تحولات السرد العربي القديم:
دراسة في الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل

إعـــــداد

ضياء عبدالله خميس الكعبي

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

المشرف

الأستاذ الدكتور ناصرالدين محمد الأسد

المشرف المشارك

الأستاذ الدكتور شكري عزيز الماضي

قدمت هذه الأطروحة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها

كلية الدراسات العليا

الجامعة الأردنية

أيار ٢٠٠٤

الجامعة الأردنية

نموذج التفويض

أنا ضياء عبدالله خميس الكعبي، أفوض إلى الجامعة الأردنية بتزويد نسخ من رسالتي/ أطروحتي للمكتبات أو المؤسسات أو الهيئات أو الأشخاص عند طلبها.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

التوقيع:

التاريخ:

The University of Jordan

Authorization Form

I, Dheya Abdulla Khamis Al-Ka'abi, Authorize the University of Jordan to supply copies of my thesis/ Dissertation to libraries or establishment or individuals on request.

Signature:

Date:

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)**	.....

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

الإهـــــــداء

إلى من علمتني كيف يكون الكون أجمل:

بالعشق

والجمال

وحب الخير

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

حبيبتي أمي

إلى من علمني:

سحر الكلمات

وإرادة المعرفة

وارتياد الآفاق

حبيبي أبـــي

ضياء

عمان صيف ٢٠٠٤

شكـــــر وتقديـــــــر

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

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

مشرقاً

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وجميلاً

ومتألقاً

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 المفهوم في الثقافة 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

أولا: الأسطورة والخرافة، أوليات القص العجائبي.	١٩
ثانيا: العجائبي في كتب التفسير والقصص النبوي	٢٤
ثالثا: العجائبي في كتب السيرة والتاريخ.	٢٥
رابعا: العجائبي في قصص الإسراء والمعراج.	٢٧
خامسا: كرامات الصوفية.	٣٠
سادسا: العجائبي في المتخيل الشعبي الشيعي.	٣١
سابعا: نص الرحلة والجغرافيا العجائبية	٣٥
ثامنا: نصوص المنامات.	٣٩
- تشكلات ألف ليلة وليلة: مسرد تاريخي	٤١-٥٨
- العجائبي في ألف ليلة وليلة	٤٩
- عناصر العجائبي:	٥٢
أولا: الفضاء العجائبي	٥٢
ثانيا: مجاز التحذير	٥٤
ثالثا: مجاز القمقم	٥٥
رابعا: مجاز التحول	٥٦
خامسا: مجاز الحلم	٥٧
- تشكلات المقامة:	٥٨-٩٤
أولا: فضاء المقامة الدلالي	٥٨
ثانيا: روافد المقامة:	٦٠
خالد بن يزيد: الشخصية المشكلة للمكدي	٦٠
أ-المكدي شاعرا.	٦٢
ب-المكدي مبدعا للحكايات	٦٥
ثالثا: تشكل النص المقامي:	٦٨-٧٥
أ- البديع والحريري وإشكالية الريادة الإبداعية	٦٨
ب-المقاميون وبنية المقامات السردية (ما بعد الهمذاني)	٧٥
رابعا: انفتاح النص المقامي:	٨٢
أ- الخبر	٨٢

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ب- الشعر	٨٥
ج- الرحلة	٨٦
د- الرسالة	٨٨
ه- المناظرة	٩٠
و- المأدبة	٩١
- **تشكلات السيرة الشعبية:**	٩٤
أولا: التطور الدلالي للفظة (السيرة)	٩٤
ثانيا: السيرة الشعبية في علاقتها بأنواع سردية أخرى:	١٠٠
أ- السيرة وأيام العرب	١٠٠
ب- الحكاية الشعبية والحكاية العجيبة	١٠١
ثالثا: السيرة الشعبية وانفتاح النص السردي الثقافي	١٠٦
رابعا: الفاعل السردي في السير الشعبية:	١٠٨
أ- الفاعل السردي والنبوءة المركزية (الزمن الدائري).	١٠٨
ب- الفاعل السردي وشخوص النص السيري	١١١
ج- الفاعل السردي وفضاءات الرحلة	١١٢
خامسا: في التفاعل النصي بين السير الشعبية:	١١٣
- **السيرة الشعبية والتراكم النصي الثقافي**	١١٦
أ- المرويات الدينية	١١٦
ب- المرويات والمدونات التاريخية	١١٧
ج- المرويات الأدبية: اقتران الشعر بالنثر	١١٨
الفصل الثاني: في السرد العربي القديم والأنساق الثقافية.	١٢١
أولا: القص في علاقته بالسلطة الدينية والسياسية والتراتبية الاجتماعية.	
أ- في مفهوم القص ودلالة المصطلح	١٢١
ب- أولية القصص في الإسلام	١٢٤
ج- القص والسلطة الدينية	١٢٧
د- أدب العامة والخاصة	١٣٢

ثانيا: بلاغة المقموعين والتمثيلات الرمزية:	١٤١
أ- الحكاية الرمزية والأمثولة الوعظية.	١٤١
ب-بلاغة المفارقة: المقدس والمدنس.	١٤٩
ج- التاريخ والتمثيلات الشعبية:	١٥٤
١- صورة الحاكم.	١٥٤
٢- السيرة الهلالية وتاريخ الجماعة.	١٦٠
٣- السيرة الشطارية: مخاتلة النوع الأدبي.	١٦٣
٤- سيرة الحلاج الشعبية.	١٦٥
٥- صورة الآخر.	١٦٨
٦- تمثيلات الأسود في المتخيل العربي.	١٧٠
ثالثا: الحاكي والقاص وبلاغة الخطاب:	١٧٦
أ- تشابهات المقامة والأداء التمثيلي.	١٧٦
ب-السيرة الشعبية: الراوي وخصوصية الإنشاد المقدس	١٨١
ج- أنواع أخرى من الأداء.	١٨٤
د- المحبظون	١٨٥
ه- المرأة المؤدية: المضحكة وخصوصية الأداء النسوي.	١٨٦
و- الاحتفالية النسوية: طقوس وشعائر (الملاية، العدادة، القوالة)	١٨٩
ز- فضاء التلقي: مفارقة العام والخاص.	١٩٠
ح- القاص ومحاكاة الشخوص: تعاضد الصوت واللون والحركة (الزينة واللباس والتنكر)	١٩٤
رابعا: المتلقي وبلاغة التأويل:	١٩٩
أ- دوائر التلقي بين الشفاهية والكتابية.	١٩٩
ب-الرواة المعمرون والإسناد.	٢٠٢
ج- السيرة والبحث عن الأصل الأول.	٢٠٦
د- تلقي الخاصة/ تلقي العامة.	٢٠٨
ه- المرأة المتلقية.	٢١٦
و- الفضاء التصويري والتلقي.	٢١٨

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية
الجامعة الاردنية

الباب الثاني: آفاق تلقي الموروث السردي في النقد العربي بين القديم والحديث.	٢٢١-٣٤١
الفصل الأول: آفاق تلقي الموروث السردي في النقد العربي القديم.	٢٢١
أولا: مواقف النقاد والمؤلفين العرب القدامى من الخيال والعجيب والغريب.	٢٢١
- تشكل القص العجائبي/ النص العجائبي	٢٣٠
ثانيا: الدراسات الإعجازية والقصص القرآني	٢٣٢
- المثل والقصة القرآنية.	٢٣٥
ثالثا: النقاد القدامى وأنماط التلقي:	٢٣٩
أ- التلقي التأصيلي:	٢٣٩
١- التصنيفات السردية الجامعة	٢٤٠
٢- النقاد القدامى وابتكار تصنيفات سردية جديدة.	٢٤١
٣- تحولات النوع السردي.	٢٤٢
٤- النقاد القدامى وحد المقامات.	٢٤٣
٥- النقاد القدامى والسيرة الشعبية.	٢٤٧
ب- التلقي التفاضلي:	٢٤٨
ج- التلقي المتعالي (تلقي العامة/ الخاصة)	٢٥١
رابعا: شروح المقامات:	٢٥٦
أ- الاعتراض على الحريري في مقاماته لابن الخشاب البغدادي (ت ٥٦٧هـ) والانتصار للحريري لابن بري (ت ٥٨٢هـ).	٢٦٢
ب-شرح أبي البقاء العكبري (ت ٦١٦هـ).	٢٦٩
ج- شرح المقامات للشريشي.	٢٧٢
- تشكل نص الشريشي.	٢٧٤

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

الفصل الثاني: آفاق تلقي الموروث السردي في النقد العربي الحديث والنقد الجديد.	٢٧٨
أولا: تلقي الموروث السردي في النقد الإحيائي:	٢٧٨
أ- تلقي الموروث السردي في القرن التاسع عشر ومطالع القرن العشرين	٢٧٨
ب-الموروث السردي والنقد الإحيائي:	٢٨٣
١- محمد روحي الخالدي وكتابه (تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتورهوكو).	٢٨٣
٢- قسطاكي الحمصي وكتابه (منهل الوراد في علم الانتقاد).	٢٨٥
٣- الموروث السردي والملاحم: سليمان البستاني وتعريب الإلياذة.	٢٨٦
٤- الموروث السردي والخيال الإحيائي.	٢٨٨
٥- الموروث السردي والتلقي المتعالي في القرن التاسع عشر ومطالع القرن العشرين.	٢٩٠
٦- تواريخ الأدب والموروث السردي:	٢٩٤
ثانيا: تلقي الموروث السردي في النقد العربي الحديث:	٢٩٧
ثالثا: تلقي الموروث السردي 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 السردي الشعبي.	٣١٥
- الموروث السردي الشعبي والدراسات الثقافية.	٣٢٣
ج- التلقي البنيوي السردي:	٣٢٤
١- ذرية بروب: 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 السردية للموروث الحكائي العربي.	٣٣٣
د- الموروث السردي والتلقي التأويلي	٣٣٤
هـ- الموروث السردي والنقد الثقافي	٣٣٧

جميع الحقوق محفوظة

الخاتمة	٣٤٢
قائمة المصادر والمراجع	٣٤٦
الملخص باللغة الإنجليزية	٣٩٣

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

تحولات السرد العربي القديم: دراسة في الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل

إعداد: ضياء عبدالله خميس الكعبي

المشرف الأستاذ الدكتور: ناصر الدين محمد الأسد

المشرف المشارك الأستاذ الدكتور: شكري عزيز الماضي

الملخص

تناولت الدراسة السرد العربي القديم في تحولاته النوعية وتشكلاته السردية وعلاقته بالأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل بين القديم والحديث. وقد اقتصر إطار البحث على تناول الأنواع السردية الكبرى: وهي القصة العجائبية، والمقامات، والسير الشعبية نظرا إلى ضخامة متونها وإلى كونها نصوصا ثقافية منفتحة تشكل مجالا للبحث عن المسكوت عنه. كما أنها لم تحظ بعناية النقاد العرب القدامى مقارنة بمركزية الشعر العربي القديم.

واستندت رؤية البحث المنهجية إلى نوعين من المعالجة؛ الأولى المعالجة التاريخية التعاقبية للكشف عن تشكلات الأنواع السردية الكبرى وتحولاتها بين القديم والحديث والأنساق الثقافية التي صدرت عنها. والثانية نقد النقد للموروث النقدي والبلاغي لهذه الأنواع مرورا بتلقيها في النقد العربي الحديث والجديد. وتتكامل هاتان المعالجتان معا للوصول إلى سرديات التلقي التاريخية أو تاريخ تلقي الأنواع السردية.

وتتألف هذه الدراسة من تمهيد وبابين وأربعة فصول وخاتمة: فأما التمهيد فقد بينت فيه الإطارين الزماني والمكاني لموضوع الدراسة إلى جانب تحرير بعض المصطلحات المهمة. وأما الباب الأول فهو عن (السرد العربي القديم: التشكلات السردية والأنساق الثقافية). وبحث الفصل الأول منه (السرد العربي القديم وتشكلات الأنواع السردية الكبرى) لبيان التفاعل النصي القائم بين هذه الأنواع وحقول معرفية عدة تنتمي إلى الثقافة العربية الإسلامية. وبحث الفصل الثاني من الباب الأول (السرد العربي القديم في علاقته بالأنساق الثقافية) من خلال عدة محاور هي النص وعلاقته بالسلطة الدينية، والسياسية، والتراتبية الاجتماعية، وبلاغة المقموعين، والتمثيلات الرمزية، والتمثيلات الشعبية للتاريخ، وصورة الآخر، والقاص، وبلاغة الخطاب، والمتلقي وبلاغة التأويل. وأما الباب الثاني فهو عن (آفاق تلقي الموروث السردي في النقد العربي بين القديم والحديث). ودار الفصل الأول منه حول تلقي الموروث السردي 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 السردي في النقد العربي الحديث والنقد العربي الجديد بدءا من القرن التاسع عشر ومطالع القرن العشرين وصولا إلى تلقي الموروث السردي في النقد العربي الجديد.

وبينت الدراسة انفتاح الأنواع السردية التي شكلت إطار البحث على أنواع سردية متنوعة وحمولات معرفية تنتمي إلى أنساق ثقافية متباينة. وكان التباين في تلقي الموروث السردي بين الثقافتين (العالمة) و (الشعبية) سببا 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 العجائبية والمرويات السيرية إلا إن الموروث النقدي والبلاغي قد غيب هذين النوعين السرديين بفعل عوامل عدة من أظهرها التفات النقاد البلاغيين إلى الدراسات الإعجازية ونقد الشعر. ومحاولة السلطتين السياسية والدينية احتواء هذه الأنواع السردية ينضاف إلى ذلك النزعة العقلانية عند بعض النقاد العرب القدامى. وفي حين أن المقامات ازدهرت بوصفها نوعا سرديا متميزا إلا أن الجهود النقدية ظلت قاصرة عن الالتفات إلى نواحيها السردية باستثناء بعض الالتفاتات التي وجدناها عند شراح المقامات.

وكشف لنا تلقي الموروث السردي 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 السردي 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 تنوع نصوص التراث السردي العربي وتعدده إمكانات شتى لمساءلة هذا التراث واستكناه ملامحه وقوانينه انطلاقا من الأنواع السردية التي برزت في إطار التفاعل السائد بين كل مكونات الثقافة العربية الإسلامية. وتمثل هذه الأنواع السردية نصا منفتحا على حقول معرفية عدة إذ تشمل قصص الحيوان، والقصة العجائبية، والمقامات، والسير الشعبية، وأيام العرب، والقصص الإسلامي القرآني والمسجدي، وقصص الأنبياء، وكرامات الصوفية وغيرها. ولعل هذا التنوع يجعلنا بحاجة إلى التعرف إلى تشكلات هذه الأنواع السردية وأنساقها الثقافية وأنماط تلقيها في النقد العربي القديم وفي النقد العربي الحديث والجديد.

وقد اقتصرت هذه الدراسة على تناول الأنواع السردية الكبرى في السرد العربي القديم وهي القصة العجائبية، والمقامات، والسير الشعبية. وسبب اختياري لهذه الأنواع السردية عائد إلى أنها تشكل جانبا كبيرا من الموروث السردي من خلال ضخامة متونها التي تصل إلى آلاف الصفحات. كما أن هذه الأنواع نصوص مولدة ومتداخلة مع أنواع أدبية عدة في الأدب العربي القديم؛ فالقصة العجائبية تشكل مصدرا رئيسا للسرد العربي القديم. وهي تمثل كذلك مجالا للبحث عن المسكوت عنه أو المغيب في هذا التراث السردي. والسير الشعبية نص ثقافي منفتح على مختلف ما أنتجه الإنسان العربي في تاريخه. والبحث في هذه السير المهمشة يفتح أمامنا آفاقا جديدة للتفكير في الذات العربية في مختلف بناها الذهنية والفكرية. وأما المقامات فعلى الرغم من أن بعض النقاد المحدثين يصنفها ضمن الأدب الرسمي إلا أنني أحسب أنها نوع أدبي مراوغ؛ إذ تنتمي في شكلها إلى الأدب الرسمي الفصيح في حين أن مضمونها تشكله شخصيات مهمشة من الفئات الدنيا في المجتمع، إلى جانب النقد السياسي والاجتماعي الذي قامت به منذ نشأتها الأولى عند بديع الزمان الهمذاني.

إن هذه الدراسة ترمي إلى الإجابة عن السؤال التالي: كيف كان تلقي السرد العربي بين القديم والحديث؟ ويتفرع عن هذا السؤال أسئلة أربعة شكلت محاور البحث وهي:

١- ما تشكلات الأنواع السردية الكبرى في علاقتها بالنص الثقافي Cultural Text في الثقافة العربية الإسلامية؟

٢- وما الأنساق الثقافية التي تحكمت في العلاقة بين القص والسلطة بمختلف مظاهرها وتجلياتها؟ وما دور القص في مواجهة بنى السلطة السياسية والاجتماعية؟ وكيف كان دور المتلقي لبلاغة المقموعين والمهمشين في هذه الأنواع السردية؟ وما أنماط هذا التلقي؟

٣- وكيف كان تلقي الموروث السردي 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 اطلعت عليها أية قراءات نقدية تناولت موضوع السرد العربي القديم وتلقيه تناولاً متكاملاً. إذ نجد أنفسنا في هذه الدراسات أمام ثلاث فئات من التناول. ففريق من الباحثين يدرج السرد العربي القديم في إطار النثر مغفلا خصوصيته، وفريق آخر يقتصر في بيان الأنساق الثقافية على أحد الأنواع السردية دون سائر الأنواع الأخرى. وفريق يشتغل بالمادة الحكائية والخطاب الحكائي، دون النظر إلى الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل.

ومن الدراسات التي أفدت منها بعض الدراسات الحديثة الخاصة بنقد النثر ومنها: **دراسة خالد رباح أبو علي، نقد النثر في تراث العرب النقدي حتى نهاية العصر العباسي 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 السردية (القصصية)، بإدراجها ضمن منظومة أكبر هي النثر العربي القديم. وقد كان غياب تصور منهجي محكم فيها سببا في التتبع الأفقي الذي قام به خالد أبوعلي لنقد المقامات. في حين أن محمد خير شيخ موسى قد اكتفى بالتتبع التاريخي لآراء بعض النقاد العرب القدامى في الأمثال والقصص والمقامات دون التعمق في آرائهم لبيان الركائز الرئيسة التي وجهت أنظارهم تجاه الموروث السردي العربي القديم. كما أن الباحث أقحم آراء النقاد العرب المحدثين حول تلك الأنواع السردية في الفصل الخاص بالنقاد القدامى.

وتعد 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 تحولاتها وعلاقتها بالمحضن الثقافي العربي الإسلامي.

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

وتمتاز تلك الدراسة الجادة بأنها تأتي في طليعة الدراسات العربية الحديثة التي عُنيت بالأنساق الثقافية في علاقتها بالنص السردي القديم. وقد أفدت منها في استجلائي للأنساق الثقافية التي ميزت بعض الأنواع القصصية في السرد العربي القديم مثل القصة العجائبية 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، السردية العربية، بحث في البنية السردية 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. وأدى به هذا التصور إلى إغفال الأنساق الثقافية الأخرى التي ارتبط بها القص كالسلطة السياسية والتراتبية الاجتماعية.

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 تنبه الباحث في هذه الدراسة على علاقة المقامات بأفقها التاريخي وسياقها الثقافي متابعا بذلك الخط الذي انتهجه عبدالفتاح كيليطو في قراءته مقامات البديع والحريري.

ومن الدراسات الحديثة التي اهتمت بالأنواع السردية المهمشة في تاريخ ثقافتنا العربية الإسلامية **كتاب سعيد يقطين، قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ط١، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٧**. ويستمد هذا الكتاب أهميته من كونه ينطوي على مشروع نظري لتأطير السرد العربي القديم. وقد حصر الباحث دراسة الموروث السردي في صيغة السرد (الخطاب) وهذا ما جعله يغفل المتن الحكائي أو مادة الحكي أو القصة. فتحولت دراسته إلى تحليل شكلي خالص منقطع عن الأنساق الثقافية التي أنتجت السرد 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 تصوره للتاريخ إلى جعل النصوص السردية تابعة للعامل التاريخي فأصبحت دراسته بذلك تعالج الأدب في التاريخ وليس التاريخ في الأدب.

ولعل الدراسات السابقة التي عرضنا لها بينت لنا أن 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 المتنوعة.

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

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

وقد قمت بعد تحديدي إطاري الموضوع الزماني والمكاني بجمع نصوص الدراسة من مظان شتى ومتنوعة، فإلى جانب نصوص الدراسة (القصة العجائبية 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 القصاص والمذكرين إلى جانب نصوص الرّحالة ومشاهداتهم، وكتب التراث النقدي والبلاغي، وشروح المقامات، ومؤلفات النقاد المحدثين والمعاصرين فيما يتصل بالموروث السردي 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. فأما التمهيد فقد بينت فيه الإطارين الزماني والمكاني لموضوع الدراسة إلى جانب تحرير بعض المصطلحات الهامة.

وأما الباب الأول فهو في **السرد العربي القديم: التشكلات السردية والأنساق الثقافية**، ويبحث الفصل الأول منه (**السرد العربي القديم وتشكلات الأنواع السردية الكبرى**) لبيان التفاعل النصي القائم بين هذه الأنواع وبين حقول معرفية عدة مثل المصادر الدينية والفقهية وكتب الجغرافية، والرحلات، والتاريخ، والكونيات وغيرها. ويمثل هذا الفصل إطارا معرفيا يساعدنا على كشف الأنساق الثقافية الموجهة لهذه الأنواع وخاصة في تحولاتها عبر عصور عدة.

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

بدءا من القرن التاسع عشر ومطالع القرن العشرين، وكذلك في مرحلة النقد الإحيائي وما بعدها وصولا إلى تلقي الموروث السردي في النقد العربي الجديد.

وأما الخاتمة فقد تضمنت أهم النتائج التي توصلت إليها، وتطمح هذه الدراسة أن تقــدم إضافة ولو بسيطة إلى الجهود النقدية الحديثة في حقل السرديات العربية القديمة للوصول إلــى تأريخ للسرد العربي القديم، ووضع السرد العربي القديم موضعه في التأريخ الأدبي.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

تمهيد

أولا: رسم الإطار الزماني والمكاني للدراسة:

لم يتقيد البحث بإطار زماني محدد إذ تمثل إشكالية الدراسة انفتاحا على تلقي السرد العربي بين القديم والحديث. ولهذا استعنت ببعض السرود التي تعود إلى العصر الجاهلي وصدر الإسلام كما في الحديث عن الأسطورة و"حديث خرافة"، كما تناولت سرودا أخرى برزت في عصور تالية. وشملت كتب الموروث النقدي والبلاغي التي استعنت بها مصادر مبكرة مثل كتب الجاحظ وابن قتيبة، واستعنت أيضا بمصادر نقدية حديثة لاستكمال تلقي السرد العربي القديم في المشهد النقدي الحديث والمعاصر. وأما فيما يتصل بتحديد الإطار المكاني فقد أفدت من كتب المشارقة والمغاربة معا لأني أحسب أن تغييب النتاج الإبداعي والنقدي لكتاب الغرب الإسلامي (المغرب والأندلس) سيجعل بحثي مبتورا ورؤيتي النقدية قاصرة، ولا سيما أن هؤلاء النقاد كان لهم إسهام كبير في تلقي الموروث السردي العربي القديم إلى جانب شراح المقامات مثل الشريشي. ولا يمكننا أيضا أن نغفل الجهود البارزة للنقاد المغاربة المحدثين والمعاصرين في لفت الانتباه إلى الموروث السردي العربي القديم.

ثانياً: تحرير مصطلحات الدراسة:

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

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

يعني هذا المصطلح فلسفيا "الانتقال من صورة إلى صورة" و " عملية استبدال حدود منظومة أولى، حدا حدا بحدود منظومة ثانية تتطابق معها بكيفية تواطؤية وعكسية"[١]. وكان فردناند برونتيير (Brunetiere) هو الذي أدخل فكرة التحول إلى النقد متأثرا بأفكار داروين (Darwin) في علم الأحياء، فذهب إلى أن الأنواع الأدبية تشبه الكائنات الحية، وأنها تخضع لقانون التطور القائم على توالد الأنواع ولا فرق في ذلك بينها وبين الكائنات الحية[٢]. وقد أرجع ياكوبسون (Jakboson) عملية التحول إلى تراجع بعض الأنساق المهيمنة من مكانها لتحل أخرى كانت ذات قيمة هامشية من النوع نفسه. فالتطور 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 سامحا لها بتبادل الأدوار[١]. وقد وقف وارين (Warren)عند الأسباب التي تؤدي إلى تحول الأنواع الأدبية؛ فالنوع الأدبي عنده ينشأ بوصفه تحولات لأنواع أبسط ثم يتحول هذا النوع بدوره تحت تأثير ظروف خارجية مثل الجمهور، وانتشار الطبعات الرخيصة، وسرعة تعاقب الأجيال[٢].

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

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

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

تعددت المقترحات التي يقدمها النقاد العرب المحدثون لمصطلح Narratology فقد ترجمها بعضهم بعلم (السرد)، و(السرديات)، و(السردية)، و(نظرية القصة)،

---

[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.

و(القصصية)، و(المسردية)، و(القصيات)، و(السردلوجية)، و(الناراتالوجيا) [١]. وفيما يتصل بالموروث السردي فإننا نجد بعض التسميات المقترحة مثل (السردية العربية) و (الموروث الحكائي العربي)، و (التراث القصصي)، و (الأدب القصصي)، و (السرد العربي القديم). وقد اخترت التسمية الأخيرة للدلالة على القصص العربي القديم، وأسوغ ذلك بما يلي:

- يُقصد بهذا المصطلح دراسة القصص العربي القديم، واستنباط الأسس التي يقوم عليها وما يتعلق بذلك من أساليب تحكم إنتاجه وتلقيه. أي أننا نبحث في مكونات البنية السردية للموروث القصصي من راو Narrater ومروي Narrated ومروي له Naratee. إلى جانب دراسة مظاهر الخطاب السردي Narrative Discourse أسلوبا وبناء ودلالة.
- ويُعد هذا المصطلح مفهوما جامعا يتخذ بعد الجنس وتندرج في إطاره التجليات السردية مثل الأخبار والأسمار والحكايات والقصص وغيرها التي تمثل النوع ونستطيع بعد تحديد هذه الأنواع أن نرصد التحولات الطارئة على بنيتها وصيغتها للوصول إلى كتابة تأريخ للأنواع السردية القديمة.
- ويحاول هذا المصطلح الحديث في المشهد النقدي العربي إبراز الفوارق النوعية بين فنون النثر العربي القديم الذي يشمل ما هو سردي كالقصة والحكاية والمقامة والسيرة الفنية وما هو غير سردي كالخطابة والرسائل غير الفنية.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

-

٣- الأنساق الثقافية: (Cultural Paradigmatics)

إن الحديث عن الأنساق الثقافية يحيلنا على ذاكرة المصطلح في النظرية النقدية الغربية إذ لم يبلور النقاد العرب القدامى أية نظرية متكاملة حول الأنساق. ويعود الفضل لفرديناند دي سوسير F.de Saussure في إيجاد مصطلح نسق (Code) الذي أشار إليه في إحدى محاضراته (دروس في علم اللغة العام، ١٩١١). والمصطلح يعني عنده مرادفاً للسان (Langue)[٢]. والعلامة كما يرى دي سوسير لا توجد خارج النسق اللغوي. فالنسق اللغوي عنده نسق اختلافات، والقانون الأساسي الذي يحدده هو نسق اختلافات في تضادات ثنائية binary

---

[١] 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 نموذجا]، ص١٧٨-١٨٠.

[٢] T.A. Sebeok. Encyclopedic Dictionary of Semiotics. Tomel A-M. Berlin, New York, Amsterdam, 1994. PP 124-123.

oppositions[١]. وقد نقل كلود ليفي شتراوس Levi-Strauss مصطلح النسق إلى المحيط الثقافي في دراسته (الأنثربولوجيا البنيوية، ١٩٥٨) قائلا بوجود نظام كلي أو عالمي سابق على الأنساق أو الأنظمة الفردية للنصوص، "فظاهرة اللغة والثقافة ذات طبيعة واحدة"[٢].

وقد أوجد إيكو (Eco) مصطلح الوحدة الثقافية Cultural Unit وهي أي شيء يمكن أن يعرف ثقافيا ويميز بوصفه وحدة مستقلة. قد يكون شخصا، مكانا، شيئا، شعورا، حالة، توجسا بالشر، خيالا، هلوسة، فكرة. ونظر إيكو إلى الوحدة الثقافية بوصفها وحدة دلالية سيميائية Semantic Unit مدمجة في نظام. وقد تتجاوز هذا النظام إلى التفاعل بين ثقافتين[٣].

ويشترك لوتمان (Lotman) مع إيكو في مقاربة مصطلح "نسق" ثقافيا. فالنسق عنده أصبح دالا على تاريخ الثقافة والأدب والفكر الاجتماعي بصورة عامة. وهذا يقتضي جعل الأنساق الثقافية تنتظم في ترتيب تتابعي عبر عصور التاريخ المختلفة، ووصف أنماطها لتحديد الخاصية الكلية الجامعة للثقافة الإنسانية بشكل عام[٤].

وبلورت الدراسات الثقافية (Cultural Studies) مفهوم النسق؛ فقد طرح إستهوب Antony Easthope مفهوم (الفعل الدال) ليحل به المشكل النقدي الذي رسخته الدراسات التقليدية في التفريق بين أدب راق وآخر شعبي. وحسب مفهوم الفعل الدال يصبح كل ما هو حامل دلالة مادة للنظر والتحليل[٥].

وأصبح مفهوم (النسق) متضمنا أبعاد النص كافة ومكونا لأسس تلقيه وتأويله وسبل التفاعل معه؛ فالنسق الثقافي من الركائز التي تميز مشروع النقد الثقافي عند ليتش (Leitch)؛ إذ يشتغل النقد على أنظمة الخطاب الظاهرة والمضمرة للكشف عن الأنساق الثقافية[٦].

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

---

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

[٢] T.A. Sebeok. Encyclopedic Dictionary of Semiotics P: 124

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

[٤] .T.A. Sebeok, Encyclopedic Dictionary of Semiotics. P. 124

[٥] .Antony Easthope, Literary into Cultural Studies. Routledge, London, 1991. P108

[٦] V.B. Leitch, Cultural Criticism Literary Theory, Post Structuralism, Colombia University Press, New York, 1992. P3

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

٤- الإشكالية: (Problematic)

عرّف الجرجاني (٨١٦هـــ) (المُشْكِل)، "بأنه ما لا ينال المراد منه إلا بتأمل بعد الطلب، والمُشْكِل هو الداخل في أشكاله أي: أمثاله وأشباهه"[٢]. وميزت المعاجم الفلسفية بين (المشكلة) و (الإشكالية) وذلك بالعودة إلى جذور هذين المصطلحين ونشأتهما في الفلسفة اليونانية وخاصـــة عند أرسطو ثم ما طرأ عليهما من تطور عند الفلاسفة الأوربيين مثل كانط وديكارت وسواهما. فقد عد آندريه لالاند المشكلة Problem مرادفة لكلمة مسألة، وتعني "مهمة منطقية قوامها تحديد شيء بناء على الروابط التي يفترض قيامها بينه وبين أشياء معينة"[٣]. أما بالنسبة لكلمة إشكالية Problematic فقد عرفها لالاند بأنها " سمة حكم أو قضية قد تكون صحيحة، وربما تكون حقيقة لكن الذي يتحدث لا يؤكدها صراحة"[٤]. وقد عرف عبد الرحمن بدوي كلمـــة إشـــكالية بأنهـــا "الاحتمال والحكم الإشكالي" هو الحكم المحتمل، وهو المصحوب بالشعور بمجرد إمكان الحكم، بينما الحكم التقريري فهو مصحوب بالشعور بواقعية الحكم "[٥]. ويمكن أن نخلص من التعريفات السابقة إلى القول بأن الإشكال هو مشكلة يصعب حلها بسبب تناقض فـــي الموضـــوع أو فـــي تصوره؛ فهو ليس حالة بسيطة مفردة وإنما هو حالات متراكبة متداخلة. ولذلك فضلت استخدام كلمة "إشكالية" للحديث عن تلقي السرد العربي القديم وتأويله عبر عصور عدة، وهما تلق وتأويل متشابكان ومتعددا الجوانب لارتباطهما بالأنساق الثقافية التي دارا في سياقها وصدرا عنها.

٥- التأويل: Interpretation

يقصد 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

---

[١] انظر: H. A. Aram Vesser, The New Historicim: Reader, New York, London, Routledge, 1994, PP 14-19

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

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

[٤] المرجع نفسه، ص١٠٥٢.

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

وبنيته وغرضه وتأثيراته. فالتأويل هو محاولة وصف الكيفية التي بها نحقق فهم النصوص، ويعتمد فحص النص على خصوصية أفق القارئ الفرد وزمانه ومكانه[١].

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

[١] 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

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

٧- تمثيلات: Representations

وظفت هذا المصطلح في الفصل الثاني من الباب الأول في حديثي عن "بلاغة المقموعين والتمثيلات الرمزية" و"التمثيلات الشعبية للتاريخ". ويعني المصطلح أن العلامة كما يذكر بيرس (C.S. Peirce) لا تحيل مباشرة على المرجع، وإنما على الأفكار المتصلة به ... ويقوم التمثيل بوظيفة التعبير المتواصل إذ ينتج كل تعبير فكرة عما يقوم بتمثيله[٢]. ولا يتحدد التمثيل بالنص السردي فقط فهو يعيد تشكيل العوالم، والمرجعيات الثقافية، والاجتماعية والأخلاقية، والدينية، والسياسية، والاقتصادية، وتتناظر بذلك العوالم النصية المتخيلة بالعوالم المرجعية فتتحدد وظيفة التمثيل.

٨- المقدس والمدنس: (Secreted - Sacr)

استخدمت هذين المصطلحين في حديثي عن بلاغة المفارقة: المقدس والمدنس. وهذان المصطلحان ترجمة لكلمة Sacr و Secreted بالإنجليزية و Le Sacr بالفرنسية. ويرى رينيه جيرار (Girard) أن 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 المقدس والمدنس: "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: امبرتوإيكو، القارئ في الحكاية، ترجمة انطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٦، ص٣٢.

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

نقلا 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 المقدس والمدنس لأنهما أصبحا كثيري الورود في الدراسات النقدية الحديثة[١].

٩- التفاعل النصي Intertextuality

فضلنا استخدام هذا المصطلح عوضا عن مصطلح (التناص) و (التناصية) لأن 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

تعددت مقاربات مصطلح "العجائبي" في النظرية النقدية الغربية بين مقاربات تاريخية، ودلالية وبنيوية[٣]. ويعد تصور تودوروف Todorrov لجنس العجائبي واحدا من أدق التعريفات لضبط حدود هذا المصطلح إجرائيا.

وقد عرف تودوروف العجائبي بأنه: " التردد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية فيما هو يواجه حدثا فوق طبيعي حسب الظاهر"[٤].

وحد تودوروف العجائبي بزمن التردد والقراءة؛ فإذا قرر القارئ أن قوانين الواقع تظل سليمة، وتسمح بتفسير الظواهر الموصوفة نكون أمام جنس الغريب. أما 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) انفتاحا على حقول معرفية متعددة وارتباطا 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.

الفصل الأول

السرد العربي القديم وتشكلات الأنواع السردية الكبرى

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

- **تشكلات القصة العجائبية:**

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

على الرغم من انفتاح العجائبي على المتخيل السردي العربي بمروياته وسجلاته المكتوبة، وعلى المتخيل بمراجعه التاريخية والدينية والثقافية كافة. إلا أن العربية لا تزال تفتقر إلى وجود معجم تاريخي عربي 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. ولعل 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 يعتبر 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 معا رؤية شاملة لنمو هذا المصطلح، وامتداداته في الذاكرة الشفاهية والذاكرة

---

[١] حمادي 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، حمادي المسعودي، المرجع نفسه، ص٨٢-٨٤؛ وأيضا: حمادي الزنكري، العجيب والغريب في التراث المعجمي، الدلالات والأبعاد، **حوليات الجامعة التونسية**، العدد الثالث والثلاثون، ، تونس، ١٩٩٢، ص١٦٠.

الكتابية لعصور متتالية. وهما يشكلان معا منظورا ثقافيا في النظر إلى المتخيل وحـــدوده. وسأرجئ الحديث عن تجليات الغريب والعجيب عند النقاد العرب القدامى إلى الفصل الأول من الباب الثاني.

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

إن المتتبع لتجليات كلمتي (العجيب) و(الغريب) في المعاجم العربية تدهشه وفرة المـــادة المعجمية وثرائها في ما يتصل بهذين الحقلين الدلاليين. فدلالات كلمتي (العجيب) و(الغريـــب) ترتبط معجميا بشبكة دلالية تشير إلى تنوع زاوية النظر إلى هذه المسألة. " فمنها لغـــة تحـــدد موقف الإنسان من العجيب والغريب: الدهشة، الانبهار، الهول، الاستغراب، الحيـــرة، الخـــوف العجب، الالتباس، الفزع ...إلخ. ومنها لغة تسمي ما يعد عجيبا: الآية، والمعجـــزة، والـــسحر، والبدعة، والبرهان، والحجة ...إلخ. ومنها أيضا ما يصف جنسه الحكائي: خرافة، أســـطورة، حكاية أباطيل، أكاذيب، طرفة، نادرة، الشاذ ...إلخ" [١].

