تحولات السّرد العربي القديم:
دراسة في الأنساق الثقافيّة وإشكاليات التأويل

إعـــداد

ضياء عبدالله خميس الكعبي

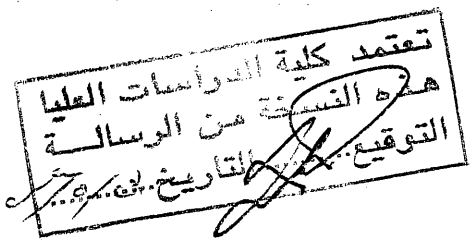
المشرف

الأستاذ الدكتور ناصرالدين محمد الأسد

المشرف المشارك

الأستاذ الدكتور شكري عزيز الماضي

قُدّمت هذه الأطروحة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراة في
اللغة العربية وآدابها



كلية الدراسات العليا

الجامعة الأردنيّة

أيّار ٢٠٠٤

قرار لجنة المناقشة

نوقشت هذه الرسالة/الأطروحة (تحولات السرد العربي القديم: دراسة في الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل)، وأجيزت بتاريخ ١٣/٥/٢٠٠٤م.

أعضاء لجنة المناقشة	التوقيع
الأستاذ الدكتور ناصر الدين محمد الأسد، مشرفاً أستاذ الأدب الجاهلي – اللغة العربية وآدابها	.....
الأستاذ الدكتور شكري عزيز الماضي، مشرفاً مشاركاً أستاذ الأدب الحديث – اللغة العربية وآدابها (جامعة آل البيت)	.....
الأستاذ الدكتور إبراهيم عبدالرحيم السعافين، عضواً أستاذ الأدب الحديث – اللغة العربية وآدابها	.....
الأستاذ الدكتور عبدالجليل حسن عبد المهدي، عضواً أستاذ الأدب العباسي والفاطمي والأيوبي والمملوكي – اللغة العربية وآدابها	.....
الأستاذ الدكتور عفيف عبدالرحمن أبو الهيجاء، عضواً أستاذ الأدب الجاهلي – اللغة العربية وآدابها (جامعة اليرموك)	.....

الإهـــــداء

إلى من علّمتني كيف يكون الكون أجمل:

بالعشق

والجمال

وحب الخير

[حبيبتي أمـي]

إلى من علّمني:

سحر الكلمات

وإرادة المعرفة

وارتياد الآفاق

[حبيبـي أبـــي]

ضياء

عمّان صيف ٢٠٠٤

شكـــــر وتقديـــــــر

أستاذي العلّامة الجليل... معالي الدكتور ناصر الدين الأسد...
معك نهلتُ من ينابيع اللغة الصافية فارتويتُ منها،ولا أزال أظمأ إلى المزيد.

... علّمتني أبجدية العطاء الذي لا ينتهي، وكرم اللقاء المحتفي فيا صاحب القلب الكبير الذي يتسع لحب الجميع .. أسأل الله أن تبقى دائماً كما أنت:

مشرقاً

وجميلاً

ومتألّقاً

* * * *

أستاذي الرائع الدكتور شكري عزيز الماضي ...
إرادة الحرية هي أن نتقن فن الاختلاف فلا يحول اختلافنا في الرأي دون أن نبقى مؤتلفين، وهو ما تعلمته منك.

* * * *

عميق شكري لأعضاء لجنة المناقشة لتفضلهم بقبول مناقشة هذه الأطروحة.

وما توفيقي إلا بالله

الباحثة

فهرس المحتويـــات

الموضوع	الصفحة
قرار لجنة المناقشة	ب
الإهداء	ج
شكر وتقدير	د
فهرس المحتويات	هـ
الملخص باللغة العربية	ل
المقدمة	١
التمهيد	٦
الباب الأول: في السرد العربي القديم: التشكلات السردية والأنساق الثقافية	١٣-٢٢٠
الفصل الأول: السرد العربي القديم وتشكلات الأنواع السردية الكبرى:	١٣
- تشكلات القصة العجائبية: - **تأسيس أول:** في العجيب والغريب، محاولة لتحديد المفـــهوم فـــي الثقافـــة العربية الإسلامية.	١٣
أولا: العجيب والغريب في التراث المعجمي	١٤
ثانيا: الجغرافيون العرب ومقاربة العجيب والغريب	١٧
- تأسيس ثان: في تشكلات العجائبي في الثقافة العربية الإسلامية:	١٩

أولاً: الأسطورة والخرافة، أوليات القص العجائبي.	١٩
ثانياً: العجائبي في كتب التفسير والقصص النبوي	٢٤
ثالثاً: العجائبي في كتب السيرة والتاريخ.	٢٥
رابعاً: العجائبي في قصص الإسراء والمعراج.	٢٧
خامساً: كرامات الصوفية.	٣٠
سادساً: العجائبي في المتخيل الشعبي الشيعي.	٣١
سابعاً: نص الرحلة والجغرافيا العجائبية	٣٥
ثامناً: نصوص المنامات.	٣٩
- تشكّلات ألف ليلة وليلة: مسرد تاريخي	٤١-٥٨
- العجائبي في ألف ليلة وليلة	٤٩
- عناصر العجائبي:	٥٢
أولاً: الفضاء العجائبي	٥٢
ثانياً: مجاز التحذير	٥٤
ثالثاً: مجاز القمقم	٥٥
رابعاً: مجاز التحوّل	٥٦
خامساً: مجاز الحلم	٥٧
- تشكّلات المقامة:	٥٨-٩٤
أولاً: فضاء المقامة الدلالي	٥٨
ثانياً: روافد المقامة:	٦٠
خالد بن يزيد: الشخصية المشكلة للمكدي	٦٠
أ- المكدي شاعراً.	٦٢
ب- المكدي مبدعاً للحكايات	٦٥
ثالثاً: تشكّل النص المقامي:	٦٨-٧٥
أ- البديع والحريري وإشكالية الريادة الإبداعية	٦٨
ب- المقاميون وبنية المقامات السردية (ما بعد الهمذاني)	٧٥
رابعاً: انفتاح النص المقامي:	٨٢
أ- الخبر	٨٢

ب- الشعر	٨٥
ج- الرحلة	٨٦
د- الرسالة	٨٨
ه- المناظرة	٩٠
و- المأدبة	٩١
- **تشكّلات السيرة الشعبية:**	٩٤
أولاً: التطوّر الدلالي للفظة (السّيرة)	٩٤
ثانياً: السيرة الشعبيّة في علاقتها بأنواع سردية أخرى:	١٠٠
أ- السيرة وأيام العرب	١٠٠
ب- الحكاية الشعبيّة والحكاية العجيبة	١٠١
ثالثاً: السيرة الشعبية وانفتاح النص السّردي الثقافي	١٠٦
رابعاً: الفاعل السّردي في السير الشعبية:	١٠٨
أ- الفاعل السّردي والنبوءة المركزية (الزمن الدائري).	١٠٨
ب- الفاعل السّردي وشخوص النص السيري	١١١
ج- الفاعل السّردي وفضاءات الرحلة	١١٢
خامساً: في التفاعل النصي بين السير الشعبيّة:	١١٣
- **السيرة الشعبيّة والتراكم النصي الثقافي**	١١٦
أ- المرويات الدينية.	١١٦
ب- المرويات والمدونات التاريخية.	١١٧
ج- المرويات الأدبية: اقتران الشعر بالنثر.	١١٨
الفصل الثاني: في السّرد العربي القديم والأنساق الثقافيّة.	١٢١
أولاً: القص في علاقته بالسلطة الدينيـــة والسياســيّة والتراتبيّــة الاجتماعيّة.	
أ- في مفهوم القص ودلالة المصطلح	١٢١
ب- أولية القصص في الإسلام	١٢٤
ج- القص والسلطة الدينيّة	١٢٧
د- أدب العامة والخاصة	١٣٢

الباب الثاني: آفاق تلقي الموروث السَّردي في النقد العربي بين القديم والحديث.	٢٢١-٣٤١
الفصل الأول: آفاق تلقي الموروث السَّردي في النقد العربي القديم.	٢٢١
أولاً: مواقف النقاد والمؤلفين العرب القدامى من الخيال والعجيب والغريب.	٢٢١
- تشكّل القص العجائبي/ النص العجائبي	٢٣٠
ثانياً: الدراسات الإعجازية والقصص القرآني	٢٣٢
- المثل والقصة القرآنية.	٢٣٥
ثالثاً: النقاد القدامى وأنماط التلقي:	٢٣٩
أ- التلقي التأصيلي:	٢٣٩
١-التصنيفات السَّردية الجامعة	٢٤٠
٢-النقاد القدامى وابتكار تصنيفات سردية جديدة.	٢٤١
٣-تحوّلات النوع السّردي.	٢٤٢
٤-النقاد القدامى وحد المقامات.	٢٤٣
٥-النقاد القدامى والسيرة الشعبيّة.	٢٤٧
ب- التلقي التفاضلي:	٢٤٨
ج- التلقي المتعالي (تلقي العامة/ الخاصة)	٢٥١
رابعاً: شروح المقامات:	٢٥٦
أ- الاعتراض على الحريري في مقاماته لابن الخشّاب البغدادي (ت ٥٦٧هـ) والانتصار للحريري لابن برّي (ت ٥٨٢هـ).	٢٦٢
ب- شرح أبي البقاء العُكبري (ت ٦١٦هـ).	٢٦٩
ج- شرح المقامات للشَريشي.	٢٧٢
- تشكل نص الشَريشي.	٢٧٤

الفصل الثاني: آفاق تلقي الموروث السّردي في النقد العربي الحديث والنقد الجديد.	٢٧٨
أولاً: تلقي الموروث السّردي في النقد الإحيائي:	٢٧٨
أ- تلقي الموروث السردي في القرن التاسع عشر ومطالع القرن العشرين	٢٧٨
ب- الموروث السّردي والنقد الإحيائي:	٢٨٣
١- محمد روحي الخالدي وكتابه (تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتورهوكو).	٢٨٣
٢- قسطاكي الحمصي وكتابه (منهل الوّراد في علم الانتقاد).	٢٨٥
٣- الموروث السّردي والملاحم: سُليمان البُستاني وتعريب الإلياذة.	٢٨٦
٤- الموروث السّردي والخيال الإحيائي.	٢٨٨
٥- الموروث السّردي والتلقي المتعالي في القرن التاسع عشر ومطالع القرن العشرين.	٢٩٠
٦- تواريخ الأدب والموروث السّردي:	٢٩٤
ثانياً: تلقي الموروث السّردي في النقد العربي الحديث:	٢٩٧
ثالثاً: تلقي الموروث السّردي في النقد العربي الجديد:	٣٠٥
أ- التلقي التأصيلي ونظرية الأنواع الأدبية:	٣٠٥
١-التلقي التأصيلي في النقد العربي الحديث.	٣٠٦
٢-التلقي التأصيلي في النقد العربي الجديد.	٣٠٩
ب- تلقي الموروث السّردي الشعبي.	٣١٥
- الموروث السّردي الشعبي والدراسات الثقافية.	٣٢٣
ج- التلقي البنيوي السردي:	٣٢٤
١-ذرية پروپ: النقاد العرب المحدثون وبواكير التلقي البنيوي.	٣٢٤
٢-القصة العجائبية والتلقي البنيوي.	٣٢٥
٣-المقامات والتلقي البنيوي.	٣٢٩
٤-السير الشعبية والتلقي البنيوي.	٣٣١
-عبدالله إبراهيم والبنية السّردية للموروث الحكائي العربي.	٣٣٣
د- الموروث السّردي والتلقي التأويلي	٣٣٤
هـ- الموروث السّردي والنقد الثقافي	٣٣٧

الخاتمة	٣٤٢
قائمة المصادر والمراجع	٣٤٦
الملخص باللغة الإنجليزية	٣٩٣

تحوّلات السّرد العربي القديم: دراسة في الأنساق الثقافيّة وإشكاليات التأويل

إعداد
ضياء عبدالله خميس الكعبي

المشرف
الأستاذ الدكتور ناصر الدين محمد الأسد

المشرف المشارك
الأستاذ الدكتور شكري عزيز الماضي

الملخـــــص

تناولت الدراسة السّرد العربي القديم في تحوّلاته النوعيّة وتشكّلاته السّـــردية وعلاقتـه بالأنساق الثقافيّة وإشكاليات التأويل بين القديم والحديث. وقد اقتصر إطار البحث علـــى تنـاول الأنواع السّردية الكبرى: وهي القصة العجائبيّة، والمقامات، والسير الشعبيّة نظراً إلى ضخامـــة متونها وإلى كونها نصوصاً ثقافية منفتحة تشكّل مجالاً للبحث عن المسكوت عنه. كما أنّـها لـم تحظَ بعناية النقاد العرب القدامى مقارنة بمركزية الشعر العربي القديم.

واستندت رؤية البحث المنهجيّة إلى نوعين من المعالجة؛ الأولـى المعالجـة التاريخيّـة التعاقبيّة للكشف عن تشكّلات الأنواع السّردية الكبرى وتحولاتها بين القديم والحديث والأنســاق الثقافيّة التي صدرت عنها. والثانية نقد النقد للموروث النقدي والبلاغي لهذه الأنـــواع مـــروراً بتلقيها في النقد العربي الحديث والجديد. وتتكامل هاتان المعالجتان معاً للوصول إلـــى ســرديات التلقي التاريخية أو تاريخ تلقي الأنواع السّردية.

وتتألف هذه الدراسة من تمهيد وبابين وأربعة فصول وخاتمة: فأمّا التمهيد فقد بيّنت فيـــه الإطارين الزماني والمكاني لموضوع الدراسة إلى جانب تحرير بعض المصطلحات المهمة. وأمّا الباب الأول فهو عن (السّرد العربي القديم: التشكلات السردية والأنساق الثقافية). وبحث الفصـل الأول منه (السّرد العربي القديم وتشكّلات الأنواع السّردية الكبرى) لبيان التفاعل النصي القـــائم بين هذه الأنواع وحقول معرفية عدة تنتمي إلى الثقافة العربية الإسلاميّة. وبحث الفصل الثاني من

الباب الأول (السّرد العربي القديم في علاقته بالأنساق الثقافيّة) من خلال عدة محاور هي النص وعلاقته بالسلطة الدينيّة، والسياسيّة، والتراتبيّة الاجتماعيّة، وبلاغة المقموعين، والتمثيلات الرمزية، والتمثيلات الشعبيّة للتاريخ، وصورة الآخر، والقاص، وبلاغة الخطاب، والمتلقي وبلاغة التأويل. وأمّا الباب الثاني فهو عن (آفاق تلقي الموروث السّردي في النقد العربي بين القديم والحديث). ودار الفصل الأول منه حول تلقي الموروث السّردي في الموروث النقدي والبلاغي من خلال بيان مواقف النقاد القدامى من هذا الموروث وأنماط تلقيهم له. وقد سعى الفصل الثاني من الباب الثاني لبيان تلقي الموروث السّردي في النقد العربي الحديث والنقد العربي الجديد بدءاً من القرن التاسع عشر ومطالع القرن العشرين وصولاً إلى تلقي الموروث السّردي في النقد العربي الجديد.

وبيّنت الدراسة انفتاح الأنواع السردية التي شكّلت إطار البحث على أنواع سردية متنوعة وحمولات معرفية تنتمي إلى أنساق ثقافية متباينة. وكان التباين في تلقي الموروث السّردي بين الثقافتين (العالمة) و (الشعبية) سبباً في لجوء الثقافة الشعبية إلى أشكال مراوغة من القص مثل التمثيلات الرمزية وتوظيف بلاغة المفارقة وتمثيلات التاريخ الشعبية لإيجاد تاريخ الجماعة الذي يفترق عن تاريخ السلطة الرسمي. وعلى الرغم من احتفاء الشعب بالقصة العجائبيّة والمرويات السيرية إلا إنّ الموروث النقدي والبلاغي قد غيّب هذين النوعين السرديين بفعل عوامل عدة من أظهرها التفات النقاد البلاغيين إلى الدراسات الإعجازية ونقد الشعر. ومحاولة السلطتين السياسية والدينية احتواء هذه الأنواع السّردية ينضاف إلى ذلك النزعة العقلانية عند بعض النقاد العرب القدامى. وفي حين أنّ المقامات ازدهرت بوصفها نوعاً سردياً متميزاً إلا أنّ الجهود النقدية ظلت قاصرة عن الالتفات إلى نواحيها السّردية باستثناء بعض الالتفاتات التي وجدناها عند شراح المقامات.

وكشف لنا تلقي الموروث السّردي العربي القديم في القرن التاسع عشر ومطالع القرن العشرين عن رواج المرويات العجائبية والسيرية والإقبال عليها من جانب المتلقين. وقد التفت بعض النقاد العرب المحدثين إلى بعض الأنواع السردية التي بحثوها في إطار حديثهم عن النثر العربي القديم. وشهد الموروث السّردي منذ سبعينيات القرن الماضي تنبها من النقاد العرب على ضرورة الاستفادة من منجزات النظرية النقدية الغربية في تلقيهم للموروث السردي. وانتبه بعضهم على ضرورة تجاوز التطبيق الآلي الصارم لهذه النظرية للوصول إلى التمثل الإبداعي الذي ينظر إلى الأنواع السردية في علاقتها بالأنساق المعرفية والثقافية للمجتمع العربي الإسلامي.

المقدمة

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

وقد اقتصرت هذه الدراسة على تناول الأنواع السّردية الكبرى في السّرد العربي القديم وهي القصة العجائبيّة، والمقامات، والسير الشعبيّة. وسبب اختياري لهذه الأنواع السّردية عائد إلى أنها تشكل جانباً كبيراً من الموروث السّردي من خلال ضخامة متونها التي تصل إلى آلاف الصفحات. كما أنّ هذه الأنواع نصوص مولدة ومتداخلة مع أنواع أدبية عدة في الأدب العربي القديم؛ فالقصة العجائبية تشكل مصدراً رئيساً للسّرد العربي القديم. وهي تمثلُ كذلك مجالاً للبحث عن المسكوت عنه أو المغيّب في هذا التراث السّردي. والسير الشعبية نص ثقافي منفتح على مختلف ما أنتجه الإنسان العربي في تاريخه. والبحث في هذه السير المهمشة يفتح أمامنا آفاقاً جديدة للتفكير في الذات العربيّة في مختلف بناها الذهنية والفكرية. وأمّا المقامات فعلى الرغم من أنّ بعض النقاد المحدثين يصنفها ضمن الأدب الرسمي إلا أنني أحسب أنّها نوع أدبي مراوغ؛ إذ تنتمي في شكلها إلى الأدب الرسمي الفصيح في حين أنّ مضمونها تشكّله شخصيات مُهمّشة من الفئات الدنيا في المجتمع، إلى جانب النقد السياسي والاجتماعي الذي قامت به منذ نشأتها الأولى عند بديع الزمان الهمذاني.

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

١- ما تشكّلات الأنواع السّردية الكبرى في علاقتها بالنص الثقافي Cultural Text في الثقافة العربيّة الإسلاميّة؟

٢- وما الأنساق الثقافيّة التي تحكّمت في العلاقة بين القص والسلطة بمختلف مظاهرها وتجلياتها؟ وما دور القص في مواجهة بنى السلطة السياسيّة والاجتماعيّة؟ وكيف كان دور المتلقي لبلاغة المقموعين والمهمشين في هذه الأنواع السّردية؟ وما أنماط هذا التلقي؟

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

٤- وهل اختلف تلقي النقاد العرب المحدثين عن تلقي النقاد العرب القدامى؟

وفي سعيي للإجابة عن إشكالية البحث الأساسية لم أجد في الدراسات السابقة التي اطلعتُ عليها أية قراءات نقدية تناولت موضوع السّرد العربي القديم وتلقيه تناولاً متكاملاً. إذ نجد أنفسنا في هذه الدراسات أمام ثلاث فئات من التناول. ففريق من الباحثين يدرج السّرد العربي القديم في إطار النثر مغفلاً خصوصيته، وفريق آخر يقتصر في بيان الأنساق الثقافيّة على أحد الأنواع السّردية دون سائر الأنواع الأخرى. وفريق يشتغل بالمادة الحكائية والخطاب الحكائي، دون النظر إلى الأنساق الثقافيّة وإشكاليات التأويل.

ومن الدراسات التي أفدتُ منها بعض الدراسات الحديثة الخاصة بنقد النثر ومنها: **دراسة خالد رباح أبو علي، نقد النثر في تراث العرب النقدي حتى نهاية العصر العبّاسي ٦٥٦هـ، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣، ودراسة محمد خير شيخ موسى، نقد النثر العربي حتى القرن الرابع الهجري، رسالة دكتوراه، إشراف عبد الحفيظ السطلي، جامعة دمشق ١٤١٢هـ، ١٩٩٢**، وهاتان الدراستان تعالجان الأنواع السّردية (القصصيّة)، بإدراجها ضمن منظومة أكبر هي النثر العربي القديم. وقد كان غياب تصوّر منهجي محكم فيها سبباً في التتبع الأفقي الذي قام به خالد أبوعلي لنقد المقامات. في حين أنّ محمد خير شيخ موسى قد اكتفى بالتتبع التاريخي لآراء بعض النقاد العرب القدامى في الأمثال والقصص والمقامات دون التعمّق في آرائهم لبيان الركائز الرئيسة التي وجهت أنظارهم تجاه الموروث السّردي العربي القديم. كما أنّ الباحث أقحم آراء النقاد العرب المحدثين حول تلك الأنواع السّردية في الفصل الخاص بالنقاد القدامى.

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

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

وتمتاز تلك الدراسة الجادة بأنها تأتي في طليعة الدراسات العربية الحديثة التي عُنيت بالأنساق الثقافية في علاقتها بالنص السّردي القديم. وقد أفدتُ منها في استجلائي للأنساق الثقافيّة التي ميّزت بعض الأنواع القصصية في السّرد العربي القديم مثل القصة العجائبيّة والسيرة الشعبية وسائر المقامات وإن لم يكن الباحث قد تناولها في كتابه.

ومن الدراسات النقدية الحديثة التي تقترب في منظورها من دراسة كيليطو دراسة **عبدالله إبراهيم، السّردية العربيّة، بحث في البنية السّردية للموروث الحكائي العربي، ط١، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢**. وقد استنطق الباحث في هذه الدراسة الأصول التي قامت عليها السردية العربية القديمة ابتغاء استخلاص الهياكل التي تؤطر بنيتها. وارتبط القص عند الباحث بفضاء الدلالة الدينية. وأدّى به هذا التصور إلى إغفال الأنساق الثقافيّة الأخرى التي ارتبط بها القص كالسلطة السياسيّة والتراتبية الاجتماعيّة.

وبحث نادر كاظم في **أنماط التلقي التي دارت حول مقامات بديع الزمان الهمذاني وذلك في كتابه المقامات والتلقي: بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٣**. وقد تنبّه الباحث في هذه الدراسة على علاقة المقامات بأفقها التاريخي وسياقها الثقافي متابعاً بذلك الخط الذي انتهجه عبدالفتاح كيليطو في قراءته مقامات البديع والحريري.

ومن الدراسات الحديثة التي اهتمت بالأنواع السّردية المهمشة في تاريخ ثقافتنا العربية الإسلامية **كتاب سعيد يقطين، قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبيّة، ط١، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٧**. ويستمد هذا الكتاب أهميته من كونه ينطوي على مشروع نظري لتأطير السرد العربي القديم. وقد حصر الباحث دراسة الموروث السّردي في صيغة السرد (الخطاب) وهذا ما جعله يغفل المتن الحكائي أو مادة الحكي أو القصة. فتحوّلت دراسته إلى تحليل شكلي خالص منقطع عن الأنساق الثقافيّة التي أنتجت السّرد العربي القديم.

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

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

وقد فرض موضوع الدراسة منهجي في البحث؛ فاستندت إلى نوعين من المعالجة: الأول: المنهج التاريخي التعاقبي للكشف عن تشكّلات الأنواع السّردية الكبرى وتحولاتها بين القديم والحديث والأنساق الثقافيّة التي صدرت عنها، والثاني نقد النقد للموروث النقدي والبلاغي لهذه الأنواع مرورا بتلقيها في النقد العربي الحديث والجديد. وهاتان المعالجتان

تتكاملان معاً من أجل إيجاد سرديات التلقي التاريخيّة أو تاريخ تلقي الأنواع السردية، وهو ما تطمح الدراسة لأن تكون خطوة في سبيل تحقيقه.

وقد قمت بعد تحديدي إطاري الموضوع الزماني والمكاني بجمع نصوص الدراسة من مظانٍ شتى ومتنوّعة، فإلى جانب نصوص الدراسة (القصة العجائبيّة والمقامات والسير الشعبية) شمل البحث كتب التراث اللغوي المعجمي، وكتب الجغرافية والرحلات، وكتب الحديث، والفقه، والحسبة، والتفسير، وقصص الأنبياء، وأيام العرب، وكتب السيرة، والمرويات الدينية، وقصص الإسراء والمعراج، والمرويات الشعبية، وكرامات الصوفية، والتاريخ، ونصوص المنامات، والحكايات الرمزية، وكتب القُصاص والمذكرين إلى جانب نصوص الرّحالة ومشاهداتهم، وكتب التراث النقدي والبلاغي، وشروح المقامات، ومؤلفات النقاد المحدثين والمعاصرين فيما يتصل بالموروث السّردي العربي. واجتهدت بعد جمع هذه النصوص في إخضاعها للتحليل والتعليل والتفسير والموازنة لربطها بإشكالية البحث الرئيسية وبالأسئلة المتفرعة عنها.

وتتألف هذه الدراسة من تمهيد وبابين وأربعة فصول وخاتمة. فأمّا التمهيد فقد بيّنت فيه الإطارين الزماني والمكاني لموضوع الدراسة إلى جانب تحرير بعض المصطلحات الهامة.

وأمّا الباب الأول فهو في **السّرد العربي القديم: التشكّلات السّردية والأنساق الثقافيّة**، ويبحث الفصل الأول منه (**السّرد العربي القديم وتشكّلات الأنواع السّردية الكبرى**) لبيان التفاعل النصي القائم بين هذه الأنواع وبين حقول معرفية عدة مثل المصادر الدينيّة والفقهيّة وكتب الجغرافية، والرحلات، والتاريخ، والكونيات وغيرها. ويمثل هذا الفصل إطاراً معرفياً يساعدنا على كشف الأنساق الثقافية الموجّهة لهذه الأنواع وخاصة في تحوّلاتها عبر عصور عدة.

وأمّا الفصل الثاني من الباب الأول فقد بحث عن (السّرد العربي القديم والأنساق الثقافيّة)، من خلال محاور عدة هي القص وعلاقته بالسلطة الدينية والسياسيّة، والتراتيبيّة الاجتماعيّة، وبلاغة المقموعين، والتمثيلات الرمزية، والتمثيلات الشعبيّة للتاريخ، وصورة الآخر والحاكي والقاص وبلاغة الخطاب، والمتلقي وبلاغة التأويل. وأمّا الباب الثاني فهو عن (**آفاق تلقي الموروث السّردي في النقد العربي بين القديم والحديث**). والفصل الأول منه (**آفاق تلقي الموروث السّردي في النقد العربي القديم**) يقف عند تلقي الموروث السّردي في الموروث النقدي والبلاغي من خلال بيان مواقف النقاد والمؤلفين العرب القدامى من الخيال والعجيب. كما يبحث في تشكّل القص العجائبي وفي الدراسات الإعجازية والقصص القرآني والمثل والقصة القرآنية والنقاد القدامى وأنماط التلقي إلى جانب شروح المقامات. وأمّا الفصل الثاني من الباب الثاني فقد سعى لبيان تلقي الموروث السّردي في النقد العربي الحديث والنقد العربي الجديد

بدءاً من القرن التاسع عشر ومطالع القرن العشرين، وكذلك في مرحلة النقد الإحيائي وما بعدها وصولاً إلى تلقي الموروث السَّردي في النقد العربي الجديد.

وأمَّا الخاتمة فقد تضمّنت أهم النتائج التي توصلتُ إليها، وتطمح هذه الدراسة أن تقدم إضافة ولو بسيطة إلى الجهود النقدية الحديثة في حقل السَّرديات العربية القديمة للوصول إلى تأريخٍ لِلسّرد العربي القديم، ووضع السَّرد العربي القديم موضعه في التأريخ الأدبي.

تمهيد

أولاً: رسم الإطار الزماني والمكاني للدراسة:

لم يتقيّد البحث بإطار زماني محدد إذ تمثل إشكالية الدراسة انفتاحاً على تلقي السّرد العربي بين القديم والحديث. ولهذا استعنت ببعض السّرود التي تعود إلى العصر الجاهلي وصدر الإسلام كما في الحديث عن الأسطورة و"حديث خُرافة"، كما تناولت سُروداً أخرى برزت في عصور تالية. وشملت كتب الموروث النقدي والبلاغي التي استعنت بها مصادر مبكرة مثل كتب الجاحظ وابن قُتيبة، واستعنت أيضاً بمصادر نقدية حديثة لاستكمال تلقي السَّرد العربي القديم في المشهد النقدي الحديث والمعاصر. وأمّا فيما يتصل بتحديد الإطار المكاني فقد أفدت من كتب المشارقة والمغاربة معاً لأني أحسب أنّ تغييب النتاج الإبداعي والنقدي لكتاب الغرب الإسلامي (المغرب والأندلس) سيجعل بحثي مبتوراً ورؤيتي النقدية قاصرة، ولا سيّما أنّ هؤلاء النقاد كان لهم إسهام كبير في تلقي الموروث السّردي العربي القديم إلى جانب شُرّاح المقامات مثل الشّريشي. ولا يمكننا أيضاً أن نغفل الجهود البارزة للنقاد المغاربة المحدثين والمعاصرين في لفت الانتباه إلى الموروث السّردي العربي القديم.

ثانياً: تحرير مصطلحات الدراسة:

أرى أنه لا بدّ لنا من تحديد دلالات بعض المفاهيم والمصطلحات الواردة في هذه الدراسة. وقد اقتصرت على أبرز هذه المصطلحات مع وجود مصطلحات أخرى بيّنت حدودها ومفاهيمها في مواضعها التي وردت في هذه الرسالة.

١-مصطلح "تحوّلات":(Transformations = Metamorphosis)

يعني هذا المصطلح فلسفياً "الانتقال من صورة إلى صورة"و " عملية استبدال حدود منظومة أولى، حداً حداً بحدود منظومة ثانية تتطابق معها بكيفية تواطؤية وعكسية"[١]. وكان فردناند برونتيير (Brunetiere) هو الذي أدخل فكرة التحوّل إلى النقد متأثراً بأفكار داروين (Darwin) في علم الأحياء، فذهب إلى أنّ الأنواع الأدبية تشبه الكائنات الحية، وأنها تخضع لقانون التطوّر القائم على توالد الأنواع ولا فرق في ذلك بينها وبين الكائنات الحية[٢]. وقد أرجع ياكوبسون (Jakboson) عملية التحوّل إلى تراجع بعض الأنساق المهيمنة من مكانها لتحل أخرى كانت ذات قيمة هامشية من النوع نفسه. فالتطوّر عند ياكوبسون سيرورة تاريخية لا

---

(١) آندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب خليل أحمد خليل، ط٢، منشورات عويدات، بيروت ٢٠٠١، م٣، R-Z، ص١٤٨.

(٢) انظر: كارلوني وفيللو. النقد الأدبي، ترجمة كيتي سالم، ط١، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ١٩٨٤، ص٥٨.

يتخلى فيها النوع عن أنساقه، وإنما يضيف إليها أخرى سامحاً لها بتبادل الأدوار[١]. وقد وقف وارين (Warren)عند الأسباب التي تؤدي إلى تحوّل الأنواع الأدبية؛ فالنوع الأدبي عنده ينشأ بوصفه تحوّلات لأنواع أبسط ثم يتحول هذا النوع بدوره تحت تأثير ظروف خارجية مثل الجمهور، وانتشار الطبعات الرخيصة، وسرعة تعاقب الأجيال[٢].

والأنواع السّردية الكبرى التي شكلت إطار الدراسة وهي (القصة العجائبيّة، والمقامات والسير الشعبية) أنواع متحوّلة. فقد مرت هذه الأنواع بتحوّلات في وظائفها؛ فوظائفها ليست ثابتة وإنّما متحوّلة لأنها أنتجت معاني متعددة، وربما تكون متعارضة حسب السياق التاريخي والمرحلة التي تطوّرت فيها. فالمقامة على سبيل المثال تحوّلت وظيفتها من الوظيفة الإنشائية والتعليم إلى النقد السياسي والاجتماعي، وقد تتداخل الوظيفتان معاً. وأنتجت القصة العجائبية والسير الشعبيّة وظائف عدة كما سنبين في الفصل الثاني من الباب الأول.

وقد خضعت هذه الأنواع السردية الكبرى إلى تحولات في بنيتها وصيغتها أيضاً فلا يمكننا عندما نتحدث عن القصة العجائبية (ألف ليلة وليلة) أن نورد نصاً واحداً ثابتاً لها، وإنما سنورد نصوصاً عدة عرفت طريقها بين الدوائر الشفاهيّة والكتابيّة. وكذلك الحال في السير الشعبية. وأمّا المقامات، فعلى الرغم من أنها دُوِّنت، فإنها تحمل سمات الشفاهيّة والمجلس في صيغتها[٣]. وأنماط تلقي هذه الأنواع السردية ليس واحداً، وإنما نحن أمام أنماط تلقٍ متعددة يمكن بتتبعها أن نصل إلى بناء النسق التاريخي أو تاريخ التلقي[٤].

٢- السّرد العربي القديم: (Old Arabic Narrative Works)

تعدّدت المقترحات التي يقدمها النقاد العرب المحدثون لمصطلح Narratology فقد ترجمها بعضهم بعلم (السرد)، و(السرديات)، و(السردية)، و(نظرية القصة)، و(القصصية)، و(المسردية)، و(القصيات)، و(السردلوجية)، و(الناراتالوجيا) [٥]. وفيما يتصل

---

[١] انظر: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، ط١، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٢، ص٨٥.

[٢] انظر: رينيه ويليك وأوستن وارين. نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، ط٣، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧، ص٢٤٢.

[٣] انظر: الفصل الثاني من الباب الأول، ص٢٠٦-٢٠٨ .

[٤] انظر: هانس روبرت ياوس، أدب العصور الوسطى ونظرية الأجناس، ضمن نظرية الأجناس الأدبية، ص٨٢.

[٥] انظر: فاضل تامر، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث. ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٤ [إشكاليات ترجمة المصطلح اللساني والنقدي، المصطلح السردي نموذجاً]، ص١٧٨-١٨٠.

بالموروث السّردي فإنّنا نجد بعض التسميات المقترحة مثل (السّـــردية العربيّـــة) و (المـــوروث الحكائي العربي)، و (التراث القصصي)، و (الأدب القصصي)، و (السّرد العربي القديـــم). وقـــد اخترتُ التسمية الأخيرة للدلالة على القصص العربي القديم، وأسوّغ ذلك بما يلي:

- يُقصد بهذا المصطلح دراسة القصص العربي القديم، واستنباط الأسس التي يقوم عليها ومـــا يتعلق بذلك من أساليب تحكم إنتاجه وتلقيه. أي أننا نبحث فـــي مكونـــات البنيـــة السّـــردية للموروث القصصي من راوٍ Narrater ومروي Narrated ومروي له Naratee. إلى جانب دراسة مظاهر الخطاب السّردي Narrative Discourse أسلوباً وبناءً ودلالة.
- ويُعد هذا المصطلح مفهوماً جامعاً يتخذ بعد الجنس وتندرج في إطاره التجليات السّردية مثـل الأخبار، والأسمار، والحكايات،والقصص وغيرها التي تمثّل النوع،ونستطيع بعد تحديـــد هـــذه الأنواع أن نرصد التحوّلات الطارئة على بنيتها وصيغتها للوصول إلى كتابة تأريخ للأنـــواع السّردية القديمة.
- ويحاول هذا المصطلح الحديث في المشهد النقدي العربي إبراز الفوارق النوعية بين فنـــون النثر العربي القديم الذي يشمل ما هو سردي كالقصة والحكاية والمقامة والسيرة الفنية ومـــا هو غير سردي كالخطابة والرسائل غير الفنية.

-

٣- الأنساق الثقافية: (Cultural Paradigmatics)

إن الحديث عن الأنساق الثقافية يحيلنا على ذاكرة المصطلح في النظرية النقدية الغربيـــة إذ لم يبلور النقاد العرب القدامى أية نظرية متكاملة حول الأنساق. ويعود الفضل لفردينـــاند دي سوسير F.de Saussure في إيجاد مصطلح نسق (Code) الذي أشار إليه في إحدى محاضراتـــه (دروس في علم اللغة العام، ١٩١١). والمصطلح يعني عنـــده مرادفـــاً للســـان (Langue)[١]. والعلامة كما يرى دي سوسير لا توجد خارج النسق اللغـــوي. فالنســـق اللغـــوي عنـــده نســـق اختلافات، والقانون الأساسي الذي يحدّده هو نسق اختلافـــات فـــي تضـــادات ثنائيـــة binary oppositions[٢]. وقد نقل كلود ليڤي شتراوس Lévi-Strauss مصطلح النســـق إلـــى المحيـــط الثقافي في دراسته (الأنثربولوجيا البنيوية، ١٩٥٨) قائلاً بوجود نظام كلي أو عالمي سابق علـــى الأنساق أو الأنظمة الفردية للنصوص، "فظاهرة اللغة والثقافة ذات طبيعة واحدة"[٣].

---

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

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

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

وقد أوجد إيكو (Eco) مصطلح "الوحدة الثقافيّة" Cultural Unit، وهي أي شيء يمكن أن يُعرّف ثقافياً ويميّز بوصفه وحدة مستقلة. قد يكون شخصاً، مكاناً، شيئاً، شعوراً، حالةً، توجساً بالشر، خيالاً، هلوسة، فكرة. ونظر إيكو إلى الوحدة الثقافية بوصفها وحدة دلالية سيميائية Semantic Unit مُدمجة في نظام. وقد تتجاوز هذا النظام إلى التفاعل بين ثقافتين[١].

ويشترك لوتمان (Lotman) مع إيكو في مقاربة مصطلح "نسق" ثقافياً. فالنسق عنده أصبح دالاً على تاريخ الثقافة والأدب والفكر الاجتماعي بصورة عامة. وهذا يقتضي جعل الأنساق الثقافيّة تنتظم في ترتيب تتابعي عبر عصور التاريخ المختلفة، ووصف أنماطها لتحديد الخاصية الكلية الجامعة للثقافة الإنسانية بشكل عام[٢].

وبلورت الدراسات الثقافيّة (Cultural Studies) مفهوم النسق؛ فقد طرح إستهوب Antony Easthope مفهوم (الفعل الدال) ليحل به المشكل النقدي الذي رسّخته الدراسات التقليدية في التفريق بين أدب راقٍ وآخر شعبي. وحسب مفهوم الفعل الدال يصبح كل ما هو حامل دلالة مادة للنظر والتحليل[٣].

وأصبح مفهوم (النسق) متضمناً أبعاد النص كافة ومكوّناً لأسس تلقيه وتأويله وسبل التفاعل معه؛ فالنسق الثقافي من الركائز التي تميّز مشروع النقد الثقافي عند ليتش (Leitch)؛ إذ يشتغل النقد على أنظمة الخطاب الظاهرة والمضمرة للكشف عن الأنساق الثقافيّة[٤].

ويمكننا أن نحدّد مفهوم الأنساق الثقافيّة "Cultural Paradigmatics" بأنّها نظم (Systems) بعضها كامن وبعضها ظاهر في أية ثقافة من الثقافات، وتتفاعل في هذه النظم العلاقات المجازية عن التذكير والتأنيث الثقافيين، والعرق، والدين، والأعراف الاجتماعيّة، والقيود السياسيّة، والتقاليد الأدبيّة، والطبقة، وعلاقات السلطة التي تحدّد المواقع الفاعلة للذوات. وهذه النظم ذات صلة وثيقة بإنتاج الخطاب الإبداعي والفكري وطرائق تلقيه. والأنساق الثقافيّة لا تقتصر على الأدب الرسمي أو المعتمد (Canon) في ثقافةٍ ما، وإنّما تتجاوز ذلك إلى الأدب غير الرسمي أو (غير المعتمد = الشعبي) [٥].

---

(١) Umberto Eco. A Theory of Semiotics. Indiana University Press. Bloomington. (Meaning of cultural Unit) P49, 69

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

(٣) Antony Easthope, Literary into Cultural Studies. Routledge, London, 1991. P108.

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

(٥) انظر: H. A. Aram Vesser, The New Historicim: Reader, New York, London, Routledge, 1994, PP 14-19

٤- الإشكالية: (Problematic)

عرّف الجرجاني (٨١٦هـ) (المُشْكِل)، "بأنه ما لا يُنال المراد منه إلا بتأمل بعد الطلب، والمُشْكِل هو الداخل في أشكاله أي: أمثاله وأشباهه"[١]. وميّزت المعاجم الفلسفية بين (المشكلة) و (الإشكالية) وذلك بالعودة إلى جذور هذين المصطلحين ونشأتهما في الفلسفة اليونانية وخاصة عند أرسطو ثم ما طرأ عليهما من تطوّر عند الفلاسفة الأوربيين مثل كانط وديكارت وسواهما. فقد عد آندريه لالاند المشكلة Problem مرادفةً لكلمة مسألة، وتعني "مهمة منطقية قوامها تحديد شيء بناء على الروابط التي يفترض قيامها بينه وبين أشياء معينة"[٢]. أمّا بالنسبة لكلمة إشكالية Problematic فقد عرّفها لالاند بأنها " سمة حكم أو قضية قد تكون صحيحة، وربّما تكون حقيقة لكن الذي يتحدث لا يؤكدها صراحة"[٣]. وقد عرّف عبد الرحمن بدوي كلمة إشكالية بأنها "الاحتمال والحكم الإشكالي" هو الحكم المحتمل، وهو المصحوب بالشعور بمجرد إمكان الحكم، بينما الحكم التقريري فهو مصحوب بالشعور بواقعية الحكم "[٤]. ويمكن أن نخلص من التعريفات السابقة إلى القول بأنّ الإشكال هو مشكلة يصعب حلها بسبب تناقض في الموضوع أو في تصوّره؛ فهو ليس حالة بسيطة مفردة وإنّما هو حالات متراكبة متداخلة. ولذلك فضلت استخدام كلمة "إشكالية" للحديث عن تلقي السرد العربي القديم وتأويله عبر عصور عدة، وهما تلقٍّ وتأويل متشابكان ومتعددا الجوانب لارتباطهما بالأنساق الثقافيّة التي دارا في سياقها وصدرا عنها.

٥- التأويل: Interpretation

يُقصد به توضيح مرامي العمل الفني ككل ومقاصده باستخدام وسيلة اللغة. وبهذا المفهوم ينطوي التأويل على شرح خصائص العمل الفني وسماته مثل بيان النوع الأدبي الذي ينتمي إليه وبنيته وغرضه وتأثيراته. فالتأويل هو محاولة وصف الكيفية التي بها نحقق فهم النصوص، ويعتمد فحص النص على خصوصية أفق القارئ الفرد وزمانه ومكانه[٥].

---

[١] التعريفات، ط١، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ص٢١٣، ٢١٤.

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

[٣] المرجع نفسه، ص١٠٥٢.

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

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

٦- الأجناس والأنواع السردية: Narration Genus, Narration Genres

استخدمتُ في هذا البحث مصطلح Genus للدلالة على الجنس السردي بوصف الجنس هو الوحدة الأوسع التي تضم الأنواع في إطارها. أمّا النوع السردي فقد وظفتُ له مصطلح (Genre)الدال على النوع. وقد استبعدت كلمة Species الدالة على النوع، وذلك لأن معناها صار أكثر تحديداً في علم البيولوجيا للإشارة إلى أنواع معينة من الأنماط العضوية، كما أنّها لا تُستعمل في الفن كما يذكر توماس مونرو[١].

٧- تمثيلات: Representations

وظّفت هذا المصطلح في الفصل الثاني من الباب الأول في حديثي عن "بلاغة المقموعين والتمثيلات الرمزية" و"التمثيلات الشعبية للتاريخ". ويعني المصطلح أنّ العلامة كما يذكر بيرس (C.S. Peirce) لا تحيل مباشرة على المرجع، وإنّما على الأفكار المتصلة به ... ويقوم التمثيل بوظيفة التعبير المتواصل إذ ينتج كل تعبير فكرة عما يقوم بتمثيله[٢]. ولا يتحدّد التمثيل بالنص السردي فقط فهو يعيد تشكيل العوالم، والمرجعيات الثقافيّة، والاجتماعيّة والأخلاقيّة، والدينيّة، والسياسيّة، والاقتصاديّة، وتتناظر بذلك العوالم النصية المتخيلة بالعوالم المرجعيّة فتتحدّد وظيفة التمثيل.

٨- المقدّس والمدنّس: (Secreted - Sacr)

استخدمت هذين المصطلحين في حديثي عن بلاغة المفارقة: المقدّس والمدنّس. وهذان المصطلحان ترجمة لكلمة Sacr و Secreted بالإنجليزية و Le Sacr بالفرنسية. ويرى رينيه جيرار (Girard) أنّ "مصطلح "Le Sacr يضم النظام بقدر ما يضم الفوضى ويضم السلام بقدر ما يضم الحرب، ويضم الطاهر بقدر ما يضم المدنس"[٣]. ومن التعبيرات التي اقترحها بعض الباحثين العرب لكلمتي المقدّس والمدنّس: "الحلال والحرام" و "المسموح به والممنوع"[٤].

---

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

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

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

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

[٤] انظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وأفضل استخدام مصطلحي المقدّس والمدنّس لأنّهما أصبحا كثيري الورود في الدراسات النقدية الحديثة[١].

٩- التفاعل النصي Intertextuality

فضلنا استخدام هذا المصطلح عوضاً عن مصطلح (التناص) و (التناصية) لأنّ التفاعل النصي مركب وصفي فيجتمع لمتلقي هذا المصطلح دلالة منشطرة إلى دلالتين. فهو في جزئه الثاني نص، وفي جزئه الأول ممارسة (تفاعل) فيكون الجزء الثاني هو حقل أو موضوع هذه الممارسة. وفي التفاعل النصي يصبح كل نص نتاج تفاعل عدد من النصوص. وكل نص هو تفاعل نصي وتحويل لنصوص وإعارة لعدد من النصوص الأخرى[٢].

١٠- القصة العجائبية Fantastic Story

تعدّدت مقاربات مصطلح "العجائبي" في النظرية النقدية الغربية بين مقاربات تاريخية، ودلالية وبنيوية[٣]. ويعد تصوّر تودوروف Todorrov لجنس العجائبي واحداً من أدق التعريفات لضبط حدود هذا المصطلح إجرائياً.

وقد عرّف تودوروف العجائبي بأنّه: " التردّد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية فيما هو يواجه حدثاً فوق طبيعي حسب الظاهر"[٤].

وحدّ تودوروف العجائبي بزمن التردد والقراءة؛ فإذا قرّر القارئ أنّ قوانين الواقع تظل سليمة، وتسمح بتفسير الظواهر الموصوفة نكون أمام جنس الغريب. أمّا إذا قرر أنه ينبغي قبول قوانين جديدة للواقع والطبيعة يمكن تفسير الظواهر بها فإننا نكون أمام جنس العجيب[٥]. وفي الثقافة العربية الإسلامية عرف مصطلح (العجيب) و (الغريب) انفتاحاً على حقول معرفية متعدّدة وارتباطاً بالمستوى العقائدي كذلك كما سنبين في الفصل الأول.

---

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

[٢] انظر: نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصي والتناصية Intertextuality، النظرية والمنهج، مؤسسة اليمامة الصحفية، ١٤٢٣هـ، كتاب الرياض ٩٢، وسعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص - السياق). ط١، المركز الثقافي العربي، ١٩٨٩.

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

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

[٥] المرجع نفسه، ص٢٠.

الباب الأول:

في السّرد العربي القديم: التشكّلات السّردية والأنساق الثقافيّة

الفصل الأول:

السّرد العربي القديم وتشكّلات

الأنواع السّردية الكُبرى

الفصل الأول
السّرد العربي القديم وتشكّلات الأنواع السّردية الكبرى

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

- تشكّلات القصة العجائبية:

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

على الرغم من انفتاح العجائبي على المتخيل السردي العربي بمروياته وسجلاته المكتوبة، وعلى المتخيل بمراجعه التاريخية،والدينية،والثقافية كافة. إلا أن العربية لا تزال تفتقر إلى وجود معجم تاريخي عربي يُعنى بدلالات الكلمة وبتطورها الثقافي عبر عصور مختلفة. كما أنها تفتقر إلى وجود معجم فلسفي تأصيلي يُعنى بذاكرة المصطلح ودلالته المتنوعة عند النقاد العرب القدامى، وفي المشهد النقدي المعاصر. ولعلّ مصطلح "العجائبي" و "العجائبية" من أبرز المصطلحات النقدية التي تحتاج إلى ضبط لوضع حدود لها تبعدها عن الغموض وعدم التحديد؛ "فالعجائبي يتغير بتغير العصور، والثقافات،وتوجهات الرؤى والتحويلات الممكنة في النسق والمرجع. فما يُعتبر في عصر ما من باب العجيب قد تُزال عنه هذه الصفة فيفقدها في عصر موال"[١].

وتنطلق محاولتي لتحديد مفهوم "العجائبي" من التراث المعجمي العربي، ومن كتب الجغرافية والرحلات العربية الزاخرة بالعجائبي في تنوعاته. وسبب العودة إلى هذين المصدرين أنهما يشكلان معاً رؤية شاملة لنمو هذا المصطلح، وامتداداته في الذاكرة الشفاهية والذاكرة

---

[١] حمّادي المسعودي، العجيب في النصوص الدينية، **مجلة العرب والفكر العالمي**، العدد ١٣، بيروت، ربيع ١٩٧١، ص٨٨. "وقد كان لبعض النقاد الغربيين رؤيتهم الخاصة للعجائبي في الثقافة العربية الإسلامية؛ فالعجائب في نظر مكسيم رودنسون هي " أشياء تثير الدهشة والانبهار"، وهو يرى أن العجائبي في الفكر الإسلامي الوسيط شكل من أشكال التعامل مع الوجود والكون، حمّادي المسعودي، المرجع نفسه، ص٨٢-٨٤؛ وأيضاً: حمّادي الزنكري، العجيب والغريب في التراث المعجمي، الدلالات والأبعاد، **حوليات الجامعة التونسية**، العدد الثالث والثلاثون، ، تونس، ١٩٩٢، ص١٦٠.

الكتابية لعصور متتالية. وهما يشكلان معاً منظوراً ثقافياً في النظر إلى المتخيّل وحدوده. وسأرجئ الحديث عن تجليات الغريب والعجيب عند النقاد العرب القدامى إلى الفصل الأول من الباب الثاني.

- أولاً: العجيب والغريب في التراث المعجمي:

إنَّ المتتبع لتجليات كلمتي (العجيب) و(الغريب) في المعاجم العربية تدهشه وفرة المادة المعجمية وثرائها في ما يتصل بهذين الحقلين الدلاليين. فدلالات كلمتي (العجيب) و(الغريب) ترتبط معجمياً بشبكة دلالية تشير إلى تنوع زاوية النظر إلى هذه المسألة. " فمنها لغة تحدد موقف الإنسان من العجيب والغريب: الدهشةو الانبهارو الهولو الاستغرابو الحيرةو الخوف العجبو الالتباسو الفزع ...إلخ. ومنها لغة تسمي ما يعد عجيباً: الآية، والمعجزة، والسحر، والبدعة، والبرهان، والحجة ...إلخ. ومنها أيضاً ما يصف جنسه الحكائي: خرافة، أسطورة، حكاية أباطيل، أكاذيب، طرفة، نادرة، الشاذ ...إلخ" [١].

ويحدد الراغب الأصفهاني (ت٥٠٢هـ) العجيب بأنه هو"التعجب، وهو حالة تعرض للإنسان عند الجهل بسبب الشيء. ولهذا قال الحكماء " العَجَبُ ما لا يُعرف سببه "[٢]، ويشترك ابن منظور (ت٧١١هـ) مع الراغب الأصفهاني في تعريف العجيب،والتعجُّب،والعَجَب. وإن كنا نرى أنَّ المادة المعجمية عند ابن منظور[٣] في ما يتصل بالعجب ومتعلقاته أكبر من مادة الراغب؛ ولا عجب في هذا فصاحب لسان العرب يستوعب المادة المعجمية التي سبقته. ولهذا يورد في تعريفه للعجب أسماء بعض اللغويين من أمثال الخليل صاحب العين، والزجّاج، وابن الأعرابي،وابن الأثير وغيرهم. ويشترك هؤلاء اللغويون في تعريف مادة"العجب" بأنه يأتي من الشيء الذي لا يُعرف سببه. فالزجّاج يعرفه بأنَّ " أصل العَجَبِ في اللغة أنَّ الإنسان إذا ما رأى ما ينكره ويَقِلُّ مثله، قال: قد عَجِبْتُ من كذا ". وتعريف الزجّاج يشير إلى موقف المتلقي لهذه العجائب الذي يعبر عن إنكاره للشيء الخارج عن حدود الحقيقة، وعن حدود المألوف المتعارف عليه. ويعرّف ابن الأعرابي العجب بأنه "النَّظرُ إلى شيء غير مألوف ولا مُعتاد". ويستشهد بقوله عزَّ وجلَّ: ﴿وإن تَعْجَب فَعَجَبٌ قَولُهم﴾ (الرعد: ٥). على حين يعرف ابن الأثير كلمة (تعجُّب) بأنها تكون مما خَفِيَ سببه، " والتعجُّب أن ترى الشيءُ يُعجِبُكَ تظن أنك لم ترَ مثله ". ونجد عند صاحب (العين) تلك الالتفاتة إلى فوارق دلالية كامنة في مادة (العجب). " فبين العَجيب والعُجاب فرق، أمَّا العَجيب، فالعَجَبُ يكون مثله أمَّا العُجاب فالذي تجاوز حد العَجَب ".

---

[١] حماديالزنكري، العجيب والغريب في التراث المعجمي، الدلالات والأبعاد، ص١٦٠.

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

[٣] لسان العرب، مادة (عجب).

وأحسبُ أنَّ الفراهيدي يدلنا بهذه الفوارق الدلالية إلى وجود اختلاف دلالي يكون مصحوباً بدهشة وحيرة قد يتفهمها المتلقي، وقد يحاول إعادة تفسيرها وفقاً لمنظوره العقلاني في التعامل مع الأشياء في الكون. ولكن (العُجاب) هو الذي يتجاوز حد العجب؛ أي أنه لن يكون خاضعاً لتفسيرات عقلية أو منطقية صارمة تُبسط المفاهيم وتردها إلى عقالها. ولو تنبّه المعجميون العرب القدامى على التفاتة صاحب العين لربّما كانوا قد خرجوا بمقاربة معجمية تؤصّل مفهوم العجائبي محيلة إياه إلى تشابهاته واختلافاته مع سائر الحقول الدلالية الأخرى.

والعَجَبُ عند أبي البقاء الكفوي (ت١٠٩٤هـ) مرتبط بموقف المتلقي عند رؤية الشيء العجيب، وهو تلقٍّ محدود بالروعة تعتري الإنسان عند استعظام الشيء. ويضيف مؤكداً تنزيه الله تعالى عن هذا الشعور بقوله: "والله متنزّهٌ عن ذلك إذ هو علّام الغيوب لا يخفى عليه خافية، بل هو من الله تعالى إمّا على سبيل الفرض والتخييل أو على معنى الاستعظام اللازم للعجب" [١]. ويشير الكفوي إلى الآية ﴿ بل عَجِبْتَ ويسخرون﴾ (الصافات: ١٢).

ونجد عند الزَبيدي (ت١٢١٣هـ) تنويعات مختلفة لكلمتي (عَجيب) و (عَجب) فمنها[٢]: " جمع عَجيب عَجَائِبُ "؛ ومنها " قد عَجِبَ منه يَعْجَبُ عَجَباً، والاسمُ العَجِيبةُ والأُعْجُوبَةُ بالضم" و " عجّبْتُهُ بالشيء تَعْجِيباً، أي نَبّهتُه على التّعجُّب منه، والاسْتِعْجَاب شِدَّةُ التَّعَجُّب "، و "التَّعاجيب العَجَائِبُ لا واحدة لها من لفظها "، و " عَجَبٌ وعُجَابٌ على المبالغة، كلاهما يؤكّد بهما إذ العَجيب كالعَجَب أي يكون مثله، وأما العُجاب فإنه ما جاوز حد التعجُّب، ويقال رجل تِعْجابة بالكسر أي ذُو أعاجيب، وهي جمع أُعجوبة".

ولا تخرج تعريفات سائر اللغويين والمعجميين القدامى للعجيب عن المعاني السابقة باستثناء الفراهيدي، " فمعنى التعجُّب تعظيم الأمر في قلوب السامعين لأن التعجُّب لا يكون إلا من شيء خارج عن نظائره وأشكاله... والمطلوب من التعجُّب الإبهام لأنَّ من شأن الناس أن يتعجبوا ممّا لا يُعرف سببُه فكلما استبهم السبب كان التعجُّب أحسن ... والعَجَبُ إنما هو للمعنى الخفي سببُه، والصيغة الدالة عليه تسمى تَعَجُّباً مجازًا " [٣].

أمّا كلمة (غريب) فإن دلالة مادتها تنضوي وتتركز في حقل دلالي واحد هو البعد والنوى والتنحي. "فالغُرْبةُ والغُرْب: النُّزوحُ عن الوَطَن والاغْتِرابُ. قال المُتَلمِّس:

أَلا أَبْلِغا أفناءَ سَعدِ بن مالكٍ رِسالةَ مَن قد صار في الغُرْبِ جانِبُهْ

---

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

[٢] تاج العروس، مادة (عجب).

[٣] التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون، وضع حواشيه أحمد حسن لسبج، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨، ج٤، ص١٩٠.

وتكتنز كلمة (الاغتراب) بهذه الحمولة الدلالية للبعد " ففي الحديث أنّ النبي، صلى الله عليه وسلم، سُئِلَ عن الغرباء. فقال " الذين يحيون ما أمات الناس من سنتي ". وفي حديث آخر " أنّ الإسلام بدأ غريباً وسيعود غريباً كما بدأ فطوبى للغرباء ". والغريب عند ابن منظور هو الغامض من الكلام " [١]. ولعلّنا نستنتج من هذه المقاربة الدلالات المعجمية لكلمة (غريب) التي تكمن في:

- البُعد والنوى والتنحي.
- القلة والندرة.
- الغموض.

وتحيلنا كلمة (غريب) على كلمة (نادر) التي تعني أيضاً الشيء الذي يرسخ اختلافه وتميزه وهنا تكمن ندرته. فالمعنى الحسي المادي لـ (ندر) هو السقوط " فندر الشيء أي سَقَط من خوف شيء، أو من بين شيء، أو سقط من جَوْف شيء، أو من أشياء فظهر". وتعضد كلمة (نوادر) هذا المعنى الدلالي. " فنوادر الكلام هي ما شذّ وخرج من الجمهور وذلك لظهوره" ؛ أي أنه انتقال من الباطن إلى الظاهر[٢].

وترتبط كلمة (خارق) [٣] بالحقول الدلالية لكلمتي (العجيب والغريب). ومادة هذه الكلمة تدور حول الدلالات الآتية:

- "التخرّق: لغة في التخلّق، من الكذب. قال أبو الهيثم: الاختراقُ، والاختلاقُ، والافتراصُ والافتراءُ واحد.
- والخرق: الحمق خُرق خرقاً فهو أخرق والأنثى خرقاء.

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

ولا يؤشّر الرصيد المعجمي العربي حول مادة (العجائبي)، في إطار هذا البحث، إلى منظور ثقافي يحاول أن يتبين موقع الذات، وحيرتها، ودهشتها، وتعجّبها، وعُجابها من الكون والأشياء. وعلى الرغم من وجود تراث أسطوري للعرب ما قبل الإسلام فإنّ المعجميين القدامى لم يتجاوزوا حدود عالمهم المرسوم فأية محاولة للتخطي تُؤول مرة أخرى إلى مرجعيتها الدينية وتُؤول وفقاً لتلك المرجعية. ومع وجود غنى واسع للمعجم الخاص بالعجائبي في العالم الإسلامي، كما يقول جاك لاكوف[٤]، إلا أن المعجميين العرب القدامى لم يستثمروا هذا الثراء

---

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

[٢] المصدر نفسه، مادة (ندر).

[٣] المصدر نفسه، مادة (خرق).

[٤] شعيب حليفي، بنيات العجائبي في الراوية العربية، **مجلة فصول**، المجلد ١٦، العدد ٣، القاهرة، ١٩٩٧، ص١١٤.

المعجمي فلم يحيلونا على المتشابه والمختلف، واكتفوا بتجزئة المادة الدلالية وتفريقها في مواطن شتى من معاجمهم. وهذا عائد، كما أحسب، إلى غلبة المرجعيّة المعياريّة عندهم، وهي مرجعية جعلتهم يكتفون بحصر مادتهم المعجمية بعصور الاحتجاج اللغوي دون أن يتجاوزوها. ولهذا نجد أنّ معالجتهم المعجمية الضيقة جعلتهم لا ينفتحون على آفاق رحبة للعجائبي في الثقافة العربيّة الإسلاميّة.

- ثانياً: الجغرافيون العرب ومقاربة العجيب والغريب:

سوف نتحرر من إسار المنظور الضيق (للعجيب والغريب) كما تجلّى عند المعجميين العرب القدامى إلى منظور آخر قد يقترب وقد يبتعد عن مقاربات هؤلاء المعجميين. إذ تزودنا كتب الرحلات والجغرافية القديمة بنصوص عجائبية فيها ألفاظ شتى تشير إلى مواقف الإنسان المختلفة من الظاهرة العجيبة والغريبة؛ أي الآثار النفسية للتلقي والانفعالات التابعة للتصوّرات مثل الانبهار، والهول، والجهل، والسحر، والخوف، والرعب وما شابه هذا[١]. ولعلّ أبا حامد الغرناطي (ت٥٦٥هـ)، يُعد من أوائل الكتاب الذين فسروا ظاهرة العجب من منظور الإنسان المتلقي، فالعقول الإنسانية درجات في الإدراك، وكلما كان العقل أضعف كان العجب أقوى؛ " فعقول الملائكة والأنبياء أكثر من عقول جميع العلماء، وعقول العلماء أكثر من عقول جميع العوام في الدنيا، وعقول جميع العوام أكثر من عقول النساء، وعقول النساء أكثر من عقول الصبيان. وبقدر هذا التفاوت يكون الإنكار لأكثر الحقائق من أكثر الناس لنقصان العقل لأنّ الذي يعرف الجائز والمستحيل يعلم أنّ كل مقدور بالإضافة إلى قدرة الله قليل، فالعاقل إذا سمع عجبا جائزا استحسنه، ولم يكذب قائله ولا هجّنه. والجاهل إذا سمع ما لم يشاهد، قطع بتكذيب وتزييف ناقله، وذلك لقلة بضاعة عقله، وضيق باع فضله"[٢].

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

---

[١] استعرض الباحث محمد باقر علوان عدداً كبيراً من عناوين الكتب المتضمنة كلمة (عجائب) في الثقافة العربيّة الإسلاميّة، وتبلغ قائمته ثمانية وخمسين كتاباً. انظر: **مجلة المورد**، ج٣، عدد ٢، بغداد، ١٩٧٤، ص٢٣٥-٢٤٢، (كتب عجائب المخلوقات في الأدب العربي) .

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

ويرتبط هذا التصور الثقافي عند الغرناطي بالعجب الذي يكاد يؤشر عنده على الحمق وقلة العقل. وبهذا لم يستطع الغرناطي أن يتجاوز رؤية العالم[١] التي وجدنا بعضاً من ملامحها في مقاربات المعجميين العرب القدامى للعجائبي.

وإذا كان الغرناطي قد أشار في تناوله لظاهرة (العجيب) إلى موقف المتلقي فإن القزويني (ت٦٨٢هـ) يعضد عنصر التلقي في تعريفه (العجيب) الذي هو " حَيْرة تعرض للإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشيء، أو عن معرفة كيفية تأثيره فيه"[٢]. ولا يكاد تعريف القزويني يخرج عن حدود (العجيب) عند المعجميين القدامى ممثلة في حالة الحيرة التي تعرض للإنسان بسبب الجهل بسبب الشيء. ولكن الجديد الذي ينضاف إلى مفهومه لمعنى (العجب) هو حديثه عن الناحية الزمنية للتلقي. فالطفل الصغير يشعر بالدهشة والتعجب وتعتريه الحَيْرة، ولكن عندما يكبر قليلاً تتحكم فيه رؤية عقلانية للأمور تجعله يفقد إحساس أو شعور الانبهار تجاه الأشياء المحيرة. يقول القزويني: " فالإنسان يدرك [معنى العجب] في زمن صباه عند فقد التجربة، ثم تبدو فيه غريزة العقل قليلاً قليلاً، وهو مستغرق الهم في قضاء حوائجه وتحصيل شهواته، وقد أنس بمدركاته ومحسوساته فسقط عن نظره بطول الأنس بها. فإذا رأى بغتة حيواناً غريباً أو فعلاً خارقاً للعادات انطلق لسانه بالتسبيح. فقال سبحان الله، وهو يرى طول عمره أشياء تتحير فيها عقول العقلاء، وتدهش فيها نفوس الأذكياء"[٣].

ويتقصى القزويني كذلك دلالة (الغريب) الذي يعني عنده " كل أمر عجيب قليل الوقوع، مخالف للعادات المعهودة والمشاهدات المألوفة. وذلك إمّا من تأثير نفوس قوية أو تأثير أمور فلكية أو أجرام عنصرية. كل ذلك بقدرة الله تعالى وإرادته"[٤]. وحد (الغريب) عنده يشترك مع حد (الغريب) عند المعجميين العرب القدامى في القلة والندرة، كما أنّ (الغريب) عند القزويني يشمل العجيب فالغريب "كل أمر عجيب"، تتوافر فيه مواصفات معينة هي:

- قلة الوقوع.
- ومخالفة العادات المعهودة والمشاهدات المألوفة.

---

[١] **مصطلح رؤية العالم**، مصطلح صاغه لوسيان جولدمان (١٩١٣ - ١٩٧٠) في دراسته عن بنية العمل الأدبي في علاقته بالأبنية العقلية والتاريخ الطبقي. وقد اهتم جولدمان بدراسة بنية العمل الأدبي للكشف عن الدرجة التي يجسد بها هذا العمل بنية الفكر عند طبقة أو مجموعة اجتماعية ينتمي إليها مبدع العمل. فهناك بنية فكرية تتمثل في رؤية العالم تتوسط ما بين الأساس الاجتماعي الطبقي الذي تصدر عنه، والأنساق الأدبية والفنية والفكرية التي تحكمها هذه الرؤية وتولدها. انظر: جابر عصفور، نظريات معاصرة، ط١، دار المدى، دمشق، ١٩٩٨، ص١٠٧.

[٢] عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، ط٣، شركة ومكتبة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٣٧٦هـ، ١٩٥٦، ص٣.

[٣] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[٤] المصدر نفسه، ص٧.

أي أننا نستطيع أن نعد (الغريب) جنسا ينضوي فيه (العجيب) وليس العكس. وقد مثّل القزويني لهذا (الغريب) بـ " معجزات الأنبياء صلوات الله وسلامه عليهم أجمعين كانشقاق القمر وانفلاق البحر، وانقلاب العصا ثعباناً، وكون النار برداً وسلاماً، وخروج الناقة من الصخرة الصمّاء، وإبراء الأكمه والأبرص، وإحياء الموتى، ومنها كرامات الأولياء الأبرار... ومنها أخبار الكهنة والكهانة، ومنها الإصابة بالعين"[١].

ويحاول القزويني أن يعلل الغريب إمّا برده إلى واسطة فوق طبيعية مثل معجزات الأنبياء. " فقد يعود الغريب إلى أمور غريبة تحدث من قوى سماوية وأجسام عنصرية مخصوصة بهيئات وأشكال في أوضاع تسمى (الطلسمات)". وقد"يعود الغريب إلى أمور غريبة تحدث من أجساد أرضية كجذب المغناطيس الحديد وتسمى النيرنجات"[٢].

وبهذا نجد أن حد القزويني (للعجيب) و (الغريب) يعد من أوفى الحدود في الثقافة العربية الإسلامية؛ فهو لم يكتفِ بالتعريف وإنما تعدّى ذلك إلى التعليل لإخضاع الأمور الغريبة للمنظور الثقافي السائد آنذاك، إذ ينقسم المكان إلى عالم (Cosmo) وعماء (Chaos)؛ أي مكان غريب فوضوي تسكنه الأشباح والشياطين والأغراب[٣].

وأحسب أن مصطلح العجائبي كما حدّده تودوروف يصلح أن يكون مصطلحاً شاملاً يندرج في إطاره العجيب والغريب، وخاصة أن هذا المصطلح يقترب من حد العجيب عند القزويني كما بيناه[٤].

تأسيس ثانٍ – في تشكلات العجائبي في الثقافة العربية الإسلامية:

أولاً: الأسطورة والخرافة، أوليات القص العجائبي:

للأسطورة[٥] تجلياتها في بنية العقل الإنساني عامة ومنه العقل العربي. ومع الإقصاء العنيف الذي مارسته الثقافة الدينية ومارسه مؤرخو السلطة لمناوئة الأسطورة[٦] فإنها ظلت

---

[١] عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، ص٧.

[٢] المصدر نفسه، ص ص ٧-٨

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

[٤] سنبين مفهوم القصة العجائبية عندما نتناول ألف ليلة وليلة،بوصفها أنموذجاً على هذا النوع من السرد.

[٥] يرتبط فضاء الأسطورة دلالياً بثلاثة حقول معجمية هي: الكتابة، والتجاوز والأباطيل. فالسَّطْرُ هو الصَّفُّ من الكتاب والشجر والنخل وغيرها. والسَّطْرُ الخَطُّ أو الكتابة. قال الزّجاج في قوله تعالى ﴿ وقالوا أساطير الأولين﴾. المعنى "وقالوا الذي جاء به أساطير الأولين" معناه سطّره الأولون. والأسطورة تحمل دلالة التجاوز. فقد قال أبو سعيد الضرير: "سمعت أعرابياً فصيحاً يقول: أَسْطَرَ فلانٌ اسمي؛ أي تجاوز السَّطْر الذي فيه اسمي فإذا كتبه قيل سَطَرَهُ". أمّا الدلالة الاصطلاحية للكلمة "فالأساطير الأحاديثُ التي لا نظام لها، والأقاويلُ المختلفة". قال الليث يقال: سَطَّر فلانٌ على فلان إذا زخرف له الأقاويلَ ونمّقها، وتلك الأقاويل الأساطيرُ والسُّطُرُ"، لسان العرب، مادة (سطر).

[٦] أحسب أنه كي تحافظ الأسطورة على بقائها فإنها لجأت إلى تمثيلات رمزية في كلا الثقافتين العالمة والشعبية. وهو نوع من أنواع البقاء.

فاعلة ومتفاعلة مع الموروث السردي العربي، ومع المتخيل في كتب السيرة والتاريخ، وكتب العجائب، والكونيات. والأسطورة لا تدلنا فقط على طفولة العقل البشري البدائي، وإنما هي إلى جانب ذلك تؤسس نسقاً ثقافياً يمكن بتتبعه أن نصل إلى المنظور الثقافي الذي شكّل رؤية العالم عند خالقي الأسطورة ومتلقيها على حد سواء. وتشتمل الأسطورة على تراث تراكمي إنساني منفتح على مختلف الحضارات التي سادت ثم بادت. وبهذا تكون، أي الأسطورة، أشبه بالنص المفتوح القابل دائماً للقراءة والتلقي والتأويل.

ومكونات (العجيب) و(الغريب) في الأسطورة العربية متنوعة تشمل الإنسان والحيوان والنبات والجماد، وتكاد تتركز في الجنوب العربي (بلاد اليمن)، حيث أسطورة الجرهمي التائه والحكايات التي وضعها العرب حول المدينة الأسطورية (إرم ذات العماد)، وحكاية ذي القرنين تُبَّع اليمني الذي يبلغ مشارق الأرض ومغاربها. وأساطير الآلهة (إساف ونائلة) والغرانيق العلى، والأساطير التي وُضِعَتْ حول النجوم، والشياطين والمردة والعفاريت والجان، والكهنة والسحرة[١].

وإذا كانت الأسطورة تعني الأحاديث الباطلة التي لا أصل لها فإن الخرافة تعني " الحديث المُسْتَمْلَحُ من الكذِبِ "[٢]. أي أن الخرافة تحظى باستحسان طرفي التلقي، المبدع والمتلقي معاً. والفضاء الدلالي لكلمة (خرافة) يحيلنا على زمان التلقي؛ إذ تكون الخرافة " حديث الليل "[٣]. وتصبح الخرافة، وفقاً لتصور ريجيس بلاشير، حكاية عجيبة ترويها النساء تتمثل عوالم الجن والسحرة على حين تقف الرواية الذكورية لتعمل في هذا الكنز من التقاليد الشعبية يد الاختيار[٤].

---

[١] من أوائل المصنفات التي جمعت لنا الأسطورة العربية قبل الإسلام:
- وهب بن منبّه (ت١١٤هـ)، كتاب التيجان في ملوك حمير، رواية عبد الملك بن هشام، تحقيق ونشر مركز الدراسات والأبحاث اليمنية، ط١، صنعاء، ١٩٧٩م.
- ابن الحائك الهمداني (ت٣٣٤هـ)، الإكليل من أخبار اليمن وأنساب حمير، تحقيق محب الدين الخطيب، ط١، المطبعة السلفية ومكتبتها، القاهرة، ١٩٤٨م.

[٢] اللسان، مادة (خرف).

[٣] المرجع نفسه، المادة نفسها. وأبدى أحمد بسام ساعي في (حكايات من اللاذقية) ملاحظة قيمة في حكاياته التي جمعها من اللاذقية، حول علاقة هذه الحكايات بالليل والظلام، وكيف أن كثيراً من الرواة والحكواتية كانوا يرفضون القص إلا في الليل، وكأن الليل هو مستودع الحكايات فلا تظهر إلا فيه، وما يزال يتردد إلى اليوم المثل الشائع لدى سكان الفرات "اللي يخورف بالنهار يصير حمار". شوقي عبد الحكيم، الحكايات الشعبية العربية: دراسة نظرية ميدانية مزودة بالنماذج، ط١، دار ابن خلدون، بيروت، ١٩٨٠، ص٢٧. وانظر أيضاً ما قاله عبدالفتاح كيليطو عن زمن الخرافة في الغائب، دراسة في مقامة للحريري، ط١، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٧م، ص ص ١٢، ١٣، ١٤.

[٤] ريجيس بلاشير، تاريخ الأدب العربي، ترجمة إبراهيم الكيلاني، ط١، دار الفكر، دمشق، ١٩٧٤م، ص٤٠٩، ج٣.

ولعلّ (حديث خُرافة) الذي ورد في عدد من المصادر العربية[١] منسوباً إلى الرسول (صلى الله عليه وسلم) يؤسس لنا أوليات تحول القصص العجائبي إلى نص مكتوب في رحلة طويلة من الشفهي الثقافي إلى الكتابي الحضاري عند العرب. والأمر اللافت في هذه الحكاية أنها مسندة إلى الرسول (صلى الله عليه وسلم) نفسه الذي يكون هو متلقي هذا النص العجائبي من راويه خُرافة بن عُذْرة. ويروي الرسول (صلى الله عليه وسلم) حديث خُرافة مؤكّداً أن له " حديثاً عجباً "، وأنه كان " يحدّث الناس بما رأى فيهم من الأعاجيب" وأنّه " كان يحدّثهم بما رأى من الجن من العجائب"[٢]،وأنّ "خُرافة حق"، و " أنّ حديثه أصدق الأحاديث "[٣]. أمّا موقف المتلقين الآخرين لهذا النص العجائبي فكان موقفاً متماهياً مع النص كما فعل الرسول (صلى الله عليه وسلم)،فالناس الذين كانوا يستمعون إلى حديث خُرافة كانوا إذا استمعوا إلى حديث عجيب قالوا: " كأنّ هذا حديث خُرافة"[٤].

ويرسم حديث خُرافة صوراً لتشكّل مكونات القص العجائبي؛ إذ يتوالد النص إلى نصوص أخرى على شاكلة الحكايات العجيبة ومئة ليلة وليلة. وتحضر عوالم الجان والمردة في هذه الحكاية، كما يُخرق إطارا الزمان والمكان لنصبح أمام الزمان العجائبي والمكان العجائبي. ويتكون هذا الحديث من حكاية إطارية (Frame – Story) محورها أنّ الجن سبوا خُرافة فيلتقي

---

[١] جاء حديث خُرافة في عدد من المصادر القديمة منها:
- ابن حَنْبل، (ت٢٤١هـ)، مسند أحمد بن حَنْبل، دار صادر، بيروت، (--١٩) ج٦: ص١٥٧.
- ابن قُتيبة، (ت٢٧٦هـ)، المعارف، تحقيق ثروت عكاشة، القاهرة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٦٠، ص٦١٠-٦١١.
- المُفضل بن سلمة، (ت٢٩١هـ) الفاخر، تحقيق عبد العليم الطحاوي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة، ١٩٦٠، ص١٧١.
- الثعالبي، (ت٤٢٩هـ)، ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، مطبعة الظاهر، القاهرة، ١٩٠٨، ص١٠٢.
- المَيْداني، (ت٥١٨هـ)، مَجْمع الأمثال، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٩٥٩، ج١، ص١٩٥.
- الزّمخشري (ت٥٣٨هـ)، المُستقصى من أمثال العرب، تحقيق محمد عبد المعيد خان، المطبعة العثمانية، حيدر آباد، ١٩٦٢،ج١، ص٣٦١.
- الشَريشي، (ت٦١٩هـ)، شرح مقامات الحريري، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤١٨هـ، ١٩٩٨، ج١، ص١٨٨.
- ابن مُنْظور ، (ت٧١١هـ)، لسان العرب، مادة (خرف).
- الزَبيدي، (ت١٢١٣هـ)، تاج العروس، مادة (خرف).

[٢] رواية أحمد بن حَنْبل، في مسند أحمد بن حنبل، ج٦: ص١٥٧؛ رواية المُفضل بن سلمة، في الفاخر، ص ١٦٩.

[٣] الثعالبي، ثمار القلوب، ص١٠٢؛ الزمخشري، المستقصى من أمثال العرب، ج١، ص٣٦١.

[٤] وكأن إصرار الناس على نسبة الحديث إلى خُرافة يبرز لنا نمطاً فريداً في تشكّل الأنواع السردية، فالنوع هنا ينسب إلى إبداع فردي. وهناك حالات فريدة أخرى نُسِبَ فيها الإبداع إلى قبيلة فقيل الشعر العذري مثلاً! أو يُنسب إلى مكان فيقال: هذا رجل عبقري نسبة إلى عبقر، وادي الجان!.

خُرافة بثلاثة رجال لكل واحد منهم قصة عجيبة، ويتوالد العجب كل مرة فنكون أمام العُجاب. وكل واحد من هؤلاء الرجال الثلاثة يريد أن يستحوذ على إعجاب المتلقي (الجان)، كي يطلقوا أسر خُرافة. وقد وظفت هذه الحكاية آليات العجائبي وهي التحوّل والزمان العجائبي. ففي الحكاية الأولى يتحول السارد من رجل إلى امرأة بعد شربه من بئر ماء سحرية، وتتزوج هذه المرأة المتحوّلة وتُنجب ولدين ثم بعد ذلك تعود مرة أخرى رجلاً بعد أن تشرب من البئر ذاتها. ومحور العجب هنا أن السارد يصبح له بهذا التحوّل العجائبي ولدان من ظهره وابنان من بطنه. وتثير هذه الحكاية إعجاب المتلقين الذي يعلقون عليها متماهين: " يا سبحان الله إن هذا أعجب شيء سمعناه"[١] في حين يحكي سارد الحكاية الثانية حكايته، ويؤكد فيها للمتلقين أنها أعجب قائلاً:" إن حدثتكم أعجب من هذا أتشركونني فيه "[٢]. ومحور الحكاية الأعجب تأتي على لسان السارد: " كان لي عم وكان موسراً، وكانت له ابنة جميلة، وكنا سبعة إخوة فخطبها رجل، وكان له عجل يربيه، فأفلت العجل ونحن عنده، فقال: أيُّكم ردَّه فابنتي له، فأخذت خشبتي هذه، واتزرت ثم أُحضرتُ في أثره وأنا غلام، وقد شبت فلا أنا ألحقه ولا هو ينكل!" [٣]. وتؤسس هذه الحكاية الزمان العجائبي، فزمن الحكاية يستغرق عمراً بأكمله يتحوّل فيها السارد من نضارة الشباب إلى الشيخوخة. وتأتي الحكاية الثالثة لتكون هي الأعجب؛ إذ تتحوّل في هذه الحكاية الأم الخبيثة إلى فرس أنثى، ويتحوّل فيها العبد الخبيث إلى فرس ذكر عقاباً لهما[٤].

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

وأحسب أنَّ تكاذيب الأعراب[٥] نوعٌ أدبيٌ سرديٌ يمت بصلة القرابة إلى الخُرافة. ويشير تخصيص المبرّد باباً كاملاً[٦] للحديث عن هذه التكاذيب إلى أهمية حضور هذا النوع في المرويات السردية العربية. ويعلق الزمخشري على هذه التكاذيب بقوله: " هذه، أي التكاذيب،

---

(١) الحكاية، رواية الفاخر، ص١٧١.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٣) المصدر نفسه، ص:١٧.

(٤) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٥) الكذب: نقيضُ الصِّدق، والتّكاذُب مثل التّصادُق، وتكذّبوا عليه: زعموا أنه كاذب، قال أبو بكر الصديق (رضي الله عنه)،: " رسولٌ أتاهم صادقٌ فتكذّبوا عليه " وقالوا: لستَ فينا بماكثٍ " ؛ وتكذّب فلان: إذا تكلّف الكذب؛ والتكذيب: أن يقال: كَذَبْتَ. لسان العرب، مادة (كذب).

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

كلمة مشكلة قد اضطربت فيها الأقاويل حتى قال بعض أهل اللغة أظنها من الكلام الـــذي درج ودرج أهله ومن كان يعلمه "[١].

وربّما كان للمبرّد الفضل الكبير في حفظ هذا النوع السردي من الانمحـــاء والاندثـــار. والتكاذيب التي أوردها تأخذ شكل الحكاية القصيرة أو النادرة الموجزة، ولا يتســع فيــها مجــال الحكي السردي إلى فضاءات دلالية أكبر. وتكاد التكاذيب تقترب من الأسطورة والخرافة عندمــا تورد حديث الحيوان؛ فالمبرّد يورد حديثاً مسنداً إلى أبي عمر الجَرمي. قال: سألت أبا عُبيدة عــن قول الراجز:

أَهَدَّموا بَيْتَكَ لاَ أبالَكا وَأَنَا أَمْشي الدَّأْلا حَوالَكا

فقلت: لمن هذا الشعر؟ فقال: هذا يقوله الضب للحسل أيام كانت الأشياء تتكلم"[٢]. ولعــلّ التكذبــة اللافتــة مــن بيــن تكــاذيب الأعــراب مــا رواه المــبرد عــن حديــث تكــاذب أعرابيين إذ يقول: " حدثني سليمان بن عبدالله عن أبي العميثل مولى العباس بــن محمــد قــال: تكاذب أعرابيان، فقال أحدهما: خرجت مرة على فرس لي فإذا بظلمــة شــديدة فيممتــها حتــى وصلت إليها فإذا قطعة من الليل لم تنته فما زلت أحمل بفرسي عليها حتى أنبهتها فانجابت، فقــال الآخر: لقد رميت ظبياً مرة بسهم فعدل الظبي يمنة فعدل السهم خلفه فتياسر الظبي فتياسر الســهم خلفه ثم علا الظبي فعلا السهم خلفه، فانحدر فانحدر عليه حتى أخــذه"[٣]. وفــي هــذه التكذّبــة تشارك بين المتلقي والسارد إذ يتحوّل المتلقي مرة إلى سارد ومرة أخــرى إلــى متلــقٍّ؛ أي أنّ أدوار التلقي تتبادل. ولعلّ هذا هو الأصل في التكاذُب، فهو ليس كذبا يأتي من طــرف واحــد وإنما هو (تفاعل) يأتي من أطراف عدة. وفي هذه التكذّبة لا نجد عوالم الجان كمــا هــو حــال حديث خُرافة. وإنما نكون أمام حدث يشبه أن يكون حدثاً واقعياً، ولكن مبالغة سارده تدخله فــي باب العجيب والعجب. وأحسب بهذا أن كلمة (تكاذيب)، تعد إحدى تجليات العجيب إلى جانب كــل من الخُرافة والأسطورة[٤].

ومن أوليات تشكّل العجائبي في الثقافة العربية الإسلامية أيضا كتب التفسير والقصــص النبوي.

---

[١] الزمخشري، الفائق في غريب الحديث، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيســى البــابي الحلبي، القاهرة، د.ت.ن، ج٣، ص٢٥٠.

[٢] الكامل في اللغة والأدب، ج١، ص٣٦٥.

[٣] المصدر نفسه، ج١، ص٣٥٧.

[٤] لا أتفق مع الباحث عبدالله الغذّامي في وصفه التكاذيب بأنها جنس أدبي، انظر : الغذامي، القصيدة والنص المضاد، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٤، ص١٤٦ وما بعدها.

-ثانياً: العجائبي في كتب التفسير والقَصَص النبوي:

لجأ بعض المفسرين إلى القص لتفسير النص القرآني، وقد وجدوا في هذا النص عنصراً مشكلاً لتحويل القص إلى العجائبي. ولا أعني بقولي هذا أن تحويل القصص القرآني كان دأب كل المفسرين؛ فهناك مفسرون كانت رؤيتهم للنص محدودة بإطارهم المعرفي الذي لا يخرجون عنه، ومنهم على سبيل المثال الزمخشري في (الكشاف) الذي يتوجه بخطابه التفسيري إلى صفوة الصفوة فكان تفسيره بذلك انتقائياً معيارياً محدوداً برؤية العالم عند المعتزلة؛ أي الرؤية العقلانية. على حين يقترب الطبري في تفسيره مما عرف في الثقافة الإسلامية بالمرويات الإسرائيلية (الإسرائيليات) التي تمثل (الثقافة الضد)؛ أي ثقافة الكتاب المحرَّف"[١]. وقد اشتمل تفسيره (جامع البيان في تأويل القرآن) على عدد من هذه المرويات أو الإسرائيليات التي كان وَهب بن مُنبّه من أهم مصادرها[٢].

وقد كان التحويل النصي الذي قام به الطبري وغيره من المفسرين مصدراً من مصادر القص العجائبي الذي وظفها القصاص والوعاظ والمؤرخون. وأحسب أن هذا التحويل لم يقتصر في استقاء مادته على الإسرائيليات فقط، وإنما جمع إلى جانب هذه المرويات جانباً كبيراً من تصورات الذاكرة الشعبية ورؤاها للدين والتاريخ. وأثّرت هذه التصورات والرؤى في بروز القص الصوفي والسير الشعبية[٣]. وأحسب أنّ هذا التحويل النصي الذي قام به بعض مفسري القرآن يدلنا على أنّ القصة القرآنية كانت نصاً مفتوحاً قابلاً للتلقي والتأويل في اتجاهات تفسيرية ونصية متنوعة؛ إذ كثيراً ما تتحول القصة الدينية الواحدة إلى روايات نصية متعددة[٤]. وقد تنبّه محمد اليعلاوي على أنّ قصة (عصا موسى) كانت منطلقاً لسلسلة من الخرافات في شأن مناقبها العجيبة ومآربها الكثيرة ممّا أدى إلى أن تتفاعل نصياً مع تفسيرات المفسرين، وكتب الأدب العامة ككتاب (البيان والتبيين) للجاحظ[٥].

---

(١) انظر: سيزا قاسم – دَرّاز، توالد النصوص وإشباع الدلالة: تطبيقاً على تفسير القرآن، **مجلة ألف**، العدد ٨، الجامعة الأمريكية، القاهرة، ربيع ١٩٨٨، ص٣٨.

(٢) تشكك وديعة طه النجم في صحة بعض الروايات المنسوبة إلى وهب بن منبّه إذ تقول: "إن الشك يبقى محيطاً بمجموع ما نسب إليهم، وهب بن منبّه وسلالته وأقربائه، من كتب منقولة أو مكتوبة لأن رواياتهم تنقل بصورة شفوية، ويتصرف فيها الرواة تصرفاً ظاهراً"؛ وديعة طه النجم، مصادر القصص الإسلامية، **مجلة مجمع اللغة العربية**، دمشق، ج١، مجلد ٤٥، دمشق، شوال ١٣٨٩هـ/ كانون الثاني ١٩٧٠، ص٣٦٤.

(٣) انظر على سبيل المثال: النص المطوّل الوارد في سيرة عنترة بن شداد، ط١، المكتبة الثقافية، بيروت ١٣٩٩هـ/ ١٩٧٩م، م١، ص ص ٩-٦٩ (عن قصة النمرود مع سيدنا إبراهيم).

(٤) انظر: محمد رجب النجار، التراث القصصي في الأدب العربي، مقاربات سوسيوسردية، ط١، منشورات ذات السلاسل، الكويت، ١٩٩٥، مجلد١، ص٣٩٢.

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

وقد يتوسع بعض المفسرين ومنهم الطبري، على سبيل المثال، انطلاقاً من آية قرآنية واحدة لخلق معطيات عجائبية. فالآية القرآنية التي تصف "إرم ذات العماد" لم يُذكر أي تفصيل عنها سوى أنها ﴿لم يخلق مثلها في البلاد﴾[١]. وربّما فتح هذا الوصف لهذه المدينة آفاقاً من التأويل عند الطبري عندما تمثّلها بوصفها "مدينة عجيبة ذات قصور عظيمة مبنية بالأحجار الكريمة"[٢]. والحضور العجائبي في هذه التفسيرات والقصص يستوعب أيضاً قدراً كبيراً من الأسطورة قبل الإسلام مُمثلةً في الجن والسعالي والغيلان المتشيطنة. وتوظف هذه المعطيات العجائبية لخدمة البطل النبوي[٣]. وصورة هذا البطل النبوي كما تجلّت عند هؤلاء المفسرين كانت النواة المولّدة لصور أخرى مشابهة مثل مَرْويات المِعراج، وكرامات الصوفية، وقصص الشيعة والسير الشعبية. وهي جميعها تؤكد التفاعل النصي القائم في الأدب العجائبي في الثقافة العربية الإسلامية.

- ثالثاً: العجائبي في كتب السيرة والتاريخ:

يبرز (العجائبي) في كتب السيرة النبوية وخاصة في المعجزات المنسوبة إلى محمد (صلى الله عليه وسلم). ولا أتحدث في هذا السياق عن المعجزات الثابتة صحتها بنصي القرآن والحديث الصحيح فهذه لا جدال فيها، وهي خارجة عن نطاق تناولي لأنني لن أجعل النص الإلهي مجالاً لاشتغال العجائبي فهو مُنزّه عن ذلك. وإنّما يقع اشتغال العجائبي في حدوث تراكم نصي جعل هذه المعجزات الثابتة نصاً حقلاً مفتوحاً لتولد معجزات أخرى لم ترد لا في القرآن ولا في الحديث الصحيح. وأحسب أنّ ابن سعد (ت٢٣٠هـ) صاحب (الطبقات الكبرى) كان داعياً إلى هذا التوليد الذي مارسه مبدعون من قبله، وأضاف إليه هو نفسه الشيء الكثير. وقد وصف هذه الأحداث الخارقة المنسوبة إلى الرسول (صلى الله عليه وسلم) بأنها "أعاجيب"[٤].

وربما مهدت كتب السيرة النبوية بما فيها من أعاجيب الدرب أمام نشأة كتابة تاريخية كثيراً ما يختلط فيها التاريخ بالأسطورة و(الغريب) (بالعجيب). وهذا التداخل يؤكد طبيعة

---

[١] جاء ذكر إرم ذات العماد في سورة (الفجر: ٦، ٧، ٨) ﴿أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِعَادٍ إِرَمَ ذَاتِ الْعِمَادِ التي لَمْ يُخْلَقْ مِثْلُهَا في الْبِلَادِ﴾.

[٢] تفسير الطبري: المسمى جامع البيان في تأويل القرآن، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٢، مجلد١٢، ص٥٦٦-٥٦٩.

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

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

التفاعل النصي القائم بين المرويات السردية والمرويات السيرية والتاريخية. ويقدم لنا المسعودي (ت٣٤٦هـ) في (مروج الذهب) مادة عجائبية ضخمة تناولت التأريخ لبداية الخلق إلى زمن المسعودي. وقد يتناول المسعودي شخصية تاريخية لاشكّ في وجودها فيحولها إلى مادة لموضوع عجائبي؛ فقد أراد أن يعلل سبب ولوع الحجّاج بسفك الدماء، وكان تعليله لذلك مرتبطاً بميلاد البطل العجائبي "الشيطاني". فقد " وُلِدَ [الحجّاج] مشوهاً لا دُبر له، فتقب عن دبره، وأبى أن يقبل ثدي أمه أو غيرها فأعياهم أمره"[١]. ويزداد حدث الميلاد عجائبية عندما يتصوّر الشيطان على صورة الحارث بن كَلَدة الذي ينصح أهل الحجّاج بذبح جدي أسود " ففعلوا ذلك وأولغوا الحجّاج في دمه، وطلوا به وجهه، فكان لا يصبر عن سفك الدماء"[٢].

وقد وقف ابن خَلدون (ت٨٠٨هـ) من هذه المرويات العجائبية التي أوردها كُتاب التاريخ والسير من أمثال المسعودي والطبري وسواهما، موقف المنكر لها الداعي إلى إيجاد رؤية عقلانية "تبعدنا عن غريزة الخرافة من روايات، وحكايات، واعتقادات قديمة، أو جديدة"[٣]. وأرجع ابن خَلدون هذه المرويات العجائبية إلى اعتماد ناقليها على تأويل سلبي غير فاعل، " فكثيراً ما وقع للمؤرخين والمفسرين وأيمة النقل من المغالط في الحكايات والوقائع لاعتمادهم على مجرد النقل غثاً أو سميناً، ولم يعرضوها على أصولها، ولا قاسوها بأشباهها"[٤]. ويحفل المعجم الخَلدوني بتأسيس حقول دلالية مرادفة للمرويات العجائبية، أذكرها هنا لأهميتها في بيان **رؤية العالم** عند ابن خَلدون في ما يتصل بهذه المرويات التي هي عنده:

- **الخُرافات:**"وهذا هو الصحيح من أخبارهم، ولا يلتفت إلى خرافات العامة بينهم"[٥].
- **المزاعم** "ومزاعم كلها أشبه بالخرافات"[٦].
- **الغرائب** "هذه الأخبار لولوع النفس بالغرائب وسهولة التجاوز على اللسان،والغفلة على المتعقب"[٧].
- "**الحكايات** التي أشبه بالأقاصيص الموضوعة التي هي أقرب إلى الكذب المنقولة في عداد المضحكات"[٨].

---

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

[٢] المصدر نفسه، ج٣، ص١٤.

[٣] عبد الهادي عبد الرحمن، التاريخ والأسطورة، ط١، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٩٤، ص١٢١.

[٤] ابن خَلدون، المقدمة، تحقيق حجر عاصي، ط١، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ١٩٨٣، ص١٧.

[٥] المصدر نفسه، ص١٧.

[٦] المصدر نفسه، ص٢٠.

[٧] المصدر نفسه، ص١٧.

[٨] المصدر نفسه، ص٢١.

- و"هي الحكايات الواهية"[١].
- و"هي أخبار القصاص الواهية"[٢].

- رابعاً: العجائبي في قصص الإسراء والمعراج:

تشكل المرويات السردية لحادثة الإسراء والمعراج مصدراً من مصادر القص العجائبي في السرد العربي القديم. ولا أعني بالعجائبية في نصوص المعراج ما جاء من آيات قرآنية كريمة وأحاديث صحيحة تؤكد صحة وقوع هذه الحادثة[٣]. ولكني أعني الأحاديث الضعيفة أو الموضوعة عن الإسراء والمعراج التي أحسب أنها كانت النص المولد لذاكرة شعبية اشتغلت بتحويل النص المعراجي إلى قصة مشبعة من خلال إدخال نصوص أخرى في نسيجها وهو ما أسمته سيزا قاسم (الإشباع التوليدي)[٤]. وهكذا تحوّل النص المولّد إلى تجليات ثرة وجدت طريقها إلى نثر المتصوفة فكان لدينا معراج الحارث المحاسبي (ت٢٤٣هـ)، ومعراج أبي يزيد البسطامي (ت٢٦١هـ)، ومعراج النفّري (ت٣٥٤هـ)، ومعراج محيي الدين بن عربي (ت٦٣٨هـ)، ومعاريج صوفية أخرى وفلسفية[٥]. كما تجلّى النص المعراجي في سياق آخر هو الثقافة غير العالمة أو الثقافة الشعبية التي "تعتمد أساساً الحكاية والنقل الشفاهي"[٦]. وحتى لو وجدنا نصاً مكتوباً للمعراج في هذه الثقافة فإنّ هذا النص لا يقف دليلاً على ثبات النص المحوّل. إذ إنّ هذا النص " قد أخذ ينمو ويتطور على مر العصور منفتحاً ومستوعباً عناصر ومصادر غير إسلامية، من وثنية وعبرية ونصرانية دخلت إليها، أي قصة المعراج، عن طريق

---

[١] مقدمة ابن خلدون، ص٢١.

[٢] المصدر نفسه، ص٢٣.

[٣] الدليل القرآني على صحة حادثة الإسراء الآية الأولى من سورة الإسراء ﴿سُبحان الذي أَسْرى بعبدِهِ ليلاً مِنَ المسجد الحَرَامِ إلى المَسْجد الأقصى الذي باركنا حَوْله لنُريهُ مِنْ آياتنا إنه هُو السَّميع البَصِيرُ﴾. أمّا الدليل الثاني فهو دليل مستقى من الحديث النبوي الشريف من خلال ورود مجموعة من الأحاديث الصحيحة عن هذه الحادثة بشقيها الإسراء والمعراج جاءت في صحيح البخاري، وصحيح مسلم وكتب السنن الأخرى. انظر: عمرو عبدالمنعم، الصحيح من قصة الإسراء والمعراج، ط١، دار الصحابة للتراث، طنطا، ١٤١٣هـ/ ١٩٩٣، ص ص ١٤-٢٨.

[٤] انظر: سيزا قاسم، توالد النصوص وإشباع الدلالة: تطبيقاً على تفسير القرآن، ص٥٢.

[٥] انظر: جمال محمد عودة مقابلة، حادثة الإسراء والمعراج وتجلياتها في النثر العربي، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنية، آب ١٩٩٦، ص ص٤٧-٨٢.

[٦] محمد الجابري، تكوين العقل العربي، ط٦، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠٠٠م، ص ص ١٨٨-١٨٩.

التصوّف والفولكلور الشعبي كما دخلت عن طريق التراث الحي الذي تناقلته الأجيال كابراً عن كابر"[١].

وسنقف عند نص المعراج لابن عبّاس كما ورد في الرواية الشعبية لكونها نصاً يصوغ لنا معالم أدب عجائبي بكر قد يشكل مع أحاديث المعراج التي أوردها ابن إسحاق في السيرة ملامح تطور قصة المعراج "من صيغة الحديث والخبر إلى صيغة القصة الكاملة"[٢]. وكأنّ الذاكرة الشعبية تتوسل بابن عبّاس ابن عم الرسول (صلى الله عليه وسلم) لبيان صحة مروياتها موظّفةً في ذلك صلة القرابة، وكون ابن عبّاس روى عن الرسول (صلى الله عليه وسلم) أحاديث نبوية عدة[٣].

وتحافظ رواية ابن عبّاس الشعبية على إطار الحكاية الأصل؛ أي حديث الإسراء والمعراج كما ورد في الحديث الصحيح. وتتألف هذه الرواية الشعبية من أقسام ثلاثة: أولها الإسراء من مكة (الحرم) إلى القدس (المسجد الأقصى)، وثانيها العروج من المسجد الأقصى إلى السموات العُلى ومنها إلى سِدْرة المنتهى، أمّا ثالثها فهو العروج من سِدْرة المنتهى إلى قاب قوسين أو أدنى. والراوي الأول لهذه الحادثة هو الرسول (صلى الله عليه وسلم). ولكن يتحول الراوي الثاني وهو ابن عبّاس من متلقٍّ لما قاله الرسول عن المعراج إلى فاعل حقيقي في النص عندما يتدخل بين الحين والآخر في صياغة العوالم السردية العجائبية.

ويظهر الراوي المجهول فجأةً عندما يكون الرسول صلى الله عليه وسلم في السماء الخامسة يشاهد ملك الموت من خلال إشارة دالة في النص، وهي "قال المؤلف رحمه الله تعالى: اللهم إنا نسألك بحقك العظيم. وبحق اسمك الكريم أن لا ترينا وجهه، [أي وجه ملك الموت]، ووجه مالك خازن النار بقدرتك وحولك ياذا الجلال والإكرام .."[٤].

---

[١] نذير العظمة، المعراج والرمز الصوفي، ط١، دار علاء الدين، دمشق، ٢٠٠٠، ص٥.

[٥] المرجع نفسه، ص٨.

[٣] جمع الوُعاظ والقصاص أحاديث ابن عبّاس الصحيحة والموضوعة عليه فشكّلوا بذلك نصاً يستند في صحة نسبته إلى رواية أم هانئ زوج الرسول صلى الله عليه وسلم، وإلى رواية ابن عباس ابن عم الرسول صلى الله عليه وسلم. وقد تشكّك البيهقي (ت٤٥٨هـ) في (دلائل النبوة) في صحة ما أورده محمد بن إسحاق بن يسار من حديث ابن عبّاس عن الإسراء والمعراج قائلاً "إن صحت الرواية"؛ أي الرواية عن أم هانئ وعن ابن عبّاس، انظر البيهقي: دلائل النبوة، تحقيق عبد المعطي قلعجي، ط٢، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٧٠، ص٤٠٥. وفي الصفحة نفسها رؤيا جابر بن أبي حكيم رسول الله في المنام، إذ يقول جابر لرسول الله: "يا رسول الله إنّ أناساً من أمتك يحدثون عنك في المَسْرى بعجائب، فقال لي: ذاك حديث القصاص".

[٤] ابن عبّاس، قصة الإسراء والمعراج، مكتبة القاهرة، القاهرة د.ت، ص١٦.

وتمثل مشاهد السرد العجائبي النواة الرئيسة المشكلة لهذه القصة الشعبية. ونجد هذا في وصف البُراق، ووصف ملك الموت، ووصف صور العذاب في النار وخاصة عذاب النساء،ووصف الحُجب والسموات الأسطورية وتكويناتها العجائبية من زمردٍونحاسٍوحديد وذهب[١]. ونجد أيضاً الوصف العجائبي للملائكة، وهذا الوصف لا نجده لا في القرآن الكريم ولا في السنة النبوية الصحيحة. إذ يصف ابن عبّاس ملكاً عظيم الخلقة بأنّه "راكب على فرس من نور، وعليه حلة من نور. وهو موكل بسبعين ألف ملك، مسومين بأنواع الحلى والحلل، بيد كل واحد منهم حربة من نور، وهم جند الله تعالى"[٢]. ويصف ابن عبّاس أيضاً ملكاً آخر نصفه من ثلج ونصفه من نار فلا النار تديب الثلج (هكذا)، ولا الثلج يطفئ النار، له ألف رأس في كل رأس ألف وجه، وفي كل وجه ألف فم، في كل فم ألف لسان، يسبح الله تعالى بألف لغة لا يشبه بعضها بعضا"[٣]. ونلاحظ هنا تدفق السرد العجائبي الذي يكاد يكون ممتداً إلى ما لا نهاية إذ الألف تعني العدد الذي ينفتح على المطلق. وينتهي هذا السرد بعد تكثيف المكونات العجائبية وإدخال المخلوقات الغريبة والخارقة مما يؤدي إلى خلق السرد الاختلاقي الذي تكون أظهر وظائفه "التحكم التلاعبي والسيطرة والتأثير على المتلقي، وممارسة سلطة القوة المدبرة عليه"[٤]. والذي يمارس هذه السلطة هو الراوي المجهول الذي يختبئ وراء قناعي (الرسول) وابن عبّاس. وقد يسفر هذا الراوي عن وجهه فجأة ثم يعود للاختباء كي يمارس سلطته في الخفاء. ويؤكد هذا السارد الحاضر/ الغائب نجاحه تماماً في هذه اللعبة بعد أن يستحوذ على فضاء المستمعين والمتلقين الذين يتماهون مع لعبة السرد "فلما سمع المسلمون ذلك [أي عجائب الإسراء والمعراج وخوارقه] فرحوا فرحاً شديداً، وضجوا بالتهليل والتكبير، وخرج رسول الله صلى الله عليه وسلم والمسلمون من حوله، وهو بينهم كالقمر، وهم حوله كالنجوم، وأسلم في ذلك اليوم أربعة آلاف رجل ..."[٥].

ولم يقتصر تأثر الذاكرة الشعبية بمادة الإسراء والمعراج على هذه الرواية الشعبية فقد ظهرت روايات شعبية أخرى مع بعض الفوارق الأسلوبية. مثل قصة (المعراج)

---

[١] إنها أشبه ما تكون بالمدن الأسطورية في جغرافيا الوهم المتخيلة عند الرحّالة العرب القدامى مثل مدينة النحاس ومدينة شدّاد بن عاد ذات الأعمدة الذهبية.

[٢] ابن عبّاس، قصة الإسراء والمعراج، ص٨.

[٣] المصدر نفسه، ص٩.

[٤] كمال أبو ديب، المجلسيات والمقامات والأدب العجائبي، **مجلة فصول**، مجلد ١٤، العدد ٢٤، القاهرة، شتاء ١٩٩٦، ج٢، ص٢٤٤.

[٥] ابن عبّاس، قصة الإسراء والمعراج، ص١٦.

للبرزنجي (ت١١٧٧هـ) وغيرها[١] الأمر الذي يؤكد أن تفاعلاً نصياً كبيراً دار حول هذا النص المولد؛ أي قصة المعراج[٢].

خامساً: كرامات الصوفية:

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

ولا يقتصر العجيب في هذه الكرامات على فعل الكرامة فقط إنّما يتعدّى ذلك ليشمل البطل الصوفي الولي، ويشمل كذلك الزمان والمكان السرديين. ويصبح "خرق العوائد" لهؤلاء الأولياء عادة، وهي عبارة صوفية مأثورة. وقد اتخذ هذا الخرق أشكالاً محددة جعلها اليافعي (ت٧٦٨هـ) في عشرة أنواع أصلية[٤]. وزادها النبهاني (ت١٣٥٠هـ) لتبلغ خمسة وعشرين نوعاً أصلياً، وما لا حصر له من أنواع فرعية[٥].

ويعد عبد القادر الجيلاني (ت٥٦١هـ) من أكثر المتصوفة الذين حظوا بالكرامات ولا سيما بعد وفاته. وممّا يرويه النبهاني عنه "أنّ رجلاً جاء عبد القادر الجيلاني وقال: اختطف

---

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

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

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

[٤] انظر: المصدر نفسه، ص ١٤، وما بعدها.

[٥] النبهاني، جامع كرامات الأولياء، تحقيق ومراجعة إبراهيم عطوة عوض، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٤١٤هـ/١٩٩٣، ج١، ص٥٥.

الجان ابنتي فقال له: اذهب إلى محل كذا وخط دائرة وقل عند خطها: باسم الله على نية عبدالقادر. ففعل الرجل كما أمره، فمر عليه الجن زمراً زمراً إلى أن جاءه ملكهم، فوقف بإزاء الدائرة، وقال له: ما حاجتك؟ قال: فذكرت له البنت فأحضر من اختطفها ودفعها إليّ، وضرب عنق الجني فقلت له: ما رأيت كامتثالك لأمر الشيخ، فقال: نعم إنه لينظر من داره إلى المردة منا، وهم بأقصى الأرض فيفرون من هيبته"[١]. وكما هي الحال في قصص مرويات المعراج الشعبية فإن متلقي كرامات الصوفية يتماهى مع فعل السرد الاختلاقي.

وقد يحوّل النص الكراماتي شخصية تاريخية حقيقية إلى شخصية عجائبية تتفاعل نصياً مع الحلم والأسطورة. وأحسب أنّ الصوفي نجم الدين كبري (ت٦١٨هـ) تحوّل في نصوص الشعراني والنبهاني إلى صاحب كرامات عجائبية. فهولاكو يستأذن من هذا الصوفي قبل دخول بغداد لتدميرها؛ فيرد نجم الدين على رسل هولاكو قائلاً: "ليدخل يضرب هذه الرقبة، ثم يضرب رقبة فلان وفلان، ثم ثلثي أهل البلد جف القلم بما هو كائن"[٢]. وكأنّ السرد يقوم هنا بوظيفة استباقية أو استشرافية تؤكد ما هو آتٍ.

ولعلّ كرامات الصوفية التي ما تزال حتى الآن ماثلة في الذاكرة الشعبية تحيلنا على نص عجائبي آخر هو المتخيّل الشيعي[٣].

- سادساً: العجائبي في المتخيل الشعبي الشيعي:

يُعد العجائبي بتشكيلاته من الآليات التي يلجأ إليها المتخيّل السردي الشيعي بشقيه المكتوب والمروي. ويتنوّع هذا المتخيل الشعبي بين أسطورة، ونص كراماتي، وسيرة شعبية. ويسم هذا التنوع الذاكرة الشعبية الشيعية بالقدرة على توظيف تقنيات تحويل النصوص للانتقال بوساطة العجائبي من الثقافة العالمة إلى الثقافة الشعبية المُهمشة. أي أنّ المتخيّل الشيعي يتوسل بأنساقه العرفانية[٤] وبأنساقه الثقافية والعقائدية حول الإمام المعصوم إلى تحقيق نمط معرفي مضاد للسلطة المهيمنة سواء أكانت سياسية أو دينية.

---

[١] النبهاني، جامع كرامات الأولياء، ج٢، ص٢٠٣.

[٢] المصدر نفسه، ج٢، ص٢٧٥، انظر: الشعراني، لطائف المنن والأخلاق في بيان وجوب التحدث بنعمة الله على الإطلاق. مطبعة بولاق، القاهرة، ١٨٧١، ص٢٠.

[٣] انظر: هناك عدد من الدراسات الحديثة حول موضوع الكرامة الصوفية منها:

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

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

وقد عَبَّرت الذاكرة الشعبية الشيعية عن احتفاء واسع بالعجائبي. ونمثل لهذا الاحتفاء بمسرح التعازي الشيعية الذي يشكل فيه (علم زنكي)[١] أو لسان الشمر جزءاً لا يتجزأ من سينوغرافيا المسرح. ويرمز علم (زنكي) بحسب الأسطورة الشعبية المتداولة في المتخيل الشيعي إلى لسان الشمر[٢] الذي مُسِخَ بعد مقتل الحسين، رضي الله عنه، في كربلاء إلى كلب أسود مسعور راح يركض لاهثاً من العطش، وهام على وجهه في الصحراء القاحلة بعد أن احترقت بشرته، وأصبحت سوداء داكنة. ومن شدة الحرارة والعطش تدلّى لسانه خارج فمه[٣]، وهام في الصحراء يركض لاهثاً. وكأنّ الذاكرة الشعبية الشيعية أرادت الثأر للحسين بعد استشهاده في كربلاء فصورت قاتله بأبشع صورة يمكن تصورها، وهي صورة الكلب الأسود اللاهث.

وتمثل بعض الكرامات الواردة عند المُطهّر الحلّي (ت٧٢٦هـ) في (منهاج الكرامة في معرفة الإمامة) الزمان العرفاني الدائري، وهو زمان ممتد في قلوب الشيعة في انتظار اكتمال الدورة أي "دورة غيبة الإمام ورجوعه"[٤]. ويستطيع الزعيم الشيعي، وفقاً لهذا المنظور الزماني وبفضل كراماته المتعددة، أن يخترق القوانين الموضوعية التي تتحكم في الوجود الكلي"[٥].

وتأسيساً على هذا فإنّ البطل أو الزعيم الشيعي يكسر خطية الزمن فيحوّل الزمان الموضوعي إلى زمان دائري خاص بالإمام. ومن أمثلة هذا التحويل ما ذكره المطهر الحلي عن رد علي بن أبي طالب الشمس بعد مغيبها إذ يقول[٦]: "فلما أراد علي بن أبي طالب أن يعبر الفرات ببابل، اشتغل كثير من أصحابه بتبعير دوابهم، فصلى بنفسه في طائفة من أصحابه

---

[١] علم زنكي أو لسان الشمر: "هو لسان كبير مصنوع من النحاس الرقيق المنقوش بكلمات وأشكال هندسية ورسوم وتشكيلات فولكلورية، واللسان طويل ممدود إلى الأمام ويتحرك عند السير به مرة إلى أعلى وأخرى إلى أسفل في حركة متتالية، ويستخدم في مواكب العزاء الحسينية"، إبراهيم الحيدري، تراجيديا كربلاء، سوسيولوجيا الخطاب الشيعي، ط١، دار الساقي، بيروت، لندن، ١٩٩٩.

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

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

[٤] الجابري، تكوين العقل العربي، ص٣٣٨.

[٥] محمد الجويلي، الزعيم السياسي في المخيال الإسلامي بين المقدّس والمدنّس، ط١، دار سراس للنشر، تونس، ١٩٩٢، ص١١٩.

[٦] المطهر الحلي، منهاج الكرامة في معرفة الإمامة، حقّقه محمد رشاد سالم ضمن كتاب منهاج السنة النبوية في نقد كلام الشيعة والقدرية، مكتبة خياط، بيروت، ١٩٦٢-١٩٦٣، ج١، ص١٩٠.

العصر وفاتت كثيراً منهم، فتكلّموا في ذلك، فسأل الله رد الشمس فرُدّت، ونظمه السيد الحميري في قصيدته المذهبة فقال:

رُدّتْ عليه الشمسُ لمّا فاتَه ... وَقْتُ الصلاةِ وَقَدْ دَنَتْ للمغربِ
حتّى تبلّج نورُها في وَقتها ... للعصر ثم هوت هُوي الكَوكبِ
وعليه قَدْ رُدّت ببابلَ مرةً ... أخرى وما رُدّت لخلق معربِ
إلا ليوشعَ أو لَهُ مِن بعدها ... ولِرَدها تَأويلُ أَمْرٍ معجبِ"

وهكذا فإنّ ثقافة العامة تخلق الزعيم الشيعي المدهش ذا القدرة الفائقة على خلق العجائب والغرائب، أي ما يسميه رودينسون "مفهوم الألق الديني الكلي أو الكاريزم الكلي"[١]. ويتقبل المتخيل الشعبي الشيعي هذا الألق الديني على أنه "كرامات تتميز عن أفعال السحر والشعوذة"[٢].

وإلى جانب نصي الأسطورة والكرامة العجائبيين يشمل العجائبي في المتخيّل الشعبي الشيعي كذلك السيرة الشعبية. ومن أظهر السيّر الشعبية التي أحسب أنها من إبداع المتخيّل الشيعي قصة "فتوح اليمن الكبرى المعروفة برأس الغول"[٣]. وتأتي هذه السيرة مسندةً إلى المؤرخ القصصي أبي الحسن بن عبد الله البكري، ويرد فيها اسم محمد بن إسحاق الكَلبي. إذ يقول الراوي: " وبعد فهذا كتاب فتوح اليمن المعروف بـ (رأس الغول) عن سيدنا الشيخ أبي الحسن بن عبدالله البكري، رضي الله عنه، ونفعنا به آمين. قال: حدثنا محمد بن إسحاق الكلبي، عن الأعمش، عن ابن عبّاس، رضي الله تعالى عنهما حديثاً في الصحيح ..."[٤] ولكن أحسب أنّ هذه الإحالة المرجعية، وهذا الإسناد لا يعدوان كونهما حيلة سردية يستند إليها النص لتحقيق نسبته في الانتماء إلى الثقافة الدينية العالمة.

---

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

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

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

(٤) المصدر نفسه، ص٢، وأبو الحسن البكري، أحمد بن عبدالله بن محمد (ت٢٥٠هـ/٨٦٥م) قصصي، قال فيه الذهبي: " واضع القصص التي لم تكن قط" ونعته بالكذّاب الدجّال. وقال: يقرأ في سوق الكتبيين كتاب "ضياء الأنوار"، و "رأس الغول"، و "شر الدهر"، وكتاب "كلندجة"، و " حصن الدولاب"، و "الحصون السبعة وصاحبها هضّام ابن الحجّاف وحروب الإمام علي معه ". ولم يذكر الذهبي وفاته ولا عصره. الزركلي، الأعلام، مجلد ١، ص١٥٥-١٥٦. ولم أقع في التراجم على مؤرخ قصصي اسمه محمد بن إسحاق الكلبي. وربما كان المعني به هشام بن محمد الكلبي المتوفى (-٢٠٤هـ)، أو المؤرخ محمد ابن السائب الكلبي المتوفى (-١٤٦هـ)، أو محمد بن إسحق المطلبي المتوفى (-١٥٠هـ).

ولا تختلف سيرة (رأس الغول) عن حكاية (غزوة وادي السيسبان وما جرى فيها للإمام علي بن أبي طالب)[١]؛ فهما تشتركان معاً في الموضوع theme وفي الحوافز motives. ولا تختلفان إلا في بعض التفصيلات الصغيرة الخاصة بأسماء الشخوص. ففي سيرة (رأس الغول) يؤدي قدوم امرأة عجوز من اليمن على رسول الله (صلى الله عليه وسلم) شاكيةً ظلم رأس الغول وتجبّره، إلى تجييش الرسول (صلى الله عليه وسلم) الجيوش لقتال هذا الظالم المتجبّر. وفي حكاية (غزوة وادي السيسبان) يكون الحافز المحرّك لها أنّ الملك الغطريف يخطب حسنة بنت الملك الضيغم فتطلب منه رأس الرسول (صلى الله عليه وسلم)، وابن عمه علي، رضي الله عنه، مهراً لها. ويبرز الحدث العجائبي في سيرة رأس الغول بعد استنجاد الرسول بعلي بن أبي طالب بعد رجحان كفة الكفار. ويلتقي الإمام (علي) بشمروخ شيخ الجان الذي يتشرّف بدعوته إلى طعامه قائلاً: "أسألك بحق النبي أن تشرفنا هذه الليلة بإقامتك عندنا ليحصل لنا ببركتك كل الهنا، ويبعد عنا بفضلك كل العنا"[٢]. وتتوالى الأحداث العجائبية في مشاركة جبريل والملائكة لنصرة المسلمين فتحيلنا هذه السيرة الشعبية بذلك على غزوة بدر. ويتشكّل العجائبي في حكاية (وادي السيسبان) في طي الأرض وإمحاء المسافات الزمانية والمكانية. "فقد أراد الله سبحانه من الرياح أن تحمل الإمام علياً وجواده، وفاطمة، والناقة، والحسن، والحسين، والجارية فضة فما كان غير ساعة حتى وصل الإمام ومن معه بعسكر الإسلام"[٣]. وتنتهي سيرة (رأس الغول) و(حكاية غزوة وادي السيسبان) بانتصار المسلمين على الكفار.

وقد حوّل المتخيل الشعبي في كلا النصين؛ نص السيرة والحكاية، حدثاً تاريخياً هو سرية علي بن أبي طالب إلى اليمن[٤] إلى نوع سردي له هويته الخاصة في إنتاجه وتلقيه هو الأدب العجائبي. ويبرز هذا المتخيل الشعبي رؤية معينة للعالم تجعل الإمام علي بن أبي طالب بطلاً خارقاً. ونجد في هذا المتخيل "قسمات موحدة، وعناصر خاصة، لا تختلف إلا باختلاف

---

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

[٢] المصدر نفسه، ص٤٢.

[٣] المصدر نفسه، ص٥٢.

[٤] لم يتجاوز ذكر ابن إسحاق لسرية علي بن أبي طالب إلى اليمن سوى بضعة أسطر عن موافاة علي في قفوله من اليمن رسول الله في الحج، ابن هشام، السيرة النبوية، تحقيق مصطفى السقا، إبراهيم الأبياري، عبد الحفيظ شلبي، ط٣، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٤٢١هـ/٢٠٠٠م، ج٤، ص ص ٢٥٨-٢٥٩.
ولكن النص القصصي الذي يتعرض للحدث نفسه يقدم إلينا (رأس الغول) في مئة وإحدى وتسعين صفحة وأزيد من مئة صفحة لقصة (غزوة وادي السيسبان).

بعض مكونات القصة وعوالمها الشيء الذي يدفع في افتراض وجود بنية مكانية واحدة لها نفس المحددات والمواصفات"[١].

- سابعاً: نص الرحلة والجغرافيا العجائبية:

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

وتعد قصة تَميم الداري[٢] (ت٤٠هـ) الواردة في كتب الحديث والمساند والواردة كذلك في بعض كتب التفسير من أوليات نصوص القص الديني التي تعرّضت لتحويل نصي كبير

---

[١] سعيد يقطين، تلقي العجائبي في السرد العربي الكلاسيكي، غزوة وادي السيسبان نموذجاً، في نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، ط١، منشورات جامعة الملك محمد الخامس، الرباط، ١٩٩٥، ص٩٨. انظر أيضاً: نبيلة إبراهيم، السيرة النبوية بين التاريخ والخيال الشعبي، **عالم الفكر**، الكويت، مجلد١، عدد ٤، يناير فبراير، مارس ١٩٨٢، ص ص٣٥٦-٣٥٧ في حديثها عن **قصة مُعاذ بن جبل وقصة علي في حرب تبوك**. ويذكر أمين عبد المجيد بدوي أنه "منذ أواخر القرن التاسع الهجري ظهرت ملامح مذهبية شجع على رواجها فيما بعد اتخاذ المذهب الشيعي الاثني عشري مذهباً رسمياً للدولة في فارس مستهل القرن العاشر، وأقدم ما بين أيدينا منها (خادرات نامة) وهي من القصص الحماسي الشيعي، وتدور حول بطولة علي بن أبي طالب وبلائه في حرب الإنس والجن في ثوب قرآني أسطوري يجسم عقلية عوام الشيعة وعقيدتهم في شجاعة علي بن أبي طالب وشخصيته الدينية. وناظم هذه الملحمة هو محمد بن حسام الدين المشهور بابن حسام من شعراء القرن التاسع المتوفي سنة ٨٧٥هـ/ ١٤٧٠م)، القصة في الأدب الفارسي، ط١، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت ١٩٨١، ص٨٤.

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

في الروايات التالية لحديث الرسول (صلى الله عليه وسلم).[١] وأدّى هذا التحويل النصي الكبير لقصة تَميم الداري إلى أن تصبح حكاية فيها عناصر كثيرة من التعجيب. كما تراكمت هذه الحكاية نصياً فتحوّلت إلى سيرة شعبية باسم "قصة تَميم الداري وما جرى له مع الجان"[٢].

وقصة تَميم الداري كما جاءت في كتب الصحيح والمساند تحكي رحلته ببحر الشام عندما قذفت به عاصفة هو وصحبه إلى جزيرة مهجورة رأوا فيها رأي العين الدجّال مقيداً، ورأوا أيضاً الجسّاسة اللذين سيظهران آخر الزمان[٣] فالدجّال يقول لتميم: "أنا الدجّال، أما إني سأطأ الأرض كلّها ليس طيبة"[٤]. وتستثمر نصوص المفسرين ذكر الدابة التي ورد ذكرها في الآية الثانية والثمانين من سورة النمل[٥] دون تفصيل. ويستغرق الفخر الرازي (ت٦٠٦هـ) القول فيها فـ"طولها ستون ذراعاً ... ورأسها تبلغ السحاب، وما بين قرنيها فرسخ للراكب. ولها أربع قوائم وزغب وريش وجناحان، وصفتها رأس ثور، وعين خنزير، وأذن فيل، وقرن إيّل، وصدر أسد، ولون نمر، وخاصرة بقرة، وذنب كبش، وخف بعير .. وتخرج ثلاثة أيام والناس ينتظرون فلا يخرج إلا ثلثها...، وتخرج من أعظم المساجد حرمة على الله تعالى المسجد الحرام"[٦]. وتحيلنا صورة الجساسة كما جاءت عند الفخر الرازي على صورة الدنيا عند عبدالله بن عمرو بن العاص (ت٧٣هـ). وهي صورة ستؤثر في كتب العجائب فيما بعد[٧].

---

[١] نجد قصة تميم الداري في كتب الصحيح والمساند وفي شروح بعض المفسرين القدامى للآية ٨٢، من سورة النمل: انظر: ابن سعد، (ت٢٣٠هـ) الطبقات الكبرى، ج١، ص٣٤٣،٢٥١؛ صحيح البخاري (ت٢٥٦هـ). المطبعة المنيرية، دمشق، د.ت، ج٩، ص١٠٨؛ صحيح مسلم (ت٢٦١هـ)، تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي، ط٢، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٧٢، ج٤، ص٢٢٤٧ وما بعدها؛ الفخر الرازي، التفسير الكبير (ت٦٠٦ هـ)، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د. ت، مجلد ٨، ج٢٤، ص ٥٧٢.

[٢] أورد حمادي الزنكري هذه السيرة الشعبية التي عثر عليها صدفة، كما يقول، في كتيب بعنوان "مجموع لطيف فيه خمس قصص شعبية"، طبعة التيجاني المحمدي، مطبعة المنار، تونس، د. ت، ص ٢٦-٣٤، (٩ صفحات)؛ انظر: حمادي الزنكري، الحكي في قصة تميم الداري، فنياته ودلالاته، **حوليات الجامعة التونسية**، عدد ٣٥، تونس ١٩٩٤، ص ص ٧-٦٠.

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

[٤] ابن منظور، (ت٧١١هـ)، مختصر تاريخ ابن عساكر، ج٥، ص ص ٣٠٧-٣٠٨.

[٥] جاء الحديث عن الدابة في القرآن بصورة موجزة في (سورة النمل: ٨٢)، ﴿وإذا وقَعَ القَوْلُ عَلَيْهم أخْرجنَا لهم دابةً من الأرضِ تُكلمُهم أنّ الناسَ كانوا بآياتنا لا يُوقِنُون﴾.

[٦] الفخر الرازي، التفسير الكبير، مجلد ٨، ج٢٤، ص٥٧٢.

[٧] ورد وصف الأرض برواية عبد الله بن عمرو بن العاص في كتاب ابن الفقيه الهمداني، (ت٣٤٠هـ) مختصر كتاب البلدان، طبعة ليدن، مطبعة بريل، ١٩٦٧، ص٣-٤: "صورة الدنيا على خمسة أجزاء كرأس=

ويتولد العجائبي في قصة تَميم الداري عندما تتعرض الشخصية الساردة لتحولات تجعلها تدخل عالم العجيب والغريب؛ فتَميم الداري يخرج من المعرفة البشرية المحدودة القلصرة إلى معرفة غيبية يقينية لا متناهية. والتسارع والاستباق في هذه القصة "يحدث المتلقي بأن الواقع الذي يعيشه ليس غير لحظة تافهة في زمن إلهي سام، وأن الأبطال أو الشخصيات داخل القصة خاضعون لتحكم قدسي إن لم يتوصل إلى فهمه فإنه، أي المتلقي، مكتفٍ بمشاعر العجب"[١]. وتتضح هنا أهمية التلقي المتماهي مع رواية تميم لأن هذا الأخير يستمد شرعيته في الحكي من الرسول[٢].

وتتحوّل رحلة تَميم الداري في نص السيرة الشعبية[٣] إلى علامة من علامات الخطاب القصصي. فلدينا جملة من التحولات التي تُنسب إلى البطل (تَميم) تكون بمثابة التعبير عن التطلعات المعرفية والاقتناعات العقائدية للمتلقين. ومنها قدرة البطل على تجاوز حدود الزمان والمكان وقدرته على تجاوز طاقات الإنسان المحدودة ليصبح أقرب مايكون البطل الخارق الذي يحمل إلى باطن الأرض على ظهر الجان، ويطير في الفضاء، وينتقل من جزيرة إلى أخرى. ويحدث العفاريت والحيوان، ويشاهد عوالم عجائبية، ويتحدث مع أولياء الله. وكل هذه التحولات التي يمر بها البطل تكون في نسق ثقافي عقائدي يؤمن بالمرجعية الدينية (القرآن والحديث)، وبعلامات الساعة الكبرى مثل: الدجّال وحديث الجسّاسة. ويأتي ذكر الدجّال في نسق هذه التحولات إذ يقول تَميم: "فرأيت شيخاً أعور العين اليمين، له زلومة كزلومة الفيل فناداني فلم أجبه وهربت منه، وسرت يومين فرأيت شيخاً عظيم الخلقة، مفقأ العين، مسلسلاً مقيداً في شجرة"[٤]. وراوي هذه السيرة الشعبية هو ابن عبّاس الذي سبق أن أُلصقت به رواية شعبية أخرى هي رواية المعراج المنسوبة إليه. ومتلقي هذا النص الشعبي لا علاقة له بصحة ما جاء في السيرة الشعبية من عجب وعجيب وعُجاب؛ فهو يكتفي بالتلقي المتماهي مع كل ما جاء في النص. ولا سيما أنّ هذه السيرة حافلة بالحديث عن عالم المقدس (الخير) الذي يقف نقيضا لعالم المدنس (الشر).

=الطير والجناحين والصدر والذنب فرأس الدنيا الصين. وخلف الصين أمة يقال لها واق واق، ووراء واق واق من الأمم ما لا يحصي إلا الله. والجناح الأيمن الهند، وخلف الهند البحر وليس خلفه خلق، والجناح الأيسر الخزر، وخلف الخزر أمتان يقال لإحداهما منشك وماشك. وخلف ماشك ومنشك يأجوج ومأجوج من الأمم ما لا يعلمها إلا الله. وصدر الدنيا مكة والحجاز والشام والعراق ومصر. والذنب من ذات الحمام إلى المغرب وشر ما في الطير الذنب".

[١] حمادي الزنكري، الحكي في قصة تميم الداري فنياته ودلالاته، ص٤٦.

[٢] انظر: المرجع نفسه، ص ٤٧.

[٣] انظر: المرجع نفسه، ص ص ٣٥-٤٤.

[٤] الحكاية نقلاً عن الزنكري، المرجع نفسه، ص٤٠.

ويتفاعل حديث تَميم الداري تفاعلاً نصياً مع روايتين منسوبتين إلى عُبادة بن الصامت[١] (ت٣٤هـ). أمّا الرواية الأولى فقد أوردها ياقوت (ت٦٢٦هـ)[٢] واعتمدها القزويني (ت ٦٨٢هـ)[٣]. وهي تتحدث عن زيارة ابن الصامت للرقيم الذي يرقد فيه أهل الكهف. أمّا الرواية الثانية فهي التي حفظها لنا المؤرخ الدَيْنَوري (ت٢٨٢هـ)عن صور الأنبياء التي أخرجها عظيم الروم من خزائنه[٤].

ويذكر المسعودي (ت٣٤٦هـ) أنّ موسى بن نُصير (ت٩٨هـ) قد ترك روايةً مكتوبة عن العجائب التي صادفها في حملته في بلاد المغرب والأندلس[٥]. ومن أوائل الكتب التي حملت عنوان العجائب، كما يؤرخ لذلك ابن النديم، (كتاب العجائب الأربعة) لهشام الكلبي[٦]. واتخذ الميل إلى الغريب والخارق اتجاهاً واضحاً منذ القرن الخامس للهجرة. وتتالت فيما بعد المؤلفات التي يشكل (العجيب) و(العجائب) عتبتها النصية[٧]. وأخذ الميل نحو الإمتاع وخلق الأجواء الغرائبية بعيداً عن النسق الديني يبدو جلياً في جغرافية ابن الفقيه " (ت٩٠٠هـ) التي "أضحت ديواناً للغرائب، لا يدون فيه، [أي ابن الفقيه]، إلا ما خرج عن المألوف"[٨]. وهذا الخروج عن النسق الديني نجده أيضاً في مختصر عجائب الدنيا لابن وصيف شاه (ت٥٩٩هـ) ونجده في (خريدة العجائب) لابن الوردي(ت٧٤٩هـ)[٩].

---

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

[٢] انظر: ياقوت الحموي، معجم البلدان، مادة (رقم).

[٣] انظر: القزويني، آثار البلاد وأخبار العباد، تحقيق فاروق سعد، ط١، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٧٧، ج١، ص١٦١.

[٤] انظر: كراتشكوفسكي، تاريخ الأدب الجغرافي العربي، ص٦٥-٦٦.

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

[٦] انظر: كراتشكوفسكي، تاريخ الأدب الجغرافي العربي، مرجع سابق، ص٢٧٩.

[٧] تكثر كتب العجائب من استخدام كلمة (عجيب) في عنوانتندر فيها كلمتا (خرافة)، و(أسطورة).

[٨] معجم البلدان، ج١،ص٤١٢، ج٥، ص٣١١.

[٩] انظر: المسرد الذي وضعه سعيد يقطين عن كتب العجائب، سعيد يقطين، ذخيرة العجائب العربية، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٤، ص ص ٦-٨. ويذكر حسين فوزي في (حديث السندباد القديم)، أن هنالك تدرجاً وتفاوتاً كبيراً بين كتب العجائب يجعل من بعضها ما يصح أن يوضع في مصاف الكتب ذات الصبغة العلمية والنظرة الأقرب إلى الموضوعية، ومن البعض الآخر ما يقربها من أراجيف العوام".= =حديث السندباد القديم. مطبعة لجنة التأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٤٣، ص ٣٥، وأحسب أن الباحث بهذا

وأدت ضخامة هذه المرويات العجائبية إلى احتراز الثقافة العالمة منها. ومثّل كل من ياقوت الحموي (ت٦٢٦هـ) وابن خَلدون (ت٨٠٨هـ) هذه الرؤية العقلانية. فياقوت يتحفظ في تدوين بعض الأخبار التي ترد إليه من العامة عن بعض المدن والأماكن معللاً ذلك بأن "للعامة في [طاق هَمَذان] أخباراً عامية ألغينا ذكرها خوف التهمة"[١]. وقد يعتذر ياقوت عن إيراد بعض الأخبار معللاً ذلك "بأنه لم يفعل ذلك لو لم يجدها في كتب العلماء"[٢]. ويشكك ابن خَلدون في صحة مرويات رحلة ابن بَطوطة (ت٧٧٩ هـ) معلقاً عليها: "بأنه كان يحدث في شأن رحلته من العجائب بممالك الأرض، وأكثر ما كان يحدث من دولة صاحب الهند، ويأتي في أحواله بما يستغربه السامعون"[٣]. ويبلغ ابن خلدون مبلغ المتلقي المنكر لهذه الأحاديث، مما يجعل وزير السلطان المريني يحذره من هذا الإنكار قائلاً "إياك أن تستنكر مثل هذا من أحوال الدول بما أنك لم تره"[٤].

-ثامناً: نصوص المنامات:

تعد المنامات علامات دالة على الأنساق الثقافية[٥]. وقد مثّلت رؤيا النبي يوسف عليه السلام، كما جاءت في القرآن الكريم، بنية معرفية في أدبيات المفسرين. وشكّلت الرؤى والأحلام والمنامات نصي الثقافة العالمة والثقافة الشعبية؛ فقد ميّز العرب القدامى بين **الرؤيا والحلم** مستندين في ذلك إلى الحديث النبوي الشريف "الرؤيا من الله، والحُلُم من الشيطان". ولهذا " فإنّ النص داخل الثقافة العربية فيما يتصل بالأحلام هو الرؤيا الصادقة، وهي لها معنى ودلالة. أما اللانص فليس سوى أوهام لا طائل وراءها من عمل الشيطان"[٦]. وما نتغيا بيانه

= التدرّج لكتب العجائب يغفل الأنساق الثقافية التي كوّنت هذه المرويات العجائبية؛ فالأمر ليس متعلقاً بالمفاضلة بين العلمي وغير العلمي. وإنما الأمر متعلق بالمفاضلة بين رؤية عالمة ورؤية شعبية في أنساق ثقافية معينة.

(١) معجم البلدان، مادة (هَمَذان).

(٢) المصدر نفسه، المادة نفسها.

(٣) مقدمة ابن خَلدون، ص١٢٥.

(٤) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

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

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

هو العناصر العجائبية التي تتفاعل عند تلقي الحلم أو الرؤيا العجائبية، ومعرفة كيف يعمل الحلم على تحقيق استشراف لأحداث ستقع في المستقبل، أي كيف يكسر الحلم أو الرؤيا خطية الزمن ويستبدله بزمن الرؤيا الذي يتعاضد مع زمنين آخرين هما: زمن القص (قص الرؤيا)، وزمن التأويل الذي يقوم به متلقي هذا النص. والحالم يحقق في أحلامه زمناً عجائبياً يجب أن يتلقاه المتلقي بالتصديق. وقد يتماهى في بعض الأحيان معه.

وتزودنا سيرة ابن هشام في جزئها الأول برؤيا ربيعة بن نصر، ملك اليمن، التي تُعد نوعاً من النبوءة. واللافت في هذه الرؤيا أن صاحبها، أي ربيعة، يؤكد أنها رؤيا قائلاً: "إني قد رأيت رؤيا هالتني، وفُظِّعتُ بها"[١]؛ أي أن القاص أو السارد يمارس فعل التأويل فيؤول حلمه. ولكنه في الوقت نفسه لا يريد أن يكون متلقياً سلبياً لما سيقوله المُؤَوِّل.

ولهذا فكي تكون هناك علاقة تعاقدية بين المؤَوِّل والمؤَوَّل له فإن المؤَوِّل لابدَّ أن يخضع لاختبار، وإذا اجتازه ستكتمل عملية التلقي وإلا فلن تكون. وقد كان مؤَوِّلي نص ربيعة بن نصر الكاهنان الأسطوريان شِق بن أَنْمار بن نِزار، وسَطيح بن مازن بن غسان اللذين يخضع كل واحد منهما لهذا الاختبار على حدة، ففسرا النص بعبارات رمزية تحتمل التأويل. إذ يقول سطيح "رأيت حُمَمَة خرجت من ظُلمه فوقعت بأرض تهمه فأكلت منها كل ذات جُمْجمه"[٢]. ويقول شق لربيعة: "رأيت حُمَمَة، خرجت من ظُلْمه فوقعت بين روض وأكمة، فأكلت منها كل ذات نسمة"[٣]. وتنتهي عملية التلقي بتصديق المؤَوَّل له (ربيعة بن نصر). وقد كان تأويل الرؤيا حدث استيلاء الحبش على اليمن. ولكن كلا الكاهنين يخرقان أفق الرؤيا ليبشرا بقدوم النبي محمد صلى الله عليه وسلم. وكثيراً ما تتماهى الرؤيا الكراماتية؛ فتتحقق كرامة البطل النبوي والبطل الولي بعد أن يفيق الحالم من نومه. وأذكر هنا نصين للتحقّق الخارق في فعل الكرامة فقد ذكر الصفدي أنه: جاء لسِماك بن حرب، وكان قد فقد بصره، حلمٌ رأى فيه النبي إبراهيم (عليه السلام). فقال سِماك للنبي: إن بصره قد ذهب، وإذ ذاك قال له النبي إبراهيم بأن ينزل إلى نهر الفرات، ويغمس رأسه، ويفتح عينيه فيه فإن الله يرد بصره. ففعل سماك ذلك فأبصر"[٤]. وقد يكون تحقق الرؤيا بأن تكون عقاباً وليس ثواباً؛ فقد قال المؤمّل بن أُميل شعراً في امرأة كان يهواها من أهل الحيرة:

شفَّ المُؤمَّلَ يوم الحيرةِ النظرُ ... ليت المؤَمَّلَ لم يُخْلَقْ له بصرُ

---

[١] ابن هشام، السيرة، ج١، ص٤٨.

[٢] المصدر نفسه، ج١، ص٤٨-٤٩.

[٣] المصدر نفسه، ج١، ص٥٠.

[٤] انظر: الصفدي، نكت الهميان في نكت العميان، تحقيق زكي باشا، القاهرة، ١٩١١، ص ١٦١.

فيقال إنه بات تلك الليلة، فرأى رجلاً في المنام أدخل إصبعيه في عينيه، وقال: هذا ما تمنيت، فأصبح أعمى"[١].

ولعلّ هذا الحضور الكبير للعجائبي في الأحلام والرؤى هو الذي شكّل جانباً من النصوص الإبداعية السردية ومنها الحكايات الشعبية، ورسالة الغفران، ورسالة التوابع والزوابع ومنامات الوهراني، وليالي ألف ليلة وليلة، والحكايات العجيبة التي تفاعلت جميعها مع هذا النوع السردي.

- تشكلات ألف ليلة وليلة: مسرد تاريخي:

وتدلنا تشكلات العجائبي في الثقافة العربية الإسلامية أنها كانت تشكلات متنوعة شملت أنساقاً عدة مثل الديني، والتاريخي، والسياسي، والثقافي، والغيبي وغيرها. وهذه التشكلات رفدت القصة العجائبية بروافد أدت إلى جعلها مصدراً رئيسياً للسرد العربي القديم.

وتنتمي ألف ليلة وليلة إلى السرود العجائبية. ولهذا فإننا نتغيا في هذا المحور الكشف عن مسردها التاريخي وعناصر عجائبيتها بوصفها تمثل جزءاً من البحث.

ويكاد البحث عن وجود نسخة أم لألف ليلة وليلة أن يكون أشبه بالبحث عن طائري الرُّخ والعنقاء الأسطوريين. وقد شبّهت سهير القلماوي الكلام في تاريخ الليالي بأنه "رجم بالغيب في أكثر الأحيان"[٢]. وعللت ذلك بأن "الذي بين أيدينا هو نسخ لهذا الكتاب أكثرها ناقص وأقلها كامل. وهي تختلف اختلافاً ظاهراً من حيث ترتيب القصص وعددها ووجود البعض في نسخ دون سائرها"[٣]. وتبدو مهمة البحث عن تشكلات الليالي عسيرة على الباحث لأنها تستلزم منه كشفاً عن أصول قد تكون ضاعت، وقد تكون مشتتةً متفرقةً في الموروث الثقافي لعدد من الحضارات، وقد تكون حاضرة في المتخيل الشعبي. وسأبدأ بالحديث عن بعض الإشارات المبكرة التي تضمنت ذكراً لليالي كما جاءت في بعض المصنفات العربية القديمة، ثم سأتبع هذا الحديث بذكر جهود المستشرقين عن أصول الليالي ونسبتها وطبقاتها، ثم سأحاول بيان تناول بعض النقاد العرب المحدثين لأصول ألف ليلة وليلة.

ويأتي أول ذكر لألف ليلة وليلة في (مروج الذهب) في سياق حديث المسعودي (ت٣٤٦هـ) عن مدينة إرم ذات العماد؛ فهو عندما يذكر خبر هذه المدينة الأسطورية كما جاء في مجلس معاوية ينبه على أنّ هذا الخبر "يدخله الفساد من جهات من النقل وغيره، وهو من

---

[١] الصفدي، نكت الهميان في نكت العميان، ص٢٩٩.

[٢] سهير القلماوي، ألف ليلة وليلة، ط١، مطبعة المعارف ومكتبتها، القاهرة، ١٩٥٩، ص٤٢.

[٣] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

صنعة القُصاص"[١]. والمسعودي بهذا الحكم الذي أورده عن خبر مدينة شدّاد بن عاد يذكرنا بابن خلدون ومنظوره العقلاني في الحكم على الأمور بإرجاعها إلى العقل والمنطق وليس إلى الخُرافات. وسأورد حديث المسعودي عن ألف ليلة وليلة على الرغم من طوله نسبياً لما فيه من إشارات لافتة قد تفيدنا في البحث عن أصول الليالي. يقول المسعودي: "... وقد ذكر كثير من الناس ممن له معرفة بأخبارهم أن هذه أخبار موضوعة من خرافات مصنوعة، نظمها من تقرّب للملوك بروايتها، وصال على أهل عصره بحفظها والمذاكرة بها، وأنّ سبيلها سبيل الكتب المنقولة إلينا والمترجمة لنا من الفارسية والهندية والرومية، وسبيل تأليفها مما ذكرنا مثل كتاب هزار أفسانة، وتفسير ذلك من الفارسية إلى العربية ألف خُرافة، والخرافة بالفارسية يقال لها أفسانة والناس يسمون هذا الكتاب ألف ليلة وليلة، وهو خبر الملك والوزير وابنه [ابنته] وجاريتها وهما شيرزاد ودنيازاد، ومثل كتاب فرزة وسيماس، وما فيه من أخبار ملوك الهند والوزراء، ومثل كتاب السندباد وغيرهما من الكتب في هذا المعنى " [٢].

إنّ إشارة المسعودي إلى أن نص الليالي يتشكّل من أخبار موضوعة من خرافات مصنوعة هي إشارة لافتة لأنها تحاول أن تصنف النوع الأدبي الذي تندرج ألف ليلة وليلة في إطاره. ولدينا في خبر المسعودي نوعان أدبيان هما (**الخبر الموضوع**) و(**الخرافة المصنوعة**). وأحسب أن كلمة (**خُرافة**) في هذا الموضع تعني الحديث المستملح من الكذب الذي قد يكون من وضع قصاصين محترفين. والإشارة الثانية الدالة عند المسعودي هي حديثه عن نوع المتلقي لهذه الأحاديث الموضوعة والخرافات المصنوعة؛ فواضعوها جعلوها وسيلة يتقربون بها إلى الملوك. أي أن منشأ هذه الأحاديث هو سياق الأدب الرسمي الذي يحظى بعناية الملوك والأمراء. ولعل هذا ما قد يفسر شعور الزهو والخيلاء الذي ينتاب واضعيها. وأصل هذه الأحاديث هو النص الكتابي فهو الأصل الأول كما يدلنا نص المسعودي "وأن سبيلها سبيل الكتب المنقولة إلينا والمترجمة". وتتفرع عن هذا الأصل الأول صورة شفهية يدلنا عليها قول المسعودي: "... نظمها من تقرب للملوك بروايتها، وصال على أهل عصره بحفظها والمذاكرة بها". وأحسب أن نص المسعودي يحيلنا على كتاب مفقود من الخرافات قد يمثل الأصل الذي حاكته كتب الخرافات التي جاءت فيما بعد مثل هزار أفسانة، وكتاب فرزة وسيماس، وكتاب السندباد. أي أن هناك سقطاً في نص المسعودي ربّما كان بفعل بعض النساخ. وقد سبب هذا النقص إشكالاً كبيراً في فهم النص. والمسعودي لم يفصح عن ماهية الكتاب الذي تألف من أخبار موضوعة وأخبار مصنوعة وهل كان عربياً أو فارسياً أو أنه من صنع حكماء الهند أو

---

[١] مروج الذهب، ج٢، ص٢٦٩.

[٢] المصدر نفسه، الجزء نفسه، ص٢٧٠.

غيرهم؟![1]. ولم يفصح لنا نص المسعودي عن ماهية الاختلاف بين هزار أفسانة وألف ليلة وليلة عندما انتقل النص الأول، أي هزار أفسانة، من الفارسية إلى العربية. ولم يبين لنا كذلك لماذا أسماه الناس (ألف ليلة وليلة) وزادوا على الليالي **الألف ليلة كاملة** في حين هو في النص الفارسي ألف خرافة أي ألف ليلة فقط؟! ويحيلنا المسعودي في إشارات نقدية مقارنة على تشابهات الليالي مع جنس الخرافة في آداب الهند والفرس. ويشير المسعودي كذلك إلى القصة الإطارية المشكّلة لليالي عندما يصف كتاب هزار أفسانة بأنه "خبر الملك والوزير [وابنته] وجاريتها وهما شيرزاد ودنيازاد".

والإشارة الثانية المبكرة التي وصلتنا عن ليالي ألف ليلة وليلة هي نص ابن النديم، محمد بن إسحاق الورّاق (ت٤٣٨هـ) في كتاب (الفهرست). فابن النديم في حديثه عن أخبار المسامرين والمخرفين وأسماء الكتب المصنّفة في الأسمار والخرافات يجعل الريادة الزمنية في هذا الفن من نصيب الفرس الأول الذين كانوا "أول من صنّف الخرافات، وجعل لها كتباً، وأودعها الخزائن، وجعل بعض ذلك على ألسنة الحيوان ... ثم أغرق في ذلك ملوك الأشغانية، وهم الطبقة الثالثة من ملوك الفرس ثم زاد ذلك واتسع في أيام ملوك الساسانية، ونقله العرب إلى اللغة العربية"[2]. ويشير نص ابن النديم كذلك إلى ما الذي حدث للنص الخرافي بعد انتقاله من سياق ثقافي (الفرس) إلى سياق ثقافي آخر (العرب). إذ لم يقتصر تلقي العرب لهذه النصوص الخرافية على تناولها كما هي، وإنما أضافوا إليها إضافات إبداعية، كما أنهم حاكوها، ونسجوا على منوالها في التأليف، فهذا النوع الأدبي أي الخرافات "نقله العرب إلى اللغة العربية، وتناوله الفصحاء والبلغاء فهذّبوه ونمّقوه وصنفوا في معناه ما يشبهه"[3]. ويكون نص هزار أفسانة هو أول نص وفقاً لابن النديم يُتناول في سياق تلقٍّ ثقافي. وأحسب أنّ إشارة ابن النديم تدلنا على الاحتفاء الكبير الذي قُوبل به كتاب (هزار أفسانة) في الثقافة الرسمية وفي الثقافة الشعبية على حد سواء. وهذه الإشارة ستفيدنا كثيرًا عندما نتحدث عن تحوّلات نص الليالي والأنساق الثقافية في الفصل الثاني من هذا الباب.

وإذا كان المسعودي قد ذكر الحكاية الإطارية المشكلة لنص هزار أفسانة بصورة مبتسرة فإن ابن النديم يتوسع في شرح مضمون هذه الحكاية. فهناك ثلاث روايات عن الحافز الذي أدى إلى تأليف (هزار أفسانة) أو (ألف خرافة). أمّا الرواية الأولى فإنها تتحدث عن

---

[1] توصل الباحث عبد الله إبراهيم " إلى أنّ نص المسعودي يثير إشكالات كثيرة يتعلق بعضها بالريادة الزمنية للتأليف الخرافي" في السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي،ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٠، ص٩٨-١٠٠.

[2] كتاب الفهرست، تحقيق رضا – تجدّد، مكتبة الأسدي، طهران، ١٩٧١، ص٣٦٣.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الحكاية الإطارية المعروفة لقصة شهرزاد مع الملك أمّا الرواية الثانية فهي أنّ هذه الخرافات ألفت لحماني ابنة بهمن. أمّا الرواية الثالثة فهي مجهولة لأنّ ابن النديم يكتفي بقوله "وجاءوا فيه أي كتاب هزار أفسانة، بخبر غير هذا"[١].

وبعد أن أورد ابن النديم نصاً ذكر فيه الأولية الزمنية للفرس على سائر الشعوب في ابتداع الخرافات أتى بنص آخر ينقض ما يقوله. فهو يذكر أنّ "الصحيح، إن شاء الله، أن أول من سمر بالليل الإسكندر، وكان له قوم يضحكونه ويخرفونه لا يريد بذلك اللذة، وإنما كان يريد الحفظ والحرس"[٢]. أي أنّ الإغريق وفقاً لهذا النص كانوا هم أول من صنّف في الأسمار وليس الفرس. وقد تكون أسمار اليونان شفهية لم تعرف طريقها إلى التدوين؛ لأن نص ابن النديم لا يشير إلى تدوينها. ويشير ابن النديم إلى انتقال النوع الأدبي (الخرافة) من الروم إلى الفرس، ومن الفرس إلى العرب إذ يقول: "واستعمل لذلك بعده، أي الإسكندر، الملوك كتاب هزار أفسانة يحتوي على ألف ليلة وعلى دون المئتي سمر لأنّ السمر ربّما حُدِّث به في عدة ليال، وقد رأيته بتمامه دفعات، وهو بالحقيقة كتاب غث بارد الحديث!"[٣].

وترد في نص ابن النديم كلمة (سمر) وتبدو وكأنها ترادف كلمة حديث أو قصة أو خبر أي أن عدد الحكايات التي احتوتها هزار أفسانة هي ما يقارب المئتي سمر، وكل حديث قد يستغرق خمس ليال أو أقل. والسمر كما يذكر ابن النديم "ربّما حُدِّث به في عدة ليال". وابن النديم لم يصله خبر هزار أفسانة سماعاً فقط فقد كان شاهد عيان على رؤية هذا النص في صورته المكتوبة فقد قال: "وقد رأيته بتمامه دفعات". وهذا يعني أن نص هزار أفسانة المنقول إلى العربية كان مكتوباً في القرن الرابع للهجرة، عصر ابن النديم. وفي مقابل الاحتفاء الكبير الذي قوبل به نص هزار أفسانة أو ألف ليلة وليلة كما نستنتج من نص المسعودي يكون تلقي ابن النديم لهذا الكتاب تلقياً سلبياً "لكتاب غث بارد الحديث" حسب تعبيره!.

وتأتي إشارة أبي حيّان التوحيدي (ت٤٠٠هـ) إلى هزار أفسانة في كتاب "الإمتاع والمؤانسة" إذ يقول "ولفرط الحاجة إلى الحديث ما وُضِعَ فيه الباطل، وخُلِطَ بالمُحال، ووُصِلَ بما يعجب ويضحك ولا يؤول إلى تحصيل وتحقيق، مثل هزار أفسان، وكل ما دخل في جنسه من ضروب الخرافات"[٤].

---

(١) كتاب الفهرست، ص٣٦٣.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٣) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

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

ولدينا إشارة أخرى متأخرة عن نص ألف ليلة وليلة ترد عند المقري (ت١٠٤١هـ) الذي جعل ألف ليلة وليلة معياراً للشهرة تقاس به بعض الحكايات المشهورة إذ يقول: "وقد أكثر الناس من حديث البدوية وابن مياح من بني عمها، وما يتعلق بذلك من ذكر الأمر حتى صارت رواياتهم في هذا الشأن كحديث البطّال وألف ليلة وليلة وما أشبه ذلك"[١].

وربما تفيدنا إشارة المقري الذي تفصله عن القرن الرابع للهجرة ما يقارب الستة قرون في بيان ما حصل لتلقي الدوائر الشعبية لنص الليالي، وهو تلقٍّ يؤكد الاحتفاء والذيوع والانتشار. وألف ليلة وليلة شبيهة في هذا التلقي بنص السيرة (حديث البطّال والأميرة ذات الهمة). وتدلنا إشارة المقري كذلك أن نص الليالي أصبح ذائعاً بين الناس مُشتهراً باسم (ألف ليلة وليلة) بعد أن كان "هزار أفسانة" الذي يعني ألف خرافة، "وألف ليلة وليلة" عند الناس في نص المسعودي. وبعد أن كان (هزار أفسانة) أي ألف خرافة في نصي ابن النديم والتوحيدي.

وقد أورد ابن النديم طائفة من أسماء المسامرين وأصحاب الخرافات عند العرب من أمثال أحمد بن محمد بن دلّان، وابن العطّار، وهما كانا معاصرين للمقتدر [٢] (ت٣٢٠هـ). ويبدو أن دوائر التلقي الرسمية والشعبية كانت ترحب بهذا النمط من التأليف الخرافي. ويبدو كذلك أن هؤلاء المسامرين وأصحاب الخرافات كانوا يستندون في تخريفهم إلى تراث سابق عليهم تمثل في الرواد العرب الأول لهذا التصنيف مثل سهل بن هارون، وعلي بن داود، والعتّابي، وأحمد بن أبي طاهر[٣].

وتعد محاولة أبي عبد الله محمد بن عبدوس الجهشياري (ت٣٣١هـ) صاحب كتاب (الوزراء) لتأليف كتاب اختار فيه ألف سمر من أسمار العرب والعجم والروم من المسائل الهامة التي يجب أن نقف عندها. وكأن الجهشياري كان بصدد إنجاز عمل موسوعي ضخم يستوفي فيه التراث الخرافي الكامن في أعماق حضارات العالم القديم آنذاك. ومرجعية الجهشياري في توثيق هذه الموسوعة كانت تشمل شقين هما: المرويات الشفهية، والمرويات المدوّنة[٤]. فقد أحضر الجهشياري "المسامرين فأخذ عنهم أحسن ما يعرفونه ويحسنونه، واختار من الكتب المُصنّفة في الأسمار والخرافات بنفسه"[٥]. وقد كان الجهشياري حريصاً على الفصل بين هذه المرويات تبعاً لجنس مؤلفيها فأسمار العرب وحدها، وأسمار العجم وحدها، وأسمار الروم

---

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

(٢) الفهرست، ص٣٦٧.

(٣) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٤) المصدر نفسه، ص٣٦٣.

(٥) المصدر نفسه، ص٣٦٣-٣٦٤.

وحدها وهلم جراً. ولكن لم يكتب لهذه الموسوعة الاكتمال وتوفي الجهشياري وقد وصل في تدوينه إلى أربعمئة ليلة وثمانين ليلة في كل ليلة سمر تام؛ أي أننا أمام مجموعه أربعمئة وثمانون سمراً. ويُؤكد ابن النديم أنّ عمل الجهشياري كان حقيقة واقعة فقد شاهد بنفسه "عدة أجزاء بخط أبي الطيب أخي الشافعي"[١]. ولو وصلنا كتاب الجهشياري المفقود لكان ربما شاهداً على أصل ألف ليلة وليلة، ولا سيّما أن الجهشياري كان مطلعاً وقارئاً للتراث الخرافي في عصره والعصور التي سبقته.

وقد أثارت نسبة كتاب ألف ليلة وليلة وأصوله كثيراً من الخلاف عند النقاد المحدثين[٢]. وكان أول من أثار هذه الإشكالية الكبرى في العصر الحديث المستشرق سلفستر دي ساسي Silvester de Sacy في مقالات نشرها في الأعوام ١٨١٧م، ١٨٢٩م، ١٨٣٣م. وقد أكد دي ساسي عربية الكتاب، ورفض رفضاً باتاً الرأي القائل بوجود عناصر هندية وفارسية فيه. كما أنكر إمكان قيام فرد واحد بتأليفه. وسلّم في المقالين الأخيرين أنّ تأليف الكتاب كان في عهد متأخر جداً[٣]. في حين خالف يوسف فون هامر Joseph Von Hammer رأي دي ساسي، وقال بوجود عناصر فارسية وهندية في الكتاب[٤].

ونظرية الطبقات أي القول بوجود طبقات مختلفة لأصول الليالي من النظريات التي لاقت قبولاً كبيراً عند المستشرقين. وكان فون هامر من أوائل القائلين بهذه النظرية. ومن القائلين بها أيضا وليم ليين W.Lane، وليتمان E.Litman، وماكدونالد Macdonald، وأويسترب Oestrup، وفكتور شوفان V.Chauvin، ومولر Müller، ونولدكه Noldke، ودوكوجيه Decoojè وغيرهم[٥]. غير أن هذه النظرية لم تؤدِ إلى نتائج تُذكر في البحث عن أصول الليالي. ولهذا نجد أنّ اتجاه الباحثين والمستشرقين الغربيين اتخذ مساراً آخر فيما بعد تمثّل في تحقيق كتاب ألف ليلة وليلة وفقاً للمناهج الفولكلورية واللغوية والبنائية لتحقيق بعض النتائج التي لم يتوصلوا إليها[٦].

---

(١) كتاب الفهرست، ص ٣٦٤.

(٢) انظر: المسرد التاريخي الذي صنّفه عبد الله إبراهيم عن أصل ألف ليلة وليلة عند النقاد المحدثين، في السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ص١٠٤.

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

(٤) انظر: المرجع نفسه، مجلد ٤، ص ١٨٩.

(٥) انظر: شريفي عبد الواحد، ألف ليلة وليلة، الأصول والنسب والطبقات، **مجلة كتابات معاصرة**، عدد ٤١، بيروت، ١٩٩٢، ص١١٠-١١٥، أيضاً: دائرة المعارف الإسلامية، (مترجمة)، (مادة ألف ليلة وليلة)، مرجع سابق، ص ص ١٨٨-٢٠٩.

(٦) انظر: شريفي عبد الواحد، مرجع سابق، ص١١٥.

أمّا الباحثون العرب فقد كانت سهير القلماوي أول ناقدة عربية تتناول كتاب ألف ليلة وليلة بالدراسة والتمحيص. وقد أشارت القلماوي في سياق تعليقها على رأي الأب الصالحاني عن أصول الليالي أنّ "الأب أنطون الصالحاني يستمر في ذكر الأدلة، [عن عربية ألف ليلة وليلة]، غافلاً عن أنّ لهذه المجموعة؛ أي ألف ليلة وليلة تاريخاً طويلاً مرت فيه بتطورات مختلفة، ودلّ اسمها على صور مختلفة للكتاب نفسه"[١]. وتؤكد سهير القلماوي أنّ "مؤلف هذا الكتاب، أي ألف ليلة وليلة، مؤلف شعبي"[٢].

واشتغل بعض الباحثين العرب المحدثين " بنظرية الطبقات "، على غرار ما فعل المستشرقون، وحاولوا البحث عن أصول الكتاب ومنهم عبد الملك مرتاض، ومحسن مهدي، وصفاء خلوصي، ومحمود طرشونة، وموسى سليمان، وأحمد حسن الزيّات، وفاروق سعد، وأحمد كمال زكي، ونبيهة عبود وغيرهم[٣]. وقد ذكرت نبيهة عبود أنّ أقدم النصوص العربية المتبقية لدينا الخاصة بـ (ألف ليلة وليلة) هي قصاصات من مخطوطة من القرن التاسع. ومن المحتمل أن تكون سورية الأصل، تحمل عنوان (كتاب فيه حديث ألف ليلة وليلة). واتخذ هذا الكتاب عنوان "ألف ليلة وليلة" في تاريخ غير معروف. وتشير نبيهة عبود إلى أنه قد ذاعت في مصر الفاطمية في القرن الثاني عشر للهجرة مجموعة قصصية بعنوان ألف ليلة وليلة[٤]. وعلى الرغم من حديث نبيهة عبود عن المخطوطة الأصل لألف ليلة وليلة إلا أنها لم تطلع الباحثين عليها، كي تأخذ طريقها إلى مجال البحث الأدبي المقارن، وربّما كانت المخطوطة مفقودة.

---

[١] سهير القلماوي، ألف ليلة وليلة، ص٤.

[٢] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[٣] انظر: أحمد الزيّات، تاريخ الأدب العربي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٢.

أحمد كمال زكي، الفن القصصي في التراث العربي، مجلة الآداب، العددان ٧-٨، بيروت، ١٩٨٩.

صفاء خلوصي، دراسات في الأدب المقارن والمذاهب الأدبية، ط١، مطبعة الرابطة، بغداد، ١٩٥٧.

عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة، دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمّال بغداد، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩.

فاروق سعد، من وحي ألف ليلة وليلة، ط٢، المكتبة التجارية، بيروت، ١٩٩٢.

محمود طرشونة، مدخل إلى الأدب المقارن وتطبيقه على ألف ليلة وليلة، مطابع الوحدة، تونس، ١٩٨٦.

موسى سليمان، الأدب القصصي عند العرب، ط١، دار الكتاب، بيروت، ١٩٦٩.

[٤] انظر:

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

وقام محسن مهدي بعمل جاد للبحث عن الأصول الأولى لنص ألف ليلة وليلة بمقابلة نسخ مخطوطات الليالي ببعضها. وخرج بعد هذا البحث التأصيلي إلى نتيجة مفادها أنّ هناك فرعين رئيسيين لمخطوطات ألف ليلة وليلة إحداهما سورية والأخرى مصرية. فالمخطوطة السورية تنتمي إلى القرن الرابع على حين أنّ المخطوطة المصرية تعود إلى القرن الثاني عشر[١]. وأخذ مهدي يقارن بين المخطوطات المختلفة التي وصلته وخرج بعد ذلك بكتاب أثبت فيه إحدى عشرة حكاية فقط. وعد الحكايات الأخرى دخيلة على النص الأصلي لليالي[٢].

وعد محمود طرشونة كتاب (مائة ليلة وليلة) سابقا على ألف ليلة وليلة. وقد حقّق طرشونة هذا الكتاب. وقام ببحث نقدي موسع عنه شمل النقد الخارجي والنقد الداخلي لهذا الكتاب. وتوصل بعد هذا البحث إلى مجموعة استنتاجات أهمها أنّ كتاب (مائة ليلة وليلة) ذو أصول هندية انتقلت إلى العربية عن طريق الفارسية، وأنّ له مصادر عربية متفرقة صاغها الرواة المغاربة ثم البربر. كما وجد طرشونة أن كتاب (مائة ليلة وليلة) أقرب إلى الأصول الهندية في الحكاية الإطارية من كتاب (ألف ليلة وليلة)، وبالتالي فهو سابق عليه. وقد يكون مرحلة في تطوّر عدد لياليه. ولا سيّما أن الحكايات التي اشترك في روايتها الكتابان مستقاة من هذا الأصل[٣].

وعثر المستشرق الألماني ريتر H. Ritter على ثماني عشرة قصة نشرها المستشرق الألماني فير (Wehr) تحت عنوان (الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة)[٤]. وتشترك هذه المجموعة مع نص ألف ليلة وليلة في بعض الحكايات مثل (حديث جلنار البحرية) وحديث (فرس الأبنوس). وتشمل هذه المجموعة كذلك حكايات مرجعية تاريخية مثل (حديث صخر والخنساء). و(حديث فوز والعباس)، و(حديث طاهر بن خاقان)، و(حديث أبي الفرج الأصفهاني). وفي مقدمة هذا الكتاب أنه "كتاب يتضمن حكايات عجيبة وأخباراً غريبة"[٥]. وتخلو هذه المجموعة القصصية من وجود أية قصة إطارية تجمع هذا الشتات المتفرق من الحكايات. وربّما تكون هذه المجموعة من عمل مصنف أراد أن يجمع الخرافات والأسمار كما

---

[١] انظر: ديفيد بينوليت، مدخل إلى ألف ليلة وليلة، **مجلة فصول**، شتاء ١٩٩٤، مج ٤، ج١، ص٣٥، (عدد خاص عن ألف ليلة وليلة)، ص٣٥.

[٢] انظر: محسن مهدي، كتاب ألف ليلة وليلة من أصوله العربية الأولى، ليدن، بريل، ١٩٨٤، ص١٢.

[٣] انظر: مائة ليلة وليلة، تحقيق ودراسة محمود طرشونة، ط١، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ١٩٧٩، ص٣٢.

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

[٥] انظر: المصدر نفسه، ص١٨.

فعل الجهشياري. ويدلنا الكتاب على أنه دُوِّن في عصور متأخرة بعض الشيء لأن لغة الكتاب تشبه إلى حد كبير اللغة التي دُوِّنت بها السير الشعبية.

- العجائبي في ألف ليلة وليلة:

تبدو ألف ليلة وليلة عصية على التصنيف النوعي، مُتمرِّدة على الانضواء تحت أي نوع أدبي يدرجها في أنماط محدّدة من الكلام. فما ألف ليلة وليلة؟ هل هي **حكاية خرافية** كما صنفها فردريش فون دير لاين (F. Von Der Leyen) أو هي **حكاية عجيبة** وفقا لتصنيف تزفيتين تودوروف (Tzvetan Todorov) أو أنها تندرج ضمن **حكاية الجان** كما يرى عبد الحميد يونس أو ضمن **الحكاية الخارقة** في تصنيف عبد الملك مرتاض أو هي **الحكاية الخرافية** كما يقول شوقي عبد الحكيم[١]؟ قد تختلف هذه الحدود والتعريفات في مابينها ولكن اختلافها دليل على أن نص ألف ليلة وليلة حمّال أوجه، وقابل لقراءات متعددة ولتصانيف نوعية كذلك.

ويعلّل صبري حافظ طبيعة النص المفتوح لألف ليلة وليلة بأن ذلك عائد إلى ثراء النص، وتعدد مغامراته القصصية، وتنوّع وحداته السردية الذي بلغ درجة مكنته من استيعاب أشكال وأجناس سردية متعددة ومتناقضة دون أن يفقد وحدته أو يخسر تماسكه "ففيه من الخيالي والعجائبي قدر ما فيه من الحب العذري والقيم النبيلة والعواطف السامية، وفيه من قصص المغامرات الشعبية وحكايات الجن والعفاريت قدر ما فيه من القصص الديني والمغامرات الروحية. وفيه من ضروب الشر والحسد والمكيدة قدر ما فيه من تجليات الخير والنقاء والفضيلة، وفيه من الملاحم الطويلة التي تمتد عبر ليال عدة قدر ما فيه من القصص والنوادر والحكايات القصيرة التي لا يستغرق بعضها إلا شطراً من الليل ..."[٢].

---

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

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

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

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

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

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

ولكني أحسب أنّ العجائبي، وفقاً لاصطلاحات الشكلانيين الروس، هو العنصر المهيمن[١] على خطاب ألف ليلة وليلة في تشكلاته وفي موضوعاته. فنحن نجد العجيب والغريب يتداخل حتى مع الحكايات التي تكون فيها شخصيات ذات مرجعية تاريخية كهارون الرشيد والوزير يحيى البرمكي وموسى بن نصير وسواهم. وهذه الشخصيات المرجعية لا تدخل ضمن (فواعل العجائبي)؛ أي الشخصية التي تقوم بخلق الفعل العجيب. ولكن تقع مثل هذه الشخصيات المرجعية في موقع المتلقي لهذه الأحداث. كما هو الحال في حكاية موسى بن نُصير ومدينة النحاس[٢]، وهارون الرشيد في حكاية (حمال بغداد والبنات الثلاث[٣]) وغيرهما. كما أنّ لدينا حكاية كاملة في الليالي تحمل اسم (عجيب وغريب)[٤]. وإذا كان تودوروف قد بين أهمية سرد شهرزاد فأن "تقص مساوٍ لأن تعيش، ويصبح السرد المعادل الكلي للحياة[٥]" فإنّ روي. ب.متحدة Roy. P. Motthedh يعدل هذه الجملة المفتاحية لتصبح " المزيد من القصص العجيبة أو الموت[٤]"! ولعلّ هذا السرد المتدفق المدهش بعجائبيته هو الذي جعل شهريار أسيراً للقص. ففي نهاية الليلة الثانية والستين بعد الستمئة تعجب دنيازاد بسرد أختها قائلة: "ما أحسن هذا الحديث وأطيبه وأحلاه وأعذبه فترد عليها أختها بأنّ هناك الأحسن والأطيب: وأين هذا مما أحدثكم به الليلة القابلة إن عشت، وأبقاني الملك. فقال الملك في نفسه: والله لا أقتلها حتى أسمع بقية حديثها"[٦]. ولعلّ الذي ذكرناه يسوّغ لنا أن نسمي ألف ليلة وليلة تجاوزاً القصة العجائبية. ولا تعني هذه التسمية أنني أقلل من شأن سائر تمثيلات ألف ليلة وليلة وصورها المتنوّعة.

---

(١) المهيمنة وفقاً لاصطلاحات الشكلانيين الروس: "يعد مفهوم المهيمنة من أكثر مفاهيم النظرية الشكلانية جوهرية وصياغة وإنتاجا. وهي تعني أنّ عنصراً لسانياً نوعياً يهيمن على الأثر في مجموعه". انظر: ر. جاكوبسون، القيمة المهيمنة، ضمن نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، ط١، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، المغرب، ١٩٨٢، ص٨١-٨٢.

(٢) انظر: ألف ليلة وليلة، [طبعة أصلية غير مهذّبة منقولة عن طبعة بولاق، ١٢٥٢هـ] جزآن، مقابلة وتصحيح الشيخ محمد قطة العدوي، دار صادر، بيروت، د.ت، ج٢، ص ٣٧ وما بعدها.

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

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

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

(٦) ألف ليلة وليلة، ج٢، ص١٥١.

هي الأعجب. وفي كل مرة يستمع الجني لحكاية أحدهم يهبه ثلث دم التاجر حتى إذا انتهت الحكاية الثالثة، وهي الأعجب، يكون التاجر قد أُعفي من دم ابن العفريت. وتحيلنا هذه الحكاية نصياً على حكاية (حديث خُرافة) الذي أنقذته حكايات رجال ثلاثة أيضاً من أسر الجن. والجامع بين هاتين الحكايتين أنّ السرد المشوق في كلتيهما كان يعني الحياة والتوقف عن السرد كان يعني الموت أو دوام الأسر.

ويتحوّل السرد العجائبي إلى اتفاق تعاقدي بين السارد والمتلقي في حكاية (حاسب كريم الدين) التي تُعد من أطول حكايات ألف ليلة وليلة؛ إذ تستغرق الليالي من الثالثة والثمانين بعد الأربعمئة إلى السادسة والثلاثين بعد الخمسمئة (حسب طبعة بولاق). وعندما يلتقي حاسب كريم الدين بملكة الحيات تتفق معه على أن يكون هو المتلقي لحكاياتها قائلةً له: " أريد منك يا حاسب أن تقعد عندي مدة من الزمان حتى أحكي لك حكايتي وأخبرك بما جرى لي من العجائب. فقال لها: سمعاً وطاعة فيما تأمرينني به"[١]. وتمارس ملكة الحيات الإغواء السردي على حاسب كريم الدين فتدخل حكاية داخل حكاية. وكأنّ ملكة الحيات هي وجه من أوجه شهرزاد " فقد كان على شهرزاد أن تمتحن موهبتها بوصفها قاصة وإلا فستموت. لأنها لن تعيش إلا إذا كانت قادرة على إثارة فضول الملك لما ترويه. ومن الواضح أن مصيرها ليس رهين قدراتها بوصفها قاصة وحسب، بل رهين مزاج الملك أيضا. فلو تعب أو أصابه الملل من الاستماع لماتت شهرزاد وتوقف السرد"[٢].

وفي حكاية حمّال بغداد والبنات الثلاث يكون السرد العجائبي هو المخلص للصعاليك الثلاثة من الموت. فهؤلاء الثلاثة يقولون للصبية التي أرادت قتلهم " كل واحد منا من بلد. وإن حديثنا عجيب وأمرنا غريب "[٣]. وعندما تحظى الحكاية بإعجاب الصبية تقول لكل واحد منهم ينتهي من سرد حكايته " ملّس على رأسك ورح " فيرد عليها " والله ما أروح حتى أسمع حديث رفقائي" [٤].

عناصر العجائبي:

أولاً: الفضاء العجائبي: يتسع الفضاء العجائبي في الليالي ليشمل الأماكن المغلقة والأماكن المفتوحة والأماكن القريبة والأماكن البعيدة القصية. ولذا نجد في هذا الفضاء بعض المدن

---

(١) ألف ليلة وليلة، ج١، ص٦٦٠.

(٢) Gerald Prince. An Introduction to the Study of Narrative, in Reader - Response Criticism edited by: Tompkins, The John Hopkins University Press. 1980. P8.

(٣) ألف ليلة وليلة، ج١، ص٣١.

(٤) المصدر نفسه، ج١، ص٤١.

المرجعية التاريخية كالبصرة على سبيل المثال التي تخلو في حكاية قمر الزمان مع معشوقته من سكانها طوال ساعتين في كل يوم جمعة، لكي يمر فيها موكب شيخ الجوهرية إذ " تكون دكاكينها مفتوحة... وليس فيها رجل ولا امرأة ولا بنت ولا ولد،وليس في الشوارع كلاب ولا قطط ولا حسيس ولا أنس أنيس"(١).

ونجد أيضاً المدن العجائبية المتخيلة التي ذُكِرَ بعضها في عدد من كتب العجائب والكونيات، ولعلّ من أظهر هذه المدن مدينة النُحاس أو مدينة كوش بن عاد في بلاد الأندلس التي يتوجه إليها موسى بن نُصير وجماعة من جنوده فيجدون أنّ " سورها كأنه قطعة من جبل أو حديد صُبَّ في قالب، ولا حس فيها ولا أنيس، يصفر البوم في جهاتها، ويحوم الطير في عرصاتها، وينعق الغراب في نواصيها وشوارعها، ويبكي على من كان فيها"(٢). ولدينا أيضاً المدينة المسحورة التي سُحِرَ أهلها، فأصبحوا كلهم سمكاً ملوناً، كل أصحاب ديانة بلون(٣). وفي الليالي مدينة يكون مصير أهلها التحوُّل العجائبي من حالتهم البشرية إلى صورة الطيور " ففي كل شهر تظهر لهم أجنحة يطيرون بها إلى عنان السماء، ولا يبقى متخلفاً في تلك المدينة غير الأطفال والنساء"(٤). وليست غايتي هنا حصر المدن المرجعية والمدن المتخيلة كلها كما جاءت في الليالي إنما غايتي بيان أنّ هذه الفضاءات العجائبية ليست منفصلة أبداً عن دلالتها الحضارية؛ فهي تتشكّل من خلال العالم السردي مع جميع الدلالات الملازمة لها التي تكون عادة مرتبطة **برؤية العالم** أو **أديولوجيم العصر** بتعبير جوليا كريستيفا J.Kristeva(٥).

ولذا أزعم أنّ الفضاءات التي يحدث فيها العجيب الذي لا يستطيع العقل تفسيره، حسب تودوروف(٦)، تكمن في الفضاءات البعيدة التي يقطع بنو البشر في سبيل الوصول إليها مسافات قد تصل إلى خمسة وتسعين عاماً(٧). وفي هذه الفضاءات العجائبية يتشكّل العجيب والزمن العجائبي الذي يختلف عن أزمنة بني البشر. ولكن تنتهي هذه الفضاءات العجائبية ويعود

---

(١) ألف ليلة وليلة،ج٢، ص٥٥٥.

(٢) المصدر نفسه، ج٢، ص٤٥.

(٣) انظر: المصدر نفسه، ج١، ص١٩-٢٠.

(٤) المصدر نفسه، ج٢، ص٣٦.

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

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

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

المتلقي إلى المدن المرجعية (مدن بني البشر)، أمّا الغريب الذي يمكن تفسيره واقعياً فيتم غالباً في المدن المرجعية الواقعية؛ فالسحر والامتساخ والتحوّل يبدو أول الأمر عجيباً ثم يتحوّل بعد ذلك إلى أمر يمكن تفسيره أي غريب حسب تعبير تودوروف.

ثانياً: مجاز التحذير: وللعجائبي في ألف ليلة وليلة مجازاته التي تشكل الوجوه المتعددة للغريب والعجيب في هذه الحكايات. ومن أبرز هذه المجازات مجاز التحذير؛ أي أن تحذيراً يُوجه للفاعل السردي[١]، ويشكل انتهاك هذا التحذير خرقاً ينال عليه الفاعل عقاباً صارماً. والتحريم في ألف ليلة وليلة يتشكل في صور عدة منها الأبواب الموصدة والغرف والطلاسم والخواتم. وقد يتشكّل من تحذير من السؤال أو اللمس يُوجه لكل راغب في انتهاك المحظور والفضاءات المغلقة. وانتهاك المحظور هو الذي يولد فعل السرد في العجائبي، وهو الذي يخلق العجيب والغريب. فحمّال بغداد على سبيل المثال يوافق على شرط الصبيات الثلاث بأن لا يَسأل عن أي شيء يجري أمامه. " فقلن له: قم واقرأ ما على الباب مكتوباً. فقام إلى الباب فوجد مكتوباً عليه بماء الذهب " لا تتكلم فيما لا يعنيك تسمع ما لا يرضيك. " فقال الحمّال: أشهد أني لا أتكلم فيما لا يعنيني"[٢]. ويؤدي انتهاك هذا التحريم إلى تمدد حكاية (حمّال بغداد) إلى مجموعة من الحكايات الناتجة عن هذا الحظر.

وكثيراً ما يرتبط التحريم والانتهاك بالقضاء والقدر، فحين طلب حاسب كريم الدين من ملكة الحيات أن يغادر مملكتها تصارحه بأنه متى راح إلى أهله ودخل الحمام تسبب في موتها، فيحلف لها فتقول له: " لو حلفت لي مئة يمين ما أصدقك فإن هذا أمر لا يكون" [٣]. ويأتي التحريم في حكاية (نور الدين وأنس الجليس) التي شغلت الليالي الرابعة والثلاثين والخامسة والثلاثين والسادسة والثلاثين مربوطاً بفعل القضاء والقدر. فبستان النزهة يواجه إغواء المحرم الذي يدعوه للانتهاك " كان داير القصر طيور مسموعة طايرات في القصر. وعلى أعلا [هكذا] القصر شبكة تمنعهم من الطلوع "[٤]. ويأتي الشعر في سياق وصف الفضاء العجائبي ليمهد لفعل الانتهاك: " أين المفر من القضاء أين المفر "[٥]؟

وقد يشتغل العجائبي على أساس المفارقة والثنائيات الضدية، ولعل حكاية (أبو قير وأبو صير) تقع دليلاً على هذا الاشتغال. والحكاية ليست تعارضاً أو تقابلاً بين شرير وخير فسياق

---

[١] المقصود بالفاعل السردي: "وفقاً لمفهوم الشخصية الحكائية عند غريماس (A.J.Greimas) يمكن التمييز في هذا المفهوم بين مستويين: مستوى عاملي، تتخذ فيه الشخصية مفهوماً شمولياً مجرداً يهتم بالأدوار، ولا يهتم بالذوات المنجزة لها، ومستوى ممثلي نسبة إلى الممثل تتخذ فيه الشخصية صورة فرد يقوم بدور ما في الحكي، فهو شخص فاعل، يشارك مع غيره في تحديد دور عاملي واحد، أو عدة أدوار عاملية". حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص٥٢.

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

[٣] المصدر نفسه، ج١، ص٦٦٩.

[٤] المصدر نفسه، ج١، ص١٠٨-١٢٥.

[٥] المصدر نفسه، ج١، ص١١٠.

الحكاية يستبعد هذه القراءة الأخلاقية الساذجة. والنص يعلن تماهي الصديقين منذ البداية فما أن عقد الاثنان (أبو صير وأبو قير) العزم على السفر حتى قال أبو قير: " يا جاري نحن صرنا أخوين ولا فرق بيننا "[١]. ونستطيع قراءة هذه الجملة المفتاحية من خلال التوحُّد والتطابق الذي يجعل أبا صير (الروح) يقرر من تلقاء ذاته مغادرة أبي قير (الجسد)[٢]. وتبرز المفارقة في الذات الموحدة عندما يحضر العنصر الخارق لخاتم الملك السحري، الذي يقطع الرؤوس عن بعد. وفي هذه اللحظة السردية المشحونة بالتوتر السردي تتضح الثنائية الضدية (الخير مقابل الشر)؛ ويكتشف الملك خيانة أبي قير. وأبو قير في هذه الحكاية هو مركز التوليد العجائبي فلولا الخاتم الذي رماه في البحر ما كان للعنصر العجائبي في الحكاية أي بروز. وانتهاك أبي قير لقداسة الصداقة هي التي تجعل منه تمثيلاً متجانساً للمنطقة المحرمة في الإنسان[٣].

ثالثاً: مجاز القمقم: من المجازات التي تتشكل في فضاء الإيمان بالقضاء والقدر مجاز القمقم[٤]؛ إذ تحكي الأسطورة أن نبي الله سليمان كان يعاقب العفاريت والشياطين المتمردين عليه بحبسهم في قماقم نحاسية مختومة بالرصاص وإلقائهم في غياهب البحار. ويورد غرينزبرج Crinzberg قصة يهودية تشير إلى أن سليمان قد أمر في أحد الأيام بأسر روح شريرة كانت تعيث فساداً في الأرض، وبعد ذلك بقليل يلمح، سليمان عليه السلام، في قصره قمقماً يقبل نحوه ساجداً[٥].

وقد يكون تعرُّف الفاعل أو البطل إلى القمقم مصادفةً من الأقدار كما هي الحال في حكاية (الصياد والعفريت). وقد يكون هذا التعرف مقصوداً من الفاعل في لحظة فضول سردي كما حدث لعبدالملك بن مروان الذي وردت على مسامعه حكاية (القماقم السليمانية). وكيف أن صياداً في إحدى البقاع القصية أرخى شبكته في البحر ليصطاد سمكة ثم رفعها فإذا فيها قُمقم نحاس مرصص مختوم عليه بخاتم سليمان بن داود عليهما السلام، فخرج الصياد وكسره فخرج

---

[١] ألف ليلة وليلة، ج٢، ٥١٢.

[٢] انظر: جمال الدين بن الشيخ، ألف ليلة وليلة، ص١٢١.

[٣] انظر: المرجع نفسه، ص١٢٠.

[٤] انتبه عدد من الدارسين على أهمية ورود القماقم بوصفها عنصراً عجائبياً في ليالي ألف ليلة وليلة: انظر: Andras Hamori, On the Art of Medieval Arabic literature, Princeton University Press, New Jersey, 1975. The City of Brass".

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

[٥] انظر: L. Grinzberg, The legends of the Jews, Philadelphia, 1954, IV, P: 153

نقلاً عن: عبد الفتاح كيليطو، العين والإبرة، دراسة في ألف ليلة وليلة، ص١٢٠.

منه دخان أزرق التحق بعنان السماء فسمع صوتاً منكراً يقول: " التوبة التوبة يا نبـــي الله "[١]. وفي حين يرد القُمقم في حكاية (الصياد والعفريت) ليشكل حكاية مولدة لحكاية عجائبية أخـــرى لا يحضر فيها القُمقم، فإنّ حكاية (مدينة النحاس) تشكّل بأكملها حكاية هذه القماقم السليمانية،ومـــا حدث للعفاريت المحبوسة فيها منذ آلاف السنين.

ويبدو زمن العفريت عندما يخرج من هذه القماقم مفارقاً للزمن الواقعي؛ فهو يعيش فـــي زمن مرجعي ماض (زمن النبي سليمان). ولذلك فإنه عندما يخرج من القُمقـــم يطلـب التوبـــة والاستغفار من نبي الله سليمان. وتقتصر وظيفة العفريت الخارج من القُمقم على وظيفة التلقـــي السلبي لكل ما يأمر به البطل. ولهذا عندما تنتهي وظيفته، أي العفريت، فإنه يختفـــي كمـــا فـــي (حكاية الصياد والعفريت). وتنتهي حكاية (مدينة النحاس) عندما يفتح عبد الملك بـــن مـــروان القماقم قُمْقماً بعد قُمقم والشياطين يخرجون منها ويقولون: " التوبة يا نبي الله، وما نعـــود لمثـــل ذلك"[٢]. ويكون تعليق عبد الملك بن مروان " لم يعطِ الله أحداً مثل ما أعطي سليمان بـــن داود". وتختلف نهاية هذه الحكاية في طبعة (هابخت) عندما لا يحمل الرحّالة معهم سوى ثلاثـــة قمـــاقم (تبلغ القماقم اثني عشر في طبعة بولاق). ويفتح الخليفة أحد هذه القماقم ويتكلم مع العفريت الـــذي يخرج من القُمقم ثم يأمره بالعودة إلى القُمقم، فيطيعه العفريت. وبعد ذلك يضـــع عليـــه الخليفـــة الرصاص والختم ويضعه في خزائنه"[٣].

رابعاً: مجاز التحوّل: وهو مجاز يكاد يكون مهيمناً على العجائبي في ألف ليلة وليلة؛ فـــالتحوُّل هو الانتقال من حال إلى آخر. ويعد السحر واستعمال الطلاسم مثل الخواتم من أبـــرز وســـائط العجائبي للانتقال من صورة إنسانية واقعية إلى صورة سحرية عجيبة. وغالباً ما يحـــدث هـــذا التحوُّل عندما يتجاوز الفاعل الحظر وينتهك المحرم فعندئذ تصيبه اللعنة فيتحوّل إلـــى كلـــب أو قرد أو بقرة أو طائر. وقد تكون اللعنة جماعية فتصبح مدينة بأكملها مسخوطة "فرأيـــت أناســـاً بأيديهم عصي على باب تلك المدينة فدنوت منهم فإذا بهم مســـخوطين [هكـــذا]. وقـــد صـــاروا حجارة... وكذلك ملكتهم بتاجها"[٤]. ويكون تدخل (الواهب المساعد) [٥] حسب تعبـــير فلاديمـــير بروب هو الذي يمكن (الفاعل) من التخلص من التحوّل العجائبي. والتحوُّل إلى صور عجائبيـــة

---

[١] ألف ليلة وليلة، ج٢، ص٣٨ (طبعة بولاق).

[٢] المصدر نفسه، ج٢، ص٥٢.

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

[٤] ألف ليلة وليلة، ج١، ص٤٥.

لا يقتصر على البطل، وإنما يشكل صفة أساسية للواهب المساعد الذي تكون تحولاته المستمرة وسيلة لإنقاذ البطل. ويمثل السحر أهم الوسائط العجائبية التي يلجأ إليها الواهب المساعد. وفي الليلة الرابعة عشرة وصف سردي لماهية هذه التحولات العجائبية فابنة الملك ترغب في فك السحر عن الصعلوك الثاني في حكاية (حمّال بغداد والبنات الثلاث)، وتحاول إرجاعه من صورته الحيوانية المتحوّلة إلى صورته البشرية مرة أخرى فتستعين بصناعة السحر في هذا التحويل" ... ثم إن بنت الملك أخذت بيدها سكيناً مكتوباً عليها أسماء عبرانية، وخطت دائرة في وسط القصر، وكتبت فيها أسماء وطلاسم، وعزمت بكلام، وقرأت كلاماً لا يُفهم"[١]. وتتحوّل ابنة الملك إلى صور عدة لمواجهة تحولات العفريت فهي تصبح حية عظيمة في حين يكون العفريت في صفة عقرب، وعندما ينقلب العقرب عقاباً تنقلب الحية نسراً ثم ينقلب العقاب قطاً أسود فتنقلب الصبية ذئباً فينقلب القط الأسود إلى رمانة حمراء كبيرة تقع في بركة[٢]. وتنتهي هذه التحولات بموت العفريت والصبية وبأذى شديد يصيب الحاضرين ومنهم الصعلوك الثاني الذي تتلف عينه اليسرى، والملك الذي يحترق نصفه الأسفل. وعندما يتطير الملك من قدوم الصعلوك الثاني إليهم، وما أصابهم بسببه من مصائب يأتي سياق الحكاية ليرجع هذه التحولات العجائبية كلها إلى حكم القضاء والقدر[٣]:

يا دهر لا تبقي علي ولا تذر ... هي مهجتي بين المشقة والخطر

ما ترحمون عزيز قوم ذل في ... شرع الهوى وغني قوم فافتقر

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

وتبدأ رحلة العجائبي بعد اكتشاف قمر الزمان وبدور أن الذي حصل لم يكن حلماً، وإنما كان حقيقة واقعة. أي أن حكاية (قمر الزمان وبدور) تستعير إطار الحلم المزيف لخرق فضاء التحريم واستحالة اللقاء؛ فبدور كانت تبغض جنس الرجال وكانت ترفض الملوك والأمراء الذين

---

[١] ألف ليلة وليلة، ج١، ص٣٩.

[٢] انظر: المصدر نفسه، ج١، ص٤٠.

[٣] المصدر نفسه، الجزء نفسه، الصفحة نفسها.

تقدّموا لخطبتها، وقمر الزمان كان يبغض جنس النساء ويخاف من كيدهن. ويواجه البطلان في بدء الحكاية عنصر الإقصاء المتمثل في حبسهما في قلعة حصينة عقاباً لهما على خرق الرغبة الإنسانية في الزواج وإعمار الكون. ويمثل الحلم الزائف عنصراً يُخرج البطلين من حالة الإقصاء إلى فضاء العجائبي بمجاهيله الواسعة. وهكذا يكون " تدخل الحلم مفاجئاً وفعّالاً بشكل مباشر شأنه في ذلك شأن تدخل الجن يعطي إخباراً يتضمن المعنى، ويعيد في الوقت نفسه توجيه الحكي"[١].

وتشكّل حكاية الحالم البغدادي في الليالي وسيطاً للوصول إلى العجائبي (الكنز) [٢]. فلدينا حلمان في هذه الحكاية؛ أمّا الحلم الأول فهو حلم الفقير البغدادي الذي تأتيه رؤيا في المنام تخبره أنّ رزقه بمصر. وعندما يذهب إلى هناك يُقبض عليه مع جماعة من اللصوص، ويضرب بالمقارع. وفي هذه اللحظة السردية يتولد من حلم الرائي حلم ثانٍ مكمل؛ فالوالي المصري يتهم الحالم البغدادي بقلة العقل فهو أيضاً قد رأى رؤيا أخبرته أنّ رزقه ببغداد في محلة فلانية فلم يصدق ذلك. وبهذا يشكّل حلم الرائي المصري الحلقة المفقودة التي تمكن الحالم البغدادي من العودة مرة أخرى إلى بغداد؛ إذ كان البيت الذي وصفه الوالي ببغداد هو بيت ذلك الحالم البغدادي. " فلما وصل إلى منزله حفر تحت الفسقية فرأى مالاً كثيراً، ووسع الله عليه، وهذا اتفاق عجيب"[٣].

والحلم في الليالي لا يشكل دائماً عنصر الخارق الذي لا يمكن تفسيره، وإنّما قد يشكل عنصر الغريب الذي يقبل تفسيراً عقلياً. فحكاية (الحالم البغدادي) هي أكثر انفتاحاً على مرجعية الرؤى والأحلام والمنامات في الثقافة العربيّة الإسلاميّة من حكاية (قمر الزمان وبدور) التي يأتي فيها تشابك الحلم بالعجائبي مقصوداً. وما حدث للحالم البغدادي قد يثير دهشتنا وعجبنا بادئ الأمر لكنه سرعان ما يتحول إلى حدث يمكن حصوله بأمر القضاء والقدر.

-تشكّلات المقامة:

أولاً: فضاء المقامة الدلالي:

يرجع الجذر اللغوي لكلمة (مقامة) إلى معنى المجلس، والجماعة من الناس، " فالمُقامُ والمُقامةُ: الموضعُ الذي تقيم فيه، والمُقامةُ بالضم: الإقامة، والمَقامةُ بالفتح: المَجْلسُ والجماعةُ

---

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

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

[٣] المصدر نفسه، الجزء نفسه، الصفحة نفسها.

من الناس، ومقامات الناس؛ مجالسهم أيضاً. والمُقامة والمُقام: الموضع الذي تقوم فيه. والمُقامة السادة"[١]. ولم ترد لفظة (مَقامة) في القرآن وإنما جاءت لفظة (مَقام) أربع عشرة مرة[٢]. وهي إمّا مصدر بمعنى القيام، وإمّا بمعنى الموضع الذي يُقام فيه إذ يقول القرطبي في تفسير قوله تعالى: ﴿ قال الذين كَفروا للذين آمنوا أيُّ الفريقين خيرٌ مَقاماً﴾ [سورة مريم: الآية ٧٣]. وقُرئ مُقاماً بضم الميم، وهو موضع الإقامة، ويجوز أن يكون مصدراً بمعنى الإقامة، وقُرئ (مُقاماً) أي منزلاً ومسكناً، وقيل: المُقام الذي يُقام فيه بالأمور الجليلة"[٣]. ووردت كلمة (مُقامة) مرة واحدة في القرآن الكريم. في قوله تعالى: ﴿الذي أَحَلَّنا دَارَ المُقامَةِ مِن فَضْلِهِ لا يَمَسُّنا فيها نَصَبٌ﴾ [فاطر: ٣٥] .

وقد أصبحت كلمة (مَقامة) في أواخر العصر الأموي وأوائل العصر العباسي دالة على الخطبة الدينية والموعظة الأخلاقية. وأفرد ابن قتيبة الدينوري (ت٢٨٢هـ) في عيون الأخبار باباً كاملاً للحديث عن **مقامات الزهاد عند الخلفاء والملوك**[٤]. وفي هذا الباب جمع ابن قُتيبة خطباً دينية أطلق عليها اسم مَقام. وقبله كتب الإسكافي المعتزلي (كتاب المَقامات في تفضيل علي)[٥]. وكلمة (مَقامة) ترتبط عند الإسكافي بالدلالة الدينية العقائدية. كما تحدّث المسعودي (ت٣٤٦هـ) في مروج الذهب، عن خطب لعلي بن أبي طالب وعن موعظة لعمر بن عبدالعزيز ألقياها بمناسبة مقاماتهما[٦].

---

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

[٢] انظر: المعجم المُفهرس لألفاظ القرآن الكريم، مادة (قوم).

[٣] الجامع لأحكام القرآن، ط١، [طبعة مُصوّرة عن طبعة دار الكتب]، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٣٨٧هـ/١٩٦٧م، ج١١، ص١٤٢، وقد قام المستشرق الفرنسي ريجيس بلاشير (R. Blachére) بدراسة دلالية لكلمة مقامة، انظر: تطور كلمة مقامة، مجلة المشرق، السنة السابعة والأربعون، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٩٥٣م، ص٦٤٦-٦٥٣.

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

[٥] انظر، دائرة المعارف الإسلامية، فصل مقامة، الطبعة الجديدة E 12، نشر الفصل سنة ١٩٨٧، ألفه كارل بروكلمان، راجعه وكمله شارل بلا، تعريب حسناء الطرابلسي بوزويته، **الحياة الثقافية**، عدد٦٢، تونس، ١٩٩١، ص٤٤.

[٦] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ولعل ارتباط المقامة المبكر بالموعظة الدينية والأخلاقية هو الذي جعل عدداً كبيراً من الباحثين المحدثين يوردون مقامات الوُعاظ والقُصاص بوصفها أصلاً من أصول فن المقامة الأدبية عند بديع الزمان الهمذاني[١]. وفي هذه المقامات الوعظية يكون الخليفة أو الأمير هو المتلقي لكل ما يقوله الواعظ، وكثيراً ما تنتهي هذه الموعظة ببكاء الخليفة خشية من الله. ومن المقامات التي أوردها ابن قتيبة مقام خالد بن صفوان (ت ١٣٣هـ) بين يدي هشام بن عبدالملك (ت ١٢٥هـ). والموعظة منسوجة على السجع، يقول خالد: " وفدت عليه،أي هشام بن عبد الملك، فوجدته قد بدأ يشرب الدهن وذلك في عالم باكر وسميه وتتابع وليه، وأخذت الأرض زخرفها، فهي كالزرابي المبثوثة والقباطي المنشورة أو تراها كالكافور لو وضعت به بضعة لم تترب، وقد ضربت له سرادقات جير بعث بها إليه يوسف بن عمر من اليمن تتلألأ كالعقيان"[٢].

لم تكن المقامة " زهرة برية " نبتت فجأة حسب وصف كيليطو[٣]، وإنما كانت هناك روافد وأصول للمقامة التي ستبرز في القرن الرابع للهجرة بوصفها نوعاً سردياً جديدًا كما سنبين[٤].

ثانياً: روافد المقامة:

أ- خالد بن يزيد: الشخصية المشكلة للمكدي:

إن شخصية خالويه المكدي كما قدمها لنا الجاحظ في (بخلائه) تقف نمطاً فريداً لأنموذج فني تتشكل فيه شخصية المكدي[٥]. بما فيها من واقع وبما فيها كذلك من خروج عن هذا الواقع وجنوح نحو الغريب والعجائبي. ولا نستطيع أن نخضع شخصية خالد بن يزيد لتصنيفات الجاحظ عن البخلاء وحديثه عن متعاقليهم وعن حلقات المسجديين؛ فأنموذج خالد بن يزيد

---

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

[٢] عيون الأخبار، ص٤٣٣.

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

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

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

أنموذج متعالٍ على هذه التصنيفات الجاحظية[١] وهذا متأتٍ من مصدرين هما أسلوب المبالغة وأسلوب المفارقة. فالجاحظ يُعمق عنصر المبالغة لرسم شخصية (Character) مُبالغ في حدودها ومعالمها. ويتوسل الجاحظ لبيان هذه المبالغة التي تكاد تبلغ مبلغ العجائبية بمرجعيات تاريخية وأسطورية وأخرى واقعية. فالمرجعيات التاريخية تحيلنا على ذي القرنين وتميم الداري. والجامع بين هاتين الشخصيتين التاريخيتين حب التنقل والارتحال؛ فذو القرنين جاب أرض الله الواسعة حتى بلغ مغارب الشمس، وتميم الداري شاهد الجسّاسة وكلّم الدجّال. واستدعاء هاتين الشخصيتين يأتي في نسق التفوق والتجاوز الذي يحققه المكدي؛ فخالويه يقول في وصيته لابنه " قد بلغت في البر منقطع التراب، وفي البحر أقصى مبلغ السفن، فلا عليك ألا ترى ذا القرنين، ودع عنك مذاهب ابن شرية فإنه لا يعرف إلا ظاهر الخبر. ولو رآني تميم الداري لأخذ مني صفة الروم"[٢]. ويستعين المكدي بعناصر أسطورية في سياق إبراز النمط المتفوق فيأتي حديث ابن يزيد عن الغول، والسعلاة، والهاتف، والجن، والشق، والرئي، والكاهن، والعراف، والتنجيم، والزجر والطرق، والفكر[٣]. وليبين المكدي المرجعيات المعرفية التي استقى منها الكدية يبدأ باستعراض هذه المرجعيات مجردا إياها من عنصري المكان والزمان كي يتمدد فعل السرد ويكون طابعه الشمول والاستغراق. إذ " لم يبق، كما يقول خالد بن يزيد، في الأرض مخطراني ولا مستعرض إلا فقته، ولا شحاذ، ولا كاغاني، ولا بانوان، ولا قرسي، ولا عواء، ولا مشعب، ولا فلور، ولا مزيدي، ولا إسطيل إلا وكان تحت يدي. ولقد أكلت الزكوري ثلاثين سنة. ولم يبق في الأرض كعبي ولا مكد إلا وقد أخذت العرافة عليه"[٤]. وقد يلجأ السرد إلى تخصيص السياق بعد أن كان عاماً كي يحيل على مراجع واقعية تثبت أنموذج المكدي المتعالي. ولهذا ترد في حديث خالد بن يزيد أسماء رؤساء اللصوص وقطاع الطرق وصعاليك الجبال من أمثال إسحاق قتال الحر، وبنجويه شعرالجمل، وعمرو القوقيل، وجعفر كردي كلك، وقرن أيره، وحمويه عين الفيل،

---

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

[٢] البخلاء، ص٤٧.

[٣] انظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها

[٤] المصدر نفسه، ص٤٦.

وشهرام حمار أيوب، وسعدويه نائك أمه"[١]. وكأن هذه الكنى تؤكد أن تفوق خالويه في كديته كان تفوقا كاسحا؛ إذ خضع له أصحاب الكنى الذين نالوا الزعامة في شطارتهم وكديتهم.

ويلجأ السرد كذلك إلى توظيف أسلوب المفارقة (irony) الذي يجمع الثنائيات الضدية. ففي شخصية المكدي عدد كبير من المفارقات لها تجلياتها الواضحة، وهي تؤشر جميعا إلى أن أنموذج المكدي بدأ يتطوّر مع تطور الوعي المديني والإحساس بقيمة (رأس المال)؛ فالمكدي يصادف دهراً كثير الأعاجيب. وهذا ما يجعله يلابس السلاطين والمساكين ويخدم الخلفاء والمكدين ويخالط النساك والفتاك، ويعمر السجون كما يعمر مجالس الذكر. وهذه الازدواجية أو لنقل المفارقة الضدية ستجد طريقها في ما بعد في تشكيل شخصية المكدي عند بديع الزمان (أبي الفتح الإسكندري)، والحريري (أبي زيد السّروجي).

ب- المكدي شاعراً:

إن أنموذج خالويه المكدي كان المشكّل لموروث شعري دار حول الكُدية في القرن الرابع للهجرة. واللافت أن طائفة كبيرة من الشعراء كانوا يحتفون في أشعارهم بالكُدية وينظرون لها متابعين في ذلك ما بدأه الجاحظ (ت٢٥٥هـ) وتداوله البيهقي (ت٤٥٨هـ) عن صفات المكدين وأعمالهم. وتعد المعارضات الشعرية بين شعراء الكدية أظهر الدلائل على احتفاء هؤلاء الشعراء بهذا الغرض الشعري الجديد. فقد أورد الثعالبي (ت٤٢٩هـ) قصيدة نظمها الأحنف العُكبري (ت٣٨٥هـ) في الكدية يقول فيها[٢]:

على أنّي بحمد اللـه في بيتٍ من المجدِ
بإخواني بني سَاسا ن أهلِ الجِدّ والحدِ
لهم أرضُ خراسانَ فقاشانَ إلى الهندِ
إلى الرومِ إلى الزنجِ إلى البلغار والسّندِ

وقد كانت معارضة أبي دُلف الخَزْرَجي لهذه القصيدة بقصيدة طويلة هي (القصيدة الساسانية). ويهمنا من هذه القصيدة الأوصاف الكثيرة التي شكّلت نص الكدية عند الخَزْرَجي؛ فقد ذكر أبو دلف في (القصيدة الساسانية) معجماً دلالياً ثرياً بأصناف المكدين. ومن تسميات المكدين التي ذكرها أبو دلف الكمّاذ، والصلّاج، والكاغ، والكاغة، والشيشق، والدروز،

---

(١) كتاب البخلاء، ص٤٦.

(٢) يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، تحقيق مفيد قميحة، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٢٠هـ/٢٠٠٠م، م٣، ص١٣٧.

والدرع، والرعس، والشطب، والميسر، والمدكك، والقاص، والبشرك، والمصطبانيون، والمطراش، والمدرجة، والقناء، ومن ساق، وطفشل، وسطل، ودوشش وغيرها[١].

ويصبح القص واحداً من الحيل التي يتوسّل من خلالها المكدي إلى استدرار عطف المتلقين لاستدرار نقودهم:

ومَنْ قَصَّ لإسرائيلَ أو شبراً على شبرِ

ويفسر الثعالبي هذا البيت بأن " من قصَّ" " هو الذي يروي الحديث عن الأنبياء، والحكايات القصار ويقال لها الشِبْرِيات"[٢].

وقد يخرج الشاعر المكدي في قصيدته المدحية عما تعارف عليه الشعراء من سنن ثلبت يحتفي بالممدوح فيؤدي خروجه عن هذا السنن إلى ابتداع نمط مضاد يزعزع هذا الثبات. فللشاعر أبي العِبر نمط من التحامق في شعره اتخذه مذهباً وطريقة لا يحيد عنها، على الرغم من لوم الناس له "، وعجبهم من حاله حتى جعله ابن المُعتز " مؤمَّراً على الحمقى"[٣]. وأبو العبر (ت٢٥٠هـ) الذي كان شريفاً ينتمي إلى البيت الهاشمي أراد أن يتخذ لنفسه مذهباً تكون له فيه الفرادة والتميز فكان مدحه للملوك هجاء. إذ يقول عنه ابن المعتز " وكان يمدح الخلفاء، ويهجو الملوك بمثل هذه الركاكة. وكان يُؤمَّر على الحمقى فيشاورونه في أمورهم كأبي السوَّاق وأبي الغول وأبي الصبَّارة، وطبقتهم من أهل الرقاعة"[٤]. وشعر أبي العبر كان يلقى رواجاً عند دوائر العامة والخاصة شأنه في ذلك شأن أشعار الأحنف العُكبري وأبي دلف الخَزْرَجي. وقد أشار أبو الفرج الأصفهاني إلى ذيوع شعره " الذي كسب بالحمق أضعاف ما كسبه كل شاعر كان في عصره بالجد، ونفق نفاقاً عظيماً، وكسب في أيام المتوكل مالاً جليلا"[٥].

---

[١] انظر: تفصيل هذه الألفاظ وشرحها في اليتيمة،م ٣، ، ص٤١٦ وما بعدها. ويهمنا من هذه الألفاظ كل ما له علاقة بالقصص؛ فقد ذكر أبو دُلف ألفاظاً دالةً على القاص ومجلسه. فالمكوّز: هو الذي يقوم في مجالس القصاص فيأمر القاص أصحابه بإعطائه ثم إذا تفرقوا تقاسموا ما أعطوه، و (النائح المبكي) و (المنشد المطري)؛ قوم ينوحون على الحسين بن علي يروون الأشعار في فضائله ومراثيه (رضي الله عنه)، ومن (ضرب في حب علي وأبي بكر) قوم يحضرون الأسواق فيقف واحد جانباً ويروي فضائل أبي بكر (رضي الله عنه)، ويقف الآخر جانباً ويروي فضائل علي (رضي الله عنه)فلا يفوتهم درهم الناصبي والشيعي ثم يتقاسمان الدراهم، ومن يروي الأسانيد وحشو كل قمطر؛ هؤلاء قوم يروون الأحاديث على قوارع الطرق، المصدر نفسه، م٣، ص٤١٦ وما بعدها.

[٢] المصدر نفسه، م٣، ص٤١٩.

[٣] طبقات الشعراء في مدح الخلفاء والوزراء، اعتنى بنشره عباس إقبال لوزاك، لندن، ١٩٣٩، ص١٦٢.

[٤] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[٥] الأغاني، طبعة دار الفكر، ج٢٠، ص٩٠.

ومن الشعراء الذين جمعوا بين فن الكدية والتحامق الشاعر ابن الحجّاج (ت٣٩١هـ) الذي كانت قصائده رائجة بين الملوك والأمراء والوزراء والرؤساء؛ أي أنها كانت تحظى بعناية السلطة السياسية. فقد كان ابن الحجّاج عند هؤلاء " مقبول الجملة، غالي مهر الكلام، موفور الحظ من الإكرام والإنعام، مُجاباً إلى مقترحه من الصلات الجسام والأعمال المجدية التي ينقلب فيها إلى خير حال"[١]. أمّا ديوانه فقد كان " أسير في الآفاق من الأمثال، وأسرى من الخيال"[٢]. وكانت له طريقة مميزة في الخطاب الشعري الساخر إذ كان كثيرا ما يلجأ إلى توظيف نمط المحاكاة الساخرة Parody لإظهار المفارقة في المدحة الشعرية؛ " ففنه قائم على التنازع بين ما يستشهد به وما يقوله هو"[٣]. وقصيدة ابن الحجّاج في وصف كلاب عز الدولة، وهي تُطعم لحوم الجدا بينما يتضور الشاعر جوعاً تمثل نمط الهجاء الساخر المبطن؛ إذ تحضر الكلاب المدللة في مفارقة ضدية مع الشعب المحروم الجائع. ولعل تمني ابن الحجّاج أن يصبح كلباً من هذه الكلاب المُدللة تمثل ذروة المفارقة الساخرة[٤]:

رأيتُ كلابَ مولانا وقوفاً ... ورابضةً على ظهر الطريق

فمن وردٍ له ذنبٌ طويلٌ ... يعقّفه وملهوبٌ خلوقي

تغذّى بالجدا فوددت أني ... وحقّ الله خركوشٌ سلوقي

وقد اقترن اسم ابن الحجّاج بابن سُكّرة الهاشمي (ت٣٨٥هـ). وكان ورود كلمة الكدية والمكدين طارئا على شعر ابن سكّرة يستخدمها، على سبيل التظرّف والدعابة والمجون. وقد أثبت الثعالبي في يتيمته نماذج من أشعار ابن سكّرة في الكدية منها[٥]:

رسالة من مكٍّ ... وشاعرٍ وشريفِ

إلى فتىً مستبدٍّ ... بكلِّ فعلٍ ظريف

إليك يحيى اشتكائي ... صحوي بيومٍ طريف

ولست مضمر نسكٍ ... كلّا ولا بعفيف

ولو أسامُ بديني ... لبعته برغيف

---

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

[٢] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[٣] عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص٢٧.

[٤] اليتيمة، م٣، ص٦٧.

[٥] المصدر نفسه، م٣، ص٢٣-٢٤.

وفـــي النبيذ سلـــوٌ عن الغـــرام المطيف

....

فامنن عليَّ بضخـــمٍ من الدنـــان كثيـــف

جـــ- المكدي مبدعاً للحكايات:

لم يقتصر أثر الكدية على الإبداع الشعري فقط إذ لدينا إبداع نثري أيضـــاً تمثّـــل فـــي النوادر، والقصص، والحكايات التي كانت الكدية محوراً لها. وقد أتت هذه التشابهات في الـــتراث السردي اللاحق للجاحظ. فقد أورد البيهقي في حديثه " محاسن السؤال "[١] خبراً عـــن الجـــاحظ يذكر فيه احتيال أحد المُكدين على مجموعة من الناس أوهمهم أنه، أي المكدي، مجاهد في ســـبيل الله، وأنَّ الروم أغاروا على المسلمين في الثغور، وشتتوا شمل أهله فخرج هارباً علـــى وجهـــه. وتنطلي الحيلة على جمهور المتلقين وتبدأ الدراهم تنهال على هـــذا المكـــدي مـــن كـــل جـــانب فينصرف ومعه أكثر من مئة درهم. ويمكننا أن ننظر إلى هذا الخبر المنسوب للجاحظ على أنـــه امتداد لشخصية خالويه المكدي الذي كان يُنظّر، في وصيته لابنه، لفن الكدية فـــي حيـــن يقـــوم المكدي في هذا الخبر باصطناع فنون الحيلة للتوصل إلى مأربه. واللافـــت أنَّ خطـــاب الكديـــة يتميز بصيغة موحدة في هذين الخبرين، وكذلك في الأشعار التـــي تناولناهـــا بـــالتحليل. وهـــذه الصيغة الموحدة تدل على تضخم الذات الساردة إلى الحد الذي يصبح فيه السرد اختلاقياً، الأمـــر الذي يعني وجود توظيف مميز لعنصر المبالغة في صور الكدية السردية. ففي حديـــث البيـــهقي المنسوب إلى الجاحظ يقول الشيخ المكدي لشاب صغير من المكدين شتم مهنة الكدية: " اســـمعوا بالله! يجيئنا كل نبطي قرنان، وكل حائك صفعان، وكل ضرّاط كشخان، يتكلم سبعاً في ثمـــان، إذا لم يصب أحدهم يوماً شيئاً ثلب الصناعة ووقع فيها. أو ما علمت أن الكدية صناعة شـــريفة، وهي محببة لذيذة، صاحبها في نعيم لا ينفد، فهو على بريد الدنيا ومساحة الأرض، وخليفـــة ذي القرنين الذي بلغ المشرق والمغرب، حيثما حل لا يخاف البؤس، يسير حيث يشاء، يأخذ أطـــايب كل بلدة!" [٢].

ولعل حكاية أبي القاسم البغدادي[٣] تمثل تمدد خطاب الكدية السردي بعد أن كـــان هـــذا الخطاب مقتصراً على أخبار وأحاديث ونوادر قصار لا تكون حكاية مكتملة. وتحيلنـــا الحكايـــة

---

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

[٢] المصدر نفسه، ص ٥٨٠.

[٣] تثير حكاية أبي القاسم البغدادي مشكلة مؤلفها. ويرى بعض الباحثين مثـــل آدم مـــتز Adam Mez، ناشـــر القصة، أنها من تأليف أبي المطهر محمد بن أحمد الأزدي. وقد اعتمد المفهرس يوسف إلياس سركيس وزكـــي مبارك على ملحوظات آدم متز في تعيين المؤلف وزمن الحكاية. انظر: يوســـف إليـــاس ســـركيس، معجـــم= المطبوعات العربية والمعربة، ط١، مطبعة سركيس، القاهرة، ١٩٢٨؛ وزكي مبارك، النثر الفني فـــي القـــرن =

على المرجعية الجاحظية لبيان المقصود بالحاكية والمحاكاة. وتبدو المحاكاة عند الجاحظ وكأنها لا تخرج عن تقليد أصوات الجماعات اللغوية المختلفة من المغربي والخراساني والأهوازي والسندي والزنجي فضلاً عن محاكاة العيوب النطقية مثل كلام الفأفاء،ومحاكاة أصوات الحيوانات. وقد تكون هذه المحاكاة ذات دلالة اجتماعية معينة عندما تجعل موضوعها الأعمى وإيماءاته[١]. أي أن المحاكاة عند الجاحظ هي " محاكاة أنماط لغوية وسلوكية معينة وليست محاكاة بمعنى إبداع أو تخليق عوالم سردية. وعند أبي المطهر كما عند الجاحظ تستهدف [هذه] الحكاية أنماطاً لا أفراداً"[٢]. وكأنّ هذه الحكاية، أي حكاية أبي القاسم البغدادي، تبلور أنموذجاً تحضر فيه أصناف شتى من المحاكاة والاستنساخ لهذه الأنماط التي هي كما يقول أبو المطهر الأزدي " حكاية عن رجل بغدادي كنت أعاشره برهة من الدهر فيتفق منه ألفاظ مستحسنة ومستخشنة وعبارات أهل بلده مستفصحة ومستفضحة، فأثبتها خاطري لتكون كالتذكرة في معرفة أخلاق البغداديين على تباين طبقاتهم، وكالأنموذج المأخوذ على عاداتهم، وكأنها قد نظمتهم في صورة واحدة يقع تحتهم نوعهم، وتشترك فيها أشخاص ذلك النوع على واحد بحيث لا يختلفون فيه إلا باختلاف المراتب وتفاوت المنازل"[٣].

وتبدو حكاية أبي القاسم البغدادي منفتحة نصياً على أنواع الكلام العربي شعره ونثره. فهي تتمثل الذائقة الشعرية العربية القديمة. ونوادر المحدثين وشواردهم[٤]. ويرد حديث المصنف عن تمثله للخطاب البدوي ليشكل علامةً دالة على تداخل أنساق لهجية دارجة أو عامية تتجاور مع الخطاب الفصيح للمحكي السردي. وربما كانت الحكاية البدوية المرفقة بحكاية أبي القاسم البغدادي مؤشراً على بدايات تدوين المحكي الشعبي (غير الفصيح)، غير أن ضياع نص هذه الحكاية يجعل حديثنا عن هذه الأولية داخلاً في حكم المحتمل.

إن الزمن الحكائي (السردي) في هذه الحكاية لا يزيد على يوم كامل وليلة كاملة. ويأتي إعلان السارد عن هذا الزمن السردي قبل الشروع في فعل الحكي أو القص كي يكون هذا البيان الزمني عقداً بين السارد والمتلقي. فحكاية أبي القاسم " حكاية مُقدّرة على أحوال يوم واحد من أوله إلى آخره أو ليلة كذلك، وإنما يمكن استيفاؤها واستغراقها في مثل هذه المدة"[٥]. وفضاء

=العربية والمعربة، ط١، مطبعة سركيس، القاهرة، ١٩٢٨؛ وزكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، ط١، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، د.ت.ن، ج١، ص٤١٦ وما بعدها.

(١) انظر: حكاية أبي القاسم البغدادي، تحقيق آدم متز، مكتبة المثنى، بغداد، [نسخة مصورة بالأوفيست]، --١٩، ص ص١، ٢.

(٢) عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص٣٢.

(٣) حكاية أبي القاسم البغدادي، ص١.

(٤) انظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها. ويرد شعر ابن الحجّاج كثيراً في هذه الحكاية، انظر على سبيل المثال: ص٢، ٣ من الحكاية.

(٥) المصدر نفسه، ص٢.

الحكاية النصي يشكل منظوراً مُحوَّلاً إلى السارد، أبي القاسم الذي يكون خطابه السردي هو الخطاب السائد المهيمن. وتستثمر الحكاية عنصر المفارقة في تقديمها لشخصية أبي القاسم؛ إذ يكتنز فعل الوصف السردي بعدد من المفارقات التي تشكل تراكماً سردياً يضخم أبعاد الشخصية. فأبو القاسم كما تقدمه الحكاية كان شيخاً بلحية بيضاء، تلمع في حمرة وجه يكاد يقطر منه الخمر الصرف، وله عينان كأنه ينظر بهما من زجاج أخضر تبصان كأنهما تدوران على زئبق ... عيّاراً، نعّاراً، زعّاقاً، شهّاقاً، طُفيلياً، بابلياً، أديباً، عجيباً، رصّافاً، قصّافاً، مدّاحاً، قدّاحاً، طريفاً، سخيفاً " [١]. وتحيلنا هذه المفارقات على ما أبرزه الجاحظ في شخصية خالويه المكدي.

ويمثل المجلس (دار بأصفهان)، وهو فضاء جماعي متميز له زمانه الخاص وأنساقه المعرفية، الفضاء الجاذب للاجتماع Sociopetal [٢] في هذه الحكاية. ويمهد فضاء المجلس للمفارقة الضدية المميزة لشخصية أبي القاسم؛ إذ تكون شخصيته بمثابة دال لأنها " تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هُويتها السردية"[٣]. ويكون تشكّل شخصية المكدي أو العيّار في هذه الحكاية بحسب المتلقين فإذا كان المجلس مجلس وعظ وإرشاد وحكمة تزيّا العيّار بسمت الوقار والخشوع والاستكانة. وإذا كان المجلس مجلس قصف ولهو ومجون يخلع المكدي العيّار قناعه السردي، ويبدأ بالإفصاح عن هُويته السردية من خلال تلك الشتائم البغدادية التي يكيلها على مضيفه. وفي تلك الشتائم يتجاور السرد مع شعر المجون الساخر. وتثبت الحكاية نمط الأنا المفخمة عند هذا العيّار المكدي كما وجدناها من قبل عند خالويه المكدي: إذ يقول أبو القاسم " "وآلك أنا الموج الكدر، أنا القفل العسر، أنا النار، أنا العيّار، أنا الرحا إذا استدار، أنا مشيت أسبوعين بلا رأس، أنا الذي أسست الشطارة، وبوبت العيارة، أنا فرعون، أنا هامان، أنا نمرود بن كنعان، أنا الشيطان الأقلف، أنا الدب الأكشف، أنا البغل الحرون، أنا الزبون، أنا الجمل الهائج، أنا الفيل المغتلم، أنا الدهر المصطلم، أنا العسر اللزوم، أنا السبع الغشوم ..."[٤].

وتمهد هذه الشتائم وهذا التضخم في الذات الساردة لبروز محور سردي آخر في هذه الحكاية؛ أعني به المفاضلة بين خصائص بغداد (دار السلام) وخصائص أصفهان[٥]. وينتهي السارد (أبو القاسم البغدادي) إلى تفضيل بغداد غير آبه بكون متلقي سرده في ذلك المجلس من

---

[١] حكاية أبي القاسم البغدادي، ص٥.

[٢] كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، ترجمة رئيف كرم، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٢، ص١٠١.

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

[٤] حكاية أبي القاسم البغدادي، ص١٣٧ وما بعدها، وتتكرر مثل هذه الأوصاف عند أبي حيّان التوحيدي انظر: البصائر والذخائر، تحقيق وداد القاضي، ط١، دار صادر، بيروت، ١٩٨٤، ج٤، ص١٥٧ - ١٥٩.

[٥] انظر: حكاية أبي القاسم البغدادي، ص٢٠-٢٦.

الأصفهانيين. وتنتهي الحكاية بمثل ما بدأت به؛ أي بتظاهر أبي القاسم بالنسك والخشوع والتقوى وبقراءة القرآن، والترحم على الحسين الذبيح ولبس الطَّيْلسان[١]. أي أن زمن الحكاية زمن دائري أشبه بزمن الحكايات والسير الشعبية[٢].

ثالثاً: تشكّل النص المقامي:

أ- البديع والحريري وإشكالية الريادة الإبداعية:

أفاد بديع الزمان الهمذاني (ت٣٩٨هـ) من موروث الكدية ومن الموروث الحكائي العربي في إبداع نوع سردي جديد أسماه مقامة[٣]؛ إذ طوّر البديع مدلول هذه اللفظة وجعلها تدل على بنية سردية مستحدثة تتخذ الخبر إطاراً لها، ولكنها تخرج عن بنية الخبر التقليدية، وقد أعطى أبو القاسم الحريري (ت٥١٦هـ) الأولية الإبداعية في بروز فن المقامة إلى بديع الزمان إذ يقول " ... وبعدُ فإنَّه قَدْ جَرَى ببَعْض أنْدية الأَدبِ الذي ركَدَتْ في هذا العصر ريحُهُ وخَبَتْ

---

(١) جاء في خاتمة هذه الحكاية: " أنَّ أبا القاسم يقرأ القرآن فيبتسم من الجماعة واحد فيقول: ويحك أكل هذا الطرب بعد قتل الحسين الذبيح عليه وعلى آبائه الطاهرين السلام.

لعن الله من يعادي علياً وحسيناً من سوقة وإمام

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

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

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

مَصابيحُهُ ذِكرُ المَقاماتِ التي ابتَدْعَها بَديعُ الزَّمان وعلاَّمة هَمَـذان، رحمـهُ الله، وعَـزَا إلـى أبي الفَتْحِ الإسْكندري نَشْأَتها وإلى عيسى بن هِشامٍ رِوَايتها وكلاهُما مَجْهولٌ لا يُعْرفُ ونَكِـرَةٌ لا تَتَعرَّف فأشارَ مَنْ إشارتُهُ حُكْم، وطاعتُهُ غُنْم، إلى أن أُنشئ مقاماتٍ أتلو فيها تِلْوَ البدَيع، وإنْ لـم يُدرِكِ الظَّالِعُ شَأوَ الضَّليع... هذا مع اعترافي بأن البديعَ رحمه الله سبَّاقُ غاياتٍ وصاحبُ آيـات، وأنَّ المُتَصَدّي بعده لإنشاء مَقامة ولو أُوتي بَلاَغة قُدامة، لا يَغْتَرِفُ إلا من فُضالتِه، ولا يَسْـري ذلك المَسْرى إلا بدِلالته"[١].

وقد شكّك كارل بروكلمان في أولية البديع في ابتكار المقامة؛ إذ يقول: " وبديع الزمـان الهمذاني مبتكر فن المقامات في الأدب العربي إذا لم يكن منافسه الخوارزمي هو الذي سبق إلـى ذلك " [٢]. وفيما أعلم لم تصلنا مقامات الخوارزمي ولم يشر أي مصدر من المصـادر القديمـة التي ترجمت للخوارزمي إلى وجود مقامات له. وربّما كان التصحيف في بعض المصادر سـبباً للقول بوجود مقامات له. فقد ورد في نص ياقوت الحَموي ذكر المناظرة التي جرت بين البديـع والخوارزمي، ويقول عنها ياقوت: " ثم شجر بينه [أي البديع] وبين الأستاذ أبي بكر الخوارزمـي ما كان سببا لهبوب ريح الهمذاني وعلو أمره، إذ لم يكن في الحسبان والحسـاب أن أحـداً مـن الأدباء ينبري لمساجلته، فلما تصدّى الهمذاني لمباراته، وجرت بينهما مقامات ومبادهات"[٣]. فـي حين يرد النص في اليتيمة "مكاتبات ومباهاة"[٤].

وقد وردت في رسائل بديع الزمان رسالة يورد فيها انتقاد الخوارزمي له بأنـه لا يجيـد إلا المقامات فيذكر بديع الزمان الهمذاني أنه قد أملى أربعمئة مقامة، ويتحـدى منتقـده بتـأليف مثلها[٥]. ومع تأكيد البديع أنه أملى أربعمئة مقامة إلا أن ذلك قد يكون من باب التظاهر والنفـج الشديد الذي ميّز علاقته بالخوارزمي. ومن هنا يأتي العدد (أربعمئة) دلالة على الكثرة المطلقـة. وقد يكون عدد مقامات البديع أقل من هذا العدد بكثير خاصة أن مقاماته دُوِّنت ولم تُتداول شـفاهاً حتى تكون عرضة للضياع. إلى جانب أنَّ الحريري عارض مقاماته بخمسين مقامة فقط. وكثـير من المقامبين حاكَوا الحريري، والتزموا بالعدد خمسين[٦]. ولذلك أتفق مع بروكلمان فـي كـون

---

[١] مقامات الحريري، المقامات الأدبية، ط٣، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ١٣٦٩هـ/ ١٩٥٠م، ص٤-٦.

[٢] تاريخ الأدب العربي، نقله إلى العربية عبد الحليـم النجـار، ط٥، دار المعـارف، القـاهرة، ج٢، د.ت.ن. ص١١٢.

[٣] معجم الأدباء، ترجمة بديع الزمان الهمذاني.

[٤] اليتيمة، ج٤، ص٢٣٨.

[٥] انظر: إبراهيم أفندي الأحدب الطرابلسي، كشف المعاني والبيان عن رسائل بديـع الزمـان، ط١، المطبعـة الكاثوليكية، بيروت، ١٨٩٠م، ص٢٧-٨٤.

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

مقامات البديع كانت اثنتين وخمسين مقامة فقط[١]. وربّما خلط البديع في تسمية مقامة بين مقاماته الأدبية وبين رسائله التي بلغت كما يذكر بروكلمان مئتين وثلاثا وثلاثين رسالة فنكون بذلك أمام عدد يقرب من أربعمئة مقامة[٢].

وقد أورد الثعالبي في يتيمته أن البديع أقام مدة بجرجان على مداخلة الإسماعيلية والتعيش في أكنافهم، والاقتباس من أنوارهم ثم قصد نيسابور فوافاها في سنة اثنتين وثمانين وثلاثمئة للهجرة، ونشر بها بزه وأظهر طرزه، وأملى أربعمئة مقامة نحلها أبا الفتح الإسكندري في الكدية وغيرها"[٣]. ويشير الخبر الوارد عند ياقوت الحموي أن بديع الزمان وصل نيسابور سنة اثنتين وتسعين وثلاثمئة للهجرة، وهناك أملى مقاماته المشهورة. وكانت المناظرة المشهورة بينه وبين أبي بكر الخوارزمي في سنة ثلاث وثمانين وثلاثمئة للهجرة[٤]. ولدينا نصان؛ النص الأول لمصدر معاصر وهو الثعالبي (ت٤٢٩هـ)، والنص الآخر لياقوت الحموي (ت٦٢٦هـ) وهو متأخر عن البديع. لذا أحسب أن التاريخ الذي أتى به الثعالبي عن إملاء بديع الزمان الهمذاني مقاماته هو التاريخ الصائب، فهو قد أملى مقاماته ثم دارت بينه وبين أبي بكر الخوارزمي المناظرة الكبرى التي انتهت بهزيمة الخوارزمي واعترافه بغلبة البديع وتبريزه. ينضاف إلى ذلك أن البديع في إحدى رسائله التي تضمنت ما دار في تلك المناظرة الكبرى يتحدى خصمه الخوارزمي أن ينشئ أربعمئة مقامة مثله.

ولعل ابن نباتة السعدي (ت٤٠٥هـ) الذي كان معاصراً للبديع يقدم لنا إجابة ما عن أولية فن المقامات؛ " فقد ترك لنا ابن نباتة ديواناً محفوظاً ومقامة يتيمة "[٥]. وربّما كانت هذه المقامة معارضة مبكرة لمقامات البديع؛ إذ تشبه بنيتها السردية مقامات الهمذاني والراوي فيها ابن إسحاق والبطل فيها شيخ أديب يبهر الناس ببلاغته[٦]. بيد أن عدم تدوين تاريخ هذه المقامة وعدم إشارة كتب التراجم القديمة إلى إسهام ابن نباتة في نشوء فن المقامة يجعلنا نحسب أن هذه المقامة كما أشرت سابقاً ما هي إلا معارضة مبكرة للبديع.

---

[١] انظر: بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ج٢، ص١١٣.

[٢] انظر: المرجع نفسه، ج٢، ص١١٤.

[٣] اليتيمة، ج٤، ص٢٩٥.

[٤] انظر: معجم الأدباء، ترجمة بديع الزمان الهمذاني.

[٥] بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، مرجع سابق، ج٢، ص١١٦.

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

وربّما كان الولع بإحالة أي نوع سردي جديد على مرجعية سابقة تتحكم فيه هو الذي جعل زكي مبارك ومن قبله مرجليوث وبروكلمان[١] يرجعون ابتداع المقامة إلى أحاديث ابن دُريد؛ فقد تلقف مبارك إشارة هذين المستشرقين إلى أحاديث ابن دُريد، وعاد إلى هذه الأحاديث في أمالي القالي. ثم خرج بعد ذلك برأي جازم مفاده أن بديع الزمان الهمذاني ليس المنشئ الأول لفن المقامات وإنما حاكى أحاديث ابن دريد الأربعين[٢]. وتابع عدد من الباحثين العرب المحدثين رأي زكي مبارك وجعلوه بينة واضحة على أن بنية مقامات البديع لم تكن مبتدعة فما هي إلا اقتداء لصدى سابق عليها. وكان النص الذي اعتمد عليه زكي مبارك في بيان أولية ابن دُريد في إنشاء فن المقامة ما جاء به الحصري القيرواني (ت٤٥٣هـ) إذ يقول في (زهر الآداب): " لما رأى، أي الهمذاني، أبا بكر محمد بن الحسين بن دُريد الأزدي أغرب بأربعين حديثاً وذكر أنه استنبطها من ينابيع صدره، واستنسخها من معادن فكره، وأبداها للأبصار والبصائر، وأهداها للأفكار والضمائر في معارض أعجمية، وألفاظ حوشية، فجاء أكثر ما أظهر تنبو عن قبوله الطباع، ولا ترفع له حجبها الأسماع وتوسع فيها، إذ صرف ألفاظها ومعانيها في وجوه مختلفة، وضروب متصرفة عارضها بأربعمئة مقامة في الكدية تذوب ظرفاً، وتقطر حسناً، لا مناسبة بين المقامتين لفظا ولا معنى. ووقف مناقلتها بين رجلين: سمى أحدهما عيسى بن هشام، والآخر أبا الفتح الإسكندري. وجعلهما يتهاديان الدرر ويتنافثان السحر، في معانٍ تضحك الحزين، وتحرك الرصين، يتطلع منها كل طريقة، ويوقف منها على كل لطيفة، وربما أفرد أحدهما بالحكاية، وخص أحدهما بالرواية"[٣].

إن نص الحصري القيرواني (ت٤٥٣هـ) يعد نصاً متأخراً على ابن دريد (ت٣٢٣هـ) وعلى بديع الزمان الهمذاني (ت٣٩٨هـ). ولم نجد في المصادر القريبة زمنياً من الهمذاني مثل (يتيمة الدهر) ما يشير إلى معارضة البديع لأحاديث ابن دريد. ونص الحصري يؤكد أنه لا مناسبة بين المقامتين أي بين أحاديث ابن دريد ومقامات الهمذاني. وكأنه بهذا يشير إلى الاختلاف النوعي بين (الحديث) و (المقامة) فالجامع بينهما هو الإسناد فقط. كما

---

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

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

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

أن الحصري يشير إلى مصطلحي (حكاية) و (رواية) وهما مصطلحان في بنية المقامة السّردية كما أنشأها البديع.

وعندما نعود إلى أحاديث ابن دُريد في أمالي القالي فإنّنا نجد أنّ مجموع هذه الأحاديث ستون حديثاً وليس أربعين كما قرر زكي مبارك. وهذه الأحاديث الستون لا تختلف عن أخبار الأعراب ونوادرهم. وقد رُوِّيت من أجل تعليم غريب اللغة؛ أي أنّها مرويات لغوية وليست مرويات سردية.

ولعلّ أنموذجاً من هذه الأحاديث يدلنا على منحاها اللغوي؛ ففي حديث البنات الثلاث اللاتي وصفن أزواجهن يقول ابن دُريد[١]: " أخبرني عمي، عن أبيه، عن ابن الكلبي. قال: قالت: عجوزٌ من العرب لثلاثِ بناتٍ لها: صِفْنَ ما تُحْبِبْنَ من الأزواج، فقالت الكبرى: أريد أَرْوَعَ بَسَّاماً، أحَذَّ مِجْذاماً، سَيِّدَ ناديه، وتِمالَ عافيه، ومُحْسِبَ راجيه، فِناؤه رَحْب، وقِيادُه صَعْب، وقالت الوُسْطَى: أُريده عالِيَ السَّنَاء، مُصَمَّم المَضاء، عَظِيم نار، مُتَمَّم أيْسار، يُفِيد ويُبِيد، ويُبْدِئ ويُعيد، هو في الأهْل صَبيّ، وفي الجَيْشِ كَمِيّ، تَسْتَعْبِدُه الحَليلة، وتُسَوِّدُهُ الفَضِيلة. وقالت الصغرى: أُريده بازِلَ عام، كالمُهَنَّد الصَّمْصَام، قِرَانُه حُبُور، ولقاؤه سُرُور، إن ضَمّ قَضْقَض، وإن دَسَرَ أغْمَض، وإن أَخَلَّ أحْمَض، قالت أُمها: لا فُضَّ فوك! لقد فَرَرْتِ لي شِرَّةَ الشَّباب جَذَعةً...".

وهذه المرويات اللغوية حتى لو صحت نسبتها لابن دُريد، وصحّ تأثر البديع بها نجدها في الموروث السّردي العربي القديم قبل ابن دُريد، فقد جاء في حديث عائشة رضي الله عنها، وقد ذكره البخاري في صحيحه في (باب حسن المعاشرة) قالت[٢]: " جلست إحدى عشرة امرأة فتعاهدن وتعاقدن ألا يكتمن من أخبار أزواجهن شيئاً. قالت **الأولى:** زوجي لحم جمل غث على رأس جبل لا سهل فيُرتقى ولا سمين فينتقل. وقالت **الثانية:** زوجي لا أبث خبره إني أخاف أن لا أذره إن أذكر عُجره وبُجره. وقالت **الثالثة:** زوجي إن أَنْطِق أُطَلَّق وإن أسكت أُعَلَّق ...".

ومن الباحثين من أرجع الريادة الإبداعية في فن المقامة لأحمد بن فارس (ت٣٩٥هـ) أستاذ البديع؛ فهادي حسن حمودي جعل ابن فارس مبدع المقامات الأول بينما اقتصر دور الهمذاني على التلقي. وقد استند حمودي في هذا الرأي إلى الملازمة الوثيقة بين ابن فارس والبديع وإلى كون ابن فارس، شيخ البديع، قد عُرِفَ بأنّه " صاحب حكايات من أقاصيص

---

[١] الأمالي، ط١، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ١٤٢٢هـ/٢٠٠١م، ج١، ص٢٨-٢٩.

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

وسمر"[١]. فقد ترك ابن فارس إلى جانب تراثه اللغوي تراثاً سردياً تمثّل في (قصص النهار وسمر الليل) إلى جانب كتاب (المسائل) أو (فُتيا فقيه العرب). ويرى هادي حمودي "أنّ شخصية عيسى بن هشام شخصية متخيّلة مرسومة بدقة على غرار شخصية أحمد بن فارس، شيخ البديع، ولا غرو في هذا ما دامت المقامات أساساً من إيحاء ابن فارس راويته"[٢]. ويبدو أنّ حمودي بنى حكمه في ريادة ابن فارس الإبداعية على تصوّر معين جاء من فهمه لما أتت به بعض المصادر القديمة من ترجمة لابن فارس. كما أنّه يشير إلى ضياع آثار ابن فارس السّردية على الرغم من وجودها في بعض مراكز المخطوطات في العالم[٣]. وربّما تسمح لنا قراءة مخطوطة (قصص النهار وسمر الليل)، بمعرفة الأولية الزمنية لمبدع فن المقامات. وحتى لو كان البديع مسبوقاً زمنياً ببعض كتاب المقامات فإنّ ريادته الإبداعية أمر لا ينكره عليه أحد. وقد سبق لنا أن أوردنا رأي الحريري في مقامات البديع واعترافه بسبقه وفضله. كما أنّ المقامة تأثّرت بالموروث السّردي الإخباري الذي سبقها، وأثّرت في الموروث السّردي المعاصر واللاحق لها واستمرّ تأثيرها قرونا عدة.

وقد تمثّلت الريادة الإبداعية لمقامات الحريري أيضاً؛ فقد ذكر ياقوت أنّه، أي الحريري، كان غاية في الذكاء والفطنة والفصاحة والبلاغة، له تصانيف تشهد بفضله وتقر بنبله وكفاه شاهداً كتاب المقامات التي أبرّ بها على الأوائل وأعجز الأواخر"[٤]. وقد كان أثر الحريري كبيراً فيمن جاء بعده؛ إذ حاكى مقاماته عدد من المقامبين، كما تناول عدد كبير من الشراح هذه المقامات وخاصة في بلاد الأندلس والمغرب[٥]. وقد واجهت مقامات الحريري منذ نشأتها مشكلة صحة نسبتها إليه؛ وسمع الحريري بنفسه هذا التشكيك في مقاماته. فمما يرويه ابن خلكان[٦] " أنّ الحريري لما عمل المقامات كان قد عملها أربعين مقامة، وحملها من البصرة إلى بغداد وادعاها، فلم يصدقه في ذلك جماعة من أدباء بغداد، وقالوا: إنها ليست من تصنيفه، بل هي لرجلٍ مغربي من أهل البلاغة مات بالبصرة ووقعت أوراقه إليه فادعاها، فاستدعاه الوزير إلى

---

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

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

[٣] "يذكر كارل بروكلمان " أن قصص النهار وسمر الليل مخطوطة في ليبزج ٧٨٠، رقم ٤ إلى جانب كتاب المسائل أو فُتيا فقيه العرب"، تاريخ الأدب العربي، ج٢، ص٢٦٩.

[٤] معجم الأدباء، ترجمة الحريري.

[٥] سنشير إلى هؤلاء الشراح في الفصل الأول من الباب الثاني.

[٦] وفيات الأعيان، ترجمة الحريري.

الديوان وسأله عن صناعته، فقال: أنا رجل منشئ، فاقترح عليه إنشاء رسالة في واقعة عينها، فانفرد في ناحية من الديوان، وأخذ الدواة والورقة ومكث زماناً كثيراً فلم يفتح الله سبحانه عليه بشيء من ذلك، فقام وهو خجلان، وكان في جملة من أنكر دعواه في عملها أبو القاسم علي بن أفلح الشاعر فلما لم يعمل الحريري الرسالة التي اقترحها الوزير أنشد ابن أفلح، وقيل إنّ هذين البيتين لأبي محمد ابن أحمد المعروف بابن جكينا الحريمي البغدادي الشاعر المشهور:

شَيْخٌ لنا من رَبيعة الفَرَس ... يَنْتِفُ عُثنونَه مَن الهوسِ

أنطقهُ اللهُ بالمشانِ كما ... رَماه وَسَط الديوانِ بالخرسِ"

وترد الحكاية عند ياقوت الحموي[1] بصورة أخرى إذ يقول: "حدّثني من أثق به أنّ الحريري لما صنع المقامة الحرامية وتعانى الكتابة فأتقنها خالط الكتاب وأصعد إلى بغداد، فدخل إلى ديوان السلطان، وهو منغص بذوي الفضل والبلاغة، محتفل بأهل الكفاية والبراعة، وقد بلغهم ورود ابن الحريري، إلا أنّهم لم يعرفوا فضله، ولا اشتهر بينهم بلاغته ونبله، فقال له بعض الكتاب: أي شيء تتعانى من صناعة الكتابة حتى نباحثك فيه؟ فأخذ بيده قلماً وقال: كل ما يتعلق بهذا، وأشار إلى القلم، فقيل له: هذه دعوى عظيمة، فقال: امتحنوا تخبروا، فسأله واحد عما يعتقد في نفسه إتقانه من أنواع الكتابة، فأجاب عن الجميع أحسن جواب، وخاطبهم بأتم خطاب حتى بهرهم، فانتهى خبره إلى الوزير أنوشروان بن خالد فأدخله عليه، ومال بكليته إليه، وأكرمه وأدناه، فتحادثا يوماً في مجلسه حتى انتهى الحديث إلى ذكر أبي زيد السّروجي المقدّم ذكره، وأورد ابن الحريري (المقامة الحرامية) التي عملها فيه، فاستحسنها أنوشروان جداً وقال: ينبغي أن يُضاف إلى هذه أمثالها، ويُنسج على منوالها عدة من أشكالها، فقال: أفعل ذلك مع رجوعي إلى البصرة وتجمّع خاطري بها، ثم انحدر إلى البصرة فصنع أربعين مقامة، ثم أصعد إلى بغداد وهي معه وعرضها على أنوشروان فاستحسنها، وتداولها الناس، واتهمه من يحسده بأن قال: ليست هذه من عمله لأنّها لا تناسب رسائله ولا تشاكل ألفاظه، وقالوا: هذا من صناعة رجل كان استضاف به ومات عنده فادعاها لنفسه، وقال آخرون: بل العرب أخذت بعض القوافل، وكان مما أخذ جراب بعض المغاربة وباعه العرب بالبصرة، فاشتراه ابن الحريري وادعاه، فإن كان صادقاً في أنها من عمله فليصنع مقامة أخرى، فقال: نعم سأصنع، وجلس في منزله ببغداد أربعين يوماً فلم يتهيأ له ترتيب كلمتين والجمع بين لفظتين، وسوّد كثيراً من الكاغد فلم يصنع شيئاً، فعاد إلى البصرة والناس يقعون فيه ويعيطون في قفاه كما تقول العامة، فما غاب عنهم إلا مديدة حتى عمل عشر مقامات وأضافها إلى تلك، وأصعد بها إلى بغداد، فحينئذ بان فضله وعلموا أنّها من عمله".

---

[1] معجم الأدباء، (ترجمة الحريري).

وتجعل الرواية الأولى، وهي رواية ابن خَلكان، أنّ إنكار طائفة من الأدباء عمل الحريري في المقامات هو الذي جعل أنوشروان يطلب من الحريري كتابة رسالة أو مقامة في واقعة بعينها. وقد عجز الحريري، وفقاً لهذه الرواية عن إنشاء المقامة، وأصيب بالحُبسة فكان ذلك مصدراً لتشفي المنكرين وفي مقدمتهم أبو القاسم علي بن أفلح الشاعر. في حين تجعل الرواية الثانية من الحريري مُبدعاً أنشأ مقامة بأمر من الوزير أنوشروان. وقد أتى إنكار الأدباء في بغداد بعد استحسان الوزير أنوشروان لهذه المقامة (المقامة الحرامية). وفي كلا الخبرين يحاول المنكرون أن ينسبوا إبداع المقامات الحريرية إلى رجل مغمور مغربي، ونحن نعلم أنّ جلّ شراح الحريري هم من المغاربة والأندلسيين فكيف يفوتهم أن يشيروا إلى سبق مبدع من مبدعيهم ؟! وأحسب أن الحسد هو الذي دفع هؤلاء المنكرين لابتداع مثل هذه الروايات. كما أنّ الإبداع الأدبي ليست له أوقات محددة؛ فكثيراً ما تتعسر الأمور على المبدع، ويصبح قلع ضوس له أهون عليه من إنشاء قصيدة أو مقامة.

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

حافظ الحريري على البنية السّردية لمقامات الهمذاني؛ فراويه هو الحارث بن همّام أمّا بطله فهو أبو زيد السَروجي. وكانت الكُدية هي الموضوع الأبرز في مقامات الحريري شأنه في ذلك شأن الهمذاني. بيد أن مقامات الحريري امتازت إلى جانب عناصرها السردية بأثر أسلوبي لغوي تمثل في الألغاز والأحاجي الأمر الذي جعلها أنموذجاً يُحاكيه مقاميون سنتناولهم بالحديث.

ولا نستطيع أن ننكر الريادة الإبداعية للبديع والحريري بالنسبة للنوع السردي الجديد (المقامة)، ولكننا في الوقت نفسه لا نستطيع أن نقلل من أثر بعض الإبداعات المقامية المتميّزة. فقد عرف الأنموذج الأصلي للبنية السردية المقامية عند بديع الزمان والحريري تحولاً تمثّل أول ما تمثّل في مقامات البديع فقد غاب أبو الفتح الإسكندري عن المقامة الغيلانية التي ظهر الشاعر ذو الرُّمة بطلاً فيها، وغاب أبو الفتح أيضاً عن بعض المقامات التي قام الراوي عيسى بن هشام بدور الراوي والبطل فيها[1]. ولعلّ هذا التحوّل هو الذي شجع ابن ناقيا (ت٤٨٥هـ) على الخروج المبكر من جبة بديع الزمان الهمذاني. وكأنّ ابن ناقيا أراد أن يؤكّد أصالة فنه في كونه لا يحتذي نماذج سابقة عليه. إذ يقول في تقديمه لمقاماته: "قال الأستاذ الفاضل أبو القاسم بن عبدالله بن ناقيا بن داوود هذه حكايات أحسنا العبارة فيها وهذّبنا ألفاظها ومعانيها وحبوناها في البلاغة على سامعيها وراويها. وقد سلك بعض المتقدمين هذا المسلك في مثلها كرياضة للخاطر

---

[1] انظر على سبيل المثال: المقامة الصيمرية، والمغزلية، والنهيدية، والبغدادية، والغيلانية، والتميمية، والبشرية من مقامات بديع الزمان الهمذاني.

(كذا) وتحدياً للقريحة غير ناثر جفيرها للمرمى، ولا رايداً لسوامها عند أحد مرعى"[١]. والتحوّل الذي نقع عليه في مقامات ابن ناقيا متعلق بتعدد الرواة؛ فنحن نجد راوياً مختلفاً لكل مقامة إلى جانب اليشكري البطل الأوحد لهذه المقامات. وفي حين أنّ معاصري ابن ناقيا وهما الغزالي (ت٥٠٥ هـ) والسمعاني (ت٥٦٢هـ) لم يخرجا عن دلالة كلمة (مقامة) كما فهمها ابن قتيبة في (عيون الأخبار). ولذلك فإنّ مقاماتهما تندرج في بنية الخبر التقليدية. وفي إطار المواعظ والعبر المستقاة من مرجعيات دينية وتاريخية.

ونجد الاتجاه الوعظي في فن المقامة عند أبي القاسم الزَمخشري (ت٥٣٨هـ) الذي لم يحتذِ في مقاماته حذو أحد من المقامبين السابقين عليه. ولم تندرج مقاماته الوعظية في إطار الخبر كما هو الحال مع السمعاني والغزالي. وإنما جاءت مقاماته وعظاً مباشراً يخلو من البنية السردية الفنية. وكان الراوي في هذه المقامات ومتلقيها هو أبو القاسم نفسه. وبذلك خلت مقامات الزَمخشري من وجود البطل أو الفاعل السردي. وقد اشتملت مقامات الزَمخشري على خمسين مقامة تتراوح في طولها، ولكن الغالب عليها كونها قصيرة موجزة باستثناء بعض المقامات الطويلة نسبياً مثل مقامة (أيام العرب)[٢].

وطوّر ابن الجوزي (ت٥٩٧هـ) اتجاه المقامات الوعظي ليصبح ذا بنية سردية فنية. فقد جعل بطلاً واحداً لمقاماته الخمسين هو أبو التقويم أمّا الراوي فهو ابن الجوزي. وتنوعت أغراض مقامات ابن الجوزي بين مقامات دينية كالحديث عن قصص الأنبياء والحكمة في خلق الأشياء، ومقامات وعظية كحديثه عن النفس الإنسانية وكيفية قهرها للسمو بها في سبيل الخير إلى جانب مقامات أخرى له تناولت أغراضاً أدبية صرفة مثل مقامته عن الربيع، والغزل العفيف، ومقامته عن علوم اللغة وغيرها[٣].

ونجد في مقامه الشاب الظريف (ت٦٨٧هـ) بعض التجديد في بنية المقامة السّردية؛ فقد التزم ابن عفيف الدين التلمساني بوجود بطلٍ وراوٍ. وكان أبطال الشاب الظريف ثلاثة يقومون جميعاً برواية أحوال عشقهم الصوفي[٤]. أي أنّ هذه المقامة منفتحة نصياً على الإبداع الصوفي بشقيه الشعري والنثري. كما أنّ دلالات المقامة تتجاوز الغزل العفيف كما فهم بعض الباحثين إلى استعارة منظومة رمزية تتغنى بالحب الإلهي.

---

(١) مقامات الحنفي وابن ناقيا، طبعة مصطفى أحمد كامل سلطان بايزيده، أسطنبول، د.ت. ص ١٢٣.

(٢) انظر: مقامات الزمخشري، ط٢ [طبعة جديدة مشروحة ومنقحة ومقابلة على عدة نسخ ومخطوطات]، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٧، ص٢٥٥-٢٧٥.

(٣) انظر: مقامات ابن الجوزي، تحقيق محمد نغش، ط١، دار فوزي للطباعة، القاهرة، ١٤٠٠هـ/ ١٩٨٠.

(٤) انظر: مقامات العشاق، تحقيق التهامي الشريقي، جامعة وهران، وهران،١٩٨٤.

واتخذ ابن الوردي (ت٧٤٩ هـ) من المقامة شكلاً يعبر بواسطته عن مضامين فكرية وصوفية. وحافظ على وجود راوٍ واحد لمقاماته أسماه (إنسان من معرة النعمان)، في حين لا نجد في مقاماته بطلاً واحداً. كما أنّه لا وجود لعنصر الكدية في هذه المقامات أيضاً[١].

ولم يلتزم ابن القوّاس الحلبي (كان موجوداً ٨٨٦هـ) بوجود بطل واحد في مقاماته. ففي كثير من هذه المقامات يكون الراوي هو البطل. ففي المقامة الخامسة، على سبيل المثال، وهي (المقامة الطرابلسية) يحتال الراوي لرؤية غلام مليح فيقول: "فلما ظهر الليامة وعرف أبوه بالعلامة، وأقام في مذمتي تحرك من والده ساكن وتغيّر ظاهره، وتكدّر الباطن ثم أمر من كان بين يديه بإحضار ولده إليه"[٢].

وجدّد جلال الدين السيوطي (ت٩١١هـ) في بنية المقامة وفي موضوعها. فمن ناحية الشكل خرجت معظم مقاماته عن نمط المقامة التقليدي عند بديع الزمان والحريري؛ فاتخذت أنماطاً متنوعة مثل المناظرة، والمقامة النقدية، والمقامة القصصية، والمقامة الوعظية، والمقالة، والمأدبة. كما وظّف السيوطي الرمز وجعله وسيلة للنقد السياسي والاجتماعي كما في (مقامة الرياحين) و(المقامة الياقوتية) و(المقامة المسكية)[٣]. وصورة البطل عند السيوطي ليست صورة البطل المكدي الذي يستعين بالحيلة في قضاء كثير من مآربه. وإنّما البطل عند السيوطي "عالم فذ يوضح المشكلات، ويصحح المعضلات"[٤]. وقد ظهر البطل والراوي عند السيوطي في أربع من مقاماته؛ وهي المقامة السيوطية، والمقامة المكية، والمقامة المصرية، والمقامة الجيزية. فالبطل في هذه المقامات الأربع هو أبو بشر العلابي، والراوي هو هاشم بن القاسم. أمّا مقامات السيوطي الأخرى فإنها تتخذ شكل رسالة أو مقالة أو مأدبة. وقد علّل محمد رشدي حسن عدم ظهور البطل والراوي في جميع مقامات السيوطي بكونه دليل عجز عن مجاراة المقاميين الذين سبقوه[٥]. وأحسب أنّ المدى الزمني الطويل الذي استغرقه تدوين السيوطي لمقاماته كان عاملاً كبيراً في تنويع مقاماته وفي تجاوزها الرغبة في احتذاء أنموذج سابق لمحاكاة الحريري كما في المقامات الأربع. فقد بدأ إبداع المقامات الأربع عند السيوطي محاكاة للحريري، وكان السيوطي

---

(١) صاحب هذه المقامات هو الشيخ الإمام العلامة زين الدين أبو حفص عمر بن مظفر بن عمر ابن الوردي (ت٧٤٩هـ)؛ انظر: مقامات ابن الوردي مطبوعة مع لامية العرب للشنفرى، ط١ الجوائب القسطنطينية، ١٨٨٢.

(٢) مقامات القوّاس، مخطوطة بدار الكتب المصرية، رقم ٢٣٥٩، (صورة بالميكروفيلم).

(٣) انظر: الفصل الثاني، بلاغة المقموعين والتمثيلات الرمزية، ص١٤١.

(٤) شرح مقامات جلال الدين السيوطي، تحقيق سمير محمود الدروبي، ط١، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٤٠٩هـ/ ١٩٨٩م، ج١، ص ١١٩، (مقدمة المحقق).

(٥) محمد رشدي حسن، أثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٤، ص٥٦.

في العشرين من عمره، واستمرَّ إبداعه في كتابة المقامات سنوات طويلة بعد ذلك مما جعل المقامات تكتسي لبوساً موسوعياً.

وتميّزت مقامة (طيف الخيال) للشيرازي (عاش في القرن الثاني عشر للهجرة) بالخروج عن بنية المقامة التقليدية؛ إذ اتخذت هذه المقامة الطويلة التي تستغرق أكثر من أربعمئة صفحة أسلوب المناظرة بين العلم والمال. وانتصرّ فيها الشيرازي للعلم مع عدم إنكاره فضل المال. وهو يذكر في مقدمة هذه المقامة أنّ حاله تبدّلت من الغنى إلى الفقر ومن اليسر إلى الضيق فكان ذلك سبباً في رحلته من بلده وتجوابه في أصقاع الأرض بحثاً عن الفرج "ولم أزل أمضي الرواحل، وأطوي المراحل والحجج اللجج والسواحل حتى دخلت بعد ترامي الكمد وتراخي الأمد البلاد الهندية لا أضحت أرضها ندية فحططت بها الرحال، وألقيت عصا الترحال فصرت كلما أصبح وأمسي أرى يومي شراً من أمسي"[١].

وقد حافظ بعض المقاميين القدامى على بنية المقامة التقليدية. وأكدّت طائفة كبيرة منهم الأنموذج الحريري بوصفه غاية للمعارضة والمحاكاة والاحتذاء. وما يميز هؤلاء المعارضين أنهم يفصحون في مقدمة مقاماتهم عن هذا الغرض؛ فقد اعترف ابن ماري النصراني (ت٥٨٩هـ) في (المقامات النصرانية) أنه يسير في مقاماته على منوال الحريري؛ يقول: "ولما وجدت الإمام الحريري مع غزارة علمه وكثرة تفننه في نثره ونظمه، قد جاذب البديع على أصول مبانيه وضارعه في جلّ معانيه وشاركه في نعيمه وبؤسه، ووحشته وأنسه قلت في نفسي: لم لا أقصدن اللحاق دون السباق، ولم لا أطلبن الاتباع دون الابتداع، وعليه فشحذت شبا فكرتي النابية، وحثثت ما فيّ من الهمة الأبية الوافية ونحوت نحوها في جميع الأساليب، مرتباً هذه المقامات على هذا الترتيب، غير محدث في هذا الفن شيئاً من التغيير أو التقليب"[٢].

ولم يقتصر تأثر ابن ماري النصراني في مقاماته الستين على معارضة الحريري فقط، وإنما تأثّر أيضاً في معارضته بالبديع وخاصة في المقامة الثانية عشرة التي تتخذ شكل المقامة النقدية. ففي هذه المقامة يصدر البطل أبو عمرو البصري أحكاماً نقدية تتناول عدداً من الشعراء القدامى من أمثال أبي نواس وأبي تمام والبحتري مما يجعل هذه المقامة أشبه بالمقامة القريضية للبديع وأشبه كذلك برسالتي الغفران للمعري (ت٤٤٩هـ) ورسالة التوابع والزوابع لابن شُهيد (ت٤٢٦هـ).

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

([٢]) أنستاس الكرملي، المقامات النصرانية لابن ماري، مجلة المشرق، السنة الثالثة، العدد ١٣، بيروت، ١٩٠٠، ص ٥٩٤.

وتقدم لنا (مقامة أبي عبدالله بن أبي الخصال) دليلاً على التأثر المبكر بمقامات الحريري في الأندلس. فقد اتخذ أبو الخصال الحارث بن همّام وأبا زيد السَروجي بطلين لمقاماته[١]. وقد وصف إحسان عبّاس مقامة ابن أبي الخصال بأنها "تختلف عن مقامات الحريري في طولها وميل منشئها إلى أن يجرب قلمه في وصف عدة مقامات، فهناك منظر الريف وآخر في بيت الحارث ثم ثلاث قصائد متتابعة ثم تفتيش عن السروجي ثم وصف اليوم الذي ختمت به تلك الأحداث"[٢]. وأحسب أنّ مقامة واحدة لأبي الخصال لن تسمح لنا بأية حال من الأحوال أن نبين مدى اقترابها أو ابتعادها عن الأنموذج الحريري.

وفي حين كانت معارضة ابن أبي الخصال للحريري متمثلةً في مقامة واحدة فإنّ معارضة السرقسطي الأندلسي (ت٥٣٨هـ) للحريري تمثلت في خمسين مقامة هي عدد مقامات الحريري. وقد جاء في تقديم السرقسطي لمقاماته اللزومية بيان سبب المحاكاة. إذ يقول: "أمّا بعد حمد الله العلي والصلاة على المصطفى النبي فهذه خمسون مقامة أنشأها أبو الطاهر محمد بن يوسف السرقسطي بقرطبة من مدن الأندلس عند وقوفه على ما أنشأه الرئيس أبو محمد الحريري بالبصرة أتعب فيها خاطره وأسهر ناظره، ولزم في نظمها ونثرها ما لا يلزم فجاءت على غاية من الجودة والله أعلم"[٣]. والراوي في المقامات اللزومية هو المنذر بن حمام في حين أن بطل المقامات هو السائب بن تمّام. وقد التزم السرقسطي في سجعه حروف الهجاء كما بنى بعض مقاماته على طريقة (أبجد).

وقد يسلّم المقامي في بعض الأحيان بعجزه عن محاكاة الأنموذج الأصلي للمقامة كما وجد عند البديع والحريري. فابن المعظّم (كان موجوداً سنة ٧٠٠هـ)، ألف مقاماته الاثنتي عشرة معارضة لمقامات الحريري لأنّه وجد الافتتان بالمقامات الحريرية فاق الحد الذي لا يجوز مع وجود القرآن الكريم، وبلغ بها بعضهم حد الإعجاز الذي هو خاصة يتفرد بها القرآن الكريم. يقول ابن المعظّم: "وبعد فقد جرى ببعض الأنديـة ذكر المقامات التي أنشأها الرئيس أبو محمد الحريري رحمه الله فبالغوا في وصفها وإطرائها وثنائها حتى قال بعضهم لو اجتمع كل الناس أن يأتوا بمثلها لا يأتون بمثلها ولو كان بعضهم لبعض ظهيراً، فأنكرت عليه هذا الغلو غيرة على القرآن الذي يستحق العلو فقال لي هذا المبالغ: فأتِ أنت بعشر مقامات مثلها مفترعات أو عشر حكايات منها مخترعات، وأمهلني ملياً فجئت بما سأل شيئاً مزياً في مدة يسيرة وأزمنة قصيرة. هذا وإن كان لا يبلغ سوقة شأو ملك ولا يجري كوكب جري فلك، ولكن

---

(١)المقامة في ابن بسّام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، القسم الثالث،المجلد الثاني، ترجمة أبي عبدالله محمد بن أبي الخصال.

(٢) إحسان عبّاس، تاريخ الأدب الأندلسي، ط١، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠١، ص ٣١٧.

(٣) السرقسطي، المقامات اللزومية، تحقيق بدر أحمد ضيف، تقديم مصطفى هدارة، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٢، ص٣.

من قدر عليه رزقه فلينفق مما أتاه الله، وليس ما لا يدرك كله يترك كله، ولابّد مع هذا من ذيا والدبران تلو الثريا"[١].

ومع اعتراف ابن المعظّم بتقصيره عن بلوغ مقام الحريري فإننا نلمح طرافة وجدة في بنية مقاماته السردية؛ فمقاماته الاثنتا عشرة خرجت عن نمط المقامات البديعية والمقامات الحريرية. فليس لهذه المقامات راوٍ واحد وإنّما رواة مختلفون منهم القعقاع بن زنباع والحجاج بن جهجاه وغيرهما. وهكذا تأتي أسماء مقامات ابن المعظّم منسوبة إلى رواته ومنها اللجلاجية، والصلصالية، والطرماحية، والضمضمية، والزبرقانية، والدغفلية، والمجاشعية، والعرعارية في حين تكون المقامة الثانية عشرة هي الاستثناء الوحيد في هذه التسميات إذ تسمى المقامة (اللبنانية) لأنّ إطارها المكاني هو لبنان[٢].

وكانت معارضة ابن الصيقل الجزري (ت٧٠١هـ) لمقامات الحريري رغبةً في اتخاذها إطاراً مشوقاً للتعليم. فهو يقول عن هذه المقامات فما " نفحتها برند الفصاحة والشيح إلا على سبيل الترشيح، وما نقحتها للفطن العليم إلا على مهيع التعليم[٣]". والتزم ابن الجزري براوٍ واحد هو القاسم بن جريال وببطل واحد هو أبو نصر المضري. ونلمح تشابهاً بين بعض المقامات الزينية وبعض مقامات البديع والحريري. من خلال التشابه الكبير بين المقامة البحرانية عند ابن الجزري والمقامة المغزلية عند بديع الزمان الهمذاني. ويتضح في المقامة السادسة والعشرين (الرقطاء) احتذاء ابن الجزري أسلوب الحريري في إعجام الحروف وإهمالها. ولا يخفي ابن الجزري إعجابه بالحريري فاسمه يتكرر في ثنايا المقامات؛ ففي المقامة السابعة السنجارية القهقرية، على سبيل المثال، يقول: "ولله در الحريري حيث راح بأرواح الفصاحة ..."[٤].

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

---

(١) المقامات الاثنتاعشرة لابن المعظّم، مخطوطة بدار الكتب المصرية رقم ٢٠٨٨، (صورة بالميكروفيلم).

(٢) انظر: المصدر نفسه، ص ٤.

(٣)ابن الصيقل الجزري، المقامات الزينية، دراسة وتحقيق عباس مصطفى الصالحي، ط١، دار المسيرة، بيروت، ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٠، ص٨٠.

(٤) المصدر نفسه، ص ١٦٠.

كتب اللغة والمعاني، فأنشأت هذه المقامات حسب الإشارة"[١]. ويُعد تأثّر باعبود الحضرمي بالمقامات البديعية والحريرية تأثراً كبيراً يصل إلى درجة تقليدهما إلى حد التطابق في بعض المقامات التي يقوم بها بطله أبو الظفر الهندي، ويرويها عبد الناصر بن فتّاح كما في المقامة السوريتية، والأحمد نكرية، والسكرية، والنرولية"[٢].

وقد حاول الحنفي التوسط بمقاماته بين البديع والحريري راغباً بذلك عن إيجاز الأول ومعاظلة الآخر إذ يقول: "إنّ البديع حرّر كلامه على الخطاب الفصل، وقرّر مرامه وهو متحامٍ عن السخف والهزل، وابن الحريري أورد اللغات الوعرة، وأظهر المعاني المشكلة المعسرة ذا أوجز وهذا أعجز وما أنا واضعه كريم الطرفين مشتملاً على كلا الوصفين لا بكثير يُمل ولا بوجيز يقل، وكل يعمل على شاكلته"[٣].وقد اتخذ الحنفي راوياً لمقاماته أسماه الفارس بن بسّام المصري، وبطلاً هو أبو عمرو التنوخي. ونلحظ مشاكلة هذين الاسمين للحارث بن همّام البصري وأبي زيد السّروجي. ولعلّ فرادة مقامات ابن الحنفي تكمن في عنصر المقابلة بين لؤم أبي عمرو التنوخي ونبل ابن بسّام المصري، فابن بسّام يمثل عنصر الخير الذي ينقض الشر ممثلا في التّنوخي. وتكون بنية المقامة السّردية عند الحنفي باعتمادها على عنصر المناقضة والمقابلة قد حقّقت تميّزا شكلياً ومضمونياً في النوع المقامي.

وعلى الرغم من ذكر ابن الصفدي(ت ٧٦٤هـ) في خطبة مقاماته أنّه اطلع على مقامات ابن العطّار وعددها خمسون، ثم اقتفى أثرها إلا أنّ مقامات ابن الصفدي التي وصلتنا وعددها ثلاثون مقامة لا تختلف كثيراً في بنيتها السردية عن مقامات الحريري. فهذه المقامات لها راو واحد هو ثامر بن زمام وبطل هو أبوفيد اللجوجي على شاكلة الحارث بن همّام وأبي زيد السّروجي. ولا تختلف سمات بطل ابن الصفدي عن سمات أبي الفتح الإسكندري وأبي زيد السّروجي، فهو كثير الاحتيال والمكر يشاركه ابنه في مكائده، وكثيراً ما يختم البطل المقامة بأبيات من الشعر على شاكلة بطلي البديع والحريري. فمن ذلك قوله على لسان بطله في نهاية المقامة القدسية[٤]:

أنـــا اللجوجيُّ وفيها مَوْلـــدي ... وبَعْلبَك يا أخيّ بَلَـــدي
قَدْ سرتُ في الآفاقِ أبغي مَقْصدي ... في طاعةِ اللهِ الكريمِ الأَوْحدِ

---

(١)المقامات النظرية، تحقيق عبدالله الحبشي، ط١، المجمع الثقافي، أبو ظبي، ١٩٩١، ص ٢٠-٢١.

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

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

(٤) المقامات الجلالية الصفدية، معهد المخطوطات، القاهرة، رقم ٢٢٨٩ أدب، مخطوطة الورقة ٥٨. (صورة بالميكروفيلم)

وفي العصر الحديث عارض ناصيف اليازجي(ت ١٨٧١) في (مجمع البحرين) مقامات الحريري في ستين مقامة. ولكنه التزم بالبنية السّردية في الأنموذج المحاكي، ولم يحاول تقويضه أو الخروج عنه. ولعلّ عصر الإحياء والبعث الأدبي الذي عاش فيه هو الذي جعله ينظر بعين التقديس للموروث المقامي محاولا إحياءه لا تفكيكه أو تقويضه. يقول اليازجي: "إنني قد تطفلتُ على مقام أهل الأدب، من أيمة العرب، بتلفيق أحاديث تقتصر من شبه مقاماتهم على اللقب، ونسبت وقائعها إلى ميمون بن خزام وروايتها إلى سهيل بن عباد، وكلاهما هي بن بي مجهول النسبة والبلاد. وقد تحريت أن أجمع فيها ما استطعت من الفوائد والقواعد، والغرائب والشوارد. والأمثال والحكم، والقصص التي يجري بها القلم، وتسعى لها القدم، إلى غير ذلك من نوادر التركيب ومحاسن الأساليب، والأسماء التي لا يعثر عليه إلا بعد جهد التنقير والتعقيب. هذا مع اعترافي بأنّ ذلك ضرب من الفضول، بعد انتشار ما أبرزه أولئك الفحول. غير أني تطاولت عليه مع قصر الباع طمعاً في طلاوة الجديد وإن كان من سَقْط المتاع"[١].

رابعاً: انفتاح النص المقامي:

ليست المقامة نوعاً سردياً منغلقاً على نفسه؛ فقد استجابت المقامة منذ نشأتها وتطوّرها في عصور مختلفة لتفاعل نصي كوّن ما يمكن أن نسميه القانون الأدبي أو الثقافي Code literature الذي يشكّل ركيزة أساسية في علاقة المبدع بالمتلقي. وقد شكّل التفاعل النصي في المقامات انفتاحاً على أجناس وأنواع سردية وشعرية لعلّ من أهمها: الخبر، والشعر، والرحلة، والرسالة، والمناظرة، والوصية، والمأدبة، والألغاز، والأحاجي اللغوية إلى جانب القرآن الكريم، والأحاديث الشريفة، والأمثال.

أ- الخبر:

استعار بديع الزمان الهمذاني بنية الخبر التقليدية من إسناد وراوٍ للإحالة على وقائع سردية متخيّلة. ولكن الإسناد عند البديع، وكما هو الحال في الأخبار الأدبية لم يلتزم بالعنعنة الشرعية التي تحيل المتلقي على سلسلة طويلة جداً من الرواة الثقات الأثبات الذين اجتهد علماء الجرح والتعديل في بيان مواصفاتهم ومواضعاتهم. وخطاب المقامة عند الهمذاني يتوجه به راوٍ أول (عيسى بن هشام)، إلى راوٍ ثان (متلقين معاصرين لعيسى بن هشام) ثم إلى (راوٍ ثالث) وهو متلقي المقامة في أي زمن[٢]. أي أنّ المقامة تكون حلقة دائرية لثلاثة متكلمين وثلاثة

---

(١) مجمع البحرين، ط١، دار صادر، بيروت، ١٣٨٦هـ، ١٩٦٦، ص٩-١٠.

(٢) انظر: عبدالفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ط١، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ١٩٨٢، ص ٢٧.

مستمعين. فالدائرة تنطلق من أبي الفتح لتنتهي عند المتلقي الثالث. وقد توسّل بديع الزمان باللخبر كي يضفي قبولاً شرعياً لمقاماته عند نقاد الثقافة الرسمية ورواد الثقافة العالمة. فهو يريد أن تكتسب مروياته مفهوم (النص) المُعترف به؛ ففي "الثقافة العربية الكلاسيكية يصير ملفوظ ما نصاً أدبياً حين يصدر عن سند معترف به"[١]. وعندما يمرر هذا النص تبدأ الحيلة السردية في تحوّله، أي النص، في بعض الأحيان إلى نص مضاد للسلطة وللثقافة العالمة كما سنبين في حديثنا عن الأنساق الثقافية في الفصل الثاني.

ولعلّ ولع الثقافة العالمة في إحالة المرويات السردية المتخيّلة على مرجعية واقعية هو الذي جعل أبا شجاع شيرويه (ت٥٠٩هـ)، مؤلف تاريخ همذان، يشير إلى أن عيسى بن هشام كان شيخاً للبديع[٢]. كما أنّ هذه الرؤية العالمة تحيل بطل الحريري، وهو أبو زيد السّروجي، من كائن نصي مُتخيّل إلى رجل من لحم ودم هو المطهر بن سَلار وكان بصرياً نحوياً "صحب الحريري واشتغل عليه بالبصرة وتخرّج به"[٣]. وقد ترجم له الحريري في (المقامة الحرامية) وبيّن سبب هجرته من بلده سَروج وما آل إليه حاله من سوء معتمداً في ذلك على وقائع تاريخية[٤]. ونلحظ في مقامات البديع ظاهرة لافتة لا نجدها عند سواه من سائر المقاميين، وهي ما أسماه كيليطو (ظاهرة الرواة المعمرين)[٥]. فقد جاء بروز هؤلاء الرواة في ثلاث مقامات هي (المقامة البشرية) و(المقامة الصيمرية) و(المقامة الغيلانية). ويأتي الإسناد في المقامة البشرية منقطعاً وليس متصلاً إذ تحكي المقامة خبر صعلوك جاهلي يدعى بشر بن عوانة العبدي. وتبدأ المقامة بـ "حدّثنا عيسى بن هشام قال: كان بشر بن عوانة العبدي صعلوكاً"[٦]. في حين يكون الإسناد في المقامة الصيمرية بـ"حدّثنا عيسى بن هشام: قال محمد بن إسحق المعروف بأبي العنبس الصَيْمَري: "إنّ مما نزل بي من إخواني الذين اصطفيتهم وانتخبتهم وأوفرتهم للشدائد ما فيه عظة وعبرة لمن اعتبروا فعظ وتأدب"[٧]. أمّا في المقامة الغيلانية فيكون تلقي عيسى بن

---

(١) عبدالفتاح كيليطو، المقامات، ص٦٠.

(٢) انظر: معجم البلدان، مادة (همذان)،

(٣) ابن القفطي، إنباه الرواة على أنباه النحاة، ج٣، ص٢٧٦.

(٤) انظر: المقامة الحرامية من مقامات الحريري، المقامات الأدبية، ط٣، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٣٦٩هـ/١٩٥٠م، ص٤٠٨-٤١٦.

(٥) انظر: كيليطو، المقامات، مرجع سابق، ص ١٨.

(٦) مقامات بديع الزمان الهمذاني، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ط١، مكتبة محمد علي صبيح وأولاده، القاهرة، ١٩٦٢، ص ٤٤٩.

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

هشام الرواية مشافهة عن عصمة بن بدر الفزاري الذي تشير حوادث المقامة أنه كان معاصراً لجرير والفرزدق، وكلاهما شاعر من العصر الأموي "حدثني عيسى بن هشام قال: بَيْنما نحنُ بجُرْجَانَ، في مُجْتمع لِنا نَتَحَدَّثُ، وَمَعَنا يَوْمئذٍ رجلُ العَرَبِ حِفْظاً ورِوَايةً، وهو عِصْمَةُ بنُ بَدْر الفَزَاري، فأفْضى بنا الكلامُ إلى ذِكْرِ مَنْ أعْرَضَ عن خَصْمِهِ حِلْماً، وَمَنْ أعْرَضَ عَنْ خَصْمِهِ احْتقاراً، حتَّى ذَكَرْنا الصَّلتَان العَبْديّ، والبَعِيث،وما كان من احتقارِ جَرير والفَرْزدقِ لَهُمَا، فقَالَ عِصْمَةُ: سَأُحَدثُكم بِمَا شَاهَدتهُ عَيْني وَلَا أُحَدثُكم عَنْ غَيْري، بَيْنما أنَا أَسيرُ في بلادِ تَميم..."[١]. وتشير حوادث المقامة أنه، أي عصمة بن بدر الفَزَاري، كان معاصراً لجرير والفرزدق، وكلاهما شاعر من العصر الأموي. وهذا يعني أنّ الهمذاني على الرغم من حرصه على الإسناد إلا أن إسناده كان إسناداً متخيلاً لا يأبه للزمن الواقعي المرجعي. فكيف يلتقي راو من القرن الأول للهجرة، الفَزَاري كما تقول المقامة، براوٍ آخر عاش في القرن الرابع (عيسى بن هشام)، مع وجود ما يقارب الثلاثة القرون تفصل بين الاثنين؟!.

وقد حافظ المقاميون الذين أتوا بعد البديع على الإسناد المتخيّل المنسوب إلى راوٍ وهمي[٢]. فناصيف اليازجي في العصر الحديث عندما نَسَبَ وقائع مقاماته إلى ميمون بن خزام والراوي سُهيل بن عبّاد، قال عنهما "وكلاهما هي بن بي مجهول النسبة والبلاد"[٣]. وقد يكون الراوي في بعض المقامات هو المقامي نفسه كما في مقامات الزمخشري[٤] ومقامات ابن الجوزي[٥] وهذا يدل على تحوّل الراوي في هذه المقامات من راوٍ مفارق لمرويه إلى راوٍ متماه مع هذا المروي. وهو تحوّل سار جنباً إلى جنب مع احتفاظ عدد من المقامات بوظيفة الراوي المفارق لمرويه[٦].

---

(١) مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص٤٧.

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

(٣) مجمع البحرين، ص ١٦٩.

(٤) انظر: مقامات الزمخشري، ص٤٦.

(٥) انظر: مقامات ابن الجوزي، ص ٤٧.

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

ب- الشعر:

يفخر بديع الزمان في رسائله بجمعه بين المنظوم والمنثور. وتبدو مناظرته للخوارزمي متضمنة أبياتاً شعرية، وكذلك أنواعاً من الكتابة التي أسماها البديع "شَعْبذة"، وهي الكتابة التي تُقرأ طَرْداً وعَكْساً[١]. وقد تميّزت المقامات بحضور القول الشعري فيها، حسب مصطلح الفلسفة، ولم يغب الشعر عنها سوى في بعض المقامات[٢]. ومن أظهر السياقات التي جاء الشعر فيها في المقامات سياق الوصف؛ إذ يظهر الشعر الوصفي في بداية المقامة، وعند ظهور البطل، وفي حديث البطل عن نفسه أثناء المقامة وفي نهايتها، إلى جانب الوصف الذي يتخلّل النص السّردي المقامي. ومن أمثلة هذا الشعر الوصفي الذي يرد في مستهل المقامة ما جاء في (المقامة الأسودية)، التي يصف فيها عيسى بن هشام نفسه[٣]:

إنّي وَإنْ كُنْتُ صَغيرَ السِّنِّ ... وَكَانَ في العَيْنِ نُبُوٌّ عَنِّي
فَإنَّ شَيْطاني أَميرُ الجِنِّ ... يَذْهَبُ بي في الشِّعرِ كُلَّ فَنِّ
حَتَّى يَرُدَّ عَارِضَ التَّظَنِّي ... فَامْضِ عَلَى رِسْلِك وَٱغْرُب عني

ومن أمثلة الشعر الوصفي الذي يرد في نهاية المقامة قول أبي زيد السروجي[٤]:

ظَهَرْتُ برَثٍّ لِكَيْمَا يُقَالُ ... فَقِيرٌ يُزَجِّيّ الزَّمانَ المُزَجَّى
وأظْهَرْتُ للنَّاسِ أنْ قَدْ فُلِجْتُ ... فَكَمْ نالَ قَلْبي بِهِ ما تَرَجَّى
ولَوْلا الرَّثاثَةُ لَمْ يُرْثَ لي ... ولَوْلا التَّفالُجُ لَمْ أَلْقَ فُلْجا

وقد يكون الشعرُ مكوناً من مكونات الوصف يستعين به الراوي والسارد، على إكمال ما لم يقله النثر. كما في قول أبي الفتح الإسكندري عن نفسه[٥] "أَنا رَجُلٌ مِنْ أَهْلِ الإسكَنْدرية مِنَ الثُّغُور الأَموية، قَدْ وَطَّأ لِيَ الفَضْلُ كَنَفَهُ وَرَحَّب بي عَيْشٌ، ونمانيني بَيْت، ثم جَعْجَع بي الدَّهْرُ عن ثمّة وَرَمَّه، وأتلاني زَعَاليل حُمْرَ الحَوَاصل:

كَأَنَّهم حَيَّاتُ أَرْضٍ مَحْلَةٍ ... فَلَوْ يَعَضُّونَ لذَكّي سَمُّهُمْ
إذا نَزَلْنَا أَرْسَلُونِي كَاسباً ... وَإنْ رَحَلْنَا رَكِبُوني كُلُّهُمْ"

---

(١) انظر: إبراهيم الأحدب الطرابلسي، كشف المعاني والبيان عن رسائل بديع الزمان، ص٧٤-٧٥.

(٢) مثل المقامة السجستانية، والمضيرية، والنهيدية والوصية والصيمرية والدينارية من مقامات بديع الزمان الهمذاني.

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

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

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

وكتب الحريري المقامة الثالثة عشرة وأسماها البغدادية. وعُرفت المقامة الأولى من مقامات ابن الصيقل الجزري بالمقامة البغدادية. كما كتب الوهراني مقامة أسماها (المقامة البغدادية). وفي العصر الحديث أفرد الشيخ ناصيف اليازجي مقامته الثامنة لمدينة بغداد. وإذا كانت بغداد عند هؤلاء المقاميين هي بغداد دار السلام فإنّ ظهير الدين الكازروني (من أهل المئة السابعة للهجرة) ينفرد في مقامة له بوصف بغداد التي أضحت أطلالاً مدمرة بعد غزو المغول. وقد وظّف الكازروني أسلوب الرحلة في القصيدة الجاهلية لوصف المكان. فهو بعد أن يمهد لرحلته بالنسيب والتغزل ببغداد المرأة الحسناء ينقلنا إلى صورة مناقضة إذ يصف بغداد الحاضر التي أضحت "بلدة خالية، وأمة جالية، ودمنة حائلة، ومحنة جائلة، وقصوراً خاوية، وعراصاً باكية، قد رحل عنها سكانها، وبان عنها قطانها، وتمزقوا في البلاد، ونزلوا بكل وادٍ. قصورها المشيدة مهدومة، ونعماؤها مسلوبة معدومة، موحشة لفقد قطانها، باكية بلسان الحال على سكانها"[١].

ولم تقتصر الرحلة المقامية على بغداد؛ إذ يأتي في المقامات ذكر لمدن تقع بين العراق وفارس والشام. وتتشابه مقامة الكازروني عن بغداد بمقامة صلاح الدين الصفدي (ت٧٦٤هـ) (رشف الرحيق). إذ يتناول الصفدي موضوع الحريق الهائل الذي كاد أن يأتي على مدينة دمشق حوالي منتصف القرن الثامن للهجرة. وكان هذا الحريق من تدبير الفرنج وفعلاتهم. وصوّر الصفدي هذا الحريق بصورة أدبية بيّن فيها ما طال دمشق وعمائرها وجامعها العظيم من آثار التدمير، واتخذ الصفدي أسلوب الرحلة وسيلة لبلوغ دمشق[٢] إذ يقول: "لم تزل أذني متشنفة بأوصاف دمشق، متلذذة بما للأقلام في ذكر محاسنها من التعليق والمشق حتى رأيت الحزم شد الكور إليها والحزم، فأزمعت السير، ولم أزجر الطير، وقطعت أديم الأرض بالسير، وركبت إليها مطايا الشوق قبل مطايا السوق، ولم يلتفت القلب إلى الوطن، ولا حنّ النجيب إلى العطن، حتى بلغتها بعد مكابدة السرى، وإثارة العجاج من الثرى"[٣].

وتحضر الرحلة في مقامات السرقسطي بيد أنه لم يذكر في مقاماته بلاد المغرب والأندلس سوى ثلاث مرات، مرة عندما ذكر القيروان، وثانية عندما ذكر طنجة، وثالثة عندما ذكر جزيرة طريف. وتكوّن المدن المشرقية الإطار المكاني لمقامات السرقسطي. وربّما كانت رغبته في محاكاة مقامات الحريري هي التي جعلته يكثر من ذكر هذه المدن

---

(١) مقامة في قواعد بغداد في الدولة العباسية، تحقيق كوركيس عواد وميخائيل عواد، **مجلة المورد**، بغداد، العدد ٤، ١٩٧٩، ص٤٢٨.

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

(٣) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

المشرقية مثل عُمان، واليمن، وعدن، والشحر، وعسفان، وظفار، واليمامة، والبحرين، وزبيد، والأبواء، والإسكندرية، ودمياط، وحلب، وفلسطين[١]. والسرقسطي عندما يغادر دار الإسلام يصبح الفضاء ممهداً لتشكيلات عجائبية تذكرنا بفضاءات ألف ليلة وليلة؛ (فالمقامة العنقاوية) التي وقعت أحداثها في الصين تعد من أبرز مقامات السرقسطي. والشيخ في هذه المقامة يحدث الناس عن العجائب أي (عجائب البحار) التي لاقاها في أسفاره مثل سلحفاة البحر، وطائر العنقاء. والمقامة تحيلنا كذلك على الموروث العجائبي في الثقافة العربية الإسلامية ومغامرات السندباد البحري في ألف ليلة وليلة[٢].

وتنفرد (المقامات النظرية)، لباعبود الحضرمي بأنّ فضاءاتها جميعاً تدور في الهند؛ فالمقامات الخمسون تحمل جميعها أسماء مدن هندية. وتتمحور بنية السفر في هذه المقامات لتشكل حافزاً للسرد. ففي كل مرة يفتتح الراوي (السارد) دائرة المشهد الأول في كل مقامة إمّا بتذكر محاسن البلدان وإمّا بالسفر إلى بلدة ما. وقد يشكل السماع عنصر الرحلة الحافز كما في المقامة الثانية والثلاثين (الدقلورية): "روى الناصر بن فتّاح، قال: سمعت بأن في بلدة "دقلور" نساء قد فقن في الحسن على الحور، وحدائق قد جمعن بين النَّور والنُّور، فحداني حادي الشوق إلى ما فيها. والنظر إلى سكانها والشرب من صافيها، ثم إني فَكَّرتُ في الرفيق قبل الطَّريق، فوافقت شيخاً قبيح الصوت، حسن السيرة والسريرة له اطلاع على أخبار الأوائل وفي الفصاحة أفصح من سحبان وائل"[٣].

د- الرسالة:

انفتحت المقامة على الرسالة. فقد استحضر ابن شُهيد الأندلسي (ت ٤٢٦هـ) أسلوب المقامة في رسالة (التوابع والزوابع) [٤]، بدءاً من صياغة النص المعتمدة على السجع اعتمادا واضحاً إلى جانب العناية الكبيرة باللغة في استيعاب المعجم اللغوي القديم. ويرى جيمس (مونرو) (J.Monro)أن فكرة التوابع والزوابع مستوحاة من المقامة الإبليسية للبديع[٥]. بيد أننا لا نستطيع أنّ ننكر أصالة ابن شهيد في إبداع هذه الرسالة؛ إذ تحضر في رسالته المقامة من خلال أسلوبها ومن خلال تنويعاتها ومخاتلاتها النصية عندما تتخفى بصورة رسائل قصيرة مثل

---

(١) انظر: مقامات السرقسطي، ص٤٨١-٤٩٦ .

(٢) المصدر نفسه، ص٤٨١-٤٩٦.

(٣) المقامات النظرية، تحقيق محمد الحبشي، ط١، المجمع الثقافي، أبو طبي، ١٩٩١، ص ٢٠٥.

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

(٥) انظر: J. Monro. Risalt A T-twabi, wa zawabi, Introduction and Notes, University of California Press, 1971. P: 27.

"رسالة في الحلواء" و"رسالة في ثعلب"... إلخ. ويبدو وكأن ابن شُهيد أراد تجاوز فن البديع عندما يصرح قائلا: "كما أنّ لكل مقام مقالا، فكذلك لكل عصر بيان، ولكل دهر كلام، ولكل طائفة من الأمم المتعاقبة نوع من الخطابة، وضرب من البلاغة لا يوافقها غيره، ولا تهش لسواه، وكما أنّ للدنيا دولاً، فكذلك للكلام نقل وتغاير في العادة. ألا ترى أنّ الزمان لما دار كيف أحال بعض الرسم الأول في هذا الفن إلى طريقة عبدالحميد وابن المقفع وسهل بن هارون وغيرهم من أهل البيان. فالصنعة معهم أفسح باعاً وأشد ذراعاً.. لرجحان تلك العقول واتساع تلك القرائح في العلوم ثم دار الزمان دوراناً، فكانت إحالة أخرى إلى طريقة إبراهيم بن العبّاس ومحمد بن الزيات وابن وهب ونظرائهم، فرقت الطباع، وخف ثقل النفوس، ثم دار الزمان فاعترى أهله باللطائف صلف. وبرقة الكلام كلف، فكانت إحالة أخرى إلى طريقة البديع وشمس المعالي وأصحابها[١]".

ولم يحظَ ممثلو النثر من الأحياء والأموات عند ابن شُهيد بأي احترام على خلاف احتفائه الشديد بممثلي الشعر العربي. ولهذا يمتاز حضور الراوي بالمصادمة الحادة مع شياطين الكتاب، كمناوشته مع صاحب الجاحظ، وصاحب عبدالحميد الكاتب، وصاحب بديع الزمان. وتنتهي هذه المناوشات جميعها بتفوق الراوي. وكأن ابن شُهيد يسعى من خلال هذه الرسالة إلى تأسيس جمالية جديدة للسّرد العربي تقوم على احتواء الأنواع السّردية ومحاكاتها وتجاوزها للخروج بنوع أدبي جديد.

وانفتحت المقامة على الرسالة، وأخص بالذكر عدداً كبيراً من المقامات الأندلسية والمغربية. وقد لاحظ بعض الباحثين هذا الانفتاح والتداخل؛ إذ يقول إحسان عباس "من مجموع ما وصلنا من هذه المقامات يستطيع الدارس أن يتبيّن حقائق محددة عن طبيعة المقامة الأندلسية. فقد انتفت من بعضها قصة الكدية والحيلة المقترنة بها. وأصبحت صورة من رسالة يقدمها شخص بين يدي أمر يرجوه أو أمل يحب تحقيقه. كما أن كثيراً من المقامات الأندلسية أصبح وصفاً للرحلة والتنقل في داخل بلاد الأندلس. وفي هذا أيضاً شاركت الرسالة. وكان بعضها يمثل الاتجاه النقدي أو مواقف المنافرة والمفاخرة، أو يؤدي بعض الموضوعات الشعرية كالغزل والمدح والهجاء"[٢]. وأحسب أنّ الانفتاح على الرسالة عند المقاميين الأندلسيين والمغاربة يمثل فرادة في ابتكار آفاق جديدة للمقامة المغربية والأندلسية تتميز بها عن المقامات المشرقية. وقد وصف ابن بسّام المقامة التي أنشأها ابن مالك القرطبي مخاطباً ابن صمادح وغايتها المدح طلباً للعطاء والوصل بأنها رسالة إذ يقول: "ومدّ ابن مالك في رسالته هذه أطناب الإطناب، وشن الغارة فيها على عدة شعراء وكتاب جاهليين ومخضرمين ومحدثين ولو ذكرت من أين استلب

---

(١) ابن بسّام، الذخيرة، القسم الأول، المجلد الأول، ص ٢٣٧- ٢٣٨.

(٢) إحسان عبّاس، تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين، ط١، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠١، ص ٢٤٦-٢٤٧.

واختطف جميع ما وصف، وانصرف إلى كل أحد كلام نثره ونظامه لحصل هو ساكتاً وبقي باهتاً"[١].

هـ- المناظرة:

تحفل المقامات بمناظرات في شتى العلوم والمعارف. وتظهر الرغبة في تجاوز الأفق المعرفي للمناظر في عدد من المقامات. ولا سيّما إذا عرفنا أنّ البديع منشئ المقامة كان مناظراً كبيراً وخصماً لا يُقهر، بزّ خصمه الخوارزمي[٢]، وجعله يسلّم بهزيمته واندحاره. وقبل البديع كانت مناظرات الجاحظ التي استمدت قوة حجتها وبيانها الساطع من الموروث الاعتزالي[٣]. ولدينا أيضاً مناظرات خلق القرآن بين أحمد بن حنبل (ت٢٤١هـ) وخصومه المعتزلة[٤]. ومن المناظرات الكبرى تلك المناظرة التي كانت بين أبي سعيد السيرافي (ت٣٦٨هـ) ومتّى بن يونس الباحث العالم بعلوم اليونان حول المفاضلة بين النحو العربي والمنطق اليوناني[٥]. ومن المناظرات التي نجدها في المقامات المناظرة التي جاءت في المقامة الحُصيْبية للأسواني. إذ اختار الأسواني المجلس إطاراً مكانياً تدور فيه مناظرته بين أصحاب البديع والعروض، وأصحاب علم الفرائض، والجبر، والهندسة، والموسيقى. وسمحت طبيعة هذه المناظرة بتعدّد الرواة ووجهات النظر حول المسألة الواحدة بيد أنّ البطل المقامي لا يقنع بهذا التعدّد، ويرغب دائماً في التجاوز والتفوق. ولهذا فإنه بعد أن يستمع إلى حجج المتناظرين جميعهم يقف من الجماعة موقف التحدي والمجابهة، ويبدأ في تفنيد حججهم حتى يعترفوا له بتقصيرهم[٦].

والرغبة في التحدي والتجاوز نجدها كذلك في بعض مقامات الصفدي. إذ تكون المجالس الكلامية حافزة لتوليد أنماط معرفية. فالشيخ اللجوجي يحضر هذه المجالس متكئاً على عصاه يصحبه ولده، ويخاطب القوم متحدياً إياهم بمناظرته: "يا ذوي الأفهام والعقول والأحكام.. عرّفوني كم عدد سور الكتاب العزيز، وعرفوني بالمكيات والمدنيات، وعدد آياته العظيمة وسجداته الكهيمة [كذافي الأصل]. ووضع كلماته وشرح آياته ثم عدد حروفه وعدد صنوفه وما

---

(١) الذخيرة، ج٢، ص٧٤١-٧٥٤. ومن المقامات الأندلسية التي تكاد تشبه الرسائل مقامة (ابن المعلّم). وقد أورد ابن بسّام فصولاً منها في ذخيرته. انظر: الذخيرة، ج٣، ص ١١٢-١٢٠.

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

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

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

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

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

في آياته من الوعد والوعيد، والأمر والنهي، والتهديد وأخباره، وآثاره وقصصه، وأمثاله وحرامه وحلاله وتسبيحه وتحليليه"[١]، فإذا ظهر عجزهم عن مجاراته يطلب من غلامه أن يجيب عن أسئلته فينشده الغلام قصيدة دالية فيها الرد عن تساؤلاته[٢].

وقد وظّف ابن الجوزي أسلوب المناظرة في مقامته السابعة والثلاثين (مقامة العزلة). ولم يكن يهدف إلى الاستعراض الثقافي واللغوي، وإنّما وقف فيها موقف الواعظ الساعي إلى نشر تعاليم الحق والخير[٣].

وتحوي بعض المقامات قدراً كبيراً من الفكاهة والنكتة الساخرة كما في المقامة الأولى لابن المُعظّم (كان موجودا سنة ٧٠٠هـ) التي تجري فيها مناظرة بين الطويل والقصير يدل فيها الطويل على القصير بطوله قائلاً: "يا قصير الخطا كثير الخطا أنت أقصر من إبهام القطا، وأنا أصدق فيك من القطا. أليس يُمدح الطويل بطول النجاد وطول العماد كما يُمدح السخي بوري الزناد وكثرة الرماد. أليس الطويل ذُو الجهارة والبهاء والقصير في الحقارة كالهباء" فيرد عليه القصير: "يا خيط الباطل وسم العاطل. أنت أقل نفعاً من لات ومناة وإن كنت أطول من ظل القناة. أليس يوصف ليل الفراق بالطول كما يوصف ليل الوصال بالقصر؛ والطول يلازم الهوج والخرق والعوج والحمق. كما أنّ القصر يقارن الكيس والدهاء والحذق والذكاء[٤]".

و- المأدبة:

تنفتح المقامة على أدب الطعام والموائد في الثقافة العربية الإسلامية، ويحضر الطعام في مقامات البديع والحريري مرتبطاً ببطل الكدية (أبي الفتح الإسكندري وأبي زيد السروجي). وقد يتحول الراوي (السارد) إلى فاعل سردي يحتال في سبيل الحصول على مأدبة عامرة بالطيبات واللذائذ مثل عيسى بن هشام واحتياله على الرجل السوادي في (المقامة البغدادية)[٥]. كما أنّ الطعام يصبح حقاً يطالب به المكدي ويجاهر بدعوته تلك مجاهرة صريحة، "وكأنّ هذا الشخص المخاتل يكتسب حقاً أخلاقياً بمكافأته بسبب براعته[٦]". ففي المقامة الساسانية تطلع على عيسى بن هشام كتيبة من بني ساسان قد لفوا رؤوسهم، وطلوا بالمغرة لبوسهم، وتأبط كل واحد منهم حجراً يدق به صدره، وفيهم زعيم لهم يقول وهم يراسلونه[٧]:

أُريدُ مِنْكَ رَغِيفاً يَعْلُو خُوَاناً نَظِيفاً

---

(١) المقامات الجلالية الصفدية، ص١٠ وما بعدها.

(٢) انظر: المصدر نفسه، ص ٢٣.

(٣) انظر: مقامات ابن الجوزي، ص ٩٨.

(٤)المقامات الاثنتاعشرة لابن المعظّم، دار الكتب المصرية، رقم ٢٠٨٨، ص ٤.

(٥) انظر: مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص ص ٧٠-٧٣.

(٦) فدوى مالطي – دوجلاس، بناء النص التراثي، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥، ص ١٠٢.

(٧) مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص١٠٦-١٠٨.

أُريـــدُ لَحْماً غريضاً　　أُريـــدُ خَلاً ثَقِيفاً
أُريـــدُ جَدْياً رَضيعاً　　أُريدُ سَخْلاً خَرُوفاً

وحضور الطعام والبطل المتطفل أو الطفيلي يبدو بارزاً في (المقامة المضيرية) للبديـــع إلا أن ما يميز هذه المقامة عن سواها من مقامات الكُدية أنها تقوم بقلب أفق توقعـــات المتلقـــي. فالطفيلي في المقامة المضيرية لن يحظى أبداً بالمائدة العامرة، وسيتحوّل إلى ما يصفه بيرجسون Henri Bergson باللص/ المسروق أي " الشخصية التي تقع ضحية للنوع المحدد مـــن الفعـــل الذي ترتكبه عادة ". [١] وإذا كان عيسى بن هشام في المقامة البغدادية هو المتحكم في مجريـــات السرد شأنه في ذلك شأن بخلاء الجاحظ فإنّ هناك قلباً لأدوار التلقي في (المقامـــة المضيريـــة) يترتب عليه أن يصاب الضيف بحبسه لغوية؛ فالمضيف قد حرمه من الكلام. كما أنّ أبـــا الفتـــح الإسكندري يتماهى مع المضيرة ويصبحان شيئاً واحداً.

إنّ رابطة وثيقة تربط في المقامة بين فعل السّرد والأكل، وخاصة فـــي مقامـــات بديـــع الزمان والحريري؛ فطقوس الكلام تسبق الطعام في كثير من الأحيان. ففي المقامـــة الخامســـة للحريري يؤمئ أبو زيد (الضيف) إلى إحدى واجبات المضيف، وهي أنّه ملزم بالأكل مع ضيفـــه ولكن الطعام لن يكون نافعاً إلا إذا تمّ في ضوء النهار "فخير العشاء سوافره". أمّا طعام الليل فلـــن يكون سوى حصدٍ للوهن والإسقام والعلل. وعوضا عن أن تكون طقوس الكلام مدعـــاة للألفـــة والأنس كما في حكايات ألف ليلة وليلة والسير الشعبية فإن هذه الطقوس تتحوّل إلى منع صـــارم للاقتراب من المائدة المقدسة كي يحظى بها الطفيلي وحده. وفي هذه المقامة يحـــاكي الحريـــري خطاب البخيل الطفيلي محاكاة ساخرة. وتذكرني هذه المحاكاة الساخرة ببخيل الجاحظ الذي قـــد يتجشم عناء إقامة موائد فاخرة يتلذذ بمرآها، ويمنع أي مغير عليـــها مـــن اســـتباحتها وانتـــهاك حرمتها[٢]. بيد أنّ طفيلي الحريري هو الذي يضع الشروط على المضيف وهو الذي يتمتع وحـــده بطيبات الطعام دون سائر الضيوف.

وتحضر دعوة الأطباء لابن بُطلان[٣](ت٤٥٨هـــ) بوصفها نصاً منفتحاً على أدب المأدبة العربية. وابن بُطلان الذي أتى بعد الهمذاني وتوفي قبل ولادة الحريري لم يطلق اسم مقامة علـــى

---

(١) فدوى مالطي دوجلاس، بناء النص التراثي، ص ١١٤.

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

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

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

مؤلفه على الرغم من شبهه الكبير بالمقامة المضيرية للبديع كما سنبين. وإنما أطلق عليه اسم (دعوة). وينبغي علينا ألا نخدع بما دوّنه الناسخ في فاتحة هذا النص من كون هذه الدعوة، أي دعوة الأطباء، صنفت على مذهب كليلة ودمنة،[١]؛ فالجامع الوحيد بين هذين النصين هو أنّهما ينتميان إلى الموروث السّردي العربي، ولكن يفترقان في أمور عدة لعل من أبرزها التمثيلات الرمزية والتداخل السّردي في كليلة ودمنة في حين تصلح (دعوة الأطباء) لأن تقرن بالطّفيلي والمضحك والساخر. ولعل ابن القِفْطي (ت٦٤٦هـ) انتبه على علاقة القرابة القائمة بين (دعوة الأطباء) والتراث المقامي فأطلق على مصنف ابن بُطلان تسمية "مقامة"[٢]. في حين لم يلمح ابن أبي أصيبعة (ت٦٦٨هـ) هذه القرابة واكتفى بوصفها بأنها رسالة"[٣] كما أن فليكس كلين Felix Klein، وهو باحث ألماني حقّق الرسالة، عدها نوعاً من السيرة الذاتية " يؤرخ فيها ابن بُطلان لرحلته العلمية إلى مصر، والمعاملة الجافية التي لقيها هناك من أشهر أطبائها ابن رِضْوان"[٤].

وتتألف (الدعوة /المقامة) من اثني عشر باباً تنتظم في حوار يدور بين محتالٍ بغدادي يدعي أنه طبيب وبين شيخ من أهل ميافارقين. وعندما يعلم الطبيب الشيخ أنّ القادم إليه رجل ضعيف المعدة ناقص الشهوة يحدثه حديثاً طبياً عما يناسبه من الطعام والشراب وعما يجب أن يتجنبه منهما. والطبيب المحتال في (دعوة الأطباء) يقلب أفق توقع الشيخ البخيل؛ فقد أذن له الشيخ بدخول بيته بعد أن أمن على طعامه؛ فالضيف منقطع الشهوة عن الطعام. ولكن كما في بخلاء الجاحظ يفاجأ الضيف برجل أكول نهم شره يستبيح الطعام ولا يشفق عليه البتة. ولعلّ أقوى المشابه بين الشيخ الطبيب في (دعوة الأطباء) وبين التاجر في (المقامة المُضيرية) تعود إلى تجرد كليهما من المشاعر الإنسانية[٥]. فالمحاكاة الساخرة تبرز في (دعوة الأطباء) عندما يحتفي الشيخ الطبيب بالأيام الخوالي التي كانت فيها " الجنائز تُجلَّى كالعرائس، وتحط على المقابر كالنجوم الزواهر... وأصوات النوائح في المآتم كترنّم المزاهر واصطحاب المزامر"[٦]. والتاجر في المقامة المضيرية يفخر بأن داره وجواهره، وكل ما يملك إنما اشتراه "وقت المصادرات "زمن الغارات بأثمان بخسة"[٧].

---

(١) دعوة الأطباء، عني بتصحيحها ونشرها فليكس كلاين فرانكه فيزبادن، أتوهارا، سوفتز، ألمانيا، ١٩٨٥، ص٣.

(٢) انظر: تأريخ الحكماء، ص ٢٩٨.

(٣) انظر: عيون الأنباء، ج١، ص ٢٤٢، ٢٤٣.

(٤) دعوة الأطباء، المقدمة باللغة الإنجليزية، ص ٢.

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

(٦) دعوة الأطباء، مرجع سابق، ص ١٠.

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

إنّ المقامة، وأخص بالذكر مقامات البديع والحريري ودعوة الأطباء، وظفت المـــوروث السردي الخاص بأدب الكدية والبخلاء والتطفيل. وهي في محاكاتها لهذه الأنواع الســـردية لـــم تكتف بالمحاكاة الحرفية، وإنما في كثير من الأحيان تنقلب المحاكاة بأدوارها ووظائفها، ويصبـــح الهزل جداً والجد هزلاً!

وانفتحت المقامة أيضاً على أنواع سردية أخرى مثل الألغاز والأحاجي اللغوية وخاصـــة عند البديع والحريري. ووظفت المقامات كذلك الآيات القرآنية الكريمـــة والأحـــاديث الشـــريفة والأمثال.

ونخلص إلى القول إن المقامات مثّلت نصاً ثقافياً متضمناً المـــوروث الســـردي العربـــي القديم بأنواعه السردية ذات الحمولات المعرفية والثقافية. وكانت علاقة المحاكـــاة الســـاخرة أو القلب هي الصيغة الأكثر شيوعاً في المقامة.

-تشكّلات السّيرة الشعبيّة:

أولاً: التطوُّر الدلالي للفظة (السّيرة):

تشير دلالة لفظة (السّيرة) لغوياً إلى "السُّنة"، و"الطريقة الحسنة"، و"الهَيْئـــة". والسّـــيرة كذلك "أحاديثُ الأوائل"، و"المثلُ الشائعُ بين الناس". "فالسّيرةُ: السُّنةُ... والسّيرةُ: الطريقُة يُقـــال: سار بهم سِيْرَةً حَسَنَةً، والسّيرَةُ:الهَيْئَةُ. وفي التنزيل العزيز ﴿ سَنُعِيدها سِيرَتَها الأُولى﴾. وسـيّر سِيرَةً: حَدَّثَ أحاديث الأوائل. وسار الكلامُ والمثلُ في الناس: شاع.ويُقال: هذا مَثَلٌ سائرٌ، وقـــد سَيرَ فلانٌ أمثالاً سائرة في الناس، وسائرُ الناس: جَمِيعهُم"[1]. وقد ارتبطت السّـــيرةُ دلاليـــاً فـــي نشأتها الأولى بتاريخ الرسول صلى الله عليه وسلم العسكري وغزواته ضـــد المشـــركين لنشـــر الدعوة الإسلامية. ولهذا فإنّ هذه الكلمة في دلالتها المبكرة اقترنت بالمغازي التي تُحيـــل علـــى غزوات الرسول (صلى الله عليه وسلم). ولعلّ هذا الاقتران هو الذي جعل حسين نصّار يـــترجم كتاب يوسف هوروفيتس Joseph Horovitz "Early Biographies of the Prophet and their Authors" باسم (المغازي الأولى ومؤلفوها) مؤثراً كلمة المغازي على كلمة السير مقتديـــاً فـــي ذلك بالمؤلف نفسه، فهو الذي اختار هذا اللفظ، وكتبه بالحروف اللاتينية في أصله الأوروبي[2].

وقد كان أبان ابن الخليفة عثمان بن عفّان (توفي سنة ١٠٥هـــ أو قبله) أول من اشـــتهر بمعرفة المغازي. ويذكر ابن سعد في ترجمته للمغيرة بن عبد الرحمن " أنّه كـــان ثقـــة قليـــل

---

[1] لسان العرب، مادة (سير).

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

الحديث إلا مغازي رسول الله صلى الله عليه وسلم أخذها من أبان بن عثمان فكان كثيراً ما تُقرأ عليه ويأمرنا بتعليمها"[١]. ولم يصلنا، فيما أعلم، كتاب المغازي الذي دوّنه أبان، كما أننا لا نجد ذكراً لأحاديثه في كتب السّيرة المشهورة مثل سيرة ابن إسحاق والواقدي وابن سعد[٢]. وإذا كان كتاب (المغازي) لأبان بن عثمان لم يصلنا فقد وصلتنا نصوص مسندة إلى عروة بن الزبير (ت٩٤هـ) في مصادر مختلفة (كتاريخ بخاري)[٣] (ت٢٥٦هـ)، و(تاريخ ابن عساكر)[٤] (ت٥٧١هـ) و(سير الذهبي)[٥] (ت٧٤٨هـ)، وابن كثير[٦] (ت٧٧٤هـ) في (السيرة والبداية) والزرقاني[٧] (ت١١٢٢هـ) في كتابه (شرح على المواهب اللدنية). وفي هذه النصوص التاريخية يبدو تناول عروة للسيرة النبوية تناولاً شاملاً، فهو لم يقتصر فقط على مغازي الرسول، وإنما تحدث كذلك عن أوليات النبوة مورداً حديث زيد بن عمرو بن نفيل، وورقة بن نوفل، والنجاشي يوم مولد النبي[٨]، وغيرها من حوادث جرت في عهد النبي وعهد الخلفاء الراشدين. ولعلَّ احتفاظ المصادر القديمة بنصوص عروة عن سيرة الرسول هي التي جعلت حاجي خليفة يؤكد أنه أول من صنَّف في المغازي[٩]. وهو الذي جعل باحثة محدثة تقرر أن بدايات الكتابة التاريخية عند العرب تمثّلت في أول سيرة في الإسلام دوّنها عُروة بن الزبير[١٠].

---

[١] الطبقات الكبرى لابن سعد، ج٤، ص١٧٩.

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

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

[٤] انظر: تهذيب تاريخ ابن عساكر، هذبه ابن بدران، دمشق، المكتبة العربية، ١٣١٥هـ، ج٦، ص١٢٧، ٤٥٢، ج٧، ص٣٠٩.

[٥] انظر: الذهبي، سير أعلام النبلاء، تحقيق صلاح الدين المنجّد وآخرون، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٢،ج١، ص١٦٨، ٣٣٢.

[٦] ابن كثير، السيرة النبوية، تحقيق مصطفى عبد الواحد، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، ١٣٨٤هـ/ ١٩٦٤م، ج٣، ص٢٩٧، ٥٥١، ٦٥٢، ٦٥٦، ج٤، ص٥٥-٥٦، البداية، ج١، ١٥٦، ٢٨٥، ٢٩١، ٣٤٧، ج٨، ص٩٢.

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

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

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

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

ولعلّ ريادة عُروة بن الزُّبير في كتابة السيرة النبوية هي التي جعلت مؤرخي السيرة التالين يختطون لأنفسهم نهجاً متميزاً في كتابة سيرة الرسول (صلى الله عليه وسلم) مبتعدين بذلك بعض الشيء عن المغازي. فقد حفظت (حلية الأولياء) قطعتين من المغازي لوهب بن مُنبِّه (ت١١٠هـ) تتناول الأولى فتح مكة، والثانية وفاة النبي (صلى الله عليه وسلم)[١]. وتميز أسلوب وهب في هاتين القطعتين بالمنحى القصصي على الرغم من حرصه على ذكر الإسناد.

وأحسب أن المرجعية الثقافية لوهب تحكمت في روايته للتاريخ؛ ذلك أن هذه المرجعية تألفت من مكونات أسطورية وخرافية متراكمة في الثقافة العربية القديمة وخاصة جنوب الجزيرة العربية. وقد أسفرت هذه المرجعية عن تصنيف وهب بضعة مؤلفات حفظت لنا التاريخ الأسطوري والخرافي لموطنه اليمن لعل من أشهرها (كتاب الملوك المُتوَّجة من حمير وأخبارهم وقصصهم وقبورهم وأشعارهم)[٢]. والكتاب الآخر (كتاب التيجان في ملوك حمير)[٣] من رواية أبي محمد عبد الملك بن هشام عن أسد بن موسى عن أبي إدريس بن سنان عن جده لأمه وهب بن مُنبِّه.

ومن أشهر مؤرخي الطبقة الثانية في كتابة السيرة النبوية محمد بن مسلم بن شهاب الزُّهري (ت ١٢٤هـ). وقد أمره خالد بن عبد الله القَسْري (ت ١٢٦هـ) بكتابة السيرة له. فقد جاء في كتاب الأغاني "قال المدائني في خبره (أي خبر خالد بن عبد الله): وأخبرني ابن شهاب بن عبد الله قال: قال لي خالد بن عبد الله القَسْري: اكتب لي النسب فبدأت بنسب مُضر [فمكثت فيه أياماً ثم أتيته] فقال لي: ما صنعت؟ فقلت: بدأت بنسب مُضر] وما أتممته، فقال: اقطعه، قطّعه الله مع أصولهم، واكتب لي السيرة، فقلت له: فإنه يمر بي الشيء من سيرة علي بن أبي طالب أفأذكره؟ فقال: لا، إلا أن تراه في قعر الجحيم"[٤]. ولم يصلنا كتاب الزُّهري عن سيرة الرسول (صلى الله عليه وسلم)، ولكن يبدو من الشذرات الباقية منه في الطبقات، أي طبقات ابن سعد، أنه تناول حياة الرسول (صلى الله عليه وسلم)، ولم يقصر نفسه على مغازيه فقط[٥].

وربّما شجع الاتجاه القصصي في كتابه السيرة الاتساع بها لتشمل حياة الرسول كاملة ممّا جعل بعض المؤرخين القدامى يحرصون على نهج طرق متشابهة لسيرة الرسول (صلى الله

---

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

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

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

[٤] الأغاني، (طبعة دار الثقافة)، تحقيق عبد الستار فراج، بيروت، ١٤١٠هـ/١٩٩٠م، مجلد٢٢، ص٢٣.

[٥] انظر:حسين نصّار، نشأة التدوين التاريخي عند العرب، ط٢، منشورات اقرأ، بيروت، ١٤٠٠هـ/١٩٨٠م، ص٦٣.

عليه وسلم) في تعرضهم لحياة الملوك والأمراء. فقد نسب ابن النديم لعُوانة بن الحكم بن عيَّاض الكلبي (ت١٤٧ أو ١٥٨هـ) كتاب (سيرة معاوية وبني أمية) إذ يقول: "له [أي عوانة] كتاب سيرة معاوية وبني أمية، ويقال إن هذا الكتاب لمنجاب بن الحارث والصحيح أنَّه لعوانة"[١]. ويدلنا هذا الخبر على أول ظهور لكلمة (سيرة)؛ إذ ظهرت هذه الكلمة مقترنة بسيرة معاوية وبني أمية، وليس بسيرة الرسول[٢]. ويظهر أن سيرة الرسول كانت حتى عهد عوانة تدرج ضمن كتب المغازي حتى ولو كانت تتضمن أموراً أخرى غيرها. فموسى بن عقبة (ت١٤١هـ) ألف كتاباً في المغازي قال عنه مالك بن أنس: "عليكم بمغازي موسى بن عقبة فإنه ثقة ...، وفي رواية فإنه رجل ثقة طلبها على كبر السن ولم يُكثر كما كثر غيره"[٣].

وألف مَعْمر بن راشد (ت ١٥٠هـ) في المغازي مع أنه لم يلتزم بها بمعناها الخاص الدال على غزوات الرسول؛ "بل وجَّه عنايته كذلك إلى تاريخ أهل الكتاب من الرسل السابقين"[٤].

وقد مثَّلت سيرة ابن إسحاق (ت١٥١هـ) (كتاب المبتدأ والمبعث والمغازي) التي ضمنها ابن هشام في كتابه (السيرة النبوية) امتداداً للاتجاه القصصي في كتابة السيرة[٥]. فالمبتدأ يتناول التاريخ الجاهلي. وخص ابن هشام هذا الجزء بالحذف أكثر من غيره، ولعلَّ سبب هذا الحذف عائدٌ إلى تضمن هذا الجزء أخبار الأمم البائدة مثل عاد، وثمود، وطَسْم، وجَديس، وتاريخ اليمن في الجاهلية. وكانت مصادر ابن إسحاق مستقاة من وَهب بن مُنبِّه وابن عبَّاس وأهل الكتاب والتوراة والقرآن. أمَّا المبعث فيشمل حياة النبي في المدينة منذ غزوة بدر إلى وفاته (صلى الله عليه وسلم). وامتاز ابن إسحاق بأنه "وسَّع أفق السيرة النبوية فجعلها تاريخاً للرسالة الإلهية عامة مدخلاً فيها تاريخ الأنبياء والمتقدمين"[٦]. ولعلَّ الاتجاه القصصي والموسوعي عند ابن

---

(١) انظر: ابن النديم، كتاب الفهرست، ص١٠٣.

(٢) أخطأ محمد عبد الغني حسن عندما ذكر " أن أول ما اسْتُعمِلتْ لفظة "السيرة" في سيرة الرسول، وسُمِّي المؤلفون فيها بأصحاب السير، إلا أن ذلك لم يمنع مؤلفاً في أواخر القرن الثالث الهجري هو أحمد بن يوسف بن الداية الكاتب المصري أن يؤلف كتاباً في سيرة أحمد طولون. ولعلَّ هذه هي أول مرة ينتقل فيها استعمال لفظة السيرة من سيرة النبي إلى سيرة غيره من الرجال"، التراجم والسير، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٥، ص٢٨).

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

(٤) هوروفيتس، المغازي الأولى ومؤلفوها، ص٧٥.

(٥) حسين نصار، نشأة التدوين التاريخي عند العرب، ص٨٣.

(٦) سيرة ابن إسحاق المسماة بكتاب المبتدأ والمبعث والمغازي.

إسحاق هو الذي جعله يهمل إسناد كثير من أحاديثه فأزعج بذلك زعماء مدرسة الحديث النبوي مثل ابن حنبل[١].

وكان عبد الملك بن هشام (ت٢١٨هـ)، فيما أعلم، أول من استخدم لفظة سيرة للدلالة على سيرة الرسول (صلى الله عليه وسلم) وذلك في كتابه "السيرة النبوية"[٢]. ويُعد هذا الكتاب اختصاراً لسيرة ابن إسحاق مع بعض التهذيب والتنقيح. وقد شرح ابن هشام نهجه في خطبة التقديم قائلاً: "أنا، إن شاء الله، مبتدئ هذا الكتاب بذكر إسماعيل بن إبراهيم، ومن ولد رسول الله صلى الله عليه وآله وسلم من ولده، وأولادهم لأصلابهم الأول فالأول، من إسماعيل إلى رسول الله (صلى الله عليه وسلم وآله وسلم)، وما يعرض من حديثهم، وتارك ذكر غيرهم من ولد إسماعيل، على هذه الجهة للاختصار إلى حديث سيرة رسول الله صلى الله عليه وآله وسلم. وتارك بعض ما ذكره ابن إسحاق من هذا الكتاب، مما ليس لرسول الله صلى الله عليه وسلم وآله وسلم فيه ذكر، ولا نزل فيه من القرآن شيء، وليس سبباً لشيء من هذا الكتاب ولا تفسيراً له، ولا شاهداً عليه لما ذكرت من الاختصار، وأشعاراً ذكرها لم أرَ أحداً من أهل العلم بالشعر يعرفها، وأشياء بعضها يَشْنع الحديث به، وبعض يسوء بعض الناس ذكره. وبعض لم يقر لنا البكائي بروايته ومستقصٍ إن شاء الله تعالى ما سوى ذلك منه بمبلغ الرواية له والعلم به"[٣].

وعلى الرغم من المحظورات التي حاول ابن هشام تجنبها بحذفها من سيرة ابن إسحاق إلا أنّ المتخيل الشعبي ذا الروافد الأسطورية بقي ماثلاً في السيرة. كما بلور كل من ابن إسحاق وابن هشام صفات الكمال ممثلة في شخص الرسول الكريم. وقد كان هذا الأنموذج هو الأصل الموجه للبطل أو الفاعل الشعبي في السير الشعبية كما سنبين[٤].

ويبرز المتخيل الشعبي في سيرة ابن هشام في النبوءة الممهدة لميلاد النبي. إذ شهدت السيرة مادة متضخمة من الأخبار التي لا سند لها يوردها ابن هشام، ومنها الخبر الذي ذكره عن حمل آمنة بنت وهب أم رسول الله (صلى الله عليه وسلم) بالرسول عليه السلام. إذ يقول ابن هشام: "ويزعمون فيما يتحدث الناس، والله أعلم، أن آمنة بنت وهب أم رسول الله (صلى الله عليه وسلم) كانت تحدث أنها " أتيت حين حملت برسول الله (صلى الله عليه وسلم)، فقيل لها: إنك قد حملت بسيد هذه الأمة، فإذا وقع على الأرض فقولي: أعيذه بالواحد من شر كل حاسد، ثم

---

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

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

[٣] سيرة ابن هشام، ج١، ص٣٦.

[٤] انظر: ص١١١ من هذا الفصل.