ويحدد الراغب الأصفهاني (ت٥٠٢هـــ) العجيب بأنه هو التعجب، وهو حالة تعـــرض للإنسان عند الجهل بسبب الشيء. ولهذا قال الحكماء " العجب ما لا يُعرف سببه "[٢]، ويـــشترك ابن منظور (ت٧١١هـــ) مع الراغب الأصفهاني في تعريف العجيب والتعجب والعجب. وإن كنا نرى أن المادة المعجمية عند ابن منظور[٣] في ما يتصل بالعجب ومتعلقاته أكبـــر مـــن مـــادة الراغب؛ ولا عجب في هذا فصاحب لسان العرب يستوعب المادة المعجمية التي سبقته. ولهـــذا يورد في تعريفه للعجب أسماء بعض اللغويين من أمثال الخليل صاحب العين، والزجّاج، وابـــن الأعرابي وابن الأثير وغيرهم. ويشترك هؤلاء اللغويون في تعريف مادة العجب بأنه يأتي مـــن الشيء الذي لا يُعرف سببه. فالزجّاج يعرفه بأن " أصل العجب في اللغة أن الإنسان إذا ما رأى ما ينكره ويقل مثله، قال: قد عجبت من كذا ". وتعريف الزجّاج يشير إلى موقف المتلقي لهـــذه العجائب الذي يعبر عن إنكاره للشيء الخارج عن حدود الحقيقة، وعن حدود المألوف المتعارف عليه. ويعرف ابن الأعرابي العجب بأنه "النظر إلى شيء غير مألوف ولا معتـــاد". ويستـــشهد بقوله عز وجل: ﴿وإن تعجب فعجب قولهم﴾ (الرعد: ٥). على حين يعرف ابن الأثير كلمـــة (تعجب) بأنها تكون مما خفي سببه، " والتعجب أن ترى الشيء يعجبك تظن أنك لم تر مثلـــه ". ونجد عند صاحب (العين) تلك الالتفاتة إلى فوارق دلالية كامنة في مـــادة (العجـــب). " فبـــين العجيب والعُجاب فرق، أمَّا العجيب، فالعجب يكون مثله أما العُجاب فالذي تجاوز حد العجب ". وأحسب أن الفراهيدي يدلنا بهذه الفوارق الدلالية إلى وجود اختلاف دلالي يكون مصحوبا بدهشة

---

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

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

[٣] لسان العرب، مادة (عجب).

وحيرة قد يتفهمها المتلقي، وقد يحاول إعادة تفسيرها وفقا لمنظوره العقلاني في التعامل مع الأشياء في الكون. ولكن (العُجاب) هو الذي يتجاوز حد العجب؛ أي أنه لن يكون خاضعا لتفسيرات عقلية أو منطقية صارمة تبسط المفاهيم وتردها إلى عقالها. ولو تنبه المعجميون العرب القدامى على التفاتة صاحب العين لربما كانوا قد خرجوا بمقاربة معجمية تؤصل مفهوم العجائبي محيلة إياه إلى تشابهاته واختلافاته مع سائر الحقول الدلالية الأخرى.

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

ونجد عند الزَبيدي (ت١٢١٣هـ) تنويعات مختلفة لكلمتي (عجيب) و (عجب) فمنها[٢]: " جمع عجيب عجائب "؛ ومنها " قد عجب منه يعجب عجبا، والاسم العجيبة والأعجوبة بالضم" و " عجبته بالشيء تعجيبا، أي نبهته على التعجب منه، والاستعجاب شدة التعجب "، و "التعاجيب العجائب لا واحدة لها من لفظها "، و " عجب وعجاب على المبالغة، كلاهما يؤكد بهما إذ العجيب كالعجب أي يكون مثله، وأما العجاب فإنه ما جاوز حد التعجب، ويقال رجل تعجابة بالكسر أي ذو أعاجيب، وهي جمع أعجوبة".

ولا تخرج تعريفات سائر اللغويين والمعجميين القدامى للعجيب عن المعاني السابقة باستثناء الفراهيدي، " فمعنى التعجب تعظيم الأمر في قلوب السامعين لأن التعجب لا يكون إلا من شيء خارج عن نظائره وأشكاله... والمطلوب من التعجب الإبهام لأن من شأن الناس أن يتعجبوا مما لا يعرف سببه فكلما استبهم السبب كان التعجب أحسن ... والعجب إنما هو للمعنى الخفي سببه، والصيغة الدالة عليه تسمى تعجبا مجازا " [٣].

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

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

---

[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 كلمـــــة (الاغتراب) بهذه الحمولـــة الدلالية للبعـــد " ففـــــي الحـــديث أن النبـــي، صلى الله عليه وسلم، سُئِلَ عن الغرباء. فقال " الذين يحيون ما أمات الناس من سنتي ". وفي حديث آخر " أن الإسلام بدأ غريبا وسيعود غريبا كما بدأ فطوبى للغرباء ". والغريب عند ابن منظور هو الغامض من الكلام " [١]. ولعلنا نستنتج من هذه المقاربة الدلالات المعجمية لكلمة (غريب) التي تكمن في:

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

وتحيلنا كلمة (غريب) على كلمة (نادر) التي تعني أيضا الشيء الذي يرســـخ اختلافـــه وتميزه وهنا تكمن ندرته. فالمعنى الحسي المادي لـــ (ندر) هو السقوط " فندر الشيء أي ســـقط من خوف شيء، أو من بين شيء، أو سقط من جوف شيء، أو من أشياء فظهر". وتعضد كلمة (نوادر) هذا المعنى الدلالي. " فنوادر الكلام هي ما شذ وخرج من الجمهور وذلك لظهوره" ؛ أي أنه انتقال من الباطن إلى الظاهر [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: الاختراق، والاخـــتلاق، والافتـــراص والافتراء واحد.
- والخرق: الحمق خُرق خرقا فهو أخرق والأنثى خرقاء.

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

ولا يؤشر الرصيد المعجمي العربي حول مادة (العجائبي)، في إطار هذا البحث، إلـــى منظور ثقافي يحاول أن يتبين موقع الذات، وحيرتها، ودهشتها، وتعجبها، وعجابها من الكـــون والأشياء. وعلى الرغم من وجود تراث أسطوري للعرب ما قبل الإسلام فإن المعجميين القدامى لم يتجاوزوا حدود عالمهم المرسوم فأية محاولة للتخطي تؤول مرة أخرى إلى مرجعيتها الدينية وتؤّول وفقا لتلك المرجعية. ومع وجود غنى واسع للمعجم الخـــاص بالعجـــائبي فـــي العـــالم الإسلامي، كما يقول جاك لاكوف[٤]، إلا أن المعجميين العرب القدامى لم يستثمروا هـــذا 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 المرجعية المعيارية عندهم، وهي مرجعية جعلتهم يكتفون بحصر مادتهم المعجمية بعصور الاحتجاج اللغوي دون أن يتجاوزوها. ولهذا نجد أن معالجتهم المعجمية الضيقة جعلتهم لا ينفتحون على آفاق رحبة للعجائبي في الثقافة العربية الإسلامية.

- ثانيا: الجغرافيون العرب ومقاربة العجيب والغريب:

سوف نتحرر من إسار المنظور الضيق (للعجيب والغريب) كما تجلى 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 للتصورات مثل الانبهار، والهول، والجهل، والسحر، والخوف، والرعب وما شابه هذا[١]. ولعل 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 لأن الذي يعرف الجائز والمستحيل يعلم أن كل مقدور بالإضافة إلى قدرة الله قليل، فالعاقل إذا سمع عجبا جائزا استحسنه، ولم يكذب قائله ولا هجنه. والجاهل إذا سمع ما لم يشاهد، قطع بتكذيب وتزييف ناقله، وذلك لقلة بضاعة عقله، وضيق باع فضله"[٢].

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

---

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

[٢] تحفة الألباب ونخبة الإعجاب، تحقيق اسماعيل العربي، ط١، المؤسسة الوطنية 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 بعضا 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 " حيرة 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 الحيرة، ولكن عندما يكبر قليلا 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 قليلا قليلا، وهو مستغرق الهم في قضاء حوائجه وتحصيل شهواته، وقد أنس بمدركاته ومحسوساته فسقط عن نظره بطول الأنس بها. فإذا رأى بغتة حيوانا غريبا أو فعلا خارقا 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 إما 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 أن (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 مثل القزويني لهذا (الغريب) بـ " معجزات الأنبياء صلوات الله وسلامه عليهم أجمعين كانشقاق القمر وانفلاق البحر، وانقلاب العصا ثعبانا، وكون النار بردا وسلاما، وخروج الناقة من الصخرة الصماء، وإبراء الأكمه والأبرص، وإحياء الموتى، ومنها كرامات الأولياء الأبرار... ومنها أخبار الكهنة والكهانة، ومنها الإصابة بالعين"[١].

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

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

أحسب أن مصطلح العجائبي كما حدده تودوروف يصلح أن يكون مصطلحا شاملا يندرج في إطاره العجيب والغريب، وخاصة أن هذا المصطلح يقترب من حد العجيب عند القزويني كما بيناه[٤].

تأسيس ثانٍ – في تشكلات العجائبي في الثقافة العربية الإسلامية:

أولا: 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 وصفها أنموذجا على هذا النوع من السرد..

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

[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 نسقا ثقافيا يمكن بتتبعه أن نصل إلى المنظور الثقافي الذي شكل رؤية العالم عند خالقي الأسطورة ومتلقيها على حد سواء. وتشتمل الأسطورة على تراث تراكمي إنساني منفتح على مختلف الحضارات التي سادت ثم بادت. وبهذا تكون، أي الأسطورة، أشبه بالنص المفتوح القابل دائما للقراءة والتلقي والتأويل.

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

وإذا كانت الأسطورة تعني الأحاديث الباطلة التي لا أصل لها فإن الخرافة تعني " الحديث المستملح من الكذب "[٢]. أي أن الخرافة تحظى باستحسان طرفي التلقي، المبدع والمتلقي معا. والفضاء الدلالي لكلمة (خرافة) يحيلنا على زمان التلقي؛ إذ تكون الخرافة " حديث الليل "[٣]. وتصبح الخرافة، وفقا 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 منبه (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 كثيرا 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 أيضا 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.

ولعل (حديث خرافة) الذي ورد في عدد من المصادر العربية[١] منسوبا 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 خرافة بن عذرة. ويروي الرسول (صلى الله عليه وسلم) حديث خرافة مؤكدا أن له " حديثا عجبا "، وأنه كان " يحدث الناس بما رأى فيهم من الأعاجيب" وأنه " كان يحدثهم بما رأى من الجن من العجائب"[٢] وأن "خرافة حق"، و " أن حديثه أصدق الأحاديث "[٣]. أما موقف المتلقين الآخرين لهذا النص العجائبي فكان موقفا متماهيا مع النص كما فعل الرسول (صلى الله عليه وسلم) فالناس الذين كانوا يستمعون إلى حديث خرافة كانوا إذا استمعوا إلى حديث عجيب قالوا: " كأن هذا حديث خرافة"[٤].

ويرسم حديث خرافة صورا لتشكل مكونات القص العجائبي، إذ يتوالد النص إلى نصوص أخرى على شاكلة الحكايات العجيبة ومئة ليلة وليلة. وتحضر عوالم الجان والمردة في هذه الحكاية، كما يُخرَق إطارا الزمان والمكان لنصبح أمام الزمان العجائبي والمكان العجائبي. ويتكون هذا الحديث من حكاية إطارية (Frame – Story) محورها أن الجن سبوا خرافة فيلتقي خرافة بثلاثة رجال لكل واحد منهم قصة عجيبة، ويتوالد العجب كل مرة فنكون أمام العجاب. وكل واحد من هؤلاء الرجال الثلاثة يريد أن يستحوذ على إعجاب المتلقي (الجان)، كي يطلقوا

---

[١] جاء حديث خرافة في عدد من المصادر القديمة منها:

- ابن حنبل، (ت٢٤١هـ)، مسند أحمد بن حنبل، دار صادر، بيروت، (--١٩) ج٦: ص١٥٧.
- ابن قتيبة، (ت٢٧٦هـ)، المعارف، تحقيق ثروت عكاشة، القاهرة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٦٠، ص٦١٠-٦١١.
- المفضل بن سلمة، (ت٢٩١هـ) الفاخر، تحقيق عبد العليم الطحاوي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة، ١٩٦٠، ص١٧١.
- الثعالبي، (ت٤٢٩هـ)، ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، مطبعة الظاهر، القاهرة، ١٩٠٨، ص١٠٢.
- الميداني، (ت٥١٨هـ)، مجمع الأمثال، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٩٥٩، ج١، ص١٩٥.
- الزمخشري (ت٥٣٨هـ)، المستقصى من أمثال العرب، تحقيق محمد عبد المعيد خان، المطبعة العثمانية، حيدر آباد، ١٩٦٢،ج١، ص٣٦١.
- الشريشي، (ت٦١٩هـ)، شرح مقامات الحريري، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤١٨هـ، ١٩٩٨، ج١، ص١٨٨.
- ابن منظور ، (ت٧١١هـ)، لسان العرب، مادة (خرف).
- الزبيدي، (ت١٢١٣هـ)، تاج العروس، مادة (خرف).

[٢] رواية أحمد بن حنبل، في مسند أحمد بن حنبل، ج٦: ص١٥٧؛ رواية المفضل 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 خرافة يبرز لنا نمطا فريدا في تشكل الأنواع السردية، فالنوع هنا ينسب إلى إبداع فردي. وهناك حالات فريدة أخرى نُسِب فيها الإبداع إلى قبيلة فقيل الشعر العذري مثلا! أو ينسب إلى مكان فيقال: هذا رجل عبقري نسبة إلى عبقر، وادي الجان!.

أسر خرافة. وقد وظفت هذه الحكاية آليات العجائبي وهي التحول والزمان العجائبي. ففي الحكاية الأولى يتحول السارد من رجل إلى امرأة بعد شربه من بئر ماء سحرية، وتتزوج هذه المرأة المتحولة وتنجب ولدين ثم بعد ذلك تعود مرة أخرى رجلا بعد أن تشرب من البئر ذاتها. ومحور العجب هنا أن السارد يصبح له بهذا التحول 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 بينما يحكي سارد الحكاية الثانية حكايته، ويؤكد فيها للمتلقين أنها أعجب قائلا:" إن حدثتكم أعجب من هذا أتشركونني فيه "[٢]. ومحور الحكاية الأعجب تأتي على لسان السارد: " كان لي عم وكان موسرا، وكانت له ابنة جميلة، وكنا سبعة إخوة فخطبها رجل، وكان له عجل يربيه، فأفلت العجل ونحن عنده، فقال: أيكم رده فابنتي له، فأخذت خشبتي هذه، واتزرت ثم أحضرت في أثره وأنا غلام، وقد شبت فلا أنا ألحقه ولا هو ينكل!" [٣]. وتؤسس هذه الحكاية الزمان العجائبي، فزمن الحكاية يستغرق عمرا بأكمله يتحول فيها السارد من نضارة الشباب إلى الشيخوخة. وتأتي الحكاية الثالثة لتكون هي الأعجب؛ إذ تتحول في هذه الحكاية الأم الخبيثة إلى فرس أنثى، ويتحول فيها العبد الخبيث إلى فرس ذكر عقابا لهما[٤].

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

وأحسب أن تكاذيب الأعراب[٥] نوع أدبي سردي يمت بصلة القرابة إلى الخرافة. ويشير تخصيص المبرد بابا كاملا[٦] للحديث عن هذه التكاذيب إلى أهمية حضور هذا النوع في المرويات السردية العربية. ويعلق الزمخشري على هذه التكاذيب بقوله: " هذه، أي التكاذيب، كلمة مشكلة قد اضطربت فيها الأقاويل حتى قال بعض أهل اللغة أظنها من الكلام الذي درج ودرج أهله ومن كان يعلمه "[٧].

وربما كان للمبرد الفضل الكبير في حفظ هذا النوع السردي من الانمحاء والاندثار. والتكاذيب التي أوردها تأخذ شكل الحكاية القصيرة أو النادرة الموجزة، ولا يتسع فيها مجال الحكي السردي إلى فضاءات دلالية أكبر. وتكاد التكاذيب تقترب من الأسطورة والخرافة عندما

---

[١] الحكاية، رواية الفاخر، ص١٧١.

[٢] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[٣] المصدر نفسه، ص:١٧.

[٤] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[٥] الكذب: نقيض الصدق، والتكاذب مثل التصادق، وتكذبوا عليه: زعموا أنه كاذب، قال أبو بكر الصديق (رضي الله عنه)،: " رسول أتاهم صادق فتكذبوا عليه "، وقالوا: لست فينا بماكث " ؛ وتكذب فلان: إذا تكلف الكذب؛ والتكذيب: أن يقال: كذبت. لسان العرب، مادة (كذب).

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

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

تورد حديث الحيوان؛ فالمبرد يورد حديثا مسندا إلى أبي عمر الجرمي. قال: سألت أبا عبيدة عن قول الراجز:

أهدّموا بيتك لا أبالكا وأنا أمشي الدألا حوالكا

فقلت: لمن هذا الشعر؟ فقال: هذا يقوله الضب للحسل أيام كانت الأشياء تتكلم"[١]. ولعل التكذبة اللافتة من بين تكاذيب الأعراب ما رواه المبرد عن حديث تكاذب أعرابيين إذ يقول: " حدثني سليمان بن عبدالله عن أبي العميثل مولى العباس بن محمد قال: تكاذب أعرابيان، فقال أحدهما: خرجت مرة على فرس لي فإذا بظلمة شديدة فيممتها حتى وصلت إليها فإذا قطعة من الليل لم تنته فما زلت أحمل بفرسي عليها حتى أنبهتها فانجابت، فقال الآخر: لقد رميت ظبيا مرة بسهم فعدل الظبي يمنة فعدل السهم خلفه فتياسر الظبي فتياسر السهم خلفه ثم علا الظبي فعلا السهم خلفه، فانحدر فانحدر عليه حتى أخذه"[٢]. وفي هذه التكذبة تشارك بين المتلقي والسارد إذ يتحول المتلقي مرة إلى سارد ومرة أخرى إلى متلق؛ أي أن أدوار التلقي تتبادل. ولعل هذا هو الأصل في التكاذب، فهو ليس كذبا يأتي من طرف واحد وإنما هو (تفاعل) يأتي من أطراف عدة. وفي هذه التكذبة لا نجد عوالم الجان كما هو حال حديث خرافة. وإنما نكون أمام حدث يشبه أن يكون حدثا واقعيا، ولكن مبالغة سارده تدخله في باب العجيب والعجب. وأحسب بهذا أن كلمة (تكاذيب)، تعد إحدى تجليات العجيب إلى جانب كل من الخرافة والأسطورة[٣].

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

-ثانيا: العجائبي في كتب التفسير والقصص 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

---

[١] الكامل في اللغة والأدب، ج١، ص٣٦٥.

[٢] المصدر نفسه، ج١، ص٣٥٧.

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

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 وهب بن منبه 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. وأثرت هذه التصورات والرؤى في بروز القص الصوفي والسير الشعبية[٣]. وأحسب أن هذا التحويل النصي الذي قام به بعض مفسري القرآن يدلنا على أن 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 تنبه محمد اليعلاوي على أن قصة (عصا موسى) كانت منطلقاً لسلسلة من الخرافات في شأن مناقبها العجيبة ومآربها الكثيرة مما أدى إلى أن تتفاعل نصياً مع تفسيرات المفسرين، وكتب الأدب العامة ككتاب (البيان والتبيين) للجاحظ[٥].

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 يذكر أي تفصيل عنها سوى أنها ﴿لم يخلق مثلها في البلاد﴾[٦]. وربما فتح هذا الوصف لهذه المدينة آفاقاً من التأويل عند الطبري عندما تمثلها بوصفها "مدينة عجيبة ذات قصور عظيمة مبنية بالأحجار

---

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

(2) تشكك وديعة طه النجم في صحة بعض الروايات المنسوبة إلى وهب بن منبه إذ تقول: "إن الشك يبقى محيطاً بمجموع ما نسب إليهم، وهب بن منبه 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.

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

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

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

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

الكريمة"[١]. والحضور العجائبي في هذه التفسيرات والقصص يستوعب أيضاً قدراً كبيراً من الأسطورة قبل الإسلام ممثلة في الجن والسعالي والغيلان المتشيطنة. وتوظف هذه المعطيات العجائبية لخدمة البطل النبوي[٢]. وصورة هذا البطل النبوي كما تجلت عند هؤلاء المفسرين كانت النواة المولدة لصور أخرى مشابهة مثل مرويات المعراج، وكرامات الصوفية، وقصص الشيعة والسير الشعبية. وهي جميعها تؤكد التفاعل النصي القائم في الأدب العجائبي في الثقافة العربية الإسلامية.

- ثالثا: العجائبي في كتب السيرة والتاريخ:

يبرز (العجائبي) في كتب السيرة النبوية وخاصة في المعجزات المنسوبة إلى محمد (صلى الله عليه وسلم). ولا أتحدث في هذا السياق عن المعجزات الثابتة صحتها بنصي القرآن والحديث الصحيح فهذه لا جدال فيها، وهي خارجة عن نطاق تناولي لأنني لن أجعل النص الإلهي مجالاً لاشتغال العجائبي فهو منزه عن ذلك. وإنما 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 أن 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"[٣].

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 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 لاشك في وجودها فيحولها إلى مادة لموضوع عجائبي؛ فقد أراد أن يعلل سبب ولوع الحجاج بسفك الدماء، وكان تعليله لذلك مرتبطاً بميلاد البطل العجائبي "الشيطاني". فقد " وُلِدَ [الحجاج] مشوهاً لا دبر له، فثقب عن

---

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

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

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

دبره، وأبى أن يقبل ثدي أمه أو غيرها فأعياهم أمره"[١]. ويزداد حدث الميلاد عجائبية عندما يتصور الشيطان على صورة الحارث بن كَلّدة الذي ينصح أهل الحجاج بذبح جدي أسود " ففعلوا ذلك وأولغوا الحجاج في دمه، وطلوا به وجهه، فكان لا يصبر عن سفك الدماء"[٢].

وقد وقف ابن خلدون (ت٨٠٨هـ) من هذه المرويات العجائبية التي أوردها كتاب 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 خلدون 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 الخلدوني بتأسيس حقول دلالية مرادفة للمرويات العجائبية، أذكرها هنا لأهميتها في بيان **رؤية العالم** عند ابن خلدون في ما يتصل بهذه المرويات التي هي عنده:

- **الخرافات** "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].
- و"**هي الحكايات الواهية**"[٩].
- و"**هي أخبار القصاص الواهية**"[١٠].

---

(1) مروج الذهب، تحقيق عبد الأمير مهنا، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩١،ج٣، ص١٤١.

(2) المصدر نفسه، ج٣، ص١٤.

(3) عبد الهادي عبد الرحمن، التاريخ والأسطورة، ط١، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٩٤، ص١٢١.

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

(5) المصدر نفسه، ص١٧.

(6) المصدر نفسه، ص٢٠.

(7) المصدر نفسه، ص١٧.

(8) المصدر نفسه، ص٢١.

(9) مقدمة ابن خلدون، ص٢١.

(10) المصدر نفسه، ص٢٣.

- رابعا: 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[١]. 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)[٢]. وهكذا تحول النص المولد 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[٣]. كما تجلى النص المعراجي في سياق آخر هو الثقافة غير العالمة أو الثقافة الشعبية التي "تعتمد أساساً الحكاية والنقل الشفاهي"[٤]. وحتى لو وجدنا نصاً مكتوباً للمعراج في هذه الثقافة فإن هذا النص لا يقف دليلاً على ثبات النص المحوّل. إذ إن 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 التصوف والفولكلور الشعبي كما دخلت عن طريق التراث الحي الذي تناقلته الأجيال كابراً عن كابر"[٥].

وسنقف عند نص المعراج لابن عباس كما ورد في الرواية الشعبية لكونها نصاً يصوغ لنا معالم أدب عجائبي بكر قد يشكل مع أحاديث المعراج التي أوردها ابن اسحاق في السيرة

---

(1) الدليل القرآني على صحة حادثة الإسراء الآية الأولى من سورة الإسراء ﴿سبحان الذي أسرى بعبده ليلاً من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى الذي باركنا حوله لنريه من آياتنا إنه هو السميع البصير﴾. أما الدليل الثاني فهو دليل مستقى من الحديث النبوي الشريف من خلال ورود مجموعة من الأحاديث الصحيحة عن هذه 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.

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

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

(4) محمد الجابري، تكوين العقل العربي، ط٦، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠٠٠م، ص ص ١٨٨-١٨٩.

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

ملامح تطور قصة المعراج "من صيغة الحديث والخبر إلى صيغة القصة الكاملة"[١].
وكأن الذاكرة الشعبية تتوسل بابن عباس ابن عم الرسول (صلى الله عليه وسلم) لبيان صحة مروياتها موظفة في ذلك صلة القرابة، وكون ابن عباس روى عن الرسول (صلى الله عليه وسلم) أحاديث نبوية عدة[٢].

وتحافظ رواية ابن عباس 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 العلى ومنها إلى سدرة المنتهى، أمّا ثالثها فهو العروج من سدرة المنتهى إلى قاب قوسين أو أدنى. والراوي الأول لهذه الحادثة هو الرسول (صلى الله عليه وسلم). ولكن يتحول الراوي الثاني وهو ابن عباس من متلقٍ لما قاله الرسول عن المعراج إلى فاعل حقيقي في النص عندما يتدخل بين الحين والآخر في صياغة العوالم السردية العجائبية.

ويظهر الراوي المجهول فجأة 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 .."[٣].

وتمثل مشاهد السرد العجائبي النواة الرئيسة المشكلة لهذه القصة الشعبية. ونجد هذا في وصف البراق، ووصف ملك الموت، ووصف صور العذاب في النار وخاصة عذاب النساء،ووصف الحجب والسموات الأسطورية وتكويناتها العجائبية من زمرد ونحاس وحديد وذهب[٤]. ونجد أيضاً الوصف العجائبي للملائكة، وهذا الوصف لا نجده لا في القرآن الكريم ولا في السنة النبوية الصحيحة. إذ يصف ابن عباس ملكاً عظيم الخلقة بأنه "راكب على فرس

---

[٥] المرجع نفسه، ص٨.

[2] جمع الوعاظ والقصاص أحاديث ابن عباس الصحيحة والموضوعة عليه فشكلوا 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 تشكك البيهقي (ت٤٥٨هـ) في (دلائل النبوة) في صحة ما أورده محمد بن إسحاق بن يسار من حديث ابن عباس عن الإسراء والمعراج قائلاً "إن صحت الرواية"؛ أي الرواية عن أم هانئ وعن ابن عباس، انظر البيهقي: دلائل النبوة، تحقيق عبد المعطي قلعجي، ط٢، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٧٠، ص٤٠٥. وفي الصفحة نفسها رؤيا جابر بن أبي حكيم رسول الله في المنام، إذ يقول جابر لرسول الله: "يا رسول الله إن أناساً من أمتك يحدثون عنك في المسرى بعجائب، فقال لي: ذاك حديث القصاص".

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

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

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"[١]. ويصف ابن عباس 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 بعضاً"[٢]. 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"[٣]. والذي يمارس هذه السلطة هو الراوي المجهول الذي يختبئ وراء قناعي (الرسول) وابن عباس. 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 ..."[٤].

ولم يقتصر تأثر الذاكرة الشعبية بمادة الإسراء والمعراج على هذه الرواية الشعبية فقد ظهرت روايات شعبية أخرى مع بعض الفوارق الأسلوبية. مثل قصة (المعراج) للبرزنجي (ت١١٧٧هـ) وغيرها[٥] الأمر الذي يؤكد أن تفاعلاً نصياً كبيراً دار حول هذا النص المولد؛ أي قصة المعراج[٦].

---

(1) ابن عباس، قصة الإسراء والمعراج، ص٨.

(2) المصدر نفسه، ص٩.

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

(4) ابن عباس، قصة الإسراء والمعراج، ص١٦.

(5) 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.

(6) وجد القصاص 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.

خامسا: كرامات الصوفية:

يؤسس النص الكراماتي رؤية معينة للعالم حيث خرق العادات والسنن وتجسيد الأماني من خلال فعل الخرق العجائبي. وتؤيد أدبيات المتصوفة هذا الخرق عندما تحاول أن تؤطر فعل الكرامات. فالكرامة كما يعرفها اليافعي "حدث خارق للعادة يجريه الله على يد الأولياء وغير الأولياء من عباده الصالحين من حيث لا يدرون ولا يعلمون، غير مقرون بدعوى النبوة. وهذا الخرق جائز عقلاً وواقع نقلاً"[١]. 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، تعرض للتحويل في انتقاله من الدوائر الشفاهية إلى الدوائر الكتابية في حلقة متصلة. وتعرض أيضاً لتفاعل نصي، كما هو حال مرويات المعراج، جعله منفتحاً على أنساق ثقافية وعقائدية وتاريخية واجتماعية مما أدى إلى تنوع صور العجيب والخارق في هذه الوحدات السردية الكراماتية.

ولا يقتصر العجيب في هذه الكرامات على فعل الكرامة فقط إنما يتعدى ذلك ليشمل البطل الصوفي الولي، ويشمل كذلك الزمان والمكان السرديين. ويصبح "خرق العوائد" لهؤلاء الأولياء عادة، وهي عبارة صوفية مأثورة. وقد اتخذ هذا الخرق أشكالاً محددة جعلها اليافعي (ت٧٦٨هـ) في عشرة أنواع أصلية[٢]. وزادها النبهاني (ت١٣٥٠هـ) لتبلغ خمسة وعشرين نوعاً أصلياً، وما لا حصر له من أنواع فرعية[٣].

ويعد عبد القادر الجيلاني (ت٥٦١هـ) من أكثر المتصوفة الذين حظوا بالكرامات ولا سيما بعد وفاته. ومما يرويه النبهاني عنه "أن رجلاً جاء عبد القادر الجيلاني وقال: اختطف الجان ابنتي فقال له: اذهب إلى محل كذا وخط دائرة وقل عند خطها: باسم الله على نية عبدالقادر. ففعل الرجل كما أمره، فمر عليه الجن 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"[٤]. وكما هي الحال في قصص مرويات المعراج الشعبية فإن متلقي كرامات الصوفية يتماهى مع فعل السرد الاختلاقي.

---

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

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

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

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

وقد يحول النص الكراماتي شخصية تاريخية حقيقية إلى شخصية عجائبية تتفاعل نصيا مع الحلم والأسطورة. وأحسب أن الصوفي نجم الدين كبري (ت٦١٨هـ) تحول في نصوص الشعراني والنبهاني إلى صاحب 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"[١]. وكأن السرد يقوم هنا بوظيفة استباقية أو استشرافية تؤكد ما هو آتٍ.

ولعل كرامات الصوفية التي ما تزال حتى الآن ماثلة في الذاكرة الشعبية تحيلنا على نص عجائبي آخر هو المتخيل الشيعي[٢].

- سادسا: العجائبي في المتخيل الشعبي الشيعي:

يعد العجائبي بتشكيلاته من الآليات التي يلجأ إليها المتخيل السردي الشيعي بشقيه المكتوب والمروي. ويتنوع 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 المهمشة. أي أن المتخيل الشيعي يتوسل بأنساقه العرفانية[٣] وبأنساقه الثقافية والعقائدية حول الإمام المعصوم إلى تحقيق نمط معرفي مضاد للسلطة المهيمنة سواء أكانت سياسية أو دينية.

وقد عبرت الذاكرة الشعبية الشيعية عن احتفاء واسع بالعجائبي. ونمثل لهذا الاحتفاء بمسرح التعازي الشيعية الذي يشكل فيه (علم زنكي)[٤] أو لسان الشمر جزءاً لا يتجزأ من

---

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

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

- 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.

[3] 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.

[4] 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.

سينوغرافيا المسرح. ويرمز علم (زنكي) بحسب الأسطورة الشعبية المتداولة في المتخيل الشيعي إلى لسان الشمر[١] الذي مسخ 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 تدلى لسانه خارج فمه[٢]، وهام في الصحراء يركض لاهثاً. وكأن 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 المطهر الحلي في (ت٧٢٦هـ) (منهاج الكرامة في معرفة الإمامة) الزمان العرفاني الدائري، وهو زمان ممتد في قلوب الشيعة في انتظار اكتمال الدورة أي "دورة غيبة الإمام ورجوعه"[٣]. ويستطيع الزعيم الشيعي، وفقاً لهذا المنظور الزماني وبفضل كراماته المتعددة، أن يخترق القوانين الموضوعية التي تتحكم في الوجود الكلي"[٤].

جميع الحقوق محفوظة

وتأسيساً على هذا فإن البطل أو الزعيم الشيعي يكسر خطية الزمن فيحول 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[٥]: "فلما أراد علي بن أبي طالب أن يعبر الفرات ببابل، اشتغل كثير من أصحابه بتبعير دوابهم، فصلى بنفسه في طائفة من أصحابه العصر وفاتت كثيراً منهم، فتكلموا في ذلك، فسأل الله رد الشمس فردت، ونظمه السيد الحميري في قصيدته المذهبة فقال:

ردت عليه الشمس لما فاته ... وقت الصلاة وقد دنت للمغرب
حتى تبلج نورها في وقتها ... للعصر ثم هوت هوي الكوكب
وعليه قد ردت ببابل مرة ... أخرى وما ردت لخلق معرب

---

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

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

(3) الجابري، تكوين العقل العربي، ص٣٣٨.

(4) محمد الجويلي، الزعيم السياسي في المخيال الإسلامي بين المقدس والمدنس، ط١، دار سراس للنشر، تونس، ١٩٩٢، ص١١٩.

(5) المطهر الحلي، منهاج الكرامة في معرفة الإمامة، حققه محمد رشاد سالم ضمن كتاب منهاج السنة النبوية في نقد كلام الشيعة والقدرية، مكتبة خياط، بيروت، ١٩٦٢-١٩٦٣، ج١، ص١٩٠.

إلا ليـوشـع أو لـــه مـــن بعدهـــا ولردهـــا تأويـــل أمـــر معجـــب"

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

وإلى جانب نصي الأسطورة والكرامة العجائبيين يشمل العجائبي في المتخيل الـشعبي الشيعي كذلك السيرة الشعبية. ومن أظهر السير الشعبية التي أحسب أنها من إبـداع المتخيـل الشيعي قصة "فتوح اليمن الكبرى المعروفة برأس الغول"[٣]. وتأتي هذه الـسيرة مـسندة إلـى المؤرخ القصصي أبي الحسن بن عبد الله البكري، ويرد فيها اسم محمد بن إسحاق الكلبـي. إذ يقول الراوي: " وبعد فهذا كتاب فتوح اليمن المعروف بـ (رأس الغول) عن سيدنا الشيخ أبـي الحسن بن عبدالله البكري، رضي الله عنه، ونفعنا به آمين. قال: حدثنا محمد بن إسحاق الكلبي، عن الأعمش، عن ابن عباس، رضي الله تعالى عنهما حديثا في الصحيح ..."[٤] ولكن أحسب أن هذه الإحالة المرجعية، وهذا الإسناد لا يعدوان كونهما حيلة سردية يستند إليها الـنص لتحقيـق نسبته في الانتماء إلى الثقافة الدينية العالمة.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

---

(1) Maxime Rodinson, La place du merveilleux et de letrange dans la conscience du monde muslman medieval, pp 184. نقلاً عن محمد الجويلي، الزعيم السياسي في المخيـال الإسـلامي بين المقدس والمدنس، ص١٢٢.

(2) Mecel Mauss, Sociologie et authropologie, p 12-15.

نقلاً عن محمد الجويلي، مرجع سابق، ص١٢٢.

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

(4) المصدر نفسه، ص٢، وأبو الحسن البكري، أحمد بن عبدالله بن محمد (ت٢٥٠هـ/٨٦٥م) قصصي، قال فيه الذهبي: " واضع القصص التي لم تكن قط" ونعته بالكذاب الدجال. وقال: يقرأ في سوق الكتبيين كتـاب "ضـياء الأنوار"، و "رأس الغول"، و "شر الدهر"، وكتاب "كلندجة"، و " حصن الدولاب"، و "الحصون السبعة وصـاحبها هضام ابن الحجاف 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 بـه 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) شاكية ظلم رأس الغول وتجبره، إلى تجييش الرسول (صلى الله عليه وسلم) الجيوش لقتال هذا الظالم المتجبر. وفي حكاية (غزوة وادي السيسبان) يكون الحافز المحرك لها أن الملك الغطريف يخطب حسنة بنت الملك الضيغم فتطلب منه رأس الرسول (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 يتشرف 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. ويتشكل 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

---

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

[2] المصدر نفسه، ص٤٢.

[3] المصدر نفسه، ص٥٢.

[4] 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].

- سابعا: 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 المتخيل السردي الشيعي. ولا يجب تناول العجائبي في نص الرحلة بعنصر المقايسة بين ما كان وما هو كائن؛ أي بين حاضرنا الآن والماضي البعيد الذي دونت فيه كتب العجائب والكونيات كي لا تصبح هذه المقايسة مجرد متعة يتأملها المتلقي في القرن الحادي والعشرين بوصفها تسلية 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 تميم الداري[٢] (ت٤٠هـ) الواردة في كتب الحديث والمساند والواردة كذلك في بعض كتب التفسير[١] من أوليات نصوص القص الديني التي تعرضت لتحويل نصي كبير

---

[1] 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 معاذ بن جبل وقصة علي في حرب تبوك**. ويذكر أمين عبد المجيد بدوي أنه "منذ أواخر القرن التاسع الهجري ظهرت ملامح مذهبية شجع على رواجها فيما بعد 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.

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

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

وقصة تميم الداري كما جاءت في كتب الصحيح والمساند تحكي رحلته ببحر الشام عندما قذفت به عاصفة هو وصحبه إلى جزيرة مهجورة رأوا فيها رأي العين الدجال مقيداً، ورأوا أيضاً الجساسة اللذين سيظهران آخر الزمان[٣] فالدجال يقول لتميم: "أنا الدجال، أما إني سأطأ الأرض كلها 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 إيِّل، 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].

---

[1] 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.

[2] 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.

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

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

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

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

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

وتتحول رحلة تميم الداري في نص السيرة الشعبية[٣] إلى علامة من علامات الخطاب القصصي. فلدينا جملة من التحولات التي تنسب إلى البطل (تميم) 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: الدجال وحديث الجساسة. ويأتي ذكر الدجال في نسق هذه التحولات إذ يقول تميم: "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 عباس الذي سبق أن ألصقت به رواية شعبية أخرى هي رواية المعراج المنسوبة إليه. ومتلقي هذا النص الشعبي لا علاقة له بصحة ما جاء في السيرة الشعبية من عجب وعجيب وعجاب؛ فهو يكتفي بالتلقي المتماهي مع كل ما جاء في النص. ولا سيما أن هذه السيرة حافلة بالحديث عن عالم المقدس (الخير) الذي يقف نقيضاً 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".

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

[2] انظر: المرجع نفسه، ص ٤٧.