سميه محمداً "، ورأت حين حملت به أنه خرج منها نور رأت به قصور بُصـــرى، مـــن أرض الشام"[١]. كما تروي السيرة عن حليمة مرضعة الرسول عليه السلام أنها قالت: "فوالله إنه بعـــد مقدمنا (به) بأشهر مع أخيه لفي بهم لنا خلف بيوتنا، إذ أتانا أخوه يشتد. فقال لـــي ولأبيـــه: "ذاك أخي القرشي قد أخذه رجلان عليهما ثياب بيض، فأضجعاه، فشقا بطنه فهما يســـوطانه. قـــالت: فخرجت أنا وأبوه نحوه فوجدناه قائماً منتفعاً وجهه. قالت: فالتزمته والتزمه أبوه. فقلنا له: مـــالك يا بني؟ قال: جاءني رجلان عليهما ثياب بيض فأضجعاني وشقا بطني فالتمسا (فيـــه) شـــيئاً، لا أدري ما هو. قالت: فرجعنا [به] إلى خبائنا. قالت: وقال لي أبوه: يا حليمة لقد خشيت أن يكـــون هذا الغلام قد أصيب فألحقيه بأهله قبل أن يظهر ذلك به"[٢].

ولم يقتصر المتخيل الشعبي في سيرة ابن هشام على الولادة المعجزة. وإنما امتدّ ليشـمل أفعال البطل وأقواله من خلال قدر كبير من المعجزات المنسوبة إلى الرسول في هذه السيرة بمـــا فيها معجزة الإسراء والمعراج. وكان هذا القصص الأنبيائي البطولي في سيرة ابن هشام وعنـــد سواه من كتاب السير الذين اعتنوا بالمنحى القصصي مولداً لقصص شعبي شكّلت فيه معجـــزات الرسول وميلاده مادة رئيسية. ومن هذه القصص قصة (عامر اليهودي عابد الأصنـــام) الـــذي ارتحل إلى مكة لرؤية الرسول (صلى الله عليه وسلم) عندما كان طفلاً رضيعاً. وكـــان ســـبب الزيارة شفاء ابنة اليهودي من الفالج والجذام بعد ظهور نور ملأ الآفاق مبشراً بـــولادة أحمـــد. "وعند ذاك أخذ الأب ابنته بين أحضانه، وقرروا أن يرحلوا جميعاً لتوهم إلى مكة لرؤية المولـــود النبي. وهناك في مكة طرقوا بيت آمنة بنت وهب وسألوها عن هذا المولود الذي نـــوّر الله بـــه الوجود. فقالت: إني أخاف عليه من اليهود فقالوا لها: " نحن فارقنا أوطاننا في محبته، وتركنـــا ديارنا لنرى جمال هذا الحبيب الذي من قصده لا يخيب" فسمحت لهم بالدخول، وكشفت الغطـــاء عن وجه الطفل لتطلعهم عليه "فتبسم وخرج من فمه عامود نور [هكذا] فصـــاحوا مـــن فرحـــهم وصفقوا، ثم قبّلوا قدميه، وسلموا العهد والأمانة، وقالوا: أخفيه عن أعين الناظرين ثم خرجوا"[٣].

وقد أثّرت السيرة النبوية في قصص المولد النبوي[٤] التي اعتمد رواتها علـــى المتخيّـــل أكثر من اعتمادهم على نص السيرة الأصلي. ومن هذه القصص يظهر احتفاء الكـــون بأســـره بميلاد الرسول عليه السلام منذ أن كان بذرة في بطن أمه إلى أن خرج إلى الوجود.

---

[١] سيرة ابن هشام، ج١، ص ص ١٩٤-١٩٥.

[٢] المصدر نفسه، ج١، ص ص ٢٠١-٢٠٢.

[٣] انظر: قصة عامر اليهودي، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، نقلاً عن نبيلة إبراهيم، السيرة النبويـــة بيـــن التاريخ والخيال الشعبي، **عالم الفكر**، مجلد١٢، عدد ٤، يناير فبراير مارس ١٩٨٢، ص٣٤٩، انظر أيضاً قصـــة اليتيم المظلوم وقصة الجمل والغزالة، المرجع نفسه.

[٤] عن قصص المولد النبوي انظر: مقدمة التحقيق في: ابن هشام، السيرة النبوية، ج١، ص ١٤.

وتبدأ السيرة المحمدية بذكر نسب الرسول (صلى الله عليه وسلم) وميلاده بحضور النساء الطاهرات وحوريات الجنة والملائكة. "قالت آمنة: واشتد بي الأمر، وإني أسمع الوجبة في كل ساعة أعظم وأهون مما تقدم. فبينما أنا كذلك إذا بديباج أبيض قد مُدَّ بين السماء والأرض، وإذا بقائل يقول: خذوه يعني إذا وُلِدَ عن أعين الناس، قالت: ورأيت رجالاً قد وقفوا في الهواء بأيديهم أباريق من فضة ثم نظرت فإذا أنا بقطعة من الطير قد أقبلت حتى غطت حجرتي مناقيرها من الزمرد، وأجنحتها من الياقوت؛ فكشف الله عن بصري فرأيت مشارق الأرض ومغاربها ورأيت ثلاثة أعلام مضروبات، علماً بالمشرق، وعلماً بالمغرب، وعلماً على ظهر الكعبة، فأخذني المخاض فوضعت سيدنا (محمد صلى الله عليه وسلم) وشُرِّف وكُرِّم ومُجِّد وعُظِّم"[١].

-ثانيا: السيرة الشعبية في علاقتها بأنواع سردية أخرى:

أ- السيرة وأيام العرب:

أيام العرب هي الوقائع الحربية التي كانت تدور في الجاهلية بين القبائل العربية منها ما ينحصر في قبائل الشمال العدنانية أو في قبائل اليمن القحطانية مثل حروب الأوس والخزرج. ومنها ما يقابل بين العدنانيين والقحطانيين ومنها ما وقع بين العرب وغيرهم من الأمم الأخرى كيومي الصفقة وذي قار ضد جيوش كسرى[٢]. ولم ينتهِ أدب أيام العرب بانتهاء الجاهلية وقدوم الإسلام؛ فقد كان لهذا الأدب تأثير كبير في المغازي الإسلامية التي عُدَّت من الأوليات المبكرة للسيرة النبوية. كما أنَّ أدب أيام العرب عرف صورة أخرى للاندماج والانصهار تمثّلت في التحوّل من الصورة المكتوبة التي تحظى بعناية الثقافة العالمة (الأصول المثقفة) إلى صورة أخرى للثقافة المسكوت عنها أي (الأصول الشعبية). فنحن نجد أيام العرب في سيرة عَنْترة بن شدّاد التي تعد من أطول السير الشعبية. وقد احتوت هذه السيرة على جانب كبير من أيام العرب لعل أبرزها (يوم داحس والغبراء) بين قبيلتي عبس وذُبيان. كما أنَّ سيرة "حمزة العرب" تمحورت حول انتصار العرب على الفرس في يوم ذي قار[٣]. واحتفاء الثقافة الشعبية بأيام العرب يجعل الراوي الشعبي يفرد سيرة كاملة هي سيرة (الزير سالم) ليوم من أيام العرب هو

---

[١] أبو علي سيدي الحسن بن عمر فرور، شفاء السقيم بمولد النبي الكريم، ط١، المطبعة الجديدة، فاس، ١٩٣١، ص٣٠-٣١.

[٢] انظر: محمد اليعلاوي، أدب أيام العرب، **حوليات الجامعة التونسية**، العدد ٢٠، تونس، ١٩٨١، ص٥٨.

[٣] انظر: سيرة عنترة بن شداد، ط١، المكتبة الثقافية، بيروت، ١٣٩٩هـ/١٩٧٩م، ٨م ؛ انظر: قصة الأمير حمزة البهلوان المعروف بحمزة العرب، المكتبة الثقافية، بيروت، د.ت، ٤م.

حرب البسوس، بين قبيلتي بكر وتغلب التي استمرت لما يقارب الأربعين عاماً. وشكّلت ملمحاً من ملامح الذاكرة العربية قبل الإسلام نظراً للدماء التي أُريقت والدمار الكبير الذي خلفته. ومن يرجع لأخبار (حرب البسوس) في المصادر التاريخية يجد أنّ الراوي الشعبي أدخل عنصر التحويل في مرويات الأيام المدونة أي المرويات الثقافية. وتحوّلت شخصية كليب وائل من طاغية مستبد يسيطر على الحِمى إلى إنسان يُسفك دمه ظلماً[١]. وهذا التحويل له علاقة بتصوّر الجماعة الشعبية للتاريخ وهو ما سنبحثه في الفصل الثاني[٢]. كما أنّ للأيام امتداداً في الحكاية الشعبية فقد وجدت في كتاب (أساطير شعبية من قلب جزيرة العرب) لعبد الكريم الجهيمان[٣] سالفة[٤] بعنوان (كليب ومهلهل). ولا تختلف وقائع الحكاية الشعبية عمّا سرده المؤرخون. ولكن الطريف في هذه الحكاية أن مهلهلاً يقسم أن يفني من بكر مئة رجل فلا يتمكن سوى من قتل تسعة وتسعين رجلاً. ويأتي تمام النبوءة عندما "يرى رجلٌ من بكر عظماً يلوح من عظام قتلى قبيلة تغلب ... فأخذ العظم، وحاول أن يكسره فوق ركبته ... وعندما ضغط على العظم بركبته انكسر العظم، ولكنها انفصلت منه شظية دخلت في ركبة هذا الرجل... فأحدثت جرحاً، وتعفن الجرح! فأحدث تورماً ... وكبر التورم واتسع إلى أن تسمم الجسم كله فمات مقتولاً بشظية من شظايا عظام أحد القتلى من تغلب!"[٥].

ب- الحكاية الشعبية والحكاية العجيبة:

قبل أن نبين التفاعل النصي بين الحكاية الشعبية والسيرة الشعبية لابد أن نحدد أولاً مفهوم الحكاية الشعبية؛ ذلك أن خلطاً ولبساً واضحاً يوجدان عند كثير من الباحثين والنقاد العرب في بيان المقصود بها. ويبدو أن هذا الخلط مرده ترجمتهم لكلمة (Folktale) التي ترجمها

---

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

(٢) انظر: الفصل الثاني، ص ١٥٣- ١٦٠.

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

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

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

بعضهم بالحكاية الشعبية[١]. في حين أنها كانت عند آخرين (الخرافة)[٢]. وقد تترجم (بالحكاية الخرافية)[٣]. ولم ينتبه فؤاد حسنين علي على وجود فروق دالة بين مصطلحي (حكاية شعبية) و(سيرة شعبية) فقد أطلق على النوعين معاً تسمية (القصص الشعبي). وخصّ السِّيرة الشعبية بأنها (قصص إسلامي)[٤]. كما قام عبد الحميد يونس بإطلاق تسمية (حكاية شعبية طويلة) على السير الشعبية. وعدَّ مصطلح "حكاية شعبية، مصطلحاً جامعاً مانعاً لأنواع سردية متنوعة تستوعب أنماطاً وأنواعاً متفاوتة، وتستهدف وظائف منوعة"[٥]. فمنها الأسطورة، وحكاية الحيوان، وحكاية الجان، والسير الشعبية العربية، وحكاية الشطار، والحكاية المرحة، وحكايات الألغاز[٦]. والمتأمل في تعريف عبدالحميد يونس يجد أن عنصر الطول في السير الشعبية هو الذي لفت انتباهه فجعله علامة فارقة في التمييز بين السيرة والحكاية الشعبية.

أمّا فاروق خورشيد فقد تنبّه على وجود فروق بين القصص الشعبي والسير الشعبية "فالقصص الشعبي كم هائل اهتم به المسامرون وكتاب الأخبار والحكّاءون منذ مطلع التاريخ العربي، ودُوِّنَتْ أعمال كثيرة منه، واستمد وجوده من المترسبات الشعبية العربية من الجزيرة ومن غيرها من أجزاء المنطقة العربية، كما استمدّ وجوده أيضاً من الوافد من الشعوب المجاورة والبعيدة على حد سواء[٧]. كما أشار خورشيد إلى وجود نسق مكاني يميز السيرة الشعبية عن سواها من الأنواع السردية المختلفة؛ "فشخصية البطل في السيرة تمر بخمس مراحل هي: مرحلة التكوين، ومرحلة الفروسية أو المرحلة الذاتية، والمرحلة الأسطورية، أو المرحلة الملحمية، ومرحلة الامتداد[٨]". وعلى الرغم من اجتهاد خورشيد في الكشف عن سمات الحكاية الشعبية والسيرة الشعبية إلا أنه لم يُشر إلى أصل هام للحكاية الشعبية هو الشفاهية؛ فقد تدون بعض الحكايات الشعبية إلا أن الطابع الشفاهي يميزها حتى في تدوينها. كما أنها لا تثبت على صورة أو شكل قار وإنما تنتقل بين الدوائر الشفاهية والكتابية وهذا ما يميزها عن القصص المكتوبة. وتشترك السيرة الشعبية مع الحكاية الشعبية في الشفاهية على الرغم من الحديث عن

---

(١) انظر: فوزي العنتيل، عالم الحكايات الشعبية، ط١، دار المريخ، الرياض، ١٩٨٣، ص٧.

(٢) انظر: فلاديمير بروب، مورفولوجية الخرافة؛ ترجمة إبراهيم الخطيب، ط١، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء، ١٩٨٦.

(٣) انظر: شوقي عبد الحكيم، موسوعة الفولكلور والأساطير العربية، مكتبة مدبولي، د.ت.

(٤) انظر: فؤاد حسنين علي، قصصنا الشعبي، ط١، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٧٤، ص٤٤-٧٠.

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

(٦) انظر: فاروق خورشيد، الموروث الشعبي، ط١، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٢، ص١٤٢.

(٧) المرجع نفسه، ص١٤٤.

(٨) انظر: المرجع نفسه، ص ١٢١.

أصول مدوّنة لبعض السير الشعبية[١]. كما أن استيعاب القصص الشعبي لمتراكمات ثقافية عبر العصور يميز السيرة الشعبية أيضاً. ولهذا لا يعد الإدماج النصي الثقافي حكراً فقط على القصة الشعبية.

وربّما كانت نبيلة إبراهيم أكثر الباحثين العرب اقتراباً من تحديد ماهية الحكاية الشعبية؛ إذ تعدها شكلاً من أشكال التعبير في الأدب الشعبي إلى جانب الأسطورة، والحكاية الخرافية الشعبية، والمثل الشعبي، واللغز، والنكتة الشعبية، والأغنية الشعبية[٢]. وقد اعتمدت نبيلة إبراهيم في مرجعيتها لتعريف الحكاية الشعبية على ما جاء في بعض المعاجم الأجنبية وخاصة المعاجم الألمانية التي تعرف الحكاية الشعبية بأنها " الخبر الذي يتصل بحدث قديم ينتقل عن طريق الرواية الشفوية من جيل لآخر، وهي خلق حر للخيال الشعبي ينسجه حول حوادث مهمة وشخوص من مواقع تاريخية "، أمّا المعاجم الإنجليزية فتعرفها بأنها حكاية يصدقها الشعب بوصفها حقيقة، وهي تتطور مع العصور فتُتداول شفاهاً، كما أنها قد تختص بالحوادث التاريخية الصرف أو الأبطال الذين يصنعون التاريخ"[٣].

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

وتجمع سيرة (عمر النعمان وولديه شركان وضوء المكان)، التي تشغل مئة ليلة وليلة (حسب طبعة بولاق)، في تشكّلها بين السيرة والحكاية الشعبية. ويمثل الحكي داخل الحكي أو التداخل السردي عنصراً من عناصر الحكاية الشعبية التي نجدها في هذه السيرة. وهذا العنصر من أبرز خصائص ألف ليلة وليلة. فامتداد العوالم السردية في هذه السيرة المدمجة جعل شهرزاد تولد الحكي بالمفاصل الرابطة إذ يأتي على لسانها أو على لسان شخصية من الشخصيات "فما هذه الحكاية بأعجب من حكاية". أو " ما هذا بأعجب من حديث" ولكن على الرغم من عناصر الإدماج في سيرة عمر النعمان إلا أنه يمكن عدها سيرة مضادة Anti-Sira حسب تعبير فريال جبوري غزول[٤]؛ إذ تتوسل هذه السيرة بالمحاكاة الساخرة والمفارقة للحكاية الإطارية الأصل في الليالي؛ أي قصة شهرزاد وشهريار. وفي حين تستمد شهرزاد قوتها من

---

[١] سنناقش هذا في الفصل الثاني من الباب الأول ، ص٢٠٦- ٢٠٨

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

[٣] نبيلة إبراهيم، المرجع نفسه، ص ١٣٤.

[٤] انظر: Ferial Jabouri: Ghazoul, The Arabian Nights: A Structural Analysis, Cairo, 1980, p 75.

الحكي فإن أبطال هذه السيرة يستمدون قوتهم من أنموذج البطل السيري بما في ذلك الشخصيات النسائية[١]. والسيرة تحتفي بالقوة منذ ليلتها الأولى إذ تذكر النعمان وجبروته فقد كان "من الجبابرة الكبار قد قهر الملوك الأكاسرة والقياصرة. وكان لا يُصطلى له بنار، ولا يجاريه أحد في مضمار، وإذا غضب يخرج من منخريه لهيب النار، وكان قد ملك جميع الأقطار، ونفذ حكمه في سائر القرى والأمصار، وأطاع الله له جميع العباد، ووصلت عساكره إلى أقصى البلاد، ودخل في حكمه المشرق والمغرب"[٢]. وكأنّ السيرة تعلن حضورها في ألف ليلة وليلة إذ تنتهي بأنّ أبطالها "كان ما كان"، وعمه "رومزان"، و "نزهة الزمان"، والوزير "دندان"، تعجبوا لهذه السيرة العجيبة، وأمروا الكتاب أن يؤرخوها في الكتب حتى تقرأ من بعدهم"[٣].

وقد أطلق أحمد شمس الدين الحجّاجي على تحوّلات السرد في النوعين السرديين (الحكاية الشعبية والسيرة الشعبية تسمية (دورة الحياة للحكاية الشعبية). "فالسّرد القصصي في التراث الشعبي له حركة دائرية تبدأ بالقص البسيط، ويأخذ هذا القص في التعقّد بظروف احتياجات الجماعة القومية والاجتماعية لتتمسك بروح وحدتها فيتحوّل القص إلى سيرة، وقد يتم تكسير السيرة سريعاً لتتحوّل إلى ملحمة، وقد لا تتحوّل إلى ملحمة في تكسرها وإنّما تعود للبذرة الأولى وهي الحكاية"[٤].

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

وإلى جانب التفاعل النصي بين السيرة والحكاية الشعبية يوجد تفاعل نصي بين السيرة والحكاية العجيبة في الثقافة العربية الإسلامية، والمتخيّل في ثقافات الشعوب والأمم الأخرى. وشكل العجيب والغريب والخارق أبرز ملامح الحكاية العجائبية التي تمثلها حكايات ألف ليلة وليلة خير تمثيل. وبرز العجائبي في السير الشعبيّة، ومن السير العجائبية سيرة (الملك سيف بن ذي يزن)[٥].

---

[١] Ferial Jabouri: Ghazoul, The Arabian Nights, P75

[٢] ألف ليلة وليلة، ج١، ص١٣٩ (بولاق).

[٣] المصدر نفسه، ج١، ص٣٠٠.

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

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

وقد وجدت سيرة شعبية لم يشر إليها أحد من الباحثين، فيما أعلم، وهي (سيرة محمد خير وخيريكون وبدر جمال ولطف كمال)[١]. ويبدأ مفتتح الحكاية بقول الراوي: "بسم الله الرحمن الرحيم سبحان من جعل سير الأولين عبرة للقوم الآخرين. حكي والله أعلم في غيبه وأحكم عن ما مضى وتقدّم وسلف من أحاديث الأمم"[٢] ثم يبدأ الراوي بسرد حكايته.

ولعلَّ طول الحكاية هو الذي جعل راويها أو مدوّنها يسميها (سيرة) لأنني أحسب أنّها حكاية عجائبية وليست سيرة شعبية، وأنّها أقرب ما تكون في روحها وفي أسلوبها إلى ألف ليلة وليلة. وربما مثَّلت تطوّراً وتحوّلاً في انتقال الحكايات من ألف ليلة وليلة في مجموعتها المدوّنة إلى الدوائر الشعبية. وعلى الرغم من محاولة المدوّن تأريخ النص وتجميده في لحظة زمنية معينة هي القرن الثالث عشر للهجرة (القرن التاسع عشر للميلاد) إلا أنني أحسب أن هذه الحكاية أقدم من هذا التاريخ بكثير. ولعلَّ ما يقرب الحكاية من ألف ليلة وليلة التداخل السردي الحكائي الذي وجدناه في الليالي؛ فالامتداد السردي في سيرة (محمد خير وخير يكون وبدر جمال ولطف كمال) يتداخل ليشمل قصة الأبطال السرديين الأربعة الذين سُمّيت السيرة باسمهم.

والقصة الإطارية في هذه السيرة ترد بكثرة في الليالي، وهي قصة الفتى المدلل الذي ينعم بملذات العيش ثم يموت والده التاجر فيبدد أمواله ويضطر لبيع جاريته الأثيرة إلى نفسه لتسديد أموال الدائنين[٣] ويكون ابتعاد البطل محمد خير عن دياره حافزاً له للحصول على الأموال والنساء الحسان واسترداد جاريته (خيريكون). وقد مثّلت (الملكة بدر جمال) و(الدرويش فارس) العنصر العجائبي في هذه السيرة، فبدر جمال قعدت عند الدرويش وبناته ثلاث سنوات "فمهرت في الكهانة، وضرب الرمل، وتحرير الأشكال، وفك الرصد، وعمل الطلاسم"[٤]. وهي تستخدم معرفتها السحرية في ارتداء ثوب الريش للانتقال من مكان إلى آخر كما أنها تضرب تخت الرمل وتكشف المخبوء.

وقد مثَّل عنصر النبوءة المحور الرئيسي في هذه السيرة؛ فوالد محمد خير يحذره قبل وفاته من معاشرة الناس "لأنّ من اعتزل نجا، ومن سكت سلم"[٥]. فيؤدي خرق التحذير إلى الوقوع في المحظور، ورفقة أهل السوء وتبديد الأموال. والدرويش (فارس) يبشر

---

[١] انظر: سيرة محمد خير وخير يكون وبدر جمال ولطف كمال. مخطوطة مصورة. جامعة ييل. مجموعة لاندبيرغ، رقم ٤٤٩، ١٢٩٤هـ، ١٨٧٧م/١٨٨٧م. مركز الوثائق والمخطوطات في الجامعة الأردنيّة، رقم الشريط ١٣، (صورة بالميكروفيلم).

[٢] ص١ من المخطوطة.

[٣] انظر: المصدر نفسه، ص١٣.

[٤] المصدر نفسه، ص٣١.

[٥] المصدر نفسه، ص٦.

(بدر جمال) بزواجها من (محمد خير) قائلاً: "أنا ضربت لكي تخت رمل علـــى زوج تتزوجيـــه فرأيت نصيبك على غلام لطيف الكلام وحسن الابتسام، ولابد له منكي، ولابد لكي منه أيضـــاً"[١]. كما أنَّ الحلم كان ضرباً من ضروب النبوءة في هذه السيرة؛ فمحمد خير يرى رؤيا تخبره بكـــل الذي سيحصل له في المستقبل ويتحقق له ذلك[٢]. وتتسم هذه السيرة بالتكرار شأنها فـــي ذلـــك شأن الحكايات العجيبة. وتمثل هذا التكرّار في زيارة محمد خير لقصر بدر جمـــال إذ لا يصـــل إليها إلا بعد أن يرتقي سبع درجات في كل درجة جارية باهرة الجمال. وقد تكرّرت في الســـيرة بعض الجمل التي نجدها في ألف ليلة وليلة مثل "حكاية لو كُتِبَتْ بالإبر على آماق البصر لكـــانت عبرة لمن يَعْتبر"[٣]. وعلى الرغم من التحذير من تغير الدهر وانقلابه إلا أن الفـــاعل الســـردي (محمد خير) لم يمر باختبار تمجيدي بعد فقده أمواله بل على النقيض من هذا كله تنـــهال عليـــه المكافآت والأموال من كل حدب وصوب. وأحسب أن رواة هذه السيرة أرادوا محاكاة ألف ليلـــة وليلة فجاءت محاكاتهم وسطاً بين الحكاية العجائبية والحكاية الشعبية في حين لا تشترك (ســـيرة محمد خير) مع السيرة الشعبية إلا في عنصر النبوءة أو الاستباق الزمني فقط.

-ثالثاً: السيرة الشعبية: انفتاح النص السردي الثقافي:

مثَّلت الأصول الأولى الموجهة للسيرة الشعبية أثراً كبيراً بارزاً في تشكلاتها وفي بنيتـــها السردية، وفي تفاعلها النصي مع أنواع سردية متنوعة ومع حمولات معرفية تنتمي إلى أنســـاق ثقافية متباينة. وأحسب أن السيرة النبوية كانت الأصل في أنموذج الفاعل السردي فـــي الســـير الشعبية. إذ لم تعد السيرة عند ابن إسحاق تعني تأريخاً للمغازي العسكرية التي خاضها الرســـول (صلى الله عليه وسلم) والمسلمون، وإنما أصبحت تأريخاً شاملاً ممتداً للعالم منذ بدء الخليقة حتى وفاة الرسول (صلى الله عليه وسلم). ولذلك فإنه عندما طلـــب الخليفـــة العبَّاســـي أبـــو جعفـــر المنصور (ت١٥٠هـــ) كما تذكر بعض الروايات[٤] من ابن إسحاق أن يؤلف لابنه المهدي كتابـــاً في التاريخ قائلاً: "اذهب فصنف له، أي المهدي، كتاباً منذ خلق الله تعالى آدم عليه الســـلام إلـــى يومنا هذا"[٥] ذهب ابن إسحاق وألف كتابه عن السيرة النبوية الذي وصلنا عن طريق ابن هشام.

---

[١] المخطوطة، ص ٣٤.

[٢] انظر: المصدر نفسه، ص١٩-٤٣.

[٣] المصدر نفسه، ص٤٨.

[٤] انظر: الخطيب البغدادي، تاريخ بغداد أو مدينة السلام، دراسة وتحقيق مصطفى عبد القادر عطا، منشـــورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤١٧هـــ/١٩٧٧، ج١، ص٢٣٦-٢٣٧.

[٥] المصدر نفسه، ج١، ص٢٣٦.

إنَّ تحويل الرسول عليه السلام إلى مثل أعلى تتجسد فيه كل المثل والقيم الروحية العليا جعله يصبح أنموذجاً ثقافياً عالياً[١]، وجعله كذلك يرتبط بالخارق والمعجز. ويشترك البطل الولي الصوفي مع أنموذج الرسول في سمة العلو والمثالية. في حين لا نجد في السير الذاتية والموضوعية التي صُنِّفَتْ في الأدب العربي القديم هذا النزوع المثالي؛ فهي تهدف للتأريخ لحياة شخص إما بمنظوره وإما بمنظور الآخرين. وفي السيرة الموضوعية فإننا في الأغلب سنكون أمام وجهة نظر تتبنى التاريخ الرسمي لا التاريخ المسكوت عنه.

وكما كانت السيرة النبوية هي الأصل الموجه للسير الشعبية فإنَّ الفاعل المركزي في هذه السير يمتاح أيضاً من أساطير الخلق السومرية والبابلية التي مثَّلت موروثاً شعبياً يمتد بجذوره إلى آلاف السنين مثل ملحمة الخلق البابلية أنورنما إيلش Anornma Elisch[٢]، وملحمة غلغاميش التي تعارف عليها العرب قبل الإسلام باسم (قلقاميش). وعدَّها نجيب البهبيتي "المعلقة العربية الأولى" حيث لغتها هي العربية في مرحلة متقدمة من مراحل تطوّرها وتكونها"[٣].

وينبغي لنا أن نشير ونحن نتحدث عن هذا الموروث الأسطوري أنَّ البطل أو الفاعل السردي في (أيام العرب) يختلف عن البطل الأسطوري والملحمي، في حين كان البطل الملحمي بطلاً متجدداً يموت ثم يُبعث مرة أخرى في الربيع نجد أن البطل العربي يمتد عمره ويتقادم حتى يهلك. فقد عاش لقمان بن عاد عمر سبعة أنسر حتى مات. وعاش الربيع بن ضُبيع الفَزاري

---

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

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

[٣] نجيب البهبيتي، المعلقة العربية الأولى أو عند جذور التاريخ، ط١، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٨١، القسم الأول، ص١٥.

أربعين وثلاثمئة سنة ثم هلك. وتحتفظ المرويات الجاهلية بطائفة كبيرة من قصص المعمرين[١].

-رابعاً: الفاعل السردي في السير الشعبية:

أ- الفاعل السردي والنبوءة المركزية (الزمن الدائري):

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

وتشكل النبوءة المركزية أساساً تقوم عليه السير الشعبيّة. وهي التي تولد مختلف وظائف الحكي في هذه السير. ونحن نجد النبوءة المركزية تسبق مولد الفاعل السردي، باستثناء سيرتين شعبيتين هما سيرة الزير سالم وسيرة علي الزيبق. ففي سيرة الزير سالم شكَّلت الملحمة الكبرى لُتبّع حسَّان الحميري استباقاً زمنياً لكثير من الحوادث المتعلقة بتاريخ العالم منذ خلقه وحتى زواله. إذ لم يكتف تُبَّع اليمني ببيان المصير الذي سيؤول إليه كليب بن وائل وجسَّاس بن مرة (المهلهل بن ربيعة). ولكنه إلى جانب ذلك يتنبأ بمولد الرسول (صلى الله عليه وسلم)، وموت الصحابة (الخلفاء الراشدين)، وظهور الخوارج، ومجيء تمرلنك، وجنكيزخان، وظهور قوم يأجوج ومأجوج وغيرها من الحوادث التي أكد أنها مستمدة من كتب الجفر والملاحم[٢]:

" فعندي الجفرُ قَدْ أخبر مُؤكد بما أخبرتكم دون ازديادِ "

أما في سيرة (علي الزيبق) فالنبوءة المبشرة بالفاعل السردي تأتي بعد ولادته فبعد "أيام من تغلب دليلة المحتالة ابنة شهروان على المقدم حسن تضع فاطمة زوجة المقدم حسن غلاماً

---

[١] يقول عادل جاسم البياتي: "ومع هذا فإن هناك شواذ تمثلت في أبطال أسطوريين نجدهم في الموروث الأخباري قبل الإسلام. فُتبّع أسعد كامل أبو كرب يعيش في خرائب القديم، ويتحرك شبحه بين الأطلال هناك حتى الآن، كما ينقل فون كريمر". البطل الأسطوري والملحمي"، **آفاق عربية**، العدد ٩، بغداد، أيار، ١٩٧٦، ص٦٩، ويذكرنا تُبّع بشخصية الخضر عليه السلام، وهي شخصية كثيرة البروز في السير الشعبية. فالخضر حسب الموروث الشعبي لن يموت إلا إذا قامت الساعة. وهو يتجول في بقاع الأرض، ويجتمع بالأقطاب والأوتاد كما أنه يقابل الناس ويحدثهم، ويجيب دعاء المظلوم ويساعده. ولعلَّ هذا الموروث الشعبي الخاص بالخضر قد بلغ زمن الحافظ العسقلاني (ت ٨٥٢هـ) حداً جعله، أي الحافظ، يصنف رسالة في تفنيد القائلين بحياة الخضر الدائمة: انظر: ابن حجر العسقلاني، الزهر النضر في نبأ الخضر، تحقيق وتعليق مجدي السيد إبراهيم، مكتبة القرآن للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٧.

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

تلوح عليه سمة السعد واليمن والإقبال في الرغد والدلال. وكان جده يلاعبه في أكثر الأيام، وما زال على ذلك الحال حتى كبر، وهو صاحب هذه السيرة المُسمَّى بعلي الزيبق الذي شهد له جميع الأقران بالشجاعة والعياقة والفراسة والحذاقة"[١]. وتكون نبوءة العبد سالم الذي فرح بمولد الزيبق هي النبوءة في هذه السيرة "فقد قال العبد سالم لمولاته: سيكون، أي الزيبق، خليفة لأبيه ويأخذ بثأره من أعاديه"[٢]. إذن تلتقي سيرتا الزير سالم وعلي الزيبق في الاستباق الزمني الذي يعقب ميلاد الفاعل المركزي.

أمّا في سائر السير الشعبية الأخرى فإن النبوءة المركزية كما قدّمنا لها تمهد لميلاد البطل أو الفاعل المركزي السردي. ففي سيرة الملك سيف بن ذي يزن يضرب وزير الملك ذي يزن تخت الرمل ويخبر الملك أنّ ولده ستكون على يده نفاذ دعوة نوح على ابنه حام؛ إذ سيظهر دين الإسلام "ويكون جميع الحبشة والسودان غلماناً أو خداماً لأولاد سام بن نوح. وينشئ الوزير يثرب قصيدة يخبر فيها عما سيجري في المستقبل إلى أن تتحقق هذه النبوءة[٣]. وتصبح سيرة الملك سيف كلها تجسيداً لهذه النبوءة التي يحققها الملك سيف بعد الاستيلاء على كتاب النيل الأسطوري.

وفي سيرة فيروز شاه ابن الملك ضاراب يكون تخت الرمل أيضاً منبئاً للحكيم طيلطوس "عن خروج بطل من صلب الملك ضاراب تزول عند ذكره شجاعة كل شجاع، وتفخر به بلاد فارس عن كل من تقدمها، ولا ينتج الدهر مثله فيما بعد"[٤]. أمّا في سيرة حمزة البهلوان فقد شكل الحلم الذي رآه كسرى في منامه أساساً للنبوءة؛ إذ رأى نفسه جالساً في إيوانه فخطف كلب هائل المنظر وزة كبيرة مقلوة بالسمن فأرجعها إليه أسد عظيم قتل الكلب. وقد كان تأويل بزرجمهر الوزير للحلم ناقصاً خوفاً من غضب كسرى؛ فهو قد ذكر الجزء الذي يسر المتلقي (كسرى)، وأخفى الجزء الذي سيثير غضبه. فتأويل هذا الحلم يعني "أن الفارس الذي يظهر في الحجاز يرفع نير الفرس عن العرب، ويهدم معابد النيران، ويقع بينه وبين الدولة الكسروية حروب قوية تنتهي بها إلى الخراب والدمار، وينشر دين الله وعبادته بين عبدة الأوثان وناكري

---

[١] سيرة علي الزيبق المصري أو مدير الشرطة في عهد الدولة العباسية، ط١، دار عمر أبو النصر وشركاه، بيروت، ١٩٧١، ص٩.

[٢] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[٣] انظر: سيرة الملك سيف بن ذي يزن، فارس اليمن ط١، ٤م، مكتبة التربية، بيروت، ١٤٠٤هـ/١٩٨٤، ص٢٢-٢٤.

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

الحق[١]". أي أن سيرة حمزة البهلوان تمثل نمطاً فريداً للنبوءة المركزية في السير الشعبية، فهي تجمع بين النبوءة والنبوءة المضادة، فبعد أن يرد حمزة البهلوان ملك كسرى يعود ويحاربه ويستولي على ملكه[٢]. والحلم في سيرة الملك الظاهر بيبرس يكون ممهداً أيضاً لميلاد الفاعل (الظاهر بيبرس)؛ فقد رأى الملك الصالح أيوب مناماً بقدوم خمسة وسبعين سبعاً من السباع يتقدمهم سبع عالي القدر واسع الصدر والمحجر ويهجم على الأسد الذي هدَّد الملك، ويجعل الأرض خالية من الضباع[٣]. ويكون تأويل الوزير شاهين لهذا المنام "الضباع كفار، والسباع هم أهل الإسلام، والأسد الذي يتقدمهم هو الظاهر بيبرس"[٤]. وورود الأحلام والمنامات يؤشر على انفتاح السيرة الشعبية نصياً على تراث زاخر بهذه المنامات في الثقافة العربية الإسلامية. وقد سبق لنا أن بينا الأهمية الكبرى للرؤى والأحلام في القصة العجائبية التي مثلنا لها بألف ليلة وليلة[٥].

وتتكون سيرة الأميرة ذات الهمة التي تعد أطول سيرة شعبية من نبوءتين مركزيتين. فالنبوءة الأولى تمثّلت في رؤيا تراها زوجة الحارث وهي حبلى بجندبة "كأنها في صحراء، وأنها تقدمت إلى تل عالٍ، قد انكشف ذيلها وخرج من تحتها نار متأججة ولها ألوان متوهجة، فخرجت إلى الأرض، فحرقت جميع ما عليها"[٦]. ويكون تأويل هذه الرؤيا عند أحد الكُهان مؤذناً بميلاد جندبة وبعده الصحصاح جد الأميرة ذات الهمة.

أما القسم الآخر من السيرة الخاص بالأميرة ذات الهمة وولدها عبد الوهاب فتكون نبوءة جعفر الصادق لهذا الولد الأسود من أبوين أبيضين بأنه "سيكون مجاهداً في سبيل الله، وركناً للإسلام، ويشهد له أن سيكون ترس قبر النبي (صلى الله عليه وسلم)[٧]. وتقترن نبوءة جعفر الصادق بالقداسة التي يضفيها بعض المسلمين على آل البيت (العترة النبوية). وهي قداسة رأيناها ماثلة في المتخيل الشعبي الشيعي، ورأيناها ماثلة أيضاً في المتخيل الصوفي لكرامات الأولياء.

---

[١] سيرة حمزة البهلوان، ص٨-١٠.

[٢] المصدر نفسه، ص١٠.

[٣] انظر: سيرة الملك الظاهر بيبرس، ط١، مكتبة التربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣، ص٣٤-٣٥.

[٤] المصدر نفسه، ص٣٥.

[٥] انظر: هذا الفصل، ص٤٩ وما بعدها.

[٦] سيرة الأميرة ذات الهمة، م١، ص٧.

[٧] انظر: المصدر نفسه، م١، ص٢٦٥.

ب- الفاعل السردي وشخوص النص السيري:

تتعدّد شخوص النص السيري في السيرة الشعبية، ويمكن أن نصنفها وفقاً لظهورها في البرنامج السردي Narrative Programm[١] إلى ثلاثة أصناف هي: الشخصيات المرجعية والتخييلية والعجائبية. فالشخصية المرجعية نعني بها أنّ " الراوي قد استقاها من عوالم نصية أخرى كتابية وشفاهية محافظاً على بعض ملامحها ومدخلاً التحويل النصي في ملامحها الأخرى"[٢]. ومن الشخصيات المرجعية في السيرة الشعبية الزير سالم، وعنترة بن شداد، والهلاليون (بنو هلال)، وعلي الزيبق، والظاهر بيبرس، والملك سيف. وقد أضفت السيرة بعداً مرجعياً على بعض الشخصيات لتأكيد نسبتها إلى التاريخ العربي الإسلامي مثل حمزة البهلوان ، والأميرة ذات الهمة وابنها عبد الوهاب، والبطّال، وفيروز شاه[٣]. وفي السيرة الشعبية شخصيات تخييلية لا نجد لها مرجعية تاريخية أو نصية معينة، فهي من اختلاق الراوي الشعبي مثل الشخصيات الشريرة (الحكيمين سقرديس وسقرديون وقمرية) في سيرة الملك سيف، وجُوان في سيرة الملك الظاهر، وعقبة وشومدرس في سيرة الأميرة ذات الهمة. وتحفل السيرة الشعبية كذلك بطائفة من الشخصيات العجائبية التي تُخالف وتُفارق ما هو مألوف في عالم الواقع في حين نجد لها مرجعية معرفية متمثلة في تلك الأعداد الهائلة من المصنفات الدينية، وكتب الرحلات، والجغرافيا العجائبية، ومصنفات السحر، وكتب العزائم والتعزيم. وللجن حضورهم في السيرة الشعبية بمختلف أجناسهم وأنواعهم إلى جانب السحرة والكهنة، والأولياء الصالحين والدراويش، والكائنات الممسوخة والمتحوّلة. ولم يقتصر ظهور هذه الكائنات العجائبية على سيرة سيف بن ذي يزن فقط إذ نجد في سيرة عنترة بن شدّاد وصفاً لأمة ممسوخة رآها في أرض العلم والقصر المطلسم. وهي كما يصفها الراوي: "أمة بالليل وجوههم كوجوه الكلاب، وبالنهار وجوه الآدميين، لأنّ الله تعالى خلق له وجهين: وجه قدام ووجه من وراء. وعلى الوجه الذي من وراء برنس يغطيه بالليل. فإذا نام وطلع النهار انقلب ذلك البرنس على الوجه

---

[١] البرنامج السردي: عرفه جريماس وكورتيه بأنه "تركيب (Syntagm) على مستوى البنية السطحية للسرد Surface Structure يعرض تغييراً في الحالة يقوم به ممثل actor يمارس تأثيراً على ممثل آخر أو على الممثل نفسه. ويمكن للبرامج السردية أن تكون بسيطة عندما لا تستوجب برنامجاً سردياً آخر لإنجازها أو معقدة عندما تستوجب برنامجا آخر لإنجازها". جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، ط١، دار ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ٢٠٠٣، ص١٢٩.

[٢] سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٧، ص٩٥.

[٣] سنتناول هذه الشخصيات المرجعية وشبه المرجعية في السيرة الشعبية في الفصل الثاني، انظر: ص١٥٤

الثاني، فيخفي ويظهر الآخرين، وهم يتكلمون بوجه الآدميين وبوجه الكلاب، وينبحون بنبيح الكلاب"[١].

وقد تداخلت هذه الشخوص جميعها في البرنامج السردي للسيرة الشعبية وكان لها صلة بملفوظ الإنجاز في السيرة، ونعني به علاقة الاتصال أو الانفصال بين الذات والموضوع[٢]. فالفاعل السردي المركزي يسعى كما ذكرنا إلى تحقيق ذلك التواصل. ولكن تنشأ في السيرة علاقة الصراع بتعارض عاملين إحداهما الفاعل المساعد والآخر (المعارض). فالأول يقف إلى جانب الذات (الفاعل المركزي)، والآخر يعمل دائماً على عرقلة جهودها من أجل الحصول على الموضوع أو "النبوءة المركزية".

جـ- الفاعل السردي وفضاءات الرحلة:

تحضر الرحلة في السير الشعبية التي تتسع لبلاد العرب، والروم، والفرنجة والحبشة، والسود، وبلاد الغرب، والأندلس، والهند، والصين. ويختلط في هذه الفضاءات المرجعي التاريخي والجغرافي بالعجائبي الذي وسم مصنفات الجغرافيين العرب القدامى. ويمثل الميلاد غير المرغوب فيه لفاعل السيرة المركزي الخطوة الأولى لإبعاده وإقصائه كي لا تتحقق على يديه نفاذ النبوءة المركزية. ويكتسب المكان دلالة ثقافية تشمل الحيز "الجماعي الذي تنظمه الجماعة لتحافظ على تماسكها وتناغمها"[٣]. ففي سيرة الملك سيف تحاول أمه قمرية قتله وعندما لا تفلح تقصيه عن حيز الجماعة[٤]، وعندما يرعاه الملك أفراح يبعده الحكيم سقرديس مرة أخرى خوفاً من التقاء الشامتين، شامة الملك سيف والملكة شامة، اللذين بالتقائهما ستحقق النبوءة المركزية بإجراء النيل وهزيمة الكفار. كما أن الأميرة ذات الهمة تربى وتنشأ في فضاء معادٍ هو قبيلة طيء، لأن أباها مظلوم كان يتمنى أن تنجب زوجته ذكراً كي يضمن زعامة

---

[١] سيرة عنترة، م٧، ص٢٧.

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

[٣] يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، تقديم وترجمة سيزا قاسم دراز، **مجلة ألف**، العدد ٦، الجامعة الأمريكية، القاهرة، ربيع ١٩٨٦، ص٨٠.

[٤] انظر: سيرة الملك سيف١٢ص ، تقوم الجماعة بتنقية المكان الذي تعيش فيه وتطهيره ويتم ذلك من خلال طرد الخارجين عن الجماعة وإقصائهم عن حيزها. لذا نجد أن معظم الطوائف التي تثور على القانون الجماعي تقطن بعامة مكاناً نائياً قد يكون الجبل الذي تنقض من حوله على الجماعة. يقول البلاذُري "فلما كثر الصعاليك والزُعار والعيّارون وانتشروا بالجبل في خلافة المهدي جعلوا هذه الناحية ملجأ لهم وحوزاً فكانوا يقطعون، ويأوون إليها فلا يطلبون" البلاذُري، البلدان وفتوحها وأحكامها، تحقيق سهيل زكار، ط١، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٤١٢هـ/١٩٩٢م، ص٣٥٦.

قبيلته، " فلما جاءته زوجته بأنثى "كان لا يقربها ولا يشتهي أن يراها؛ لأن البنت مكروهة بين الرجال، ولا سيما بإزالة نعمة"[١].

وعلى النقيض من مؤلفات الجغرافيين العرب في القرن الرابع للهجرة كالإصطخري وابن حوقل والمقدسي الذين " قصروا رؤيتهم عمداً على مملكة الإسلام"[٢] فإن السير الشعبية تجاوزت حيز الجماعة لتشمل حيز الآخر. كما أنّ الفاعل السردي المركزي قد يصل إلى أقاصي الأرض في فضاءات متخيلة مثل جزائر واق الواق ومدينة النساء. وكي يضفي الراوي شرعية على هذه الأماكن فإنه يحيلنا على جغرافيا الوهم التي ميزت رؤية العالم في بعض المصنفات الجغرافية والكونية مثل (كتاب النيل) في سيرة الملك سيف[٣]. كما تحضر في السير الشعبية فضاءات عجائبية تمثل نهاية العالم إذ "يصف الراوي جزيرة الجوهر والبحر الأخضر لأن فيها عجائب مختلفات تفتح كل ليلة أبواب السماء في جهة المكان، وتنزل ملائكة الأرض يتعرفون في الأكوان. وهذا النور الذي تراه بين يديك يظهر بينك وبينه مسيرة ستة أشهر، وهو دائر بهذا المكان. ومن بعده الظلمة دائر بالدنيا، وجبل قاف دائر حول الظلمة. فهو مستدير مثل الحلقة على كل الأشياء والبحار والأنهار. والسماء متركبة، ومن خلفه خلق لا هم من الإنس ولا من الجن وعددهم لا يعلمه إلا الله تعالى[٤]. وكما في القصة العجائبية تمثل الفضاءات المحظورة عنصر المهلك في السيرة، ومن أمثلة هذا الفضاء المحظور ما وقع لعلي الزيبق حينما أراد بعض العيّارين إيقاعه في المحظور طالبين منه الدخول إلى حمام طولون المسكون بالجان. "الذي كان إذا أذنب أحد يبيته الملك في ذلك الحمام ويغلق عليه الأبواب، وعند الصباح يجدونه مخنوقاً على زاوية الباب"[٥]. أي أن دخول الزيبق حيّز الجن يعني إقصاءه فهو بالنسبة لها الجار الجنب والأغراب والأباعد.

- خامساً: في التفاعل النصي بين السير الشعبية:

تنتظم السير الشعبية في محور أكبر Macrotopic هو الذي يضم المحاور الأخرى للسيرة. والروابط بين السير الشعبية كثيرة تحققت على مستوى نص السيرة الواحد ممثلاً في

---

[١] سيرة الأميرة ذات الهمة، م١، ص٥٠٤.

[٢] عبدالفتاح، كيليطو، المقامات، ١١.

[٣] انظر: سيرة الملك سيف، م١، ص٢٥٧.

[٤] المصدر نفسه، م٢، ص١٨.

[٥] المصدر نفسه، م١، ص٧٤.

النبوءة المركزية للفاعل السردي، وتحققت كذلك في علاقات النصوص السيرية ببعضها وتقاطعها في علاقات نصية تمثلت في التوليد، والمحاكاة، والمعارضة، والتضمين.

وتنتهي سيرة الزير سالم بدعاء فاطمة الزهراء على هلال (جد بني هلال) بالانتصار والشتات[١]. وتبدأ سيرة بني هلال بذكر هذه النبوءة المركزية "فبعد وفاة الزير وضعت امرأة الأوس غلاماً فسموه عامراً، وعندما بلغ سن الرجولة تزوج بامرأة من أشراف العرب فولدت له غلاماً في نفس الليلة التي مات فيها جده الجرو فسماه هلالاً وهو جد بني هلال[٢]. وامتداد سيرة الزير سالم نجده كذلك في الإشارة إلى امتلاك السلطان حسن الهلالي سيفاً خشبياً مصنوعاً من جريد النخل، مطلسم ورثه عن جده كليب[٣]. كما أن السلطان (حسن) وأعوانه عندما يصلون إلى السرايا الملوكية يجدون مكتوباً على بابها "سيرة الملك التُّبع اليماني وما جرى له من الحروب الأهوال كذلك ما جرى بينه وبين الأمير كليب سلطان بني هلال، وكيف قتل التُّبع بالحيلة عندما قدموا له الجليلة".[٤] فيقول لهم حسن مفتخراً: انظروا كيف قُتِلَ التُّبعي من جدي كليب في هذا السيف الخشبي الذي ما رأيتم فعله للآن، ورأيتم كيف قتلت به رصودة الماء ورصودة النار"[٦]. وتضمنت الملحمة الكبرى التي أنشأها تُبَّع اليماني في سيرة الزير سالم استباقات زمنية تنبئ بظهور سيف بن ذي يزن وعنتر[٥].

وإلى جانب الامتداد والتوليد النصي تضمنت السير الشعبية إشارات وإحالات على بعضها وهو ما يسمى في التفاعل النصي باسم (التضمين). فالأوس بن تغلب كان سائراً في البراري فيلتقي فارساً فيسأله يقول له: "إنني من عبس وعدنان، إني سائر إلى ديار بني عامر لأستدعي حامينا عنتر بن شداد لأنه سار ليحضر وليمة عامر بن الطفيل. وفي غيبته غزانا عمرو بن معد كرب الزبيدي فأرسلت مولاي قيس بن زهير لأستدعيه للحضور فتعجب الأوس لما أخبره بخبر عنترة. وعندما وصل إلى الخيام "حدثهم بحديث عنترة وما سمع عنه من الخبر فقال عمه: "والله سمعنا بذكره وإنه من أفرس فرسان عصره"[٦].

وفي كثير من الأحيان يستخدم الراوي تقنية الحذف النصي عندما يشير إلى نص سابق. فدعوة نوح على حام وأبنائه نجدها في سيرة الملك سيف ونجدها أيضاً في سيرة الملك الظاهر

---

[١] انظر: سيرة الزير سالم، ص١٥٤.

[٢] انظر: سيرة بني هلال، ص٥.

[٣] المصدر نفسه، ص٦.

[٤] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[٥] انظر: سيرة الزير سالم، ص٢٧-٢٨.

[٦] المصدر نفسه، ص١٥٦-١٥٨.

بيبرس إذ يقول الراوي "والقصة مشهورة، وكل أمورها مفهومة، ومذكورة في كتب غير هذا مسطورة"[١].

ويبرز التضمين أيضاً في انموذج الشر (جوان) في سيرة الملك الظاهر بيبرس. إذ يحيل الراوي هذا الأنموذج على جذوره ونسبه بعقبة اللعين في سيرة الأميرة ذات الهمة. يقول الراوي: "كان في قديم الزمان وسابق العصر والأوان فرقة من العرب يقال لهم بني سليم، وكلهم كانوا مسلمين، فتخلف منهم رجل يقال له عقبة اللعين بن مصعب، وكان داخله الغرور، يوقع الفتن، ويخبر كل الأمور، حتى أشرك بالله تعالى محمد رسول الله (صلى الله عليه وسلم). وقد تقدّمت قصته في غير هذه السيرة"[٢].

ويتميز التضمين النصي في سيرة (فيروز شاه) بأنه يلجأ إلى علاقة المعارضة والمناقضة مع النمادج المضمنة سعياً لإبراز النموذج المتفوق. فالبطولة الفائقة لفيروز شاه الفارسي لا نظير لها عند العرب وسواهم فهو قد "أهلك كل فارس صنديد حتى أبطل ذكر عنترة الفرسان، وضيع صيت سيف بن ذي يزن، ومحا أفعال الزير سالم، فلو وجد في تلك الحرب حمزة العرب لما رأى إلى التباهي بنفسه من سبب، أو كان في ذلك اليوم دُمر ابن الملك سيف لاختار بنفسه أن يكون من رجاله، أو لو نظر الملك الظاهر بيبرس إلى قتاله لقال إنه وحيد أبطال الزمان"[٣].

- السيرة الشعبية والتراكم النصي الثقافي:

السيرة الشعبية نص مفتوح على أنساق ثقافية ومعرفية متباينة. وأحسب أن هذا الانفتاح كان بارزاً في السيرة الشعبية أكثر من سواها من الأنواع السردية الكبرى كالقصة العجائبية والمقامة التي على الرغم من تضمنها هذه الأنساق إلا أنها لم تبلغ حد السيرة. وما يميز السيرة الشعبية في هذا الانفتاح التراكم الثقافي Cultural Accumulation الذي يعني حسب تعبير إيكه هولتكرانس Ake Hultkrantz "نزوع الثقافة من خلال خلق مواد جديدة وذلك عن طريق الاختراع المستقل أو الانتشار من ثقافات أخرى"[٤]. ويشير أوجبرن Ogburn إلى أنّ التراكم الثقافي يميل نحو الزيادة في الثقافات ذات المواد الغنية، إذ يمكن أن يحدث تعجيل ثقافي[٥]. وقد أطلق شوقي عبد الحكيم على التراكم الثقافي تسمية " التراكم الملحمي السيري الذي يضيفه كل

---

[١] سيرة الملك الظاهر بيبرس، ص٧٠-٧١.

[٢] سيرة الملك الظاهر بيبرس، م١، ص٥١.

[٣] سيرة فيروز شاه ابن الملك ضاراب، م١، ص١٤٦.

[٤] إيكه هولتكرانس، قاموس مصطلحات الأثنولوجيا والفولكلور، ترجمة محمد الجوهري وحسن الشامي، ط١، دار المعارف بمصر، ١٩٧١، ص٩٨.

[٥] انظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

مجتمع وكل كيان من بلداننا العربية على الأنماط المستقلة في السير الشعبيّة للتراث الملحمي مثل بني هلال، والملك سيف بن ذي يزن، وعنترة، والزير سالم. فهذه الأنماط تكتسب أحداثاً وإضافات وتراكمات جانبية جديدة ومصادرها المأثورات والخرافات المحلية أو التي قد يستحدثها الرواة ومنشدو السير والملاحم[١].

أ- المرويات الدينية:

استوعبت السيرة الشعبيّة المرويات الدينية والموروث الديني الأسطوري للشعوب المختلفة. ومثّل الدين الشعبي Folk Religion لليهود والمسيحيين والمسلمين جانباً كبيراً من هذه السير التي أوردت أيضاً معتقدات الجماعات الأخرى مثل عبدة الأصنام، والكواكب، والنجوم والأشجار، والحيوانات وغيرها. وقد برزت قصص الأنبياء في بعض السير متمثّلة المنظور التوراتي مثل سيرة الملك سيف وسيرة عنترة بن شداد. ففي سيرة الملك سيف تبرز حكاية (الرهط الأسود) الذي حبسه الملك سليمان بعد أن عصاه في عمود من الرخام مغروس في قلبه. وكان سبب العقاب أنّ الرهط الأسود رأى مرة الست بلقيس فعشقها وأخبر نبي الله سليمان بذلك طالباً أن يزوجه بها، فاغتاظ نبي الله لما علم أنّها زوجه وأراد أن يطبع جبهته ليحرقه بنقش الخاتم فقال له الوزير (آصف بن برخيا). " اصبر يا نبي الله إنه قريب يظهر ملك من التبابعة ويعمر الأمصار من بعد الخراب والدمار فيكون هذا الرهط الأسود يحمل عتلة يافث ابن نبي الله نوح، ويدق بها في الجنادل يخرقها، وتجري المياه فيها، ويسير بحر النيل إلى بلاد الأمصار لأن الملك هذا اسمه سيف، ويتعسر عليه قطع الجنادل والشلالات، ولا ينفع في ذلك إلا الرهط الأسود، وهو الذي يقطعها بعتلة يافث ابن نوح عليه السلام"[٢]. ويكون ارتباط النبوءة المركزية في هذه السيرة بقصة نوح عليه السلام مع ابنيه سام وحام[٣].

أمّا في سيرة عنترة بن شداد فلدينا المسرد التاريخي الطويل الذي صدّر به الراوي السيرة متضمناً قصة إبراهيم مع النمرود. ولم يكتفِ راوي سيرة عنترة ببيان هذه القصة، وإنّما أحالها على جذورها الأسطورية المتخيلة. إذ يرى كنعان بن كوش بن حام بن نوح عليه السلام مناماً يفسره المنجمون بأنه سيأتي ولد من صلبه يكون على يديه هلاك كنعان وزوال ملكه، وهو

---

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

(٢) انظر: سيرة الملك سيف؛ م٣، ص١٦٤.

(٣) انظر: المصدر نفسه، م١، ص٤٦.

الآن في بطن أمه[١]. وعندما ولدت سَلْخَاء الراعية ولداً ذكراً أعبس فتبيّنته فإذا قد خرج من حجرها حية رقيقة دخلت في أنف ذلك المولود ففزعت سلخاء من ذلك فزعاً شديداً[٢].

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

وتحتفي السير الشعبية أيضاً بالمعرفة الصوفية احتفاءً كبيراً، فشخصية الولي لا تقل ظهوراً في هذه السير عن شخصية الساحر الكاهن. وإذا كان الساحر يعتز بمعرفته السحرية فإن الولي يستمد معرفته من المقامات الصوفية التي جعلته قريباً من الله ومن الموروث الزهدي. وتميز الولي المعرفة الغيبية التي تمكنه من التعرّف مخترقاً إطاري الزمان والمكان. والولي شخصية لها مرجعيتها في أدبيات المتصوفة الحافلة بالكرامات والمتخيل. وأولياء السيرة الشعبية يكونون تحت إمرة ولي من الأولياء مثل الشيخ الخُضر أبو العبّاس الذي قد يظهر في أي مكان. وللأولياء في السير الشعبية دور المساعد المعاون للفاعل السردي المركزي؛ فالشيخ جياد هو الذي يعرّف الملك سيف بن ذي يزن بأصله ونسبته[٤]. كما أن الأولياء هم الذين يساعدون حمزة البهلوان على تحقيق نبوءة السيرة[٥]. وحتى لو مات البطل فإنه يظل حياً ويظهر في الرؤيا والمنامات؛ فقد رأى الأمير بيبرس السيدة نفيسة، وهي تقول له: هذا تابعي وخديمي وأنا لم أخونه أبداً. ولكن رضيت أن يكون خادمك على طول المدى، وكذلك أنت الآخر تطيع أمره فإنه صحيح النظر وأنا ناظرة إليكما بالرعاية والعناية. وعلى يدك زال نحسه وانمحى وعده وأقبل عليه سعده، ويكون أخاك على مقامي"[٦].

ب- المرويات والمدونات التاريخية:

حفلت السير الشعبية بالمدونات التاريخية التي تشكّلت في الإسلام منذ عهد مبكر. وقد تميّزت بعض هذه المرويات والمدونات بالمنحى الأسطوري والعجائبي للأحداث التي وقعت. ومنها كتب الفتوح التي استوعبت المأثور الميثولوجي والفولكلوري للحضارات الفرعونية

---

(١) انظر: سيرة عنترة، م ١، ص١٤.

(٢) انظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٣) انظر: سيرة الملك الظاهر بيبرس، ص١٢٥.

(٤) انظر: سيرة الملك سيف، م١، ص١٣-١٦.

(٥) انظر: حمزة البهلوان، م١، ص١٧٩-١٨٠.

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

والسبئية والآشورية والبابلية والفينيقية. ونمثل لها بكتاب (فتوح اليمن الكبرى الشهيرة برأس الغول)، وكذلك كتاب (فتوح مصر والمغرب) [١] لابن عبد الحكم (ت٢٥٧هـ). ومثّل التصوّر الأسطوري أساس هذه السير إذ تقوم الحروب على السحر والكهانة واستخدام الطّلْسمات وظهور الجان كما تبرز فيها الذخائر التي تمكن البطل من الانتصار على الأعداء مثل ارتداء قميص النبي والسيف والحصان الملحميين[٢].

ومثّلت كتب التاريخ والسيرة النبوية مثل سيرتي ابن إسحاق والواقدي موئلاً كبيراً للعجائبية التي نجدها في السير الشعبية. ولم يقتصر ظهور التاريخ في المدوّنات على المتخيل أو العجائبي فقط إذ نجد إحالات على تاريخ العرب قبل الإسلام من خلال بيان أصولهم وأنسابهم وأيامهم التي خاضوها. ووظّفت سيرة عنترة هذا الموروث التاريخي في مجلداتها الثمانية، فجاءت السيرة زاخرة بالتصوّر الشعبي لأيام العرب. كما أنّ المرويات التاريخية تحيلنا كذلك على التاريخ العربي الإسلامي، وأخص بالذكر حروب الثغور الإسلامية البيزنطية التي نجد أصداءها في سيرة الأميرة ذات الهمة. وكذلك صراع العرب مع الشعوبية المُمثلة في الفرس. وكانت سيرة حمزة البهلوان هي السيرة المضادة لسيرة فيروز شاه[٣]؛ إذ استمدت سيرة فيروز شاه أمجادها من الشهنامة الفارسية التي تمجد الأكاسر والفرس وتجعل لهم الغلبة على أعدائهم العرب في حين تأتي سيرة حمزة البهلوان متخذة شكل المحاكاة والمعارضة والسيرة الشعبية المضادة[٤].

جـ- المرويات الأدبية:

اقتران الشعر بالنثر: تمتاز السير الشعبية بالجمع بين المنظوم والمنثور. وقد وجدنا هذا الاقتران في القصة العجائبية وكذلك في المقامات مما يؤشر على انفتاح الأجناس الأدبية بعضها على بعض. كما أنّ المرويات القصصية، وكتب السيرة، والمغازي، وأدب أيام العرب، كانت حافلة بالشعر. وقد احتوت السيرة النبوية لابن إسحاق على طائفة من أشعار الأمم والشعوب البائدة كعاد وثمود وطَسْم وجديس. كما أنه ضمّنها أشعاراً منسوبة لآدم عليه السلام[٥]. ونجد مثل هذا الشعر الأسطوري عند وهب بن مُنبّه في كتابه (التيجان)[٦].

---

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

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

(٣) انظر: محمد رجب النجّار، سيرة فيروز شاه، مجلة عالم الفكر، المجلد السادس عشر، العدد الأول، إبريل، مايو، يونيو، ١٩٨٥، ص١٥٣.

(٤) انظر: المرجع نفسه، الصفحات نفسها.

(٥) انظر: السيرة النبوية لابن هشام، ج١، ص١٥، وأيضاً: ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي، ط٧، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٨، ص٣٣٥-٣٣٧.

(٦) انظر: كتاب التيجان، ص٢٤.

واستوعبت السير الشعبيّة الشعر بمختلف أنواعه من فصيح: صحيح وموضوع، ومن شعبي. ولعلّ "سيرة عنترة والسيرة الهلالية" هما أكثر سيرتين يحتل فيهما الشعر مساحة كبيرة. فقد تمثّلت سيرة عنترة الموروث الشعري الجاهلي. بما في ذلك أشعار المعلقات[١]. ولكن تدخل رواة السيرة الشعبيّة في قصائد المعلقات حذفاً وتغييراً وتبديلاً وخاصة مطلعها، فقد جاءت معلقة عنترة عندهم[٢]. على النحو التالي:

هَلْ غادر الشعراءُ من مُتردّمِ ... في حسنِ عَبْلةَ واصفاً مُتكلّمِ
قَلْ لي فَديتك هَلْ مَرَرتَ بِخَدْرِها ... أم هَلْ عَرَفْتَ الدارَ بعد تَوهُّمِ
أعياكَ رسمُ الدارِ جُزت رُبوعَها ... حتّى يكلّمكَ الأصمُّ الأعجمي
يا دارَ عَبْلة بالجواءِ تَكلّمي ... وعمي صباحاً دارَ عَبْلةَ واسلمي

وشخصيات السيرة الشعبية تنطق شعراً، بما في ذلك الشخصيات العجائبية، والشخصيات التي تنتمي إلى خارج مركزية دار الإسلام، وكذلك الحيوانات مثل البوم والغراب[٣].وبرز الشعر في مواقف سردية متنوعة منها ما يسبق الصدام العسكري المسلح؛ فيكون للشعر وظيفة تحفيزية تمجيدية للفاعل السردي مثل القصائد التي أنشأها عنترة[٤]. ومنها ما يكون للوصف والبوح بلواعج الحب إلى جانب مواقف أخرى مثل اغتراب البطل وابتعاده عن دياره أو موت عزيز عنده.

وإلى جانب الشعر الفصيح في السيرة يحضر الشعر الشعبي الذي ورد في سيرة الملك سيف على لسانه مخاطبا عاقصة[٥]:

البين فتح فاه ومخالبه وخالبني
وقالت لي القرى والمدن خال ابني
خطبت أختنا فزوجني وخالبني
حبلت وجابت رجاء البين
بقى عز ولي وأخو مراتي وخال ابني

وقد تضمنت السير الشعبية مأثورات من الألغاز والأحاجي، والنوادر والطرف. وهي جميعها تمثل المأثور اللغوي الفولكلوري (الشعبي) [١]. واستثمرت السير الشعبية بنية الخبر في

---

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

(٢) المصدر نفسه، م٥، ص٣٠٥-٣١٠.

(٣) انظر: السيرة الهلالية: يأتي الشعر على لسان السيرة اليهودية (ابنة الملك حكمون) والملك حكمون، وشعوانه (زوجة الملك شمعون) وابنتها زهربان وعاقصة. ويأتي الشعر في سيرة الأميرة ذات الهمة على لسان الغراب.

(٤) انظر: سيرة عنترة، (على سبيل المثال)، م١، ص ص٣٤٩، ٦٠٥.

(٥) سيرة الملك سيف، م٢، ص١١٠.

توظيف وظائف الحكي. ولعلّ من أبرز الأخبار الأدبية التي مثّلت تفاعلاً نصياً مع هذه السير حكايات العشق العربية. فقد حقّقت سيرة الأميرة ذات الهمة تفاعلاً نصياً مع هذه الحكايات التي وردت في عشرات المصنفات العربية القديمة مثل قصة (ليلى والصحصاح) في السيرة التي تشبه "قصة ليلى وقيس" الواردة في كتاب الأغاني وفي بعض المصنفات العربية القديمة الأخرى[٢].

* * * *

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

---

(١) انظر: شيدفار، حول نشوء وأسلوب السيرة الشعبية العربية، في بحوث سوفيتية جديدة في الأدب العربي، مجموعة مقالات، ترجمة محمد الطيار، دار رادوغا، موسكو، ١٩٨٦، ص٩٦.

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

الفصل الثاني:

في السّرد العربي القديم والأنساق الثقافيّة

الفصل الثاني
في السّرد العربي القديم والأنساق الثقافية

تشكلت النصوص في الثقافة العربية الإسلامية بوصفها نصاً ثقافياً منفتحاً على آليات متعددة منها السياسي، والمعرفي، والديني، والجمالي، والمهمش. وحظيت بعض النصوص بوصف النص المعتمد في حين بقيت نصوص أخرى خارج الثقافة الرسمية. واشتغالنا على النص السردي العربي القديم وخاصة الأنواع السردية الكبرى يسمح لنا بالكشف عن أنساق هذا النص في علاقتها بالسلطة السياسية والدينية والتراتبية الاجتماعية لبلاغة السلطة وبلاغة المقموعين في علاقتها بدوائر الخطاب والتلقي والتأويل.

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

أ- في مفهوم القص ودلالة المصطلح:

القص كما عرفته المعاجم العربية القديمة يتضمن تتبع الأثر والإخبار؛ فقَصَصْت الشيء إذا تَتَبّعْت أَثَره شيئاً بعد شيء، وقصّ آثارهم يقصها قصاً وقصصاً تَتبعها بالليل. وقيل هو تتبع الأثر في أي وقت كان. وتقصص الخبر تتبّعه، والقص اتّباع الأثر. ولهذا فإنّ القاص الذي يأتي بالقصة على وجهها كأنّه يتتبع معانيها وألفاظها. والقاص: يقص القصص لاتباعه خبراً بعد خبر، وسَوْقِه الكلامَ سوقاً. والقص فعل القاص إذا قصّ القصص، والقصة "الخبر وهو القصص والأمر والحديث. والقصصُ: الخبرُ المقصوص، بالفتح ووُضِعَ موضع المصدر حتى صار أغلب عليه. والقِصص بكسر القاف: جمع القصة التي تُكتب"[١].

ونلحظ أن كلمتي (قص) و(قصة) هما اللتان ستردان في القرآن والحديث والمتون الرسمية المبكرة. وسيظل حضورهما قائماً بارزاً إلى عصور تالية، ولا سيّما في علاقة القصة والقصص القرآني بمبحث الإعجاز كما سنبين في الفصل الأول من الباب الثاني[٢].

ويحيلنا المعجميون العرب القدامى على طائفة من الأحاديث النبوية التي تحمل حكماً دينياً على القص. والأحاديث هي: "لا يقص إلا أمير أو مأمور أو مختال"، و "القاص ينتظر المقت"، و "إنّ بني إسرائيل لما قصوا هلكوا"[٣]. وفي مقابل هذه الأحكام الدينية السالبة للقص

---

(١) لسان العرب، مادة (قصص)

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

(٣) انظر: الحديث الأول في سنن أبي داوود ومسند أحمد، والحديثان الثاني والثالث في المعجم الكبير للطبراني، وجاء تفسير المعاجم العربية القديمة للأحاديث الثلاثة كما يلي: الحديث الأول: لا ينبغي القص إلا لأمير يعظ الناس وغيرهم بما مضى ليعتبروا ، وإمّا مأمور بذلك فيكون حكمه حكم الأمير. ولا يقص مكتسباً، أو يكون

ورد حديث في كتاب (القُصاص والمذكرين) لابن الجوزي (ت٥٩٧هـ) يدل على احتفاء الرسول (صلى الله عليه وسلم) بالقاص: "أخبرنا عبدالخالق بن أحمد بن يوسف قال: أنا عبدالواحد بن علي العلاّف قال: ثنا أبو الفتح محمد بن أحمد بن أبي الفوارس قال: أنا العبّاس بن الفضل قال: ثنا الحسين بن إدريس قال: ثنا هشام بن عمّار قال: ثنا صدقة قال: ثنا عثمان بن أبي العاتكة عن علي بن يزيد عن القاسم عن أبي أمامة قال: صلى رسول الله (صلى الله عليه وسلم) فإذا برجل من الأنصار[١] قاعد يقص على الناس ويذكرهم، والناس مقبلون عليه بوجوههم. فلما نظر الرجل إلى النبي (صلى الله عليه وسلم) مقبلاً قطع قصصه. وقام للنبي (صلى الله عليه وسلم) من مجلسه فأشار إليه بيده أن أثبت مكانك. وجلس النبي (صلى الله عليه وسلم) في أدنى الناس ولم يتخطَ أحداً. فلما فرغ الرجل من قصصه قام إلى النبي (صلى الله عليه وسلم) فجلس إليه، والتفت الناس إلى النبي (صلى الله عليه وسلم) فإذا هو خلفهم. فقال النبي (صلى الله عليه وسلم): لا تقم من مجلسك، ولا تقطع قصصك فإني أمرت أن أصبر نفسي مع الذين يدعون ربهم بالغداة والعشي يريدون وجهه. وقال: لئن أصبر نفسي مع قوم يذكرون الله، عزّ وجل، من حين يصلون الصبح إلى أن ترتفع الشمس أحب إلي من أن اعتق أربع رقاب مؤمنات من ولد إسماعيل، ولئن أقعد مع قوم يذكرون الله، عز وجل، من حيث يصلون العصر إلى أن تغيب الشمس أحب إليّ من أن أعتق أربع رقاب من ولد إسماعيل"[٢].

وأحسب أنّ لا تعارض بين الأحاديث النبوية السابقة؛ فالمنظور الذي صدر عنه الرسول (صلى الله عليه وسلم) في رؤيته للقص كان منظوراً عقائدياً إسلامياً. ويحمل الحديث "إن بني إسرائيل لما قصوا هلكوا" أو "لما هلكوا قصُّوا" دلالة تجرد القص من أي معنى، وتجعله رديفاً للأحاديث الباطلة. وإلى جانب هذه الدلالة تعضد الأحاديث التالية هذه الدلالة العقائدية، وتجعل القص منحصراً في فئات ثلاثة، أمير أو مأمور أو مختال. وعندما يكون القاص أميراً أو مأموراً

=القاص مختالاً يفعل ذلك تكبراً على الناس أو مرائياً يرائي الناس بقوله وعمله لا يكون موعظة وكلامه حقيقة. وقيل أراد الخطبة لأن الأمراء كانوا يلونها في الأول ويعظون الناس فيها، ويقصون عليهم أخبار الأمم السالفة . وفي الحديث الثاني "القاص ينتظر المقت لما يعرف في قصصه من الزيادة والنقصان. وفي الحديث الثالث "إن بني إسرائيل لما قصُّوا هلكوا " وفي رواية "أي اتكلوا على القول وتركوا العمل فكان ذلك سبب هلاكهم أو العكس لما هلكوا بترك العمل أخلدوا إلى القصص".

(١)هو "عبدالله بن رُواحة بن ثعلبة الأنصاري(رضي الله عنه) توفي ٨هـ، من الخَزْرج: صحابي يعد من الأمراء والشعراء الراجزين. كان يكتب في الجاهلية. وشهد العقبة مع السبعين من الأنصار. وكان أحد النقباء الاثني عشر، وشهد بدراً وأحداً والخندق والحديبية. واستخلفه النبي (صلى الله عليه وسلم) على المدينة في إحدى غزواته وصحبه في عمرة القضاء. وله فيها رجز. وكان أحد الأمراء في وقعة مؤتة بأدنى البلقاء من أرض الشام، فاستشهد فيها". الأعلام، م٤، ص٨٦.

(٢) انظر الحديث في : كتاب القصاص والمذكرين" تحقيق قاسم السامرائي، ط١، دار أمية للنشر والتوزيع، الرياض، ١٤٠٣هـ، ص ص ٤٠-٧١.

فإنه يكون منضوياً في الحكم الديني؛ لأنه يؤدي واجباً عقائدياً. أمّا عندما يصدر عن تصوّر خاص للقص فإنه سيفارق الثقافة العقائدية إلى ثقافة أخرى مغضوب عليها لأنها خارجة عن النسق القيمي الإسلامي. ولهذا فإنه يوصف بأنه مختال أي طالب شهرة زائفة بين الناس. وهذا النوع من القصاص هم الذين ينتظرهم المُقت. وقد احتفى الرسول(صلى الله عليه وسلم) بالقاص الأنصاري (عبدالله بن رُواحة) لأن قصه اندرج في السياق الوعظي والتذكيري الإسلامي. ولذا عُدَّ قصه مساوياً لعتق أربع رقاب من ولد إسماعيل.

وإلى جانب القاص الأنصاري تنقل لنا الأخبار الواردة عن الرسول (صلى الله عليه وسلم) في كتب السيرة والمصادر القديمة عن التقاء الرسول (صلى الله عليه وسلم) بقاصين هما أبو قائد أو أبو قتيلة (النضر بن الحارث بن كَلَدة) (ت٢هـ)، والقاص الآخر هو تميم الداري (ت٤٠هـ). وأمّا النضر بن الحارث بن كَلَدة فيتصل نسبه بالرسول (صلى الله عليه وسلم) إلى عبدالدار بن قصي. وقد كوّن هذا القاص ذاكرة قصصية زاخرة بالأساطير والعجائب وأحاديث الأولين نتجت عن مخالطته اليهود والنصارى ومن رحلاته الكثيرة إلى بلاد الفرس ومملكة الحيرة[١]. ومكّنته هذه المعرفة الهائلة من التعرّف إلى قرب مبعث الرسول(صلى الله عليه وسلم). ولهذا كان يقول: "أنا والله يا معشر قريش أحسن حديثاً منه، فهلّم إليَّ فأنا أحدثكم أحسن من حديثه، ثم يحدثهم عن ملوك فارس ورستم واسبنديار، ثم يقول: بماذا محمد أحسن حديثاً مني؟"[٢]. ولأن النضر بن الحارث كان يمثل تهديداً عقائدياً للدين الجديد فقد أُنْزِلَتْ فيه طائفة من الآيات القرآنية الكريمة. وقد توعّدت سورة (الجاثية) هذا القاص بعذاب أليم وذلك في قوله تعالى ﴿وَيْلٌ لِكُلِّ أَفَّاكٍ أَثِيمٍ يَسْمَعُ آيَاتِ اللهِ تُتْلَى عَلَيْهِ ثُمَّ يُصِرُّ مُسْتَكْبِراً كَأَن لَمْ يَسْمَعْهَا فَبَشِّرْهُ بِعَذَابٍ أَلِيمٍ﴾ (الجاثية: ٧-٨)

وكانت نهاية هذا القاص القرشي بعد غزوة بدر عندما وقع في الأسر مع صاحبه عُقبة ابن أبي معيط فأمر النبي (صلى الله عليه وسلم) علي بن أبي طالب بقتله، وأمر عاصم بن ثابت بقتل عُقبة[٣]. إذن عندما يهدد القاص النسق العقائدي الإسلامي يكون مآله الموت[٤].

---

(١) عن النضر بن الحارث بن كَلَدة: انظر: ابن هشام، السيرة النبوية ج١، ص٣٣٦-٣٤٠؛ السهيلي، الروض الأنف، تحقيق طه عبد الرؤوف سعد، ط١، دار الفكر، بيروت، ١٤٠٩هـ/١٩٨٩م، ج٣، ص١٢٤، ابن الأثير ، الكامل في التاريخ، تحقيق أبي الفداء عبدالله القاضي، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، م١، ص٥٩٢-٥٩٦.

(٢) سيرة ابن هشام، ج١، ص٣٣٧. قال ابن إسحاق: وكان ابن عبّاس (رضي الله عنهما) يقول: فيما بلغني نزل فيه، أي في النضر، ثمان آيات من القرآن: قول الله عز وجل ﴿إذ تُتلى عليه آياتُنا قال أساطيرُ الأولين﴾ [القلم:١٥] وكل ما ذكر فيه من القرآن. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٣) السهيلي، الروض الأنف، ج٣، ص١٢٤.

(٤) وخاصة أن النضر كان يشكّك في صحة الرسالة المحمدية. وكان من ضمن وفد قريش الذي أراد اختبار الرسول (صلى الله عليه وسلم) وإحراجه في طائفة من الأمور الغيبية، ولأنه كان شديد الأذى للإسلام والمسلمين فقد حاول مرة اغتيال الرسول(صلى الله عليه وسلم). انظر: سيرة ابن هشام، ج١، ٣٣٧-٣٣٨.

وقد كانت مرويات النضر الأسطورية موظفة في نمط مضاد للنسق الثقافي الإسلامي ولذلك أُقصيت وأُقصي القاص الذي رواها أمّا إذا كان العجيب والغريب وارداً لتأكيد ثبات النص الديني ومعتقداته فإنّ الاحتفاء بالقاص سيكون كبيراً. وهذا يفسر تلقي الرسول(صلى الله عليه وسلم) لحديث تميم الداري، وتماهيه مع خطابه العجائبي كما بيّنا في حديثنا عن نص الرحلة[١]. وكان هذا الخطاب المنبئ بنهاية العالم متسقاً مع أشراط الساعة في النص الحديثي. ولهذا فإنّ حديث تميم الداري لقي قبولاً عند الجغرافيين العرب القدامى كما لقي قبولاً من قبل عند أصحاب الحديث. وقد ألّف شهاب الدين المقدسي الشافعي (ت٦٦٥هـ) كتاباً ردَّ فيه على المتشككين في أمر رحلة تميم الداري أسماه "**إفحام المماري بأخبار تميم الداري**"[٢].

ب- أولية القصص في الإسلام:

إنّ المتتبع للنصوص المبكرة التي تحدّثت عن القصص والقصاص في الإسلام يفجأه عجز هذه النصوص عن بيان أول قاص في الإسلام. إذ تحاول بعض هذه النصوص إحالة هذه الأولية إلى الرسول(صلى الله عليه وسلم) نفسه فمما يروى "أنّ الحسن بن علي مر يوماً، وقاص يقص على باب مسجد المدينة. فقال له: ما أنت؟ فقال: أنا قاص يا ابن رسول الله. قال : كذبت محمد القاص. قال الله عز وجلّ: ﴿فاقْصص القَصَص﴾. قال الرجل: فأنا مذكر. فقال الحسن: كذبت محمد المذكر قال له عزّ وجل ﴿فذكّر إنما أنت مذكّر﴾. فسأله الرجل: فما أنا فأجابه الحسن: المتكلف من الرجال"[٣]. وقد أشار ابن الجوزي في سياق تعليقه على خبر عبدالله بن رُواحة الأنصاري، الذي ذكرناه، أنّ القص كان نادراً في عهد الرسول (صلى الله عليه وسلم)[٤]. وأورد ابن الجوزي أخباراً عدة عن أول قاص في الإسلام، وعن تَميم الداري، وعبيد ابن عمير، والحرورية أو الخوارج. وجاء ذكر تَميم الداري في خبرين "، حدثني الزَبيدي عن الزُهري عن السائب بن يزيد أنه لم يكن يقص على عهد رسول الله (صلى الله عليه وسلم) ولا أبي بكر. وكان أول من قص تَميم الداري: استأذن عمر بن الخطاب أن يقص على الناس قائماً فأذن له عمر"[٥]. وورد ذكر تميم الداري في خبر آخر "قال المصنف: إنما أشار ابن عمر وابن سيرين

---

(١) انظر: الفصل الأول، ص٣٥-٣٩ .

(٢) انظر: كراتشكوفسكي، تاريخ الأدب الجغرافي العربي، ص ٦٣، وذكر هذا الكتاب حاجي خليفة (ت ١٠٦٧هـ) في كتابه (كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون)، ج١، ص ٣٧١ (كتاب إفحام المماري بأخبار تَميم الداري).

(٣) تاريخ اليعقوبي، ط١، دار صادر، بيروت، ١٩٦٠، ج٢، ص ٢٢٧-٢٢٨.

(٤) انظر: كتاب القُصاص والمذكرين، ص٧٧.

(٥) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

إلى اشتهار القصص وكثرته وإلا فقد روينا أن عمر أذن لتميم الداري في القصص"[١]. وورد اسم عبيد بن عُمير "أنبأنا أبو بكر بن أبي طاهر عن أبي محمد الجوهري عن أبي عمر ابن حيوية قال: ثنا أيوب الجلاب قال: ثنا الحارث بن أبي أسامة قال: ثنا محمد بن سعد قال: ثنا عفان قال: ثنا حماد بن سلمة عن ثابت قال: أول من قص عبيد بن عمير على عهد عمر بن الخطاب"[٢].

إذن يتفق هذان الخبران في تحديد زمن القص بأنه في عهد عمر بن الخطاب في حين يختلفان في اسم القاص. وفي مقابل هذين الخبرين نجد أن هناك أخباراً تربط أولية القص بالحرورية الخوارج أو زمن الفتنة: "إذ لم يقص على عهد رسول الله (صلى الله عليه وسلم) ولا أبي بكر ولا عمر، وإنما كان القصص حين كانت الفتنة". و"أول من قص الحرورية أو قال الخوارج"[٣].

ونحسب أن هذه الأخبار التي أرادت أن تحدد أول قاص في الإسلام كانت تروم الحديث عن القاص المنتدب أو المُكلَّف من أولي الأمر سواء أكانت سلطة دينية أو سياسية. ولهذا فإنَّ إيراد الرسول (صلى الله عليه وسلم) بوصفه أول قاص في الإسلام لا يتسق مع القص بدلالته الابتداعية.

ويرد ذكر الخوارج في هذه الأخبار على أنهم أصحاب بدعة محدثة منكرة[٤] عندما أحدثوا القصص ولذلك لا يتورع ابن الجوزي عن وصفهم بأنهم مثل بني إسرائيل الذين هلكوا لما قصوا. ولأن الخوارج اشتغلوا بالقصص عن حكم القرآن ومالوا إلى آرائهم فوقع لذلك ذم القصاص كما وقع ذم الخوارج. " وذلك حين أظهرت الخوارج القصص، وأكثرت منه كره التشبه بهم لأنهم كانوا إذا هووا أمراً صيّروه حديثاً "[٥]. ولهذا حذّر أبو عبد الرحمن السلمي من الحرورية قائلاً لجلسائه " لا يجالسنا حروري ولا من يجالس القصاص"[٦]. وأحسب أنَّ الخوارج بوصفهم من الفئات الخارجة على السلطان استحقت من الفقهاء وأصحاب الحديث مثل هذه النعوت؛ وكان نصيبهم أن يكون القص المذموم من إبداعاتهم. بيد أنَّ المتمعن في أحداث الفتنة الكبرى كما جاءت في المصادر التاريخية يجد أن جعل القص نسقاً سياسياً ملتبساً بالوعظ والتذكير قد ظهر عند علي بن أبي طالب ومعاوية بن أبي سفيان. فمما يرويه ابن الأثير " أن

---

(١) كتاب القصاص والمذكرين، ص ٧٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ٧٧.

(٣) المصدر نفسه، ص ٧٦ "يقصد بالفتنة مقتل عثمان بن عفان وحرب صفين والجمل.

(٤) انظر: المصدر نفسه، ص٧٨.

(٥) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٦) صحيح مسلم، ج٢، ص١٥.

علياً كان إذا صلى الغداة قَنَتَ ودعا على خصومه من مؤيدي معاوية فلما بلغ ذلك معاوية فعل هو الآخر الشيء ذاته"، وأمر رجلاً يقص بعد الصبح وبعد المغرب يدعو له ولأهل الشام[١]. وفي رواية أخرى يذكرها المقريزي نقلا عن ابن لهيعة، عن يزيد بن أبي حبيب "أنَّ علياً"، كرَّم الله وجهه، قنت فدعا على قوم من أهل حربه. فبلغ ذلك معاوية. فأمر رجلا يقص بعد الصبح وبعد المغرب، يدعو له ولأهل الشام. فقال يزيد: كان ذلك أول القصص" [٢].

ولعلَّ هذه الحادثة كانت السبب في بروز جيل تال من القصاص الذين جمعوا بين القص والقضاء إمعاناً من السلطة السياسية في تأكيد المرجعية الدينية لهذه الطائفة. ولهذا فإن المصادر القديمة تتحدث عن سليم بن عتر التجيبي، وهو كما يصفه الكندي كان " أول من قص بمصر سنة تسع وثلاثين ثم لما كان عام الجماعة سنة أربعين ولاه معاوية القضاء " [٣]. وقد عرّفه الكندي أنه " قاص الجند زمان عمرو بن العاص، وكان ممن شهد خطبة عمر رضي الله عنه بالجابية، وحضر فتح مصر"[٤]. ولكن إلى جانب هذه الأخبار التي توحي لنا بورع سليم التجيبي وصحبته للخليفة عمر فإن ابن حجر العسقلاني (ت٨٥٢هـ) في كتابه (رفع الإصر عن قضاة مصر) يورد بعد رواية الكندي السبب الذي دعا معاوية إلى تعيين التجيبي في منصب القضاء؛ إذ بعد قنوت علي ودعائه على من خالفه أحدث معاوية كما يقول الليث قصص الخاصة فولى رجلا على القصص إذا سلّم الإمام من صلاة الصبح جلس فذكر الله وحمده ومجده وصلى على نبيه وسلم ودعا للخليفة ولأهله ولأهل ولايته وجنوده، ودعا على أهل حربه وعلى الكفار كافة، وكان سليم يرفع يديه في قصته"[٥]. ويبدو أن سليماً التجيبي كان هو ذلك القاص الذي عيّنه معاوية بعد الفتنة لأننا نجد اسما آخر ينافس ابن عتر في هذه الأخبار. وربما كانت أولية ابن التجيبي في إحداث قصص الخاصة الذي يفترق عن قصص الوعظ والتذكير للعامة كانت الدافع وراء الثورة العنيفة لصلة بن الحارث الغفاري، من أصحاب النبي (صلى الله عليه وسلم)، عندما خاطب التجيبي قائلا: " والله ما تركنا عهد نبينا، ولا قطعنا أرحامنا حتى قمت أنت وأصحابك

---

(١) ابن الأثير الكامل في التاريخ، تحقيق أبي الفداء عبدالله القاضي، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٧، ج٣، ص٣٣٣، معنى القنوت في الصلاة: الدعاء واللجوء إلى الله سبحانه وتعالى، فكرة الاحتساب في الأعمال الصالحات وعند المكروهات أيضا أن يحتسب الإنسان أجره على الله بالتسليم والصبر.

(٢) الخطط المقريزية، ج٢، مطبعة النيل، القاهرة، [١٩٠٦]، ج٢، ص٢٥٣؛ انظر أيضا: ابن دقماق، كتاب الانتصار لواسطة عقد الأمصار، تحقيق لجنة إحياء التراث العربي، ط١، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٩٣،ج٤، ص٧٢.

(٣) كتاب الولاة وكتاب القضاة، ط١، دار الكتاب الإسلامي، الفاروق الحديثة للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت، ص٣٠٣.

(٤) المصدر نفسه، ص٣٠٤.

(٥) رفع الإصر عن قضاة مصر، تحقيق حامد عبد المجيد، ط١، وزارة التربية والتعليم، الإدارة العامة للثقافة، القاهرة، ١٩٥٧، ص٥٤٧، الولاة والقضاة، ص٣٠٤.

بين أظهرنا"[١]. ومن الذين جمعوا أيضاً بين القص والقضاء في العصر الأموي عبد الرحمن بن حُجيرة (ت٨٣هـ) الذي ولي القضاء في عهد عبد العزيز بن مروان. ويروي الكندي أنّه عندما ولى عبد العزيز بن مروان عبد الرحمن بن حُجيرة القصص خُبِّر أبوه بذلك، وكان بالشأم فقال: " الحمد لله ذكر بني وذكّر. فلما ولاه القضاء أخبر أبوه بذلك فقال: هلك ابني وأهلك"[٢]. ويتضح من هذا الخبر أن والد عبد الرحمن بن حُجيرة كان واعياً للفرق بين قصص العامة الذي يهدف إلى الوعظ الديني الخالص وبين واعظ السلطان الذي يوظّف الخطاب الديني في خدمة النص السياسي المتسلط (للحاكم).

ويذكر الكندي طائفة من القضاة الذين جمعوا بين القضاء والقص الأمر الذي جعل وظيفتهم أشبه ما تكون بوظيفة المحتسب. ومن هؤلاء أبو الخير مرثد بن عبدالله اليزني الذي كان قاضياً في الإسكندرية. وفي سنة خمس عشرة ومئة للهجرة تولاهما عقبة بن مسلم الهمداني، وتبعه ثوبة بن نمر الحَضْرمي. وخلفه إسماعيل بن نعيم الحَضْرمي في سنة عشرين ومئة فكان يقرأ القرآن واقفاً، وإذا أراد أن يقص جلس، وكان أول من فعل ذلك"[٣].

وكانت السلطة تستقطب القصاصين ذوي الشهرة الذائعة الصيت. فعالم مصر وفقيهها الليث بن سعد (ت١٧٥هـ) عندما يبلغه نبأ وصول القاص البغدادي منصور بن عمّار يجري عليه ألف دينار كي يقيم في مصر، حتى يكون قصه محتويا من قبل السلطة[٤].

لقد تشكّل القص في الإسلام من مصدرين ديني وسياسي. ولهذا ستفيدنا المصادر الفقهيّة وكتب الحسبة في بيان تشكّلات القص وعلاقاتها بالأنساق الثقافيّة في الثقافة العربيّة الإسلاميّة.

جـ- القص والسلطة الدينية:

ميّز ابن الجوزي (ت٥٩٧هـ) بين ثلاثة أصناف في فن القص؛ فهناك القصص والتذكير والوعظ فيقال قاص ومذكر وواعظ. وحاول ابن الجوزي أن يبرز الفوارق الدلالية بين هذه المعاني الثلاثة، فقد جعل القص مقصورا على اتباع القصة الماضية بالحكاية عنها والشرح لها. وأما التذكير فهو تعريف الخلق نعم الله عز وجل وحثهم على شكره وتحذيرهم من مخالفته. وأما الوعظ فهو تخويف يرق له القلب[٥]. وعلى الرغم من هذه المحاولة للتحديد إلا أنّ ابن الجوزي يصرح أن اسم القاص أصبح عاما للأحوال الثلاثة، ولعل ذلك يعود إلى تخليط الناس

---

(١) كتاب الولاة والقضاة، ص٣٠٤.

(٢) المصدر نفسه ، ص٣١٥.

(٣) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٤) انظر: كتاب القصاص والمذكرين، ص ١٧.

(٥) انظر: المصدر نفسه، ص ٣٣٦؛ الخطط المقريزية، ج٢، ص ٢٥٣.

بين هذه الأحوال " فكانوا يطلقون على الواعظ اسم القاص، وعلى القاص اسم المُذكِّر"[١]. وابن الجوزي الذي كان واعظاً نظر إلى القص والقاص نظرة أخلاقية دينية تقرنه بالكذب، وتجعله والأحاديث الموضوعة المفتراة على النبي (صلى الله عليه وسلم) سيان. وقد أورد ابن الجوزي تسمية أخرى للقاص هي (العمالقة)[٢].

ويشير ابن الأخوة محمد بن محمد بن أحمد القرشي (ت٧٢٩هـ) أن الفقهاء والمتكلمين والأدباء والنحاة يسمون أهل الذكر والوعظ قصاصاً[٣]. وإذا كان مصطلح (القص) لم يتحدّد عند ابن الأخوة، وظلّ الوعظ والتذكير مرادفين للقصص فإنّ تاج الدين عبد الوهاب السُّبكي (ت٧٧١هـ) في كتاب الحسبة (معيد النعم ومبيد النقم) يميز القاص ووظيفته "فالقاص هو من يجلس في الطرقات يذكر شيئاً من الآيات والأحاديث وأخبار السلف. وينبغي له ألا يذكر إلا ما يفهمه العامة ويشتركون فيه: من الترغيب في الصلاة، والصوم، وإخراج الزكاة والصدقة، ونحو ذلك ولا يذكر عليهم شيئاً من أصول الدين، وفنون العقائد وأحاديث الصفات فإن ذلك يجرهم إلى ما لا ينبغي"[٤]. أي أنّ معرفة القاص يجب أن تراعي المتلقي العام فتقدم المعرفة الدينية في صورة مبسطة بعيدة عن مناقشة الأصول العقائدية التي جرت عدداً كبيراً من القصاصين إلى الخلط واللبس والتدليس. ويميز السُّبكي بين نوعين من القصاص انطلاقاً من المكان الذي يجري فيه القص، فلدينا (قارئ الكرسي) وهو من يجلس على كرسي يقرأ على العامة شيئاً من الرقائق والحديث والتفسير فيشترك هو والقاص في ذلك، ويفترقان في " أن القاص يقرأ من صدره وحفظه ويقف، وربّما جلس، ولكن جلوسه ووقوفه في الطرقات، وأمّا قارئ الكرسي فيجلس على كرسي في جامع أو مسجد أو مدرسة أو خانقاه ولا يقرأ إلا من كتاب " [٥].

وقد تبنى جلال الدين السيوطي (ت٩١١هـ) التفرقة التي أوردها ابن الجوزي بشأن أصناف القص الثلاثة[٦].

وشكّل كذب القصاص وافتراؤهم بالأحاديث الباطلة محوراً لمقامة من مقامات السيوطي أسماها مقامة (تسمى بالفتّاش على القُشّاش) حذّر فيها من الكذب مستنداً إلى

---

(١) كتاب القصاص والمذكرين، ص٦٦.

(٢) انظر: المصدر نفسه، ص١٧٨.

(٣) معالم القربة في أحكام الحسبة، عني بنقله وتصحيحه روبن ليوي، مكتبة المثنى، بغداد، ١٩٣٧، ص ٢٧٢.

(٤) معيد النعم ومبيد النقم، ط٢، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٥، ص١١٣-١١٤ .

(٥) المصدر نفسه، ص١١٣-١١٤.

(٦) انظر: تحذير الخواص من أكاذيب القصاص، تحقيق محمد لطفي الصباغ، ط٢، المكتب الإسلامي، جدة، ١٤٠٤هـ/١٩٨٤م، ص٢٦٩ وما بعدها، وانظر مقامة السيوطي، (مقامة تسمى بالفتّاش على القُشّاش)، شرح مقامات جلال الدين السيوطي، ج٢، ص٨٥٦ وما بعدها.

المرجعية الدينية (النص الحديثي)، كما حشد في مقامته هاته طائفة كبيرة من الأبيات المنذرة للقصاص المارقين بسوء العذاب، منها[١].

غَدا القُصاصُ في ذلٍ وسُحقٍ ... ومرجعُهُ إلى نَارِ السّعيرِ
على الموضوعِ لما قَدْ رواهُ ... وَردَّ عليه ذُو العلمِ الغزيرِ
فَلا عجبٌ لجُهَّالٍ هَوتهُ ... فمنهُ القصُّ مُصلح للحَميرِ

ونكاد نجد عند ابن الجوزي صياغة نظرية لموقف الإسلام من القص؛ فقد صنف هذا الفقيه الحنبلي مؤلفات عدة تناولت القصاصين لعل من أظهرها كتاب (القصاص والمذكرين). و(تلبيس إبليس)، و (صيد الخاطر) [٢]. وتبرز أصالة ابن الجوزي في كون التالين له من الفقهاء ومصنفي كتب الحسبة لم يتجاوزوا أصناف القصاص الثلاثة التي جاءت في كتاب (القصاص والمذكرين). وأحسب أن كون ابن الجوزي واعظاً ومذكراً[٣] قد أسهم بصورة كبيرة في توظيف الحديث النبوي والموروث السلفي النقلي من أقوال الصحابة والتابعين في بلورة رؤية دينية للقص. ولم تتسامح هذه الرؤية أبداً في شروط الحديث الصحيح ومواضعاته. ولهذا فإنّ اتكاء بعض القاصين واستعارتهم الإسناد الشرعي قد قُوبل بهجوم عنيف من الفقهاء أي فقهاء السنة. وأورد الخبر التالي لبيان كيف تعامل هؤلاء الفقهاء مع القاص الذي لا يتورع عن إيراد إسناد وهمي " ... صلّى أحمد بن حنبل ويحيى بن معين في مسجد الرصافة فقام بين أيديهم قاص فقال: حدثنا أحمد بن حنبل ويحيى بن معين، قالا: ثنا عبد الرزاق عن معمر عن قتادة عن أنس قال: قال رسول الله (صلى الله عليه وسلم) من قال: لا إله إلا الله، خلق الله تعالى له من كل كلمة منها طائرا منقاره من ذهب وريشه من مرجان. وأخذ في قصه نحواً من عشرين ورقة. فجعل أحمد بن حنبل ينظر إلى يحيى بن معين ويحيى ينظر إلى أحمد بن حنبل فقال: أنت حدثته بهذا؟ فقال: والله ما سمعت بهذا إلا هذه الساعة قال: فسكتنا جميعاً حتى فرغ من قصصه. وأخذ القطيعات ثم قعد ينتظر بقيتها فقال له يحيى بن معين بيده: تعال فجاء متوهماً لنوال يجيزه. فقال له: من حدّثك بهذا الحديث؟ فقال: أحمد بن حنبل ويحيى بن معين. فقال: أنا يحيى بن معين، وهذا أحمد بن حنبل ما سمعنا بهذا قط في حديث رسول الله فإن كان لا بدَّ والكذب فعلى غيرنا فقال له: أنت يحيى بن معين؟ قال: نعم قال: لم أزل أسمع أن يحيى بن معين أحمق ما تحققته إلا

---

[١] شرح مقامات جلال الدين السيوطي، تحقيق سمير الدروبي، ج٢، ص٨٨٣، انظر أيضا: طرز العمامة في التفرقة بين المقامة والقمامة، المصدر نفسه، ج٢، ص٧٦٥.

[٢] انظر: تلبيس إبليس، ط١، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ١٤١٤هـ/١٩٩٤، صيد الخاطر، تحقيق آدم أبو سنينة، ط١، دار الفكر للنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٨٧.

[٣] انظر عن مجالس ابن الجوزي: رحلة ابن جبير، ط٢، ذاكرة الكتابة، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، القاهرة، أكتوبر ١٩٩٨، ص١٨٥-١٨٨.

الساعة. فقال له يحيى بن معين: كيف علمت أني أحمق؟ قال: كأن ليس في الدنيا يحيى بن معين وأحمد بن حنبل غيركما. قد كتبت في سبعة عشر أحمد بن حنبل ويحيى بن معين فوضع أحمد كمه على وجهه وقال: دعه يقوم فقام كالمستهزئ بهما"[١]. وما جرى بين سليمان بن مهران الأعمش وبين أحد القصاصين يقترب كثيراً من الخبر السابق " يذكر أنه دخل البصرة فنظر إلى قاص يقص في المسجد فقال: حدّثنا الأعمش عن أبي إسحاق عن أبي وائل. فتوسط الأعمش الحلقة، وجعل ينتف شعر إبطه فقال له القاص: يا شيخ ألا تستحي؟ نحن في علم وأنت تفعل مثل هذا! فقال الأعمش: الذي أنا فيه خير من الذي أنت فيه. فقال: كيف؟ قال: لأني في سنة وأنت في كذب، أنا الأعمش ما حدثتك مما تقول شيئاً"[٢].

وهذان الخبران يؤشران إلى تعاظم سلطة القاص الناشئة وإلى استهانة هؤلاء القصاص بالمرجعية الدينية النقلية واستخفافهم بها. وهذا يؤكد أنّ القصاص كانوا يعتمدون على المتلقي العام، ويحرصون على تلقيه أحاديثهم بعيداً عن أية سلطة معرفية أو دينية. ولهذا لم يتورع القاصان في هذين الخبرين عن نسبة أحاديثهما إلى يحيى بن معين، وأحمد بن حنبل، والأعمش في حضورهم جميعاً.

وقد انتبهت السلطة منذ وقت مبكر على وظيفة القاص، ولذلك أرادت أن تتضوي هذه الوظيفة في سياقها وليس خارجاً عنها. فقد أجاز علي بن أبي طالب قاصاً عندما تبيّن له ورعه وتقواه من أحاديثه التي كان يحدث الناس بها. " ... كان علي بن أبي طالب يدخل السوق وبيده الدِّرة، وعليه عباءة قطواني قد شق وعفت حاشيتاه يقول: يا أيها التجار خذوا الحق، وأعطوا الحق تسلموا، لا تردوا قليل الربح، تحرموا كثيره، ونظر إلى رجل يقص فقال له: أتقص ونحن قريبو عهد برسول الله؟ لأسألنك فإن أجبتني وإلا خفقتك بهذه الدِّرة. ماثبات الدين وزواله؟ قال: أما ثباته فالورع وأما زواله فالطمع. قال: أحسنت فقص فمثلك فليقص"[٣]. وفي حين كان رد علي بن أبي طالب على القاص الجاهل الذي لا يعرف الناسخ والمنسوخ أنه قال له:"هلكت وأهلكت"[٤]. وقد استند ابن الجوزي إلى هذه الرؤية الدينية في تحديده مواصفات القاص وهي[٥]:

- لا ينبغي أن يقص على الناس إلا العالم المتقن فنون العلوم لأنه يُسئل عن كل فن، فإن الفقيه إذا تصدّر لم يكد يُسئل عن الحديث، والمحدث لا يكاد يُسئل عن الفقه، والواعظ يُسئل عن كل علم، فينبغي أن يكون كاملاً.

---

[١] كتاب القصاص والمذكرين، ص١٥١.

[٢] تحذير الخواص، ص٤٩.

[٣] كتاب القصاص والمذكرين، مصدر سابق، ص٧٩-٨٠.

[٤] المصدر نفسه، ص٧٩.

[٥] انظر: المصدر نفسه، ص٧٩-٨١.

وينبغي للواعظ أن يكون حافظاً لحديث رسول الله عارفاً بصحيحه وسقيمه ومسنده ومقطوعه ومعضله، عالماً بالتواريخ وسير السلف، حافظاً لأخبار الزهاد، فقيهاً في دين الله، عالما بالعربية واللغة، فصيح اللسان. ومدار ذلك كله على تقوى الله عز وجل، وإنه بقدر تقواه يقع كلامه في القلوب.

- ينبغي أن يقصد وجه الله تعالى بوعظه.
- ينبغي للواعظ أن يترك له فضول العيش ويلبس متوسط الثياب ليقتدى به.
- لا يقص إلا بإذن أمير.

وتشكل ثقافة القاص من منظور ابن الجوزي روافد اتباعية قائمة على الاقتداء بالسلف الصالح. والمعرفة النقلية عند القاص تُعضّدها المعرفة السياسية التي تجعل القاص مستوعباً في خطاب السلطة. أمّا من يتصدى للقص ويخرج عن هذه الثقافة الشرعية والرؤية العالمة للقص فإنه سيكون مقصياً ومنضوياً في مصاف العوام وثقافة الهامش. وسيتبع التالون لابن الجوزي هذه الثقافة النخبوية؛ فابن السُّبكي يحدد مصادر القاص في قوله " لا بأس بقراءة إحياء علوم الدين للغزالي وكتاب رياض الصالحين والأذكار للنووي، وكتاب سلاح المؤمن في الأدعية لابن الإمام، وكتاب شفاء السقام في زيارة خير الأنام للشيخ الإمام الوالد، وكتب ابن الجوزي في الوعظ لا بأس بها ولا يخفى ما يحذر منه هؤلاء من كتب أصول الديانات ونحوها"[١].

يعود موقف السلطة من القص والقاص عند ابن الجوزي للأسباب الستة التالية[٢]:

أما أولها: فإنّ القوم كانوا على الاقتداء والاتباع، فكانوا إذا أرادوا ما لم يكن على عهد رسول الله (صلى الله عليه وسلم) أنكروه حتى إنّ أبا بكر وعمر لما أرادا جمع القرآن قال زيد " أتفعلان شيئا لم يفعله رسول الله (صلى الله عليه وسلم)".

وثانيها: أنّ القصص لأخبار المتقدمين تندر صحته خصوصا ما ينقل عن بني إسرائيل وفي شرعنا غنية. وقد جاء عمر بن الخطاب بكلمات من التوراة إلى رسول الله. فقال له: عنك يا عمر. خصوصاً إذ قد علم ما في الإسرائيليات من المحال كما يذكرون أن داود، عليه السلام، بعث أوريا حتى قُتِلَ وتزوّج امرأته. وأن يوسف حلّ سراويله عند زليخا. ومثل هذا محال تتنزه الأنبياء عنه فإذا سمعه الجاهل هانت عنده المعاصي. وقال: ليست معصيتي بعجب.

وثالثها: أنّ التشاغل بذلك يشغل عن المهم من قراءة القرآن، ورواية الحديث، والتفقه في الدين.

---

[١] معيد النعم ومبيد النقم، ص١١٤، أيضاً: السيوطي: المقامة، (الفتاش على القشاش)، شرح مقامات السيوطي، ج٢، ص٨٥٦-٨٨٦.

[٢] انظر: كتاب القصاص والمذكرين، ص٦٦-٦٧.

ورابعها: أن في القرآن من القصص، وفي السُّنة من العظة ما يكفي عن غيره مما لا يتيقن صحته.

وخامسها: أنّ أقواماً ممن كان يدخل في الدين ما ليس منه قصوا فأدخلوا في قصصهم ما يفسد قلوب العوام.

وسادسها: أنّ عموم القصاص لا يتحرون الصواب، ولا يحترزون من الخطأ لقلة علمهم وتقواهم فلهذا كره القاص من كرهه.

ولعلّ خروج القصاص في عهد ابن الجوزي عن هذه المرجعية العلمية الموضوعية هو الذي أثار استياء ابن الجوزي؛ فالنص القصصي ينبغي أن يلتزم بما جاء في القرآن والسنة النبوية. وتشكّل نصوص القص بمعزل عن هذه المطابقة الحرفية لا ينظر إليه على أنه تشكّل للعجائبي في سياقات إبداعية وإنما يُنظر إليه على أنه ثقافة العوام الدنيا. فبعد أن كان الحضور في مجالس القاص للمميزين من الناس " تعلّق بهم، أي بالقصاص، العوام والنساء فلم يتشاغلوا بالعلم وأقبلوا على القصص وما يعجب الجهلة، وتنوعت البدع في هذا الفن"[١]. وفصل ابن الجوزي الحديث في هذه المجالس، وعن متلقيها مما سنعرض له في مبحث تالٍ.

د- أدب العامة/ أدب الخاصة:

شكّل خطاب السلطة المحرّك الأكبر لتأريخ رسمي يحضر فيه الخليفة والسلطان وواعظه في حين تغيب العامة ولا تحضر إلا في الأنساق التابعة لهذه السلطة. والمتتبع لمرجعيات الثقافة الرسمية يجد أن ذكر العامة غالباً ما يرد في مقابل الملوك الخاصة مكتسبا صيغة اجتماعية عامة فيقال "عامة الخلق وعامة الأمم"[٢]. وقد عرّف الصفدي العامة بأنها "خلاف الخاصة، قبل ذلك، لما كانوا كثيرين لا يحيط بهم البصر فهم في ستر عنه"[٣]. وقد عنيت المصادر القديمة ببيان صورة العامة كما هي في الثقافة (العالمة)؛ أي الثقافة الرسمية. ففي مقابل العالم الفقيه يقع العامي الوضيع[٤]. والعامة متهمة دائماً بقصور عقلها وتفاهته لذلك كانت أسرع إلى تلقي الخزعبلات والشعبذات والشطحات على أنها حقائق يقينية لا شكّ فيها. ولذلك وصفهم العتّابي بأنهم بقر أي أن خصائص الجنس العاقل لا تنطبق عليهم أبداً. ففي خبر أورده ابن الجوزي عن العتّابي:" ... أخبرني المبارك بن أحمد الأنصاري قال: أنا محمد بن مرزوق،

---

[١] كتاب القصاص والمذكرين، ص ١٧٧.

[٢] الجاحظ، الحيوان، ج٣، ص٧٨؛ النويري، نهاية الأرب، ج٤، ١٧٤.

[٣] الصفدي، نكت الهميان في نكت العميان، ص١٠.

[٤] أبو يعلي الفراء، المعتمد في أصول الدين، حقّقه وقدم له عناية وديع زيدان حدّاد، دار المشرق، بيروت، ١٩٧٤، ص٢٦.

قال: أنا أحمد بن علي بن ثابت، قال: أنا الحسن بن الحسين. قال: أنا أبو الفرج علي بن الحسين الأصبهاني قال: أخبرني الحسن بن علي [ثنا ابن] مهرويه قال: حدّثني أحمد بن خالد قال: حدثني علّان الورّاق قال: رأيت العتّابي يأكل خبزاً على الطريق بباب الشام فقلت له: ويحك أما تستحي؟ فقال لي: أرأيت لو كنا في دار فيها بقر أكنت تحتشم أن تأكل، وهي تراك؟ قال: فقلت: لا. قال: فاصبر حتى أعلمك أنهم بقر. فقام فوعظ وقص حتى كثر الزحام عليه. ثم قال لهم: رُوي لنا من غير وجه أن من بلغ لسانه أرنبة أنفه لم يدخل النار. قال: فما بقي منهم أحد إلا أخرج لسانه يومئ به نحو أرنبته ويقدره هل يبلغها. فلما تفرقوا قال لي العتّابي: ألم أخبرك أنهم بقر[١]؟".

ومن الألفاظ التي أطلقت على العامة لفظ (الدَّهماء)، وهم كما يعرفهم ابن منظور " الجماعة من الناس. الكسائي يقال: دَخَلْتُ في خَمَرِ الناس أي في جماعتهم وكثرتهم، وفي دَهْماء الناس أيضاً مثله، وقال:

فَقَدْناك فِقْدانَ الربيعِ وليْتَنا فَدَيْناكَ مِن دَهْمائِنا بأُلوفِ

والدَّهْماء: العددُ الكثير. ودَهْماء الناس: جماعتُهم وكثرتُهم[٢]، وقد جاء في وصف ابن الجوزي لطبائع الدَّهْماء أن " أكثر الخلائق على طبع رديء لا تقوّمه الرياضة، لا يدرون لماذا خلقوا ولا ما المراد منهم. وغاية همتهم حصول بغيتهم من أغراضهم. ولا يسألون عند نيلها ما اجتلبت لهم من ذم، يبذلون العرض دون الغرض، ويؤثرون لذة ساعة، وإن اجتلبت زمان مرض. يلبسون عند التجارات ثياب محتال، في شعار مختال، ويلبّسون في المعاملات، ويسترون الحال. إن كسبوا فشبهة، وإن أكلوا فشهوة. ينامون الليل وإن كانوا نياماً بالنهار في المعنى، ولا نوم إلا بهذه الصورة. فإذا أصبحوا سعوا في تحصيل شهواتهم بحرص خنزير، وتبصبص كلب، وافتراس أسد، وغارة ذئب، وروغان ثعلب. ويتأسفون عند الموت على فقد الهوى لا على عدم التقوى ذلك مبلغهم من العلم"[٣]. ومن معاني العامة السوقة، وهم كما قال الحريري: " ليسوا أهل السوق، بل هم الرعية وسموا بذلك لأن الملك يسوقهم إلى إرادته، فيقال رجل سوقة وقوم سُوقة"[٤]. ونجد مثل هذا التعريف عند الجوهري الذي عدَّ "السُوقة من الناس هم غير السلطان"[٥]. وأطلقت على العامة أيضا ألفاظ كثيرة فهم أصحاب الإهانات، وأبناء الأنذال، والسفل، والسقاط، ومنهم الرعاع، والهمج، والغوغاء لأنهم كالجراد إذا ماج بعضها في

---

[١] كتاب القصاص والمذكرين، ص١٥٩.

[٢] اللسان، مادة (دهم).

[٣] صيد الخاطر، ص ٣٦٧.

[٤] درة الغواص في أوهام الخواص، ط١،تحقيق عرفان المطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ١٤١٨هـ، ١٩٩٨، ص١٩٨.

[٥] الصحاح، مادة (سوق).

بعض. والغوغاء، أهل السفه، والخفة، وهم الأوباش، والطرارون، والغواة، والسفهاء[١].ومن العامة السواد، والنطاف، والتجار، وباعة الطريق يتجرون في محتقرات البيوع، ومنها الفلاح والحشوة والصناع والباعة ومنها المعلمون، والكناس، وبائع البطيخ، والزجّاج، والقصّاب، والبقّال، وبائع الجرار، والطبيب[٢].

وهذه الرؤية العالمة التي تحقر شأن العامي هي التي جعلت المؤرخين والرحّالة العرب القدامى يغفلون عامدين أي تلقٍ لهذه الفئات. إذ إن رواياتهم حافلة فقط بسير الملوك والخلفاء والسلاطين وصراعاتهم السياسية والاجتماعية. وإذا ما جاء ذكر للعوام يكون هذا الذكر مُقدّماً بما يشبه الاعتذار إلى المتلقي الخاص. فالرحّالة المقدسي يذكر في مقدمة كتابه (أحسن التقاسيم)؛ أنه لن يذكر في كتابه صدرا مشهوراً أو علماً أو سلطاناً جليلاً إلا عند ضرورة أو خلال حكاية[٣]. وإذا ما اضطر للحديث عن شخص خلاف تلك الفئات المميزة في المجتمع فلن يسميه باسمه، وإنما سيسميه رجلاً ويذكر محله لئلا يدخل في جملة الأجلة[٤].

وفي مقابل العامة تقع الخاصة أو الصفوة والنخبة وعلية القوم. وقد عبّر عبدالحميد الكاتب عن التحوّل الكبير في الأنساق الثقافية للشاعر والخطيب؛ بعد أن كانا يكتسبان سلطتهما من القبيلة المتحولة إلى سلطة في أواخر العصر الأموي. وقد حدد عبدالحميد الكاتب الدستور الذي يجب أن يلتزم به كاتب الديوان أي السلطة بوصفه لهؤلاء الكتاب بقوله بأن "بكم ينتظم الملك، وتستقيم للملوك أمورهم، وبتدبيركم وسياستكم يصلح الله سلطانهم، ويجتمع فيئهم، وتعمر بلادهم ... فموقعكم منهم موقع أسماعهم التي بها يسمعون وأبصارهم التي بها يبصرون، وألسنتهم التي بها ينطقون، وأيديهم التي بها يبطشون"[٥].

وقد شكّل "انتظام الملك" الوظيفة الأولى لهؤلاء الكتاب. وكانت استعانة السلطة السياسية الأموية بكاتب الديوان سعياً منها لتدوين نصوصها؛ أي لممارسة سلطتها الثقافية. ويبدو أن

---

(١) أبو سعد، نصر بن يعقوب الدينوري، التعبير في الرؤيا، أو القادري في التعبير، مخطوط بمتحف بغداد، رقم ٥٩٨، نقلاً عن فهمي سعد، العامة في بغداد في القرنين الثالث والرابع الهجريين، ط١، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٣.

(٢) انظر:الطبري، تاريخ الرسل والملوك،ط١، دار المعارف،١٩٦٩،ج٨، ص٤٤٨،٤٦٨،٤٩٦، ج٩، ص٣٦٣.

(٣) انظر: المقدسي، أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم، مكتبة المثنى، بغداد، [١٩٠٠]، ص٨.

(٤) انظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها. ومن أمثلة تقسيم الناس إلى خاصة وعامة ما قام به القاضي النعمان، في افتتاح الدعوة، تحقيق فرحات الدشراوي، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، ١٩٧٥. ص٣٠٦؛والمجالس والمسايرات، مطبوعات الجامعة التونسية، تونس، ١٩٧٨، ص ٥٥٦؛ وتقسيم المقريزي في اتعاظ الحنفا بأخبار الأئمة الفاطميين الخلفا، تحقيق محمد حلمي، القاهرة، ١٩٧١، ج٢، ص١٢٦.

(٥) انظر: عبدالحميد بن يحيىالكاتب وما تبقى من رسائله ورسائل سالم أبي العلاء، دراسة وإعداد إحسان عبّاس، ط١، دار الشروق، عمان، ١٩٨٨، ص٢٨١.

انتصار حملة العلم الشرعي من فئة الفقهاء وأصحاب الحديث في عصر التدوين جعل البون شاسعاً بين عرف السلطة الديني وسنن التدوين وأعرافه "فالتدوين الانتقائي الذي سعت إليه السلطة الأموية لم يخلق خطاباً سلطوياً موحداً، فقد تشكّل إلى جانب هذا التدوين الانتقائي تدوين متسع لنصوص متعددة كانت (السنة) مشكّلها الرئيس. وهذا يعني أنّ خطاب الشيعة والخوارج والقدرية والمرجئة قد أُقصي من هذا التناول. ويعني أيضاً أن خطاب السلطة كان مهدداً. ومن هنا كان سعيها لخلق بلاغة سلطانية/ أدب سلطاني يقف جنباً إلى جنب الخطاب الديني (السني)[١].

وحدّد الجاحظ أصول ثقافة (النخبة)، ومرجعياتها عندما أفرد باباً كاملاً، في الكتاب المنسوب إليه (التاج في أخلاق الملوك)، للحديث عن شروط المسامر والمنادم وأوصافهما[٢]. وسيؤكّد الكُتاب بعد الجاحظ هذه الثقافة النخبوية التي تدور في فلك السلطان[٣]. والمنادمة عند الجاحظ يحكمها ذلك التمايز الطبقي الذي ميّز التحوّل من ثقافة قبلية إلى ثقافة مدينية حضرية. ولا سيما أنّ أخلاق الملوك عند الجاحظ تستمد شرعيتها من آداب ملوك الأعاجم الذين كانت لهم الفرادة والتميز والأولية فعنهم كما يقول الجاحظ : " أخذنا قوانين الملك والمملكة وترتيب الخاصة والعامة، وسياسة الرعية، وإلزام كل طبقة حظها والاقتصار على جديلتها[٤]". ولذلك كان "من أخلاق الملك أن يجعل ندماءه طبقات ومراتب، وأن يخص ويعم، ويقرب ويباعد، ويرفع ويضع إذ كانوا على أقسام وأدوات"[٥].

وخطاب السلطة، وفقاً للجاحظ، هو خطاب يتجاور فيه المقدّس بالمدّنس. ولكن لا يعني هذا التجاور إذابة الحدود الفاصلة بينهما؛ فالتراتبية الصارمة تقتضي وجود هذه الفوارق التي يحكمها خطاب السلطة الموحّد. ولهذا لا ضير " أن يحتاج الملك إلى الوضيع للهوه، كما يحتاج إلى الشجاع لبأسه، ويحتاج المضحك لحكايته كما يحتاج إلى الناسك لعظته، ويحتاج إلى الهزل

---

[١] رضوان السيد. الجماعة والمجتمع والدولة: سلطة الإيديولوجيا في المجال السياسي العربي الإسلامي، ط١، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩٧، "الكاتب والسلطان: دراسة في ظهور كاتب الديوان في الدولة الإسلامية، ص ١٣٣ وما بعدها.

[٢] انظر: التاج في أخلاق الملوك، تحقيق أحمد زكي باشا، القاهرة ١٩١٤، ص ١٩، وما بعدها (باب الدخول على الملوك، مطاعمة الملوك، المنادمة، صفة ندماء الملك).

[٣] تدفقت الكتب والكتابات والمدونات كي تكون دليلاً للسمار والمنادمين قبل أن يقدموا إلى الخليفة. انظر: على سبيل المثال: ابن النديم، كتاب الفهرست، (أخبار الندماء، والجلساء والأدباء، والمغنين والصفاعنة والمضحكين وأسماء كتبهم، ص ١٥٧ – ١٧٣).

[٤] الجاحظ، كتاب التاج في أخلاق الملوك، مصدر سابق، ص٢١.

[٥] المصدر نفسه، ص ١٩.

كما يحتاج إلى أهل الجد والعقل، ويحتاج إلى الزامر المطرب كما يحتاج إلى العالم المتقـــن"[١]. وتصبح صفات النديم وفقاً لهذا المنظور الثقافي ثقافة تابعة للسلطة؛ فقد رُسِمَ أنموذج هذا التـــابع السلطاني وحُدِّدت مواصفاته. وتمثّل هذا التابع ثقافة السلطة تمثلاً جيداً مكّنه من إعادة إنتاجـــها؛ أي أنه مارس على نفسه ما أسماه بييربورديو العنف الرمزي[٢].

ونظرة متمعنة في شروط المنادم والمسامر في النسق الثقافي المتحوّل، زمن العباســيين، تدلنا على تمكن السلطة من إنتاج خطابات تابعة لها؛ فمن أظهر صفات النديم عند الجـــاحظ "أن يكون عارفاً بمنازل الطريق وقطع المسافة، دليلاً بهدايتـــه وأعلامـــه ومياهـــه، قليـــل التثـــاؤب والنعاس، قليل السعال والعطاس، معتدل المزاج، صحيح البنية، طيب المفاكهة والمحادثة، قصـــير المياومة والملايلة، عالماً بأيام الناس ومكارم أخلاقهم، عالماً بالنادر من الشـــعر والســـائر مـــن المثل، مستطرفاً من كل فن، آخذاً من الخير والشر بنصيب. إن ذكر الآخرة ونعيم أهل الجنـــة، حدثه، أي الملك، بما أعدّ الله تعالى لأهل طاعته من الثواب فرغّبه فيما عنده؛ وإن ذكـــر النـــار، حذّره ما قرب إليها فزهده مرة، ورغّبه أخرى. فإن بالملك أعظم الحاجة إلى مـــن كـــانت هـــذه صفاته، وبالحرا إذا أصاب هذا أن لا يفارقه إلا عن أمر تنقطع به العصمة، وتجب به النقمة"[٣].

وإذا كان عدد كبير من ندماء الملك أو السلطان يلتزمون بخطاب السلطة فـــي المنادمـــة فإنَّ بعض المنادمين وهم قلة كانوا يضعون شروطهم لهذه المنادمة، ولا سيما إذا كان المنادم مـــن أهل السواد، ولا يستطيع بأية حال من الأحوال التخلي عن طبائعه الفطرية المتأصلة فـــي نفســـه لاستعارة قناع آخر لا ينتمي إليه. فمما يروى "أن المعتصم كأن يأنس بعلي بن الجنيد الإســـكافي وكان عجيب الصورة، عجيب الحديث، فيه سلامة أهل السواد فقال المعتصم يوماً لمحمـــد بـــن حمّاد: اذهب بالغداة إلى علي بن الجنيد، فقل له يتهيأ حتى يزاملني، فأتاه فقال: إنَّ أمير المؤمنيـــن يأمرك أن تزامله، فتهيّأ لشروط مزاملة الخلفاء ومعادلتهم فقال علي بن الجنيد: وكيـــف أتـــهيأ؟ أهيئ لي رأساً غير رأسي؟ أأشتري لحية غير لحيتي! أأزيد في قامتي!! أنا متهيئ وفضلة. قـــال: لست تدري بعد ما شرط مزاملة الخلفاء ومعادلتهم، فقال علي بن الجنيد: وما هي؟ هات يا مـــن تدري. قال ابن حمّاد: شرط المعادلة الإمتاع بالحديث والمذاكرة والمناولة، وألا يبزق، ولا يسـعل ولا يتنحنح، ولا يمخط، وألا يتقدم الرئيس في الركوب إشفاقاً عليه من الملل... فلما أكثر عليـــه

---

[١] الجاحظ، كتاب التاج في أخلاق الملوك، ص١٩.

[٢] العنف الرمزي، مصطلح استخدمه عالم الاجتماع الفرنسي بيير بورديو ويعني به أنه " في تشكيلة اجتماعيـــة محددة تميل المؤسسات المغلوبة إلى معاودة إنتاج أنموذج التعسف الثقافي الغالب"، انظر: بيير بورديو: العنـــف الرمزي، بحث في أصول علم الاجتماع التربوي، ترجمة نظير جاهل، ط١، المركز الثقافي العربـــي، بـــيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٤.

[٣] الجاحظ، كتاب التاج في أخلاق الملوك، مصدر سابق، ص ٦٩-٧٠.

في هذا الوصف والشروط قطع عليه كلامه، وقال كما يقول أهل السواد: آه حرها، اذهب فقل له: ما يزاملك إلا من أمّة زانية وهو كشخان، فرجع ابن حمّاد فقال للمعتصم ما قال "فضحك المعتصم وقال: جئني به فجاءه فقال: يا علي أبعث إليك تزاملني فلا تفعل؛ فقال: إن رسولك هذا الجاهل الأزعر جاءني بشروط حسّان الشاشي وخالويه المحاكي، فقال: لا تبزق، ولا تفعل كذا، وجعل يمطط كلامه، ويفرقع صاداته، ويشير بيديه ولا تسعل ولا تعطس، وهذا لا يقوم لي"[١].

وعلى الرغم من ظهور طائفة (المضحكة) في صدر الإسلام والعصر الأموي. إلا إن إضحاكهم لم يتعدُ على الدوائر المحرمة كالدين والسياسة. وإن كانت النوادر المضحكة والأداء المضحك لا يخلو من إقذاع جنسي في كثير من الأحيان. ولعل أشعب يعد أنموذجا لهذه الطائفة أي المُضحِكة. وقد عرفه الأبرش الكلبي لهشام بن عبدالله بأنه "مُضْحكة المدينة"[٢]. ويبدو أن المُضحِك في العصر العباسي اقترن اقترانا كبيرا بالمحاكاة وهي أداء تمثيلي كان يتسم بقدر كبير من التقمص في أداء الشخصيات المقلدة. وكما في حكاية أبي القاسم البغدادي لم تخرج محاكاة هؤلاء المضحكين عن خصوصية النمط الفردي الذي يرغب المبدع في محاكاته[٣]. وقد أطلقت على هؤلاء المضحكين نعوت عدة منها: المضحك، والمطاليب، والمساخر، وكان لهم في تلك المجالس أرزاق معلومة تجري عليهم[٤]. وكانت محاكاة المضحكين عند العباسيين ممتزجة بالنوادر والحكايات الهازلة والخليعة. ووصف عُبادة المخنّث أنه "كان من أطيب الناس وأخفهم روحا، وأحضرهم نادرة، وكان أبوه من طباخي المأمون، وكان معه، فخرج حاذقا بالطبيخ ثم مات أبوه فتخنّث، وصار رأسا في العيارة والخلاعة، فوصف للمأمون، وهو إذ ذاك، حدث فاستحضره فلما وقف بين يديه تنادر وحاكى ومازح فاستطابه المأمون" [٥].

وتمثل بعض هؤلاء المضحكين خطاب السلطة الغالبة؛ فعرضوا بخصوم العباسيين من العلويين. وكان عبادة المخنث في اتصاله بالمتوكل ممثلا لهذا النوع من التعريض[٦]. ومن هؤلاء المحاكين أيضا الحسين بن شعرة، مضحك المتوكل، وكان قد انضوى إلى أحمد بن محمد

---

(١) المسعودي، مروج الذهب، ج٤، ص ٥٦-٥٩، السواد: ما حوالي الكوفة من القرى والرساتيق. وسوادها ما حوالي قصبتها وفسطاطها وقراها ورساتيقها. وسواد الكوفة والبصرة قراهما. لسان العرب، مادة "سود".

(٢) ابن العماد، شذرات الذهب في أخبار من ذهب، تحقيق مصطفى عبد القادر عطا، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨، ج٢٨٧/١. وعن أشعب انظر: Franz Rosenthal , Humar In Early Islam, Leiden E.J. Brill 1956.

(٣) عن الحكاية والمحاكاة، انظر: علي بن تميم، السرد والظاهرة الدرامية، ط١، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٣، ص ٣٢-٤٠.

(٤) انظر: القاضي الرشيد الغساني، الذخائر والتحف، تحقيق محمد حميد الله، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ١٩٥٩، ص ٢٢٠.

(٥) انظر: الشابشتي الديارات، تحقيق كوركيس عوّاد، ط٢، مطبعة دار المعارف، بغداد، ١٩٦٦، ص١٨٥.

(٦) ابن الأثير، الكامل في التاريخ، ج ٧، ص٥٥.

ابن المدبّر "فحمى به ضياعه وأملاكه، ووقف على استثقال ابن مدبّر لأحمد بن طولون، وأخوج حكايته في تزمته وكلامه. فيضحك ابن مدبّر ومن حضره، فاتصل ذلك بابن طولون فأحضره ثم قال له: بلغني أنك تتنادر بي، ولك في الناس مندوحة فاحذرني، فإنك إن وقعت لم ينفعك ابن المدبر ولا غيره، فجحد هذا واعتذر إليه منه، ثم انصرف إلى ابن المدبّر وقال: يا سيدي لو شاهدت أحمد بن طولون يؤنبني فقال: ما قال لك؟ قال: اصبر حتى أريك صورته ومعاتبته، ثم تلبّس، وجلس يحكيه، ويقتص ما لقيه به"[١]. والحسين بن شعرة في محاكاته لابن طولون لم يقتصر على محاكاة حديثه ومخارج حروفه، وإنما كانت محاكاته شاملة له حتى في هيأته وزيه الذي يتزيا به. وما كان اعتذاره لابن طولون إلا تقية يتستر بها اتقاء غضبه. وبهذا يمثل المحاكي ابن شعرة نمطاً مضاداً لمحاكي السلطة (عُبادة المخنث). وربما اتخذ المضحك من إضحاكه واسطة للنقد السياسي عندما يمزج الجد بالهزل، ويعرض بالخليفة في ثنايا الخطاب الساخر. وكان الخليفة يفهم هذا الخطاب دون أن يعترض عليه، ودون أن يصيب صاحبه أدنى عقاب. فقد كان للمعتصم مضحك اسمه إبراهيم يعرف بالهفتي، فأمر له المعتصم بمال، وتقدم إلى الفضل بإعطائه فلم يعطه شيئاً فبينما الهفتي يوماً عند المعتصم يمشي معه في بستان له، وكان الهفتي يصحبه قبل الخلافة، ويقول له فيما يداعبه: " والله لا تفلح أبداً، وكان مربوعاً بديناً، وكان المعتصم خفيف اللحم، فكان يسبقه ويلتفت إليه، ويقول: مالك لا تسرع بالمشي؟ فلما أكثر عليه في ذلك قال الهفتي مداعباً له: كنت أراني أماشي خليفة .. والله لا أفلحت أبداً. فضحك المعتصم فقال: وهل بقي من الفلاح شيء لم أدركه بعد الخلافة؟ فقال: أتظن أنك أفلحت؟ لا والله مالك من الخلافة إلا اسمها ما يتجاوز أمرك أذنيك إنما الخليفة الفضل؟"[٢].

وأمّا المقامة بوصفها نوعا سردياً جديداً فقد نشأت في محضن الأدب الرسمي وسط احتفاء الثقافة النقدية. وأصبحت المقامة في بعض مقامات بديع الزمان الهمذاني ذات صلة وثيقة بالقصيدة المادحة وتطوّرها في الشعر العبّاسي حيث الجاذبية الكبيرة التي تمارسها الحواضر الثقافية آنذاك مثل بغداد وجرجان ونيسابور وسجستان وما حواليها. وكانت رحلة البديع في هذه الحواضر أشبه برحلة الشاعر المادح الذي يستجدي العطاء؛ فبعد أن غادر بديع الزمان مسقط رأسه، وهو لا يزال شاباً يافعاً في الثانية والعشرين، اتصل بالصاحب بن عبّاد في مدينة الري "حيث تزود من ثماره وحسن آثاره"[٣]. ثم ترك الصاحب إلى جرجان التي أقام بها مدة على مداخلة الإسماعيلية، والتعيش في أكنافهم، والاقتباس من أنوارهم. ثم قصد نيسابور فوافاها في

---

(١) أحمد ابن يوسف، المكافأة، تصحيح أحمد أمين وعلي الجارم، المطبعة الأميرية، القاهرة، ١٩٤١، ص١٣٢.

(٢) ابن الأثير: الكامل في التاريخ، ج٦، ص٢٢-٢٣.

(٣) يتيمة الدهر، ج٤، ص٢٩٤.

سنة ٣٨٢ هـ "ونشر بها بزه وأظهر طرزه، وأملى أربعمئة مقامة نحلها أبا الفتح الإسكندري في الكدية وغيرها"[١].

ويرحل البديع إلى خراسان وسجستان وغزنة، ويتصل بأمير سجستان (خلف بن أحمد). ويرجح مرغوليوث أن يكون كتاب المقامات كله قد أهدي إلى هذا الأمير[٢]. ولا نستطيع أن نؤيد زعم مرغوليوث بإهداء الكتاب بأكمله؛ ذلك أن المقامات المدحية التي وصلت إلينا أربع مقامات هي: المقامة الناجمية، والمقامة الخلفية، والمقامة النيسابورية، والمقامة الملوكية. وأشاد البديع في هذه المقامات الأربع بأنموذج الأمير المعطاء خلف بن أحمد صاحب الأيادي البيضاء حتى شبهه بـ "كعبة المحتاج"[٣]. وانفتحت مقاماته المدحية على تراث شعري رسّخ النموذج النمطي للممدوح وللشاعر المستجدي المادح. وربما كان للبديع مقامات مدحية أخرى في خلف وسواه من الأمراء لم تصلنا؛ إذ يبدو أن مقاماته ورسائله كانت الواسطة التي يستعين بها على بلوغ ثقافة الصفوة والنخبة. ويقول الثعالبي: إنه "لم يبقَ من بلدة من هذه الأنحاء إلا دخلها وجنى ثمرتها، واستفاد خيرها وميرتها، ولا ملك ولا أمير ولا وزير ولا رئيس إلا استمطر بنوئه، وسرى في ضوئه، ففاز بغرائب النعم وحصل على غرائب القسم، وألقى عصاه بهراة، واتخذها دار قراره، ومجمع أسبابه، واقتنى ضياعاً فاخرة، وعاش عيشة راضية. وحين بلغ أشده وأربى على الأربعين ناداه الله فلباه وفارق دنياه سنة ٣٩٨هـ"[٤].

ويبرز راعي الثقافة الرسمية في مقامات الحريري. ويختلف أصحاب التراجم في اسم هذا الراعي الذي يكون أنوشروان بن خالد عند البعض[٥]. والوزير ابن صدقة[٦] عند البعض الآخر. في حين لم يصرح الحريري في خطبه مقاماته باسم هذا الراعي، واكتفى بقوله بأنه أشار

---

(١) يتيمة الدهر، ج٤، ص٢٩٥.

(٢) انظر: فصل مقامة من دائرة المعارف الإسلامية الجديدة. (E12) نشر الفصل ١٩٨٧، ألفه كارل بروكلمان، راجعه وكمله شارل بلا، تعريب حسناء الطرابلسي بوزويتة، مجلة الحياة الثقافية عدد٦٢، تونس، ١٩٩١، ص٤٥.

(٣) انظر: المقامة النيسابورية، مقامات بديع الزمان الهمذاني، شرح محمد محي الدين عبد الحميد، ص٣٠٩.

(٤) من الأشعار التي ذكرها البديع على سبيل المثال في المقامة الناجمية:

سِجِسْتَانَ أَيَّتُهَا الرَّاحِلَةْ ... وبحراً يؤم المنى ساحله

سَتَقْصِدُ أَرْجَانَ إِنْ زُرْتَهَا ... بِوَاحِدَةٍ مِئَةٍ كَامِلَةْ

وَفَضْلُ الأَمِيرِ عَلَى ابْنِ العَمِيدِ ... كَفَضْلِ قُرَيْشٍ عَلَى بَاهِلَةْ

انظر المقامة الناجمية: مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص ٢٨٩، ٢٩٠.

(٥) انظر: ياقوت الحموي، معجم الأدباء، ترجمة الحريري، ، الشريشي، شرح مقامات الحريري، ج١، ص٢٦. ابن الطقطقي، الفخري في الآداب السلطانية، ص٢٨٦.

(٦) انظر: ابن خلكان، وفيات الأعيان، ترجمة الحريري.

"مَنْ إشارتُهُ حُكْم وطَاعَتُهُ غُنْم إلى أن أُنْشئ مقامات. أتلو فيها تِلْوَ البَديع وإنْ لَمْ يُدْرِكِ الظَّالعُ شَأْوَ الضَّليع"[١]. وما يهمنا في هذا التقديم أنّ أنموذجاً سابقاً يطلب من الحريري محاكاته، وقد رسّخ هذا الأنموذج الذائقة الرسمية التي رأت في المقامة احتذاءً لتراث القصيدة المادحة. وغلبت عن هؤلاء جميعاً الأنماط المخاتلة في مقامات البديع حيث حضور شخصية المكدي التي تبرز في نسق كرنفالي يُحاكي أدوار السلطة محاكاة ساخرة تتخفّى في لبوس بلاغي. وأحسب أن الحريري كان منتبهاً على هذه الأنماط، ولكنه استمرأ لعبة السلطة البلاغية التي لعبها البديع. وهكذا فبدلاً من الإظهار والكشف كان اللجوء إلى نسق الإضمار. وكأنّ البديع والحريري كانا يريدان لنوعهما السردي الجديد الازدهار والإثمار، وأن يصبح نصاً مقبولاً في المحضن الثقافي العربي الإسلامي[٢].

وقد تحوّلت المقامات عند بعض المقاميين الذين أتوا بعد البديع والحريري إلى مقامات مدحية خالصة أُنْشِئَتْ للحصول على عطاء أولي الأمر. ومن هذه المقامات المقامة التي أنشأها عزالدين محمد بن محمد الوهراني المغربي (ت٥٧٥هـ) يصف بغداد المحروسة وسفرته إليها، ويمدح الخليفة. وهي لا تختلف عن أنموذج القصيدة المدحية في بيان الصعاب التي تجشّمها المادح كي يصل إلى الممدوح طلباً لوصله[٣]. "قال الوهراني: " لما تعذّرت مآربي واضطربت مغاربي، ألقيتُ حبلي على غاربي، وجعلتُ مُذهّبات الشعر بضاعتي، ومن أخلاق الأدب رضاعتي. فما مررت بأمير إلا حللت ساحته. واستمطرت راحته، ولا وزير إلا قرعت بابه، وطلبت ثوابه، ولا بقاضٍ إلا أخذت سَيْبَهُ، وأفرغت جيبه، فتقلّبت بي الأعصار، وتقاذفت بي الأمصار، حتى قربت من العراق،وسئمت من الفراق، فقصدت مدينة السلام، لأقضي حَجَّة الإسلام"[٤].

وقد استعارت ألف ليلة وليلة منذ نشأتها الأولى قناع السلطة ممثلاً في الحكاية الإطارية الملوكية لشهريار وشهرزاد. ولكنها عرفت كيف تستوعب التحويلات النصية والإضافات المُدمجة التي تتالت عليها منذ تحولها من الدوائر الكتابية وإعادة إنتاجها في الدوائر الشفاهيّة لتتفاعل نصياً مع النص الشعبي من سير وحكايات وقصص ونوادر. وكما كان الإسناد المتخيّل المعزو إلى رواة مزعومين (وهميين) هو حيلة المقامة كي تحظى بصفة النص الثقافي فإن ألف

---

(١) مقامات الحريري، المقامات الأدبية، ص٤ .

(٢) سنناقش هذا المحور في مبحث بلاغة المفارقة: المقدس والمدنس، انظر: ص ١٤٩- ١٥٣

(٣) يذكر عبدالفتّاح كيليطو: "إن كلاماً ما لا يصير نصاً إلا داخل ثقافة معينة "فعملية تحديد النص ينبغي أن تحترم وجهة نظر المنتمين إلى ثقافة خاصة؛ لأن الكلام الذي تعتبره ثقافة ما نصاً قد لا يعد نصاً من طرف ثقافة أخرى. الأدب والغرابة، ص ١٣.

(٤) منامات الوهراني ومقاماته ورسائله، ص٥.

ليلة وليلة تمكّنت بوساطة تمثيلاتها الرمزية ومنظومتها البيانية من التحايل على ثقافة النخبة لاكتساب الشرعية كما سنبين في حديثنا عن بلاغة المقموعين والتمثيلات الرمزية. ويمثل نص السيرة الشعبية الثقافة المغيّبة على الرغم من محاولات بعض النقاد المحدثين إرجاع بعض السير إلى أصولها المثقفة التي انبثقت عنها[١]. ولجأت السيرة الشعبية كذلك إلى الإسناد المتخيّل والتمثيلات الرمزية، وهو ما سنبحثه في المحور التالي.

ثانياً: بلاغة المقموعين والتمثيلات الرمزية:

أ- الحكاية الرمزية والأمثولة الوعظية:

أسّس عبد الله بن المقفع (ت ١٤٢هـ) بكتابه (كليلة ودمنة)[٢] بلاغة جديدة قائمة على علاقة (القص/ السرد) بالتمثيلات الرمزية وفقاً لسياسة البلاغة القائمة على التحوّل. وهو تحوّل يجعل للإنسان المتلقي حرية الاختيار في الأعمال والأفعال. ويقول ابن المقفع على لسان دمنة: "إنّ المنازل متنازعة مشتركة على قدر المروءة؛ فالمرء ترفعه مروءته من المنزلة الوضيعة إلى المنزلة الرفيعة، ومن لا مروءةَ له يحط نفسه من المنزلة الرفيعة إلى المنزلة الوضيعة. وإنّ الارتفاع إلى المنزلة الشريفة شديد، والانحطاط منها هيّن كالحجر الثقيل، رفعه من الأرض إلى العائق عسر، ووضعه إلى الأرض هين. فنحن أحق أن نروم ما فوقنا من المنازل، وأن نلتمس ذلك بمروءتنا. ثم كيف نقنع بمنزلتنا، ونحن نستطيع التحوّل عنها"[٢]. وتقتضي سياسة البلاغة كذلك ثنائية الظاهر/ الباطن. وهي ثنائية اقتضتها بلاغة المقموعين التي توسلت بها في سبيل الإبانة فإذا كان "الظاهر مستغنياً بظهوره يمنح نائله لكل من يقاربه في ذاته، فهو لا يعطي سوى القشور التي تلهي. وأمّا الباطن فمستور متأبٍ، يحتاج تعرفه إلى استدلال ومقايسة، وتفسير وتأويل"[٣].

---

[١] يقول محمد رجب النجّار في حديثه عن معضلة الانتماء والتأليف في كتاب كليلة ودمنة: " إنّ كتاب كليلة ودمنة يعكس، بحكاياته الرمزية (الأليجورية) على لسان الحيوان قصة الصراع بين السلطة والثقافة أو بين السيف والقلم آنذاك، ولأن هذا الكتاب ينطوي على غايات سياسية تحريضية، فقد ادعى ابن المقفع أنه نقل هذا الكتاب من الهندية عبر البهلوية أو النص الفارسي المعروف باسم (البانج تنترا أو أسفار الحكمة الخمسة)، ولكن المقارنات النصية الحديثة بين كتاب كليلة ودمنة (الأصل الهندي) بعد العثور عليه قد أثبتت أن ابن المقفع أعاد إنتاج هذا الأصل بروح عربية إسلامية. وبإضافات تزيد على نصف الكتاب". محمد رجب النجّار، التراث القصصي، مجلد ١، ص١١١-١٢٩.

[٢] ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص١٢٢.

[٣] جابر عصفور، بلاغة المقموعين، ضمن المجاز والتمثيل في العصور الوسطى، ط٢، الدار البيضاء، تانسيفت، ١٩٩٣، ص٣٤.

وتمثّلت الكتابة الرمزية التي هي بحاجة إلى تأويل لا يعلمه إلا أولو العلم والفطنة في كتابات الحروفيين من الشيعة، وهي كتابة تستلزم الكشف عن مغاليق الحروف وتأويلاتها في سبيل فهمها. أي أنّها كتابة باطنة لا تقوم على ثنائية الظاهر/ الباطن[١]. في حين مثّلت (مرايا الأمراء)[٢] عند ابن المقفع في (كليلة ودمنة)، وسهل بن هارون (ت٢١٥هـ) في (النمر والثعلب)، و(الأسد والغوّاص) لكاتب مجهول من القرن الخامس للهجرة، وأمثولات الحيوان في ألف ليلة وليلة، وبعض المنظومات الرمزية في المقامات ثنائية الظاهر/ الباطن. وتُعد (مرايا الأمراء) أدب نصائح يرسّخ سلطة الملك المسندة إلى حق التفويض الإلهي. ويشكل الحكيم (المثقف) أداة من أدوات الحكم. إذ يقول دمنة: "إنّ السلطان لا يقرب الرجال لقرب آبائهم، ولا يباعدهم لبعدهم، ولكنه ينظر إلى ما عندهم وما يحتاج فيه إليهم"[٣]. ويقول الغوّاص في (حكاية الأسد والغوّاص): "وقد قالت الحكماء: شيئان لا يصلح أحدهما إلا بالانفراد، والآخر لا يصلح إلا بالاشتراك: المُلك والرأي. فكما أنّ المُلك لا يصلح إلا بالانفراد، وكذلك الرأي لا يصلح إلا بالاشتراك"[٤]. بيد أن التحول الذي كان يسعى المثقف إلى إحداثه انتهى بقتل دِمنة على يد السلطان. ونجا مرزوق ثعلب سَهْل بن هارون بعد أن أثبت أنه لم يكن له تأثير على الذئب الذي عمل مستشاراً له. وعاد الغوّاص إلى عزلته قانعاً بأن يبقى على قيد الحياة، وأن يموت بعد ذلك ميتة طبيعية[٥].

---

[١] عن كتابات الحروفيين الشيعة، انظر :حسن طلب، ولكم في القصص حياة: قراءة في تجليات المقدّس والجميل من خلال رمزية الحروف ورمزية السرد. **مجلة فصول**، م١٢، عدد ٣، خريف ١٩٩٤، ص ص٣٨-٥٥.

[٢] مصطلح (مرايا الأمراء): الجنس الأدبي المعروف (بمرايا الأمراء): تشكل قصص الحيوان أو القصص على ألسنة الحيوانات جزءاً منه، وهو جنس قديم عرفه الإغريق والفرس والبيزنطيون. واستمدته الثقافة العربية منهم في القرن الثامن للميلاد، أي في حقبة كانت فيها بنيته قد ثبتت، كما أن المعالم الفكرية قد صارت جزءاً أساسياً من بنيته بحيث لا يمكن التمييز في كثير من الأحيان بين ما هو نمطي أو كليشيه وبين ما هو رأي الكاتب أو الجامع أو المصنف. عن هذا النوع انظر:

A. K. S. Lambton, Islamic Mirror for Princes in Theory and Practice in Medieval Persian Government, London, 1980, PP 419-442.

[٣] كليلة ودمنة، ص ٥٣.

[٤] حكاية الأسد والغواص، حكاية رمزية عربية من القرن الخامس للهجرة، تحقيق رضوان السيد، ط١، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٨، ص٥٣.

[٥] انظر: سهل بن هارون، حكاية النمر والثعلب، حقّقها وقدّم لها وترجمها، عبد القادر المهيري، منشورات الجامعة التونسية، تونس، ١٩٧٣.

ووظَّفت ألف ليلة وليلة أمثولة الحيوان الوعظية (Fable)[١] التي وردت في حكاية المفتتح، ووردت كذلك متضمنة في بعض حكايات الليالي كما أنها امتدت لتشكّل مفصلاً سردياً رئيساً في حكاية (الملك شمَّاس والوزير جليعاد)[٢].

وترد أمثولة الحيوان الأولى في ألف ليلة وليلة على لسان الوزير (والد شهرزاد). ويكون تداخل الحكايات الثلاث (حكاية الحمار والثور، وحكاية التاجر وزوجته، وحكاية الديك والكلب) في سياق تحذير شهرزاد من زواجها من شهريار. فقد كان استماع التاجر إلى حوار الديك والكلب سبباً في إنقاذه من موت محتوم إذا ما أفشى سره (معرفته لغة الحيوان التي مكنته من معرفة ما يدور بين الحمار والثور). وفي الأمثولة الأولى تُحذّر شهرزاد من إفشاء معرفتها الجليلة بعد أن "قرأت كتب التواريخ المتعلقة بالأمم السالفة والملوك الخالية والشعراء"[٣]. ويكون رد شهرزاد على والدها أنها تصر على زواجها من هذا الملك فإمَّا "أن تعيش وإمَّا أن تكون فداءً لبنات المسلمين"[٤]. وشهرزاد في هذا الرد لا تفترق عن بيدبا الحكيم عندما قال لتلامذته: "رأيت أن أجود بحياتي فأكون قد أتيت فيما بيني وبين الحكماء بعدي عذراً"[٥]. كما نادى إخوان الصفا بأن يكون الساعي لما يتصدون له مخلصاً حتى الموت؛ "فملاقاة الموت في سبيل صلاح الإخوان هو الجهاد الصحيح، وهو تذكير ضمني بفعل التضحية الذي قام به الأئمة من قبلهم، وعلى رأسهم من يجود بنفسه صيانة لرعاياه"[٦].

---

[١] يقول جابر عصفور عن أمثولة الحيوان الوعظية: "يقصد من المثل أو الأمثال في (كليلة ودمنة) الحدث القصصي أو الأحداث التي يماثل مقامها الحال الذي يضرب به المثل. فمَضْرِبُ المثل هو مغزى القص وعلته، وعبارة "واضرب لي مثلاً"، لا تتباعد عن معنى طلب القص بما يناسب المقام في تماثله على دلالته، فيستدل طالب المثل بالممثل به على المُمثل له. انطلاقاً من الجذر اللغوي الذي تترادف فيه المماثلة والمشابهة. وقد مثل المثل والمِثل: المشبه والشبيه، والحديث، والأمر الغريب، والقصة العجيبة. وهو الأمثولة، وما حصل مثلاً لغيره يُقاس عليه. ومَاثل الشيء: شابهه، والتِمثال الصورة والتشبيه والجمع تماثيل كما في عنوان كتاب ابن المعتز (فصول التماثيل في تباشير السرور). وعندما يقول دمنة: "قد سمعت هذا المثل هو شبيه بأمري، (كليلة ودمنة، ص١٤٣). فإنه يقصد أنه قد استمع إلى قصة تُماثل حاله في مغزاها، وينسب معناها، من حيث هي قصة إلى الأمثال والأحاديث الموضوعة على لسان البهائم، لكي يعقل من يطالعها مقصدها بأن يقف "عند كل مثل" متأملاً أسراره التي قد تتضمن جميع ما يحتاج إليه من أمر دينه ودنياه وآخرته"، جابر عصفور، بلاغة المقموعين، ص٣٤-٣٦.

[٢] ألف ليلة وليلة، ج٢، ص٤٦١-٥٠٣.

[٣] المصدر نفسه، ج١، ص٥.

[٤] المصدر نفسه، الجزء نفسه، الصفحة نفسها.

[٥] كليلة ودمنة، ص٣٨.

[٦] رسائل إخوان الصفاء، وخلان الوفاء، ط١، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٩٥.

ولم تشترط شهرزاد قارئاً مثالياً، ولم تفرض شروطها لقراءة المحكي السردي على الملك شهريار على النقيض من (كليلة ودمنة) التي افترضت وجود قارئ (متعالم) يكون له وحده الحق في فك مغاليق النص واستكشاف نصوصه، وهي معرفة مقصورة على الخاصة دون العامة/ العوام.

ونقرأ في (كليلة ودمنة): " ينبغي للناظر في كتابنا هذا ألا تكون غايته التصفح لتزاويقه بل يشرف على ما يتضمن من الأمثال حتى يأتي عليه إلى آخره، ويقف عند كل مثل وكلمة ويعمل فيها رويته ...، ويجب على قارئ هذا الكتاب أن يديم النظر من غير ضجر ويلتمس جواهر معانيه، ولا يظن نتيجته إنما هي الإخبار عن حيلة بهيمتين أو محاورة سبع لثور، فينصرف بذلك عن الغرض المقصود"[١].

ونقرأ في رسالة الحيوان، لإخوان الصفاء:

"أعلم أيها الأخ إنا قد بينا في هذه الرسالة ما هو الغرض المطلوب، ولا تظن بنا ظن السوء. ولا تعد هذه الرسالة من ملاعبة الصبية، ومخارقة الإخوان، إذ عادتنا جارية على أن نكسو الحقائق ألفاظاً وعبارات وإشارات كيلا يخرج بنا عما نحن فيه، وفقكم الله لقراءتها واستماعها وفهم معانيها، وفتح قلوبكم، وشرح صدوركم، ونوَّر بصائركم لمعرفة أسرارها، ويسَّر لكم العمل بها"[٢].

وتكون أمثولات الحيوان الواردة في الليالي على لسان شهرزاد بنى سردية محددة متماسكة قائمة على التراسل والتداعي. وتتميز أمثولة الحيوان الأولى الواردة على لسان والد شهرزاد (بالاقتصاد السردي)؛ إذ لم تتجاوز هذه الأمثولة ثلاث حكايات متداخلة في حين تمتاز سائر أمثولات شهرزاد بأنها مركبة قائمة على تعدد الراوي في حين يكون المروي له واحداً. وعلى النقيض من الحكايات السردية الأخرى الواردة في الليالي، التي تستمد قوتها من صراعها مع الزمن "فالتوقف عن السرد يعني موت الراوية شهرزاد "، فإنّ الأمثولات الواردة في الليالي تستمد قوتها من تأثيرها على المتلقي. وذلك عائد إلى طبيعتها التكرارية أو السرد التكراري[٣].

ويمكن أن نصنف أمثولات الحيوان الواردة في الليالي إلى صنفين: الصنف الأول هو الحكايات الواردة من الليلة السادسة والأربعين بعد المئة إلى الليلة الثانية والخمسين بعد المئة إذ ترد الأمثولات في سياق ينفصل عن التفريع الذي يميز سرد الليالي. وتبدأ هذه الأمثولات بطلب من الملك شهريار:

---

[١] كليلة ودمنة، ص ص ٨٣-٨٤.

[٢] رسائل إخوان الصفاء، ج٢، ص٣٧٧.

[٣] Ferial Jabouri Chazoul, The Arabian Nights, A Structural Analysis P 107.

- "ثم أنَّ الملك قال لشهرزاد: أشتهى أن تحكي لي شيئاً من حكاية الطيور"[١].
- "فقال لشهرزراد: "ما أحسن هذه الحكايات. هل عندك شيء مثلها من الخرافات"؟[٢].
- "فقال الملك: يا شهرزاد والله، إن هذه حكاية مليحة، فهل عندك حديث في حسن الصداقة والمحافظة عليها عند الشدة في التخلص من الهلكة"[٣].

والحكايات الواردة في هذا الصنف هي (حكاية الطيور والوحوش مع ابن آدم)، و(حكاية طير الماء والسلحف)، و(حكاية الثعلب والذئب)، (حكاية الفأرة وبنت عرس)، (حكاية السنور والغراب)، (حكاية الثعلب والغراب)، و(حكاية القُنفذ والورشان)، و(حكاية القرد والرجل السارق). وتصدر هذه الحكايات عن مجاز (الحذر). وتصبح الأبيات الشعرية الواردة فيها دوالاً بيانية مطلقة على الحذر وسوء الظن بالآخرين. إذ ينجو الغراب من الثعلب بحسن فطنته وسوء ظنه بالآخرين في حين تقع الفأرة ضحية حسن النية بجارتها بنت عرس. كما أنَّ هذه الحكايات تكرس مقولة القضاء والقدر "لأنه لا ينفع الحذر من القدر"[٤]. ولذا وقعت البطة على الرغم من حرصها على النجاة في شرك الصياد، ووقع (العصفور الوزير) في الشرك أيضاً[٥].

أمَّا الصنف الآخر من أمثولات الحيوانات فيمتد من الليلة المئة التاسعة إلى الليلة الرابعة والعشرين بعد المئة التاسعة. وهي تُروى على ألسنة عدة شخصيات في حكاية مفردة هي حكاية (الملك جليعاد). ويكون ورود هذه الأمثولات في سياق الجدل الحكائي الهادف إلى إثبات فكرة أو تخطيء سلوك، أو تدعيم موقف من المواقف. وينبني هذا الصنف في الغالب على قاعدة القياس التشبيهي الممتد؛ فيستوفي أغراضاً بيانية تتخطى نطاق الجملة الكلاسيكية الضيقة إلى المبنى النصي المفتوح الذي يحقق مقاصد "التوضيح" و"التزويق" و"الترويج" و"التشويق"[٦]. والأمثولات في هذا الصنف هي كالتوالي: (حكاية السُّنور والفأر)، و(حكاية السمكات)، و(حكاية الغراب والحية)، و(حكاية حمار الوحش والثعلب)، و(حكاية الغراب)، و(حكاية العنكبوت)، و(حكاية الثعالب والذئب)، و(حكاية الدُّراج والسُلحف).

---

[١] ألف ليلة وليلة، ج١، ص٣٠١.

[٢] المصدر نفسه، ج١، ص٣١٨.

[٣] المصدر نفسه، ج١، ص٣١٥.

[٤] المصدر نفسه، ج١، ص٣٢٠.

[٥] انظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[٦] فريال جبوري غزول، قصص الحيوان في موروثنا الشعبي وتراثنا الفلسفي، **مجلة فصول**، العدد ٣، خريف ١٩٩٤، ص١٤٤.

وتمتاز حكاية (الملك جليعاد والوزير شمّاس)، بأن الأمثولات الواردة فيها، كما أشـــرنا، لها وظائف متعددة. وهي جميعها تشكل أنموذجاً لإصلاح المثقف الحكيم في مواجهة الســـلطة. وتبدأ الأمثولة الأولى في هذه الحكاية في تأويل المفسِّر (معبّر الأحلام)، الحلم الـــذي رآه الملـــك جليعاد. ويقوم تأويل هذا المصنف على وظيفة استباقية (تنبؤية). فهو كي يفســـر للملـــك أنـــه سيأتيه غلام وارث لملكه، ولكنه سيكون جائراً يستعين بحكاية (السنور والفأر). فـــالملك الـــذي سيأتي سيخون العهود. وهو يتماثل بهذا مع السنور الذي غدر بالفأر فنـــال عقابـــه. والوزيـــر شمّاس كان يعلم تفسير هذا الحلم ولكن خوفه من السلطة هو الذي جعله يخفي نصـــف التـــأويل مُظهِّراً الجزء الذي سيسر الملك[١].

وتتعقد العلاقة مع السلطة عندما يأتي الملك الشاب. وتصبح حكاية (الثعـــالب) الـــواردة على لسان الوزير (شمّاس) للملك الجديد (الطاغية وردخان) تأكيداً لأحقية الملـــك فـــي الســـلطة عندما يلتزم بالعقد الاجتماعي مع مواطنيه. إذ تقول الثعالب: " نخاف أن يبغـــي بعضنـــا علـــى بعض، ويميل القوي بقوته على الضعيف فيهلك الضعيف منا، فينبغي لنا أن نطلب حكماً يحكـــم بيننا، ونجعل له نصيباً فلا يكون للقوي سلاطة على الضعيف"[٢].

وقد نجحت شهرزاد بذكائها في جعل أمثولة الحيوان حمولة معرفيـــة دلاليـــة تعـــرض لمجتمع السلطة برموزها الحيوانية (ذئب وأسد وثعلب). وتصبح أحكام العلاقـــة بيـــن الســـائس والمسوس في التزامها بالعقد الاجتماعي هي المشكّلة للمجتمع الذي يســـعى المصلـــح والمثقـــف (شهرزاد والوزير شمّاس) إلى تحقيقه. وقد نجح هذا المشروع الإصلاحي عندمـــا ثـــاب (ورد خان) إلى رشده، ورجع عن غية وتماديه، واعترف للوزراء والحكماء الذيـــن قتلـــهم بـــالفضل. ونجح هذا المشروع أيضاً في صورة التحوّل الكبير الذي طرأ علـــى شـــهريار عنـــد اســـتماعه لحكايات الليالي واعترافه لشهرزاد الحكيمة المثقفة بأنها غيّرت رؤيته للعالم وللأشياء. ومحـــور نجاح الليالي أنها تعايشت مع رموز السلطة، ولم توجه نقداً مباشراً لها كما فعل ابن المقفع علـــى سبيل المثال في (كليلة ودِمنة)[٣]، وإنّما كان نقدها مبطناً مُوجّهاً للدهر والزمان والإيمان بحتميـــة القضاء والقدر.

ولجأت المقامات أيضاً إلى خلق منظومتها الرمزية. ففي مقامات ابن ناقيا يأتي الحديـــث عن محاكاة نماذج من قصص الحيوان واستلهامها على لسان المؤلف الذي يقول: "هـــذه حكايـــا أحسنا العبارة فيها. وهذّبنا ألفاظها ومعانيها ... وقد سلك بعض المتقدمين هذا المذهب في مثلـــها ... وإنما وسمتها باسم مستعار على عادة الشعراء من تشبيب القـــاصد والحكمـــاء فـــي وضـــع

---

[١] انظر: ألف ليلة وليلة، ج٢، ص٤٦٢.

[٢] المصدر نفسه، (حكاية الثعالب)، ج٢، ص٤٨٩.

[٣] انظر: ابن المقفع، كليلة ودمنة، ...

الحكمة على ألسنة البهائم. وليس ذلك بمحظور وإنما هو تصرف في العبارة وراحة من تعب الجد إلى ملح البلاغة. وقد قال بعضهم جد الأدب وهزله معاً جد. وكان ابن عَبَّاس رحمه الله إذا أكثر من الجد قال: أَحْمِضوا يريد الأخذ من طرف الأحاديث كما تتمرأ الإبل بالحمض إذا بشمت الكلأ"[١].

وتبدو الرغبة في المحاكاة واضحة عند ابن ناقيا، فلدينا نماذج سابقة تحيل مقامات ابن ناقيا على "حكمة وُضِعَتْ على ألسنة البهائم". ومن قام بوضع هذه الحكمة هم الشعراء والحكماء؛ أي الثقافة العالمة. وجعل ابن ناقيا محاكاته لهذه النماذج مفتوحة فهي لن تقتصر على أنموذج واحد فقط مثل كليلة ودمنة في (دعوة الأطباء)، وإنما ستتجاوز ذلك إلى نماذج مفتوحة. وقد استعار ابن المقفع ما وضع على ألسنة البهائم والطير في خلق منظومة رمزية لنص مضاد للسلطة، وكان كتاب (كليلة ودمنة) أول نص مدون لهذه الحكايات والخرافات في إطار الثقافة العربية. بيد أن محاكاة ابن ناقيا تبدو مخاتلة بعض الشيء؛ فالمنظومة الرمزية فيها تبدو ظاهرياً مجرد مشابهات سطحية واستعارات ساذجة لموروث العرب من حكايا الحيوان. فابن ناقيا يقول في مستهل تقديمه لمقاماته: "وقد ورد من أمثال العرب ما يستحيل في الحقيقة على ما استعمل له، ولا يسمى ذلك كذباً"[٢]. ويأتي تأكيده وجوب المطابقة الحقيقية بين المُؤَوِّل والمؤَوَّل له؛ إذ يحيل على ما ورد في كتاب (الكامل) على لسان ولد الضب يخاطب أباه[٣]:

" قد هَدَّموا بَيْتَك لاَ أَبالكا وزَعَموا أَنَك لَا أَخَالكا
وَأَنا أَمْشِي الدَّأْلا حَوالَكا "

ولا تظهر في (مقامة الضب) أية منظومة رمزية؛ فهذه المقامة تدور أحداثها حول وفود بدوي على اليشكري، بطل المقامات في الصحراء. فيقنع اليشكري الوافد البدوي بأكل الضب، ويزين له ما يجده الإنسان من لذة في ذلك. ولا تعدو المقامة أن تكون مجرد استعراض لمعجم لغوي خاص بألفاظ الصحراء. بيد أن حديث ابن ناقيا عن اختلاط الجد بالهزل (أو الخطاب الكرنفالي)، وفقاً لتعبير ميخائيل باختين[٤]، يبرز في سائر المقامات الأخرى التي ينتهك فيها اليشكري المحظور الديني والاجتماعي. ففي المقامة السادسة يدخل الراوي وهو أحد المتكلمين

---

[١] مقامات ابن ناقيا، ص١٢٣.

[٢] المصدر نفسه، ص١٢٣.

[٣] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[٤] الخطاب الكرنفالي أو الكرنفال: "موقف من العالم تشيع فيه العلاقة الحرة البعيدة عن الكلفة. فالكرنفال يقوب ويوحد ويربط ويقرن المقدّس بالمدنس والسامي بالوضيع والعظيم بالتافه والحكيم بالبليد ... إلخ". ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، مراجعة حياة شرارة، ط١، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص١٨٠.

في مواجهة صريحة مع اليشكري عندما رآه يشرب الخمر ويجاهر بآرائه الملحدة. وعندما يحاول المتكلم أن يصحح له عقيدته يرد عليه اليشكري: "دعني من خرافات المتكلمين وأقاويل المشرعين!"[١]

والمحاكاة كما أراد ابن ناقيا بيانها كانت ملتبسة عنده، وهذا ما جعله يقيدها بنماذج سابقة لم يستطع تمثلها. ولهذا توخى أن تكون المحاكاة بمعنى المطابقة الحقيقية للوقائع. وعندما استعار ابن ناقيا مقامة (الضب) كي تكون تمثيلاً رمزياً لم تغادر هذه المقامة الحيز اللغوي. في حين أنه عندما ابتعد عن الرغبة في المحاكاة حسب مفهومه الملتبس استطاع أن يخلق من اليشكري بطلاً منتهكاً يجتمع فيه الجد والهزل على نحو يذكرنا بحكاية أبي القاسم البغدادي.

ووظَّف السيوطي (ت٩١١هـ) المنظومة الرمزية في ثلاث من مقاماته وهي (مقامة الرياحين) و(المقامة المسكية) و(المقامة الياقوتية). واتخذت هذه المقامات الثلاث شكل المناظرة. وتوسل السيوطي أن يفضح بها آليات السلطة القمعية في مجتمعه؛ أي سلطة المماليك الجراكسة. ولذا كان الموضوع الجامع بين هذه المناظرات قضية الحكم ولمن يكون. ففي مقامة (الرياحين) تجتمع العساكر عساكر الرياحين لاختيار من هو أحق بالملك ومن تكون له الإمرة على البوادي والحواضر. فجلس الريَّان لحضور فصل الخطاب. فتحدث الورد والنرجس، والياسمين، والبان، والنسرين، والبنفسج، والآس، والريحان. وكل صنف من هذه الرياحين يدلل على جدارته وأحقيته بالملك. وتنتهي المناقشة بين الرياحين فيتفق أهل الرأي على اختيار حكم عدل، فيختارون رجلاً عالماً بالأصول والفروع، محيطاً بأغلب الفنون، ويذكرون له قضية الخلاف. فيكون جوابه "ليس أحد منكم مستحقاً عندي للملك"[٢]. ويرى أن الفاغية[٣] هي الصالحة لهذا الأمر لأنها كانت أحب الرياحين إلى سيد البشر. والرمز في المقامة واضح فالرياحين (الدال) ومدلولها هو أمراء المماليك المتصارعين على الحكم في حين يرمز السيوطي للفاغية المستحقة للحكم بالخليفة العباسي.

ولا تختلف المقامتان (المسكية) و(الياقوتية) عن مقامة (الرياحين) في الرمز. فقد اختار السيوطي في المقامة المسكية أربعة من أمراء الطيب هم: المسك والعنبر والزعفران والزباد وأجرى بينهم مفاخرة[٤]. أما في المقامة الياقوتية فقد كانت المفاخرة بين سبعة من اليواقيت[٥].

---

[١] مقامات ابن ناقيا، ص١٤١.

[٢] شرح مقامات السيوطي، تحقيق سمير الدروبي، ج٢، ص٤٧٢-٤٧٣.

[٣] الفاغية: نور الحناء خاصة، وهي طيبة الريحة تخرج أمثال العناقيد وينفتح فيها نور صغار. اللسان مادة (فغا).

[٤] انظر:شرح مقامات جلال الدين السيوطي، ص١٠٨٢- ١١١١.

[٥] انظر: المصدر نفسه، ص ص ١١٤٠-١١٧١.

لمعرفة العالم وكتابة العمل الأدبي حتى تبلورت مع جنس الرواية الناشئ. وفي النظريات السردية الحديثة أصبحت المفارقة وسيلة محاكاة البنيات القصصية (Metafictional)[١].

والمفارقة وُلِدَتْ في الغرب عندما سكنت الآلهة حسب عبارة لوكاتش(Lukacs)؛ أي عندما نضج الإنسان وتحققت الذات بوساطة المنقذ لإعادة ترتيب منظومة القيم في عالم فقد اتساقه المثالي الواضح الملامح والتدرجات. فقد عد شليجل (Shelegel) ومن جاء بعده من الرومانسيين الألمان المفارقة "العلاقة المركبة بين الأنا والعالم"[٢]. وتنشأ عن هذه المعرفة مفارقة بين الفرد والعالم تتجسد في حرية الفرد في أن ينفي الشيء ويثبته عبر رؤيته للمسافة التي تفصل الذات والعالم، وتربط بينها في آن. فثمة حسب هذه الرؤيا تناقضان أساسيان[٣]:

- بين الأنا والعالم حيث تستطيع الذات الحرة أن تنقذ العالم.
- وبين النهائي واللانهائي، أي بين محدودية العالم ونسبيته، ورغبة الإنسان في بلوغ اللانهائي والمطلق.

والمفارقة ليست بالظاهرة البسيطة، وفقا لتعبير دي. سي ميوميك. ولهذا تتعدّد تعريفاتها باختلاف المرجعية الثقافية للناقد الذي يروم وضعها في إطار نظري محدد كي تسهل دراستها عليه[٤].

وتتعدّد أهداف المفارقة؛ فقد تكون وظيفتها مراوغة الرقابة "عندما تستخدم على السطح قول النظام السائد نفسه، بيد أنها تحمل في طياتها قولاً مغايراً له. وقد تكون وظيفتها الإمتاع العقلي؛ فهي لعبة عقلية من أرقى أنواع النشاط العقلي وأكثرها تعقيداً. وقد تكون المفارقة موقفاً من التراث الحضاري عندما تتجه إلى إعادة تقييم التراث الفني الموروث من خلال إعادة صياغته وتشكيله وتفسيره وتحويله. وقد تمثل المفارقة استراتيجية الإحباط واللامبالاة والخيبة (خيبة الأمل). ولكننا ننظر إليها بوصفها سلاحاً هجومياً فعالاً هو الضحك، ولكنه ليس الضحك الذي يتولد عن الكوميديا وإنما الضحك الذي يتولد عن التوتر الحاد والضغط الذي لابد أن ينفجر[٥].

وتقوم مقامات البديع والحريري على بنية المفارقة ممثلة في شخصية المكدي (أبي الفتح الإسكندري، وأبي زيد السّروجي). فقد شكّل البديع بطله المكدي من تراث المكدين والسؤال

---

(١) انظر: أمينة رشيد، المفارقة الروائية، ص١٥٧. أيضاً: سيزا قاسم، المفارقة في القص العربي المعاصر، **مجلة فصول**، م٢، عدد ٢، يناير، فبراير، مارس ١٩٨٢، ص١٤٣.

(٢) انظر: أمينة رشيد، المفارقة الروائية، ص١٥٧.

(٣) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(٤) انظر: تعريفات المفارقة في: خالد سليمان، نظرية المفارقة، **مجلة أبحاث اليرموك**، م٩، عدد ٢، الأردن، ١٩٩١، ص٦٠.

(٥) انظر: سيزا قاسم، المفارقة في القص العربي المعاصر، ص ص ١٤٣-١٤٤.

والشطار والصعاليك والمعوزين، فلم تخرج ملامح بطله في مقاماته جميعاً عن "ذلك الرجل الذكي البليغ، حاضر البديهة، واسع المعرفة غزيرها، يأخذ من كل علم بطرف، وربما بنصيب وافر، حاضر النكتة، عميق السخرية، واسع الحيلة، قادر على التشكل، يجيد التخفي، بضاعته في الأغلب الأعم لسانه، يجيد النظم والنثر، وهما وسيلته إلى الكدية، قلب له الدهر ظهر المجن فإذا هو بعد غنى مفتقر"[١]. وقد وصف أبو الفتح الإسكندري نفسه بأنه مثل "القلمون ثوب، في كل لون يكون"[٢].

والمقامة البديعية والحريرية تستلهم سمة المفارقة بين الإسناد الشرعي (الوهمي) الذي يحيل المقامة على شكل الحديث النبوي وبين مضمون المقامات الذي يدعو لقلب منظومة القيم الراسخة وتأسيس قيم جديدة[٣]. وبهذا تكون المقامة جنساً أدبياً مضاداً للحديث النبوي.

وتتجلى مفارقة (الظاهر/ الباطن) أو تضاد (المخبر/ المظهر) حسب تعبير دي سي. ميويك[٤]. في بعض مقامات البديع، ولعلّ من أبرزها (المقامة الخمرية). ففي هذه المقامة تتبدل شخصية المكدي وتتحوّل حسب تحوّل الشخصية وانتقالاتها في فضاءات الأمكنة. ويروي عيسى بن هشام حادثة حصلت له في شبابه في مجلس لهو ومجون عندما نفد الخمر فقرر صحبه (الندامى) الحج إلى الحانة ليتزودوا، وعندما كانوا في الطريق إليها سمعوا صوت أذان الفجر فاضطروا للصلاة، ودخول المجلس والوقوف خلف الإمام. وعندما يشم الإمام رائحة "أم الكبائر" يكشف أمرهم ويضربهم بالأحذية فيفرون ناجين بأنفسهم. ويفاجأون أن الإمام هو أبوالفتح الإسكندري فيستغربون أمره وتنسكه، ويتمنون الهداية مثله. وفي اليوم التالي يخرج هؤلاء الشباب إلى الحانة من جديد، فتخبرهم الساقية عن شخص يعب الخمر، ويقول الشعر، ويغني لها متملقاً إياها مدعياً أنه من أصل شريف. ويكتشف صحبه الندامى أنهم أمام الإمام (أبي الفتح الإسكندري)، الغيور على حرمة المسجد! وينهي أبو الفتح الإسكندري هذه المقامة بأبيات يحاول فيها أن يبرر سلوكه المفارق[٥]:

---

[١] إبراهيم السعافين، أصول المقامات، ص١٥٧.

[٢] مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص٩٣، (المقامة الكوفية).

[٣] يقول جيمس مونرو: "إنّ هذا الإسناد وسوسة بمفارقة غاية في الأهمية، مفارقة يقصد بها إثارة الشكوك سواء بين أهل السنة أو أهل الشيعة حول نص المقامات. بين أهل السنة لأن الإسناد فيها، أي المقامة، قصير بدرجة كبيرة، وبين أهل الشيعة لأنها لا ترجع النقل إلى أي من الأئمة المعترف بهم. وهكذا فكل ما تمدنا به هو إسناد يحاكي شكل الحديث محاكاة هزلية وفي الوقت نفسه تحذرنا من قبولها بمرجعية أخلاقية أو دقة تاريخية". فن بديع الزمان الهمذاني، ترجمة أنيسة أبو النصر، **مجلة فصول**، خريف ١٩٩٣، ص١٥٦.

[٤] دي. سي ميويك، المفارقة، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، ص ٥ وما بعدها.

[٥] مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص ٣٣٦-٣٣٧.

ساعةَ أَلزمُ مِحْرا باً وأخرى بيتَ حانْ
وَكَـذا يفعلُ مَنْ يَعْقِلُ فـي هـذا الزمـانْ

وتقوم المفارقة في هذه المقامة على تضاد (المخبر/ المظـهر) أو (مـزاج المفارقـة). فصاحب المفارقة هو أبو الفتح الإسكندري الذي ينتحل سَمْت الخطاب الديني (المقدس) في فضـاء ديني (مُقدّس) أيضاً (المسجد). وعندما ينتقل إلى فضاء آخر (غير مقـدّس أي الحانـة) يصبـح خطابه منسجماً مع هذا الفضاء الجديد. فالحانة تقرن المقدس بالمدنس في حين يكـون فضـاء المسجد فضاءً تتجلى فيه كافة أشكال التراتب الاجتماعي الذي يستعين بـالدين لتـأكيد مفـردات خطابه[١].

وفي بنية المفارقة السردية لدينا مفارقة؛ فالراوي يبدو في كل مقامة جاهلاً بما ينتظـره وهو ما يفضي به في بعض الأحيان لأن يكون ضحية خداع وتضليل البطـل، "فيعمـل موقـف التعرّف على إزالة الضرر الذي لحق بالراوي، عندما يعرف أن المخادع صاحب قديم معـروف جيداً له"[٢].

وتبرز مفارقة المخبر/ المظهر في المقامة (الأصفهانية) للبديع؛ إذ يحتال الإمـام بحيلـة للاستيلاء على أموال المصلين، ويتوسل بالحلم/ الرؤيا لإقناع المتلقين بأن مصدر الحلم الرسـول (صلى الله عليه وسلم) الذي لقنه دعاء، وأوصاه أن يبلغه أمته، فيكتب (الإمـام) بالمسـك علـى الأوراق ويبيعه للمصلين. وعندما يتعجب عيسى بن هشام من هذه الحيلة يبتسم له أبـو الفتـح الإسكندري قائلاً[٣]:

النَّاسُ حُمْرٌ فَجَوِّزْ وَٱبْرُزْ عَلَيْهِمْ وبَرِّزْ
حَتَّى إِذَا نِلْتَ مِنْهُمْ مَا تَشْتَهِيهِ فَفُرُوزْ

ويقوم الإمام (المزعوم) في هذه المقامة بقلب القيم الدينية داعياً إلى قيم أخـرى تناسـب التحول الحاصل في الأنساق الثقافية.

ولا تختلف المقامة (الصنعانية) للحريري في مفارقة المخبر المظـهر عـن (المقامـة/ الخمرية) للحريري. ففي هذه المقامة يعظ أبو زيد السروجي جمعاً من الناس تحلقوا حوله فـي صنعاء يذكرهم بالموت واليوم الآخر والابتعاد عن ملذات الدنيا ومشاغلها. ويتظاهر بـالغضب عندما يجزل له الحاضرون العطاء. وعندما يختلي بنفسه في مغارة، وينتقل من فضـاء الحلقـة الديني إلى فضاء آخر مغاير هو فضاء الباطن (المغارة) يفاجئه الحارث بن همَّام، وقد رآه يلتـهم

---

(١) انظر: مفهوم الكرنفال عند: ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص ١٥٨-١٥٩.

(٢) عبد الله إبراهيم، السردية العربية، ص٢٣١.

(٣) انظر: المقامة الأصفهانية، مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص٦٥.

الطيبات ويقبل على المحرمات (شرب الخمر)، قائلاً له: " أيا هذا أيكون ذاك خبرك، وهذا مخبرك " فزفر، أي أبا زيد السّروجي، زفرة القيظ، وكاد يتميز من الغيظ، ولم يزل يحملق إليه حتى خفت أن يسطو على الحارث فلما أن خبت ناره، وتوارى أواره أنشد شعراً[١]:

لبستُ الخَميصةَ أبغي الخَبيصة ... وأنشَبْتُ شِصّي في كلّ شيصة
وصَيّرْتُ وَعْظِيَ أُحْبُولةً ... أُريغُ القَنيصَ بها والقَنيصَه
وألْجأني الدّهْرُ حَتّى وَلَجْتُ ... بِلُطْفِ احْتيالي على اللّيثِ عيصَه
عَلى أنّني لَمْ أهَبْ صَرْفَهُ ... وَلا نبَضَتْ لي منهُ فريصَه
ولا شَرَعَتْ بي على مَوْرِدٍ ... يُدَنّسِ عِرْضيَ نَفْسٌ حَريصَة
ولَوْ أنْصَفَ الدّهْرُ في حُكْمِهِ ... لَمَا مَلّكَ الحُكْمَ أهْلُ النّقيصَة

جـ- التاريخ والتمثيلات الشعبية:

لا يتوقف فعل السرد أو القص عند حد السَّرد البسيط الذي يقوم على إضافة الأحداث إلى بعضها لتكوين وحدات كلية ذات معنى، وإنما لابد من وجود (رصيد النص الأدبي) حسب إيزر (Iser). ويتكون هذا الرصيد من "معايير اجتماعية وثقافية إلى جانب عناصر أدب الماضي وكل تراثه ممتزجاً بتلك المعايير"[٢]. وهذان العنصران اللذان يشكلان أساس الرصيد الأدبي مستمدان من نسقين مختلفين تمام الاختلاف" أولهما أنساق الفكر التاريخية، والآخر ردود الأفعال الأدبية القديمة تجاه المشكلات التاريخية"[٣]. وتفاعل هذين العنصرين في النص الأدبي يخضع دائماً للتحول أو التعديل Transformation بإزاحة الصورة المرجعية عن سياقها

---

(١) انظر: مقامات الحريري، المقامة الصنعانية، ص١٥-١٦ (دي ساسي). وتبرز عند البديع أنواع مختلفة من المفارقات منها: المفارقة اللفظية، وهي في أبسط تعريف " لها شكل من أشكال القول يساق فيه معنى ما، في حين يقصد منه معنى آخر. وغالباً ما يكون مخالفاً للمعنى السطحي الظاهر "، سيزا قاسم، المفارقة في القص العربي المعاصر، ص١٤٤. ففي المقامة النيسابورية يقول أبو الفتح الإسكندري شيئاً بينما يفهم عيسى بن هشلم (المتلقي) شيئاً آخر "فعندما يسأل عيسى بن هشام (أبا الفتح الإسكندري: أين تريد؟ يقول أبو الفتح الإسكندري: الكعبة. فيفرح عيسى بن هشام لأنه وجد رفيقاً في رحلته للحج، لكن سرعان ما يوضح أبو الفتح مقصده قائلاً: "إني أريد كعبة المحتاج لا كعبة الحجاج ومشعر الكرم لا مشعر الحرم، وبيت السبي لا بيت الهدي وقبله الصلات "لا قبلة الصلاة" المقامة النيسابورية، ص٣٠٩، وهي مفارقة تريد أن تفضح نمط السلطة الدينية المخاتل المستند إلى خطابين إحداهما ظاهر والآخر باطن. كما يوظف البديع أيضاً المفارقة الإيقاعية "واتبع الإمام الفاتحة الواقعة وأنا أتصلى نار الصبر وأتصلب وأتقلى على جمر الغيظ وأتقلب" انظر: المقامة الأصفهانية، ص٦٢.

(٢) فولفجانج إيسر، فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية، ترجمة عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠، ص٨٤.

(٣) المرجع نفسه، ص٧٥.

الأصلي وعن وظيفتها لإقامة صلات جديدة[١]. ويمكن أن نضيف إلى تحديد إيزر مفهوم التأويلية عند بول ريكور (Paul Ricourd) الذي قرر أن النص الأدبي يقف وسيطاً بين الإنسان والعالم، وبين الإنسان والإنسان، وبين الإنسان ونفسه. والوساطة بين الإنسان والعالم هي ما يصطلح عليها بالمرجعية، والوساطة بين الناس هي ما عرف بالاتصالية، والوساطة بين الإنسان ونفسه هي الفهم الذاتي. والعمل الأدبي يتضمن هذه العناصر الثلاثة: المرجعية، والاتصالية، والفهم الذاتي. وبهذا فإن التأويلية تقف عند نقطة تتقاطع فيها الصياغة الصورية والداخلية للعمل الأدبي، وإعادة التصوير الخارجية[٢].

ومثّلت المصنفات التاريخية القديمة جانباً كبيراً من تاريخ السلطة، وخضع المؤرخ القديم لأنساق هذه السلطة سواء أكانت سلطة سياسية أو سلطة معرفية دينية. وهذا يعني أن تاريخاً مسكوتاً عنه غيب وأقصي بفعل عوامل إيديولوجية، وسياسية، واجتماعية، وثقافية[٣]. ومارست هذه الجماعات المقصية أنساقاً مضادة للأنساق الحاكمة المسيطرة، وأنتجت أنواعاً أدبية خاصة بها مثل الحكاية الشعبية، والسيرة الشعبية، والأمثال، والشعر الشعبي مثل الموشحات، والأزجال والمواليا. كما أنها توسلت بأنساق البلاغة الرسمية مثل (الشعر ديوان العرب). والرسائل في إنشاء بلاغة مفارقة. ولعل جماعات المعارضة (الشيعة، الخوارج، إخوان الصفاء وغيرها) تمثل أبرز هذه الجماعات[٤].

١- صورة الحاكم:

من أبرز المحاور التي تشكل جانباً كبيراً للحديث عن المسكوت عنه أو تاريخ الجماعة المتخيل صورة الحاكم. ونجد هذه الصورة في ألف ليلة وليلة وكذلك السير الشعبية.

---

(١) فولفنجانج ايسر، فعل القراءة، ص٧٥.

(٢) انظر: بول ريكور، الوجود والزمان والسرد، ترجمة وتقديم سعيد الغانمي، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٩، ص٤٧-٤٨.

(٣) لم يقتصر تأثر المؤرخ بالسلطة وخضوعه لأنساقها المهيمنة على التاريخ القديم فقط، وإنما نجد هذا التأثر ماثلاً في التاريخ الحديث والمعاصر. ولعل ما تفعله محطات التلفزة الفضائية من مقابلات مع شهود العصر يعد وجهاً من أوجه السيرة الذاتية أو التاريخ المسكوت عنه. وإن امتزج في كثير من الأحيان برؤية فردية أحادية!!

(٤) تصور الحكاية الشعبية الملوك كما هم في مخيلة الجماعة الشعبية أي كما تريدهم الجماعة أن يكونوا. فهي تريد ملكاً على شاكلتها يتجسد فيه العدل والذكاء والشجاعة والمروءة وليس ملكاً عاجزاً لا يملك سوى العبارة المشهورة، دبرني يا وزير"؛ سامي عبد الوهاب، تصوير الحكاية الشعبية للملوك، **مجلة أدب ونقد**، العدد ٢٩، القاهرة، مايو، ١٩٩٦، ص١٠٦-١٠٨. في حين تمثل الأمثال الشعبية الرؤية المهادنة الخاضعة "حكم البلد على تلها"، "اللي مالوش كبير يشتري لو كبير"، طاطي براسك ما بين الروس ماشي عليك يدوس"، "اسجد للقرد في زمانه"، "اتوصو علينا ياللي حكمتوا جديد احنا عبيدكم وأنتم علينا سيد"؛ انظر: أحمد رشدي صالح، الأدب الشعبي، ط٢، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٥، ص٦١-٦٣.

وتؤسس حكايات شهرزاد وعياً مدينياً بالعقد الاجتماعي القائم بين الحاكم والمحكوم وفقاً لنسق السلطة الإسلامية ومفهوم الخلافة ومقتضياتها؛ فالحاكم أو السلطان يكون على قمة التراتبية السياسية والاجتماعية. وتسود (السلطة الرعوية)[١] المتخيل السردي، القصة العجائبية، والمقامات، والسير الشعبية، مبرزة الأنساق الظاهرة والباطنة في مجتمع الليالي. وتفصح السلطة في حكايات شهرزاد عن قداسة الحاكم بوصفه خليفة الله على أرضه. وتتكرر في هذه الحكايات الجمل الدالة على ذلك إما على لسان الملوك وإما على لسان الرعية الخاضعة لهذا المفهوم.

ويقول معروف الإسكافي لزوجته القديمة بعد أن صار ملكاً: "... فإن عملت شراً أقتلك، ولا أخاف من أحد ... فلا يخطر ببالك أنك تشتكين إلى الباب العالي، وينزل لي أبو طبق من القلعة فإني صرت سلطاناً، والناس تخاف مني ولا أخاف إلا من الله تعالى"[٢].

وتنقل نزهة الزمان في (حكاية عمر النعمان) عن الحكماء قولهم "الملك يحتاج إلى كثير من الناس، وهم محتاجون إلى واحد"[٣]. وفي حكاية (عجيب وغريب) يصف الراوي جماعة غريب في غياب قائدهم بأنهم "صاروا غنماً من غير راعٍ"[٤]. كما أن الملك في حكاية (ورد خان) يقول: "يؤتي [الله] الملك والسلطان من يشاء من عباده في بلاده لأنه ينتخب منهم من يشاء ليجعله خليفة"[٥].

وتحفل حكايات الليالي بأسمار الملوك الذين قد يكونون من اختلاق القاص؛ أي لا وجود لهم سوى في مجتمع شهرزاد إلى جانب خلفاء استمدهم القاص من مرجعية التاريخ العربي الإسلامي. ومع ذلك لم تنج صورة بعضهم من التحوير الفني الذي قد يخالف صورتهم المرجعية الواقعية كما جاءت عند المؤرخين، على سبيل المثال شخصية (هارون الرشيد)، في

---

(١) اشتغل التخيل الإنساني للسلطة طويلاً مستعيراً صورة الراعي، وهو يقود غنمه. حتى إن علاقتي الراعي والرعية، وإن كانتا تحملان دالاً واحداً فقد أصبحتا في الصيرورة التاريخية تمتلكان مدلولين: للراعي هما: ١. الحاكم والخليفة والأمير، قائد الجيش والوالي. ٢. راعي الماشية. أما مدلول الرعية فهو: المحكومون، الأمة؛ الشعب ... إلخ. والقطيع من الحيوانات بصفة عامة. وكان ميشيل فوكو Michel Foucault أول من لفت الانتباه إلى هذه الاستعارة من الحقل السياسي عندما تتبعها في الحضارات القديمة عند المصريين والعبرانيين مشيراً إلى كيفية تقبلها عند الرومان، ومحاولة الكشف عما لحقها من تغير في الديانة المسيحية. محمد الجويلي، الزعيم السياسي في المخيال الإسلامي بين المقدس والمدنس، ص٦٩ وما بعدها.

(٢) ألف ليلة وليلة، ج٢، ص٦١٦.

(٣) المصدر نفسه، ج١، ص٢٢٧.

(٤) المصدر نفسه، ج٢، ص١٢٣.

(٥) المصدر نفسه، ج٢، ص٤٦٥.

حين تماثلت صور بعضهم الآخر مع هذه المرجعية مثل عمر بن الخطاب، ومعاوية بن أبي سفيان[١].

وتمثل حكايات هارون الرشيد الواردة في ألف ليلة وليلة نسقاً مهيمناً لصورة الحاكم الأمر الذي جعل ميا جيرهاردت (Mia Gerhardt) تنعت هذه الحكايات بأنها (الدائرة أو الحلقة الهارونية) التي أبدع المتخيل الشعبي في إنتاجها؛ فصورته الواردة في الحكايات الخمسين تفارق صورته التاريخية. وهارون الرشيد لا يختلف بهذا عن الشخصيات المرجعية التاريخية، في التاريخ الأدبي، التي خضعت للتحويل النصي مثل الإسكندر الأكبر، وشارلمان، والملك آرثر، ورودريغو دي بيفار أو السيد"[٢].

وقد حرصت الليالي على جعل هارون الرشيد نسقاً رمزياً دالاً على الحاكم، وحرصت على إقحامه في حكايات كثيرة بما فيها حكايات الجان والعفاريت[٣]. وتبدو صورة هارون الرشيد وقد أصابه الأرق فخرج مع وزيره جعفر البرمكي وسيافه مسرور متنكرين يجولان ليلاً ويراقبان الرعية والعمال. والرشيد الذي يحقق العدل لا يتوانى عن أخذ الثأر لمن ظلم حتى لو كان الظالم ابنه الأمين كما في حكاية (الحمَّال والبنات الثلاث)[٤]. وهو يحرص على أداء فروضه الدينية كاملة بما يتناسب مع كونه أمير المؤمنين وخليفة الله على الأرض. وهي صورة تكاد تقترب مما ذكره المؤرخون عن هذا الخليفة العباسي[٥].

وتمثل حكاية (محمد بن علي الجوهري ومحبوبته دنيا بنت يحيى البرمكي) نمطاً فريداً في تمثُّل الشعب لصورة الحاكم؛ ففي هذه الحكاية التي ترد في الليلة السادسة والثمانين بعد المئتين يقف هارون الرشيد وجهاً لوجه أمام لعبة السلطة المتخيلة بطقوسها كاملة. فالخليفة المتنكر يفاجأ هو ووزيره أن النزهة في بحر الدجلة محظورة "وكل من نزل في مركب، وشقّ في الدجلة ضربت عنقه"[٦] بأمر من الخليفة هارون الرشيد. وعندما يرى هارون الرشيد الخليفة الزائف محمد الجوهري لا يشك أنه هو الخليفة نفسه، ويتماهى الرشيد مع طقوس الخلافة

---

(١) انظر: على سبيل المثال ألف ليلة وليلة، ج١، ص ص٤٨٣، ٥٣١.

(٢) انظر: Mia Gerhardet. The Art of Story - Telling, A Literary Study of the Thousand and One Night, "The Harun Cycle", Leiden, Brill, 1963, P 419

(٣) انظر: ألف ليلة وليلة، ج٢، ص٢٨٣. و"حكي أن أبا السري، الشاعر ادعى رضاع الجن، ووضع كتاباً في الجن وأخبارها، وحمله إلى هارون الرشيد، فقال له فيما قال: "إن كنت رأيت ما ذكرت فقد رأيت عجباً ، وإن لم تكن رأيته فقد وضعت أدباً". ابن خلكان، وفيات الأعيان (ترجمة معاذ بن مسلم الخزرجي).

(٤) انظر: الحكاية في ألف ليلة وليلة، ج١، ص٥١.

(٥) مصادر دراسة هارون الرشيد: انظر على سبيل المثال: ابن كثير، البداية والنهاية، ج١٠، ص٢١٣؛ اليعقوبي، تاريخ اليعقوبي، ج٣، ص١٣٩؛ ابن الأثير، الكامل، ج٦، ص١٩.

(٦) ألف ليلة وليلة، ج١، ص٤٥٩.

(الزائفة) قائلاً لجعفر: "لعلّ هذا واحد من أولادي إمّا المأمون وإمّا الأمين، ثم تأمل الشاب وهو جالس على الكرسي فرآه كامل الحسن والجمال والقد والاعتدال، فلما تأمله التفت إلى الوزير وقال: يا وزير قال: لبيك قال: والله إن هذا الجالس لم يترك شيئاً من شكل الخلافة، والذي بين يديه كأنه أنت يا جعفر، والخادم الذي واقف على رأسه كأنه مسرور، وهؤلاء الندماء كأنهم ندمائي، وقد حار عقلي في هذا الأمر"[١].

وقد نجحت الليالي في إبراز أنموذج الحاكم المثالي مازجة بين الحكايات الوعظية وقصص الحيوان والأمثولة والقص العجائبي، والقص شبه التاريخي أو الشعبي، فتفوقت الليالي بذلك على (مرايا الأمراء) كما في (كليلة ودمنة) لابن المقفع، و(رسائل إخوان الصفاء) و(تذكرة ابن حمدون). ولئن كان إخوان الصفاء نجوا بأنفسهم لأنهم لم يفصحوا عن أسمائهم واكتفوا بلقب الإخوان. فإن كلا من ابن المقفع وابن حمدون كان عقابهما شديداً بعد أن تفطنت السلطة (المتلقي الخاص) على المنظومة الرمزية التي يريدون إيصالها فكان عقاب ابن المقفع القتل على يد الخليفة المنصور[٢]. وتوهّم الخليفة العباسي المستنجد بالله (ت٥٦٦هـ) أن ابن حمدون " كان يعرض بحكاياته الدولة أو يطعن فيها؛ فأخذه من منصبه وكان مسؤولاً عن ديوان الزمام المستنجدي فحبسه إلى أن مات"[٣].

وإلى جانب هارون الرشيد مثّل الظاهر بيبرس (ت٦٧٦هـ) جانباً كبيراً من المتخيّل الشعبي، وقد حظي بتأريخ رسمي تمثّل في تسجيل محي الدين بن عبدالظاهر (-٦٩٢هـ) سيرته التي أسماها (الروض الزاهر في سيرة الملك الظاهر)[٤]. كما أن عزالدين بن شدّاد (ت٦٣٢هـ) كتب له سيرة أخرى أسماها (تاريخ الملك الظاهر)[٥]. وكتب شافع بن علي (ت٧٣٠هـ) مختصراً للسيرة التي كتبها ابن عبدالظاهر جعل عنوانها (حسن المناقب السرية المنتزعة من السيرة الظاهرية)[٦]. وتمتاز سيرة بيبرس التي دونها ابن عبدالظاهر بأنها كانت

---

(١) ألف ليلة وليلة، ج١، ص٤٥٩.

(٢) عن مصير ابن المقفع، انظر: ابن كثير، البداية والنهاية، ج١٠، ص٩٦ وما بعدها.

(٣) ابن حمدون، تذكرة ابن حمدون، ط١، مكتبة النهضة، بغداد، ١٩٢٧، (المقدمة، ص ر ز)

(٤) انظر: الروض الزاهر في سيرة الملك الظاهر، تحقيق ونشر عبد العزيز الخويطر، ط١، الرياض، ١٣٩٦هـ/١٩٧٦م.

(٥) انظر: الملك الظاهر بيبرس، أدرنة، المسجد السليماني، رقم المخطوطة ٣٣٠٦، نقلا عن: الروض الزاهر، مصدر سابق، تحقيق عبد العزيز الخويطر، ص٣٩.

(٦) انظر: حسن المناقب السرية المنتزعة من السيرة الظاهرية، مخطوطة في المكتبة الأهلية، باريس، رقم ١٧٠٧،

تسجيلاً للتاريخ كما أراده بيبرس لا كما كان؛ فعلى سبيل المثال يغفل هذا المؤرخ السلطاني حقيقة مقتل السلطان قطز (ت٦٥٨هـ)، ويجعل الملك الظاهر متفرّداً بالبطولة، في قتله هذا السلطان المتكبر[١]. ويجعل أهل القاهرة مبتهجين لموت قطز في حين أن مصادر أخرى تذكر أن الناس أزعجهم مقتل قطز وتولي بيبرس لما عرف به البحرية من قبل من سوء السيرة[٢]. وحذف ابن عبد الظاهر كل ما له صلة بنشأة بيبرس الأولى وطفولته، وهي أخبار سجلها سواه من المؤرخين، والأقرب للتصوُّر أنه لم يهملها خطأ أو صدفة، وإنما أهملها رغبة في إجلال السلطان عن أن يذكر أنه كان مملوكا في يوم من الأيام[٣].

وفي مقابل هذا التاريخ الرسمي ظهرت سيرة شعبية باسم (الظاهر بيبرس) احتفت بمفارقة الحقيقة القصصية وبالمتخيل السردي[٤] الذي غالباً ما يدخل التحويل النصي على الحقيقة التاريخية. وقد كان التحوُّل الأول الذي سجلته هذه السيرة تأريخها للحظة سقوط بغداد على يد المغل (ت٦٥٦هـ) بفعل خيانة الوزير (ابن العلقمي)[٥]؛ إذ تجعل السيرة سبب الخيانة شجاراً تافهاً بين ابن الخليفة المقتدر العباسي (ت٣٢٥هـ) وابن وزيره العلقمي (ت٦٥٦هـ). والسيرة بذلك لا تعترف بالزمن الخطي وإنما تخلق دوائرها الخاصة بها. وبسبب الخلاف يغضب الوزير ويكاتب المغل فتصل جيوشهم إلى بغداد بقيادة منكتم وابنيه هلاوون وعبد النار. ويكون مصير الوزير الخائن الصلب على باب مدينة بغداد، في حين أنَّ الخليفة العباسي (المقتدر بالله)

---

(١) انظر: الروض الزاهر في سيرة الملك الظاهر، ص٦٧-٦٨.

(٢) انظر: النويري، نهاية الأرب، ج٢٩، ص٢.

(٣) انظر: حسن المناقب السرية، ص٥.

(٤) شغلت مفارقة الحقيقة القصصية عدداً من النقاد المعاصرين فأمبرتو إيكو (U. Eco) في كتابه "ست مغامرات في الغابة القصصية" يرى أن هناك أوقاتاً تكون فيها الحقيقة القصصية أكثر مصداقية من الحقيقة التاريخية. ويوضح تودوروف (T. Todorov) أن المتخيل الفانتازي يستطيع أن يزيح الحقيقة جانباً بل يستطيع في ظل الظروف المواتية أن يغيرها برمتها. انظر:

Umberto Eco. Six Walks in the Fictional Woods. Cambridge: Harvard University Press. 1995. P 92.

(٥) هو مؤيد الدين العلقمي الرافضي وزير الخليفة العباسي المستعصم بالله (ت٦٥٦هـ) يقول عنه السيوطي: تاريخ الخلفاء، ص٤٣٥، "ركن المستعصم إلى وزيره مؤيد الدين العلقمي الرافضي، فأهلك الحرث والنسل، ولعب بالخليفة كيف أراد، وباطن التتار وناصحهم وأطمعهم في المجيء إلى العراق وأخذ بغداد وقطع الدولة العباسية ليقيم خليفة من آل علي"، تاريخ الخلفاء، ص ٤٢٨، ٤٣٥، "وقتل هولاكو الخليفة. ولما فرغ من قتل الخليفة وأهل بغداد أقام على العراق نوابه، وكان ابن العلقمي حسن لهم أن يقيموا خليفة علوياً فلم يوافقوه واطرحوه، وصار معهم في صورة بعض الغلمان، ومات كمداً، لا رحمه الله ولا عفا عنه"، المصدر نفسه، ص ٤٣٥.

ينجو من التتار بعد أن حماه الأكراد الأيوبيون الذين قادهم (نجم الدين)[١]. ويأتي ذكر السلطان يوسف صلاح الدين الأيوبي ذكرا مبتسرا في هذه السيرة[٢].

وخضعت شخصية الظاهر بيبرس للتحويل النصي؛ فقد أشار الرواي إلى طفولته الأولى وانتمائه إلى نسب ملكي مثل سائر أبطال السير "فهو ابن القان شاه جمك من السيدة آبق. وكان أبوه ملك خوارزم العجم"[٣]. ولم يغفل الراوي ذكر صفاته الجسمية فهو: " فهيم وفطين ... وإذا غضب يكون في وجهه جدريات تملكه من الطارقة اليمنى إلى الطارقة اليسرى، ويكون بين عينيه شعرة أسد وبين حاجبيه" [٤].

وحرص الراوي أن يصور بيبرس مثالاً للقوة والعدل عندما حكم مصر، وحرص كذلك أن يكون موته استشهادا في سبيل الله بعد أداء فريضة الحج وزيارة النبي عليه السلام[٥].

وجعل القاص انتصار بيبرس في كثير من الأحيان يتم بمعونة الفداوية، بني إسماعيل، وهو ما يخالف التاريخ المرجعي[٦]. ولعلّ رؤية القاص الشعبي لعلاقة بيبرس بالفداوية كانت تصدر من حرص هذا القاص على مساهمة الشعب في خلق الأحداث التاريخية الكبرى.

وحظيت شخصيات مرجعية (تاريخية) بتعاطف القاص مثل الملك الصالح نجم الدين أيوب (ت٦٤٧هـ) الذي رعى بيبرس حتى يتولى العرش. وقد جعلته السيرة "الصالح نجم الدين أيوب ولي الله المجذوب وكان " قد زهد في الدنيا ورغب في الآخرة، وقرأ القرآن، وعرف ما فيه من البيان، وعرف الحلال من الحرام، فعبد الملك العلّام. وصار من عباد الله الصالحين، وهو من صغر سنه على الفلاح واليقين. ولا يجالس أهل الدولة ولا يحضرهم في حكومة، فسموه الأكراد نجم الدين أيوب ولي الله المجذوب ... ولما تولى السلطنة اشترط على نفسه أن لا يأكل من السلطنة، لا يأخذ شيئاً من أموال المملكة، لا يأكل إلا من كسب يديه"[٧].

وخضعت شخصية مرجعية أخرى إلى التحويل، ونعني بها شخصية شجر الدر (ت٦٥٥هـ) في سيرة الملك الظاهر بيبرس، فقد "بلغت الأساطير الشعبية التي كُتِبَتْ عنها

---

[١] انظر: سيرة الملك الظاهر بيبرس، مجلد ١، ص١١-١٥.

[٢] ربما كان تساهل صلاح الدين مع خصومه وتوزيعه أمبراطوريته بين أولاده وإخوته، وتنازل ابن أخيه الكامل عن بيت المقدس سببا في ذلك. انظر: علي فهمي، السيرة الشعبية في مصر: بعض الدلالات الاجتماعية والثقافية، **مأثورات شعبية**، ع ١٠، الدوحة، ابريل، ١٩٨٨، ص٢٠-٢٥.

[٣] سيرة الملك الظاهر بيبرس، مجلد ١، ص٨٥.

[٤] المصدر نفسه، مجلد ١، ص٣٤٢-٣٤٣.

[٥] المصدر نفسه، مجلد ١، ص٣٥.

[٦] انظر :فرهاد دفتري،مختصر تاريخ الإسماعليين،ترجمة سيف الدين القصير،ط١، دار المدى، دمشق، ٢٠٠١.

[٧] سيرة الملك الظاهر، م١، ص١٩ وما بعدها. وتتماثل هذه الأوصاف مع ما ذكره المؤرخون عن شجاعته ومهابته ولزومه الصمت. انظر: المقريزي، السلوك، ج١، ص٣٣٩-٣٤٢.

ذروتها في تاريخ سيرة الظاهر بيبرس، وما نشأ عنه في القاهرة من قصص في أواخر القرون الوسطى"[١]. وشجر الدر تقدم في السيرة على أنها "السيدة فاطمة شجرة الدر بنت الخليفة المقتدر بالله التي تتزوج الملك الصالح أيوب. ثم يأتي ذكرها بعد أن يموت زوجها الملك، وتتسلطن، وتُضْرب العملة باسمها، والخطبة كذلك مما يثير غضب شريف مكة الذي يلوم الوزراء في دولة الإسلام على تقليد الكفار[٢]. مما يؤدي إلى تنازلها عن الحكم للسلطان أيبك التركماني الذي يتزوج بها. وتبرز السيرة جانباً آخر من شخصية شجر الدر فهي المرأة الغيور التي تدفعها غيرتها إلى قتل زوجها بالخنجر فتلقى حتفها على يد ابنه أحمد أيبك[٣].

ويمكن إرجاع التحويل في بنية الشخوص المرجعية عن مرجعيتها التاريخية إلى طبيعة رؤية العالم لدى القاص الشعبي. إذ يتوجه الراوي في السير الشعبية إلى متلقين يمثلون فئات شعبية بسيطة أوجدت لنفسها تاريخاً بديلاً للتاريخ الرسمي الذي يمثل السلطة المركزية. "فالسيرة الشعبية إذن تزاوج متعادل بين حقائق التاريخ والقوة المتخيلة البارعة من الحذف والإثبات والبناء"[٤]. وهي في تاريخها هذا تجاوزت حدود الزمان والمكان وقامت بتحوير الأحداث لتناسب تطلعاتها وأحلامها. فالوزير العلقمي الخائن يصلب، والتتار يندحرون عن ديار الإسلام. والظاهر بيبرس ذو أصول ملكية تليق بحكم مصر. والصالح أيوب ولي الله المجذوب، وشجر الدر ابنة أمير المؤمنين الخليفة العباسي (المقتدر بالله)؛ وبالتالي فهي ليست جارية؛ لأن النمط النسوي الذي تحتفي به هذه السير الشعبية هو نمط المرأة الحرة وليس نمط الجارية[٥].

٢- السيرة الهلالية وتاريخ الجماعة:

تعد السيرة الهلالية بحلقاتها الثلاث الريادة والتغريبة وديوان الأيتام[٦] السيرة الشعبية الأكثر انتشاراً في الوطن العربي؛ إذ تمتد "دائرة السرد الهلالي لتشمل المنطقة الواقعة من

---

[١] جوتس شريجليه، شجرة الدر، سلطانة مصر، **تاريخ العرب والعالم**، السنة الثانية عشرة، العدد (١٩)، بيروت، جمادى الثانية، ١٤٠٠هـ، أيار ١٩٨٠م، ص٤٣.

[٢] انظر: سيرة الملك الظاهر بيبرس، ص١٤٤، وتذكر المصادر التاريخية أنها كانت جارية السلطان الملك الصالح نجم الدين أيوب وزوجته وأم ولده خليل. انظر: ابن تغري بردي، النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، تحقيق محمد حسين شمس الدين، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٢، ج٦، ص٣٣٢.

[٣] انظر: سيرة الملك الظاهر بيبرس، ص١٤٨.

[٤] إبراهيم السعافين، المسرحية العربية والتراث، ط٢، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠، ص٥٨.

[٥] انظر: محمد رجب النجار، المرأة في الملاحم الشعبية العربية، **مجلة عالم الفكر**، مجلد ٧، العدد الأول، الكويت، أبريل، مايو، يونيو، ١٩٧٦، ص٦٧.

[٦] يصنف عبد الحميد يونس السيرة الهلالية على أساس جماعي (ثلاثة أجيال)، انظر: عبد الحميد يونس، الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي، ط١، مطبعة جامعة القاهرة، القاهرة، ١٩٥٦، ص١٠١-١١٦.

العراق شرقاً إلى المغرب غرباً، ومن سوريا شمالاً إلى جنوب الجزيرة العربية والسودان جنوباً. وقد وجد الباحثون قصصاً عن الهلالية لا تزال تتردد في مناطق بغرب نيجيريا، وحول بحيرة تشاد، وبلهجات اللغة العربية المحلية هناك"[١].

وأقدم إشارة إلى بني هلال كانت إشارة ابن خلدون إلى حلقة من حلقات الهلالية تركزت حول شخصية الجازية وصلتها بالتغريبة. إذ يقول عبد الرحمن ابن خلدون: "ولهؤلاء الهلاليين في الحكاية عن دخولهم إلى إفريقية طرق في الخبر غريبة، يزعمون أن الشريف ابن هاشم كان صاحب الحجاز يسمونه شكر بن أبي الفتوح. وأنه أصهر إلى الحسن بن سرحان في أخته الجازية فأنكحه إياها. وولدت منه ولداً اسمه محمد. وأنه حدث بينهم وبين الشريف مغاضبة وفتنة، وأجمعوا الرحلة عن نجد إلى إفريقية. وتحيلوا عليه في استرجاع هذه الجازية، فطلبته في زيارة أبويها فأزارها إياهم، وخرج بها إلى حللهم فارتحلوا به وبها، وكتموا رحلتها عنه، وموهوا عليه بأنهم يباكرون به للصيد والقنص، ويروحون به إلى بيوتهم بعد بنائها فلم يشعر بالرحلة إلى أن فارق موضع ملكه، وصار إلى حيث لا يملك أمرها عليهم ففارقوه، فرجع إلى مكانه من مكة وبين جوانحه من حبها داء دخيل، وأنها بعد ذلك كَلِفتْ به مثل كلفه بها إلى أن ماتت من حبها"[٢].

وتفيدنا إشارة ابن خلدون في بيان كون السيرة الهلالية كانت معروفة في عهده، أي القرن الثامن للهجرة، بيد أنه ابن خلدون اعتمد الرواية الهلالية أو تاريخ الجماعة الثقافي في بيان الريادة الهلالية. والرواية التاريخية تخالف ما قاله الهلاليون وما نقله ابن خلدون عنهم "فشكر الملقب بتاج المعالي، واسمه محمد، ويُكنى أبا عبد الله تولي إمارة مكة من عام ٤٣٢-٤٥٣هـ، وأثر عنه أنه جمع في ملكه بين مكة والمدينة بعد أن غلب على بني الحسين، ولم ينجب ذكوراً يتولى أحدهم الإمارة بعده، وقيل إن الذي خلفه عبد له"[٣].

ويخالف تاريخ السيرة الهلالية (المتخيل) الصورة التي رسخها بعض المؤرخين، ومنهم ابن الأثير عن تنقلاتهم وتغريبتهم وإحلالهم الخراب في البلاد والعباد[٤]. فالريادة تؤسس

---

[١] عبد الحميد حواس، سيرة بني هلال على مائدة مستديرة، **مجلة الوادي**، القاهرة، مجلد٢، عدد ٨، ديسمبر ١٩٨٠، ص٧٤-٧٧.

[٢] تاريخ ابن خلدون، ط١، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، ١٩٩٩، ص٢١.

[٣] أحمد بن زيني دحلان، خلاصة الكلام في بيان أمراء البلد الحرام، طبعة القاهرة، ١٣٠٥هـ، ص١٦.

[٤] يقول ابن خلدون: " الأعراب لم يستطيعوا الخروج عن طبائعهم فنقلوا إلى الديار المصرية ما اعتادوا عليه من شرائع الصحراء في الثارات والحقود وخاصة ما كان منه بين زغبة ورياح. كما أنهم استطالوا على السكان الوادعين يدهمون ديارهم، ويعتدون على محاصيلهم ويسلبون أموالهم، ويأخذون أنعامهم ودوابهم غصباً، ويقطعون الطريق على التجار، ويستطيلون بالأذى على من يقربهم أو يقربوه "، تاريخ ابن خلدون، ج٦، ص١٣.

للجماعة الهلالية نسباً أسطورياً يصلهم بالأوس بن تغلب جدهم الأكبر المزعوم. كما يضفي الراوي على الجماعة الهلالية وانتقالاتها في الفضاءات المختلفة طابع القداسة. فكان لقاء هلال (الجد الأسطوري) بالرسول (صلى الله عليه وسلم)، ودعاء فاطمة الزهراء لبني هلال بالتشتت والانتصار[١].

وعلى الرغم من كون نصوص السيرة الهلالية قد حظيت باعتراف التاريخ الرسمي لكون متنها (Corpus) يشكل أحداثاً تاريخية عاشتها القبيلة الهلالية إلا أن نص السيرة القابل للإدماج والإضافة والتحوير ينتمي في كثير من مواضعه إلى الأدب العجائبي بما في ذلك الجغرافيا المتخيلة التي تخالف الجغرافيا التاريخية، وكذلك الأحداث الخارقة والعجيبة. فقد تضمنت السيرة مواقع أسطورية واشتملت على أحداث متعلقة بالسحر، والعين الحاسدة، والأحداث الخارقة للعادة مثل الغول، والثعبان ذي الرؤوس العشرة وغيرها[٢].

والنسق الثقافي الذي تصدر عنه السيرة الهلالية هو نسق الجماعة. وتبرز البطولة الجماعية في تغريبة بني هلال؛ إذ ينعقد لواء البطولة في هذه التغريبة للجماعة الهلالية التي يمثلها كل من أبي زيد، ودياب بن غانم، ومرعي، والجازية وغيرهم. وهم يرتبطون بهذه الجماعة التي تؤطّر حركتهم في المكان. وكان بروز الجماعة الهلالية بروابطها الأبوية سبباً في تماهي بعض الجماعات بها؛ أي العصبية القبلية. ويذكر أحد الباحثين تمثل قرية بني هلال في محافظة سوهاج المصرية تقاليد الجماعة الهلالية وطقوسها. فالقرية تغير بأكملها على قرية مجاورة لها في صورة الثأر الجماعي. كما أن نساء هذه القرية يحملن الرايات ويضربن الدفوف إيذاناً بالثأر على شاكلة الجازية والفتيات الهلاليات. وأهل هذه القرية يؤكدون انتسابهم إلى جدهم الأكبر أبي زيد الهلالي[٣].

وإلى جانب هذه القبيلة الهلالية فإن الغجر في بعض رواياتهم يزعمون أن أبا زيد الهلالي جدهم الأكبر، وأنه كان المنشد الأول لهذه السيرة[٤]. وتذكر بريجيت كونللي

---

(١) سيرة بني هلال، ص٣ ، حول الراوي الشعبي شخصية عائشة، رضي الله عنها، ومشاركتها في موقعة الجمل إلى فاطمة الزهراء التي ترتبط بالذاكرة الشعبية والمتخيل الشيعي بالقداسة والتمجيد.

(٢) انظر: المصدر نفسه، ص١٢٩. وانظر: عبد الرحمن أيوب، الآداب الشعبية والتحولات التاريخية والاجتماعية، **عالم الفكر**، مجلد١٧، عدد ١، أبريل، مايو، يونيو ١٩٨٦. ص٢٥، وانظر: إبراهيم إسحاق إبراهيم، السيرة الهلالية بين التاريخ والأسطورة: محاولة في التحليل المقارن. **مجلة المأثورات الشعبية**، السنة الخامسة، العدد (٢٠)، الدوحة، ربيع الأول ١٤١١هـ/ أكتوبر ١٩٩٠. ص٨-٢١؛ سيرة بني هلال، أعمال الندوة العالمية الأولى حول السيرة الهلالية، ط١، الدار التونسية للنشر، المعهد القومي للآثار والفنون، ١٩٩٠.

(٣) انظر: السيد حنفي عوض، بنو هلال: بين السيرة والواقع الاجتماعي، دراسة أنثروبولوجية في قرية بني هلال بمحافظة سوهاج. ط١، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، ١٩٨٥، ص١٠-١٢.

(٤) انظر: جوفاني كانوفا، الغجر وسيرة الزير سالم، مجلة المأثورات الشعبية، السنة الخامسة، العدد ١٧، جمادى الثانية، ١٤١٠هـ/١٩٩٠م، أيضاً: Bridget Connelly, Arab Folk Epic and Identity, University of California Press, Berkely, Los Angeles, London, 1986, "The Gypsy on the Doorstep: A Dirty Story or a Subversive Genealogy. PP 167-192.

Bridget Connelly أن تماهي الرواة والمتلقين مع سيرة بني هلال ومع أبي زيد الهلالي خاصة يبرز في بعض مناطق شمال السودان وغانا وتشاد؛ إذ يطيل الراوي الوقوف عند ولادة أبي زيد الهلالي ولونه الأسود، وما واجهه من إقصاء القبيلة ونبذها[١]. في حين يعد أبو زيد الهلالي في بعض الروايات الفلسطينية (الشفاهية) الاسم الملحمي لشخصية الفدائي. وهو نوع من التماثل المدرك؛ فالراوي الذي لم يعد يرغب في نقل السيرة الهلالية يعمد بطريقة شعورية إلى إدخال الحاضر في سرده لأنه هو نفسه ينتمي إلى مجموعة تخوض صراعاً ينعته الراوي بأنه ملحمي[٢]. وتتحول الجازية الهلالية في إحدى الروايات التونسية[٣] إلى شخصية نسوية من التاريخ التونسي الحديث هي عزيزة عثمانة، وهي (عزيزة بنت عثمان باي) التي عاشت أواخر القرن السادس عشر الميلادي (١٥٦٠-١٦١٠م)، وعرفت بأعمالها الخيرية لفائدة الطبقة الكادحة. وكأن الراوي أراد أن يؤكد المنحى الجماعي في شخصية الجازية وإيثارها العاطفة القومية التي تربطها بالجماعة الهلالية[٤].

وربما كانت شخصية دياب بن غانم "رجل الحركة الدائبة الذي لايريح فرسه" سبباً في تماثل بعض الروايات الليبية معه. ففي بعض هذه الروايات يصبح ذياب الهلالي عمر المختار ضارباً بسلاحه جنود المستعمر الإيطالي. وفي روايات أخرى حديثة يصبح دياب معمر القذافي"[٥].

٣- السيرة الشُطَّارية: مخاتلة النوع الأدبي:

يمكن أن نعد السيرة الشُطَّارية (علي الزيبق) التي ترد بعض حوادثها في ألف ليلة وليلة باسم (حكاية أحمد الدنف وحسن شومان ودليلة المحتالة وبنتها زينب النصّابة) [٦] سيرة أدبية مضادة (anti-sira)؛ إذ توسلت حكايات الشطار والعيارين بالنوع الأدبي (سيرة) لخلق **بلاغة مفارقة** تحتفي بالهامشيين في المجتمع في حين أنها في الظاهر تصر على أن تحظى برعاية السلطان والأدب السلطاني.

---

(١) انظر: Bridget Connelly, Arab Folk Epic and Identity, P.167

(٢) انظر: عبد الرحمن أيوب، الآداب الشعبية والتحولات التاريخية والاجتماعية، ص٣٩.

(٣) انظر: المرجع نفسه، ص٣٥-٣٦ (رواية تشين من الجنوب التونسي).

(٤) انظر: المرجع نفسه، ص٣٥.

(٥) انظر: المرجع نفسه، ص٣٦-٣٧.

(٦) انظر: ألف ليلة وليلة، ج٢، ص١٨٧ وما بعدها.

وتنتمي هذه السيرة الشطارية (علي الزيبق) إلى الدوائر (المدينية) في المجتمع العربي الإسلامي. وعلى الرغم من محاولة بعض الباحثين إرجاع الشخصيات الشطارية مثل أحمد الدنف، ودليلة المحتالة وعلي الزيبق إلى مرجعية تاريخية[١] إلا أننا نرى أن هذه المرجعية ستقيد العمل الإبداعي وستجعله محاكاة محضة لعالم الواقع. ولعلّ كون أحداث هذه السيرة تتحقق في فضاء مديني بغداد، القاهرة، دمشق هو الذي جعل المتلقي يتماهى عاطفياً مع هؤلاء الشطار على النقيض من القسوة البالغة التي ألحقها القاص بقطاع الطرق (العربان)[٢].

وتدور ملاعيب الشطار ومناصفهم في (ألف ليلة وليلة) وفي (سيرة علي الزيبق) عن كبار رجال السلطة مثل (كبير الجاويشية في بغداد حسن شر الطريق، وشاه بندر التجار، وعذرة اليهودي أكبر جواهرجية بغداد وغيرهم). وتظهر هذه السيرة والي بغداد قابعاً في قصره نائماً دائماً. وقد تضمنت سيرة (علي الزيبق) طائفة من حكايات الشطار والعيارين مثل حكاية علي بن أحمد الزيات، وحكاية إبراهيم الأتاسي، وحكاية علي البسطي، وحكاية عمر الخطّاف، وحكاية علي بن فارس الشيباني، وحكاية علي بن حسن الرماح، وحكاية علي المناشفي وغيرهم[٣]. ولعلّ الجامع بين هؤلاء جميعاً أنهم كانوا ضحايا السلطة السياسية وطغيانها ممثلة في الولاة.

وتنظر السيرة الشعبية إلى الخليفة بوصفه "ظل الله على الأرض" وفقاً لشروط الخلافة الإسلامية كما أكّدها مؤرخو السلطة. ولهذا فإن أنموذج الخليفة العادل سيتحقق في هارون الرشيد بوصفه نسقاً رمزياً دالاً على الحكم المطلق. وهو أنموذج مثالي رسخّته ألف ليلة وليلة وسترسخه السير الشعبية كذلك. فحين شعر الرشيد بأن منيته قد دنت جمع أولاده بين يديه،الأمين والمأمون والمعتصم، وأمرهم بما يجب عليهم اتباعه تجاه الخالق والمخلوق".. وضعوا الأشياء في محلها

---

(١) يذكر محمد رجب النجّار: " أن أبطال هذه السيرة شخصيات تاريخية أي لها وجود تاريخي؛ فالزيبق قد تزعّم فتنة العيارين ببغداد سنة ٤٤٤هـ. وكذلك كان أستاذه، أحمد الدنف، أشطر الشطار الذي رسم السلطان بتوسيطهم سنة ٨٩١هـ. ودالة المحتالة كما ذكرها المسعودي في مروج الذهب، ج٤، ص١٦٨. شخصية تاريخية ذاع صيتها في القرن الثالث للهجرة في ضروب المكر والحيلة والكيد والشطارة والعيارة ". (حكايات الشطار والعيارين في التراث العربي)، ١٩٨١، ص ٣٢٠-٣٢١. ونظر بعض الباحثين ومنهم المستشرق الإنجليزي السير باين (Payne) إلى السيرة الشطارية (علي الزيبق) بوصفها حقائق حدثت بالفعل لا مجرد صيغ تخيلية تحاكي الواقع من منظور أدنى. فهو يقول: "هل يمكن لدولة أن تزدهر دون أن يحكمها قضاة عادلون، ويسودها الأمان والسلام فكما تشير حكايات الأشقياء والفتيان في المجموعة أي ألف ليلة وليلة كان النظام والأمان يتحققان باستخدام أوغاد مختارين ذوي مهارة عالية أمثال أحمد الدنف وحسن شومان وعلي الزيبق بوصفهم معادين للشرطة للضغط على رفاقهم السابقين"؛ محسن جاسم الموسوي، ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنجليزي، الوقوع في دائرة السحر، ط١، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، ١٩٨٦، ص ٢٠٣.

(٢) انظر على سبيل المثال: ألف ليلة وليلة، "حكاية الملك النعمان".

(٣) انظر: سيرة علي الزيبق.

والمناصب في أيادي أهلها، ولا سيما الولاة وأرباب الوظائف الكبار، فينبغي أن يكون هؤلاء من أهل الفضل والكمال، موصوفين بالاستقامة والأمانة، وأن يكون مشهوداً لهم بالحلم وصدق الديانة، لا يميزون بين الحقير والشريف، ولا يظاهرون القوي على الضعيف، فيهابهم جميع المأمورين، ويقتدي بهم باقي المستخدمين. فإذا كانوا على هذه الحالة تستقيم أحوال الرعايا فترعى الذئاب مع الغنم، أمّا إذا كانوا على خلاف مع هذه الأوصاف، مائلين إلى الانحراف، لا يبالون بمنافع الخلق، ولا يفعلون ما يقتضيه الحق، بل يعرفون الأوقات بالملاهي والملذات، ويسمعون كلام الوشاة، فسوف تضطرب الأحوال، ويقع الاختلال، ويكون سبباً لضرر البلاد عوض الإصلاح، وتقمع العباد، فيضيع الحق والإنصاف، ويكثر الجور والاعتساف فيسقط شرف الخلافة بعد علو الشأن، ويعلو فوقه الذل والهوان"[١].

وقد استوعب هارون الرشيد قوانين اللعبة الشطارية "ففي اللعب يكون هناك شيء ما مقصوداً بوصفه شيئاً ما، حتى وإن لم يكن هذا الشيء متصوراً، نافعاً أو غرضياً، وإنما مجرد تنظيم للحركة خالص ومستقل بذاته[٢]". ولهذا فقد أمر الرشيد إعجاباً منه بالشاطر علي الزيبق وما جرى منه أو عليه من أحداث بأن تدون حكايته كلها وأن توضع في خزانة الخليفة باعتبارها سيرة من جملة السير لأمة خير البشر[٣]. في حين أنّ مؤرخي التاريخ الرسمي اعتنوا بوصف الشطار والعيارين بأنهم زُعار وعيّارون وحرافيش[٤].

٤- سيرة الحلاّج الشعبية:

يمكن أن نعد هذه السيرة وسطاً بين نوعين أدبيين هما: أدب الكرامات أو (قصة حسين الحلاّج) وأدب السيرة الشعبية. والجامع بينهما المتخيل الشعبي الذي حوّل شخصية الحلاّج المرجعية إلى نمط عجائبي له تجلياته النصية.

---

(١) انظر: الوصية كاملة في سيرة علي الزيبق، ص ٤١٦-٤١٩.

(٢) هانز جيورج غادامر، تجلي الجميل، ترجمة سعيد توفيق، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧، ص ١٠١.

(٣) انظر: ألف ليلة وليلة، ج٢، ص٢١٥.

(٤) عن موقف الرؤية العالمة والأدب الرسمي من العيارين والشطار، انظر:

- محمد رجب النجار، حكايات الشطار والعيارين في التراث العربي.
- فهمي عبدالرزاق سعد، العامة بغداد في القرنين الثالث والرابع الهجريين.

وتقوم هذه السيرة الشعبية شأنها في ذلك شأن سائر السير الشعبية الأخرى على وجود النبوءة المركزية التي تمثل أساس الحكي، وبتحققها ونفاذها ينتهي العمل الحكائي بوفاة البطل[١]. والنبوءة في سيرة الحلاّج كانت دعاء الشيخ الجنيد على من أخذ "الورقة التي فيها اسم الله الأعظم" بأن تُقطع يديه ورجليه، ويصلب، ويذرى رماده في الهواء[٢]". ولما كان الحلاّج هو الذي ابتلع الورقة فقد نفذت فيه النبوءة. إذ تذكر السيرة "أن والدة حسين الحلاج لما حملت به نذرته خادماً للفقراء، وتسلمه لأبي القاسم شيخ الطايفتين الجنيد رضي الله عنه يعلمه القرآن، ومضت به إلى الجنيد فعلّمه كتاب الله، وعلّمه العلم الشريف، وكان يخدم الزاوية ويتحوج إلى الفقراء، ويدخل الخلوة [يكنسها]، وينفض الكتب من الغبار، ويبسط السجادة لشيخه، ويملأ الأباريق. فدخل ذات يوم الخلوة ليكنسها، وإذا بورقة قد سقطت من السجادة فيها اسم الله الأعظم، فأخذها وأكلها ليتبرك بها، وكانت الولاية للشيخ فطلبها ولم يجدها، فشقّ ذلك عليه، فأراد أن يخوف الفقراء حتى يردوها عليه فقال "من وجد لي ورقة ولم يردها قطعت يمينه. فلم يتكلم أحد. فقال: من سمعني أطلبها ولم يردها قُطِّعتْ شماله فلم يرد أحد. فقال: من سمعني أطلبها ولم يردها قُطِّعَتْ رجليه،وصلب، ورجم، وأحرق، وذري بالهوا فنفذت الدعوات كلها في حسين الحلاّج وهو قائم متحير، وقد التهب فؤاده بمحبة الحق"[٣].

وتحتفي هذه السيرة الشعبية بكرامات الحلاّج ولا تنظر إليها على أنها كفر وشعبذة كما فعل مؤرخو السلطة الرسمية. ولعلّ الاحتفاء الأكبر في هذه السيرة تمثّل في الاستباق الزمني لما سيحدث بعد وفاة الحلاّج. إذ تمثل وصية الحلاّج لأخته قبل موته "كرامة" سترد عن بغداد وأهلها اللعنة التي ستحل عليها بعد وفاته. إذ يقول الحلاّج لأخته: " يا أختي، بهذا قدر الله تعالى، نفذت فيّ دعوة شيخي الجنيد، وأريد أن أوصيك يا أختي بوصية: إذا رأيتهم حرقوني، فخذي من رمادي شيئاً واحتفظي [عليه] بعد ثلاثة أيام يفيض الفرات على بغداد حتى تكاد تغرق، فيأتون إليك متضرعين بين يديك فخذي الرماد الذي عندك، وارميه في الماء، وقولي له: ارجع يا

---

(١) عن الحلاّج، أبي المغيث الحسين بن حمىّ البيضاوي، انظر: دائرة المعارف الإسلامية، ترجمة أحمد الشنتناوي وإبراهيم زكي خورشيد وعبدالحميد يونس، راجعها محمد مهدي علاّم، دار المعرفة، بيروت، د.ت، م١٥، ص٣٥٥-٣٦٩.

وانظر: أيضاً لوي ماسينيون (Louis Massignon)، المنحنى الشخصي لحياة الحلاّج شهيد الصوفية في الإسلام في: عبدالرحمن بدوي، شخصيات قلقة في الإسلام، ط١، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٤٦. ص ص ٥٩-٩١؛ كامل مصطفى الشيبي، شرح ديوان الحلاج، ط١، مكتبة النهضة، بيروت، بغداد، ١٣٩٤، ١٩٧٤، ص١٩-٦٥.

(٢) سعيد يقطين، قال الراوي، ص ٣٦.

(٣)السيرة الشعبية للحلاج، تحقيق رضوان السح، ط١، دار صادر، بيروت، ١٩٩٨.

مبارك من حيث جيت، فإن أخي قد حالل من أسا عليه لأجل شيخه الجنيد، ولأجل عين تكرم ألف عين"[١].

وتمثل (الرؤيا)، وهي نسق من أنساق التعبير الصوفي، نوعاً من أنواع الكرامة الصوفية، وستحقق الرؤيا التي رأتها أخت الحلّاج التصوّر الشعبي لهذه الشخصية الخلافية في تاريخ الثقافة الإسلامية. وكي نبين هذا التصور لابدّ لنا من المقارنة بين منظورين، المنظور الأول: رؤية الثقافة العالمة حول موت الحلاج، والمنظور الآخر رؤية التصور الشعبي.

وتؤسس نصوص الرؤية (العالمة) حول الحلاج ومقتله نمطاً نقيضاً لما ورد في النص الشعبي أو الرؤية المسكوت عنها. فعندما أورد ابن الخطيب البغدادي (ت٤٦٣هـ)، وابن خلكان (ت٦٨١هـ)، وابن كثير (ت٧٧٤هـ) ما تناقله العوام عن كرامات الحلاج بعد موته من فيضان النهر ومن بعثه حياً نجد أنهم اكتفوا بنعت هذه الأخبار بأنها ضروب من الهذيان[٢]. ولا سيما أن بعض هذه الأخبار تجعل ابن المقفع (ت١٤٢هـ)، والجنّابي (ت٣٣٢هـ)، والحلّاج (ت٣٠٩هـ) متعاصرين زمنياً. والثابت تاريخياً أنّ ابن المقفع توفي قبل الحلّاج بـ حوالي قرنين.

ولا تعتد السيرة الشعبية بالزمن الفيزيائي أو (الزمن الخطي). وتعمد إلى تكسير خطية هذا الزمن عندما تصنع زمناً خاصاً بها هو زمن السيرة. وقد حقّقت سيرة الحلاج هذا الزمان بتوظيف الاستباقات الزمنية كما أشرنا آنفا. وكذلك بالتحويل النصي" الذي تضفيه على شخوصها؛ فقد جعلت أبا القاسم الجنيد (ت٢٩٧هـ) شيخ الحلاج الذي يرجمه بالورود[٣] في حين أن شيخه كما جاء في مصادر سيرة الحلّاج هو أبو عمرو بن عثمان المكي(ت٢٩٧هـ) الذي نفذت دعوته في الحلّاج[٤]. وربما كانت شهرة الجنيد ومعاصرته الحلّاج سبباً من الأسباب التي دعت القاص الشعبي إلى إحداث مثل هذا التحويل النصي.

---

(١) السيرة الشعبية للحلاج، ص٣٣.

(٢) انظر: ابن الخطيب البغدادي، تاريخ بغداد، ج٨، ص١١٢-١٣٥.
ابن خلكان، وفيات الأعيان، تحقيق إحسان عباس، م٢، ص١٤٠-١٥٧.
ابن كثير، البداية والنهاية، ج١١، ص١٣٢-١٤٤.

(٣) جاء في السيرة الشعبية للحلاج (قصة حسين الحلاج)، ص ٧١: "أنّ الحسين عندما رجمه شيخه الجنيد بوردة حمرا، فقال حسين: آه يا شيخي، آلمتني وقتلتني وبكى منها بكاء شديدا. فقال له شيخه: يا حسين، الناس قد رجموك بكل حجر كبير فما تألمت، وأنا رجمتك بوردة فتألمت منها، وبكيت فما سبب ذلك، فقال له: يا شيخي أما علمت أن جفا الحبيب على المحب شديد، فودعه شيخه وانصرف.

(٤) انظر: ابن كثير، البداية والنهاية، ج١١، ص١٣٤، ذكر أبو القاسم القشيري في رسالته في (باب حفظ قلوب المشايخ): أن عمرو بن عثمان دخل على الحلاج، هو بمكة وهو يكتب شيئاً في أوراق فقال له: ما هذا؟ فقال: هو ذا أعارض القرآن. قال: فدعا عليه فلم يفلح بعدها، وأنكر على أبي يعقوب الأقطع تزويجه إياه ابنته.=

ولم تستند (قصة حسين الحلاج) إلى سلسلة الإسناد الوهمي كما في السير الشعبية. فهذه القصة تبدأ بقول الراوي "قيل إن والدة حسين الحلاّج" أو "حكي والله أعلم"[١]. وبذلك يكون الإسناد عن راوٍ مجهول وسيلة القاص الشعبي لجعل التاريخ منفتحاً على احتمالات متعددة بما فيها الغريب والعجائبي. وكأن القاص الشعبي يتمثل نصوص الكرامات الصوفية التي غالباً ما تكون سلسلة إسنادها رواة مجهولون في حين تكون روايات الثقافة العالمة مسندة إلى شيوخ وعلماء (أثبات) يحققون الروايات، ولا يكتفون بمجرد سردها.

ولا يتوجه القاص أو الراوي بروايته هذه إلى جمهور متعالم أو نخبة مثقفة وإنما يتوجه بها إلى نمط خاص من المتلقين، هم المتلقون الذين يحققون تماهياً تاماً مع أحداث النص السردي، ويتقبلون ما جاء فيه من تحويل نصي وتحويل لكثير من الحوادث التاريخية التي سجلها التاريخ الرسمي. وقد يكون هؤلاء المتلقون من العوام، (سنة، شيعة، متصوفة ..إلخ). ولهذا فإن القاص سيدمج في قصته هاته كل الروايات المرفوضة التي شكك فيها مؤرخو الثقافة (العالمة).

٥- صورة الآخر:

يمثل الصراع ضد الفرنجة أو الصليبيين قسماً كبيراً من صورة الآخر في ألف ليلة وليلة. فالحكايات التي تدور حول الحروب الصليبية ثلاث حكايات تزيد لياليها على مئتي ليلة من ليالي ألف ليلة وليلة، وهي:

- (حكاية الملك النعمان وولديه شركان وضوء الزمان).
- (حكاية علي نورالدين ومريم الزنارية).
- (حكاية الصعيدي وزوجته الفرنجية).

وتمتد قصة الملك النعمان سردياً لتشمل مئة ليلة وليلتين، حسب طبعة بولاق، تخصصها شهرزاد لسيرة عمر النعمان الذي"قهر الملوك الأكاسرة والقياصرة، والذي كان إذا غضب يخوج من منخريه لهيب النار، وكان قد ملك جميع الأقطار، ونفذ حكمه في سائر القرى والأمصار ووصلت عساكره إلى أقصى البلاد، ودخل في حكمه المشرق والمغرب"[٢]. وتتشعب الحكاية التي تتوزع على ثلاثة أجيال من أبناء النعمان وهم شركان الإبن الأكبر فرومزان وضوء المكلن

=وكتب عمرو بن عثمان إلى الآفاق كتباً كثيرة يلعنه فيها ويحذر الناس منه". وكان الأشياخ كلهم يقولون: جميع ما حلّ بالحلاّج إنما كان من دعوة عمرو بن عثمان المكي عليه"، الأنوار القدسية، ج١، ص ١٧٥.

(١) السيرة الشعبية للحلاج، ص٣٣.

(٢) ألف ليلة وليلة، طبعة بولاق، ج١، ص١٣٩.

ونزهة الزمان ثم حفيديه كان ما كان وقضى فكان. وتمثل هذه الأجيال الثلاثة حلقات الصراع البيزنطي الإسلامي. وتحتفي القصة أو الحكاية بإضفاء صفات البطولة التمجيدية على أبناء النعمان في الوقت الذي وظفت فيه هذه السيرة / الحكاية أسلوب المبالغة الساخرة للتقليل من شأن الآخر / الصليبيين. فهؤلاء الصليبيون يستعينون بعجوز هي "شواهي ذات الدواهي". وهم عندما اتفقوا على خطة الحرب أخذوا يتبركون "بالبطريق الكبير ذي الإنكار والنكير"[١].

وفي سياق توظيف السخرية يبدأ المتخيل الشعبي بإخراج الصليبيين من دائرة الإنسانية إلى صفات البهيمية الحيوانية. ففي الليلة الثامنة بعد المئة تصف الحكاية أحد أبطالهم "لوقا بن شملوط" بـ "... كان هذا الملعون لوقا ما في بلاد الروم أعظم منه، ولا أرمى بالنبال، ولا أضرب بالسيف، ولا أطعن بالرمح والنزال، وكان بشع المنظر، وجهه وجه حمار، وصورته صورة قرد، وطلعته طلعة الرقيب، وقربه أصعب من فراق الحبيب، له من الليل ظلمته، ومن الأبخر نكهته، ومن القوس قامته، ومن الكفر سمته..." [٢].

وفي حكاية (مريم الزُنّارية) تحذّر مريم حبيبها المسلم من "رجل إفرنجي أعور العين اليمنى، أعرج الشمال، وهو شيخ أغبر الوجه، مكلثم اللحية.. [٣]. وفي حكاية (الصعيدي وزوجته الفرنجية) نجد تقابلات سردية بين الصورة الأخلاقية لكل من المسلمين والصليبيين. فالصليبيون على خلاف المسلمين لا أخلاق لهم ونساؤهم لا يتوانين عن ارتكاب الفواحش والزنا طلباً للمال[٤]. وجعل المتخيل الشعبي صفات الشجاعة والقوة قاصرة على بنات الفرنجة والروم دون رجالهم على الرغم من اعتراف المؤرخين المسلمين بشجاعة المقاتل الصليبي[٥].

وتقوم السير الشعبية على بنية الصراع والتقاطب سواء بين العرب والأجناس الأخرى (حبشة، فرس، روم) أو بين العرب والعرب. ومحور الصراع والتقاطب في هذه السير قائم على (مركزية دار الإسلام) في علاقتها بالعالم المعمور (خارج دار الإسلام). ويصبح الصراع دينياً عقائدياً؛ فالملك سيف وحمزة البهلوان يؤمنان بالله ويوحدانه على دين إبراهيم الخليل في حين أن الأجناس الأخرى تؤمن إما بزحل أو النار أو المسيح. وصورة الآخر في السير الشعبية تأتي مقترنة بالشر في مقابل الخير الذي يمثله الفاعل (البطل السردي المسلم وأعوانه). فجوان في سيرة (الظاهر بيبرس) يمثل الشر المطلق يسلم ظاهرياً، ويقنع الشيخ العالم صلاح الدين العراقي

---

(١) انظر: ألف ليلة وليلة، ج١، ص٢٠٢.

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

(٣) المصدر نفسه، ج٢، ص٤٣٠.

(٤) انظر: المصدر نفسه، ج٢، ص٣٧٧.

(٥) يقول أسامة بن منقذ: "سبحان الخالق الباري إذا خبر الإنسان أمور الفرنج سبح الله تعالى وقدسه، ورأي فيهم فضيلة الشجاعة لا غير".كتاب الاعتبار، حرره فيليب حتي، برنستون، مطبعة جامعة برنستون،١٩٣٠، ص ٦٤.

أنه يريد معرفة العلوم الشرعية والتفقه فيها. "فقد كان اللعين ذا فهم وثبات، فصار الشيخ يعلم عبد الصليب، سيف الروم، وظن الأستاذ أن إسلامهم صحيح، وكان الذي يتعلمه أصحابه في شهر من الزمان يتعلمه عبد الصليب في يوم واحد. ولم ينس شيئاً مما يلقيه إليه. وصار عبد الصليب هذا لبيباً ماهراً يتكلم بالقرآن، ويعلم التأويل والبيان، ويروي الحديث، ويعرف أصله وشرحه، ويدري العربية والنحو حتى صار مثل الشيخ صلاح الدين سواء بسواء[١]". والحكيمان سقرديس وسقرديون لا يفوقهما أحد علماً وحكمة وإطلاعاً على علوم المتقدمين[٢].

وفي هذه العوالم الافتراضية للمرويات السردية يتسم السرد بالحركة الدائرية لأبطال السير والخرافات[٣]. وهي حركة لا يمكن أن تنتهي لأنها متصلة بالرؤية الدينية والثقافية للعالم؛ أي تلك الرؤية التي تختزل تناقضات العالم إلى ثنائية ضدية دائمة الحضور هي: الخير والشر. واستناداً إلى هذه الرؤية تتوزع المحاور الدلالية في السرد القديم لتأخذ شكلها النهائي في قطبين متنافرين[٤].

وقد مثّل صراع العرب ضد الصليبيين جانباً كبيراً من صورة الآخر في هذه السير؛ إذ جاء هذا الصراع في أكبر سيرة شعبية (سيرة الأميرة ذات الهمة) التي تفاعلت نصياً مع حكاية عمر النعمان في ألف ليلة وليلة. وتمثل الصراع ضد الصليبيين أيضاً في سيرة الملك الظاهر بيبرس. أما صراع العرب ضد الحبشة فقد برز في سيرة الملك سيف بن ذي يزن عندما أقدم والد الملك سيف على الاستقلال بملكه عن الحبشة فحاول سيف أرعد ملك الحبشة القضاء عليه بواسطة قمرية. وفي سيرة حمزة البهلوان يكون الصراع الأصلي في السيرة قائماً بين الفرس والعرب[٥].

٦- تمثيلات الأسود في المتخيل العربي:

ترتبط تمثيلات الأسود في الثقافة العربية الإسلامية بالأنساق الثقافية التي يتشكل فيها الآخر وفقاً لمركزية دار الإسلام. وقد ظهرت مصنفات عدة في المفاخرة بين السودان والبيضان لعل من أظهرها: رسالة (فخر السودان على البيضان) للجاحظ (ت٢٥٥هـ)، و(تنوير الغبش في

---

(١) سيرة الملك الظاهر بيبرس، م١، ص ٦٠.

(٢) انظر: سيرة الملك سيف، م١، ص٢٥.

(٣) انظر: عبدالله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص٨٦.

(٤) انظر: المرجع نفسه، ص ٨٧.

(٥) يرى محمد رجب النجار أن سيرة "حمزة البهلوان، تمثل نسقاً للتصوّر الشعبي عن العالم وعن المكانة النسبية التي يحتلها العرب بين الشعوب المجاورة". انظر: التراث القصصي، م١، ص٢٦٨.

فضل السودان والحبش)، لابن الجوزي (ت٥٩٧هـ) وغيرهما [١]. ويمتاز مصنف الجاحظ بغلبة عناصر (المنحى الاعتزالي) الذي يكوّن الطريقة الجاحظية. إذ يربط الجاحظ اللون الأسود بكل ما هو عربي من شخصيات عربية سوداء وفق بنية اجتماعية تحتج للشيء ونقيضه. ففي دفاعه عن السود مثلا يؤكد الجاحظ أنّ اللون الأسود ليس تشويهاً ولكنه بفعل موقع البلد الجغرافي. وحجته في ذلك أن هناك قبائل عربية سوداء إذ يقول: "إنّ الله تعالى لم يجعلنا سودا تشويها بخلقنا، ولكن البلد فعل ذلك بنا. والحجة في ذلك أن في العرب قبائل سوداء كبني سليم بن منصور، وكل من نزل الحرة من غير بني سليم كلهم سود"[٢]. ولعل دفاع الجاحظ عن السودان كان بسبب بروزهم بوصفهم قوة لا يستهان بها في المجتمع العباسي. ولهذا قاموا في العام الذي توفي فيه الجاحظ بثورتهم المشهورة (ثورة الزنج). أمّا ابن الجوزي فقد وضع كتابه (تنوير الغبش في فضل السودان والحبش) وفق المنهج الديني الإسلامي النقلي معتمداً على أسلوب السرد التاريخي[٣]. وقد عدد ابن الجوزي طباع السودان وفضلهم في كون النجاشي الذي آوى المسلمين منهم. كما ذكر أشرافهم من الصحابة والمبرزين في العلم والفطناء. وكانت رؤيته عقلانية عندما بين سبب سواد الأحباش مرجعاً إياه إلى الموطن الجغرافي لذلك الإنسان من الأرض وطبيعة الهواء. وبهذا فند الأسطورة التي ربطت السواد بدعوة نوح على ولده حام لما انكشفت عورته . إذ يقول ابن الجوزي: "فأمّا ما يُروى أن نوحاً انكشفت عورته فلم يغطها [أي حام] فدعا عليه فاسود فشيء لا يثبت، ولا يصح والله أعلم[٤]".

وفي مقابل هذه الصورة التي وجدناها في مصنفات الجاحظ وابن الجوزي فإنّ تمثيلات الأسود في منظور الجغرافيين والمؤرخين العرب القدامى تمثيلات منمّطة لا تخرج عن "أثنوغرافية" العرق الأسود في نظرية الطبائع اليونانية كما صاغها بطليموس وجالينوس[٥]. وقد وصف المسعودي (ت٣٤٦هـ). في حديثه عن الأرض وشكلها وطبائع أهلها أهل الربع

---

(١) رسالة فخر السودان على البيضان، الرسائل الكلامية. تنوير الغبش في فضل السودان والحبش وهناك كتب أخرى منها على سبيل المثال: (رفع شأن الحبشان)، و(أزهار العروش في أخبار الحبوش)، و(نزهة العمر في التفضيل بين البيض والسمر) للسيوطي. و(الطراز المنقوش في محاسن الحبوش) لمحمد بن عبد الباقي البخلوي. و(الجواهر الحسان في أخبار الحبشان)، لأحمد الحنفي القنائي الأزهري. انظر: عبدالله محمد الغزالي، السود في التراث العباسي: قراءة في الجاحظ وابن الجوزي، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، (جامعة الكويت)، الحولية العشرون ١٤٢٠هـ - ١٤٢١هـ/١٩٩٩-٢٠٠٠ (الرسالة؛ ١٣٨).

(٢) الجاحظ، رسالة فخر السودان على البيضان، ص .

(٣) عبدالله محمد الغزالي، السود في التراث العباسي، مرجع سابق، ص ٨٦.

(٤) انظر: ابن الجوزي، تنوير الغبش، ص ٤أ.

(٥) انظر: آندريه ميكيل، جغرافية دار الإسلام البشرية، ترجمة إبراهيم خوري، ط١، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٥، ج٢، ص١٨٣.

الجنوبي كالزنج وسائر الأحباش الذين كانوا تحت خط الاستواء وتحت مساحة الشمس؛ بأنهم " بخلاف تلك الحال في التهاب الحرارة وقلة الرطوبة فاسودت ألوانهم واحمرت أعينهم وتوحشت نفوسهم؛ ذلك لالتهاب هوائهم، وإفراط الأرحام في نضجهم حتى احترقت ألوانهم، وتفلفلت شعورهم لغلبة البخار الحار اليابس، وكذلك الشعور السبطة إذا قربت من حرارة النار دخلها الانقباض، ثم الانضمام، ثم الانعقاد على قدر قربها من الحرارة وبعدها عنها"[١].

وقد وصف ابن سعيد المغربي (ت٦٧٣هـ) في (كتاب الجغرافيا)، بلاد الزنج أو سفالة الزنج بأنها بلاد "العراة المهملين كالبهائم"[٢]. ولا يخرج الدمشقي (ت٧٢٧هـ) عن هذا الأفق المحدود الذي صاغه استبداد المؤثر اليوناني في كتابات الجغرافيين العرب القدامى. فهو يفسر السواد انطلاقاً من أساطير وهمية؛ إذ يرجع دونية الجنس الأسود إلى مرجعية دينية ممثلة في دعوة نوح على ابنه حام عندما كشف عورته. إذ يقول: "وذكر أهل الآثار أن السبب في سواد أولاد حام أنه أصاب امرأة في السفينة، فدعا عليه نوح عليه السلام أن يغير الله نطفه فجاءت السودان، وقيل إنه أتاه فوجده نائماً، وكشفت الريح عورته. وذكر ذلك لأخويه سام ويافث فنهضا وستراه وهما مديران وجوههما حتى لا يريا سوءته، فلما علم نوح عليه السلام بذلك. قال: ملعون حام ومبارك سام، ويكثر الله يافث"[٣].

وتبرز في ألف ليلة وليلة صورة الأسود في سياق الشبقية والشهوة والفسوق. ولا سيما شهوة النساء، وهي شهوة متبادلة بين العبد وبين نسوة أميرات أي من عليه القوم. ويبرز في الليالي توظيف السواد بوصفه بنية دلالية (دالة) ثقافيا منذ حكاية المفتتح. ففي الحكاية الإطارية: "وخرج طالباً بلاد أخيه، فلما كان في نصف الليل تذكر حاجة نسيها في قصره فرجع ودخل قصره فوجد زوجته راقدة في فراشه معانقة عبداً أسود من العبيد فلما رأى هذا اسودت الدنيا في

---

(١) التنبيه والإشراف، عُني بتصحيحه ومراجعته عبد الله إسماعيل الصادق، ١٣٥٧هـ-١٩٣٨ (المكتبة التاريخية)، ص٢٢-٢٣.

(٢) كتاب الجغرافيا، تحقيق إسماعيل العربي، ط١، المكتب التجاري للطباعة والنشر، بيروت، د.ت. ص٧٩.

(٣) نخبة الدهر في عجائب البر والبحر، ط١، مكتبة المثنى، بغداد، ١٩٦٣، "لا تختلف أيضاً صورة السود عند ابن خلدون (ت٨٠٨هـ)، على الرغم من تأخره وشمولية أفكاره عن العمران البشري، عن الصورة التي توارثها أسلافه من الجغرافيين والمؤرخين العرب القدامى. وهي خليط مركب من آراء الإغريق ومرويات تجار الرقيق وصورة الآخر. يقول ابن خلدون: "ولما كان السودان ساكنين الإقليم الحار، واستولى الحر على أمزجتهم في أصل تكوينهم كان في أرواحهم من الحرارة على نسبة أبدانهم وإقليمهم فتكون أرواحهم بالقياس إلى أرواح أهل الإقليم أشد حرارة فتكون أكثر تفشياً فتكون أسرع فرحاً وسروراً وأكثر انبساطاً"، المقدمة، ص٦٣. وعن تمثيلات الأسود انظر: عبدالله إبراهيم، المركزية الإسلامية ، صورة الآخر في المخيال الإسلامي خلال القرون الوسطى، (إفريقيا، مزيج أسود وموروث إغريقي)، ص ١٦٥-١٩٣؛ عالم القرون الوسطى في أعين المسلمين، صورة الإفريقيين السود في أعين المسلمين،. ج٢، ص ٤٠٥، ٥٣٠.

وجهه وقال في نفسه: إذا كان هذا الأمر قد وقع وأنا ما فارقت المدينة، فكيف حال هذه العاهرة إذا غبت عند أخي مدة ثم أنه سلّ سيفه وضرب الاثنين فقتلهما في الفراش"[١].

ويصبح السمر الليلي في هذه الحكاية مكثفاً دلالياً بالسواد (منتصف الليل، العبد الأسود، اسودت الدنيا في وجهه)، ولهذا فإن التركيز على لون واحد (السواد) "مثال جلي للاقتصاد النصي؛ إذ تقوم كلمة ما بدور المحوّل الذهني لليل. ولهذا يصبح الليل معادلاً لزمن القتل عند القراءة عوضاً عن أن يكون معادلاً لزمن الهوى. فظلام الليل يستدعي كلا من الحب الجنسي والأحداث المحظورة"[٢]. وتكثف حكاية المفتتح الإطارية لون السواد عندما تتكرر صور الشبقية والشهوانية المتبادلة بين العبد وزوج شهريار[٣]، وتصبح الحكاية الإطارية مولدة ومنتجة لصور شتى من تمثيلات ثقافية وحضارية.

وتحقق حكاية (الصياد والشاب المسحور) الواردة في الليلة السابعة قلباً للتراتيبية الطبقية القائمة على سيد ومسود. وقد تحقق هذا القلب في صورة مفارقة؛ فزوجة الشاب المسحور تعشق عبداً يهينها ويذيقها صنوف العذاب وهي مع ذلك تفضل معاشرة العبد المنفر على زوجها. وقد وصفت الليالي هذا العبد بأوصاف تجمع بين قوة الشهوة والجبروت: "وإذا بها قد دخلت على عبد أسود إحدى شفتيه غطاء وشفته الثانية وطاء، وشفاهه تلقط الرمل من الحصى، وهو مقبل وراقد على قليل من قش القصب، فقبلت الأرض بين يديه فرفع ذلك العبد رأسه إليها، وقال لها: ويلك ما سبب قعودك إلى هذه الساعة؟ كان عندنا السودان وشربوا الشراب، وصار كل واحد بعشيقته، وأنا ما رضيت أشرب من شانك فقالت: يا سيدي وحبيب قلبي أما تعلم إني متزوجة بابن عمي، وأنا أكره الخلق في صورته، وأبغض نفسي في صحبته، ولولا إني أخشى على خاطرك لكنت جعلت المدينة خراباً يصيح فيها البوم والغراب، وأنقل حجارتها إلى خلف جبل قاف. فقال العبد: تكذبين يا عاهرة، وأنا أحلف وحق فتوة السودان، وألا تكون مروتنا مروة البيضان إن بقيت تقعدي إلى هذا الوقت من هذا اليوم لا أصاحبك، ولا أضع جسدي على جسدك يا خائنة أتتقلين علي من أجل شهوتك؟ يا منتنة يا أخس البيضان"[٤].

وتشترك المرأة الخائنة مع العبد الأسود في كونهما جسدين مستلبين يمثلان الآخر في المجتمع الذكوري الذي يتحكم فيه السيد (الأبيض). ويربط العبد الأسود (الآخر)، "قيمة البهيمية

---

(١) انظر: ألف ليلة وليلة؛ ج١، ص ٢-٣.

(٢) فريال جبوري غزول، البنية والدلالة في ألف ليلة وليلة، مجلة فصول، مجلد ١٢، عدد ٤، شتاء ١٩٩٤، ص ٨٤.

(٣) انظر: ألف ليلة وليلة، ج١، ص٣.

(٤) المصدر نفسه، ج١، ص٢١-٢٢.

الأنثوية بموضوعة القوة الإفريقية التي تظهر مرات شتى في الليالي لكن بقليل من التوسع. ومع ذلك، فهي ماثلة، دوماً للدلالة نفسها"[١].

وتمثل صورة العبيد الثلاثة الواردة في (حكاية التاجر أيوب وابنه غانم وابنته فتنة) صورة الأدنى التي رسّختها كتابات الجغرافيين والمؤرخين العرب القدامى. إذ ترادف صورة العبيد صيغ تحكمية جاهزة تعكس الدونية المظهرية والذهنية للجنس الخسيس "قرين اللؤم" و(القبح) و(العدوانية) و(بلادة الحس). ويأتي حديث العبد (بخيث) للعبدين صواب وكافور مؤكداً صورة المقموع الذي يعيد إنتاج صورته كما تشكّلت في ذهن القامع؛ إذ يرد بخيث، على صواب وكافور عندما فقدا القدرة على إدراك وجود غريب من خلال هيئة الباب الموارب "فحين قربوا من الطينة قال أحد العبدين الحاملين الصندوق: مالك يا صواب؟ فقال العبد الآخر منهما: مالك يا كافور؟ فقال له: أما كنا هنا وقت العشاء، وتركنا الباب مفتوحاً؟ فقال: نعم هذا الكلام صحيح. فقال لهما الثالث وهو حامل الفأس والنور، وكان اسمه بخيث: ما أقل عقلكما! أما تعرفان أن أصحاب الغيطان يخرجون من بغداد، ويرعون هنا فيمسي عليهم المساء، فيدخلون ويغلقون الباب خوفاً من السودان أمثالنا أن يأخذوهم، ويشووهم، ويأكلوهم"[٢].

وتعيد سيرة (الملك سيف بن ذي يزن) إنتاج التصور الثقافي الخاص بصورة الأسود الملعون المطرود من رحمة الأنبياء. إذ تكون النبوءة المركزية المؤسسة لخطاب هذه السيرة قائمة على دعاء نوح على ابنه حام بعد أن ضحك من كشف عورة أبيه "فغضب نوح على حام حتى كأنه من شدة الغضب لا يعرف له كلام، ودعا عليه بالسواد من دون الناس والعباد، وأن تكون ذريته عبيداً وخداماً لأولاد أخيه سام على طول السنين والأعوام والشهور والأيام"[٣]. ويصبح الصراع في سيرة (الملك سيف) قائماً على قطبين هما العرب (سيف بن ذي يزن) والأحباش (سيف أرعد)[٤].

وأحسب أنّ صورة الزنجي أو الحبشي في السير الشعبية لا تختلف عن صورته في (ألف ليلة وليلة). ولذا فعندما يكون الأسود زنجياً أو حبشياً فإنه يرتبط بدوال ثقافية منحطة مثل الغدر والخيانة واللؤم والخسة. ولهذا فإن صورة الأسود في (سيرة الملك سيف) قد تستند إلى

---

(١) جمال الدين بن الشيخ، ألف ليلة وليلة أو القول الأسير، ص ٣١. وإلى جانب صورة العبد الخائن في الحكاية الإطارية يمكننا أن نقف على أمثلة عدة له في حكاية عمر النعمان مثل (العبد غضبان) الذي يريد اغتصاب الملك إبريزة وعندما تفشل محاولته يقتلها. وحكاية (التفاحات الثلاث) التي تصور عبد السوء المتسبب في قتل زوجة عفيفة بعد خوضه في عرضها كذباً.

(٢) ألف ليلة وليلة، ج١، ص١٢٦.

(٣) سيرة الملك سيف. م١، ص ٤٦.

(٤) انظر: المصدر نفسه.

هذا الموروث الثقافي عن صورة الآخر أكثر من كونها دالة على تمثل تـمّ فـي إطـار زمنـي محدود، عصر المماليك.

وفي مقابل هذه الصورة المنمطة تبرز صورة مثالية لأنموذج البطل الأسود، الذي ينتمـي إلى أصول عربية نبيلة. ولدينا ثلاث سير شعبية تحتفي بالبطل الأسود هي: (سيرة عنـترة بـن شداد) و(تغريبة بني هلال) و(سيرة الأميرة ذات الهمة).

وقد احتفى الراوي الشعبي بلون عنترة الأسود الذي يكون عائقـاً يحـول دون الظفـر والزواج بابنة عمه عبلة. وجاء في هذه السيرة عدد من الأبطال السود إلى جانب عنـترة مثـل ولده الغضبان وابنته عنيترة. ولعلّها مفارقة أن ينعت عنترة أحد الفرسان الكبـار بأنّـه " عبـد زنجير" مازجا بين العبودية واللون. كما نلمح في بعض تسمياته لفارس أسود آخر سماه " نـور الظلام "[١]. ولم يختلف تصوّر القاص الثقافي عن بلاد السودان والحبشة عن التصوّر الماثل فـي المتخيل الجغرافي والتاريخي إذ تكون هذه البلاد مقراً للغيلان، والسحرة، والمخلوقات المشـوّهة التي هي مزيج بين الإنسان والحيوان والجان[٢].

وكان اللون الأسود سبباً في إقصاء أبي زيد الهلالي عن قبيلته؛ فقد طلبت والدة أبي زيـد خضرة الشريفة من الله أن يرزقها ولداً ذكراً يقهر الفرسان، ولو كان لونه مثل الغراب الأسـود الذي رأته يطرد الغربان، ويفتك بهم فاستجاب الله دعائها. " وقد كانت رغبة القوم متمثلـة فـي إقصائه؛ فالسيد لا يكون أسود اللون " فلما رآه سرحان عض على أصابعه، وقال لـرزق: هـذا الولد أسود مثل العبد، ثم أنشد يقول[٣]:

يامير رزق ليس هذا خليفتـك هـذا أبـوه عبـد أسـودْ
سميته بركـات فضاع الهنى راح الفرح عنا وجاء الأنكـدْ
يـا رزق قد ضيعـت نسلك والسعـد ولى ونحسك يصمـدْ

وحظي أبو زيد الهلالي بإعجاب قومه لشجاعته وبطولاته. ولكن على الرغم من هذا كله فإن الجازية الهلالية تعير عليا زوجة أبي زيد بأنها "زوجة عبدنـا"[٤]. وقـد تعـرض الأمـير عبدالوهاب ابن الأميرة ذات الهمة للإقصاء إذا ادعى أبوه أنه ابن زنـا لكونـه أسـود. ولـهذا احتكمت القبيلة إلى الإمام جعفر الصادق الذي أثبت بنوته، وتنبأ له بأنه سيكون مجاهدا في سـبيل الله تعالى[٥].

---

[١] انظر: فاروق خورشيد، محمود ذهني، فن كتابه السيرة، منشورات اقرأ، بيروت، ١٩٨٠، ص٢٢٥.

[٢] انظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها، وانظر H.T. Norris, The Adventures of Antra. Aris and Phillips L.T.D. England, 1980 pp(73-91), (The Ethiopians).

[٣] سيرة بني هلال، ص٣٩.

[٤] المصدر نفسه، ص١٤٠.

[٥] انظر: سيرة الأميرة ذات الهمة، ص٦٢٥.

ثالثاً: الحاكي والقاص وبلاغة الخطاب:

أ- تشابهات المقامة والأداء التمثيلي:

لم تصلنا نصوص تاريخية أو نقدية قديمة تشير إلى وجود أداء تمثيلي ودرامي لأدب المقامات. ولكن وصلتنا نصوص وشروح تحيل على أن المقامات كانت تقرأ في مجالس الأدب والعلم إلى عصر متأخر. فالجبرتي (ت١٢٣٧هـ) يذكر في حديثه عن الشيخ أبي الفيض الشهير بمرتضى الحسيني الزَبيدي الحنفي في حوادث سنة خمس ومئتين وألف " ... وحضر عبدالرزاق أفندي الرئيس من الديار الروحية إلى مصر، وسمع به، [أي سمع بالزَبيدي]، فحضر إليه والتمس منه الإجازة **وقراءة مقامات الحريري** فكان يذهب إليه بعد فراغه من درس شيوخه ويطالع له ما تيسر من المقامات، ويفهمه معانيها اللغوية"[١].

ولعلّ ارتباط المقامة في أصلها اللغوي بالمجلس، والجماعة من الناس هو الذي جعل طائفة من النقاد العرب المحدثين يشيرون إلى أصلها الدرامي، وسنتحدث عن هذا لاحقاً في الفصل الثاني من الباب الثاني[٢]. كما دلت كلمة (مقامة) عند بديع الزمان الهمذاني على " الحديث الذي يُلقى " ففي المقامة الوعظية يرى عيسى بن هشام شخصا يلقي حديثا في المجلس فيقول لبعض الحاضرين: من هذا؟ قال: "غريب قد طرأ ما أعرف شخصه فاصبر عليه إلى آخر مقامته"[٣].

ومن الفنون الأدائية التي تتشابه إلى حد كبير مع المقامة فن خيال الظل ويسمى أيضا " ظل الخيال "، وهو " فن يجمع بين التشخيص بالإشارات وبين الموسيقى والتصوير والشعر. وتظهر شخوصه المصنوعة من الأدم الملون على شاشة كتان مضاءة من الخلف "[٤]. وتسمى التمثيليات الظلية "بابات" وهي تسمية لا ترد في المعاجم العربية القديمة[٥]. ولعل ذلك عائد إلى

---

[١] عجائب الآثار في التراجم والأخبار، ج٢٢، ص١٠٨.

[٢] انظر: الفصل الثاني من الباب الثاني.

[٣] المقامة الوعظية، مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص١٧٩.

[٤] عبد الحميد يونس، معجم الفولكلور، ص١١٧.

[٥] يشرح الخفاجي، معنى كلمة بابة بمعنى نوع. ومنه قولهم للعب خيال الظل (بابة)، كقول ابن عبد الظاهر:

إياكم أن تنكروا جعفراً ذاك الخيالي وأصحابه

فنيل مصركم له جعفر مختلف يخرج في بابه

وبابة أحد شهور القبط، وفيه تكون زيادة النيل. وبابة إحدى بابات الخيال. إما لخيال جعفر الراقص وإما لخيال الإزار، وجعفر اسم الذي اخترع الخيال الراقص. ويطلق على النهر. وقد أراد الشاعر الخليج الذي يمده النيل فاستخدم المعنى الذي يخص الخيال. وقال الوراق:

وأرد إطفاء السرا ج فضاعفت النهاية

وحوى بها طوبي فصا ر حديثنا في الناس بابة=

طبيعة النظرة المعيارية التي تصدر عنها هذه المعاجم في اعتمادها عصور الاحتجاج اللغوي مصدرا رئيسا وإهمالها كل ما عدا ذلك.

ويُعد شمس الدين محمد بن دانيال بن يوسف الخزاعي الموصلي الكَحّال (ت٧١٠هـ) أظهر المخايلين الذين وصلتنا باباتهم[١]. وتعد بابات ابن دانيال أنموذجاً لتمرد الأدب المسكوت عنه أو الثقافة المهمشة. فالبابات تحتفي بأشكال من الشعر الشعبي منها: (كان وكان، والقوما، والمواليا، والحماق، والأزجال في حين لا نجد أي ورود للشعر الرسمي الفصيح. كما أن هذه البابات أوجدت لنفسها قالباً تعبيرياً تمثل في المزج بين الفصحى والعامية، ولعل بابة (عجيب وغريب) أقرب بابات ابن دانيال إلى فن المقامة. فابن دانيال يذكر في تقديمه لهذه البابة " أجبت أيها الأستاذ الظريف والماجن اللطيف مسألتك الثانية لئلا تظن أنّ همتي في الأدب متوانية، وأتيتك بغريب وألحقتك بعجيب. وهذه البابة تتضمن أحوال الغربا المحتالين في الأدب الآخذين بهذا الشأن، المتكلمين بلغة الشيخ ساسان"[٢]. وتبدو شخصية (غريب) كما تقدمه البابة شبيهة بالشخصية المحتالة كما نجدها في حديث خالد بن يزيد للجاحظ، وأبي الفتح الإسكندري عند البديع. فمما يقوله غريب عن نفسه: " غريب عبدكم الغريب المشوق الكئيب، الذي أذابه الحنين، وغادره البنين حتى لا يبين، فتقاذفت به الأقطار، ودار مع الفلك الدوار، بعد أوطان وأوطار[٣]:

أين زَماني الذي تقضّى ... وَأَيْنَ جاهي وَأَيْنَ مَالي
وَأَيْنَ خُفِي وَطَيْلَساني ... وَأَيْنَ قِيلي وأين قَالي
وَأَيْنَ عَيْشي وَأَيْنَ طَيْشي ... وَأَيْنَ حُسني وحسن مالي
ونحنّ فتيةٌ كرامٌ ... فخارُهم في الفخارِ عالي

وفي بابة (طيف الخيال) يقول الأمير وصال معرفا بنفسه: " أنا ملاكم الحيطان، أنا محبظ الشيطان، أنا أنهش من ثعبان، وأحمل من قبان، وأنا أنطح من كبش، وأنفق من وحش، أنا

= (شفاء الغليل فيما في كلام العرب من الدخيل)، تصحيح محمد بدر الدين النعساني، ط١، نشر أحمد ناجي الجمالي ومحمد أمين الخانجي وأخيه بالقاهرة، ١٣٢٥هـ، ويرى منير كيّال (معجم بابات مسرح الظل، ص٢٠)؛ " أن خيال الظل لغة، إضافة مقلوبة، وصحتها ظل الخيال، بيد أن الناس آثروا هذه التسمية تركيزاً للانتباه على الأصل الذي ينعكس الظل منه". في حين يرى إبراهيم حمادة في (خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال)، ص٨: " أن خيال الظل لغوياً اصطلاح عربي شائع اتخذ معناه المستقل، وانصهر في ضمير الشعب وحياته التعبيرية واليومية حتى اكتسب دلالة خاصة لا يمكن أن تحرمه إياها قسوة السلامة اللغوية ...".

[١] انظر ترجمته في: صلاح الدين الصفدي، الوافي بالوفيات، نشر فرانز شتاينر، فيسبادن، ١٩٦١، ج٣، ص٥١-٥٧. ابن شاكر الكتبي، فوات الوفيات، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، بولاق، ١٢٨٣هـ، ج٢، ص٢٣٧.

[٢] خيال الظل، تمثيليات ابن دانيال، ص١٨٨.

[٣] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

أشرف من نعاس، وألوط من أبي نواس، أنا عيبة عيوب، وذنوب وذنوب ..."[١]. ولعلّ هذه اللغة المخاتلة هي التي جعلت ابن حجر العسقلاني (ت٨٥٢هـ) يصف أسلوب ابن دانيال بأنه " سلك طريقة ابن حجّاج ومزجها بطريقة متأخري المصريين، يأتي بأشياء مخترعة، وصنف طيف الخيال الشاهد له بالمهارة بالفن"[٢].

وانتهج ابن دانيال في باباته نهجاً معيناً؛ فهي تبدأ بمقدمة نثرية تشمل الحمد والثناء والصلاة على النبي وتنتهي دائما بالتوبة والاستغفار وطلب الرحلة للحج. والخطاب السردي فيها " قائم على نظام السرد الموضوعي الذي يكون فيه الراوي مطلعاً على كل شيء "[٣]. وفي هذا الخطاب يبرز تخيل متلق يُسأل ويُجاب عن سؤاله كما يفعل المؤلف في وجود القارئ الافتراضي. وفي أحيان أخرى يحاول المخايل إشراك المتلقي في البابة[٤].

وارتبط خيال الظل بالموروث السردي العربي القديم من قصص القرآن، والسير الشعبية، والمقامات، والقصص العجائبي. ففي (عجايبك عجايب) أو (صندوق الدنيا) [٥] الذي يعد أحد أشكال خيال الظل يمزج الراوي أو المخايل (الكراكوزتي، الحكواتي) بين أنواع حكائية تشكل بمجموعها حدثاً سردياً متكاملاً. ومن هذه القصص: الست بدور وقمر الزمان وقصة الزير سالم، وأبي زيد الهلالي، وقصة غرام قيس بليلى، وعنترة بعبلة[٦]. ويقدم الراوي وصفاً سرديا لشريط الصور المتتابعة في صندوق الدنيا. ويختلط الوصف بالغناء والأزجال. وبذا يكون الراوي هو الممثل الوحيد الذي يقوم بالأداء صوتاً وتعبيراً وحركة. ولا يتعدى جمهوره خمسة أشخاص هم عادة من الأطفال[٧].

---

[١] خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال، ص١٥٤ - ١٥٥.

[٢] ابن حجر العسقلاني، الدرر الكامنة في أعيان المئة الثامنة، تحقيق محمد سيد جاد الحق، ط١، دار الكتب الحديثة، القاهرة، ١٩٦٢، ج٣، ص٤٣٤.

[٣] نصوص الشكلانيين الروس، ص١٩٩.

[٤] انظر: مدحت الجيار، خيال الظل، مسرح العصور الوسطى الإسلامية، **مجلة فصول**، المجلد ٢، عدد ٣، أبريل، مايو، يونيو ١٩٩٢، ص٢٤.

[٥] عجايبك عجايب: "أو ما يعرف بصندوق الدنيا هو مسرح طريف ظهر في فترة متأخرة من أواخر القرن التاسع عشر. وخاصة بعد ظهور الطباعة الملونة. ويعتمد بشكل أساسي على مجموعة من الصور المطبوعة بالألوان، يؤلف بينها فتشكل بمجموعها حدثاً أو قصة، وتلف تلك الصور بعد توليفها وإلصاقها ببعضها على لولب مثبت في جانب من داخل الصندوق قد تتصل بداية صور الحدث بلولب آخر في الجانب المقابل من داخل الصندوق. فإذا برم اللولب الفارغ فإن الصور تتتابع مارة وراء عدسات مكثرة في فتحات بواجهة الصندوق الأمامية. وأمام هذه العدسات كان يجلس المتفرجون والأطفال لمشاهدة الحدث مصحوباً بحكايته على لسان الراوي". منير كيال، معجم بابات مسرح الظل، ص١٠.

[٦] المرجع نفسه، ص١٥.

[٧] محمد كمال الدين، العرب والمسرح، كتاب الهلال، العدد ٢٩٣، ١٩٥٧، ص٥٧.

ويبدأ المخايل بقصيدة تدعو للفرجة، مشبهة الدنيا بصندوق فرجة تتبدل فيه الأحوال[١]:

شوف اتفـــرج يا سلام　　شـــوف أحـــوالك بالتمـــام
شوف قدامـــك عجـــايب　　شوف قدامـــك غـــــرايب
يـــا حبيبي لـــو بتشوف　　شوف أحوالك عالمكشوف
الدنيا صندوق فرجـــــة　　لا تغـــــرك فيها البهجـــة
من يوم ما خلقت عوجا　　لا تبكـــي عليها ولا تنوح

والفصول المضحكة التي كان يقدمها كركوزان وعيواظان أو مسرح (القره قوز) وهـــو أحد أشكال مسرح خيال الظل، كانت مستمدة من هذا الموروث السردي العربي ومن الأســـاطير والملاحم والتاريخ القديم. " إذ تمتد الحروب الأسطورية في هذه الفصول المضحكة لتشمل حـوب الفرس، والملك سيف بن ذي يزن، وحرب الغساسنة والمناذرة، والملك النعمان، والملك الحـــارث وصولاً إلى حروب الجاهلية وصدر الإسلام " [٢].

ولم تكن بابات خيال الظل الفن الأدائي الوحيد الذي يتشابه إلى حد كبير مـــع المقامـــات العربية. إذ كانت هناك فصول تمثيلية يقوم بها ممثل فرد؛ أي تعتمـــد علـــى خصوصيـــة الأداء التمثيلي الفردي. فقد أشار الرحالة الدانمركي كارستن نيبور، عن مشـــاهداته فـــي الإســـكندرية (١٧٦١م) إلى ذكر ممثل فرد كان يقدم نفسه للناس في شوارع القاهرة، سائلاً النـــاس العطـــاء، وكانت عدته لاستدرار عطف الناس سلسلة هائلة وغليظة كان يزعم لسامعيه أنه قيد بها لما كـــان في أسر النصارى في مالطة، ثم يأخذ يروي في صوت باك ما حل به من نكبات، وهو في أســـر الأوروبيين البرابرة. ويخص بالذكر أنه أرغم على أن يعيش مع الخنازير يرعاها وينام معها فـــي مكان واحد. وكان بين مستمعيه قلة تنكر كلامه، أما الغالبية الكبرى فكانت متأثرة لقوله"[٣].

ويبدو من النص السابق أن هذا اللاعب استثمر الموروث السردي في فن الكدية القـــائم على الألاعيب والحيل الساسانية. وقد وظف طاقاته التمثيلية كلها من الإشـــارات والإيمـــاءات، ومن التنويع الصوتي. كما استثمر بذكاء الأنساق الثقافية والتاريخية التي تحكم رؤيـــة (الأنـــا =

---

[١]منير كيال، معجم بابات، مسرح الظل، ص١٥.

[٢]حسين حجازي، خيال الظل في الساحل السوري، فصل كركوزان وعيواظان، مجلة الحياة المسرحية، العـــدد ١١-١٢، ١٩٨٠، ص١٩. وقد ذكر باتي وشافتس بعض البابات المستوحاة عن ألف ليلة وليلـــة فـــي الجزائـــر خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر وعلقا على ذلك قائلين: " وكان فن خيال الظل في الجزائـــر يتطـــور ويهذب أساليبه بفضل بابات مستوحاة عن ألف ليلة وليلة توصل إلى التخلص من سقم الذوق الذي اتســـمت بـــه بعض مبالغاته". فاروق سعد، من وحي ألف ليلة وليلة، ط١، المكتبة الأهلية، بيروت، ١٩٦٢، ص٢٧٣.

[٣] علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ط٢، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويـــت، أغســـطس، آب، ١٩٩٩، رقم (٢٨٤)، ص٥٠.

العرب) في مقابل الآخر (الأوروبيين) بعد قرون طويلة من المواجهة والصدام. ولعلّ هذا ما يفسر لنا وجود جمهور متماهٍ مع المروي الذي يقدمه هذا السارد[١].

ومن الفنون الأدائية ذات الصلة بفنون الكدية وأدب المقامات (فن الأدباتية). وهم كما عرّفهم أحمد أمين "طائفة من الشحاذين يستجدون بأدبهم العامي وطلاقة لسانهم في الشعر وحضور بديهتهم.. عرفوا بالإلحاح في الطلب، فإذا رددتهم أي رد أخذوا كلمتين على البديهة وصاغوا منها شعرا يدل على استمرارهم في طلبهم واستغواء ممدوحهم. وقد جمعوا إلى طلاقة لسانهم وحضور بديهتهم منظرهم المضحك في ملبسهم وحركاتهم. فزر خارج العمامة وطبلة تحت الإبط. وحركات يدور معها زر العمامة كأنه غلة، وتحريك لعضلات وجوههم كأنهم قرود وهكذا سموا أدباتية جمع أدباتي وهي لفظة سخرية لأديب" [٢].

وفن الأدباتية أنموذج للأداء الارتجالي المضحك؛ فلم يقتصر إضحاكهم على الحكايات والأشعار التي كانوا يروونها، وإنما هم إلى جانب ذلك نجحوا في الوصول إلى المتلقي بواسطة أداء مضحك يشمل الملبس والارتجال والآلات الموسيقية المصاحبة. وقد أوردت نفوسة زكريا في كتابها (عبدالله النديم بين الفصحى والعامية) [٣] مساجلة دارت بين عبدالله النديم (١٨٤٥-١٨٩٦م) وبين جماعة من الأدباتية في مولد السيد البدوي في طنطا، إذ كان النديم جالساً في مقهى مع صديق فمر عليه مجموعة الأدباتيين، وبادره أحدهم قائلاً:

إنعم بقرش يا جندي وإلا اكسنا أمال يا أفندي
إلا أنا وحياتك عندي بقى لي شهرين طول جيعان

فرد عليه النديم قائلا:

أما الفلوس أنا مديشي وأنت تقول ما مشيشي
يطلع علي في نخاشيشي أقوم أملص لك ودان

---

[١] " يبدو أن الظرف التاريخي في القرن الثامن عشر كان مشحوناً بالصراع بين الدولة العثمانية والأوربيين (الكفار، العلوج). ولهذا لم يستنكف بعض اللاعبين المصريين كما وصفهم نيبور (١٧٦١م) عن إمتاع متفرجيهم بالسخرية من الكفار الأوروبيين، القراد يلبس قرده ملابس البشر. ولما كانت الجلباب الشرقية لا تلائم القردة، فإن القراد يعمد إلى إلباسهم ملابس الأوروبيين مما يزيد من كمية السخرية التي يوجهها الشرقيون للأوروبيين. فإن القرد وذنبه يبدوان آنذاك للمتفرج الشرقي تمثيلا للأوروبي الذي يحمل سيفاً يربطه حول وسطه ويخرج من سترته ليظهر عند الفخذين تماماً كذيل القرد! علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص٥١.

[٢] فاروق خورشيد، ندوة التراث العربي والمسرح، (١١-١٤ فبراير ١٩٨٤)، المجلس الوطني، الكويت، ص١٧٣.

[٣] نفوسة، زكريا سعيد، عبدالله النديم بين الفصحى والعامية، ط١، الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٦، ص٩٦.

ب- السيرة الشعبية: الراوي وخصوصية الإنشاد المقدس:

تنفرد بعض السير الشعبية بخصوصية التماهي بين الراوي ومرويه؛ ذلك أن بعض رواة هذه السير يعتقدون أن إنشادها جاء إلهاماً سماوياً لحمل رسالتها إلى المتلقين. ونجد مثل هذا التماهي عند شعراء السيرة الهلالية" فالحاج الضوي سمع رباباً معلّقاً فوق رأسه على الجدار يعزف بمفرده في الهزيع الأخير من الليل عدة مرات. فكان هذا نداء له بتعلم الرباب وحمل الرسالة. والشاعر مبروك الجوهري يرى في يوم عاصف " كتيباً صغيراً تحمله الريح المظلمة الطائشة في أرض مقفرة وتلقي به بين أقدامه ليستقر دون حراك، فكان الكتاب (قصة أبو زيد الهلالي مع الناعسة بنت زيد العجاج) وكانت الواقعة أمراً سماوياً بالحفظ، واتخاذ السيرة، رسالة هداية للبشر[١]. كما أن من شعراء الهلالية من يؤكد أن السيرة نزلت عليه منجمة في المنام ليلة بعد ليلة... ينشدها في الصباح كأنه أنشدها، وكرر إنشادها طوال حياته الماضية[٢]. وربما كان الإيمان بقداسة السيرة عند هؤلاء الرواة امتدادا للموروث الديني في السيرة النبوية للمتخيل الشعبي في كرامات الأولياء الصوفيين. ولهذا فإن مهمة الشاعر تتجاوز التاريخ المسرود لتصبح أقرب ما يكون إلى القصص الديني المسجدي؛ فالشاعر يطلق على تخت الغناء كلمة المنبر، وكأنه ينافس الخطيب والواعظ في هيبة منصبه وضرورة وظيفته.

أما بالنسبة لسيرة الزير سالم، فإن رواتها من الغجر يدعون أنهم أخلاف جسّاس بن مرة الذين حكم عليهم المهلهل بن ربيعة والزير سالم، بالتشتت والفرقة، وكما يروي المنشد الغجري[٣]:

أولا تغادروا من البلد
وبيوتكم توضعوها على ضهر الحمير
والحريم تركب وانتو تمشو ع القدم ماشيين
ولا تعزموا الضيف
ولا تنوروا نور الليل
ولا توقدوا نار في الخلا
ولا تمكثوا في البلد أكثر من ثلاثة أيام
ولا تشتروا ملك ....

---

[١] انظر: عبد الرحمن الأبنودي، السيرة الهلالية، أخبار اليوم. د.ت.ن.، ص١٣.

[٢] انظر: المرجع نفسه، ص١٥.

[٣] جوفاني كانوفا، الغجر وسيرة الزير سالم، **مجلة المأثورات الشعبية**، السنة الخامسة، العدد ١٧، جمادى الثانية ١٤١٠ هـ / يناير ١٩٩٠، ص١٨.

وتفيدنا رواية الرحالة الغربيين والمستشرقين في بيان وظيفة الراوي الشعبي. فالطبيب الفرنسي أ.ب كلوت بيك الذي عاش في مصر في عهد محمد علي (١٧٧٠-١٨٤٩م) يذكر الرواة الذين أسماهم "الحكواتية"[١] إذ يروي الحكواتية قصصهم عادة أمام أبواب المقاهي الرئيسية في أمسيات الأعياد بشكل خاص؛ ويجلس الحكواتي في مكان مرتفع يطل منه على جمهوره الذي يصغي إليه باهتمام بالغ، ويقص روايته، ويغني ما فيها من الأشعار في حين هو يعزف على آلة أحادية الوتر تشبه الكونترباس قليلا. وفي هذه الأثناء يجلس المستمعون حوله على السجاجيد أو الحصر وهم يدخنون النارجيلة أو يرشفون القهوة دون أن تبتعد عيونهم عن الحكواتي الذي يغني القصة بتعبير وجهه وصوته وحركات جسمه مما يضفي عليه التشويق الدرامي. وكلما ازداد عدد الحضور كانت حركات الحكواتي أكثر حيوية وفي قمة الحماسة يضيف بعض الحكواتية إلى الرواية ما تجود به قريحة الارتجال عندهم"[٢].

ويبدو من وصف كلوت بيك أن الراوي الشعبي وظف فضاء القهوة الذي يُعد من الفضاءات الجاذبة للاجتماع "Sociopetal"، واستعان بلغة الجسد والتنويع الصوتي والآلات الصوتية والربابة لخلق سرد درامي مشوق. والراوي الذي يصفه "بيك" هنا ليس الراوي الناقل إنما الراوي المبدع الذي قد يحور السيرة مع المواقف التي يتطلبها السرد.

وقد جاء في حديث أحد الحكواتيين الدمشقيين وصفٌ لأداء الراوي/ الحكواتي " الذي كان يتجول في أرض المقهى بين الرواد. وهو يحمل سيفا من خشب، ويلبس خوذة، ويمثل، ويقلد فعل البطل"[٣]. واللافت أن أداء الراوي الشعبي لم يقتصر على وجود راو واحد، وإنما كان له مساعدوه الذين قد يبلغون الثلاثة أو الأربعة[٤]. كما أن فرقا منذ أيام الأيوبيين في بلاد الشام تخصصت في بعض السير الشعبية الحماسية. إذ يذكر الشيخ المؤرخ أحمد البديري الحلاّق في كتابه " حوادث دمشق اليومية " ١١٥٤-١١٥٧هـ " عن شعائر ختان ابن والي دمشق الشام سليمان باشا العظم " فتزينت أسواق الشام كلها سبعة أيام، وعمل موكب ركب فيه الأعيان ورؤساء الجند، وفيه الملاعب الغريبة من تمثيل شجعان العرب. وفي مصيف الزبداني الذي يبعد عن دمشق ٤٠ كيلومتر فرقة تمثيل من أهالي البلدة عمرها منذ أيام السلطان صلاح الدين الأيوبي (٥٣٢ - ٥٨٩هـ) كانت تمثل شجعان العرب وتحض الناس على الجهاد وقتال

---

[١] أطلق بيك على الراوي تسمية الحكواتي نظرا لأن إبداع هذا الراوي المرتجل كان إبداعا شاملا يقارب ما نجده عند الحاكي في السرد العربي القديم. فالراوي يستعين بلغة الجسد والتنويع الصوتي والآلات الوترية.

[٢] بوتيتسيفا، تمارا الكسندروفنا، ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة توفيق المؤذن، دار الفارابي، بيروت، ١٩٨١، ص٦٨.

[٣] نزار الأسود، الحكواتي في دمشق، **مجلة المأثورات الشعبية**، الدوحة، العدد ١٨، إبريل ١٩٩٠، ص٥٩.

[٤] انظر: عبد الحميد يونس، الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي، ص١٥٣.

الصليبيين والتتار"[١]. ويبدو أن تمثيل شجعان العرب كان يضم سيرة عنترة بن شداد والسيرة الظاهرية. وربما كان التمثيل النواة المشكّلة لهذه السير الشعبية.

جـ- أنواع أخرى من الأداء:

وُجدت في السرد العربي القديم أنواع أخرى من المؤدين ارتبطوا بالسرد والقص، منهم المخنثون والصفاعنة والسّمّاجة. كما أورد الرحالة الغربيون في مشاهداتهم لمصر في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر نوعا آخر من الأداء يسمى أصحابه " المُحبظون".

وتدلنا مصادر السيرة النبوية أنّ المخنثين في عهد الرسول (صلى الله عليه وسلم) كانوا أربعة هم: " هَيْت وهرم وماتع وإنّه. ولم يكونوا يزنون بالفاحشة الكبرى، وإنما كان تأنيثهم ليناً في القول، وخضاباً في الأيدي والأرجل كخضاب النساء، ولعباً كلعبهن، وربما لعب بعضهم بالكرّج"[٢].

ويبدو أن للكرّج الذي ارتبط بالمخنثين علاقة بالحكاية التي عرّفها ابن منظور "حكيت فلانا وحاكيته فعلت مثل فعله، وقلت مثل قوله سواء لم أجاوزه"[٣]. إذ نجد عند أبي عبيدة تعريفاً للكرّج يقول فيه " الكرّج الذي يلعب به المخنثون في حكاياتهم "[٤]. وقد هدّد أحد المخنثين بإخراج جرير في الحكاية إذا هجاه قائلاً: " إن هجاني أخرجت أمه في الحكاية "[٥]. وربما عنى هذا المخنث بالحكاية وإخراجها نمطا من الأداء التمثيلي القائم على تقليد الشخصيات المهجوة وجعلها مصدرا للإضحاك، كما بيّنا في حديثنا عن النديم والمضحك في البلاط السلطاني. وربّما كانت هذه الحكاية التي ذكرها المخنث نوعا من أنواع خيال الظل.

وترد الحكاية مرتبطة بالمخنثين في قصة القاضي الخلنجي الذي أراد بعض مجان بغداد السخرية منه نظراً لجلسته الغريبة. " إذ كان يجلس إلى أسطوانة من أساطين المسجد فيستند إليها بجميع جسده، ولا يتحرك فإذا تقدم إليه الخصمان أقبل عليهما بجميع جسده، وترك الاستناد حتى يفصل بينهما ثم يعود لحاله"[٦].

وقد وجد مُجان بغداد في القاضي الخلنجي أنموذجا للإضحاك. فيذكر الأصفهاني أن هؤلاء، أي المجان، جعلوا القاضي يلتصق بأسطوانة المجلس بفعل الدبق الذي كان فيها بينما

---

[١] أحمد البديري الحلاق، حوادث دمشق اليومية ١١٥٤-١١٥٧هـ، مطبوعات الجمعية المصرية للدراسات التاريخية، ١٩٥٩، ص١٣-٣٨. وعن وظائف الرواة في السيرة الشعبية انظر: عبد الله إبراهيم، السردية العربية، ص١٦٤-١٧٠.

[٢] السهيلي، الروض الأنف، ج٧، ص٢٧٤.

[٣] لسان العرب، مادة (كرج).

[٤] أبو عبيدة معمر بن المثنى، نقائض جرير والفرزدق، ط١، تحقيق وتقديم محمد ابراهيم حور، وليد محمود خالص، المجمع الثقافي، أبو ظبي، ١٩٩٤، ص٨٤٤.

[٥] الشابشتي، الديارات، ص١٨٧-١٨٨.

[٦] الحكاية في الأغاني، ج١١، ص٣٣٨-٣٣٩.

كان يستمع إلى متخاصمين حضرا إليه. ولهذا أنشأ أحد شعراء العصر آنذاك قصيدة يسخر فيها من القاضي. وشهرت هذه القصة ببغداد فعمل له علوية حكاية أعطاها للزفانين والمخنثين فأخرجوه[١]. ويعني هذا الخبر أن علوية أبدع حكاية سردية هازلة شخوصها أربعة هم: القاضي الخلنجي، والماجن الذي وضع الدبق على أسطوانة المسجد ثم الخصمان اللذان احتكما إلى القاضي. وقد قام الزفّانون[٢] والمخنثون بتمثيل هذه الحكاية وأحسب أن محاكاتهم لها كانت مصحوبة بالرقص وربما بالغناء والحركات الراقصة.

د- المحبظون:

وأحسب أنّ فن المحبظين برز في مصر في العصر العثماني وأوائل عهد محمد علي، ذلك أن هذه الكلمة لا ترد في المصادر العربية القديمة بما فيها المصادر التي أرخّت للأعصر الفاطمي والأيوبي والمملوكي حيث ازدهار عدد كبير من الأداءات التمثيلية والسردية. كما أننا لا نقع على تعريف لهذه الكلمة في المعاجم العربية القديمة سوى الوصف الذي أورده ابن منظور " المحْبَنْظِيُ: المْمتلِئ غضباً كالمحْظَنبِئ والحاظب، والمحظنب: السّمينُ ذُو البِطْنة، وقيل: هو الذي امْتَلأ بَطْنُه"[٣]. وربّما أطلق على هذا الفن اسم المحبظين لمحاكاتهم الهزلية للشخوص التي يؤدون أدوارها.

وكانت مشاهدات الرحّالة الغربيين هي المصدر الوحيد الذي أمدنا بمعرفة بسيطة عن هذا الأداء التمثيلي. إذ كانت نصوص (المحبظين) تعتمد على " الترديد الشفاهي أو الارتجال الهزلي الذي لم يهتم أحد من العرب بتسجيله[٤]. وقد تحدث نيبور عن هؤلاء المحبظين أثناء زيارته لمصر ١٧٦١، قائلاً: " إنه وجد في القاهرة عدداً كبيراً من الممثلين ما بين مسلمين ومسيحيين ويهود. أما مظهرهم فينم عن الفقر، وهم يمثلون أينما يدعون لقاء أجر قليل ويعرضون فنهم في العراء، في فناء منزل يصبح آنذاك مسرحهم، ويسحبون على أنفسهم ساترا يبدلون وراءه ملابسهم أي ملابس التمثيل"[٥]. وقد وصف نيبور تمثيلية رآها لهؤلاء المحبظين في منزل صديق إيطالي متزوج. أمّا المسرحية فكانت بالعربية، وكانت بطلتها امرأة قام بدورها

---

[١] انظر: الأغاني، ج١، ص٣٣٩.

[٢] الزفّانون: جاء في لسان العرب "زفن زفنا وهو شبيه بالرقص"، لسان العرب، مادة (زفن).
وأورد الجبرتي اسما آخر للمخنثين هو الخولات في حوادث سنة ١٢٢٤هـ "ففي أواخره وصل طائفة من الدلاتية من ناحية الشام، ودخلوا إلى مصر وهم في حالة رثة، كما حضر غيرهم وصحبتهم من المخنثين المعروفين بالخولات الذين يتكلمون بالكلام المؤنث ومعهم دفوف وطنابير"، (عجائب الآثار، ج٣، ص٢٧٥).

[٣] لسان العرب، مادة (حبظ، حظب).

[٤] حمدي الجابري، المونودراما والمحبظين، مسرح خدعنا، والآخر ظلمناه، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢، ص٦٩.

[٥] علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص٥١.

رجل يلبس ملابس النساء، ولا يكاد يستطيع إخفاء لحيته. وهذه المرأة كانت تستدرج المسافرين إلى خيمتها وتسرق نقودهم ثم تطلق عليهم من يضربهم. وتكرر هذا الحدث أكثر من مرة حتى ضاق صدر واحد من المتفرجين فعبر عن سخطه وانضم إليه بقية المتفرجين فأكره الممثلون على التوقف، ولم تكن المسرحية قد بلغت منتصفها"[١].

وجاء ذكر إدوارد لين للمحبظين أثناء وصفه لإحدى الحفلات التي أقامها محمد علي لمناسبة ختان واحد من أنجاله. وقد اشترك المحبظون في الحفلة بمسرحية وصف لين خطوطها الرئيسة وشخصياتها قائلا: " إن هؤلاء المحبظين يقدمون عروضهم في حفلات الزواج والختان في بيوت العظماء، كما أنهم يجذبون إليهم حلقات من المتفرجين عندما يلعبون في الأماكن العامة. وأضاف أنهم يعتمدون على النكات والحركات الخارجة، وأن الممثلين كلهم من الذكور، ما بين رجال وصبيان، يقدمون الأدوار جميعا الرجالية منها والنسائية"[٢].

ويصدر هؤلاء الرحالة الغربيون في وصفهم لمسرحيات المحبظين عن منظور ثقافي يقرن الشرق بالإغراق في الجنس والفحولة الذكورية وتفاهة العقول. ولهذا كان تعميم لين في حكمه على مسرحيات المحبظين شاملا لها جميعا على الرغم من وجود عروض لهم خالية من الفحش كما يذكر أحد الباحثين[٣]. وأحسب أن فن المحبظين كان امتدادا لفن المحاكاة والحكائين، في السرد العربي القديم في الأداء الساخر الذي يستعين بلغة الجسد والتكوينات الصوتية والحركية.

هـ- المرأة المؤدية: المُضحكة: وخصوصية الأداء النسوي:

لم يقتصر فن الإضحاك على الرجال في المجتمع العربي الإسلامي فقد وجدت مضحكات من النساء. وجاء ذكر المضحكة في عهد الرسول (صلى الله عليه وسلم). ففي

---

[١] علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص٥٢.

[٢] المرجع نفسه، ص٥٣.

[٣] انظر: حمدي الجابري، المونودراما والمحبظين، ص١٣٣. ويرى حمدي الجابري أن شخصية المحتال في عروض المحبظين كما ظهرت في مسرحية (الحاج والجمال) و(المرأة المحتالة والمسافرين) تعد امتداداً لشخصية المحتال في فن المقامات"، المونودراما والمحبظين، ص١٣٥، وقد عرف الوطن العربي عروضاً مشابهة لفن المحبظين مثلما حدث مع فن الإخباري في العراق الذي يقول عنه حمدي الجابري: "كان العراقيون، ولا سيما البغداديون يزاولون أفعالاً تمثيلية يطلقون عليها اسم الإخباري، وهي مشاهد تمثيلية يمكن اعتبارها من النوع الذي يطلق عليه الأوربيون اسم الفارس Farce، والإخباري كان مشهداً يمكن أن يوصف بأنه تمثيلي لأن القائمين به كانوا يرتدون ملابس تثير الضحك، كما يقول علي الزبيدي الذي يصل بالإخباري إلى فترة زمنية أبعد بكثير من أواسط القرن التاسع عشر وأواخره بقوله: " لم يكن هذا الإخباري حديث العهد آنذاك، فهو على غرار الفصول الهزلية التي كان يقوم بها الهزلي البغدادي ابن الحجامة وزميله الفكه (منصور)"، المونودراما والمحبظين، ص١٥٥-١٥٦.

حديث ابن شهاب عن عروة عن عائشة: أن امرأة كانت بمكة تدخل على نساء قريش تضحكهن، فلما هاجرن ووسع الله، دخلت المدينة، قالت عائشة: " فدخلت علي، فقلت: فُلانة ما أقدمك؟ قالت: إليكن، قلت: فأين نزلت؟ قالت على فلانة: امرأة كانت تضحك في المدينة. قالت: ودخل رسول الله فقال: فلانة المضحكة عندكم؟ قالت عائشة: نعم، قال: فعلى من نزلت؟ قالت: على فلانة المضحكة، قال: الحمد لله، إن الأرواح جنود مجندة، ما تعارف منها ائتلف، وما تناكر منها اختلف"[١].

ويبدو أن دور هذه المضحكة كان محصوراً في اللهو البرئ كما هو حال المضحك نعيمان الذي عاصر الرسول (صلى الله عليه وسلم) [٢]. كما أن هذه المضحكة كانت تنتمي إلى فضاء الحريم، وهو فضاء نسائي محض لا يسمح للرجال بدخوله. ولهذا لم يسمها الرسول (صلى الله عليه وسلم) بالفاجرة أو عجوز السوء. بيد أن وظيفة المضحكة قد تطوّرت في العصر الأموي، وساعد على تطوّرها وجود مجالس مختلطة تجمع الرجال والنساء، وأعني هنا النساء المغنيات من جوار وقيانٍ. ولعل مجلس جميلة المغنية يصلح أنموذجاً لبيان الأداء المضحك. وسنبين هذا المجلس في حديثنا عن محاكاة الشخوص[٣].

وفي الأندلس تطوّرت وظيفة المرأة المضحكة لتنضوي في خدمة الملوك والأمراء الأندلسيين. إذ كان " لكل ملك أو أمير أندلسي مضحك أو مضحكة أو أكثر"[٤]. وكان أداء المضحك أقرب ما يكون إلى أداء الفنان الشامل؛ فهو يستثير ضحك السلطان وحاشيته إمّا بالنوادر التي يلقيها أو يولدها أو يستخرجها من الموقف، وإمّا بالحركات المضحكة التي يؤديها. وكان حفظ النكت ومعرفتها سبيلاً للوصول إلى بلاط الأمراء. ويبدو أن أسماء المضحكين والمضحكات كانت ألقاباً اشْتهروا بها، وهي ذاتها أسماء مضحكة مثل الزرافة، وكان مضحكاً مختصا بسليمان بن المرتضى بن محمد بن عبد الملك الناصر[٥]. وكان المضحك (الخطارة)،

---

[١] عبدالحي الكتاني الإدريسي الحسني الفاسي، نظام الحكومة النبوية المسمى التراتيب الإدارية، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ت، ج٢، ص٣٦.

[٢] عن النعيمان، انظر: ابن عبد البر، الاستيعاب في معرفة الأصحاب، تحقيق علي محمد البجاوي، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د.ت. ج٤، ص١٥٢٦-١٥٢٩.

[٣] انظر: ص١٩٤ وما بعدها.

[٤] صلاح جرار، الفنون الشعبية في الأندلس الإسلامية وصلتها بالتمثيل، **مجلة مؤتة للبحوث والدراسات**، المجلد ١٩، العدد١، ١٩٩٤، ص١١٤.

[٥] المقري، نفح الطيب، ج٣، ص٥٩.

مُختصاً بالمتوكل بن الأفطس ملك بطليوس أيام ملوك الطوائف[١]. وكانت المضحكة (رسيس) مختصة بالخليفة عبد الرحمن الناصر[٢].

وكان هؤلاء المضحكون والمضحكات يستخدمون أنماطاً خاصة من الأداء بغية التأثير في متلقيهم. فلذلك كانت تُطلق عليهم أسماء مختلفة مثل الطرائفيين والصفاعين. والصفاعون هم المهرجون الذين يستخدمون الصفع كثيراً في أثناء أدائهم لأدوارهم. كما كانوا يتزيون بأزياء خاصة؛ إذ يذكر ابن حيان القرطبي في أخبار عبد الرحمن الناصر أنه " استركب رسيس الماجنة مضحكته موكبه بسيف وقلنسوة، وهي عجوز سوء فاجرة " [٣]. ويدلنا قول ابن حيان القرطبي أنّ المرأة المضحكة المؤدية أصبحت ترتبط بالفسق والفجور. وربّما يعود ذلك لأنها غادرت حيّزها النسائي المحدود إلى فضاء أوسع هو الفضاء الذكوري الذي يحدّد الأدوار الجنسية في المجتمع[٤].

ولا يقتصر فن المضحكة على الأداء الارتجالي الفردي فقط؛ إذ نجد بعض الأداءات الجماعية "النسوية" المضحكة. فقد أورد شوقي عبد الحكيم أنموذجاً تمثيلياً متفرّداً أسماه (مسرح النساء أو فصول حجرات النوم النسائي)، إذ "تقوم جماعات نسوية متخصصة بتقديم نمرة ليلة دخلة العروس التي تكون مسخرة نسائية وعرساً احتفالياً يستخرج الدفين من المواجع والتابوات ضد الرجل وتسلطه" [٥]. وهذا المسرح النسائي الضاحك يكون فضاءً نسائياً محضاً يحظر على الرجل حضوره. وتقدم المؤديات اللواتي يتنكرن ويغيرن هيأتهن الأنثوية إلى هيأة ذكورية متوسلات بالملابس الرجالية والعمم الكبيرة والمسابح والعصيان والعكاز وجلود الأرنب لصنع الذقون تمثلا بالرجل. وكانت موضوعات هذه الفصول المضحكة السخرية من الرجل وخصاله وذيله النجس إلى جانب بعض الموضوعات النسائية الأخرى[٦]. وبرزت المرأة أيضاً في مسرح

---

[١] نفح الطيب، ج٣، ص٤٥٣.

[٢] ابن حيان القرطبي، المقتبس، الجزء الخامس، نشره ب. شالميتاف كورينطي، المعهد الإسباني العربي للثقافة، مدريد، ١٩٧٩، ص٣٧.

[٣] ابن بسام، الذخيرة، ق٤، م١، ص٤١؛ ابن الخطيب، نفاضة الجراب، ج٢، ١٨٣.

[٤] ابن حيان القرطبي، المقتبس، الجزء الخامس، ص٣٧.

[٥] شوقي عبد الحكيم، موسوعة الفولكلور والأساطير العربية، مسرح الفصول المضحكة النسائي، ص٦١٤-٦١٦ " ويذكر شوقي عبد الحكيم أسماء بعض الفرق النسوية التي احترفت هذا الفن: مثل فرقة زنوبة وعيوشه.

[٦] المرجع نفسه، ص٦١٥. ومن المهرجانات النسائية المحضة مهرجان القيس الذي كانت تقوم به النساء المكيات أيام الحج؛ إذ يتضمن المهرجان احتفالاً تمثيلياً يقوم على رأسه امرأة تتزيّا بزي شريف مكة (أمير مكة)، وأخرى تلبس لباس شيخ الحارة، وتلبس أخرى لباس رئيس الشرطة.... ويتقدم المسيرة مجسم كبير هو الغزالة، وفي داخله امرأة ويغطى وجه المجسم بالبرقع، ومن حوله أطفال يتنكرون في زي القرود. ويسير الموكب مخترقا شوارع مكة المكرمة ، وتردد النساء أناشيد وأغاني منها:=

السامر، وهو مسرح الفلاحين. وفي هذا المسرح كان الرجال والنسوة الغوازي يقدمون فصولاً مضحكة مرتجلة. " إذ تختلط الأغاني الخليعة بالمواقف التمثيلية بوجوه النساء الملطخة بالألوان الصريحة. ويسمى هذا المسرح أيضاً بمسرح الخلبوص والفرافير والغوازي الممثلات" [١].

و- الاحتفاليّة النسوية: طقوس وشعائر:

الملاّية - العدّادة - القوّالة:

لعلّ من الأدوار المميزة للمرأة القاصة ذلك الأداء الطقوسي الشعائري الذي تقوم به (الملايّة، العدّادة، القوّالة) في مجالس التعزية الحسينية[٢]؛ إذ تقوم النساء الشيعيات بإقامة فضاء ديني خاص بهن محظور على الرجال دخوله واقتحامه. وتمثل مجالس التعزية النسوية التراتبية الدينية والاجتماعية؛ فهي لا تُعقد إلا في البيوتات الغنية أو الأسر الدينية العريقة.

وتتصدّر الملاّية دوائر متداخلة من النساء، وتبدأ الطقوس الحزينة عندما تقرأ الملاّية قصة من قصص (واقعة الطف) بكربلاء[٣] تتحدث عن شهداء آل البيت النبوي وبطولاتهم وما حلّ بهم من ظلم وجور وسبي وتشريد. ويتداخل حديث الملاية بقصائد شعرية شعبية ترثي بها الحسين بن علي (رضي الله عنه) بألحان شجية. ثم تدخل الملاية وسط دائرة الجالسات من

= يا قيس يا قيس يا ذقن التيس

الناس حجوا وأنت قاعد ليش

وهذه أهزوجة يقصد منها تنفير من تخلف من الرجال وإخلاء الشوارع منها. وبهذه الطريقة يطهر الطريق من الرجال. ولا يجرؤ أي رجل على الظهور في الشارع. ولو غادر أحد وخرج فإنه يعرّض نفسه لأذية حقيقية تبدأ بالسخرية من هذا المتخلّف عن ركب الحجيج، وقد تنتهي بالضرب المبرح. عبدالله الغذّامي، المرأة واللغة، ص١١٥-ص١١٧.

[١] شوقي عبد الحكيم، موسوعة الفولكلور، المسرح الشعبي المرتجل، أو مسرح الفصول المضحكة، ص٦١٨.

[٢] تعني التعزية عند المسلمين الشيعة الاحتفال بذكرى استشهاد الإمام الحسين وإقامة العزاء له، وكذلك الأئمة الآخرين من آل البيت، حيث تقام التعزية عند قبور الأئمة وفي المساجد والحسينيات والتكايا وكذلك في بيوت العوائل المقتدرة. أما في إيران والهند وباكستان وتركيا فتعني التعزية عادة إعادة تمثيل مأساة كربلاء في شهر محرم من كل عام، وكذلك الاحتفالات التي تقام يوم الأربعين. وتقام مجالس العزاء أو (القراية) كما تسمى في العراق من تجمع عدد من الأفراد والجماعات في ساحة مسجد أو حسينية أو قاعة عامة أو في بيوت الوجهاء والأغنياء من الناس للاحتفال بذكرى استشهاد الحسين التي تقام في الأغلب لمدة عشرة أيام متتالية في العشرة الأيام الأولى من محرم. إبراهيم الحيدري. تراجيديا كربلاء، سوسيولوجيا الخطاب الشيعي، ص٩٦-٩٧.

[٣] واقعة الطف: هي الواقعة التي استشهد فيها الحسين بن علي (رضي الله عنه)، انظر: تاريخ الطبري، م٣، ص٣٠٥. وتعتمد هذه القصص عادة على كتب المقاتل والسير والتاريخ والحديث والسنة. ومن أهم كتب المقاتل وأشهرها التي يستند إليها قراء المجالس الحسينية كتاب (مقاتل الطالبيين) لأبي الفرج الأصفهاني، انظر: تراجيديا كربلاء، ص٩٧.

النساء وتبدأ بالنواح وإنشاد مراث حزينة من الشعر الشعبي. وتصل إلى دور الراوي المتماهي بمرويه عندما ترفع صوتها عالياً موظفة الإيماءات الجسدية توظيفاً رائعاً فتلطم صدرها ووجهها بيديها لتثير أحزان المتلقيات وتوجعهن ونحيبهن. وتصل المتلقيات إلى مرحلة التقمص الوجداني إذ تتعالى أصواتهن مع لطمهن على الصدر بحركات إيقاعية رتيبة وهن يصرخن " أحو .. أحو ثم يا حسين .... يا حسين". كما تشترك مجموعة صغيرة من هؤلاء النسوة مع الملاية في ترديد البيت الأخير من كل قصيدة أو المقطع الأخير من كل أبوذية. وتنتهي التعزية بعد أن تصل النساء إلى قمة التوحّد والتقمص؛ إذ يأخذن بلطم وجوههن بقوة وهن يصرخن بأسى " يا حسين ... يا مظلوم". وعندها تنهي الملاية المجلس الذي يستغرق ما يقارب الساعة بقراءة الفاتحة على الشهداء[١].

إنّ هذه الطقوس الشعائرية تمثل الاسترجاع الجماعي، الذي يعيد للذاكرة الشيعية ما جرى لها في الماضي. ولهذا تبدأ الهوية الجماعية بالدفاع عن ذاتها وحمايتها وكذلك التطهّر من الخطايا والذنوب ومحو عقدة الذنب والتعويض عن العجز والنكوص في حالات الضعف والمهانة . أي أن الذاكرة الشيعية تتوسل بهذه الطقوس لمنع استلابها وتهميشها كما يحدث دائماً لجماعات المعارضة والثقافات الفرعية في المجتمع العربي الإسلامي. وبهذا فإنّ الملاّية تصدر عن نسق عَقَدي يتحكم في طبيعة المرويات التي ينبغي عليها أداؤها. كما أنّ أداء الملاية هو أداء مُندغم مع الجماعة وطقوسها الدينية المقدسة.

ز- فضاء التلقي: مفارقة العام والخاص:

تشكّل القص في الإسلام أول ما تشكّل في فضاء المسجد؛ ولهذا نسبت طائفة من القصاص الدينيين إلى هذا الفضاء فقيل " المسجديين"[٢]. وكانت المساجد تمتلأ بحلقات القص كما ورد في حديث ابن عون الذي قال: " أدركت هذه المسجد، مسجد البصرة، وما فيه حلقة تنسب إلى الفقه إلا حلقة واحدة تنسب إلى مسلم بن يسار، وسائر المسجد قصاص" [٣]. ويبدو من حديث ابن الجوزي عن القصاصين أن هؤلاء كانوا يرتقون المنبر ويفرشون عليه، إذ يقول: " وأنا أتخير للوعظ طريقاً لا بأس بها. فأقول أمّا المنبر فلا بأس بارتقائه، فقد ارتقاه رسول الله (صلى الله عليه وسلم). وأمّا الفرش عليه فلا بأس به فإنه يوجب نوع احترام في النفوس ألا

---

[١] انظر: الحيدري، تراجيديا كربلاء، ص١٠٢-١٠٣.

[٢] انظر: محمد توفيق بلبع، المسجد والقصص والمذكرون. **عالم الفكر**، مجلد ١٢، عدد ٤، يناير، فبراير، مارس، ١٩٨٢، ص٣٦٩-٤٣٤.

[٣] ابن الجوزي، كتاب القصاص والمذكرين، ص١٨٦.

ترى إلى أهبة الخطيب ودقة المنبر بالسيف فإنه يزعج النفوس فتتأهب لتلقف الإنذار. فأما إلباس المنبر الخرق الملونة فإني أكرهها"[١].

وقد شكّل فضاء المسجد وفضاء المنبر منظوراً عقدياً يتحكّم في تشكيل المرويات السّردية وفقاً لأوامر السلطة الدينية ونواهيها: " فلا بأس على القاص أن يقرأ القراءات على وجه الترتيل والتحزين لا على طريق الألحان" [٢]. " وإذا حضر مجلسه نسوة ضرب بينهن وبين الرجال حجابا وأشار إلى وعظهن وتخويفهن" [٣]. "ولا ينبغي أن يطيل المجلس، وليقتصر على مجلس واحد في الأسبوع " [٤]. بيد أنّ طائفة كبيرة من القصاص لم يلتزموا بهذه الآداب التي نظّر لها فقهاء السلطة السياسية والدينية، وبدأ خروجهم عليها مبكراً كما تدلنا الأخبار الواردة عند ابن الجوزي والسيوطي. ففضاء المجلس الديني أصبح بؤرة لتشكّل القصص العجائبي من مبالغات هؤلاء القصاص وتحويرهم النص الديني بما يتناسب مع الأنساق الثقافية التي يصدرون عنها ومتلقيهم؛ أي أدب العامة المسكوت عنه. ولعلّ حكاية أحمد بن حَنْبل ويحيى بن معين التي ذكرناها تدلنا على هذا التباين الكبير بين الخاص والعام[٥].

وقد ميز تاج الدين السُّبكي بين القاص وقارئ الكرسي. وكان تمييزه منطلقاً من الفضاء الذي يحدث فيه القص؛ فالقاص " هو من يجلس في الطرقات يذكر شيئاً من الآيات والأحاديث وأخبار السلف"[٦] في حين أن " قارئ الكرسي هو من يجلس على كرسي، يقرأ على العامة شيئاً من الرقائق والحديث والتفسير، فيشترك هو والقاص في ذلك. ويفترقان في أنّ القاص يقرأ من صدره وحفظه، ويقف، وربّما جلس، ولكن جلوسه ووقوفه في الطرقات. أمّا قارئ الكرسي فيجلس على كرسي في جامع أو مسجد أو مدرسة، أو خانقاه ولا يقرأ إلا من كتاب " [٧]. وكما صنّف بعض الفقهاء المتكلمين طبقاً لمجالسهم إلى أقسام ثلاثة: أصحاب الكراسي وهم القصاص، وأصحاب الأساطين، وهم المفتون، وأصحاب الزوايا وهم أهل المعرفة[٨].

وتشكّل الحلقة في الإسلام يدلنا على أنّ الجماعة والفكر الصادر عنها كانت أبرز ما يميز الثقافة العربية الإسلامية، ولا يزال يميزها حتى يومنا هذا. ففي هذه الثقافة كانت الجماعة

---

[١] كتاب القصاص والمذكرين، ص١٨٦.

[٢] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[٣] المصدر نفسه، ص١٩١.

[٤] المصدر نفسه، ص١٩٣.

[٥] انظر: هذا الفصل، ص١٢٩.

[٦] انظر: معيد النعم ومبيد النقم، ص١١٣-١١٤.

[٧] انظر: المصدر نفسه، ص١١٣-١١٤.

[٨] آدم متز، الحضارة الإسلامية، الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري أو عصر النهضة في الإسلام، ترجمة محمد عبد الهادي أبو ريدة، القاهرة، لجنة التأليف، ١٩٥٧، ج٢، ص٧٨.

التي تتسق مبادؤها تجتمع أو تتحلق في مكان واحد في حين كان نصيب الخروج على هذه الجماعة العزل والإقصاء. وقد يكون عزلا اختياريا كما فعل واصل بن عطاء عندما اعتزل وأسس مذهب الاعتزال[١]. وقد يكون الإقصاء رغبة في حماية الذات والهوية من السلطة المعرفية سواء أكانت سياسية أو دينية أو تجمع بينهما كما حصل لجماعات المعارضة في الإسلام من خوارج وشيعة وغيرها.

ويذكر الجاحظ في حديثه عن المنادمة وشروطها أن العباسيين فرضوا حجابا بينهم وبين ندمائهم؛ فأبو جعفر المنصور (ت١٥٠هـ) لم يكن يظهر لنديم قط، ولا رآه أحد يشرب غير الماء. وكان بينه وبين الستارة عشرون ذراعا، وبين الستارة والندماء مثلها فإذا غناه المغني فأطربه، حركت الستارة بعض الجواري فاطلع إليه الخادم صاحب الستارة فيقول: قل له: " أحسنت! بارك الله فيك! وربما أراد أن يصفق بيده فيقوم عن مجلسه، ويدخل في بعض حجر نسائه فيكون ذاك هناك. وكان لا يثيب أحد من ندمائه وغيرهم درهما، فيكون له رسما في ديوان، ولم يقطع أحدا ممن كان يضاف إلى ملهية أو ضحك أو هزل موضع قدم من الأرض. وكان يحفظ كل ما أعطى واحدا عشر سنين ويحسبه ويذكره له"[٢].

وقد بدأت مرويات العامة تنفتح على فضاءات أخرى بعيدا عن فضاء المنادمة الذي يذكرنا بشهريار وشهرزاد وحديث الألف ليلة وليلة. واستثمرت مرويات العامة السردية أشكالا شتى من فضاء التلقي. مثل فضاء الحلقة وهو " لقاء عام يتشكل من خلال أجساد بشرية تشكل حلقة وبداخلها يقف الراوي. وفي هذا اللقاء يختلط السرد بالتشخيص، والتمثيل بالتقليد، والجد بالهزل، والواقع بالسحر"[٣]. وقد تحدّث القزويني عن الميدان الأخضر في دمشق حيث تؤدى الحكايات قائلاً: " وأهل دمشق أحسن الناس خلقاً وخُلقاً وزياً، وأميلهم إلى اللهو واللعب. وفي هذا اليوم لا يبقى للسيد على المملوك مجر ولا للوالد على الولد، ولا للزوج على الزوجة، ولا للأستاذ على التلميذ فإذا كان أول النهار يطلب كل واحد من هؤلاء نفقة يوم فيجتمع المملوك بإخوانه من المماليك. والصبي بأترابه من الصبيان والزوجة بإخوتها من النساء، والرجل أيضا بأصدقائه. فأما أهل التميز فيمشون إلى البساتين، ولهم فيها قصور ومواضع طيبة، وأما سائر الناس فإلى الميدان الأخضر، وهو محوط فرشه أخضر صيفا وشتاء من نبت فيه، وفيه الماء الجاري. والمتعيشون يوم السبت ينقلون إليه دكاكينهم. وفيه حلق المشعبذين والمساخرة والمغنيين، والمصارعين والفصالين. والناس مشغولون باللعب واللهو إلى آخر النهار ثم يفيضون منها (كذا) إلى الجامع، ويصلون بها (كذا) المغرب ويعودون إلى أماكنهم"[٤].