[3] انظر: المرجع نفسه، ص ص ٣٥-٤٤.

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

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

ويذكر المسعودي (ت٣٤٦هـ) أن موسى بن نصير (ت٩٨هـ) قد ترك رواية 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 اتجاها واضحا 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].

---

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

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

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

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

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

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

[7] تكثر كتب العجائب من استخدام كلمة (عجيب) بينما تندر فيها كلمتا (خرافة)، و(أسطورة).

[8] معجم البلدان، ج١،ص٤١٢، ج٥، ص٣١١.

[9] 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. ومثل كل من ياقوت الحموي (ت٦٢٦هـ) وابن خلدون (ت٨٠٨هـ) هذه الرؤية العقلانية. فياقوت يتحفظ في تدوين بعض الأخبار التي ترد إليه من العامة عن بعض المدن والأماكن معللاً ذلك بأن "للعامة في [طاق همذان] 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 خلدون في صحة مرويات رحلة ابن بطوطة (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].

-ثامنا: نصوص المنامات:

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

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

(1) معجم البلدان، مادة (همذان).

(2) المصدر نفسه، المادة نفسها.

(3) مقدمة ابن خلدون، ص١٢٥.

(4) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(5) يقول نصر حامد أبو زيد عن الرؤيا وبناها المعرفية: "إن 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.

(6) 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 تعد نوعاً من النبوءة. واللافت في هذه الرؤيا أن صاحبها، أي ربيعة، يؤكد أنها رؤيا قائلاً: "إني قد رأيت رؤيا هالتني وفظعت بها"[١]؛ أي أن القاص أو السارد يمارس فعل التأويل فيؤول حلمه. ولكنه في الوقت نفسه لا يريد أن يكون متلقياً سلبياً لما سيقوله المؤول.

ولهذا فكي تكون هناك علاقة تعاقدية بين المؤوّل والمؤوّل له فإن المؤول لابد أن يخضع لاختبار، وإذا اجتازه ستكتمل عملية التلقي وإلا فلن تكون. وقد كان مؤولي نص ربيعة بن نصر الكاهنان الأسطوريان شق بن أنمار بن نزار، وسطيح بن مازن بن غسَّان اللذين يخضع كل واحد منهما لهذا الاختبار على حدة، ففسرا النص بعبارات رمزية تحتمل التأويل. إذ يقول سطيح "رأيت حممة خرجت من ظلمه فوقعت بأرض تهمه فأكلت منها كل ذات جمجمه"[٢]. ويقول شق لربيعة: "رأيت حممة، خرجت من ظلمه فوقعت بين روض وأكمة، فأكلت منها كل ذات نسمة"[٣]. وتنتهي عملية التلقي بتصديق المؤول له (ربيعة بن نصر). وقد كان تأويل الرؤيا حدث استيلاء الحبش على اليمن. ولكن كلا الكاهنين يخرقان أفق الرؤيا ليبشرا بقدوم النبي محمد صلى الله عليه وسلم. وكثيراً ما تتماهى الرؤيا الكراماتية؛ فتتحقق كرامة البطل النبوي والبطل الولي بعد أن يفيق الحالم من نومه. وأذكر هنا نصين للتحقق الخارق في فعل الكرامة فقد ذكر الصفدي أنه: جاء لسمَّاك بن حرب، وكان قد فقد بصره، حلم رأى فيه النبي إبراهيم (عليه السلام). فقال سمَّاك 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 سمَّاك ذلك فأبصر"[٤]. وقد يكون تحقق الرؤيا بأن تكون عقاباً وليس ثواباً؛ فقد قال المؤمل بن أميل شعراً في امرأة كان يهواها من أهل الحيرة:

شف المؤمل يوم الحيرة النظر ليت المؤمل لم يخلق له بصر

---

[1] ابن هشام، السيرة، ج١، ص٤٨.

[2] المصدر نفسه، ج١، ص٤٨-٤٩.

[3] المصدر نفسه، ج١، ص٥٠.

[4] 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].

ولعل هذا الحضور الكبير للعجائبي في الأحلام والرؤى هو الذي شكل 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.

تنتمي 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 شبهت 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 مشتتة متفرقة 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 أن هذا الخبر "يدخله الفساد من جهات من النقل وغيره، وهو من

---

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

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

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

صنعة القصاص"[١]. والمسعودي بهذا الحكم الذي أورده عن خبر مدينة شداد بن عاد يذكرنا بابن خلدون ومنظوره العقلاني في الحكم على الأمور بإرجاعها إلى العقل والمنطق وليس إلى الخرافات. 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 تقرب للملوك بروايتها، وصال على أهل عصره بحفظها والمذاكرة بها، وأن 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 خرافة، 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].

إن إشارة المسعودي إلى أن نص الليالي يتشكل 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 **(خرافة)** 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 ربما 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

---

[1] مروج الذهب، ج٢، ص٢٦٩.

[2] 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 المشكلة 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 الوراق (ت٤٣٨هـ) في كتاب (الفهرست). فابن النديم في حديثه عن أخبار المسامرين والمخرفين وأسماء الكتب المصنفة في الأسمار والخرافات يجعل الريادة الزمنية في هذا الفن من نصيب الفرس الأول الذين كانوا "أول من صنف 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 فهذبوه ونمقوه وصنفوا في معناه ما يشبهه"[3]. ويكون نص هزار أفسانة هو أول نص وفقاً لابن النديم يتناول في سياق تلقٍ ثقافي. وأحسب أن إشارة ابن النديم تدلنا على الاحتفاء الكبير الذي قوبل به كتاب (هزار أفسانة) في الثقافة الرسمية وفي الثقافة الشعبية على حد سواء. وهذه الإشارة ستفيدنا كثيراً عندما نتحدث عن تحولات 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). أما الرواية الأولى فإنها تتحدث عن

---

[1] توصل الباحث عبد الله إبراهيم " إلى أن 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 – تجدد، مكتبة الأسدي، طهران، ١٩٧١، ص٣٦٣.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الحكاية الإطارية المعروفة لقصة شهرزاد مع الملك أما الرواية الثانية فهي أن هذه الخرافات ألفت لحماني ابنة بهمن. أما الرواية الثالثة فهي مجهولة لأن 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 أن "الصحيح، إن شاء الله، أن أول من سمر بالليل الإسكندر، وكان له قوم يضحكونه ويخرفونه لا يريد بذلك اللذة، وإنما كان يريد الحفظ والحرس"[٢]. أي أن الإغريق وفقاً لهذا النص كانوا هم أول من صنف في الأسمار وليس الفرس. وقد تكون أسمار اليونان شفهية لم تعرف طريقها إلى التدوين؛ لأن نص ابن النديم لا يشير إلى تدوينها. ويشير ابن النديم إلى انتقال النوع الأدبي (الخرافة) من الروم إلى الفرس، ومن الفرس إلى العرب إذ يقول: "واستعمل لذلك بعده، أي الإسكندر، الملوك كتاب هزار أفسانة يحتوي على ألف ليلة وعلى دون المئتي سمر لأن السمر ربما 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 "ربما حدث 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 حيان التوحيدي (ت٤٠٠هـ) إلى هزار أفسانة في كتاب "الإمتاع والمؤانسة" إذ يقول "ولفرط الحاجة إلى الحديث ما وضع فيه الباطل، وخلط بالمحال، ووصل بما يعجب ويضحك ولا يؤول إلى تحصيل وتحقيق، مثل هزار أفسان، وكل ما دخل في جنسه من ضروب الخرافات"[٤].

---

(1) كتاب الفهرست، ص٣٦٣.

(2) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(3) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(4) 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 تلق 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 مشتهراً 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 دلان، وابن العطار، 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، والعتابي، 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 المدونة[٤]. فقد أحضر الجهشياري "المسامرين فأخذ عنهم أحسن ما يعرفونه ويحسنونه، واختار من الكتب المصنفة 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

---

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

(2) الفهرست، ص٣٦٧.

(3) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(4) المصدر نفسه، ص٣٦٣.

(5) 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 ما مجموعه أربعمئة وثمانون سمراً. ويؤكد ابن النديم أن عمل الجهشياري كان حقيقة واقعة فقد شاهد بنفسه "عدة أجزاء بخط أبي الطيب أخي الشافعي"[١]. ولو وصلنا كتاب الجهشياري المفقود لكان ربما شاهداً على أصل ألف ليلة وليلة، ولا سيما 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. وسلم في المقالين الأخيرين أن 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 أيضاً وليم لين W.Lane، وليتمان E.litman، وماكدونالد Macdonald، وأويسترب Oestrup، وفكتور شوفان V.Chauvin، ومولر Muller، ونولدكه Noldke، ودوكوجيه Decooje وغيرهم[٥]. غير أن هذه النظرية لم تؤدِ إلى نتائج تذكر في البحث عن أصول الليالي. ولهذا نجد أن اتجاه الباحثين والمستشرقين الغربيين اتخذ مساراً آخر فيما بعد تمثل في تحقيق كتاب ألف ليلة وليلة وفقاً للمناهج الفولكلورية واللغوية والبنائية لتحقيق بعض النتائج التي لم يتوصلوا إليها[٦].

---

(1) كتاب الفهرست، ص ٣٦٤.

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

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

(4) انظر: المرجع نفسه، مجلد ٤، ص ١٨٩.

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

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

أما 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 أن "الأب أنطون الصالحاني يستمر في ذكر الأدلة، [عن عربية ألف ليلة وليلة]، غافلاً عن أن لهذه المجموعة؛ أي ألف ليلة وليلة تاريخاً طويلاً مرت فيه بتطورات مختلفة، ودلَّ اسمها على صور مختلفة للكتاب نفسه"[١]. وتؤكد سهير القلماوي أن "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 الزيات، وفاروق سعد، وأحمد كمال زكي، ونبيهة عبود وغيرهم[٣]. وقد ذكرت نبيهة عبود أن 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، وربما كانت المخطوطة مفقودة.

---

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

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) انظر: أحمد الزيات، 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 حمال 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.

(4) 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 أن هناك فرعين رئيسيين لمخطوطات ألف ليلة وليلة إحداهما سورية والأخرى مصرية. فالمخطوطة السورية تنتمي إلى القرن الرابع على حين أن 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].

وعدَّ محمود طرشونة كتاب (مائة ليلة وليلة) سابقاً على ألف ليلة وليلة. وقد حقق طرشونة هذا الكتاب. وقام ببحث نقدي موسع عنه شمل النقد الخارجي والنقد الداخلي لهذا الكتاب. وتوصل بعد هذا البحث إلى مجموعة استنتاجات أهمها أن كتاب (مائة ليلة وليلة) ذو أصول هندية انتقلت إلى العربية عن طريق الفارسية، وأن 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 تطور عدد لياليه. ولا سيما 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

---

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

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

(3) انظر:مائة ليلة وليلة، تحقيق ودراسة محمود طرشونة، ط١،الدار العربية للكتاب،ليبيا،تونس،١٩٧٩، ص٣٢.

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

(5) انظر: المصدر نفسه، ص١٨.

الحكايات. وربما تكون هذه المجموعة من عمل مصنف أراد أن يجمع الخرافات والأسمار كما فعل الجهشياري. ويدلنا الكتاب على أنه دوّن في عصور متأخرة بعض الشيء لأن لغة الكتاب تشبه إلى حد كبير اللغة التي دوّنت بها السير الشعبية.

- العجائبي في ألف ليلة وليلة:

تبدو ألف ليلة وليلة عصية على التصنيف النوعي، متمردة على الانضواء تحت أي نوع أدبي يدرجها في أنماط محددة من الكلام. فما ألف ليلة وليلة؟ هل هي **حكاية خرافية** كما صنفها فردريش فون دير لاين (F. Von Der Leyen) أو هي **حكاية عجيبة** وفقاً 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[1]؟ قد تختلف هذه الحدود والتعريفات في مابينها ولكن اختلافها دليل على أن نص ألف ليلة وليلة حمال أوجه، وقابل لقراءات متعددة ولتصانيف نوعية كذلك.

ويعلل صبري حافظ طبيعة النص المفتوح لألف ليلة وليلة بأن ذلك عائد إلى ثراء النص، وتعدد مغامراته القصصية، وتنوع وحداته السردية الذي بلغ درجة مكنته من استيعاب أشكال وأجناس سردية متعددة ومتناقضة دون أن يفقد وحدته أو يخسر تماسكه "ففيه من الخيالي والعجائبي قدر ما فيه من الحب العذري والقيم النبيلة والعواطف السامية، وفيه من قصص المغامرات الشعبية وحكايات الجن والعفاريت قدر ما فيه من القصص الديني والمغامرات الروحية. وفيه من ضروب الشر والحسد والمكيدة قدر ما فيه من تجليات الخير والنقاء

---

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

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

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

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.

والفضيلة، وفيه من الملاحم الطويلة التي تمتد عبر ليالٍ عدة قدر ما فيه من القصص والنوادر والحكايات القصيرة التي لا يستغرق بعضها إلا شطراً من الليل ..."[١].

ولكني أحسب أن العجائبي، وفقاً لاصطلاحات الشكلانيين الروس، هو العنصر المهيمن[٢] 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 نصير ومدينة النحاس[٣]، وهارون الرشيد في حكاية (حمال بغداد والبنات الثلاث[٤]) وغيرهما. كما أن لدينا حكاية كاملة في الليالي تحمل اسم (عجيب وغريب)[٥]. وإذا كان تودوروف قد بين أهمية سرد شهرزاد فأن "تقص مساوٍ لأن تعيش، ويصبح السرد المعادل الكلي للحياة[٦]" فإن روي. ب.متحدة Roy. P. Motthedh يعدل هذه الجملة المفتاحية لتصبح " المزيد من القصص العجيبة أو الموت[٤]"! ولعل 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 بأن هناك الأحسن والأطيب: وأين هذا مما أحدثكم به الليلة القابلة إن عشت، وأبقاني الملك. فقال الملك في نفسه: والله لا أقتلها حتى أسمع

---

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

(2) المهيمنة وفقاً لاصطلاحات الشكلانيين الروس: "يعد مفهوم المهيمنة من أكثر مفاهيم النظرية الشكلانية جوهرية وصياغة وإنتاجاً. وهي تعني أن 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.

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

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

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

(6) 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.

بقية حديثها"[١]. ولعل الذي ذكرناه يسوغ لنا أن نسمي ألف ليلة وليلة تجاوزا القصة العجائبية. ولا تعني هذه التسمية أنني أقلل من شأن سائر تمثيلات ألف ليلة وليلة وصورها المتنوعة. وأحسب أن كلمتي (حديث)، و(حكاية) هما أكثر ظهورا في سياقات ألف ليلة وليلة من كلمة (خرافة) التي لا ترد سوى في سياق تمثيلات قصص الحيوان الرمزية[٢].

وتتنوع مرجعيات العجائبي في ألف ليلة وليلة لتتشابك مع المتخيل العجائبي في السرد العربي القديم. فالنص العجائبي في الليالي ينفتح على جغرافيا المتخيل في كتب الرحلات، وكتب الكونيات، وينفتح كذلك على العجائبي في المرويات السيرية، والقصصية، والكرامات، والمنامات. ولكن لا يعني هذا التشابك وهذا الانفتاح أن تكون النصوص العجائبية في الليالي صدى لتلك المرويات. إذ يوجد اختلاف أساسي، كما يقول جمال الدين بن الشيخ، يتعلق بإبداعية المتخيل القصصي، " فهذا الأخير بما له من نوعية أدبية وكثافة وطرائف سردية وبناء للمحكي يكشف عن طموح ليس هو طموح أي نص من النصوص الأخرى"[٣]. وينطبق قول ابن الشيخ على نص ألف ليلة وليلة الذي لا يُعد بأي حال تمثيلا مرآويا للواقع وإنما له طبيعة خاصة فيها فرادة وتميز[٤].

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

---

[١] ألف ليلة وليلة، ج٢، ص١٥١.

[٢] يقول روي ب. متحدة عن العجائبي في ألف ليلة وليلة: " إن العجيب وبدرجة أقل الغريب ليس الوصف الذاتي لألف ليلة وليلة في عناوين أقسامها الفرعية فحسب بل ويكمنان أيضا في صلب الوصف الذاتي للحكاية التي تشكل الإطار الذي توجد فيه ألف ليلة وليلة"؛ روي . ب. متحدة، عجائب في ألف ليلة وليلة، **مجلة أبواب**، بيروت، عدد ١٦، ربيع ١٩٩٨.ص١٢٦. وقد أتت كلمة **خرافات** في سياقات محددة من ألف ليلة وليلة : " فقال الملك: يا شهرزاد ما أحسن هذه الحكايات. هل عندك شيء مثلها من الخرافات". ألف ليلة وليلة، ج١، ص٣١٨. وأتت كلمة (خرافة) كذلك مرادفة للحديث المستملح من الكذب: فقد جاء في حكاية مزين بغداد الثرثار، "وضحك الخليفة من حكايته. وقال: صلوه بجائزة ودعوه ينصرف. فقلت له: والله لا آخذ شيئا حتى أبين لأمير المؤمنين ما جرى لبقية إخوتي، وأوضح له إني قليل الكلام. فقال الخليفة: اصدع آذاننا بخرافة خبرك، وزدنا من عجرك وبجرك "، ألف ليلة وليلة، ج١، ص٩٨.

[٣] جمال الدين بن الشيخ، ألف ليلة وليلة، أو القول الأسير، ترجمة محمد برادة، عثماني الميلودي، يوسف الأنطكي، ط١، المجلس الأعلى للثقافة، المركز الفرنسي للثقافة والتعاون، القاهرة، ١٩٩٨م، ص١٨٩.

[٤] أشارت سهير القلماوي إلى العناصر الأساسية التي تمثلها موضوعات الخوارق في الليالي، وصنفتها إلى ثلاثة موضوعات، فالموضوع الأول يمثل الإيمان الديني الخاص بالقوى الغامضة. والموضوع الثاني يمثل السحر والسحرة وتسخير تلك القوى للشر أو للخير. والموضوع الثالث يمثل الاعتقاد حول الكنوز التي فتنت الشعب المحروم وصورت له أمله في الثراء كما صورت حنقه على المترفين"، ألف ليلة وليلة، ص١٣ وما بعدها.

وللسرد العجائبي حضوره منذ الليلة الأولى أي منذ حكاية التاجر والعفريت[١].
فالتاجر يرمي نواة تقتل ابن العفريت. وتصبح الحكاية العجيبة هي المنقذ لحياة التاجر من الموت. ورواة هذه الحكايات العجيبة هم ثلاثة شيوخ يتوافدون على العفريت. وكل واحد منهم يزعم أن حكايته هي الأعجب. وفي كل مرة يستمع الجني لحكاية أحدهم يهبه ثلث دم التاجر حتى إذا انتهت الحكاية الثالثة، وهي الأعجب، يكون التاجر قد أعفي من دم ابن العفريت. وتحيلنا هذه الحكاية نصيا على حكاية (حديث خرافة) الذي أنقذته حكايات رجال ثلاثة أيضا من أسر الجن. والجامع بين هاتين الحكايتين أن السرد المشوق في كلتيهما كان يعني الحياة والتوقف عن السرد كان يعني الموت أو دوام الأسر.

ويتحول السرد العجائبي إلى اتفاق تعاقدي بين السارد والمتلقي في حكاية (حاسب كريم الدين) التي تعد 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 قائلة له: " أريد منك يا حاسب أن تقعد عندي مدة من الزمان حتى أحكي لك حكايتي وأخبرك بما جرى لي من العجائب. فقال لها: سمعا وطاعة فيما تأمرينني به"[٢]. وتمارس ملكة الحيات الإغواء السردي على حاسب كريم الدين فتدخل حكاية داخل حكاية. وكأن 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"[٣].

وفي حكاية حمَّال 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 "[٤]. 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" [٥].

---

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

(٢) ألف ليلة وليلة، ج١، ص٦٦٠.

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

(٤) ألف ليلة وليلة، ج١، ص٣١.

(٥) المصدر نفسه، ج١، ص٤١.

عناصر العجائبي:

أولا: الفضاء العجائبي: يتسع الفضاء العجائبي في الليالي ليشمل الأماكن المغلقة والأماكن المفتوحة والأماكن القريبة والأماكن البعيدة القصية. ولذا نجد في هذا الفضاء بعض المدن 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 أيضا المدن العجائبية المتخيلة التي ذُكر بعضها في عدد من كتب العجائب والكونيات، ولعل من أظهر هذه المدن مدينة النحاس أو مدينة كوش بن عاد في بلاد الأندلس التي يتوجه إليها موسى بن نصير وجماعة من جنوده فيجدون أن " سورها كأنه قطعة من جبل أو حديد صب 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 أيضا المدينة المسحورة التي سُحِرَ أهلها، فأصبحوا كلهم سمكاً ملوناً، كل أصحاب ديانة بلون[٣]. وفي الليالي مدينة يكون مصير أهلها التحول العجائبي من حالتهم البشرية إلى صورة الطيور " ففي كل شهر تظهر لهم أجنحة يطيرون بها إلى عنان السماء، ولا يبقى متخلفا في تلك المدينة غير الأطفال والنساء"[٤]. وليست غايتي هنا حصر المدن المرجعية والمدن المتخيلة كلها كما جاءت في الليالي إنما غايتي بيان أن هذه الفضاءات العجائبية ليست منفصلة أبدا عن دلالتها الحضارية؛ فهي تتشكل 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 أن 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

---

[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. ، نقلا 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

قد تصل إلى خمسة وتسعين عاما[١]. وفي هذه الفضاءات العجائبية يتشكل العجيب والزمن العجائبي الذي يختلف عن أزمنة بني البشر. ولكن تنتهي هذه الفضاءات العجائبية ويعود المتلقي إلى المدن المرجعية (مدن بني البشر)، أما الغريب الذي يمكن تفسيره واقعيا فيتم غالبا في المدن المرجعية الواقعية؛ فالسحر والامتساخ والتحول يبدو أول الأمر عجيبا ثم يتحول بعد ذلك إلى أمر يمكن تفسيره أي غريب حسب تعبير تودوروف.

ثانيا: 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 تحذيرا يوجه للفاعل السردي[٢]، ويشكل انتهاك هذا التحذير خرقا ينال عليه الفاعل عقابا صارما. والتحريم في ألف ليلة وليلة يتشكل في صور عدة منها الأبواب الموصدة والغرف والطلاسم والخواتم. وقد يتشكل من تحذير من السؤال أو اللمس يوجه لكل راغب في انتهاك المحظور والفضاءات المغلقة. وانتهاك المحظور هو الذي يولد فعل السرد في العجائبي، وهو الذي يخلق العجيب والغريب. فحمَّال بغداد على سبيل المثال يوافق على شرط الصبيات الثلاث بأن لا يسأل عن أي شيء يجري أمامه. " فقلن له: قم واقرأ ما على الباب مكتوبا. فقام إلى الباب فوجد مكتوبا عليه بماء الذهب " لا تتكلم فيما لا يعنيك تسمع ما لا يرضيك. " فقال الحمَّال: أشهد أني لا أتكلم فيما لا يعنيني"[٣]. ويؤدي انتهاك هذا التحريم إلى تمدد حكاية (حمَّال بغداد) إلى مجموعة من الحكايات الناتجة عن هذا الحظر.

وكثيرا 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" [٤]. ويأتي التحريم في حكاية (نور الدين وأنس الجليس) التي شغلت الليالي الرابعة والثلاثين والخامسة والثلاثين والسادسة والثلاثين مربوطا بفعل القضاء والقدر. فبستان النزهة يواجه إغواء المحرم الذي يدعوه للانتهاك " كان داير القصر طيور مسموعة طايرات في القصر. وعلى أعلا [هكذا]

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.

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

[٢] المقصود بالفاعل السردي: "وفقا لمفهوم الشخصية الحكائية عند غريماس (A.J.Greimas) يمكن التمييز في هذا المفهوم بين مستويين: مستوى عاملي، تتخذ فيه الشخصية مفهوما شموليا مجردا 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.

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

[٤] المصدر نفسه، ج١، ص٦٦٩.

القصر شبكة تمنعهم من الطلوع "[١]. ويأتي الشعر في سياق وصف الفضاء العجائبي ليمهد لفعل الانتهاك: " أين المفر من القضاء أين المفر "[٢]؟

وقد يشتغل العجائبي على أساس المفارقة والثنائيات الضدية، ولعل حكاية (أبو قير وأبو صير) تقع دليلا على هذا الاشتغال. والحكاية ليست تعارضا أو تقابلا بين شرير وخير فسياق 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 "[٣]. ونستطيع قراءة هذه الجملة المفتاحية من خلال التوحد والتطابق الذي يجعل أبا صير (الروح) يقرر من تلقاء ذاته مغادرة أبي قير (الجسد)[٤]. 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 تمثيلا متجانسا للمنطقة المحرّمة في الإنسان[٥].

ثالثا: مجاز القمقم: من المجازات التي تتشكل في فضاء الإيمان بالقضاء والقدر مجاز القمقم[٦]؛ 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 فسادا في الأرض، وبعد ذلك بقليل يلمح، سليمان عليه السلام، في قصره قمقماً يقبل نحوه ساجداً[٧].

---

[١] المصدر نفسه، ج١، ص١٠٨-١٢٥.

[٢] المصدر نفسه، ج١، ص١١٠.

[٣] ألف ليلة وليلة، ج٢، ٥١٢.

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

[٥] انظر: المرجع نفسه، ص١٢٠.

[٦] انتبه عدد من الدارسين على أهمية ورود القماقم بوصفها عنصرا عجائبيا في ليالي ألف ليلة وليلة: انظر:
Andras Hamori, On the Art of Medieval Arabic literature, Princeton University Press, New Jersey, 1975. The City of Brass".
أيضا: عبد الفتاح كيليطو، العين والإبرة، دراسة في ألف ليلة وليلة، ترجمة مصطفى النحال، مراجعة محمد براده، نشر الفنك، الدار البيضاء، ١٩٩٦، ص١١٩-١٤٤.

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

وقد يكون تعرف الفاعل أو البطل إلى القمقم مصادفة من الأقدار كما هي الحال في حكاية (الصياد والعفريت). وقد يكون هذا التعرف مقصودا من الفاعل في لحظة فضول سردي كما حدث لعبدالملك بن مروان الذي وردت على مسامعه حكاية (القماقم السليمانية). وكيف أن صيادا في إحدى البقاع القصية أرخى شبكته في البحر ليصطاد سمكة ثم رفعها فإذا فيها قمقم نحاس مرصص مختوم عليه بخاتم سليمان بن داود عليهما السلام، فخرج الصياد وكسره فخرج منه دخان أزرق التحق بعنان السماء فسمع صوتا منكرا يقول: " التوبة التوبة يا نبي الله "[١]. وفي حين يرد القمقم في حكاية (الصياد والعفريت) ليشكل حكاية مولدة لحكاية عجائبية أخرى لا يحضر فيها القمقم، فإن حكاية (مدينة النحاس) تشكل بأكملها حكاية هذه القماقم السليمانية وما حدث للعفاريت المحبوسة فيها منذ آلاف السنين.

ويبدو زمن العفريت عندما يخرج من هذه القماقم مفارقا للزمن الواقعي؛ فهو يعيش في زمن مرجعي ماضٍ (زمن النبي سليمان). ولذلك فإنه عندما يخرج من القمقم يطلب التوبة والاستغفار من نبي الله سليمان. وتقتصر وظيفة العفريت الخارج من القمقم على وظيفة التلقي السلبي لكل ما يأمر به البطل. ولهذا عندما تنتهي وظيفته، أي العفريت، فإنه يختفي كما في (حكاية الصياد والعفريت). وتنتهي حكاية (مدينة النحاس) عندما يفتح عبد الملك بن مروان القماقم قمقما بعد قمقم والشياطين يخرجون منها ويقولون: " التوبة يا نبي الله، وما نعود لمثل ذلك"[٢]. ويكون تعليق عبد الملك بن مروان " لم يعطِ الله أحدا مثل ما أعطي سليمان بن داود". وتختلف نهاية هذه الحكاية في طبعة (هابخت) عندما لا يحمل الرحالة معهم سوى ثلاثة قماقم (تبلغ القماقم اثني عشر في طبعة بولاق). ويفتح الخليفة أحد هذه القماقم ويتكلم مع العفريت الذي يخرج من القمقم ثم يأمره بالعودة إلى القمقم، فيطيعه العفريت. وبعد ذلك يضع عليه الخليفة الرصاص والختم ويضعه في خزائنه"[٣].

رابعا: مجاز التحول: وهو مجاز يكاد يكون مهيمنا على العجائبي في ألف ليلة وليلة؛ فالتحول هو الانتقال من حال إلى آخر. ويعد السحر واستعمال الطلاسم مثل الخواتم من أبرز وسائط العجائبي للانتقال من صورة إنسانية واقعية إلى صورة سحرية عجيبة. وغالبا ما يحدث هذا التحول عندما يتجاوز الفاعل الحظر وينتهك المحرم فعندئذ تصيبه اللعنة فيتحول إلى كلب أو قرد أو بقرة أو طائر. وقد تكون اللعنة جماعية فتصبح مدينة بأكملها مسخوطة "فرأيت أناسا بأيديهم عصي على باب تلك المدينة فدنوت منهم فإذا بهم مسخوطين [هكذا]. وقد صاروا

---

[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.

حجارة... وكذلك ملكتهم بتاجها"[١]. ويكون تدخل (الواهب المساعد) [٢] حسب تعبير فلاديمير بروب هو الذي يمكن (الفاعل) من التخلص من التحول العجائبي. والتحول إلى صور عجائبية لا يقتصر على البطل وإنما يشكل صفة أساسية للواهب المساعد الذي تكون تحولاته المستمرة وسيلة لإنقاذ البطل. ويمثل السحر أهم الوسائط العجائبية التي يلجأ إليها الواهب المساعد. وفي الليلة الرابعة عشرة وصف سردي لماهية هذه التحولات العجائبية فابنة الملك ترغب في فك السحر عن الصعلوك الثاني في حكاية (حمَّال بغداد والبنات الثلاث)، وتحاول إرجاعه من صورته الحيوانية المتحولة إلى صورته البشرية مرة أخرى فتستعين بصناعة السحر في هذا التحويل" ... ثم إن بنت الملك أخذت بيدها سكينا مكتوبا عليها أسماء عبرانية، وخطت دائرة في وسط القصر، وكتبت فيها أسماء وطلاسم، وعزَّمت بكلام، وقرأت كلاما لا يفهم"[٣]. وتتحول ابنة الملك إلى صور عدة لمواجهة تحولات العفريت فهي تصبح حية عظيمة في حين يكون العفريت في صفة عقرب، وعندما ينقلب العقرب عقابا تنقلب الحية نسرا ثم ينقلب العقاب قطاً أسود فتنقلب الصبية ذئبا فينقلب القط الأسود إلى رمانة حمراء كبيرة تقع في بركة[٤]. 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[٥]:

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 أيضا مجاز الحلم الذي تشتغل فيه عناصر العجائبي من شخوص وأبطال معارضين وأبطال مساعدين. ولعل حكاية (قمر الزمان وبدور) تعد من أبرز الحكايات على هذا المجاز العجائبي. وفي هذه الحكاية لدينا حلم عجائبي مصطنع يخلقه عفريت وعفريتة يبهرهما جمال

---

[١] ألف ليلة وليلة، ج١، ص٤٥.

[٢]

[٣] ألف ليلة وليلة، ج١، ص٣٩.

[٤] انظر: المصدر نفسه، ج١، ص٤٠.

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

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 حلما، 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

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

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

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

والحلم في الليالي لا يشكل دائما عنصر الخارق الذي لا يمكن تفسيره، وإنما قد يشكل عنصر الغريب الذي يقبل تفسيرا عقليا. فحكاية (الحالم البغدادي) هي أكثر انفتاحا على مرجعية الرؤى والأحلام والمنامات في الثقافة العربية الإسلامية من حكاية (قمر الزمان وبدور) التي

---

[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.

يأتي فيها تشابك الحلم بالعجائبي مقصودا. وما حدث للحالم البغدادي قد يثير دهشتنا وعجبنا بادئ الأمر لكنه سرعان ما يتحول إلى حدث يمكن حصوله بأمر القضاء والقدر.

-تشكلات المقامـــــة:

أولا: فضاء المقامة الدلالي:

يرجع الجذر اللغوي لكلمة (مقامة) إلى معنى المجلس، والجماعة من الناس، " فالمُقـام والمَقامة: الموضع الذي تقيم فيه، والمُقامة بالضم: الإقامة، والمقامة بالفتح: المجلس والجماعـة من الناس، ومقامات الناس؛ مجالسهم أيضا. والمقامة والمقام: الموضع الذي تقوم فيه. والمقامة السادة"[١]. ولم ترد لفظة (مقامة) في القرآن وإنما جاءت لفظة (مقام) أربع عشرة مرة[٢]. وهي إما مصدر بمعنى القيام، وإما بمعنى الموضع الذي يُقام فيه إذ يقول القرطبي في تفـسير قولـه تعالى: ﴿ قال الذين كفروا للذين آمنوا أي الفريقين خير مقاما﴾ [سورة مريم: الآية ٧٣]. وقـرئ مقاما بضم الميم، وهو موضع الإقامة، ويجوز أن يكون مصدرا بمعنى الإقامة، وقرئ (مقامـا) أي منزلا ومسكنا، وقيل: المقام الذي يُقام فيه بالأمور الجليلة"[٣]. ووردت كلمة (مُقامـة) مـرة واحدة في القرآن الكريم. في قوله تعالى:﴿الذي أحلنا دار المقامة من فضله لا يمسنا فيها نصب﴾ [فاطر: ٣٥] .

وقد أصبحت كلمة (مقامة) في أواخر العصر الأموي وأوائل العصر العباسي دالة على الخطبة الدينية والموعظة الأخلاقية. وأفرد ابن قتيبة الدينوري (ت٢٨٢هـ) في عيون الأخبـار بابا كاملا للحديث عن **مقامات الزهاد عند الخلفاء والملوك**[٤]. وفي هذا الباب جمع ابن قتيبـة

---

[١] لسان العرب، مادة (قوم): يشير علي عبد المنعم عبد الحميد إلى " ورود كلمة (مقامة) و(مقام) فـي الـشعر الجاهلي مكتسبة دلالة اجتماعية مرتبطة بطريقة أو نمط معين في الحياة، ومرتبطـة أيـضا بموقـف التهـاجي والمخاصمة والمنافرة عندما يورد كلا المتخاصمين حججه في موقف المنافرة، ويبرز ما يتميز به من مناقـب، وما يوجد في صاحبه من مثالب. ويكون فضاء هذه المنافرات الفضاء المفتوح الذي يتحلـق فيـه المتلقـون أو المتفرجون حول الخصمين" النموذج الإنساني في أدب المقامة، ط١، مكتبة لبنان ناشـرون، بيـروت، الـشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة، ١٩٩٤، ص١٨ وما بعدها.

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

[٣] الجامع لأحكام القرآن، ط١، [طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب]، دار الكاتب العربـي للطباعـة والنـشر، القاهرة، ١٣٨٧هـ/١٩٦٧م، ج١١، ص١٤٢، وقد قام المستشرق الفرنـسي ريجـيس بلاشـير (R. Blachere) بدراسة دلالية لكلمة مقامة، انظر: تطور كلمة مقامة، مجلة المشرق، الـسنة الـسابعة والأربعـون، المطبعـة الكاثوليكية، بيروت، ١٩٥٣م، ص٦٤٦-٦٥٣.

[٤] انظر: عيون الأخبار، [نسخة منقحة مصححة]، ط١، دار الفكـر للطباعـة والنـشر والتوزيـع، بيـروت، ١٤٢٣هـ/٢٠٠٢م، ص٤٣٢.

خطبا دينية أطلق عليها اسم مقام. وقبله كتب الإسكافي المعتزلي (كتاب المقامات في تفضيل علي)[١]. وكلمة (مقامة) ترتبط عند الإسكافي بالدلالة الدينية العقائدية. كما تحدث المسعودي (ت٣٤٦هـ) في مروج الذهب، عن خطب لعلي بن أبي طالب وعن موعظة لعمر بن عبدالعزيز ألقياها بمناسبة مقاماتهما[٢].

ولعل ارتباط المقامة المبكر بالموعظة الدينية والأخلاقية هو الذي جعل عددا كبيرا من الباحثين المحدثين يوردون مقامات الوعاظ والقصاص بوصفها أصلا من أصول فن المقامة الأدبية عند بديع الزمان الهمذاني[٣]. وفي هذه المقامات الوعظية يكون الخليفة أو الأمير هو المتلقي لكل ما يقوله الواعظ، وكثيرا ما تنتهي هذه الموعظة ببكاء الخليفة خشية من الله. ومن المقامات التي أوردها ابن قتيبة مقام خالد بن صفوان (ت ١٣٣هـ) بين يدي هشام بن عبدالملك (ت ١٢٥هـ). والموعظة منسوجة على السجع، يقول خالد: " وفدت عليه،أي هشام بن عبد الملك، فوجدته قد بدأ يشرب الدهن وذلك في عالم باكر وسميه وتتابع وليه، وأخذت الأرض زخرفها، فهي كالزرابي المبثوثة والقباطي المنشورة أو تراها كالكافور لو وضعت به بضعة لم تترب، وقد ضربت له سرادقات جير بعث بها إليه يوسف بن عمر من اليمن تتلألأ كالعقيان"[٤].

لم تكن المقامة " زهرة برية " نبتت فجأة حسب وصف كيليطو[٥]، وإنما كانت هناك روافد وأصول للمقامة التي ستبرز في القرن الرابع للهجرة بوصفها نوعا سرديا جديدا كما سنبين[٦].

---

[١] 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.

[٢] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[٣] 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.

[٤] عيون الأخبار، ص٤٣٣.