---

[١] انظر: جمال الدين القاسمي، تاريخ الجهمية والمعتزلة، ط١، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٧٩.

[٢] كتاب التاج في أخبار الملوك، ص٣٢.

[٣] عبد الكريم برشيد، مشكل المسرح العربي، ندوة التراث العربي والمسرح، ص٢٣.

[٤] القزويني، آثار البلاد وأخبار العباد، ص١٩١.

ويذكر المقريزي رحبة (باب اللوق) التي كانت تشكل فضاءً مفتوحاً للفرجة: " رحبة باب اللوق، ورحاب باب اللوق خمس رحاب ينطلق عليها كلها الآن رحبة باب اللوق، وفيها تجتمع أصحاب الحلق وأرباب الملاعب والحرف كالمشعبذين والمخايلين والحواة والمتأفين وغير ذلك فيحشر هناك من الخلائق للفرجة لعمل الفساد، ما لا ينحصر كثرة وكان قبل ذلك في حدود ما قبل الثمانين وسبعمئة من سني الهجرة إنما تجتمع الناس لذلك في الطريق الشارع المسلوك من جامع الطباخ بالخط المذكور إلى قنطرة قدادار"[١].

وتحفل ألف ليلة وليلة والسير الشعبية مثل سيرة الظاهرة بيبرس وعلي الزيبق بذكر ملاعب المصارعين والملاكمين والمبارزين والحواة وقراء الودع وفتح الرمل ونافخي النيران والبهلوانات وأماكن مصارعة الديكة والمراهنة عليها.

وقد وظَّف المتصوفة شكل الحلقة في الإنشاد الصوفي (الذكر)؛ إذ تمثل هذه الحلقة نمطا فريدا لتداخل الجموع المحتشدة[٢]. واستثمر منشد المولد النبوي فضاء الفرجة في قراءته لبعض المدائح النبوية وجزءا من السيرة وقصة المعراج. فقد جاء في وصف ابن خلكان لاحتفالات أبي سعيد مظفر الدين كوكبوري (ت٦٣٥هـ) أمير إربل بعيد المولد النبوي: "... وأمَّا احتفاله بمولد النبي (صلى الله عليه وسلم) فإنَّ الوصف يقصر عن الإحاطة به، لكن نذكر طرفا منه، وهو أنَّ أهل البلاد كانوا قد سمعوا بحسن اعتقاده فيه، فكان في كل سنة يصل إليه من البلاد القريبة من إربل مثل بغداد، والموصل، والجزيرة، وسنجار، ونصيبين، وبعد العجم وتلك النواحي خلق كثير من الفقهاء والصوفية والوعاظ والقراء والشعراء، ولا يزالون يتواصلون من المحرم إلى أوائل شهر ربيع الأول"[٣].

وشكل الحلقة نجده كذلك عند راوي السيرة الشعبية؛ إذ يتحلق السامرون والمستمعون حول هذا الراوي. وهو كما وصفه عبد الحميد يونس " يجلس على منصة عالية تجعله يشرف على مستمعيه، ويجعل هؤلاء المستمعين يستطيعون رؤيته من غير عائق. ويسترسل في حديثه وهو جالس فإذا أراد الشعر وقف واستعان عليه بالربابة"[٤]. وفي حين كانت بعض المقاهي وحلقات السمر مقتصرة على حضور الرجال فقط يذكر البديري الحلاق في حوادث دمشق اليومية أن قهوة في بلاد الشام كانت مكتظة بالنساء والرجال على حد سواء[٥]. ولكن أحسب أن هذا الاختلاط كان محدوداً في مقاهٍ بعينها؛ ذلك أن الذي يقرأ السير الشعبية تلفت انتباهه صورة المرأة الجسدية. فعلى الرغم من كون صورة المرأة في هذه السير تُعد قيما رمزية مثالية متصلة بالبطولة والشجاعة والتضحية إلا أن أوصافها الجسدية صادرة عن تصور ثقافي يعلي من شأن

---

[١] الخطط المقريزية، ج٢، ص٥١.

[٢] انظر: علي عقلة عرسان، ندوة التراث الشعبي والمسرح، ص٦٥.

[٣] وفيات الأعيان، ترجمة أبي سعيد مظفر الدين كوكبوري.

[٤] عبد الحميد يونس، الظاهر بيبرس في القصص الشعبي، ص٣٢-٣٣.

[٥] انظر: نزار الأسود، الحكواتي في بلاد الشام، **مجلة المأثورات الشعبية**، العدد ١٨، ١٩٩٠، ص٥٦.

الفحولة، ويكرس نمط الجنوسة النسقية؛ إذ تعد المرأة امتدادا لصورة المرأة الجارية ومفهوم الحريم النسائي. والراوي الشعبي الذي يتوجه إلى متلقين معظمهم أو ربما جلهم من الرجال يجد في هذه المجالس الرجالية حرية في الحديث عن أعضاء المرأة الجنسية، ويجد حرية كذلك في وصف جسدها وصفا يقترب في كثير من الأحيان من الإباحية والشبقية.

واستثمرت المقامة كذلك شكل التحلّق حول الراوي. ونجد ذلك في مقامات البديع والحريري. وفي مقامة أبي عبدالله بن أبي الخصال التي عارض فيها الحريري وصفاً لحلقة سمر. إذ ترد حوادث هذه المقامة في الريف في جو مكفهر مضطرب، وطقس مرير فيه المطر المنهمر والسيول الجارية يصاحبه ابتهاج الفلاحين وتفجر أسباب السعادة بينهم لما نزل عليهم من غيث كانوا في أمس الحاجة إليه. وفي هذا المناخ يطوف الراوي ببيت قد جمع فيه الناس للحديث والسمر. وصاحب الدار سعيد بالمجتمعين ولذا كان يتولى خدمتهم بنفسه. وإذا بشيخ يتوسط حلقة المجتمعين يحثهم على الإحسان ويستثير حماستهم للبرية بلسان ذرب وفصاحة لغوية نادرة، فتنهال عليه صرر الدراهم وبدر الدنانير"[١].

ح- القاص ومحاكاة الشخوص: تعاضد الصوت واللون والحركة [الزينة واللباس والتنكرُ]:

تحدّث ابن الجوزي عن البدع التي أوجدها القاص ومنها تغيير الهيأة والتنكر لإقناع المتلقين بصدق حديثه ومروياته. ولهذا فإن من هؤلاء القصاص، كما يقول ابن الجوزي، من " يتبخر بالزيت والكمون ليصفر وجهه وفيهم من يمسك معه إذا شمه سال دمعه"[٢].

والتبخر بالزيت والكمون كان واحدا من حيل عدة كان يلجأ إليها (القاص المبتدع) حسب وصف ابن الجوزي. ومن حيله الأخرى أيضاً، " إلباس المنبر الخرق الملونة كأنها القبور وتعليق المُصلّى على الحائط فتضرب له المسامير في حائط المسجد " [٣]. و" تغطية الوجه أثناء القراءة تواجداً وتخاشعا " [٤]. و " النزول ودق المنبر والإيقاع بالقدم ما يشبه الخنكرة " [٥]. و " التزين بالثياب وحسن الحركات لإمالة النساء " [٦]. كما أنّ القاص المبتدع يلجأ في كثير من الأحيان إلى محاكاة شخوص مروياته بالصوت والحركة وبالإيماء أيضا. ومنها محاكاة أحد القصاصين سير عبد الرحمن بن عوف على الصراط المستقيم. ومحاكاته الذات الإلهية في لقائها عبادالله الصالحين يوم القيامة، " قال أبو الحسين الخيّاط: مررت بأبي عبدالله غلام خليل، وهو

---

[١] انظر: السيوفي، ملامح التجديد في النثر الأندلسي، خلال القرن الخامس الهجري، عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٥، ص٢٨١، إحسان عبّاس، تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين، ص٢٥٢-٢٥٣.

[٢] كتاب القصاص والمذكرين، ص١٤٥-١٤٦.

[٣] المصدر نفسه، ص١٤٥.

[٤] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[٥] المصدر نفسها، ص١٤٦.

[٦] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

في مجلسه ببغداد، وقد قام على أربع فقلت لبعض أهل المجلس: ويحكم ما شأن أبـــي عبـــدالله؟ فقال: هو يحكي عبدالرحمن بن عوف على الصراط يوم القيامة. قال: ومررت به يوما آخر فـــي مجلس له، وهو ماد يديه قد حنى ظهره. فقلت لبعضهم: ما حاله؟ قال: يحكي كيف يلقي الله كنفـه على عبده يوم القيامة"[١].

وقد أكد ابن الجوزي أهمية الزي بالنسبة للقاص بوصفه علامة ثقافية دالة علـــى تنـــوع المروي. ولهذا ينقل قول أبي الوفاء بن عقيل " لكل قول زي، وكما لا يحســـن الغنـــاء إلا فـــي الجواري الخرد، ولا الغزل إلا من عاشق، ولا النوح إلا من ثاكل، ولا ذكر الأوطـــان إلا مـــن غريب، فكذلك لا يعمل الوعظ إلا من متقشف متزهد متدرع من وراء مدرعة صوف وقضافـــة جسم وتقليل قوت اشتغالاً عن البدن بفضائل النفس كالطبيب الظاهر الحمية، فأمّـــا مـــن يخـــرج بطينا فاخر الثياب مداخلا للسلاطين، فكيف تستجيب له القلوب؟ إنما يُسمع من هؤلاء على ســـبيل الفرجة كسماع الأسمار في السمار. ولربّما كانت الصور والسمات تؤثر أكثر من الألفـــاظ وقـــد قيل: من لم تنفعك رؤيته لا تنفعك موعظته"[٢].

وعندما طلب ابن الجوزي من القاص أن يتزيّا بالزي المناسب لكل قول فإنه كان يقصـــد منه أن يلتزم بالمحاكاة الصادقة بين أحواله وأحوال مرويه لا أن يلجأ إلى التصنع والتخاشع كمـــا يفعل القاص المبتدع.

ويبدو أنّ التطور الذي حصل للمجتمع العبّاسي وما أفرزه من ظهور فئـــات وطوائـــف مميزة مثل المكدين والشطار والعيارين أسهم بصورة كبيرة في كون التنكـــر عُـــدَّ واحـــدا مـــن التقنيات الفنية في المرويات السردية الكبرى مثل القصة العجائبية والمقامات والســـير الشـــعبية العربية. وقد أشار الجاحظ والبيهقي إلى حيل المكدين التي من أظهرها التنكر. فقد كـــان فيـــهم " من يحتال في وجهه حتى يجعله مثل وجه خاقان ملك الـــترك، ويســـوده بـــالصبر والمـــداد، ويوهمك أنه ورم"[٣].

ومن أظهر لوازم المضحك في العصر العباسي كان التنكُّر في هيأة تكفـــل لـــه محاكـــاة الشخصية التي يريد تقليدها والسخرية منها. ولهذا فإن الحسين بن شعرة، مضحك المتوكل، فـــي الخبر الذي أوردناه عندما أراد محاكاة ابن طولون وبيان هذه المحاكـــاة لابـــن المدبـــر " تلبـــس وجلس يحكيه ويقتص ما لقيه به"[٤]. وكان أبو الورد كما يقول عنه الثعالبي: " من عجائب الدنيـــا

---

[١] كتاب القصاص والمذكرين، ص١٤٦.

[٢] المصدر نفسه، ص٨١-٨٢.

[٣] البيهقي، المحاسن والمساوئ، ج٢، ص٢١٨.

[٤] أحمد بن يوسف، المكافأة، تصحيح أحمد أمين وعلي الجارم، المطبعة الأميرية، القاهرة، ١٩٤١، ص١٣٢.

في المطايبة والمحاكاة، وكان يخدم مجلس المُهلّبي الوزير، ويحكي شمائل الناس وألسنتهم فيؤديها كما هي فيعجب الناظر والسامع، ويضحك الثكلان"[١].

وارتبط التنكر والمحاكاة بأصحاب السّماجة في العصر العباسي وما تلاه من أعصر. ويبدو أن أداءهم كان أداء هزليا يقلدون فيه الحركات القبيحة المنكرة عند الآخرين ولهذا سموا سمّاجة وأصحاب السمّاجة[٢]. وقد وصف ابن المعتز (ت٢٩٦هـ) سمّاجة النيروز[٣]:

قَدْ ظَهَرَ الجنُ في النهار لَنَا ... منهم صفوفُ دستبنداتْ
تميلُ في رقصهم قدودُهم ... كما تثّنت في الريح سرواتْ
وُركّبَ القبحُ فَوْقَ حُسنهم ... وفي سماجاتِهم ملاحاتْ

ومن الأخبار التي تدلنا على ارتباط السماجة وأصحابها بالحكايات المضحكة والخرافات المسلية أي بالسرد ما رواه أبو الصلت أمية بن عبد العزيز الأندلسي (ت٥٢٨هـ): " ومن ظريف ما سمعته أنه كان بمصر منذ عهد قريب رجل ملازم للمارستان يستدعى للمرضى كما تستدعى الأطباء، فيدخل على المريض فيحكي له حكايات مضحكة وخرافات مسلية، ويخرج له وجوهاً مضحكة"[٤]. وأحسب أن السمّاجة تطوّرت مع مرور الزمن، وأصبحت الأقنعة أو الوجوه تستعمل بمفردها دون سائر لوازم السمّاجة الأخرى من الرقص والأداءات الجماعية.

ولعلّ من اللافت للانتباه أن التنكُّر كان يتضمن في بعض الأحيان قلباً للأدوار الجنسية وخروجا على نمطيتها. فالمخنثون كما قدمنا والزفّانون كانوا يؤدون الحكاية مقلدين الليّن المتكسر في حركات النساء. وكان تأنيثهم في القول وفي التشبه بمواطن الفتنة الأنثوية. وبرزت في العصر العباسي المرأة الغلامية بوصفها تمثل أعلى مواصفات الجمال الجنسي لتشبهها بالغلام. ويقول الجاحظ: " قال صاحب الغلمان إن من فضل الغلام على الجارية أنّ الجارية إذا وصفت بكمال الحسن قيل: كأنها غلام ووصيفة غلامية"[٥]. في حين نجد أنَّ المرأة عندما تتقمص السلوك الذكوري في المجتمع العربي الإسلامي فإن محاولتها محكوم عليها بالفشل. ويورد أبوالفرج الأصفهاني خبراً عن أم سعيد الأسلمية وبنت يحيى ابن الحكم بن أبي العاصي اللتين كانتا " تخرجان فتركبان الفرسين، تستبقان عليها حتى تبدو خلاخيلهما، وانتهى الأمر

---

[١] يتيمة الدهر، ج٢، ص٤٤٣، ٤٤٤.

[٢] السمج في اللغة: القبيح، لسان العرب، مادة (سمج).

[٣] الصولي، أشعار أولاد الخلفاء، تحقيق هيورث دن، مطبعة الصاوي، القاهرة، ١٩٣٤، ص٢٤٩.

[٤] الرسالة المصرية، نوادر المخطوطات، المجموعة الأولى، تحقيق عبد السلام هارون، ط٣، مطبعة دار التأليف، القاهرة، ١٩٦٨، ج١، ص٣٤.

[٥] كتاب مفاخرة الجواري والغلمان، الرسائل الأدبية، ص١٦٦.

بإحداهما وهي بنت يحيى بن الحكم إلى الموت بعد أن حفرت بئر في طريقها بأمر من والدها فسقطت فيها، فكان البئر قبرها"[١]. ويورد ياقوت الحموي خبراً يتعلق بامرأة عباسية وهي بنت ابن العلاّف زوجة أبي منصور بن المزرّع التي كانت عاهرة إلى الحد الذي تلبس الجبة المضربة، وتتعمم بالمقياد وهو الحبل الذي تقاد به الدابة، وكانت هي تلف به المنديل على رأسها وتأخذ السيف والدرقة"[٢].

ولعل هذا الفصل بين الأدوار الجنسية أو الجنوسة النسقية هي التي جعلت المرأة القاصة في كثير من الأحيان تحافظ على النظام الأبوي ومجتمع الحريم النسائي ولا تخرج عنه. ونجد هذا عند المرأة الملاية – العدّادة – القوالة. ونجده كذلك في مجالس الذكر والإنشاد والصوفي عند شيخه الطريقة الصوفية. في حين تدلنا الإشارات النادرة عن المرأة المشاركة في العروض الظلية أنها كانت محتفظة بأنوثتها وجمالها مما جعلها موضع إعجاب المتلقين الرجال وتغزلهم بها[٣]. وكان خروج المرأة القاصة المؤدية عن هذه الأدوار متمثلاً فقط في أداء المرأة المضحكة كما هو حال المضحكة رسيس، مضحكة عبد الرحمن الناصر، التي كانت تتزيا بزي الرجال. وكما هو حال الأداءات الارتجالية النسوية المضحكة في مسرح النساء (فصول حجرات النوم النسائي)، إذ التنكر بملابس الرجال رغبة في المحاكاة الساخرة لهذه الأدوار الأبوية، وفي (مهرجان القيس المكي) عندما تقلب الأدوار الجنسية بالتنكر رأساً على عقب.

وقدّمت المقامات صوراً متعددة للتنكّر والأداء التمثيلي. وبرزت هذه الصور خاصة عند البديع والحريري في شخصيتي أبي الفتح الإسكندري وأبي زيد السَروجي. فهذان البطلان المحتالان كانا يتنكران في أحوال مختلفة حتى أسمى أبو الفتح الإسكندري نفسه " خذروفة الزمان". ففي المقامة الثالثة عشرة (البغدادية) يتنكر أبو زيد في زي امرأة عجوز تمشي ووراءها صغار جياع. وتحتال حتى تقنع جماعة من الكرام بأن يبذلوا لها عطاء ويجزلوا فيه، حتى إذا انتفخت جيوبها بالمال، أماطت العجوز الجلباب وخلعت النقاب، فإذا هي أبو زيد السَروجي الذي يستخفه إذ ذاك الطرب، فيرفع عقيرته بالغناء متفاخراً بقدرته على تقمص الأدوار المختلفة[٤]:

أَصْطادُ قَوْماً بَوْعظٍ ... وآخرين بِشَعْرِ
وأَسْتَفِزُ بِخَلٍّ ... عَقْلاً وعَقْلاً بِخَمْرِ
وتارةً أنا صَخْرٌ ... وتارةً أُخْتُ صَخْرِ

---

[١] كتاب الأغاني، م٤، ص٢٨١.

[٢] ياقوت الحموي، معجم الأدباء، ج٤، ص٢١٩.

[٣] انظر:الصفدي، الغيث المسجم في شرح لامية العجم ط١، المطبعة البهية الأزهرية، القاهرة، [١٨٨٧]، ج٢، ص٣٧٥.

[٤] المقامة البغدادية، المقامات الأدبية للحريري، ص٩٢-٩٨.

كما تقدم السير الشعبية أيضاً طرائق منوعة للتنكُّر والتحوُّل. ولعلَّ هذا ما جعل الراوي الشعبي يتنكر هو الآخر بأدوات بسيطة مثل السيف والدرع والخوذة والعصا كي يتماهى مع فعل شخوص السيرة. ويعد العيّار وهو (الفاعل المساعد) في السيرة من أظهر شخوص السيرة صلة بالتنكُّر؛ فهو صاحب إمكانيات متعددة لتحويل شخصيته بالشكل الذي يريد وذلك بواسطة التنكر. فعمر العيّار في سيرة (حمزة البهلوان) يمتلك ذخيرة (مرآة الانقلاب) التي تحوله إلى الشخصية التي يريد[١]. كما أنَّ العيّارين الآخرين مثل البّطال يمتلكون تقنيات عالية في التنكر في إتقان أدوار القساوسة والرهبان وقادة الروم[٢]. وفي سيرة (الظاهر بيبرس) يحكي شيحة جمال الدين للملك الصالح عن الهدايا التي قدمها له خادم كتاب الحكيم إينان ليفوز به على جوان إذ يقول: " ثم إنه يا أمير المؤمنين ناولني جوراب الحيل. وقال لي خذ يا شعبان هذا الجورب وافعل فيه كلما أردت من الأمور الصعاب، وأعطاني هذه الشاكرية. وقال خذ الشاكرية. وأعطاني أيضا بدلة للملاعيب والحيل. وقد أخبرني الخادم بأن الحكيم جعل لي في كل مكان بدلة أتمم بها ما أريد من المناصف والاحتيال[٣]. وسنجد (جراب الحيل) في السيرة الهلالية، ملكاً لأبي زيد الماهر في فنون الاحتيال والتنكر. وهو جراب مليء بأدوات كثيرة منها الأصباغ والأدهنة والشعور المستعارة والأزياء. فكان أبو زيد يستطيع أن يصبغ جسده سبع صبغات، وتُبدَّل في سبع بدلات. ولولا هذا الجراب ما استطاع أن يرتاد بقومه أرض المهاجر[٤]. وفي (الريادة) وفي (التغريبة). وكان أبو زيد يتنكر في شخصية الشاعر الجوّال أو العبد أو شاعر الربابة أو راهب مسيحي أو درويش أعجمي أو مهرج البلاط. وأبو زيد الهلالي يوصف في (السيرة الهلالية) إلى جانب فروسيته وشجاعته بأنه (أبو الحيل) أو صاحب (الحيل)، وصاحب (المكر والكيد) [٥]. وتسمى هذه المهارات مهارات الشطارة والعياقة وهي أصل من أصول سيرة (علي الزيبق) التي نجدها كذلك في ألف ليلة وليلة. فعلي الزيبق يتنكر في زي اليهودي وفي زي الحمامي وهيئة عدوه صلاح الدين الكلبي وتجاريه في هذه الفنون دليلة المحتالة وابنتها زينب النصابة[٦]. وتنكّر كليب في سيرة (الزير سالم) في هيئة مهرج الجليلة، ويمكنه تنكره من قتل الملك التبع اليماني بعد أن تسلل بواسطة هذه الحيل إلى مخدعه[٧].

---

[١] انظر: سيرة حمزة البهلوان، مجلد ١، ص٣٠٥.

[٢] انظر: سيرة الأميرة ذات الهمة، مجلد ١، ص٦٦٧.

[٣] انظر: سيرة الظاهر بيبرس، مجلد ١، ص٢٨٢.

[٤] انظر: تغريبة بني هلال، ص٤٤.

[٥] انظر: المرجع نفسه، ص١٤

[٦] انظر: سيرة علي الزيبق المصري.

[٧] انظر: سيرة الزير سالم، ص٢١-٢٦.

رابعاً: المتلقي وبلاغة التأويل:

أ- دوائر التلقي بين الشفاهيّة والكتابيّة:

تصلح حكاية (سيف الملوك وبديعة الجمال)، الواردة في الليلة السادسة والخمسين بعد السبعمئة، أن تدلنا على تكون المحكي وتشكله كي يصبح في صورته الكتابية. ولعلّ ما يميز حكاية (محمد بن سبائك) أنها حكاية عن الحكاية؛ فنحن أمام استهلالين سرديين أما الاستهلال الأول فهو الحديث عن محمد بن سبائك الذي يقايض ملكه كله في مقابل سماع حكاية عجيبة وأحاديث غريبة لذا تبدأ حكايته بالاستهلال التالي: " واعلم أيها الملك السعيد أنه كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان ملك من ملوك العجم اسمه محمد بن سبائك، كان يحكم على بلاد خراسان، وكان في كل عام يغزو بلاد الكفار في الهند والسند والصين والبلاد التي وراء النهر وغير ذلك من بلاد العجم وغيرها. وكان ملكاً عادلاً شجاعاً جواداً. وكان ذلك الملك يحب المنادمات والروايات والأشعار والأخبار والحكايات والأسمار وسير المتقدمين. وكان كل من يحفظ حكاية غريبة ويحكيها له ينعم عليه" [١]. أمّا الاستهلال الآخر فهو عن حكاية سيف الملوك وبديعة الجمال. [٢]

وتتضمن حكاية (محمد بن سبائك) أنساقاً ثقافية عن تدوين المحكي وأوساطه الشفاهية التي يتلقى فيها. فالشيخ الذي يساعد المملوك على العثور على هذا السمر يشرط عليه شرطاً لا بد من تنفيذه وإلا فلن يحصل على السمر. والشرط هو أن هذا السمر لا يتحدث به أحدٌ على قارعة الطريق، ولا يعطي هذه القصة لكل أحد ولا عند النساء والجواري ولا عند العبيد والسفهاء ولا عند الصبيان وإنما يقرؤها عند الأمراء والملوك والوزراء وأهل المعرفة من المفسرين وغيرهم[٣]. " فقبل المملوك الشروط وقبل يدي الشيخ "[٤].

ويصدر التصوّر الثقافي لهذه الحكاية عن أدب الخاصة الذي يقع مقابلاً لأدب العامة، ومقابلاً كذلك لأصحاب العقول القاصرة من النساء والصبيان والعبيد والسفهاء. أي أن هذا التقسيم مبعثه الجنوسة النسقية، ومبعثه كذلك التراتبية الطبقية في المجتمع. فأصحاب الرؤية العالمة التي لها أحقية الاستماع هم أهل المعرفة واللغة والأمراء والملوك والوزراء والمفسرين وما عداهم دهماء لا يحق لهم الاستماع.

وهذا السمر الملوكي لن يقتصر فقط على الصيغة الشفاهية وإنّما سيتحوّل إلى صورة كتابية أخيرة نهائية عندما يوضع في خزائن الملوك. ففي هذه الحكاية " جلس التاجر حسن وقرأ هذه السيرة عند الملك، فلما سمعها الملك وكل من كان حاضرا تعجبوا جميعاً، واستحسنوها

---

[١] ألف ليلة وليلة، ج٢، ص٢٦٣ (بولاق).

[٢] انظر: المصدر نفسه، ج٢، ص٢٦٦.

[٣] انظر: المصدر نفسه، ج٢، ص٢٦٥.

[٤] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وكذلك استحسنها الذين كانوا حاضرين، ونثروا عليه الذهب والفضة والجواهر. ثم أمر الملك التاجر حسن بخلعه سنية من أفخر ملبوسه، وأعطاه مدينة كبيرة بقلاعها وضياعها، وجعله من أكابر وزرائه وأجلسه على يمينه ثم أمر الكتاب أن يكتبوا هذه القصة بالذهب، ويجعلوها في خزانته الخاصة. وصار الملك كلما ضاق صدره يحضر التاجر حسن فيقرؤها"[١].

وتدوين المحكي ونقله إلى أوساط مدينية لم يقتصر على حكاية (محمد بن سبائك) فقط، وإنما نجده كذلك وارداً في مواضع متفرقة من ألف ليلة وليلة[٢]. فالخليفة هارون الرشيد في خاتمة قصة "غانم بن أيوب" " يأمر أن يؤرخ جميع ما جرى لغانم من أوله إلى آخره، وأن يُدّون في السجلات ليطلع عليه من يأتي بعده فيتعجب من تصرفات الأقدار، ويفوض الأمر لخالق الليل والنهار"[٣]. ويحتفي محكي ألف ليلة وليلة بالعجيب " إن قصتي عجيبة لو كتبت بالإبر على آماق البصر لكانت عبرة لمن يعتبر"[٤].

وعلى الرغم من الجهود الكبيرة التي بذلها المستشرقون وبعض الباحثين العرب للبحث عن النسخة الأم أو الأصل الأول لألف ليلة وليلة إلا أنّ هذا البحث هو في حكم المستحيل كما بينا في حديثنا عن تشكّلات الليالي. ولدينا إشارات قليلة عن رواية ألف ليلة وليلة في مجالس القصص مثلها في ذلك مثل السير الشعبية. إذ يذكر كامل بالي الشهير بالغزي (عاش في القرن الثالث عشر الهجري): " ثم إذا دخل تشرين الثاني أخذ الناس أهبتهم للشتاء، وشرعوا يسهرون عند بعضهم ليلاً فزمرة منهم يقتصرون في سهرتهم على الحديث المباح كذكر الأهل والشرب والبيع والشراء. وأخرى تقتصر على مطالعة بعض كتب الأخبار والتواريخ المعروفة بالروايات، أو على مطالعة قصة عنتر أو كتاب ألف ليلة وليلة، أو القصص الموضوعة المعروفة بالروايات"[٥].

ويذكر غوستاف لوبون في (حضارة العرب) " أن قصص العجائب التي يتلوها القاصون المحترفون من أهم وسائل التسلية عند العرب، وهؤلاء القاصون منتشرون في أنحاء الشرق. ولهم حظوة كبيرة في كل مكان، ويقص القاصون القصص ارتجالاً في بعض الأحيان، ويقتصرون في الغالب على إنشاد قصيدة أو تلاوة قصة من رواية ألف ليلة وليلة"[٦].

---

[١] ألف ليلة وليلة، ج٢، ص٢٦٧.

[٢] سهير القلماوي، ألف ليلة وليلة، ص٦٨، أيضا: عبد الحميد حواس " الحكاية - البيان وتأسيس شكل أدبي حكائي، قراءة في حكاية ليلية، **مجلة فصول**، م١٣، عدد ٣، خريف ١٩٩٤. ص ١٥٣-١٧٢.

[٣] ألف ليلة وليلة، ج١، ص١٣٩.

[٤] المصدر نفسه، ج١، ص٣٤.

[٥] نهر الذهب في أخبار حلب، المطبعة المارونية، حلب، د.ت. ج١، ص٢٧٦.

[٦] غوستاف لوبون، حضارة العرب، ٢٧٣.

وباستثناء هذه الإشارات الواردة فإنه، فيما أعلم، لم تقدم لنا المصادر والدراسات الحديثة التي دارت حول ألف ليلة وليلة والأدب الشعبي أية معلومات تفيدنا في معرفة ماذا يحدث في أوساط التلقي بين الراوي ومتلقيه، وهل كانت ألف ليلة وليلة تنشد في مجالس القص شأنها في ذلك شأن السير الشعبية؟ وهل أحدث الراوي تحويلات نصية في بنية ألف ليلة وليلة كما هو الحال في السير الشعبية؟

ولعلّ أبرز سمات الأدب الشفاهي كما تبرزه ألف ليلة وليلة هي تلك الإضافات النصية المدمجة؛ فبروز هارون الرشيد في عدد كبير من هذه القصص دليل على أن القاص خضع لحاجات المتلقي، وكانت إضافة اسم الرشيد إضافة مفتعلة.

ومن سمات الأدب الشفاهي في الليالي أيضاً إحالة شهرزاد الراوية على عدد من الرواة المجهولين عندما تصدر رواياتها بـ " بلغني أن ...". وهي جملة لا تشير إلى مؤلفي الحكايات وإنّما إلى الرواة الذين تناقلوها الواحد تلو الآخر إلى أن وصلت إلى شهرزاد. فشهرزاد هي آخر حلقة من سلسلة الرواة. وتمتاز حكايات ألف ليلة وليلة بالتداخل السردي؛ إذ تتوالد الحكايات الواحدة تلو الأخرى، ونجد ذلك بارزاً في حكايات بعينها مثل (حسن البصري) و (حكاية حاسب كريم الدين)[١].

وتختلف المقامات عن ألف ليلة وليلة والسير الشعبية في أنها دُوِّنت كتابة ولم تتناقل شفاها في أوساط التلقي عبر قرون عدة. ولعل انتماء المقامات "ظاهرياً" إلى الأصل المثقف هو الذي كفل لها اعترافا جعلها تندرج ضمن فئة النص في الثقافة العربية الإسلامية. بيد أن كلامنا هذا لا يعني أنه لا توجد في أسلوب المقامات سمات الخطاب الشفاهي؛ فهذه السمات موجودة بوضوح في مقامات بديع الزمان والحريري، وربّما كان ارتجال المقامة عند بديع الزمان خاصة سببا في تكرار لفظي ووصفي نلحظه في لغة المقامات وفي الأوصاف النمطية للبطل والراوية[٢]. كما أن الأصول الشفاهية أو منابع القص الأولى في المقامات تستمد جذورها من الحديث الشفاهي في صيغة "حدثنا ".

وقد حدّد الزمخشري أصل المكتوب، ونوعية القارئ المفترض أو المثالي (النموذجي) الذي يتوجه إليه فعل السرد. فمقاماته ليست موجهة لأي قارئ، وإنما هي تتغيا قارئا معينا وصفه الزمخشري في افتتاحيته " تحققت أحسن الله توفيقك رغبتك في ازدياد العلم وحرصك على ارتياد الحكمة لما أنت متسم به من حيازة منقبتين، وهما إيثار الجد على الهزل والتهالك على الكلم الجزل. فأسعفتك إلى طلبتك وتوصيتك أن لا تمكن منها إلا من يوازيك صفتك أو

---

[١] انظر الحكايتين: في ألف ليلة وليلة،

[٢] انظر: محمد رجب النجار، النثر العربي القديم، ص٢٨١.

يدانيك من أولي الفضل والديانة. ولقد رأينا من المشايخ من يحتاط في إكرام مصنفه حتى لا يرضى له إلا أن يُكتب بخط رشيق، وبقلم جليل، وفي ورق جياد، وأن يخط مضبوطا بالنقط والشكل ... وأن تأمر من انتسخها بأن يوشح نسخته بإثبات اسم المنشئ وتفخيمه والدعاء له ... وأن تنبه على من يدرسه على مواقع النكت فيها واللطايف وما ورد في مناظمها من رايع الترتيب"[١].

والقارئ المفترض الذي يخاطبه الزمخشري قارئ مثقف سيكون وسيطاً يبلغ المقامات لأصحاب الفضل والديانة؛ أي أصحاب الثقافة العالمة وليس الثقافة الشعبية (ثقافة العوام والدهماء) [٢].

ولا يعني هذا التحديد عند الزمخشري أنّ المقاميين كافة افترضوا وجود قارئ مثالي يتوجهون له بالسرد والخطاب؛ فمقامات البديع والحريري قائمة أساساً على خطاب (الرحلة) و (الفرجة). وهي على الرغم من كونها دونت بطلب من سلطة سياسية إلا أنها لم تنحصر في دوائر محدودة من المتلقين. ويبدو أن المقامات الدينية والوعظية، مثل مقامات الزمخشري وابن الجوزي هي التي أكدت وجود قارئ يمثل الثقافة الدينية العالمة.

ونجد عند الحريري تبايناً في تلقي الشفاهي (القصة العجائبية) ففي حين يصرح أبو زيد في المقامة الثالثة والأربعين للحريري وهي المقامة (البكرية) [٣] أنّ " السهر في الخرافات لمن أعظم الآفات " نجد أنّ أبا زيد نفسه يطلب من الحاضرين في مجلس (المقامة الكوفية) أن يدوّنوا عجائبه قائلاً: " فهل سمعتم يا أولي الألباب، بأعجب من هذا العجاب فقلنا من عنده علم الكتاب. فقال: أثبتوها في عجائب الاتفاق، وخلّدوها في بطون الأوراق مما سير مثلها في الآفاق، فأحضرنا الرواة وأساورها ورقشنا الحكاية على ما سردها ثم استبطناه عن مرتآه"[٤].

ب- الرواة المعمرون والإسناد:

برزت في المقامات البديعية ظاهرة الرواة المعمرين الذين يدعون أنهم عاشوا عدة قرون. ولعل المقامة الغيلانية هي المثال الواضح لهذه الظاهرة؛ ففي هذه المقامة ينقل عيسى بن هشام الخبر عياناً عن عصمة بن بدر الفزاري دون وسيط. " حدثنا عيسى بن هشام قال: بينما نحن بجرحان في مجتمع لنا نتحدث، ومعنا يومئذ رجل العرب حفظاً ورواية، وهو عِصْمَةُ بنُ

---

[١] مقامات الزمخشري، ص٧، ٨.

[٢] سعيد الغانمي، أقنعة النص، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠، ص١٥١-١٥٧، موقع المروي له في مقامات الزمخشري.

[٣] مقامات الحريري، ص٣٤٧.

[٤] المصدر نفسه، ص٣٤-٣٥.

بَدْر الفَزَاري فقال عِصْمَة: سأحدّثكم بما شَاهَدتُه عَيْني،ولا أحدّثكم عن غيري"[١]. والحديث الذي سينقله الفَزَاري، المتحدّث إلى عيسى بن هشام وصحبه، مناقضة شعرية في قلب الصحراء بين الفَرزْدَق وذي الرُّمة، وهما شاعران من أواخر القرن الأول للهجرة. أي أن الراوي الفَزَاري ينقل إلى مجتمع القرن الرابع للهجرة ما رآه بنفسه وخبره في القرن الأول للهجرة. وبروز هذه الظاهرة في المقامات يؤكد شرعية المرويات عندما تُنسب إلى السلف، وهذا يكسب المرويات الأدبية طابعاً دينياً مقدساً. " ففي كل نظام ثقافي يتوخى أن يجعل المنتسبين إليه أناساً معمرين قادرين على الصعود عبر الزمان، وربط صلات الألفة مع الأسلاف الذين يتحولون حسب الرغبة إلى معاصرين. ولأسباب معروفة جدا منحت الثقافة العربية الأفضلية لعصر الرسالة، وهدفت عن طريق الحديث المدون والشفهي إلى جعل أياً كان معاصرا للرسول والصحابة"[٢].

وتتوسل المقامات إذن بهذه الحيلة السردية لتمرير مروياتها التي تتضمن في كثير من الأحيان أنساقاً ثقافية معارضة للأنساق الثقافة المهيمنة في المجتمع. وبالنسبة للسيرة الشعبية العربية فإنّ هذا الإسناد المتخيل المنسوب إلى رواة معمرين يبرز على وجه الخصوص في سيرة عنترة بن شداد. إذ ينسب الراوي الشعبي رواية هذه السيرة إلى طائفة من الرواة هم: عبد الملك بن قريب الأصمعي، وأبو عبيدة، وجهينة بن المثنى اليمني، والبلخي، وحماد، وسيار بن قحطبة الفزاري، والكاهن الغسّاني الثقفي، وابن خداش النبهاني. وتذكر السيرة أن " كلاً منهم روى ما شهد وما سمع عمن يوثق به ممن حضر وقائع العربان، وضبط كم فنى منهم من الحرب"[٣]. ويتوقف الراوي طويلاً عند التعريف بعبدالملك بن قريب الأصمعي إذ يذكر: " إن رواي هذه السيرة العجيبة المطربة الفائقة الغريبة، فصيح ذلك الزمان، المتكلم على ما مضى من أحاديث العربان الأولين في ذلك الزمان العالم العّلامة عبد الملك بن قريب الأصمعي، رحمه الله تعالى، الذي كان من المعمرين الذين عاشوا عمرا طويلاً جاهلية وإسلاماً إلى أن أدرك الخلفاء والأموية وغيرهم. ومما ذكروا إنه ما سمي بالأصمعي إلا لأنه ليس له شحمتا أذن غير أن رأسه كان صومة وآذانه خرقتين في الصدعين لا غير، وكان فصيح ذلك الزمان وعالماً في دين الإسلام وهو من جملة من روى الحديث عن رسول الله (صلى الله عليه وسلم). وكان يقول سمعت رسول الله (صلى الله عليه وسلم) يقول كذا وكذا"[٤]. ولا تكتفي السيرة بنسبة مرويات الأصمعي (ت٢١٦هـ) إلى الرسول (صلى الله عليه وسلم)، وإنما تجعل هذا الراوي المعمر يلتقي بعنترة بن شداد، ويسمع بعض أشعاره، ويحضر وقائعه التي يخوضها ضد أعدائه. ويؤكد

---

[١] المقامة الغيلانية، مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص٤٧.

[٢] عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص١٨.

[٣] سيرة عنترة بن شداد، م١، ص٧.

[٤] المصدر نفسه، المجلد نفسه، الصفحة نفسها.

الأصمعي إسلام عنتر قائلاً: " قال الأصمعي: قد اجتمعت على عنتر مراراً عديدة فما رأيته قط يسجد لصنم ولا هتك حرم، وما كان يحلف إلا برب البيت الحرام، وكان عنده يقين بظهور سيد المرسلين"[١].

كما أن هذه السيرة، أي سيرة عنترة، تحوي نصاً فريداً يدافع به الراوي عن صحة مرويات الأصمعي، ويفند حجج خصومه في مناظرة وهمية يحضرها هارون الرشيد ووزراؤه وعلية القوم. والحديث يأتي على لسان الأصمعي: " فعندما أراد عنترة كما يذكر راوي السيرة أن يسير إلى البيت الحرام للالتقاء بالنبي (صلى الله عليه وسلم) يقتله الأسد الرهيص، ولما يبلغ الرسول (صلى الله عليه وسلم) هذا الخبر يقول: "إنما الأعمال بالنيات وإنما لكل امرئ ما نوى". ولما أثبت هذا الحديث من سيرتي الحجازية المروية التي هي أثبت القصص اعترضني جماعة من العلماء. وكان ذلك في حضرة هارون الرشيد، وهو الخامس من بني العباس. وكان من جملة من اعترضني في حضرته، وهم جلوس: حسن البصري، وعبد الخوارزمي، وبشر البغدادي، ومالك النخامي، وعبدالرحمن السمرقندي، وشعيب الأصفهاني، ومالك بن يزيد الكندي، وإبراهيم الموصلي، وإسحق بن سعيد الدمشقي، وعبدالله بن نافع الطائي، وكان بحضرته أبو نواس ويحيى البغدادي، وجعفر بن يحيى البرمكي، وجماعة من وزراء هارون الرشيد وندمائه. فجهدوا أن يبطلوا هذه السيرة تعمداً وعصبية وحسداً حيث إنهم لم يقدروا أن يأتوا بترتيب لفظي وحسن اهتمامي وإيقاظي. وناظروني فكذبوني. فأقمت الحجة عليهم وأرغمت أنوفهم، وأشهرت سيفي، وأغمدت أسيافهم. وأشهرت هذه السيوف في بلاد الحجاز، وانتشر ذكرها في سائر الآفاق. لأني عمرت من العمر ستمئة وسبعين عاما في زمن الجاهلية منها أربعمئة عاما، والباقي في الإسلام، وأدركت هارون الرشيد وهو الخامس من بني العباس حتى أجزت بسماع هذه السيرة بين الناس، وذلك لأجل ما تقول العوام وتخوض فيه الكلام، وما يعرف هذا القول يا رفاق إلا العقول والأرفاق الذين اطلعهم الله على سائر مكنوناته، وعرفهم بذاته وصفاته على حسن أقاويلهم واستعدادهم"[٢].

---

[١] سيرة عنترة بن شداد، م٢، ص٤١٩. وتبرز الرغبة في توثيق الراوي كذلك في السير التالية: سيرة الأميرة ذات الهمة، م١، ص٥، " إن من روى هذه السيرة العجيبة وما فيها من الأحاديث المطرفة الغريبة هو علي بن موسى المقانبي، والمهذب بن بكر المازني، وصالح الجعفري، ويزيد بن عمار المزني، وعبدالله بن وهب اليماني، وعوف بن فهد الفزاري، وسعد بن مالك التميمي، وأحمد الشمطاني، وصابر المرعشي. ونجد بن هشام العامري". وفي سيرة الظاهر بيبرس، م١، ص٥، السيرة منقولة عن السادات الكرام المشهورين بالعلم ونبراس الأفهام الديناري ووافقه على ذلك الدويداري، ثم ناظر الجيش وكاتم السر والصاحب رحمه الله عليهم أجمعين".

[٢] سيرة عنترة، م٢، ص٤٢٠.

وظاهرة (الراوي المعمر) في هذا النص تمتد لتشمل ما يقارب السبعة القرون مما يجعل الأصمعي راوية مخضرما؛ فهو التقى عنترة ونقل كثيراً من رواياته، كما أنه التقى الرسول (صلى الله عليه وسلم) وروى عنه أحاديث عدة. ويوهمنا الراوي بوجود معارضين لرواية الأصمعي الحجازية تمثلت في طائفة من العلماء والأدباء، وتنتهي هذه المعارضة بتفوق الأصمعي وتسليم الجميع له بأنه راوي الرواة. والأصمعي حسب هذا النص إنما وضع السيرة كي تكون الأصل المثقف لسيرة عنترة، وهو أصل يفارق مرويات العوام وما يخوضون فيه من الأباطيل.

ونقلت المصادر الأدبية كثيرا من أخبار الأصمعي (ت٢١٦هـ) ونوادره مع هارون الرشيد (ت١٩٣هـ). وفي هذه الأخبار يبدو الأصمعي نديماً لا يتورع عن ذكر العجائب واختلاق القصص كي يحظى برضا المتلقي (هارون الرشيد). وفي هذه الأخبار أيضاً يبدو الأصمعي نديما ملأ مجالس الرشيد كلها، وخالط العلماء والفقهاء والأدباء، واستمع إليهم، واستمعوا إليه وناقشهم وناقشوه، وقلما غلبوه لأنه كان عارفاً بكل شيء[١]. ويقول ثعلب عن الأصمعي: " قدم الأصمعي بغداد وأقام بها مدة ثم خرج منها يوم خرج وهو أعلم منه حيث قدم بأضعاف مضاعفة"[٢].

ويظفر هذا النديم بإعجاب إسحاق الموصلي (ت٢٣٥هـ)، صديق الخليفة المقرب الذي يقول عنه: " عجائب الدنيا معروفة معدودة منها الأصمعي "[٣]. وربّما كان التزيد في المصادر هو الذي جعل السيوطي (٩١١هـ) يدافع عن الأصمعي ناقلاً قول أبي الطيب اللغوي فيه: " فأما ما يحكي العوام وسقاط الناس من نوادر العوام، ويقولون هذا مما اختلقه الأصمعي، ويحكون أن رجلا رأى عبد الرحمن بن أخيه فقال: ما فعل عمك؟ فقال: قاعد في الشمس يكذب على الأعراب فهذا باطل، وكيف يقول ذلك عبد الرحمن ولولا عمه لم يكن شيئا مذكوراً"[٤].

وربما كانت نسبة هذه السيرة، أي سيرة عنترة، إلى الأصمعي عائدة إلى كونه روى ديوان عنترة، وألف كتابا عن نوادر الأعراب[٥]. فربط الراوي بين أخبار عنترة وما كان له من حضور إسلامي بارز في الثقافة العربية الإسلامية[٦]، وبين الأصمعي اللغوي الثبت الذي يتحقق من مروياته.

---

[١] انظر: تاريخ بغداد ج١، ص٤١٧.

[٢] الجزء نفسه، المصدر نفسه، الجزء نفسه، الصفحة نفسها.

[٣] انظر: المزهر، ج٢، ص٤٠٤.

[٤] المصدر نفسه، الجزء نفسه، الصفحة نفسها.

[٥] انظر: الأغاني، (ترجمة عنترة)، ١٢٦.

[٦] يذكر صاحب الأغاني إعجاب الرسول (صلى الله عليه وسلم) بعنترة ناسبا إلى الرسول (صلى الله عليه وسلم) قوله: " ما وصف لي أعرابي قط فأحببت أن أراه إلا عنترة ". الأغاني، م٣، ج٧، ص١٤٤، (طبعة دار الفكر).

والمتتبع لسيرة عنترة بن شداد يجد أن قدراً كبيراً من الأخبار الواردة في هذه السيرة دخل حيز التاريخ المتخيّل والأسطوري. وربما كانت الأخبار النزرة عن عنترة كما وردت في كتب المصادر الأدبية والتراجم سبباً من أسباب ذلك. فوظف راوي السيرة القص العجائبي حول عنترة وسلالته التي تمتد إلى عهد الرسول (صلى الله عليه وسلم) حيث ابنته عنيترة ولقاؤها الأسطوري بالرسول (صلى الله عليه وسلم) ودعاؤه لها. والمرويات الشعرية التي ينسبها راوي السيرة إلى عُنيترة يبدو بوضوح أنها من اختلاقه. ولعل المعلقات أو القصائد السبع الجاهليات الواردة في هذه السيرة خير برهان على هذا الاختلاق فهي منحولة.

جـ- السيرة والبحث عن الأصل الأول:

كانت سيرة عنترة بن شداد السيرة الشعبية الأبرز التي حاول الباحثون المحدثون من عرب ومستشرقين أن ينسبوها إلى مؤلف واحد بعينه. والمسرد التالي يبين لنا آراء هؤلاء الباحثين حول سيرة عنترة وزمانها وأدلتهم على ذلك:

الباحث	أصل السيرة	الأدلة والشواهد
هامربيرجستال Hammer Burgstall المجلة الأسيوية، ١٨٣٨، ص٣٦٨. عبد الحميد يونس. دفاع عن الفولكلور، ص١١٣.	- مؤلف سيرة عنترة هو أبو المؤيد ابن الصائغ الملقب بالعنتري (طبيب عراقي عاش في القرن السادس للهجرة)	المصدر: إشارة وردت من قول عابر جاء على لسان ابن أبي أصيبعة عيون الأنباء في طبقات الأطباء، ج١، ص٢٩٠: - "إن العنيتري كان في أول أمره يكتب أحاديث عنترة العبسي فصار مشهورا بنسبته إليه".
الأب لويس شيخو (شعراء النصرانية)، ص١٢٠ أحمد الزيات، أصول الأدب، ص٢٤١. جرجي زيدان. تاريخ آداب اللغة العربية.	- مؤلف سيرة عنترة الشيخ يوسف بن إسماعيل في عهد العزيز الفاطمي (ت٣٨٦هـ)	المصدر: يذكر الأب شيخو: " نشأ بمصر من أفاضل الرواة الشيخ يوسف بن إسماعيل كان يتصل ببلاب العزيز في القاهرة. فاتفق أن حدثت ريبة في دار العزيز لهجت الناس بها في المنازل والأسواق، فساء العزيز ذلك وأشار إلى الشيخ يوسف أن يطرف الناس بما عساه أن يشغلهم عن هذا الحديث. وكان الشيخ يوسف واسع الراوية في أخبار العرب، كثير النوادر والأحاديث. وكان قد أخذ روايات شتى عن أبي عبيدة، ونجد بن هشام وجهينه اليماني الملقب بجهينة الأخبار، وعبدالملك بن قريب المعروف بالأصمعي وغيرها".

محمود ذهني (سيرة عنترة)، ص١٣٢-١٣٣.	" كاتب سيرة عنترة فرد واحد كاتب متفنن له حاسة قصصية وموهبة روائية. وقرأ طويلا في هذا الفن". وكتبت السيرة أوائل العصر الفاطمي وليس بأمر الخليفة العزيز ولا لخدمة الفاطميين".	نستشف شخصية كاتب سيرة عنترة من خلال خصال أربع: ١- خبرة واسعة بأخبار العرب وأيامهم، وحروبهم، ووقائعهم، ونوادرهم، وأحداثهم، وتاريخهم، وعاداتهم، وطباعهم. ٢- خبرة واسعة بأحوال الأمم غير العربية من فرس، وروم وسودان، وأحباش. ٣- خبرة بالنفس البشرية ومعرفة بأحوال جمهور المتلقين. ٤- كاتب متفنن له حاسة حقيقية وموهبة روائية وتمرس طويل في هذا الفن، ص ص١٣٢-١٣٣.

إن هؤلاء الباحثين جميعا توسلوا الوصول إلى الأصل الأول أو النسخة الأم للسيرة الشعبية التي بحثوها وهي سيرة عنترة بن شدّاد. والبحث عن هذا الأصل الأول لم يقتصر على سيرة عنترة بن شدّاد وإنما نجده كذلك في سيرة الأميرة ذات الهمة والسيرة الهلالية وسائر السير الشعبية الأخرى. يقول شوقي عبد الحكيم عن سيرة بني هلال: " من الملفت والمؤسف أن النص الأصلي والمدون لهذه السيرة الهلالية السياسية الكبرى ما يزال إلى أيامنا في عداد المخطوطة المحفوظة بمكتبة الدولة المركزية ببرلين، مثلها مثل مثيلتها الأميرة ذات الهمة التي تبلغ صفحاتها ستاً وعشرين ألف صفحة "[١]. والمنطلق الذي ينطلق منه هؤلاء الباحثون النظرة إلى متون السير العربية كما وصلتنا مدونة، بوصف الصورة الكتابية لهذه المتون هي الصياغة النهائية لنص السير الشعبية. وأغفل هؤلاء جميعاً أنّ السير الشعبية خضعت إلى تحوّل في بنيتها وفي أسلوبها تماما كالتحول الذي طرأ على ألف ليلة وليلة. وأغفلوا كذلك أوساط التلقي؛ فالسير انتقلت من أوساط شفاهية إلى أوساط أخرى كتابية ثم لم تستقر على هذا التحول، وإنما واصلته مما أدى إلى اكتساب بنيتها طبيعة متحولة. وهي بوصفها ظلت تُتداول شفاهاً مدة طويلة تعد نصاً مفتوحاً على الزيادة والنقصان إذ " لا يثبت النص [الشفوي] على صورة واحدة لا تتغير على لسان الشخص نفسه. ومهما كانت الذاكرة التي يملكها الراوي فإنه لا ينى يحدث تغييراً أو اختصاراً أو إطالة في النص، يُسقط منه، أو يُضيف إليه، ويركز انتباهه على بعض أجزاء لم

---

[١] شوقي عبد الحكيم، سيرة بني هلال، ص٥.

يؤكد عليها من قبل. ومثل هذه التغييرات تعتمد على مزاج الراوي، وكذا على مجلس الحضور، من حيث تكوينه أو مزاجه أو تذوقه "[١].

وبنية السيرة العربية المنفتحة على أنواع سردية عدة، وكذلك وسائط التلقي كانت سببا في تفكك (تكسر) عدد كبير من السير وفي دمجها بعناصر أخرى " فالسيرة الهلالية أخذت تروى بوصفها وحدات سردية مستقلة، كما تأثر بها القصص الشعبي. وسيرة الملك (الظاهر بيبرس) أضيف إليها ملحق مطول في تمجيد أسرة (محمد علي) لأنها كانت تروى في مصر على زمان العائلة الخديوية مع أنها كانت معروفة قبل ذلك. ونحسب أن سيرة الأميرة ذات الهمة قد تغيرت هي الأخرى فالمقري يشير إليها على أنها "حديث البَطّال"، والبطّال هو أحد الشخصيات الشطارية فيها، وليس الرئيسة. فالبطولة في السيرة معقودة للأميرة ذات الهمة ثم ابنها عبد الوهاب الأمر الذي يرجح أن الأجزاء الخاصة بالبطال كانت تُروى منفصلة في منتصف القرن، السابع عشر الميلادي عندما كان يعيش صاحب نفخ الطيب من غصن الأندلس الرطيب"[٢].

د- تلقي الخاصة/ تلقي العامة:

رسّخت السلطة المعيارية الدينية والسياسية الفارق الكبير بين أدب العامة وأدب الخاصة. وكان تلقي الخاصة حتى لندمائهم يكون من وراء ستارة. وكان الخليفة لا يظهر تماهيه مع مرويات الندماء ونوادرهم إلا في بعض الأحوال التي شذت عن الأصل. وجلوس الخليفة في فضائه الخاص عند استماعه أحاديث المنادمين هو الذي جعل ابن إسحق الموصلي يغضب عندما خرق المتوكل هذا السنن الثقافي، واختلط بأصحاب السّماجة حتى كأنه واحد منهم. ولذلك استمع المتوكل جيدا لنصيحة ابن إسحق وبنى له مجلساً مشرفاً ينظر إلى السّماجة دون أن يتماهى معهم في أدوارهم الراقصة"[٣].

وتلقي الخاصة للمرويات العجائبية لا يخرج عن الوظيفة الإمتاعية لفعل القص في حالة الخلفاء والأمراء، وعن الرغبة في إقصائها عند السلطة الدينية من فقهاء ووعاظ على الرغم من تجذرها في الأنساق الثقافية المعرفية للمجتمع العربي الإسلامي. وتمثل أحاديث معاوية مع أسمار عبيد بن شرية الجرهمي جانباً متفرداً لمتلقي الخاصة عندما يخرج عن دوره الحيادي ويصبح راوياً مشاركاً في السرد فيعترض على المروي مبيناً عدم حيادية الراوي في مروياته[٤].

---

[١] يوري سوكولوف، الفولكلور وقضاياه وتاريخه، ط١، ترجمة حلمي شعراوي، عبدالحميد حواس، مراجعة وتقديم عبد الحميد يونس، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١، ص٢٥.

[٢] عبدالله ابراهيم، السردية العربية الحديثة: تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير المنشأ، ص٨٩، المقري، نفح الطيب، ج٢، ص٢٩٠.

[٣] الخبر في كتاب الديارات، ص٤٠.

[٤] انظر: كتاب التاج في أخبار ملوك حمير، ص٤٨٤.

ويمثل حديث عامر الشعبي مع التدمريين جزءا من تشكل مرويات العامة العجائبية المفارقة للنص الديني؛ إذ يذكر الشعبي: " بينما كان عبدالملك جالسا وعنده وجوه الناس من أهل الشام قال لهم: من أعلم أهل العراق؟ قالوا: ما نعلم أحدا أعلم من عامر الشعبي. فأمر بالكتابة إليّ. فخرجت إليه حتى نزلت تدمر. فوافقت يوم جمعة فدخلت أصلي في المسجد فإذا إلى جانبي شيخ عظيم اللحية قد أطاف به قوم من أهل المسجد وهم يكتبون عنه. فحدثهم قال: حدثني فلان عن فلان يبلغ به النبي (صلى الله عليه وسلم) أن الله تعالى خلق صورين له في كل صور نفختان؛ نفخة الصعق ونفخة القيامة. قال الشعبي: فلم أضبط نفسي أن خففت من صلاتي ثم انصرفت فقلت: يا شيخ اتق الله ولا تحدثن بالخطأ، وإن الله تعالى لم يخلق إلا صورا واحدا، وإنما هي نفختان، نفخة الصعق ونفخة القيامة. فقال لي: يا فاجر إنما يحدثني فلان عن فلان وترد علي؛ ثم رفع نعله فضربني بها، وتتابع القوم علي ضربا معه. فوالله ما أقلعوا عني حتى حلفت لهم أن الله تعالى خلق ثلاثين صوراً في كل صور نفخة. فأقلعوا عني فرحلت حتى دخلت دمشق ودخلت على عبد الملك فسلمت عليه. فقال لي: يا شعبي بالله حدثني بأعجب شيء رأيته في سفرك. فحدثته حديث التدمريين فضحك حتى ضرب برجليه"[1].

وهذا الخبر يؤشر لنا الفارق بين تلقي العامة من قصاص ومتلقين وبين تلقي الخاصة (الشعبي وعبد الملك بن مروان)، فقد توسل الشيخ التدمري بالهيبة المصطنعة للقاص المبتدع في إحداث التماهي بين المروي والمروي لهم. كما أنه لا وجود للسلطة المعيارية في حلقة هذا القاص الذي شكّل هو بنفسه سلطة مزيفة تستند إلى إسناد متخيل. في حين كان تلقي العامة منفتحاً على المبالغات والتخيلات فهم يضربون الشعبي عندما أنكر قول القاص عن الصور ويقبلون قوله عندما زاد على مبالغة القاص فزعم أن هناك ثلاثين صوراً له في كل صور نفخة! ويمثل موقف عبد الملك بن مروان المتلقي الذي يكتفي من القص بوظيفته الإمتاعية فقط!

وقد تفطنت شهرزاد في الليالي لوظيفة القص الإمتاعية، ووظّفت معارفها التي زادت على الألف كتاب في بناء سرد يتوسل المتعة لخلق بلاغة المقموعين في حكايات تمثيلية رمزية.

وكثيراً ما كانت السلطة السياسية تشكّل مصدراً لتوتر القاص وقلقه وخاصة عندما يكون القاص نديما في بلاط السلطان أو عندما يحضر من فضائه المفتوح في الطريق إلى فضاء الخاصة (قصر الخليفة) أو السلطان. ومصدر التوتر يصدر عن أنّ هذا القاص سيفقد طلاقته وسيصاب بحبسه لغوية عندما لا يحوز على رضا المتلقي الخاص (الخليفة). فابن المغازلي يوصف بأنه " لا يدع حكاية أعرابي وتركي ومكي ونجدي ونبطي وزنجي وسندي وخادم إلا

---

[1] ابن الجوزي، كتاب القصاص والمذكرين، ص١٤٩.

حكاها، ويخلط ذلك بنوادر تضحك الثكول، وتصبي الحليم"[١]. وكان يقص نوادره على الطريق، ولذا عندما أحضره خادم الخليفة، بعد أن طلب منه نصف الجائزة، إلى الخليفة المعتضد كي يرى بنفسه حكايته، ويسمع نوادره يشرط عليه المعتضد شرطا وهو " إن أضحكه فسيجيزه بخمسمئة درهم، وإن لم يضحكه فسيضربه على قفاه بالجراب عشر صفعات. وعندما أخذ ابن المغازلي في النوادر والحكايات والنفاسة والعبارة فلم يدع " حكاية أعرابي ولا نحوي ولا مخنث ولا قاض ولا زطي ولا نبطي ولا سندي ولا زنجي ولا خادم ولا تركي ولا شطارة ولا عيارة، ولا نادرة ولا حكاية إلا أحضرها فكان نصيبه الصفع ولم يشفع له سوى مشاركة خادم المعتضد له في الجائزة. فكان نصيب كل واحد منهما خمس صفعات وخمسمئة درهم يشتركان فيها[٢].

ولم يتوقف الفقهاء عن إصدار فتاواهم حول القص والأداءات التمثيلية المصاحبة له. وفي حين لم تحوِ كتب الفقه والحسبة أي فتوى تحرم قراءة المقامات منذ نشأتها حتى القرن الثامن للهجرة فإننا نفجأ بفتوى غريبة مصدرها الغرب الإسلامي تمنع قراءة المقامات بالمسجد! فقد أورد الونشريسي (ت٩١٤هـ) فتوى ابن لبابة (ت٣٣٠هـ) وأصحابه " بمنع حلب الأنعام بفناء المسجد لتزبيلها وضرر غبارها بالمسجد. وأجاز الشيوخ قراءة الحساب بالمسجد إذا لم يلوث، وإعراب الأشعار الستة بخلاف قراءة المقامات لما فيها من الكذب والفحش! وكان ابن البر إمام الجامع الأعظم بتونس لا يرويها إلا بالدويرة إذ ليس للدويرة حكم الجامع! "[٣]

وتحيلنا فتوى ابن لبابة إلى طائفة من الأمور المستنبطة هي:

- **أن المقامات كانت تروى في ذلك الوقت في المسجد وهو مكان ديني مقدس.**
- **أن هناك تحولا في النظرة إلى المقامات أحالتها إلى أخبار كاذبة فاحشة، أي أنها أصبحت تهدد منظومة القيم في مجتمع الغرب الإسلامي، والنظر إليها على أنها أخبار كاذبة يعني تجريدها من الخيال والإبداع والمحاكاة الخلاقة، وجعلها نقيض الصدق!**

ولكني أحسب أن هذه النظرة القاصرة كان مصدرها بعض الفقهاء والوعاظ الذين خشوا من كل ما من شأنه تغيير منظورهم الثقافي واختراقه. ونجد في مقابل هذه النظرة القاصرة نظرة أخرى منفتحة على التراث المقامي. إذ شكلت شروح مقامات الحريري جانبا هاما من التراث النقدي المغربي والأندلسي[٤]، وخاصة عند الشريشي. ولم يحتفِ الأدب الرسمي فقط بالمقامات فقد احتفى بها أيضا الأدب الشعبي، أي الثقافة المهمشة المسكوت عنها. ونجد هذا الخبر الطريف

---

[١] انظر الحكاية في: المسعودي، مروج الذهب، ج٤، ص٢٦٨.

[٢] المصدر نفسه، الجزء نفسه، ج٤، ص٢٦٩.

[٣] الونشريسي، المعيار المعرب والجامع المقرب عن فتاوي علماء إفريقية والأندلس، خرجه جماعة من الفقهاء بإشراف محمد حجي، ط١، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨١، ج١، ص٢٤.

[٤] شروح الشريشي على سبيل المثال

عند ابن ظافر الأزدي (ت٦١٣هـ) عن محاكاة المقامات الحريرية، والمحاكي هنا، رجل زجلي إذ يقول الأزدي: " كان بمصر رجل زجلي كثير الوسخ، قذر الجلد والثوب لا تكاد تفارقه قفة فيها كراريس يعرف بالمفشراتي، ويلقب أديب القفة. وكان يصنع مقامات مضحكة فيها غرائب وعجائب، يزعم أنه يضاهي بها مقامات الحريري. وكان يقول: أنا موازنه في كل شيء حتى في اسمه ولقبه. هو أبو القاسم محمد وأنا أبو القاسم محمد، وهو ابن علي وأنا ابن علي، وهو الحريري وأنا الحريري، وهو البصري وأنا المصري. ويجعل هذا من أوضح البراهين وأقوى الأدلة على مساواته في كل قصيدة "[١].

وأما عن ألف ليلة وليلة فإنه باستثناء تعليق ابن النديم والتوحيدي اللذين أشرنا إليها[٢] عن كتاب هزار أفسانه فإننا لا نقع على نص فقهي سلطوي سواء من السلطة الدينية أو السياسية أو النقدية يهاجم نص الليالي لخروجه لما فيه من جنس أو لخروجه عن الأخلاق المتعارف عليها أو حتى لاقترابه من الدائرة المسكوت عنها من سفاح المحارم. وربما يكون ذلك عائدا إلى تحول " الارتباط التأويلي بين حكايات الليالي والجنس تحديدا إلى نوع من التسلية النوعية عند البعض، ونوع من العظة والعبرة عند البعض الآخر، ونوع من التمثيل الرمزي عند الأخير"[٣]. وقد دلنا نص المقري السابق ذكره إلى احتفاء العامة بنص ألف ليلة وليلة إذ جرت عندهم مجرى الحكايات المشهورة الذائعة الصيت[٤].

وأما فيما يتصل بالسيرة الشعبية فقد أصدر أحمد بن حنبل (ت ٢٤١هـ) فتواه الشهيرة "ثلاثة لا أصل لها: السير والملاحم والمغازي"[٥]. وسنجد مثل هذه الفتوى عند ابن كثير (ت٧٧٤هـ) في تعليقه على أحاديث البطال[٦].

---

[١] انظر: علي بن ظافر الأزدي، بدائع البدائه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط١، مكتبة الأنجلو مصرية، ١٩٧٠، ص٣٩.

[٢] انظر: الفصل الأول، ص٤١ وما بعدها، تشكلات ألف ليلة وليلة، مسرد تاريخي.

[٣] جابر عصفور، تحولات الليالي، جريدة الحياة، لندن، عدد ١٢٤٥٧، ٧ نيسان ١٩٩٧، ص١٣.

[٤] انظر: نفخ الطيب، ج٢، ص٢٩٠.

[٥] جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ج٢، ص١٧٨.

[٦] رأي ابن كثير عن أحاديث البطال في البداية والنهاية، ج٩، ص٢٣٢، والبطال هو أبو محمد عبدالله البطال (ت١٢٢هـ) قائد شجاع من أمراء الحرب الشاميين في زمن بني أمية. وكان على طلائع مسلمة بن عبد الملك بن مروان في غزواته. قال عنه الذهبي: "كذب عليه جهلة القصاص وحكوا عنه من الخرافات ما لا يليق" واستشهد في معركة مع الروم. الأعلام، مجلد ٤، ص٧٤.

كما أن الونشريسي الذي سبق أن تحدثنا عن الفتوى التي أوردها في كتابه عن المقامات يورد فتوى ابن قداح عن كتب الخرافات والشعوذة "إذ سئل بعضهم عن كتب السخفاء والتواريخ المعلوم كذبها كتاريخ عنترة ودلهمة والهجر والشعر ... ونحو ذلك، هل يجوز بيعها أم لا؟ فأجاب لا يجوز بيعها ولا النظر فيها. وأخبر الشيخ أبو الحسن البطرني أنه حضر حلقة فتوى ابن قداح. فسئل عمن يسمع حديث عنترة هل تجوز إمامته؟ فقال: لا تجوز إمامته ولا شهادته. وكذلك حديث دلهمة لأنهما كذب ومستحل الكذب كاذب. وكذلك كتب الأحكام للمنجمين، وكتب العزائم بما لا يعرف من الكلام"[1]. والجامع بين هذه الفتاوى الثلاث هو وصف السير بالكذب والاختلاق والافتراء؛ أي أنها تعني الأباطيل التي لا أصل لها. وبذلك تتساوى مع كتب الشعبذة والدجل والتنجيم. وهو حكم قيمة لا يختلف عن الحكم الذي أصدره ابن لبابة بشأن المقامات.

وفي حين حاول النص الفقهي إقصاء السيرة الشعبية من مفهوم النص فإن النص الإبداعي احتفى بالسيرة احتفاء كبيرا. فقد ولع الأندلسيون بقصة عنترة ومغامراته. وكان القصاص يستخدمونها وسيلة لكسب المعاش، ولذلك التمس عمر الزجال المالقي في مقامته (الساسانية) عن شيخه أبي النصال أن يجيزه رواية "خرافات عنتر"، وغيرهما من المحفوظات التي تصلح للتكسب فيقول له مخاطبا[2]:

ألا فأجزْني يا إمامُ بكلّ ما ... رَويت لمدغلّيس أو لابن قُرْمانِ
ولا تنسَ للدّباغِ نظماً عرفتَهُ ... فإنّكما في ذلك النظم سيّانِ
ومزدوجاتٍ ينسبون نظامها ... إلى ابن شجاعٍ في مديح ابن بطّانِ
وألمم بشيءٍ من خُرافات عنترٍ ... وألمِعْ ببعضٍ من حكايات سوسانِ

ويبدو أن موقف الفقهاء كان متشددا أكثر حول أداءات القص التمثيلية من الحكاية وخيال الظل. فقد ورد في **ترتيب المدارك** للقاضي عياض (ت٥٤٤هـ) في ترجمته للقاضي أحمد بن بقي بن مخلد أنه: "بينما هو يسير بشرقي قرطبة ومعه جماعة من أصحابه الفقهاء وغيرهم إذ أفضى إلى مجمعة عرس بفضاء بعض الدور، وقد اجتمعوا إلى زمارين يلهونهم في خلق عظيم، وقد قام وسطهم ماجن، **قد أخرج لهم لعبتهم المسماة بعبد الخالق**، قد اعتم على قلنسوته، وشبه بلحيته زور بيضاء وافرة، وارتدى، وتوكأ على عصا، وهو يكلمهم بمضاحكه، إذ فجأهم موكب القاضي من حيث لا يشعرون، فقطعوا الزمر، وغطوا الآلة، وأبلسوا بأجمعهم لا ينطقون وملهيهم قائم وسطهم لا يتنفس بكلمة من خوف القاضي، فلم يستنكر القاضي هيئته ومقامه وسطهم أنه قاص يعظهم، أو تداهى في أمرهم، فسلم عليهم وعلى جماعتهم وقال:

---

[1] الونشريسي، المعيار المعرب، ج٦، ص٧٠.

[2] صلاح جرار. الفنون الشعبية الإسلامية وصلتها بالتمثيل، **مجلة مؤتة للبحوث والدراسات**، مجلد ٩، العدد ١، الأردن، ١٩٩٤، ص١٠٦.

" أحسنت أيها الشيخ بوعظك هذه الجماعة، آجرك الله وشكر فعلك فاستبصر في إرشادهم، واحتسب أجرك على الله، وفقنا الله وإياكم لما يرضيه "، وسلم عليهم، ومضى لسبيله فلما أبعد عادوا لشأنهم، وجعلوا يدعون له ويثنون عليه. فقال له بعض أصحابه: يبلغ بك حسن الظن بالناس أن تقف على عصابة باطل فأحمدت مقام مغويهم، وأمرته بما يزداد به في تضليلهم، وكنت بغير ذلك أولى فيه وفيهم فقال: معاذ الله أن آتي بل أنتم عندي آثمون فإني لم أنكر حالاً ولا رأيت ولا سمعت بأساً، شيخ حسن حسن السمت توسمت فيه الخير، لم أشك أن الجماعة أحدقت به لابتغاء البر، وأنه يدعوهم إلى الخير ولو علمت الذي تقولونه لكان مني غير ذلك"[١].

وموقف هذا الفقيه، أحمد بن بقي بن مخلد، كان صادراً عن السلطة الدينية في رقابتها لأشكال القص؛ فإذا كان القص دينياً لا يخرج عن محظورات القص فإن القاص سيكون موضع ترحيب وعطف من كنف الفقيه. أما إذا كان القص خارجاً عن مواصفات القص الديني كما فعل الماجن في هذا الخبر فإن أصحابه يوصفون بأنهم "عصابة باطل". وقد تحايل العامة المتجمهرون حول هذا الماجن وتحايل هو نفسه على رقابة السلطة الدينية عندما انتحل سمت القاص الواعظ. وعندما يكون هؤلاء العامة بعيداً عن الرقابة الدينية فسيكون فضاء القص أكثر انفتاحاً، وسيستمتع الجميع بالحكاية التمثيلية "لعبة عبد الخالق".

ولم تخرج فتاوى السلطة السياسية والدينية لخيال الظل عن هذه الرقابة. وربما كان اشتمال عدد كبير من بابات (خيال الظل) على ألفاظ جنسية وعلى نقد سياسي واجتماعي لأنظمة الحكم ومؤسساته المعرفية ولفقهاء السلطة هو الذي جعل هؤلاء الفقهاء يعدون البابات نوعاً من الكذب الذي يستحق التعزير الشديد[٢].

---

[١] القاضي عياض بن موسى بن عياض السبتي، ترتيب المدارك وتقريب المسالك لمعرفة أعلام مذهب مالك، تحقيق محمد بن تاويت الطنجي، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، المغرب، ج٥، ٢٠٦.

[٢] وصف الغزالي المخايل "بالمشعبذ" في كتابه (إحياء علوم الدين)، ج٤، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٦. وجاء في الباب السادس من لطائف المنن لعبد الوهاب الشعراني، ج٢، ص١٧٢، "ومما أنعم الله تعالى على شهودي في نفسي إذا ادعت أنها من مريدي القوم الصادقين أنها كاذبة، وإن حكمها حكم خلبوص المغاني إذا أخرج في باب الخيال في صفة قاضٍ أو عالم فيسخر الناس به ويضحكون عليه، ولا يسلمون له بذلك، بل يفتون أنه يستحق التعزير الشديد فكذلك نفسي أمثالنا إذا ادعت أنها أعلى ممن هو فوقها من القوم تستحق التعزير الشديد". وقد كان موقف السلطة السياسية من خيال الظل متبايناً بين الحظر الاحتفاء؛ فقد احتفى السلطان صلاح الدين الأيوبي والسلطان العثماني سليم شاه (سليم الأول ٩٢٧هـ/ ١٥٢٠م) بخيال الظل. انظر: ابن إياس المصري، بدائع الزهور، ج١، ص١٢٥، في حين حظر السلطان جقمق العلائي (ت٨٥٧هـ/ ١٤٥٣م) فن المخايلة. فقد ورد في كتاب (التبر المسبوك في ذيل السلوك) للسخاوي، المطبعة الأميرية، القاهرة، ١٨٩٦، (ت٩٠٢هـ/ ١٤٩٧م) أنه "في شهر ذي القعدة من سنة ٨٥٥هـ/ ١٤٥١م) وعلى وجه التحديد في يوم الثلاثاء العشرين منه حرق السلطان (جقمق) ما مع أصحاب خيال الظل من الشخوص ونحوها وكتب عليها قسائم في=

ويبين غوستاف لوبون العلاقة بين الراوي ومتلقيه عندما وصف مجالس القص وما يحدث فيها من تماه. إذ يقول نقلاً عن أحد السياح "لينظر الإنسان إلى أبناء الصحراء أولئك حينما يستمعون إلى قصصهم المفضلة، فهو يرى كيف يضطربون وكيف يهدأون، وكيف تلمع عيونهم في وجوههم السمر، وكيف تنقلب دعتهم إلى غضب، وبكاؤهم إلى ضحك، وكيف تقف أنفاسهم ويستردونها وكيف يقاسمون الأبطال سراءهم وضراءهم، حقاً إن تلك لروايات وإن الحاضرين لممثلون أيضاً وحقاً أن الشعراء في أوربه، مع نفوذ أشعارهم، وسحر بيانهم وجمال وصفهم، لا يؤثرون في نفوس الغربيين الفاترة عشر معشار ما يؤثر به في نفوس سامعيه ذلك القاص الذي هو من الأجلاف. فإذا ما أحيط ببطل الرواية ارتجف السامعون وصرخوا قائلين: " لا لا! حفظه الله!" وإذا ما كان في حومة الوغى محارباً في كتائب أعدائه بسيفه أمسكوا سيوفهم كأنهم يريدون إنجاده. وإذا ما كاد يذهب فريسة الغدر والخيانة قطبوا وصرخوا قائلين: "لعنة الله على الخائنين! وإذا ما قضى عليه أعداؤه الكثيرون تأوهوا، وقالوا: "تغمده الله برحمته وفسح له في دار السلام!". وإذا كان على العكس فرجع ظافراً منصوراً هتفوا قائلين: "المجد لرب الجند!" ويكون هتافهم وقتما يذكر القاص محاسن الطبيعة، ولا سيما الربيع: "طيب! طيب!" ولا شيء يعدل السرور الذي يبدو على ملامحهم عندما يصف القاص امرأة جميلة، فتراهم ينصتون له إنصات من يكاد لبه يطير من الوجد، وإذا ما أتم وصفه قائلاً: "الحمد لله الذي خلق المرأة" قالوا قول المعجب الشاعر: "الحمد لله الذي خلق المرأة!"[١].

ولم يخرج دور المتلقي العام للسرد العربي القديم عن التوحد العاطفي كما عرفه ياوس (Jauss)، وينشأ هذا التوحد في الغالب نتيجة لإعجاب أولى، وفي هذا النمط من التفاعل يضع الجمهور نفسه في موضع البطل، ومن ثم يعبر عن نوع من التضامن مع شخص هو في المعتاد في حالة معاناة"[٢]. ولذا نلاحظ أن شخصية عنترة بن شداد في السيرة الشعبية قد حظيت بتعاطف المتلقين واهتمامهم. وقد ذكر أن أحد المتلقين لسيرة عنترة تضايق جداً عندما وقع عنترة في أسر الفرس، وتوقف السارد عن إكمال السيرة بانتظار مساء الغد، فتشاجر ذلك المتلقي مع كل من صادفه، واختصم مع زوجته ولم ينم، ولم يستطع التغلب على حزنه وضيقه إلا بالمضي إلى السارد/ الراوي وإيقاظه من غفوته، وإغرائه بالمال كي يخرج عنترة من الأسر. فأخذ القصاص الكتاب، وقرأ له باقي السياق، إلى أن خرج عنترة من السجن. فقال له: "أقر الله عينك وأراح بالك الآن طابت نفسي، وزالت همومي فخذ هذه الدراهم ولك الفضل"[٣]. والتملهي

=عدم العودة لفعله" ص٣٥٣. ويبدو أن السخاوي كان مسروراً من إجراء السلطان إذ أنه يعلق على الخبر قائلاً: ونعم الصنيع جوزي به خيراً"، ص٣٥٣.

[١] غوستان لوبون، حضارة العرب، ترجمة عادل زعيتر، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٧٥، ج٢، ص٣٧٣-٣٧٤.

[٢] روبرت هولب، نظرية التلقي، ص١٩٦، ترجمة عز الدين اسماعيل، ط١، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٤١٥/٣/١هـ، ١٩٩٤/٨/٨ رقم ٩٧.

[٣] موسى سليمان، الأدب القصصي عند العرب، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٥٥، ص٨٨.

العاطفي مع شخصية عنترة يتضمن بعداً جمالياً بوظيفته التحريرية للمشـــاهد/ المتلقـــي. وقـــد يستمر هذا التماهي مع المتلقي مدة طويلة من الزمن. إذ يذكر أحد الحكواتيـــن الدمشـــقيين "أن شيخاً أمضى من عمره ستين سنة، وهو يسمع سيرة عنترة ولا يملها أبداً!"[١].

وقد يتحزب المتلقون أثناء سماعهم للسيرة الشعبية بين مؤيد للبطل منـــاصر لـــه وبيـــن مخالف. وقد تبلغ بهم الحماسة إلى حد العراك والتراشق بالكراسي[٢]. ويذكر أحد البـــاحثين أن الجمهور يتفاعل مع كل بطل من الأبطال سلباً وإيجاباً. وفي جلوس الناس في المقهى للاســـتماع إلى الحكواتي مثلاً تراهم يقتسمون المكان ويشكلون صفين: أنصار أبي زيد من جهـــة وأنصـــار دياب من جهة أخرى. وتدفع بهم الحماسة لأبطالهم إلى حد العراك بالكراسي[٣]. وقـــد يعـــود تعصب هؤلاء الرواة إلى تحكم الأنساق الثقافية التي يصدرون عنها (العرق، الجنـــس، الذكـــورة والأنوثة) فنزاع القبائل القحطانية اليمنية (العدنانية والقيسية) يبرز في بعض المرويات الســـيرية فأبوزيد الهلالي من العرب القيسية، ودياب بن غانم من العرب اليمنية (اليمانية)[٤].

وقد يتماهى متلقي السيرة الشعبية مع أحداثها حتى يظن أنها وقـــائع تاريخيـــة حصلـــت وليست تاريخاً متخيلاً. ويذكر فاروق خورشيد " أن سيرة الظاهر بيبرس كانت من أكثر الســـير تشويقاً عند أبناء حي الجمالية. فهي تكاد تدور في حواري هذه الأحياء، وتكاد أســـماء أبطالـــها تتشابه مع أسماء أبنائها، بل يهمس بعضهم إلى بعض أن الجمالية فيها (بيرجوان) حيـــث كـــان اللعين جوان يقيم الكنيسة تحت منزله، لتكون نصراً لأعداء المسلمين" [٥].

وقد يتحول المتلقي إلى ممثل مشارك في الأحداث عندما يهب لنجدة البطل لتخليصه مـــن أعدائه. وقدم الكاتب الروسي فاسيلي دانتشنكو وصفاً لرحلاته في بلاد الشرق يبرز فيه تصـــوره عن الحكواتية الجوالين فناني الصحراء في موضع يصف السوق في طنجة قائلاً: "البربر الذيـــن قدموا السوق لبيع الأسلحة يعتبرون من هواة سماع الحكايات من مختلف الأنواع، ولتكن القصـــة ما تكون، فالأمر عندهم سواء. إنهم ينسون قضية التجارة بمجرد ظهور الحكواتي بالقرب منـــهم، ثم ما يلبثون أن يتجمعوا حوله في دائرة مكتظة، ويقابلون المقاطع الحماسية في الرواية بالتحســـر والآهات وصرخات الإعجاب أو حتى بالصراخ أحياناً. وإذا كانت القصة مـــن النـــوع الـــهادئ فإنهم يصفقون من وقت لآخر. أما إذا تحول الأمر إلى الغناء فإنهم يستثارون إلى حد كبير قـــد

---

[١] نزار الأسود، الحكواتي في دمشق، **مجلة المأثورات الشعبية**، عدد ١٨، الدوحة، أبريل، ١٩٩٠، ص٥٩.

[٢] انظر: منير كيال، معجم بابات خيال الظل، ص١٤.

[٣] علي عقلة عرسان، الظواهر المسرحية عند العرب، ص٢٣٨-٢٣٩.

[٤] ينضاف إلى ذلك أن المتلقين في شمال السودان يتعصبون لأبي زيد الهلالي ولكل أبطال السير التي تجري في عروقهم الدماء السوداء. ويقف الراوي الشعبي في هذه البلدان الإفريقية التي تروي فيها السيرة الهلالية طويلاً عند مولد أبي زيد الهلالي، انظر: Bridget Connelly, Arab Folk. Epic and Identity, P140.

[٥] فاروق خورشيد،الجذور الشعبية للمسرح العربي،المؤسسة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، ١٩٩١، ص١٠٩.

- "من القصاص من يمضي أكثر مجلسه في العشق والمحبة، وإنشاد الغزل الذي يحتوي على وصف المعشوق وجماله، وشكوى ألم الفراق حتى إني سمعت بعض القصاص ينشد على المنبر: ألا فاسقني خمراً وقل لي هي الخمر ... ولا تسقني سراً فقد أمكن الجهر. قال وسمعته ينشد:

أعانقها والنفسُ بعد مشوقةٌ إليها وهَلْ بعد العناقِ تداني

وألثمُ فاها كي تزولَ صبابتي فيزدادُ ما ألقى من الهيمان

ومعلوم أن عامة الحاضرين أجلاف بواطنهم محشوة بالهوى ممتلئة بحب الصور. ولا تخلو المجالس من النساء المستحسنات. ومثل هذا يحرك مافي النفوس فإن كان القاص شاباً مستحسناً قليل الدين كان الحديث معه" [١].

"وأمّا القول الصادر عن الآخرين عند القاص فمنه استغاثة من يدي الوجد. وربما صاحت المرأة كصياح الحامل عند الولادة، وربما رمت إزارها وقامت"[٢].

ولا يختلف خطاب ابن الجوزي عن حضور المرأة مجلس القاص عن التصور الثقافي لجسد المرأة. إذ يذكر الجاحظ في (الحيوان)[٣] "إن المرأة سليمة الدين والعرض والقلب ما لم تهجس في صدرها الخواطر، ولم تتوهم حالات اللذة، وتحرك الشهوات فأما إذا وقع ذلك، فعزمها أضعف العزم، وعزمها على ركوبها الهوى أقوى العزم. فأمّا الأبكار الغريرات فهن إلى أن يؤخذن بالقراءة في المصحف، ويحتال لهن، حتى يصرفن إلى حال التشييخ والجبن والغرارة، وحتى لا يسمعن من أحاديث الباه قليلاً ولا كثيراً أحوج". وترتبط كلمة المرأة عند العرب بالفتنة. وترتكز الفلسفة الإسلامية على بيان سلطة الكيد الأسطورية التي تتمتع بها المرأة وقوتها الجنسية وجاذبيتها الجنسية التي يمكن أن تحدث الفتنة في المجتمع الذي أوجده الله. ولذلك أراد ابن الجوزي أن يحجب المرأة عن هذه المجالس.

وقد حضرت المرأة بعض الأداءات التمثيلية التي كانت تجري في فضاءات مفتوحة. ومن أبرزها حضور المرأة الأندلسية[٤]. كما حضرت المرأة خيال الظل. وجاء ذكرها في مقدمة بابة (لعب التمساح) على لسان الحازق[٥]:

---

[١] كتاب القصاص والمذكرين، ص١٦٥.

[٢] المصدر نفسه، ص١٦٧.

[٣] الحيوان، م١، ص٤٦١.

[٤] انظر: صلاح جرّار، الفنون الشعبية في الأندلس الإسلامية وصلتها بالتمثيل"، ص١٢٧..

[٥] فؤاد حسنين علي، قصصنا الشعبي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٧٤، ص١٠٥. " وبابة لعب التمساح مسرحية ظلية من القرن السابع عشر للميلاد من تأليف ثلاثة مؤلفين هم الشيخ سعود، والشيخ علي النحلة، وداود المناوي وقد حققها المستشرق الألماني بول كالا".

خيالنـــا هـــذا المليـــح على الخلايق ينطلـــــي
والحاضرين يتمسخروا عليه **نسائهـــم** والرجـــال

وقد أورد ألكسندرراسيت Alexander Russet في كتابه (التـــاريخ الطبيعـــي لمدينـــة حلب) حضور النساء العروض الظلية إذ يذكر "النقطة المهمة فـــي مســـرحهم، مســـرح الدمـــى القراقوز ما عدا الحالات التي تكون فيها **النساء حاضرات، كما فـــي المنـــازل الخاصـــة مثـــلاً**، فيحذف القسم المزعج من المسرحية. أمّا في المقاهي فإن العرض من الناحية الفاحشة لا حـــدود له. ولكن القاضي يتدخل أحياناً لحماية الأفراد من إدخالهم في العرض، وأن يتعرضوا لســـخرية الشعب"[١].

وتمتاز بعض مجالس النساء بوظيفة التماهي في القص كما هي الحال في حلقة القوّالـــة عندما تتوحد المتلقيات مع القص. وكما هي الحال أيضاً في حلقات الذكر الصوفية؛ إذ تتفـــاعل المرأة مع الحلقات، وتتداخل الأجساد والأصوات في تواصل روحي. وتشكل المرأة أيضاً فريقـــاً غير منظور من حلقات الذكر التي يعقدها شيوخ الصوفية وتتبع النساء هذه الحلقـــات ويتفـــاعلن ويتأثرن بما يجري في الحلقة من منافذ وأماكن خاصة[٢]. ونقع في مسرح الفصـــول الضاحكـــة النسائي على أنموذج للمحاكاة الساخرة Parody يتم فيه قلب الأدوار الجنسية لانتهاكها.

و- الفضاء التصويري والتلقي:

شكّل فضاء الصورة البصرية جانباً هاماً من تلقي الأنواع السردية الكبرى فـــي الثقافـــة العربية الإسلامية. وتجاوز التلقي الخطابين المحكي والمكتوب ليجعلنا أمام فضاء "تصويـــري" يشترك مع هذين الخطابين في التبليغ، ولكنه ينفصل عنهما في ماهية التبليغ ذاتـــه وطرائقـــه[٣]. ولا يمكن فصل فضاء الصورة البصرية عن وضعية التمثيل بالرسم عند الرؤية العالمة الدينيـــة. إذ حرمت بعض الفتاوى الرسم الذي يمثل شخوصاً، وخاصة عندما تكـــون تمـــاثيل مجســـدة[٤].

---

[١] انظر: Alexander Russet, The Natural History of Aleppo. Vol. 1, P147.

[٢] علي عقلة عرسان، المسرح العربي بين الأصالة والتأصيل، مجلة الوحدة، السنة الثامنة، العـــدد ٩٤، يوليـــو ١٩٩٢، ص ٥٦.

[٣] محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضـــاء، ١٩٩١، ص١٠٦.

[٤] اختلف الفقهاء والعلماء حول موضوع التصوير، واختلافهم متأتٍ من اختلاف تأويل النص الدينـــي (القـــرآن والحديث الشريف). فقد وردت مجموعة من الأحاديث النبوية الشريفة منسوبة لابن عبّـــاس تتضمـــن مواقـــف مختلفة من التصوير تتراوح بين الإباحة والتحريم، انظر: مادة صور، المعجم المفهرس لألفاظ الحديث النبوي.

ولكن على الرغم من هذا الموقف فإنّ الفنان المسلم صور في مخطوطاته روايات العشق والخيانة، وكيد النساء ومكائدهن، وحكايات الفرسان، والشُطار، وسير أرباب الحرب، والفقراء، والدراويش، والصعاليك، والخوارق، والممالك الخرافية[١]. كما تداخلت هذه الرسومات مع المتخيل الشيعي لبطولات علي بن أبي طالب "إذ تصور مخطوطة صورت في شيراز ١٤٨٠م الإمام علي، كرم الله وجهه، يصرع الغيلان، وتصوره في مشهد آخر يذبح بسيفه البتار تنيناً شرساً بينما تتصاعد ألسنة الذهب المذهبة والحمراء من سيفه الفتاك"[٢]. ويكثر في الرسومات الخاصة بوصف المعارك الضارية لأبطال ألف ليلة وليلة فصل الرأس عن الجسد أو قسمة الخصم من وسط، والرؤوس محمولة فوق الرماح"[٣]. وأحسب أن هذا الفصل كان نوعاً من التحرز الذي يبديه الفنان المسلم خوفاً من اتهامه بشبهة الشرك في رسوماته. وقد وظّف هذا الفنان لغة الليالي ذات الطابع التشكيلي في ابتداع المنمنمات التي تشبه تعاشيق الوحدات المتداخلة مكونة تراكيب لا نهائية تبرز المنظور الروحي عنده[٤].

وارتبطت مقامات الحريري برسومات الفنان الواسطي ومنمنماته. وقد جسّد هذا الفنان الذي كان معاصراً للحريري مغامرات أبي زيد السّروجي كما جسد حياة المجتمع البغدادي، "دار الإسلام" كما عبرت عنها المقامات. ووجوه الشخوص عند الواسطي كما هو الحال في أسلوب مدرسة بغداد "غفل من التعبير وتبدو وكأنها أقنعة"[٥].

وقد ظفرت السير الشعبية بنصيب وافر من تلقي الفنان الشعبي المسلم. وكانت بعض السير العربية أكثر حظاً من سواها من السير الأخرى في هذا التلقي. مثل سيرة: عنترة بن شدّاد، وبني هلال، والزير سالم، والظاهر بيبرس التي انتشرت على نطاق واسع في مقابل موضوعات ظلت محصورة في دوائر محدودة مثل سيرة الأميرة ذات الهمة، وسيرة سيف بن ذي يزن، وحمزة البهلوان، وعلي الزيبق[٦]. ولجأ الفنان الشعبي إلى تمثّل كافة العلامات السيميائية الخاصة بهذه الموضوعات؛ فالسير تميل إلى تضخيم صورة الأبطال للدلالة على

---

[١] مصطفى الرزّاز، الفنان الإسلامي وخيالات ألف ليلة وليلة، **مجلة فصول**، المجلد ١٣، عدد ٢، صيف ١٩٩٤، (استلهام ألف ليلة وليلة)، ص٢١٨.

[٢] المرجع نفسه، ص٢١٩، انظر أيضاً: شوقي عبد الحكيم، موسوعة الفولكلور والأساطير العربية، ص٣١.

[٣] مصطفى الرزّاز، مرجع سابق، ص٢١٨.

[٤] عفيف البهنسي، الجمالية الإسلامية في الفن الحديث، ط١، دار الكتاب العربي، دمشق، القاهرة، ١٤١٨هـ/١٩٩٨، ص٦٠.

[٥] انظر: ثروت عكاشة، فن الواسطي من خلال مقامات الحريري، أثر إسلامي مصور، دار المعارف، القاهرة، ص٩.

[٦] أكرم قانصو، التصوير الشعبي العربي، عالم المعرفة، جمادى الآخرة، ١٤١٦هـ، نوفمبر تشرين ثانٍ، ١٩٩٥. (٢٠٣) ص٧١-٧٦

أهمية البطل وتميزه عن سائر العناصر الأخرى في اللوحات الشعبية. والبطل يُمثَّل دائماً بوصفه فارساً يمتطي صهوة جواده متحفزاً للقتال، شاهراً سيفه في وجه الأعداء. كما يوظف الفنان الشعبي الإيماءات الجسدية. ففي رسومات سيرة عنترة بن شداد يشير البطل بإصبعه نحو الأمام، وكأنه يشير إلى الهدف أو الانطلاق. وتبدو صوره في أحيان أخرى وهو يقطع رأس ثعبان وكأنه يعني أن البطل هو المنتصر دائماً[١].

* * * *

مثّلت الأنساق الثقافية للسّرد العربي القديم جانباً من التلقي لا يمكن إغفاله لارتباطه بالسلطة الدينية والسياسية، ولإرتباطه كذلك بالتراتبية الاجتماعية (تلقي العامة / تلقي الخاصة). وقد اهتمت السلطة الدينية والسياسية بالقاص الذي ينضوي في خطابها ويتبنى ثقافتها العالمة أمّا من يخرج على هذا الخطاب وتلك الثقافة فسيكون مصيره الإقصاء والتهميش. وعلى الرغم من ذلك كله عرفت بلاغة المقموعين (الثقافة المهمشة) أنماطاً مراوغة من القص الذي تحايل على الثقافة العامة. ونمثل لهذه الأنماط المراوغة بالتمثيلات الرمزية والشعبية وبلاغة المفارقة. وتنوّعت أداءات القص وتلقيه ولا سيما التلقي الشفاهي مما يؤشر على احتفاء كبير بالأنواع السردية القصصية عند المتلقي العام.

---

(١) أكرم قانصو، التصوير الشعبي العربي، ص١١٩.

الباب الثاني:

آفاق تلقي الموروث السّردي في النقد العربي بين القديم والحديث

الفصل الأول:

آفاق تلقي الموروث السّردي في النقد العربي القديم

الفصل الأول

آفاق تلقي الموروث السّردي في النقد العربي القديم

يتألف هذا الفصل من أربعة محاور تقدّم إطاراً متكاملاً لبيان تلقي السّرد العربي القديم في الموروثين النقدي والبلاغي، وهي:

أولاً: مواقف النقاد العرب القدامى من الخيال والعجيب والغريب.

ثانياً: الدراسات الإعجازية والقصص القرآني.

ثالثاً: النقاد القدامى وأنماط التلقي.

رابعاً: شروح المقامات.

-أولاً: مواقف النقاد والمؤلفين العرب القدامى من الخيال والعجيب والغريب:

يتضمن هذا الفصل بيان مواقف النقاد العرب القدامى من الخيال والعجيب والغريب لبيان المؤتلف والمختلف في تلقيهم للأنواع السّردية القديمة. وتأسيساً على هذا فإنّنا سنتحدث عن الخيال في حدود علاقته بهذه الأنواع من خلال التنظير النقدي لها أمّا التفصيلات الكثيرة الخاصة "بالخيال" و"التخيُّل" في الثقافة العربية الإسلاميّة فلذلك مظانه الخاصة التي سنحيل عليها في مواضعها.

تنحصر الدلالة المعجمية العربيّة القديمة لكلمة "الخيال" في الشكل، والهيئة، والظل والطيف، أو الصورة التي تتمثل لنا في النوم، أو أحلام اليقظة، أو في لحظات التأمل، عندما نفكر في شيء أو في شخص؛ أي أنّ هذه الدلالة المعجمية لا تشير إلى تلقي صور المحسوسات وإعادة تشكيلها بعد غيابها عن الحس . " فالخَيَال والخَيَالة :ما تشبَّه لك في اليَقَظة والحُلُم من صورة؛ قال الشاعر:

فَلَسْتُ بنازِلٍ إلاَّ أَلَمَّتْ ... برَحْلي أَوَ خَيالَتُها الكَذُوب

والخَيال والخَيالةُ: الشخص والطَّيْف. ورأَيت خَياله وخَيالته أي شخصه وطَلْعته من ذلك. والخَيال لكل شيء تراه كالظل، وكذلك خَيال الإنسان في المرآة، وخَياله في المنام صورة تِمْثاله، وربَّما مرَّ بك الشيء شبه الظل فهو خَيال. يُقال تخَيَّل لي خَيالُه"[1].

وتقدّم لنا المعاجم العربيّة القديمة مادة لغوية أخرى هامة هي "التخيُّل" التي ترادف لغوياً التوهُّم والتمثُّل. " فتخَيَّل الشيء: تشبَّه وتخيَّل له أنه كذا أي تشبّه وتخايَل، يقال: تخيّلته فتخيّل لي كما تقول تَصوَّرْته فَتَصوَّر، وتَبيَّنته فتبيَّن، وتَحقّقته فَتَحقّق، " وتوهم الشيء: تخيّله وتمثّله، كان في الوجود أو لم يكن. وقال: توهّمت الشيء، وتفرّسته، وتوسمته، وتبيّنته بمعنى واحد؛ قال زهير في معنى التوهُّم:

فَلأياً عَرَفْتُ الدَارَ بَعَد توهُّمِ"[1]

---

[1] اللسان، مادة (خيل).

وقد عدّ جابر عصفور هذه الكلمة المقابل الدقيق لكلمة imagination التي تدل على عملية التأليف بين الصور وإعادة تشكيلها[٢]. وسنجد حضوراً لهذه الكلمة عند شُرّاح أرسطو من الفلاسفة المسلمين كما سنبين بعد قليل.

وقد وضع الفلاسفة النقاد المسلمون من شُرّاح أرسطو "الشعر" في مقابلة مع "القص"، وذلك في حديثهم عن المحاكاة الشعرية، والفرق بين الشعر والخيال. ومثّلت (كليلة ودمنة) الأنموذج السّردي المفضل عند هؤلاء النقاد لبيان هذا المقابلة.

وعرّف ابن سينا (ت٤٢٨هـ) الفكرة الأرسطية حول "الواقعي" و "المحتمل" في الشعر والعلاقة بين الشعر والتاريخ. وفي سياق ذلك ضرب مثالاً **بكليلة ودمنة** التي جعلها في مقابلة مع الشعر. إذ يقول: " واعلم أنّ المحاكاة التي تكون بالأمثال والقصص ليس هو من الشعر بشيء، بل الشعر إنّما يتعرض لما يكون ممكناً في الأمور وجوده أو لما وُجِدَ ودخل في الضرورة. وإنّما يكون ذلك لو كان الفرق بين الخرافات والمحاكيات الوزن فقط، وليس كذلك، بل يحتاج إلى أن يكون الكلام مُسدّداً نحو أمر وُجِدَ أو لم يوجد، وليس الفرق بين كتابين موزونين لهم: أحدهما فيه شعر، والآخر فيه مثل ما في (كليلة ودمنة) وليس بشعر بسبب الوزن فقط حتى ولو لم يكن يشاكل كليلة ودمنة وزن، صار ناقصاً لا يفعل فعله، بل هو يفعل فعله من إفادة الآراء التي هي نتائج وتجارب أحوال تُنسب إلى أمور ليس لها وجود وإن لم يوزن. وذلك لأنّ الشعر إنّما المراد فيه التخييل لا إفادة الآراء، فإن فات الوزن نقص التخييل. وأمّا الآخر لغرض فيه إفادة نتيجة التجربة" [٣].

ويفيد الشعر وفقاً لتصوّر ابن سينا التخييل الذي يعتمد على محاكاة أمور موجودة بالضرورة أو ممكنة الوجود في حين تفتقد الأمثال والقصص هذا النوع من التخييل لأنها تقوم على عالم مختلق أو ليس له وجود قط، كما أنها لا تتعدى إفادة نتائج وتجارب وأحوال أي (حكاية وعظية ذات مغزى). وذلك يفقدها الطابع التخييلي الذي يتميز به الشعر. كما أنّ ابن سينا ينظر إلى (كليلة ودمنة) بوصفها "أحوالاً عارضة" ؛ أي أنها تتسم بالجزئية وتفتقد الكلية التي تميز الشعر.

---

[١] اللسان، مادة (خيل) وَ (وهم). هذا عجز بيت لزهير بن أبي سلمى وصدره: وَقَفتُ بها من بَعدِ عشرينَ حِجَّةً. شرح القصائد العشر للتبريزي، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ط١، مطبعة المدني، القاهرة، ١٣٨٢هـ/١٩٦٢، ص١٣٩.

[٢] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط٣، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٢، ص١٥.

[٣] أرسطوطاليس، فن الشعر، ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي، ط١، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٣، ص١٨٣.

وقد تابع ابن رُشد (ت٥٩٥هـ) ما أثاره ابن سينا من حديث عن الممكن والمحتمل في الشعر؛ فوضع كليلة ودمنة في سياق المقارنة بين الشعر والأمثال والقصص، يقول ابن رشد: "وظاهر أيضاً مما قيل في مقصد الأقاويل الشعرية أنّ المحاكاة التي تكون بالأمور المخترعة الكاذبة ليست من فعل الشاعر، وهي التي تسمى أمثالاً وقصصاً، مثل ما في كتاب (كليلة ودمنة). لكن الشاعر إنّما يتكلم في الأمور الموجودة أو الممكنة الوجود لأنّ هذه هي التي يقصد الهرب منها أو طلبها أو مطابقة التشبيه لها على ما قيل في فصول المحاكاة. وأمّا الذين يعملون الأمثال والقصص فإنّ عملهم غير عمل الشعراء وإن كانوا قد يعملون تلك الأمثال والأحاديث المخترعة بكلام موزون. وذلك أنّ كليهما وإن كانا يشتركان في الوزن، فأحدهما يتم له العمل الذي يقصده بالخُرافة، وإن لم تكن موزونة. وهو التعقّل الذي يُستفاد من الأحاديث المخترعة، والشاعر لا يحصل له مقصوده على التمام من التخييل إلا بالوزن. فالفاعل للأمثال المخترعة والقصص إنّما يخترع أشخاصاً ليس لها وجود أصلاً، ويضع لها أسماء. وأمّا الشاعر فإنّما يضع أسماء لأشياء موجودة. وربّما تكلموا في الكليات. ولذلك كانت صناعة الشعر أقرب إلى الفلسفة من صناعة الأمثال"[١].

ويتفق ابن رشد مع ابن سينا في كون (المحاكاة الشعرية) ينبغي أن تكون في الأمور الموجودة أو الممكنة، ولهذا فإنّ المحاكاة عندما تقترن بالأمور المخترعة الكاذبة كما هو حال كتاب (كليلة ودمنة) فإنها لا تُعد محاكاة. ونظرة ابن رشد هاته نظرة أخلاقية تحصر فائدة القصص في الوعظ الاعتباري. والفائدة الوحيدة التي تُستفاد من نظم الأمثال والأحاديث المخترعة بكلام موزون هي التعقّل وليس التخييل[٢]. وموضوع الشعر عنده ما هو موجود

---

[١] ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر ومعه جوامع الشعر للفارابي، تحقيق وتعليق سليم سالم، القاهرة، ١٣٩١هـ/١٩٧١م، (الكتاب الثالث والعشرون)، ص٨٩-٩٠.

[٢] يبدو أنّ ابن رشد قد اطلع على محاولات بعض الشعراء الذين حاولوا صياغة "كليلة ودمنة" شعراً فهو يذكر أن أبان بن عبد الحميد بن لاحق قد صاغ "كليلة ودمنة" شعراً للبرامكة، ثم حاكاه في ذلك شعراء آخرون منهم علي بن داود وبشر بن المعتمر ولم يصلنا من هذه الآثار إلا نحو سبعين بيتاً من نظم أبان بن عبد الحميد نقلها الصولي في كتاب الأوراق: انظر كتاب الأوراق، تحقيق هيورث دن. مطبعة الصاوي، القاهرة، ١٩٣٦. ولم يتهيب ابن رشد كتاب (فن الشعر) لأرسطو كما فعل الفارابي وابن سينا؛ فقد حاول تطبيق القوانين الأرسطية على الأدب العربي وخاصة الشعر. وكان له وقوف كذلك عند بعض النواحي السردية منها تعريفه الخرافة "بالقول الخرافي" و "المحاكاة"، "فالمحاكاة البسيطة هي التي يستعمل فيها أحد نوعي التخييل، أعني النوع الذي يسمى الإدارة، أو النوع الذي يسمى الاستدلال، وأمّا المحاكاة المركبة فهي التي يستعمل فيها الصنفان جميعاً". انظر: فن الشعر، ص٢١٦، وأشار كذلك إلى القصة القرآنية في حديثه عن الأقاويل المديحية إذ يقول: " يجب أن يكون فيها ضد الأمرين، وذلك يكون إذا انتقل من محاكاة الفضائل إلى محاكاة الشقاوة ورداءة البخت النازلة بالأفاضل، أو انتقل من هذه إلى محاكاة أهل الفضائل"، تلخيص كتاب أرسطوطاليس، ص١٠٠. =

وحقيقي أو ما يقدر وجوده؛ أي أن له سنداً في الواقع والحقيقة. ولهذا فإنّ كلاً من ابن سينا وابن رُشد يُقصي ما هو مخترع أو ما ليس له وجود حقيقي عن موضوع "المحاكاة الشعرية".

وأورد حازم القرطاجني (ت ٦٨٤هـ) أمثال كليلة ودمنة، كما فعل قبله كل من ابن سينا وابن رُشد، في سياق حديثه عن الشعر اليوناني وأغراضه. واللافت أنّ حازماً يقيس هذه الأغراض اعتماداً على فنون القول العربي. إذ يقول: "فإنّ الحكيم أرسطوطاليس، وإن كان اعتنى بالشعر بحسب مذاهب اليونانية فيه، ونبّه على عظيم منفعته، وتكلّم في قوانين عنه. فإنّ أشعار اليونانية إنّما كانت أغراضاً محدودة في أوزان مخصوصة. ومدار جل أشعارهم على خرافات كانوا يضعونها، يفرضون فيها وجود أشياء وصور لم تقع في الوجود. ويجعلون أحاديثها أمثالاً وأمثلة لما وقع في الوجود. وكانت لهم أيضاً أمثال في أشياء موجودة نحواً من أمثال كليلة ودمنة ونحواً مما ذكره النابغة من حديث الحية وصاحبها. وكانت لهم طريقة أيضاً، وهي كثيرة في أشعارهم، يذكرون فيها انتقال أمور الزمان وتصاريفه. وتنقّل الدول وما تجري عليه أحوال الناس وتؤول إليه. فأمّا غير هذه الطرق فلم يكن لهم فيها كبير تصرف، كتشبيه الأشياء بالأشياء فإنّ شعر اليونانيين ليس فيه شيء منها، وإنّما وقع في كلامهم التشبيه في الأفعال لا في ذوات الأفعال"[1].

ويتبين من النص السابق أنّ حازماً صنف كليلة ودمنة. بوصفها أمثالاً متابعاً في ذلك ابن سينا وابن رُشد اللذين جعلاها ضمن مبحث الأمثال والقصص والأحاديث المخترعة. وهذا يدل أنّ هؤلاء الفلاسفة النقاد تابعوا نقاد الدراسات الأدبية والدراسات الإعجازية في حديثهم عن المثل وهو ما سنشير إليه. واللافت للانتباه في هذا النص أنّ حازماً يخالف ابن سينا وابن رُشد؛

= وأشار ابن رُشد أيضا إلى القصص الشعري، وأشار إلى أنّ محاكاة هذا القصص للتاريخ قليلة في لسان العرب " فالأشعار القصصية سبيلها في الأجزاء التي هي المبدأ والوسط والنهاية سبيل أجزاء صناعة المديح. وكذلك في المحاكاة. إلا أنّ المحاكاة ليس تكون للأفعال فيها، وإنّما تكون للأزمنة الواقعة فيها تلك الأفعال. وذلك أنه إنما يحاكى في هذه كيف كانت أحوال المتقدم مع أحوال المتأخر، وكذلك تنقّل الدول والممالك والأيام، ومحاكاة هذه= =النوع من الوجود قليل في لسان العرب وهو كثير في الكتب الشرعية". ويشير ابن رُشد إلى هوميروس الذي أسماه أوميروش. تلخيص كتاب أرسطوطاليس، ص١٥٤. وكانت لابن رشد وقفة عند القصص الشعري عندما تحدّث عن قصيدة امرئ القيس:

سَمَوْتُ إليها بَعد مَا نَامَ أهْلُها ... سُمُوّ حَبَابِ الماءِ حالاً على حَال

تلخيص كتاب أرسطوطاليس، ص١٢٤. هذا بيت من قصيدة لامرئ القيس، ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٣، دار المعارف، د.ت.ن. ص٣١.

[1] منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بلخوجة، ط٣، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٦، ص٦٨-٦٩.

إذ يجعل هذه الأمثال تكتسي لبوساً واقعياً لأنّها تحقّقت في أشياء موجودة مثلها في ذلك مثل ما ذكره النابغة في قصته الشعرية عن حديث الحية وصاحبها. وذكر حازم في موضع آخر قصيدة الأعشى عن السموأل بوصفها أنموذجاً للمحاكاة التامة في الوصف، ويعني بها "استقصاء الأجزاء التي بموالاتها يكمل تخييل الشيء الموصوف. وفي الحكمة استقصاء أركان العبارة عن جملة أجزاء المعنى الذي جُعِلَ مثالاً لكيفيات مجاري الأمور والأحوال، ولا تستمر عليه أمور الأزمنة والدهور. وفي التاريخ استقصاء أجزاء الخبر المحاكي وموالاتها على حد ما انتظمت عليه حال وقوعها"[١].

أمّا المتصوّفة فقد منحوا الخيال أسمى ما يمكن أن يناله من قداسة وتقدير طوال عصور الفكر العربي. "فالخيال عندهم يساعد في الكشف عن نوع مهم من المعرفة، وينير الطريق لإدراك نوع طائفة من الحقائق المتعالية التي لا يصل إليها العقل الصارم للفيلسوف، ولا يقترب منها ذهن الرجل العادي المنصرف إلى الظواهر والأعراض الزائلة والطارئة"[٢]. ولولا الخيال لما أمر النبي (صلى الله عليه وسلم) أحداً "بأن يعبد الله كأنه يراه، ذلك أنّ رؤية الله بعين البصر مستحيلة، ولكنها ليست مستحيلة بعين الخيال"[٣]. وعلى الرغم من هذه النظرة المنفتحة للخيال إلا أنّ المتصوّفة اشتغلوا بالتنظير للخيال ووظائفه متجاهلين الأنواع السّردية (القصصية).

أمّا المعتزلة فقد مثّلوا النزعة العقلانية الصارمة التي التقت مع أهل السنة والأشاعرة. فاليقين مرتبط بالعقل أولاً وأخيراً عند المعتزلة وبالشرع ثم العقل عند أهل السنة والأشاعرة.

---

[١] منهاج البلغاء، ص١٠٥ "وقف حازم القرطاجني وقفات عدة في المنهاج، عند "التعجيب" و"الاستغراب"، "فالتعجيب" يكون باستبداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يقل التهدي إلى مثلها. فورودها مستندر مستطرف لذلك: كالتهدي إلى ما يقل التهدي إليه من سبب للشيء تخفى سببيته أو غاية له أو شاهد عليه، أو شبه له ... وكالجمع بين مفترقين من جهة لطيفة قد انتسب بها أحدهما إلى الآخر وغير ذلك من الوجوه التي من شأن النفس أن تستغربها"، (المنهاج، ص٩٠)، "وللمحاكاة انقسام بحسب تنوّعها إلى المألوف والمستغرب ومقابلة بعضها ببعض فيحصل عن ذلك ستة أقسام: ١- محاكاة حالة معتادة ٢- ومحاكاة حالة مستغربة ٣- ومحاكاة معتاد بمعتاد ٤- ومستغرب بمستغرب ٥- ومعتاد بمستغرب ٦- ومستغرب بمعتاد. ومحاكاة الأحوال المستغربة إما أن يُقصد بها أنها من النفوس إلى الاستغراب أو الاعتبار فقط وإما أن يُقصد حملها على طلب الشيء وفعله أو التخلي عن ذلك مع ما نجده من الاستغراب"، (المنهاج، ص٩٥-٩٦). ووفقاً لهذا الفهم لن يخرج تصوّر حازم القرطاجني لكليلة ودمنة عن معنى الاستغراب فقط وليس التعجب.

[٢] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي، ص٤٨.

[٣] ابن عربي، الفتوحات المكية في معرفة الأسرار المالكية والملكية، ط١، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٤١٨هـ/١٩٩٨م، ص٣٠٦.

وكلاهما متلازمان لأنّ العقل لن يهتدي إلا بالشرع، والشرع "لن يتبين إلا بالعقل"[١]. ولهذا نظر ابن حزم الفقيه الظاهري (ت٤٥٦هـ) إلى الخيال نظرة قائمة على الحذر والاتهام. ففي حديثه عن الحس والعقل والظن والتخيُّل بوصفها قوى من قوى النفس يقول: " وليس في القوى التي ذكرنا شيء يوثق به أبدا على كل حال غير العقل، ففيه تمييز مدركات الحواس السليمة والمخذولة بالمرض وشبهه وأمّا التخيُّل فقد يسمعك صوتاً حيث لا صوت، ويريك شخصاً ولا شخص، قال تعالى: ﴿ يُخَيَّلُ إليه من سِحرِهِم أنّها تَسعى﴾ [طه: ٦٦] فأخبر تعالى بكذب التخيل والعقل صادق أبداً. وقال تعالى ذاما لمن أعرض عن استعمال عقله ﴿ وكَأيّن مِن آيةٍ في السمواتِ والأرضِ يَمُرُّون عليها وهُم عنها مُعرضُون﴾ [يوسف: ١٠٥]... فهذه وصايا الواحد التي أتانا بها رسوله وهذه موجبات العقول. فأين المذهب عن الخالق تعالى وعن العقل المؤدي إلى معرفته إلا إلى الشيطان الرجيم والجنون المودي والضلال المبين ... وإلى العقل نرجع في صحة الديانة وصحة العمل الموصلين إلى فوز الآخرة، والسلامة الأبدية. وما نعرف حقيقة العلم ونخرج من ظلمة الجهل ونصلح تدبير المعاش والعالم والجسد"[٢]. ولا يختلف الخيال ووظيفته عند النظّام المعتزلي (ت٢٣١هـ) عن منظوره عند ابن حزم. فقد كان النظّام أستاذ الجاحظ يفسر ما يرويه العرب من أخبار وأشعار تتحدث عن عزيف الجن والغيلان والسعالي على أنه من قبيل التخييل الذي لا حقيقة له، والنابع من انفراد العربي وتوحشه في الفلوات والقفار " ومن انفرد فكر وتوهّم، واستوحش وتخيّل، فرأى ما لا يرى، وسمع ما لا يسمع"[٣]. ويروي الجاحظ عن أستاذه قوله: " وإذا استوحش الإنسان تمثّل له الشيء الصغير في صورة كبيرة وارتاب وتفرق ذهنه، وانتفضت أخلاطه فرأى ما لا يرى، وسمع ما لا يسمع"[٤].

وأورد الجاحظ (ت٢٥٥هـ) طائفة من الأخبار العجائبية عن أولاد السعلاة، وقبيلة جُرْهُم (نتاج ما بين الملائكة وبنات آدم)، وبلقيس، وذي القرنين، وتلاقح الجن والإنس، والنسناس، وقول المجوس في بدء الخلق وغيرها[٥]. وكان إيراد الجاحظ هذه الروايات على سبيل الإنكار لها والتشكيك في صحتها وروايتها؛ فهو ينظر إليها من منظور الخيال المتعقّل. إذ

---

[١] الغزالي، معارج القدس في مدارج معرفة النفس، ط٣، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٧٨، ص٦٤.

[٢] التقريب لحد المنطق والمدخل إليه بالألفاظ العامية والأمثلة الفقهية، تحقيق إحسان عباس، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٥٩، ص١٧٨-١٧٩.

[٣] ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر وعيسى الحلبي، القاهرة، ١٣٧٣هـ، ص٨٧.

[٤] كتاب الحيوان، تحقيق عبدالسلام محمد هارون، دار إحياء التراث العربي، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، د.ت.ن، ج٦، ص٢٥٠.

[٥] انظر: المصدر نفسه، ج١، ص١٨٥-١٩٠.

يقول عن أولاد السعلاة ". وللناس في هذا الضرب ضروب من الدعوى، وعلماء السوء يظهرون تجوزها وتحقيقها، كالذي يدعون من أولاد السعالي من الناس كما ذكروا عن عمرو بن يربوع، وكما يروي أبو زيد النحوي عن السعلاة التي أقامت في بني تميم حتى ولدت فيهم، فلما رأت برقاً يلمع من شق بلاد السعالي، حنت وطارت إليهم، فقال شاعرهم[١]:

رأى بَرْقاً فأوْضَعَ فَوْقَ بَكْرٍ فَلاَ بكِ ما أسَالَ وما أغاما

ويقول الجاحظ معلقاً على هذه الرواية " ولم أُعب الرواية، وإنّما عبت الإيمان بها، والتوكيد لمعانيها، فما أكثر من يروي هذا الضرب على التعجّب منه، وعلى أن يجعل الرواية [له] سبباً لتعريف الناس حق ذلك من باطله، وأبو زيد وأشباهه مأمونون على الناس، إلا أنّ كل من لم يكن متكلماً حاذقاً، وكان عند العلماء قدوة وإماماً، فما أقرب إفساده لهم من إفساد المتعمّد لإفسادهم"[٢].

وترد لفظة "العجيب" ومشتقاتها بكثرة في كتاب (الحيوان)؛ فالجاحظ لا يكاد يصف حيواناً أو يذكر خاصية من خواصه إلا أسبق ذلك بقوله: " وأعجب، ومن عجيب أمره، وفي الكلب أعجوبة أخرى، وإن أعجب من هذا"[٣]. و"العجيب" عند الجاحظ صادر عن محيط إيماني ورؤية عقلانية للأمور؛ فلم يعرف عنه أنّه احتفى في مصنفاته بالقصة العجائبية. ولعلّ رسالة (التربيع والتدوير)، واستهزاءه بما أورده أحمد بن عبد الوهاب من حديث يدلنا على ذلك؛ إذ يقول الجاحظ مخاطباً أحمد بن عبد الوهاب: " خبرني عن الشق، وعن واقواق، وعن النساس، وعن دوالباي، وعن الكركدن، وعن عنقاء مغرب، وعن الكبريت الأحمر، وعن ثور الله في الأرض؟!"[٤]. ولهذا فإنّ الجاحظ لم يشتغل بالتنظير النقدي للأسطورة والخرافة على غرار ما فعل مع الخطابة. كما أنّه جعل نص "كليلة ودمنة" يندرج في إطار الإخبار عن الأمثال، ولم يفعل سوى إدراج طائفة من الحكم الواردة في هذا النص[٥].

واحتفى الجاحظ في مصنفاته بالقص الشفاهي واستبعد القص المكتوب. والقاص الأنموذجي عنده هو المذكّر الواعظ؛ إذ لم يخفِ إعجابه بهذا النوع من القصاص. وحديثه عن موسى الأسواري (ت ١٥٠هـ) حديث فيه إعجاب وإكبار وانبهار إذ يقول عنه: " ومن القصاص موسى الأسواري، وكان من أعاجيب الدنيا، وكانت فصاحته بالفارسية في وزن فصاحته بالعربية، وكان يجلس مجلسه المشهور به، فتقعد العرب عن يمينه والفرس عن يساره،

---

[١] الحيوان، ج١، ص١٨٥-١٨٦.

[٢] المصدر نفسه، ج١، ص١٨٦.

[٣] انظر: المصدر نفسه، ج١، ص٢١٧، ج٢، ص١٥٨-١٥٩، ج٣، ص١٤٨، ج٧، ص٧٠.

[٤] رسائل الجاحظ، الرسائل الأدبية، ط٣، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ١٩٩٥، ص٤٥٣.

[٥] انظر: الحيوان، مصدر سابق، ص٩٧-٩٨.

فيقرأ الآية من كتاب الله، ويفسرها للعرب بالعربيّة ثم يحوّل وجهه إلى الفرس فيفسرها لهم بالفارسية فلا يُدرى بأي لسان هو أبين"[١].

ولكن القاص عندما يخرج عن دائرة القص الديني يصبح محط استهجان الجاحظ واحتقاره. فمن ذلك سخريته من بعض قصاص العامة مثل أبي كعب القاص إذ يقول عنه: "وأبوكعب هذا هو الذي كان يقص في مسجد عتّاب كل أربعاء فاحتبس عليهم في بعض الأيام وطال انتظارهم له فبينما هم كذلك إذ جاء رسوله فقال: يقول لكم أبو كعب: انصرفوا فإني قد أصبحت اليوم مخموراً!"[٢].

وجعل الجاحظ القصاص في أدنى فئات الناس مع السُّوال والمساكين الذين "يمدون أعناقهم للجمعة انتظاراً للصدقة، والفائدة في أمور كثيرة وأسباب مشهورة"[٣]، ولهذا يستنكر خالد ابن يزيد المكدي، أحد شخصيات بخلاء الجاحظ، أن يكون قد جمع ماله من احتراف القصص. إذ يقول في بداية وصيته لابنه: " إنّ هذا المال لم أجمعه من القصص والتكدية" ثم يقول في نهاية الوصية: " أنا لو ذهب مالي لجلست قاصاً أو طفت بالآفاق، كما كنت، مكدياً!" [٤].

ونظر التوحيدي (ت٤١٤هـ) إلى هزار أفسانة أو ألف ليلة وليلة بوصفها جنساً من الحديث الذي يخلو من أية قيمة اعتبارية أو وعظية فهو لا يؤدي سوى إلى التسلية وتفريج الهموم ". يقول التوحيدي: "ولفرط الحاجة إلى الحديث ما وُضِعَ فيه الباطل، وخُلِطَ بالمحال، ووُصِلَ بما يعجب ويضحك ولا يؤول إلى تحصيل وتحقيق مثل، هزار أفسان، وكل ما دخل في جنسه من ضروب الخرافات؛ والحس شديد اللهج بالحادث والمحدث والحديث، لأنه قريب العهد بالكون، وله نصيب من الطرافة"[٥].

وفي المقامة السادسة عشرة من المقامات الحريرية (المقامة المغربية) يقول أبو زيد السروجي لقوم دعوه للسهر معهم: "إنّ السهر في الخرافات لمن أعظم الآفات"[٦]، وفي نهاية المقامة الرابعة (الدمياطية) نجد هذا اللقاء بين "التعجُّب" و "التعوُّذ"، والكلام متعلق بقوم اتصل بهم أبو زيد وخدعهم " فأُعجبوا بخرافته ، وتعوذوا من آفته"[٧]. والحريري الذي أبدع شخصيتي

---

[١] البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبدالسلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، د.ت، ج١، ص٣٦٨.

[٢] الحيوان، ج٣، ص٢٥.

[٣] حجج النبوة، الرسائل، تحقيق عبدالسلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٩، ج٣، ص٢٤٨.

[٤] البخلاء، تحقيق طه الحاجري، ط٨، دار المعارف، القاهرة، د.ت. ص ٤٩.

[٥] كتاب الإمتاع والمؤانسة، ج١، ص٢٣.

[٦] المقامات الأدبية، ط٣، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ١٣٦٩هـ/١٩٥٠م، ص١٢٢.

[٧] المصدر نفسه، ص٣٢.

الحارث بن همّام وأبي زيد السّروجي ينفي عن نفسه صفة الكذب التي ألصقها النقاد العرب القدامى بالخيال الذي لا يطابق الواقع . ويبدو أن الحريري يتنصل من إبداعه أمام سلطة النقاد العقلانيين الذين لم يلتفتوا إلى ازدهار القص العجائبي في القرنين الرابع والخامس للهجرة . يقول الحريري : " وأرجو أن لا أكون في هذا الهَذَر الذي أَوْرَدتُهُ ،والمَوْرِدِ الذي نَوردتُه كالباحث عن حَتْفِهِ بظِلفِه، والجادِعِ مارِنَ أنْفِهِ بكفّه، فألحَقَ بالأخسرينَ أعمالاً، الذين ضلّ سَعْيُهم في الحياة الدنيا ، وهم يَحْسَبُون أنهم يُحسنون صُنعاً. على أنّي وإن أَغْمض لي الفَطِنُ المُتَغابي ، ونَضَحَ عني المحبُّ المُحابي، لا أكادُ أخلصُ من غُمْرِ جاهِلٍ أو ذي غمْرٍ مُتجاهِلٍ يضعُ مني لهذا الوضع، ويُندد بأنّه من مَناهي الشَّرع . ومن نَقَدَ الأشياءَ بعين المَعْقُول ، وأنْعَمَ النَّظَرَ في مباني الأُصُولِ نظَمَ هذهِ المقامات في سِلْكِ الإفادات . وسَلَكَ مَسْلَكَ الموضُوعات عن العَجْماواتِ والجَمادات. ولم يُسْمع بمن نَبا سَمْعُهُ عن تِلْكَ الحكايات أو أثَّم رُواتها في وَقْتٍ من الأوقات. ثم إذا كانت الأعمالُ بالنيات ، وبها انعقادُ العقود الدينيات، فأيُّ حَرَجٍ على من أَنْشأ مُلَحاً للتنبيه لا للتّمويه، ونَحا بها مَنْحى التَّهذْيب لا الأكاذيب . وهل هُو في ذلك إلا بمنزلة من انْتدب لتعليم أو هدي إلى صِراط مُسْتقيم"[١] .

أمّا كليلة ودمنة لابن المقفع (ت١٤٢هـ) وكتاب (القائف) لأبي العلاء المعري (ت٤٤٩هـ) فقد مثّلا نصين دالين على الاختلاق والتزوير والكذب عند الكلاعي (ت٥٤٥هـ) إذ يقول: "فمن الحكايات المختلقة والأخبار المزورة المنمّقة كتاب (كليلة ودمنة) وكتاب (القائف) لأبي العلاء المعري، وقد تكلّموا فيه على ألسنة الحيوان وغير الحيوان"[٢]. ومما يميز نظرة الكلاعي إلى هذين النصين أنّ الكذب عنده يعني تجاوز الواقع الخارجي، أي أنه لا ينحصر في معيار أخلاقي للصدق والكذب كما وجدنا عند شُرّاح أرسطو من الفلاسفة المسلمين[٣].

وقد عقد النويري (ت٧٣٣هـ) فصلاً في (نهاية الأرب) للحديث عن "أوابد العرب" التي تشمل أساطيرهم في الجاهلية ومعتقداتهم. وبدأ حديثه بالتحذير من هذه الأوابد بوصفها الدواهي

---

(١) المقامات الأدبية، ص٧-٨.

(٢) إحكام صنعة الكلام في فنون النثر ومذاهبه في المشرق والأندلس، تحقيق محمد رضوان الداية، ط٢، عالم الكتب، بيروت، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥، ص٢٠٤.

(٣) من الطرائف أن أبا العلاء المعري (ت٤٤٩هـ) وقف موقفاً مشابهاً من كتاب (كليلة ودمنة) فذكر أنه لم يتقن هذا الكتاب، ولم يتمكن علمه بما فيه، ولم يستكمله سماعاً. انظر: آدم متز، الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري، نقله إلى العربية محمد عبد الهادي أبوريدة، ط٣، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥٧، ج١، ص٤٤٩.

التي حمى الله هذه الملة الإسلامية منها، وحذّر المؤمنين عنها"[١]. ثم أخذ النويري يتتبعها بوصفها أخباراً باطلة دون أن يُعنى بتأطيرها وتنظيرها نقدياً. ومن الأوابد التي ذكرها: البحيرة، والوصيلة، والسائبة، والحامي، والأزلام، ونكاح المقت، ورمي البعرة، وذبح العتائر، وعقد السلع والعشر، وذبح الظبي، وحبس البلايا، وإغلاق الظهر، والتعمية والتفقئة، ورمي السن في الشمس، وخضاب النحر، والتصفيق، وجز النواصي، وكي السليم عن الجرب، وكعب الأرنب وغيرها[٢].

- تشكّل القص العجائبي / النص العجائبي:

على الرغم من سطوة الأحكام التي شكّلتها السلطتان السياسية والدينية تجاه القص العجائبي إلا أنّ هذا القص لم يمتثل لتلك الأحكام، وكان حضوره بارزاً في النصين الشفاهي والكتابي. ويزودنا ابن النديم بطائفة كبيرة من القصص العجائبية التي راجت رواجاً منقطع النظير في عصره؛ أي القرن الرابع للهجرة[٣]. ولا نقع في المصادر النقدية القديمة على بيان وافٍ بمادة القصص العجائبي سوى بعض الشذرات المتناثرة التي لا تفيد في تصور بناء مكتمل لهذه المادة. والمفارقة أنّ بعض الإشارات الأولية لتشكّلات العجائبي لا نجدها سوى في الكتب الدينية التي جعلت هذا القص من باب المحظور. ففي تأويل مختلف الحديث لابن قُتيبة (ت٢٧٦هـ) ذكر لمواد بعض القصص العجائبي. يقول ابن قتيبة: "والحديث يدخله الشوب والفساد من وجوه ثلاثة منها: الزنادقة واجتيالهم للإسلام، وتهجينه بدس الأحاديث المستشنعة والمستحيلة.

والوجه الثاني: القصاص على قديم الأيام فإنهم يميلون وجوه العوام إليهم، ويستدرون ما عندهم بالمناكير والغريب والأكاذيب من الأحاديث، ومن شأن العوام القعود عند القاص، ما كان حديثه عجيباً، خارجاً عن فطر العقول، أو كان رقيقاً يحزن القلوب ويستغزر العيون. فإذا ذكر الجنة قال فيها الحوراء من مسك أو زعفران، وعجيزتها ميل في ميل.

وأمّا الوجه الثالث الذي يقع فيه فساد الحديث، فأخبار متقادمة كان الناس في الجاهلية يروونها تشبه أحاديث الخرافة كقولهم " إن الضب كان يهودياً عاقا فمسخه الله تعالى "ضباً"،

---

[١] انظر: نهاية الأرب في فنون الأدب، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، د.ت. ج٣، ص١١٦.

[٢] المصدر نفسه، ج٣، ص١١٦-١٢٧.

[٣] انظر: كتاب الفهرست، المقالة الثامنة في أخبار المسامرين والمخرفين وأسماء الكتب المصنفة في الأسمار والخرافات، ص٣٦٣-٣٧٣.

ولذلك قال الناس "أعق من ضب". وكقولهم في الهدهد إن أمه ماتت فدفنها في رأسه فلذلك أنتنت ريحه" [١].

وجعل ابن قُتيبة القص الشفاهي الذي كان يقوم به قصاصو العامة مصدراً من مصادر الوضع في الحديث النبوي إلى جانب أحاديث الزنادقة الموضوعة والأحاديث الشبيهة بالخرافة. وأول موضوعات قصاصي العامة هو القصص القرآني الذي أخضعوه لتحويل نصي كبير أخرجه من حيّز العظة والاعتبار إلى حيّز الكذب والمبالغة وتجاوز حدود المعقول. والنوع الثاني من القصص الشفاهي هو أحاديث شبيهة بالخرافة، ونستطيع أن نطلق عليها تسمية الحكايات التعليلية (التفسيرية) التي توضح بعض ظواهر الطبيعة. وهو نوع أرجعه ابن قُتيبة إلى زمن الجاهلية. ولم يتعامل ابن قُتيبة مع هذه الأحاديث بوصفها نشاطاً إبداعياً، وإنّما نظر إليها وفق نظرته الدينية على أنّها أكاذيب وأباطيل. فهو يعتمد على سلسلة إسناد شرعية تعود إلى الحسن تؤكد كذب حديث عوج. وهذا ينطبق على نظرته لسائر الحكايات التعليليّة الأخرى التي أوردها.

ويشكّل قصاصو العامة عند ابن الجوزي أيضاً (ت٥٩٧هـ) مصدراً من مصادر الوضع في الحديث النبوي الشريف. ويبين ابن الجوزي أنّ قص هؤلاء يندرج في نمطين شفاهي وكتابي. وهو مُوجه إلى فئة معينة من المتلقين،الثقافة غير العالمة (ثقافة العوام). يقول ابن الجوزي: "وهذا فن يطول وأكثر أسبابه أنه قد تعانى بهذه الصناعة جهال بالنقل يقولون ما وجدوه مكتوباً، ولا يعلمون الصدق من الكذب، وفيهم كذّابون يضعون الأحاديث على ما سبق ذكره فهم يبيعون على سوق الوقت واتفق أنهم يخاطبون الجهال من العوام الذين هم في عداد البهائم. فلا ينكرون ما يقولون ويخرجون فيقولون: قال العالم: "فالعالم عند العوام من صعد المنبر"[٢].

ويشكل تحوير القصة القرآنية جانباً من تشكّل القص العجائبي عند هؤلاء القصاص. فهم يعتمدون سلسلة إسناد وهمية لبيان شرعية نصهم وإيهام المتلقي أنّه داخل في حيّز النص (الثقافة العالمة). وقد أورد ابن الجوزي بعضاً من أحاديثهم هاته. إذ يقول: " أخبرنا المبارك بن أحمد قال: ثنا ابن مرزوق قال: أنا أبو بكر الخطيب قال: أنا محمد بن أحمد بن حسنون قال: أنا عبد الوهاب بن محمد بن الحسين، قال: أنا العبّاس بن إسحاق بن موسى الأنصاري قال: أنا محمد بن يونس الكديمي، قال: كنت بالأهواز فسمعت شيخاً يقص فقال: لما زوج النبي (صلى الله عليه وسلم) علياً أمر شجرة طوبي أن تنثر اللؤلؤ الرطب يتهاداه أهل الجنة بينهم في الأطباق فقلت له: يا شيخ هذا كذب على رسول الله، صلى الله عليه وسلم، فقال: ويحك، اسكت، حدثنيه الناس.

---

[١] تأويل مختلف الحديث، القاهرة، د.ن، ١٩٠٨، ص٣٥٥-٣٦٥.

[٢] كتاب القصاص والمذكرين، ص١٥٨.

قلت: من حدثك؟ قال: حدثني يمان النجراني عن حفص التستري عن وكيع بن الجرّاح عن عبدالله بن مسعود عن الأعمش عن عطاء عن ابن عبّاس"[١].

وقد ضمّن جلال الدين السيوطي (ت٩١١هـ)، كتابه (تحذير الخواص من أكاذيب القصاص) جانباً كبيراً من مادة كتاب (القصاص والمذكرين) لابن الجوزي وكتاب (الباعث على الخلاص من حوادث القصاص) للحافظ العراقي (ت٨٠٦هـ). ولا يخرج الفصل الذي عقده للحديث عن إنكار العلماء قديماً على القصاص وما رووه من الأباطيل وسفه القصاص عليهم وقيام العامة مع القصاص بالجهل، واحتمال العلماء ذلك في الله، عن الرؤية الدينية التي أنكرت مادة القص العجائبي وعدّتها بدعة باطلة[٢].

ثانياً- الدراسات الإعجازية والقصص القرآني:

تشكّلت حول النص القرآني حركة كبرى رامت بيان وجوه إعجازه وتفرده. واتخذ المتكلمون من معتزلة وأشاعرة المباحث البيانية والبلاغية أساساً اعتمدوا عليه في دراسة إعجاز القرآن، وفهم معانيه، ومعرفة أحكامه، وطرق الاستدلال بأساليبه، وتعابيره، والرد على منكريه. ووقف بعض هؤلاء الدارسين عند القصة القرآنية بوصفها منحى من مناحي الإعجاز القرآني. ففي رسالة (بيان إعجاز القرآن)، لأبي سليمان حمد بن محمد بن إبراهيم الخطّابي (ت٣٨٨هـ) التفات إلى مبحث القصة القرآنية وذلك في موضعين؛ أمّا الموضع الأول فهو رده على من عاب الحذف الكثير والاختصار والتكرار في القرآن، فبين لهم الخطّابي مواضع التكرار البلاغية وجمالياتها الأسلوبية قائلاً: " فقد أخبر الله عز وجل بالسبب الذي من أجله كرّر الأقاصيص والأخبار في القرآن فقال سبحانه: ﴿ولَقَدَ وَصَّلنا لهم القولَ لَعَلَّهُمُ يتذكّرون ﴾ [القصص: ٥١]، وقال تعالى: ﴿وصرّفنا فيه من الوعيدِ لعلّهم يتقون أو يحدثُ لهم ذكراً﴾ [طه: ١١٣]. وأمّا سورة الرحمن فإن الله سبحانه خاطب بها الثقلين من الإنس والجن، وعدّد عليهم أنواع نعمه التي خلقها لهم فكلما ذكر فصلاً من فصول النعم جدد إقرارهم به واقتضاءهم الشكر عليه، وهي أنواع مختلفة وفنون شتى، وكذلك هو في سورة (المرسلات) ذكر أحوال يوم القيامة وأهوالها

---

[١] كتاب القصاص المذكرين، ص١٥١.

[٢] انظر: تحذير الخواص من أكاذيب القصاص، تحقيق محمد لطفي الصباغ، ط٢، المكتب الإسلامي، جدة، ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٤.

فقدّم الوعيد فيها، وجدّد القول عند ذكر كل حال من أحوالها لتكون أبلغ في القرآن وأوكد لإقامة الحجة والإعذار، ومواقع البلاغة معتبرة لمواضعها من الحاجة"[١].

وأمّا الموضع الآخر فهو رده على من أنكر ترتيب سور القرآن الكريم وتداخل أخبار الأمم وأقاصيصهم مع المواعظ والأمثال، وذلك في قوله: " وأمّا قولهم: لو كان نزول القرآن على سبيل التفصيل والتفسير، فيكون لكل نوع من أنواع علومه حيّز وقبيل، لكان أحسن نظماً وأكثر فائدة ونفعاً. فالجواب: أنه إنّما نزل القرآن على هذه الصفة من جمع أشياء مختلفة المعاني في السورة الواحدة، وفي الآية المجموعة القليلة العدد لتكون أكثر لفائدته وأعم لنفعه. ولو كان لكل باب منه قبيل، ولكل معنى سورة مفردة لم تكثر عائدته، ولكان الواحد من الكفار والمعاندين المنكرين له إذا سمع السورة منه لا يقوم عليه الحجة به إلا في النوع الواحد الذي تضمنته السورة الواحدة فقط، فكان اجتماع المعاني الكثيرة في السورة الواحدة أوفر حظاً وأجدى نفعاً من التمييز والتفريد للمعنى الذي ذكرناه"[٢].

وجاء حديث الباقلاني (ت٤٠٣هـ) عن القصة القرآنية في معرض حديثه عن أجناس الكلام العربي وأنواعه. وكان انطلاقه من النص القرآني أساساً أو معياراً يقوّم به هذه الأجناس التي لم تخرج عمّا تعارف عليه البلاغيون من النقاد الذين تقدموه مثل معايير (الجودة، والرداءة والفصاحة). وعندما تحدّث عن القرآن الكريم وّظف أصنافاً أخرى للكلام مثل الخبر وضرب المثل. يقول الباقلاني:" وأمّا الوجه الثاني الذي ذكرناه، من إخباره عن قصص الأولين، وسير المتقدمين، فمن العجيب الممتنع، على من لم يقف على الأخبار، ولم يشتغل بدرس الآثار"[٣]. ولذا تأتي القصة القرآنية عند الباقلاني مقترنة بالموعظة كما في حديثه عن قصتي موسى ونوح[٤].

وقد قارن الباقلاني بين القصة القرآنية والشعر مبيّناً أن أية سورة من السور القرآنية تتضمن من القصص ما لو تكلفت العبارة عنها بأضعاف كلماتها لم تستوفِ ما استوفته " وإن أردت أن تتحقق ما وصفت لك، فتأمل شعر من شئت من الشعراء المفلقين، هل تجد كلامه في المديح والغزل والفخر والهجو يجري مجرى كلامه في ذكر القصص؟ إنك لتراه إذا

---

[١] ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرُّماني والخطّابي وعبد القاهر الجرجاني، حقّقها وعلق عليها محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، ط١، دار المعارف، القاهرة، ١٣٨٧هـ/١٩٦٨، (سلسلة ذخائر العرب؛ ٢١٦)؛ ص٥٢-٥٣.

[٢] المصدر نفسه، ص٥٤.

[٣] الباقلاني، إعجاز القرآن، تحقيق محمد شريف سكر، ط١، دار إحياء العلوم، بيروت، ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م، ص٨٧.

[٤] انظر: المصدر نفسه، ص٣١، ص٢٧٧-٢٧٨.

جاء إلى وصف واقعة، أو نقل خبر، عامي الكلام، سوقي الخطاب، مسترسلاً في أمره، متساهلاً في كلامه، عادلاً عن المألوف من طبعه، وناكباً عن المعهود من سجيته، فإن اتفق له في قصه كلام جيد، كان قدر ثنتين أو ثلاثة، وكان ما زاد عليها حشواً، وما تجاوزها لغواً ... ولا أقول إنّها تخرج من عادته عفواً، لأنّه يقصر عن العفو، ويقف دون العرف، ويتعرّض للركاكة"[١].

إذن لا يعتد الباقلاني بالقصة الشعرية؛ فبلاغة الكلام تتحدّد بمدى اقترابه من الأنموذج الأعلى (القرآن الكريم). ولهذا فعندما يقترب الكلام من هذا الأنموذج كما هو حال (الشاعر في مديحه وغزله وفخره) فإنّ هذا الكلام يعد نصاً مقبولاً مُعترفاً به، أمّا عندما يبتعد الكلام عن هذا الأنموذج فإنه يصبح داخلاً في حيّز "اللانص" كما هو حال القصة الشعرية التي نعتها الباقلاني بأنّها "عامية الكلام، سوقية الخطاب". وقد شكّل التكرار مبحثاً من مباحث الإعجاز والبلاغة القرآنية التي وقف عندها الباقلاني في مواضع شتى من مصنفه مثل حديثه عن مواضع تكرار قصة موسى عليه السلام إذ يقول: " إن أردت أن تتبين ما قلناه فضل تبين، وتتحقق ما ادعيناه زيادة تحقق فإن كنت من أهل الصنعة فاعمد إلى قصة من هذه القصص، وحديث من هذه الأحاديث فعبّر عنه بعبارة من جهتك، وأخبر عنه بألفاظ من عندك، حتى ترى فيما جئت به النقص الظاهر، وتتبيّن من نظم القرآن الدليل الباهر. ولذلك أعاد قصة موسى في سور وعلى طرق شتى، وفواصل مختلفة مع اتفاق المعنى"[٢].

وعقد الفخر الرازي (ت٦٠٦هـ) فصلاً في كتابه (الإيجاز في دراية الإعجاز)، لبيان فساد طعن الطاعنين من جهة التكرار والتطويل. وإعجاز القرآن الكريم عند الرازي يكمن في فصاحته "فالعرب تُحدّوا إلى معارضته ولم يأتوا بها، ولولا عجزهم عنها لكان مجالاً أن يتركوها"[٣]. ولهذا ينبري الفخر الرازي لتفنيد حجج الطاعنين في القرآن. وقد كان مبحث التكرار في القصة القرآنية واحداً من المحاور التي دار حولها هذا السجال النقدي. فالتكرار في القرآن الكريم لا يُعاب، كما يرى الرازي، للأسباب التالية:

- يعاب التكرار إذا كان في الموضع الواحد. والله تعالى إنما أنزل القرآن على رسوله في ثلاث وعشرين سنة، حالاً بعد حال. وقد علم من حاله أنه كان يضيق صدره لما ينالـه من الكفار. وكان تعالى، يسليه بما ينزل عليه من أقاصيص من تقدم من الأنبياء ويعيد ذكره

---

[١] إعجاز القرآن، ص٢٥٨.

[٢] المصدر نفسه، ص٢٥٢؛ وانظر أيضا: المصدر نفسه، ص٢٥٠.

[٣] الرازي، نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، تحقيق ودراسة بكري شيخ أمين، ط١، دار العلم للملايين، بيروت، تشرين الأول، أكتوبر، ١٩٨٥، ص٧٨.

بحسب ما يعلمه من الصلاح، ولهذا قال سبحانه ﴿ وكُلاًّ نَقصُ عليك من أنباءِ الرُّسُلِ ما نُثبتُ به فُؤَادكَ﴾ [سورة هود: ١٢٠]" [١].

- "أيضاً فلأن ظهور الفصاحة وفريتها في القصة الواحدة إذا أُعيدت أبلغ منها في القصص المتغايرة؛ فهذا هو الفائدة فيما تكرّر في كتاب الله من قصة موسى وفرعون وسائر الأنبياء"[٢].
- "ما تكرّر في سورة الرحمن من قوله ﴿ فبأي آلاءِ ربّكما تُكذبانَ ﴾ فليس بتكرار، لأنه سبحانه ذكر نعمة بعد نعمة، وعقّب كل نعمة بهذا القول، وإنما عنى بالتثنية الجن والإنس، ومعلوم أن الغرض من ذكره عقيب نعمة غير الغرض من ذكره عقيب نعمة أخرى. وإن كان اللفظ واحداً"[٣].

- المثل والقصة القرآنية:

شكّل المثل (التمثيل) موضوعاً مشتركاً بين الدراسات النقدية سواء منها تلك التي تهتم بنقد الشعر ونقد النثر أو دراسات الإعجاز القرآني[٤]. فمن أصحاب الدراسات النقدية الذين أشاروا إلى الاقتران بين الأمثال والقصص ابن وهب الكاتب (ت بعد ٣٣٥هـ) إذ يقول: "وجعلت القدماء أكثر آدابها وما دوّنته من علومها بالأمثال والقصص عن الأمم ونطقت ببعضه على ألسن الطير والوحش، وإنما أرادوا بذلك أن يجعلوا الأخبار مقرونة بذكر عواقبها، والمقدمات مضمونة [إلى] نتائجها، وتصريف القول في ذلك حتى تبين لسامعه ما آلت إليه أحوال أهلها عند لزومهم الآداب أو تضييعهم إياها. ولهذا بعينه قصّ الله علينا أقاصيص من تقدمنا ممن عصاه وآثر هواه، فخسر دينه ودنياه، ومن اتبع رضاه فجعل الخير والحسن عقباه، وصيّر الجنة

---

[١] الرازي، نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، ص٣٨٨.

[٢] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[٣] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[٤] المثل : الحديث نفسه ... وامتثل القوم وعند القوم مثلاً حسناً، وتمثّل إذا أنشد بيتاً ثم آخر ثم آخر، وهي الأمثولة، وتمثّل بهذا البيت وهذا البيت بمعنى. والمثل: الشيء الذي يضُرب لشيء مثلاً فيجُعل مثله. وفي الصحاح ما يُضرب به من الأمثال. قال الجوهري: ومثل الشيء أيضاً صفته.. ويقال تمثّل فلان ضرب مثلا، وتمثّل بالشيء ضربه مثلاً. وقد يكون المثل بمعنى البصر، ومنه قول عز وجل ﴿ فجعلناهم سلفاً ومثلاً للآخرين ﴾، ويكون المثل بمعنى الآية، قال الله عز وجل في صفة عيسى ﴿ وجعلناه مثلاً لبني إسرائيل﴾. اللسان مادة (مثل). وقدم لنا أبو الفضل الميداني (ت ٥٣٩هـ) في مجمع الأمثال طائفة من تعريفات اللغويين للمثل، انظر: مجمع الأمثال، تحقيق محمد أبوالفضل إبراهيم، ط٢، دار الجيل، بيروت، ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م.

مثواه ومأواه، وقال في [مثل] ذلك ﴿ ولقد وصّلنا لهَم القولَ لَعلّهم يَتذكّرون ﴾[١]. وخصّص ابن رشيق القيرواني (ت ٤٥٦هـ) باباً من أبواب العمدة للأمثال القرآنية أسماه (الأمثال الطوال). وكان حضور القصة القرآنية عنده مُمثلاً في عدد من الآيات القرآنية الكريمة التي وردت في سياق العظة والاعتبار " فمن الأمثال الطوال قوله تعالى ﴿ ضَرَبَ اللهُ مثلاً للذين آمنوا امرأة فرعون ﴾ [التحريم:١١][٢].

وقد حدّد ابن رشيق دلالات هذه القصص بأنّها المثول بهدف التأسي والعظة والزجر والأمر أو تفيد معنى المثال الذي يُحذى عليه، ويُجعل مقياسا لغيره. أي أنها لا تخرج عن مفهوم الأمثولة أو الحكاية ذات المغزى كما وجدنا عند ابن وهب الكاتب. وهكذا يغفل ابن رشيق الالتفات إلى النواحي القصصية التي تميّز الأمثال[٣].

وجعل الكلاعي (ت٥٤٥هـ) الأمثال المرسلة نوعاً سردياً مستقلاً في حديثه عن أجناس الكلام العربي التي تشمل ما هو نثري وما هو سردي (قصصي) فتحاشى بذلك الالتباس الذي وقع فيه ابن وهب الكاتب عندما قرن بين الأمثال والقصص. يقول الكلاعي: " وتأملت، أدام الله توفيقك، النثر فوجدت فيه أنواع البديع ما في النظم. فأغفلت ذكرهما في هذا الكتاب، لأنّ كثيراً من العلماء قد عُنوا بهذا الباب. وجعلت أبحث عن ضروب الكلام، فوجدتها على فصول وأقسام منها: الترسيل، ومنها التوقيع، ومنها الخطبة، ومنها الحكم المرتجلة، والأمثال المرسلة، ومنها المورّى والمعمّى، ومنها المقامات والحكايات، ومنها التوثيق، ومنها التأليف"[٤].

وأمّا ابن الأثير (ت٦٣٧هـ) فقد جاء حديثه عن الأمثال عارضاً في بيانه العدة الثقافية التي يجب أن يعتد بها الكاتب والشاعر. وحد المثل عنده هو "القول الوجيز المرسل ليعمل عليه، وحيث هي بهذه المثابة فلا ينبغي الإخلال بمعرفتها"[٥].

---

[١] البرهان في وجوه البيان، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، ط١، جامعة بغداد، بغداد، ١٣٨٧هـ/١٩٦٧م، ص١٤٦.

[٢] انظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد عبد القادر عطا، ط١، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٢٢هـ/٢٠٠١م، ج١، ص٢٨٣.

[٣] حدّد ابن رشيق تعريف المثل بأنه: هو المَثَل والمِثْلُ والشبيه والنظير. وقيل إنما سُمي مثلاً، لأنه ماثل لخاطر الإنسان أبداً، يتأسى به، ويعظ، ويأمر، ويزجر. والماثل الشاخص المنتصب من قولهم (طلل ماثل)، أي شاخص، فإذا قيل رسم ماثل، فهو الدارس والماثل من الأضداد ... قال قوم: إنما معنى المثال الذي يُحذى عليه، كأنه جعله مقياساً لغيره". العمدة، مصدر سابق، ج١، ص٢٨٢.

[٤] إحكام صنعة الكلام، ص١٠٢-١٠٣.

[٥] المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد محمد الحوفي وبدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، القاهرة، ١٩٥٩، ج١، ص٦١-٦٣.

وورد مبحث المثل (التمثيل) عند طائفة كبيرة من أصحاب الدراسات الإعجازية؛ وتداخلت هذه الدراسات مع أصحاب الدراسات البلاغية والنقدية بسبب رجوع أصحاب الدراسات القرآنية إلى الشعر العربي القديم والنثر لحل كثير من المشكلات الأسلوبية التي عرضت لهم في النص القرآني[١].

ويعني المثل (التمثيل) عند ابن سنان الخفاجي (ت٤٦٦هـ) وسيلة لبيان المعنى وكشفه وإيضاحه، وذلك من خلال التقديم الحسي للمعنى. أي بواسطة المثال الحسي، الذي يكون دائماً أكثر وضوحاً وبياناً من الممثل له. إذ يقول ابن سنان: " وأمَّا الاستدلال بالتمثيل فأن يزيد في الكلام معنى يدل على صحته بذكر مثال له"[٢] وقد أتى ابن سنان بشواهد شعرية أبرز فيها المعاني المجردة في صورة حسية تصويرية مقتصراً على التمثيل الاستعاري فقط.

والمنحى الوعظي الاعتباري في الأمثال والقصص القرآنية هو الذي جعل ابن سنان الخفاجي وسواه من البلاغيين يقتصرون على التمثيل الحسي دون التمثيل المجرد لما في ذلك من دلالات الوعظ، والزجر، والنهي، والأمر، والتنبيه، والإقناع وهو ما يتناسب مع الحكاية ذات المغزى. والتمثيل الحسي عند عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ) رؤيا معرفية للعالم وللأشياء من حوله؛ فقد استغرق الكلام على التمثيل وضروبه جانباً كبيراً من أسرار البلاغة. وجعل عبدالقاهر الجرجاني التمثيل، سواء أكان مجازاً أو قسماً من أقسام التشبيه، طريقة من طرائق تقديم المعنى إلى المتلقي " فإنا نعلم أنَّ المشاهدة تؤثر في النفوس مع العلم بصدق الخبر كما أخبر الله تعالى عن إبراهيم عليه الصلاة والسلام في قوله:﴿ قال بَلَى وَلَكن ليطمئنَ قَلْبي﴾ [البقرة: ٢٦٠] والشواهد على ذلك كثيرة، والأمر فيه ظاهر" [٣].

- وقد يكون التأويل قائماً على أساس المشابهة العقلية التي لا وجود لها خارج العقل. كما في حديث الجرجاني عن الآية القرآنية الكريمة ﴿ والسماواتُ مطويّاتٌ بيمينه﴾ [الزمر: ٦٧] إذ يقول: " وإذا تأملت علمت أنه على طريقة المثل، وكما أنا نعلم في صدر هذه الآية وهو قوله عز وجل ﴿ والأرضُ جميعاً قَبضتُهُ يومَ القيامة ﴾ [الزمر: ٦٧] أن محصول المعنى على القدرة ثم لا نستجيز أن نجعل القبضة اسما للقدرة. بل نصير إلى القدرة عن طريق التأويل والمثل فنقول": إن المعنى، والله أعلم، إن مثل الأرض في تصرفها تحت أمر الله وقدرته، وأنه لا يشذ شيء مما فيها عن سلطانه عز وجل مثل الشيء يكون في قبضة الآخذ له منا والجامع يده عليه"[٤].

---

[١] انظر: ألفت الروبي، المثل والتمثيل في التراث النقدي والبلاغي حتى نهاية القرن الخامس الهجري، ضمن كتاب المجاز والتمثيل في العصور الوسطى، ص٨٨.

[٢] ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، تصحيح وتعليق عبد المتعال الصعيدي، ط١، مكتبة محمد علي صبيح، القاهرة،١٩٥٣، ص٣٢٤.

[٣] أسرار البلاغة، تحقيق محمود محمد شاكر، ط١، مطبعة المدني، القاهرة، دار المدني، جدة، ١٤١٢هـ/١٩٩١م، ص١٢٦.

[٤] المصدر نفسه، ص٣٥٩.

وأمّا الإمام القاضي أبو بكر محمد بن عبدالله بن العربي الإشبيلي (ت٥٤٣هـ) فقد أفرد باباً من كتابه (قانون التأويل)، لذكر الأمثال القرآنية الكريمة وبيان حكمتها. فحكمة الأمثال، عند الإشبيلي على ضربين منها ظاهر ومنها باطن. "أمّا المعنى الظاهر فإنّ الفصاحة العربية والبلاغة السليقية، وهي التي تميّز بها القرآن، وعنها وصلت المعاني إلى القلوب، فإنّ القول إذا كان بديع النظم، حسن الرصف كان ألوط بالنفس، وأسرع إلى القبول والفهم، وبهذا كانت العرب تبالغ في خطابها، وتباري في كلامها، فجاءهم الله من ذلك بما لا طاقة لهم به، وإن جرى في أساليبهم"[١]. "وأمّا الباطن فإنّ الله أراد أن يعلم الخلق كيف يتجاوزون في العبرة من المشاهدة إلى الغيب"[٢]. ويعترض الإشبيلي على ما زعمته الصوفية من كون الباري إنّما ضرب الأمثال لانتقاش العلوم في اللوح المحفوظ دون الكشف الصريح قائلاً: " هذه نزعة فلسفية، وأغراض عن الحق قصية ... وقد بيّنا فساد هذا الغرض"[٣].

وقد عرض الإشبيلي نماذج من الأمثال على ما تقدم ذكره، ومنهجه في العرض قائم على ذكر الآية القرآنية، موضع المثل (التمثيل) وبيان تأويلها. ويبدو من تأويل الإشبيلي أنه كان ينفر من تأويل الصوفية المجازي للنص القرآني نفوراً شديداً[٤].

وزاوج ابن الزملكاني (ت٦٥١هـ) بين الشواهد القرآنية والشواهد الشعرية بعد أن جعل التمثيل قسماً من أقسام ثلاثة تكوّن باب المجاز هي الكناية، والاستعارة، والتمثيل[٥]. وجاء حديثه عن المثل القرآني عندما أراد بيان صنف من أصناف التمثيل هو المزج بين شيئين ثم تشبيه شيئين بعد مزجهما قوله تعالى: ﴿مَثَلُ الذين حُمِّلوا التوراةَ ثم لم يَحملوها كمَثَلِ الحمارِ يَحمِلُ أسفاراً﴾ [سورة الجمعة: الآية٥] "شُبِّهوا في حفظهم التوراة ودرسهم لها مع تركهم العمل بأحكامها بحمار حمل كتباً، لا يجد من حملها نفعاً إلا الثقل، ويقرب من ذلك قول القائل [من الطويل] [٦]:

زواملُ للأشعارِ لا عِلْمَ عندهم ... يجيدها إلا كعلمِ الأباعرِ
لعمرك ما يدري البعير إذا غدا ... بأثقالِه أو راح ما في الغرائرِ

---

[١] قانون التأويل، دراسة وتحقيق محمد السليماني، ط٢، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩١، ص٢٦١.

[٢] المصدر نفسه، ص٢٦٢.

[٣] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[٤] انظر: على سبيل المثال تعليقه على كبير الصوفية في قوله تعالى: ﴿ إنك ميت وإنهم ميتون﴾ [الزمر؛ ٢٩]، "كلام غريب على طريقتهم لست له، ولا أنتم، فأعرضنا عنه". قانون التأويل، ص٢٦٥. وقد يشير الإشبيلي إلى تعدّد تأويل المعنى عند المتلقي كما في ذكره التأويلات الخمسة لقوله تعالى: ﴿ ضَرَبَ اللهُ مثلاً رَجُلاً فيه شُركاءُ مُتشاكسون﴾ [الزمر، ٢٨]". قانون التأويل، ص٢٦٩-٢٧٠.

[٥] انظر: التبيان من علم البيان المطلع على إعجاز القرآن، تحقيق أحمد مطلوب، خديجة الحديثي، مطبعة العاني، بغداد، ١٣٨٣هـ/١٩٦٤، ص٣٧.

[٦] المصدر نفسه، ص٤٧-٤٨.

وشكّل المثل القرآني عند ابن أبي الإصبع (ت٦٥١هـ) واحداً من مصادر متنوعة جاءت في باب التمثيل؛ فإلى جانب التمثيل القرآني لدينا أمثال السنة النبوية، وأمثال الإسلام ودواوينه الستة[١].

ومفهوم التمثيل عند ابن أبي الإصبع متصل بالتأويل العقلي عند المتلقي كما في حديثه عن قوله تعالى: ﴿ وقُضِيَ الأمرُ ﴾ [هود: ٤٤]: " وحقيقة هذا: أي هلك من قضي هلاكه، ونجا من قُدِّرت نجاته، وإنَّما عدل عن اللفظ الخاص إلى لفظ التمثيل لأمرين: أحدهما اختصار أمر اللفظ، والثاني كون الهلاك والنجاة كانا بأمر مطاع، إذ الأمر يستدعي آمراً، وقضاؤه يدل على قدرة الآمر وطاعة المأمور، ولا يحصل ذلك من اللفظ الخاص"[٢].

- ثالثاً: النقاد القدامى وأنماط التلقي:

نستطيع أن نقع من خلال تنظيرات النقاد العرب القدامى لجنسي الشعر والنثر وأنواعهما الأدبية المتفرعة عنهما Sub – Genres على تصوُّر معين يفيدنا في معرفة سياقات التلقي الجمالي والتاريخي لهذه الأجناس(Narration Genus) والأنواع (Narration Genres). أي أننا نعد تاريخ الأجناس الأدبية" مسلكاً زمنياً لتأسيس وتحوير متواصلين لأفق توقع وتغييره بصفة متواصلة"[٣]. والناظر في تأريخ الأنواع السردية العربية يرى أن تأصيلها لم يقتصر على بيئة نقدية واحدة، وإنَّما نحن في حقيقة الأمر أمام بيئات نقدية متعددة تضافرت جميعها في تخليق هذه الأنواع السردية؛ فهناك اللغويون، والبلاغيون، والمناطقة، والأصوليون. وهؤلاء جميعاً بتعدد حقولهم المعرفية أوجدوا أدبيات كثيرة ومتنوعة تفرض على الباحث إعادة قراءتها وتلقيها.

ويدلنا إطار البحث إلى وجود ثلاثة أنماط لتلقي السرد العربي القديم هي:

أ- التلقي التأصيلي.

ب- التلقي التفاضلي.

ج- التلقي المتعالي.

---

[١] دواوين الحديث الستة هي: صحيح البخاري، وصحيح مسلم، وسنن الترمذي، وموطأ مالك، وسنن النسائي، وسنن أبي داود: انظر تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تقديم وتحقيق حنفي محمود شرف، ط١، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، ١٤١٦هـ/١٩٩٥، ص٢١٩

[٢] المصدر نفسه، ص٢١٤.

[٣] هانس روبرت ياوس، أدب العصور الوسطى ونظرية الأجناس، ضمن نظرية الأجناس الأدبية، تعريب عبد العزيز شبيل، مراجعة حمادي صمود، ط١، ١٤١٥/٦/١هـ، ١٩٩٤/١١/٤. كتاب النادي الأدبي الثقافي، جدة، ص٧٢.

أ- **التلقي التأصيلي:** ونقصد بهذا النمط من التلقي الوقوف عند جهود النقاد القدامى لضبط الأنواع السردية ووضع الحدود لها وإدراجها في بعض التصنيفات الأنواعية. ولا نستطيع أن نزعم أن النقاد القدامى بلوروا نظرية متكاملة حول الأجناس والأنواع الأدبية. ولكننا نستطيع أن نقع في مجال دراساتهم النقدية على بعض الإرهاصات والاجتهادات التي لا بدَّ من إحالتها على أنساقها الثقافية التي صدرت عنها في علاقتها بالموروث السَّردي.

١- التصنيفات السّردية الجامعة:

تتسم هذه التصنيفات النقدية الجامعة بأنها لا تعتد بثنائية الكلام المنظوم/ المنثور[١]. وإنّما تتحدث عن تصنيفات لا ينتظمها مفهوم شامل لجنسي الشعر والنثر. ومن أوائل التصنيفات النقدية الجامعة ما نجده عند الجاحظ (ت٢٥٥هـ) الذي عدّد في (بخلائه) أصناف كلام البخلاء؛ إذ يقول رداً على القارئ الذي طلب منه تصنيف كتاب في (البخل والبخلاء): " ... وقلت: اذكر لي نوادر البخلاء، واحتجاج الأشحاء، وما يجوز في ذلك في باب الهزل، وما يجوز منه في باب الجد". فيرد عليه الجاحظ مبيناً ما قام به في كتابه " قائلاً: "وذكرت **ملح** الحرامي، و**احتجاج** الكندي، و**رسالة** سهل بن هارون، و**كلام** ابن غزوان، و**خطبة** الحارثي، وكل ما حضرني من **أعاجيبهم وأعاجيب** غيرهم"[٢].ويفيدنا نص الجاحظ في بيان وعيه النقدي بالفوارق الدلالية والاصطلاحية لأوصاف الكلام وأقسامه من الملح، والنوادر، والأعاجيب، والجد والهزل، والاحتجاج، والرسالة، والخطبة. والجامع بين هذه الأوصاف المختلفة أنها تنتظم في محور واحد هو موضوع (البخل). ونجد في موضع آخر من البخلاء حديثاً عن هذه الأقسام " فأمّا ما سألت من احتجاج الأشحاء، ونوادر وأحاديث البخلاء، فسأوجدك ذلك في قصصهم متفرقاً، وفي احتجاجاتهم مجملاً، فهو أجمع لهذا الباب من وصف ما عندي دون ما انتهى إليَّ من أخبارهم على وجهها"[٣].

ويقدم الجاحظ كتابه إلى المتلقي بأنه سيستفيد منه ثلاثة أشياء: "تبيّن حجة، أو تعرّف حيلة لطيفة، أو استفادة نادرة عجيبة، وأنت في ضحك منه إذا شئت، وفي لهو إذا مللت الجد"[٤]. ويقول في موضع آخر " قد ذكرنا رسالة سهل بن هارون، وقصص الكندي، وأحاديث الحارثي

---

[١] وهي الثنائية التي رسخّها بعض النقاد العرب القدامى مثل ابن المقفع (ت١٤٢هـ)، وبشر بن المُعتمر (ت٢١٠هـ) وابن المعتز (ت٢٩٦هـ) وأبي هلال العسكري (ت٣٩٥هـ)، والمرزوقي (ت٤٢١هـ)، وابن رشيق (ت٤٥٦هـ) وسواهم.

[٢] البخلاء، ص١.

[٣] المصدر نفسه، ص٥.

[٤] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

واحتجاجهم، وطرائف بخلهم، وبدائع حيلهم"[١]. وقد قدم لنا الجاحظ هذه التصنيفات كلها دون أن يؤطرها بلاغيا ونقديا ودون أن ينتظمها إطار شامل يجمعها، ويردها إلى أصلها من المنظوم أو المنثور.

ونقع في كتاب (البيان والتبيين) على تأصيل نقدي جامع كذلك في حديث الجاحظ عن أصناف البلاغة. إذ يقول: "ونحن إذا ادعينا للعرب أصناف البلاغة من القصيد والأرجاز، ومن المنثور والأسجاع، ومن المزدوج وما لا يزدوج،... العلم أن ذلك لهم شاهد صادق من الديباجة الكريمة، والرونق العجيب، والسبك، والنحت، الذي لا يستطيع أشعر الناس اليوم، ولا أرفعهم في البيان أن يقول مثل ذلك إلا في اليسير والنبذ القليل"[٢] . ويقول في موضع آخر مبيّناً صلة الخصائص الأسلوبية في علاقتها بالوظائف الاجتماعية للأنواع الأدبية، "ونبدأ على اسم الله بذكر مذهب الشعوبية ومن يتحلّى باسم التّسوية، وبمطاعنهم على خطباء العرب بأخذ المِخْصَرة عند مناقَلَة الكلام، ومساجَلة الخصوم بالموزون والمُقفّى والمنثور الذي لم يُقَفّ، وبالأرجاز عند المَتْحْ وعند مُجاثاة الخَصْم، وساعة المشاوَلة، وفي نفس المجادَلة والمحاوَرة، وكذلك الأسجاعُ عند المنافرة والمفاخرة، واستعمال المنثور في خطب الحَمَالة، وفي مقامات الصُّلح، وسَلِّ السخيمة، والقولُ عند المعاقَدة، والمعاهَدة، وتركُ اللفظ يجري على سجيّته وسلامته حتى يخرج على غير صنعة، ولا اجتلاب تأليف، ولا التماسِ قافية، ولا تكلّف لوزنٍ"[٣].

وأمّا المبرّد (ت٢٨٥هـ) فيشير إلى الأنواع الأدبية التي تضمنها كتابه (الكامل) بقوله: "هذا كتاب ألفناه يجمع ضروباً من الآداب: ما بين كلام منثور، وشعر مرصوف، ومثل سائر، وموعظة بالغة، واختيار من خطبة شريفة، ورسالة بليغة"[٤].

٢- النقاد القدامى وابتكار تصنيفات سردية جديدة:

نجد عند ابن عبد الغفور الكلاعي (ت٥٤٥هـ) في كتابه (إحكام صنعة الكلام) تصنيفات سردية جديدة حاول من خلالها أن يحدد النوع السردي تحديداً يبعده عن الغموض. وعقد الكلاعي فصلاً للحديث عن الكتابة وآدابها حاول فيه أن يمهد لتصنيفه الجديد. وهو تصنيف يمزج بين أنواع نثرية وسردية وبديعية. فضروب الكلام عنده هي: الترسيل، والتوقيع، والخطبة والحكم، والأمثال، والمقامة، والحكاية، والتوثيق، والتأليف، والمورى، والمعمّى[٥]. ثم انصرف الكلاعي للحديث عن أقسام الكلام المسجع من منقاد، ومستجلب، ومضارع، ومشكل. وكل قسم

---

[١] البخلاء، ص١.

[٢] الحيوان، ج٣، ص٢٩.

[٣] البيان والتبيين، ج٣، ص٥-٦.

[٤] الكامل، تحقيق الشيخ خليل مأمون شيحا، ط١، دار المعرفة، بيروت، ١٤٢٢هـ/٢٠٠٢م، ج١، ص١.

[٥] إحكام صنعة الكلام، ص١٠٣.

من هذه الأقسام يُعد صنفاً جامعاً تندرج في إطاره أصناف أخرى، فالترسيل عند الكلاعي، على سبيل المثال، أقسام منها[١]:

١) **العاطل:** لقلة تحليته بالأسجاع والفواصل، وهو أصل النثر، إذ التحمل بكثرة السجع فرع طارئ عليه.

٢) **الحالي:** وهو ما حُلِّي بحسن العبارة، ولطف الإشارة، وبدائع التمثيل والاستعارة. وجاء فيه من الأسجاع والفواصل ما لم يأتِ في باب العاطل.

٣) **المصنوع:** وهو ما نُمِّقَ بالتصنيع، ووُشِحَ بأنواع البديع، وحُلِّي بكثرة الفواصل والأسجاع.

٤) **المُرصَّع:** وهو ما رُصِّع بالأخبار والأمثال والأشعار، وروايات القرآن وأحاديث النبي عليه السلام إلى غير ذلك من النحو والعروض، وحل أبيات القريض.

٥) **المُغصَّن:** وهو ما كان ذا فروع وأغصان بحيث تتم فيه المقابلة متوازية.

٦) **المُفصّل:** وهو ما تراوح فيه المنظوم بالمنثور فجاء كالوشاح المفصّل.

٧) **المُبتدع:** وهو ما يقرأ فيه كلمات من جهتين وثلاث وربما أربع.

ولابن سعيد (ت٦٨٥هـ) تصنيف آخر للأنواع؛ إذ جعل النظم في خمس طبقات: هي المرقص والمطرب، والمقبول، والمسموع، والمتروك[٢]. وجعل نثر القدماء جميعه داخلاً في طبقة المقبول وما تحتها. وأورد من النثر في كتابه ما كان مُقيّداً بالسجع المسهل للحفظ مما هو داخل في طبقتي المرقص والمطرب[٣].

وأوجد القلقشندي (ت٨٢١هـ) تصنيفاً سردياً جامعاً لفنون الكتابة في عصره جعلها في ثلاثين قسما هي: الإجازات، والأمان، والإيمان، والتذاكر، والتفاوض، والتقاليد، والتهاني، والتواقيع، والخطب، والرسائل، والسجلات، والصدقات، والطرخانيات، والظهرات، وعقود الصلح، والعمرات، والعهود، وقدمات البندق، والكتب، والمكاتبات، والمبايعات، والمثالات، والمراسيم، والمسامحات، والمطالعات، والمقاطعات، والمقامات، والملطفات، والمنشورات والمهادنات، والوصايا[٤].

٣- تحولات النوع السردي:

لقد سعينا جاهدين في الفصل الأول إلى بيان التحولات التي طرأت على الأنواع السردية الكبرى من قصة عجائبية ومقامات وسير شعبية. بيد أننا نقف على ظاهرة فريدة لتحوّل أو هجرة نوع سردي (قصصي) من منشأه السردي إلى جنس آخر مغاير (الشعر)، وهو (الكان

---

[١] أحكام صنعة الكلام، ص١٠٣-١٦١.

[٢] انظر: المرقصات والمطربات، ط١، دار حمد ومحيو، بيروت، ١٩٧٣، ص٦-٩.

[٣] انظر: المصدر نفسه، ص٩.

[٤] انظر: صبح الأعشى، ج١٤، ص١٢٤-١٥٦.

وكان). يقول صفي الدين الحلي (ت٧٥٠هـ) في حديثه عن منشأ هذا النوع السردي: "مخترعوه البغداديون، ثم تداوله الناس في البلاد، فلم يجارهم فيه مُجارٍ، ولم يدخل لهم مُبارٍ في غبار. وسُمّي بذلك لأنهم أول ما اخترعوه لم ينظموا فيه سوى الحكايات والخرافات والمنصوبات، والمراجعات فكان قائله يحكي ما كان وكان، ولفظه قالب لذلك، وقابل له، إلى أن كثر واتسع طريق النظم فيه، وظهر لهم مثل الشيخ العلامة ندوة الأفاضل جمال الدين بن الجوزي، والشيخ الفاضل الكامل شمس الدين محمد بن الواعظ، والشيخ الأفضل الأكمل شمس الدين بن الكوفي الواعظ، رحمهم الله تعالى، فنظموا فيه المواعظ، والرقائق، والزهديات، والأمثال، والحكم فتداولها الناس، وصارت إلى الآن تُستحضر في المذاكرات ويُذاكر بها في المحاضرات"[١].

تحوّل **فن الكان والكان** إذن من طبيعته السّردية (القصصية) إلى نوع شعري عامي أو غير معرب، وفق تصنيف الحلي، جنباً إلى جنب مع الزجل والقوما. وكان السبب وراء هذا التحول والهجرة أفق التوقع عند المتلقين؛ فقد ساعد رواج مثل هذا النوع السردي على انتقاله من حيز محدود (الحكايات، والخرافات، والمنصوبات، والمراجعات)، إلى حيّز أوسع هو المواعظ والرقائق، والزهديات، والأفعال، والحكم تم اتسع بعد ذلك ليشمل الغزل، والغزل بالمذكر وبالمؤنث. كما يتضح لنا من نماذج الكان والكان التي استشهد بها الحلي[٢].

٤- النقاد القدامى وحد المقامات:

ترد كلمة (مَقامة) في (الرسالة العذراء)، لإبراهيم بن المُدبّر (ت٢٧٨هـ) في وصيته لمن يريد أن يتخذ الكتابة صناعة إذ يقول له بعد أن ينصحه بامتلاك ثقافة جامعة تشمل رسائل المتقدمين والمتأخرين، والاستعانة بالنوادر والأشعار كي يتسع منطقه، ويعذب لسانه، ويطول قلمه: " وانظر في كتب المقامات، والخطب، ومحاورات العرب، وحدود المنطق، وأمثال الفرس ورسائلهم، وعهودهم، وتوقيعاتهم، وسيرهم، وكيدهم في حروبهم، بعد أن تتوسط علم النحو الشريف واللغة، والوثائق والشروط، ككتب السجلات والأمانات فإنّه أول ما يحتاج إليه الكاتب"[٣].يجعل ابن المُدبّر المقامة نوعاً أدبياً مجاوراً للأنواع الأدبية المعروفة آنذاك مثل النوادر، والسير، والأخبار، ولكنه لم يبين المقصود بكتب المقامات، ولعلّه يعني بها المفهوم الوعظي الذي وجدناه عند ابن قُتيبة (ت٢٧٦هـ) [٤].

---

[١] العاطل الحالي والمرخص الغالي، تحقيق حسين نصار، ط٢، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠، ص١١٥.

[٢] انظر: المصدر نفسه، ص١١٦-١٢٥.

[٣] محمد كرد علي، رسائل البلغاء، ط٣، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٣٦٥هـ/١٩٤٦م، ص٢٠٨-٢٠٩؛ الرسالة العذراء، تحقيق زكي مبارك، ط٢، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٣٥٠هـ/ ١٩٣١م، ص٧.

[٤] انظر: الفصل الأول، ص٥٩.

ولم يكن الثعالبي (ت٤٢٩هـ) في الفصل الذي أفرده للحديث عن بديع الزمان معنياً بالوقوف عند الأنواع السردية (القصصية)، والتنظير لها. ويدلنا على ذلك أنه عقد فصلاً عن القصاص والمذكرين والمتصوفين في كتابه (خاص الخاص). ولم تخرج دلالة القاص عنده عن الواعظ (المذكر). فهو يذكر أقوالاً عدة بهذا الصدد منها" قال بعضهم" إذا رأيتم رياض الجنة فارتعوا فيها؛ يعني مجالس الذكر. وقال آخر: الدعاء". " وكان ابن السمّاك يقول: مثل المذكر كالنخلة لا يزال فيها رزق ورفق"[١].

وفي حين أنّ الزمخشري (ت٥٣٨هـ) كان مُعاصراً للحريري، وشَهِدَ ازدهار هذا النوع السردي الجديد، ولكنه لم يُعنَ في معجمه (أساس البلاغة) بالكشف عن تطوّر دلالة المقامة بعد مرور أكثر من قرن على ريادتها عند البديع. ولا تخرج دلالة المقامة عنده عن المعنى الوعظي إذ يقول: " وقام بين يدي الأمير بمقامة حسنة وبمقامات: بخطبة أو عظة أو غيرهما"[٢]. وربّما كانت مرجعية الزمخشري الاعتزالية، القائمة على الخيال المتعقل سبباً من أسباب إهماله تطوّر هذا النوع السّردي عند البديع ومن تلاه من مقاميين.

وفي حديثنا عن المقامات وإشكالية الريادة الإبداعية أوردنا نص الحصري القيرواني (ت٤٥٣هـ) في كلامه عن صلة أحاديث ابن دُريد (ت٣٢١هـ) بمقامات البديع. ونذكر هنا أجزاء من النص التفت فيها الحصري إلى بعض المناحي الفنية في (المقامات البديعية) إذ يقول عن أحاديث ابن دُريد: " ... عارضها (البديع) بأربعمئة مقالة في الكدية؛ تذوب ظرفاً، وتقطر حسناً، لا مناسبة بين المقامتين لفظاً ولا معنى، وقف مناقلتها بين رجلين: سمّى أحدهما عيسى بن هشام، والآخر أبا الفتح الإسكندري وجعلهما يتهاديان الدر، ويتنافثان السحر في معانٍ تُضحك الحزين، وتُحرّك الرصين، يتطلع منها كل طريفة، ويوقف منها على كل لطيفة، وربّما أفرد أحدهما بالحكاية، وخصّ أحدهما بالرواية"[٣]. ويمثل نص الحصري أول تعريف نقدي للمقامات وخاصة مقامات البديع إذ نظر إليها بوصفها نوعاً سردياً، وتطرّق إلى الشخصيتين الرئيسيتين فيها وإلى أغراضها الجامعة بين الجد والهزل. كما أنّ الحصري أورد في نصه مصطلحي "**الحكاية**" و "**الرواية**".

وقد ميّز الكلاعي (ت٥٤٥هـ) بين نوعين سرديين هما **المقامات** و**الحكايات**. وذلك في الفصل الذي عقده للحديث عنهما[٤]. واكتفى الكلاعي في حد المقامات بحديث الحصري الذي

---

[١] خاص الخاص، شرحه وعلّق عليه مأمون بن محيي الدين الجنان، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٤، ص١٠٩.

[٢] أساس البلاغة، تحقيق عبدالرحيم محمود، ط١، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م، ص٣٨٢.

[٣] زهر الآداب وثمر الألباب، تحقيق زكي مبارك، ط٤، دار الجيل، بيروت، د.ت.ن، ج١، ص٢٧٣-٢٧٤.

[٤] إحكام صنعة الكلام، ص١٩٦-٢٠٧.

أوردناه ولم يتجاوزه. أمّا حد الحكايات عنده فإنه لا يتجاوز منظور بعض النقاد القدامى إلى الخيال بوصفه كذباً واختلاقاً. وهو ما أشرنا إليه في حديثنا عن نظرة الكلاعي لكتابي "كليلة ودمنة" و "القائف"[١].

ويبدو من حديث الكلاعي عن مقامات البديع أنّه تلقاها تلقي المنبهر المعجب بها؛ إذ يصف بديع الزمان أنّه كان فريد عصره في صنعة النظم فلم يذكر معه أحد، ولا كانت فوق يده يد، وهذا الاسم غريب الشأن، ألا تراه قد اختص به رؤساء البيان، كأحمد الجعفي، وأحمد الهمذاني، وأحمد المعري، ثلاثة كهقعة الجوزاء، أو كما قال فيهم أبو العلاء[٢]:

ثلاثةُ أيامٍ هي الدهرُ كلُّه ... وما هي غيرُ الأمسِ واليومِ والغَدِ

ولم يخفِ الكلاعي انزعاجه بما حدث لترجمة البديع في اليتيمة التي أتت الأندلس مختصرة، "ولم تنبه على جلالة قدر البديع وفصاحة نظمه ونثره"[٣]. ولكن ماذا عن الحريري والمقاميين الذين عارضوا البديع، ولماذا لم يذكرهم الكلاعي؟. يجيبنا الكلاعي قائلاً: " ومحاسن أبي الفضل لا تنتهي أو يُنتهى عنها، وقد عارضه في هذه المقامات جماعة من الكتاب، **بما نزّهت عن ذكره هذا الكتاب!**"[٤].

وتأتي المقامات مقترنة بالحريري عند ابن الأثير (ت٦٣٧هـ). وقد عدّ ابن الأثير مقامات الحريري وخطب ابن نباتة نماذج متميزة من الكلام المنثور، ولكنه مع ذلك يطلب من المبدع الإكثار من حفظ المنظوم والإقلال من حفظ المنثور قائلاً: " حتى إني حظرت على نفسي حفظ شيء من مقامات الحريري، وخطب ابن نباتة وهما عكاز أهل الزمان من متعاطي هذه الصناعة. وكل هذا فعلته فراراً أن يعلق بخاطري شيء من تلك الألفاظ والمعاني"[٥]. وفي حديثه عن تفاوت الملكات الإبداعية عند الأديب الواحد يدلّل ابن الأثير على ذلك بأنموذج الحريري صاحب المقامات "الذي عندما حضر بغداد ووقف على مقاماته قيل: هذا يستصلح لكتابة الإنشاء في ديوان الخلافة، ويحسن أثره فيه، فأحضر وكلف كتابة كتاب، فأفحم ولم يجرِ لسانه في طويلة ولا قصيرة، فقال فيه بعضهم[٦]:

شَيْخٌ لنا من رَبيعَةِ الفَرَسِ ... يَنْتفُ عُثنُونه من الهَوَسِ

---

[١] انظر: هذا الفصل، ص٢٢٩.

[٢] إحكام صنعة الكلام، ص١٢٥.

[٣] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[٤] المصدر نفسه، ص٢٠٤.

[٥] الوشي المرقوم في حل المنظوم، تحقيق جميل سعيد، ط١، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٤٠٩هـ/١٩٨٩م، ص٥٠.

[٦] المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تقديم وتحقيق وتعليق أحمد محمد الحوفي وبدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ١٩٥٩، ج١، ص٨.

أنطقَهُ اللهُ بالمَشانِ وقَـدْ أَلْجمه في بغدادَ بالخَرَس"

ويعقد ابن الأثير مقارنة بين المقامات، ولا سيما مقامات الحريري، والمكاتبات (الكتابة الديوانية) في محاولة منه لتقليل التفاوت في الصناعة الواحدة؛ فهو لا يعجب من الحبسة التي طرأت على الحريري وألجمته في مجلس ديوان الخلافة، ويقول رداً على من سأله عن ذلك: " فقلت: لا عجب؛ لأن **المقامات مدار جميعها على حكاية تخرج إلى مخلص. وأمّا المكاتبات فإنها بحر لا ساحل له**؛ لأنّ المعاني تتجدّد فيها بتجدد حوادث الأيام، وهي متجدّدة على عدد الأنفاس، ألا ترى أنه إذا خطب الكاتب المفلق عن دولة من الدول الواسعة التي يكون لسلطانها سيف مشهور، وسعي مذكور، ومكث على ذلك برهة يسيرة لا تبلغ عشر سنين، فإنه يدون عنه من المكاتبات ما يزيد على عشرة أجزاء، كل جزء منها أكبر من مقامات الحريري حجماً"[١].

ولم يتفطن ابن الأثير إلى بنية المقامات السردية؛ فهو يختزل المقامات كلّها، مقامات الحريري وربّما مقامات سواه، في أنموذج محدود للغاية (حكاية تخرج إلى مخلص)، في حين تكون المكاتبات على النقيض بحر لا ساحل له! ومعانيها متجدّدة في مقابل معانٍ محدودة تتسم بها المقامات! وموقف ابن الأثير أنه يحاول أن يسلب النوع السردي الجديد (المقامات) تميزه ويصيّره نمطاً جامداً مكروراً يخلو من الإبداع. واحتفاؤه بالمكاتبات له ما يبرره؛ فهذا الوزير الكاتب يُعلي من شأن مهنته التي تندرج في إطار الأدب السلطاني/ البلاغة السلطانية الذي لا مكان فيه لأنماط مخاتلة على شاكلة المقامات مثلا!.

وقد تحدّث القلقشندي (ت٨٢١هـ) في المقالة العاشرة من (صبح الأعشى) عن الفنون التي ليس لها تعلّق بكتابة الدواوين السلطانية ولا غيرها. وقسم هذا النوع من الكتابة إلى بابين اثنين: يسمى الأول منهما بـ (الجديات)، ويقدم لنا أمثلة عليه. ويسمى الآخر (الهزليات) ولا يقدم لنا أي شيء بصدده. وباب "الجديات" عند القلقشندي يقسم إلى ستة فصول. وبعض هذه الفصول يتضمن أصنافا، والأصناف تتضمن أضرباً على النحو التالي:

١- المقامة ٢- الرسائل ٣- قدمات البندق ٤- الصدقات

٥- ما يكتب للعلماء وأهل الأدب ٦- في العمرات التي تكتب للحاج[٢].

ويعرّف القلقشندي المقامات بأنها: " جمع مَقامة بفتح الميم، وهي في أصل اللغة اسم للمجلس والجماعة من الناس لسماعها. أما المقامة بالضم فبمعنى الإقامة، ومنه قوله تعالى حكاية عن أهل الجنة ﴿الذي أحلّنا دار المُقامة من فَضْله﴾ [سورة فاطر: ٣٥]. وحد المقامات عنده لا يخرج عن النظرة المحدودة لها على الرغم من اعترافه أن ابن الأثير لم يوفِ الحريري حقه،

---

[١] المثل السائر، ج١، ص٨-٩.

[٢] انظر: صبح الأعشى في صناعة الإنشا، تحقيق محمد حسين شمس الدين، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٧، ج١٤، ص١٢٥ وما بعدها.

ونستثني من هؤلاء النقاد ابن خَلدون (ت ٨٠٨هـ) الذي سبق لنا أن أوردنا حديثه عن بني هلال وهجرتهم الكبرى من جزيرة العرب إلى بلاد الغرب الإسلامي[١]. ويقول ابن خَلدون في حديثه عن الجازية الهلالية " إنّ بني هلال يتناقلون من أخبارها ... ويروون كثيراً من أشعارها محكمة المباني، متفقة الأطراف، وفيها المطبوع والمُنتحل والمصنوع، ولم يفقد فيها من البلاغة شيء وإنما أخلوا فيها بالإعراب فقط، ولا مدخل له في البلاغة... إلا أنّ الخاصة من أهل العلم بالمدن يزهدون في روايتها ويستنكفون عنها لما فيها من خلل الإعراب، ويحسبون أن الإعراب هو أصل البلاغة، وليس كذلك، وفي هذه الأشعار كثير دخلته الصنعة، وفقدت فيه صحة الرواية فلذلك لا يُوثق به، ولو صحت روايته لكانت فيه شواهد بأيامهم ووقائعهم مع زناتة وحروبهم، وضبط لأسماء رجالاتهم وكثير من أحوالهم. لكنا لا نثق بروايتها"[٢].

وتفيدنا بعض الإشارات الأدبية والتاريخية المتناثرة في مصنفات الكتب القديمة عن تشكّل نص السيرة الشعبية. فابن كثير (ت٧٧٤هـ) تحدث عن البَطّال وهو أحد الشخصيات الرئيسة في سيرة الأميرة ذات الهمة على نحو لا يختلف عما ورد في السيرة ذاتها[٣]. وقال عنه ابن تغري بردي (ت٨٧٤هـ) إنه " شهد عدة حروب وأوطأ الروم خوفاً وذلة. وللعامة حكايات ترويها عنه من مخترعات القصاصين"[٤]. وجعل المقري (ت١٠٤١هـ) حديث البَطّال وألف ليلة وليلة من الأحاديث المشهورة في بلاد الأندلس[٥].

وسبق لنا أن بيّنا ورود شخصيات بعض السير الشعبية بوصفها شخصيات مرجعية واقعية، مثل (دالة المحتالة) في مروج المسعودي[٦]. وهذا يشير إلى نمو البنية الحكائية في هذه السير؛ فبعد أن كانت تروى منفصلة أصبحت تنتظم في وحدات حكائية منضدة، وهو ما نجده في نسخ السيرة الشعبية التي بين أيدينا. وهذا يعني أيضا أنّ الإبداع الشعبي كان يسير بمعزل عن التغييب النقدي الرسمي.

ب- التلقي التفاضلي:

احتفى النقد العربي القديم بالمفاضلة بين الأنواع والأجناس الأدبية. وتحفظ لنا بعض المصادر الأدبية القديمة أخباراً عن مفاضلات جرت في العصر الجاهلي، وكان عماد هذه

---

[١] انظر: الفصل الثاني من الباب الأول، ص١٦١.

[٢] تاريخ ابن خلدون، تحقيق تركي فرحان المصطفى، ط١، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٤١٩هـ/١٩٩٩م، م٦، ص٢١-٢٢.

[٣] انظر: ابن كثير، البداية والنهاية، ط٣، مكتبة المعارف، بيروت، ١٩٧٨، ج٩، ص٣٣١-٣٣٤.

[٤] النجوم الزاهرة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة، [--١٩]، ج١، ص٢٧٢.

[٥] المقري، نفح الطيب، ج٢، ص٢٩٠.

[٦] انظر: مروج الذهب، ج٤، ص١٦٨.

المفاضلات الشعر والنثر[١]، بيد أنَّ المفاضلة بين المنظوم (الشعر) والمنثور (النثر) سوف تأخذ منحى نقدياً أو لنقل سوف تشكّل حركة نقدية كبرى شأنها في ذلك شأن المفاضلة بين الشعراء ابتداء من القرن الثالث للهجرة وما تلاه من قرون. ولن تكون الأحكام الذوقية وحدها السبب في تفضيل جنس المنظوم على جنس المنثور أو العكس، وإنما ستتحكم الأنساق الثقافية في هذه المفاضلات، الأمر الذي يجعلنا نتحدث عن تحوّلات خطيرة جرت في بنية المجتمع العربي الإسلامي وآفاق تلقيه فنكون بذلك أمام الثنائية التالية مركزية الشعر/ مركزية النثر. ونكون أيضاً أمام نسق ديني يرجع المفاضلات إلى أنموذج مثالي أعلى (القرآن الكريم)، كتاب العربية الأكبر. إلى جانب النسق الأخلاقي في المفاضلات الذي يذكرنا بالأحكام الذوقية الصادرة عن نقاد جاهليين وإسلاميين في صدر الإسلام والعصر الأموي. ولم تخلُ المفاضلات كذلك من توجهٍ نحو المتلقي وشروط تلقيه، ومن توجهٍ نحو المادة الإبداعية شعراً ونثراً وجمالياتها الأسلوبية.

وتدور دراستنا على هذه المفاضلات؛ أي المفاضلة بين المنظوم والمنثور. ويهمنا من هذه المفاضلات علاقتها بالأنواع السّردية (القصصية)، إن وُجِدتَ هذه العلاقة.

نقع على إشارات نقدية قليلة عن علاقة الأنواع السردية (القصصية) بالمفاضلات التي جرت بين المنظوم والمنثور. فقد أغفل ابن وهب (توفي بعد ٣٣٥هـ) الأنواع السردية (القصصية)، واكتفى بالإشارة إليها بإيجاز في أساليب تأليف الكلام أو العبارة من خبر، وإنشاء وتشبيه، وكناية، وتعريض، واستعارة ثم قصص وأمثال؛ أي أنه اكتفى بجعلها من وجوه البلاغة. والتفت بعض النقاد القدامى إلى الأمثال وأيام العرب مثل ابن الأثير[٢]. والقلقشندي[٣]، وجعلوها ضمن منظومة البلاغة وأغفلوا الإشارة إلى سائر الأنواع السردية(القصصية).ولعلّ أهمها القصة العجائبية والمقامات. وتعمّد ابن الأثير أن يسوّغ إهماله المقامات على الرغم من اعترافه بفضلها حتى لا يعلق بخاطره شيء مما سبق إليه غيره من أرباب الكلام المنثور فيعوق ذلك ابتكار المعاني وفرادتها. يقول ابن الأثير: " ومن الناس من ذهب إلى الإكثار من حفظ الخطب والرسائل لمن تقدمه وأنا لا أرى ذلك، لأمرين: أحدهما ألا يعلق بالخاطر شيء مما سبق إليه غيره من أرباب الكلام المنثور. والآخر أن المعنى في الكلام المنثور إذا نقل إلى معنى في كلام

---

[١] من ذلك على سبيل المثال خبر ابنتي الخس جمعة وهند. انظر: البيان والتبيين، ج١، ص٥٢، ٣١٢-٣١٣ و ٣٢٤، ج٤، ص١٦٢-١٦٣، عيون الأخبار، ج٢، ص٢١٤.

[٢] انظر: المثل السائر، ج١، ص٢٣.

[٣] انظر: صبح الأعشى، ج١٤، ص١٣٤.

منثور فربما يبقى شيء من ألفاظ المعنى الأولى فيما يصوغه الآخر من ألفاظه. ولقد حظرت على نفسي أن أحفظ شيئاً من رسائل الناس وخطبهم، حتى **إني حظرت على نفسي حفظ شيء من مقامات الحريري وخطب ابن نباتة. وهما عكاز أهل الزمان من متعاطي هذه الصناعة. وكل هذا فعلته فرارا أن يعلق بخاطري شيء من تلك الألفاظ**"[١].

ويشير ابن الأثير كذلك إلى المقامة وخاصة مقامات الحريري في معرض حديثه عن التفاوت في الصناعة الواحدة سواء بالنسبة للشاعر أو الناثر. ويستشهد برأي الشيخ ابن الخشاب في حديثه عن الحريري إذ وصفه بأنّه "رجل مقامات أي أنه لم يحسن من الكلام المنثور سواها، وإن أتى بغيرها لا يقول شيئاً"[٢].

واتخذ المقاميون كذلك المقامة إطاراً للمفاضلة بين النظم والنثر والإشارة كذلك إلى تطوّر تاريخي أصاب بعض الأنواع السّردية ومنها الكتابة، ففي مقامة للوزير الكاتب أبي حفص عمر ابن الشُهيد (ت٤٢٦هـ) يشير إلى صناعة الكتابة بوصفها محنة من المحن قائلاً: " إنّ صناعة الكتابة محنة من المحن، ومهنة من المهن، والسعيد من خدمت دولة إقباله، والشقي من كانت رأس ماله، والعاقل من إذا أخرجها من مثالبه لم يدخلها في مناقبه، لا سيّما وقد تناولها [يد] كثير من السوق، وباعوها بيع الخلق، فسلبوها تاج بهائها، ورداء كبريائها، وصيروها صناعة يكاد الكريم لا يعيرها لحظة، ولا يفرغ في قالبها لفظة، إذ الحظ أن يعثر الكرام إذ ولي الأعلاج، وأن تستنعج الآساد إذا أستأسدت النعاج"[٣]. ومن الواضح أن ابتذال صنعة الكتابة وتداولها بين أبناء الطبقات الوضيعة (الثقافة الشعبية) هي التي جعلت ابن الشُهيد يتخذ مثل هذه الموقف النقدي منها. وفي المقامة الخمسين للسرقسطي (ت٤٢٨هـ) يروي السرقسطي مقامة على لسان السائب بن تمام لمناظرة جرت بين فتيين وشيخ حول النظم والنثر. واحتجّ كل واحد منهما لجنس بعينه. وتنتهي هذه المناظرة بالوصول إلى رؤية توفيقية تنتهي بقول الشيخ الحكم "القول الفائق هو الدر منظوماً أو منثوراً "[٤]. ولم يخرج القاضي الرشيد أحمد بن الزبير (ت٥٦٣هـ) عن الأحكام النقدية التي قررها النقاد القدامى والبلاغيون بشأن خصائص الشعر والنثر والمفاضلة بينهما. إذ يعقد بابين في (المقامة الحصيبية) في المفاضلة بين الفنون وأربابها وشرحها يجعل أحدهما للحديث عن علم الشعر وفضله، والآخر لبيان صناعة النثر وفضلها.

---

[١] الوشي المرقوم في حل المنظوم، ص٥٠-٥١.

[٢] المثل السائر، مصدر سابق، ج١، ص٩.

[٣] ابن بسّام، الذخيرة، في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق إحسان عبّاس، ، دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٤١٧هـ/١٩٩٧، القسم الأول، المجلد الثاني، ص٦٧٤.

[٤] المقامات اللزومية، ص٥٥٨.

والمفاضلة تتخذ شكل المناظرة، ولا تنتهي ببيان حكم تفضيلي لأحد الجنسين على الآخر[١]. وخصص القلقشندي مقامة أسماها (الكواكب الدرية في المناقب البدرية) لتفضيل كتابة الإنشاء وترجيحها وتقديمها على كتابة الديْوَنة وترشيحها[٢].

وعلى الرغم من التحوّل في وظيفة المبدع (المتفنن) وبروز أنماط مدينية صاعدة مثل بلاغة الترسل والخطب وصناعة البلاغة إلا أنّ الموروث النقدي لم يستجب لمثل هذه التحوّلات فقد جعلها تابعة لمركزية الشعر الذي ظفر بمتابعات نقدية واسعة دارت حول بعض الشعراء مثل أبي نواس وأبي تمّام والبحتري والمتنبي.

جـ- التلقي المتعالي (تلقي العامة/ الخاصة):

رسخّت البلاغة الرسمية التي سادت منذ القرن الثاني للهجرة الفارق بين بلاغتين؛ بلاغة الخاصة وبلاغة العامة. ويقول عبد الحميد الكاتب وهو بصدد إرساء تقاليد سلطانية تشمل أركان التلقي كافة من (مبدعٍ ومتلقٍ ونص): "البلاغة هي ما رضيته الخاصة وفهمته العامة"[٣]. ونجد الأصول الأولى لمبدأ موافقة الحال ما يجب لكل مقام من المقال في صحيفة بشر بن المُعتمر (ت٢١٠هـ) الذي أكّد دور السياق الخارجي في البلاغة لافتاً الانتباه إلى وظيفتها النفعية من خلال قوله: " وإنما مدار الشرف على الصواب، وإحراز المنفعة مع موافقة الحال، وما يجب لكل مقام من المقال"[٤]. وقد تحكّمت الأصول العقائدية في حد البلاغة عند ابن المعتمر. فمبدأ العدل الاعتزالي يؤكّد أن العقل الذي هو حجة الله على عباده أعدل الأشياء توزعاً بين الناس وأنه لا فارق بينهم إلا بالتقوى " وأنّ الإنسان بالتعلم والتكلف، وبطول الاختلاف إلى العلماء، ومدارسة كتب الحكمة، يجود لفظه ويحسن أدبه"[٥]. ويحيلنا هذا القول على تأكيد احتفاء صحيفة بِشر بالتلقي الذي أخذ يستوعب المنطوق والمكتوب معاً. لكن لن يستمر هذا الاحتفاء مع أجيال

---

(١) انظر: المقامة الحُصيبية في المفاضلة بين الفنون وأربابها وشرحها، تحقيق ابتسام مرهون الصفار، وبدري محمد فهد، ط١، سلسلة إصدارات الحكمة، بريطانيا، ١٤٢٢هـ/٢٠٠٢م، ص٩١-٩٧، ص١٤٦-١٥٣.

(٢) انظر: صبح الأعشى في صناعة الإنشا، ج١٤، ص١٢٦، كتابة الدَيْونة: الكتابة الديوانية، وهو استعمال كان شائعا في ذلك العصر الملوكي، والمراد بكتابة الدَيْونة: كتابة الأموال، انظر: ج١٤، ص١٢٦.

(٣) ابن حُجة الحموي، ثمرات الأوراق، تحقيق وتعليق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٣، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٧، ص٣٣٥.

(٤) المصدر نفسه، ج١، ص١٣٦.

(٥) المصدر نفسه، ج١، ص٨٦.

المعتزلة الذين عاصروا بشراً والذين أتوا بعده. فواصل بن عطاء (ت١٣١هـ) يؤكد القطيعة المعرفية مع العامة؛ إذ تُروى عنه أقوال منها " ما اجتمعت العامة إلا ضرت" وقوله " ألا قاتل الله هذه السفلة، تواد من حاد الله ونبيه، وتحاد من وادّ الله ونبيه، وتذم من مدحه الله، وتمدح من ذمه الله"[١]. ويحدّد الجاحظ مجتمع النخبة في حديثه عن اللغة التي ينبغي أن يستعملها الكاتب (مجتمع الخاصة) قائلاً: " وإذا سمعتموني أذكر العوام فإني لست أعني الفلاحين والحشو والصناع والباعة، ولست أعني أيضا الأكراد في الجبال وسكان الجزائر في البحار، ولست أعني من الأمم مثل البربر والطيلسان، ومثل موتان وجيلان، ومثل الزنج وأشباه الزنج، وإنّما الأمم المذكورون في جميع الناس أربع: العرب، وفارس، والهند، والروم. والباقون همج وأشباه الهمج، وأمّا العوام من أهل ملتنا ودعوتنا، ولغتنا وأدبنا وأخلاقنا فالطبقة التي عقولها وأخلاقها فوق تلك الأمم ولم يبلغوا منزلة الخاصة هنا، على أنّ الخاصة تتفاضل في طبقات أيضاً"[٢].

وتصدر نظرة الجاحظ لثنائية (الخاصة/ العامة) عن منظورين عرقي وطبقي. فالمنظور العرقي هو الذي يجعل العرب في طليعة الأمم تليها الأمم الأخرى في فارس، والهند، والروم. والمنظور الطبقي هو الذي يجعل العوام من العرب والمسلمين أرقى من أبناء الشعوب الهمجية والزنوج وسواهم، وأدنى من مجتمع النخبة. ولا يكتفي الجاحظ بمثل هذا التقسيم والتصنيف؛ إذ إنه في مجتمع النخبة نفسه سيكون تفاضل وتمايز وتراتبية ثقافية واجتماعية. ويؤكد ذلك قوله: "على أن الخاصة تتفاضل في طبقات أيضاً". ولا نستطيع أن نغفل أثر التكوينات المدينية الصاعدة في إحداث مثل هذه التراتبية التي شكّلت ثقافة جديدة هي الأدب السلطاني.

ونجد عند ابن المعتز (ت٢٩٦هـ) تأكيداً لهذه التراتبية الثقافية الصادرة عن تراتبية اجتماعية. فقد صرّح ابن المعتز بما كان سواه من النقاد يتلطف في إيصاله إذ يقول: " ألا ترى أنّ جماعة العوام متى وصلت إلى آداب الملوك العظام بطلت المآثر، وسقطت المفاخر، وصارت الرؤوس كالأذناب، والأذناب كالأذياب... هذا، وليس شيء أضر من تمثل السخيف بالشريف، واللئيم بالكريم، والذليل بالجليل، والحقير بالخطير، والمهين بالمكين، ولا أعظم خطراً على صاحب المملكة ثم الأقرب بالأقرب من خاصة أولاده، ووجوه قواده، وعامة أجناده، من هرج السفل، وخمول أهل النبل، وتعزز الخول ... لأن ذلك أجمع يغرس المحن، ويوقد الفتن، ويبعث على تهدم الدول، وتنقل الملك، ويحوّل الرياسة،ويزيد في اضطراب السياسية"[٣].

وقد قسّم ابن وهب الكاتب (توفي بعد ٣٣٥هـ) الكلام إلى صنفين " هما الكلام الجزل وهو كلام الخاصة والعلماء والعرب الفصحاء والكُتاب والأدباء. والكلام السخيف كلام الرعاع

---

[١] البيان والتبيين، ج٢، ص٢٠٦.

[٢] المصدر نفسه، ج١، ص١٣٧.

[٣] ابن المعتز، فصول التماثيل في تباشير السرور، تحقيق جورج قنازع، فهد أبو خضرة، ط١، دمشق، مطبوعات مجمع اللغة العربية، ١٤١٠هـ/١٩٨٩م، ص٣٢-٣٣.

والعوام الذين لم يتأدبوا، ولم يسمعوا كلام الأدباء ولا خالطوا الفصحاء"[١]. وتندرج ثقافة العوام في إطار الكلام السخيف. يقول ابن وهب " وللفظ السخيف موضع آخر لا يجوز أن يستعمل فيه غيره، وهو حكاية النوادر والمضاحك، وألفاظ السخفاء والسفهاء فإنه متى حكاها الإنسان على غير ما قالوا خرجت عن معنى ما أريد بها، وبردت عند مسمعها، وإذا حكاها كما سمعها، وعلى لفظ قائلها وقعت موقعها، وبلغت غاية ما أريد بها، فلم يكن على حاكيها عتب في كافة لفظها"[٢].

ولعلّ هذه الرؤية السكونية والعالم الثابت الذي رسّخته البلاغة الرسمية المهيمنة هي التي جعلت أبا هلال العسكري (ت٣٩٥هـ) ومن تلاه من بلاغيين يتوارثون فهم الجاحظ وابن المعتز لمعنى البلاغة (مطابقة الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته!). ولذلك يؤكّد أبوهلال العسكري أنّ كلام " سيد الأمة بكلام السوقة إنما هو جهل بالمقامات"[٣].

ويصف التوحيدي (ت٤١٤هـ) العامة بالصفات التالية: " همج ورعاع، وأوباش، وأوناش، ولفيف، ورعائف، وداصة، وسقاط، وأنذال، وغوغاء، لأنهم من قلة الهمم وخساسة النفوس، ولؤم الطباع على حال لا يجوز أن يكونوا في حومة المذكورين".[٤] وفي المحاورة التي دارت بين ابن حيان والوزير ابن سعدان يرد ما يلي: " هذا فن حسن وأظنك لو تصديت للقصص والكلام على الجميع لكان لك حظ وافر من السامعين العاملين، والخاضعين والمحافظين فكان جواب أبي حيان: إنّ التصدي للعامة خلوقة، وطلب الرفعة بينهم ضعة، والتشبه بهم نقيصة، وما تعرّض لهم أحد إلا أعطاهم من نفسه وعلمه وعقله ولوثته ونفاقه وريائه أكثر مما يأخذ منهم من إجلالهم وقبولهم وعطائهم وبذلهم.

وليس يقفُ على القاص إلا أحد ثلاثة: إمّا رجل أبله، فهو لا يدري ما يخرج من أم دماغه. وإمّا رجل عاقل فهو يزدريه لتعرّضه لجهل الجهال، وإمّا له نسبة إلى الخاصة من وجه، وإلى العامة من وجه، فهو يتذبذب عليه من الإنكار الجالب للهجر، والاعتراف الجالب للوصل، فالقاص حينئذ ينظر إلى تفريغ الزمان لمداراة هذه الطوائف، وحينئذ ينسلخ من مهماته النفسية ولذاته العقلية، وينقطع عن الازدياد من الحكمة بمجالسة أهل الحكمة؛ إمّا مقتبساً منهم، وإمّا قابساً لهم؛ وعلى ذلك فما رأيت من انتصب للناس قد ملك إلا درهماً وإلا ديناراً أو ثوباً، ومناصبة شديدة لمماثليه وعداته"[٥]. وقد آثرنا إيراد نص أبي حيان على الرغم من طوله لأنّه

---

[١] البرهان في وجوه البيان، ص٢٤٨.

[٢] المصدر نفسه، ص٢٤٨.

[٣] كتاب الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م، ص٧.

[٤] الصداقة والصديق، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ت.ن. ص٧.

[٥] كتاب الإمتاع والمؤانسة، ج١، ص٢٢٥.

يبرز لنا موقف مبدع وناقد في الآن نفسه من القص والقصاص. وهو موقف ينظر إلى القصاصين بعين الازدراء والاستهجان لأنّ ثقافتهم مستمدة من ثقافة العامة، والغوغاء، والسفلة، والأوباش. ويشير نص التوحيدي إلى (نوع/ نمط) متلقي هذه القصص الذي لا يخرج عن رجل أبله،ورجل عاقل يزدريه،ورجل متوسط بين الخاصة والعامة. وثقافة القاص وفقاً للتوحيدي تجعله ينقطع عن مجالسة أهل الحكمة (ثقافة النخبة). وقد كانت الرؤية العقلانية هي الموجه لأبي حيّان في تناوله أشكال القص وأنواعه التي ازدهرت ازدهاراً كبيراً في عصره (القرن الرابع للهجرة). وكما حكم التوحيدي على هزار أفسانة بأنها داخلة ضمن ضروب الخرافات فإنّ حكمه على القص عامة ينسجم مع رؤيته العقلانية تلك. ولعلّ هذه الرؤية هي التي جعلته يلتقي مع نقاد السلطة الدينية في رؤيتهم النقلية (ابن قُتيبة على سبيل المثال!).

وقد ساهمت بلاغة السلطة في خلق جو من النفور والقمع لنتاجات العامة جميعها، فأبوعقال الكاتب يؤلف كتاباً في أخلاق العوام. والقاضي محمد بن إسحاق الصيمري يؤلف كتاباً آخر عن "مساوئ العامة وأخبار السفلة والأغتام"، والسرّاج الطوسي يعقد باباً في كتابه (اللُّمع) في ذكر جماعة المشايخ الذين رموهم بالكفر[١]. وفي مقابل ذلك نجد احتفاء البلاغة المقموعة (جماعة إخوان الصفاء) بالعامة، فهم قد ضمّنوا رسائلهم فصلاً في بيان "فضل الفقراء والمساكين من العامة"[٢].

وبيّن الحجاري (ت٨٥٤هـ) في كتابه (المسهب) تجاهل الثقافة العالمة إبداعات العوام ونتاجاتها قائلاً: " ولشُطار الأندلس من النوادر والتركيبات وأنواع المضحكات ما تملأ الدواوين ما حكى وما ركب ولا استغرب أحد ما أورده ولا تعجب، إلا أنّ مؤلفي هذا الأفق طمحت هممهم عن التصنيف في هذا الشأن، فكاد يمر ضياعاً..."[٣].

وتذكر الحكاية التي يرويها الصولي (ت٣٣٥هـ) عن الخليفة الراضي (ت٣٢٩هـ) أنه كان يقرأ عليه يوماً شيئاً من شعر بشّار، وبين يديه من الكتب كتب لغة وكتب أخبار، إذ جاءه خدم من خدم جدته فأخذوا جميع ما بين يديه من الكتب، دون أن يكلموه ومضوا، فاغتاظ الخليفة الراضي، ثم مضت ساعات ردوا بعدها الكتب كما هي، فقال لهم الراضي: " قولوا لمن أمركم بهذا قد رأيتم هذه الكتب، وإنما هي حديث فقه وشعر ولغة وأخبار وكتب العلماء، ومن

---

[١] آدم متز، الحضارة الإسلامية في القرن الرابع، ج١، ص٣٩٤.

[٢] فصل في بيان فضل الفقراء والمساكين وأهل البلوى، الرسالة الأولى، رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء، ط١، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٩٥، ص٣٥٤-٣٥٦.

[٣] المقري، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، م٣، ص١٥٦.

كمله الله بالنظر في مثلها وينفعه بها، وليست من كتبكم التي تبالغون فيها مثل **عجائب البحر وحديث سندباد والسنور والفأر**"[١].

ويؤشر لنا خبر الصولي على تنبه الخليفة الراضي إلى ما سبق أن حذّر منه ابن المعتز من خطر امتزاج ثقافة الخواص بثقافة العوام فالراضي يحافظ على تلك الحدود المرسومة والحواجز الموضوعة بين هاتين الثقافتين، والثقافة المعتمدة عنده هي ثقافة الحكماء التي أكّدها التوحيدي لا الثقافة الوهمية (ثقافة الوهم والعجائب والغرائب). وقد كان عصر الصولي كما هو عصر أبي حيّان التوحيدي (القرن الرابع للهجرة) سوقاً رائجة لتخلّق القص العجائبي وازدهاره بين المتلقين على اختلاف فئاتهم من خواص وعوام.

وإلى جانب تلقي العامة/ الخاصة يندرج التلقي المتعالي أيضاً في مقولة النص/ الأنموذج واللا نص. وفي إيجاد أنموذج أعلى تُقاس إليه سائر النماذج. ولعلّ موقف ابن الطُقطقي (ت٧٠٩هـ) في تقديمه لكتابه (الفخري في الآداب السلطانية والدول الإسلامية) ما يشي بهذا النمط من التلقي فهو يرى " أنّ كتابه هذا إن نُظِرَ إليه بعين الإنصاف رُئي أنفع من الحماسة التي لهج الناس بها، وأخذوا أولادهم بحفظها فإنّ (الحماسة) لا يُستفاد منها أكثر من الترغيب في الشجاعة والضيافة وشيء يسير من الأخلاق في الباب المُسمّى بباب الأدب والتأنّس بالمذاهب الشعرية. وهذا الكتاب يُستفاد منه هذه الخصال المذكورة، ويُستفاد منه قواعد السياسة، وأدوات الرياسة. فهذا فيه ما في الحماسة وليس في الحماسة ما فيه"[٢]. ولم يكن الشعر (كتاب الحماسة) هو الأنموذج المتدني قياساً إلى كتاب (الفخري)، وإنما هناك أنموذج آخر مُتدنٍ يذكره الفخري وهو (المقامات) إذ يقول عن كتابه: " وهو أيضاً أنفع من (المقامات) التي الناس فيها معتقدون، وفي تحفظها راغبون؛ إذ المقامات لا يُستفاد منها سوى التمرن على الإنشاء، والوقوف على مذاهب النظم والنثر. نعم، وفيها حكم وحيل وتجارب إلا أنّ ذلك مما يصغر الهمة؛ إذ هو مبني على السؤال والاستجداء والتحيّل القبيح على النزر الطفيف، فإن نفعت من جانب، ضرت من جانب"[٣].

وقد كانت وظيفة الأدب النفعية الصادرة عن البلاغة السلطانية والأدب السلطاني هي المعيار الذي جعل ابن الطُقطقي لا يعتد بأظهر كتابين رآهما في عصره وهما الحماسة والمقامات. " إذ إنّ النص المعتمد في كتاب (الحماسة) هو باب الأدب الذي تُستفاد منه الأخلاق. أمّا المقامات فإنها تخلو من هذه الوظيفة النفعية التي قد تكون شرعية أو تعليمية أو تربوية أو

---

[١] الصولي، أخبار الراضي بالله أو تاريخ الدولة العباسية من ٢٣٣هـ إلى ٣٣٣ هـ من كتاب الأوراق، عني بنشره ج. هيورث، د.ن. ط١، دار المسيرة، بيروت، ١٣٩٩هـ/ ١٩٧٩. ص٦.

[٢] ابن الطقطقي، الفخري في الآداب السلطانية والدول الإسلامية، تحقيق عبد القادر محمد مايو، دار القلم العربي، حلب، ١٩٩٧، ص٢١.

[٣] المصدر نفسه، ص٢١.

أخلاقية تهذيبية"[١]. وتأسيساً على ذلك لا يتبقى منها سوى الوظيفة الجمالية والتمرُّن على الإنشاء، والوقوف على مذاهب النظم والنثر. وهذه الوظيفة لا تعني شيئاً عند ابن الطقطقي. وابن الطقطقي (العلوي، الشيعي) يقترح على المتلقي عوض الاستغراق في قراءة الحماسة والمقامات أن ينشغل بقراءة كتابين آخرين هما: (نهج البلاغة) و (اليميني) للعتبي[٢].

ويقول ابن الطُقطقي: " وبعض الناس تنبهوا على هذا من المقامات الحريرية والبديعية فعدل الناس إلى (نهج البلاغة) من كلام أمير المؤمنين علي بن أبي طالب عليه السلام فإنه الكتاب الذي يتعلم منه الحكم، والمواعظ، والخطب، والتوحيد، والشجاعة، والزهد، وعلو الهمة، وأدنى فوائده الفصاحة والبلاغة، وعدل الناس إلى (اليميني) للعتبي. وهو كتاب صنفه مؤلفه ليمين الدولة محمود بن سبكتكين يشتمل على سير جماعة من الملوك بالبلاد الشرقية، عبّر فيه بعبارات حظها من الفصاحة وافر، وصاحبها إن لم يكن ساحرا فهو كاتب ماهر، والعجم مشغوفون به مجدون في طلبه"[٣].

إذن لدينا كتابان هما (نهج البلاغة) وهو أنموذج البلاغة الأعلى بالنسبة لعلوي شيعي، والكتاب الآخر (اليميني) سيرة موضوعية لأحد السلاطين أي بلاغة سلطانية. ولعلّ ابن الطُقطقي كان يحاول من خلال إدراجه الكتاب الآخر (اليميني) أن يخطب ود السلطة الحاكمة آنذاك (دولة الغزنويين).

رابعاً: شروح المقامات:

أفرد الثعالبي (ت٤٢٩هـ) فصلاً كاملاً في يتيمته للحديث عن تفرد البديع في مقاماته ورسائله. وبيان حاله ووصفه[٤]. ولم يتجاوز الثعالبي دائرة الإعجاب والانبهار بمعاصره الذي وصفه بأنّه " كان صاحب عجائب وبدائع وغرائب ... وكلامه كله عفو الساعة، وفيض البديهة، ومسارقة القلم، ومسابقة اليد، وجمرات الحدة، وثمرات المدة، ومجاراة الخاطر للناظر، ومباراة الطبع للسمع"[٥]. وكانت مقامات البديع الأربعمئة، حسب وصف الثعالبي، تشمل: " ما تشتهي الأنفس، وتلذ الأعين، من لفظ أنيق قريب المأخذ، بعيد المرام، وسجع رشيق المطلع والمقطع

---

[١] ألفت الروبي، الموقف من القص في تراثنا النقدي، ط١، مركز البحوث العربية للدراسات والتوثيق والنشر، القاهرة، ١٩٩١، ص١٥٤.

[٢] أبو نصر العتبي: مؤرخ عاش في خراسان له كتاب (اليميني) في تاريخ محمود بن سبكتكين الغزنوي، توفي (٤٢٧هـ/١٠٣٦م)، الزركلي، الأعلام، م٦، ص١٨٤.

[٣] الفخري في الآداب السلطانية والدول الإسلامية، مصدر سابق، ص٢٢.

[٤] يتيمة الدهر، ج٤، ص٢٩٣-٣٣٤.

[٥] المصدر نفسه، ج٤، ص٢٩٣-٢٩٤.

كسجع الحمام، وجد يروق فيملك القلوب، وهزل يشوق فيسحر العقول"[١]. وخطاب الثعالبي النقدي لا يخرج عن نمط خطاب أنصار البديع الذين تحزّبوا له وناصروه في معركته الإبداعية مع الخوارزمي. فها هو ذا الكاتب المعروف أبو علي مسكويه (ت٤٢١هـ) يكتب إلى البديع قائلا: " فهمت خطاب الشيخ الفاضل، الأديب البارع، الذي لو قلت إنه السحر الحلال والعذب الزلال لنقصته حقه[٢]:

يا بارعاً في الأدب المُجتنى ... منه ضروبُ الثمرِ الطيبِ
لو قلتُ: إنَّ البحرَ مستغرقٌ ... في بَحْرِكِ الفياض لم أكذبِ
إذا تبوأتَ محلاً فَمَا ... نَزلتَ إلا مَنزِل الكوكبِ

ولم تتشكل حركة نقدية حول مقامات البديع باستثناء الإشارات النقدية العابرة التي أشرنا إليها. ولم يؤثر عن البديع في المصادر التي ترجمت له أنه كان يعقد مجالس يملي فيها مقاماته. فالأخبار الواردة عنه تفيدنا أنه كان يرتجل المقامات ارتجالاً؛ أي أن سمات الشفاهية كانت بارزة في مقاماته كما بيّنا سابقاً[٣].

وقد تمثّل تلقي مقامات البديع في الرغبة في محاكاتها واتخاذها أنموذجاً أدبياً " أعلى " ولا يختلف في مثل هذا التلقي الإبداعي المشارقة عن المغاربة والأندلسيين. وكان أول المتذوقين لها الناسجين على منوالها ابن شُهيد (ت٤٢٦هـ) الذي أنشأ على مثالها قطعاً وصفية في وصف الماء، والبرغوث، والثعلب، والحلوى[٤]. ومن الذين عارضوا مقامات البديع أيضاً ابن شرف القيرواني (ت٥٣٤هـ) الذي أورد ابن بسّام في الذخيرة طرفاً من أخباره وآثاره قائلاً:"ولابن شرف مقامات عارض بها البديع في بابه، وصبّ فيها على قالبه"[٥]. وعارض البديع أيضاً أبوالمغيرة بن حزم الذي قال عنه ابن بسّام: " وعرضت على أبي المغيرة رسالة بديع الزمان في الغلام الذي خطب إليه وده بعد أن عذر، وبقل وجهه وأزهر فعارضها برقعة"[٦].

ونجد عن الشَريشي (ت ٦١٩هـ) الشارح الأندلسي لمقامات الحريري بعض الإشارات الطريفة إلى تعصب بعض علماء الأدب في الأندلس للبديع وتفضيلهم إياه على الحريري، وكان دافعهم في ذلك أن فضل البديع يكمن في ارتجاله؛ بمعنى أنه يمثل مذهب أهل الطبع في حين مثّلت مقامات الحريري التي أنشأها كتابة ولم يرتجلها سبباً في تأخر الحريري عند هؤلاء

---

[١] يتيمة الدهر، ج٤، ص٢٩٤.

[٢] ياقوت الحموي، معجم الأدباء، ط٣، دار الفكر، ١٩٨٠، ج٥، ص١٥-١٦.

[٣] انظر: الفصل الثاني من الباب الأول، ص٢٠٦-٢٠٧.

[٤] انظر: إحسان عبّاس، تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين، ص٢٤٣.

[٥] الذخيرة، القسم الرابع، م١، ص١٩٦.

[٦] المصدر نفسه، القسم الأول، المجلد الأول، ص١٤٠.

العلماء. إذ يقول الشَريشي: " وسُئل بعض علماء الأدب من أهل عصرنا عن الحريري والبديع، فقال: لم يبلغ الحريري أن يُسمّى " بديع يوم"؛ فكيف يقارن بديع زمان!"، وجرى ذكر مقاماته في مجلس بعض أشياخنا، وكان حافظاً أديباً، فقال: مقامات البديع يحكى أنها ارتجال، وأن البديع كان يقول لأصحابه في آخر مجلسه: اقترحوا غرضاً نبني عليه مقامة، فيقترحون ما شاءوا فيملي عليهم المقامة ارتجالاً في الغرض الذي اقترحوه، وهذا أقوى دليل، إن صحّ، على فضل البديع"[١].

وقد مثّلت بلاغة البديع عند ابن حزم الأندلسي (ت٤٥٦هـ) ضرباً من البلاغة الرفيعة جعلته يشيد بها، ويُعلي من شأنها فالمتأخرون عنده جميعاً " مبعدون عن البلاغة، ومقربون من الصلف والتزيّد حاشا الحاتمي وبديع الزمان فهما مائلان نحو طريقة سهل بن هارون"[٢].

وقد عد أبو الحكم المغربي (ت٥٤٩هـ) مقامات البديع أنموذجاً أعلى في البلاغة والفصاحة، إذ يقول في بيان إعجابه بمؤلفات ممدوحه الأديب الهيتي[٣]:

إذا رامَ قافيةً نَظْمها ... غدا طوْعَه سهلُها والعسيرُ

وذَاك الذي شعره حِنْطة ... وشعرُ سواه لَدَينا شعيرُ

وما كمقاماته للبديعِ ... وليسَ له اليَومَ فيها نَظيرُ

وعلى الرغم من شهادة الحريري لبديع الزمان الهمذاني بالريادة الإبداعية عندما وصف نفسه في خطبة مقاماته بأنّه لم يدرك (الظالع شأو الضليع) فإنّ مقامات الحريري وحدها هي التي أثارت حركة نقدية كبرى تمثّلت في عشرات الشروح التي تباينت مناهج شراحها، الأمر الذي يجعلنا نتساءل: لماذا تركّزت هذه الشروح على مقامات الحريري وحدها دون سواها؟ وهل تمثل هذه الشروح تاريخاً لجماليات التلقي يؤسس اندماجاً وانصهاراً لآفاق التوقّع Horizon of Expectations أو يؤسس تغيراً في هذه الآفاق لتلقٍّ سردي منفرد؟

وربّما كانت مقامات الحريري بما تمثّله من نص ثقافي يشمل الصنعة اللفظية ويشمل كذلك سواها من فنون القول العربي سبباً لمثل هذا التلقي. وقد وصف الحريري مقاماته بأنها تحتوي على " جد القول وهزله، ورقيق اللفظ وجزله، وغرر البيان ودرره، وملح الأدب ونوادره إلى ما وشحتها به من الآيات ومحاسن الكنايات، ورصعته فيها من الأمثال العربية، واللطائف الأدبية، والأحاجي النحوية، والفتاوى اللغوية، والرسائل المبتكرة، والخطب المحبرة،

---

[١] شرح مقامات الحريري، ج١، ص٢٤.

[٢] ابن حزم، رسائل ابن حزم الأندلسي، تحقيق إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٣، ج٤، ص٣٥٢.

[٣] العماد الأصفهاني، خريدة القصر وجريدة العصر، تحقيق عمر الدسوقي وعلي عبد العظيم، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ج١، القسم الرابع، ص٣٧٤.

والمواعظ المبكية، والأضاحيك الملهية، مما أمليتُ جميعه على لسان أبي زيد السَروجي وأسندت روايته إلى الحارث بن هَمّام البصري"[١].

واتخذ ابن شرف القيرواني (ت٥٣٤هـ) المقامة إطاراً يتوسل به لتناول عدد من المسائل النقدية الخاصة بالشعراء والسرقات الشعرية. فجاءت مقامته الطويلة (مسائل الانتقاد) على لسان البطل أبي الريّان الصلت بن السكن بن سلامان[٢]. وعلى الرغم من حديث القيرواني في خطبة مقاماته عن احتذائه ما وضعته الأوائل من كتاب (كليلة ودمنة) و (النمر والثعلب) لسهل بن هارون وما زوّره بديع الزمان الهمذاني من مقامات[٣] إلا أنّ الأحاديث التي تضمنت المقامة اكتفت باللمح النقدي السريع، والإشارات الخاطفة لقرابة أربع وأربعين شاعراً من الجاهليين والإسلاميين . وبالتالي فإننا لا نستطيع أن نتحدث عن البنية السردية في هذه المقامة كما كان الحال على سبيل المثال في المقامة الجاحظية لبديع الزمان الهمذاني. والحريري هو أول شارح لمقاماته، وتحفل مصادر الأدب القديمة بأخبار عن مجالس الحريري والطلاب الذين كانوا يتوافدون عليه. فقد ذكر الذهبي أنّ الحريري " أملى بالبصرة مجالس"[٤]. وذكر الذهبي طائفة من الرواة أو المتلقين المباشرين لمقامات الحريري ولمصنفاته الأخرى ومنهم: " ابنه أبو القاسم عبد الله، والوزير علي بن طراد، وقوام الدين علي بن صدقة، والحافظ ابن ناصر، وأبو العبّاس المندائي، وأبو بكر بن النقور، ومحمد بن أسعد العراقي، والمبارك بن أحمد الأزجي، وعلي بن المظفر الظهري، وأحمد بن الناعم، وضوجهر بن تركانشاه، وأبو الكرم الكرابيسي، وأبو علي بن المتوكل وآخرون. وآخر من روى عنه بالإجازة أبو طاهر الخشوعي الذي أجاز لشيوخنا"[٥]. وذكر السيوطي جانباً من مجالسه وماذا كان يحدث فيها، " قال بعضهم: قرأت المقامات على مؤلفها فوصلت إلى قوله:

يا أهلَ ذَا المَغْنى وقيتُمْ شَرَّا ... ولا لَقيْتم ما بقيتم ضرَّا

قد دَفَع الليلُ الذي اكفهرّا ... إلى ذَرَاكم شَعثاً مُغْبرّا

فقرأته (سغباً معترًّا) ففكر ساعة، ثم قال: والله لقد أجدت في التصحيف فإنه أجود، فربّ شَعثٍ مغبّر غير سَغِبٍ معتّر، والسغِب المعتّر موضع الحاجة، ولولا أني كتبت بخطي إلى هذا

---

[١] المقامات الأدبية، ص٥.

[٢] انظر: مسائل الانتقاد، دراسة وشرح وتحقيق النبوي عبد الواحد شعلان، ط١، مطبعة المدني، القاهرة، د.ت.ن.

[٣] المصدر نفسه، ص٨١-٨٣.

[٤] سير أعلام النبلاء، تحقيق محي الدين أبي سعيد عمر بن غراسة العمروي، ط١، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٤١٧هـ/١٩٩٦م، ج١٤، ص٤٠٠.

[٥] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

اليوم على **سبعمئة نسخة** قرئت علي لغيرته كذلك"[١]. ويدلنا هذا الخبر أن الحريري كان يملي نسخه إملاء بعد أن قام بكتابتها، وأن عدد سبعمئة نسخة من المقامات في ذلك العصر الذي لم يشهد الطباعة الآلية يدلنا على أن مقامات الحريري كانت من الكتب التي تلقى رواجا كبيرا عند المتلقين[٢]. وقد مثّلت مقامات الحريري جاذبية أدبية كبرى لمتلقيها من شراح وسواهم. ولعلّ شغف الناس بهذه المقامات بلغ حداً جعل بعض الناس يزعم أنّ المقامات للحريري وكتاب (كليلة ودمنة) رموز في الكيمياء. ويعلق على ذلك طاش كبري زاده قائلاً: " سمعته يقول ذلك غير مرة. وكل ذلك من شغفهم وكلفهم بحبها. نسأل الله العفو والعافية"[٣].

كما أنّ أحد شراح مقامات الحريري هو الشُميم الحلّي (ت٦٠١هـ) الذي كان لا يقيم لأحد من أهل العلم المتقدمين ولا المتأخرين وزناً، ولا يعترف سوى بالمتنبي في مديحه، وابن نباتة في خطبه، وابن الحريري في مقاماته، قد دفعه فشله، ثلاث مرات، في محاكاة مقامات الحريري للتفوّق عليها إلى غسله هذه الشروح في البركة! فكما يقول: " ما أظن الله خلقني إلا لإظهار فضل الحريري!" [٤].

وأورد حاجي خليفة (ت١٠٦٧هـ) ثبتاً بأسماء سبعة وثلاثين شارحاً للمقامات. وكان أول شارح قرأ المقامات على الحريري هو أبو سعيد محمد بن علي بن عبدالله بن أحمد الحلّي قرأها على مؤلفها الحريري[٥]. والجاواني الحلوي (ت٥٦١هـ) الذي التقى بالحريري، وقرأ عليه المقامات فأُعجب بها وافتتن؛ فألف شرحاً لها سماه "الجاواني الحلوي شارح المقامات"[٦].

---

[١] بغية الوعاة، ج٢، ص٢٥٨، طاش كبري زاده، مفتاح السعادة، م١٦، ص٢٢٤.

[٢] انظر أيضاً ما أورده ياقوت الحموي، معجم الأدباء، ج٥، ص٢٢٠٧، عن لقاء أبي الفضل جابر بن زهير أبي القاسم الحريري وقراءته عليه مقاماته، وانظر ابن خلكان، وفيات الأعيان، م٦، ص١١٩، وحديثه عن ياقوت الموصلي الذي أخذ النحو عن أبي محمد سعيد بن المبارك المعروف بابن الدهّان النحوي، وقرأ عليه من تصانيفه جملة، وكان ملازمه، وقرأ عليه ديوان المتنبي، والمقامات الحريرية وغير ذلك.

[٣] طاش كبري زاده، مفتاح السعادة، ج١، ص٣٤٣.

[٤] انظر: معجم الأدباء، ج١٦، ص٢٦٧-٢٦٩، وانظر ما قاله الزمخشري عن مقامات الحريري:

أقسمُ باللهِ وآياتِهِ ... ومشعرِ الحجِ وميقاتِهِ

أنّ الحريريَ حريٌّ بأنْ ... تُكتبَ بالتِبرِ مقاماتِهِ

[٥] كشف الظنون، م٢، ص٦٣٦.

[٦] انظر: الوافي بالوفيات، م٤، ص١٥٥، طبقات الشافعية الكبرى، م٦، ص١٥٢؛ بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، م٥، ص١٦٦، الزركلي، الأعلام، م٦، ص٢٧٨؛ وعن شروح المقامات انظر: كشف الظنون، ج٤، ٣٥٧. وانظر أيضاً: الثبت الذي أعده: أيمن أديب بكيراتي في تحقيقه للإيضاح في شرح المقامات، رسالة ماجستير، إشراف عمر موسى باشا، جامعة دمشق، ١٤١٥-١٤١٦هـ/١٩٩٤-١٩٩٥، ص١٧٤-٢١١ (مقدمة التحقيق، الجزء الأول).

ولعلّ الحركة النقدية الكبرى التي تشكّلت حول مقامات الحريري كانت من الشُرّاح المغاربة والأندلسيين فإلى جانب معارضة المبدعين مقامات الحريري كما تمثّل في المقامات اللزومية للسرقسطي الإشتركوني كانت هناك صلة وثيقة بين بعض الأندلسيين والحريري. فقد قال ابن سعيد المغربي عن مقامات الحريري:" إمام عصره، ومقاماته قد شرّقت وغرّبت حتى صار ابتذالها عيباً"[١].

وذكر ابن خيّر (ت٥٧٥هـ) في (فهرسة ما رواه عن شيوخه) كتاب الخمسين مقامة من إنشاء الشيخ الإمام أبي محمد القاسم ابن علي بن محمد الحريري البصري " حدّثني بها الشيخ الحاج المحدّث أبو الحجّاج يوسف بن علي بن محمد القضاعي ثم الأندي رحمه الله، قراءة مني عليه بلفظي، بحاضرة المرية حرسها الله، في شهر ذي القعدة من سنة ٥٣٤هـ قال: حدّثني بها الشيخ الإمام الأجل الرئيس الأوحد أبو محمد الحريري قدّس الله روحه، قراءة مني عليه وسماعاً غير مرة بمنزله ببغداد حرسها الله في شوال من سنة ٥٠٤هـ"[٢]. ومن الذين التقوا بالحريري في بغداد الحسن بن علي البطليوسي، وعيسى بن إبراهيم بن جمهور القيسي[٣]. ومن أوائل شُرّاح المقامات الأندلسيين أحمد بن داود بن يوسف الجُذامي، وأبو عبدالله محمد بن أحمد الزُّهري الأندلسي الإشبيلي[٤].

ولم يقتصر تلقي المقامات في الأندلس على العرب والمسلمين فقط؛ فقد ترجم يهوذا الحريزي (المتوفى بعد سنة ٦٠٢هـ) كامل مقامات الحريري إلى العبرية وألّف بدوره مقامات باللغة العبرية أيضاً في سفر تحكموني أو (كتاب الحكمة) [٥]. والوقوف عند هذه الشروح يمكننا من استجلاء ملامح الحركة النقدية الكبرى التي دارت حول مقامات الحريري. ولمّا كانت معظم هذه الشروح مخطوطة لم تجد سبيلها إلى الطباعة بعد فقد انتخبنا لبيان هذه الحركة التي دارت حول مقامات الحريري ثلاثة شروح تمثل مشارب منهجية متنوعة:

---

[١] المرقصات والمطربات، ص١٥.

[٢] بغية الملتمس في تاريخ رجال أهل الأندلس، تحقيق روحية عبدالرحمن السويفي، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٧، ص٣٨٧.

[٣] ابن الأبار، التكملة لكتاب الصلة، ص٦٢.

ابن بشكوال، الصلة، ط١، الدار المصرية، القاهرة، ١٩٦٦، ج٢، ٤٤٠.

[٤] التكملة، ص٩٢؛ نفح الطيب، ج٢، ص٤١٢.

[٥] انظر، محمود طرشونة؛ فن المقامة في الأندلس، ضمن إشكالية المنهج في النقد الأدبي، دار المعارف، تونس، ٢٠٠٠، (الدراسات الأدبية؛ ٢٤)، ص٦٦.

أمّا أولها: فهو الاعتراض على الحريري في مقاماته لابن الخشّاب البغدادي (ت٥٦٧هـ) والانتصار للحريري، لابن بري (ت٥٨٢هـ). لنتبين من خلاله المعارضات النقدية المبكرة حول مقامات الحريري.

وثانيها: شرح أبي البقاء العُكبري (ت٦١٦هـ)، وهو شرح لغوي يفيدنا في الوقوف عند النواحي اللغوية للمقامات.

وثالثها: شرح المقامات الحريرية للشَريشي (ت٦١٩هـ)، وهو شرح موسوعي يحيلنا على الأنساق الثقافية للمقامات.

أ- الاعتراض على الحريري في مقاماته لابن الخشّاب البغدادي (ت٥٦٧هـ) والانتصار للحريري لابن بري (ت٥٨٢هـ).

رسّخ الحريري بمؤلفه (دُرة الغواص في أوهام الخواص) التمايز الذي أرادته النخبة (الصفوة الثقافية) بين الثقافة العالمة والثقافة غير العالمة (ثقافة العوام، الثقافة الشعبية). إذ يقول الحريري: " ... إني رأيتُ كثيراً ممن تسنموا أسنة الرتب، وتوسموا بسمة الأدب قد ضاهوا العامة من بعض ما يفرط من كلامهم، وتزعق به مراعف أقلامهم، مما إذا عُثِرَ عليه، وأُثِرَ عن المعزو إليه، خفض قدر العلية، ووصم ذا الحلية فدعاني الأنف لنباهة أخطارهم، والكلف بإطابة أخبارهم، إلى أن أدرأ عنهم الشبه، وأبين ما التبس عليهم، واشتبه، لألتحق بمن زكّى أكل غرسه، وأحب لأخيه ما يحب لنفسه فألفت هذا الكتاب تبصرة لمن تبصر، وتذكرة لمن أراد أن يذكّر، وسميته (درة الغواص في أوهام الخواص)"[١].

وشكّل هذا الكتاب ، كتاب (دُرة الغواص)، نواة لتوليد عدد من الشروح والحواشي والنكت النقدية . وإلى جانب شُراح هذا الكتاب فإنَّ (درة الغواص) ، تفاعلت نصياً مع عدد من شروح مقامات الحريري ، ولعلَّ أظهرها (الاعتراض على الحريري في مقاماته) لابن الخشّاب البغدادي (ت٥٦٧ هـ) ، (والانتصار للحريري) لابن بري المقدسي المصري (ت٥٨٢هـ)[٢].

ويتيح لنا خطاب المقدمة الذي افتتح به ابن الخشّاب اعتراضه على مقامات الحريري الكشف عن اتجاهاته في تناول نص إبداعي سابق (نص المقامات الحريرية، ودرة الغواص) . والعلاقة القائمة بين النص اللاحق (نص ابن الخشّاب)، والنص السابق هي علاقة معارضة؛

---

[١] درة الغواص في أوهام الخواص، ويليه مفردات أوهام الخواص، تحقيق وتعليق عرفان مطرجي، ط١، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ١٤١٨هـ، ١٩٩٨، ص٩.

[٢] ابن الخشاب، ترجمته: في بغية الوعاة، ص٢٧٦، وفيات الأعيان، م١، ص٢٦٧، إنباه الرواة، ج٢، ص٩٩.
ابن بري، ترجمته في وفيات الأعيان، مجلد ١، ص٢٦٨، بغية الوعاة، ص٢٧٨، خزانة البغدادي، ج٢، ص٥٢٩.

فخطاب ابن الخشّاب يعمل على " تقويض خطاب الحريري وإحلال خطاب آخر محله يحقق مبدأ تنقية اللغة العربية كما تحقّق عندما وضع الكسائي (ت١٨٩هـ) أول مصنف في لحن العامة"[١]. وتابعهم في ذلك علماء آخرون كان من أظهرهم ابن قُتيبة (ت٢٧٦هـ) والتبريزي (ت٥٠٢هـ) معاصرا الحريري"[٢].وقد جاء في مقدمة الشرح: " وبعد، فهذه حروف وقعت في المقامات التي أنشأها أبو محمد القاسم بن علي الحريري البصري، ينكرها العالمون بالعربية بما تنطق به مصنفاتهم، وتتفق عليه مؤلفاتهم، نبّه عليها الشيخ الإمام أبو محمد عبدالله بن محمد بن أحمد المعروف بابن الخشّاب البغدادي، رحمه الله عليه، حين قرئت عليه المقامات، ولعلّها أُخِذَت عنه أكثر من أخذها عن جامعها. وقد كان ابن الحريري عفا الله عنه مكباً عليها، صارفاً مدة مهله فيها، وهو ينقح فيها اللفظة بعد اللفظة ويستشفها في كل لحظة، فهي بنت عمره، وبكر دهره ولقد خطف أكثرها من مواضع يدل تهديه إليها على فضل بارع، ولم يكن رحمه الله مدفوعاً عن فطنة ثاقبة وغريزة في التلفيق مطاوعة مجاوبة"[٣].

وقد بنى ابن الخشّاب تصوره النقدي لمقامات الحريري على منطلقين اثنين: أمّا الأول فهو نفي صفة المصنف عن الحريري وإحلال صفة السارق محلها. وسرقات الحريري وفقاً لابن الخشّاب كثيرة واردة في مواضع متعدّدة منها السرقات النثرية، ومنها السرقات الشعرية. وقد كانت أول سرقة نبّه عليها ابن الخشّاب استعارة الحريري مقولة الجاحظ في (البيان والتبيين) "ونعوذ بك من شر اللسن وفضول الهذر، كما نعوذ بك من معرة اللكن وفضوح الحصر"[٤]. ويصف ابن الخشّاب الحريري في هذا الموضع بأنه "أغار على بلديه، ولم يحل صبوته في غير نديه"[٥]. والسرقة النثرية الأخرى التي نبّه عليها ابن الخشّاب هي استعارة الحريري بعض مقالات المعري في رسائله[٦]. وسرقات الحريري الشعرية، وفقاً لمنظور ابن الخشّاب، تقوم أصلاً على انتحال ألفاظ الشعراء والإغارة عليها. وقد جاء حديث ابن الخشّاب عن هذه السرقات في سياق إيراده بعض الألفاظ التي جاءت في بعض مقامات الحريري. ومنها ما جاء، على

---

[١] يوهان فك، العربية، ترجمه عبدالحليم النجار، ط١، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٥١، ص٨٩.

[٢] المرجع نفسه، ص٢٠٩-٢١١.

[٣] الاعتراض على الحريري في مقاماته لابن الخشاب والانتصار للحريري لابن بري، ضمن كتاب المقامات الأدبية للحريري، ط٣، شركة ومكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ١٣٩٢هـ/١٩٥٠م، ص٣.

[٤] المصدر نفسه، ص٤.

[٥] المصدر نفسه، ص٣.

[٦] المصدر نفسه، ص٤.

سبيل المثال، في المقامة الأولى من قول الحريري " خاوي الوفاض، بادي الإنفـــاض" إذ يعلـق عليها ابن الخشاب "الوفضة الجعبة. قال الشنفرى:

لها وَفْضَةٌ فيها ثَلاثون سَيْحفاً إذا واجهتهنَّ النُّحورُ اقشعرّتِ[١]

وأمَّا المنطلق الآخر الذي بنى عليه ابن الخشّاب تصوّره النقدي فهو التنبيه على مجانبـة الحريري الصواب اللغوي، ومبدأ الفصحى النقية. إذ يقول ابن الخشّاب عن الحريـري :" حكـى مذهب العرب والنحاة في مجموعه الموسوم بـ (درة الغواص في لحن الخواص)، إلا أنه خـالف إلى ما نهى عنه سهوا، أو لأنه عرف بعد وضعه المقامات على الخطأ، وشبيه بحاله هذه ما تـم في كتب العلماء باللغة من النهي عن استعمال ما، ثم يستعملونه في خطب كتبهم لغلبـة العـادة، هذا ابن قُتيبة ينهي في أدب الكاتب عن قولهم: عيّرته بكذا، والصواب عيّرته كذا بلا باء، وقـال في خطبة الكتاب: " وكانت قريش تُعيّر بأكل السخينة"[٢]. وكان هذا المنطلق دافعاً لابن الخشّـاب في تتبع المواضع التي خالف فيها الحريري مبدأ الصواب اللغوي مما أدى إلى لحنـه ولا سـيّما في مخالفته، أي الحريري، رأي البصريين في المسألة المشهورة التـي جـرت بيـن سـيبويه والكسائي حول قول: كنت أظن أن العقرب أشد لسعة من الزنبور فإذا هو إياها[٣]. وكثيرا ما نبـه ابن الخشّاب على تضمين كلام الحريري في مقاماته استعمالات تعد من غلط العامة فـي قولـه "فانصرفت من حيث أتيت، وقضيت العجب مما رأيت". قال ابـن الخشّـاب رحمـه الله، قـال الأصمعي في كتابه فيما تغلط فيه العامة: تقول قضيت العجب من كذا، والصـواب مـا كـدت أقضي العجب، والمعنى على ما قاله الأصمعي"[٤].

وتتبع ابن بري مواضع اعتراض ابن الخشّاب على الحريري في ثلاث وعشرين مقامـة من مجموع خمسين. وكان انتصار ابن بري للحريري قائماً على إيجاد تخريجات لغوية صائبـة تبعد مقامات الحريري عن الخطأ اللغوي.

وينبه ابن بري في عدد من المواضع على أنّ ابن الخشّاب لا يذكر أوجـه الاسـتعمال اللغوي كافةً فقد علّق على كلام ابن الخشّاب في نقده لقول الحريري " فانصرفتُ من حيثُ أتيت، وقضيتُ العجبَ مما رأيت". إنما منع ابن الخشّاب أن يذكـر الوجـه الـذي صغـره ووصفـه بالضعف، مخافة أن يتعصـب متعصـب لابـن الحريـري فيقـوى ذلـك الوجـه الضعيـف ويصححه..."[٥].

---

[١] الاعتراض، ص٧.

[٢] المصدر نفسه، ص٢٠.

[٣] المصدر نفسه، ص٣٠.

[٤] المصدر نفسه، ص١٠.

[٥] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وتنبّه ابن بري على بعض جماليات نص مقامات الحريري، ولا سيّما استعاراته التي أوردها من نثرية وشعرية. وفي حين كانت رؤية ابن الخشّاب النقدية قاصرة على مواضع الخطأ والصواب حتى في الاستعارات والتأويل المجازي كما في تعليقه على (تمادينا في الرحلة) إذ يقول: " إنه أخطأ في هذا الاستعمال إلا أن يتعسف له في التأويل"[١]. فإن ابن بري في مقابل ذلك يحتفي باتساع كلام العرب وبالتأويل المجازي. وبرز هذا المنحى في مواضع شتى في انتصاره للحريري. منها قوله: " لا شيء أحسن من استعارة الأطمار للشمس عند غروبها لأنّ الشفق قد صار عليها كاللباس وهي تضيء فيه، فكأنها قد لبست أطماراً، وهي الثياب الخلقان"[٢]. ويقول في موضع آخر " استعار ابن الحريري لأواخر الليل عند طلوع الفجر المشيب من أحسن الاستعارات، ومن أنكر ذلك فقد أنكر غير منكر"[٣].

ووظف كل من ابن الخشاب وابن بري الشواهد القرآنية، والحديثية، والشعرية، والأمثال وكلام العرب كما استشهدا بعلماء اللغة من أمثال الخليل بن أحمد، وسيبويه، والأصمعي والكسائي، وابن دريد، وابن السيرافي وسواهم. وجاء التعريف بملطية (علم/اسم مكان) عارضا في موضع التعليق على قول الحريري " أنخت بمَلْطية مطية البين " إذ يقول ابن الخشاب: الصواب بملطية مخففاً، وكذلك استعمل، وهو معرب، والذي استعمله أبو محمد بالتشديد: هو المتعارف بين العامة. قال ابن بري: مَلَطْية: اسم أعجمي من الأسماء الأعجمية كثيراً ما تغيّرها العرب"[٤].

وترد كلمة (مثل) و(أمثال) في مواضع عدة من (الاعتراض والانتصار) على لسان كل من ابن الخشّاب وابن بري. ولعلّ الموضع الأبرز للمثل في علاقته بالعوالم السردية وتصور بعض النقاد القدامى له كان في تعليق ابن الخشّاب على ما جاء في خطبة الحريري من نظم مقاماته في سلك الإفادات، ومسلك الموضوعات عن العجماوات والجمادات[٥]. إذ يقول ابن الخشاب: " لو أمسك عن هذا الفصل لأمسك عنه، ولكن غمز الزاري عليه في وضع المقامات وجهله، والمندد عليه بأن ما اعتمده من وضع المقامات من مناهي الشرع يعيب من هذا الجهة، وابن الحريري في الاحتجاج عليه بما ساقه من كلامه في هذا الفصل غالط أو مغالط إذ كان ما احتج به من الموضوعات على ألسنة العجماوات والجمادات لا يشبه ما أخذ فيه من ذكر الحارث ابن همّام، وأبي زيد السَروجي، لأن ما ذكر من ذلك في الكتاب المعروف بكليلة ودمنة أو

---

[١] الاعتراض، ص١٤.

[٢] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[٣] المصدر نفسه، ص١٨.

[٤] المصدر نفسه، ص٣١.

[٥] المقامات الأدبية، ص٧.

حكايات السندباد موضوعة وضع الأمثال لتفيد الحزم والتيقظ، وتنبه على مواضع الزلل في الرأي لأخي الغفلة، وتعطي التجربة لذي الغرّة، ولذلك وُضِعَتْ الأمثال"[١]. ويحيلنا نص ابن الخشّاب إلى تصوّر بعض النقاد العرب القدامى للمثل (الأمثولة الوعظية). ولا تخرج هذه النظرة عن النقد الأخلاقي المستند إلى أحكام القيمة. وهو نقد يحصر دلالة المثل بصيغ ثابتة وأنماط حكمية جاهزة تُستخدم في موقف مماثل لمورده الأصلي؛ إذ يعرّف ابن الخشّاب المثل بأنّه" القول الوجيز المرسل ليُعمل عليه"[٢]. وبهذا الحد يدخل ابن الخشّاب كليلة ودمنة وحكايات السندباد في إطار المثل ويقرنها بقصص الأمثال القرآنية في منظومتها الوعظية مع تنزيه هذا القصص عن التشبيه بما في كليلة ودمنة[٣]. على حين يخرج ابن الخشّاب مقامات الحريري من هذا الإطار أو هذا الحد، وتصبح المقامات وما جاء فيها من تجوّز من مناهي الشرع.

وكان معيار الصدق والكذب هو الذي يتحكم في رواية ابن الخشّاب لمقامات الحريري؛ فعندما نكون أمام خيال (متعقل) يرد الأمور إلى مواضعها يصبح من البديهة علينا أن نعلم أن "الأسد لا يخاطب الثعلب على الحقيقة، ولا النمر الشجرة، ولا القرد السلحفاة، ولا الحمام الشاه. إذا أخبر به مخبر لم يلتبس بصدق"[٤]. وعندما نكون أمام "خيال جامح" فإنّ هذا الخيال يصبح عند ابن الخشاب كذباً ووضعاً؛ فالإخبار عن الحارث والسَروجي ممكن أن يكون صدقاً عندما لا يخرج عن المألوف " وإن لم يكن ذلك فهو كذب لا محالة، يلتبس مثله بالصدق، إذ غير مستحيل في العرف والعادة أن يُوجد في الناس داهية يكنى أبا زيد، ويكون من سَروج، ويكون من البلاغة والخلاص والتصرف في أبواب الحيل في المتعارف ما حكى الحارث بن همام عنه، وكذلك وجود الحارث واتفاق اجتماعه مع أبي زيد على ما وصف ابن الحريري، فهذا يشبه الصدق، ويدخل تحت إنكاره، فهو كذب لأن واضعه لا يدعي صحته، والأول لا يشبه الصدق من وجه، فأمره غير مخيل، وقد بان أنه غالط في التمثيل أو مغالط"[٥].

وكما كان الحال عند ابن الجوزي الذي شكّلت أوامره ونواهيه في (كتاب القصاص والمذكرين) مفارقة بين ما فرضه من شروط على القص وبين ما كان يحدث في مجالس وعظه وتذكيره فإن ابن الخشّاب البغدادي يمثل أيضاً هذه المفارقة بين الإعجاب الكامن (الخفي) بالثقافة الشعبية والتعالي عليها. إذ يذكر في أخباره أنه كان " يلعب الشطرنج مع العوام على قارعة

---

[١] الاعتراض، ص٦.

[٢] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[٣] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[٤] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[٥] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الطريق، ويقف في الشوارع على حلق المشعبذين واللاعبين"[١]. وقد قيّد ابن الخشاب متلقي المقامات الحريرية برؤية أخلاقية محدودة. وكانت هذه الرؤية سبباً في تلقٍّ محدود لنص المقامات وعوالمه السردية قام به ابن بري. فإذا كان ابن الخشّاب يصرح بكذب الحريري في اختلاق شخصيتي الحارث بن همّام وأبي زيد السَروجي، اللتين لا تعودان إلى مرجع متخيل مثل كليلة ودمنة وحكايات السندباد إنما تعودان إلى مرجع واقعي لا يشبه الصدق من وجه، فإن ابن بري يرسخ مقالة التماثل التام بين المرجعية الواقعية (الحقيقية)، والعوالم الفنية بما يؤدي إلى إقصاء الخيال الإبداعي. يقول ابن بري: " لا معنى لإنكار ابن الخشّاب على ابن الحريري في ذكر أبي زيد السروجي والحارث بن همّام فإن أبا زيد السَروجي كان موجوداً؛ أخبرني تاج الدين بن حمويه بدمشق، قال: حدثنا الإمام أبو عبدالله محمد بن عبد الرحمن بن محمد المسعودي البندهي قال: سمعت الثقة أبا بكر عبدالله بن محمد بن أحمد القتوي البزّار ببغداد يقول: سمعت الرئيس أبا محمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان الحريري البصري صاحب المقامات يقول: أبو زيد السَروجي، وكان شحاذاً بليغاً، ومكدياً فصيحاً، ورد علينا البصرة، ووقف يوماً في مسجد بني حرام يتكلم ويسأل الناس شيئاً، وكان بعض الولاة حاضراً، والمسجد غاص بالفضلاء، فأعجبهم بفصاحته وحسن صياغة كلامه وملاحته، وذكر أسر الروم ابنته، كما ذكره في المقامة الحرامية، وهي الثامنة والأربعون"[٢]. ولم ينشغل ابن بري سوى بالمحاكاة الحرفية التامة بين (المقامة الحرامية)، وما جاء من حديث عن أبي زيد السَروجي الشيخ المكدي الشحاذ. وكان أبو زيد السروجي بهذا شبيها بشخصية خالوية المكدي في حديث الجاحظ عنه، فكما أفرد ياقوت الحموي ترجمة متصلة لخالويه ظناً منه أنه إنسان من لحم ودم تحدث ياقوت وسواه من المؤرخين اللغويين عن المطهر بن سَلار السروجي بوصفه إنساناً حقيقياً[٣].

وعلى الرغم من تضمّن الأمثال التي وردت في (الاعتراض) و (الانتصار) سروداً قصصية مرتبطة بضربها (نوعها) ونشأتها إلا أن كلاً من ابن الخشّاب وابن بري لا يهمهما في هذه الأمثال سوى دلالتها اللغوية المحضة التي تبعدها عن أي تصوّر مجازي. فعلى سبيل المثال ينفي ابن الخشّاب وجود مبالغة في المثلين اللذين استشهد بهما الحريري في المقامة السابعة والعشرين: " وكان يوماً أطول من ظل القناة وأحر من دمع المقلات " . يقول ابن الخشّاب: " لا

---

[١] انظر: ياقوت الحموي، معجم الأدباء، ج١٢، ص٥٠؛ ابن القفطي، إنباه الرواة، ج٢، ص٩٩؛ بغية الوعاة، ج٢، ص٣٠، الزركلي، الأعلام، ج٤، ص٢٠٣.

[٢] الاعتراض، ص٧.

[٣] انظر على سبيل المثال: الحافظ جلال الدين السيوطي، بغية الوعاة، ج٢، ص٢٥٧، الذهبي، سير أعلام النبلاء، ط١، منشورات المطبعة الحيدرية، النجف الأشرف، ١٣٨٦هـ/١٩٦٧م، ص٤٠٠-٤٠١؛ الموسوي، نزهة الجليس ومنية الأديب، ج١، ص٣.

مبالغة في المثلين في مثل هذا الموضع. وإن كانت العرب قد ضربت بهما المثل في الطول والحرارة"[١].

ويقف ابن بري عند زمن استعمال الفعل الوارد في المثل "ولا أدري أي الجراد عاره" ... وما أدري أي الجراد عاره، أي أخذه، فاستعمله ماضياً، وهذا هو المعروف، وأما ما يعاره فغير معروف في هذا المثل عند أحد من أهل اللغة، بل الأمر بالعكس من ذلك عندهم، لأنَّه لا يُستعمل هذا المثل إلا في الماضي دون المضارع"[٢].

وقد شكَّل نص ابن الخشَّاب نواه لتوليد عدد من الحواشي والاعتراضات النقدية عليه من خصومه النقاد الذين كان ابن بري أشهرهم. وقد وقفت على حواشٍ نقدية وُضِعَتْ على حاشية على المقامات لابن الخشَّاب، وتُعرف هذه الحواشي (بالمنافسات في نقد المقامات المشهورة للحريري)[٣]. وجاء في الورقة الأولى للمخطوطة، بخط غير واضح، أنَّ شارحها هو شهاب الدين أحمد بن محمد الحجازي (ت٨٧٥هـ) [٤]. ولم يتناول الشارح جميع الموضوعات التي أثارها اعتراض ابن الخشَّاب وإنَّما ردَّ على بعضها. وهو في ردوده كان متعصباً لطريقة الحريري على طريقة ابن بري إذ يقول في معرض تعليقه على تهمة السرقة التي وجهها ابن الخشَّاب للحريري " الأليق أن لا يظن بالحريري على جلالة قدره ونفسه أنه أغار على بلديه في هاته السجعة. والأحسن أن يُقال: إن هذا من وقع الحافر على الحافر، وتوارد الخاطر على الخاطر. وهذا ليس لتخطئة وجه، إذ هو كثير الاطلاع"[٥]. كما أنَّه يعترض على حديث الحريري: " قاضياً حق الرعاية "، كلام رديء في الاستعمال إذ لا يقول من له ذوق في صحة الاستعمال يا فلان قد قضيت حق رعايتك، وإن كان ليس بالخطأ، ولكنه كما نرى"[٦]. ويقول الشارح: " لم أفهم مراده بقوله: كلام رديء في الاستعمال، مع اعتراضه في كلامه: بأنه ليس بالخطأ"[٧]. ويقول الشارح في موضع آخر " كلمة "لألأ" قال شهاب الدين أحمد الحجازي: قلت هذه اللفظة وردت في اللغة بمعنى لاعب. وهو مفاعل من الجانبين، وهو الذي أراده المصنف فيصح على الوجهين، لكن على نصب الأفق، ورفع ذنب السرحان فحينئذ يصح قول الحريري

---

[١] الاعتراض، ص٢٦.

[٢] المصدر نفسه، ص٢٤.

[٣] حواشٍ تُعرف بالمنافسات في نقد المقامات المشهورة للحريري، على حاشية على المقامات لابن الخشَّاب، المصدر بروكلمان، الملحق ٤٣٩/١، مركز الوثائق والمخطوطات، الجامعة الأردنيَّة، صورة بالميكروفيلم (رقم الشريط ٤١٩١).

[٤] هو من شيوخ الأدب في مصر مولده ومنشأه ووفاته في القاهرة، من كتبه (قلائد النحور في جواهر البحور)، وشرح (المقامات الحريرية)، و(التذكرة) وغيرها. انظر: الزركلي، الأعلام، م١، ص٢٣٠.

[٥] المُنافسات في نقد المقامات المشهورة للحريري، ص٣-٤.

[٦] المصدر نفسه، ص١٦.

[٧] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ويلغى الاعتراض، والله أعلم"[١]. ويشكّل نص هذا الشارح تفاعلاً نصياً مع نص شرح الشَريشي إذ تكثر الإحالة في هذا الشرح (المنافسات في نقد المقامات) إلى الشَريشي، والفَنْجَديهي[٢].

ب- شرح أبي البقاء العُكبري (ت٦١٦هـ):

تكشف مقدمة أبي البقاء العُكبري لشرحه عن منهج شارحه في تناول النص الإبداعي (المقامات الحريرية) وعن التفاعل النصي، بين هذا الشرح وشروح أخرى للمقامات. يقول العُكبري: [٣]" وبه نستعين الحمد لله على فضله العميم، وصلواته على رسوله الهادي إلى الصراط المستقيم، وعلى آله وأصحابه وأتباعه على دينه القويم. أمّا بعد فإني لما رأيت المقامات الحريرية مشحونة بالألفاظ اللغوية، وهي أحد الكتب التي عُني بها علماء العربية دعاني ذلك إلى تفسير ما غمض من ألفاظها على الإيجاز، وقد كنت عثرت لبعض الناس على شيء من ذلك، إلا أنه أسهب فيه بما لا يحتاج إليه، وربّما فسر اللفظة بغير ما قصده منشؤها، والله الموفق للصواب"[٤].

وتدلنا المقدمة على الآتي:

- تميّز مقدمة العُكبري بابتعاده عن تقريظ الذات وتضخم الأنا الإبداعية.
- يبدو المنحى اللغوي ظاهراً من نص المقدمة بوصفه دافعاً رئيساً لإنشاء هذا الشرح، فالمقامات الحريرية مشحونة بالألفاظ اللغوية، وهي ألفاظ غامضة. وهي بحاجة إلى متلقٍّ مثالي يفك مغاليق النص ويكشف أسراره.
- ميل الشارح إلى الإيجاز في شرحه، وقد عبّر عن ضيقه وتبرّمه بما وضعه بعض الشارحين الذين كنّى عنهم بـ (بعض الناس) من شروح مسهبة مطولة. وربّما كان العُكبري يغمز في كلامه هذا بعض شروح معاصريه التي مُلِئتْ باستطرادات خارجة عن متن الشرح الأصلي مثل شرح أبي السعادات تاج الدين الشافعي (ت٥٨٤هـ)، وسلامة الضرير (ت٥٩٠هـ)،

---

[١] المنافسات في نقد المقامات المشهورة للحريري، ص١٧.

[٢] انظر على سبيل المثال: الصفحات ٩،٧ من المخطوطة.

[٣] عالم بالأدب واللغة والفرائض من كتبه (شرح ديوان المتنبي)، و (اللباب في علل البناء والإعراب)، و(شرح اللمع لابن جني)، و(التبيان في إعراب القرآن)، و(شرح المقامات الحريرية).

[٤] شرح ما في المقامات الحريرية من الألفاظ اللغوية، تحقيق علي صائب، ط١، جامعة بغداد، بغداد، ١٩٧٤-١٩٧٥، ص١٥٧.

وصدر الأفاضل القاسم بن الحسين (ت٦١٧هـ) وأبي العباس أحمد بن عبد المؤمن الشَريشي (ت٦١٩هـ) [١].

وقد صنف العُكبري شرحه على ترتيب المقامات فجعله فصولاً بعدد مقامات الحريري ورقّم كل فصل منها برقم العدد الذي تحمله المقامة المقابلة. وبسبب غلبة الطابع اللغوي على هذا الشرح نجد المصنف يكثر فيه من ذكر الشيوخ الموثوق بعلمهم ومنهم ابن دُريد، والأصمعي والمفضل، والأزهري، وابن السّكيت، وابن فارس. وأحال المصنف كذلك على شروح بعض غريب اللغة بالرجوع إلى شرحها من نسخة من المقامات بخط الحريري " على أنّه بخط الحريري مُهْمل العين"[٢]. "وقد حقّقه ابن الحريري في خطه على ما فسرنا"[٣].

وتضمن شرح العكبري شواهد من القرآن، والحديث، وكلام العرب لتفسير غريب اللغة في مقامات الحريري. وتناول الشارح طائفة كبيرة من المسائل اللغوية. ونقل لنا إحدى مسائل الخلاف بين البصريين والكوفيين حول تصوّر الأصل في بناء لفظة ويك[٤].

وعلى الرغم من المنحى اللغوي لشرح العُكبري في اتجاهه لتفسير غريب ألفاظ مقامات الحريري إلا أنّ هذا الشرح تضمّن بعض الإشارات المتناثرة التي يفيدنا جمعها في بيان تصنيف الأنواع السردية عند شارح لغوي. فقد وقف العُكبري عند الأمثال الواردة في مقامات الحريري، وأشار إليها بالعبارات التالية؛ "مثل، هذا مثل، وهو مثل، وهو مثل للعرب، مثل يضرب، يضرب به المثل، ضرب به المثل، وأصله مثل، أراد المثل السائر"[٥]. وكانت إشارة العُكبري للأمثال إمّا برواية المثل بلفظه في تفسير معناه، أو بذكر أصله، أو بالإشارة إليه وشرح معناه أو بذكر أصله وتناول مسألة ضبطه[٦]. ولعل اتجاه العُكبري إلى الإيجاز هذا هو الذي جعله لا يسهب عند ذكر أي قصة من قصص الأمثال. فعلى سبيل المثال عندما ورد ذكر عرقوب، في شرحه اكتفى بوصفه بأنه " رجل من العمالقة طلب منه بعض الناس شيئاً فوعده ثم مطله مرة بعد مرة حتى طال الزمان، ولم يعطه شيئاً فضرب به المثل[٧]. وإلى جانب الأمثال وحكاياتها تضمّن شرح العُكبري إشارات إلى بعض الأنواع السردية العربية القديمة:

---

[١] انظر: بو جمعة جمي، خطاب المقدمات في شروح – مخطوطة- لما أبدعه الحريري من مقامات، مجلة جذور الرياض، ذو القعدة ١٤١٩هـ/فبراير ١٩٩٩، م١، ج١، ص٢٤٣-٢٤٤.

[٢] شرح ما في المقامات الحريرية من الألفاظ اللغوية، ص٣٣٦.

[٣] المصدر نفسه، ص٢٩٣.

[٤] المصدر نفسه، ص٢٤٦.

[٥] المصدر نفسه، ١٦١، ٢٣١، ٢٤٩، ٢٥٤، ٢٩٧، ٣٦٢، ٣٨٨.

[٦] المصدر نفسه، ص ص ٢٣١، ٣٢٠، ٣٢١، ٢٩٧، ٢٨٤.

[٧] المصدر نفسه، ص٣٧. انظر كذلك: ولا عطر بعد عروس في كتاب شرح غريب المقامات الحريرية، دراسة وتحقيق محمد رجب ديب، ط١، دار الأحباب، بيروت، ١٤١٢هـ/ ١٩٩٢، ص٣٨، قصة السموءل بن عادياء اليهودي، شرح غريب المقامات الحريرية، ص٤١٣-٤١٤، حرب البسوس، شرح غريب المقامات =

المَقامة: "المَجْلس والجمع مَقامات. وهي أيضا بمعنى الإقامة. والمقامة أيضاً: الجماعة والذي يريده المجلس. فالمقامة عنده: الأمر الذي وقع منه في مجلس أو جرى مجراه"(١).

الأساطير: "جمع أسطار وأسطار جمع سطَر بفتح الطاء، وهي لغة من السطر وجمع الجمع، فأمّا سطْر بسكون الطاء فجمع سطور"(٢).

الخُرافة: "الأحاديث الباطلة المعجبة المضحكة، وأصله من خَرفت الثمرة إذا قطعتها فكأنّ تلك الأحاديث مخترفة مقتطعة. وقيل معناها يُطرف بها كما يُطرف بالثمرة. وقيل هو من الخَرَف وهو فساد العقل لأن الخَرِف يتحدث بما شاء. وقيل: أصله أن رجلاً يقال له خُرافة أخذته الجن فلما خلص منه كان يتحدث بأحاديث غريبة فيستطرف حديثه، وربّما استبعدوه فكذبوه فسمي كل حديث يشبهه حديث خُرافة"(٣).

المنادمة والسمر: "المنادمة المحادثة في الليل، ومنه النديم وهو الذي يشرب مع الإنسان يؤانسه. واشتقاقه من الندم لأنه لا ينفك من كلمة يندم عليها، وقيل لأنه يُندم على فراقه وقيل هو مقلوب من المدامنة وهو الإدمان"(٤). و"السمر: سمرت تحدثت ليلاً مع جماعة وأصله من السمر وهو سواد الليل"(٥).

ولم يتعدَ حد هذه الأنواع السردية التي عرض لها العُكبري منحى الإيجاز الذي ميّز شرحه. وقد اكتفى بتعريفها وحدها لغوياً ومعجمياً، وجعله هذا التعريف يقف عاجزاً عن تتبع تطور هذه الأنواع السردية، ولا سيّما المقامة. ومن المباحث السردية الطريفة التي نجدها في شرح العكبري حديثه عما وضعه الناس على ألسنة الجماد والحيوان للتنبيه والتمثل. إذ يقول العُكبري: " إن الناس وضعوا كلاماً ينسبونه إلى الحيوان غير الناطق وإلى الجماد للتنبيه والتمثل، فمن ذلك ما قالت العرب على لسان الضأن: " أُوَّلدُ رُخالاً وأُجزُّ جُفالاً وأُحْلَبُ كُثَباً ثِقالاً ولَمْ نرَ مثلي مالاً. وقد قالت السمكة للضب: رِد الماء. فقال: أصبح قلبي صَرِداً لا يشتهي أن يَرِدا. إلا عَرَاراً عَرداً وصِلّياناً بَرِداً، وعَنْكثاً مُلْتَبِداً. قيل للهلال ما أنت ابن ليلة: فقال: رضاعُ سُخيلة. وقالت النخلة للنخلة: أبعدي ظلك عن ظلتي حتى أحْمل حِملكِ وحِمْلي"(٦).

الحريرية، ص٢٤٥ وتفرقوا أيادي سبأ، شرح غريب المقامات الحريرية، ص٤٢، وحال الجريض دون القريض، شرح غريب المقامات الحريرية، ص٢٥٥-٣٠٠.

(١) المصدر نفسه، ص١٨٢-١٨٣.

(٢) المصدر نفسه، ص٤٩.

(٣) المصدر نفسه، ص٢٧٤-٢٧٥.

(٤) المصدر نفسه، ص٤٣.

(٥) المصدر نفسه، ص١٨.

(٦) شرح ما في المقامات الحريرية، ص١٩٢-١٩٥.

وقد أدرج العُكبري هذه الحكايات ضمن التنبيه والتمثل أي الحكايات ذات المغزى مثل كليلة ودمنة على خلاف المبرِّد الذي أدرجها ضمن تكاذيب الأعراب.

جـ- شرح المقامات الحريرية للشَريشي:

صنَّف الشَريشي (ت٦١٩هـ) ثلاثة شروح لمقامات الحريري. وذكر له السيوطي هذه الشروح الثلاثة دون أن يسميها[١]. على حين وصفها المقري نقلا عن ابن الأبّار بأن الشَريشي "شرح مقامات الحريري في ثلاث نسخ كبراها الأدبية، ووسطاها اللغوية، وصغراها المختصرة"[٢]. ونجد في (كشف الظنون) تفصيلاً أكبر لهذه الشروح فالشرح الأول أو الشرح الكبير" لم يترك في كتاب من شروحها فائدة إلا استدرجها فصار شرحاً يُغني عن كل شرح تقدمه، ولا يُحتاج إلى سواه في لفظ من ألفاظها، وقد أخذ من شرح الفَنْجَديهي شيئاً كثيراً كما ذكره فيه، وأول الكبير للشَريشي الحمد لله الذي اختص هذه الأمة بأفصح الألسنة...إلخ" أمَّا الشرح الثاني وهو (الشرح المتوسط)، فقد اقتصر فيه على شرح غريب اللغات، ولم يلتفت إلى ذكر شيء من المحاضرات لما سأله أهل سجلماسة أن يشرحها لهم بأسهل ما يمكن من العبارة إذ لغتهم بربرية فشرحها شرحاً مجرداً وممزوجاً"[٣]. ويبدو من الشرح الثاني الذي صنّفه الشَريشي لأهل سجلماسة أنّه، (أي الشارح)، كان يخضع لحاجات المتلقين في سبيل تيسير تلقي هذه المقامات لديهم.

وكانت شروح الشَريشي تُقرأ على طلبة العلم. ويورد المقري خبراً نقلاً عن ابن الأبّار الذي لقي الشَريشي بدار الشيخ أبي الحسن ابن حريق من بلنسية قبل توجهه إلى إشبيلية في سنة ست عشرة وستمئة " وهو إذ ذاك يقرأ عليه شرحه للمقامات فسمعت عليه بعضه وأجاز لي سائره مع رواياته وتواليفه"[٤]. كما كان أبو الحسن، علي بن محمد بن علي الرُّعيني الإشبيلي (ت٩٦٦هـ) واحداً من تلامذة الشَريشي، ويقول عنه: " لقيته بشَريش عام خمسة عشر وست مئة، وحضرت مجلسه وأخذت عنه، وأجاز لي جميع ما رواه وألفه"[٥]. ويبدو أنَّ ضخامة الشرح الأول الكبير كانت مدعاة لاختصار كان أول من قام به الشَريشي ثم تبعه في ذلك شُراح آخرون كان من أظهرهم شهاب الدين أحمد بن محمد الحجازي (ت٨٧٥هـ) [٦].

---

(١) بغية الوعاة، ج١، ص٣٣١.

(٢) المقري، نفح الطيب، ج١، ص٣٨٣.

(٣) كشف الظنون، ج٢، ص٦٣٧.

(٤) نفح الطيب، ج١، ص٣٨٣.

(٥) الرُّعيني، برنامج شيوخ الرُّعيني، حققه إبراهيم شبوح، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، مديرية إحياء التراث القديم، دمشق، ١٣٧١هـ/ ١٩٦٢م، ص٩٠.

(٦) كشف الظنون، ج٢، ص٦٣٨.

وقد ضمّن الشَريشي خطبة مقدمة شرحه الكبير طائفة من الأمور التي تفصح عن منهجيته في هذا الشرح. فقد بدأ الخطبة بخطاب عقائدي ينبّه على الصلة الوثيقة بين اللغة العربية الفصحى والإسلام" فالله احتفى هذه الأمة بأفصح الألسنة، وأفسح الأذهان، وشرّف علماءها بالافتنان في أفانين البلاغة والبيان"[١].ويتجاور الخطاب العقائدي في هذه المقدمة جنباً إلى جنب مع خطاب السلطة، فالشرح موجه إلى قارئ ضمني هو، أمير المؤمنين الموحدي أبو عبدالله، ويرد ذكر هذا القارئ الضمني مرتين في الخطبة الأولى في مفتتحها والأخرى في خاتمتها[٢]. وأحسب أنّ ذكر هذا الراعي الرسمي عادة دأب عليها المؤلفون والشراح القدامى الذين كانوا يطمعون في أن يحظوا برعاية السلطان.

وقد كان إعجاب الشَريشي وانبهاره بمقامات الحريري الدافع الرئيسي الذي جعله ينشيء هذا الشرح إلى جانب المنطلقات الأخرى التي أشرنا إليها عندما تحدّثنا عن الخطاب العقائدي وخطاب السلطة. فمقامات الحريري هي التي " بزّ (بها) البلغاء فائقاً، وأتى بالمعنى الدقيق للفظ الرقيق مطابقاً، وخلّدها تاجاً على هامة الأدب وتقصاراً"[٣].

وأفصح الشَريشي في خطبة مقدمته كذلك عن كيفية تلقيها (السماع)، فهو يفصله جيلان عن الحريري **فالرواية الأولى:** " كان أول من أخذت عنه روايتها، وتلقيت منه درايتها ببلدي الشيخ الفقيه المحدّث الراوية أبي القاسم بن عبد ربه القيسي المعروف بابن جمهور عن منشئها أبي محمد الحريري"[٤].

والرواية الثانية: "حدّثني بها أيضاً ببلدي الشيخ الفقيه الراوية أبو بكر بن مالك الفهري عن ابن جمهور المذكور، وعن الشيخ الفقيه أبي الحجّاج القضاعي، كلاهما عن أبي محمد الحريري"[٥].

الرواية الثالثة: "حدّثني بها أيضا إجازة الشيخ الفقيه المحدث أبو محمد عبدالله بن محمد بن عبدالله الحجري عن القضاعي، وحدّثني بها أيضاً الكاتب الزاهد أبو الحسين بن جبير عن الشيخ الجليل بركات بن إبراهيم بن طاهر بن بركات القرشي المعروف بالخشوعي عن الحريري"[٦].

الرواية الرابعة: "حدثني بها أيضاً الشيخ الفقيه الأستاذ أبو ذر مصعب بن محمد بن مسعود الخشني بسنده بعد وقوفه رحمه الله على هذا الشرح وأمر لي بتكميله"[١].

---

(١) الشريشي، شرح مقامات الحريري، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط١، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤١٨هـ/١٩٩٨م، ج١، ص٣.

(٢) انظر المصدر نفسه: ج١، ص٣، ص١٠.

(٣) المصدر نفسه، ج١، ص٥.

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

(٥) شرح مقامات الحريري، ج١، ص٥.

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

وأشار الشَريشي في خطبة شرحه كذلك إلى إفادته من شروح المقامات ومن كتب أخرى دون أن يسميها قائلا: " لم أدع كتاباً أُلِفَ في شرح ألفاظها، وإيضاح أغراضها، وتبين الإنصاف بين انفصالها واعتراضها إلا دعيته"[٢]. ولكنه يصرح بوجود نص سيكون بؤرة التفاعل النصي في شرحه، وأعني به شرح الفَنْجَديهي فهو النص الذي حظي بإعجاب الشَريشي وجعله يعيد النظر فيما قرأه من كتب واستوعبه من شروح سابقة. ولقد وصف ابن خلكان هذا الشرح بأنه "شرح مطول، استوعب فيه ما لم يستوعبه غيره، وأنه يقع في خمس مجلدات كبار، وأنه كتاب مشهور كثير الوجود بأيدي الناس"[٣]. ويرجع ابن خلكان عنصر الطول في هذا الشرح إلى كون الفنجديهي، معلم الملك الأفضل ابن السلطان صلاح الدين، "حصل بطريقه كتباً كثيرة نفيسة غريبة، وبها استعان على شرح المقامات"[٤].

- تشكّل نص الشَريشي:

مثّل المنحى اللغوي اتجاهاً مميّزاً في شرح الشَريشي فهو يقول في مقدمته: " أودعته من اللغات أصحها وأوضحها وأسلسها قياد لفظ وأسمحها، وأولاها بالصواب في مظان الاختلاف وأرجحها، ونسبتُ المشكل منها إلى قائله من جهابذة العلماء، وجمعت بين مشهور اللغات ومشهور الأسماء"[٥]. وقد حشد الشَريشي في مؤلفه الموسوعي كتباً كثيرة وشروحاً مختلفة منها كتب اللغة مثل تهذيب اللغة للأزهري، ونوادر الشيباني، وأبي زيد، وكتب ابن قُتيبة، وابن السّكيت وغيرها.

- **النص الموازي:** يتسم شرح الشَريشي شأنه في ذلك شأن شرح الفَنْجَديهي بالسمت الاستطرادي أو الطابع الاستطرادي. وكما برّر الجاحظ في كتبه لهذا المنحى من الكلام فإنّ الشَريشي يتوجه إلى المتلقي في حديثه عن الإحماض الذي " هو الانتقال من الشيء إلى الشيء، وأصله من الإبل ترعى الخُلّة، وهي حُلْو المرعى، فتملّه فتنتقل إلى الحِمْض تأكل منه فيُذهب الحمض عن قلوبها استيلاء الحلاوة فتنشط بذلك على المرعى فيقال: أحمض الرجل إحماضاً. والعرب تقول الخُلة خبز الإبل والحمض فاكهتها،فأراد به تنقّله في المقامات من حكاية فائقة إلى

---

(١) شرح مقامات الحريري، ج١، ص٦، عن شيوخ الشَريشي انظر: برنامج شيوخ الرُّعيني، ص٩٠-٩١؛ المراكشي، السفر الأول من كتاب الذيل والتكملة لكتابي الموصول والصلة، ص١، ص٢٦٨-٢٧٠.

(٢) المصدر نفسه، ج١، ص٦.

(٣) وفيات الأعيان، م٤، ص٣٩٠.

(٤) المصدر نفسه، المجلد نفسه، الصفحة نفسها.

(٥) شرح مقامات الحريري، ج١، ص٨.

قضية رائعة، ومن موعظة تُبكي إلى ملهية تُسلّي. وفي ذلك تنشيط وترغيب في قراءتها، ونفيٌ للملل والكسل عن قارئها"[١].

وقد مثّل النص الاستطرادي في شرح الشَريشي نصاً ثقافياً يكوّن ما أسماه ابن خَلدون (علم الأدب) عند العرب الذي يعني " الأخذ من كل علم بطرف"[٢]. وكان سبيل الشّريشي لتكوين هذا النص الثقافي تجاور النصوص على اختلاف مشاربها؛ إذ يتجاور النص الشعري والنص النثري والنص التاريخي، وجغرافيا المكان الأسطوري. وإلى جانب كتب اللغة والأدب التي اعتمدها الشَريشي شكّلت كتب التاريخ والرحلات جانباً من هذا الشرح مثل تواريخ الطبري، والمسعودي، واليعقوبي، وكتب الرحلات مثل رحلة شيخه ابن جُبير.

وقد وظف الشَريشي المنحى الإخباري (الخبر) في حديثه عن الأعلام الواردة في (مقامات الحريري). وعلى الرغم من كون الإشارات التي جاءت عن الأعلام في مقامات الحريري موجزة مقتضبة إلا أنّ الشَريشي حول نواة النص الأول أو الخبر الأول إلى تاريخ متخيّل يوازي التاريخ الحقيقي. ويقول الشَريشي في حديثه عن نسوة تاريخيات " على أنه لو حابتك شيرين بجمالها، وزبيدة بمالها، وبلقيس بعرشها، وبوران بفرشها، والزباء بملكها، ورابعة بنسكها وخُنْدُف بفخرها، والخنساء بشعرها في صخر، لأنفت أن تكون قصيدة رحلي وطروقة فحلي"[٣]. ويحافظ الشَريشي على عنصر المتخيل في أخبار هؤلاء النسوة إذ يخطئ في نسبة شيرين ويجعلها ابنة أبرويز من هرمز. وهو كسرى أبرويز بن هرمز. غير أن شيرين في حقيقة الأمر زوجة كسرى أبرويز بن هرمز وهي ليست من أصل "ساساني"، ولكنها أرمنية وكانت مسيحية. ويفصل الشريشي في أخبار بوران ويجعلها مطولة في ثماني صفحات. ويذكر قصة الزنبيل الأسطورية التي فندها بعض المؤرخين. كما يورد الشارح بلقيس التي لم يرد اسمها في القرآن الكريم اعتماداً على الإسرائيليات، ووصف الشَريشي عرش بلقيس الأسطوري ووصفه لا يختلف عما نجده عند بعض المؤرخين المسلمين.

وكونت الجغرافيا المتخيلة جانباً من شرح الشريشي، فالمكان عند الشَريشي ليس هو المكان الجغرافي ذي الأبعاد المحدودة. وإنما تدخل الأسطورة والمتخيل في تكوينه ليضحي "علامة ثقافية "[٤]. كما تتجاور جغرافيا المكان المتخيلة مع الوصف الأدبي عندما يوظف نقولاً كثيرة من رحلة ابن جبير إلى بلاد المشرق مثل وصف دمشق: " وقال شيخنا ابن جبير مدينة

---

(١) شرح مقامات الحريري، ج١، ص٣٢.

(٢) مقدمة ابن خلدون، ص ٣٤٣.

(٣) شرح مقامات الحريري، مصدر سابق، ج١، ص٤١.

(٤) المصدر نفسه، ج١، ص٣٤٦، "وصفه مدينة الإسكندرية".

دمشق هي جنة الشرق، ومطلع حسنه المونق، وعروس المدن، قد تحلّت بأزاهير الرياحين، وتجلّت في حلل سُندسية ..." [١].

وعلى الرغم من السمة الاستطرادية الموسوعية لشرح الشَريشي إلا أنه لم يستثمرها في بيان مفصل للأنواع السردية في العربية، ولم يخرج تعريفه للمقامة وسواها من ضروب الكلام عن الحد الذي وضعه سابقوه من شُرّاح المقامات الحريرية. فالمقامات على سبيل المثال هي "المجالس، واحدها مقامة، والحديث يجتمع له ويجلس لاستماعه يسمى مقامة ومجلساً لأنّ المستمعين للمحدث ما بين قائم وجالس، ولأنّ المحدث يقوم بعضه تارة، ويجلس ببعضه أخرى. قال الأعلم: المقامة المجلس: يقوم فيه الخطيب يحض على فعل الخير"[٢].

ولم يختلف مفهوم المثل عنده عن الحكاية الوعظية ذات المغزى، وهو ما وجدناه عند ابن الخشّاب في تعليقه على كلام الحريري " ومن نقد الأشياء بعين المعقول، وأنعم النظر في مباني الأصول نظم هذه المقامات في سلك الإفادات، وسلكها مسلك الموضوعات عن العجملوات والجمادات"[٣]. ويقول الشَريشي: " أراد ما أُلِفَ من الكتب مما له حقيقة له في الظاهر، وقد ضمن الحكم الشافية في الباطن، مثل كتاب كليلة ودمنة وغيره، مما أُلِفَ على ألسنة ما لا عقل له ولا روح. وكذلك المقامات وإن كان ظاهرها كذباً فالقصد بها تمرين الطالب وتهذيبه وتزكية عقله، وأن يكتسب تجارب الدنيا في حكايات السَروجي فيكون منبهاً لما يطرأ عليه من النوازل فتؤمن على عقله الغفلة والخديعة إلى ما ينضاف إليه من تعليم صنعة الكتابة والشعر، فإنها أعون شيء عليها"[٤]. ومن الأنواع السردية التي عرض لها الشَريشي وجاء عرضه موجزاً للغاية الملح، والنوادر، والكنايات، والأحاجي، والفتاوي اللغوية، ومُلح القصاص، والنادر، والغريب، وحديث خُرافة، والقصص، والخبر المأثور والأسمار، والأحاجي، والنديم والأطروفة[٥].

وشكّلت الأمثال جانباً من النص الثقافي الاستطرادي أو النص الموازي في شرح الشَريشي. وقد تحوّلت الأمثال عنده إلى نصوص إخبارية تأتي روايتها في كثير من الأحيان على لسان رواة متعددين. ومن ذلك حديثه عن (خفي حنين) في المقامة العاشرة[٦]. فأقام الشارح بذلك للنص وجهة النظر الطوّافة أو الجوّالة. ومن الأمثال الأخرى التي تضمنت أخباراً

---

[١] شرح مقامات الحريري، ج٢، ص٢٤.

[٢] المصدر نفسه، ج١، ص٢٢.

[٣] المقامات الأدبية، ص٢٢.

[٤] شرح مقامات الحريري، ج١، ص٤٤.

[٥] انظر: المصدر نفسه، ج١، ٣٠، ٣١، ٦٩، ١٨٦، ٢٢٥، ج٢، ص٢٠٣.

[٦] المصدر نفسه، ج١، ص٤٤٣.

وحكايات ذات منحى سردي: "لا عطر بعد عروس"[١]، "طلب أثراً بعد عين"[٢]، "حال الجريض دون القريض"[٣]، و"دقوا بينهم عطر منشم"[٤].

* * * *

وعلى الرغم من تغييب الموروث النقدي والبلاغي للقص العجائبي والسيرة الشعبية بفعل عوامل عدة بيناها في سياقاتها إلا أنَّ القص لم يمتثل لهذا التغييب، واستمرّ في تحوّلاته وتشكّلاته عبر قرون عدة. وعلى الرغم من تعدد أنماط تلقي الأنواع السردية الكبرى عند النقاد العرب القدامى ما بين تلقٍّ تأصيلي، وتفاضلي، ومتعالٍ إلا أن جهود هؤلاء النقاد قصرت الموروث السردي على الأنموذج اللغوي كما هي الحال في حكايات كليلة ودمنة لابن المقفع والمقامات ولا سيما مقامات الحريري. في الحين الذي نلمح فيه عند بعض شُرّاح المقامات الحريرية التفاتات يسيرة إلى المناحي السردية والثقافية لهذا النوع السردي.

---

[١] شرح مقامات الحريري، ج١، ص٣٥٣-٣٥٤.

[٢] المصدر نفسه، ج١، ص٤.

[٣] المصدر نفسه، ج٢، ص١٢١-١٢٢.

[٤] المصدر نفسه، ج٥، ص٢٢٨.

الفصل الثاني:

آفاق تلقي الموروث السّردي في النقد العربي الحديث والنقد الجديد

الفصل الثاني

آفاق تلقي الموروث السردي في النقد العربي الحديث والنقد الجديد

يسعى هذا الفصل إلى بيان تلقي الموروث السردي في النقد العربي الحديث والنقد الجديد؛ أي النقد الذي استضاء بمنجزات النظرية النقدية الغربية مثل الشكلانية والبنيوية وما بعد البنيوية، ونظريات السرد، والنقد الثقافي.

ويقوم هذا الفصل على ركائز تبحث في سرديات التلقي، وفي نقد النقد لهذا الموروث السردي في المشهد النقدي العربي كما تشكّل منذ القرن التاسع عشر وصولاً إلى المشهد النقدي المعاصر، وهذه الركائز هي:

أولا: تلقي الموروث السّردي في النقد الإحيائي.

ثانيا: تلقي الموروث السّردي في النقد العربي الحديث.

ثالثا: تلقي الموروث السّردي في النقد الجديد.

ونشير إلى أننا لم نتناول التلقي المقارن للأنواع السّردية الكبرى وهي: (القصة العجائبية والمقامات والسير الشعبية)، مع معرفتنا أنه يشكّل جانباً مهماً من جوانب تلقي الموروث السّردي رغبة منا في تحديد إطار البحث وحصره. فالتلقي المقارن يستدعي الخوض في بحر واسع من دراسات المستشرقين والمستعربين في أكثر من لغة. ولهذا اكتفينا بالإشارة إلى الجهود الاستشراقية وتوظيفها في عدد من مواضع هذا الفصل.

أولاً: تلقي الموروث السّردي في النقد الإحيائي:

أ- تلقي الموروث السّردي في القرن التاسع عشر ومطالع القرن العشرين:

شهدت المرويات السّردية الكبرى، القصة العجائبية، والمقامات، والسير الشعبيّة، تلقياً واسعاً واهتماماً كبيراً عند المستشرقين، وخاصة في النصف الثاني من القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر. وهو العصر الذي شاعت فيه عند الغرب صورة الشرق المنمّطة بفعل المؤثر الاستشراقي، والمركزية الغربية، وأدبيات المذهب الرومانتي Romanticism . وأحسب أن الأهمية الكبرى التي حظيت بها المقامات في تاريخ السّرد العربي القديم ونقده كانت سبباً في التفات بعض المستشرقين إليها ومنهم الفرنسي البارون دي ساسي S.de Sacy

(ت ١٨٣٨م)؛ فقد نشر هذا المستشرق **مقامات الحريري** إلى جانب كتاب **كليلة ودمنة** مع شروح مستوفاة في مجلدين[١].

وحظيت **مقامات الحريري** بعناية مستشرقين آخرين منهم لومسدن Lomsden (ت ١٨٠٩م)، وكوسان دي برسفال Caussin de Perceval (ت ١٨٣٥م)، وآرنست فردريك روز مولر E.F.M. Rose Müller (ت ١٨٣٥م) [٢].

ونالت ألف ليلة وليلة نصيباً كبيراً من جهود المستشرقين. فقد كان المستشرق الألماني هابخت C.M. Habicht (ت ١٨٣٩م) أول من طبع كتاب ألف ليلة وليلة سنة ١٨٢٥، ونشر منه ثمانية أجزاء ثم أنجز سائره فليشر Flisher [٣]. وقام بورغشتال Porgushtal (ت ١٨٥٦م) بنشر حكايات لم تكن شائعة من ألف ليلة وليلة[٤]. ونشر المستشرق الفرنسي J.J.Marcel في باريس وليبزج ١٨٢٨م "حكايات الشيخ المهدي" أو " تحفة المستيقظ والآنس في نزهة المستنيم والناعس" للشيخ محمد الحنفي المعروف بالمهدي[٥].

---

[١] انظر: لويس شيخو، تاريخ آداب اللغة العربية في القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن العشرين، ط٣، دار المشرق، بيروت، ١٩٩١، ص٦٩. وقد أفاد دي ساسي في شرحه لمقامات الحريري من شروح أربعة هي: " كتاب الإيضاح في غريب المقامات الحريرية" للمطّرزي، وكتاب " شرح ما غمض من الألفاظ اللغوية من المقامات الحريرية" لأبي البقاء العُكبري، و" شرح المقامات" للشَريشي، وشرح الشيخ شمس الدين أبي بكر محمد بن أبي بكر الرازي؛ انظر التصدير الذي وضعه دي ساسي، في: "كتاب المقامات للشيخ الحريري مع شرح مختار للبارون سلوستر دي ساسي"، دار الطباعة الملكية، باريز، ١٨٣٣، ص٣.

[٢] انظر: لويس شيخو، تاريخ آداب اللغة العربية، ص٦٩، ٧٠.

[٣] انظر : المرجع نفسه، ص٧١.

[٤] انظر: محسن جاسم الموسوي، ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنجليزي، الوقوع في دائرة السحر، ط٢، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، ١٩٨٦م، ، ص١١؛ عبدالله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ٢٠٠٣م، ص٣٨.

[٥] انظر: محمد زكريا عناني، وثائق من النقد العربي الحديث، حكايات الشيخ المهدي، هل هي أول مجموعة قصصية في أدبنا الحديث؟، مجلة فصول، المجلد العاشر، العدد الثاني، يوليو، أغسطس، ١٩٩١، ص١٩٧-٢٠٦. والشيخ محمد الحنفي المعروف بالمهدي وُلِدَ من والدين قبطيين في مصر سنة ١٧٣٧م، وكان اسمه هبة الله ثم أسلم وهو صغير دون البلوغ، وتقدّم في المناصب، وألقى الدروس في الأزهر، ورافق طوسون باشا في حرب الوهابيين، وصارت إليه رتبة شيخ الإسلام سنة ١٢٢٧هـ (١٨١٢م) وتوفي سنة ١٢٣٠هـ (١٨١٥م). وله كتاب روايات على شكل ألف ليلة وليلة دعاه " تحفة المستيقظ والآنس في نزهة المستنيم والناعس"، ونشره مارسل بعنوان " الليالي العشر المشؤومة – حكايات عبد الرحمن"، انظر: لويس شيخو، تاريخ آداب اللغة العربية، ص٣١؛ محمد زكريا عناني، وثائق من النقد العربي الحديث، ص١٩٧.

ومن الأمور المستظرفة لجوء السلطة إلى نشر خطابها الرسمي غير الرائج عند المتلقين من عامة الشعب مستعينة بمرويات السير الشعبية. إذ يذكر لويس عوض أنّ صحيفة (جرنال الخديوي)، التي صدرت باللغتين التركية والعربية عام(١٨٢٧م) وتحوّلت بعد عام واحد إلى جريدة(الوقائع المصرية)، كانت متخصصةً في الأخبار الرسمية للدولة. وكي تقوم السلطة بترويج هذه الصحيفة وأخبارها بين الناس كانت تنشر بعض حكايات ألف ليلة وليلة لإقبال النلس عليها[١]. وقد أصبح التقليد الذي أرسته جريدة(الوقائع المصرية) نهجاً سارت عليه فيما بعد عدد من الصحف والمجلات التي خصّصت للسير والقصص باباً أسمته "باب الفكاهات"؛ أي الروايات نشرت فيه السير الشعبيّة إلى جانب القصص الموضوعة أو المترجمة[٢].

وفي مقابل رواج هذه المرويات السيرية والعجائبية والإقبال عليها من جانب المتلقين سيتشكل موقف متعالٍ للثقافة المتعالمة (العالمة) منها سنجده عند كل من محمد عبده ومحمد حسين هيكل وغيرهما. وهو الأمر الذي سنتناوله تفصيلاً في حديثنا عن الموروث السّردي والتلقي المتعالي[٣].

وقد تأثّر بهذه المقامات وخاصة مقامات البديع والحريري بعض الأدباء المصريين والشوام في القرن التاسع عشر. ومن أوائل هؤلاء السيد أحمد ابن عبد اللطيف البربير الحسيني (ت١٨١١م) الذي ذكر لويس شيخو أنّ له تآليف أدبية ومنظومات أخصها مقاماته التي يبتدئ أولها بقوله:" حكى بليغ هذا الزمان والعصر في حديث ألذ من سلافة العصر "[٤]. ومن

=التاسع عشر؛ إذ طبع سليمان التونسي سيرة "عنترة بن شداد". وقام الكونت رُشيد الدحداح بطبع سيرة عنترة بن شدّاد تلاه بعد ذلك نخلة قُلفاط الذي نشر سلسلة متصلة من السير الشعبيّة والحكايات منها: (حمزة البهلوان)، (وبهرام شاه) و (فيروز شاه) و (ألف نهار ونهار). وأشرف خليل سركيس على نشر (ألف ليلة وليلة)، ثم (سيرة عنترة). انظر: لويس شيخو، ص٢٧٠ . وقد وصف إدوارد لين في كتابه (عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم) الصعاب التي واجهها من أجل الحصول على نسخة من (مغامرات الأميرة ذات الهمة) التي تتألف من خمسة وخمسين جزءاً لم يفلح بعد طول البحث إلا في تأمين قسم يتضمن الأجزاء الثلاثة الأولى إضافة إلى قسم آخر يشمل الجزءين السادس والأربعين والسابع والأربعين. انظر: إدوارد وليم لين، عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم، ترجمة سهير دسوم، ط١، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٤١١هـ/١٩٩١م، ص٤٢٤.

[١] انظر: لويس عوض، تاريخ الفكر المصري الحديث، ط٤، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٨٧م، ج١، ص٤٠٠.

[٢] انظر: محمد يوسف نجم، القصة في الأدب العربي ١٨٧٠/١٩١٤م، ط٣، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٦، ص١٧.

[٣] انظر: هذا الفصل، ص٢٩٠-٢٩٤. الموروث السّردي والتلقي المتعالي في القرن التاسع عشر ومطالع القرن العشرين.

[٤] لويس شيخو، تاريخ آداب اللغة العربية، ص٢٥، وانظر ما قاله لويس شيخو عن المعلم إلياس أده (ت١٨٢٨م): " وقد عارض أصحاب المقامات فوضع منها إحدى عشرة مقامة نسبها إلى راوٍ دعاه الحازم ومسفار فكه سماه أبا النوادر. وفي كتابنا (علم الأدب) (١:٢٧٨) مقامة منها وهي الأولى المدعوة بالديرية نسبة =

المقاميين الآخرين الذين اتخذوا المقامة مثلاً يحتذونه ومنوالاً ينسجون عليه حنانيا المنير، ونقولا الترك (ت ١٨٢٨م)، وإبراهيم الأحدب (ت١٨٩١م)، والشُّدياق (ت ١٨٨٧م)، واليازجي (ت ١٨٧١م)، وسواهم[١].

وقد بذل كتاب النثر هؤلاء جهوداً كبيرة من أجل بعث تقاليد النثر القديم وترسيخ أنموذج أدبي عدوه معياراً أمثل لذائقة النخبة (الصفوة الثقافية) هو مقامات الحريري التي جرى اختزالها في بعدها اللغوي فقط كما فعل المستشرقون من قبل. ولذا يرى بيير كاكيا Pierre Cachia أنّ موقف كتاب النثر هذا كان عائداً إلى أنّ استقرار التقاليد الأدبية عند العرب قبل القرن التاسع عشر كان من الرسوخ إلى درجة لم يكن أحد منهم يتوقع أن يبدع أحد الكتاب في مجاله. وكان التصوّر يذهب إلى أنّ" المهارة الفائقة هي في استخدام الكلمات"[٢].

وتمثل مقامات ناصيف اليازجي (ت١٨٧١م) خير أنموذج لتقاليد كتاب النثر (الصفوة الثقافية) في القرن التاسع عشر. فقد حدّد اليازجي هدفين رئيسيين أراد تحقيقهما أولهما المنحى اللغوي من خلال احتذاء الأساليب السّردية التقليدية. فقد أكّد اليازجي أنه تحرّى في كتابه ما استطاع من " الفوائد، والقواعد، والغرائب، والشوارد، والأمثال، والحكم، والقصص التي يجري بها القلم، وتسعى لها القدم، إلى غير ذلك من نوادر التراكيب ومحاسن الأساليب، والأسماء التي لا يُعثر عليها إلا بعد جهد التنقير والتنقيب"[٣]. والهدف الآخر الذي سعى اليازجي إلى تحقيقه هو المحاكاة السّردية لرواد المقامات؛ إذ يعترف بأنه جاء متطفلاً على " مقام أهل الأدب، من أيمة العرب، بتلفيق أحاديث تقتصر من شبه مقاماتهم على اللقب ... وذلك ضرب من الفضول، بعد انتشار ما أبرزه أولئك الفحول"[٤].

ولم يلتزم أحمد فارس الشّدياق (ت ١٨٨٧م) في كتابه (الساق على الساق في ما هو الفارياق) شكل المقامة التزاماً تاماً. فقد كان كتابه مزيجاً من محاكاة المقامة العربية. وهو في جانب ثانٍ صدى للمؤثرات الفكرية الغربية التي عرفها الشّدياق مباشرة. وهو في جانب ثالث تشرّب الروح القصصية التي كانت سائدة في المرويات السّردية العربيّة كالسير الشعبيّة

=إلى دير القمر، قدّمها المؤلف للأمير بشير وأودعها من حسن التعبير وبديع اللفظ وبليغ المعاني ما يدل على براعته في فنون الإنشاء"، تاريخ آداب اللغة العربية، ص٣٩.

[١] انظر: محمد يوسف نجم، القصة في الأدب العربي، ص١٢ .

[٢] بيير كاكيا، كُتاب النثر، ترجمة عفت خوقير، ص٥٦٧، في كتاب تاريخ كيمبردج للأدب العربي، الأدب العربي الحديث، تحرير عبد العزيز السبّيل، أبو بكر باقادر، محمد الشوكاني، ط١، النادي الأدبي الثقافي، جده، ١٤٢٣هـ/٢٠٠٢م، رقم (١٢١).

[٣] ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ط١، دار صادر، بيروت، ١٣٨٦هـ/١٩٦٦م، ص٩-١٠ .

[٤] المرجع نفسه، ص٩-١٠.

وحكايات ألف ليلة وليلة[١]. والكتاب كذلك "نوع من الكتابة الهادفة إلى اكتشاف هوية صاحبها الذي تنقل بين البلدان، والثقافات، والديانات"[٢].

ومثّل الموروث السردي العربي القديم جانباً من الموضوعات التي دارت حولها بعض مسرحيات رواد المسرح العربي. فقد استقى مارون النقاش (ت ١٨٥٥م) الفكرة الأساسية لمسرحيته الثانية (أبي الحسن المغفل) من قصص ألف ليلة وليلة[٣]. واستلهم أبو خليل القباني (ت ١٩٠٢م) بعض مسرحياته من الحكايات العجائبية والسير الشعبية كما في مسرحيات (هارون الرشيد مع أنس الجليس)، و(هارون الرشيد مع الأمير غانم وقوت القلوب)، و(الأمير محمود نجل شاه العجم)، و (عنترة بن شداد) [٤].

ب- الموروث السّردي والنقد الإحيائي:

اعتنى بعض النقاد الإحيائيين بالموروث السردي فلم يقصروا اهتمامهم على الشعر فقط. ومن أبرز هؤلاء النقاد محمد روحي الخالدي (١٨٦٤/١٩١٣م) في كتابه (تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوكو، ١٩٠٤) وقسطاكي الحمصي (١٨٥٨/١٩٤١م) في كتابه (منهل الوراد في علم الانتقاد ١٩٠٧) .

١- محمد روحي الخالدي وكتابه(تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوكو):

عُني الخالدي في تصديره لكتابه ببيان مفهوم الأدب الذي اتخذ عنده معنى شاملاً يكاد يقترب من مفهوم الأدب، كما عرّفه ابن خلدون، وهو " الأخذ من كل علم بطرف". إذ يقول الخالدي: "أدب كل لسان ما حصل فيه الإجادة من الكلام المنظوم والمنثور، ويشتمل على فنون الشعر، والأغاني، والروايات، والقصص، وضروب الأمثال، والحكم، والنوادر، والحكايات، والمقامات، والتاريخ، والسياسة، والرحلة وغير ذلك"[٥].

وبيّن الخالدي الصلة بين التحوّلات الثقافية والتحولات الأسلوبية مورداً مثالاً على ذلك استقاه من سياقين ثقافيين مختلفين. أمّا السياق الأول فهو التحوّلات الثقافيّة في ألمانيا في نهاية

---

[١] انظر: إبراهيم السعافين، تطوّر الرواية العربية في بلاد الشام، ط١، دار المناهل، بيروت، ١٩٨٧، ص٣٧، ص٣٩.

[٢] جابر عصفور، فجر الرواية العربية، ريادات مهمشة، مجلة فصول، القاهرة، عدد ٤، ١٩٩٨، ص١٥.

[٣] محمد مصطفى بدوي، المسرحية العربية: التطوّرات المبكرة، الأشكال التقليدية للفن المسرحي، ترجمة ابتسام صادق، في كتاب تاريخ كيمبردج للأدب العربي، ص٤٦٥-٤٦٦.

[٤] انظر: المرجع نفسه، ص٤٧٨.

[٥] روحي الخالدي، تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوكو. تقديم حسام الخطيب، ط٤، الأمانة العامة، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، ١٩٨٤، ص ٦٠.

القرن الثامن عشر؛ إذ استمر الصراع بين الأسلوبين الكلاسيكي المتصنع والرومانسي الحر. أمّا السياق الآخر فهو مثال مستقى من الأدب الشعبي وأنساق تلقيه عند العوام (الثقافة غير العالمة). إذ يقول الخالدي: " في الثلث الأخير من القرن الثامن عشر أي ما بين سني ١٧٧٠-١٧٨٠ جاء أدباء الألمان بطُرزٍ جديد من الأدب كان له رواج على مرسح اللعب، وأقبل الناس عليه إقبالاً عظيماً... ولم يقصد أدباء الألمان في ما ألفوه الامتياز بالفضل والعلم بين الخواص، وإنّما كانت غايتهم إفهام كلامهم لعوام الناس ولجميع الأصناف من أولاد البلد الذين يُقال لهم (بورجوا). فمن أجل هذا عدلوا عن الأخذ بعالي الطبقة من الإنشاء المصنع، واستعملوا اللهجة المألوفة بين قومهم وأبناء بلدهم، وجعلوا اهتمامهم في نفخ روح الحياة في كلامهم، وأدخلوا فيه كل ما يحدث انفعالاً في النفس وتهييجاً في العواطف بغير تهافت على البديع من الألفاظ ولا على رعاية القواعد. وصوّروا في كلامهم الغرائب والعجائب التي تتشوق الأسماع لاستطلاع حقائقها ولا تطمئن القلوب إلا بعد الوصول لنهايتها، فإن الأذن تعشق بطبعها الأخبار. **ولذا نرى عوامنا في كل قطر وبلد يدورون وراء القصاص (الحكواتي) من قهوة إلى أخرى، ويتلذذون بسماع ما يتلوه عليهم من أخبار عنترة بن شدّاد، والزير أبي ليلى المهلهل، والزناتي خليفة، وعلي الزئبق عايق زمانه، وقصة الملك سيف، والملك زاد بخت بن شهربان، وجميع ما ورد في ألف ليلة وليلة من الحكايات. وإذا بات بطل الرواية في ضيق وكرب لا يهدأ بالهم ولا تنام أعينهم إلا بعد تمام الخبر وفهم ما جرى له**"[1].

ويؤكّد الخالدي في موضع آخر من كتابه أهمية مسايرة الأساليب الأدبية لمعايير الذوق السائد؛ فالأساليب لا تتطوّر من خلال محاكاة النماذج الجاهزة فيها وإنّما من خلال الانحراف التدريجي والمتواصل عنها، وفي استجابتها كذلك للأنساق الثقافيّة التي تصدر عنها. ويترتب على هذا أنّ محاكاة أنموذج شعري أو سردي يحظى باحتفاء الثقافة العالمة مثل المعلقات السبع والمقامات يصبح غير ذي جدوى. وخاصة أن احتفاء الثقافة العالمة (الرسمية) بهذه النماذج حصرها في نماذج سردية مغلقة متعالية تمثل الأنموذج الأفضل والأرقى الذي يطمح كل مبدع ومنشئ للوصول إليه بعد أن كانت هذه النماذج ذاتها إبداعاً ينفتح على مسارب ثقافية متنوعة. ويقول الخالدي في حديثه عن الأساليب المتكلّفة والأساليب المرسلة: " فالتكلف في زماننا لتقليد الإنشاء العالي ونظم قصيدة ثامنة للمعلقات السبع أو سجع مقامات ثالثة لمقامات الحريري والهمذاني ليس فيه كبير فائدة ما دام الأصل في الكلام للمعاني، والمقصود من المعاني إظهار أسرار هذا الكون الذي نصبح فيه ونمسي، ونحن غافلون عن كثير من حقائقه، ولا ندري بأي عبارة نترجم عنها، ولا كيف نوضح شعورنا وإحساسنا بهذا الوسط الذي نحبه، وهو سجن لنا

---

[1] تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوكو، ص١٥٤-١٥٥.

فهذه المعاني البليغة العالية ينبغي لأدباء العصر سبكها في السهل الممتنع من الكلام الفصيح بغير تهافت منهم على الكلمات اللغوية والمحسنات اللفظية من جناس، وطباق، وقراءة الكلام طرداً وعكساً، وأمثال ذلك مما يعده العقلاء من الملاعب البيانية إذ ليس هذا غاية الأدب والغرض منه. وخير اللفظ ما جاء بالطبع والبداهة بلا تكلف، ولا تحزّ في القواميس والمنشآت"[١].

٢- قسطاكي الحمصي، وكتابه (منهل الوُرّاد في علم الانتقاد):

شكّل الحديث عن بعض المباحث النثرية والسّردية (القصصية) جانباً من محاور هذا الكتاب الذي يعده بعض النقاد العرب المحدثين أول كتاب منهجي عربي في النقد الحديث[٢]. واتكأ الحمصي في كثير من مواضع نقده في هذا الكتاب على المنهج التاريخي ورواده مثل سانت بيف Saint Beuve، وتين Taine، وبرونتيير Brunetiere، ورينان Renan وغيرهم. وتمثّل المنهج التاريخي عنده تمثلاً واضحاً في حديثه عن القصائد القصصيّة المشهورة، والنوادر المدهشة، والحكايات، والروايات التي " لا تنحصر فوائدها في فصاحة التعبير وبلاغة السبك فقط بل لها فوائد تاريخية فوق ذلك، فإن إيلياذة هوميروس الشاعر اليوناني، ورواية هملیت للشاعر شكسبير الإنجليزي، ومعلقة (امرئ القيس)، وحكايات (كليلة ودمنة)، وما أشبه ذلك من النظم والنثر، كلها تنطق بأفصح بيان عن زمن تأليفها، وفي كل واحدة منها إيضاح وكشف عن أحوال

---

[١] تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوكو، ص٦٣-٦٤ . ويقول ناصر الدين الأسد في تعليقه على كلام الخالدي: " قيمة هذا الكلام في أنه صدر في تلك الحقبة التي كانت عادة أكثر الأدباء فيها الإفراط في المحسنات اللفظية والتكلف والتقليد وإشارته إلى " نظم قصيدة ثامنة للمعلقات السبع" ربما كان المقصود بها ما ذكره بعد ذلك في الكتاب نفسه من تقليد أدباء عصره وشعرائه لأدباء العصور الماضية وشعرائها، ومحاولة بعض معاصريه نظم معلقات سبع على نمط المعلقات السبع الجاهلية، وقد ذكر أسماء هؤلاء الشعراء من معاصريه ومطالع قصائدهم. وأما إشارته إلى " سجع مقامات ثالثة لمقامات الحريري والهمذاني " فلعله يقصد بها الشيخ ناصيف اليازجي في (مجمع البحرين)، وهو ستون مقامة حذا فيها حذو الحريري وغيره من الأدباء الذين حاولوا السير على هذا الدرب"، ناصر الدين الأسد، محمد روحي الخالدي رائد البحث التاريخي الحديث في فلسطين، ط١، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، ١٩٧٠، ص٧٨.

[٢] انظر: إسحق موسى الحسيني، النقد الأدبي المعاصر في الربع الأول من القرن العشرين، ط١، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، ١٩٦٧، ص٧٧-٨٣؛ عبد الحي دياب، التراث النقدي قبل مدرسة الجيل الجديد، ط١، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٣٨٧هـ/١٩٦٨م. ص١١٠-١١٥، يوسف أبو العدوس، نموذج مبكر للنقد الأدبي المقارن في الثقافة العربية المعاصرة: قراءة لكتاب قسطاكي الحمصي (مَنْهل الوُرّاد في علم الانتقاد)، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، المجلد الخامس، العدد الثاني، ١٩٨٧، ص٣٥-٩٦.

تلك العصور، وعوائد وأخلاق أهلها، ومعتقداتهم، وأزيائهم يستشفه طرف الناقد بأدنى لمح فهي في الحقيقة تلخيص تاريخ قوم بعينهم"[١].

ولم يخرج قسطاكي الحمصي في رؤيته للفن القصصي العربي القديم عن المنظور الذي صدر عنه النقاد العرب القدامى كما أشرنا في حديثنا عن تلقي الموروث السّردي عند النقاد العرب القدامى[٢].فالأنموذج السّردي المفضل عند الحمصي هو أنموذج كليلة ودمنة أي الحكاية الوعظية الأليجورية. أمّا عندما تخرج الحكاية عن وظيفتها الأخلاقية فإنها تصبح "حكايات ملهية" كما هو شأن مقامات الحريري التي خصها الحمصي بالذكر لشهرتها مقارنة بمقامات الهمذاني. وتصبح الحكاية أيضاً عندما تفارق المنافع التربوية والتهذيبية التي وُضِعَتْ من أجلها حكاية منحطة فاحشة محرضة على الرذيلة مثل حكايات ألف ليلة وليلة التي يعزوها الحمصي إلى الرغبة في إلهاء العامة عن حدوث ريبة حدثت في بيوت أحد حكام مصر. إذ يقول: " ... وعندنا من هذا الباب مقامات الحريري،ولكنها لا تنطوي على بيان شيء من أدب النفس أو الإلمام بعادات القوم لعصره إلا شيئاً ضئيلاً جداً، **ثم عندنا كتاب ألف ليلة وليلة، وهو أشهر من الصبح، لكنه ليس في شيء من فن الروايات الآتي تعريفه، وإنّما هو حكايات ألفها مجهول** أو رجل يسمى الشيخ يوسف بأمر أحد حكام مصر، وقد يكون من الأيوبيين في حدث معيب ظهر في بيته وتناقله الناس فأوعز إلى الشيخ يوسف أن يلهي الناس عن الخوض فيه، **وإذا كان في كتاب ألف ليلة وليلة شيء من فن الروايات أو من أدب النفس، فهو أنّ الآداب في ذلك العهد كانت في أحط الدرجات، إذ في الكتاب من الفحش والإقدام على الرذيلة ما يجب أن يمحى خياله في كل بيت يحصّنه أهله بأدب النفس**"[٣].

٣- الموروث السّردي والملاحم: سليمان البُستاني وتعريب الإلياذة:

قام سليمان البُستاني (١٨٥٦-١٩٢٥م)بمحاولة نقدية رائدة تمثّلت في مقدمته الضافية التي قدّم بها ترجمته لإلياذة هوميروس. وقد قارن في تلك المقدمة بين الإلياذة والشعر العربي القديم، وانتهى في مقارنته إلى أنّ " اللغة العربية أطول اللغات الحية عمراً، وأقدمهن عهداً، والفضل في كل ذلك للقرآن، فالإلياذة وبلاغتها وسائر منظومات هوميروس وهسيودس، على علو منزلتهما لم تقم للغة اليونانية دعامة ثابتة حتى في بلادها، ولم تقوَ على مقاومة التيار الطبيعي ولكن القرآن وطد أركان لغة قريش في بلادهم، وأذاعها في جميع البلاد العربية وسائر

---

[١] مَنْهل الوُرّاد في علم الانتقاد، حرّره وقدّم له، أحمد إبراهيم الهواري، ط١، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩، ص٩٧.

[٢] انظر الفصل الأول من الباب الثاني.

[٣] مَنْهل الوُرّاد في علم الانتقاد، مرجع سابق، ص٣٨١.

البلاد التي طال فيها عهد الاحتلال الإسلامي أو كثُرت مخالطة العرب الضاربين في أقطار الأرض للجهاد والتجارة " "[١].

ووقف البُستاني في مقدمته كذلك عند الملاحم أو منظومات الشعر القصصي. وكانت الملاحم اليونانية وخاصة إلياذة هوميروس هي الأنموذج الذي تشكّلت فيه الملحمة بوصفها جنساً أدبياً وفقاً للبستاني. ولهذا فإنه عندما بحث عن الملحمة في الأدب العربي القديم بصوره المختلفة انتهى بحثه إلى أنّ العرب في الجاهلية " لم ينظموا الملاحم الطويلة المحكمة العرى، مع توقد القرائح، وتوفر معدات الفصاحة في اللغة، لأنّ ذلك النسق في النظم لم يكن من طبعهم فلم يتخطوا إلى ما وراء الطبيعة، وكانوا مع عبادة الأصنام يميلون إلى التوحيد. وكان التسليم للأحكام العلوية في سننهم قبل الإسلام، فلم يوغلوا في التخيّلات الشعرية إلى النظر في أحوال الآلهة وما يترتب على ذلك من تفرّع البحث الواحد إلى أبحاث متعددة على ما هو شأن الأمم الآرية"[٢]. وحديث البُستاني عن انتفاء وجود الملحمة في العصر الجاهلي يبدو متأثراً بنظرية الطبائع العرقية[٣].

وصنّف البُستاني مقامات الهمذاني، والحريري، وقصة عنترة العبسي، ورسالة الغفران لأبي العلاء المعري ضمن الملاحم التي عرفها المولدون. وقد التفت إلى أساليب هذه الأنواع السّردية (القصصية) التي تفاوتت عنده بين الإغراب في اللفظ كالمقامات، وبين الأسلوب المرسل الذي يمتزج فيه الشعر بالنثر كقصة عنترة العبسي. ومثّلت (رسالة الغفران) عنده البستاني أنموذجاً سردياً وملحمة نثرية تُعد من أحسن ملاحم المولدين. ويقول البُستاني عن (رسالة الغفران): " جمع فيها صاحبها شتيت المعاني، وأوغل في التصور حتى سبق دنتي الشاعر الإيطالي وملتن الإنجليزي إلى بعض تخيلاتهما ... ولكن استغلاق عبارتها، وفقدان الطلاوة الشعرية منها، ينحطان بها عن درجة أمثالها من ملاحم الأعاجم"[٤].

---

[١] سليمان البُستاني، مقدمة الإلياذة، ط٢، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٩٦٥، ج٢، ص٢٧٠-٢٧١.

[٢] مقدمة الإلياذة، ج٢، ص٤٤.

[٣] نظرية الطبائع العرقية القائلة بتفوق الجنس الآري على الأعراق الأخرى ومن ضمنها العرق السامي، وهي النظرية التي تبلورت أطرها النظرية على يد غوبينو وفولتمان وغومبلوفوكس. انظر: عبدالله إبراهيم، المركزية الغربية، إشكالية التكوّن والتمرّكز حول الذات، ط٢، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٣م، ص٢٨٣-٢٩٦. وما إن تُرجِمَتْ إلياذة هوميروس (١٩٠٤م) حتى أخذ الشعراء والنقاد في البحث عن إمكانية نظم ملاحم عربية أو إسلامية. وانتهى البحث بصياغة الزهاوي لمطوّلته (ثورة في الجحيم)، ١٩٣١م، إحياء لرسالة الغفران النثرية، ومحاولة أحمد محرم ١٨٧٧م -١٩٤٥م صياغة (مجد الإسلام أو الإلياذة الإسلامية)، انظر: جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، ط١، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، القاهرة، ١٩٩١، ص٢٥٦.