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

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

ثانيا: روافد المقامة:

أ- خالد بن يزيد: الشخصية المشكلة للمكدي:

إن شخصية خالويه المكدي كما قدمها لنا الجاحظ في (بخلائه) تقف نمطا فريدا لأنموذج فني تتشكل فيه شخصية المكدي[١]. بما فيها من واقع وبما فيها كذلك من خروج عن هذا الواقع وجنوح نحو الغريب والعجائبي. ولا نستطيع أن نخضع شخصية خالد بن يزيد لتصنيفات الجاحظ عن البخلاء وحديثه عن متعاقليهم وعن حلقات المسجديين؛ فأنموذج خالد بن يزيد أنموذج متعال على هذه التصنيفات الجاحظية[٢] وهذا متأتٍ من مصدرين هما أسلوب المبالغة وأسلوب المفارقة. فالجاحظ يعمق عنصر المبالغة لرسم شخصية (Character) مبالغ في حدودها ومعالمها. ويتوسل الجاحظ لبيان هذه المبالغة التي تكاد تبلغ مبلغ العجائبية بمرجعيات تاريخية وأسطورية وأخرى واقعية. فالمرجعيات التاريخية تحيلنا على ذي القرنين وتميم الداري. والجامع بين هاتين الشخصيتين التاريخيتين حب التنقل والارتحال؛ فذو القرنين جاب أرض الله الواسعة حتى بلغ مغارب الشمس، وتميم الداري شاهد الجسّاسة وكلّم الدجال. 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"[٣]. ويستعين المكدي بعناصر أسطورية في سياق إبراز النمط المتفوق فيأتي حديث ابن يزيد عن الغول والسعلاة والهاتف والجن والشق والرئي والكاهن والعرّاف والتنجيم والزجر والطرق والفكر[٤]. 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

---

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

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

[٣] البخلاء، ص٤٧.

[٤] انظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها

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"[١]. وقد يلجأ السرد إلى تخصيص السياق بعد أن كان عاما كي يحيل على مراجع واقعية تثبت أنموذج المكدي المتعالي. ولهذا ترد في حديث خالد بن يزيد أسماء رؤساء اللصوص وقطاع الطرق وصعاليك الجبال من أمثال إسحاق قتال الحر، وبنجويه شعرالجمل، وعمرو القوقيل، وجعفر كردي كلك، وقرن أيره، وحمويه عين الفيل، وشهرام حمار أيوب، وسعدويه نائك أمه"[٢]. 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 يتطور مع تطور الوعي المديني والإحساس بقيمة (رأس المال)؛ فالمكدي يصادف دهرا 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 السروجي).

ب- المكدي شاعرا:

إن أنموذج خالويه المكدي كان المشكّل لموروث شعري دار حول الكدية في القرن الرابع للهجرة. واللافت أن طائفة كبيرة من الشعراء كانوا يحتفون في أشعارهم بالكدية 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 أبوالأحنف العكبري (ت٣٨٥هـ) في الكدية يقول فيها[٣]:

---

[١] المصدر نفسه، ص٤٦.

[٢] كتاب البخلاء، ص٤٦.

[٣] يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، تحقيق مفيد قميحة، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٢٠هـ/٢٠٠٠م، م٣، ص١٣٧.

على أني بحمـــد الـلـــــه في بيت من المجد
بإخواني بني ساســا ن أهل الجد والحد
لهم أرض خراســان فقاشان إلى الهنــد
إلى الروم إلى الزنــج إلى البلغار والسند

وقد كانت معارضة أبــي دلــف الخزرجــي لهــذه القــصيدة بقــصيدة طويلــة هــي (القصيدة الساسانية). ويهمنا من هذه القصيدة الأوصاف الكثيرة التي شكلت نص الكديــة عنــد الخزرجي؛ فقد ذكر أبو دلف في (القصيدة الساسانية) معجما دلاليا ثريا بأصناف المكدين. ومن تسميات المكدين التي ذكرها أبو دلف الكمّاذ، والصّلاج، والكاغ، والكاغة، والشيشق، والدروز، والدرع، والرعس، والشطب، والميسر، والمــدكك، والقــاص، والبــشرك، والمــصطبانيون، والمطراش، والمدرجة، والقناء، ومن ساق، وطفشل، وسطل، ودوشش وغيرها[١].

ويصبح القص واحدا من الحيل التي يتوسل من خلالها المكدي إلى اســتدرار عطــف المتلقين لاستدرار نقودهم:

ومــن قــــصَّ لإسرائيـــــــــل أو شبـــــراً على شبـــــر

ويفسر الثعالبي هذا البيت بأن " من قصَّ " هو الذي يــروي الحــديث عــن الأنبيــاء، والحكايات القصار ويقال لها الشبريات"[٢].

وقد يخرج الشاعر المكدي في قصيدته المدحية عما تعارف عليه الشعراء من سنن ثابت يحتفي بالممدوح فيؤدي خروجه عن هذا السنن إلى ابتداع نمط مضاد يزعــزع هــذا الثبــات. فللشاعر أبي العبر نمط من التحامق في شعره اتخذه مذهبا وطريقة لا يحيد عنها، على الــرغم من لوم الناس له "، وعجبهم من حاله حتى جعله ابــن المعتــز " مــؤمّرا علــى الحمقــى"[٣]. وأبو العبر (ت٢٥٠هــ) الذي كان شريفا ينتمي إلى البيت الهاشمي أراد أن يتخذ لنفسه مــذهبا

---

[١] انظر: تفصيل هذه الألفاظ وشرحها في اليتيمة،م ٣، ج١، ص٤١٦ وما بعدها. ويهمنا من هذه الألفاظ كل ما له علاقة بالقصص؛ فقد ذكر أبو دلف ألفاظا دالة على القاص ومجلسه. فالمكوز: هو الذي يقوم فــي مجــالس القصاص فيأمر القاص أصحابه بإعطائه ثم إذا تفرقوا تقاسموا مــا أعطــوه، و (النــائح المبكــي) و (المنــشد المطري)؛ قوم ينوحون على الحسين بن علي يروون الأشعار في فضائله ومراثيه (رضــي الله عنــه)، ومــن (ضرب في حب علي وأبي بكر) قوم يحضرون الأسواق فيقف واحد جانبا ويروي فضائل أبي بكر (رضي الله عنه)، ويقف الآخر جانبا 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.

تكون له فيه الفرادة والتميز فكان مدحه للملوك هجاء. إذ يقول عنه ابن المعتز " وكان يمدح الخلفاء، ويهجو الملوك بمثل هذه الركاكة. وكان يؤمَّر على الحمقى فيشاورونه في أمورهم كأبي السواق وأبي الغول وأبي الصبارة، وطبقتهم من أهل الرقاعة"[١]. وشعر أبي العبر كان يلقى رواجاً عند دوائر العامة والخاصة شأنه في ذلك شأن أشعار الأحنف العكبري وأبي دلف الخزرجي. وقد أشار أبو الفرج الأصفهاني إلى ذيوع شعره " الذي كسب بالحمق أضعاف ما كسبه كل شاعر كان في عصره بالجد، ونفق نفاقا عظيما، وكسب في أيام المتوكل مالا جليلا"[٢].

ومن الشعراء الذين جمعوا بين فن الكدية والتحامق الشاعر ابن الحجاج (ت٣٩١هـ) الذي كانت قصائده رائجة بين الملوك والأمراء والوزراء والرؤساء؛ أي أنها كانت تحظى بعناية السلطة السياسية. فقد كان ابن الحجاج عند هؤلاء " مقبول الجملة، غالي مهر الكلام، موفور الحظ من الإكرام والإنعام، مُجاب إلى مقترحه من الصلات الجسام والأعمال المجدية التي ينقلب فيها إلى خير حال"[٣]. أما ديوانه فقد كان " أسير في الأفاق من الأمثال، وأسرى من الخيال"[٤]. 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"[٥]. وقصيدة ابن الحجاج في وصف كلاب عز الدولة، وهي تطعم لحوم الجدا بينما يتضور الشاعر جوعا تمثل نمط الهجاء الساخر المبطن؛ إذ تحضر الكلاب المدللة في مفارقة ضدية مع الشعب المحروم الجائع. ولعل تمني ابن الحجاج أن يصبح كلبا من هذه الكلاب المدللة تمثل ذروة المفارقة الساخرة[٦]:

رأيت كلاب مولانا وقوفاً ... ورابضة على ظهر الطريق

فمن وردٍ له ذنب طويل ... يعقفه وملهوب خلوقي

تغذى بالجدا فوددت أني ... وحق الله خركوش سلوقي

---

[١] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

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

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

[٤] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[٥] عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص٢٧.

[٦] اليتيمة، م٣، ص٦٧.

وقد اقترن اسم ابن الحجاج بابن سكرة الهاشمي (ت٣٨٥هـ). وكان ورود كلمة الكدية والمكدين طارئا على شعر ابن سكرة يستخدمها، على سبيل التظرف والدعابة والمجون. وقد أثبت الثعالبي في يتيمته نماذج من أشعار ابن سكرة في الكدية منها[١]:

رسالة من مكد وشاعر وشريف
إلى فتى مستبد بكل فعل ظريف
إليك يحيى اشتكائي صحوي بيوم طريف
ولست مضمر نسك كلا ولا بعفيف
ولو أسام بديني لبعته برغيف
وفي النبيذ سلو عن الغرام المطيف
....
فامنن علي بضخم من الدنان كثيف

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

جـ- المكدي مبدعا للحكايات:

لم يقتصر أثر الكدية على الإبداع الشعري فقط إذ لدينا إبداع نثري أيضا تمثّل في النوادر والقصص والحكايات التي كانت الكدية محورا لها. وقد أتت هذه التشابهات في التراث السردي اللاحق للجاحظ. فقد أورد البيهقي في حديثه " محاسن السؤال "[٢] خبرا عن الجاحظ يذكر فيه احتيال أحد المكدين على مجموعة من الناس أوهمهم أنه، أي المكدي، مجاهد في سبيل الله، وأن الروم أغاروا على المسلمين في الثغور وشتتوا شمل أهله فخرج هاربا على وجهه. وتنطلي الحيلة على جمهور المتلقين وتبدأ الدراهم تنهال على هذا المكدي من كل جانب فينصرف ومعه أكثر من مئة درهم. ويمكننا أن ننظر إلى هذا الخبر المنسوب للجاحظ على أنه امتداد لشخصية خالويه المكدي الذي كان ينظر، في وصيته لابنه، لفن الكدية في حين يقوم المكدي في هذا الخبر باصطناع فنون الحيلة للتوصل إلى مأربه. واللافت أن خطاب الكدية يتميز بصيغة موحدة في هذين الخبرين، وكذلك في الأشعار التي تناولناها بالتحليل. وهذه الصيغة الموحدة تدل على تضخم الذات الساردة إلى الحد الذي يصبح فيه السرد اختلاقيا، الأمر الذي يعني وجود توظيف مميز لعنصر المبالغة في صور الكدية السردية. ففي حديث البيهقي المنسوب إلى الجاحظ يقول الشيخ المكدي لشاب صغير من المكدين شتم مهنة الكدية: " اسمعوا

---

[١] المصدر نفسه، م٣، ص٢٣-٢٤.

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

بالله! يجيئنا كل نبطي قرنان، وكل حائك صفعان، وكل ضرّاط كشخان، يتكلم سبعا في ثمان، إذا لم يصب أحدهم يوما شيئا ثلب الصناعة ووقع فيها. أو ما علمت أن الكدية صناعة شريفة، وهي محببة لذيذة، صاحبها في نعيم لا ينفد، فهو على بريد الدنيا ومساحة الأرض، وخليفة ذي القرنين الذي بلغ المشرق والمغرب، حيثما حلَّ لا يخاف البؤس، يسير حيث يشاء، يأخذ أطايب كل بلدة!" [١].

ولعل حكاية أبي القاسم البغدادي[٢] تمثل تمدد خطاب الكدية السردي بعد أن كان هذا الخطاب مقتصرا على أخبار وأحاديث ونوادر قصار لا تكون حكاية مكتملة. وتحيلنا الحكاية 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 فضلا عن محاكاة العيوب النطقية مثل كلام الفأفاء ومحاكاة أصوات الحيوانات. وقد تكون هذه المحاكاة ذات دلالة اجتماعية معينة عندما تجعل موضوعها الأعمى وإيماءاته[٣]. 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 أنماطا لا أفرادا"[٤]. وكأن هذه الحكاية، أي حكاية أبي القاسم البغدادي، تبلور أنموذجا 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"[٥].

---

[١] المصدر نفسه، ص ٥٨٠.

[٢] تثير حكاية أبي القاسم البغدادي مشكلة مؤلفها. ويرى بعض الباحثين مثل آدم متز Adam Mez، ناشر القصة، أنها من تأليف أبي المطهر محمد بن أحمد الأزدي. وقد اعتمد المفهرس يوسف إلياس سركيس وزكي مبارك على ملحوظات آدم متز في تعيين المؤلف وزمن الحكاية. انظر: يوسف إلياس سركيس، معجم= المطبوعات =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.

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

[٤] عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص٣٢.

[٥] حكاية أبي القاسم البغدادي، ص١.

وتبدو حكاية أبي القاسم البغدادي منفتحة نصيا على أنواع الكلام العربي شعره ونثره. فهي تتمثل الذائقة الشعرية العربية القديمة. ونوادر المحدثين وشواردهم[١]. ويرد حديث المصنف عن تمثله للخطاب البدوي ليشكل علامة دالة على تداخل أنساق لهجية دارجة أو عامية تتجاور مع الخطاب الفصيح للمحكي السردي. وربما كانت الحكاية البدوية المرفقة بحكاية أبي القاسم البغدادي مؤشرا على بدايات تدوين المحكي الشعبي (غير الفصيح)، غير أن ضياع نص هذه الحكاية يجعل حديثنا عن هذه الأولية داخلا في حكم المحتمل.

إن الزمن الحكائي (السردي) في هذه الحكاية لا يزيد على يوم كامل وليلة كاملة. ويأتي إعلان السارد عن هذا الزمن السردي قبل الشروع في فعل الحكي أو القص كي يكون هذا البيان الزمني عقدا بين السارد والمتلقي. فحكاية أبي القاسم " حكاية مقدرة على أحوال يوم واحد من أوله إلى آخره أو ليلة كذلك، وإنما يمكن استيفاؤها واستغراقها في مثل هذه المدة"[٢]. وفضاء الحكاية النصي يشكل منظورا محولا 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 تراكما سرديا يضخم أبعاد الشخصية. فأبو القاسم كما تقدمه الحكاية كان شيخا بلحية بيضاء، تلمع في حمرة وجه يكاد يقطر منه الخمر الصرف، وله عينان كأنه ينظر بهما من زجاج أخضر تبصان كأنهما تدوران على زئبق ... عيّارا، نعّارا، زعّاقا، شهّاقا، طفيليا، بابليا، أديبا، عجيبا، رصّافا، قصّافا، مدّاحا، قدّاحا، طريفا، سخيفا " [٣]. 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 [٤] في هذه الحكاية. ويمهد فضاء المجلس للمفارقة الضدية المميزة لشخصية أبي القاسم؛ إذ تكون شخصيته بمثابة دال لأنها " تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها السردية"[٥]. ويكون تشكل شخصية المكدي أو العيار 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

---

[١] انظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها. ويرد شعر ابن الحجاج كثيرا في هذه الحكاية، انظر على سبيل المثال: ص٢، ٣ من الحكاية.

[٢] المصدر نفسه، ص٢.

[٣] حكاية أبي القاسم البغدادي، ص٥.

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

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

قناعه السردي، ويبدأ بالإفصاح عن هويته 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 العيار 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 ..."[١].

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[٢]. وينتهي السارد (أبو القاسم البغدادي) إلى تفضيل بغداد غير آبه بكون متلقي سرده في ذلك المجلس من الأصفهانيين. وتنتهي الحكاية بمثل ما بدأت به؛ أي بتظاهر أبي القاسم بالنسك والخشوع والتقوى وبقراءة القرآن، والترحم على الحسين الذبيح ويلبس الطيلسان[٣]. أي أن زمن الحكاية زمن دائري أشبه بزمن الحكايات والسير الشعبية[٤].

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

---

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

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

[٣] جاء في خاتمة هذه الحكاية: " أن أبا القاسم يقرأ القرآن فيبتسم من الجماعة واحد فيقول: ويحك أكل هذا الطرب بعد قتل الحسين الذبيح عليه وعلى آبائه الطاهرين السلام.

لعن الله من يعادي عليا وحسينا من 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.

[٤] أحسب أن شخصية الوزير المهلبي (ت٣٥٢هـ) كانت مصدرا 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 التنوخي 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 التنوخي وغيرهم. وما منهم إلا أبيض اللحية طويلها وكذلك كان الوزير المهلبي فإذا تكامل الأنس وطاب المجلس ولذّ 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 قطربليا أو عكبريا 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.

ثالثا: تشكُّل 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[١]؛ إذ طور البديع مدلول هذه اللفظة وجعلها تدل على بنية سردية مستحدثة تتخذ الخبر إطارا لها، ولكنها تخرج عن بنية الخبر التقليدية، وقد أعطى أبو القاسم الحريري (ت٥١٦هـ) الأولية الإبداعية في بروز فن المقامة إلى بديع الزمان إذ يقول " ... وبعد فإنه قد جرى ببعض أندية الأدب الذي ركدت في هذا العصر ريحه وخبت مصابيحه ذكر المقامات التي ابتدعها بديع الزمان وعلاَّمة همذان، رحمه الله، وعزا إلى أبي الفتح الإسكندري نشأتها وإلى عيسى بن هشام روايتها وكلاهما مجهول لا يعرف ونكرة لا تتعرف فأشار من إشارته حكم، وطاعته غنم، إلى أن أنشئ مقامات أتلو فيها تلو البديع، وإن لم يدرك الظالع شأو الضليع... هذا مع اعترافي بأن البديع رحمه الله سباق غايات وصاحب آيات، وأن المتصدي بعده لإنشاء مقامة ولو أوتي بلاغة قدامة، لا يغترف إلا من فضالته، ولا يسري ذلك المسرى إلا بدلالته"[٢].

وقد شكك كارل بروكلمان في أولية البديع في ابتكار المقامة؛ إذ يقول: " وبديع الزمان الهمذاني مبتكر فن المقامات في الأدب العربي إذا لم يكن منافسه الخوارزمي هو الذي سبق إلى ذلك " [٣]. وفيما أعلم لم تصلنا مقامات الخوارزمي ولم يشر أي مصدر من المصادر القديمة التي ترجمت للخوارزمي إلى وجود مقامات له. وربما كان التصحيف في بعض المصادر سببا للقول بوجود مقامات له. فقد ورد في نص ياقوت الحموي ذكر المناظرة التي جرت بين البديع والخوارزمي، ويقول عنها ياقوت: " ثم شجر بينه [أي البديع] وبين الأستاذ أبي بكر الخوارزمي ما كان سببا لهبوب ريح الهمذاني وعلو أمره، إذ لم يكن في الحسبان والحساب أن أحدا من

---

[١] 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 أيضا: 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.

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

[٣] تاريخ الأدب العربي، نقله إلى العربية عبد الحليم النجار، ط٥، دار المعارف، القاهرة، ج٢، د.ت.ن. ص١١٢.

الأدباء ينبري لمساجلته، فلما تصدى الهمذاني لمباراته، وجرت بينهما مقامات ومبادهات"[١]. في حين يرد النص في اليتيمة "مكاتبات ومباهاة"[٢].

وقد وردت في رسائل بديع الزمان رسالة يورد فيها انتقاد الخوارزمي له بأنه لا يجيد إلا المقامات فيذكر بديع الزمان الهمذاني أنه قد أملى أربعمئة مقامة، ويتحدى منتقده بتأليف مثلها[٣]. ومع تأكيد البديع أنه أملى أربعمئة مقامة إلا أن ذلك قد يكون من باب التظاهر والنفج الشديد الذي ميز علاقته بالخوارزمي. ومن هنا يأتي العدد (أربعمئة) دلالة على الكثرة المطلقة. وقد يكون عدد مقامات البديع أقل من هذا العدد بكثير خاصة أن مقاماته دونت ولم تتداول شفاها حتى تكون عرضة للضياع. إلى جانب أن الحريري عارض مقاماته بخمسين مقامة فقط. وكثير من المقاميين حاكوا الحريري، والتزموا بالعدد خمسين[٤]. ولذلك أتفق مع بروكلمان في كون مقامات البديع كانت اثنتين وخمسين مقامة فقط[٥]. وربما خلط البديع في تسمية مقامة بين مقاماته الأدبية وبين رسائله التي بلغت كما يذكر بروكلمان مئتين وثلاثا وثلاثين رسالة فنكون بذلك أمام عدد يقرب من أربعمئة مقامة[٦].

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"[٧]. 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[٨]. 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.

---

[١] معجم الأدباء، ترجمة بديع الزمان الهمذاني.

[٢] اليتيمة، ج٤، ص٢٣٨.

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

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

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

[٦] انظر: المرجع نفسه، ج٢، ص١١٤.

[٧] اليتيمة، ج٤، ص٢٩٥.

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

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

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

---

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

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

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

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

المقامتين لفظا ولا معنى. ووقف مناقلتها بين رجلين: سمى أحدهما عيسى بن هشام، والآخر أبا الفتح الإسكندري. وجعلهما يتهاديان الدرر ويتنافثان السحر، في معان تضحك الحزين، وتحرك الرصين، يتطلع منها كل طريقة، ويوقف منها على كل لطيفة، وربما أفرد أحدهما بالحكاية، وخص أحدهما بالرواية"[١].

إن نص الحصري القيرواني (ت٤٥٣هـ) يعد نصا متأخرا على ابن دريد (ت٣٢٣هـ) وعلى بديع الزمان الهمذاني (ت٣٩٨هـ). ولم نجد في المصادر القريبة زمنيا 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 أن الحصري يشير إلى مصطلحي (حكاية) و (رواية) وهما مصطلحان في بنية المقامة السردية كما أنشأها البديع.

جميع الحقوق محفوظة

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

ولعل أنموذجا من هذه الأحاديث يدلنا على منحاها اللغوي؛ ففي حديث البنات الثلاث اللاتي وصفن أزواجهن يقول ابن دريد[٢]: " أخبرني عمي، عن أبيه، عن ابن الكلبي. قال: قالت: عجوز من العرب لثلاث بنات لها: صفن ما تحبين من الأزواج، فقالت الكبرى: أريد أروع بسّاما، أحذّ مجذاما، سيد ناديه، وثمال عافيه، ومحسب راجيه، فناؤه رحب، وقياده صعب، وقالت الوسطى: أريده عالي السناء، مصمم المضاء، عظيم نار، متمم أيسار، يفيد ويبيد، ويبدئ ويعيد، هو في الأهل صبي، وفي الجيش كمي، تستعبده الحليلة، وتسوده الفضيلة. وقالت الصغرى: أريده بازل عام، كالمهند الصمصام، قرانه حبور، ولقاؤه سرور، إن ضم قضقض، وإن دسر أغمض، وإن أخل أحمض، قالت أمها: لا فض فوك! لقد فررت لي شرة الشباب جذعة...".

---

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

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

وهذه المرويات اللغوية حتى لو صحت نسبتها لابن دريد، وصح تأثر البديع بها نجدها في الموروث السردي العربي القديم قبل ابن دريد، فقد جاء في حديث عائشة رضي الله عنها، وقد ذكره البخاري في صحيحه في (باب حسن المعاشرة) قالت[١]: " جلست إحدى عشرة امرأة فتعاهدن وتعاقدن ألا يكتمن من أخبار أزواجهن شيئا. قالت **الأولى:** زوجي لحم جمل غث على رأس جبل لا سهل فيرتقى ولا سمين فينتقل. وقالت **الثانية:** زوجي لا أبث خبره إني أخاف أن لا أذره إن أذكر عجره وبجره. وقالت **الثالثة:** زوجي إن أنطق أطلق وإن أسكت أعلق ...".

ومن الباحثين من أرجع الريادة الإبداعية في فن المقامة لأحمد بن فارس (ت٣٩٥هـ) أستاذ البديع؛ فهادي حسن حمودي جعل ابن فارس مبدع المقامات الأول 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 عرف بأنه " صاحب حكايات من أقاصيص وسمر"[٢]. فقد ترك ابن فارس إلى جانب تراثه اللغوي تراثا سرديا تمثل في (قصص النهار وسمر الليل) إلى جانب كتاب (المسائل) أو (فتيا فقيه العرب). ويرى هادي حمودي "أن شخصية عيسى بن هشام شخصية متخيلة مرسومة بدقة على غرار شخصية أحمد بن فارس، شيخ البديع، ولا غرو في هذا ما دامت المقامات أساسا من إيحاء ابن فارس راويته"[٣]. ويبدو أن حمودي بنى حكمه في ريادة ابن فارس الإبداعية على تصور معين جاء من فهمه لما أتت به بعض المصادر القديمة من ترجمة لابن فارس. كما أنه يشير إلى ضياع آثار ابن فارس السردية على الرغم من وجودها في بعض مراكز المخطوطات في العالم[٤]. وربما تسمح لنا قراءة مخطوطة (قصص النهار وسمر الليل)، بمعرفة الأولية الزمنية لمبدع فن المقامات. وحتى لو كان البديع مسبوقا زمنيا ببعض كتاب المقامات فإن ريادته الإبداعية أمر لا ينكره عليه احد. وقد سبق لنا أن أوردنا رأي الحريري في مقامات البديع واعترافه بسبقه وفضله. كما أن المقامة تأثرت

---

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

[٢] 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.

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

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

بالموروث السردي الإخباري الذي سبقها، وأثرت في الموروث السردي المعاصر واللاحق لها واستمر تأثيرها قرونا عدة.

وقد تمثلت الريادة الإبداعية لمقامات الحريري أيضا؛ فقد ذكر ياقوت أنه، أي الحريري، كان غاية في الذكاء والفطنة والفصاحة والبلاغة، له تصانيف تشهد بفضله وتقر بنبله وكفاه شاهدا كتاب المقامات التي أبر بها على الأوائل وأعجز الأواخر"[١]. وقد كان أثر الحريري كبيرا فيمن جاء بعده؛ إذ حاكى مقاماته عدد من المقاميين، كما تناول عدد كبير من الشراح هذه المقامات وخاصة في بلاد الأندلس والمغرب[٢]. وقد واجهت مقامات الحريري منذ نشأتها مشكلة صحة نسبتها إليه؛ وسمع الحريري بنفسه هذا التشكيك في مقاماته. فمما يرويه ابن خلكان[٣] " أن الحريري لما عمل المقامات كان قد عملها أربعين مقامة، وحملها من البصرة إلى بغداد وادعاها، فلم يصدقه في ذلك جماعة من أدباء بغداد، وقالوا: إنها ليست من تصنيفه، بل هي لرجل مغربي من أهل البلاغة مات بالبصرة ووقعت أوراقه إليه فادعاها، فاستدعاه الوزير إلى الديوان وسأله عن صناعته، فقال: أنا رجل منشئ، فاقترح عليه إنشاء رسالة في واقعة عينها، فانفرد في ناحية من الديوان، وأخذ الدواة والورقة ومكث زمانا كثيرا 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 إن هذين البيتين لأبي محمد ابن أحمد المعروف بابن جكينا الحريمي البغدادي الشاعر المشهور:

شيخ لنا من ربيعة الفرس ينتف عثنونه من الهوس

أنطقه الله بالمشان كما رماه وسط الديوان بالخرس"

وترد الحكاية عند ياقوت الحموي[٤] بصورة أخرى إذ يقول: "حدثني من أثق به أن 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 أنهم لم يعرفوا فضله، ولا اشتهر بينهم بلاغته ونبله، فقال له بعض الكتاب: أي شيء تتعانى من صناعة الكتابة حتى نباحثك فيه؟ فأخذ بيده قلما 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،

---

[١] معجم الأدباء، ترجمة الحريري.

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

[٣] وفيات الأعيان، ترجمة الحريري.

[٤] معجم الأدباء، (ترجمة الحريري).

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

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع رسائل الجامعة

وتجعل الرواية الأولى، وهي رواية ابن خلكان، أن إنكار طائفة من الأدباء عمل الحريري في المقامات هو الذي جعل أنوشروان يطلب من الحريري كتابة رسالة أو مقامة في واقعة بعينها. وقد عجز الحريري، وفقا لهذه الرواية عن إنشاء المقامة، وأصيب بالحُبسة فكان ذلك مصدرا لتشفي المنكرين وفي مقدمتهم أبو القاسم علي بن أفلح الشاعر. في حين تجعل الرواية الثانية من الحريري مبدعا أنشأ مقامة بأمر من الوزير أنوشروان. وقد أتى إنكار الأدباء في بغداد بعد استحسان الوزير أنوشروان لهذه المقامة (المقامة الحرامية). وفي كلا الخبرين يحاول المنكرون أن ينسبوا إبداع المقامات الحريرية إلى رجل مغمور مغربي، ونحن نعلم أن 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 أن الإبداع الأدبي ليست له أوقات محددة؛ فكثيرا ما تتعسر الأمور على المبدع، ويصبح قلع ضرس له أهون عليه من إنشاء قصيدة أو مقامة.

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

حافظ الحريري على البنية السردية لمقامات الهمذاني؛ فراويه هو الحارث بن همام أما بطله فهو أبو زيد السَروجي. وكانت الكدية 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 أنموذجا 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 المتميزة. فقد عرف الأنموذج الأصلي للبنية السردية المقامية عند بديع الزمان والحريري تحولاً تمثل 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]. ولعلَّ هذا التحوّل هو الذي شجع ابن ناقيا (ت٤٨٥هـ) على الخروج المبكر من جبة بديع الزمان الهمذاني. وكأنّ ابن ناقيا أراد أن يؤكد 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 وهذبنا ألفاظها ومعانيها وحبوناها في البلاغة على سامعيها وراويها. وقد سلك بعض المتقدمين هذا المسلك في مثلها كرياضة للخاطر (كذا) وتحدياً للقريحة غير ناثر جفيرها للمرمى، ولا رايداً لسوامها عند أحد مرعى"[2]. والتحول 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 أن معاصري ابن ناقيا وهما الغزالي (ت٥٠٥ هـ) والسمعاني (ت٥٦٢هـ) لم يخرجا عن دلالة كلمة (مقامة) كما فهمها ابن قتيبة في (عيون الأخبار). ولذلك فإن مقاماتهما تندرج في بنية الخبر التقليدية. وفي إطار المواعظ والعبر المستقاة من مرجعيات دينية وتاريخية.

ونجد الاتجاه الوعظي في فن المقامة عند أبي القاسم الزمخشري (ت٥٣٨هـ) الذي لم يحتذِ في مقاماته حذو أحد من المقاميين 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 الزمخشري من وجود البطل أو الفاعل السردي. وقد اشتملت مقامات الزمخشري على خمسين

---

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

[2] مقامات الحنفي وابن ناقيا، طبعة مصطفى أحمد كامل سلطان بايزيده، أسطنبول، د.ت. ص ١٢٣.

مقامة تتراوح في طولها، ولكن الغالب عليها كونها قصيرة موجزة باستثناء بعض المقامات الطويلة نسبياً مثل مقامة (أيام العرب)[١].

وطوّر ابن الجوزي (ت٥٩٧هـ) اتجاه المقامات الوعظي ليصبح ذا بنية سردية فنية. فقد جعل بطلاً واحداً لمقاماته الخمسين هو أبو التقويم أما 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[٢].

ونجد في مقامه الشاب الظريف (ت٦٨٧هـ) بعض التجديد في بنية المقامة السردية؛ فقد التزم ابن عفيف الدين التلمساني بوجود بطلٍ وراوٍ. وكان أبطال الشاب الظريف ثلاثة يقومون جميعاً برواية أحوال عشقهم الصوفي[٣]. أي أنّ هذه المقامة منفتحة نصياً على الإبداع الصوفي بشقيه الشعري والنثري. كما أن دلالات المقامة تتجاوز الغزل العفيف كما فهم بعض الباحثين إلى استعارة منظومة رمزية تتغنى بالحب الإلهي.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

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

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

([3]) 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 أنه لا وجود لعنصر الكدية في هذه المقامات أيضا[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 اللياما 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. وإنما 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 علل 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

([1]) 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.

([2]) مقامات القواس، مخطوطة بدار الكتب المصرية، رقم ٢٣٥٩، (صورة بالميكروفيلم).

([3]) انظر: الفصل الثاني، بلاغة المقموعين والتمثيلات الرمزية، ص١٤١.

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

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

في العشرين من عمره، واستمر 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. وانتصر 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. وأكدت 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 جل 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 تأثر 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 شهيد (ت٤٢٦هـ).

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

([2]) 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 السروجي 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 أن مقامة واحدة لأبي الخصال لن تسمح لنا بأية حال من الأحوال أن نبين مدى اقترابها أو ابتعادها عن الأنموذج الحريري.

وفي حين كانت معارضة ابن أبي الخصال للحريري متمثلة في مقامة واحدة 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 تمام. وقد التزم السرقسطي في سجعه حروف الهجاء كما بنى بعض مقاماته على طريقة (أبجد).

وقد يسلم المقامي في بعض الأحيان بعجزه عن محاكاة الأنموذج الأصلي للمقامة كما وجد عند البديع والحريري. فابن المعظم (كان موجوداً سنة ٧٠٠هـ)، ألف مقاماته الاثنتي عشرة معارضة لمقامات الحريري لأنه 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 المعظم: "وبعد فقد جرى ببعض الأندية 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

([1])المقامة في ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، القسم الثالث،المجلد الثاني، ترجمة أبي عبدالله محمد بن أبي الخصال.

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

([3]) 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 المعظم 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 وإنما رواة مختلفون منهم القعقاع بن زنباع والججاج بن جهجاه وغيرهما. وهكذا تأتي أسماء مقامات ابن المعظم 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) لأن إطارها المكاني هو لبنان[٢].

وكانت معارضة ابن الصيقل الجزري (ت٧٠١هـ) لمقامات الحريري رغبة 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 براو 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 شك أن من جهل شيئاً عاداه، فعند ذلك أشار عليّ بعض من حضر بإنشاء مقامات يفهمها القاصي والداني، غير محتاجة ألفاظها إلى التفتيش في

([1]) المقامات الاثنتاعشرة لابن المعظم، مخطوطة بدار الكتب المصرية رقم ٢٠٨٨، (صورة بالميكروفيلم).

([2]) انظر: المصدر نفسه، ص ٤.

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

([4]) المصدر نفسه، ص ١٦٠.

كتب اللغة والمعاني، فأنشأت هذه المقامات حسب الإشارة"[١]. ويعد تأثر 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، وقرر مرامه وهو متحام 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 يمل 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 السروجي. 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 ممثلاً في التنوخي. وتكون بنية المقامة السردية عند الحنفي باعتمادها على عنصر المناقضة والمقابلة قد حققت تميزاً شكلياً ومضمونياً في النوع المقامي.

وعلى الرغم من ذكر ابن الصفدي(ت ٧٦٤هـ) في خطبة مقاماته أنه اطلع على مقامات ابن العطّار وعددها خمسون، ثم اقتفى أثرها إلا أن 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 السروجي. ولا تختلف سمات بطل ابن الصفدي عن سمات أبي الفتح الإسكندري وأبي زيد السروجي، 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]:

أنا اللجوجي وفيها مولدي	وبعلبك يا أخي بلدي
قد سرت في الآفاق أبغي مقصدي	في طاعة الله الكريم الأوحد

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

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

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

([4]) المقامات الجلالية الصفدية، معهد المخطوطات، القاهرة، رقم ٢٢٨٩ أدب، مخطوطة الورقة ٥٨.

وفي العصر الحديث عارض ناصيف اليازجي(ت١٨٧١) في (مجمع البحرين) مقامات الحريري في ستين مقامة. ولكنه التزم بالبنية السردية 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 محاولاً إحياءه لا تفكيكه أو تقويضه. يقول اليازجي: "إنني قد تطفلت على مقام أهل الأدب، من أيمة العرب، بتلفيق أحاديث تقتصر من شبه مقاماتهم على اللقب، ونسبت وقائعها إلى ميمون بن خزام وروايتها إلى سهيل بن عبّاد، 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 بأن ذلك ضرب من الفضول، بعد انتشار ما أبرزه أولئك الفحول. غير أني تطاولت عليه مع قصر الباع طمعاً في طلاوة الجديد وإن كان من سقط المتاع"[١].

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

رابعا: انفتاح النص المقامي:

ليست المقامة نوعاً سردياً منغلقاً على نفسه؛ فقد استجابت المقامة منذ نشأتها وتطورها 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 لعل 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 إسنادٍ وراوٍ للإحالة على وقائع سردية متخيلة. 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 راو ثان (متلقين معاصرين لعيسى بن هشام) ثم إلى (راوٍ ثالث) وهو متلقي المقامة في أي زمن[٢]. أي أن المقامة تكون حلقة دائرية لثلاثة متكلمين وثلاثة

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

([2]) 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 توسل بديع الزمان بالخبر كي يضفي قبولاً شرعياً لمقاماته عند نقاد الثقافة الرسمية ورواد الثقافة العالمة. فهو يريد أن تكتسب مروياته مفهوم (النص) المعترف 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 تحوله، أي النص، في بعض الأحيان إلى نص مضاد للسلطة وللثقافة العالمة كما سنبين في حديثنا عن الأنساق الثقافية في الفصل الثاني.

ولعل ولع الثقافة العالمة في إحالة المرويات السردية المتخيلة على مرجعية واقعية هو الذي جعل أبا شجاع شيرويه (ت٥٠٩هـ)، مؤلف تاريخ همذان، يشير إلى أن عيسى بن هشام كان شيخاً للبديع[٢]. كما أن هذه الرؤية العالمة تحيل بطل الحريري، وهو أبو زيد السروجي، من كائن نصي متخيل إلى رجل من لحم ودم هو المطهر بن سلار وكان بصرياً نحوياً "صحب الحريري واشتغل عليه بالبصرة وتخرّج به"[٣]. وقد ترجم له الحريري في (المقامة الحرامية) وبيّن سبب هجرته من بلده سروج 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 "حدثنا عيسى بن هشام قال: كان بشر بن عوانة العبدي صعلوكاً"[٦]. في حين يكون الإسناد في المقامة الصيمرية بـ"حدثنا عيسى بن هشام: قال محمد بن إسحق المعروف بأبي العنبس الصيمري: "إن 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

([1]) عبدالفتاح كيليطو، المقامات، ص٦٠.

([2]) انظر: معجم البلدان، مادة (همذان)،

([3]) ابن القفطي، إنباه الرواة على أنباه النحاة، ج٣، ص٢٧٦.

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

([5]) انظر: كيليطو، المقامات، مرجع سابق، ص ١٨.

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

([7]) 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: بينما نحن بجرجان، في مجتمع لنا نتحدث، ومعنا يومئذ رجل العرب حفظاً ورواية، وهو عصمة بن بدر الفزاري، فأفضى بنا الكلام إلى ذكر من أعرض عن خصمه حلماً، ومن أعرض عن خصمه احتقاراً، حتى ذكرنا الصلتان العبدي، والبعيث وما كان من احتقار جرير والفرزدق لهما، فقال عصمة: سأحدثكم بما شاهدته عيني ولا أحدثكم عن غيري، بينما أنا أسير في بلاد تميم..."[١]. وتشير حوادث المقامة أنه، أي عصمة بن بدر الفزاري، 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، الفزاري 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 نسب وقائع مقاماته إلى ميمون بن خزام والراوي سهيل 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 تحول الراوي في هذه المقامات من راوٍ مفارق لمرويه إلى راوٍ متماه مع هذا المروي. وهو تحول سار جنباً إلى جنب مع احتفاظ عدد من المقامات بوظيفة الراوي المفارق لمرويه[٦].

([1]) مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص٤٧.

([2]) انظر: تبدو نزعة بعض النقاد المحدثين واضحة في إحالة المقامات على الموروث الخبري ويمثل أ.ف بيستون (Beeston) هذه النزعة فقد جعل خبر حائك الكلام الوارد في مصنف التنوخي (الفرج بعد الشدة) 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.

([3]) مجمع البحرين، ص ١٦٩.

([4]) انظر: مقامات الزمخشري، ص٤٦.

([5]) انظر: مقامات ابن الجوزي، ص ٤٧.

([6]) 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 "شعبذة"، وهي الكتابة التي تُقرأ طرداً وعكساً[١]. وقد تميزت 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 يتخلل النص السردي المقامي. ومن أمثلة هذا الشعر الوصفي الذي يرد في مستهل المقامة ما جاء في (المقامة الأسودية)، التي يصف فيها عيسى بن هشام نفسه[٣]:

إني وإن كنت صغير السن ... وكان في العين نبو عني

فإنّ شيطاني أمير الجن ... يذهب بي في الشعر كل فن

حتى يرد عارض التظني ... فامض على رسلك واغرب عني

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

ظهرت برث لكيما يقال ... فقير يزجي الزمان المزجّى

وأظهرت للناس أن قد فلجت ... فكم نال قلبي به ما ترجّى

ولولا الرثاثة لم يرث لي ... ولولا التفالج لم ألق فلجا

وقد يكون الشعر مكوناً من مكونات الوصف يستعين به الراوي والسارد، على إكمال ما لم يقله النثر. كما في قول أبي الفتح الإسكندري عن نفسه[٥] "أنا رجل من أهل الإسكندرية من الثغور الأموية، وقد وطأ لي الفضل كنفه ورحب بي عيش ونما في بيت، ثم جعجع بي الدهر عن ثمة ورمه، وأتلاني زغاليل حمر الحواصل:

كأنهم حيات أرض محلة ... فلو يعضون لذكي سمهم

إذا نزلنا أرسلوني كاسباً ... وإن رحلنا ركبوني كلهم"

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

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

([3]) المقامة الأسودية، مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص١٨٠.

([4]) المقامة التفليسية، في كتاب المقامات الأدبية للحريري، ص٢٧٣.

([5]) المقامة البصرية، من مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص٧٥.

وقد يكون السرد مراوحة بين إسناد القول الشعري والقول النثري. وتمثل المقامة الخمرية للبديع مثالاً لهذه المراوحة؛ فعندما تُسئل الساقية الجميلة عن خمرها تجيب السائلين شعراً ونثراً: "وسألناها عن خمرها فقالت[١]:

خمر كريقي في العذو ... بة واللذاذة والحلاوة

تذر الحليم وما عليـ ... ـه لحلمه أدنى طلاوة

كأنما اعتصرها من خدي أجداد جدي وسربلوها من القار بمثل هجري وصدي وديعة الدهور، وخبيئة جيب السرور، وما زالت تتوارثها الأخيار، ويأخذ منها الليل والنهار، حتى لم يبق إلا أرج وشعاع".

وحضور الشعر بكثافة في مقامات البديع ومن تلاه من مقاميين دليل على رغبة هؤلاء في التقريب بين جنسي الشعر والنثر. "فالشعر لا يمثل عنصراً طارئاً على السرد بل يكوّن قسماً من أقسام الخطاب ملتحماً بالنثر داخل البنية السردية. وهو بهذا الالتحام يدل على أن جنس المقامات جنس أدبي ممزوج Genre mixture ينهض على تلفظ شعري ونثري في آن واحد"[٢].

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

جـ- الرحلة:

يتشكّل الفضاء الجغرافي في المقامات من خلال مركزية دار الإسلام. وقد مثلت بغداد، حاضرة الخلافة الإسلامية في القرن الرابع للهجرة، قلب العالم في أدبيات المؤرخين والجغرافيين المسلمين. فالمسعودي يعد العراق المكان الذي اجتمعت فيه وفي أهله محاسن الأقطار جميعها؛ ولذلك اعتدل أهله في ألوانهم وأفكارهم وأجسامهم. "فالعراق أشرف المواضع التي اختارتها ملوك الأرض"[٣]. ولعلّ هذه المركزية هي التي دعت الإصطخري (ت٣٤٦هـ) يقتضب في حديثه عنها، أي بغداد، إذ يقول "لم نكثر في وصف بغداد لاشتهار وصفها عند الخواص والعوام، فاكتفينا في وصف بغداد بجملة يسيرة ذكرناها لئلا يطول به الكتاب"[٤].

وقد حضرت بغداد بوصفها علماً دالاً في مقامات عدة بدءاً من الهمذاني والحريري مروراً بمقاميين آخرين. فقد كانت المقامة البغدادية هي المقامة الثانية عشرة من مقامات البديع.

([1]) المقامة الخمرية، مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص ص ٤٢٨-٤٢٩.

([2]) صالح بن رمضان، التداخل بين الأجناس الأدبية للمقامات، **مجلة جذور**، ج٤، مجلد٢، جمادى الآخرة، ١٤٢١هـ، سبتمبر ٢٠٠٠، ص١١٠.

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

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

وكتب الحريري المقامة الثالثة عشرة وأسماها البغدادية. وعرفت المقامة الأولى من مقامات ابن الصيقل الجزري بالمقامة البغدادية. كما كتب الوهراني مقامة أسماها (المقامة البغدادية). وفي العصر الحديث أفرد الشيخ ناصيف اليازجي مقامته الثامنة لمدينة بغداد. وإذا كانت بغداد عند هؤلاء المقاميين هي بغداد دار السلام فإن ظهير الدين الكازروني (من أهل المئة السابعة للهجرة) ينفرد في مقامة له بوصف بغداد التي أضحت 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 واد. 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. وصور الصفدي هذا الحريق بصورة أدبية بين 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. وربما كانت رغبته في محاكاة مقامات الحريري هي التي جعلته يكثر من ذكر هذه المدن

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

([2]) 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.

[3] 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 بأن 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 النّور والنّور، فحداني حادي الشوق إلى ما فيها. والنظر إلى سكانها والشرب من صافيها، ثم إني فكرت في الرفيق قبل الطريق، 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 شهيد الأندلسي (ت ٤٢٦هـ) أسلوب المقامة في رسالة (التوابع والزوابع)[٤]، بدءاً من صياغة النص المعتمدة على السجع اعتمادا واضحا 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 أن 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

([1]) انظر: مقامات السرقسطي، ص٤٨١-٤٩٦ .

([2]) المصدر نفسه، ص٤٨١-٤٩٦.

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

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

([5]) 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 وكأنّ ابن شهيد أراد تجاوز فن البديع عندما يصرح قائلاً: "كما أن لكل مقام مقالاً، فكذلك لكل عصر بيان، ولكل دهر كلام، ولكل طائفة من الأمم المتعاقبة نوع من الخطابة، وضرب من البلاغة لا يوافقها غيره، ولا تهش لسواه، وكما أن للدنيا دولاً، فكذلك للكلام نقل وتغاير في العادة. ألا ترى أن 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، وخفّ ثقل النفوس، ثم دار الزمان فاعترى أهله باللطائف صلف. وبرقة الكلام كلف، فكانت إحالة أخرى إلى طريقة البديع وشمس المعالي وأصحابها[١]".

ولم يحظ ممثلو النثر من الأحياء والأموات عند ابن شهيد بأي احترام على خلاف احتفائه الشديد بممثلي الشعر العربي. ولهذا يمتاز حضور الراوي بالمصادمة الحادة مع شياطين الكتاب، كمناوشته مع صاحب الجاحظ، وصاحب عبدالحميد الكاتب، وصاحب بديع الزمان. وتنتهي هذه المناوشات جميعها بتفوق الراوي. وكأنّ ابن شهيد يسعى من خلال هذه الرسالة إلى تأسيس جمالية جديدة للسرد العربي تقوم على احتواء الأنواع السردية 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 عبّاس "من مجموع ما وصلنا من هذه المقامات يستطيع الدارس أن يتبين 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 وصفاُ 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 أن 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: "ومد ابن مالك في رسالته هذه أطناب الإطناب، وشنّ الغارة فيها على عدة شعراء وكتاب جاهليين ومخضرمين ومحدثين ولو ذكرت من أين استلب

([1]) ابن بسّام، الذخيرة، القسم الأول، المجلد الأول، ص ٢٣٧- ٢٣٨.

([2]) 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 أن البديع منشئ المقامة كان مناظراً كبيراً وخصماً لا يقهر، بزّ خصمه الخوارزمي[٢]، وجعله يسلم بهزيمته واندحاره. وقبل البديع كانت مناظرات الجاحظ التي استمدت قوة حجتها وبيانها الساطع من الموروث الاعتزالي[٣]. ولدينا أيضا مناظرات خلق القرآن بين أحمد بن حنبل (ت٢٤١هـ) وخصومه المعتزلة[٤]. ومن المناظرات الكبرى تلك المناظرة التي كانت بين أبي سعيد السيرافي (ت٣٦٨هـ) ومتى 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 الحصيبية للأسواني. إذ اختار الأسواني المجلس إطاراً مكانياً تدور فيه مناظرته بين أصحاب البديع والعروض، وأصحاب علم الفرائض، والجبر، والهندسة، والموسيقى. وسمحت طبيعة هذه المناظرة بتعدد الرواة ووجهات النظر حول المسألة الواحدة بيد أن البطل المقامي لا يقنع بهذا التعدد، ويرغب 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.. عرفوني كم عدد سور الكتاب العزيز، وعرفوني بالمكيات والمدنيات، وعدد آياته العظيمة وسجداته الكهيمة [كذافي الأصل]. ووضع كلماته وشرح آياته ثم عدد حروفه وعدد صنوفه وما في آياته من الوعد والوعيد، والأمر والنهي، والتهديد وأخباره، وآثاره وقصصه، وأمثاله

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

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

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

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

([5]) انظر: مناظرة السيرافي، معجم الأدباء، ج٣، ص ١٠٥.

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

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، وإنما 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 المعظم (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 يمدح الطويل بطول النجاد وطول العماد كما يمدح السخي بوري الزناد وكثرة الرماد. أليس الطويل ذو 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 أن القصر يقارن الكيس والدهاء والحذق والذكاء[٤]".

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

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 أن 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]:

أريد منك رغيفاً ... يعلو خواناً نظيفاً
أريد ملحاً جريشاً ... أريد بقلاً قطيفاً

([1]) المقامات الجلالية الصفدية، ص١٠ وما بعدها.

([2]) انظر: المصدر نفسه، ص ٢٣.

([3]) انظر: مقامات ابن الجوزي، ص ٩٨.

([4])المقامات الاثنتاعشرة لابن المعظم، دار الكتب المصرية، رقم ٢٠٨٨، ص ٤.

([5]) انظر: مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص ص ٧٠-٧٣.

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

([7]) مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص١٠٦-١٠٨.

أريــد لحماً غريضاً　　أريـــــد خلاً ثقيفاً
أريــد جدياً رضيعاً　　أريد سخلاً خروفاً

وحضور الطعام والبطل المتطفل أو الطفيلي يبدو بارزاً في (المقامة المضيرية) للبــديع إلا أن ما يميز هذه المقامة عن سواها من مقامات الكدية أنها تقوم بقلب أفق توقعات المتلقــي. فالطفيلي في المقامة المضيرية لن يحظى أبداً بالمائدة العامرة، وسيتحول إلى ما يصفه بيرجسون Henri Bergson باللص/ المسروق أي " الشخصية التي تقع ضحية للنوع المحدد من الفعــل الذي ترتكبه عادة ". [١] وإذا كان عيسى بن هشام في المقامة البغدادية هو المتحكم في مجريــات السرد شأنه في ذلك شأن بخلاء الجاحظ فإن هناك قلباً لأدوار التلقي في (المقامــة المــضيرية) يترتب عليه أن يصاب الضيف بحبسه لغوية؛ فالمضيف قد حرمه من الكلام. كما أنّ أبا الفــتح الإسكندري يتماهى مع المضيرة ويصبحان شيئاً واحداً.

إن رابطة وثيقة تربط في المقامة بين فعل السرد والأكل، وخاصة في مقامــات بــديع الزمان والحريري؛ فطقوس الكلام تسبق الطعام في كثير من الأحيان. ففي المقامــة الخامــسة للحريري يؤمئ أبو زيد (الضيف) إلى إحدى واجبات المضيف، وهي أنه ملزم بالأكل مع ضيفه ولكن الطعام لن يكون نافعاً إلا إذا تمّ في ضوء النهار "فخير العشاء سوافره". أمّا طعام الليل فلن يكون سوى حصد للوهن والإسقام والعلل. وعوضا عن أن تكون طقوس الكلام مدعاة للألفــة والأنس كما في حكايات ألف ليلة وليلة والسير الشعبية فإن هذه الطقوس تتحول إلى منع صارم للاقتراب من المائدة المقدسة كي يحظى بها الطفيلي وحده. وفي هذه المقامة يحاكي الحريــري خطاب البخيل الطفيلي محاكاة ساخرة. وتذكرني هذه المحاكاة الساخرة ببخيل الجاحظ الذي قــد يتجشم عناء إقامة موائد فاخرة يتلذذ بمرآها، ويمنع أي مغير عليها مــن اســتباحتها وانتهــاك حرمتها[٢]. بيد أن طفيلي الحريري هو الذي يضع الشروط على المضيف وهو الذي يتمتع وحده بطيبات الطعام دون سائر الضيوف.

وتحضر دعوة الأطباء لابن بطلان[٣](ت٤٥٨هــ) بوصفها نصاً منفتحاً على أدب المأدبة العربية. وابن بطلان الذي أتى بعد الهمذاني وتوفي قبل ولادة الحريري لم يطلق اسم مقامة على

([1]) فدوى مالطي دوجلاس، بناء النص التراثي، ص ١١٤.

([2]) انظر: على سبيل المثال، الجاحظ، كتاب البخلاء، ص١٩٩.

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

- كتبت (دعوة الأطباء) عام ٤٥٠هــ/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 أنهما ينتميان إلى الموروث السردي العربي، ولكن يفترقان في أمور عدة لعل من أبرزها التمثيلات الرمزية والتداخل السردي في كليلة ودمنة في حين تصلح (دعوة الأطباء) لأن تقرن بالطفيلي والمضحك والساخر. ولعل ابن القفطي (ت٦٤٦هـ) انتبه على علاقة القرابة القائمة بين (دعوة الأطباء) والتراث المقامي فأطلق على مصنف ابن بطلان 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 حقق الرسالة، عدها نوعاً من السيرة الذاتية " يؤرخ فيها ابن بطلان لرحلته العلمية إلى مصر، والمعاملة الجافية التي لقيها هناك من أشهر أطبائها ابن رضوان"[٤].

وتتألف (الدعوة /المقامة) من اثني عشر باباً تنتظم في حوار يدور بين محتال بغدادي يدعي أنه طبيب وبين شيخ من أهل ميافارقين. وعندما يعلم الطبيب الشيخ أن 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. ولعل أقوى المشابه بين الشيخ الطبيب في (دعوة الأطباء) وبين التاجر في (المقامة المضيرية) تعود إلى تجرد كليهما من المشاعر الإنسانية[٥]. فالمحاكاة الساخرة تبرز في (دعوة الأطباء) عندما يحتفي الشيخ الطبيب بالأيام الخوالي التي كانت فيها " الجنائز تجلى كالعرائس، وتحط على المقابر كالنجوم الزواهر... وأصوات النوائح في المآتم كترنم المزاهر واصطحاب المزامر"[٦]. والتاجر في المقامة المضيرية يفخر بأن داره وجواهره، وكل ما يملك إنما اشتراه "وقت المصادرات "زمن الغارات بأثمان بخسة"[٧].

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

([2]) انظر: تأريخ الحكماء، ص ٢٩٨.

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

([4]) دعوة الأطباء، المقدمة باللغة الإنجليزية، ص ٢.

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

([6]) دعوة الأطباء، مرجع سابق، ص ١٠.

([7]) (المقامة المضيرية)، مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص١٢٨.

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

وانفتحت المقامة أيضاً على أنواع سردية أخرى مثل الألغاز والأحاجي اللغوية وخاصة عند البديع والحريري. ووظفت المقامات كذلك الآيات القرآنية الكريمـة والأحاديـث الـشريفة والأمثال.

ونخلص إلى القول إن المقامات مثلت نصاً ثقافياً متضمناً الموروث الـسردي العربـي القديم بأنواعه السردية ذات الحمولات المعرفية والثقافية. وكانت علاقة المحاكاة الـساخرة أو القلب هي الصيغة الأكثر شيوعاً في المقامة.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية

-تشكلات السيرة الشعبية:

أولا: التطور الدلالي للفظة (السيرة):

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

وقد كان أبان ابن الخليفة عثمان بن عفَّان (توفي سنة ١٠٥هـ أو قبله) أول من اشتهر بمعرفة المغازي. ويذكر ابن سعد في ترجمته للمغيرة بن عبد الرحمن " أنه كـان ثقـة قليـل

---

[1] لسان العرب، مادة (سير).

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

الحديث إلا مغازي رسول الله صلى الله عليه وسلم أخذها من أبان بن عثمان فكان كثيراً ما تقرأ عليه ويأمرنا بتعليمها"[١]. ولم يصلنا، فيما أعلم، كتاب المغازي الذي دونه أبان، كما أننا لا نجد ذكراً لأحاديثه في كتب السيرة 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 تمثلت في أول سيرة في الإسلام دونها عروة بن الزبير[١٠].

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

---

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

(2) انظر: ابن إسحاق، سبرة ابن اسحاق 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.

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

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

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

(6) 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.

(7) الزرقاني، شرح على المواهب اللدنية، المطبعة الأزهرية المصرية، ١٣٢٨هـ، ج٣، ص٣٣٤.

(8) ابن كثير، السيرة النبوية، ج١، ص ٣٦٧-٣٦٨؛ البداية، ج٢، ص٣٤٦..

(9) انظر: حاجي خليفة، كشف الظنون، مكتبة المثنى، بغداد، ١٩٤١، ج٥، ٦٤٦.

(10) انظر: سلوى الطاهر، بدايات الكتابة التاريخية عند العرب، أول سيرة في الإسلام، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٥.

ولعل ريادة عروة بن الزبير 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 منبه (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 المتوجة 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 منبه.

جميع الحقوق محفوظة

ومن أشهر مؤرخي الطبقة الثانية في كتابة السيرة النبوية محمد بن مسلم بن شهاب الزهري (ت ١٢٤هـ). وقد أمره خالد بن عبد الله القسري (ت ١٢٦هـ) بكتابة السيرة له. فقد جاء في كتاب الأغاني "قال المدائني في خبره (أي خبر خالد بن عبد الله): وأخبرني ابن شهاب بن عبد الله قال: قال لي خالد بن عبد الله القسري: اكتب لي النسب فبدأت بنسب مضر [فمكثت فيه أياماً ثم أتيته] فقال لي: ما صنعت؟ فقلت: بدأت بنسب مضر] وما أتممته، فقال: اقطعه، قطعه الله مع أصولهم، واكتب لي السيرة، فقلت له: فإنه يمر بي الشيء من سيرة علي بن أبي طالب أفأذكره؟ فقال: لا، إلا أن تراه في قعر الجحيم"[٤]. ولم يصلنا كتاب الزهري 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].

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

---

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

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

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

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

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

عليه وسلم) في تعرضهم لحياة الملوك والأمراء. فقد نسب ابن النديم لعوانة 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 أنه 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 يكثر كما كثر غيره"[٣].

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

وقد مثلت سيرة ابن إسحاق (ت١٥١هـ) (كتاب المبتدأ والمبعث والمغازي) التي ضمنها ابن هشام في كتابه (السيرة النبوية) امتداداً للاتجاه القصصي في كتابه السيرة[٥]. فالمبتدأ يتناول التاريخ الجاهلي. وخص ابن هشام هذا الجزء بالحذف أكثر من غيره، ولعل سبب هذا الحذف عائدُ إلى تضمن هذا الجزء أخبار الأمم البائدة مثل عاد، وثمود، وطسم، وجديس، وتاريخ اليمن في الجاهلية. وكانت مصادر ابن إسحاق مستقاة من وهب بن منبه وابن عبَّاس وأهل الكتاب والتوراة والقرآن. أما 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]. ولعل الاتجاه القصصي والموسوعي عند ابن

---

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

(2) أخطأ محمد عبد الغني حسن عندما ذكر " أن أول ما استعملت لفظة السيرة في سيرة الرسول، وسمي 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. ولعل هذه هي أول مرة ينتقل فيها استعمال لفظة السيرة من سيرة النبي إلى سيرة غيره من الرجال"، التراجم والسير، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٥، ص٢٨).

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

(4) هوروفيتس، المغازي الأولى ومؤلفوها، ص٧٥.

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

(6) 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]. ويعد هذا الكتاب اختصاراً لسيرة ابن إسحاق مع بعض التهذيب والتنقيح. وقد شرح ابن هشام نهجه في خطبة التقديم قائلا: "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 أر أحداً من أهل العلم بالشعر يعرفها، وأشياء بعضها يشنع الحديث به، وبعض يسوء بعض الناس ذكره. وبعض لم يقر لنا البكائي بروايته ومستقص إن شاء الله تعالى ما سوى ذلك منه بمبلغ الرواية له والعلم به"[٣].

وعلى الرغم من المحظورات التي حاول ابن هشام تجنبها بحذفها من سيرة ابن إسحاق إلا أن 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 سميه محمداً "، ورأت حين حملت به أنه خرج منها نور رأت به قصور بصرى، من أرض

---

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

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

(3) سيرة ابن هشام، ج١، ص٣٦.

(4) انظر: ص٩٦ من هذا الفصل.

الشام"[١]. كما تروي السيرة عن حليمة مرضعة الرسول عليه السلام أنها قالت: "فوالله إنه بعد مقدمنا (به) بأشهر مع أخيه لفي بهم لنا خلف بيوتنا، إذ أتانا أخوه يشتد. فقال لي ولأبيه: "ذاك أخي القرشي قد أخذه رجلان عليهما ثياب بيض، فأضجعاه، فشقا بطنه فهما يسوطانه. قالت: فخرجت أنا وأبوه نحوه فوجدناه قائماً منتقعاً وجهه. قالت: فالتزمته والتزمه أبوه. فقلنا له: مالك يا بني؟ قال: جاءني رجلان عليهما ثياب بيض فأضجعاني وشقا بطني فالتمسا (فيه) شيئاً، لا أدري ما هو. قالت: فرجعنا [به] إلى خبائنا. قالت: وقال لي أبوه: يا حليمة لقد خشيت أن يكون هذا الغلام قد أصيب فألحقيه بأهله قبل أن يظهر ذلك به"[٢].

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

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

---

[1] سيرة ابن هشام، ج١، ص ص ١٩٤-١٩٥.

[2] المصدر نفسه، ج١، ص ص ٢٠١-٢٠٢.

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

[4] 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 مد بين السماء والأرض، وإذا بقائل يقول: خذوه يعني إذا ولد عن أعين الناس، قالت: ورأيت رجالا 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، علما بالمشرق، وعلما بالمغرب، وعلما على ظهر الكعبة، فأخذني المخاض فوضعت سيدنا (محمد صلى الله عليه وسلم) وشرف وكرم ومجد وعظم"[١].

-ثانيا: السيرة الشعبية في علاقتها بأنواع سردية أخرى:

أ- السيرة وأيام العرب:

جميع الحقوق محفوظة

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 ينته أدب أيام العرب بانتهاء الجاهلية وقدوم الإسلام؛ فقد كان لهذا الأدب تأثير كبير في المغازي الإسلامية التي عدت من الأوليات المبكرة للسيرة النبوية. كما أن أدب أيام العرب عرف صورة أخرى للاندماج والانصهار تمثّلت في التحول 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 عنترة بن شداد التي تعد من أطول السير الشعبية. وقد احتوت هذه السيرة على جانب كبير من أيام العرب لعل أبرزها (يوم داحس والغبراء) بين قبيلتي عبس وذبيان. كما أن 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

---

(1) أبو علي سيدي الحسن بن عمر فرور، شفاء السقيم بمولد النبي الكريم، ط١، المطبعة الجديدة، فاس، ١٩٣١، ص٣٠-٣١.

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

(3) 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. وشكَّلت ملمحاً من ملامح الذاكرة العربية قبل الإسلام نظراً للدماء التي أريقت والدمار الكبير الذي خلفته. ومن يرجع لأخبار (حرب البسوس) في المصادر التاريخية يجد أن الراوي الشعبي أدخل عنصر التحويل في مرويات الأيام المدونة أي المرويات الثقافية. وتحولت شخصية كليب وائل من طاغية مستبد يسيطر على الحمى إلى إنسان يسفك دمه ظلماً[١]. وهذا التحويل له علاقة بتصور الجماعة الشعبية للتاريخ وهو ما سنبحثه في الفصل الثاني[٢]. كما أن 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 عما 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 رجل 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

---

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

[2] انظر: الفصل الثاني، ص .

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

[4] السالفة: معناها الحادثة الماضية التي سلفت وانتهت، عبدالكريم الجهيمان، أساطير شعبية من قلب جزيرة العرب، مرجع سابق، ج١، ص١٢، وجاء في لسان العرب: السالف: المتقدم، والسلف، والسليف والسلفة، الجماعة 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.

[5] 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). وخص السيرة الشعبية بأنها (قصص إسلامي)[٤]. كما قام عبد الحميد يونس بإطلاق تسمية (حكاية شعبية طويلة) على السير الشعبية. وعد 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.

أما فاروق خورشيد فقد تنبه على وجود فروق بين القصص الشعبي والسير الشعبية "فالقصص الشعبي كم هائل اهتم به المسامرون وكتاب الأخبار والحكاءون منذ مطلع التاريخ العربي، ودونت أعمال كثيرة منه، واستمد وجوده من المترسبات الشعبية العربية من الجزيرة ومن غيرها من أجزاء المنطقة العربية، كما استمد 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 يشر 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

---

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

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

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

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

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

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

(7) المرجع نفسه، ص١٤٤.

(8) انظر: المرجع نفسه، ص ١٢١.

أصول مدونة 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.

وربما 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 "، أما المعاجم الإنجليزية فتعرفها بأنها حكاية يصدقها الشعب بوصفها حقيقة، وهي تتطور مع العصور فتتداول شفاهاً، كما أنها قد تختص بالحوادث التاريخية الصرف أو الأبطال الذين يصنعون التاريخ"[٣].

إن 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 تشكلها 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

---

(1) سنناقش هذا في الفصل الثاني من الباب الأول ، ص .

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

(3) نبيلة إبراهيم، المرجع نفسه، ص ١٣٤.

(4) 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 يصطلى 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]. وكأن السيرة تعلن حضورها في ألف ليلة وليلة إذ تنتهي بأن أبطالها "كان ما كان"، وعمه "رومزان"، و "نزهة الزمان"، والوزير "دندان"، تعجبوا لهذه السيرة العجيبة، وأمروا الكتاب أن يؤرخوها في الكتب حتى تقرأ من بعدهم"[٣].

وقد أطلق أحمد شمس الدين الحجاجي على تحولات السرد في النوعين السرديين (الحكاية الشعبية والسيرة الشعبية تسمية (دورة الحياة للحكاية الشعبية). "فالسرد القصصي في التراث الشعبي له حركة دائرية تبدأ بالقص البسيط، ويأخذ هذا القص في التعقد بظروف احتياجات الجماعة القومية والاجتماعية لتتمسك بروح وحدتها فيتحول القص إلى سيرة، وقد يتم تكسير السيرة سريعاً لتتحول إلى ملحمة، وقد لا تتحول إلى ملحمة في تكسرها وإنما تعود للبذرة الأولى وهي الحكاية"[٤].

وكأن الحجاجي يعد الحكاية الشعبية البذرة الأولى أو النواة الأولى المشكلة للسيرة. وأزعم أن القول بهذه الأولية أمر يحتاج إلى برهان قد لا يملكه الحجاجي ولا أي باحث آخر، لأن مزية الأدب الشعبي "الشفاهية". ويظل البحث عن النص الأول أو الأصل الأول أمراً من الأمور الشائكة الصعبة. ولهذا فضلنا 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، والمتخيل 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 الشعبية، ومن السير العجائبية سيرة (الملك سيف بن ذي يزن)[٥].

---

(1) Ferial Jabouri: Ghazoul, The Arabian Nights, P75

(2) ألف ليلة وليلة، ج١، ص١٣٩ (بولاق).

(3) المصدر نفسه، ج١، ص٣٠٠.

(4) أحمد شمس الدين الحجاجي، قصة الملك النعمان بين السيرة والحكاية الشعبية، مجلة فصول، مجلد ١٢، عدد ٤، شتاء ١٩٩٤، ص٢٤٥.

(5) ليس عجيباً أن يطلق 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 وتقدم وسلف من أحاديث الأمم"[٢] ثم يبدأ الراوي بسرد حكايته.

ولعلَّ طول الحكاية هو الذي جعل راويها أو مدونها يسميها (سيرة) لأنني أحسب أنها حكاية عجائبية وليست سيرة شعبية، وأنها أقرب ما تكون في روحها وفي أسلوبها إلى ألف ليلة وليلة. وربما مثَّلت تطوراً وتحولاً في انتقال الحكايات من ألف ليلة وليلة في مجموعتها المدونة إلى الدوائر الشعبية. وعلى الرغم من محاولة المدون 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 سميت السيرة باسمهم.

والقصة الإطارية في هذه السيرة ترد بكثرة في الليالي، وهي قصة الفتى المدلل الذي ينعم بملذات العيش ثم يموت والده التاجر فيبدد أمواله ويضطر لبيع جاريته الأثيرة إلى نفسه لتسديد أموال الدائنين[٣] ويكون ابتعاد البطل محمد خير عن دياره حافزاً له للحصول على الأموال والنساء الحسان واسترداد جاريته (خيريكون). وقد مثلت (الملكة بدر جمال) و(الدرويش فارس) العنصر العجائبي في هذه السيرة، فبدر جمال قعدت عند الدرويش وبناته ثلاث سنوات "فمهرت في الكهانة، وضرب الرمل، وتحرير الأشكال، وفك الرصد، وعمل الطلاسم"[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 "لأن من اعتزل نجا، ومن سكت سلم"[٥]. فيؤدي خرق التحذير إلى الوقوع في المحظور، ورفقة أهل السوء وتبديد الأموال. والدرويش (فارس) يبشر

---

[1] 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 الأردنية، رقم الشريط ١٣، (صورة بالميكروفيلم).

[2] ص١ من المخطوطة.

[3] انظر: المصدر نفسه، ص١٣.

[4] المصدر نفسه، ص٣١.

[5] المصدر نفسه، ص٦.

(بدر جمال) بزواجها من (محمد خير) قائلا: "أنا ضربت لكي تخت رمل على زوج تتزوجيه فرأيت نصيبك على غلام لطيف الكلام وحسن الابتسام، ولابد له منكي، ولابد لكي منه أيضاً"[١]. كما أنَّ الحلم كان ضرباً من ضروب النبوءة في هذه السيرة؛ فمحمد خير يرى رؤيا تخبره بكل الذي سيحصل له في المستقبل ويتحقق له ذلك[٢]. وتتسم هذه السيرة بالتكرار شأنها في ذلك شأن الحكايات العجيبة. وتمثل هذا التكرار في زيارة محمد خير لقصر بدر جمال إذ لا يصل إليها إلا بعد أن يرتقي سبع درجات في كل درجة جارية باهرة الجمال. وقد تكررت في السيرة بعض الجمل التي نجدها في ألف ليلة وليلة مثل "حكاية لو كتبت بالإبر على آماق البصر لكانت عبرة لمن يعتبر"[٣]. وعلى الرغم من التحذير من تغير الدهر وانقلابه إلا أن الفاعل السردي (محمد خير) لم يمر باختبار تمجيدي بعد فقده أمواله بل على النقيض من هذا كله تنهال عليه المكافآت والأموال من كل حدب وصوب. وأحسب أن رواة هذه السيرة أرادوا محاكاة ألف ليلة وليلة فجاءت محاكاتهم وسطاً بين الحكاية العجائبية والحكاية الشعبية في حين لا تشترك (سيرة محمد خير) مع السيرة الشعبية إلا في عنصر النبوءة أو الاستباق الزمني فقط.

مكتبة الجامعة الاردنية

-ثالثا: السيرة الشعبية: انفتاح النص السردي الثقافي:

مثَّلت الأصول الأولى الموجهة للسيرة الشعبية أثراً كبيراً بارزاً في تشكلاتها وفي بنيتها السردية، وفي تفاعلها النصي مع أنواع سردية متنوعة ومع حمولات معرفية تنتمي إلى أنساق ثقافية متباينة. وأحسب أن السيرة النبوية كانت الأصل في أنموذج الفاعل السردي في السير الشعبية. إذ لم تعد السيرة عند ابن إسحاق تعني تأريخاً للمغازي العسكرية التي خاضها الرسول (صلى الله عليه وسلم) والمسلمون، وإنما أصبحت تأريخاً شاملاً ممتداً للعالم منذ بدء الخليقة حتى وفاة الرسول (صلى الله عليه وسلم). ولذلك فإنه عندما طلب الخليفة العباسي أبو جعفر المنصور (ت١٥٠هـ) كما تذكر بعض الروايات[٤] من ابن إسحاق أن يؤلف لابنه المهدي كتاباً في التاريخ قائلاً: "اذهب فصنف له، أي المهدي، كتاباً منذ خلق الله تعالى آدم عليه السلام إلى يومنا هذا"[٥] ذهب ابن إسحاق وألف كتابه عن السيرة النبوية الذي وصلنا عن طريق ابن هشام.

---

[1] المخطوطة، ص ٣٤.

[2] انظر: المصدر نفسه، ص١٩-٤٣.

[3] المصدر نفسه، ص٤٨.

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

[5] المصدر نفسه، ج١، ص٢٣٦.

إن 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 صنفت 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 فإن الفاعل المركزي في هذه السير يمتاح أيضاً من أساطير الخلق السومرية والبابلية التي مثلت 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 تطورها وتكونها"[٣].

وينبغي لنا أن نشير ونحن نتحدث عن هذا الموروث الأسطوري أن البطل أو الفاعل السردي في (أيام العرب) يختلف عن البطل الأسطوري والملحمي، في حين كان البطل الملحمي بطلاً متجدداً يموت ثم يبعث 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 ضبيع الفزاري

---

[1] 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.

[2] 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.

[3] 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].

-رابعا: الفاعل السردي في السير الشعبية:

أ- الفاعل السردي والنبوءة المركزية (الزمن الدائري):

إن 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 كونت زمن السيرة وهو زمن النبوءة المركزية؛ أي الزمن الدائري.

وتشكل النبوءة المركزية أساساً تقوم عليه السير الشعبية. 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 لتبع حسَّان الحميري استباقاً زمنياً لكثير من الحوادث المتعلقة بتاريخ العالم منذ خلقه وحتى زواله. إذ لم يكتف تبع 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 الجفر قد أخبر مؤكد بما أخبرتكم دون ازدياد "

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

---

[1] يقول عادل جاسم البياتي: "ومع هذا فإن هناك شواذ تمثلت في أبطال أسطوريين نجدهم في الموروث الأخباري قبل الإسلام. فتبع 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 تبع 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. ولعل 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.

[2] 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 المسمى 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.

أما في سائر السير الشعبية الأخرى فإن النبوءة المركزية كما قدمنا لها تمهد لميلاد البطل أو الفاعل المركزي السردي. ففي سيرة الملك سيف بن ذي يزن يضرب وزير الملك ذي يزن تخت الرمل ويخبر الملك أنَّ 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]. أما 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

---

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

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

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

[4] 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 تمثلت 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 الكهان 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.

---

[1] سيرة حمزة البهلوان، ص٨-١٠.

[2] المصدر نفسه، ص١٠.

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

[4] المصدر نفسه، ص٣٥.

[5] انظر: هذا الفصل، ص٤٩ وما بعدها.

[6] سيرة الأميرة ذات الهمة، م١، ص٧.

[7] انظر: المصدر نفسه، م١، ص٢٦٥.

ب- الفاعل السردي وشخوص النص السيري:

تتعدد 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 أن " 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 بعدا مرجعيا على بعض الشخصيات لتأكيد نسبتها إلى التاريخ العربي الإسلامي مثل حمزة البهلوان ، والأميرة ذات الهمة وابنها عبد الوهاب، والبطَّال، 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، وجوان في سيرة الملك الظاهر، وعقبة وشومدرس في سيرة الأميرة ذات الهمة. وتحفل السيرة الشعبية كذلك بطائفة من الشخصيات العجائبية التي تخالف وتفارق 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 والمتحولة. ولم يقتصر ظهور هذه الكائنات العجائبية على سيرة سيف بن ذي يزن فقط إذ نجد في سيرة عنترة بن شداد وصفاً لأمة ممسوخة رآها في أرض العلم والقصر المطلسم. وهي كما يصفها الراوي: "أمة بالليل وجوههم كوجوه الكلاب، وبالنهار وجوه الآدميين، لأن 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 تغييرا في الحالة يقوم به ممثل actor يمارس تأثيرا على ممثل آخر أو على الممثل نفسه. ويمكن للبرامج السردية أن تكون بسيطة عندما لا تستوجب برنامجا سرديا 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: ص

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

---

(1) سيرة عنترة، م٧، ص٢٧.