[٤] مقدمة الإلياذة، مرجع سابق، ج٢، ص٤٦.

٤- الموروث السَّردي والخيال الإحيائي:

حظي الخيال عند النقاد الإحيائيين بعناية كبرى تمثّلت في الاستناد إلى التراث العقلاني وخاصة التراث البلاغي والنقدي عند النقاد الفلاسفة والمعتزلة. ومن المحاولات المبكرة في هذا المجال ما قام به أحمد فارس الشدياق (ت ١٨٨٧م)؛ إذ كتب فصلاً في (الجوائب) عن التخيّل، وكذلك الأب اليسوعي لويس شيخو (ت ١٩٢٧م) الذي نشر عام ١٨٨٧م كتاب (علم الأدب) مع ملحق له، في جزأين، يضم مجموعة خصبة من المباحث القديمة في علم الشعر والخطابة لنقاد التراث وفلاسفته فضلاً عن فصول عن (الخيال والخيالي)، و(التصوُّر والتمثُّل)، و (الحافظة) إلى جانب نقوله المباشرة من الفارابي، وابن سينا، والغزالي، وتلخيص ابن رشد لكتاب الشعر لأرسطو الذي طبع قبل ذلك بسنوات[١].

والخيال عند إبراهيم اليازجي (ت ١٩٠٦) يشمل الشعر والنثر وليس الشعر فقط. ومن هذا المنظور يتحدث اليازجي عن (القصص المخترعة) بوصفها قصصاً خيالية فيعد منها الأقاصيص الموضوعة من الأمثال والأساطير ونحوها، وهو غير خاص بالشعر، بل هو في النثر أكثر ومنه أمثال لقمان، وأقاصيص كليلة ودمنة، وفاكهة الخلفاء، وبستان الأزهار، وغير ذلك مما يكثر في الخطب والمناظرات وما جرى في طريقها. وقد يكون في الشعر والنثر معاً كما في كتب المقامات وبعض المناظرات الفكاهية، وصفات بعض المخلوقين والحوادث الطبيعية كما فعله السيوطي في مقاماته، وابن حبيب في كتابه (نسيم الصبا). وأما في الشعر فأشهر ما جاء فيه كتاب (الصادح والباغم) للهباري، و(العيون اليواقظ) للمرحوم محمد عثمان جلال[٢].

وقام قسطاكي الحمصي في موازنته بين (رسالة الغفران) و (الكوميديا الإلهية) أو (الألعوبة الإلهية) كما أسماها، ببيان الفرق بين (خيال متعقّل) في (رسالة الغفران) و (خيال محموم) في الألعوبة الإلهية. فالخيال المتعقّل في هذه الموازنة ابن الحقيقة وربيب المنطق، وقرين الممكن والمحتمل. وأمّا (الخيال المحموم) فهو نقيض الحقيقة، وقرين الوسواس، والصراع، وابن الطبيعة السوداء. وإن كان إنشاء المرء مرآة عقله، فيما يقول الحمصي، فلا ريب أنّ رجاحة عقل المعري واضحة في كل صفحة من صفحات رسالته أمّا دانتي فيصعب جداً على (الناقد المنصف) أن يجد في ألعوبته شكلاً أو خيالاً كاملاً[٣].

وقد نظّر محمد الخضر حسين (١٨٧٦-١٩٥٨م) في كتابه (الخيال في الشعر العربي، ١٩٢٢) للخيال الشعري عند العرب بيد أنّ تنظيره شمل في بعض جوانبه السَّرد العربي القديم كما في حديثه عن فنون التخييل التي يقول فيها: " من فنون التخييل عقد محاورة أو إنشاء قصة

---

[١] انظر: جابر عصفور، الخيال المتعقل دراسة في نقد الإحياء، في قراءة التراث النقدي، ط١، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، القاهرة، ١٩٩١، ٢٥١.

[٢] انظر: مجلة الضياء، ١٥سبتمبر، ١٨٩٩، ص٥ ، السنة الثانية، الجزء الأول، ص٥-٧.

[٣] انظر: مَنْهل الوراد في علم الانتقاد، ص٥٢٧-٥٢٨ .

يسوقها الشاعر لمغزى سياسي أو أخلاقي، أو لغرض التفكه والإطراف بمُلح الحديث. ويدخل في هذا الضرب كثير من أشعار الغزل التي يخترع فيها الشاعر محاورات بينه وبين الحبيب والطيف، والعاذل، والواشي، والراحلة، والأطلال بل الغزل التقليدي وهو ما لا يكون صادراً عن عاطفة عشق خاصة كلّه معدود في هذا القبيل، وهذا الفن هو الذي يعنيه بعض المستشرقين من أدباء أوروبا حيث يرمون الشعر العربي بقله الحظ وقصر الخطا في مضمار الخيال، وقد تعلق به أدباؤنا في منثور كلامهم كمقامات الهمذاني والحريري وغيرها، ولكن الشعراء لم يحتفلوا به فيما سلف كما احتفل به غيرهم من شعراء أوربا إذ أفرغوا معظم شعرهم في الراويات التمثيلية والقصص الموضوعة على لسان حالة إنسان أو حيوان أو جماد"[١].

وقد أخضع محمد الخضر حسين الخيال لقوانين العقل والمنطق متأثراً بالرؤية العقلانية إذ يقول: " فالمخيلة الإبداعية لا تفترق في جوهرها عن المخيلة العلمية، وإن عملهما يقوم على التعقل، وبالتالي على الإرادة، ومن هنا تتوجه كلتاهما بإرادة صاحبها، وتعمل تحت مراقبة قواه العاقلة فتنتقل من صورة إلى أخرى وتناسبها حتى تجتمع في الذهن صور يحصل من ترتيبها، على قانون المنطق إدراك حقيقة كانت خافية"[٢].

ويجعل محمد الخضر حسين في حديثه عن (القصة الخيالية)، الخيال لوناً من الكذب النافع المتقبل، والذي يحدّد نفعيته ارتباطه بقرينة تدل المتلقي عليه. وبهذا نصبح أمام السرد الاعتباري الذي لا يخرج عن المنحيين الأخلاقي والديني. يقول محمد الخضر حسين: "إنّ القصص الخيالية ضروب، أولها: ما يحكى على ألسنة الحيوان أو الجماد، وثانيها ما يحكى على ألسنة ذوي نفوس ناطقة، ويدل المتكلم بالقرينة أو بالصريح من القول على أنه اخترعها لتكون مأخذ عبرة. وهذان الضربان من قبيل الإخبار بما يخالف الواقع والاعتقاد، والذي يستر عيب الكذب هنا أن المتكلم لم يوقع المخاطب في غلط وسوء تصور، وإنما يعرض عليه حكمة أو أدب لغة في أسلوب ظريف"[٣].

ولا يختلف تصوّر النقاد العرب الرومانسيين للخيال عن المفهوم الإحيائي فقد انطلق الشابي (ت ١٩٣٤م) في بحثه (الخيال الشعري عند العرب)، ١٩٢٩[٤] من معرفة منبهرة بالغرب، ولا سيّما الأنموذج الرومانسي الغربي الذي شكّل مرجعيته المعرفية للحديث عن

---

[١] محمد الخضر حسين التونسي، الخيال في الشعر العربي، ط١، المكتبة العربيّة، دمشق، شعبان، سنة ١٣٤٠هـ، نيسان، أبريل، ١٩٢٢، ص٩٠.

[٢] محمد الخضر حسين، رسائل الإصلاح، ط١، مطبعة حكيم، القاهرة، ١٩٣٩، ج٢، ص١٣٢.

[٣] المرجع نفسه، ج٢، ص٢٢٠.

[٤] الخيال الشعري عند العرب. ط٢، الدار التونسية للنشر، تونس، ١٩٨٣م، ألقي الكتاب على شكل محاضرة عام ١٣٤٨هـ، ١٩٢٩م، وطُبِعَ طبعة أولى محدودة الكمية ١٣٤٩هـ/١٩٢٩م.

الخيال، ولذا فإنّ الخيال عنده ينقسم إلى صنفين: صنف سماه (الخيال الفني أو الشعري)وهو الذي " تنطبق فيه النظرة الفنية التي يلقيها الإنسان على هذا العالم الكبير والذي يحاول الإنسان أن يتعرّف من ورائه حقائق الفن الكبرى، ويتعمّق في مباحث الحياة الغامضة، وصنف سمّاه الخيال الصناعي أو المجازي وهو خيال الزخرف اللفظي والتزويق والتنويق. وجعل الأول للغرب والثاني للعرب. وأرجع أسباب تفوق الخيال الغربي واقترابه من الشعر الحق وتأخّر الخيال العربي إلى تفوق (الروح الغربية) على الروح العربية. وبدا له أنّ من خصائص الروح العربيّة أنّها " ذات طبع متسرع عجول، وأنّها خطابية لا تعرف الأناة في الفكرةومادية محضة، لا تستطيع الإلمام بغير الظواهر مما يدعو إلى الاسترسال مع الخيال إلى أبعد شوط وأقصى مدى"[١].

ولا يخرج القصص العربي القديم عند الشابي عن نظرته لخيال الزخرف اللفظي والتزويق، والتنويق، وعن المنظور الأخلاقي، والديني. فالنماذج السّردية التي يراها لافتة هي ألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة، والمقامات. وهي جميعها ليست من النوع الذي ينقد ويمحص ويسبر ويحلل فهي لا تخرج عن أحد أنواع ثلاثة: إمّا قصص يقصد به اللذة والإمتاع وهو ما نجده في شعر ابن أبي ربيعة وأمثاله من تلك الأحاديث الغرامية الغزلة. وإمّا قصص يراد منه الحكمة وضرب المثل وهو هذا القصص الذي يمثله كتاب (كليلة ودمنة) وما سار على نهجه. وإمّا قصص يقصد للنكتة الأدبية، والنادرة اللغوية، وهو فن المقامات الذي يحمل لواءه البديع وأستاذه والحريري ومن حذا حذوه!! [٢].

٥- الموروث السّردي والتلقي المتعالي في القرن التاسع عشر ومطالع القرن العشرين:

لم يقتصر تلقي المرويات العجائبية والسيرية الشعبيّة على التلقي الشفاهي في القرن التاسع عشر؛ إذ عرفت كثير من هذه المرويات سبيلها إلى التلقي الكتابي فنشرت في الصحف والمجلات الرائجة آنذاك. ويبدو أنّ رواج هذه المرويات لدى المتلقين باختلاف طبقاتهم ومراتبهم الاجتماعية وانتماءاتهم كان سبباً في إحجام بعض المجلات الكبرى مثل المقتطف عن نشرها. وأسباب هذا الإحجام متنوعة منها ما يعود إلى كونها لا تنتمي إلى الثقافة الجادة التي تسهم في بناء الوطن والمجتمع، ومنها ما يعود إلى أحكام ذوقية تسم هذه المرويات بسمة المجون والإفساد. فمجلة المقتطف (١٨٩١م) أعلنت استغرابها من الاهتمام الذي أولاه بعض الكتاب لحكايات (ألف ليلة وليلة) داعية هؤلاء إلى الاهتمام بالعلوم والأفكار الحديثة التي لها فعلها في

---

[١] الخيال الشعري عند العرب، ص١١٩ .

[٢] المرجع نفسه، ص٩٦.

المجتمعات الأوربية[١]. وكانت مقالة (حياتنا العلمية والأدبية) التي نُشِرتَ في جريدة (الأمل) البغدادية (١٩٢٣) ترفض الخيالات والخرافات وفقاً لمعايير مجلة المقتطف، إذ يقول كاتب المقالة: " بربك أيها المتهالك على شراء الروايات هل اختمر فكرك بفكر جديد يؤهلك لأن تخدم بلادك ... كما سطّره لك أهل الإفك والمجون "[٢].

ولا يختلف موقف الإمام محمد عبده (١٨٤٩-١٩٠٥م) في رؤيته للموروث السّردي عن الرؤية نفسها التي صدرت عنها هذه المجلات، وعن الرؤية التي صدر عنها كذلك النقاد الإحيائيون في تنظيرهم للخيال كما بيّنا. وقدّم محمد عبده في المقال الذي نشر بجريدة (الوقائع المصرية) ١٨٨١م رصداً شاملاً لأنواع الكتب الرائجة في أيدي المصريين في أواخر القرن التاسع عشر؛ إذ تنقسم المؤلفات المتداولة عندهم إلى "أقسام متفاوتة بتفاوت أميال المطالعين سواء كانت هذه الأميال غريزية أو مكتسبة من طوارئ التربية وعوارضها"[٣]. ومن هذه الكتب: الكتب النقلية الدينية، ومنها الكتب العقلية الحكمية، ومنها الكتب الأدبية، ومنها كتب الأكاذيب الصرفة، وكتب الخرافات. فالكتب التي يعنيها محمد عبده هي " ما يبحث فيها عن تنوير الأفكار وتهذيب الأخلاق من هذا القبيل كتب التاريخ، وكتب الأخلاق العقلية، وكتب الرومانيات وهي المخترعة لمقصد جليل كتعليم الأدب، وبيان أحوال الأمم، والحث على الفضائل، والتنفير من الرذائل"[٤]. ولهذا فإن الكتب المتداولة في هذا الصنف هي " كتب (كليلة ودمنة) و (فاكهة الخلفاء) و (المرزبان) و (التليماك) والقصة التي تترجم في جريدة الأهرام وغيرها من بقية المؤلفات"[٥].

وتتحكم رؤية المؤرخ الرسمي عند محمد عبده عندما يقرن رؤية التاريخ غير الرسمية بالكذب الصرف. وتصبح مرويات السير الشعبيّة مندرجة في إطار ثقافة الكذب وثقافة العوام " فكتب الأكاذيب الصرفة هي ما يذكر فيها تاريخ أقوام على غير الواقع، وتارة تكون بعبارة سخيفة مخلة بقوانين اللغة. ومن هذا القبيل كتب أبوزيد، وعنتر عبس، وإبراهيم بن حسن

---

[١] انظر: المقتطف، السنة الثانية عشر، الجزء العاشر، تموز (يوليو) ١٨٨٨، الموافق ٢٢ شوال ١٣٠٥هـ، ص٦٤٨.

[٢] جريدة الأمل،السنة الأولى، العدد الثلاثون، ٥ تشرين الثاني، ١٩٢٣، نقلاً من: محسن الموسوي، الرواية العربية، النشأة والتحول، ص٤٩.

[٣] جريدة الوقائع المصرية، مطبعة الداخلية الجليلة، يوم الأربعاء، ١٣ جمادى الثانية، ١٢٩٨، الموافق ١١ مايو الإفرنكي ١٨٨١ بشنس القبطي، ١٥٩٧، أعادت مجلة فصول نشر هذه المقالة في المجلد العاشر، العددان الأول والثاني، يوليو، أغسطس١٩٩١، ص٢٠٧.

[٤] المرجع نفسه، ص٢٠٨.

[٥] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

والظاهر بيبرس. والمشتغلون بهذا القسم أكثر من الكثير. وقد طُبِعَت كتبه عندنا مئات مرات ونفق سوقها، ولم يكن بين الطبعة والثانية إلا زمن قليل"[١].

أمّا كتب الخرافات " فهي تارة تبحث عن نسبة بعض الكائنات إلى الأرواح الشريرة المعبر عنها بالعفاريت، وتارةً تتكلم في ارتباط الحوادث الجوية والآثار الكونية ببعض الأسباب التي لا مناسبة بينها وبين ما زعموه ناشئا عنها، وتارة تثبت ما لا يقبله العقل، ولا ينطبق على قواعد الشرع الشريف مثل علم الكيميا (الكاذبة)، وكتب الوقت، وكتب الحرف، والزايرجات وذلك ككتاب أبو معشر، والكواكب السيارة، وشمس المعارف الكبرى والصغرى، وكتاب الحرف المنسوب للحكيم هرمس"[٢].

وتشكّل هذه الكتب عند محمد عبده الثقافة غير العالمة أو اللانص. وبهذا فإنه يقصي هذه الثقافة في مقابل إرساء أسس الثقافة العالمة (النص الأنموذج) الذي ينبغي أن يسعى إليه المتلقي لتمرين ذائقته. والنص الأنموذج، كما يرى محمد عبده، هو كتب التاريخ الصحيحة كتاريخ المسعودي وتاريخ "إظهار أنوار الجليل" لحضرة رفاعة بيك، وتاريخ "الكامل" لابن الأثير، وتاريخ الدولة العلية. وفي مقابل هذا التاريخ الرسمي تقع كتب الأكاذيب الصرفة مثل كتب أبي زيد وعنتر عبس[٣]. ويشمل النص الأنموذج عند محمد عبده كذلك كتب القصص الأدبية المترجمة إلى اللغة العربية كقصة التاليماك، والقصة المترجمة في أعداد الأهرام، والقصة التي طبعت في مطبعة العصر الجديد وهي المعنونة بالانتقام، وغيرها من بقية الرومانيات العربية الأصل ككتاب كليلة ودمنة، وما ماثلها من الكتب التي جعلت على ألسنة الطيور والحيوانات[٤].

وكما حذّر محمد عبده من كتب الأكاذيب الصرفة وكتب الخرافات فإنه قد حذر أيضاً من كتب المغازي وأحاديث القصاصين في رده على سؤال سائل عن هذه الكتب وخاصة كتاب الشيخ الواقدي الموضوع في فتوح الشام. وكان رد الشيخ متسقاً مع مبدأ المطابقة للواقع فهذا الكتاب " لا تصح الثقة به إمّا لأنه مكذوب النسبة على الواقدي وهو الأظهر، وإمّا لضعف الواقدي نفسه في رواية المغازي كما صرح به العلماء فلا تقوم به حجة للمتحذلقين، ولا يصلح ذخرا للسياسيين، ومثل هذه الكتاب كتب كثيرة كقصص الأنبياء المنسوب لأبي منصور الثعالبي، وكثير من الكتب المتعلقة بأحوال الآخرة، أو بدء العالم، أو بعض حقائق المخلوقات المنسوبة إلى

---

[١] جريدة الوقائع المصرية، ص٢٠٨.

[٢] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[٣] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[٤] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الشيخ السيوطي، وقصص روايات تُنسب إلى كعب الأحبار أو الأصمعي ومن شاكلهما"[١]. ويستند محمد عبده في تمييزه بين الثقافة العالمة وغير العالمة إلى مرجعية فكرية عقائدية تمثّلت في التراث العقلاني للفلاسفة والمعتزلة إذ " بقدر ما كانت هذه العقلانية تفتش عن نظائرها في التراث، فإنها كانت تفتح باب الاجتهاد في كل ما تجده استناداً إلى تمييزها الخصب بين العقل والنقل، وتفضيلها الأول على الثاني، واستجابة لمجموعة من المشكلات الجديدة لم تكن لها حلول مباشرة في المعطيات التراثية"[٢].

ومحمد عبده المصلح الديني والاجتماعي يجعل نفسه وصياً على الثقافة الرسمية الجادة؛ ولهذا فإنّه ينقح التراث ويهذبه ويصفيه كي يقدمه للمتلقي بما يتسق مع المنظومة الذوقية التي رسّختها الأنساق الثقافية السلطوية في عصره. ولم يكتفِ محمد عبده بالتحذير من كتب الخرافات والأقاصيص والمغازي وإنّما التزم هو نفسه بعدم خرق المحظور. ولهذا فإنه عندما شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني، حذف (المقامة الشامية)، وأغفل بعض جمل من (المقامة الرصافية) وكلمات أخرى من مقامة أخرى لم يُشر إليها. وكان دافعه إلى ذلك أنه يسير على سنة العلماء التي جرت بالتهذيب والتمحيص والتنقيح والتلخيص إذ يقول : " وليس من منكر عليهم في شيء من ذلك، وإنما الممنوع أن يؤتى ببعض ذلك أو كله مع السكوت عنه فيكون تغريرا للناظر وضلة للفاجر، ونسبة قول لغير قائله، وحمل أمر على غير حامله. وهذا من الظاهر الجلي عند العارفين. وإنما يبعث على بيانه سوء ملكة المتشدقين" [٣].

والخوف من تأثير الحكايات الخرافية على منظومة القيم التي رسّختها السلطتان السياسية والدينية هو الذي جعل يعقوب صروف ينشر في عدد نوفمبر من المقتطف لعام ١٨٩١ جواباً صارماً عن سؤال يخص الحكايات الخرافية فكان جوابه " في قراءتها شيء من التسلية، ولكن فيها مضار كثيرة؛ لأنها مشحونة بالأوهام والخرافات وحوادث الحب والغرام[٤]"

ونجد عند محمد عمر في كتابه (حاضر المصريين أو سر تأخرهم) (١٩٠٢) رصداً للكتب الرائجة في أواخر القرن التاسع عشر ومطالع القرن العشرين، وهو رصد لا يختلف عمّا لاحظه محمد عبده قبله. إذ يذهب محمد عمر إلى أنّ أصحاب المطابع "تعلقوا بطبع (الضار والمفسد من الكتب)، حتى أصبح ديدنهم الميل إلى طبع كتب السخافة والأوهام ... ولعلمهم أن

---

[١] ثمرات الفنون، بيروت، يوم الاثنين، ٢٦ رمضان، ١٣٠٣هـ الموافق ٢٨ و ٢٦ حزيران، سنة ١٨٨٦م، ص٣، أعيد نشرها بمجلة فصول، المجلد العاشر، العدد الثاني، أغسطس، ١٩٩١، ص٢١١.

[٢] جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، ص٢٥٣.

[٣] مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني، قدّم لها وشرح غوامضها الشيخ محمد عبده، ط٥، المطبعة الكاثوليكية، لبنان، ١٩٦٥م، ص٣، ٤.

[٤] يعقوب صروف، المقتطف، أغسطس، نوفمبر، ١٨٩١، ص١٣٨.

العامة أميل إلى ذلك من العلم والحقائق أكثروا من طبع القصص، والحكايات الغرامية، والفكاهية والأشعار غير المستظرفة، وكتب النوادر والمجون المفسدة للأخلاق، والطباع والخيال ككتب الجفر، والزايرجة، والملاحم المملوءة بقول الزور والبهتان المنسوبة كذباً إلى مشاهير الإسلام من أهل البيت وغيرهم"[١]. وتمثل كتب السخافة والأوهام هاته مصدر خطر كبير وإفساد لمنظومة القيم السائدة. ولهذا يرى محمد عمر أنّ رواج المرويات السردية عند الناشرين مثل كتاب (ألف ليلة وليلة) وسيرة (سيف بن ذي يزن)، وكتاب (عودة الشيخ إلى صباه) دليل على "انحطاط كبير فينا وخذلان ليس له مثيل والعياذ بالله"[٢]. وينعت ثقافة العوام بـ " كتب الفقراء " فيصفها بعمومها بأنها " بذيئة يتعلمون منها السفاهة، ويعلمون منها ما طرأ على قلة الأدب والرذيلة من الطوارئ، وهذه الكتب يؤلفها لهم السفهاء والحشاشون، وهي مملوءة بصور هزلية قبيحة يقطر منها القبح وقلة الحياء، وهي المفسدة للأخلاق فيهم على فسادها المتضمنة للهذر والمجون مع كثرته بين الفقراء، ويصدر منها كل يوم شيء جديد كثير، حشوه قلة الأدب والسفاهة، والبعد عن المبادئ القويمة"[٣]. ويطالب بعقاب صارم تنفذه الحكومة على مروجي هذه الكتب الذين يطبعونها إذ يقول : " حق للحكومة أن تعاقب أصحابها وطابعيها، ولا يعز عليها ذلك ما دام أصحابها، والذين يطبعونها يكتبون أسماءهم عليها، وهي لو اهتمت بالأمر لوقفت على ما هنالك وعلمت أنّها محشوة بالأكاذيب في الدين والخداع في الآداب، والاختلاق مما يودع في رؤوس العوام رذيلة السفه، ويولّد بينهم مكروه الفساد، وليس أقدر من الحكومة على استئصال ذلك، كما ليس أحد مسئولاً أكثر منها عما يحفظ أدب الأمة وجدها وفخارها"[٤].

٦- تواريخ الأدب والموروث السردي:

يُعد كتاب (تاريخ آداب اللغة العربية)، لمحمد دياب بك الذي ظهر عام ١٨٩٩/١٣١٧هـ أول كتاب في النقد العربي الحديث، فيما نعلم، اقتفى أثر المستشرقين الألمان

---

[١] محمد عمر، حاضر المصريين أو سر تأخرهم، ص١٤٥.

[٢] المرجع نفسه، ص١٤٧ (الهامش).

[٣] المرجع نفسه، ص ٢١٩.

[٤] المرجع نفسه، ص٢١٨، ويبدو أن موقف الثقافة العالمة (المتعالي) من القص والموروث السردي العربي القديم عند النقاد القدامى واستمراره في القرن التاسع عشر ومطالع القرن العشرين كان سببا في هروب عدد من رواد الرواية العربية الحديثة من نعت: " راوية حواديت وفكاهات". فمحمد حسين هيكل (١٨٨٨-١٩٥٦) يذكر في مقدمة الطبعة الثالثة من روايته (زينب) سبب نشرها باسم مصري فلاح بدلاً من اسمه الحقيقي بأن ذلك كان " خشية ما قد تجني صفة الكاتب القصصي على اسم المحامي"، محمد حسين هيكل، زينب، ط٥، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٢، ص٧.

في تقسيمهم الأدب العربي وفقاً للعوامل السياسية[١]. ولم يشكل السرد العربي القديم سوى نصيب ضئيل من كتاب محمد دياب. ومن الفنون السردية التي وقف عندها القصص والحكايات الموضوعة. والقصص عنده ينقسم قسمين: " منها ما له خارج يطابقه فيكون من علم التاريخ، ومنها ما هو حكايات مخترعة وُضِعَتْ لتسلية النفوس وقت الفراغ ككتاب ألف ليلة وليلة، وهذا النوع يعرف الآن بالروايات. وقد أكثر من التصنيف فيه معاصرونا اقتداءً بالإفرنج فإنهم في هذا الفن قد حازوا قصبات السبق"[٢]. وأشار محمد دياب كذلك إلى (الحكايات الموضوعة) ويعني بها " المقامات الأدبية التي قصد بها منشؤها جمع مواد لغوية في حكايات لطيفة حسنة الأسلوب يرغب فيها طالب الأدب، ويسهل عليه حفظها، ويتعرّف منها أساليب الإنشاء كمقامات أبي الفضل أحمد بن الحسين الهمذاني المعروف ببديع الزمان المتوفي سنة ٣٩٣هـ ... ومقامات أبي محمد القاسم بن علي الحريري البصري المتوفي سنة ٥١٦هـ بالبصرة"[٣].

ولا يتجاوز الموروث السّردي عند محمد دياب التسلية والأساليب الإنشائية المنمقة. ونظرته إلى القصص الأدبي تجعله يضع ألف ليلة وليلة جنباً إلى جنب مع الروايات التي ألفها أدباء عرب في القرن التاسع عشر؛ فهذه الروايات هي أيضاً للتسلية مثل ألف ليلة وليلة. ويختزل محمد دياب مقامات بديع الزمان والحريري في بعد واحد هو البعد اللغوي الذي قُصِدَ به التعليم. ونجد مثل هذا المنظور أيضاً عند جورجي زيدان (١٨٦١-١٩١٤م) في (تاريخ آداب اللغة العربية[٤]. إذ يصنف زيدان الموروث السّردي صنفين هما: القصص الموضوعة مثل قصة عنتر، وقصة البرّاق، وقصة بكر وتغلب، وقصة شيبان مع كسرى أنوشروان، والروايات الغرامية[٥]. والقصص المنقولة وهي ما نقله العرب من القصص عن اللغات الأخرى مثل الفرس والهند. ومن هذه القصص رواية ألف ليلة وليلة[١]، وقد حصر جورجي زيدان دلالة

---

[١] سبق كتاب محمد دياب ظهور كتب لنقاد وأدباء عرب في أواخر القرن التاسع عشر كان لها أثر كبير في النظرة إلى تاريخ الأدب العربي، ومن هذه الكتب على سبيل المثال (ارتياد السعر في انتقاد الشعر)، لمحمد سعيد، الذي نشر منجماً في مجلة (روضة المدارس) سنة ١٨٧٦، و (دليل الهائم في صناعة الناثر والناظم) لشاكر البتلوني، بيروت، سنة ١٨٨٥، و(مصباح الأفكار في نظم الأشعار)، لشاكر شقير، لبنان ١٨٨٨م. ونحيل على ثلاثة كتب قدمت ثبتا بأسماء الكتب السابقة وهي: عبد العزيز الدسوقي، تطور النقد العربي الحديث في مصر ص٣١ وما بعدها، ومحمد يوسف نجم، نظرية النقد والفنون والمذاهب الأدبية، ص٧٤ وما بعدها، وهاشم ياغي، النقد الأدبي الحديث في لبنان، ص٣٥٩ وما بعدها.

[٢] محمد بك دياب، تاريخ آداب اللغة العربية، مطبعة جريدة الإسلام، القاهرة، ١٩٠٠، ج٢، ص٧٠.

[٣] المرجع نفسه، ج٢، ص٧٠-٧١.

[٤] ذكر بيير كاكيا أنه بعد نشر إدوارد فان دييك وقسطنطين فيليبدس (تاريخ العرب وأدبهم) نشر زيدان ١٨٩٣ في (الهلال) سلسلة طويلة من المقالات عنوانها (تاريخ آداب اللغة العربية)، وبعد ذلك (١٩١١-١٩١٤) جمعها في أربعة مجلدات تحت العنوان نفسه، انظر: تاريخ كيمبردج للأدب العربي، ص٦٠٤.

[٥] تاريخ آداب اللغة العربية، مرجع سابق، ج٢، ص٣٣٨-٣٤١.

والهند. ومن هذه القصص رواية ألف ليلة وليلة[١]، وقد حصر جورجي زيدان دلالة المقامات في الفائدة اللغوية والتعليم، ولهذا نفى وجود أية مظاهر درامية فيها كما ذهب إلى ذلك بعض المستشرقين. إذ يقول عن المقامات: " ليس المراد مغزاها؛ أي المقامات، كما يريد الإفرنج في التمثيل... وهي في الغالب مبنية على المجون وانتحال أسباب الكسب بالحيل ونحوها" [٢].

وقد التفت الرافعي (١٨٨٨-١٩٣٧م) إلى بعض أنواع القص الذي نشأ منذ العصر الأموي مثل القص السياسي والقص الديني (التذكير والوعظ). وكان وقوفه عند هذين النوعين من القص وقوفاً طويلاً مُفصّلاً في حين كانت إشارته إلى قص المتصوفة والزهاد إشارة سريعة[٣].

وإذا كنا نجد بعض الإشارات عن السّرد العربي القديم عند الكتاب الذين وقفنا عندهم فإنّ بعض الكتاب الذين ألفوا في تاريخ الأدب العربي جعلوا خطابهم تعليمياً يتناسب مع متلقيهم من طلاب المراحل الثانوية. ونجد مثل هذا المنحى التعليمي عند حسن توفيق العدل (١٨٦٢-١٩٠٤م) في كتابه (تاريخ آداب اللغة العربية، ١٩٠٤م). ويبدو أنّ هذا الخطاب التعليمي كان سبباً في عرضه موضوعات الكتاب عرضاً تبسيطياً لا يتوخى من وراءه الاستقصاء والتفصيل. ولهذا جاء حديثه عن النثر العربي القديم حديثاً موجزاً لم يتجاوز فيه الإشارات العابرة إلى فني الخطب، والرسائل، وقصص الأمثال، والقصص القرآني[٤]. واتضح الخطاب التعليمي كذلك عند أحمد حسن الزيات في (تاريخ الأدب العربي للمدارس الثانوية العليا)(١٣٤٣هـ/ ١٩٢٥م). وعند الأب نعمة الله العنداري في كتابه (تاريخ آداب اللغة العربية) حسب منهاج البكلوريا اللبنانية لقسميها الأدبي والفلسفي (١٩٢٩م). وقد أتت المباحث النثرية في هذه الكتب تابعة للمباحث الشعرية التي استأثرت بالنصيب الأكبر[٥].

---

[١] تاريخ آداب اللغة العربية، ج٢، ٣٤١.

[٢] المرجع نفسه، ج٢، ص٣٤٥.

[٣] تاريخ آداب العرب، ضبطه وصحّحه وحقق أصوله محمد سعيد العريان، ط٢، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ١٣٥٩هـ/١٩٤٠، ج١، ص٣٩٩.

[٤] المرجع نفسه، ص١٦٠-١٦١.

[٥] أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي للمدارس الثانوية والعليا. ط٦، لجنة التأليف، القاهرة، ١٣٥٤هـ/١٩٣٥م. الأب نعمة الله العنداري، تاريخ آداب اللغة العربية، مطبعة المرسلين اللبنانيين، جونية، لبنان، ١٩٣٣م. وانظر مسرد مفصل بأسماء كتب تواريخ الآداب في: عدنان العلي، الأدب العربي بين الدلالة والتاريخ، ط١، منشورات جامعة آل البيت، ١٤٢١هـ/٢٠٠٠م، ص٦٨-٧١.

ثانياً: تلقي الموروث السّردي في النقد العربي الحديث:

لن تكتمل صورة الموروث السّردي في كتابات النقاد العرب المحدثين إلا إذا أشرنا إلى جهودهم التي برزت منذ مستهل القرن العشرين حتى منتصفه تقريباً عندما بدأت بعض الدراسات التأصيلية في الظهور. ومن النقاد المحدثين الذين لا بدّ من التوقف عندهم أحمد ضيف (١٨٨٠-١٩٤٥م)، والعقّاد (١٨٨٩-١٩٦٤م)، وطه حسين (١٨٨٩-١٩٧٣م) ومحمود تيمور (١٨٩٤-١٩٤٥م)، وزكي مبارك (١٨٩١-١٩٥٢م)، وتوفيق الحكيم (١٨٩٨-١٩٨٧م).

وشكّل كتاب (مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ١٩٢١) لأحمد ضيف اتجاهاً نقدياً نحو الإفادة من معطيات المناهج النقدية الحديثة ولا سيّما النقاد المحدثين الفرنسيين مثل سانت بيف Sainte Beuve، وتين Taine، وبرونتيير Brunetiere. ومثل الشعر العربي القديم وقضاياه النصيب الأكبر من هذه القراءة على حين لم يحظَ النثر العربي القديم إلا بنصيب ضئيل تمثّل في النبذة التاريخية التي أوردها الناقد عن مصطلح الأدب. إذ يقصر أحمد ضيف هذا المصطلح على المنظوم والمنثور البليغ مستثنياً أنواعاً سردية شتى من هذا المصطلح كالسير، والأخبار والفكاهات، والملح ونحوها[١].

وإذا كان النثر القديم لم يستأثر باهتمام أحمد ضيف في هذا الكتاب فإنه تعرّض للموروث السّردي العربي لاحقاً في مقالات له نُشِرَتْ في مجلة (المقتطف). ومنها مقالة له بعنوان (القصص في الأدب العربي) بيّن فيها أنواعاً من القصة العربية القديمة، وهي القصص العامية، ويعني بها السيّر الشعبيّة التي كتبت في مصر مثل قصة عنترة، وبكر وتغلب، وسيف بن ذي يزن وغيرها. ومنها الأحاديث والحكايات المُنمقة التي ظهرت في القرنين الثالث والرابع مثل ما يحكى عن أهل بغداد ومجالس الرشيد والبرامكة، وقصص مأخوذة من التاريخ العام، أو قصص القرآن كقصص فرعون، وموسى، وعيسى بن مريم، وأهل الكهف وغيرهم، وألف ليلة وليلة، والحكايات المنسوبة إلى أبي الحسن أحمد بن عبدالله بن محمد البكري المتوفى في النصف الثاني من القرن العاشر الهجري كغزوة الأحزاب، وما جرى للإمام علي الفارس الوثاب، وغزوة الإمام علي بن أبي طالب مع اللعين هضّام ابن الحجّاف، وكفتوح اليمن المعروفة بقصة الغول، وغير ذلك من القصص الكثيرة التي كتبت في أزمان مختلفة[٢].

وجعل أحمد ضيف الأسلوب القصصي والمضمون الفارق بين المقامات والقصص العامية. " فالقصص العامية حافلة بالأخطاء واللحن وموضوعاتها إمّا فارسية أو هندية مقتبسة من تاريخ الفرسان والأبطال قد عبث بها الخيال ولعبت بها أهواء العامة. أمّا المقامات فهي

---

[١] انظر: مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ط١، مطبعة السفور، القاهرة، ١٩٢١، ص١٢-٢٠.

[٢] أحمد ضيف، القصص في الأدب العربي، المقتطف، ج١، م٨٦، ١ يناير ١٩٣٥، ٢٥ رمضان ١٣٥٣هـ، ص١٤٦-١٤٨.

ليست على هذا الطراز لأنها كُتِبَتْ بعبارة صحيحة، وأُخِذَتْ حوادثها من مشاهدات الكتاب وأحوال الاجتماع، والعصور التي كانوا يعيشون فيها"[١].

أمّا العقّاد فقد نظر إلى القصة والرواية نظرة قائمة على الازدراء والانتقاص والاستهجان إذ يقول: " لا أقرأ قصة حيث يسعني أن أقرأ كتاباً أو ديوان شعر، ولست أحسبها من خيرة ثمار العقول فالرواية تظل في مرتبة دون مرتبة الشعر، ودون مرتبة النقد أو البيان المنثور "[٢]. ونظرة العقّاد هاته إلى القصة والرواية مصدرها كامن في الأساليب الفنية ونوع المتلقي الذي يتوجه إليه المبدع بنتاجه. فالأساليب الرفيعة هي للشعر وحده دون القصة، كما أنّ الشعر موجه للنخبة المثقفة (الثقافة العالمة) بخلاف القصة والرواية. ولعلنا نتساءل إذا كان هذا هو موقف العقّاد من القصة والرواية كما تجلّت في الأدب الحديث الغربي والعربي فماذا يكون موقفه من الموروث السّردي؟ إنّ الإجابة عن هذا السؤال استدعت مني قراءة شاملة لنتاج العقاد النقدي لالتقاط بعض المحاور المتناثرة في حديثه عن النثر العربي القديم عامة، والسّرد العربي خاصة.

وقد جعل العقّاد (رسالة الغفران) للمعري كتاب أدب وتاريخ وثمرة من ثمار الدرس والاطلاع، وجردها من سمة البدعة الفنية والتخيل المبتكر[٣]. وربّما كان العقّاد متأثراً في منظوره هذا بنظرية (الطبائع العرقية) التي تقضي بتفوق الجنس الآري على السامي في الخيال والإبداع. وقد أعلن العقّاد رأيه هذا أول مرة في تقديمه لديوان عبد الرحمن شكري الذي طُبِعَ عام ١٩١٣. فالعقّاد يتحدث عن الشعر ومزاياه، ويرد على من قالوا إنّ شعر شكري مشرب بالأسلوب الإفرنجي ذاهباً إلى أنه يفضل تقسيماً آخر للشعر هو الأسلوب الآري والأسلوب العربي. وهو تقسيم عائد إلى الفارق بين العقليتين الآرية والسامية في تصوّر الأشياء. وهذا هو السبب في " اتساع الميثولوجي والأساطير عند الآريين وضيقها عند الساميين" [٤]. ومن الفنون السردية العربية القديمة التي استأثرت باهتمام العقّاد فن المقامة. وقد نظر إليها بوصفها فنا

---

[١] أحمد ضيف، القصص في الأدب العربي، ص١٤٨.

[٢] عباس العقّاد، في بيتي، ط١، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٦٦، ص٣٣.

[٣] انظر: (الخيال في رسالة الغفران)، المجموعة الكاملة لمؤلفات عباس محمود العقّاد، مجلد ٢٥، الأدب والنقد، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، ص١١٧-١١٨.

[٤] مطالعات في الكتب والحياة، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، صيدا، د.ت،(الشعر ومزاياه)، ص٢٤٦، وقد تراجع العقّاد عن هذا الرأي في كتابه (أثر العرب في الحضارة الأوربية، ١٩٦٠) إذ نفى تميز العقلية الآرية على العقلية السامية. انظر: أثر العرب في الحضارة الأوربية، ط٤، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٠، ص٢٨.

متميزاً يستوعب موضوعات معاصرة قد تعجز عنها القصيدة والقصة والمقالة[١]. أمّا فيما يتصل بالأدب الشعبي العربي عند العقّاد فإنه لم يحظَ سوى بشذرات نادرة متفرقة كان أهمها حديثه عن بعض الأغاني الشعبية وتفسيرها من المنظور النفسي. " إذ تكشف هذه الأغاني عن نفسية شعب طال عليه التسخير حتى تعوّد أن يهرب من العمل ومن مسئولياته وتبعاته. ولو كان من ألزم الواجبات عليه"[٢]. كذلك تحدّث العقّاد عن بعض النوادر الشعبية في الأدب العربي القديم مثل النوادر الجحوية، وأدب الحمقى والمحمقين[٣].

وقد تناول طه حسين القصص العربي القديم في حديثه عن القصص وانتحال الشعر، في كتابه (في الشعر الجاهلي، ١٩٢٦). فالقصص عنده " فن من فنون الأدب العربي توسّط بين آداب الخاصة والآداب الشعبية"[٤]. كما أنّ الكتابية وعصر التدوين هي التي حالت دون نمو القص الشفاهي فكان أن ضعف وصار مبتذلاً. ويقول طه حسين عن هذا القص إنه " أزهر أيام بني أمية وصدرا من أيام بني العباس حتى إذا كثر التدوين وانتشرت الكتب واستطاع الناس أن يلهوا بالقراءة، دون أن يتكلفوا الانتقال إلى مجالس القصاص، ضعف أمر هذا الفن وأخذ يفقد صفته الأدبية الراقية شيئاً فشيئاً حتى ابتذل وانصرف عنه الناس"[٥].

وقد أنكر طه حسين في (حديث الأربعاء) أن يكون للعرب فن قصصي أو درامي قديم[٦]. ثم عدل عن هذا الرأي في كتابه (من حديث الشعر والنثر) في رده على من أنكر وجود الأدب القصصي عند العرب إذ يقول: " ... فإذا لم توجد عندنا " إلياذة " أو "أودسا" فليس من شك أن ما أدته الإلياذة والأودسا قد أداه لنا الشعر القديم من تصوير الحياة الاجتماعية وتصوير حياة الأبطال ثم من الذي يستطيع أن ينكر أن في أدبنا العربي جمالاً ليس أقل من جمال الإلياذة والأودسا؟ وليس ذنب الأدب العربي ألا يقرأه الناس ولا يعرفوه. أي الأدباء عني بقصص أبي زيد وعنترة وما إليه من الأقاصيص الكثيرة التي تعنى بها العامة؟ أيكم يدرسه فهو مضطر إلى أن يعترف أن للأدب العربي من هذا الجمال الفني الرائع ما لا يقل عن الإلياذة والأودسا، فليقرأ

---

[١] انظر: (المقامة بين المحافظة والتجديد)، عيد القلم ومقالات أخرى، تحرير الحسّاني حسن عبدالله، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، د.ت، ص٥٠.

[٢] خواطر في الفن والقصة، ص٣٢، ط١، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٧٣.

[٣] تراجم وسير جحا الضاحك المضحك، المجموعة الكاملة لمؤلفات العقّاد، دار الكتاب اللبناني، بيروت،١٩٦٣، ص ٤٥٩-٤٦٤.

[٤] في الشعر الجاهلي، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٣٤٤هـ/١٩٢٦، ص٩٠.

[٥] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[٦] انظر: حديث الأربعاء، ج١، ص١٨٨-١٩٦.

أدباؤنا أولاً، وأنا واثق أن هذا الأدب الذي ندعه لقهوات العامة، ونزدريه سيحدث في أدبنا العربي نهضة واسعة المدى"[١].

وقد تتبع طه حسين المراحل المختلفة التي مرّ بها النثر العربي القديم ومنها المفاضلة التي جرت بين المنظوم والمنثور في القرنين الثاني والثالث للهجرة. وناقش كذلك آراء بعض المستشرقين القائلة بتأثر النثر العربي القديم بالثقافات الأجنبية الفارسية واليونانية، وخلص إلى القول إنّ " قصص أيام العرب كانت تُروى وتُحكى في مدينتي البصرة والكوفة عندما استقرّ العرب في هذين المصرين. والذي يظهر من هذه القصص ليست العقلية الفارسية ولا اليونانية بل العقلية العربية التي تريد أن تثبت للنابهين من القبائل أعظم حظ من الشجاعة في هذه القصص" [٢].

ويُعد كتاب (النثر الفني في القرن الرابع)، لزكي مبارك من أوائل الكتب النقدية الحديثة التي التفتت إلى النثر وفنونه ونقده نقداً منهجياً[٣]. والنثر الفني في القرن الرابع عند زكي مبارك ينقسم إلى عدة أنواع سردية هي: الأخبار، والأقاصيص، ومنها المقامات التي تندرج ضمن هذه المنظومة الأخبارية، وكتب النقد الأدبي مثل كتب أبي الحسن الجرجاني، والباقلاني، وأبي هلال العسكري، والحاتمي، والمرزباني، وكتب الآراء والمذاهب مثل كتب أبي حيّان التوحيدي، ومسكويه، وابن نباتة الخطيب، وابن حزم، والثعالبي، وكتب الرسائل والعهود. ويتضح لنا من هذا التصنيف أنّ مفهوم النثر الفني عنده كان مفهوماً شاملاً يحوي الأدب ونقده بما فيه نقد النثر والبلاغة. وعندما تحدّث الناقد عن أسمار العرب وأقاصيصهم أشار إشارة عابرة إلى ألف ليلة وليلة مبيّناً مكانتها في القص العربي القديم وفي الآداب العالمية بيد أنه جعلها خارج إطار بحثه لما فيها من الخيال والأحلام العجيبة. إذ يقول: " ولكن هذا النوع من القصص، قصص ألف ليلة وليلة، ليس هو النوع الذي نريد أن نتحدث عنه في هذا الباب، وإنّما نريد أن نتكلم عن القصص الذي وُضِعَ قصداً، والذي أراد أصحابه أن يدوّنوا به بعض الأوصاف عن طريق الحكايات الصغيرة، أو يذيعوا بعض النوادر والفكاهات، أو يعطوا بعض الجوانب التاريخية صورة مغرضة يخدمون بها بعض الأحزاب، أو يشرحوا بعض النظريات الفلسفية والأدبية أو يصفوا بعض الحوادث الغرامية، وما إلى ذلك مما يشوق القلوب والعقول والأذواق"[٤].

---

[١] من حديث الشعر والنثر، المجموعة الكاملة لمؤلفات طه حسين، م٥، الأدب والنقد، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، بيروت، ١٩٧٣-١٩٧٤، ص٥٦٨.

[٢] المرجع نفسه ، ص٥٨٣.

[٣] الكتاب أطروحة دكتوراه نوقشت بإشراف المسيوماسينيون، جامعة باريس، ٢٥ أبريل ١٩٣١، ونال بها المؤلف إجازة الدكتوراه بدرجة مشرف جداً. النثر الفني في القرن الرابع، المكتبة العصرية، بيروت، د.ت، ص٢.

[٤] النثر الفني، ج١، ص٢٤١-٢٤٢، ويمكن ربط ذلك بموقف زكي مبارك من الخيال؛ ففي أواسط الثلاثينيات من القرن العشرين أكّد زكي مبارك دعوة وزير الأوقاف آنذاك محمد نجيب الغرابلي باشا الصادرة في شهر =

وقد مثّل الحديث عن التراث القصصي عند العرب جانباً كبيراً من نتاج محمود تيمور النقدي. فنحن نجد حديثاً عن القصة العربية في عدد من مؤلفاته منها (نشوء القصة وتطورها)، (فن القصص) و (الأدب الهادف)، و(القصة في الأدب العربي وبحوث أخرى)[١]. والتراث القصصي في الأدب العربي عند محمود تيمور متصل الحلقات منذ أقدم العصور ومتنوع في صيغته وفي محتواه ومنه قصص الأمثال، والأسمار، والأساطير، والخرافات، والقصص العاطفي الذي تكاثر في العصر الأموي كقصة (مجنون ليلى) و (قيس لبنى) و (جميل بثينة) وما نشأ بعد ذلك من مقامات (الهمذاني) و (الحريري) ومن إليهما، والقصص الأدبي (كرسالة الغفران)، لأبي العلاء المعري، ورسالة (التوابع والزوابع) لابن شهيد الأندلسي، والقصص الفلسفي كـ (رسالة حي بن يقظان) لابن طُفيل، و(رسالة الطير)، للغزالي، والقصص الشعبي كـ (ألف ليلة وليلة)، و(سيرة عنترة) وما أخذ مأخذهما من سير وحكايات[٢].

وعلى الرغم من أنّ محمود تيمور أدرج المقامة ضمن التراث القصصي إلا أنّه نظر إليها بوصفها تخلو من أية قيمة فنية إذ يقول: "والمقامة ليس لها أي قيمة قصصية، وإن كانت وضعت في القالب القصصي؛ لأنها خلت من أهم مميزات القصة وهو الحادثة أو العقدة كذلك خلت من الشخصيات الروائية الممتازة وتحليل نفسياتها ودرس أخلاقها. والغرض الذي رمى إليه مؤلف المقامة هو غرض الموعظة أو النكتة المستملحة والألغاز اللغوية والنحوية. كل ذلك في لغة ألفاظها جزلة غريبة، وأسلوب كلّه مسجع"[٣].

ونظر محمود تيمور إلى الأدب الشعبي نظرة منفتحة بعيداً عن المنظور المتعالي الذي ميز بعض النقاد العرب القدامى والمحدثين في تناولهم لهذا النوع من الأدب. فالأدب الشعبي عنده هو الأدب الفني الرفيع الذي يستلهمه الفنان من روح الشعب ومن مختلف بيئاته"[٤]. ومن أبرز قصص الأدب الشعبي قصص ألف ليلة وليلة التي احتلت مكاناً علياً في ميدان الأدب العالمي"[٥]. ومن الأدب الشعبي كذلك "قصص الحرب والبطولة أو قصص العوام ومنها عنترة،

=ربيع الثاني ١٣٥٣هـ/١٩٣٥م بضرورة **تعديل الرواية الشعبية للسيرة النبوية**. يقول مبارك: " الذي يراجع الموالد النبوية يجدها مملوءة بالخرافات والأضاليل، وقد احتمل الناس لغوها زمناً طويلاً، لأنها لم تكن تُتلى إلا في البيئات العامية التي تصدق كل شيء"، المدائح النبوية في الأدب العربي، ط١، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ١٣٥٤هـ/١٩٣٥م، ص٢٠٥.

[١] نشوء القصة وتطورها، ط١، المطبعة السلفية، القاهرة، ١٩٣٠؛ القصة في الأدب العربي وبحوث أخرى، ط٢، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، صيدا، د.ت.

[٢] انظر: القصة في الأدب العربي وبحوث أخرى، ص٥-٦.

[٣] نشوء القصة وتطورها، مرجع سابق، ص٣٧.

[٤] فن القصص، دراسات في القصة والمسرح، ط١، مكتبة الآداب ومطبعتها، القاهرة، ١٩٦٠، ص١٧٠.

[٥] الأدب الهادف، ط١، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٥٩، ص١٣.

والزير سالم، وبني هلال، والبطّال، والقصة المعروفة بالأميرة ذات الهمة، والبُراق التي منها حرب البسوس، وسيف بن ذي يزن، وفيروز شاه وما ماثلها"[١]. وينطلق محمود تيمور في حديثه عن هذه القصص الشعبية في إطار مدى مطابقة حوادثها للتاريخ الرسمي، وهو يحكم عليها بأنها " قصص تعتمد في هيكلها على حوادث التاريخ، ولكنها مشحونة بالأغلاط التاريخية التي لا يقبلها العقل السليم"[٢]. ونظرة محمود تيمور هاته تغفل وجود تصوّر شعبي للتاريخ يخالف ما تعارف عليه المؤرخون الرسميون.

وقد أفرد توفيق الحكيم فصلا من كتابه (زهرة العمر) للحديث عن الموروث السّردي العربي. وشمل حديثه أدب الجاحظ، والمقامات، والأدب الشعبي ولا سيّما القصص الشعبي، والسير الشعبية. كما تحدّث عن استلهام موروث المقامة الذي تمثّل في حديث عيسى بن هشام للمويلحي. ويصف توفيق الحكيم الأدب العربي من حيث هو خلق فني بأنه "ناقص التكوين"[٣]. وبرز هذا النقص في النثر إذ يقول: "فالشعر زهر قد ينبت في الخلاء أما النثر فيحتاج في نموه إلى العمران"[٤]. ويبدو أن توفيق الحكيم كان متأثراً بنظرة بعض المستشرقين للأدب العربي وخلوه من الملاحم فهو يقول: " إنّ الأدب العربي القديم مقارنة بآداب الأمم القديمة مثل مصر القديمة، والهند، والإغريق، والرومان وغيرها خلا من وجود آداب ملاحم وتمثيل وقصص يضارع آداب تلك الأمم في قوة البناء، ودقة التركيب، وروعة الفن"[٥]. وجعل الأساليب السمة المائزة بين الأدب الرسمي والأدب الشعبي في الأدب العربي القديم؛ إذ يحتفي الأدب الرسمي بالأساليب الإنشائية المتكلفة بعيداً عن تصوير ما يجيش في نفس الشعب من إحساس وخيال[٦]. ويتمثل الأدب الرسمي في الرسائل والمقامات أمّا الأدب الشعبي فهو أدب بعيد عن الأساليب المتكلفة "فما ظهور الأدب الشعبي إلا علامة قصور أو تقصير من الأدب الرسمي أو صرخة احتجاج على جمود الفصحاء"[٧].

وتنتمي المقامات، حسب تصنيف توفيق الحكيم، إلى الأدب الرسمي الإنشائي. وهي أعمال قصصية يقصد بها سرد حكاية وتصوير أشخاص. ولكن الإغراق في الوشي اللفظي، والاحتفال بالوضع اللغوي صرف هم الكاتب عن التعمّق في التحليل والإضافة في السرد

---

[١] نشوء القصة وتطورها، ص١٨.

[٢] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[٣] زهرة العمر، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، [١٩٤٣]، ص١٥٩.

[٤] المرجع نفسه، ص١٦٠.

[٥] المرجع نفسه، ص١٥٩.

[٦] المرجع نفسه، ص١٦١.

[٧] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

والإجادة في البناء[١]. بيد أنّ توفيق الحكيم يستثني الجانب الفني لمقامات بديع الزمان من حيث رسم أشخاص المقامة وتصوير المجتمع في عصره"[٢].

وتمثل قراءة شوقي ضيف للمقامات في كتابيه (الفن ومذاهبه في النثر العربي) و(المقامة) قراءة تقليد أعاد فيها إنتاج المقولات السابقة عن هذا النوع السردي عند بعض النقاد القدامى والمحدثين فكان بذلك متلقياً وناقلاً لقراءات اختزلت المقامة في بعدها اللغوي فقط، ولم تنظر إليها في جوانبها المتعددة. والغاية التي نشأ من أجلها فن المقامة، كما يرى شوقي ضيف، هي "غاية التعليم وتلقين الناشئة صيغ التعبير"[٣]. ولهذا فإنّ الأساليب الإنشائية المتكلّفة هي التي ميّزت مقامات بديع الزمان الهمذاني والحريري " فقد كانت وجهة الحريري كوجهة بديع الزمان. ونقصد العناية باللفظ لا المعنى، فكلاهما لم يكن يُعنى من بطله ومغامراته سوى عرض صور من الأساليب البليغة"[٤]. ويشبه شوقي ضيف عمل الحريري في مقاماته "بالحاوي الذي يعرض ألعاباً وتمارين هندسية غريبة ... ومنها أفاعي البلاغة بأديمها الملوّن بالنقط والجناس الخطي وغيرهما"[٥].

وتناول شوقي ضيف السير والقصص الشعبيّة في إطار تأريخه للأدب العربي القديم. وكان المنهج التاريخي الذي التزمه سبباً في نظرته إلى هذه السير من خلال مدى مطابقتها لوقائع التاريخ الرسمي. فسيرة عنترة تصبح تأريخاً لحياة العرب في الجاهلية وما اتصل بها من قصة إبراهيم الخليل وتاريخ العرب في الإسلام وفتوحاتهم العظيمة، وتاريخ الفرس وملوكهم وبلاطهم وآدابهم، وتاريخ الحروب الصليبية، وطقوس النصارى وشعائرهم وأعيادهم[٦]. وأساس السيرة الهلالية، وفقاً لشوقي ضيف، "تاريخي صحيح وهو هجرة بني هلال ومن معهم من القبائل القيسية إلى المغرب واستيلاؤهم على بعض مدنه غير أنّ الأحداث بعد ذلك تمضي وكأنها أضغاث أحلام لتلك الهجرة الكبيرة؛ إذ سمّى القصاص بطلها أبا زيد الهلالي، وسمّوا خصمه في قبيلة زناتة: الزناتي خليفة. وبذلك غاب زعيم القبائل يحيى الرياحي وابنه مؤنس. وقد يرجع ذلك إلى أن القاص أو القصاص الذين وضعوها كانوا بمصر بعيدين عن ساحة الأحداث أو ساحاتها

---

[١] زهرة العمر، ص١٦١.

[٢] المرجع نفسه، ص١٦٤، ودعا الحكيم إلى اتخاذ قالب مسرحي مُستمد من الموروث الشعبي العربي الذي عرفت سياقات تلقيه الشفاهية الحكاواتية والمداحين والمقلدين. ولا يقتصر توظيف هذا الموروث على النصوص المسرحية العربية وإنّما يتعداه إلى المسرح العالمي من إسخليوس وشكسبير وموليير إلى إبسن وتشيخوف حتى بيراندللو ودرنمات، وبذا تتحقق " شعبية الثقافة العليا " أو بعبارة أخرى هي الفاصل بين سواد الشعب وآثار الفن العالمي الكبرى. انظر: توفيق الحكيم، قالبنا المسرحي، مكتبة الآداب، [-١٩٨]، ص١٧.

[٣] شوقي ضيف، المقامة، ط٥، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠، (فنون الأدب العربي؛ الفن القصصي؛ ١)، ص٣.

[٤] المقامة، ص٤٩.

[٥] المرجع نفسه، ص٦١.

[٦] انظر: شوقي ضيف، عصر الدول والإمارات، (مصر)، ط٢، دار المعارف، القاهرة، سلسلة تاريخ الأدب العربي؛ (٧)، ص٤٨٤.

فبدت وقائعها وكأنها أخلاط أحلام، بما في ذلك اسم بطليها العربيين الخياليين: أبي زيد الهلالي ودياب بن غانم الزغبي"[١]. ووقف شوقي ضيف كذلك عند القصة العجائبية ممثلة "بألف ليلة وليلة. وكان عرضه لها موجزاً اقتصر فيه على بيان أصول ألف ليلة وليلة وحكاياتها الفارسية والبغدادية، والمصرية[٢].

وتحوّل اهتمام بعض النقاد المحدثين في تأريخ الأدب العربي إلى تأريخ النقد العربي القديم اعتماداً على ركائز منهجية واضحة. ولعلّ مركزية الشعر في النقد العربي القديم كانت وراء تمحور كتاب (النقد المنهجي عند العرب)، (١٩٤٨) لمحمد مندور حول القضايا النقدية الكبرى التي عرفها تاريخ الشعر العربي القديم مثل الخصومة بين القدماء والمحدثين وغيرها في حين لم يتطرق مندور للموروث السّردي العربي[٣]. وقد تابع محمد مندور بذلك ما قام به طه أحمد إبراهيم قبله الذي لم يورد في كتابه (تاريخ النقد الأدبي عند العرب في العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري(١٩٣٧) أي حديث عن الموروث السّردي العربي[٤].

وصنّف أحمد أحمد بدوي في كتابه (أسس النقد الأدبي عن العرب)، (١٩٥٧) أنواع النثر عند العرب القدامى إلى الرسائل السلطانية، والرسائل الإخوانية، والرسائل الأدبية والمقامات، والمفاخرات، والحوادث الجارية، ورسائل الصيد، وعقود الزواج، والإجازات العلمية والتقريض، والتهذيب، والتاريخ، والقصص، ومقدمات الكتب والهزل. وتنبّه بدوي على الجانب الإبداعي في المقامات وهو ما أهمله النقاد القدامى إذ يقول عنهم: " لو أنهم تناولوا المقامات بالدراسة الفاحصة لأمكن أن تكون هذه المقامات أساساً لبناء القصة القصيرة مع مرور الزمن، ولكنها وقفت عند الحد الذي وضعه لها مؤسساها: بديع الزمان والحريري من العناية بالصياغة وإظهار المقدرة البلاغية"[٥]. وأشار أحمد بدوي إلى المرويات السيّرية الشعبيّة بقوله: " وعرف الأدب العربي نوعاً من القصص كان معظمه شعبياً شغفت به الجماهير في أرجاء العالم العربي، كقصص ألف ليلة وليلة، وقصة الظاهر بيبرس، والأميرة ذات الهمة، والزير سالم وغيرها"[٦].

---

[١] شوقي ضيف، عصر الدول والإمارات (مصر)، ص٤٨٦.

[٢] انظر: المرجع نفسه، ص٤٨٨-٤٨٩.

[٣] النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة، ترجمة عن الأستاذين لانسون ومايبه، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، ١٩٤٨، وقد نشر مندور هذه الأطروحة باسم (تيارات النقد العربي في القرن الرابع الهجري) ثم غيّر العنوان بعد نشرها.

[٤] انظر: طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب في العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، دار الحكمة، بيروت، ١٩٣٧.

[٥] أسس النقد الأدبي عند العرب، ط١، مكتبة نهضة مصر، ١٩٥٧م، ص٥٩٢ .

[٦] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ثالثاً: تلقي الموروث السّردي في النقد العربي الجديد:

استثمر عدد من النقاد العرب المحدثين منجزات النظرية النقدية الغربية في مرحلة البنيوية وما بعدها، في قراءة نصوص سردية عربية قديمة. ونستطيع أن نميز في تلقي هؤلاء النقاد بين خمسة أنماط للتلقي هي:

أ- التلقي التأصيلي ونظرية الأنواع الأدبية.

ب- تلقي الموروث السّردي الشعبي.

ج- التلقي البنيوي السّردي.

د- الموروث السّردي والتلقي التأويلي.

ه- الموروث السّردي والنقد الثقافي.

أ- التلقي التأصيلي ونظرية الأنواع الأدبية:

تُعد مسألة الأجناس من أقدم قضايا الشعرية Poetic في الغرب وأكثرها إشكالاً وجدلاً. ويمكن أن نميز بين اتجاهين مختلفين لهذه المسألة أمّا الاتجاه الأول فقد استلهم التصنيف الثلاثي للأجناس (من شعر غنائي وملحمة ودراما) كما بلوره أفلاطون، وأرسطو ثم هوراس. وقد تأثّر النقاد في المرحلة التي سبقت ظهور الرومانسية بهذا التصنيف[١]. ممّا أدى إلى عدهم نظام الأجناس في الأدب خاضعاً لتراتبية طبقية نتج عنها أن عُدّت بعض الأجناس سامية مثل (الملحمة والمأساة)، على حين عُدّت أجناس أخرى منحطة مثل التمثيلية الهزلية والرواية[٢]. أمّا الاتجاه الآخر لمسألة الأجناس الأدبية فقد ظهر بنشأة الرومانسية وحلقة (IENA) بألمانيا. وقد حافظ فريدرك شليجل Friedrich Schlegel على هذا التصنيف الثلاثي وأعطاه مدلولاً جديداً "فالشكل الغنائي عنده شكل ذاتي، والدرامي موضوعي، والملحمي ذاتي وموضوعي في آن"[٣]. ونجد عند الشاعر الفرنسي (هوغو) Hogo اتجاهاً رافضاً لمثل هذا التصنيف الأجناسي الصارم، وتطوّر هذا الاتجاه الرافض ليبلغ أوجه عند الإيطالي بينيديتو كروتشه (Benedetto Croce) الذي أعلن موت الأجناس وميلاد ما سماه (هنري ميشو) H. Misho الأثر الكلي الذي يحتوي

---

[١] مثل ديوميد وبروكلس وجان دي غرلاند في نهاية القرن الحادي عشر ومطلع القرن الثاني عشر، انظر: جيرار جينيت، مدخل لجامع النص مع مقدمة خص بها المؤلف الترجمة العربية، ترجمة عبد الرحمن أيوب، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، دار توبقال للنشر، ١٩٨٥، ص١٥-٤٧.

[٢] رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، ط٣، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧، ص٢٤٠-٢٤١.

[٣] جامع النص، ص٤٩.

الأجناس جميعها ويختزلها لكي يتجاوزها ويتعالى عنها[١]. ويرى هانس روبرت ياوس H.R. Jauss أنّ نهاية سلطة مفاهيم الجنس عند كروتشه هي في جانب آخر علامة على طبيعة الأجناس الأدبية الزمنية والمتحولة تحولاً مشروعاً وذلك بمجرد استعدادنا لإفراغ مفهوم الجنس الكلاسيكي من جوهره[٢]. وقد أوجد جيرار جينيت G.Genette مصطلح (جامع النص)، ويعني به مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة مثل أصناف الخطابات، وصيغ التعبير، والأجناس الأدبية[٣].

١- التلقي التأصيلي في النقد العربي الحديث:

لا نقع في تنظيرات النقاد العرب القدامى لجنسي المنظوم والمنثور على تصور أجناسي متكامل يؤشر على وجود نظرية أنواع أدبية عربية قديمة. وقد تنبّه بعض النقاد المحدثين على غياب مثل هذا التصوّر النقدي القديم. إذ يقول حمادي صمود: " إنّ النصوص العربية القديمة المتعلقة بقضايا الأدب ولا سيّما الدائرة منها على علم الشعر وعمله كثيرة الإشارة إلى الأغراض والمعاني والفنون، ولكننا لا نجد فيها إطاراً نظرياً للتصنيف أو دراسة تطبيقية لمختلف الخصائص الماثلة في النصوص يكون القصد منها تطبيق العناصر المفيدة في ضبط حدود الأجناس أو ما يسمى بالعناصر الطاغية المهيمنة التي لا يمكن العدول عنها إلا بالخروج عن الجنس أو النوع"[٤].

وتنبّه بعض الباحثين العرب على ضرورة تحديد المصطلحات الخاصة بالسّرد العربي القديم، وقد بيّنا في حديثنا عن الموروث السردي والتلقي التاريخي جانباً من هذه المحاولات. ونشير في هذا الموضع إلى ما قام به عبد العزيز عبد المجيد (١٩٤٩) في كتاب (الأقصوصة في الأدب العربي الحديث) "The Modern Arabic Short Story"؛ إذ قام بعمل إحصائية بالمصطلحات السّردية القديمة متتبعاً جذورها اللغوية وتطوّرها التاريخي عبر عصور عدة منذ

---

[١] نظرية الأجناس الأدبية، كارل فيتور وآخرون، نظرية الأجناس الأدبية، تعريب: عبدالعزيز شبيل، مراجعة حمادي صمود، ط١، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٤١٥/٦/١هـ، ١٩٩٤/١١/٤. رقم (٩٩)، (مقدمة المعرب)، ص٨.

[٢] هانس روبرت ياوس، أدب العصور الوسطى ونظرية الأجناس، في كارل فيتور وآخرون، نظرية الأجناس الأدبية، ص٥٥.

[٣] انظر: مدخل لجامع النص، ص٥؛ جان ماري - شافر، من النص إلى الجنس، ملاحظات حول الإشكالية الأجناسية، نظرية الأجناس الأدبية، ص١٤٨-١٦٠.

[٤] حمادي صمود، الوجه والقفا: في تلازم التراث والحداثة، ط١، الدار التونسية للنشر، سبتمبر، ١٩٨٨، ص٢٠.

نشأتها إلى العصر الحديث مثل مصطلحات القصة، والسيرة، والحديث، والحكاية، والسمر والخرافة، والأسطورة، والرواية، والنادرة، والخبر، والمثل، والمقامة[١].

ووضع موسى سليمان تصنيفاً نوعياً للسرد العربي القديم للإجابة عن السؤال الذي شغل عددا كبيرا من الباحثين العرب والمستشرقين وهو: هل عرف العرب الملاحم؟ ويجيب سليمان عن هذا السؤال بجعل التراث القصصي العربي يندرج في قسمين رئيسيين هما: القصص الموضوع أو العربي الصميم وهو من وضع العرب، والقصص الدخيل أو المنقول وهو الذي اقتبسه العرب عن غيرهم اقتباساً. ومن أقسام القصص الموضوع عنده: ١- القصص الأخباري ٢- القصص البطولي ٣- القصص الديني ٤- القصص اللغوي أو المقامات ٥- القصص الفلسفي[٢].

ونجد عند السباعي بيومي (١٩٥٦) تصنيفاً للقص العربي القديم يتشابه كثيراً مع تصنيف موسى سليمان؛ فالقص العربي القديم ينقسم قسمين هما: القص المترجم والقص الموضوع. ومن القص المترجم كليلة ودمنة وألف ليلة وليلة. ومن القص الموضوع القصة الحماسية مثل قصة البُراق الفارس الربعي، وقصة عنترة الحماسية، والقصة الغزلية العذرية كقصة جميل العذري مع صاحبته بثينة، والقصة الغزلية الإباحية مثل قصة عمر بن أبي ربيعة، والقصص العلمي مثل كتاب الإنسان والحيوان، وإخوان الصفاء، والقصص الفلسفي مثل رسالة حي بن يقظان لابن طفيل[٣].

وحرص بعض النقاد العرب على تأصيل مصطلح "المقامة" بربطها "بالحديث" الذي انبثقت منه مثل موسى سليمان الذي حدّ المقامات بأنها " أحاديث أدبية لغوية يلقيها راوية من

---

(١) Abdel- Aziz Abdel Meguid, The Modern Arabic Short Story. Its Emercence Development and form. Al - Maaref Press, Cairo", 1949 وهذا الكتاب أطروحة دكتوراه حصل عليها المؤلف من جامعة مانشستر. وقد شكّل الكتاب أساساً قامت عليه محاولات بعض النقاد العرب المحدثين في السير على خطى المنهج التاريخي لتأسيس المصطلح السردي، ومن هذه المحاولات: "مصطلح حكاية" في: محمد حسين الأعرجي، فن التمثيل عند العرب، منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد. ١٩٧٨، الموسوعة الصغيرة (٨)، وشوكت البيّاتي، تطوّر فن الحكواتي في التراث العربي وأثره في المسرح العربي المعاصر، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩، وبشرى محمد علي الخطيب، القصة والحكاية في الشعر العربي، ط١، بغداد، ١٩٩٠، إذ بحثت مصطلحات مثل القصة، والرواية، والحكاية، والأسطورة، والخرافة، والملحمة، والملهاة، والمغامرة، والمسامرة، والخبر، والحدث، الحوار، ص١٥-٤٣.

(٢) انظر: موسى سليمان، الأدب القصصي عند العرب، ط٣، مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر، ١٩٦٠م، ص١٦، ص٤٠.

(٣) انظر: السباعي بيومي، تاريخ القصة والنقد في الأدب العربي، ط١، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٥٦، ص١٢-١٤.

الرواة في جماعة من الناس بقالب قصصي يُقصد فيه إلى التسلية والتشويق، لا إلى تأليف القصة والتحليل[١]. وأكّد نقاد آخرون أنّ المقامة (قصة قصيرة) أو (مسرحية) فيها مظاهر درامية، كالذي نجده مثلا عند مصطفى الشكعة، وعبد الملك مرتاض، وجابر قميحة وآخرين[٢]. ونحسب أنّ إحالة المقامة على سياق آخر مفارق لنشأتها أي سياق المرجعية الغربية لا يخلو من مقايسة ظالمة لها تعزلها عن أنساقها الثقافية التي ترعرعت فيها.

وعدّت عزة الغنام المقامات بداية لظهور القصة العربية القديمة، وهي على الرغم من كونها حددت إطاراً زمنياً لبحثها تمثّل في الفن القصصي العربي القديم من القرن الرابع إلى القرن السابع للهجرة إلا أنّها خصصت باباً لبيان ملامح القصة العربية قبل ظهور المقامات. وتشمل هذه الملامح الأخبار، والحكايات، والأمثال، والنادرة، والنوادر، والمقامات الأولى، والقصص المنقول عن الأمم الأخرى. أمّا الأنواع القصصية التي ظهرت بعد انتشار أدب المقامة، وفقاً لعزة الغنام، فهي القصص الديني، والفلسفي، وقصص التاريخ، والرحالة، وقصص المقامات وقصص الحيوان، والقصص الشعبي[٣]. ونحسب أنّ هذا التصنيف الذي التزمته جعلها تقيد الأنواع السردية التي تناولتها في أطر جامدة محدودة بخلاف طبيعة السرد القديم المنفتحة على حقول معرفية متعددة. فالأخبار على سبيل المثال لم يقتصر ظهورها على المرحلة التي سبقت ظهور المقامة. فهي قد ظهرت منذ العصر الجاهلي، وشكّلت التراث القصصي في عصوره المختلفة[٤].

وقد بيّنا في حديثنا عن الحكاية الشعبية والحكاية العجيبة ما قام به بعض النقاد العرب المحدثين من تحديد للمصطلحات الخاصة في السيرة الشعبية. مثل مقاربة عبدالحميد يونس ونبيلة إبراهيم لمصطلحي "الحكاية الشعبية" و"أشكال التعبير في الأدب الشعبي"[٥].

---

[١] موسى سليمان، الأدب القصصي، ص٢٠٩.

[٢] انظر: مصطفى الشكعة، بديع الزمان الهمذاني، رائد القصة العزبية والمقالة الصحفية، دار الرائد العربي، بيروت، ١٩٧١؛ عبد الملك مرتاض، القصة في الأدب العربي القديم، ط١، دار ومكتبة الشركة الجزائرية، للتأليف والترجمة والطباعة والتوزيع والنشر، ١٩٦٨، وجابر قميحة، التقليدية والدرامية في مقامات الحريري، ط١، القاهرة، د.ن، ١٩٨٤/١٩٨٥.

وانظر كذلك: علي بن تميم، السرد والظاهرة الدرامية: دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ٢٠٠٣.

[٣] انظر: عزة الغنام، الفن القصصي العربي القديم من القرن الرابع إلى القرن السابع ، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩١.

[٤] عن الخبر انظر: محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي، دراسة في السردية العربية، ط١، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٨. كلية الآداب (منوبة)، سلسلة الآداب، مجلد XXXI.

[٥] انظر: الفصل الأول، ص١٠١ وما بعدها

وعلى الرغم من اعتراض عبدالسلام المسدي على مقولة الأجناس في الأدب العربي القديم وعده هذا الأمر بدعة سوتها أيدي المستشرقين[١]. إلا أنه قدم تصنيفاً نوعياً للنثر العربي القديم قائماً على معايير ثلاثة أولها معيار الصياغة من حيث هي تشكيل للمادة الخام التي هي اللغة، وثانيها معيار المضمون وهو الذي يتقيد بالدلالة المقصودة دون التفات إلى طبيعة الصوغ الفني الذي جاءت فيه. وثالثها معيار التركيب ويختص بالسبل الإبداعية التي يتوسل بها الأديب لبلوغ غرضه الدلالي والفني[٢]. وقراءة عبد السلام المسدي الإجرائية صنّفت النثر العربي القديم إلى فن الخطبة، وفن الخبر، وأدب الأغاني، وأدب التأريخ للأمثال، وفن المقامة، وأدب الرحلة، وأدب المرايا[٣].

٢- التلقي التأصيلي في النقد العربي الجديد:

قامت محاولات منهجية بعد هذه المحاولات توخّت تحديد المصطلح السردي ومنها ما قام به النقاد: عبدالفتاح كيليطو، وسعيد يقطين، وفرج بن رمضان.

وتعد مقاربة عبد الفتاح كيليطو في كتابه (الأدب والغرابة، ١٩٨٢) من أوائل المقاربات العربية الحديثة التي رامت تأصيل بعض المصطلحات النقدية المتصلة بالأدب مثل النص والأدب، والنوع، والسّرد. ويتضح من عرض عبدالفتاح كيليطو لهذه المصطلحات أنه أفاد كثيراً من منجزات النظرية النقدية الغربية؛ فقد حدّد مفهوم (النص الثقافي) وفقاً لمنظور يوري لوتمان Lotman الذي يذهب إلى " أنه من وجهة نظر ثقافة معينة تظهر الثقافات الأخرى كخليط من الظواهر العشوائية التي تتواجد دون رباط يجمع شتاتها، ويجعل منها نظاماً موحداً ومتلائم الأجزاء"[٤]. وتأسيساً على هذا الكلام يقسم عبدالفتاح كيليطو الكلام إلى النص واللانص إذ يقول: " إن كلاماً ما لا يصير نصاً إلا داخل ثقافة معينة؛ فعملية تحديد النص ينبغي أن تحترم وجهة نظر المنتمين إلى ثقافة خاصة، لأنّ الكلام الذي تعتبره ثقافة ما نصاً قد لا يعتبر نصاً من طرف ثقافة أخرى"[٥]. ولم يكتفِ عبدالفتاح كيليطو بتبني مفهوم لوتمان للنص الثقافي، وإنما حاول أن يطبق هذا المفهوم على السّرد العربي القديم لبيان مصطلحي النص واللانص. ولهذا عدّ الشفاهية والكتابية معياراً محدداً لبيان هذين المصطلحين " ففي المجتمعات التي لا تكون الكتابة فيها

---

[١] النقد والحداثة مع دليل ببلوغرافي، ط١، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٣، ص١٠٨.

[٢] المرجع نفسه، ص١١٠.

[٣] المرجع نفسه، ص١١١-١١٣.

[٤] الأدب والغرابة، دراسات بنيوية، ط١، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ١٩٨٢، ص١٣.

[٥] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

منتشرة انتشاراً واسعاً، يمكن اعتبار التدوين معياراً كافياً إذ لا تُدوَّن إلا النصوص. وهذا ما حصل مثلاً في العصر الكلاسيكي العربي. أمَّا في المجتمعات التي تنتشر فيها الكتابة انتشاراً واسعاً، فإنَّ التدوين ليس بالمعيار الكافي"[١]. ومن أمثلة النص في الثقافة العربية عند عبدالفتّاح كيليطو (كتاب سيبويه) و(مفتاح العلوم) للسكّاكي وما أثاراه من تأويلات مختلفة **أمَّا ألف ليلة وليلة فهي لم تُفسَّر لأنها حسب وجهة نظر الثقافة الكلاسيكية لم تكن نصاً وكان ينقصها التنظيم الداخلي الذي يحد النص**[٢].

ويجعل عبدالفتّاح كيليطو مفهوم النص الأدبي مفهوماً شاملاً تندرج في إطاره جميع الأنواع التي تعد أدبية إذ يجب " ألا ينظر إلى الأنواع على حدة، وإنَّما إلى النص الأدبي كيفما كان نوعه، ويجب فوق ذلك أن يكون من الدقة بحيث لا ينطبق إلا على الأدب، بل إن هذا التعريف هو الذي سيجعلنا نقرر ما هو أدب وما هو ليس بأدب"[٣].

وتفطن عبدالفتّاح كيليطو كذلك إلى العلاقة الرابطة بين نظرية الأنواع الأدبية والتلقي " فالنوع الأدبي يتكون عندما تشترك مجموعة من النصوص في إبراز نفس العناصر. ولهذا يمكن القول " إنَّ كل نوع أدبي يفتح (أفق انتظار) خاصا به " [٤]. وليس شرطاً أن تكون التسمية دالة على النوع الواحد إذ إنَّ عملية التسمية يعتريها أحياناً بعض التردد. ويمثل عبدالفتّاح كيليطو لهذا التردّد بالمقامة الفاسية لأبي سعيد الوهراني التي تُعد مخالفة لمقامات الهمذاني والحريري، ولكن تسميتها " بالمقامة" تحيلنا على معرفة الخصائص الجامعة المشتركة بينها وبين المقامات البديعية والحريرية. وفي مقابل ذلك قد نجد نصاً لا يسمه صاحبه بوسم المقامة، ولكن ذلك لا يمنع المتلقي من أن يرى فيه خصائص المقامة مثل أحاديث ابن شرف القيرواني[٥].

وتمثل مقاربة عبدالفتّاح كيليطو انفتاحاً في فهم الأجناس والأنواع الأدبية. فقد نظر الناقد إلى الأنواع السردية (القصصية) في نصها الثقافي وفي خصوصيتها (النوعية) التي تجعلها تختلف أو تأتلف مع الأنواع الأدبية الأخرى. وقد اتضح لنا من هذه المقاربة أن الناقد اعتنى بنوع المقامة السردي في حين أغفل الإشارة إلى السير الشعبية، وأتى حديثه عن القصة العجائبية (ألف ليلة وليلة سريعاً مبتسراً في كلامه عن "اللانص" في الثقافة العربية الإسلامية.

---

(١) الأدب والغرابة، ص١٤-١٥.

(٢) انظر: المرجع نفسه، ص١٥.

(٣) المرجع نفسه، ص١٩، والنص في السّرد العربي القديم كما يقول عبدالفتاح كيليطو هو " الجد والحكمة بخلاف الهزل أو الخطاب السخيف الذي لا يجوز أن تطلع عليه" العذراء في خدرها" إذ لم يكن السرد مقبولاً في الثقافة الكلاسيكية إلا عندما يشتمل على حكمة مثل (كليلة ودمنة) أو عبرة مثل (السّرد التاريخي) أو صورة بلاغية ترفع من قدره مثل المقامات"، الأدب والغرابة، ص٢٤.

(٤) المرجع نفسه، ص٢١-٢٢.

(٥) انظر: المرجع نفسه، ص٢٢.

ومن المقاربات النقدية لتحديد المصطلح السردي التي أعقبت محاولة عبدالفتاح كيليطو دراسة محمد رجب النجّار للتراث القصصي في الأدب العربي. وقد حدد محمد رجب النجّار غاية دراسته في السعي لدراسة الأنواع السردية في تراثنا القصصي دراسة أدبية للتعريف بها وبمصادرها، وظواهرها، ومظاهرها التي تكيّفت بفعل السياقات والموجهات الخارجية التي صاغت أنظمة السّرد العربية، والسعي إلى استكشاف خصائص هذه الأنواع السّردية، الشفاهيّة والكتابيّة على كثرة أشكالها الفرعية، وإبداعاتها النوعية، وتحديد النظم والقواعد والقوانين الداخلية التي تكون عليها[١]. وتتسم هذه الدراسة بالمنحى الموسوعي، وتصنيفات القص العربي القديم فيها لا تختلف كثيراً عن التصنيفات التي وجدناها عند كل من موسى سليمان وعزة الغنّام وغيرهما، فمحمد رجب النجّار يجعل الموروث السّردي العربي في عشرة أنواع هي:

١- قصص الحيوان العربية. ٢- السير والملاحم الشعبيّة العربيّة ٣- القصص الشعبي الديني الأنبيائي والأوليائي ٤- القصص العاطفي ٥- القصص الفكاهي ٦- الحكاية الخرافية Fairytale ٧- الحكاية الشعبية في أشكالها الفرعية التراثية وألف ليلة وليلة ٩- فن المقامات القصصية ١٠- فن الرسائل القصصية.

والناقد بهذا التصنيف لم يفد من مفهوم السّرد المنفتح الذي قدمه عبدالفتاح كيليطو.

وقد مثّل البحث عن (الكلام العربي) قديمه وحديثه محوراً هاماً من محاور مشروع سعيد يقطين النقدي. ويبدو أنّ تحليل الخطاب الروائي العربي، وهو ما شكّل فاتحة أعماله، قد قاده بعد ذلك إلى تحليل خطابات سردية أخرى كان آخرها وقوفه عند السيرة الشعبية وبنياتها الحكائية[٢]. وانطلق سعيد يقطين في دراسة الكلام العربي من المرجعية النقدية الغربية وما قدمته من مقاربات منهجية ومعرفية لنظرية الأجناس وخاصة مفهوم الصيغة (Mode) كما جاء عند جيرار جينيت وهمبفر. واعتمد يقطين التصنيف الثلاثي اليوناني عند أفلاطون وأرسطو[٣]. وإلى جانب اعتماد هذه الثلاثية في التمييز بين الأجناس الأدبية اعتمد معايير مصاحبة ترتبط بالمحتوى أو الموضوع (سامٍ، منحط) أو بمعايير أخرى شكلية أو بنيوية مثل الزمن، والضمائر، وصيغ الخطاب، وصيغ التلقي[٤]. وميّز الناقد في حديثه عن الجنس والنص في الكلام العربي بين ثلاثة أجناس هي: الشعر والحديث والخبر انطلاقاً من صيغتي الكلام (القول والإخبار)، والنظر إلى الأداة (شعر، نثر) وإلى وضع صاحب الكلام (المتكلم - الراوي) [٥]. وجعل هذه

---

[١] محمد رجب النجّار، التراث القصصي في الأدب العربي، مقاربات سوسيو سردية، منشورات ذات السلاسل، الكويت، ١٩٩٥م، ص٩.

[٢] انظر: قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبيّة، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٧.

[٣] انظر: الكلام والخبر، ص١٨٩.

[٤] انظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[٥] انظر: المرجع نفسه، ص١٩٣.

الأجناس الثلاثة أجناساً جامعة لكلام العرب كافة؛ إذ يقول: " هذه الأجناس الثلاثة تستوعب كل كلام العرب، وتبعا لذلك تغدو متعالية على الزمان والمكان، ولا يكاد يخلو أي كلام من اندراجه ضمن إحداها"[١]. واعتماده منظوراً شكلياً هو القول والإخبار جعله يدرج النثر العربي القديم ومن ضمنه السرد في إطار جنسي الحديث والخبر. كما أنّ هيمنة هذين الجنسين، وفقاً لرأيه، جعلته يعد الشعر بادئ الأمر جنساً وسيطاً أو جنساً فرعياً بين هذين الجنسين الأساسيين[٢]. بيد أنّ مركزية الشعر في حقل الثقافة العربية حالت دون وصفه بالجنس الوسيط. وبعد أن حدّد سعيد يقطين أجناس الكلام العربي بحث في أنواع كل جنس من الأجناس منها مقتصراً في تمثيله لها بجنس الخبر. والأنواع الأدبية عنده تُصنَّف إلى ثلاثة أنواع هي: الأنواع الثابتة، والمتحوّلة والمتغيرة. وهو يعني بالأنواع الثابتة الأنواع الأصول، وهي الأقرب إلى الأجناس من حيث طبيعتها وثباتها. ويمثل لهذه الأنواع بالأنواع الخبرية الأصول وهي: ١- الخبر ٢- الحكاية ٣- القصة ٤- السيرة فهي أنواع أصلية لأنها ثابتة ويمكن أن توجد متعالية عن الزمان والمكان من خلال مبدأي التراكم والتكامل[٣].وأمّا الأنواع المتحولة فهي الأنواع الفرعية التي يمكننا البحث فيها تاريخياً لمعاينة التحولات في ضوء الأنواع الأصول.وأمّا الأنواع المتغيرة فيعني بها كل الأنواع المختلطة، وهي التي تجتمع فيها مقومات جنسين مختلفين، وتتحقق فيها بدرجة تكاد تكون متساوية الشيء الذي يجعل من الصعوبة بمكان تحديد جنسيتها أو نوعيتها على النحو الذي يتم مع أنواع أخرى مثل (كليلة ودمنة) التي تضم نوعين مختلفين هما المثل باعتباره قولاً يندرج ضمن (الحديث)، وقصة الحيوان التي تأتي لتماثل المثل[٤].

وحديث سعيد يقطين عن الأنواع الثابتة والمتحوّلة والمتغيرة يرتكز في أساسه على منجزات النظرية النقدية الغربية. وأحسب أن الناقد أراد نقل هذا الأنموذج بتفاصيله إلى الأدب العربي القديم دون النظر إلى خصوصيته الثقافية والتاريخية مما قاده إلى التناقض في عرضه فهو يعد الخبر جنساً ونوعاً في الوقت نفسه. ويعد الأنواع الخبرية الأصول مثل الخبر، والحكاية والقصة، والسيرة أنواعا ثابتة في حين يدرج المقامات، والسير الشعبية ضمن الأنواع المتحوّلة. ونتساءل إذا كانت الشروط التاريخية والثقافية معياراً لظهور الأنواع الأدبية كما يذكر فكيف نكون أمام أنماط ثابتة؟ وما الفرق بين التغير والتحوّل؟ وهل تمثل كليلة ودمنة أنموذج "النوع المتغير" حقا؟!

وقد اقترح الناقد مفهوم (السرد العربي القديم)، وجعله شاملاً لمسميات سردية عدة مثل: (الحكاية الشعبية) و (الأدب القصصي) و(الملحمة) و (السيرة)، و (الرواية) و (القصة) و

---

[١] انظر: الكلام والخبر، ص١٩٤.

[٢] انظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[٣] انظر: المرجع نفسه، ، ص١٩٥-١٩٦.

[٤] المرجع نفسه، ص١٩٦-١٩٧.

(الحكاية) و (الخرافة) و (الرواية البطولية) و (حكاية الجان والحيوان) و (الخرافة) وغيرها[١]. وكان اختياره لتسمية السرد العربي القديم مرتهناً بانطلاقه من مقولة الصيغة (Mode) التي توظف في تقديم صيغة السرد المهيمنة على سائر الصيغ في الخطاب، ويحتل الراوي فيها موقعاً هاماً في تقديم المادة الحكائية[٢]. وأحسب أنه لو التزم بمفهوم السرد العربي القديم في تصنيفه للأنواع الأدبية القديمة لكان ذلك أدعى لضبط المفاهيم النقدية التي وظفها، ولا سيّما أن التصنيف الثلاثي (الأجناسي) الذي اقترحه (الشعر، والحديث، والخبر) يغفل بيان الخصائص المائزة للسرديات القديمة وخاصة المادة الحكائية أو سرديات القصة للأنواع الكبرى (المقامات والسير الشعبية والقصة العجائبية).

وتنبّه سعيد يقطين على خصوصية المجلس وفضائه في الكلام العربي بوصفه الفضاء الثقافي العربي الأساسي الذي تمّ فيه إنتاج الكلام العربي القابل للتداول والنقل والاستمرار[٣]. ولهذا عدّ النص والمجلس جنسين لا بد من دراستهما وتحليلهما في مختلف التجليات التي تمكننا من تحديد طبيعتهما (النصية) و (المجلسية). وبدون هذه الدراسة، كما يرى، سيظل موقفنا قاصراً ورؤيتنا ضيقة[٤].

ولا نختلف مع الناقد في الأهمية الكبرى التي تمثلها المجلسيات في السرد العربي القديم، ولكننا نختلف معه في اضطراب المصطلح السردي عنده وتلجلجه. ونتساءل أين موقع المجلس في الخطاطة التصنيفية الثلاثية التي سبق أن أشار إليها؟! والناقد الذي سبق له أن تحدث عن السرد بوصفه مفهوما جامعا يعود إليه، ويخرج بخطاطة أخرى تجعل الخبر نوعاً، ونصبح بالتالي أمام ثلاثة أجناس هي الشعر، والسرد، والحديث[٥].

إنّ مقاربة الناقد للسرد العربي القديم من المقاربات الجادة التي رامت إيجاد نظرية أنواع أدبية للكلام العربي من خلال العودة إلى الموروث النقدي والبلاغي والإفادة من منجزات النظرية النقدية الغربية. ولكن أحسب أن الارتهان إلى الأنموذج الغربي حيناً، وغموض المصطلح السردي وعدم تحديده حيناً آخر يجعل التصور الذي قدمه الناقد تصورا غائماً وملتبساً بعض الشيء.

---

(١) انظر: الكلام والخبر، ص١٣٢.

(٢) انظر: سعيد يقطين، تاريخ السرد العربي - المفهوم والصيرورة، مجلة علامات، ج٣٥، م٩، ذو القعدة ١٤٢٠هـ/ مارس ٢٠٠٠، ص٤٠-٤١.

(٣) انظر: الكلام والخبر، مرجع سابق، ص٢١٣.

(٤) انظر: المرجع نفسه، ص٢١٨.

(٥) انظر: المرجع نفسه، ص٢١٩.

نظام الأجناس والإيديولوجيا السائدة لتفسير نظام الأجناس العربية[١]. ونجد هذا التوظيف في حديثه عن نظام السلطة ونظام الكتابة في الأدب العربي من خلال عرض العلاقة أو الصلة بين الرسالة الديوانية والحكاية المثلية[٢]. وأفاد الناقد كذلك من نظرية التلقي في حديثه عن مقامات القص العربي القديم وهي: مقام التندر، ومقام القص، ومقام الحكاية[٣]. وقد نظر إلى هذه المقامات في خصوصيتها الثقافيّة وصدورها عن المجتمع العربي الإسلامي والأوساط المدينية خاصة.

إنّ تخصيص الناقد القصص العربي القديم بهذه الدراسة يعد إضافةً نوعيةً إلى السوديات العربيّة ولا سيّما أنّ معظم الدراسات التي عرضنا لها لم تنظر إلى خصوصية السرد العربي القديم، وإنّما سارت وفقاً للتصنيف الأجناسي القديم: ثنائية النظم/ النثر.

ب- تلقي الموروث السّردي الشعبي:

حظيت بعض السير الشعبيّة بعناية عدد كبير من المستشرقين، ولا نبالغ إذا قلنا إنّ سيرة (عنترة بن شدّاد) كانت تنافس ألف ليلة وليلة في جاذبيتها الشديدة عند المتلقى الأوروبي. وعندما تُرجِمَتْ سيرة عنترة لأول مرة إلى اللغة الروسية وصفها أ. كريمسكي Cremesky قائلاً: "خيال شرقي غير ناجح أثنوغرافياً. وبغض النظر عن عدم تطابق هذا "الخيال" مع الأصل وعلى الرغم من بعده كل البعد عن الأدب العربي في القرون الوسطى، فقد استقبله القراء باهتمام، وكان هذا الاهتمام ناجماً عن قلة اطلاعهم آنذاك على المؤلفات الأصلية أو ترجمات مماثلة منقولة عن الأدب العربي بشكل عام، ومن ضمنه لون "السيرة"[٤]. ويهمنا من كلام كريمسكي اعترافه بسطوة تأثير سيرة عنترة على القراء الروس. ولا يختلف تأثير هذه السيرة على القراء الأوربيين بعد أن ترجمها ج. هاميلتون J. Hamilton ١٨١٩م إلى الإنجليزية، وبعد أن قام مجهول بعد ذلك بنقل ترجمته إلى الفرنسية[٥]. ووضع مستشرقون سيرة عنترة بجانب أعظم الملاحم الأدبية العالمية مثل الإلياذة والأوديسا وسواهما. ونالت سير شعبية أخرى اهتماماً أقل في تلقي المستشرقين مثل (سيرة الملك سيف بن ذي يزن)، و(الأميرة ذات الهمة)، و(سيرة الظاهر بيبرس)، و(سيرة بني هلال) [٦].

---

[١] الأدب العربي القديم ونظرية الأجناس والقصص، ص٥٢.

[٢] المرجع نفسه، ص١٣٤.

[٣] المرجع نفسه، ص١٠٣-١٠٦.

[٤] نعمة الله إبراهيم، السير الشعبية العربية، ط١، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، ١٩٩٤، ص١٥.

[٥] المرجع نفسه، ص١٥.

[٦] انظر: تاريخ دراسة موضوع الرواية الشعبية في السير الشعبية العربية ص ٣-٤٠، في بحوث سوفيتية جديدة في الأدب العربي مجموعة مقالات، ترجمة محمد الطيّار، دار رادوغا، موسكو، ١٩٨٩، جوفاني كانوفا، دراسات حول الملحمة الشعبية العربية، تعريب عن الإيطالية يوسف حبي، مجلة التراث الشعبي، السنة الثالثة=

وفي الحين الذي لم تحظَ فيه القصة العجائبية والسير الشعبية باهتمام النقاد العرب القدامى والنقاد الإحيائيين في القرن التاسع عشر ومطالع القرن العشرين فإنّ متلقي هذا الموروث السّردي الشعبي من خاصة الشعب وعامته كانوا يحتفون به احتفاءً كبيراً كما بيّنا[١].

وقد تفطن بعض النقاد العرب المحدثين إلى الفارق الكبير بين الأدب الشعبي والأدب الرسمي ومنهم سلامة موسى وتوفيق الحكيم[٢]. بيد أن هذا التفطن لم يجعلهم يفردون الأدب الشعبي بالدراسة والبحث. وانشغل عدد كبير من النقاد الإحيائيين بالإجابة عن السؤال التالي: هل عرف العرب فن الملاحم؟ ويبدو أن هذا السؤال الكبير شكّل هاجساً لهؤلاء النقاد ولمن تلاهم، ولا سيّما أنّ الإجابة عنه تستلزم إمّا نفياً يحيل السرد العربي القديم إلى كائن ناقص مبتسر بجوار حيوات مكتملة هي آداب الأمم والشعوب الأخرى. وإمّا تأكيداً لوجود فن الملاحم لإثبات الهوية العربية الإبداعية وأصالتها مقارنة بالمرجعيات الغربية الأخرى[٣]. ولهذا يأتي حديث النقاد الذين ينتمون إلى الطائفة الثانية عن السيرة بوصفها (ملحمة) و(ملحمة شعبية)[٤].

وقد طرأ تحوّل كبير على طبيعة النظرة إلى الأدب الشعبي العربي عند النقاد العرب المحدثين منذ ثلاثينيات القرن العشرين. وكان لمصر دور الريادة في ذلك؛ إذ قدم محمد عبدالمعيد خان بحثه في (الأساطير العربية) للحصول على درجة الدكتوراه من جامعة فؤاد الأول عام ١٩٣٣م ثم تلته سهير القلماوي ببحثها عن ألف ليلة وليلة، ١٩٤١[٥]. وتضافرت عوامل عدة أدت إلى هذا التحوّل لعلّ أبرزها النزوع القومي التحرري لمواجهة الاستعمار الغربي ممّا أدى إلى قيام عدد كبير من المثقفين العرب بالبحث عن مقومات الذات العربية وعناصر وحدتها وتاريخها الحضاري وذلك بغية تحقيق الذات ضد الآخر والغرب [٦].

وكان للتحوّلات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي مر بها الوطن العربي منذ منتصف القرن العشرين أثرها في بروز الأفكار القومية وفكرة الشعب وما يتصل بها من أنساق ثقافية وإبداعية[٧]. ويقول عبدالحميد يونس في تصديره كتابه (الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي)، ١٩٦٨: "أخذت الدراسات الأدبية كغيرها من الدراسات تساير التقدم العلمي فأرسلت أنوارها الكاشفة في كل مكان. واحتفلت بأدب المغمورين احتفالها بأدب المشهورين، واهتمت بما

=عشرة، العدد الأول، كانون الثاني، ١٩٨٢. ص٢٢، سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي (اللانص العربي في الغرب)، ط١، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٧ ص ٧٣-٧٩.

(١) انظر: هذا الفصل، ص٢٨٠.

(٢) بيير كاكيا، تاريخ كيمبردج للأدب العربي، ص٦٠٠-٦٠١، زهرة العمر، ص٣٥.

(٣) انظر: موسى سليمان. الأدب القصصي عند العرب ...

(٤) انظر عن الأنواع الأدبية: سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص١٧٥- ٢٢٠

(٥) انظر كتاب محمد عبدالمعيد خان، الأساطير العربية قبل الإسلام، ط١، لجنة التأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٣٧، سهير القلماوي، ألف ليلة وليلة، مطبعة المعارف ومكتبها، مصر، ١٩٥٩.

(٦) انظر: سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص٨٦.

(٧) انظر: المرجع نفسه، ص٨٩، جوفاني كانوفا، دراسات حول الملحمة الشعبية العربية، ص١٥.

يصدر عن العامة اهتمامها بما يصدر عن الخاصة، واعترفت بأن للأميين أدباً جديراً بأن يكشف عنه، وتدرس آثاره، وتنقد روائعه"[١]. وينضاف إلى هذين العاملين بروز المنحى القومي البطولي الذي يستلهم من السير الشعبية أنموذج البطل المثالي الموحّد للأمة العربية في عصرها الحاضر. ونجد هذا المنحى عند بعض دارسي الأدب الشعبي من أمثال شوقي عبدالحكيم الذي عد أية محاولة لدراسة التراث العربي لا تأتي على المستوى القومي دراسة مبتورة محبطة[٢]. ولهذا صدرت موضوعات كتبه التي شملت الحكايات، والسير، والملاحم، وقصص الحيوانات والطيور من منطلق قومي[٣].

وسنقف عند هذه المؤلفات العربية الأولى في الأدب الشعبي ونقده في محاولة منا للتعرف إلى الاتجاهات التي صدر عنها النقاد العرب المحدثون في تلقيهم للموروث السردي الشعبي.

و قد كان لسهير القلماوي دور الريادة النقدية في ميدان الأدب الشعبي بدراستها عن ألف ليلة وليلة[٤]. وتعد هذه الدراسة مزيجاً بين منهجين، الأول منهج الدراسات المقارنة Comparative Studies، والمنهج الآخر المنهج الفني الوصفي. وقد تتبعت سهير القلماوي أصل ألف ليلة وليلة من خلال نظرية الطبقات عند المستشرقين. وخرجت بنتيجة مفادها" أننا لا نستطيع الوصول إلى شيء محقق في تاريخ الكتاب، وخاصة في الوصول إلى أصله"[٥]. ووقفت الناقدة كذلك عند الأصول الشفاهية والكتابية لألف ليلة وليلة، وذهبت إلى أنّ قصص الليالي خضعت لعاملين قويين ميزاها عن القصص الشعبي عامة وهما: عامل التدوين، وعامل رقي الطبقة المستمعة

---

(١) عبدالحميد يونس، الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي، ط٢، مطبعة جامعة القاهرة، القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٨، ص٩، ويقول فاروق خورشيد عن الأدب الشعبي: "هذه الأعمال (النصوص القصصية العربية) التي تتكامل لتخيف في القرن الرابع أصحاب العلم والأدب التقليدي هي في اعتبارنا نماذج لمرحلة من مراحل فن القصة العربية التي ينبغي الوقوف عندها بنوع من الاحترام للجهد الذي بذل فيها، وبنوع من التقدير لمن بذلوا عمرهم في كتابتها، ليتيحوا لنا فرصة حقيقية للتعرف على ضمير شعبنا"؛ فاروق خورشيد، أضواء على السير الشعبية، ط١، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة، ١٩٦٤، ص ١٦-٢٠.

(٢) شوقي عبدالحكيم، موسوعة الفولكلور والأساطير العربية، مكتبة مدبولي، د.ت، ص ١٦.

(٣) انظر: المرجع نفسه، ص ١٩، وانظر أيضاً وصف محمد رجب النجار لسيرة حمزة البهلوان أو حمزة العرب بملحمة الصراع بين العرب والفرس في التراث الشعبي العربي. وقد قارن النجّار بين سيرة عنترة بن شداد وسيرة حمزة البهلوان مبيناً أنّ القضية المحورية في السيرة الأولى هي تحرير الفرد طبقياً واجتماعياً وهي بذلك تحرير للجماعة العربية. وتأتي سيرة حمزة لتسير في الاتجاه نفسه بوصفها "خطوة أخرى في سبيل التحوّر القومي"، انظر: محمد رجب النجّار، قراءة في سيرة "حمزة العرب" أو ملحمة الصراع بين العرب والفرس في التراث الشعبي. مجلة التراث الشعبي، السنة الرابعة عشرة، عدد ٦/٥ ، ١٩٨٣، ص١٤-٤٨.

(٤) نشرتها دار المعارف عام ١٩٤٣، وهي في الأصل أطروحة دكتوراه، قدمت إلى كلية الآداب، جامعة فؤاد الأول، ١٩٤١.

(٥) ألف ليلة وليلة، المرجع نفسه، ص٦٨.

إليه، ولكن فيما عدا ذلك ظلّ محتفظاً بكل مميزات القصص الشعبي من حيث أسلوب القصة وموضوعاتها[١]. وطبّقت سهير القلماوي المنهج الفني الوصفي في تناولها موضوعات ألف ليلة وليلة وهي الخوارق، والموضوعات الدينية، والخلقية، والحيوان، والحياة الاجتماعية والموضوعات التاريخية، والموضوعات التعليمية، والمرأة. ودراسة سهير القلماوي هاته تتخذ طابع الريادة لا في نطاق السبق الزمني فقط،وإنّما كذلك في نطاق التفاتها إلى نص من النصوص المُهمشة. وهي بهذا فتحت مجالاً لالتفات النقاد العرب بعدها إلى مثل هذه الأنواع السّردية.

ومن أوائل هؤلاء النقاد فؤاد حسنين علي في كتابه (قصصنا الشعبي)، (١٩٤٧). الذي يصدر فيه عن منظور يؤكّد تميز العقلية العربية شأنها في ذلك شأن سائر عقليات الشعوب السامية بإبداع القصص والأساطير والملاحم. والناقد في رؤيته هاته يرد على آراء بعض المستشرقين ومن والاهم من النقاد العرب المحدثين القائلة بقصور العقل السامي عن الابتكار وهي نظرية (الطبائع العرقية) التي ناقشناها فيما سبق[٢]. وقد اتخذ الناقد مصطلح (القصص الشعبي) ليجعله شاملاً لنوعين من السّرد العربي القديم، أولها القصص الإسلامي وثانيها القصص الشعبي المسرحي. وهو يعني بالقصص الإسلامي "ذلك النوع الذي تتداوله العامة ولا تهتم له الخاصة، وهو الذي يصوّر لنا الأحداث الجاهلية والإسلامية، ويصف لنا الحياة العربية داخل الجزيرة وخارجها، وقد أُريد من تأليفه تثقيف الشعب وتعليمه تاريخه القومي ليتبصر في ثقافته، ويتعصب لقوميته"[٣]. ويبدو أنّ التباس مفهوم القص بوقائع التاريخ الإسلامي عند الناقد جعلنه يبحث عن تلك المطابقة؛ إذ يقول فؤاد حسنين علي عن محتويات القصص الإسلامي: "... وأمّا محتوياتها فمختلفة متنوعة فمنها ما يعرض لوصف المعارك الحربية كقصة علي بن أبي طالب، رضي الله عنه، وحربه في وادي السيسبان. وكذلك قصة (ذات الهمة) و(البطّال) التي تبين بصورة واضحة الحروب التي كانت تقوم بين القبائل العربية من ناحية وبين العرب والبيزنطيين من ناحية أخرى. ففي هذه القصة ومثيلاتها من القصص الحربية نجد الشيء الكثير من أخبار الحروب والهجرات التي أدت إلى انتشار الإسلام، كما نجد فيها كثيراً من الأخبار الغرامية المتصلة ببعض الشعوب الأجنبية"[٤].

واستخدم فؤاد حسنين علي مصطلحي (قصة) و(سيرة) بالمعنى نفسه، فهو يعرّف سيرة سيف بن ذي يزن بأنها "سيرة من سير الأدب العربي الشعبي بشّرت بالإسلام في الجاهلية،

---

(١) انظر: ألف ليلة وليلة، ص٨٤.

(٢) انظر: ص٢٨٧، الهامش.

(٣) قصصنا الشعبي، ط١، دار الفكر العربي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٤٧، ص٤٤.

(٤) المرجع نفسه، ص٤٧.

وعرضت المسألة السامية الحامية في كل جزء من أجزائها السبعة عشر"[١]. ويعرّف الناقد السيرة الهلالية بأنّها "قصة شعبية تختلف اختلافاً كبيراً عن سائر القصص العربية التي نعرفها لسيرة بني هلال، فهي كما يدل عليها اسمها ليست سيرة فرد بل جماعة"[٢].

وأمّا القصص الشعبي المسرحي عند الناقد فهو "ذلك الضرب من الأدب الشعبي التمثيلي ومنه خيال الظل" [٣]. وأحسب أنّ النزعة الدفاعية عن القصة العربية عنده كانت وراء مقايسته بين خيال الظل العربي وبين المسرح الأوربي. فبابات خيال الظل تتحوّل إلى مسرحيات. ويرد لديه كذلك مصطلح (مسرحيات مصرية) إذ يقول: "... لدينا بعض المسرحيات المصرية التي يرجع تاريخها إلى القرن الثاني عشر الميلادي مثل لعب حرب السودان ولعب حرب العجم، ولعب المركب، ولعب الدير. وأخرى وضعت في القرن الثالث عشر وهي تعتبر أحسن ما كتب في هذا الفن أعني في القصص العربي المصري، وهي طيف الخيال، وعجيب وغريب، ومتيم وكلها من وضع الأديب المسرحي الشيخ شمس الدين بن عبدالله محمد بن دانيال ابن عبدالله الخزاعي المتوفى سنة عشر أو إحدى عشرة وسبعمئة هـ (١٣١١م)" [٤].

ويبدو عبدالحميد يونس معنياً ببيان الوشائج الوثيقة بين الأدبين الرسمي والشعبي بخلاف بعض النقاد العرب المحدثين الذين آثروا الحديث عن انفصالهما. ويرى عبدالحميد يونس أنّ هذا الانفصام إنما غلب على مراحل آثرت الشكل، واعتصمت بحرفية الصنعة وقواعدها ، ولم تكد تلتفت إلى الجانب الشعوري في حياة الناس[٥]. وعندما اتهم لويس عوض الفولكلور بالرجعية والاستعمار ردّ عليه عبدالحميد يونس بإبراز التبادل في عملية التلقي بين الثقافتين الرسمية (العالمة) والشعبية (غير العالمة). إذ يقول: "إنّ المادة الشعبية، كما دلت الدراسات، تتخذ في تأثيرها مسارين متوازيين الأول: من قمة الكيان الاجتماعي إلى سفحه أو قاعدته، والثاني من القاعدة إلى القمة. وما أكثر الأشكال والأنواع الفنية والأدبية التي احتضنتها الجماهير العريضة، وظلت تفيد منها فترة من الزمن مع أنها من إبداع الخاصة أو الطبقات العليا. وما أكثر الأشكال والأنواع الفنية والأدبية التي تحتضنها قرائح الخاصة فترددها تظرّفاً، أو تفيد منها باعتبارها خبرة من الخبرة الشعبية، أو تجربة من التجارب الإنسانية، وتعيد صياغتها في قالب جديد"[٦]. ونحسب أنّ تأكيد الناقد على التفاعل القائم بين الأدبين الرسمي والشعبي يغفل الإقصاء والتهميش اللذين تعرضت لهما الثقافة الشعبية من قبل الثقافة الرسمية. ويشمل حديثه عن المأثورات

---

(١) قصصنا الشعبي، ص٥٣.

(٢) المرجع نفسه، ص ٦١، ولا تختلف نظرته عما نجده في السير الشعبية عن مصطلحي "قصة" و"سيرة".

(٣) المرجع نفسه، ص٧٨.

(٤) المرجع نفسه، ص ٨١-٨٢.

(٥) دفاع عن الفولكلور، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣م، ص١٤.

(٦) المرجع نفسه، ص ١٥، ١٦.

الشعبية ما أسماه (التاريخ الشعبي العربي)، وعرّفه بأنّه "تصوّر الشعب العربي لتاريخه القومي"[١].

وقد بيّن عبدالحميد يونس الفارق الكبير بين القصص الشعبي والتاريخ في كتابه (الظاهر بيبرس في القصص الشعبي، ١٩٤٧)؛ " فالقصص الشعبي ينشد ما يجب أن يكون، والثاني يفتش عما كان. وإذا كان القصص الشعبي ينزع دائماً إلى التخصيص والتفصيل فإنّ التاريخ يحكم المنطق، ويبحث عن المقومات والنتائج فيجنح إلى التعميم والإجمال"[٢]. ولذلك يصبح بطل السيرة الشعبية الأنموذج المثالي وفقاً لتصور الشعب "فالظاهر بيبرس هو الشخصية التي احتفل بها الشعب العربي والإسلامي، وأضافها إلى المثل التي استخلصها من تاريخه"[٣].

وإذا كان عبدالحميد يونس قد نظر إلى سيرة الظاهر بيبرس بوصفها سيرة شعبية متخيلة فإنّ نظرته هاته لا تشمل سائر السير الشعبية؛ إذ يعد سيرة بني هلال "وثيقة تاريخية لا تقل في الأهمية عن الروايات المدونة في أمهات الكتب وليس يضيرها تنقلها بالرواية الشفوية، فقد كانت الأولى كذلك"[٤]. وانطلاقاً من هذا التصوّر للسيرة الهلالية قام الناقد ببحث تاريخي عن أصول هذه القبيلة ومواطن ارتحالها واستقرارها. ولهذا نجده يؤثر قسمة السيرة الهلالية إلى ثلاثة أجيال مخالفاً بذلك قسمة منشدي السيرة الهلالية إياها إلى دواوين مستقلة[٥].

وقد انشغل أحمد رشدي صالح في كتابه (الأدب الشعبي، ١٩٥٥) بالتنظير للأدب الشعبي بفنونه المختلفة. ولذا نجده يخصص الفصل الأول من كتابه لمناقشة مصطلح (الأدب الشعبي). وقد خلص بعد استعراضه آراء طائفة من علماء اللغة والفولكلور إلى أنّ من سمات الأدب الشعبي (الجماعية). ويعني بها "أنّ العمل الأدبي الشعبي يستوي أثراً فنياً بتوافق ذوق الجماعة، وجرياً على عرفهم من حيث موضوعه وشكله ولأنّه يتخذ شكله النهائي قبلما يصل إلى جمهوره شأن أدب المطبعة وأدب الفصحى عامة، بل يتم له الشكل الأخير من خلال الاستعمال والتداول"[٦].

ومن سمات الأدب الشعبي كذلك تداخله مع فروع الفنون والمعرفة الشعبية الأخرى ممّا يجعله منفتحاً على حقول معرفية متعددة. وفنون الأدب الشعبي التي وقف عندها أحمد رشدي صالح أدب المعتقدات والمعارف، والعادات والتقاليد، والعائلة وتصويرها في الأدب. ومن المحاور الهامة التي شكلت أساساً لرؤيته النقدية في هذا الكتاب تنبّهه على علاقة الأدب الشعبي

---

(١) دفاع عن الفولكلور، ص ٢٤.

(٢) الظاهر بيبرس، ص٥.

(٣) الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي، ص٧.

(٤) المرجع نفسه، ص١٦٠.

(٥) المرجع نفسه، ص١٠١ وما بعدها.

(٦) انظر:الأدب الشعبي، ط٣، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٧١، ص ١٩، ص٢٤.

بالسلطة من خلال الأمثال الشعبية، والمواويل، والأزجال[١]. وقد دارت هذه الفنون الشعبية حول تصورين متعارضين لمفهوم السلطة، أمّا التصور الأول فيعبر عن أصحاب السلطة في نظرتهم التراتبية للمجتمع إذ "يصوّر الأدب مجتمعاً تصاعدياً أزلياً"[٢]. وأمّا التصور الثاني فيستمد نظرته من سلطة الشعب المناوئة للسلطة الرسمية. ويتمثّل هذا التصوّر في الخروج على النمط التراتبية وإيجاد أدب لا يعترف بالفوارق الطبقية[٣].

ووقفت ألفة الأدلبي عند ألف ليلة وليلة والسيرة الشعبية (سيف بن ذي يزن) بوصفهما مصدرين هامين من مصادر الأدب الشعبي. ولم تخرج رؤية الناقدة لألف ليلة وليلة عن المنظور الديني الأخلاقي الذي يرى في هذه القصص إسرافاً في الفحش. وهي بذلك لا تختلف عن بعض النقاد الإحيائيين المحدثين في تلقيهم المتعالي للسرد العربي القديم، وخاصة ألف ليلة وليلة[٤].

وتقول الناقدة عن سيئات كتاب (ألف ليلة وليلة): "فهو يسرف في بعض حكاياته في وصف الفجور والفسق والشذوذ مما كان يمكن الاستغناء عنه دون أن تتأثر الحكايات، وربّما تصبح أكثر جمالاً لو حذف منها الوصف الفاجر الذي أقحم عليها للإثارة الرخيصة"[٥]. ومما يعضد نظرة الأدلبي هاته اختزالها الليالي في البعد الأخلاقي الوعظي؛ إذ تحكم على معظم قصص الليالي بأنها ترمي إلى غايات أخلاقية نبيلة[٦]. وعلى الرغم من بيان الناقدة رواج السير الشعبية عند المتلقين العرب في العصر الحاضر إلا أنها تحكم على هؤلاء المتلقين وعلى عجائبية السير الشعبية بأنّها "دليل على أن عقلية العامة من شعبنا ما تزال هي هي منذ القرون الوسطى إلى الآن تتأثر بهذا كله، الأحلام والغيبيات والجن والسحر والكهانة، وربّما تؤمن به أيضاً"[٧].

وقد التفت فاروق خورشيد إلى تأصيل السّردية العربية الحديثة ولا سيّما الرواية بالعودة إلى جذورها الراسخة في السرد العربي القديم. وبدا هذا الالتفات واضحاً منذ مؤلفه الأول (في الرواية العربية عصر التجميع، ١٩٦٠). ففي هذا المؤلف يردّ فاروق خورشيد على مزاعم

---

(١) انظر: الأدب الشعبي، ص ٨٧-٩٨.

(٢) المرجع نفسه، ص ٨٨.

(٣) المرجع نفسه، ص ٨٩.

(٤) انظر: هذا الفصل، ص٢٨٦.

(٥) نظرة في أدبنا الشعبي، ألف ليلة وليلة وسيرة الملك سيف بن ذي يزن، ط١، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٤، ص٤٥.

(٦) انظر: المرجع نفسه، ص٣٧.

(٧) المرجع نفسه، ص٧٣.

بعض الباحثين القائلة بنشوء الإنتاج الروائي العربي المعاصر بفعل الترجمة والمحاكاة والتقليد. إذ يرى أنّ سؤالاً جوهرياً لابدّ من الإجابة عنه لكل من أراد دراسة الرواية العربية دراسة جديدة. والسؤال هو: أليست هناك جذور أعمق من النقل والترجمة التي مرت، كما يذكر، بعدة مراحل بدأت أولاً بمرحلة كتب الأخبار التي ظهرت في العصر الأموي، واستمرت إلى العصر العبّاسي، ومثّل لها بكتب وهب بن مُنبّه وعَبيد بن شرية، ثم مرحلة التأليف المعاصر في أواخر العصر الأموي وأوائل العصر العباسي في مثل كليلة ودمنة وسيرة ابن إسحاق التي قدمها للأدب العربي ابن هشام، ثم القصص الشعبي المُجمَّع في أمثال كتاب ألف ليلة وليلة، ثم تأتي المرحلة الأخيرة التي تمثل السير الشعبية مثل سيرة عنترة، وذات الهمة، والظاهر بيبرس، وسيف بن ذي يزن، وحمزة البهلوان[١].

وقد أسس فاروق خورشيد بكتابه هذا لمشروعه النقدي الدائر حول السّرد العربي وقضية التأصيل. ففي (الأصول الأولى للرواية العربية) ١٩٩٢ يتتبع فاروق خورشيد منابع الرواية العربية التي حصرها في محورين هما الشعر والرواية؛ أي المعطيات الروائية العربية القديمة وهي قصص الجنوب، وقصص الفتوة، وقصص الأنبياء، والطرائف[٢]. ولم يقتصر سؤال التأصيل عند الناقد على الرواية العربية المعاصرة، وإنّما تعداه إلى المسرح العربي المعاصر أيضاً.

وكما هو الحال بالنسبة لمصطلح الرواية الذي يعني عند الناقد المراحل التي مرّ بها السّرد العربي القديم فإنّ مصطلح (المسرح العربي) يعني عنده "الإرهاصات المسرحية في تراثنا الأدبي، والمظاهر الأولى لوجود المسرح في أشكال بدائية أولى"[٣]. والحديث عن التراث الشعبي في المسرح العربي يعني السير في خطين متوازيين: الخط الأول هو البحث عن تأثير التراث الشعبي في المسرح العربي المعاصر. والخط الثاني هو البحث عن الملامح المسرحية في الموروث الفني القديم[٤]. ومن الملامح المسرحية في التراث الشعبي التي وقف عندها خورشيد المقامة بوصفها أدباً تمثيلياً إذ "إنّها من القيام في دار الندوة إبّان العصر الجاهلي" [٥].

---

(١) انظر: في الرواية العربيّة، عصر التجميع، ط٣، دار الشروق، القاهرة، بيروت، ١٩٧٥، ص٧٥.

(٢) انظر: في الأصول الأولى للرواية العربيّة، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢.

(٣) الجذور الشعبيّة للمسرح العربي، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩١، ص٧.

(٤) انظر: المرجع نفسه، ص٨.

(٥) المرجع نفسه، ص١٠١، وأفرد خورشيد بعض مراحل الرواية العربيّة بدراسة مفردة كما في دراسته عن الأدب الشعبي العجيب في كتابه: عالم الأدب الشعبي العجيب، ط١، دار الشروق، القاهرة، ١٤١١هـ/١٩٩١، إذ شمل حديثه تصنيفاً موضوعياً (ثيميا) عن الموضوعات التالية: الحب، والجمال، والجن، والملائكة، والتنين في الخيال الشعبي وسواها، انظر: عالم الأدب الشعبي العجيب، ط١، دار الشروق، القاهرة، ١٤١١هـ/١٩٩١.

- الموروث السّردي الشعبي والدراسات الثقافية:

وقد تحوّل تلقي الموروث السّردي الشعبي عند بعض الباحثين العرب المحدثين من سؤال التأصيل والتنظير إلى الدراسات الثقافية وما يتصل بها من أبعاد فكرية. ولذا يؤكّد هؤلاء أنّ دراستهم تندرج في إطار "الثقافة الشعبيّة" مستبدلين بذلك التسميات التي وجدناها عند بعض من سبقهم مثل مصطلحات "الأدب الشعبي" و"التراث الشعبي" و"الفولكلور" وغيرها. ونجد هذا الاتجاه الثقافي عند صلاح الراوي في (الثقافة الشعبيّة وأوهام الصفوة، ٢٠٠١). وتتكشف لنا دراسته عن اهتمام كبير لبيان ما قامت به الثقافة الشعبيّة من مناوئة للأدب الرسمي أو الثقافة الرسمية (العالمة). ولذا يُعنى الباحث بتأصيل مصطلح (الثقافة الشعبية) الذي يعده مرادفاً لمصطلح (المأثورات الشعبيّة). وهو يرى أنّ مادة الثقافة الشعبية متنوعة تشمل المعتقدات، والمعارف الشعبية، والعادات والتقاليد الشعبية، والأدب الشعبي، وفنون المحاكاة، والفنون الشعبية، والثقافة المادية[١]. وعلى الرغم من تأكيد الباحث على مصطلح الثقافة الشعبية إلا أنّه يوظف مصطلحات أخرى في الدراسات التي انتظمها عمله منها (الإبداع الفني الشعبي) و (المأثورات الشعبية)، و(الفولكلور العربي)، و(المأثور الشعبي)، و(الفنون الشعبية). وأحسب أنّ الباحث كان لابدّ له من عقد فصل تمهيدي يوضح لنا فيه علاقة هذه المصطلحات بالمصطلح الجامع الذي ارتضاه وهو (الثقافة الشعبية).

وقد جعل عبدالحميد حوّاس مصطلح الثقافة الشعبية مصطلحاً متعدّد المداخل؛ فقد عُني بتأسيس المصطلح النقدي مثل (النوع الجنسي) و(النوع الفني) في حديثه عن (المرأة والأغاني الشعبية النسوية)[٢]. وكان للناقد أيضاً وقفة عند التلقي التاريخي،وتطوّر النوع الأدبي السردي في حديثه عن القصة العجائبيّة (ألف ليلة وليلة – الحكاية البيان) وكذلك في حديثه عن (مدارس رواية السيرة الهلالية في مصر). وشملت الثقافة الشعبية عنده كذلك الحكاية الشعبية، والنادرة، والموسيقى الفولكلورية، والاحتفالات الشعبيّة مثل "دمية شم النسيم"[٣]. ولم يعنَ عبدالحميد حوّاس بالتنظير لمصطلح (الثقافة الشعبية) بخلاف صلاح الراوي. والاتجاه نحو الثقافة الشعبية يجعل دائرة البحث في الموروث السردي الشعبي أكثر اتساعاً، ولا سيّما إذا أفاد الباحثون من معطيات (النقد الثقافي) و(الدراسات الثقافيّة).

---

(١) انظر: الثقافة الشعبيّة وأوهام الصفوة، ط١، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ٢٠٠٢م، ص٢٩٩. وانظر أيضاً: المرجع نفسه، "الثقافة الشعبيّة، رؤية تأصيلية، ص ٢٩١.

(٢) انظر: أوراق في الثقافة الشعبيّة، ط١، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٣م.

(٣) المرجع نفسه، ص١٩٧.

جـ- التلقي البنيوي السردي:

١- ذرية بروب: النقاد العرب المحدثون وبواكير التلقي البنيوي:

أفاد النقاد العرب المحدثون من منجزات الشكلانيين الروس ولا سيّما ڤلاديمير بروب Vladimir Propp في كتابه (مورفولوجيا الحكاية الخرافية)"Morphology of the Folktale, ١٩٢٨"[١] وكانت نبيلة إبراهيم سالم من أوائل النقاد الذين نظّروا للتراث الشكلاني البروبي إلى جانب تنظيرها للمناهج الفولكلورية والبنيوية المطبقة على الحكاية الشعبية[٢].

ويُعد كتاب (قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية)، ١٩٧٤، أول محاولة تقوم بها نبيلة إبراهيم لتطبيق منهج بروب المورفولوجي على القصص الشعبي. وقد تجاوزت الناقدة الفصل الحاد الذي قام به بروب لتقليص وظائف السّرد في إطار المستوى التوزيعي وإهماله الاسقاطات الاستبدالية المنظّمة للسّرد في مستوى عميق (جانب الدلالة)[٣]. واستدركت هذا الخلل في المنهج البروبي داعيةً إلى الالتفات إلى المنهج السّردي في دراسة حكايات الشعوب، وخاصة الشعب العربي الذي تدلنا حكاياته على نفسيته وتحوّله من الطور الرومانسي إلى الطور الواقعي[٤]. وقد أفاد شوقي عبدالحكيم أيضاً من المنهج الشكلاني إلى جانب مناهج فولكلورية أخرى في دراسته عن (الحكايات الشعبيّة العربيّة، دراسة نظرية ميدانية مزوّدة بالنماذج)[٥].

ووظّف توفيق بكّار المنهج البنيوي الإنشائي في قراءة نصوص سردية عربية قديمة شملت المقامات، والأمثال، والنوادر، والرسائل[٦]. ولم يلتزم مستوى التمثل لمنهج تودوروف،

---

[١] ظهرت ترجمتان لهذا الكتاب بالعربيّة أمّا الترجمة الأولى فقد نُشِرَتْ بعنوان (مورفولوجية الخرافة)، ترجمة وتقديم إبراهيم الخطيب، ط١، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، الدار البيضاء، ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٦م وقد أنجز ترجمته بالاستعانة بالترجمة الفرنسية. أمّا الترجمة الثانية فهي بعنوان (مورفولوجيا الحكاية الخرافية)، ترجمة وتقديم أبو بكر أحمد باقادر، وأحمد عبدالرحيم نصار، ط١، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة (٥٦) ١٤٠٩هـ/١٩٨٩ عن الطبعة الإنجليزية الثانية للكتاب التي قامت بطباعتها مطبعة جامعة تكساس أوستن عام ١٩٦٨ وقدم لها آلان دندز. والعنوان الأصلي لمخطوطة الكتاب هو "مورفولوجيا الحكاية الخرافية"، وقد ألقى بروب باللائمة على الناشر الذي غيّر العنوان ليجعل الكتاب أكثر جاذبية".

[٢] انظر: قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، ط١، دار العودة، بيروت، دار الكتاب العربي، طرابلس، ١٩٧٤، فن القص في النظرية والتطبيق، ط١، مكتبة غريب، ١٩٩٠، (عالمية التعبير الشعبي)، مجلة فصول، م٣، العدد ٤، يوليو، أغسطس، سبتمبر ١٩٨٣، ص ٢٣-٣٦.

[٣] انظر: سعيد بنكَراد، مدخل إلى السميائية السردية، ط٢ منشورات الاختلاف، الجزائر، ١٩٩٤، ص١٥.

[٤] نبيلة إبراهيم، قصصنا الشعبي، ص٦.

[٥] انظر: الحكايات الشعبية العربيّة، دراسة نظرية ميدانية مزودة بالنماذج، ط١، دار ابن خلدون، بيروت، ١٩٨٠م، (التصدير)، ص٢١.

[٦] انظر: المنهج الجدلي في تحليل القصص "جدلية الحكمة والسلطان، تحليل نص: مثل الأرنب والأسد، نُشِرَ ضمن أعمال ندوة" (القراءة والكتابة) المنعقدة بكلية الآداب والعلوم الإنسانيّة بتونس من ٣٠ مارس إلى=

وإنّما تجاوزه لربط النص بالمنشئ وبسياقاته الاجتماعيّة والثقافيّة مستعيناً بالبنيوية التكوينية (كما عند لوسيان غولدمان)L. Goldmann. وبذلك لم تنحصر نصوصه في الشكلانية كما في تحليله لنص (كلام بكلام للجاحظ) و(المقامة المُضيرية) للهمذاني.

٢- القصة العجائبيّة والتلقي البنيوي:

يمثل كتاب (ألف ليلة وليلة): تحليل بنيوي" لفريال جبوري غزول ١٩٨٠[١] واحداً من المحاولات النقدية العربيّة التي استضاءت بالمنهج البنيوي لمقاربة نص ينتمي إلى الثقافة الشعبيّة (غير العالمة) أي المُهمّشة. وقد سبق لنا أن بيّنا ورود ألف ليلة وليلة عند طائفة من النقاد العرب المحدثين بما فيهم النقاد الإحيائيون مثل قسطاكي الحمصي. ولم يتعدَ ذكر الليالي عند هؤلاء النقاد بعض الإشارات المتناثرة. وقد تُخصص لليالي مقالة كاملة مثل مقالة أحمد ضيف عن "ألف ليلة وليلة"[٢]. وكانت دراسة سهير القلماوي كما ذكرنا أول دراسة منهجية تتناول نصوص الليالي. وقد استعانت بدراسات المستشرقين المُقارنة وبالدراسة الفنية كذلك التي لم تتعدَ ما كان سائداً آنذاك من التحليل الفيلولوجي لنصوص الدراسة.

وبيّنت فريال غزول في الفصل الأول من كتابها الإطار المنهجي لدراستها التي تنتظم ضمن المنهج البنيوي. وقد اعتمدت الناقدة فكرة رومان جاكبسون Roman Jakobsonعن (أدبية الأدب) Literaturnost. وتأسيساً على هذه الفكرة وعلى معطيات المنهج البنيوي سعت لإيجاد نماذج "Models"[٣] لبعض الحكايات التي وردت في الليالي، وهي الحكاية الإطارية،

= ٢ إبريل ١٩٨٢، وجدلية الفرقة الجماعة تحليل نص "كلام بكلام" من بخلاء الجاحظ، مجلة فصول العدد ٤، ١٩٨٤، وجدلية المال والأقوال من خلال نص "كذب بكذب للجاحظ" ضمن دراسات في النقد الحديث، منشورات مهرجان قابس الدولي، صفاقس، ١٩٨٧، والمنهج الإنشائي في تحليل القصص، تودوروف، وجدلية الخطر والأمن، تحليل نص: مثل الرجل الهارب من الموت" كلية ودمنة، الحياة الثقافيّة، عدد ٤٧، ١٩٨٨ جدلية المماثلة والمقابلة في "التوابع والزوابع" لابن شُهيد، مجلة "دراسات أندلسية"، عدد ٣، ١٩٨٨، قسم أول؛ جدلية الأدب والذهب:المقامة المُضيرية من مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني، الحياة الثقافية، عدد ٦١،١٩٩١ القسم الأول.

(١) الكتاب أطروحة دكتوراه قدّمتها الباحثة إلى جامعة كولومبيا، قسم الأدب المقارن بعنوان The Arabian Nights: A structural Analysis, Cairo, 1980وترجمت بعض فصولها في مجلة فصول.

(٢) انظر: بحث تاريخي ونقدي في ألف ليلة وليلة. مجلة المقتطف، ٢٥ رمضان ١٣٥٣هـ، اينابر ١٩٣٥، ص٢٦٥-٢٧٠.

(٣) اختارت فريال غزول نماذجها بوصفها مجموعة من القواعد المجردة والمكتفية بذاتها خارج إطاري الزمان والمكان والجدل. فقد استخدمت لتحليل الحكايات أنموذجاً طوبولوجياً (نسبة إلى الطوبولوجيا) أو (الهندسة اللاكمية)، وهي فرع من الرياضيات يُعنى بدراسة مواقع الشيء بالنسبة إلى الأشياء الأخرى لا بالمسافة أو=

وحكاية المفتتح "شهريار وشهرزاد"، و"قصة الملك عمر النُعمان وولديه شركان وضوء المكان"، و"قصص الحيوان والعفاريت"، و"قصة السندباد"، و"حكاية حمّال بغداد والسيدات الثلاث" [١]. وقد شكّلت فكرة (محاكاة الأدب (Mimesis) جانبا من محاور الدراسة، وتعني بها الناقدة أنّ الأدب ما هو إلا محاكاة للأدب[٢]، وأن شهرزاد تحاكي المحاكاة[٣]، وأن ألف ليلة وليلة إنّما هي قصة عن عملية القص ذاتها [٤].

ويبدو جمال الدين بن الشيخ معنياً بالكشف عن كتابات المتخيل في الثقافة العربيّة الإسلاميّة مثل نصوص المعراج، والقيامة، والحكايات العجيبة والغريبة، وكتب السيرة، والأحلام والحيوانات وغيرهم[٥]. ونجد هذا الاتجاه واضحاً في كتاب (ألف ليلة وليلة أو القول الأسير[٦]. الذي احتفى بنصوص الثقافة الشعبية المهمشة بعد أن شكّلت نصوص الثقافة العالمة منطلقاً أول في مشروعه النقدي تبدّى في أطروحته عن (الشعرية العربية في القرن الثالث الهجري)، (١٩٧١).

واشتملت دراسة جمال بن الشيخ عن ألف ليلة وليلة على خمس دراسات تحليلية لبعض الحكايات هي الحكاية الإطارية، وحكاية الوزير نور الدين وأخيه شمس الدين، وحكاية قمر الزمان وبدور، وحكاية أبي صير وأبي قير، وحكاية حاسب كريم الدين، المشتملة على قصتين، هما بلوقيا وجانشاه. وكانت مقاربته لهذه الحكايات من خلال توظيف مناهج عدة مثل المنهج

=الحجم، كما رفضت النماذج العضوية أو الهندسية. انظر: دراسة الباحثة ص ٢٦. وفي مكان آخر تحدّثت عن الأنموذج المفضل عندها على أنه مستقى من الجيولوجيا، انظر الدراسة: ص٤٩. كما أنها أشارت بشكل عرضي إلى نموذج (اللعبة)،وهو نموذج يتواتر ذكره في الدراسات البنيوية. وقد بدأ سوسير هذا الاتجاه حينما شبه نسق اللغة بلعبة الشطرنج. ويأتي ذكراستعارة النسق بوصفه لعبة في كتابات ليفي شتراوس وفوكو أيضاً. وهي في مجال دفاعها عن منهجها تصفه بأنه ليس بلعبة عقيمة على الإطلاق، انظر:الدراسة، ص ٢٤. وانظر: عبدالوهاب المسيري، عرض دراسات حديثة، "تحليل بنيوي: ألف ليلة وليلة"، مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الثاني، يناير، فبراير، مارس، ١٩٨٢، ص ٢٨٥-٢٩١.

[١] The Arabian Nights: A structural Analysis, p60.

[٢] Ibid. p: 76.

[٣] Ibid. p: 60.

[٤] Ibid.p : 60

[٥] انظر: محمد برادة، جمال الدين بن شيخ، الثقافة العربية وتغييب المتخيل، مجلة الكرمل، العدد ٢٧، ١٩٨٨، ص٦٩-٨٣، وجمال الدين بن شيخ يحاور المخيلة الشعبيّة العربية: لماذا تظل أجزاء كبيرة من هذه المخيلة خارج الاهتمام الكلاسيكي ؟، جريدة اليوم السابع، السنة الخامسة، العدد ٢٥٢، الاثنين ٦ آذار (مارس)، ١٩٨٩م، ص ٣٤-٣٦.

[٦] انظر: ألف ليلة وليلة أو القول الأسير. ترجمة محمد برادة، وعثماني الميلودي،ويوسف الأنطكي. المجلس الأعلى للثقافة، المركز الفرنسي للثقافة والتعاون، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ١٩٩٨.

المورفولوجي الشكلاني، والدراسات المقارنة للأساطير، والسرديات وخاصة نظرية العوامل لغريماس A.J. Greimas، ومنطق الحكي لبريموند C. Bremond إلى جانب نظرية التلقي. وقد انتبه على أنّ الوصول إلى نظرية متكاملة عن تولد الحكاية في ألف ليلة وليلة يكون بخطوتين: أولها التعريف بوظيفة الحكاية داخل الثقافة العربية الإسلامية، وثانيها تعداد الحكايات التي أنتجتها، داخل ألف ليلة وليلة، الخُطاطة المولدة[١]. ولم يقدم الناقد قراءة مغلقة لنص الليالي كما فعلت فريال جبوري غزول إذ نظر إلى نصوص المتخيل بما فيها ألف ليلة وليلة بوصفها نصاً مفتوحاً، ولذلك نجده يقدم قراءات خاصة للمحكي صادرة عن الأنساق التاريخية والثقافية، ونجده كذلك يشير إلى "المحيط السوسيو ثقافي: لحلقات الحكي[٢] وقد تبنّت هذه الأنساق في قراءته التأويلية لحكاية "أبو صير وأبو قير" إذ يقترح قراءات عدة لهذه الحكاية يتحاور معها ومنها القراءة السردية، والخطاب الباطني "القراءة الشيعية" و "الخطاب المرموز"، والقراءة التاريخية. ونص ألف ليلة وليلة يتفاعل نصياً كذلك، كما يرى، مع نصوص عدة في الثقافة العربيّة الإسلامية من أبرزها كتابات المتخيل كما وردت في الأدب الجغرافي والأدب العجائبي عند المصنفين العرب القدامى[٣].

وقد أفصح عبدالفتاح كيليطو عن منهجه الذي صدر عنه في كتابه (الأدب والغرابة، ١٩٨٢) من خلال العنوان الفرعي، (دراسات بنيوية في الأدب العربي). وتنوّعت دراساته في هذا الكتاب ما بين المؤلف البلاغي (مؤلفات عبدالقاهر الجرجاني)، والمقامات (مقامات الحريري) و(مقامات الزمخشري)، ومُلح الأعراب، وحكايات السندباد، وألف ليلة وليلة. وقدّم لهذه الدراسات بمقدمة حدّد فيها المقصود بالنص الأدبي، والنوع، والسرد، وتاريخ الأدب. ووفقاً لمفهوم النص الثقافي الذي تبناه عبدالفتاح كيليطو من لوتمان Lotman وبياتيغورسكي (Pjatigorskij) يخضع النص للأنساق الثقافية ولا يكون له مدلول ثقافي إلا داخل الثقافة المعنية في حين أنّ "اللانص" له تنظيم لغوي ولا يُستشف منه، بخلاف النص، أي مدلول ثقافي[٤]. ولهذا يعد عبدالفتاح كيليطو ألف ليلة وليلة داخلة في مفهوم اللانص حسب وجهة نظر الثقافة الكلاسيكية؛ إذ ينقصها التنظيم الداخلي الذي يحدّد النص مثل غموض الدلالة ونسبة القول إلى مؤلف معترف بقيمته؛ أي مؤلف يجوز أن تصدر عنه نصوص[٥].

---

(١) انظر: ألف ليلة وليلة أو القول الأسير، ص ٩٤.

(٢) انظر: المرجع نفسه، ص ٧٧.

(٣) انظر: المرجع نفسه، ص٧٩-٨٠.

(٤) انظر: الأدب والغرابة: دراسات بنيوية في الأدب العربي، ط١، دار الطليعة للطباعة والنشر، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ١٩٨٢، ص١٤.

(٥) انظر: المرجع نفسه، ص ١٥.

وانطلق عبدالفتاح كيليطو في قراءته لقصص السندباد من منهجية متضافرة تشمل القراءة التأويلية، وهو ما سنجده بارزاً في قراءته لنصوص من السرد العربي القديم كما سنبين. واستعان الناقد أيضاً بالقراءة البنيوية التي تفيد من المعطيات السردية عند بارت R.Barthes وتودوروف T.Todorov وغريماس A.J..Greimas ولوتمان Lotman. وقد حضرت العناصر الأساسية للكون وهي: (الأرض، الماء، النار، الهواء) عند باشلار Bachelard بوصفها عناصر ثقافية بارزة في نص الدراسة. كما أنّ عملية السرد في رحلات السندباد تتحوّل إلى عملية تعاقد (ضمني أو علني) بين راوٍ ومستمع[١]. ويقيم نص الرحلة أي (حكايات السندباد) تفاعلاً نصياً مع نصوص الرحلة في الثقافة العربية المعاصرة مثل (الساق على الساق) لأحمد فارس الشدياق و(حديث عيسى بن هشام)[٢] الأمر الذي يبين اتجاه كيليطو نحو النص الثقافي.

وقد اتخذ عبدالملك مرتاض من حكاية حمّال بغداد منطلقاً أساسياً؛ لمساءلة عدد من أطروحات المستشرقين ومن لفّ لفهم حول السرد العربي القديم، ولعلّ أبرزها ما ذهب إليه رينان Renan من نفي عروبة الليالي[٣]. وقد فنّد عبدالملك مرتاض هذه المقولة مؤكداً أنّ ألف ليلة وليلة "ثمرة من ثمرات الحضارة العربية الإسلامية"[٤]. وصدّر مرتاض مقدمته ببيان منهج الدراسة إذ إنّ "كل عمل سردي، يجب أن يُدرس على الأقل من حيث السّرد، ومن حيث الحدث، ومن حيث الشخصيات، ومن حيث الحيز، ومن حيث الزمن، ومن حيث خصائص بناء الخطاب "أي محاولة تقصي التقنيات الألسنية التي اصطنعها السارد في نسج خطاب حكايته، وهو غير البناء الفني العام، ثم أخيراً من حيث المعجم الفني الذي يطبع خطابه في السّرد"[٥]. وعلى الرغم من هذا البيان نجد أنّ دراسة عبدالملك مرتاض لم تستثمر السيميائيات الثقافية والإيديولوجية للسرد كما عند بارت وغريماس ولوتمان وسواهم فأصبحت الدراسة بذلك أسيرة نماذج سردية مغلقة عزلت نص الحكاية عن أنساقها الثقافية. كما أنّ الناقد أكّد أنّ دراسته سيميائية تفكيكية. ويبدو أنه لم يتمثل مفهوم التفكيك كما جاء في النظرية الغربية عند جاك دريدا J.Derrida وسواه. ولذا أصبح التفكيك عنده مرادفاً للدراسة المعجمية اللغوية من خلال عشرات الجداول التي تعاملت مع المفردات بصورة تبسيطية للغاية مثل فهرس الوصف، والإيقاع، والتشبيه، والتضاد، والمعاجم الفنية وغيرها[٦].

---

(١) انظر: الأدب والغرابة، ص ٩٦، ص١٠٣.

(٢) انظر: المرجع نفسه، ص ١٠٧.

(٣) انظر: عبدالملك مرتاض، ألف ليلة وليلة، دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمّال بغداد، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، ١٩٨٩، ص ٩.

(٤) المرجع نفسه، ص ٩.

(٥) المرجع نفسه، ص١٢.

(٦) المرجع نفسه،ص ص٣١٢-٣٥٣.

وقد خصّ محمد مفتاح الكتابة الصوفية بما فيها كرامات الأولياء بعناية خاصة تبدّت في أطروحته التي قدمها حول (التيار الصوفي والمجتمع في الأندلس والمغرب أثناء القرن الثامن الهجري)[١]. وقام في هذه الدراسة بتحليل الكتابة الصوفية من خلال أركانها وهي: الغرض والمعجم، والمقصدية، والنص الصوفي من خلال مفاهيم لسانية وسيميائية تتأطّر ضمن الاتجاه البنيوي. واستثمر الباحث كذلك السيميائيات السردية والخطابية. وشكّل كتاب (دينامية النص ، تنظير وإنجاز، ١٩٨٧) انفتاح النص عند الناقد ليكون بؤرة لتوظيف مناهج مستقاة من حقول معرفية متعدّدة مثل البيولوجيا، والفيزياء، وعلم النفس المعرفي، والذكاء الاصطناعي. ومثّل بناء النموذج المستقى من كرامات الصوفية محوراً أساسياً في قراءة محمد مفتاح. وأفاد الناقد من مربع غريماس السيميائي لبيان نظرية العوامل التي استند إليها. كما أنّه لم يهمل السياقات التاريخية والثقافية التي وقف عندها في بيان تاريخ البطل وأفعاله، وكذلك تاريخ رجالات الصوفية الذي يخالف التاريخ الرسمي بانزياحه عن الخطاب التاريخي[٢].

٣- المقامات والتلقي البنيوي:

نجد حوار الأنواع الأدبية قائماً في حديث كيليطو في كتابه (الأدب والغرابة، ١٩٨٢) عن (الحريري والكتابة الكلاسيكية)،وفي حديثه كذلك عن (الزمخشري والأدب)؛ إذ تنحصر خصائص المقامات النوعية عنده في خمسة نقاط هي: السند، والسفر في مملكة الإسلام، ووجود نمطين إنسانيين متناقضين أي (حكاية مبنية على ما يسميه أرسطو بالتعرّف)، وفن كتابي يشير إلى الأسلوب الرفيع؛ أي أن يكون مزيجاً من الشعر والنثر ومن الأنواع الأدبية ومن الجد والهزل، والسجع والمحسنات[٣]. ولئن كانت هذه الخصائص حاضرة في مقامات بديع الزمان الهمذائي والحريري فإنها لا تتوافر، كما يرى كيليطو، في مقامات الزمخشري باستثناء السجع والمحسنات[٤]. ويبدو من قراءة كيليطو لمقامات الحريري والزمخشري أنه إلى جانب التحليل الداخلي البنيوي للمقامات كان معنياً كذلك ببعض القضايا النقدية الكبرى ولعلّ أبرزها قضية الأنواع الأدبية كما بيّناً[٥].

---

[١] أطروحة دكتوراه قدمها محمد مفتاح في منتصف ١٩٨١ بإشراف محمد أركون؛ انظر: محمد مفتاح، مسارات مشروعي المقترح والمفتوح، مجلة الآداب، السنة ٤٦، العدد ¾ آذار ومارس، نيسان وإبريل، ١٩٩٨، ص٨٠.

[٢] انظر: محمد مفتاح، دينامية النص، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٨٧، ص ١٢٩- ١٥٦، (سيرورة النص الصوفي).

[٣] الأدب والغرابة، ص ٨٠.

[٤] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[٥] انظر: هذا الفصل، ص٣٠٩-٣١٠.

وتناولت فدوى مالطي – دوجلاس في كتابها (بناء النص التراثي، ١٩٨٥) عدداً من الدراسات حول طائفة من مؤلفي السّرد العربي القديم والتراجم من أمثال الجاحظ، والخطيب البغدادي، وبديع الزمان الهمذاني، والصفدي، وابن العماد الحنبلي وآخرين. وقد أفصحت الناقدة في مقدمة دراستها عن المنهج الذي اتبعته وهو البنيوية، وسوغت لهذا الاختيار في حديثها عن البنيوية والنص التراثي العربي[١]. وكانت (المقامة المُضيرية) لبديع الزمان الهمذاني محلاً للبحث عن أسرار جاذبيتها الأدبية بين الأنواع الأدبية الأخرى. ولهذا نجد الناقدة تقيم رابطة بين المقامة المُضيرية وسواها من سائر مقامات البديع إلى جانب حرصها على بيان التفاعل النصي القائم بين المقامة المُضيرية وبعض الأنواع السردية مثل أدب التطفيل وخاصة الأدوار المورفولوجية للبخيل / الضحية، والطفيلي / الضحية أو ذلك النمط الخاص من قلب التوقعات وهو الذي وصفه بيرجسون Bergson بأعراض اللص/ المسروق، وهي ظاهرة يحدث فيها أن الشخصية تقع ضحية لذلك النوع المحدد من الفعل الذي ترتكبه عادة[٢]. وهو ما حدث لأبي الفتح الإسكندري في المقامة مع التاجر. وقد اكتفت دوجلاس بالتحليل البنيوي لهذه المقامة ولم تتجاوزه إلى المناهج السياقية التي تدور حول النص الأدبي. وبرّرت رؤيتها النقدية هاته بأنّ الناقد يجب عليه أن يقوم بفرز النماذج في النص أولاً ثم يتساءل بعد ذلك عن المغزى الاجتماعي لهذه النماذج[٣].

وتفطّن حمّادي صمود (١٩٨٨) في قراءته للمقامة المضيرية على أنّ العملية النقدية لا يجب أن تقتصر على الأنساق الشكلانية المغلقة؛ إذ إنّ هذه الشكلانية يجب أن تتضافر مع الظرف التاريخي الذي ولّد النص والدلالة التي نتجت عنه[٤]. بيد أنّ الناقد يعود ليؤكد عجز القراءات التاريخية والقراءات التي تتوسل بالأنساق الثقافية والتأويلية عن سد الهوة القائمة بين المقامة وكل النصوص التي لها بها صلة[٥]. وعلى الرغم من النقد الذي وجّهه حمادي صمود للقراءة الثقافية والاجتماعية إلا أنّه وقف عند فكرة الأنموذج، إذ جعل الإسكندري أنموذجاً بكل ما في المصطلح من أبعاد يتكئ عليه صاحب المقامات لطرح قضايا من سياقه التاريخي والاجتماعي، وبيان ما جدّ في بيئة القرن الرابع من تحوّل في القيم والمفاهيم[٦]. ورأى صمود

---

(١) بناء النص التراثي، دراسات في الأدب والتراجم، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥، ص١١-١٨.

(٢) المرجع نفسه، ص١١٤.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٧.

(٤) حمادي صمود، الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، ط١، الدار التونسية للنشر، تونس، سبتمبر ١٩٨٨، ص٧.

(٥) المرجع نفسه، ص١٧.

(٦) المرجع نفسه، ص ٢٧.

أنّ أنجع السبل لدراسة المقامة هو ما أسماه بعض منظري الأدب "خصائص الجملة الأدبية" فيه. ولذا فإنّه نظر إلى المقامة بوصفها قائمة على مبدأين رئيسين متدافعين في الظاهر وهما مبدأ التواتر أو العودة ويمثل في المقامات الوجه القار الثابت، ومبدأ الحركة والتحوّل. ويمثل مختلف التنويعات على ذلك الوجه الثابت وهي متغيّرة من نص إلى نص[١]. وبيّن الناقد عدم التزام المقامات هذه البنى الملزمة وخروجها في بعض المقامات عن ظاهرة الثبات والاستقرار التي تناولها[٢].

٤- السير الشعبيّة والتلقي البنيوي:

اختار سعيد يقطين السيرة الشعبية لتقديم تصور أراده أن يكون متكاملاً لأجناس الكلام العربي بما فيها السّرد. وقد سوّغ هذا الاختيار في (الكلام والخبر: مقدمة للسّرد العربي)، منطلقاً من خصوصية السيرة بالنسبة لغيرها من الأنواع السردية من حيث طولها، وضخامتها، وتشكّلها بعوالمها الواقعية والتخييلية، وتفاعلها النصي مع مختلف مكونات الواقع العربي وثقافته إلى جانب مختلف ما أنتج الإنسان العربي في تاريخه[٣]. وكان بحث الناقد لهذا النوع السّردي المهمش، الذي لم يحظَ بعناية الثقافة العالمة، رغبة منه في تبيان التمثيلات السردية لمختلف مظاهر القصة أو المادة الحكائية كما تقدم إلينا من خلال نص له تمثيليته الحكائية على صعيد السرد العربي برمته. وما يميز هذا العمل أنّ الناقد تجاوز فكرة تعميم أنموذج على سائر مكونات الخطاب. وكان هذا التعميم بارزاً في (تحليل الخطاب الروائي) عندما هيمن خطاب روائي واحد هو الزيني بركات لجمال الغيطاني على أربعة خطابات أخرى لم تستأثر باهتمام الناقد[٤]. ووقف الناقد عند مفهوم (الحكائية) التي يقصد بها "مجموع الخصائص التي تلحق أي عمل حكائي بجنس محدد هو السّرد، وهذه الحكائية، كما يرى، هي موضوع البحث "السرديات القصة" أو "المادة الحكائية"[٥]. وتضافرت النظريات السيموطيقية المشتغلة بالمحتوى مع نظريات السرد (الصيغة) [٦] ليخرج الناقد بتحليل الحكائية وتجسيدها من خلال مقولاتها الفرعية التالية[٧]:

١- الوظيفية (الفعل – الحدث).

---

(١) الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، ص٢١.

(٢) المرجع نفسه، ص ٢٩.

(٣) الكلام والخبر، ص ٧،٩.

(٤) انظر: رأي عبدالله إبراهيم في المطابقة والاختلاف، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة: تداخل الأنساق والمفاهيم ورهانات العولمة. ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩١، ص ٧٧-٨٠

(٥) الكلام والخبر، ص ٧.

(٦) المرجع نفسه، ص ١٦.

(٧) المرجع نفسه، ص ٢٠.

٢- العوامل (الفواعل).

٣- الزمان.

٤- الفضاء (المكان).

ولم يكتفِ الناقد بهذا التحليل إذ قام كذلك بالكشف عن وظائف تلك الحكائيـــة ودلالتـــها بوضعها في السياق الثقافي والتاريخي الذي ظهرت فيه، وفي السياق النصي الذي تولّدت عنـــه، وصارت جزءاً من بنيته عبر تحققاتها النصية المختلفة التي تتجاوز السياق الأول[١].

وسعى محمد رجب النجّار إلى تحديد البنية المورفولوجية والدلالية للسير الشعبية بعد أن كان قد قاربها لغويا ودلالياً، وبحث قضاياها الاجتماعية والقومية[٢]. ولذا يضع النـــاقد تصنيفـــاً دلالياً لبنية السير الشعبية يرى أنه تفرّد باكتشافه وهو[٣]:

١-مرحلة الميلاد المعجز.

٢-مرحلة التنشئة الاجتماعية الاغترابية (المرحلة الهامشية).

٣-مرحلة الاعتراف الاجتماعي.

٤-مرحلة الاعتراف القومي.

٥-مرحلة الاعتراف الديني.

٦-مرحلة الاعتراف الكوني أو الإنساني.

٧-موت البطل أو نهاية من صنع القدر.

وقد كان المنحى الموسوعي الذي صدر عنه محمد رجب النجار في(التراث الشـــعبي) سبباً في تعدّد مداخل البحث المنهجية عنده؛ فهو يذكر أنه أفـــاد فـــي مقاربـــة الســـير الشـــعبية مورفولوجياً ودلالياً من المناهج والنظريات الحديثة التي تعالج الفن الروائي عامـــة والقصـــص الشعبي خاصة، ابتداءً من البنائية الألســـنية، والبنائيـــة الدلاليـــة، مـــروراً بنظريـــات بـــروب، وتوماشفسكي، وتودوروف، وكذلك ليفي شتراوس في التحليل البنائي للأســـطورة، والنظريـــات السيموطيقية التي تناولت العناصر المتصلة بمادة الحكي (القص) كما عند بريمونـــد، وجينيـــت، وغريماس، والنقد البنيوي للحكاية عند رولان بارت[٤].

---

[١] الكلام والخبر، ص ١٠.

[٢] انظر:التراث القصصي في الأدب العربي (مقاربات سوسيو سردية)، ط١، منشورات ذات السلاسل، الكويت، ١٩٩٥، المجلد الأول، وقد سبق للباحث أن قارب السير الشعبية مقاربة سوسيو تاريخيـــة مـــن خـــلال رســـالة الدكتوراه التي نالها من جامعة القاهرة في الأدب الشعبي بعنوان "البطل" في السير والملاحم الشـــعبية العربيـــة، قضاياه، ملامحه الفنية، ١٩٧٦، المرجع نفسه، ص ٢٧٤.

[٣] المرجع نفسه، ص ٢٩١ – ٢٩٢.

[٤] انظر: المرجع نفسه، ص ٢٨٩-٢٩٠.

ونظراً لصعوبة دراسة السير الشعبية كافة لضخامتها ووقوعها في عشرات الآلاف من الصفحات فإنّ الباحث اكتفى بجعل السيرة الهلالية مجالاً لتطبيق الإطار النظري الذي انطلق منه في هذه الدراسة على الرغم من تأكيده خطر تعميم أنموذج واحد. ولعلّ الصعوبة في اتخاذ السيرة الهلالية مجالا للبحث يكمن في تعدد رواياتها بين المشافهة والتدوين، وهو الأمر الذي تنبه عليه أكثر من باحث[١] وكان على الناقد أن يبدأ دراسته بالمقارنة بين هذه الروايات أولاً ثم تحليلها موروفولوجيا ودلاليا ثانيا.

- عبدالله إبراهيم والبنية السّردية للموروث الحكائي العربي:

اختار عبدالله إبراهيم ثلاثة أنواع سّردية هي الحكاية الخرافية (ألف ليلة وليلة)، والسيرة الشعبية، والمقامات، وبحث في تشكّلها في النثر القديم لكشف الأنظمة السردية لها. وقد بين الناقد في تقديمه لرؤيته المنهجية أنّه اعتمد على أنواع من "الاستقراء الفني"، الذي يستند إلى الاستنطاق تارة والوصف تارة أخرى من خلال اعتماد نوعين من الوصف والمعاينة: الأول تاريخي تعاقبي "Diachronic" غايته كشف تشكّل الأنواع القصصية الرئيسة كالخرافة والسيرة والمقامة. والثاني وصفي تزامني "Synchronic" انصب الاهتمام فيه على مكونات البنية السردية للأنواع المذكورة[٢]. وعدّ الناقد السرد مظهراً تعبيرياً، تكوّن في محضن الثقافة العربية الإسلامية، وتكيف بفعل الموجهات الخارجية التي صاغت أنظمته، ولهذا لم ينظر إلى السّرد العربي بوصفه ركناً معرفياً محضاً من أركان الثقافة العربية، وإنّما نظر إليه بوصفه مظهراً إبداعياً تمثيلياً، استجاب لمكونات تلك الثقافة. فتجلّت فيه على أنّها مكونات خطابية، انزاحت إليه بسبب هيمنة موجهاتها الخارجية وخاصة الشفاهية والإسناد[٣].

وقد حصر الناقد الموجهات الخارجية للسّرد العربي في النظرية الشفاهية، وتقييد المنطوق وفي الرؤية الدينية وهيمنة الأصول. ونحسب أنّ هذين المكونين كان لهما أثر كبير في تشكل الأنواع السردية في أصولها الأولى بيد أنّ هناك مكونات معرفية أخرى ساهمت في هذا التشكّل؛ وهي الأنساق الثقافية التي صدرت عنها المادة الحكائية لهذه الأنواع في علاقتها بالمجتمع العربي الإسلامي بما فيها الفرق بين ثقافة السلطة والثقافة الأخرى المسكوت عنها أو الثقافة الشعبية. وقد قاده منهج الاستقراء الفني إلى الاقتصار في دراسة المتون المختارة على نماذج

---

(١) انظر مثلاً: عبدالحميد حواس. أوراق في الثقافة الشعبية، "مدارس رواية السيرة الهلالية في مصر"، ص١٧٥-١٩٦.

(٢) انظر: عبدالله إبراهيم، السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٠، ص١٣.

(٣) انظر: المرجع نفسه، ص١٣.

سردية منتقاة مثل وقوفه عند بعض حكايات ألف ليلة وليلة، وهي "حكاية التاجر والعفريت"، "وحكاية السندباد"، و" حكاية حاسب كريم الدين"، و"حكاية أنس الوجود مع محبوبته الورد في الأكمام"[١] مستعيناً بنظريات السّرد وبالمنهج المورفولوجي الشكلي في تحليل هذه الحكايات.

وتبقى هذه الدراسة من الدراسات العربية الرائدة التي أسّست الركائز الأولى لتطبيق نظريات السرد الحديثة على النثر العربي القديم، ولهذا كان الناقد معنياً بتأسيس مصطلح "السّردية العربية"، والدفاع عنه[٢].

وإذا كان عبدالله إبراهيم قد سوّغ اختياره لمصطلح السّردية العربية فإنّ محسن جاسم الموسوي يوظف مصطلحاً آخر هو سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط. ونجد أنّ هذا المصطلح يتناقض تناقضاً كبيراً مع ما يريد الناقد تأكيده؛ أي ضرورة قراءة الموروث السّردي في أنساقه اللسانية والثقافية والاجتماعية بعيداً عن آليات القراءة الغربية السّردية[٣]. ونتساءل إذا كان هذا هو مفهوم الناقد للسّرد، فكيف نختار مُحدّداً ينتمي إلى ثقافة أخرى مغايرة، العصور الوسيطة الأوروبية، لبيان التحوّلات الزمنية الناشئة في الأنواع السّردية؟!