(2) انظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص٣٤-٣٥.

(3) يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، تقديم وترجمة سيزا قاسم دراز، **مجلة ألف**، العدد ٦، الجامعة الأمريكية، القاهرة، ربيع ١٩٨٦، ص٨٠.

(4) انظر: سيرة الملك سيف، ص ، 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 البلاذري "فلما كثر الصعاليك والزعار والعيارون وانتشروا بالجبل في خلافة المهدي جعلوا هذه الناحية ملجأ لهم وحوزا فكانوا يقطعون، ويأوون إليها فلا يطلبون" البلاذري، 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 أن 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 العيارين 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 حيز الجن يعني إقصاءه فهو بالنسبة لها الجار الجنب والأغراب والأباعد.

- خامسا: 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

---

(1) سيرة الأميرة ذات الهمة، م١، ص٥٠٤.

(2) عبدالفتاح، كيليطو، المقامات، ١١.

(3) انظر: سيرة الملك سيف، م١، ص٢٥٧.

(4) المصدر نفسه، م٢، ص١٨.

(5) 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 التبع اليماني وما جرى له من الحروب الأهوال كذلك ما جرى بينه وبين الأمير كليب سلطان بني هلال، وكيف قتل التبع بالحيلة عندما قدموا له الجليلة".[٤] فيقول لهم حسن مفتخراً: انظروا كيف قتل التبعي 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 تبع 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

---

(1) انظر: سيرة الزير سالم، ص١٥٤.

(2) انظر: سيرة بني هلال، ص٥.

(3) المصدر نفسه، ص٦.

(4) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(5) انظر: سيرة الزير سالم، ص٢٧-٢٨.

(6) 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 تقدمت قصته في غير هذه السيرة"[٢].

ويتميز التضمين النصي في سيرة (فيروز شاه) بأنه يلجأ إلى علاقة المعارضة والمناقضة مع النماذج 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 دمر ابن الملك سيف لاختار بنفسه أن يكون من رجاله، أو لو نظر الملك الظاهر بيبرس إلى قتاله لقال إنه وحيد أبطال الزمان"[٣].

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

- 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 أن 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

---

[1] سيرة الملك الظاهر بيبرس، ص٧٠-٧١.

[2] سيرة الملك الظاهر بيبرس، م١، ص٥١.

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

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

[5] انظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

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

أ- المرويات الدينية:

استوعبت السيرة الشعبية 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 متمثلة 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 أن الرهط الأسود رأى مرة الست بلقيس فعشقها وأخبر نبي الله سليمان بذلك طالباً أن يزوجه بها، فاغتاظ نبي الله لما علم أنها 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].

أما في سيرة عنترة بن شداد فلدينا المسرد التاريخي الطويل الذي صدر به الراوي السيرة متضمناً قصة إبراهيم مع النمرود. ولم يكتف راوي سيرة عنترة ببيان هذه القصة، وإنما 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

---

[1] انظر: شوقي عبد الحكيم، موسوعة الفولكلور والأساطير العربية، ص١٥٢.

[2] انظر: سيرة الملك سيف؛ م٣، ص١٦٤.

[3] انظر: المصدر نفسه، م١، ص٤٦.

الآن في بطن أمه[١]. وعندما ولدت سلخاء الراعية ولداً ذكراً أعبس فتبينته 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 التعرف 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 الخضر أبو العباس 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 تميزت بعض هذه المرويات والمدونات بالمنحى الأسطوري والعجائبي للأحداث التي وقعت. ومنها كتب الفتوح التي استوعبت المأثور الميثولوجي والفولكلوري للحضارات الفرعونية

([1]) انظر: سيرة عنترة، م ١، ص١٤.

([2]) انظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

([3]) انظر: سيرة الملك الظاهر بيبرس، ص١٢٥.

([4]) انظر: سيرة الملك سيف، م١، ص١٣-١٦.

([5]) انظر: حمزة البهلوان، م١، ص١٧٩-١٨٠.

([6]) 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). ومثل التصور الأسطوري أساس هذه السير إذ تقوم الحروب على السحر والكهانة واستخدام الطلسمات وظهور الجان كما تبرز فيها الذخائر التي تمكن البطل من الانتصار على الأعداء مثل ارتداء قميص النبي والسيف والحصان الملحميين[٢].

ومثلت كتب التاريخ والسيرة النبوية مثل سيرتي ابن إسحاق والواقدي موئلاً كبيراً للعجائبية التي نجدها في السير الشعبية. ولم يقتصر ظهور التاريخ في المدونات على المتخيل أو العجائبي فقط إذ نجد إحالات على تاريخ العرب قبل الإسلام من خلال بيان أصولهم وأنسابهم وأيامهم التي خاضوها. ووظفت سيرة عنترة هذا الموروث التاريخي في مجلداتها الثمانية، فجاءت السيرة زاخرة بالتصور الشعبي لأيام العرب. كما أن 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 الممثلة 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 أن 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 وطسم وجديس. كما أنه ضمنها أشعاراً منسوبة لآدم عليه السلام[٥]. ونجد مثل هذا الشعر الأسطوري عند وهب بن منبه في كتابه (التيجان)[٦].

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

([2]) انظر: محمد رجب، النجار، التراث القصصي، ص ١٩٧.

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

([4]) انظر: المرجع نفسه، الصفحات نفسها.

([5]) انظر: السيرة النبوية لابن هشام، ص ، وأيضا: ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي، ط٧، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٨، ص٣٣٥-٣٣٧.

([6]) انظر: كتاب التيجان، ص٢٤.

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

هـــــل غادر الشعراء من متردم ... فـــي حسن عبلة واصفاً متكلـــم
قل لي فديتك هل مررت بخدرهـــا ... أم هـــل عرفت الدار بعد توهم
أعياك رســـم الدار جزت ربوعهـــا ... حتـــــى يكلمك الأصم الأعجمي
يـــــا دار عبلـــة بالجواء تكلمـــي ... وعمي صباحاً دار عبلة واسلمي

وشخصيات السيرة الشعبية تنطق شعرا، 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 للوصـــف والبـــوح بلواعج الحب إلى جانب مواقف أخرى مثل اغتراب البطل وابتعاده عن دياره أو موت عزيـــز عنده.

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

البين فتح فـــــــاه ومخالبه وخالبنـــــي
وقـــالت لـــــــي القرى والمدن خال ابني
خطبت أختـــــــه فـــزوجني وخالبنـــــي
حبلـــــت وجابـــت رجـــــــاء البيـــــن
بقـــى عز ولي وأخو مراتي وخال ابنـــــي

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

([1]) انظر سيرة عنترة، م٥، ص٣٠٥ وما بعدها.

([2]) المصدر نفسه، م٥، ص٣٠٥-٣١٠.

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

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

([5]) سيرة الملك سيف، م٢، ص١١٠.

توظيف وظائف الحكي. ولعل من أبرز الأخبار الأدبية التي مثلت تفاعلاً نصياً مع هذه السير حكايات العشق العربية. فقد حققت 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].

* * * *

تشكلت الأنواع السردية الكبرى، القصة العجائبية، والمقامة، والسيرة الشعبية في المحضن الثقافي العربي الإسلامي. وتدلنا تشكلات العجائبي في الثقافة العربية الإسلامية أنها تشكلات متنوعة شملت أنساقا عدة مثل الديني، والتاريخي، والسياسي، والثقافي وغيرها. فأصبحت القصة العجائبية بهذه الروافد من مصادر السرد العربي القديم الرئيسة. ولم تكن المقامة نوعا سرديا منغلقا على نفسه؛ فقد استجابت منذ نشأتها وتطورها في عصور مختلفة لتفاعل نصي كون ما يمكن أن نسميه القانون الأدبي الثقافي Code Literature الذي يشكل ركيزة أساسية في علاقات المبدع بالمتلقي. وقد شكل التفاعل النصي في المقامات انفتاحا على أجناس وأنواع سردية لعل من أهمها: الخبر، والشعر، والرحلة، والرسالة، والمناظرة، والوصية، والمأدبة، والألغاز، والأحاجي اللغوية إلى جانب القرآن الكريم، والأحاديث الشريفة، والأمثال. وقد مثلت الأصول الأولى الموجهة للسيرة الشعبية أثرا كبيرا بارزا في تشكلاتها وفي بنيتها السردية وفي تفاعلها النصي مع أنواع سردية متنوعة ومع حمولات معرفية تنتمي إلى أنساق ثقافية متباينة.

([1]) 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.

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

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.

- **أولا: القص في علاقته بالسلطة الدينية والسياسية والتراتبية الاجتماعية:**

أ- في مفهوم القص ودلالة المصطلح:

جميع الحقوق محفوظة
مركز الإيداع لرسائل الجامعية

القص كما عرفته المعاجم العربية القديمة يتضمن تتبع الأثر والإخبار؛ فقصصت الشيء إذا تتبعت أثره شيئاً بعد شيء، وقص آثارهم يقصها قصاً وقصصاً تتبعها بالليل. وقيل هو تتبع الأثر في أي وقت كان. وتقصص الخبر تتبعه، والقص اتباع الأثر. ولهذا فإن القاص الذي يأتي بالقصة على وجهها كأنه يتتبع معانيها وألفاظها. والقاص: يقص القصص لاتباعه خبراً بعد خبر، وسوقه الكلام سوقاً. والقص فعل القاص إذا قصّ القصص، والقصة "الخبر وهو القصص والأمر والحديث. والقصص: الخبر المقصوص، بالفتح ووضع موضع المصدر حتى صار أغلب عليه. والقصص بكسر القاف: جمع القصة التي تكتب"[١].

ونلحظ أن كلمتي (قص) و(قصة) هما اللتان ستردان في القرآن والحديث والمتون الرسمية المبكرة. وسيظل حضورهما قائما بارزا إلى عصور تالية، ولا سيما 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

([1]) لسان العرب، مادة (قصص)

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

([3]) 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 ، وإما مأمور بذلك فيكون حكمه حكم الأمير. ولا يقص مكتسباً، أو يكون=

ورد حديث في كتاب (القصاص 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 يتخط 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 قصوا" 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 قصوا هلكوا " وفي رواية "أي اتكلوا على القول وتركوا العمل فكان ذلك سبب هلاكهم أو العكس لما هلكوا بترك العمل أخلدوا إلى القصص".

([1])هو "عبدالله بن رواحة بن ثعلبة الأنصاري(رضي الله عنه) توفي ٨هـ، من الخزرج: صحابي يعد من الأمراء والشعراء الراجزين. كان يكتب في الجاهلية. وشهد العقبة مع السبعين من الأنصار. وكان أحد النقباء الاثني عشر، وشهد بدرا وأحدا 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.

([2]) 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. أما عندما يصدر عن تصور 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 المقت. وقد احتفى الرسول(صلى الله عليه وسلم) بالقاص الأنصاري (عبدالله بن رواحة) لأن قصه اندرج في السياق الوعظي والتذكيري الإسلامي. ولذا عد 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 كلدة) (ت٢هـ)، والقاص الآخر هو تميم الداري (ت٤٠هـ). وأما النضر بن الحارث بن كلدة 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]. ومكنته هذه المعرفة الهائلة من التعرف إلى قرب مبعث الرسول(صلى الله عليه وسلم). ولهذا كان يقول: "أنا والله يا معشر قريش أحسن حديثا منه، فهلم إليّ فأنا أحدثكم أحسن من حديثه، ثم يحدثهم عن ملوك فارس ورستم واسبنديار، ثم يقول: بماذا محمد أحسن حديثا مني؟"[٢]. ولأن النضر بن الحارث كان يمثل تهديداً عقائدياً للدين الجديد فقد أنزلت فيه طائفة من الآيات القرآنية الكريمة. وقد توعدت سورة (الجاثية) هذا القاص بعذاب أليم وذلك في قوله تعالى ﴿ويل لكل أفاك أثيم يسمع آيات الله تتلى عليه ثم يصر مستكبراً كأن لم يسمعها فبشره بعذاب أليم﴾ (الجاثية: ٧-٨)

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

([1]) عن النضر بن الحارث بن كلدة: 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.

([2]) سيرة ابن هشام، ج١، ص٣٣٧. قال ابن اسحاق: وكان ابن عباس (رضي الله عنهما) يقول: فيما بلغني نزل فيه، أي في النضر، ثمان آيات من القرآن: قول الله عز وجل ﴿إذ تتلى عليه آياتنا قال أساطير الأولين﴾ [القلم:١٥] وكل ما ذكر فيه من القرآن. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

([3]) السهيلي، الروض الأنف، ج٣، ص١٢٤.

([4]) وخاصة أن النضر كان يشكك 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 أقصيت وأقصي 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 بينا 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 ألف 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:

إن المتتبع للنصوص المبكرة التي تحدثت عن القصص والقصاص في الإسلام يفجأه عجز هذه النصوص عن بيان أول قاص في الإسلام. إذ تحاول بعض هذه النصوص إحالة هذه الأولية إلى الرسول(صلى الله عليه وسلم) نفسه فمما يروى "أنّ الحسن بن علي مر يوماً، وقاص يقص على باب مسجد المدينة. فقال له: ما أنت؟ فقال: أنا قاص يا ابن رسول الله. قال : كذبت محمد القاص. قال الله عز وجلّ: ﴿فاقصص القصص﴾. قال الرجل: فأنا مذكر. فقال الحسن: كذبت محمد المذكر قال له عزّ وجل ﴿فذكر إنما أنت مذكر﴾. فسأله الرجل: فما أنا فأجابه الحسن: المتكلف من الرجال"[٣]. وقد أشار ابن الجوزي في سياق تعليقه على خبر عبدالله بن رواحة 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 تميم الداري، وعبيد ابن عمير، والحرورية أو الخوارج. وجاء ذكر تميم الداري في خبرين "، حدثني الزبيدي عن الزهري عن السائب بن يزيد أنه لم يكن يقص على عهد رسول الله (صلى الله عليه وسلم) ولا أبي بكر. وكان أول من قص تميم 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 إلى اشتهار القصص وكثرته وإلا فقد روينا أن عمر أذن لتميم الداري في القصص"[٦]. وورد

([1]) انظر: الفصل الأول، ص٣٥-٣٩ .

([2]) 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 تميم الداري).

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

([4]) انظر: كتاب القصاص والمذكرين، ص٧٧.

([5]) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

([6]) كتاب القصاص والمذكرين، ص ٧٨.

اسم عبيد بن عمير "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"[١].

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"[٢].

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

جميع الحقوق محفوظة

ويرد ذكر الخوارج في هذه الأخبار على أنهم أصحاب بدعة محدثة منكرة[٣] 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 أمرا صيروه حديثا "[٤]. ولهذا حذر أبو عبد الرحمن السلمي من الحرورية قائلا لجلسائه " لا يجالسنا حروري ولا من يجالس القصاص"[٥]. وأحسب أن الخوارج بوصفهم من الفئات الخارجة على السلطان استحقت من الفقهاء وأصحاب الحديث مثل هذه النعوت؛ وكان نصيبهم أن يكون القص المذموم من إبداعاتهم. بيد أن المتمعن في أحداث الفتنة الكبرى كما جاءت في المصادر التاريخية يجد أن جعل القص نسقا سياسيا ملتبسا بالوعظ والتذكير قد ظهر عند علي بن أبي طالب ومعاوية بن أبي سفيان. فمما يرويه ابن الأثير " أن عليا كان إذا صلى الغداة قنت ودعا على خصومه من مؤيدي معاوية فلما بلغ ذلك معاوية فعل

([1]) المصدر نفسه، ص ٧٧.

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

([3]) انظر: المصدر نفسه، ص٧٨.

([4]) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

([5]) صحيح مسلم، ج٢، ص١٥.

هو الآخر الشيء ذاته"، وأمر رجلا يقص بعد الصبح وبعد المغرب يدعو له ولأهل الشام[١]. وفي رواية أخرى يذكرها المقريزي نقلا عن ابن لهيعة، عن يزيد بن أبي حبيب "أن عليا"، كرم 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].

ولعل 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 عرفه 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 سليما التجيبي كان هو ذلك القاص الذي عينه 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

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

([2]) 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.

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

([4]) المصدر نفسه، ص٣٠٤.

([5]) 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 أيضا بين القص والقضاء في العصر الأموي عبد الرحمن بن حجيرة (ت٨٣هـ) الذي ولي القضاء في عهد عبد العزيز بن مروان. ويروي الكندي أنه عندما ولّى عبد العزيز بن مروان عبد الرحمن بن حُجيرة القصص خُبر 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 واعيا للفرق بين قصص العامة الذي يهدف إلى الوعظ الديني الخالص وبين واعظ السلطان الذي يوظف 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 قاضيا في الإسكندرية. وفي سنة خمس عشرة ومئة للهجرة تولاهما عقبة بن مسلم الهمداني، وتبعه ثوبة بن نمر الحضرمي. وخلفه إسماعيل بن نعيم الحضرمي في سنة عشرين ومئة فكان يقرأ القرآن واقفا، 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 عمار يجري عليه ألف دينار كي يقيم في مصر، حتى يكون قصه محتويا من قبل السلطة[٤].

لقد تشكل القص في الإسلام من مصدرين ديني وسياسي. ولهذا ستفيدنا المصادر الفقهية وكتب الحسبة في بيان تشكلات القص وعلاقاتها بالأنساق الثقافية في الثقافة العربية الإسلامية.

جـ- القص والسلطة الدينية:

ميز 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 أن ابن الجوزي يصرح أن اسم القاص أصبح عاما للأحوال الثلاثة، ولعل ذلك يعود إلى تخليط الناس

([1]) كتاب الولاة والقضاة، ص٣٠٤.

([2]) المصدر نفسه ، ص٣١٥.

([3]) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

([4]) انظر: كتاب القصاص والمذكرين، ص ١٧.

([5]) انظر: المصدر نفسه، ص ٣٣٦؛ الخطط المقريزية، ج٢، ص ٢٥٣.

بين هذه الأحوال " فكانوا يطلقون على الواعظ اسم القاص، وعلى القاص اسم المذكر"[١]. وابن الجوزي الذي كان واعظا 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 قصاصا[٣]. وإذا كان مصطلح (القص) لم يتحدد عند ابن الأخوة، وظل الوعظ والتذكير مرادفين للقصص فإن تاج الدين عبد الوهاب السبكي (ت٧٧١هـ) في كتاب الحسبة (معيد النعم ومبيد النقم) يميز القاص ووظيفته "فالقاص هو من يجلس في الطرقات يذكر شيئا 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 شيئا من أصول الدين، وفنون العقائد وأحاديث الصفات فإن ذلك يجرهم إلى ما لا ينبغي"[٤]. أي أن معرفة القاص يجب أن تراعي المتلقي العام فتقدم المعرفة الدينية في صورة مبسطة بعيدة عن مناقشة الأصول العقائدية التي جرت عددا كبيرا من القصاصين إلى الخلط واللبس والتدليس. ويميز السبكي بين نوعين من القصاص انطلاقا من المكان الذي يجري فيه القص، فلدينا (قارئ الكرسي) وهو من يجلس على كرسي يقرأ على العامة شيئا من الرقائق والحديث والتفسير فيشترك هو والقاص في ذلك، ويفترقان في " أن القاص يقرأ من صدره وحفظه ويقف، وربما جلس، ولكن جلوسه ووقوفه في الطرقات، وأما 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].

وشكل كذب القصاص وافتراؤهم بالأحاديث الباطلة محورا لمقامة من مقامات السيوطي أسماها مقامة (تسمى بالفتاش على القشاش) حذر فيها من الكذب مستندا إلى

([1]) كتاب القصاص والمذكرين، ص٦٦.

(٢) انظر: المصدر نفسه، ص١٧٨.

([3]) معالم القربة في أحكام الحسبة، عني بنقله وتصحيحه روبن ليوي، مكتبة المثنى، بغداد، ١٩٣٧، ص ٢٧٢.

([4]) معيد النعم ومبيد النقم، ط٢، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٥، ص١١٣-١١٤ .

([5]) 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 بالفتاش على القشاش)، 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].

غدا القصاص في ذل وسحق ومرجعه إلى نار السعير
على الموضوع لما قد رواه ورد عليه ذو العلم الغزير
فلا عجب لجهال هوته فمنه القص مصلح للحمير

ونكاد نجد عند ابن الجوزي صياغة نظرية لموقف الإسلام من القص؛ فقد صنّف 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 واعظا ومذكرا[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 أبدا في شروط الحديث الصحيح ومواضعاته. ولهذا فإن اتكاء بعض القاصين واستعارتهم الإسناد الشرعي قد قوبل بهجوم عنيف من الفقهاء أي فقهاء السنة. وأورد الخبر التالي لبيان كيف تعامل هؤلاء الفقهاء مع القاص الذي لا يتورع عن إيراد إسناد وهمي " ... صلى 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 نحوا 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 جميعا حتى فرغ من قصصه. وأخذ القطيعات ثم قعد ينتظر بقيتها فقال له يحيى بن معين بيده: تعال فجاء متوهما لنوال يجيزه. فقال له: من حدثك 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 بد 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 كثيرا من الخبر السابق " يذكر أنه دخل البصرة فنظر إلى قاص يقص في المسجد فقال: حدثنا 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 شيئا"[٢].

وهذان الخبران يؤشران إلى تعاظم سلطة القاص الناشئة وإلى استهانة هؤلاء القصاص بالمرجعية الدينية النقلية واستخفافهم بها. وهذا يؤكد أن القصاص كانوا يعتمدون على المتلقي العام، ويحرصون على تلقيه أحاديثهم بعيدا 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 جميعا.

جميع الحقوق محفوظة

وقد انتبهت السلطة منذ وقت مبكر على وظيفة القاص، ولذلك أرادت أن تتضوي هذه الوظيفة في سياقها وليس خارجا عنها. فقد أجاز علي بن أبي طالب قاصا عندما تبين له ورعه وتقواه من أحاديثه التي كان يحدث الناس بها. "... كان علي بن أبي طالب يدخل السوق وبيده الدِّرة، وعليه عباءة قطواني قد شق وعُفت 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 تصدر لم يكد يُسئل عن الحديث، والمحدث لا يكاد يُسئل عن الفقه، والواعظ يُسئل عن كل علم، فينبغي أن يكون كاملا.

---

[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 حافظا لحديث رسول الله عارفا بصحيحه وسقيمه ومسنده ومقطوعه ومعضله، عالما بالتواريخ وسير السلف، حافظاً لأخبار الزهاد فقيها في دين الله، عالما بالعربية واللغة، فصيح اللسان. ومدار ذلك كله على تقوى الله عز وجل، وإنه بقدر تقواه يقع كلامه في القلوب.

- ينبغي أن يقصد وجه الله تعالى بوعظه.
- 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 تعضدها المعرفة السياسية التي تجعل القاص مستوعبا في خطاب السلطة. أما من يتصدى للقص ويخرج عن هذه الثقافة الشرعية والرؤية العالمة للقص فإنه سيكون مقصيا ومنضويا 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: فإن القوم كانوا على الاقتداء والاتباع، فكانوا إذا أرادوا ما لم يكن على عهد رسول الله (صلى الله عليه وسلم) أنكروه حتى إن أبا بكر وعمر لما أرادا جمع القرآن قال زيد " أتفعلان شيئا لم يفعله رسول الله (صلى الله عليه وسلم)".

وثانيها: أن 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. خصوصا إذ قد علم ما في الإسرائيليات من المحال كما يذكرون أن داود، عليه السلام، بعث أوريا حتى قتل وتزوج امرأته. وأن يوسف حل سراويله عند زليخا. ومثل هذا محال تتنزه الأنبياء عنه فإذا سمعه الجاهل هانت عنده المعاصي. وقال: ليست معصيتي بعجب.

وثالثها: أن التشاغل بذلك يشغل عن المهم من قراءة القرآن، ورواية الحديث، والتفقه في الدين.

ورابعها: أن في القرآن من القصص، وفي السنة من العظة ما يكفي عن غيره مما لا يتيقن صحته.

---

[١] معيد النعم ومبيد النقم، ص١١٤، أيضا: السيوطي: المقامة، (الفتاش على القشاش)، شرح مقامات السيوطي، ج٢، ص٨٥٦-٨٨٦.

[٢] انظر: كتاب القصاص والمذكرين، ص٦٦-٦٧.

وخامسها: أن أقواماً ممن كان يدخل في الدين ما ليس منه قصوا فأدخلوا في قصصهم ما يفسد قلوب العوام.

وسادسها: أن عموم القصاص لا يتحرون الصواب، ولا يحترزون من الخطأ لقلة علمهم وتقواهم فلهذا كره القاص من كرهه.

ولعل 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. وتشكل نصوص القص بمعزل عن هذه المطابقة الحرفية لا ينظر إليه على أنه تشكل للعجائبي في سياقات إبداعية وإنما ينظر 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 تال.

د- أدب العامة/ أدب الخاصة:

شكل خطاب السلطة المحرك 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 غالبا ما يرد في مقابل الملوك الخاصة مكتسبا صيغة اجتماعية عامة فيقال "عامة الخلق وعامة الأمم"[٢]. وقد عرف 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 دائما بقصور عقلها وتفاهته لذلك كانت أسرع إلى تلقي الخزعبلات والشعبذات والشطحات على أنها حقائق يقينية لا شك فيها. ولذلك وصفهم العتّابي بأنهم بقر أي أن خصائص الجنس العاقل لا تنطبق عليهم أبدا. ففي خبر أورده ابن الجوزي عن العتابي:" ... 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، حققه وقدم له عناية وديع زيدان حداد، 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: حدثني أحمد بن خالد قال: حدثني علان الوراق قال: رأيت العتابي يأكل خبزا 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 العتابي: ألم أخبرك أنهم بقر[١]؟".

ومن الألفاظ التي أطلقت على العامة لفظ (الدهماء)، وهم كما يعرفهم ابن منظور " الجماعة من الناس. الكسائي يقال: دخلت في خمر الناس أي في جماعتهم وكثرتهم، وفي دهماء الناس أيضا مثله، وقال:

فقدناك فقدان الربيع وليتنا فديناك من دهمائنا بألوف

والدهماء: العدد الكثير. ودهماء الناس: جماعتهم وكثرتهم[٢]، وقد جاء في وصف ابن الجوزي لطبائع الدهماء أن " أكثر الخلائق على طبع رديء لا تقومه 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 نياما 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 سوقة"[٤]. ونجد مثل هذا التعريف عند الجوهري الذي عد "السوقة 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، والزجاج، والقصاب، والبقال، وبائع الجرار، والطبيب[٢].

وهذه الرؤية العالمة التي تحقر شأن العامي هي التي جعلت المؤرخين والرحّالة العرب القدامى يغفلون عامدين أي تلق لهذه الفئات. إذ إن رواياتهم حافلة فقط بسير الملوك والخلفاء والسلاطين وصراعاتهم السياسية والاجتماعية. وإذا ما جاء ذكر للعوام يكون هذا الذكر مقدماً بما يشبه الاعتذار إلى المتلقي الخاص. فالرحّالة المقدسي يذكر في مقدمة كتابه (أحسن التقاسيم)؛ أنه لن يذكر في كتابه صدراً 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 التحول الكبير في الأنساق الثقافية للشاعر والخطيب؛ بعد أن كانا يكتسبان سلطتهما من القبيلة المتحولة إلى سلطة في أواخر العصر الأموي. وقد حدّد عبدالحميد الكاتب الدستور الذي يجب أن يلتزم به كاتب الديوان أي السلطة بوصفه لهؤلاء الكتاب بقوله بأن "بكم ينتظم الملك، وتستقيم للملوك أمورهم، وبتدبيركم وسياستكم يصلح الله سلطانهم، ويجتمع فيئهم، وتعمر بلادهم ... فموقعكم منهم موقع أسماعهم التي بها يسمعون وأبصارهم التي بها يبصرون، وألسنتهم التي بها ينطقون، وأيديهم التي بها يبطشون"[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، نقلا 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، ص٤٩٦،٤٦٨،٤٤٨، 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 عباس، 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) مشكلها الرئيس. وهذا يعني أن خطاب الشيعة والخوارج والقدرية والمرجئة قد أقصي 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]. وسيؤكد الكتاب بعد الجاحظ هذه الثقافة النخبوية التي تدور في فلك السلطان[٣]. والمنادمة عند الجاحظ يحكمها ذلك التمايز الطبقي الذي ميز التحول 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 المقدس بالمدنس. 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 كما يحتاج إلى أهل الجد والعقل، ويحتاج إلى الزامر المطرب كما يحتاج إلى العالم المتقن"[٦].

---

[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.

[٦] الجاحظ، كتاب التاج في أخلاق الملوك، ص١٩.

وتصبح صفات النديم وفقاً لهذا المنظور الثقافي ثقافة تابعة للسلطة؛ فقد رسم أنموذج هذا التابع السلطاني وحددت مواصفاته. وتمثّل هذا التابع ثقافة السلطة تمثلاً جيداً مكّنه من إعادة إنتاجها؛ أي أنه مارس على نفسه ما أسماه بيبربورديو العنف الرمزي[١].

ونظرة متمعنة في شروط المنادم والمسامر في النسق الثقافي المتحوّل، زمن العباسيين، تدلنا على تمكن السلطة من إنتاج خطابات تابعة لها؛ فمن أظهر صفات النديم عند الجاحظ "أن يكون عارفاً بمنازل الطريق وقطع المسافة، دليلاً بهدايته وأعلامه ومياهه، قليل التثاؤب والنعاس، قليل السعال والعطاس، معتدل المزاج، صحيح البنية، طيب المفاكهة والمحادثة، قصير المياومة والملايلة، عالماً بأيام الناس ومكارم أخلاقهم، عالماً بالنادر من الشعر والسائر من المثل، مستطرفاً من كل فن، آخذاً من الخير والشر بنصيب. إن ذكر الآخرة ونعيم أهل الجنة، حدثه، أي الملك، بما أعدّ الله تعالى لأهل طاعته من الثواب فرغبه فيما عنده؛ وإن ذكر النار، حذّره ما قرب إليها فزهده مرة، ورغبة أخرى. فإن بالملك أعظم الحاجة إلى من كانت هذه صفاته، وبالحرا إذا أصاب هذا أن لا يفارقه إلا عن أمر تنقطع به العصمة، وتجب به النقمة"[٢].

وإذا كان عدد كبير من ندماء الملك أو السلطان يلتزمون بخطاب السلطة في المنادمة فإنّ بعض المنادمين وهم قلة كانوا يضعون شروطهم لهذه المنادمة، ولا سيما إذا كان المنادم من أهل السواد، ولا يستطيع بأية حال من الأحوال التخلي عن طبائعه الفطرية المتأصلة في نفسه لاستعارة قناع آخر لا ينتمي إليه. فمما يروى "أن المعتصم كأن يأنس بعلي بن الجنيد الإسكافي وكان عجيب الصورة، عجيب الحديث، فيه سلامة أهل السواد فقال المعتصم يوماُ لمحمد بن حماد: اذهب بالغداة إلى علي بن الجنيد، فقل له يتهيأ حتى يزاملني، فأتاه فقال: إن أمير المؤمنين يأمرك أن تزامله، فتهيأ لشروط مزاملة الخلفاء ومعادلتهم فقال علي بن الجنيد: وكيف أتهيأ؟ أهيئ لي رأساً غير رأسي؟ أأشتري لحية غير لحيتي! أأزيد في قامتي!! أنا متهيئ وفضلة. قال: لست تدري بعد ما شرط مزاملة الخلفاء ومعادلتهم، فقال علي بن الجنيد: وما هي؟ هات يا من تدري. قال ابن حمّاد: شرط المعادلة الإمتاع بالحديث والمذاكرة والمناولة، وألا يبزق، ولا يسعل ولا يتنحنح، ولا يمخط، وألا يتقدم الرئيس في الركوب إشفاقاً عليه من الملل... فلما أكثر عليه في هذا الوصف والشروط قطع عليه كلامه، وقال كما يقول أهل السواد: آه حرها، اذهب فقل له: ما يزاملك إلا من أمة 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

---

[١] العنف الرمزي، مصطلح استخدمه عالم الاجتماع الفرنسي بيير بورديو ويعني به أنه " في تشكيلة اجتماعية محددة تميل المؤسسات المغلوبة إلى معاودة إنتاج أنموذج التعسف الثقافي الغالب"، انظر: بيير بورديو: العنف الرمزي، بحث في أصول علم الاجتماع التربوي، ترجمة نظير جاهل، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٤.

[٢] الجاحظ، كتاب التاج في أخلاق الملوك، مصدر سابق، ص ٦٩-٧٠.

الجاهل الأزعر جاءني بشروط حسان 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 يتعد على الدوائر المحرمة كالدين والسياسة. وإن كانت النوادر المضحكة والأداء المضحك لا يخلو من إقذاع جنسي في كثير من الأحيان. ولعلّ أشعب يعد أنموذجاً لهذه الطائفة أي المضحكة. وقد عرّفه الأبرش الكلبي لهشام بن عبدالله بأنه "مضحكة المدينة"[٢]. ويبدو أنّ المضحك في العصر العباسي اقترن اقتراناً كبيراً بالمحاكاة وهي أداء تمثيلي كان يتسم بقدر كبير من التقمص في أداء الشخصيات المقلّدة. وكما في حكاية أبي القاسم البغدادي لم تخرج محاكاة هؤلاء المضحكين عن خصوصية النمط الفردي الذي يرغب المبدع في محاكاته[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 عبادة المخنث أنه "كان من أطيب الناس وأخفهم روحاً، وأحضرهم نادرة، وكان أبوه من طباخي المأمون، وكان معه، فخرج حاذقاً بالطبيخ ثم مات أبوه فتخنث، وصار رأساً في العيارة والخلاعة، فوصف للمأمون، وهو إذ ذاك، حدث فاستحضره فلما وقف بين يديه تنادر وحاكى ومازح فاستطابه المأمون" [٥].

وتمثّل بعض هؤلاء المضحكين خطاب السلطة الغالبة؛ فعرضوا بخصوم العبّاسيين من العلويين. وكان عبادة المخنث في اتصاله بالمتوكل ممثلاً لهذا النوع من التعريض[٦]. ومن هؤلاء المحاكين أيضاً الحسين بن شعرة، مضحك المتوكل، وكان قد انضوى إلى أحمد بن محمد ابن المدبر "فحمى به ضياعه وأملاكه، ووقف على استثقال ابن مدبر لأحمد بن طولون، وأخرج حكايته في تزمته وكلامه. فيضحك ابن مدبر 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 المدبر وقال: يا سيدي لو

---

[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، ج١/٢٨٧. 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 عواد، ط٢، مطبعة دار المعارف، بغداد، ١٩٦٦، ص١٨٥.

[٦] ابن الأثير، الكامل في التاريخ، ج ٧، ص٥٥.

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 (عبادة 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].

وأما 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 وتطورها 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 يبق 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:

سجستان أيتها الراحلة	وبحراً يؤم المنى ساحله
ستقصد أرجان إن زرتها	بواحدة مئة كاملة
وفضل الأمير على ابن العميد	كفضل قريش على باهلة

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.

"من إشارته حكم وطاعته غنم إلى أن أنشئ مقامات. أتلو فيها تلو البديع وإن لم يدرك الظالع شأو الضليع"[١]. وما يهمنا في هذا التقديم أنّ أنموذجاً سابقاً يطلب من الحريري محاكاته، وقد رسخ هذا الأنموذج الذائقة الرسمية التي رأت في المقامة احتذاءً لتراث القصيدة المادحة. وغابت عن هؤلاء جميعاً الأنماط المخائلة في مقامات البديع حيث حضور شخصية المكدي التي تبرز في نسق كرنفالي يحاكي أدوار السلطة محاكاة ساخرة تتخفى في لبوس بلاغي. واحسب 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. وكأن البديع والحريري كانا يريدان لنوعهما السردي الجديد الازدهار والإثمار، وأن يصبح نصاً مقبولاً في المحضن الثقافي العربي الإسلامي[٢].

وقد تحولت المقامات عند بعض المقاميين الذين أتوا بعد البديع والحريري إلى مقامات مدحية خالصة أنشئت 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 تجشمها المادح كي يصل إلى الممدوح طلباً لوصله[٣]. "قال الوهراني: " لما تعذرت مآربي واضطربت مغاربي، ألقيت حبلي على غاربي، وجعلت مذهبات 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 سيبه، وأفرغت جيبه، فتقلبت بي الأعصار، وتقاذفت بي الأمصار، حتى قربت من العراق وسئمت من الفراق، فقصدت مدينة السلام، لأقضي حجة 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 المدمجة التي تتالت عليها منذ تحولها من الدوائر الكتابية وإعادة إنتاجها في الدوائر الشفاهية لتتفاعل نصياً مع النص الشعبي من سير وحكايات وقصص ونوادر. وكما كان الإسناد المتخيل المعزو إلى رواة مزعومين (وهميين) هو حيلة المقامة كي تحظى بصفة النص الثقافي فإن ألف

---

(١) مقامات الحريري، المقامات الأدبية، ص .

(٢) سنناقش هذا المحور في مبحث بلاغة المفارقة: المقدس والمدنس، انظر: ص

(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.

(4) منامات الوهراني ومقاماته ورسائله، ص٥.

ليلة وليلة تمكنت 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 المغيبة على الرغم من محاولات بعض النقاد المحدثين إرجاع بعض السير إلى أصولها المثقفة التي انبثقت عنها[١]. ولجأت السيرة الشعبية كذلك إلى الإسناد المتخيل والتمثيلات الرمزية، وهو ما سنبحثه في المحور التالي.

ثانيا: بلاغة المقموعين والتمثيلات الرمزية:

أ- الحكاية الرمزية والأمثولة الوعظية:

أسس 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 تحول يجعل للإنسان المتلقي حرية الاختيار في الأعمال والأفعال. ويقول ابن المقفع على لسان دمنة: "إن المنازل متنازعة مشتركة على قدر المروءة؛ فالمرء ترفعه مروءته من المنزلة الوضيعة إلى المنزلة الرفيعة، ومن لا مروءة له يحط نفسه من المنزلة الرفيعة إلى المنزلة الوضيعة. وإن الارتفاع إلى المنزلة الشريفة شديد، والانحطاط منها هين 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 التحول 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. وأما الباطن فمستور متأبٍ، يحتاج تعرفه إلى استدلال ومقايسة، وتفسير وتأويل"[٣].

---

[١] يقول محمد رجب النجار في حديثه عن معضلة الانتماء والتأليف في كتاب كليلة ودمنة: " إن 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 النجار، التراث القصصي، مجلد ١، ص١١١-١٢٩.

[2] ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص١٢٢.

[3] جابر عصفور، بلاغة المقموعين، ضمن المجاز والتمثيل في العصور الوسطى، ط٢، الدار البيضاء، تانسيفت، ١٩٩٣، ص٣٤.

وتمثلت 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 أنها كتابة باطنة لا تقوم على ثنائية الظاهر/ الباطن[١]. في حين مثلت (مرايا الأمراء)[٢] عند ابن المقفع في (كليلة ودمنة)، وسهل بن هارون (ت٢١٥هـ) في (النمر والثعلب)، و(الأسد والغوَّاص) لكاتب مجهول من القرن الخامس للهجرة، وأمثولات الحيوان في ألف ليلة وليلة، وبعض المنظومات الرمزية في المقامات ثنائية الظاهر/ الباطن. وتعد (مرايا الأمراء) أدب نصائح يرسخ سلطة الملك المسندة إلى حق التفويض الإلهي. ويشكل الحكيم (المثقف) أداة من أدوات الحكم. إذ يقول دمنة: "إن السلطان لا يقرب الرجال لقرب آبائهم، ولا يباعدهم لبعدهم، ولكنه ينظر إلى ما عندهم وما يحتاج فيه إليهم"[٣]. ويقول الغوَّاص في (حكاية الأسد والغوَّاص): "وقد قالت الحكماء: شيئان لا يصلح أحدهما إلا بالانفراد، والآخر لا يصلح إلا بالاشتراك: الملك والرأي. فكما أن الملك لا يصلح إلا بالانفراد، وكذلك الرأي لا يصلح إلا بالاشتراك"[٤]. بيد أن التحول الذي كان يسعى المثقف إلى إحداثه انتهى بقتل دمنة على يد السلطان. ونجا مرزوق ثعلب سهل بن هارون بعد أن أثبت أنه لم يكن له تأثير على الذئب الذي عمل مستشاراً له. وعاد الغوَّاص 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 المقدس 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، حققها وقدم 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 تحذر 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 فإما "أن تعيش وإما 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].

مركز إيداع الرسائل الجامعية

---

[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. فمضرب 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 الممثل 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 مثالاً لغيره يُقاس عليه. وماثل الشيء: شابهه، والتمثال 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 تماثل 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.

[2] ألف ليلة وليلة، ج٢، ص٤٦١-٥٠٣.

[3] المصدر نفسه، ج١، ص٥.

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

[5] كليلة ودمنة، ص٣٨.

[6] 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].

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

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 "، فإن 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 القنفذ 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].

أما الصنف الآخر من أمثولات الحيوانات فيمتد من الليلة المئة التاسعة إلى الليلة الرابعة والعشرين بعد المئة التاسعة. وهي تروى 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 السنور 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 الدراج والسلحف).

---

(1) ألف ليلة وليلة، ج١، ص٣٠١.

(2) المصدر نفسه، ج١، ص٣١٨.

(3) المصدر نفسه، ج١، ص٣١٥.

(4) المصدر نفسه، ج١، ص٣٢٠.

(5) انظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(6) فريال جبوري غزول، قصص الحيوان في موروثنا الشعبي وتراثنا الفلسفي، **مجلة فصول**، العدد ٣، خريف ١٩٩٤، ص١٤٤.

وتمتاز حكاية (الملك جليعاد والوزير شمَّاس)، بأن الأمثولات الواردة فيها، كما أشـرنا، لها وظائف متعددة. وهي جميعها تشكل أنموذجاً لإصلاح المثقف الحكيم في مواجهة الـسلطة. وتبدأ الأمثولة الأولى في هذه الحكاية في تأويل المفِّسر (معبّر الأحلام)، الحلم الذي رآه الملـك جليعاد. ويقوم تأويل هذا المصنف على وظيفة استباقية (تنبؤية). فهو كي يفسر للملـك أنـه سيأتيه غلام وارث لملكه، ولكنه سيكون جائراً يستعين بحكاية (السنور والفأر). فالملك الـذي سيأتي سيخون العهود. وهو يتماثل بهذا مع السنور الذي غدر بالفأر فنال عقابـه. والـوزير شمَّاس كان يعلم تفسير هذا الحلم ولكن خوفه من السلطة هو الذي جعله يخفي نـصف التأويـل مظهراً الجزء الذي سيسر الملك[١].

وتتعقد العلاقة مع السلطة عندما يأتي الملك الشاب. وتصبح حكاية (الثعالب) الـواردة على لسان الوزير (شمَّاس) للملك الجديد (الطاغية وردخان) تأكيداً لأحقية الملك فـي الـسلطة عندما يلتزم بالعقد الاجتماعي مع مواطنيه. إذ تقول الثعالب: " نخاف أن يبغي بعـضنا علـى بعض، ويميل القوي بقوته على الضعيف فيهلك الضعيف منا، فينبغي لنا أن نطلب حكماً يحكـم بيننا، ونجعل له نصيباً فلا يكون للقوي سلاطة على الضعيف"[٢].

وقد نجحت شهرزاد بذكائها في جعل أمثولة الحيوان حمولة معرفيـة دلاليـة تعـرض لمجتمع السلطة برموزها الحيوانية (ذئب وأسد وثعلب). وتصبح أحكام العلاقة بـين الـسائس والمسوس في التزامها بالعقد الاجتماعي هي المشكلة للمجتمع الذي يسعى المـصلح والمثقـف (شهرزاد والوزير شمَّاس) إلى تحقيقه. وقد نجح هذا المشروع الإصلاحي عنـدما ثـاب (ورد خان) إلى رشده، ورجع عن غية وتماديه، واعترف للوزراء والحكماء الذين قـتلهم بالفـضل. ونجح هذا المشروع أيضاً في صورة التحول الكبير الذي طرأ على شـهريار عنـد اسـتماعه لحكايات الليالي واعترافه لشهرزاد الحكيمة المثقفة بأنها غيرت رؤيته للعالم وللأشياء. ومحور نجاح الليالي أنها تعايشت مع رموز السلطة، ولم توجه نقداً مباشراً لها كما فعل ابن المقفع على سبيل المثال في (كليلة ودمنة)[٣]، وإنما كان نقدها مبطناً موجهاً للدهر والزمان والإيمان بحتمية القضاء والقدر.

ولجأت المقامات أيضاً إلى خلق منظومتها الرمزية. ففي مقامات ابن ناقيا يأتي الحديث عن محاكاة نماذج من قصص الحيوان واستلهامها على لسان المؤلف الذي يقول: "هـذه حكايـا أحسنا العبارة فيها. وهذبنا ألفاظها ومعانيها ... وقد سلك بعض المتقدمين هذا المذهب في مثلها ... وإنما وسمتها باسم مستعار على عادة الشعراء من تشبيب القاصد والحكمـاء فـي وضـع

---

[١] انظر: ألف ليلة وليلة، ج٢، ص٤٦٢.

[٢] المصدر نفسه، (حكاية الثعالب)، ج٢، ص٤٨٩.

[٣] انظر: ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص .

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 عباس رحمه الله إذا أكثر من الجد قال: أحمضوا 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 وضعت 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 المؤول والمؤول له؛ إذ يحيل على ما ورد في كتاب (الكامل) على لسان ولد الضب يخاطب أباه[٣]:

" قد هدموا بيتك لا أبالكا وزعموا أنك لا أخالكا
وأنا أمشي الدألا حوالكا "

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

---

[1] مقامات ابن ناقيا، ص١٢٣.

[2] المصدر نفسه، ص١٢٣.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4] الخطاب الكرنفالي أو الكرنفال: "موقف من العالم تشيع فيه العلاقة الحرة البعيدة عن الكلفة. فالكرنفال يقرب ويوحد ويربط ويقرن المقدس 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.

ولم يلجأ السيوطي إذن في هذه المقامات إلى توظيف سياق البلاغة القائمة على التمثيل الرمزي الذي يحتاج إلى استكشاف لعبة الظاهر/ الباطن. وربما كانت نزعته إلى الإفصاح والإظهار سبباً في كون مقاماته، ولا سيما المقامات النقدية تميل إلى المجاهرة والكشف مبتعدة عن التأويل والمراوغة السردية ينضاف إلى ذلك علاقته بأقطاب السلطة في عصره[١].

ب- بلاغة المفارقة: المقدس والمدنس:

يتشكل مفهوم المفارقة في موضع يتداخل بين البلاغة والفلسفة. وفي حين لا يذكرها بعض البلاغيين في تصنيفاتهم وأنماطهم فإنها تكون عند بعضهم الآخر في موضع المجاز الأساسي مع الاستعارة. والكناية والمجاز المرسل تمثلان شكلاً من الأشكال البلاغية التي تشبه الاستعارة في ثنائية الدلالة. وفي المفارقة دال ظاهر ودال آخر خفي لا يتكشف إلا من خلال النسق الثقافي المشترك بين منتج القول ومتلقيه[٢]. فعندما نقول لرجل سفيه (كم أنت ذكي!) لن تتضح هذه المفارقة إلا في العلاقة المتشكلة بين الباث أو منتج القول وبين متلقيه؛ أي أن إدراك هذه العلاقة يحتاج إلى رصيد ثقافي مشترك. وتعد المفارقة مفهوماً أساسياً في نظريات السرد الحديثة وفي البلاغة الجديدة؛ فهي نظرة للعالم وموقف من حقيقة الأشياء، جسدها سقراط الذي كانت حياته إخفاءً للحقيقة من أجل الوصول إليها، وجعلتها الرومانسية الألمانية مفهوماً أساسياً

---

[١] أقطاب السلطة: توطدت علاقة السيوطي بالخلفاء العباسيين بمصر فهو يقول في ترجمته لخليفة عصره المتوكل على الله عبد العزيز(ت٩٠٣هـ). "وألفت برسمه كتاب (الأساس في فضل بني العباس) وكتاب (رفع الباس عن بني العباس) أبقاه الله بقاءً جميلاً وأدامه على رباع المسلمين ظلاً ظليلاً". السيوطي، حسن المحاضرة في تاريخ مصر والقاهرة، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٦٧، ج٢، ص٩٢. وفي سنة (ت٨٩١هـ) قرر السيوطي في مشيخة البيبرسية وبمسعى من الخليفة المتوكل عبد العزيز (ابن إياس، بدائع الزهور، تحقيق محمد مصطفى، ط٢، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٦٣، ج٣، ص ٢٢٨). وأرجع السيوطي عظمة مصر وقوتها إلى كونها دار الخلافة "، قائلا: "واعلم أن مصر من حين صارت دار الخلافة عظم أمرها. وهذا سر من أسرار الله أودعه الله في الخلافة النبوية". حسن المحاضرة، ج٢، ٩٤، انظر أيضاً: السيوطي، تاريخ الخلفاء، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٦. أما عن علاقته بالمماليك فقد ألف السيوطي كتاباً أسماه "ذم زيارة الأمراء" انظر: حسن المحاضرة: ج١، ص٣٤٢. وتوجد للسيوطي رسالة بعنوان (الرسالة السلطانية) كتبها لما استدعاه الأشرف قايتباي للتردد إليه وامتنع من ذلك فوشى به أعداؤه عند السلطان، وادعوا أنه لا مستند له في الامتناع عن الاجتماع بالسلطان وأرسلها إليه فترك طلبه. (الرسالة السلطانية) مخطوط المكتبة الوطنية بباريس، رقم٢/٣٥٢١. نقلا عن سمير الدروبي، شرح مقامات جلال الدين السيوطي، مقدمة التحقيق.

[٢] انظر: أمينة رشيد، المفارقة الروائية، **مجلة فصول**، م١٢، عدد ٤، شتاء ١٩٩٣، ص١٥٧.

لمعرفة العالم وكتابة العمل الأدبي حتى تبلورت مع جنس الرواية الناشئ. وفي النظريات السردية الحديثة أصبحت المفارقة وسيلة محاكاة البنيات القصصية (Metafictional)[١].

والمفارقة ولدت 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 تتعدد تعريفاتها باختلاف المرجعية الثقافية للناقد الذي يروم وضعها في إطار نظري محدد كي تسهل دراستها عليه[٤].

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية

وتتعدد 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 السروجي). فقد شكَّل 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"[1]. وقد وصف أبو الفتح الإسكندري نفسه بأنه مثل "القلمون ثوب، في كل لون يكون"[2].

والمقامة البديعية والحريرية تستلهم سمة المفارقة بين الإسناد الشرعي (الوهمي) الذي يحيل المقامة على شكل الحديث النبوي وبين مضمون المقامات الذي يدعو لقلب منظومة القيم الراسخة وتأسيس قيم جديدة[3]. وبهذا تكون المقامة جنساً أدبياً مضاداً للحديث النبوي.

وتتجلى مفارقة (الظاهر/ الباطن) أو تضاد (المخبر/ المظهر) حسب تعبير دي سي. ميويك[4]. في بعض مقامات البديع، ولعل من أبرزها (المقامة الخمرية). ففي هذه المقامة تتبدل شخصية المكدي وتتحول حسب تحول الشخصية وانتقالاتها في فضاءات الأمكنة. ويروي عيسى بن هشام حادثة حصلت له في شبابه في مجلس لهو ومجون عندما نفد الخمر فقرر صحبه (الندامى) أو 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[5]:

---

[1] إبراهيم السعافين، أصول المقامات، ص١٥٧.

[2] مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص٩٣، (المقامة الكوفية).

[3] يقول جيمس مونرو: "إن هذا الإسناد وسوسة بمفارقة غاية في الأهمية، مفارقة يقصد بها إثارة الشكوك سواء بين أهل السنة أو أهل الشيعة حول نص المقامات. بين أهل السنة لأن الإسناد فيها، أي المقامة، قصير بدرجة كبيرة، وبين أهل الشيعة لأنها لا ترجع النقل إلى أي من الأئمة المعترف بهم. وهكذا فكل ما تمدنا به هو إسناد يحاكي شكل الحديث محاكاة هزلية وفي الوقت نفسه تحذرنا من قبولها بمرجعية أخلاقية أو دقة تاريخية". فن بديع الزمان الهمذاني، ترجمة أنيسة أبو النصر، **مجلة فصول**، خريف ١٩٩٣، ص١٥٦.

[4] دي. سي ميويك، المفارقة، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، ص ٥ وما بعدها.

[5] مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص ٣٣٦-٣٣٧.

ساعة ألزم محرا باً وأخرى بيت حان

وكـذا يفعل من يعقل فـي هـذا الزمـان

وتقوم المفارقة في هذه المقامة على تضاد (المخبر/ المظهـر) أو (مـزاج المفارقـة). فصاحب المفارقة هو أبو الفتح الإسكندري الذي ينتحل سمت الخطاب الديني (المقدس) في فضاء ديني (مقدس) أيضاً (المسجد). وعندما ينتقل إلى فضاء آخر (غير مقدس أي الحانـة) يـصبح خطابه منسجماً مع هذا الفضاء الجديد. فالحانة تقرن المقدس بالمدنس في حين يكـون فـضاء المسجد فضاءً تتجلى فيه كافة أشكال التراتب الاجتماعي الذي يستعين بالدين لتأكيـد مفـردات خطابه[1].

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 البطل، "فيعمـل موقـف التعرف على إزالة الضرر الذي لحق بالراوي، عندما يعرف أن المخادع صاحب قديم معروف جيداً له"[2].

جميع الحقوق محفوظة

وتبرز مفارقة المخبر/ المظهر في المقامة (الأصفهانية) للبديع؛ إذ يحتال الإمام بحيلـة للاستيلاء على أموال المصلين، ويتوسل بالحلم/ الرؤيا لإقناع المتلقين بأن مصدر الحلم الرسول (صلى الله عليه وسلم) الذي لقنه دعاء، وأوصاه أن يبلغه أمته، فيكتب (الإمام) بالمـسك علـى الأوراق ويبيعه للمصلين. وعندما يتعجب عيسى بن هشام من هذه الحيلة يبتسم له أبـو الفـتح الإسكندري قائلاً[3]:

الناس حمر فجوز وابرز عليهم وبرز

متى إذا نلت منهم ما تشتهيه ففروز

ويقوم الإمام (المزعوم) في هذه المقامة بقلب القيم الدينية داعياً إلى قيم أخرى تناسـب التحول الحاصل في الأنساق الثقافية.

ولا تختلف المقامة (الصنعانية) للحريري في مفارقة المخبر المظهـر 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 بالغـضب عندما يجزل له الحاضرون العطاء. وعندما يختلي بنفسه في مغارة، وينتقل من فضاء الحلقـة الديني إلى فضاء آخر مغاير هو فضاء الباطن (المغارة) يفاجئه الحارث بن همَّام، وقد رآه يلتهم

---

(1) انظر: مفهوم الكرنفال عند: ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص ١٥٨-١٥٩.

(2) عبد الله إبراهيم، السردية العربية، ص٢٣١.

(3) 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 السروجي، زفرة القيظ، وكاد يتميز من الغيظ، ولم يزل يحملق إليه حتى خفت أن يسطو على الحارث فلما أن خبت ناره، وتوارى أواره أنشد شعراً[1]:

لبست الخميصة أبغي الخبيصة ... وأنشبت شصي في كل شيصة
وصيرت وعظي أحبولة ... أريغ القنيص بها والقنيصة
وألجأني الدهر حتى ولجت ... بلطف احتيالي على الليث عيصة
على أنني لم أهب صرفه ... ولا نبضت لي منه فريصة
ولا شرعت بي على مورد ... يدنس عرضي نفس حريصة
ولو أنصف الدهر في حكمه ... لما ملك الحكم أهل النقيصة

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"[2]. 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"[3]. وتفاعل هذين العنصرين في النص الأدبي يخضع دائماً للتحول أو التعديل Transformation بإزاحة الصورة المرجعية عن سياقها

---

[1] 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 هشام (المتلقي) شيئاً آخر "فعندما يسأل عيسى بن هشام (أبا الفتح الإسكندري: أين تريد؟ يقول أبو الفتح الإسكندري: الكعبة. فيفرح عيسى بن هشام لأنه وجد رفيقاً في رحلته للحج، لكن سرعان ما يوضح أبو الفتح مقصده قائلاً: "إني أريد كعبة المحتاج لا كعبة الحجاج ومشعر الكرم لا مشعر الحرم، وبيت السبي لا بيت الهدي وقبله الصلات "لا قبلة الصلاة" المقامة النيسابورية، ص٣٠٩، وهي مفارقة تريد أن تفضح نمط السلطة الدينية المخاتل المستند إلى خطابين إحداهما ظاهر والآخر باطن. كما يوظف البديع أيضاً المفارقة الإيقاعية "واتبع الإمام الفاتحة الواقعة وأنا أتصلى نار الصبر وأتصلب وأتقلى على جمر الغيظ وأتقلب" انظر: المقامة الأصفهانية، ص٦٢.

[2] فولفجانج إيسر، فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية، ترجمة عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠، ص٨٤.

[3] المرجع نفسه، ص٧٥.

الأصلي وعن وظيفتها لإقامة صلات جديدة[1]. 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[2].

ومثَّلت 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[3]. 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[4].

مركز ايداع الرسائل الجامعية

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.

---

[1] فولفنجانج ايسر، فعل القراءة، ص٧٥.

[2] انظر: بول ريكور، الوجود والزمان والسرد، ترجمة وتقديم سعيد الغانمي، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء،١٩٩٩، ص٤٧-٤٨.

[3] 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!!

[4] 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)[1] 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"[2].

وتنقل نزهة الزمان في (حكاية عمر النعمان) عن الحكماء قولهم "الملك يحتاج إلى كثير من الناس، وهم محتاجون إلى واحد"[3]. وفي حكاية (عجيب وغريب) يصف الراوي جماعة غريب في غياب قائدهم بأنهم "صاروا غنماً من غير راعٍ"[4]. 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"[5].

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

---

[1] 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.

[2] ألف ليلة وليلة، ج٢، ص٦١٦.

[3] المصدر نفسه، ج١، ص٢٢٧.

[4] المصدر نفسه، ج٢، ص١٢٣.

[5] المصدر نفسه، ج٢، ص٤٦٥.

حين تماثلت صور بعضهم الآخر مع هذه المرجعية مثل عمر بن الخطاب، ومعاوية بن أبي سفيان[1].

وتمثل حكايات هارون الرشيد الواردة في ألف ليلة وليلة نسقاً مهيمناً لصورة الحاكم الأمر الذي جعل ميا جيرهاردت (Mia Gerhardt) تنعت هذه الحكايات بأنها (الدائرة أو الحلقة الهارونية) التي أبدع 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"[2].

وقد حرصت الليالي على جعل هارون الرشيد نسقاً رمزياً دالاً على الحاكم، وحرصت على إقحامه في حكايات كثيرة بما فيها حكايات الجان والعفاريت[3]. وتبدو صورة هارون الرشيد وقد أصابه الأرق فخرج مع وزيره جعفر البرمكي وسيافه مسرور متنكرين يجولان ليلاً ويراقبان الرعية والعمال. والرشيد الذي يحقق العدل لا يتوانى عن أخذ الثأر لمن ظلم حتى لو كان الظالم ابنه الأمين كما في حكاية (الحمَّال والبنات الثلاث)[4]. 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[5].

وتمثل حكاية (محمد بن علي الجوهري ومحبوبته دنيا بنت يحيى البرمكي) نمطاً فريداً في تمثل الشعب لصورة الحاكم؛ ففي هذه الحكاية التي ترد في الليلة السادسة والثمانين بعد المئتين يقف هارون الرشيد وجهاً لوجه أمام لعبة السلطة المتخيلة بطقوسها كاملة. فالخليفة المتنكر يفاجأ هو ووزيره أن النزهة في بحر الدجلة محظورة "وكل من نزل في مركب، وشق في الدجلة ضربت عنقه"[6] بأمر من الخليفة هارون الرشيد. وعندما يرى هارون الرشيد الخليفة الزائف محمد الجوهري لا يشك أنه هو الخليفة نفسه، ويتماهى الرشيد مع طقوس الخلافة

---

[1] انظر: على سبيل المثال ألف ليلة وليلة، ج١، ص ص٤٨٣، ٥٣١.

[2] انظر: Mia Gerhardet. The Art of Story - Telling, A Literary Study of the Thousand and One Night, "The Harun Cycle", Leiden, Brill, 1963, P 419

[3] انظر: ألف ليلة وليلة، ج٢، ص٢٨٣. و"حكي أن أبا السري، الشاعر ادعى رضاع الجن، ووضع كتاباً في الجن وأخبارها، وحمله إلى هارون الرشيد، فقال له فيما قال: "إن كنت رأيت ما ذكرت فقد رأيت عجباً ، وإن لم تكن رأيته فقد وضعت أدباً". ابن خلكان، وفيات الأعيان (ترجمة معاذ بن مسلم الخزرجي).

[4] انظر: الحكاية في ألف ليلة وليلة، ج١، ص٥١.

[5] مصادر دراسة هارون الرشيد: انظر على سبيل المثال: ابن كثير، البداية والنهاية، ج١٠، ص٢١٣؛ اليعقوبي، تاريخ اليعقوبي، ج٣، ص١٣٩؛ ابن الأثير، الكامل، ج٦، ص١٩.

[6] ألف ليلة وليلة، ج١، ص٤٥٩.

(الزائفة) قائلاً لجعفر: "لعل هذا واحد من أولادي إما المأمون وإما 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"[1].

وقد نجحت الليالي في إبراز أنموذج الحاكم المثالي مازجة بين الحكايات الوعظية وقصص الحيوان الأمثولة القص 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 شديدا بعد أن تفطنت السلطة (المتلقي الخاص) على المنظومة الرمزية التي يريدون إيصالها فكان عقاب ابن المقفع القتل على يد الخليفة المنصور[2]. وتوهم الخليفة العباسي المستنجد بالله (ت٥٦٦هـ) أن ابن حمدون "كان يعرض بحكاياته الدولة أو يطعن فيها؛ فأخذه من منصبه وكان مسؤولا عن ديوان الزمام المستنجدي فحبسه إلى أن مات"[3].

وإلى جانب هارون الرشيد مثل الظاهر بيبرس (ت٦٧٦هـ) جانبا كبيرا من المتخيل الشعبي، وقد حظي بتأريخ رسمي تمثل في تسجيل محي الدين بن عبدالظاهر (-٦٩٢هـ) سيرته التي أسماها (الروض الزاهر في سيرة الملك الظاهر) [4]. كما أن عزالدين بن شداد (ت٦٣٢هـ) كتب له سيرة أخرى أسماها (تاريخ الملك الظاهر) [5]. وكتب شافع بن علي (ت٧٣٠هـ) مختصراً للسيرة التي كتبها ابن عبدالظاهر جعل عنوانها (حسن المناقب السرية المنتزعة من السيرة الظاهرية) [6]. وتمتاز سيرة بيبرس التي دونها ابن عبدالظاهر بأنها كانت

---

[1] ألف ليلة وليلة، ج١، ص٤٥٩.

[2] عن مصير ابن المقفع، انظر: ابن كثير، البداية والنهاية، ج١٠، ص٩٦ وما بعدها.

[3] ابن حمدون، تذكرة ابن حمدون، ط١، مكتبة النهضة، بغداد، ١٩٢٧، (المقدمة، ص ر ز)

[4] انظر: الروض الزاهر في سيرة الملك الظاهر، تحقيق ونشر عبد العزيز الخويطر، ط١، الرياض، ١٣٩٦هـ/١٩٧٦م..

[5] انظر: الملك الظاهر بيبرس، أدرنة، المسجد السليماني، رقم المخطوطة ٣٣٠٦، نقلا عن: الروض الزاهر، مصدر سابق، تحقيق عبد العزيز الخويطر، ص٣٩.

[6] انظر: حسن المناقب السرية المنتزعة من السيرة الظاهرية، مخطوطة في المكتبة الأهلية، باريس، رقم ١٧٠٧، نقلا عن.

تسجيلا للتاريخ كما أراده بيبرس لا كما كان؛ فعلى سبيل المثال يغفل هذا المؤرخ السلطاني حقيقة مقتل السلطان قطز (ت٦٥٨هـ)، ويجعل الملك الظاهر متفردا بالبطولة، في قتله هذا السلطان المتكبر[1]. 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[2]. وحذف ابن عبد الظاهر كل ما له صلة بنشأة بيبرس الأولى وطفولته، وهي أخبار سجلها سواه من المؤرخين، والأقرب للتصور أنه لم يهملها خطأ أو صدفة، وإنما أهملها رغبة في إجلال السلطان عن أن يذكر أنه كان مملوكا في يوم من الأيام[3].

وفي مقابل هذا التاريخ الرسمي ظهرت سيرة شعبية باسم (الظاهر بيبرس) احتفت بمفارقة الحقيقة القصصية وبالمتخيل السردي[4] الذي غالباً ما يدخل التحويل النصي على الحقيقة التاريخية. وقد كان التحول الأول الذي سجلته هذه السيرة تأريخها للحظة سقوط بغداد على يد المغل (ت٦٥٦هـ) بفعل خيانة الوزير (ابن العلقمي)[5]؛ 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 أن الخليفة العباسي (المقتدر بالله)

([1]) انظر: الروض الزاهر في سيرة الملك الظاهر، ص٦٧-٦٨.

([2]) انظر: النويري، نهاية الأرب، ج٢٩، ص٢.

([3]) انظر: حسن المناقب السرية، ص٥.

([4]) 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.

([5]) 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)[1]. ويأتي ذكر السلطان يوسف صلاح الدين الأيوبي ذكراً مبتسراً في هذه السيرة[2].

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"[3]. 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" [4].

وحرص الراوي أن يصور بيبرس مثالاً للقوة والعدل عندما حكم مصر، وحرص كذلك أن يكون موته استشهاداً في سبيل الله بعد أداء فريضة الحج وزيارة النبي عليه السلام[5].

وجعل القاص انتصار بيبرس في كثير من الأحيان يتم بمعونة الفداوية، بني إسماعيل، وهو ما يخالف التاريخ المرجعي[6]. ولعلَّ 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 العلاَّم. 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"[7].

وخضعت شخصية مرجعية أخرى إلى التحويل، ونعني بها شخصية شجر الدر (ت٦٥٥هـ) في سيرة الملك الظاهر بيبرس، فقد "بلغت الأساطير الشعبية التي كتبت عنها

---

[1] انظر: سيرة الملك الظاهر بيبرس، مجلد ١، ص١١-١٥.

[2] ربما كان تساهل صلاح الدين مع خصومه وتوزيعه أمبراطوريته بين أولاده وإخوته، وتنازل ابن أخيه الكامل عن بيت المقدس سبباً في ذلك. انظر: علي فهمي، السيرة الشعبية في مصر: بعض الدلالات الاجتماعية والثقافية، **مأثورات شعبية**، ع ١٠، الدوحة، ابريل، ١٩٨٨، ص٢٠-٢٥.

[3] سيرة الملك الظاهر بيبرس، مجلد ١، ص٨٥.

[4] المصدر نفسه، مجلد ١، ص٣٤٢-٣٤٣.

[5] المصدر نفسه، مجلد ١، ص٣٥.

[6] انظر:فرهاد دفتري،مختصر تاريخ الإسماعليين،ترجمة سيف الدين القصير،ط١، دار المدى، دمشق، ٢٠٠١.

[7] 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"[1]. 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، وتضرب العملة باسمها، والخطبة كذلك مما يثير غضب شريف مكة الذي يلوم الوزراء في دولة الإسلام على تقليد الكفار[2]. 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[3].

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"[4]. 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[5].

٢- السيرة الهلالية وتاريخ الجماعة:

تعد السيرة الهلالية بحلقاتها الثلاث الريادة والتغريبة وديوان الأيتام[6] السيرة الشعبية الأكثر انتشاراً في الوطن العربي؛ إذ تمتد "دائرة السرد الهلالي لتشمل المنطقة الواقعة من

---

[1] جوتس شريجليه، شجرة الدر، سلطانة مصر، **تاريخ العرب والعالم**، السنة الثانية عشرة، العدد (١٩)، بيروت، جمادى الثانية، ١٤٠٠هـ، أيار ١٩٨٠م، ص٤٣.

[2] 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.

[3] انظر: سيرة الملك الظاهر بيبرس، ص١٤٨.

[4] إبراهيم السعافين، المسرحية العربية والتراث، ط٢، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠، ص٥٨.

[5] انظر: محمد رجب النجار، المرأة في الملاحم الشعبية العربية، **مجلة عالم الفكر**، مجلد ٧، العدد الأول، الكويت، أبريل، مايو، يونيو، ١٩٧٦، ص٦٧.

[6] 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"[1].

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 كلفت به مثل كلفه بها إلى أن ماتت من حبها"[2].

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"[3].

ويخالف تاريخ السيرة الهلالية (المتخيل) الصورة التي رسخها بعض المؤرخين، ومنهم ابن الأثير عن تنقلاتهم وتغريبتهم وإحلالهم الخراب في البلاد والعباد[4]. فالريادة تؤسس

---

[1] عبد الحميد حواس، سيرة بني هلال على مائدة مستديرة، **مجلة الوادي**، القاهرة، مجلد٢، عدد ٨، ديسمبر ١٩٨٠، ص٧٤-٧٧.

[2] تاريخ ابن خلدون، ط١، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، ١٩٩٩، ص٢١.

[3] أحمد بن زيني دحلان، خلاصة الكلام في بيان أمراء البلد الحرام، طبعة القاهرة، ١٣٠٥هـ، ص١٦.

[4] 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[1].

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 تؤطر 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 كوننلي

---

(1) سيرة بني هلال، ص ، حول الراوي الشعبي شخصية عائشة، رضي الله عنها، ومشاركتها في موقعة الجمل إلى فاطمة الزهراء التي ترتبط بالذاكرة الشعبية والمتخيل الشيعي بالقداسة والتمجيد.

(2) 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.

(3) 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.

(4) 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].

مكتبة الجامعة الإلكترونية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

٣- السيرة الشطارية: مخاتلة النوع الأدبي:

يمكن أن نعد السيرة الشطارية (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 الخطاف، 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 أكدها مؤرخو السلطة. ولهذا فإن أنموذج الخليفة العادل سيتحقق في هارون الرشيد بوصفه نسقاً رمزياً دالاً على الحكم المطلق. وهو أنموذج مثالي رسخته 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

([1]) يذكر محمد رجب النجار: " أن أبطال هذه السيرة شخصيات تاريخية أي لها وجود تاريخي؛ فالزيبق قد تزعم 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.

([2]) انظر على سبيل المثال: ألف ليلة وليلة، "حكاية الملك النعمان"، ج..، ص .

([3]) 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 زعار وعيارون 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.

([1]) انظر: الوصية كاملة في سيرة علي الزيبق، ص ٤١٦-٤١٩.

([2]) هانز جيورج غادامر، تجلي الجميل، ترجمة سعيد توفيق، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧، ص ١٠١.

([3]) انظر: ألف ليلة وليلة، ج٢، ص٢١٥.

([4]) عن موقف الرؤية العالمة والأدب الرسمي من العيارين 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 تقطع يديه ورجليه، ويصلب، ويذرى رماده في الهواء[٢]". ولما كان الحلاج 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 فعلمه كتاب الله، وعلمه 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 قطعت شماله فلم يرد أحد. فقال: من سمعني أطلبها ولم يردها قطعت 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

([1]) 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.

([2]) سعيد يقطين، قال الراوي، ص ٣٦.

([3])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 تكـرم ألف عين"[١].

وتمثل (الرؤيا) وهي نسق من أنساق التعبير الصوفي نوعاً من أنواع الكرامة الصوفية، وستحقق الرؤيا التي رأتها أخت الحلاج التصور الشعبي لهذه الشخصية الخلافيـة فـي تـاريخ الثقافة الإسلامية. وكي نبين هذا التصور لابد لنا من المقارنة بين منظورين، المنظـور الأول: رؤية الثقافة العالمة حول موت الحلاج، والمنظور الآخر رؤية التصور الشعبي.

وتؤسس نصوص الرؤية (العالمة) حول الحلاّج ومقتله نمطاً نقيضاً لما ورد في الـنص الشعبي أو الرؤية المسكوت عنها. فعندما أورد ابن الخطيب البغدادي (ت٤٦٣هـ)، وابن خلكان (ت٦٨١هـ)، وابن كثير (ت٧٧٤هـ) ما تناقله العوام عن كرامات الحلاّج بعد موته من فيضان النهر ومن بعثه حياً نجد أنهم اكتفوا بنعت هذه الأخبار بأنها ضروب من الهذيان[٢]. ولا سيما أن بعض هذه الأخبار تجعل ابن المقفع (ت١٤٢هـ) والجنابي (ت٣٣٢هـ) والحلاّج (ت٣٠٩هـ) متعاصرين زمنياً. والثابت تاريخياً أن ابن المقفع توفي قبل الحلاج 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 حققت سيرة الحلاج هذا الزمـان بتوظيف الاستباقات الزمنية كما أشرنا آنفاً. وكذلك بالتحويـل النـصي" الـذي تـضفيه علـى شخوصها؛ فقد جعلت أبا القاسم الجنيد (ت٢٩٧هـ) شيخ الحلاج الذي يرجمه بـالورود[٣] فـي حين شيخه كما جاء في مصادر سيرة الحلاج هو أبو عمرو بن عثمان المكي(ت٢٩٧هـ) الذي نفذت دعوته في الحلاج[٤]. وربما كانت شهرة الجنيد ومعاصرته الحلاج سبباً من الأسباب التي دعت القاص الشعبي إلى إحداث مثل هذا التحويل النصي.

([1]) السيرة الشعبية للحلاج، ص٣٣.

([2]) 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.

([3]) جاء في السيرة الشعبية للحلاج (قصة حسين الحلاج)، ص ٧١: "أن الحسين عندما رجمه شيخه الجنيد بوردة حمرا، فقال حسين: آه يا شيخي، آلمتني وقتلتني وبكى منها بكاءً شديداً. فقال له شيخه: يا حـسين، النـاس قـد رجموك بكل حجر كبير فما تألمت، وأنا رجمتك بوردة فتألمت منها، وبكيت فما سبب ذلك، فقال له: يا شـيخي أما علمت أن جفا الحبيب على المحب شديد، فودعه شيخه وانصرف.

([4]) انظر: ابن كثير، البداية والنهاية، ج١١، ص١٣٤، ذكر أبو القاسم القشيري في رسالته في (باب حفظ قلوب المشايخ): أنّ عمرو بن عثمان دخل على الحلاج، هو بمكة وهو يكتب شيئاً في أوراق فقال له: ما هذا؟ فقـال: هو ذا أعارض القرآن. قال: فدعاً عليه فلم يفلح بعدها، وأنكر على أبي يعقوب الأقطع تزويجه إيـاه ابنتـه.=

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 راو 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).

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

٥- صورة الآخر:

يمثل الصراع ضد الفرنجة أو الصليبيين قسماً كبيراً من صورة الآخر في ألف ليلة وليلة. فالحكايات التي تدور حول الحروب الصليبية ثلاث حكايات تزيد لياليها على مئتي ليلة من ليالي ألف ليلة وليلة، وهي:

- (حكاية الملك النعمان وولديه شركان وضوء الزمان).
- (حكاية علي نورالدين ومريم الزنارية).
- (حكاية الصعيدي وزوجته الفرنجية).

وتمتد قصة الملك النعمان سردياً لتشمل مئة ليلة وليلتين، حسب طبعة بولاق، تخصصها شهرزاد لسيرة عمر النعمان الذي"قهر الملوك الأكاسرة والقياصرة، والذي كان إذا غضب يخرج من منخريه لهيب النار، وكان قد ملك جميع الأقطار، ونفذ حكمه في سائر القرى والأمصار ووصلت عساكره إلى أقصى البلاد، ودخل في حكمه المشرق والمغرب"[٢]. وتتشعب الحكاية التي تتوزع على ثلاثة أجيال من أبناء النعمان وهم شركان الإبن الأكبر فرومزان وضوء المكان

=وكتب عمرو بن عثمان إلى الآفاق كتباً كثيرة يلعنه فيها ويحذر الناس منه". وكان الأشياخ كلهم يقولون: جميع ما حلّ بالحلاج إنما كان من دعوة عمرو بن عثمان المكي عليه"، الأنوار القدسية، ج١، ص ١٧٥.