د- الموروث السّردي والتلقي التأويلي:

وظّف عدد من النقاد العرب المحدثين نظريات التلقي والتأويل في قراءتهم لنصوص من السّرد العربي القديم شملت القصة العجائبية، والمقامات، والسير الشعبية. وكان السعي للكشف عن شبكة " ألف ليلة وليلة" التأويلية الحافز الذي شجع عبد الفتاح كيليطو على تجاوز سلطة الليالي لاقتحام نصوصها ومساءلتها نقدياً: فمن القادر على تحرير هذه الحكايات من سجل الشفاهي إلى سجل الكتابي؟ وماذا يمكن القول عن مفهوم الراوي ومفهوم المؤلف؟ وبواسطة أي مفعول سحري يغدو الكتاب عنصراً من عناصر الموت، هذا في الوقت الذي يقدم فيه نفسه بوصفه مساعداً وبلسماً مخصصاً لتقوية الحياة وتحسينها؟![٤].

وقد استثمر عبدالفتاح كيليطو في هذه القراءة طبعات الليالي المختلفة مثل طبعة القاهرة ١٣١١هـ، وطبعة هابخت – فلايشر، وبريسلو ١٨٢٤-١٨٤٣م وغيرها لإعادة إنتاج نص

---

[١] انظر: السردية العربية، ص١١٤-١٣٧.

[٢] انظر: المرجع نفسه، ص٨.

[٣] سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط. ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٧، ص٩.

[٤] العين والإبرة: دراسة في ألف ليلة وليلة، ترجمة مصطفى النحّال، مراجعة محمد برادة، نشر الفنك، الدار البيضاء، ١٩٩٦، ص١٠-١١.

الليالي وفق قراءة تحاول بيان المسكوت عنه الذي أغفلته الطبعات الشعبية المتداولة بين الناس. أمّا في (حكاية الصياد والعفريت) الواردة ضمن كتاب (الحكاية التأويل) فقد وقف عبدالفتاح كيليطو عند بعض العناصر التأويلية، وهي سبعة عناصر: الشبكة، والقمقم، والدخان، والعقل، والحل، والعقد، والعهد، واللغز[١]. وحاول الناقد أن يبيّن علاقة هذا النص بالحكاية الإطارية (شهريار وشهرزاد) من خلال تحويل العلاقة المبنية على العنف والقهر إلى علاقة مبنية على الرقة والوداعة بفضل العقل والإقناع[٢]. ويحضر التفاعل النصي في قراءة سعيد الغانمي لحكاية (حاسب كريم الدين)؛ إذ بيّن علاقة هذه الحكاية بالأساطير العراقية والعربية واليهودية القديمة. وأورد الغانمي مخططاً سردياً تضمّن العلاقة بين الرواة أولا والمروي لهم ثانياً وفيما بين الرواة والمروي لهم معا ثالثاً[٣]. ويعقد الناقد مشابهة تأويلية بين شهريار وحاسب كريم الدين من جهة وشهرزاد وملكة الحيات من جهة أخرى[٤]. وهذه المشابهة تدلنا على أنّ قراءة الغانمي لم تنظر إلى حكاية حاسب كريم الدين بعزلها عن النص المولّد الذي أوجدها أي الحكاية الإطارية.

وكانت (المقامة الكوفية)، وهي المقامة الخامسة من مقامات الحريري، مجالاً لقراءة تأويلية قام بها عبد الفتّاح كيليطو في كتابه (الغائب، دراسة في مقامة للحريري، ١٩٨٧). والتأويل عند كيليطو تأويل ثقافي لا يقتصر على جانب الدلالة اللغوية فقط فنحن نجد في هذا التأويل (المجازات والاستعارات والتشبيهات البلاغية كما في حديثه عن تشبيه الحجة بالشمس، عند عبدالقاهر الجرجاني، في إشارة منه لزمن المقامة السردي الذي يبدأ بذكر الليل وينتهي بذكر النهار[٥]. والحديث عن الليل يقود الناقد لحديث السُمار عندما تحضر ألف ليلة وليلة؛ أي الحكاية العجيبة جنباً إلى جنب مع الخرافة، والجامع بينهما أنهما لا ترويان إلا في الليل[٦]. ونظراً لكون المقامة الكوفية تندرج ضمن أدب المأدبة فإنّ عبدالفتّاح كيليطو يستحضر القصص القرآني (قصة إبراهيم الخليل مع الملائكة) لبيان التفاعل النصي القائم بين المقامة وهذه القصة القرآنية[٧]. والتفاعل النصي أيضاً يجعل عبدالفتاح كيليطو يبين علاقة النص السابق (مقامات الهمذاني) بالنص اللاحق (مقامات الحريري) على أنّها علاقة متناقضة فهي "علاقة إذعان للمقال، وهي في الوقت نفسه علاقة عصيان وإنكار وتحقيق لرغبة مستترة جلية"[٨].

---

(١) العين والإبرة، ص٢٥-٢٦.

(٢) المرجع نفسه، ص٣٢.

(٣) الكنز والتأويل، قراءة في الحكاية العربية، ط٨، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٤، ص٤٤-٤٥.

(٤) المرجع نفسه، ص٤٨.

(٥) الغائب: دراسة في مقامة للحريري، ط١، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٧م، ص٧.

(٦) المرجع نفسه، ص١٧.

(٧) انظر: المرجع نفسه، ص٣٨-٤٠.

(٨) المرجع نفسه، ص٤٦-٤٧.

وعدّ عبدالله الغذّامي المقامة (البشرية)، وهي المقامة الحادية والخمسون من مقامات بديع الزمان الهمذاني، مقامة تنطوي على أسئلة مهمة للباحث في نظرية الإبداع والتداخل النصوصي، وتكشف عن وجوه مثيرة من وجوه المشاكلة والاختلاف[١]. ونستطيع أن ندرج تأويل الغذّامي لهذه المقامة ضمن مرحلة النقد النصوصي قبل انتقاله إلى مرحلة النقد الثقافي. ولهذا فإنّه يؤكد من خلال تأويله دلالات النص الجمالية مثل حديثه عن الشفاهية والكتابية لفن المقامة[٢]. كما بيّن دلالات بعض الأفعال الواردة في المقامة مثل دلالة الفعل الناقص، والفعل الغائب[٣]. وأشار الغذّامي كذلك إلى التفاعل النصي من خلال توالد النصوص بين قصيدة البحتري عن الأسد وقصيدة بشر بن عوانة العبدي في هذه المقامة[٤]. ويشكّل حديث الغذّامي عن البطولة المُضمرة للمرأة النصوصية أو المرأة الجميلة، زوجة بشر، إرهاصاً أول لمشروع نقدي تبناه الناقد لاحقاً، وأعني به حديثه عن المرأة واللغة في كتابيه (المرأة واللغة) و (المرأة واللغة: ثقافة الوهم) [٥].

وتمثّل رشيد الإدريسي في قراءته لمقامات الحريري منهجية أمبرطوإيكو (ECO) التأويلية الذي ذهب إلى بيان الدور الفعّال للمؤوّل في عملية قراءته النصوص ذات الصبغة الجمالية كما في كتابه (الأثر المفتوح) وكذلك في حديثه عن (حدود التأويل) في كتابه (التأويل بين السيميائيات والتفكيكية) إذ جعل التأويل يندرج في نمطين هما:التأويل المتناهي الذي تحدده الفرضيات الخاصة المنطلقة من معطيات النص. والتأويل (اللامتناهي) الذي يجعل النص نسيجاً من المرجعيات المتداخلة فيما بينها تشمل السياقات التي يتيحها الكون الإنساني بوصفه كلاً متصلاً لا تحتويه الفواصل والحدود[٦]. وقد تبنّى رشيد الإدريسي مفهوم التأويل اللامتناهي للمقامات إذ أوّل المقامتين (العمانية) و (البصرية) بجعلهما جواباً عن سؤال الموقف من الحياة، وأنّ هذا الموقف يمكن تلخيصه في أنّ الحياة لعب[٧]. ويخلص الناقد إلى القول بأنّ "للتأويل حدوداً إن خرج عليها عُدّ تأويلاً غير قائم على أسس قوية" [٨].

---

(١) القمر الأسود أو النص القاتل، مجلة فصول، المجلد ١٣، العدد ٣، خريف ١٩٩٤، ص٤٠.

(٢) المرجع نفسه، ص٤٢.

(٣) المرجع نفسه، ص٤٣، ٤٥.

(٤) المرجع نفسه، ص٥٠-٥٢.

(٥) انظر: المرأة واللغة، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٦، المرأة واللغة، ثقافة الوهم: مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٨.

(٦) أمبرطوإيكو، الأثر المفتوح، ترجمة عبد الرحمن بوعلي، ط٢، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ٢٠٠١.

(٧) سيمياء التأويل، قراءة مقامات الحريري، دراسات مغاربية، العدد ٦/٥، ١٩٩٧، ص٣٥ .

(٨) المرجع نفسه، ص٣٦.

ومن الدراسات النقدية التي قرأت السيرة الشعبية قراءة تأويلية قراءة محمد منصور أبـــا حسين لسيرة الظاهر بيبرس في سعي منه لتحليل دوافع المتخيل السردي سيميائياً لاكتشاف نـص باطن لهذه السيرة[١]. وقد مثّل الحلم الإرصادي عنصراً أساسياً من عناصر هذه القراءة التأويليـة. وخلص الناقد إلى القول بأنّ القراءة الثانية لعلامات الحلم الإرصادي ومؤولاته ودور شـــخصية الغادر النمطية تناقض المعلومات التاريخية التي تصـوّر بيـبرس،وقـد قضـى علـى النفـوذ الإسماعيلي ... وبعد مضي زمن طويل على وفاة بيبرس وفداوية بني إسماعيل بقي هذا النـص الأدبي حياً يوشك أن يسلب بيبرس بطولاته التاريخية"[٢] والتفات الناقد إلـى التـاريخ المتخيـل المسكوت عنه في السيرة الشعبية يعد التفاتاً ذكياً بيد أنّ اقتصاره على الحلم الإرصادي فقط، كمـا أسماه يغفل علامات سيميائية ثقافية مهمة شكّلت نص السيرة مثل الزمان والمكـان والشـخوص كما أنّ اعتماده المثلث التأويلي (مثلث بيرس) C.S.Peirce لبيان العلاقة وحاصلها ومؤولها جعل هذه الدراسة لا تتجاوز مستوى التطبيق الآلي لهذا المثلث التأويلي.

هـ- الموروث السّردي والنقد الثقافي:

يعد مصطلح النقد الثقافي Cultural Criticism واحداً من المصطلحات النقدية المنفتحـة على حقول معرفية متعددة. ولعلّ هذا الانفتاح كان سبباً من الأسباب التي أدت إلى تلك الصعوبـة الكبيرة التي يواجهها الناقد إزاء هذا المصطلح ومحاولة تحديده وتأطيره. وقد تجـاهلت معـاجم المصطلحات والنظرية النقدية الغربية هذا المصطلح، وتحدثت فقـط عـن الدراسـات الثقافيـة Cultural Studies كالذي نجده على سبيل المثال في معجم The Columbia Dictionary of Modern Literary and Cultural Criticism.[٣].

ويُعد الناقد الأمريكي فنسنت ليتش V.B. Leitch من أبرز النقاد الغربيين الذيـن حـدّدوا مصطلح النقد الثقافي في مرحلة ما بعد البنيوية. فالنقد الثقافي عنده يختلف عن مقاربـات الأدب التقليدية. وهو لا يُعنى فقط بالأدب المعتمـد (Canon) أي الأدب الراقـي ونصـوص الثقافـة الرسمية والنصوص الجمالية، وإنما يُعنى أيضاً بالأدب غير المعتمد والنصوص غير الجماليـة. ويوظف النقد الثقافي المقالة النقدية، والتحليل المؤسساتي إلى جانب مناهج تـأويل النصـوص،

---

[١] مقاربة سيميائية لمحفزات السرد والنص الباطن في سيرة الظاهر بيبرس، مجلة فصول، العدد ٦٠، صيف - خريف - ٢٠٠٢م، ص٢٩٨.

[٢] المرجع نفسه، ص٣١.

[٣] انظر: Joseph Childres, Gary Hentzi, The Columbia Dictionary of Modern Literary and Cultural Criticism. Columbia University Press, 1995, PP64-65.

ودراسة الخلفية التاريخية. ويمتاز النقد الثقافي في مرحلة ما بعد البنيوية عند ليتش بتوظيف بارت ودريدا وفوكو[١].

وقد تبنّى عبد الله الغذّامي (مصطلح النقد الثقافي) كما جاء في النظرية النقدية الغربية، وقدّم لكتابه (النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية) بتأطير نظري تحدّث فيه عن ذاكرة المصطلح في النظرية والمنهج. وبيّن الفروق بين الدراسات الثقافية Cultural Studies ونقد الثقافة، والنقد الثقافي[٢].

وإذا كان عبدالله الغذّامي تعرّض لمصطلح (النقد الثقافي) انطلاقاً من المرجعية النقدية الغربية فإنّنا نجد مصطلح (النقد المعرفي والمثاقفة) عند الناقد محمد مفتاح. ويُعد هذا المصطلح امتداداً للمرحلة المعرفية النسقية في مشروعه النقدي؛ أي المرحلة التي تبلورت في كتبه (مجهول البيان) و (التلقي والتأويل) و (التشابه والاختلاف) و (المفاهيم معالم) [٣]. ومصطلح النقد المعرفي الذي اقترحه محمد مفتاح مصطلح نقدي يسعى لوصف المثاقفة والدراسات المقارنة، اعتماداً على بعض الإواليات التي اقترحها وهي:القولبة، والتمثُّل، والتكيف، والتحصُّن، والتطرُّف، والمحَيطة[٤]. وقد سعى الناقد لبيان هذه المفاهيم في مقارنته بيّن مفهوم الخيال في الثقافة العبرية والهيلينية والعربية[٥]. وقد دعا مصطفى ناصف في (النقد العربي نحو نظرية ثانية)، إلى دراسة النقد العربي دراسة قائمة على التأويل الثقافي مبيناً أهمية تخطي الانفصال الشديد بين النقد العربي ومجمل الثقافة العربية الإسلامية "[٦].

---

(١) انظر: V.B. Leitch, Cultural Criticism, Literary Theory, Post Structuralism, Columbia University Press, 1992. P3.

وعن مصطلح النقد الثقافي انظر أيضاً: ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحا نقدياً معاصراً، ط٣، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ٢٠٠٢، ص٣٠٥-٣١٢.

(٢) انظر: عبدالله الغذّامي في النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافيّة العربيّة، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ٢٠٠٠.

(٣) انظر: مشكاة المفاهيم، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ٢٠٠٠، تقديم المؤلف، ص٧.

(٤) انظر: المرجع نفسه، ص٨.

(٥) انظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها، وعن مشروع محمد مفتاح النقدي، انظر أيضاً: معجب الزهراني، النقد الثقافي، نظرية جديدة أم إنجاز في سياق مشروع متجدد، في كتاب عبدالله الغذّامي والممارسة النقدية والثقافية، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، وزارة الإعلام، البحرين، ٢٠٠٣،ص ص١٣١-١٥٦.

(٦) انظر: النقد العربي نحو نظرية ثانية، ذو القعدة، ١٤٢٠هـ، مارس، آذار، ٢٠٠٠، عالم المعرفة (٢٥٥)، ص ص٩-٢٢.

وتنبّه عبد الفتاح كيليطو على علاقة الأنواع السّردية بالتاريخ الثقافي، وذلك في كتابه (المقامات: السّرد والأنساق الثقافية، ١٩٨٣) [١]، وقد اختار الناقد نوعاً سردياً عرف نقلاً مدوناً منذ نشأته الأولى هو المقامة للكشف عن الأنساق الثقافية التي صدر عنها. والنسق الثقافي كما عرفه كيليطو هو "مواضعة اجتماعية، دينية، أخلاقية، إستيتيقية ..." تفرضها في لحظة معينة من تطوّره الوضعية الاجتماعية، التي يقبلها ضمنياً المؤلف وجمهوره"[٢]. وهناك سمتان للنسق الثقافي، وفقاً لعبدالفتاح كيليطو، أولها انفتاحه على نصوص أخرى ومعرفيات أخرى. وثانيها عدم ثباته إذ يتحقق من نصوص تثبته، ونصوص أخرى مشوشة مثل السخرية والباروديا والانتهاك[٣]. ولهذا نجده يقيم حواراً نصياً بين مقامات بديع الزمان الهمذاني والحريري، ومؤلفات سردية أخرى هي (مسائل الانتقاد) لابن شرف القيرواني، و(دعوة الأطباء) لابن بُطلان، و(مقامات ابن ناقيا). وكان الفصل الذي خصصه الناقد للحديث عن المضحك بياناً للأنساق الثقافية المنتهكة للثقافة الرسمية (العالمة)، فقد تجاورت أشعار ابن الحجاج (ت٣٩١هـ) الهزلية وحكاية أبي القاسم البغدادي جنباً إلى جنب مع بعض مقامات بديع الزمان الهمذاني للسخرية من أنساق السلطتين السياسية والدينية[٤].

وإذا كانت المقامة عند عبدالفتاح كيليطو قد بحثت بوصفها نصاً ثقافياً فإننا لا نجد مثل هذه الرؤية المنفتحة عند عبدالله الغذّامي في حديثه عن المقامة؛ إذ جعل الخطاب النثري تابعاً لمركزية الشعر في الثقافة العربيّة الإسلاميّة، وهما يسهمان في تثبيت العيوب النسقية للشخصية العربية المتشعرنة[٥]. ولم تسهم الكتابة العربية، حسب عبدالله الغذّامي، منذ عبد الحميد الكاتب وابن المقفع وابن العميد والصاحب بن عبّاد وأبي اسحاق الصابئ وسواهم في تأسيس خطاب نثري حر/ عقلاني أو كتابة جديدة مختلفة[٦].

ويقول عبدالله الغذّامي عن المقامة: وتأتي القمة النسقية مع (المقامة) وهي أبرز وأخطر ما قدمته الثقافة العربية علامة صارخة على فعل النسق، حيث تتجاور العيوب النسقية وتتكثف في نص واحد. فالبلاغة اللفظية المتنازلة عن أية قيمة منطقية، وغير المعنية بسؤال العقل والفكر مع حبكة الكذب المتعمد من أجل التسوّل الذي أصبح مهنة أدبية تكتسب قبولاً ثقافياً، وتحوّلت

---

(١) انظر: المقامات السرد والأنساق الثقافية، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، ط١، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٩٣، وهذا الكتاب أطروحة دكتوراه نشرتها دار سندباد الفرنسية، ١٩٨٣.

(٢) المرجع نفسه، ص٨.

(٣) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(٤) المرجع نفسه، ص٢٥-٤٢.

(٥) النقد الثقافي، ص١٠٦-١١٠.

(٦) المرجع نفسه، الصفحات نفسها.

إلى مادة أساسية في التربية الذوقية والثقافية. وتتضافر الحبكات الثلاث، الكذب والبلاغة والشحاذة لتكون قيمة في الخطاب الثقافي، حتى ليسمّى مبتكر هذا الفن ببديع الزمان، وكأنّ ذلك عندهم هو قمة القمم الإبداعية"[١].

وقد نظر عبدالله الغذامي إلى مفهوم النسق الثقافي بوصفه مفهوماً ثابتاً " فالنسق يتحدّد عبر وظيفته، وليس عبر وجوده المجرد. والوظيفة النسقية لا تحدث إلا في وضع محدد ومقيد"[٢]. ولهذا فإنّ الثقافة الرسمية تمرر أنساقها الثابتة من خلال حيل عدة أبرزها النصوص الجمالية التي تحظى بمقروئية عريضة[٣]. ومنظور عبدالله الغذامي هذا يقيد المقامة في أنماط ثابتة جامدة تجعلها تابعة لثقافة السلطة بصورة يصبح فيها بديع الزمان الهمذاني والحريري نسخاً مكرورة عن الشعراء القدامى المدّاحين. وأحسب أن هذا المنظور المغلق أغفل الأنساق المخاتلة للمقامة التي التقطها عبد الفتاح كيليطو بذكاء. وهمّش هذا المنظور كذلك الخطاب السّردي بتنويعاته المختلفة ليكون مداراً تابعاً للشعر في حين أنه كما بيّنا في الفصل الثاني من الباب الأول خطاب متفاعل ومنفتح نصياً على المجتمع العربي بتكويناته المعرفية والثقافية كافة[٤].

* * * *

كان المستشرقون أول من تنبه على أهمية الاحتفاء بالموروث السّردي ولا سيّما القصة العجائبية والسيرة الشعبية. وقد مثّلت المقامات الحريرية والبديعية جانباً من تلقي كتاب النثر العربي للموروث السّردي في القرن التاسع عشر بيد أنهم حصروا تلقيهم في الجانب اللغوي فقط من خلال احتذاء الأساليب الرفيعة. ويفسر لنا هذا الاحتذاء التلقي المتعالي الذي قوبلت به أنواع القص الأخرى؛ أي القصة العجائبيّة والسير الشعبيّة. واستمرت هذه النظرة المتعالية عند النقاد

---

(١) النقد الثقافي، ص١١٠، وقارن هذا القول بحديث الغذامي عن بديع الزمان وكتابته إذ يقول: " إن الكتابة عن شيء ينتسب إلى بديع الزمان الهمذاني هي كتابه عن الابتكار وعن الاختلاف. فهذا رجل ابتكر فناً جديداً على غير سابق مثال، وأبدع في هذا المبتكر، ومنه صارت المقامات جنساً أدبياً ذا شخصية متميزة"؛ القمر الأسود أو النص القاتل، مجلة فصول، مجلد ١٣، عدد ٣، خريف، ١٩٩٤، ص٤١.

(٢) النقد الثقافي، ص٧٧.

(٣) المرجع نفسه، ص٧٧-٧٨، وانظر أيضا مفهوم النسق الثقافي، ص٧٦-٧٧.

(٤) انظر: الفصل الثاني من الباب الأول.

الإحيائيين الذين مثّلنا لهم بمحمد روحي الخالدي، وقسطاكي الحمصـــي، والبســـتاني، وإبراهيـــم اليازجي، ومحمد الخضر حسين.

وقد طرأ تحوُّل على النظرة للموروث السّردي في النقد الحديث تمثّل في التفات النقاد العـوب إليه ومنهم زكي مبارك ومحمود تيمور وتوفيق الحكيم وشوقي ضيف. كما استفادت طائفة كبـيرة من النقاد المحدثين من النقد الجديد ومن منجزات النظرية النقدية في قراءة هذا الموروث.

الخاتمـــــة

شكّل السؤال عن تلقي الأنواع السّردية الكبرى في الموروث السّردي العربـــي (القصـــة العجائبية والمقامات والسير الشعبية)، في تحولاتها النوعيّة وفـــي علاقتـــها بالأنســـاق الثقافيّـــة والتأويل، الأساس الذي قامت عليه هذه الدراسة. وقد تبيّن لنا أنّ تحولات كبرى طرأت على هـذه الأنواع السردية سواء من جانب المبدع أو من جانب المتلقي، الأمر الذي يؤكّد أهميـــة تناولـــها بربطها بالأنساق الثقافية كي لا تكون رؤيتنا لها قاصرة.

ومن أهم النتائج التي توصلت إليها هذه الدراسة:

- **انفتاح الأنواع السّردية التي شكّلت إطار البحث على أنواع ســـردية متنوعـــة وحمـــولات معرفية تنتمي إلى أنساق ثقافية متباينة:** ولعلّ هذا ما يسوّغ لنا تسميتها بالأنواع السّـــردية الكبرى التي تشكل محوراً أكبر ينتظم في نسقه محاور أخـــرى متضمنـــة ومتفرّعـــة مـــن الأجناس والأنواع الأدبية الأخرى.
- **التباين في تلقي الموروث السّردي بين الثقافتين (العالمة) و (الشعبية):** فقد انتبهت السـلطة السياسية والدينية منذ وقت مبكر على وظيفة القاص. ولذلك أرادت أن تنضوي هذه الوظيفـــة في سياقها وليس خارجاً عنها. وقد رسّخت هذه السلطة المعيارية الفارق الكبـــير بيـــن أدب العامة وأدب الخاصة. ولم يخرج تلقي الخاصة للمرويات العجائبيـــة عـــن وظيفـــة القـــص الإمتاعية في حالة الخلفاء والأمراء وعن الرغبة في احتوائها عند السلطة الدينيـــة. وكـــان موقف بعض الفقهاء متشدداً حيال المقامات والسير الشعبية وحيال أداءات القـــص التمثيليـــة مثل الحكاية وخيال الظل. في حين نجد المرويات السّردية وخاصة العجائيبة والسير الشـــعبية قد عرفت إقبالاً كبيراً من المتلقي العام . ولم يخرج دور هذا المتلقي عن التوحـــد العـــاطفي (التماهي)، أو التحوّل في بعض الأحيان إلى ممثل مشارك في الأحداث.
- **لجوء الثقافة الشعبية (غير العالمة) إلى أشكال وأنماط مراوغة من القص:** فقد اســـتعارت ألف ليلة وليلة منذ نشأتها قناع السلطة مُمثلاً في الحكايـــة الإطاريـــة الملوكيـــة (شـــهريار وشهرزاد). وتمكنت بوساطة تمثيلاتها الرمزية ومنظومتها البيانية من التحايل علـــى ثقافـــة النخبة لاكتساب شرعيتها. وساعدها على ذلك تحويلاتها النصية وإضافاتها المدمجـــة التـــي نتالت عليها عند تحولها من الدوائر الكتابية وإعادة إنتاجها في الدوائر الشفاهية لتتفاعل نصياً مع النص الشعبي من سير، وحكايات، وقصص، ونوادر. وعلى الرغم من نشـــوء المقامـــة بوصفها نوعاً سردياً جديداً في محضن الأدب الرسمي وسط احتفاء الثقافة النقدية العالمـــة إلا أنها تمكنت أيضاً من خلق منظومتها الرمزية المخاتلة، كما لجـــأت إلـــى توظيـــف بلاغـــة المفارقة في موضع يتداخل بين المقدّس والمدّنس. وتُعد تمثيلات التاريخ الشعبية من أظـــهر

الأنساق الثقافية التي كوّنت تاريخ الجماعة (المسكوت عنه) الذي يفترق عن تاريخ السلطة الرسمي. ويشمل تاريخ الجماعة أيضاً صورة الآخر وخاصة في القصة العجائبية (ألف ليلة وليلة)، والسير الشعبيّة التي تقوم على بنية الصراع والتقاطب بين العرب والأجناس الأخرى. كما تشكل تمثيلات الأسود في الثقافة العربية الإسلامية جانباً من هذه الصورة.

- **عرفت الأنواع السردية الكبرى أداءات تمثيلية مصاحبة لها:** فقد كانت هناك بعض متشابهات للمقامة مثلت امتداداً لها مثل خيال الظل، ومسرح الفصول المضحكة (كركوزان وعيواظان)، وفن الأدباتية. وانفردت بعض السير الشعبية بخصوصية التماهي بين الراوي ومرويه أو الإنشاد المقدس، كما هو الحال في السيرة الهلالية. ووُجِدَتْ في السّرد العربي القديم أنواع أخرى من المؤدين ارتبطوا بالسّرد القصصي مثل المخنثين والصفاعنة والسمّاجة والمحبظين. وكان للمرأة حضورها بوصفها ساردة مثل المضحكة والقوّالة. وقد وظّف القاص أسلوب محاكاة الشخوص من خلال تعاضد الصوت واللون والحركة والزينة واللباس (التنكّر).
- **اختلفت المقامات عن ألف ليلة وليلة والسير الشعبيّة في أنها دُوِّنت كتابةً ولم تُتناقل شفاهاً في أوساط التلقي عبر قرون عدة:** ولعل انتماءها ظاهرياً إلى الأصل المثقف هو الذي جعلها تندرج ضمن فئة النص، في الثقافة العربية الإسلامية. في حين حاول عدد كبير من الباحثين المحدثين نسبة بعض السير الشعبيّة إلى مؤلف واحد بعينه غافلين عن طبيعة السير الشعبية المتحوّلة في انتقالها من الدوائر الشفاهية إلى الكتابية وفي تكسرها وتفككها.
- **غيّب الموروث النقدي والبلاغي العربي القص العجائبي والسيرة الشعبيّة:** بفعل تضافر عوامل عدة من أظهرها اهتمام النقاد والبلاغيين بالدراسات الإعجازية وبنقد الشعر ينضاف إلى ذلك النزعة العقلانية (الخيال المتعقّل) الذي وجدناه عند المعتزلة والفلاسفة المسلمين من شُرّاح أرسطو. وعلى الرغم من هذه الإقصاءات إلا أن كلاً من القص العجائبي والسيرة الشعبية كان حضورهما بارزاً عند متلقي (السرد/القص) الشفاهي والكتابي. واستمرّ تحولهما وتشكّلهما عبر قرون عدة. وقد مثّلت (كليلة ودمنة) لابن المقفع الأنموذج السردي المفضل عند طائفة كبيرة من النقاد العرب القدامى الذين حصروها في الحكاية الوعظية والأليجورية ذات المغزى. وفي حين أنّ المقامات ازدهرت بوصفها نوعاً سردياً متميزاً نشأ في المحضن الثقافي العربي الإسلامي إلا أن الجهود النقدية القديمة ظلت قاصرة عن الالتفات إلى نواحيها السردية. كما أنّ بعض النقاد القدامى حصروها في نماذج محدودة للغاية. ونظروا إليها من منظور أخلاقي بحت (صدق/ كذب) كما فعلوا مع كليلة ودمنة. ونحسب أنّ هيمنة الاتجاه اللغوي عند النقاد القدامى أدت إلى اختزال الشعر العربي القديم في البعد اللغوي فقط الذي تحدده معايير اللغة الفصحى في عصور الاحتجاج اللغوي. بيد أنّ الأمر فيما يتصل بالسرد

العربي القديم لم يقتصر فقط على هذا الجانب فقد غيّب النقد قسماً كبيراً من الموروث السّردي المكتوب باللغة الفصحى. ونرجع هذا التغييب إلى موقف النقد القديم المتعالي من القص والقصاص كما بيّنا في حديثنا عن التلقي المتعالي وبلاغة العامة والخاصة.

- **تعدّدت أنماط تلقي الأنواع السّردية الكبرى عند النقاد العرب القدامى:** فجاءت في محاور ثلاثة هي:التلقي التأصيلي، والتلقي التفاضلي، والتلقي المتعالي. ففي التلقي التأصيلي أوجد بعض النقاد العرب القدامى تقسيمات سردية جديدة، ولم يحافظ بعضهم الآخر على الحدود الفاصلة المائزة بين جنسي الشعر والنثر أو الكلام المنثور والمنظوم. وقد وقعنا على إشارات نقدية قليلة تبين علاقة الأنواع السردية(القصصية)بالمفاضلات التي جرت بين المنظوم والمنثور. وكان التلقي المتعالي الذي رسّخ مركزية البلاغة الرسمية (الأدب الرسمي/ الأدب السلطاني)، سبباً في إدراج الأنواع السّردية الكبرى (القصة العجائبية، المقامات، السيرة الشعبية العربيّة)، ضمن دائرة "اللانص" في الثقافة العربيّة الإسلامية.
- **وقد مثّلت مقامات الحريري نصاً ثقافياً شمل فنون القول العربي وجاذبية كبرى لمتلقيها من شرّاح المقامات وسواهم.** وتشكّلت حول المقامات الحريرية حركة نقدية تذكرنا بالحركات النقدية التي دارت حول بعض الشعراء مثل أبي نواس، وأبي تمّام، وأبي الطيب المتنبي. وقد تبيّن لنا من الشروح الثلاثة للمقامات التي وقفنا عندها تنوع مناحي هؤلاء الشراح بين نص نقدي مولّد كما وجدنا عند ابن الخشّاب، ومنحى لغوي في (شرح أبي البقاء العُكبري)، ومنحى موسوعي تمثل في شرح الشَريشي (الشرح الكبير). وقد التفت هؤلاء الشُرّاح إلى بعض المناحي السردية (القصصية) في المقامات كما بيّنا.
- **كشف لنا تلقي الموروث السّردي العربي القديم في القرن التاسع عشر ومطالع القرن العشرين عن رواج المرويات السيرية والعجائبية والإقبال عليها من جانب المتلقين.** ومثّلت "مقامات الحريري" و "مقامات بديع الزمان الهمذاني" جانباً من التلقي الإبداعي لطائفة من الأدباء المصريين والشوام في سعي منهم لترسيخ أنموذج أدبي أمثل لذائقة النخبة (الصفوة الثقافية)، في الوقت الذي تشكّل فيه موقف متعالٍ لهذه المرويات وجدناه عند محمد عبده، ويعقوب صروف، ومحمد حسين هيكل.
- **اعتنى بعض النقاد الإحيائيين بالموروث السّردي** مثل محمد روحي الخالدي وقسطاكي الحمصي وسواهما في حين أنّ هذا الموروث السَّردي لم يلقَ اهتماماً كبيراً عند كُتاب (تواريخ الأدب) مثل محمد دياب وجورجي زيدان والرافعي وغيرهم.
- **التفت بعض النقاد في مرحلة ما بعد النقد الإحيائي إلى بعض الأنواع السَّردية التي بحثوها في إطار حديثهم عن النثر العربي القديم.** ونشير هنا إلى جهود أحمد ضيف والعقّاد وطه حسين،وزكي مبارك،ومحمود تيمور،وتوفيق الحكيم،وشوقي ضيف.

- **طرأ تحوّل كبير على طبيعة النظرة إلى الأدب الشعبي عند النقاد العرب المحدثين** منذ ثلاثينيات القرن الماضي مثل فؤاد حسنين علي، وسهير القلماوي، وعبد الحميد يونس وغيرهم لعوامل عدة بيّناها. واتجهت بعض هذه الدراسات الشعبية إلى البحث عن أسئلة التأصيل لربط السّردية العربية الحديثة بالموروث السردي. واتجهت كذلك إلى الدراسات الثقافية.
- **شهد الموروث السّردي منذ سبعينيات القرن الماضي تنبهاً من النقاد العرب على ضرورة الاستفادة من منجزات النظرية النقدية الغربية** في تلقيهم التأصيلي لإيجاد نظرية أنواع أدبية خاصة بالسّرد العربي القديم، وفي تلقيهم البنيوي والتأويلي، وفي تلقيهم للنقد الثقافي. وتفاوتوا في استفادتهم من المرجعية النقدية الغربية بين التطبيق الآلي الصارم الذي تتحوّل الدراسات النقدية فيه إلى تمرينات شكلية بحتة، وبين التمثُّل الإبداعي الذي ينظر إلى الأنواع السردية في علاقتها بالأنساق المعرفية والثقافية للمجتمع العربي الإسلامي.

وفي نهاية المطاف نحسب أن الحديث عن تلقي السّرد العربي القديم بحاجة إلى جهود نقدية متميزة تضيء دروباً لا تزال معتمة، وبتضافر هذه الجهود نستطيع الوصول إلى تاريخ السرد العربي القديم الذي أغفله الموروث النقدي والبلاغي.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: مصادر الأدب والنقد:

أ) المصادر المخطوطة:

*** السّير:**

- مجهول، (١٢٩٤هـ/١٨٧٧-١٨٨٧م). **سيرة محمد خير وخيريكون وبدر جمال ولطف كمال**. جامعة ييل، مجموعة لاندبيرغ، رقم: ٤٤٩. مركز الوثائق والمخطوطات في الجامعة الأردنيّة، رقم ١٣ (صورة بالميكروفيلم). [عدد أوراق المخطوطة ٦٠ ورقة، ويشير تدوينها إلى أنها مكتوبة بلهجة شامية].

*** المقامات المخطوطة:**

- الشيرازي، محمد تقي، (القرن الثاني عشر للهجرة). **مقامة طيف الخيال**. دار الكتب المصرية، ٢٠٤٣، (صورة بالميكروفيلم).
- الصفدي، جلال الدين الحسن بن عبدالله(؟). **المقامات الجلاليّة الصفديّة**، معهد المخطوطات، القاهرة، رقم ٢٢٨٩ أدب، (صورة بالميكروفيلم).
- القاضي الرشيد الغسّاني، أبو الحسن أحمد بن علي بن إبراهيم بن الزُبير، (ت٥٦٣هـ)، **المقامة الحُصيبية**، دار الكتب المصرية، رقم ١٣٤٦٩، (صورة بالميكروفيلم).
- القوّاس الحلبي، شمس الدين بن محمد، (كان موجوداً ٨٨٦هـ). **مقامات القوّاس**. دار الكتب المصرية، رقم ٢٣٥٩، (صورة بالميكروفيلم).
- ابن المُعظَّم، بدر الدين أبو المحامد أحمد بن المختار الرازي، (كان موجوداً سنة ٧٠٠هـ). **المقامات الاثنتا عشرة**. دار الكتب المصرية، رقم ٢٠٨٨، (صورة بالميكروفيلم).

*** شروح المقامات:**

- ابن الخشّاب، عبدالله بن أحمد، (ت٥٦٧هـ). **حواشٍ تُعرف بالمنافسات في نقد المقامات المشهورة للحريري**. بروكلمان الملحق ٤٣٩/١. مركز الوثائق والمخطوطات، الجامعة الأردنيّة، رقم ٤١٩١ (صورة بالميكروفيلم). [يشير تاريخ النسخ تقديراً إلى القرن الثامن للهجرة، الرابع عشر للميلاد].

ب) المصادر المطبوعة:

أولاً: نصوص الدراسة:

أ- القصة العجائبية:

- **ألف ليلة وليلة**. طبعة أصلية غير مهذّبة منقولة عن طبعة بولاق ١٢٥٢هـ. ٢ج، (تحقيق ومقابلة وتصحيح: الشيخ محمد قطة العدوي)، دار صادر، بيروت، د.ت.

- **غزوة وادي السيسبان وما جرى فيها للإمام علي بن أبي طالب**، مجموع لطيف به خمس قصص، د.ط، دار إحياء العلوم، تونس، د.ت.
- **كتاب ألف ليلة وليلة من أصوله العربية الأولى**، ط١، (تحقيق: محسن مهدي)، ليدن، بريل، ١٩٨٤م.
- **كتاب مائة ليلة وليلة**. ط١، (تحقيق ودراسة: محمود طرشونة)، الدار العربيّة للكتاب، ليبيا، تونس، ١٩٧٩م.
- **كتاب الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة**، ط١، (تحقيق: هنس وير)،دار الكتاب العربي، بيروت، د.ت. (النشريات الإسلامية).

ب- المقامات وشروحها:

- بديع الزمان الهمذاني، أبو الفضل أحمد بن الحسين، (ت٣٩٨هـ)، **مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني**، ط٥، (تحقيق: الشيخ محمد عبده)، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٩٦٥.
- _____، **مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ط١، (تحقيق: محمد محي الدين عبدالحميد)، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٧٩.
- ابن الجوزي، أبو الفرج عبدالرحمن بن علي القرشي البغدادي، (ت٥٩٧هـ)، **مقامات ابن الجوزي**، ط١، (تحقيق: محمد نغش)، دار فوزي للطباعة، القاهرة، ١٤٠٠هـ/١٩٨٠م.
- الحريري، أبو محمد القاسم بن علي البصري، (ت ٥١٦هـ)، **المقامات الأدبية** وتشمل الاعتراض على الحريري في مقاماته لابن الخشّاب والانتصار للحريري لابن بري، ط٣، شركة ومكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، ١٣٦٩هـ/ ١٩٥٠م.
- _____، **كتاب المقامات مع شرح مختار للبارون سلوستردي ساسي**. ط١، (تحقيق: البارون سلوستردي ساسي)، دار الطباعة الملكية، باريز، ١٨٣٣م.
- الحضرمي، أبو بكر بن محسن باعبود، (كان حياً ١١٣١هـ)، **المقامات النظرية**، ط١، (تحقيق: عبدالله محمد الحبشي)، المجمع الثقافي، أبو ظبي، ١٩٩٩م.
- الحنفي، أحمد بن أبي بكر بن أحمد الرازي، (؟)، **مقامات الحنفي وابن ناقيا**، د.ط، طبعة مصطفى أحمد كامل سلطان بايزيده، أسطنبول، د.ت.
- الزمخشري، أبو القاسم جارالله محمود بن عمر، (ت ٥٣٨هـ)، **مقامات الزمخشري**، ط٢ [طبعة جديدة مشروحة ومنقحة ومقابلة على عدة نسخ ومخطوطات]، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٠٥هـ/١٩٨٧.
- السرقسطي، أبو عثمان سعيد بن محمد المعافري، (ت٤٠٠هـ)، **المقامات اللزومية**، ط١، (تحقيق: بدر أحمد ضيف، تقديم مصطفى هدارة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٢م.

- السيوطي، جلال الدين أبو الفضل عبدالرحمن بن أبي بكر الخضيري، (ت٩١١هـ)، **شرح مقامات جلال الدين السيوطي**، ط١، ٢ج، (تحقيق: سمير محمود الدروبي)، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٤٠٩هـ/١٩٨٩م.
- الشاب الظريف، شمس الدين محمد بن عفيف الدين سليمان التلمساني، (ت٦٨٨هـ)، **مقامات العشاق**، ط١، (تحقيق: التهامي الشريقي)، جامعة وهران، وهران، ١٩٨٤.
- الشَريشي، أبو العبّاس أحمد بن عبدالمؤمن القيسي، (ت٦١٩ هـ)، **شرح مقامات الحريري**، ط١، (تحقيق: محمد أبوالفضل إبراهيم)، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤١٨هـ/١٩٩٨م.
- الصفدي، صلاح الدين خليل بن أيبك، (ت٧٦٤ هـ)، **مقامة في حرب المدن بين المسلمين والفرنجة**، (تحقيق: سمير محمود الدروبي)، مجلة البلقاء للبحوث والدراسات، عمّان الأهلية، المجلد الثالث، العدد الأول، ذو القعدة، ١٤١٥هـ/ نيسان ١٩٩٥م، ص٧٧-١١٩.
- ابن الصيقل الجزري، أبو الندى معد بن نصرالله بن رجب، (ت ٧٠١هـ)، **المقامات الزينية**، ط١، (تحقيق: عبّاس مصطفى الصالحي)، دار المسيرة، بيروت، ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٠.
- العكبري، محب الدين أبو البقاء عبدالله بن الحسين، (ت ٦١١هـ)، **شرح ما في المقامات الحريرية من الألفاظ اللغوية**، ط١، (تحقيق: علي صائب)، جامعة بغداد، ١٩٧٤-١٩٧٥م.
- _____، **كتاب شرح غريب المقامات الحريرية**، ط١، (دراسة وتحقيق: محمد رجب ديب)، دار الأحباب، بيروت، ١٤١٢هـ/١٩٩٢م.
- القاضي الرشيد الغسّاني، أبو الحسن أحمد بن علي بن ابراهيم بن الزُبير، (ت٥٦٣هـ)، **المقامة الحُصيبية في المفاضلة بين الفنون وأربابها وشرحها**، ط١، (تحقيق: ابتسام مرهون الصفار وبدري محمد فهد)، سلسلة إصدارات الحكمة، بريطانيا، ١٤٢٢هـ/٢٠٠٢م.
- الكازروني، ظهير الدين علي بن محمد، (ت ٦٩٧هـ)، **مقامة في قواعد بغداد في الدولة العباسية**، (تحقيق: كوركيس عوّاد وميخائيل عوّاد)، مجلة المورد، العدد ٤، بغداد، ١٩٧٩.
- ابن الوردي، زين الدين أبو حفص عمر بن مظفر، (ت٧٤٩ هـ). **مقامات ابن الوردي مطبوعة مع لامية العرب للشنفري**، ط١، مطبعة الجوائب، القسطنطينية، ١٨٨٢م.
- الوهراني، ركن الدين محمد بن محرز بن محمد، (ت ٥٧٥هـ)، **مقامات الوهراني ورسائله**، ط١، (تحقيق: إبراهيم شعلان ومحمد نغش)، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٨.
- اليازجي، ناصيف، (ت١٨٧١م)، **مجمع البحرين**، ط١، دار صادر، بيروت، ١٣٨٦هـ/١٩٦٦م.

ج) السير الشعبية:

- **تغريبة بني هلال ورحيلهم إلى بلاد الغرب وحروبهم مع الزناتي خليفة وما جرى لهم من الحوادث والحروب المخيفة**، ١٢ ج، مكتبة محمد علي صبيح، القاهرة، د.ت.
- **سيرة الأميرة ذات الهمة**، ٧م، ط١، المكتبة الثقافية، بيروت، ١٤٠٠هـ/١٩٨٠م.
- **سيرة الزير سالم، أبو ليلى المهلهل**، د.ط. دار الفكر، عمّان، د.ت.
- **السيرة الشعبية للحلاّج أو قصة حسين الحلاّج**، ط١، (تحقيق: رضوان السُح)، دار صادر، بيروت، ١٩٩٨.
- **سيرة علي الزئبق المصري أو مدير الشرطة في عهد الدولة العبّاسية**، ٢ ج، ط١، دار عمر أبو النصر وشركاه، بيروت، ١٩٧١.
- **سيرة عنترة بن شدّاد**، ٨م، ط١، المكتبة الثقافية، بيروت، ١٣٩٩هـ/١٩٧٩م.
- **سيرة الملك سيف بن ذي يزن**، فارس اليمن، ٤م، ط١، مكتبة التربية، بيروت، ١٤٠٤هـ/١٩٨٤م.
- **سيرة الملك الظاهر بيبرس**، م١، ط١، مكتبة التربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م.
- غزوة **وادي السيسبان وما جرى فيها** للإمام علي بن أبي طالب، مجموع لطيف به خمس قصص، دار إحياء العلوم، د.ت.
- **قصة الأمير حمزة البهلوان المعروف بحمزة العرب**، ٤م، المكتبة الثقافيّة، بيروت، د.ت.
- البكري، أبو الحسن أحمد بن عبدالله، (ت ٢٥٠هـ)، **قصة فتوح اليمن الكبرى المعروفة برأس الغول**، (صحّحه الشيخ محمد سالم الحبس)، المكتبة الشعبيّة، بيروت، ١٣٩١هـ/١٩٧٢م.
- **قصة فيروز شاه بن الملك ضاراب**، ٤م، المكتبة الثقافيّة، بيروت، د.ت.

ثانياً: المصادر القديمة:

- ابن الأبّار، أبو عبدالله محمد بن أبي بكر القضائي، (ت١٢٦٠م)، **التكملة لكتاب الصلة**، ط١، ٢ج، مكتب نشر الثقافة الإسلامية، ١٩٥٦. (من تراث الأندلس؛ ٥).
- الإبشيهي، بهاء الدين أبو الفتح محمد بن أحمد المحلي، (ت ٨٥٢هـ)، **المستظرف في كل فن مستظرف**، ط١، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٥٢.

- ابن الأثير، عز الدين أبو الحسن بن علي بن محمد الجزري، (ت ٦٣٠هـ)، **الكامل في التاريخ**، ط١، ٤ج، (تحقيق: أبي الفداء عبدالله القاضي)، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٧.
- ابن الأثير، ضياء الدين أبو الفتح نصر الله بن محمد الجزري، (ت ٦٣٧هـ)، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، ط١، (تحقيق: أحمد محمد الحوفي وبدوي طبانة)، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ١٩٥٩م.
- _____، **الوشي المرقوم في حل المنظوم**، ط١، (تحقيق: جميل سعيد)، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٤٠٩هـ/١٩٨٩م.
- إخوان الصفاء، **رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء**، ط١، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٩٥م.
- ابن الإخوة، محمد بن محمد بن أحمد القرشي، (ت٧٢٩هـ)، **معالم القربة في أحكام الحسبة**، ط١، (تصحيح: روبن ليوي)، مكتبة المثنى، بغداد، ١٩٣٧م.
- أرسطوطاليس، (ت ٣٢٢ ق.م)، **فن الشعر**، (ترجمة وتحقيق: عبدالرحمن بدوي)، ط١، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٣.
- الأزدي، جمال الدين أبو الحسن علي بن ظافر، (ت٦١٣هـ)، **بدائع البدائه**، (تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم)، ط١، مكتبة الأنجلو المصرية.
- الأزدي، أبو المطهر محمد بن أحمد (؟)، **حكاية أبي القاسم البغدادي**، ط١، (تحقيق: آدم متز)، مكتبة المثنى، بغداد، [--١٩]. [أعيدت طباعته بالأوفست عن طبعة هيدلبرج، ١٩٠٢].
- ابن إسحاق، أبو بكر محمد بن إسحاق المطلبي (ت١٥١هـ)، **سيرة ابن إسحاق المسماة بكتاب المبتدأ أو المبعث والمغازي**، ط٢، (تحقيق: محمد حميدالله)، الوقف للخدمات الخيرية، قونية، تركيا، ١٩٨١.
- الإشبيلي، أبو بكر محمد بن عبدالله بن العربي المعافري، (ت ٥٤٣هـ)، **قانون التأويل**، ط٢، (دراسة وتحقيق: محمد السليماني)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩١م.
- ابن أبي الإصبع المصري، أبو محمد زكي الدين عبدالعظيم عبدالواحد، (ت٦٥٤هـ)، **تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن**، ط١، (تقديم وتحقيق: حفني محمود شرف)، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، ١٤١٦هـ/١٩٩٥م.
- الأصبهاني، أبو نعيم أحمد بن عبدالله، (ت ٤٣٠هـ)، **حلية الأولياء وطبقات الأصفياء**، ط١، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٣٢م.

- الإصطخري، أبو إسحق إبراهيم بن محمد الفارسي، (ت ٣٤٦هـ)، **المسالك والممالك**، ط١، مطبعة بريل، ليدن، ١٩٣٧.
- ابن أبي أصيبعة، أحمد بن القاسم، (ت ٦٦٨هـ)، **عيون الأنباء**، ط١، (شرح وتحقيق: نزار رضا)، دار ومكتبة الحياة، بيروت، ١٩٦٥.
- امرؤ القيس، حندج بن حجر، (ت٨٠ ق.هـ)، **ديوان امرؤ القيس**. ط٣، (تحقيق: محمد أبوالفضل إبراهيم)، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٩. ذخائر العرب؛ ٤.
- ابن إياس المصري، أبو البركات، محمد بن أحمد بن إياس الحنفي، (ت ٩٣٠هـ)، **بدائع الزهور**، ط٢، (تحقيق: محمد مصطفى)، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٦٣م.
- الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيب، (ت ٤٠٣هـ) ، **إعجاز القرآن**، ط١، (تحقيق: محمد شريف سكر)، دار إحياء العلوم، بيروت، ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م.
- البخاري، أبو عبدالله محمد بن إسماعيل بن إبراهيم، (ت ٢٥٦هـ)، **صحيح البخاري**، ط١، (تحقيق: عبدالرؤوف سعد)، مكتبة الإيمان، القاهرة، ١٤٢٣هـ/٢٠٠٣م.
- _____، **صحيح البخاري**، د.ط، المطبعة المنيرية، دمشق، د.ت.
- ابن بدران، عبد القادر أحمد بن مصطفى الدمشقي، (ت ١٣٤٦هـ)، **تهذيب تاريخ ابن عساكر**، المكتبة العربية، دمشق، ١٤١٥هـ.
- ابن بسّام، أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني (ت٥٤٢هـ)، **الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة**، ط١، (تحقيق: إحسان عبّاس)، دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٤١٧هـ/١٩٩٧م.
- ابن بشكوال، أبو القاسم خلف بن عبدالملك، (ت ٥٧٨هـ)، **الصلة**، ط١، الدار المصرية، القاهرة، ١٩٦٦.
- ابن بُطلان، أبو الحسن المختار بن الحسن، (ت٤٥٨ هـ)، **دعوة الأطباء**، (عني بتصحيحها ونشرها فليكس كلاين فرانكه فيزيادن)، أتوهارا، سوفتز، ألمانيا، ١٩٨٥م.
- أبو البقاء، أيوب بن موسى الحسيني الكفوي، (ت ١٠٩٤هـ)، **الكليات**، معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، ط١، (قابله على نسخة خطية عدنان درويش ومحمد المصري)، ط٢، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٢.
- البلاذري، أبو العبّاس أحمد بن يحيى بن جابر، (ت٢٧٩ هـ)، **البلدان وفتوحها وأحكامها**، ط١، (تحقيق: سهيل زكّار)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٤١٢هـ/١٩٩٢م.
- البيهقي، إبراهيم بن محمد، (ت بعد سنة ٣٢٠هـ)، **المحاسن والمساوئ**، دار صادر، بيروت، ١٩٦٠.

- البيهقي، أبو بكر أحمد بن الحسين بن علي، (ت ٤٥٨هـ)، **دلائل النبوة**، ط٢، (تحقيق: عبدالمعطي قلعجي)، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٧٠.
- تاج الدين السبكي، أبو نصر عبد الوهاب بن علي، (ت ٧٧١هـ)، **طبقات الشافعية الكبرى**، ط١، (تحقيق: عبدالفتّاح محمد الحلو، محمود محمد الطناحي)، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، [١٩٦٤].
- _____. **معيد النعم ومبيد النقم**، ط١، (تحقيق وضبط وتعليق: محمد علي النجّار، وأبو زيد الشلبي، ومحمد أبو العيون)، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٤٨.
- ابن تغري بردي، جمال الدين أبو المحاسن يوسف الأتابكي، (ت ٨٧٤هـ)، **النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة**، ط١، (تحقيق: محمد حسين شمس الدين)، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٢.
- _____، نسخة مصورة عن مطبعة دار الكتب مع استدراكات وفهارس، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، [--١٩]، تراثنا.
- التهانوي، محمد بن علي الحنفي، (ت١١٥٨هـ)، **كشاف اصطلاحات الفنون**، ط١، (وضع حواشيه أحمد حسن لسبج)، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨.
- الثعالبي، أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل، (ت٤٢٩هـ)، **ثمار القلوب في المضاف والمنسوب**، ط١، مطبعة الظاهر، القاهرة، ١٩٠٨م.
- _____، **خاص الخاص**، ط١، (شرحه: مأمون بن محي الدين الجنان)، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٤م.
- _____، **يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر**، ط١، (تحقيق: مفيد قميحة)، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٢٠هـ/٢٠٠٠م.
- **ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرُّماني والخطَّابي وعبدالقاهر الجرجاني**، ط١، (تحقيق: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام)، دار المعارف، القاهرة، ١٣٨٧هـ/١٩٦٨م، (سلسلة ذخائر العرب؛ ٢١٦).
- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، (ت٢٥٥هـ)، **البخلاء**، ط٨، (تحقيق: طه الحاجري)، دار المعارف، القاهرة، د.ت.
- _____، **البيان والتبيين**، (تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون)، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، د.ت.
- _____، **التاج في أخلاق الملوك**، ط١، (تحقيق: أحمد زكي باشا)، القاهرة، د.ن، ١٩١٤م.

- _____، **كتاب الحيوان**، د.ط، (تحقيق: عبدالسلام محمد هـــارون)، دار إحيـــاء التراث العربي، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، د.ت.
- _____، **الرسائل الأدبية**، ط٣، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ١٩٦٥.
- _____، **الرسائل الكلامية**، (تحقيق: عبد السلام محمد هارون)، مكتبة الخـــانجي، القاهرة، ١٩٧٩م.
- الجبرتي، عبدالرحمن بن حسن، (ت ١٢٣٧هـــ)، **عجايب الآثار في التراجم والأخبـــار**، ط١، (تحقيق: عبدالعزيز جمال الدين)، مكتبة مدبولي، القاهرة، [-١٩٨].
- ابن جبير، أبو الحسين محمد بن أحمد الكناني الأندلسي، (ت ٦١٤هـــ)، **رحلة ابـــن جبـــير**، ط٢، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، أكتوبر ١٩٩٨، ذاكرة الكتابة.
- الجُرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمـــن، (ت٤٧١هـــ)، **أســـرار البلاغـــة**، ط١، (تحقيـــق: محمـــود محمـــد شـــاكر)، مطبعـــة المدنـــي، القـــاهرة، دار المدنـــي، جـــدة، ١٤١٢هـــ/١٩٩١م.
- الجُرجاني، الشريف علي بن محمد، (ت ٨١٦هـــ). **التعريفات**، ط١، منشورات محمد علـــي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.
- ابن الجوزي، أبو الفرج عبدالرحمن بن علي القرشي، (ت ٥٩٧هـــ)، **تلبيس إبليـــس**، ط١، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٤١٤هـــ/١٩٩٤م.
- _____، **صيد الخاطر**، ط١، (تحقيق: آدم أبو سنينة)، دار الفكر للنشر والتوزيـــع، دمشق، ١٩٨٧م.
- _____، **كتاب القصاص والمذكرين**، ط١، (تحقيق: قاسم السامرائي)، دار أميـــة للنشر والتوزيع، الرياض، ١٤٠٣هـــ.
- الجوهري، أبو نصر إسماعيل بن حمّاد، (ت٣٩٣هـــ)، **الصحـــاح**، تـــاج اللغـــة وصحـــاح العربية، ط١، (تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار)، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٥٦.
- ابن الحائك الهمداني، أبو محمد الحسن بن أحمد بن يعقوب، (ت ٣٣٤هـــ)، **الإكليـــل مـــن أخبار اليمن وأنساب حمير**، ط١، (تحقيق: محب الدين الخطيب)، المطبعة السلفية ومكتبتـــها، القاهرة، ١٩٤٨.
- حاجي خليفة، مصطفى بن عبدالله كاتب جلبي، (ت ١٠٦٧هـــ)، **كشف الظنون عن أســـامي الكتب والفنون**، ٢ج، ط١، مكتبة المثنى، بغداد، ١٩٤١.
- _____، **كشف الظنون**، ط١، دار الفكر للطبـــع والنشـــر التوزيـــع، بـــيروت، ١٤١٤هـــ/١٩٩٤م.

- ابن حجر العسقلاني، شهاب الدين أبو الفضل أحمد بن علي الكناني، (ت٨٥٢هـ)، **تهذيب التهذيب**، ط١، (تحقيق: الشيخ خليل مأمون شيحا وعمر السلامي وعلي بن مسعود)، دار المعرفة، بيروت، ١٤١٧هـ/١٩٩٦م.
- _____، **الدرر الكامنة في أعيان المئة الثامنة**، ط١، (تحقيق: محمد سيد جاد الحق)، دار الكتب الحديثة، القاهرة، ١٩٦٢.
- _____، **رفع الإصر عن قضاة مصر**، ط١، (تحقيق: حامد عبدالمجيد)، وزارة التربية والتعليم، الإدارة العامة للثقافة، القاهرة، ١٩٥٧م.
- _____، **الزهر النضر في نبأ الخضر**، ط١، (تحقيق وتعليق: السيد إبراهيم مجدي)، مكتبة القرآن، [١٩٨٧م].
- ابن حجة الحموي، تقي الدين أبو بكر بن علي الأزراري، (ت ٨٣٧هـ)، **ثمرات الأوراق**، ط٣، (تحقيق وتعليق: محمد أبو الفضل إبراهيم)، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٧.
- الحريري، أبو محمد القاسم بن علي البصري، (ت ٥١٦هـ)، **درة الغواص في أوهام الخواص ويليه ملحق مفردات أوهام الخواص**، ط١، (تحقيق وتعليق: عرفان مطرجي)، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ١٤١٨هـ/١٩٩٨م.
- ابن حزم، أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد، (ت ٤٥٦هـ)، **التقريب لحد المنطق**، والمدخل إليه بالألفاظ العامية والأمثلة الفقهية، ط١، (تحقيق: إحسان عبّاس)، منشورات دار ومكتبة الحياة، بيروت، ١٩٥٩.
- _____، **رسائل ابن حزم**، ط١، (تحقيق: إحسان عبّاس)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٣م.
- الحصري، أبو إسحق إبراهيم بن علي القيرواني، (ت٤٥٣هـ)، **زهر الآداب وثمر الألباب**، ط١، (ضبط: زكي مبارك، تحقيق: محمد محي الدين عبدالحميد)، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٩٥٣.
- _____، ط٤، ٤ج، (تحقيق: زكي مبارك)، دار الجيل، بيروت، القاهرة، د.ت.ن.
- **حكاية الأسد والغواص، حكاية رمزية عربية من القرن الخامس للهجرة**، ط١، (تحقيق: رضوان السيد)، ط١، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٨.
- الحلاّق، أحمد البديري، **حوادث دمشق اليومية**، ١١٥٤-١١٥٧، ط١، مطبوعات الجمعية المصرية للدراسات التاريخية، ١٩٥٩.
- ابن حمدون، أبو المعالي محمد بن الحسن بن علي، (ت ٥٦٢هـ)، **تذكرة ابن حمدون**، ط١، مكتبة النهضة، بغداد، ١٩٢٧.

- ابن خير الإشبيلي، أبو بكر محمد بن خير الأموي الإشبيلي، (ت ٥٧٥هـ). **فهرسة ما رواه عن شيوخه من الدواوين المصنفة في ضروب العلم وأنواع المعارف**، ط١، طبعة جديدة منقحة، (مقابلة الشيخ فرنشسكة قداره فريدين وتلميذه خليان ربارة طرغوه)، مطبعة قومش، سرقسطة، ١٨٩٣.
- ابن الداية، أحمد بن يوسف الكاتب، (ت ٣٤٠هـ)، **المكافأة**، ط١، (تحقيق وتصحيح: أحمد أمين وعلي الجارم)، المطبعة الأميرية، القاهرة، ١٩٤١م.
- دحلان، أحمد بن زيني، **خلاصة الكلام في بيان أمراء البلد الحرام من زمن النبي عليه الصلاة والسلام إلى وقتنا هذا بالتمام**. ط١، المطبعة الخيرية، القاهرة، ١٣٠٥هـ/١٨٨٦م.
- ابن دقماق، إبراهيم بن محمد بن أيدمر العلائي المحيوي، (٨٠٩هـ)، **الانتصار لواسطة عقد الأمصار**، ٢ج في ١، ط١، (تحقيق: لجنة إحياء التراث العربي)، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، [١٩٩٣].
- الذهبي، شمس الدين أبو عبدالله محمد بن أحمد بن عثمان، (ت ٨٤٨هـ)، **تاريخ الإسلام ووفيات المشاهير والأعلام، حوادث ووفيات ١٠١-١٢٠هـ**، ط١، ٢٧ج، (تحقيق: عمر عبدالسلام تدمري)، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩٢.
- _____، **سير أعلام النبلاء**، وبهامشه إحكام الرجال من ميزان الاعتدال في نقد الرجال، ط١، (تحقيق: محي الدين أبي سعيد عمر بن غراسة العمروي)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٤١٧هـ/١٩٩٦م.
- _____، **سير أعلام النبلاء**، ط١، ٣ج، (تحقيق: صلاح الدين المنجد، إبراهيم الأبياري، ومحمد سعد طلس، وآخرون)، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٢م.
- الراغب الأصفهاني، أبو القاسم حسين بن محمد، (ت ٥٠٢هـ)، **المفردات في غريب القرآن**، ط١، (تحقيق: محمد سيد الكيلاني)، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٦١م.
- ابن أبي الربيع، محمد عبد الرحيم المازني القيسي الغرناطي، (ت ٥٦٥هـ)، **تحفة الألباب ونخبة الإعجاب**، ط١، (تحقيق: إسماعيل العربي)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٨٩م.
- ابن رشد، أبو الوليد محمد بن أحمد بن محمد، (ت ٥٩٥هـ)، **تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر ومعه جوامع الشعر للفارابي**، ط١، (تحقيق وتعليق: سليم سالم)، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، ١٣٩١هـ/١٩٧١. (لجنة إحياء التراث الإسلامي بإشراف محمد توفيق عويضة؛ ٢٣).

- ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن، (ت ٤٦٣هـ)، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، ط١، (تحقيق: محمد عبد القادر عطا)، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٢٢هـ/٢٠٠١م.
- الرُّعيني، علي بن محمد بن علي أبو الحسن، (ت ٦٦٦هـ)، **برنامج شيوخ الرُّعيني**، ط١، (تحقيق: إبراهيم شبوح)، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، مديرية إحياء التراث القديم، دمشق، ١٣٨١هـ/١٩٦٢م.
- الزَّبيدي، محمد مرتضى الحسيني، (ت١٢١٣هـ)، **تاج العروس من جواهر القاموس**، ط١، ٢٣ج، (تحقيق: عبدالستّار أحمد فرّاج وآخرون)، وزارة الإرشاد والأنباء، الكويت، ١٩٦٥. (التراث العربي؛ ١٦).
- الزرقاني، أبو عبدالله محمد بن عبدالباقي المصري، (ت ١١٢٢هـ)، **شرح الزرقاني على المواهب اللدنية للعسقلاني وبهامشها زاد المعاد في هدي خير العباد لابن القيّم**، ط١، المطبعة الأزهرية، القاهرة، ١٣٢٥هـ.
- الزمخشري، أبو القاسم جارالله محمود بن عمر، (ت ٥٣٨هـ)، **أساس البلاغة**، ط١، (تحقيق: عبد الرحيم محمود)، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م.
- _____، **الفائق في غريب الحديث**، د.ط، (تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم)، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، د.ت.
- _____، **المستقصى من أمثال العرب**، (تحقيق: محمد عبد المعيد خان)، المطبعة العثمانية، حيدر آباد، ١٩٦٢.
- ابن الزملكاني، عبد الواحد بن عبدالكريم بن خلف الأنصاري، (ت ٦٥١هـ)، **التبيان من علم البيان المطلع على إعجاز القرآن**، ط١، (تحقيق: أحمد مطلوب وخديجة الحديثي)، مطبعة العاني، بغداد، ١٣٨٣هـ/١٩٦٤م.
- السخاوي، شمس الدين محمد بن عبدالرحمن بن محمد، (ت ٩٠٢هـ)، **التبر المسبوك في ذيل السلوك**، المطبعة الأميرية، القاهرة، ١٨٩٦.
- ابن سعد، أبو عبدالله محمد بن سعد بن منيع الزهري، (٢٣٠هـ)، **الطبقات الكبرى**، ط١، (تحقيق: سهيل كيّال)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٤١٤هـ/١٩٩٤م.
- ابن سعيد المغربي، نورالدين علي بن موسى الأندلسي، (ت ٦٨٥هـ)، **كتاب الجغرافيا**، ط١، (تحقيق: إسماعيل العربي)، المكتب التجاري للطباعة والنشر، بيروت، د.ت.
- _____، **المرقصات والمطربات**، دار حمد ومحيو، بيروت، ١٩٧٣.
- ابن سنان الخفاجي، عبدالله بن محمد بن سعيد، (ت ٤٦٦هـ)، **سر الفصاحة**، ط١، (تحقيق وتصحيح وتعليق: عبد المتعال الصعيدي)، مكتبة محمد علي صبيح، القاهرة، ١٩٥٣.

- سهل بن هارون، أبو عمر، (ت ٢١٥هـ)، **حكاية النمر والثعلب**، ط١، (تحقيق: عبدالقادر المهيري)، منشورات الجامعة التونسية، تونس، ١٩٧٣.
- السهيلي، أبو القاسم عبدالرحمن بن عبدالله بن أحمد(ت ٥٨١هـ)، **الروض الأنف**، ط١، (تحقيق: طه عبد الرؤوف سعد)، دار الفكر، بيروت، ١٤٠٩هـ/١٩٨٩م.
- السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر الخضيري(ت ٩١١هـ)، **الإتقان في علوم القرآن**، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، دار المعرفة، ١٩٨٠م.
- **بغية الوعاة من طبقات اللغويين والنحاة**، ط٢، (تحقيق: محمد أبوالفضل إبراهيم)، دار الفكر، القاهرة، ١٣٩٩هـ/١٩٧٩م.
- _____، **تاريخ الخلفاء**، ط١، (تحقيق: محمد أبوالفضل إبراهيم)، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٦م.
- _____، **تحذير الخواص من أكاذيب القصاص**، ط٢، (تحقيق: محمد لطفي الصبّاغ)، المكتب الإسلامي، جدة، ١٤٠٤هـ/١٩٨٤م.
- _____، **حسن المحاضرة في تاريخ مصر والقاهرة**، ط١، (تحقيق: محمد أبوالفضل إبراهيم)، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٦٧م.
- _____، **طبقات المفسرين**، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٣.
- الشابشتي، أبو الحسن علي بن محمد، (ت ٣٨٨هـ)، **الديارات**، ط٢، (تحقيق: كوركيس عوّاد)، مكتبة المثنى، بغداد، ١٩٦٦.
- ابن شاكر الكتبي، صلاح الدين محمد بن شاكر الكتبي الدمشقي، (ت ٧٦٤هـ)، **فوات الوفيات**، ط١، (تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد)، ٢ج، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، [١٢٨٣هـ] [١٩٥١].
- ابن شرف القيرواني، محمد بن أبي سعيد، (ت ٤٦٠هـ)، **مسائل الانتقاد**، د.ط، (دراسة وشرح وتحقيق: النبوي عبد الواحد شعلان، مطبعة المدني، القاهرة. د.ت.
- الشَريشي، أبو العبَّاس أحمد بن عبد المؤمن القيسي، (ت٦١٩هـ)، **شرح مقامات الحريري**، ط١، (تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم)، المكتبة العصرية؛ بيروت، ١٤١٨هـ/١٩٩٨).
- الشعراني، عبد الوهاب بن أحمد بن علي، (ت٩٧٣هـ)، **الأنوار القدسية في معرفة قواعد الصوفية**. ط١، (تحقيق: طه عبدالباقي سرور، والسيد محمد الشافعي)، المكتبة العلمية، القاهرة، ١٩٦٢.
- _____، **لطائف المنن والأخلاق في بيان وجوب التحدث بنعمة الله على الإطلاق**، مطبعة بولاق، القاهرة، ١٨٧١م.

- ابن شُهيد الأندلسي، أبو عامر أحمد بن عبدالملك بن أحمد بن شُهيد، (ت٤٢٦هـ)، **رسالة التوابع والزوابع**. ط١، (تحقيق وتصحيح وشرح وتبويب وتصدير: بطرس البستاني)، مكتبة صادر، بيروت، ١٩٥١.
- شيخ الربوة، شمس الدين أبو عبدالله محمد بن أبي طالب الأنصاري، (ت٧٢٧هـ)، **نخبة الدهر في عجائب البر والبحر**. ط١، مكتبة المثنى، بغداد، ١٩٦٣م.
- الصفدي، صلاح الدين خليل بن أيبك، (ت ٧٦٤هـ)، **الغيث المسجم في شرح لامية العجم**، ط١، المطبعة البهية الأزهرية، القاهرة، [١٨٨٧].
- _____، **كتاب الوافي بالوفيات**، (تحقيق: هلموت ريتر)، نشر فرانز شتاينر فيسبادن، ١٩٦١.
- _____، **نكت الهميان في نكت العميان**، د.ط. (وقف على طبعه أحمد زكي بك)، المطبعة الجمالية، القاهرة، ١٩١١م، طبع بأمر اللجنة التحضيرية للمؤتمر الدولي لتحسين حالة العميان.
- صفي الدين الحلي، أبو المحاسن عبدالعزيز بن سرايا، (ت ٧٥٠هـ)، **العاطل الحالي والمرخص الغالي**، ط٢، (تحقيق: حسين نصار)، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠.
- أبو الصلت، أمية بن عبدالعزيز الأندلسي، (ت ٥٢٨هـ). **الرسالة المصرية**، ضمن نوادر المخطوطات. (تحقيق: عبدالسلام محمد هارون)، دار الجيل، بيروت، ١٤١١هـ/١٩٩١م. المجموعة الأولى.
- الصولي، أبو بكر محمد بن يحيى بن عبدالله، (ت ٣٣٥هـ) **أخبار الراضي بالله والمتقي لله أو تاريخ الدولة العبّاسية من سنة ٣٢٢هـ إلى سنة ٣٣٣هـ**، ط١، (عني بنشره ج. هيورث. دن)، دار المسيرة، بيروت، ١٣٩٩هـ/١٩٧٩م..
- _____، **أشعار أولاد الخلفاء**، (تحقيق: هيورث دن)، مطبعة الصاوي، القاهرة، ١٩٣٤.
- _____، **كتاب الأوراق**، (تحقيق: هيورث دن)، مطبعة الصاوي، القاهرة، ١٩٣٦.
- الضبي، أحمد بن يحيى بن أحمد بن عميرة، (ت ٥٩٩هـ)، **بغية الملتمس في تاريخ رجال أهل الأندلس**، ط١، (تحقيق: روحية عبدالرحمن السويفي)، دار الكتب العلميّة، بيروت، ١٩٩٧.

- طاش كبري زادة، عصام الدين أبو الخير أحمد بن مصطفى، (ت ٩٦٨هـ)، **مفتاح السعادة ومصباح السيادة في موضوعات العلوم**، ط١، (مراجعة وتحقيق: كامل بكري وعلي الدهان أبو النور)، دار الكتب الحديثة، القاهرة، ١٩٦٨.
- الطبراني، أبو القاسم سليمان بن أحمد الشامي، (ت ٣٦٠هـ). **المعجم الكبير**، (تحقيق: حمدي عبدالمجيد السليفي)، الدار العربية للطباعة، بغداد، ١٩٧٨. (إحياء التراث الإسلامي؛ ٣١).
- الطبري، أبو جعفر محمد بن جرير (ت ٣١٠هـ)، **تاريخ الرسل والملوك**، ٨ج، ط١، دار المعارف، بيروت، ١٩٦٩م.
- _____، **تفسير الطبري المسمى جامع البيان في تأويل القرآن**، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٢م.
- ابن الطقطقي، فخر الدين أبو جعفر محمد بن علي، (ت ٧٠٩هـ)، **الفخري في الآداب السلطانية والدول الإسلامية**، ط١، (تحقيق: محمد مايو)، دار القلم العربي، حلب، ١٩٩٧.
- ابن عاصم، أبو طالب المفضل بن سلمة (٢٩١هـ)، **الفاخر**، ط١، (تحقيق: عبد العليم الطحاوي، مراجعة محمد علي النجّار)، دار إحياء الكتب العربية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة، ١٩٦٠م.
- ابن عبّاس، عبدالله بن عبّاس بن عبد المطلب الهاشمي، (ت ٨هـ)، **قصة الإسراء والمعراج**، (المنسوبة لابن عبّاس)، مكتبة القاهرة، القاهرة، د.ت.
- ابن عبد البر، أبو عمر يوسف بن عبدالله القرطبي، (ت ٤٦٣هـ)، **الاستيعاب في معرفة الأصحاب**، د.ط. (تحقيق: علي محمد البجاوي)، مكتبة نهضة مصر، د.ت.
- ابن عبدالحكم، عبدالرحمن بن عبدالله بن عبدالحكم المعري، (ت ٢٥٧هـ)، **فتوح مصر والمغرب**، ط١، (تحقيق: عبدالمنعم عامر)، لجنة البيان العربي، القاهرة، ١٩٦١م.
- عبدالحميد بن يحيى الكاتب، (ت ١٣٢هـ)، **عبدالحميد بن يحيى الكاتب وما تبقى من رسائله ورسائل سالم أبي العلاء**، ط١، (دراسة وإعداد: إحسان عبّاس)، دار الشروق، عمان، ١٩٨٨.
- ابن عبد ربه، أبو عمر أحمد بن محمد، (ت ٣٢٨هـ)، **العقد الفريد**، ط٦، (تحقيق: أحمد أمين وأحمد الزين وإبراهيم الأبياري)، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٦٥.
- ابن عبد الظاهر، محي الدين، (ت ٦٩٢هـ)، **الروض الزاهر في سيرة الملك الظاهر**، ط١، (تحقيق: عبدالعزيز الخويطر)، الرياض، المحقق، ١٣٩٦هـ/١٩٧٦م.

- ابن عبدالملك المراكشي، أبو عبدالله محمد بن محمد الأنصاري، (ت١٣٠٣م)، **الذيل والتكملة لكتابي الموصول والصلة**. ط١، (تحقيق: إحسان عبّاس ومحمد بن شريفة)، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣.
- أبو عبيدة، مَعْمر بن المثنى، (ت ٢١٠هـ)، **شرح نقائض جرير والفرزدق**، ط١، ٢ج، (تحقيق وتقديم: محمد إبراهيم حوّر، وليد محمود خالص)، المجمع الثقافي، أبو ظبي، ١٩٩٤.
- ابن عربي، محي الدين أبو بكر محمد بن علي بن محمد، (ت ١٢٤٠م) **الفتوحات المكية في معرفة الأسرار المالكية والملكية**، ط١ (طبعة جديدة ومصححة)، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٤١٨هـ/١٩٩٨م.
- أبو علي، سيدي الحسن بن عمر فرور، **شفاء السقيم بمولد النبي الكريم**، ط١، المطبعة الجديدة، فاس، [١٩٣١م].
- ابن العماد، عبدالحي بن أحمد بن محمد، (ت ١٠٨٩هـ)، **شذرات الذهب في أخبار من ذهب**، ط١، (تحقيق: مصطفى عبدالقادر عطا)، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨م.
- العماد الأصفهاني، عمادالدين الكاتب، أبو عبدالله محمد بن محمد، (ت ٥٩٧هـ)، **خريدة القصر وجريدة العصر**، ٢ج، ط١، (تحقيق: عمر الدسوقي وعلي عبد العظيم)، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القسم الرابع، [١٩٦٤].
- الغزالي، **إحياء علوم الدين**. أبو حامد محمد بن محمد، (ت ٥٠٥هـ). **إحياء علوم الدين**. ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٦.
- _____، **معارج القدس في مدارج معرفة النفس، تليها القصيدة الهائية والقصيدة التائية للمؤلف**، ط٣، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٧٨م.
- الغزي، كامل بالي، (ق١٣هـ/٩م)، **نهر الذهب في أخبار حلب**، د.ط. المطبعة المارونية، حلب، د.ت.
- الفخر الرازي، فخر الدين أبوعبدالله محمد بن عمر البكري، (ت ٦٠٦هـ)، **مفاتيح الغيب المشتهر بالتفسير الكبير**، ط٢، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د.ت.
- _____، **نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز**، ط١، (تحقيق ودراسة: بكري شيخ أمين)، دار العلم للملايين، بيروت، تشرين الأول، أكتوبر، ١٩٨٥.
- أبو الفرج الأصفهاني، علي بن الحسين، (ت ٣٥٦هـ)، **كتاب الأغاني**: طبعة دار الكتب المصرية، ١٩٢٧، ١٦ج؛ طبعة دار الفكر، بيروت، د.ت. ٢٣ج، (قوبل على نسخة قديمة بالكتبخانة الخديوية)، طبعة دار الثقافة: ط٨، ٢٥م، (تحقيق: عبد الستّار فرّاج)، دار الثقافة للطباعة والنشر، بيروت، ١٤١٠هـ/ ١٩٩٠م.

- ابن الفقيه الهمداني، (ت٣٤٠هـ)، **مختصر كتاب البلدان**، طبعة ليدن، مطبعة بريل، ١٩٦٧م.
- القاضي التنوخي، أبو علي الحسن بن علي، (٣٨٤هـ)، **الفرج بعد الشدة للوقائع الغريبة والأسرار العجيبة**، ط١، وضع حواشيه خليل عمران المنصور، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٧.
- القاضي الرشيد الغسّاني، أبو الحسن أحمد بن علي بن إبراهيم بن الزبير، (ت ٥٦٣هـ) . **الذخائر والتحف**، ط١، (تحقيق: محمد حميدالله)، مطبعة حكومة الكويت، دائرة المطبوعات والنشر، الكويت، ١٩٥٩م، (التراث العربي؛ ١٩).
- القاضي عياض، أبو الفضل عياض بن موسى السبتي (ت ٥٤٤هـ)، **ترتيب المدارك وتقريب المسالك لمعرفة أعلام مذهب مالك**، ط١، ٤ج، (تحقيق: محمد بن تاويت الطنجي)، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، المغرب، ١٩٦٥.
- القاضي النعمان، أبو حنيفة بن محمد بن منصور، (ت ٣٦٣هـ)، **افتتاح الدعوة**، ط١، (تحقيق: فرحات الدشراوي)، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، ١٩٧٥.
- _____، **المجالس والمسايرات**، ط١، مطبوعات الجامعة التونسية، تونس، ١٩٧٨م.
- القالي، أبو علي إسماعيل بن القاسم، (ت ٣٥٦هـ)، **الأمالي**، ط١، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ١٤٢٢هـ/٢٠٠١م.
- ابن قُتيبة، أبو محمد عبدالله بن مسلم، (ت٢٧٦هـ) ، **تأويل مختلف الحديث**، القاهرة، د.ت، ١٩٠٨م.
- _____، **تأويل مشكل القرآن**، (تحقيق: السيد أحمد صقر وعيسى الحلبي)، القاهرة، ١٣٧٣هـ.
- _____، **عيون الأخبار**، ط١، نسخة منقحة ومصححة، ط١، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٤٢٣هـ/٢٠٠٢م.
- _____، **المعارف**، ط١، (تحقيق: ثروت عكاشة)، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة، ١٩٦٠م.
- القرطاجني، أبو الحسن حازم بن محمد بن حسن، (ت ٦٨٤هـ)، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ط٣، (تحقيق وتقديم: الحبيب بلخوجة)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٦م.
- القرطبي، أبو عبدالله محمد بن أحمد الأنصاري، (ت٦٧١هـ)، **الجامع لأحكام القرآن**، ط١، طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٣٨٧هـ/١٩٦٧م.
- القزويني، زكريا بن محمد بن محمود، (ت٦٨٢هـ)، **آثار البلاد وأخبار العباد**، ط١، (تحقيق: فاروق سعد)، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٧٧م.

- _____، **عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات**، ط٣، شركة ومكتبة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٣٧٦هـ/ ١٩٥٦م.
- ابن القفطي، جمال الدين أبو الحسن علي بن يوسف، (ت٦٤٦هـ)، **إنباه الرواة على أنباه النحاة**، ط١، (تحقيق: محمد أبوالفضل إبراهيم)، دار الكتب المصرية، القسم الأدبي، ١٣٦٢هـ/١٩٥٠م.
- _____، **تأريخ الحكماء**، وهو مختصر الزوزني المسمى بالمنتخبات الملتقطات من كتاب إخبار العلماء بأخبار الحكماء، ط١، مكتبة الخانجي، مصر، مكتبة المثنى، بغداد، ١٩٠٣.
- القلقشندي، أبو العبّاس أحمد بن علي بن أحمد الفُزاري، (ت ٨٢١هـ)، **صبح الأعشى في صناعة الإنشا**، ط١، (تحقيق: محمد حسين شمس الدين)، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٧م.
- الكتاني، محمد بن عبدالحي بن عبدالكبير بن محمد الحسيني الإدريسي، (١٣٨٢هـ/١٩٦٢م)، **نظام الحكومة النبوية المسمى التراتيب الإدارية**، د.ط، دار الكتاب العربي، بيروت، [-١٩٨].
- ابن كثير، عماد الدين أبو الفداء إسماعيل بن عمر، (ت٧٧٤هـ)، **البداية والنهاية**، ط٣، ١٤ج في ٧، مكتبة المعارف، بيروت، ١٩٨٢م.
- _____، **السيرة النبوية**، ط١، (تحقيق: مصطفى عبد الواحد)، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ١٣٨٤هـ/١٩٦٤م.
- الكلاعي الإشبيلي، أبو القاسم محمد بن عبدالغفور، (ت ٥٤٥هـ)، **إحكام صنعة الكلام في فنون النثر ومذاهبه في المشرق والأندلس**. ط٢، (تحقيق: محمد رضوان الداية)، عالم الكتب، بيروت، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م.
- الكندي، محمد بن يوسف، (ت ٣٥٠هـ)، **كتاب الولاة وكتاب القضاة**، ط١، دار الكتاب الإسلامي، الفاروق الحديثة للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت.
- المبرِّد، أبو العبّاس محمد بن يزيد، (ت ٢٨٦هـ)، **الكامل في اللغة والأدب**، ط١، (تحقيق: الشيخ خليل مأمون شيحا)، دار المعرفة، بيروت، ١٤٢٢هـ/٢٠٠٢م.
- _____، مؤسسة المعارف، بيروت، د.ت.
- ابن المُدبِّر، إبراهيم بن محمد، (ت ٢٨٩هـ)، **الرسالة العذراء**، ط٢، (تحقيق: زكي مبارك)، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٣٥٠هـ/١٩٣١م.
- المسعودي، أبو الحسن علي بن الحسين بن علي(ت ٣٤٦هـ)، **التنبيه والإشراف**، (عني بتصحيحه ومراجعته عبدالله إسماعيل الصادق)، ١٣٥٧هـ/١٩٣٨. (المكتبة التاريخية).

- _____، (تحقيق: دي خويه)، ليدن، مطبعة بريل، ١٩٦٧.
- _____، **مروج الذهب ومعادن الجوهر**، ط١، (تحقيق: عبد الأمير مهنا)، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩١م.
- مسلم، أبو الحسين مسلم بن حجّاج، (ت٢٦١هـ)، **صحيح مسلم**، ط٢، (تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي)، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٧٢م.
- ابن المُطهّر الحلي، الحسن بن يوسف، (ت ٧٢٦هـ)، **منهاج الكرامة في معرفة الإمامة**، ط١، (تحقيق: محمد رشاد سالم)، ضمن كتاب منهاج السنة النبوية في نقد كلام الشيعة والقدرية، مكتبة خيّاط، بيروت، ١٩٦٢/١٩٦٣م.
- ابن المعتز، أبو العبّاس بن عبدالله بن مسلم محمد بن العبّاس، (ت ٢٩٦هـ)، **طبقات الشعراء في مدح الخلفاء والوزراء**، ط١، (اعتنى بنشره عبّاس إقبال لوزاك)، لندن، ١٩٣٩م.
- **فصول التماثيل في تباشير السرور**، ط١، (تحقيق: جورج قنازع، وفهد أبو خضرة)، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ١٤١٠هـ/١٩٨٩.
- **المعجم المفهرّس لألفاظ الحديث النبوي عن الكتب الستة لغةوعن مسند الدارميوموطأ مالكومسند أحمد بن حنبل**. ليدن، مكتبة بريل، ١٩٣٦.
- **المعجم المفهرّس لألفاظ القرآن الكريم**، وضعه محمد فؤاد عبد الباقي، ط١، دار الفكر، بيروت، ١٤٠١هـ/١٩٨١م.
- المقدسي، شمس الدين أبو عبدالله محمد بن أحمد بن أحمد البشّاري، (ت ٣٨٠هـ)، **أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم**. ط١، مكتبة المُثنى، بغداد، [١٩٠٠].
- _____، **نفخ الطيب من غصن الأندلس الرطيب**، ط١، (تحقيق: إحسان عبّاس)، دار صادر، بيروت، ١٣٨٨هـ/١٩٦٨م.
- المقريزي، تقي الدين أحمد بن علي، (ت ٨٤٥هـ)، **اتعاظ الحنفا بأخبار الأئمة الفاطميين الخلفا**، ط١، (تحقيق: محمد حلمي)، القاهرة، ١٩٧١.
- المقري، أبو العبّاس أحمد بن محمد، (ت ١٠٤١هـ)، **نفخ الطيب من غصن الأندلس الرطيب**، ط١، (تحقيق وتعليق: محمد محي الدين عبد الحميد)، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ١٩٤٩.
- _____، **الخطط المقريزية المسماة بالمواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار**، ٤ج، مطبعة النيل، القاهرة، [١٩٠٦م].
- ابن المقفع، عبدالله (ت ١٤٢هـ)، **كتاب كليلة ودمنة**، ط١، (تحقيق: فوزي عطوي)، دار صعب، بيروت، ١٩٨٠.

- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، (ت ٧١١هـ)، **لسان العرب**، ١٥ج، دار صادر، بيروت، ١٩٦٨م.
- منقذ، أبو المظفر أسامة بن مرشد الشَّيْزري، (ت ٥٨٤هـ)، **كتاب الاعتبار**، (حرره: فيليب حتي)، مطبعة جامعة برنستون، ١٩٣٠م.
- الموسوي، العبَّاس بن علي بن نورالدين المكي الحسيني، **نزهة الجليس ومنية الأديب الأنيس**، ط١، النجف الأشرف، منشورات المطبعة الحيدرية، ١٣٨٦هـ/١٩٦٧م.
- الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد، (ت ٥١٨هـ)، **مجمع الأمثال**، ط١، (تحقيق: محمد محي الدين عبدالحميد)، مطبعة السعادة، ١٩٥٩.
- _____، **مجمع الأمثال**، ط٢، (تحقيق: محمد أبوالفضل إبراهيم)، دار الجيل، بيروت، ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٧م.
- النبهاني، يوسف بن إسماعيل، (ت ١٩٣٢م)، **جامع كرامات الأولياء**، ط١، (تحقيق ومراجعة: إبراهيم عطوة عوض)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٤١٤هـ/١٩٩٣م.
- ابن النديم، محمد بن إسحاق الورَّاق، (ت ٤٣٨هـ)، **كتاب الفهرست**، (تحقيق: رضا – تجدّد)، مكتبة الأسدي، طهران، [١٩٧١م].
- النرشخي، أبو بكر محمد بن جعفر، (ت ٣٤٨هـ)، **تاريخ بخاري**، (ترجمة وتحقيق: أمين عبدالمجيد بدوي، ونصرالله مبشر الطرازي)، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٥. (ذخائر العرب؛ ٤).
- النويري، شهاب الدين بن أحمد بن عبد الوهاب، (ت ٧٣٣هـ)، **نهاية الأرب في فنون الأدب**، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، [--١٩]، ١٨ج في ٩.
- ابن هشام، جمال الدين أبو محمد عبدالملك بن هشام الحميري، (ت ٢١٣هـ)، **السيرة النبوية**، ط٣، (تحقيق: مصطفى السقا، إبراهيم الأبياري، عبد الحفيظ شلبي)، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٤٢١هـ/٢٠٠٠م.
- أبو هلال العسكري، الحسن بن عبدالله، (ت بعد ٣٩٥ هـ)، **كتاب الصناعتين**، ط١، (تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم)، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م.
- الواقدي، أبوعبدالله محمد بن عمر، (ت ٢٠٧هـ)، **كتاب المغازي**، ط١، (تحقيق: ألفرد فون كريمر)، الجمعية الآسيوية في البنغال، ١٨٥٦م.

- الونشريسي، أبو العبّاس أحمد بن يحيى التلمساني، (ت ٩١٤هـ)، **المعيار المعرب والجامع المقرّب عن فتاوى علماء إفريقية والأندلس**، ط١، خرّجه جماعة من الفقهاء بإشراف محمود حجي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨١م.
- ابن وهب الكاتب، أبو الحسين إسحاق بن إبراهيم بن سليمان، (ت بعد ٣٣٥هـ)، **البرهان في وجوه البيان**، ط١، (تحقيق: أحمد مطلوب وخديجة الحديثي)، جامعة بغداد، ١٣٨٧هـ/ ١٩٦٧م.
- وهب بن مُنبّه، (١١٤هـ)، **كتاب التيجان في ملوك حمير**، رواية أبي محمد عبد الملك بن هشام عن أسعد بن موسى عن أبي إدريس بن سنان، عن جده لأمه وهب بن منبه، ط١، (تحقيق ونشر: مركز الدراسات والأبحاث اليمنية)، صنعاء، المركز، ١٩٧٩م.
- اليافعي، عفيف الدين أبو السعادات عبدالله بن أسعد، (ت ٧٦٨هـ)، **روض الرياحين في حكايات الصالحين**، ط١، (تحقيق: محمد عبدالرحمن ويس)، مكتبة أسامة بن زيد، حلب، ١٩٩٥.
- ياقوت الحموي، شهاب الدين أبو عبدالله ياقوت بن عبدالله، (ت ٦٢٦هـ)، **معجم الأدباء**، ط١، (تحقيق: إحسان عبّاس)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٣.
- _____، **معجم البلدان**، ط١، دار صادر، بيروت، ١٩٩٥.
- اليعقوبي، أحمد بن إسحاق أبي يعقوب بن جعفر بن وهب بن واضح، (ت بعد ٢٩٢هـ)، **تاريخ اليعقوبي**، ط١، ٢ج، دار صادر، بيروت، ١٩٦٠.
- أبو يعلي الفرّاء، محمد بن الحسين بن محمد بن الفرّاء، (ت ٤٥٨هـ). **المعتمد في أصول الدين**. ط١، (تقديم وتحقيق: وديع زيدان حدّاد، دار المشرق، بيروت، ١٩٧٤.

ثالثا: المراجع الحديثة باللغة العربية:

- إبراهيم، طه أحمد، (١٩٣٧). **تاريخ النقد الأدبي عند العرب في العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري**، ط١، بيروت: دار الحكمة.
- إبراهيم، عبدالله، (٢٠٠٠). **التلقي والسياقات الثقافية**. ط١، بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة، طرابلس (الغرب): دار أويا للطباعة والنشر.
- _____، (١٩٩١). **الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة**، تداخل الأنساق والمفاهيم ورهانات العولمة. ط١، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- _____، (٢٠٠٠). **السردية العربية**، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ط٢، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

- _____، (٢٠٠٣). **السردية العربية الحديثة**. تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة. ط١، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- _____، (٢٠٠١). **عالم القرون الوسطى في أعين المسلمين**، ط١، أبوظبي: المجمع الثقافي.
- _____، (٢٠٠١). **المركزية الإسلامية**، صورة الآخر في المخيال الإسلامي خلال القرون الوسطى. ط١، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- _____، (٢٠٠٣). **المركزية الغربية**، إشكالية التكوّن والتمركّز حول الذات. ط١، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- إبراهيم، نبيلة، (د.ت). **أشكال التعبير في الأدب الشعبي**. ط٣، (مزيدة ومنقحة)، القاهرة: دار المعارف.
- _____، (١٩٨٠). **الحكايات الشعبية العربية**، دراسة نظرية ميدانية مزوّدة بالنماذج. ط١، بيروت: دار ابن خَلدون.
- _____، (١٩٧٣). **الدراسات الشعبيّة بين النظرية والتطبيق**. ط١، القاهرة: مكتبة القاهرة الحديثة.
- _____، (١٩٩٠). **فن القص في النظرية والتطبيق**، ط١، القاهرة: مكتبة غريب.
- _____، (١٩٧٤). **قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية**، ط١، بيروت: دار العودة، طرابلس: دار الكتاب العربي.
- ابراهيم، نعمة الله، (١٩٩٤). **السير الشعبيّة العربيّة**، ط١، بيروت: شركة المطبوعات للتوزيع والنشر.
- الأبنودي، عبدالرحمن، (د.ت). **السيرة الهلاليّة**. القاهرة: أخبار اليوم.
- الأحمد، نهلة فيصل، (١٤٢٣هـ). **التفاعل النصي والتناصية**.(**Intertextuality**)، النظرية والمنهج، ط١، الرياض: مؤسسة اليمامة الصحفية.
- الأدلبي، ألفة، (١٩٧٤). **نظرة في أدبنا الشعبي**، ألف ليلة وليلة وسيرة الملك سيف بن ذي يزن، ط١، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
- الأسد، ناصر الدين، (١٩٧٠). **محمد روحي الخالدي**، رائد البحث التاريخي الحديث في فلسطين، ط١، القاهرة: معهد البحوث والدراسات العربية.
- _____، (١٩٨٨). **مصادر الشعر الجاهلي**، ط٧، بيروت: دار الجيل.
- الأعرجي، محمد حسين، (١٩٧٨). **فن التمثيل عند العرب**. ط١، بغداد: منشورات وزارة الثقافة والفنون، الموسوعة الصغيرة؛ ٨.

- ألكك، فيكتور، (١٩٦١). **بديعات الزمان**، بحث تاريخي تحليلي في مقامات الهمذاني، مقدمة فؤاد أفرام البستاني. ط١، بيروت: المطبعة الكاثوليكية، (نصوص ودراسات؛ ١٥).
- بدران، محمد أبوالفضل، (٢٠٠٢). **أدبيات الكرامة الصوفية**، دراسة في الشكل والمضمون. ط١، أبوظبي: مركز زايد للتراث والتاريخ.
- بدوي، أحمد أحمد، (١٩٥٧). **أسس النقد الأدبي عند العرب**، ط١، القاهرة: مكتبة نهضة مصر.
- بدوي، أمين عبد المجيد، (١٩٨١). **القصة في الأدب الفارسي**، ط١، بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر.
- بدوي، عبدالرحمن، (١٩٤٦). **شخصيات قلقة في الإسلام**، ط١، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.
- البستاني، سليمان، (١٩٦٥). **مقدمة الإلياذة**. ط٢، بيروت: المطبعة الكاثوليكية.
- بكّار، توفيق، (١٩٨٧) دراسات في النقد الحديث. ط١، صفاقس: منشورات مهرجان قابس الدولي.
- بنكّراد، سعيد، (١٩٩٤). **مدخل إلى السيميائية السردية**. ط٢، الجزائر: منشورات الاختلاف.
- البهبيتي، نجيب، (١٩٨١). **المعلقة العربية الأولى أو عند جذور التاريخ**. ط١، الدار البيضاء: دار الثقافة.
- البهنسي، عفيف، (١٤١٨هـ/١٩٩٨). **الجمالية الإسلامية في الفن الحديث**. ط١، دمشق، القاهرة: دار الكتاب العربي.
- البيّاتي، شوكت، (١٩٨٩). **تطوّر فن الحكواتي وأثره في المسرح العربي المعاصر**. ط١، بغداد: دار الشؤون الثقافيّة العامة. (آفاق عربية).
- بيومي، السباعي، (١٩٥٦). **تاريخ القصة والنقد في الأدب العربي**. ط١، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.
- تمرة، عبد الفتاح، (١٩٧١). **مسألة خلق القرآن وأثرها في صفوف الرواة والمحدثين وكتب الجرح والتعديل**. ط١، حلب، بيروت: مكتبة المطبوعات الإسلامية، ١٩٧١.
- بن تميم، علي، (٢٠٠٣). **السرد والظاهرة والدرامية**، دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم. ط١، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- التونسي، محمد الخضر، (١٣٤٠هـ/١٩٢٢). **الخيال في الشعر العربي**. ط١، دمشق: المكتبة العربية.
- _____، (١٩٣٩). **رسائل الإصلاح**، ط١، القاهرة: مطبعة حكيم.

- تيمور، محمود، (١٩٥٩). **الأدب الهادف**. ط١، القاهرة: مكتبة الآداب.
- _____، (١٩٦٠). **فن القصص، دراسات في القصة والمسرح**. ط١، القاهرة: مكتبة الآداب ومطبعتها.
- _____، (١٩٨٠). **القصة في الأدب العربي وبحوث أخرى**، ط١، بيروت: المكتبة العصرية.
- _____، (١٩٣٠). **نشوء القصة وتطورها**. ط١، القاهرة: المطبعة السلفية.
- ثامر، فاضل، (١٩٩٤). **اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب العربي الحديث**. ط١، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- الجابري، حمدي، (١٩٩٢). **المونودراما والمحبطين**، مسرح خدعنا... والآخر ظلمناه!، ط١، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- الجابري، محمد عابد، (٢٠٠٠). **بنية العقل العربي**، ط٦، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.
- _____، (٢٠٠٠)، **تكوين العقل العربي**.ط٦، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.
- الجهيمان، عبدالكريم، (١٤١٢هـ/٢٠٠٠م). **أساطير شعبية من قلب جزيرة العرب**. ط٦، بيروت: دار أشبال العرب.
- الجويلي، محمد، (١٩٩٢). **الزعيم السياسي في المخيال الإسلامي بين المقدّس والمدنّس**. ط١، تونس: دار سراس للنشر.
- الحجّاجي، أحمد شمس الدين، (١٩٧٨). **العرب وفن المسرح**. ط١، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- حسن، محمد رشدي، (١٩٧٤). **أثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة**. ط١، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- حسن، محمد عبد الغني، (١٩٥٥). **التراجم والسير**، ط٢، القاهرة: دار المعارف.
- الحسين، أحمد، (١٩٩٥). **أدب الكدية في العصر العباسي**، دراسة في أدب الشحاذين والمتسولين. ط٢، دمشق: دار الحصاد للنشر والتوزيع.
- حسين، طه، (١٣٤٤هـ/١٩٢٦م). **في الشعر الجاهلي**، ط١، القاهرة: مطبعة دار الكتب المصرية.
- _____، (١٩٧٣/١٩٧٤). **المجموعة الكاملة لمؤلفات الدكتور طه حسين**، من حديث الشعر والنثر، ط١، بيروت: دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، م٥.

- الحسيني، إسحاق موسى، (١٩٦٧). **النقد الأدبي المعاصر في الربع الأول من القرن العشرين**. ط١، القاهرة: معهد البحوث والدراسات العربية.
- الحكيم، توفيق، (١٩٤٣). **زهرة العمر**. ط١، القاهرة: مكتبة الآداب.
- _____، (-١٩٨). **قالبنا المسرحي**، ط١، القاهرة: مكتبة الآداب.
- حليفي، شعيب، (١٩٩٧). **شعرية الرواية الفانتاستيكية**، ط١، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.
- حمادة، إبراهيم، (١٩٦١). **خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال**. ط١، القاهرة: المؤسسة المصرية.
- الحمصي، قسطاكي بك. (١٩٩٩)، **منهل الوراد في علم الانتقاد**. حرره وقدم له أحمد إبراهيم الهواري. ط١، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.
- حمودة، عبدالعزيز، (١٩٩٤). **المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك**. ط١، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. عالم المعرفة، رقم (٢٣٢).
- حمودي، هادي حسن، (١٩٨٥)، **المقامات من ابن فارس إلى بديع الزمان الهمذاني**. ط١، بيروت: دار الآفاق الجديدة.
- حواس، عبدالحميد، (٢٠٠٣). **أوراق في الثقافة الشعبية**. ط١، القاهرة: دار الأمين للنشر والتوزيع، مركز البحوث العربية للدراسات العربية والإفريقية والتوثيق، المجلس الإفريقي لتنمية البحوث الاجتماعية، داكار.
- الحيدري، إبراهيم، (١٩٩٩). **تراجيديا كربلاء**، سوسيولوجيا الخطاب الشيعي، ط١، بيروت، لندن: دار الساقي.
- الخالدي، روحي، (١٩٨٤). **تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوكو**. تقديم حسام الخطيب. ط٤ [نسخة عن الطبعة الأولى للكتاب، الهلال، الفجالة، ١٩١٢م]. فلسطين: الأمانة العامة، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، سلسلة إحياء التراث الثقافي الفلسطيني.
- خان، محمد عبدالمعيد، (١٩٣٧). **الأساطير العربية قبل الإسلام**. ط١، القاهرة: لجنة التأليف والترجمة.
- الخطيب، بشرى محمد علي، (١٩٩٠). **القصة والحكاية في الشعر العربي في صدر الإسلام والعصر الأموي**. ط١، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
- خلوصي، صفاء، (١٩٥٧). **دراسات في الأدب المقارن والمذاهب الأدبية**، ط١، بغداد: مطبعة الرابطة.

- خورشيد، فاروق، (١٩٦٤). **أضواء على السير الشعبيّة**. ط١، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة.
- _____، (١٩٩١). **الجذور الشعبيّة للمسرح العربي**، ط١، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- _____، (١٤١١هـ/ ١٩٩١م). **عالم الأدب الشعبي العجيب**، ط١، القلهرة: دار الشروق.
- _____، (١٩٩٢). **في الأصول الأولى للرواية العربيّة**، ط١، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، (المكتبة الثقافيّة؛ ٤٨٥).
- _____، (١٩٧٥). **في الرواية العربيّة، عصر التجميع**، ط٣، القاهرة، بيروت، جدة: دار الشروق.
- _____، (١٩٩٢)، **الموروث الشعبي**، ط١، القاهرة: دار الشروق.
- دوجلاس، فدوى مالطي، (١٩٨٥). **بناء النص التراثي**، دراسات في الأدب والتراجم، ط١، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- دياب، عبد الحي، (١٣٨٧هـ/١٩٦٨). **التراث النقدي قبل مدرسة الجيل الجديد**. ط١، القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر.
- دياب، محمد بك، (١٩٠٠). **تاريخ آداب اللغة العربية**، ج٢، القاهرة: مطبعة جريدة الإسلام.
- الراعي، علي، (١٩٩٩). **المسرح في الوطن العربي**، ط٢، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والآداب. عالم المعرفة؛ ٢٨٤.
- الرافعي، مصطفى صادق، (١٣٥٩هـ/١٩٤٠). **تاريخ آداب العرب**. ضبطه وصحّحه وحقّق أصوله محمد سعيد العريان. ط٢، القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى.
- الراوي، صلاح [illegible]، (٢٠٠٢)، **الثقافة الشعبيّة وأوهام الصفوة**، ط١، القاهرة: مركز الحضارة العربية.
- بن رمضان، فرج، (٢٠٠١). **الأدب العربي القديم ونظرية الأجناس والقصص**، ط١، تونس: صفاقس، دار محمد علي الحامي.
- الروبي، ألفت، (١٩٩١)، **الموقف من القص في تراثنا النقدي**. ط١، القاهرة: مركز البحوث العربية للدراسات والتوثيق والنشر.
- الزيّات، أحمد حسن، (١٣٥٤هـ/١٩٣٥). **تاريخ الأدب العربي للمدارس الثانوية والعليا**. ط٦، طبعة مزيدة ومنقحة، القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر.
- زيدان، جرجي، (١٩٢٤). **تاريخ آداب اللغة العربية**، ط٢، القاهرة: دار الهلال.
- زينة، حسني، (-١٩٩). **جغرافيا الوهم**. ط١، لندن: رياض الريس.

- سركيس، يوسف إلياس، (١٩٢٨)، **معجم المطبوعات العربيّـــة والمعرّبـــة**، ط١، القـــاهرة: مطبعة سركيس.
- السعافين، إبراهيم، (١٤٠٧هـــ/١٩٨٧). **أصول المقامات**. ط١، بيروت: دار المناهل.
- _____، (١٤٠٧هـــ/ ١٩٨٧)، **تطوّر الرواية العربيّة في بلاد الشـــام (١٨٧٠-١٩٦٧)**.ط١، بيروت: دار المناهل.
- _____،(١٩٩٠)، **المسرحية العربيّة والتراث**، ط٢، بغداد: دار الشؤون الثقافيّـــة العامة.
- سعد، فاروق، (١٩٦٢)، **من وحي ألف ليلة وليلة**. ط٢، بيروت: المكتبة الأهلية.
- سعد، فهمي، (١٩٨٣)، **العامة في بغداد في القرنيـــن الثـــالث والرابـــع الـــهجريين**، ط١، بيروت، الأهلية للنشر والتوزيع.
- سعيد، نفوسة زكريا، (١٩٦٦)، **عبدالله النديم بين الفصحى والعامية**، ط١، القاهرة: الـــدار القوميّة للطباعة والنشر.
- سلطان، جميل، (١٩٦٧)، **فن القصة والمقامة**، ط١، بيروت: دار الأنوار.
- سليمان، موسى، (١٩٦٠)، **الأدب القصصي عند العرب**. ط٣، بيروت: دار الكتاب اللبنـــاني للطباعة والنشر، مكتبة المدرسة.
- السيد، رضوان، (١٩٩٧)، **الجماعة والمجتمع والدولة**، سلطة الإيديولوجيـــا فـــي المجـــال السياسي العربي الإسلامي. ط١، بيروت: دار الكتاب العربي.
- السيوفي، مصطفى محمد أحمد علي، (١٩٨٥). **ملامح التجديد في النثر الأندلســـي خـــلال القرن الخامس الهجري**. بيروت: عالم الكتب.
- الشابي، أبو القاسم، (١٩٨٣). **الخيال الشعري عند العرب**. ط٢، تونـــس: الـــدار التونسـيّة للنشر.
- الشكعة، مصطفى، (١٩٧١). **بديع الزمان الهمذاني**، رائد القصة العربيّة والمقالة الصحفيّـــة، ط١، بيروت: دار الرائد العربي.
- شُلحت، ڤيكتور، (١٩٨٧). **النزعة الكلاميّة في أسلوب الجاحظ**. ط٢، بيروت: دار المشرق.
- شلش، علي، (١٩٩٢). **نشأة النقد الروائي في الأدب العربي**. ط١، القاهرة: مكتبة غريب.
- الشيبي، كامل مصطفى، (١٣٩٤هـــ/١٩٧٤). **شرح ديوان الحلاج**، ط١، بـــيروت، بغـــداد: مكتبة النهضة.
- شيخو، لويس، (١٩٩١). **تاريخ آداب اللغة العربية في القرن التاسع عشـــر والربـــع الأول من القرن العشرين**. (١٨٠٠-١٩٢٥)، ط٣. بيروت: دار المشرق

- _____، (١٩٩٩)، **شعراء النصرانية**، ط٥، (جمعه ونسقه: لويس شيخو)، بيروت: دار المشرق.
- صالح، أحمد رشدي، (١٩٥٥). **الأدب الشعبي**. ط٣. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.
- صمود، حمادي، (١٩٨٨). **الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة**. ط١، تونس: الدار التونسية للنشر.
- ضيف، أحمد، (١٩٢١). **مقدمة لدراسة بلاغة العرب**. ط١، القاهرة: مطبعة السفور.
- ضيف، شوقي، (د.ت). **عصر الدول والإمارات (مصر)**. القاهرة: دار المعارف. سلسلة تاريخ الأدب العربي؛ ٧.
- _____، (١٩٨٠). **المقامة**. ط٥، القاهرة: دار المعارف. (فنون الأدب العربي، الفن القصصي؛ ١).
- الطاهر، سلوى، (١٩٩٥). **بدايات الكتابة التاريخية عند العرب، أول سيرة في الإسلام**، ط٥، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- الطرابلسي، إبراهيم أفندي الأحدب، (١٨٩٠). **كشف المعاني والبيان عن رسائل بديع الزمان**، ط١، بيروت: المطبعة الكاثوليكية.
- طرشونة، محمود، (٢٠٠٠)، **إشكالية المنهج في النقد الأدبي**. ط١، تونس: دار المعارف. الدراسات الأدبية؛ ٢٤.
- _____، (١٩٨٦). **مدخل إلى الأدب المقارن وتطبيقه على ألف ليلة وليلة**، ط١، تونس: مطابع الوحدة.
- عبّاس، إحسان، (٢٠٠١). **تاريخ الأدب الأندلسي**، عصر الطوائف والمرابطين، ط١، عمّان: دار الشروق للنشر والتوزيع.
- _____، (١٩٧٧). **ملامح يونانية في الأدب العربي**. ط١، بيروت: المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر.
- عبّاس، حسن، (١٩٨٧). **نشأة المقامة في الأدب العربي**. ط١، القاهرة: دار المعارف.
- عبد الحكيم، شوقي، (١٩٨٠). **الحكايات الشعبيّة العربيّة**، دراسة نظرية ميدانية مزودة بالنماذج، ط١، بيروت: دار ابن خلدون.
- _____، (١٩٨٣). **سيرة بني هلال**. ط١، بيروت: دار التنوير.
- _____، (د.ت). **موسوعة الفولكلور والأساطير العربيّة**. القاهرة: مكتبة مدبولي.
- عبد الحميد، علي عبدالمنعم، (١٩٩٤). **النموذج الإنساني في أدب المقامة**. ط١، القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.

- عبدالمنعم، عمرو، (١٤١٣هـ/١٩٩٣). **الصحيح من قصة الإسراء والمعراج**، ط١، طنطا: دار الصحابة للتراث.
- عبدالهادي، عبدالرحمن، (١٩٩٤)، **التاريخ والأسطورة**، ط١، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر .
- العدل، حسن توفيق، (١٩٩٢). **تاريخ آداب اللغة العربيّة ١٨٦٥-١٩٠٤**. تقديم وتحقيق وليد محمود خالص، أبو ظبي.
- عرسان، علي عقلة. (١٩٨١)، **الظواهر المسرحيّة عند العرب**. ط١، دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
- عصفور، جابر، (١٩٩٢). **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**. ط٣، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- _____، (١٩٩١). **قراءة التراث النقدي**. ط١، القاهرة: مؤسسة عيبال للدراسات والنشر.
- _____، (١٩٩٨). **نظريات معاصرة**، ط١، دمشق: دار المدى.
- العظمة، نذير، (٢٠٠٠). **المعراج والرمز الصوفي**، ط١، دمشق: دار علاءالدين.
- العقّاد، عبّاس محمود، (١٩٦٠). **أثر العرب في الحضارة الأوروبيّة**. ط٢. القاهرة: دار المعارف.
- _____، (١٩٧٢). **تراجم وسير جحا الضاحك**. المجموعة الكاملة لمؤلفات العقّاد. م١٦، بيروت: دار الكتاب اللبناني. مكتبة المدرسة.
- _____، (١٩٧٣) **خواطر في الفن والقصة**. ط١، بيروت، : دار الكتاب العربي.
- _____، (١٩٧٢) **الخيال في رسالة الغفران**، المجموعة الكاملة، م٢٥، بيروت: دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة.
- _____، (١٩٦٦). **في بيتي**، ط١، بيروت: المكتبة العصرية.
- _____، (د.ت). **مطالعات في الكتب والحياة**. بيروت، صيدا: منشورات المكتبة العصرية.
- _____، (د.ت). **المقامة بين المحافظة والتجديد**، عيدالقلم ومقالات أخرى، تحرير الحسّاني حسن عبدالله. بيروت، صيدا، منشورات المكتبة العصرية.
- عُكاشة، ثروت، (١٩٧٤). **فن الواسطي من خلال مقامات الحريري**، أثر إسلامي مصور. دار المعارف، القاهرة، تاريخ الفن العين تسمع والأذن ترى).

- العلي، عدنان عبيد، (١٤٢١هـ/٢٠٠٠م). **الأدب العربي بين الدلالة والتاريخ**. ط١، الأردن: منشورات جامعة آل البيت، المفرق.
- علي، فؤاد حسنين، (١٩٤٧). **قصصنا الشعبي**، ط١، القاهرة: دار الفكر العربي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر.
- علي، محمد كرد، (١٣٦٥هـ/١٩٤٦). **رسائل البلغاء**، ط٣، القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر.
- عمر، محمد، (١٩٩٨)، **حاضر المصريين، أو سر تأخرهم**، تحقيق مجدي عبدالحافظ [عن نسخة مصورة للطبعة الأولى الصادرة في عام ١٩٠٢م]، القاهرة: المكتب المصري لتوزيع المطبوعات.
- العنتيل، فوزي، (١٩٨٣). **عالم الحكايات الشعبية**. ط١، الرياض: دار المريخ.
- العنداري، نعمة الله إبراهيم، (١٩٣٣). **تاريخ آداب اللغة العربية**. ط١. بيروت: مطبعة المرسلين اللبنانيين، جونية، لبنان.
- عوض، السيد حنفي، (١٩٨٥). **بنو هلال، بين السيرة والواقع الاجتماعي**: دراسة أنثروبولوجية في قرية بني هلال بمحافظة سوهاج، ط١، القاهرة: مكتبة نهضة الشرق.
- عوض، لويس، (١٩٨٧). **تاريخ الفكر المصري الحديث من الحملة الفرنسية إلى عصر إسماعيل**، ط٤، القاهرة: مكتبة مدبولي، ٢ج في ١.
- الغانمي، سعيد، (١٩٩٠). **أقنعة النص**. ط١، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
- _____، (١٩٩٤). **الكنز والتأويل**، قراءة في الحكاية العربية. (ط٨)، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- الغذّامي، عبدالله محمد، (١٩٩٤). **القصيدة والنص المضاد**. ط١، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- _____، (١٩٩٦). **المرأة واللغة**. ط١، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- _____، (١٩٩٨). **المرأة واللغة**، ثقافة الوهم، مقاربات حول المرأة والجسد واللغة. ط١، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- _____، (٢٠٠٠). **النقد الثقافي**، قراءة في الأنساق الثقافيّة العربيّة، ط١، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- الغزالي، عبدالله محمد، (١٤٢٠هـ-١٤٢١هـ/١٩٩٩/٢٠٠٠). **السود في التراث العباسي**، قراءة في الجاحظ وابن الجوزي. الكويت: حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة الكويت، الحولية العشرون، (الرسالة؛ ١٣٨).

- الغنّام، عزة، (١٩٩١). **الفن القصصي العربي القديم من القرن الرابع إلى القرن السابع**. ط١، القاهرة: الدار الفنية للنشر والتوزيع.
- فاعور، إكرام، (١٩٨٣). **مقامات بديع الزمان الهمذاني وعلاقتها بأحاديث ابن دريد**، ط١، بيروت: دار اقرأ.
- فوزي حسين، (١٩٤٣). **حديث السندباد القديم**. ط١، القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة.
- القاسمي، جمال الدين، (١٩٧٩). **تاريخ الجهمية والمعتزلة**. ط١، بيروت: مؤسسة الرسالة.
- القاضي، محمد، (١٩٩٨). **الخبر في الأدب العربي**، دراسة في السردية العربيّة. ط١، بيروت: دار الغرب الإسلامي. تونس: كلية الآداب (منوبة). (سلسلة الآداب مجلد XXXI).
- قانصو، أكرم، (جمادى الآخرة ١٤١٦هـ/ نوفمبر تشرين ثان ١٩٩٥). **التصوير الشعبي العربي**. الكويت: المجلس الوطني. (عالم المعرفة؛ ٢٠٣).
- القلماوي، سهير، (١٩٥٩). **ألف ليلة وليلة**. ط١، القاهرة: مطبعة المعارف ومكتبتها.
- قميحة، جابر، (١٩٨٤/١٩٨٥). **التقليدية والدرامية في مقامات الحريري**. ط١، القاهرة: د.ن.
- كرد علي، محمد، (١٣٦٥هـ/١٩٤٦). **رسائل البلغاء**. ط٣، القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر.
- كمال الدين، محمد، (١٩٥٧). **العرب والمسرح**. ط١، القاهرة: كتاب الهلال، العدد ٢٩٣.
- كيّال، منير، (١٩٩٥). **معجم بابات مسرح الظل**. مسرح الظل كركوزوعيواظان في نصوص موثقة. ط١، بيروت: مكتبة لبنان.
- لحمداني، حميد، (١٩٩٣). **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**. ط١، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي.
- الماكَري، محمد، (١٩٩١)، **الشكل والخطاب**، مدخل لتحليل ظاهراتي. ط١، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- مبارك، زكي، (١٣٥٤هـ/ ١٩٣٥)، **المدائح النبوية في الأدب العربي**، ط١، القاهرة: مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر.
- _____، (د.ت)، **النثر الفني في القرن الرابع**. بيروت، صيدا: منشورات المكتبة العصرية.
- مرتاض، عبدالملك، (١٩٨٩). **ألف ليلة وليلة**، دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمّال بغداد، ط١، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

- _____، (١٩٨٨). **فن المقامات في الأدب العربي**. ط٢، تونس: الدار التونسية للنشر.
- _____، (١٩٦٨)، **القصة في الأدب العربي القديم**، ط١، الجزائر: دار ومكتبة الشركة الجزائرية للتأليف والترجمة والطباعة والتوزيع والنشر.
- مرسي، أحمد، (١٩٧٥). **مقدمة في الفولكلور**، ط١، القاهرة: دار الثقافة.
- المسدي، عبدالسلام (١٩٨٣). **النقد والحداثة مع دليل ببلوغرافي**، ط٣، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر.
- مفتاح، محمد، (١٩٨٧). **دينامية النص، تنظير وإنجاز**. ط١، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- _____، (٢٠٠٠). **مشكاة المفاهيم**، النقد المعرفي والمثاقفة. ط١، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- الموسوي، محسن جاسم، (١٩٨٦). **ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنجليزي**. الوقوع في دائرة السحر. ط١، بيروت: منشورات مركز الإنماء القومي.
- _____، (١٩٩٧)، **سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط**. ط١، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- _____، (١٩٨٦)، **الرواية العربيّة، النشأة والتحوّل**. ط١، بغداد: مكتبة التحرير.
- مندور، محمد، (١٩٤٨). **النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة مع ترجمة عن الأستاذين لانسون ومايه**. ط١، القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر.
- ناصف، مصطفى، (١٤٢٠هـ/٢٠٠٠). **النقد العربي نحو نظرية ثانية**. الكويت: المجلس الوطني. عالم المعرفة، رقم (٢٥٥).
- النجّار، محمد رجب، (١٩٩٥). **التراث القصصي في الأدب العربي**، مقاربات سوسيوسردية. ط١، الكويت: منشورات ذات السلاسل.
- _____، (١٩٨١). **حكايات الشُطار والعيّارين في التراث العربي**. ط١، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، شوال، ذو القعدة، ١٤٠١هـ، سبتمبر، أيلول، ١٩٨١، رقم (٤٥).
- _____، (١٩٩٦)، **النثر العربي القديم من الشفاهية إلى الكتابية**. ط١، الكويت: دار الكتاب الجامعي للنشر والتوزيع.
- نجم، محمد يوسف، (١٩٦٦). **القصة في الأدب العربي (١٨٧٠-١٩١٤)**.ط٣، بيروت: دار الثقافة.

- نصّار، حسين، (١٤٠٠هـ/١٩٨٠). **نشأة التدوين التاريخي عند العرب**، ط١، بيروت: منشورات اقرأ.
- هيكل، محمد حسين، (١٩٩٢)، زينب، **مناظر وأخلاق ريفية**، ط٥، القاهرة: دار المعارف.
- ياغي، هاشم، (١٩٦٨). **النقد الأدبي الحديث في لبنان**. القاهرة: دار المعارف.
- يقطين، سعيد، (١٩٩٤). **ذخيرة العجائب العربيّة**. ط١، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- _____، (١٩٩٧). **قال الراوي، البُنيات الحكائية في السيرة الشعبيّة**، ط١، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- _____، (١٩٩٧)، **الكلام والخبر**، مقدمة للسرد العربي، ط١، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- يونس، عبد الحميد، (١٩٦٨). **الحكاية الشعبيّة**. ط١، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر. (المكتبة الثقافية؛ ٢٠٠).
- _____، (١٩٧٣). **دفاع عن الفولكلور**. ط١، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- _____، (-١٩٦). **الظاهر بيبرس في القصص الشعبي**. ط١، القاهرة: وزارة الثقافة والإرشاد القومي. (المكتبة الثقافية؛ ٣).
- _____، (١٩٨٣)، **معجم الفولكلور مع مسرد إنجليزي عربي**، ط١، بيروت: مكتبة لبنان.
- _____، (١٩٦٨). **الهلاليّة في التاريخ والأدب الشعبي**. ط٢، القاهرة: مطبعة جامعة القاهرة، دار المعارف.

رابعاً: المراجع المترجمة:

الكتب المترجمة:

- إبش، ألرود وآخرون. (١٩٩١)، **نظرية الأدب في القرن العشرين**، ط١، ترجمة: محمد العمري، الدار البيضاء: إفريقيا الشرق.
- إيسر، فولفجانج، (٢٠٠٠). **فعل القراءة**، نظرية في الاستجابة الجمالية، ط١، ترجمة عبدالوهاب علوب، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.
- إيكو، أمبرطو، (٢٠٠١). **الأثر المفتوح**، ط٢، ترجمة: عبدالرحمن بو علي، اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع.

- _____، (٢٠٠٠)، **التأويل بين السيميائيات والتفكيكية**، ط١، ترجمة وتقديم: سعيد بنكَراد، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- _____، (١٩٩٦)، **القارئ في الحكاية**، ط١، ترجمة: أنطوان أبوزيد، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي. (سلسلة المعرفة الأدبية؛ رقم ٢٢).
- إيلام، كير، (١٩٩٢). **سيمياء المسرح والدراما**، ط١، ترجمة: رئيف كرم، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- باختين، ميخائيل، (١٩٨٦)، **شعرية دوستويفسكي**، ط١، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، مراجعة حياة شرارة، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، الدار البيضاء: دار توبقال.
- برنس، جيرالد، (٢٠٠٣)، **قاموس السرديات**، ط١، ترجمة: السيد إمام، القاهرة: دار ميريت للنشر والمعلومات.
- بروب، فلاديمير، (١٩٨٦). **مورفولوجية الخرافة**، ط١، ترجمة إبراهيم الخطيب، الدار البيضاء:الشركة المغربية للناشرين المتحدين.
- _____، (١٤٠٩هـ/١٩٨٦). **الحكاية الخرافية**، ط١، ترجمة وتقديم: أبو بكر أحمد باقادر، أحمد عبدالرحيم نصر، جدة: كتاب النادي الأدبي الثقافي؛ ٥٦.
- بروكلمان، كارل، (د.ت). **تاريخ الأدب العربي**. ط٥، نقله إلى العربية: عبد الحليم النجّار، القاهرة: دار المعارف.
- بلاشير، ريجيس، (١٩٧٤). **تاريخ الأدب العربي**، ط١، ترجمة: إبراهيم الكيلاني. دمشق: دار الفكر، ج٣.
- بوتينتسيفا، تمارا ألكسندروڤنا، (١٩٨١)، **ألف عام وعام على المسرح العربي**. ط١، ترجمة: توفيق المؤذن. بيروت: دار الفارابي.
- بورديو، بيير، (١٩٩٤). **العنف الرمزي**، بحث في أصول علم الاجتماع التربوي. ط١، ترجمة: نظير جاهل، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- بينوليت، ديفيد، (شتاء، ١٩٩٤). **مدخل إلى ألف ليلة وليلة**. فصول، م٤، ج١، عدد خاص عن ألف ليلة وليلة.
- تودوروڤ، تزڤيتين، (١٩٩٤). **مدخل إلى الأدب العجائبي**، ط١، ترجمة: الصديق بوعلام، مراجعة: محمد برادة. القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع.
- جينيت، جيرار، (١٩٨٥). **مدخل لجامع النص**، ط١، ترجمة: عبدالرحمن أيوب. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.
- دفتري، فرهاد، (٢٠٠١). **مختصر تاريخ الإسماعيليين**، (ترجمة: سيف الدين القصير)، دمشق: دار المدى.

- ديرلاين، فردريش ڤون، (د.ت). **الحكاية الخرافية**، نشأتها، مناهج دراستها، فنيتها، ترجمة: نبيلة إبراهيم، مراجعة: عزالدين إسماعيل. القاهرة: مكتبة غريب.
- ريكور، بول، (١٩٩٩). **الوجود والزمان والسرد**، ط١، ترجمة وتقديم: سعيد الغانمي، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- شابرول، جي دي، (١٩٧٨). **وصف مصر**. ط١، ترجمة: زهير الشايب. القاهرة: مكتبة مدبولي.
- بن الشيخ، جمال الدين، (١٩٩٨). **ألف ليلة وليلة أو القول الأسير**. ط١، ترجمة: محمد برادة، عثماني الميلودي، يوسف الأنطكي. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، المركز الفرنسي للثقافة والتعاون. (المشروع القومي للترجمة).
- سوكولوڤ، يوري، (١٩٧١). **الفولكلور وقضاياه وتاريخه**. ط١، ترجمة: حلمي شعراوي، عبدالحميد حوّاس، مراجعة وتقديم: عبدالحميد يونس. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر.
- غادامر، هانز جيورج، (١٩٩٧). **تجلي الجميل**، ط١، ترجمة: سعيد توفيق، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة.
- فك، يوهان، (١٩٥١). **العربية**، دراسة في اللغة واللهجات والأساليب، ط١، نقله إلى العربية: عبدالحليم النجار. القاهرة: مكتبة الخانجي. جماعة الأزهر للنشر والتأليف.
- كارلوني وفيللو، (١٩٨٤). **النقد الأدبي**، ترجمة كيتي سالم، ط١، بيروت، باريس: منشورات عويدات.
- كراتشكوفسكي، (١٤٠٨هـ/١٩٨٧). **تاريخ الأدب الجغرافي العربي**، ط٢، ترجمة: صلاح الدين عثمان هاشم، بيروت: دار الغرب الإسلامي.
- كريمر، صموئيل، نوح، (١٩٧١). **الأساطير السومرية**، دراسة في المنجزات الروحية والأدبية في الألف الثالث قبل الميلاد، ط١، ترجمة: يوسف داود عبدالقادر ويوسف حبي. بغداد: جمعية المترجمين العراقيين.
- كيليطو، عبدالفتاح، (١٩٨٢). **الأدب والغرابة**، دراسات بنيوية، ط١، بيروت: دار الطليعة، الرباط: الشركة المغربية للناشرين المتحدين.
- _____، (١٩٨٨). **الحكاية والتأويل**، دراسات في السرد العربي، ط١، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.
- _____، (١٩٩٦). **العين والإبرة**، دراسة في ألف ليلة وليلة، ط١، ترجمة: مصطفى النحال، مراجعة محمد برادة. الدار البيضاء: نشر الفنك.

- _____، (١٩٨٧). **الغائب**، دراسة في مقامة للحريري. ط١، الدار البيضاء: دار توبقال.
- _____، (١٩٩٥). **لسان آدم**. ط١، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.
- _____، (١٩٩٣). **المقامات**، السرد والأنساق الثقافية، ط١، ترجمة: عبدالكبير الشرقاوي، الدار البيضاء: دار توبقال.
- لاين، إدوارد وليم، (١٤١١هـ/١٩٩١). **عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم**. ترجمة: سهير دسوم. ط١، القاهرة: مكتبة مدبولي.
- لوبون، غوستاف، (١٩٧٥). **حضارة العرب**. ط١. ترجمة: عادل زعيتر. القاهرة: دار إحياء الكتب العربية.
- متز، آدم، (١٩٥٧). **الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري أو عصر النهضة في الإسلام**، ط٣، ٢ج في ١، نقله إلى العربية: عبد الهادي أبو ريدة. القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر.
- مونرو، توماس، (١٩٧٢)، **التطوّر في الفنون**، ترجمة: محمد علي أبو درة وآخرين، ط١، القاهرة: الهيئة العامة للكتاب.
- ميكيل، آندريه، (١٩٨٥). **جغرافيا دار الإسلام البشرية**: ط١، ترجمة: إبراهيم خوري. دمشق: وزارة الثقافة.
- ميوميك، دي. سي، (-١٩٨). **المفارقة**، ترجمة: عبدالواحد لؤلؤة. موسوعة المصطلح النقدي.
- هورفيتس، يوسف، (١٩٤٩). **المغازي الأولى ومؤلفوها**، ط١، ترجمة: حسين نصّار، القاهرة: مصطفى البابي الحلبي.
- هولب، روبرت. **نظرية التلقي**، مقدمة نظرية، ترجمة: عزالدين إسماعيل، ط١، جدة: كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٤١٥/٣/١هـ، ١٩٩٤/٨/٨. رقم (٩٧).
- هولتكرانس، إيكه، (١٩٧١). **قاموس مصطلحات الأثنولوجيا والفولكلور**. ط١، ترجمة: محمد الجوهري، حسن الشامي، القاهرة: دار المعارف بمصر.
- ويليك، رينيه وأوستن وارين، (١٩٨٧). **نظرية الأدب**، ط٣، ترجمة: محي الدين صبحي، مراجعة أسامة الخطيب، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

خامساً: المراجع باللغة الإنجليزية:

- Abbott N, **"A Ninth Fragment of the Thousand Nights",** Journal of Near Eastern, Studies, Viii, 1949, P: 129-146.
- Abdel-Aziz, Abdel-Meguid. **The Modern Arabic short story**. Its Emercence Development and Form. Al – Maaref Press, Cairo, [1949].
- Beeston, A. F.L **"The Genesis to the Maqāmat Genre",** Journal of Arabic literature, 1971. PP2-9 II.
- Childress, Joseph, Hentzi, Gary. **The Columbia Dictionary of Modern Literary and Cultural Criticism**. Columbia University Press, 1995.
- Conelly, Bridget. **Arab Folk Epic and Identity**, University of California Press, Berkely, Los Angeles, London, 1986. "The Gypsy on the Doorstep: A Dirty story or a subversive Genealogy, P 167-192.
- Easthope, Antony, **Literary into Cultural Studies**. Routledge, London, 1991.
- Eco, Umerto, **A Theory of Semiotics,** Indinana University Press, Blommington, 1979.
- _____, **Six Walks in the Fictional Woods**. Cambridge, Harvard University Press. 1995.
- Gerhardet, Mia. **The Art of Story – Telling, A literary study of the Thousand and One Night**, Leiden, Brill, 1963.

- Ghazoul, Ferial Jabouri, **The Arabian Nights: A Structural Analysis**, Cairo, 1980.

- Hamori, Andras. **On the Art of Medieval Arabic Literature.** Princeton University Press, New Jersey, 1975.

- Hirsch, E.D. Jr, **The Aims of Interpretation**, Chicago, London, The University of Chicago Press, 1978.

- Lambton, A.K.S. **Islamic Mirror for Princes in Theory and Practice in Medieval Persian Government**, London, 1980.

- **Leitch, V.B, Cultural Criticism in Literary Theory**, Post Structuralism, Colombia University press New York, 1992.

- Monro. J. **Risalt A T-twabi wa Zawabi, Introduction and Notes.** University of California Press, 1971.

- Norris, H.T. **The Adventures of Antra**. Aris and Phillips, L.T.D, England, 1980.

- Vesser, Aram, H.A, **The New Historicism**, Reader, New York, London, Routledge, London, 1994.

سادساً: الرسائل الجامعية:

- بكيراتي، أيمن أديب، (١٤١٥-١٤١٦هـ/١٩٩٤-١٩٩٥). **مقامات الحريري بشرح "المطرّزي الإيضاح في شرح المقامات"**. دراسة وتوثيق وتحقيق. رسالة ماجستير، غير منشورة، جامعة دمشق، دمشق. سوريا.

- عروس، طارق، (١٩٩٨). **كرامات الصوفيين وفقاً للتحليل الفني**. رسالة ماجستير، غير منشورة، جامعة تشرين، سوريا.
- مقابلة، جمال محمد عودة، (١٩٩٦). **حادثة الإسراء والمعراج وتجلياتها في النثر العربي**. رسالة دكتوراه، غير منشورة، الجامعة الأردنيّة، عمّان، الأردن.

سابعاً: كتب لمجموعة مؤلفين:

- خورشيد، فاروق، ذهني، محمود، (١٩٨٠). **فن كتابة السيرة**، ط١، منشورات اقرأ، بيروت.
- الراعي، علي وآخرون، (١٩٨٤). **ندوة التراث العربي والمسرح**، ط١، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، (١١-١٤ فبراير ١٩٨٤).
- الرويلي، ميجان، البازعي، سعد، (٢٠٠٢). **دليل الناقد الأدبي**، إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحا نقدياً معاصراً. ط٣، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- سيرة بني هلال، **أعمال الندوة العالمية الأولى حول السيرة الهلالية**، (١٩٩٠). ط١، تونس: الدار التونسية للنشر، المعهد القومي للآثار والفنون.

ثامناً: فصول منشورة في كتب محررة:

- بدوي، محمد مصطفى، (٢٠٠٣). **المسرحية العربيّة، التطوّرات المبكرة، الأشكال التقليدية للفن المسرحي**، ترجمة: ابتسام صادق، في: تاريخ كيمبردج للأدب العربي، ص٤١-٥٠.
- بكّار، توفيق، (١٩٨٨)، **المنهج الجدلي في تحليل القصص، جدلية الحكمة والسلطان، تحليل نص: مثل الأرنب والأسد**، في: أعمال ندوة القراءة والكتابة المنعقدة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بتونس من ٣٠ مارس إلى ٢ إبريل ١٩٨٨، تونس: منشورات جامعة تونس الأولى، ص٦٥-٧٨.
- جاكوبسون، (١٩٨٢). **القيمة المهيمنة**، في: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، ط١، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، الدار البيضاء، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ص٤٥-٦٠.
- الروبي، ألفت، (١٩٩٣)، **المثل والتمثيل في التراث النقدي والبلاغي حتى نهاية القرن الخامس الهجري**، في: المجاز والتمثيل في العصور الوسطى، ط٢، الدار البيضاء: تانسيفت، ص٧٥-١٠٣.

- الزهراني، معجب سعيد، (٢٠٠٣). **النقد الثقافي، نظرة جديدة أم إنجاز في سياق مشروع متجدّد**، في: عبدالله الغذّامي والممارسة النقدية الثقافية، ط١، بيروت: المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، البحرين: وزارة الإعلام، ص١٣١-١٥٦.
- شيدفار، (١٩٨٦). **حول نشوء وأسلوب السيرة الشعبيّة العربيّة**، في: بحوث سوفيتية جديدة في الأدب العربي. مجموعة مقالات، ترجمة: محمد الطيّار، موسكو: دار رادوغا، ص٩٤-١٠٠.
- شافر، جان-ماري، (١٤١٥هـ/١٩٩٤م). **من النص إلى الجنس، ملاحظات حول الإشكالية الأجناسية**، في: كارل فيبتور وآخرون، نظرية الأجناس الأدبية، تعريب: عبدالعزيز شبيل، مراجعة: حمّادي صمود. ط١، جدة: كتاب النادي الأدبي الثقافي، رقم (٩٩)، ص١٢٩-١٦٠.
- عصفور، جابر، (١٩٩٣). **بلاغة المقموعين**، في: المجاز والتمثيل في العصور الوسطى، ط٢، الدار البيضاء: تانسيفت، ص٦-٤٩.
- ياوس، هانس روبرت، (١٩٩٤)، **أدب العصور الوسطى ونظرية الأجناس**، في: نظرية الأجناس الأدبية، تعريب: عبد العزيز شبيل، مراجعة: حمادي صمود، ط١، جدة: كتاب النادي الأدبي الثقافي. رقم (٩٩)، ص٤٩-٩٠.
- يقطين، سعيد، (١٩٩٥). **تلقي الأحلام وتأويلها في الثقافة العربية**، في: قضايا التلقي والتأويل. ط١، الرباط: منشورات جامعة الملك محمد الخامس، ص١٤١-١٦٤.
- _____، (١٩٩٥). **تلقي العجائبي في السرد العربي الكلاسيكي**، غزوة وادي السيسبان نموذجاً، في: نظرية التلقي، إشكالات وتطبيقات، ط١، الرباط: منشورات جامعة الملك محمد الخامس، ص٨٧-١٠٤.
- كاكيا، بيير، (١٤٢٣هـ/٢٠٠٢). **كتاب النثر**، ترجمة: عفت خوقير، في: تاريخ كيمبردج للأدب العربي الحديث، تحرير: عبد العزيز السبّيل وأبو بكر باقادر ومحمد الشوكاني. ط١. جدة: النادي الأدبي الثقافي. رقم (١٢)، ص٥٦٧-٥٨٤.

تاسعاً: دوائر المعارف:

- بدوي، عبدالرحمن. موسوعة الفلسفة. ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٤.

- بروكلمان، كارل. فصل مقامة، الطبعة الجديدة، E١٢، دائرة المعارف الإسلامية، راجعه وكمّله شارل بلا، تعريب حسناء الطرابلسي بوزويته، الحياة الثقافيّة، تونس، (ع٦٢)، ١٩٩١، ص٤٣-٥٧.
- الزركلي، خيرالدين. **الأعلام**، قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين. ط٤، ٨ج، دار العلم للملايين، ١٩٧٩.
- لالاند، آندريه، **موسوعة لالاند الفلسفية**. تعريب خليل أحمد خليل، ط٢، منشورات عويدات، باريس، ٢٠٠١، م٣، ص١٤٨. R-Z.
- منسنك وآخرون. دائرة المعارف الإسلامية. إعداد وتحرير إبراهيم زكي خورشيد، أحمد الشنتناوي، عبدالحميد يونس، ط١، دار الشعب، القاهرة، ١٩٦٩، مادة (ألف ليلة وليلة) و(الحلّاج).

عاشراً: الدوريات:

- إبراهيم، إبراهيم إسحق، (١٤١١هـ، أكتوبر ١٩٩٠م). السيرة الهلاليّة بين التاريخ والأسطورة، محاولة في التحليل المقارن، **المأثورات الشعبيّة**، الدوحة، (ع٢٠)، ص ص٨-٢١.
- إبراهيم، نبيلة، (١٩٨٢م). السيرة النبوية بين التاريخ والخيال الشعبي، **عالم الفكر**، الكويت، م١٢، ع٤، ص ص٣٢٩-٣٦٧.
- _____، (١٩٨٣م). عالمية التعبير الشعبي، **فصول**، القاهرة، م٣. (ع٤)، ص٢٣-٣٧.
- أبا حسين، محمد منصور، (٢٠٠٢). مقاربة سيميائية لمحفزات السرد والنص الباطن في سيرة الظاهر بيبرس. **فصول**. (ع٦٠)، ص٢٩٨-٣١٤.
- أبو زيد، نصر حامد، (١٩٩٤)، الرؤيا في النص السردي، **فصول**، القاهرة، م١٣، (ع٣)، ص١٠٥-١٢٨.
- أبو ديب، كمال، (١٩٩٦). المجلسيات والمقامات والأدب العجائبي، **فصول**، م١٤، ج٢ (ع٢٤)، ص ص٢١٠-٢٤٤.
- الإدريسي، رشيد، (١٩٩٧). سيمياء التأويل، قراءة في مقامات الحريري. **دراسات مغاربية**. (ع ٦/٥)، ص ص ٢٦-٣٩.
- الأسود، نزار، (١٩٩٠). الحكواتي في دمشق. **المأثورات الشعبية**، (ع١٨)، ص ص٥٦-٦٣.

- الألوسي، عادل كامل، (١٩٨١). السيرة في مصادرها التاريخية والأدبيّة والشعبية مع عرض للبطولة. **التراث الشعبي**، بغداد، (ع٥)، السنة الثانيةعشرة، ص ص٩٩-١٢٢.
- أيوب، عبدالرحمن، (١٩٨٦). الآداب الشعبيّة والتحولات التاريخيّة و الاجتماعيّة، **عالم الفكر**، م١٧، (ع١)، ص ص١٩-٤٦.
- برادة، محمد، (١٩٨٨). جمال الدين بن شيخ، الثقافة العربية وتغييب المتخيل. **الكرمل**، (ع ٢٧). ص ص٦٩-٨٣.
- بكّار، توفيق، (١٩٨٤). "تحليل نص كلام بكلام"، من بخلاء الجاحظ. **فصول**. (ع٤). ص٣٢-٤٠.
- _____، (١٩٨٤)، المنهج الإنشائي في تحليل القصص، تودوروڤ. **الحياة الثقافية**، (ع٣)، ص٢٠-٢٥.
- _____، (١٩٨٨). تحليل نص مثل الرجل الهارب من الموت " كليلة ودمنة"، **الحياة الثقافية**. ع٤٧، ص٦-١٣.
- _____، (١٩٩٤/١٩٩٥)، جدلية المماثلة والمقابلة في التوابع والزوابع لابن شُهيد. **دراسات أندلسية**. تونس، (ع١٠)، ص٥-١٩، (ع١٣)، ص٥-٧.
- _____، (١٩٩١). جدلية الأدب والذهب. المقامة المضيرية من مقامات أبي الفضل، بديع الزمان الهمذاني. **الحياة الثقافية**. ع ٦١. قسم أول، ص٤-١٩.
- بلاشير، ريجيس، (١٩٥٣). دراسة في تطور كلمة (مقامة). **المشرق**، بيروت، السنة السابعة والأربعون، ص٦٤٦-٦٥٣.
- بينوليت، ديفيد، (١٩٩٤)، مدخل إلى ألف ليلة وليلة. **فصول**، م٤، ج١، ص٣٠-٤٩.
- بلبع، محمد توفيق، (١٩٨٢). المسجد والقصص والمذكرون. **عالم الفكر**، م١٢، (ع٤)، ص ص ٣٦٩-٤٣٤.
- البياتي، عادل جاسم، (١٩٧٦)، البطل الأسطوري والملحمي. **آفاق عربية**، بغداد، (ع٩). ص٦٤-٧١.
- جرار، صلاح، (١٩٩٤). الفنون الشعبية في الأندلس الإسلامية وصلتها بالتمثيل. **مؤتة للبحوث والدراسات**. الأردن، م٩، (ع١)، ص ص ٩١-١٤٢.
- جمي، بو جمعة، (١٤١٩هـ/١٩٩٩م). خطاب المقدمات في شروح، مخطوطة، لما أبدعه الحريري من مقامات، **جذور**، الرياض. م١،ج١، ص٢٤٣-٢٤٤.
- الجيّار، مدحت، (١٩٨٢). خيال الظل، مسرح العصور الوسطى الإسلامية، **فصول**، (ع٣)، ص ص ٢١-٢٩.

- حافظ، صبري، (١٩٩٤). جدليات البنية السردية المركبة في ليالي شهرزاد ونجيب محفوظ، **فصول**، م١٣، (ع٢). ص ص٢٠-٧٠، (عدد خاص عن ألف ليلة وليلة).
- الحجاجي، أحمد شمس الدين، (١٩٩٤). قصة الملك النعمان بين السيرة والحكاية الشعبية، **فصول**، م١٢، (ع٤). ص ص٢٣٧-٢٤٩.
- _____، (١٤٠٩هـ/١٩٨٩م). مصادر الراوي والرواية في السيرة الشعبية. **المأثورات الشعبية**. (ع١٥). ص ص ٦٩-٨٦.
- حجازي، حسين، (١٩٨٠)، خيال الظل في الساحل السوري، فصل كركوزان وعيواظان، **الحياة المسرحية**، دمشق، (ع١١/١٢)، ص١٨-٣١.
- الحذيري، أحمد، (١٩٨٨). من النص إلى الجنس الأدبي، **الفكر العربي المعاصر**، بيروت، (ع ٥٤-٥٥). ص ص١٩ـ ٢٥.
- حليفي، شعيب، (١٩٩٧). بنيات العجائبي في الرواية العربية. **فصول**، م١٦، (ع٣). ص ص ١١٢-١١٨.
- حوّاس، عبد الحميد، (١٩٩٤). الحكاية – البيان وتأسيس شكل أدبي حكائي، قراءة في حكاية ليلية. **فصول**، م١٣، (ع٣). ص ص١٥٣-١٧٢.
- _____، (١٩٨٠). سيرة بني هلال على مائدة مستديرة، **الوادي**، القاهرة، م٤، (ع٨)، ص ص٧٤-٧٧.
- درّاز، سيزا قاسم، (١٩٨٨). توالد النصوص وإشباع الدلالة، تطبيقاً على تفسير القرآن. **ألف**، الجامعة الأمريكية، القاهرة، (ع٨)، ١٩٨٨. ص ص٣١-٨١.
- الدروبي، محمد محمود، (١٤١٥هـ/١٩٩٥م). مئة كتاب عن الإسراء والمعراج. **الزهراء**. الأردن، جامعة آل البيت، م٢، (ع٦)، ص ص٦٤-٦٥.
- درويش، أحمد، (١٩٩٤). البناء الفني لأحاديث ابن دريد وأصداؤه في مقامات بديع الزمان. **فصول**، م١٣، (ع٣)، ص ص ٢٠-٣٩.
- الرزّاز، مصطفى، (١٩٩٤). الفنان الإسلامي وخيالات ألف ليلة وليلة. **فصول**، م١٣، (ع٢)، ص ص٢١٧-٢٢٨.
- رشيد، أمينة، (١٩٩٣). المفارقة الروائية. **فصول**، م١٢، (ع ٤)، ص ص١٥٠-١٦٠.
- رمضان، صالح، (١٤٢١هـ/ سبتمبر ٢٠٠٠). التداخل بين الأجناس الأدبية للمقامات، **جذور**، ج٤، م٢، ص ص١٠١-١٣٨.
- زكي، أحمد كمال، (١٩٨٩). الفن القصصي في التراث العربي. **الآداب**، بيروت، (ع٨). ص ص ٤٠-٥٠.

- الزنكَري، حمادي، (١٩٩٤). الحكي في قصة تميم الداري، فنياته ودلالاته. **حوليات الجامعة التونسية**، (ع ٣٥)، ص ص ٧-٦٠.
- _____، (١٩٩٢)، العجيب والغريب في التراث المعجمي، الدلالات والأبعاد، **حوليات الجامعة التونسية**. (ع٣٣). ص ص١٥٧-٢٠٦.
- زيدان، يوسف، (١٩٩٤). كرامات الصوفية، نص أدبي مضاد للتصوف، **فصول**، م١٣، (ع ٣)، ص ص ٢٢٣-٢٣٣.
- سليمان، خالد، (١٩٩١). نظرية المفارقة. **أبحاث اليرموك**، الأردن. م ٩، (ع٢)، ص ص٥٥-٨٤
- شريجليه، جوتس، (١٩٨٠). شجرة الدر، سلطانة مصر. **تاريخ العرب والعالم**، بيروت، (ع ١٩). ص ص٤١-٤٢.
- صروف، يعقوب. **المقتطف**، السنة الثانيةعشرة، ج١٠، أغسطس، ١٨٨٨.
- ضيف، أحمد، (١٣٥٣هـ/١٩٣٥). بحث تاريخي ونقدي في ألف ليلة وليلة. **المقتطف**، ج١، م٨٦، ص٢٦٥-٢٧٠.
- _____، (١٣٥٣هـ/١٩٣٥). القصص في الأدب العربي. **المقتطف**، ج١، م٨٦، ص١٤٥-١٤٨.
- طلب، حسن، (١٩٩٤). ولكم في القصص حياة، قراءة في تجليات المقدس والجميل من خلال رمزية الحروف ورمزية السرد. **فصول**، م١٢، (ع٣)، ص ص٣٨-٥٥.
- عبده، محمد، (١٢٩٨هـ/١٨٨١م). **مقال نشر بجريدة الوقائع المصرية**، مطبعة الداخلية الجليلة، يوم الأربعاء، ١٣ جمادى الثانية ١٢٩٨هـ، الموافق ١١ مايو الإفرنكي ١٨٨٨، بشنس القبطي ١٥٩٧، [أعيد نشره **بمجلة فصول**، المجلد العاشر، العدد الثاني، أغسطس ١٩٩١]، ص٢٠٧-٢٠٩.
- _____، (١٣٠٣هـ/١٨٨٦م). كتب المغازي وأحاديث القصاصين، **ثمرات الفنون**، بيروت، (ع ٥٨٧) [أعيد نشره بمجلة **فصول**، المجلد العاشر، (ع٢)، أغسطس ١٩٩١]، ص٢١٠-٢١٢.
- عبدالواحد، شريفي، (١٩٩٢). ألف ليلة وليلة، الأصول والنسب والطبقات. **كتابات معاصرة**، بيروت، (ع ٤١)، ص ص ١١٠-١١٥.
- عبد الوهاب، سامي، (١٩٩٦). تصوير الحكاية الشعبية للملوك. **أدب ونقد**. القاهرة (ع٢٩)، ص ص١٠٦-١٠٨.

- أبو العدوس، يوسف، (١٩٨٧). نموذج مبكر للنقد الأدبي المقارن في الثقافة العربية المعاصرة، قراءة لكتاب قسطاكي الحمصي (منهل الوّراد في علم الانتقاد)، **أبحاث اليرموك**، (ع ٢)، ص٣٥-٩٦.
- عرسان، علي عقلة، (١٩٩٢). المسرح العربي بين الأصالة والتأصيل، **الوحدة**، (ع ٩٤). ص ص ١٨٨-٢٣٧.
- بن عرفة، عبد العزيز، (١٩٨٧). مدخل إلى نظرية السرد عند غريماس، المسار السردي والنموذج السردي. **الفكر العربي المعاصر**. (ع ٤٤-٤٥)، ص٢٦-٣٨.
- عصفور، جابر، (١٩٩٨). فجر الرواية العربية، ريادات مهمشة. **فصول**. م١٦، ج٢، (ع٤)، ص ص٩-٢٣.
- علوان، محمد باقر، (١٩٧٤). كتب عجائب المخلوقات في الأدب العربي. **المورد**. بغداد، (ع٢). ج٣، ص ص٢٣٥-٢٤٢.
- عناني، محمد زكريا، (١٩٩١). وثائق من النقد العربي الحديث، حكايات الشيخ المهدي. هل هي أول مجموعة قصصية في أدبنا الحديث؟. **فصول**. م١٠، (ع١، ٢) ص١٩٧-٢٠٦.
- الغذّامي، عبدالله محمد، (١٩٩٤). القمر الأسود أو النص القاتل. **فصول**. م١٣، (ع٣). ص ٤٠-٥٨.
- غزول، فريال جبوري، (١٩٩٤). البنية والدلالة في ألف ليلة وليلة. **فصول**. م١٢، (ع٤)، ص٧٦-٩٧.
- _____، (١٩٩٤). قصص الحيوان في موروثنا الشعبي وتراثنا الفلسفي. **فصول**. (ع ١٣)، ص ص١٣٤-١٥١.
- فهمي، علي، (١٩٨٨). السيرة الشعبيّة في مصر، بعض الدلالات الاجتماعيّة والثقافيّة. **المأثورات الشعبيّة**، الدوحة (ع ١٠)، ص ص٢٠-٢٥.
- قاسم، سيزا، (١٩٨٢). المفارقة في القص العربي المعاصر. **فصول**. م٢، عدد ٢، ص ص١٤٣-١٥١.
- كانوفا، جوفاني، (١٩٨٢). دراسات حول الملحمة الشعبيّة العربيّة. تعريب عن الإيطالية يوسف حبي. **التراث الشعبي**، (ع١)، ص ص ١٤٣-١٥١.
- _____، (١٤١٠هـ/١٩٩٠). الغجر وسيرة الزير سالم. **المأثورات الشعبيّة**، (ع ١٧)، السنة الخامسة، ص ص ١٣-٤٠.
- الكرملي، أنستاس، (١٩٠٠). المقامات النصرانيّة لابن ماري. **المشرق**، بيروت، (ع ١٣)، ص ص٥٩١-٥٩٨.

- لوتمان، يوري، (١٩٨٦). مشكلة المكان الفني، تقديم وترجمة سيزا قاسم درّاز. **ألف**. الجامعة الأمريكية، القاهرة، ص ص٣٥-٤٠.
- لوليدي، يونس، (٢٠٠٠). **المقدّس والأنواع الحكائيّة**. فكر ونقد، الرباط، (ع ٢٦)، ص ص١٩-٢٨.
- متحدة، روبي. ب، (١٩٩٨). عجائب في ألف ليلة وليلة. **أبواب**. بيروت (ع١٦)، ص ص١٢٣-١٣٧.
- المسعودي، حمادي، (١٩٧١). العجيب في النصوص الدينية. **العرب والفكر العالمي**، بيروت، (ع١٣). ص ص٨٠-٩٠.
- المسيري، عبد الوهاب، (١٩٨٢). عرض دراسات حديثة، تحليل بنيوي، ألف ليلة وليلة، **فصول**. م٢، (ع٢)، ص٢٨٥-٢٩١.
- مفتاح، محمد، (١٩٩٨). مسارات مشروعي المقترح. **الآداب**. بيروت، (ع٣/٤). ص٨٠-٨٤.
- موسى، محمد خير، (١٩٩٦). معايير التمييز بين الأنواع الأدبيّة في النقد العربي. **حوليات الجامعة التونسيّة**. (ع ٤٠)، ص١٣٩-١٩٣.
- مونرو، جيمس، (١٩٩٣). فن بديع الزمان الهمذاني وقصص البيكاريسك. ترجمة أنيسة أبو النصر. **فصول**، (ع ٤)، ص ص١٥١-١٩٢.
- النجّار، محمد رجب، (١٩٨٥). سيرة فيروز شاه. **عالم الفكر**. م١٦، (ع١)، ص١٥٣-٢٠٨.
- _____، (١٩٨٣). قراءة في سيرة حمزة العرب أو ملحمة الصراع بين العرب والفرس في التراث الشعبي. **التراث الشعبي**. (ع٥-٦)، ص١٤-٤٨.
- _____، (١٩٧٦). المرأة في الملاحم الشعبيّة العربيّة. **عالم الفكر**، م٧، (ع١)، ص ص٦٧-٩٤.
- النجم، وديعة طه، (١٣٨٩هـ/١٩٧٠م). مصادر القصص الإسلاميّة. **مجلة مجمع اللغة العربيّة**، دمشق. ج١، م٤٥، ص ص ٣٥٨-٣٧٠.
- اليازجي، إبراهيم، (١٨٩٩). **الشعر**. مجلة الضياء، القاهرة، السنة الثانية، الجزء الأول، ص٥-٧، ١٥ سبتمبر ١٨٩٩.
- يقطين، سعيد، (١٤٢٠هـ/٢٠٠٠م). كتابة تاريخ السّرد العربي، المفهوم والصيرورة. **علامات في النقد**، الرياض. (ع٩). ص ٤٠-٥٨.
- اليعلاوي، محمد، (١٩٨١). أدب أيام العرب، **حوليات الجامعة التونسيّة**، تونس، (ع ٢٠)، ص ص٢٥-٣٩.

- _____، (١٩٨٥). القصص القرآني، **حوليات الجامعة التونسيّة**، تونس، (ع٤٤). ص٣٦-٣٩.

أحد عشر: الصحف:

- جابر عصفور، **تحولات الليالي**، الحياة، لندن، عدد ١٢٤٥٧، ٧ نيسان، ١٩٩٧، ص١٣.
- صالح بشير، **جمال الدين بن شيخ يحاور المخيلة الشعبيّة: لماذا تظل أجزاء كبيرة من هذه المخيّلة خارج الاهتمام الكلاسيكي؟**، اليوم السابع، السنة الخامسة، عدد ٢٥٢، الاثنين ١٦ آذار (مارس)، ١٩٨٩م، ص٣٤-٣٦.

Metamorphosis of the Old Arabic Narrative Works: A Study in Cultural Paradigmatics and Problematics of Interpretation.

by
Dheya Abdulla Khamis Al-Ka'abi

Supervisor
Prof. Dr. Nassir El-Din El-Assad.

Co-supervisor
Prof. Dr. Shukri Aziz Al-Madi

ABSTRACT

The Study dealt is with the old Arabic narrative works in its generic metamorphosis and narratological formations and its relation with cultural paradigmatics and the problemactics of interpretation in ancient and modern times. The frame of the research is confined to dealing with the major narration genres. These are: the fantastic narration, the Maqāma genre and popular Arabic sirās (epics). This so because of their voluminous contents and long texts, as well as because they are open cultural texts which constitute a field to investigate and discuss what otherwise is shrouded in silence and kept in the drabness of the impermisable. Another reason, is that they did not enjoy the serious attention of the ancient Arab critics in comparison to the central position of the old Arab poetry.

The methodological vision of this research work is based on two kinds of treatments. The first approach deals with the historical daichronics to discover the formations of the major narrative genres and their old and modern metamorphosis and the cultural paradigmatics from which they came into existence. The second approach deals with the criticism of the critique of the critical and rhetorical legacy of these genres

Through the theories of their reception in modern and new Arab criticism. These two approaches compliment each other is searching to the historical narrative theories of reception or the history of the reception theories of narrative genres.

This study is composed of an introduction, two sections, four chapters and a conclusion. In the introduction, I placed the subject of the study in the frameworks of its time and place, as well as defining some important terms. The first section is about (The Old Arabic narrative: Narratological formations and culture of paradigmatics). The first chapter of this section discusses (The old Arabic Narrative and the formations of the Major Narratological genres) to explain the intertextuality that exist between these genres and various epistemological fields that belong to the Arab Islamic culture. The second chapter of the first section discusses (The old Arabic Narrative in its relation with the cultural paradignatics) through several axis. These are : The text and its relation to the religious and political authority and the social heirarchy and the rhetoric of the oppressed and the metaphorical representations, and the popular representations of history and the image of the other and the narrator and the rhetoric of discourse and the theory of reception and the

rhetoric of interpretation. The second section is about (The old and Modern horizons of the theory of reception of the narratological legacy in the Arabic criticism). The first chapter in this section deals with the reception of the narratological legacy in the critical and rhetorical legacy by clarifying the attitudes of the ancient critics to this legacy and the modes of its reception by them. The second chapter of the second section deals with the reception of the narratological legacy in the modern Arab criticism and the new Arab criticism, a starting from the nineteenth century and the beginnings of the twentieth century up to the reception of the narratological legacy in the new Arab criticism .

The study has shown that the narration genres which constituted the framework of research was open to various narration genres and epistemological loads belonging to different cultural paradigmatics. The difference in the reception of the narratological legacy between the two cultures (The knowledgeable) and (The Popular) caused the recourse of the popular culture to evasive forms of narration, such as the metaphorical representations and the employment of paradoxical rhetoric and popular representations of history to form a history of the community different from the official history of the ruling authority. Despite the warm reception by the people of the fantastic narration and the sira narrated epics, the critical and rhetorical legacy had ignored these two narration genres because of several factors the most prominent of which is the diversion by the rhetorical critics of their attention to the miraculous studies, and the criticism of poetry, in addition to the power of excluding and discarding enjoyed by the political and religious authorities, as well as the nationalist tendency of some ancient Arab critics. And while the Maqama flourished as a distinctive narratological genre, the critical efforts fell short of paying attention to their narratological aspects, except for some attentive gestures which we find in the works of the interpreters of the Maqāma.

The reception of the old Arabic narrative legacy in the nineteenth century and the beginning of the twentieth century has shown to us the widespread popularity of the fantastic and sirā (epical) narrations and their warm reception by those who receive them. A number of Modern Arab critics has paid some attention to some of the narration genres which they discussed in the context of their utterances about the ancient Arabic prose. Since the seventies of the last century, the narratological legacy has witnessed an awareness on the part of the Arab critics of the necessity of making use of the achievements of the western theory of criticism in their reception of the narratological legacy. Some of them were aware of the necessity of surmounting and overcoming the strict mechanical application of this theory in order to reach a stage of creative assimilation which views the narration genres in their relation to the epistemological and cultural paradigmatics of the Arab Islamic Society.