([1]) السيرة الشعبية للحلاج، ص٣٣.

([2]) 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 الزنارية) تحذر 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

([1]) انظر: ألف ليلة وليلة، ج١، ص٢٠٢.

([2]) المصدر نفسه، الجزء نفسه، الصفحة نفسها.

([3]) المصدر نفسه، ج٢، ص٤٣٠.

([4]) انظر: المصدر نفسه، ج٢، ص٣٧٧.

([5]) 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

([1]) سيرة الملك الظاهر بيبرس، م١، ص ٦٠.

([2]) انظر: سيرة الملك سيف، م١، ص٢٥.

([3]) انظر: عبدالله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص٨٦.

([4]) انظر: المرجع نفسه، ص ٨٧.

([5]) يرى محمد رجب النجار أن سيرة "حمزة البهلوان، تمثل نسقا للتصور 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 يكون الطريقة الجاحظية. إذ يربط الجاحظ اللون الأسود بكل ما هو عربي من شخصيات عربية سوداء وفق بنية اجتماعية تحتج للشيء ونقيضه. ففي دفاعه عن السود مثلاً يؤكد الجاحظ أنّ اللون الأسود ليس تشويهاً ولكنه بفعل موقع البلد الجغرافي. وحجته في ذلك أن هناك قبائل عربية سوداء إذ يقول: "إن الله تعالى لم يجعلنا سوداً تشويهاً بخلقنا، ولكن البلد فعل ذلك بنا. والحجة في ذلك أنّ في العرب قبائل سوداء كبني سليم بن منصور، وكل من نزل الحرة من غير بني سليم كلهم سود"[٢]. ولعلّ 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). أما ابن الجوزي فقد وضع كتابه (تنوير الغبش في فضل السودان والحبش) وفق المنهج الديني الإسلامي النقلي معتمداً على أسلوب السرد التاريخي[٣]. وقد عدّد ابن الجوزي طباع السودان وفضلهم في كون النجاشي الذي آوى المسلمين منهم. كما ذكر أشرافهم من الصحابة والمبرزين في العلم والفطناء. وكانت رؤيته عقلانية عندما بيّن سبب سواد الأحباش 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: "فأما ما يروى أنّ نوحاً انكشفت عورته فلم يغطها [أي حام] فدعا عليه فاسودّ فشيء لا يثبت، ولا يصح والله أعلم[٤]".

وفي مقابل هذه الصورة التي وجدناها في مصنفات الجاحظ وابن الجوزي فإن تمثيلات الأسود في منظور الجغرافيين والمؤرخين العرب القدامى تمثيلات منمطة 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

([1]) رسالة فخر السودان على البيضان، الرسائل الكلامية. تنوير الغبش في فضل السودان والحبش وهناك كتب أخرى منها على سبيل المثال: (رفع شأن الحبشان)، و(أزهار العروش في أخبار الحبوش)، و(نزهة العمر في التفضيل بين البيض والسمر) للسيوطي. و(الطراز المنقوش في محاسن الحبوش) لمحمد بن عبد الباقي البخاري. و(الجواهر الحسان في أخبار الحبشان)، لأحمد الحنفي القنائي الأزهري. انظر: عبدالله محمد الغزالي، السود في التراث العباسي: قراءة في الجاحظ وابن الجوزي، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، (جامعة الكويت)، الحولية العشرون ١٤٢٠هـ – ١٤٢١هـ/١٩٩٩-٢٠٠٠ (الرسالة؛ ١٣٨).

([2]) الجاحظ، رسالة فخر السودان على البيضان، ص .

([3]) عبدالله محمد الغزالي، السود في التراث العباسي، مرجع سابق، ص ٨٦.

([4]) انظر: ابن الجوزي، تنوير الغبش، ص ٤أ.

([5]) 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

([1]) التنبيه والإشراف، عني بتصحيحه ومراجعته عبد الله إسماعيل الصادق، ١٣٥٧هـ-١٩٣٨ (المكتبة التاريخية)، ص٢٢-٢٣.

([2]) كتاب الجغرافيا، تحقيق إسماعيل العربي، ط١، المكتب التجاري للطباعة والنشر، بيروت، د.ت. ص٧٩.

([3]) 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 المحول 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 أتنقلين 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 الأنثوية بموضوعة القوة الإفريقية التي تظهر مرات شتى في الليالي لكن بقليل من التوسع. ومع ذلك، فهي ماثلة، دوماً للدلالة نفسها"[٥].

([1]) انظر: ألف ليلة وليلة؛ ج١، ص ٢-٣.

([2]) فريال جبوري غزول، البنية والدلالة في ألف ليلة وليلة، مجلة فصول، مجلد ١٢، عدد ٤، شتاء ١٩٩٤، ص٨٤.

([3]) انظر: ألف ليلة وليلة، ج١، ص٣.

([4]) المصدر نفسه، ج١، ص٢١-٢٢.

([5]) 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

وتمثل صورة العبيد الثلاثة الواردة في (حكاية التاجر أيوب وابنه غانم وابنته فتنة) صورة الأدنى التي رسختها 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 تشكلت 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"[١].

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"[٢]. ويصبح الصراع في سيرة (الملك سيف) قائماً على قطبين هما العرب (سيف بن ذي يزن) والأحباش (سيف أرعد)[٣].

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

الملك إبريزة وعندما تفشل محاولته يقتلها. وحكاية (التفاحات الثلاث) التي تصور عبد السوء المتسبب في قتل زوجة عفيفة بعد خوضه في عرضها كذباً.

([1]) ألف ليلة وليلة، ج١، ص١٢٦.

([2]) سيرة الملك سيف. م١، ص ٤٦.

([3]) انظر: المصدر نفسه.

هذا الموروث الثقافي عن صورة الآخر أكثر من كونها دالة على تمثل تمّ في إطار زمني محدود، عصر المماليك.

وفي مقابل هذه الصورة المنمطة تبرز صورة مثالية لأنموذج البطل الأسود، الذي ينتمي إلى أصول عربية نبيلة. ولدينا ثلاث سير شعبية تحتفي بالبطل الأسود هي: (سيرة عنترة بن شداد) و(تغريبة بني هلال) و(سيرة الأميرة ذات الهمة).

وقد احتفى الراوي الشعبي بلون عنترة الأسود الذي يكون عائقا يحول دون الظفر والزواج بابنة عمه عبلة. وجاء في هذه السيرة عدد من الأبطال السود إلى جانب عنترة مثل ولده الغضبان وابنته عنيترة. ولعلها مفارقة أن ينعت عنترة أحد الفرسان الكبار بأنه " عبد زنجير" مازجا بين العبودية واللون. كما نلمح في بعض تسمياته لفارس أسود آخر سماه " نور الظلام "[١]. ولم يختلف تصور القاص الثقافي عن بلاد السودان والحبشة عن التصور الماثل في المتخيل الجغرافي والتاريخي إذ تكون هذه البلاد مقرا للغيلان، والسحرة، والمخلوقات المشوهة التي هي مزيج بين الإنسان والحيوان والجان[٢].

وكان اللون الأسود سببا في إقصاء أبي زيد الهلالي عن قبيلته؛ فقد طلبت والدة أبي زيد خضرة الشريفة من الله أن يرزقها ولدا ذكرا يقهر الفرسان، ولو كان لونه مثل الغراب الأسود الذي رأته يطرد الغربان، ويفتك بهم فاستجاب الله دعائها. " وقد كانت رغبة القوم متمثلة في إقصائه؛ فالسيد لا يكون أسود اللون " فلما رآه سرحان عض على أصابعه، وقال لرزق: هذا الولد أسود مثل العبد، ثم أنشد يقول[٣]:

ياامير رزق ليس هذا خليفتك	هذا أبوه عبد أسود
سميته بركات فضاع الهنى	راح الفرح عنا وجاء الأنكد
يا رزق قد ضيعت نسلك	والسعد ولى ونحسك يصمد

وحظي أبو زيد الهلالي بإعجاب قومه لشجاعته وبطولاته. ولكن على الرغم من هذا كله فإن الجازية الهلالية تعير عليا زوجة أبي زيد بأنها "زوجة عبدنا"[٤]. وقد تعرض الأمير عبدالوهاب ابن الأميرة ذات الهمة للإقصاء إذا ادعى أبوه أنه ابن زنا لكونه أسود. ولهذا احتكمت القبيلة إلى الإمام جعفر الصادق الذي أثبت بنوته، وتنبأ له بأنه سيكون مجاهدا في سبيل 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.

ثالثا: الحاكي والقاص وبلاغة الخطاب:

أ- تشابهات المقامة والأداء التمثيلي:

لم تصلنا نصوص تاريخية أو نقدية قديمة تشير إلى وجود أداء تمثيلي ودرامي لأدب المقامات. ولكن وصلتنا نصوص وشروح تحيل على أن المقامات كانت تُقرأ في مجالس الأدب والعلم إلى عصر متأخر. فالجبرتي (ت١٢٣٧هـ) يذكر في حديثه عن الشيخ أبي الفيض الشهير بمرتضى الحسيني الزبيدي الحنفي في حوادث سنة خمس ومئتين وألف " ... وحضر عبدالرزاق أفندي الرئيس من الديار الروحية إلى مصر، وسمع به، [أي سمع بالزبيدي]، 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].

ولعل ارتباط المقامة في أصلها اللغوي بالمجلس، والجماعة من الناس هو الذي جعل طائفة من النقاد العرب المحدثين يشيرون إلى أصلها الدرامي، وسنتحدث عن هذا لاحقا 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 تتكروا جعفرا 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 الكَّحال (ت٧١٠هـ) أظهر المخايلين الذين وصلتنا باباتهم[١]. وتعد بابات ابن دانيال أنموذجا 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 قالبا تعبيريا 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 أن 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 زماني الذي تقضى وأين جاهي وأين مالي
وأين خفي وطيساني وأين قيلي وأين قالي
وأين عيشي وأين طيشي وأين حسني وحسن مالي
ونحن فتية كرام فخارهم في الفخار عالي

وفي بابة (طيف الخيال) يقول الأمير وصال معرفا بنفسه: " أنا ملاكم الحيطان، أنا محبظ الشيطان، أنا أنهش من ثعبان، وأحمل من قبان، وأنا أنطح من كبش، وأنفق من وحش، أنا أشرف من نعاس، وألوط من أبي نواس، أنا عيبة عيوب، وذنوب

= (شفاء الغليل فيما في كلام العرب من الدخيل)، تصحيح محمد بدر الدين النعساني، ط١، نشر أحمد ناحي الجمالي ومحمد أمين الخانجي وأخيه بالقاهرة، ١٣٢٥هـ، ويرى منير كيال (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 لغويا 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.

وذنوب ..."[١]. ولعل هذه اللغة المخاتلة هي التي جعلت ابن حجر العسقلاني (ت٨٥٢هـ) يصف أسلوب ابن دانيال بأنه " سلك طريقة ابن حجاج ومزجها بطريقة متأخري المصريين، يأتي بأشياء مخترعة، وصنف طيف الخيال الشاهد له بالمهارة بالفن"[٢].

وانتهج ابن دانيال في باباته نهجا معينا؛ 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 مطلعا على كل شيء "[٣]. وفي هذا الخطاب يبرز تخيل متلق يُسئل 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 حدثا سرديا متكاملا. ومن هذه القصص: الست بدور وقمر الزمان وقصة الزير سالم، وأبي زيد الهلالي، وقصة غرام قيس بليلى، وعنترة بعبلة[٦]. ويقدم الراوي وصفا سرديا لشريط الصور المتتابعة في صندوق الدنيا. ويختلط الوصف بالغناء والأزجال. وبذا يكون الراوي هو الممثل الوحيد الذي يقوم بالأداء صوتا وتعبيرا وحركة. ولا يتعدى جمهوره خمسة أشخاص هم عادة من الأطفال[٧].

ويبدأ المخايل بقصيدة تدعو للفرجة، مشبهة الدنيا بصندوق فرجة تتبدل فيه الأحوال[٨]:

---

[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 حدثا 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 مصحوبا 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.

[٨] منير كيال، معجم بابات، مسرح الظل، ص١٥.

شوف اتفــرج يا سلام　　شــوف أحــوالك بالتمــام
شوف قدامــك عجــايب　　شوف قدامــك غــــرايب
يــا حبيبي لــو بتشوف　　شوف أحوالك عالمكشوف
الدنيا صندوق فرجـــة　　لا تغـــرك فيها البهجــة
من يوم ما خلقت عوجا　　لا تبكـــي عليها ولا تنوح

والفصول المضحكة التي كان يقدمها كركوزان وعيواظان أو مسرح (القره قوز) وهــو أحد أشكال مسرح خيال الظل، كانت مستمدة من هذا الموروث السردي العربي ومن الأســاطير والملاحم والتاريخ القديم. " إذ تمتد الحروب الأسطورية في هذه الفصول المضحكة لتشمل حرب الفرس، والملك سيف بن ذي يزن، وحرب الغساسنة والمناذرة، والملك النعمان، والملك الحارث وصولا إلى حروب الجاهلية وصدر الإسلام " [١].

ولم تكن بابات خيال الظل الفن الأدائي الوحيد الذي يتشابه إلى حد كبير مع المقامــات العربية. إذ كانت هناك فصول تمثيلية يقوم بها ممثل فرد؛ أي تعتمد علــى خــصوصية الأداء التمثيلي الفردي. فقد أشار الرحالة الدانمركي كارستن نيبور، عن مــشاهداته فــي الإســكندرية (١٧٦١م) إلى ذكر ممثل فرد كان يقدم نفسه للناس في شوارع القاهرة، سائلا النــاس العطــاء، وكانت عدته لاستدرار عطف الناس سلسلة هائلة وغليظة كان يزعم لسامعيه أنه قيد بها لما كان في أسر النصارى في مالطة، ثم يأخذ يروي في صوت باك ما حل به من نكبات، وهو في أسر الأوروبيين البرابرة. ويخص بالذكر أنه أرغم على أن يعيش مع الخنازير يرعاها وينام معها في مكان واحد. وكان بين مستمعيه قلة تنكر كلامه، أما الغالبية الكبرى فكانت متأثرة لقوله"[٢].

ويبدو من النص السابق أن هذا اللاعب استثمر الموروث السردي في فن الكدية القــائم على الألاعيب والحيل الساسانية. وقد وظف طاقاته التمثيلية كلها من الإشــارات والإيمــاءات، ومن التنويع الصوتي. كما استثمر بذكاء الأنساق الثقافية والتاريخية التي تحكم رؤية (الأنــا = العرب) في مقابل الآخر (الأوروبيين) بعد قرون طويلة من المواجهة والصدام. ولعل هــذا مــا يفسر لنا وجود جمهور متماهٍ مع المروي الذي يقدمه هذا السارد[٣].

---

[١] حسين حجازي، خيال الظل في الساحل السوري، فصل كركوزان وعيواظان، مجلة الحياة المسرحية، العــدد ١١-١٢، ١٩٨٠، ص١٩. وقد ذكر باتي وشافتس بعض البابات المستوحاة عن ألف ليلة وليلــة فــي الجزائــر خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر وعلقا على ذلك قائلين: " وكان فن خيال الظل في الجزائر يتطــور ويهذب أساليبه بفضل بابات مستوحاة عن ألف ليلة وليلة توصل إلى التخلص من سقم الذوق الذي اتــسمت بــه بعض مبالغاته". فاروق سعد، من وحي ألف ليلة وليلة، ط١، المكتبة الأهلية، بيروت، ١٩٦٢، ص٢٧٣.

[٢] علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ط٢، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويــت، أغــسطس، آب، ١٩٩٩، رقم (٢٨٤)، ص٥٠.

[٣] " يبدو أن الظرف التاريخي في القرن الثامن عشر كان مشحونا بالصراع بين الدولة العثمانيــة والأوربيــين (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 تلائــم القــردة،

ومن الفنون الأدائية ذات الصلة بفنون الكدية وأدب المقامات (فن الأدباتية). وهم كما عرفهم 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" [١].

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) [٢] مساجلة دارت بين عبدالله النديم (١٨٤٥-١٨٩٦م) وبين جماعة من الأدباتية في مولد السيد البدوي في طنطا، إذ كان النديم جالسا في مقهى مع صديق فمر عليه مجموعة الأدباتيين، وبادره أحدهم قائلا:

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

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

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 إلهاما سماويا لحمل رسالتها إلى المتلقين. ونجد مثل هذا التماهي عند شعراء السيرة الهلالية" فالحاج الضوي سمع ربابا معلقا 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 " كتيبا صغيرا تحمله الريح المظلمة

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 سيفا يربطه حول وسطه ويخرج من سترته ليظهر عند الفخذين تماما كذيل القرد! علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص٥١.

[١] فاروق خورشيد، ندوة التراث العربي والمسرح، (١١-١٤ فبراير ١٩٨٤)، المجلس الوطني، الكويت، ص١٧٣.

[٢] نفوسة، زكريا سعيد، عبدالله النديم بين الفصحى والعامية، ط١، الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٦، ص٩٦.

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 سماويا 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 السير 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 ....

وبهذا تكون هذه السيرة عند الغجر جزءا من طقوس الارتحال والعبور. وقد تخصص الرواة الشعبيون في إنشاد سير بعينها وإليها نسبوا مثل الظاهرية والعناترة والهلالية[٤].

وينقسم رواة السير الشعبية إلى نمطين: النمط الأول هو النمط الذي أسماه فيسلكي وفون سيدوف " حاملي التراث "[٥]؛ أي المؤدين الذين يتمسكون بحرفية النص المروي ولا يضيفون عليه أي جديد. إنما يلتزمون بنقله كما سمعوه من الرواة الذين سبقوهم، وهؤلاء هم الرواة (المتعالمون) كما أسماهم عبد الرحمن الأبنودي أو (أشباه المشائخ) الذي يتحلون بالمظهر الديني لباسا ولغة وسلوكا. فالشاعر مبروك الجوهري " تظل عيناه طوال الفضاء تتسولان كلمات الكتاب الذي لا يستطيع قراءته، ولا تتجه هذه العيون إلى جمهوره ذي اللغة الخاصة. " ويتحول

---

[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.

[٤] انظر: عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، ص٣٥.

[٥] أحمد مرسي، مقدمة في الفولكلور، ص١٣٤.

مبروك إلى كتاب هزيل، ويتحول الجمهور إلى قارئ لا يمارس الطقس الهلالي. وإنما تُتلى السيرة تلاوة. فمبروك يتفاصح، ويتعالم، ويريد أن يثبت لجمهوره أنه يستطيع أن ينطق بلغة الكتب. ويقهر جمهوره باللغة التي لا يستطيع الجمهور النطق بها أو مصادقتها. ولذلك تصبح مهمة الجمهور العسيرة البحث بين عظام اللغة عن المعلومة وإزاحة اللغة لرؤية الواقعة، وتبين القول الحقيقي بين الأبطال تحت ركام هذه التعقيدات اللغوية المشوهة التي تعذبه عذابا لا حدود له"[١].

أما النمط الآخر من الرواة فهم الرواة المبدعون[٢]. إذ تخضع الرواية عند هؤلاء الرواة لأنواع متنوعة من التحويل، وكثيرا ما تتكسر السيرة حسب اصطلاح أحمد الحجّاجي[٣]. ويرجع هذا التحويل إلى الطبيعة الشفاهية للمرويات السيرية وعلاقتها بالأنساق الثقافية والحضارية كما سنبين في حديثنا عن السيرة الهلالية.

والراوي المبدع يحقق الالتحام المباشر مع متلقيه فهو لا يدعي التفاصح والتعالم على جمهوره، وإنما يؤمن بالاتصال المدهش بينه وبينهم. فالراوي جابر أبو حسين، حسب رواية عبد الرحمن الأبنودي، يستنطق أبطال السيرة الهلالية. وتصبح عنده اللغة مجرد أصوات ذات معانٍ تقريرية سطحية يستكمل بها الحدث السردي. وبهذا يتحقق التواصل بينه وبين متلقيه[٤]:

قالت له دوابه مـا أبكـاك؟ أخبرني يا نور عيني يا بابـا
اسم الله على ظرفك ومعناك إيه جرى يا بابا في الحكايـة

---

[١] عبد الرحمن الأبنودي، السيرة الهلالية، ص٤.

[٢] أحمد مرسي، مقدمة في الفولكلور، مرجع سابق، ص١٣٢ وما بعدها.

[٣] انظر: أحمد شمس الدين الحجاجي، مصادر الراوي والرواية في السيرة الشعبية العربية، **مجلة المأثورات الشعبية**، السنة الرابعة، العدد الخامس عشر، ذو القعدة ١٤٠٩هـ، يوليو ١٩٨٩، ص٧٦-٧٧.

[٤] عبد الرحمن الأبنودي، السيرة الهلالية، ص٤١.

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 المشكلة لهذه السير الشعبية.

جـ- أنواع أخرى من الأداء:

وُجدت في السرد العربي القديم أنواع أخرى من المؤدين ارتبطوا بالسرد والقص، منهم المخنثون والصفاعنة والسماجة. كما أورد الرحالة الغربيون في مشاهداتهم لمصر في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر نوعا آخر من الأداء يسمى أصحابه " المحبظون".

وتدلنا مصادر السيرة النبوية أن المخنثين في عهد الرسول (صلى الله عليه وسلم) كانوا أربعة هم: " هيت وهرم وماتع وإنّه. ولم يكونوا يزنون بالفاحشة الكبرى، وإنما كان تأنيثهم لينا في القول، وخضابا في الأيدي والأرجل كخضاب النساء، ولعبا 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 تعريفا للكرّج يقول فيه " الكرّج الذي يلعب به المخنثون في حكاياتهم "[٤]. وقد هدد أحد المخنثين بإخراج جرير في الحكاية إذا هجاه قائلا: " 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 بينا في حديثنا عن النديم والمضحك في البلاط السلطاني. وربما 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 نظرا 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 مجان 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 الزفانون[٢] والمخنثون بتمثيل هذه الحكاية وأحسب أن محاكاتهم لها كانت مصحوبة بالرقص وربما بالغناء والحركات الراقصة.

د- المحبظون:

وأحسب أن 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 " المحبنطي: الممتلئ غضبا كالمحظنبي والحاظب، والمحظنب: السمين ذو البطنة، وقيل: هو الذي امتلأ بطنه"[٣]. وربما أطلق على هذا الفن اسم المحبظين لمحاكاتهم الهزلية للشخوص التي يؤدون أدوارها.

وكانت مشاهدات الرحالة 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، قائلا: " إنه وجد في القاهرة عددا كبيرا 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. أما المسرحية فكانت بالعربية، وكانت بطلتها امرأة قام بدورها رجل يلبس ملابس النساء، ولا يكاد يستطيع إخفاء لحيته. وهذه المرأة كانت تستدرج المسافرين

---

[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.

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: المضحكة: 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 امتدادا لشخصية المحتال في فن المقامات"، المونودراما والمحبظين، ص١٣٥، وقد عرف الوطن العربي عروضا مشابهة لفن المحبظين مثلما حدث مع فن الإخباري في العراق الذي يقول عنه حمدي الجابري: "كان العراقيون، ولا سيما البغداديون يزاولون أفعالا تمثيلية يطلقون عليها اسم الإخباري، وهي مشاهد تمثيلية يمكن اعتبارها من النوع الذي يطلق عليه الأوربيون اسم الفارس Farce، والإخباري كان مشهدا 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: فلانة 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 محصورا 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 تطورت في العصر الأموي، وساعد على تطورها وجود مجالس مختلطة تجمع الرجال والنساء، وأعني هنا النساء المغنيات من جوار وقيان. ولعل مجلس جميلة المغنية يصلح أنموذجا لبيان الأداء المضحك. وسنبين هذا المجلس في حديثنا عن محاكاة الشخوص[٣].

وفي الأندلس تطورت 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 يستشير ضحك السلطان وحاشيته إما بالنوادر التي يلقيها أو يولدها أو يستخرجها من الموقف، وإما بالحركات المضحكة التي يؤديها. وكان حفظ النكت ومعرفتها سبيلا للوصول إلى بلاط الأمراء. ويبدو أن أسماء المضحكين والمضحكات كانت ألقابا اشتهروا بها، وهي ذاتها أسماء مضحكة مثل الزرافة، وكان مضحكا مختصا بسليمان بن المرتضى بن محمد بن عبد الملك الناصر[٥]. وكان المضحك (الخطّارة)،

---

[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.

مختصا بالمتوكل بن الأفطس ملك بطليوس أيام ملوك الطوائف[١]. وكانت المضحكة (رسيس) مختصة بالخليفة عبد الرحمن الناصر[٢].

وكان هؤلاء المضحكون والمضحكات يستخدمون أنماطا خاصة من الأداء بغية التأثير في متلقيهم. فلذلك كانت تطلق عليهم أسماء مختلفة مثل الطرائفيين والصفاعين. والصفاعون هم المهرجون الذين يستخدمون الصفع كثيرا 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 أن المرأة المضحكة المؤدية أصبحت ترتبط بالفسق والفجور. وربما يعود ذلك لأنها غادرت حيزها النسائي المحدود إلى فضاء أوسع هو الفضاء الذكوري الذي يحدد 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 أنموذجا تمثيليا متفردا أسماه (مسرح النساء أو فصول حجرات النوم النسائي)، إذ "تقوم جماعات نسوية متخصصة بتقديم نمرة ليلة دخلة العروس التي تكون مسخرة نسائية وعرسا احتفاليا يستخرج الدفين من المواجع والتابوات ضد الرجل وتسلطه" [٥]. وهذا المسرح النسائي الضاحك يكون فضاء نسائيا محضا 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 أيضا 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 احتفالا تمثيليا يقوم على رأسه امرأة تتزيا 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 فصولا مضحكة مرتجلة. " إذ تختلط الأغاني الخليعة بالمواقف التمثيلية بوجوه النساء الملطخة بالألوان الصريحة. ويسمى هذا المسرح أيضا بمسرح الخلبوص والفرافير والغوازي الممثلات" [١].

و- الاحتفالية النسوية: طقوس وشعائر:

الملاَّية - العدَّادة - القوَّالة:

لعل من الأدوار المميزة للمرأة القاصة ذلك الأداء الطقوسي الشعائري الذي تقوم به (الملايّة، العدَّادة، القوَّالة) 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.

وتتصدر الملاَّية دوائر متداخلة من النساء، وتبدأ الطقوس الحزينة عندما تقرأ الملاَّية قصة من قصص (واقعة الطف) بكربلاء[٣] تتحدث عن شهداء آل البيت النبوي وبطولاتهم وما حل 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

مركز ايداع الرسائل الجامعية

= 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 يعرض نفسه لأذية حقيقية تبدأ بالسخرية من هذا المتخلف عن ركب الحجيج، وقد تنتهي بالضرب المبرح. عبدالله الغذامي، 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 عاليا موظفة الإيماءات الجسدية توظيفا رائعا 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 التوحد 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].

إن هذه الطقوس الشعائرية تمثل الاسترجاع الجماعي، الذي يعيد للذاكرة الشيعية ما جرى لها في الماضي. ولهذا تبدأ الهوية الجماعية بالدفاع عن ذاتها وحمايتها وكذلك التطهر 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 دائما لجماعات المعارضة والثقافات الفرعية في المجتمع العربي الإسلامي. وبهذا فإن الملاية تصدر عن نسق عقدي يتحكم في طبيعة المرويات التي ينبغي عليها أداؤها. كما أن أداء الملاية هو أداء مندغم مع الجماعة وطقوسها الدينية المقدسة.

ز- فضاء التلقي: مفارقة العام والخاص:

تشكل القص في الإسلام أول ما تشكل 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 طريقا لا بأس بها. فأقول أما المنبر فلا بأس بارتقائه، فقد ارتقاه رسول الله (صلى الله عليه وسلم). وأما 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 منظورا عقديا يتحكم في تشكيل المرويات السردية وفقا 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 أن طائفة كبيرة من القصاص لم يلتزموا بهذه الآداب التي نظر لها فقهاء السلطة السياسية والدينية، وبدأ خروجهم عليها مبكرا كما تدلنا الأخبار الواردة عند ابن الجوزي والسيوطي. ففضاء المجلس الديني أصبح بؤرة لتشكل القصص العجائبي من مبالغات هؤلاء القصاص وتحويرهم النص الديني بما يتناسب مع الأنساق الثقافية التي يصدرون عنها ومتلقيهم؛ أي أدب العامة المسكوت عنه. ولعل حكاية أحمد بن حنبل ويحيى بن معين التي ذكرناها تدلنا على هذا التباين الكبير بين الخاص والعام[٥].

وقد ميز تاج الدين السبكي بين القاص وقارئ الكرسي. وكان تمييزه منطلقا من الفضاء الذي يحدث فيه القص؛ فالقاص " هو من يجلس في الطرقات يذكر شيئا من الآيات والأحاديث وأخبار السلف"[٦] في حين أن " قارئ الكرسي هو من يجلس على كرسي، يقرأ على العامة شيئا من الرقائق والحديث والتفسير، فيشترك هو والقاص في ذلك. ويفترقان في أن القاص يقرأ من صدره وحفظه، ويقف، وربما جلس، ولكن جلوسه ووقوفه في الطرقات. أما قارئ الكرسي فيجلس على كرسي في جامع أو مسجد أو مدرسة، أو خانقاه ولا يقرأ إلا من كتاب " [٧]. وكما صنف بعض الفقهاء المتكلمين طبقا لمجالسهم إلى أقسام ثلاثة: أصحاب الكراسي وهم القصاص، وأصحاب الأساطين، وهم المفتون، وأصحاب الزوايا وهم أهل المعرفة[٨].

وتشكل الحلقة في الإسلام يدلنا على أن 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 واحداً 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 تحدث القزويني عن الميدان الأخضر في دمشق حيث تؤدى الحكايات قائلا: " وأهل دمشق أحسن الناس خلقا وخُلقا وزيا، 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 فضاء مفتوحا 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: "... وأما احتفاله بمولد النبي (صلى الله عليه وسلم) فإن الوصف يقصر عن الإحاطة به، لكن نذكر طرفا منه، وهو أن 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 محدودا 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 التحلق حول الراوي. ونجد ذلك في مقامات البديع والحريري. وفي مقامة أبي عبدالله بن أبي الخصال التي عارض فيها الحريري وصفا 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 أجمع 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]:

تحدث 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 أيضا، " إلباس المنبر الخرق الملونة كأنها القبور وتعليق المُصلَّى 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 أن 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 عباداالله الصالحين يوم القيامة، " قال أبو الحسين الخياط: مررت بأبي عبدالله غلام خليل، وهو

---

[١] انظر: السيوفي، ملامح التجديد في النثر الأندلسي، خلال القرن الخامس الهجري، عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٥، ص٢٨١، إحسان عباس، 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 في مجلس له، وهو ماد يديه قد حنى ظهره. فقلت لبعضهم: ما حاله؟ قال: يحكي كيف يلقي الله كنفه على عبده يوم القيامة"[١].

وقد أكد ابن الجوزي أهمية الزي بالنسبة للقاص بوصفه علامة ثقافية دالة على تنـــوع المروي. ولهذا ينقل قول أبي الوفاء بن عقيل " لكل قول زي، وكما لا يحـــسن 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 وقـــضافة جسم وتقليل قوت اشتغالا عن البدن بفضائل النفس كالطبيب الظاهر الحمية، فأما مـــن يخـــرج بطينا فاخر الثياب مداخلا للسلاطين، فكيف تستجيب له القلوب؟ إنما يُسمع من هؤلاء على سبيل الفرجة كسماع الأسمار في السمار. ولربما كانت الصور والسمات تؤثر أكثر من الألفاظ وقـــد قيل: من لم تنفعك رؤيته لا تنفعك موعظته"[٢].

وعندما طلب ابن الجوزي من القاص أن يتزيا بالزي المناسب لكل قول فإنه كان يقصد منه أن يلتزم بالمحاكاة الصادقة بين أحواله وأحوال مرويه لا أن يلجأ إلى التصنع والتخاشع كما يفعل القاص المبتدع.

مركز ايداع الرسائل الجامعية

ويبدو أن التطور الذي حصل للمجتمع العباسي وما أفرزه من ظهور فئـــات وطوائـــف مميزة مثل المكدين والشطار والعيارين أسهم بصورة كبيرة في كون التنكر عُـــدَّ واحـــدا مـــن التقنيات الفنية في المرويات السردية الكبرى مثل القصة العجائبية والمقامات والـــسير الـــشعبية العربية. وقد أشار الجاحظ والبيهقي إلى حيل المكدين التي من أظهرها التنكر. فقد كـــان فـــيهم " من يحتال في وجهه حتى يجعله مثل وجه خاقان ملك التـــرك، ويـــسوده بالـــصبر والمـــداد، ويوهمك أنه ورم"[٣].

ومن أظهر لوازم المضحك في العصر العباسي كان التنكر في هيأة تكفل لـــه محاكـــاة الشخصية التي يريد تقليدها والسخرية منها. ولهذا فإن الحسين بن شعرة، مضحك المتوكل، في الخبر الذي أوردناه عندما أراد محاكاة ابن طولون وبيان هذه المحاكاة لابـــن المـــدبر " تلـــبس وجلس يحكيه ويقتص ما لقيه به"[٤]. وكان أبو الورد كما يقول عنه الثعالبي: " من عجائب الدنيا

---

[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 المهلبي 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]:

قد ظهر الجن في النهار لنا ... منهم صفوف دستبندات

تميل في رقصهم قدودهم ... كما تثنت في الريح سروات

وركب القبح فوق حسنهم ... وفي سماجاتهم ملاحات

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 وجوها مضحكة"[٤]. وأحسب أن السمّاجة تطورت مع مرور الزمن، وأصبحت الأقنعة أو الوجوه تستعمل بمفردها دون سائر لوازم السمّاجة الأخرى من الرقص والأداءات الجماعية.

ولعل من اللافت للانتباه أن التنكر كان يتضمن في بعض الأحيان قلبا للأدوار الجنسية وخروجا على نمطيتها. فالمخنثون كما قدمنا والزفانون كانوا يؤدون الحكاية مقلدين اللين 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 أن المرأة عندما تتقمص السلوك الذكوري في المجتمع العربي الإسلامي فإن محاولتها محكوم عليها بالفشل. ويورد أبوالفرج الأصفهاني خبرا 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 والـدها فسقطت فيها، فكان البئر قبرها"[١]. ويورد ياقوت الحموي خبرا يتعلق بامرأة عباسية وهي بنت ابن العلاّف زوجة أبي منصور بن المزرع التي كانت عاهرة إلى الحـد الـذي تلـبس الجبـة 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. ونجـد هذا عند المرأة الملاية – العدادة – القوالة. ونجده كذلك في مجالس الذكر والإنشاد والـصوفي 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 وتغـزلهم بها[٣]. وكان خروج المرأة القاصة المؤدية عن هذه الأدوار متمثلا فقط في أداء المرأة المضحكة كما هو حال المضحكة رسيس، مضحكة عبد الرحمن الناصر، التي كانت تتزيا بزي الرجـال. وكما هو حال الأداءات الارتجالية النسوية المضحكة في مسرح النساء (فصول حجرات النـوم النسائي)، إذ التنكر بملابس الرجال رغبة في المحاكاة الساخرة لهـذه الأدوار الأبويـة، وفـي (مهرجان القيس المكي) عندما تقلب الأدوار الجنسية بالتنكر رأسا على عقب.

وقدمت المقامات صورا متعددة للتنكر والأداء التمثيلي. وبرزت هذه الصور خاصة عند البديع والحريري في شخصيتي أبي الفتح الإسكندري وأبي زيد الـسروجي. فهـذان الـبطلان المحتالان كانا يتنكران في أحوال مختلفة حتى أسمى أبو الفتح الإسـكندري نفـسه " خذروفـة الزمان". ففي المقامة الثالثة عشرة (البغدادية) يتنكر أبو زيد في زي امـرأة عجـوز تمـشي ووراءها صغار جياع. وتحتال حتى تقنع جماعة من الكرام بأن يبذلوا لها عطاء ويجزلوا فيـه، حتى إذا انتفخت جيوبها بالمال، أماطت العجوز الجلباب وخلعت النقاب، فإذا هـي أبـو زيـد السروجي الذي يستخفه إذ ذاك الطرب، فيرفع عقيرته بالغناء متفاخرا بقدرتـه علـى تقمـص الأدوار المختلفة[٤]:

أصطاد قوما بوعظ	وآخرين بشعـــر
وأستفـــز بخـــل	عقلا وعقلا بخمر
وتـــارة أنا صخـــر	وتارة أخت صخر

---

[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 أيضا طرائق منوعة للتنكر والتحول. ولعل 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 بالتنكر؛ 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 أن العيارين 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، ملكا 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، وتبدل 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 الجوال 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]. وتنكر 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، ص

[٦] انظر: سيرة علي الزيبق المصري.

[٧] انظر: سيرة الزير سالم، ص٢١-٢٦.

رابعا: المتلقي وبلاغة التأويل:

أ- دوائر التلقي بين الشفاهية والكتابية:

تصلح حكاية (سيف الملوك وبديعة الجمال)، الواردة في الليلة السادسة والخمسين بعد السبعمئة، أن تدلنا على تكون المحكي وتشكله كي يصبح في صورته الكتابية. ولعل 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 ملكا عادلا شجاعا جوادا. وكان ذلك الملك يحب المنادمات والروايات والأشعار والأخبار والحكايات والأسمار وسير المتقدمين. وكان كل من يحفظ حكاية غريبة ويحكيها له ينعم عليه" [١]. أما الاستهلال الآخر فهو عن حكاية سيف الملوك وبديعة الجمال. [٢]

وتتضمن حكاية (محمد بن سبائك) أنساقا ثقافية عن تدوين المحكي وأوساطه الشفاهية التي يتلقى فيها. فالشيخ الذي يساعد المملوك على العثور على هذا السمر يشرط عليه شرطا 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 التصور الثقافي لهذه الحكاية عن أدب الخاصة الذي يقع مقابلا لأدب العامة، ومقابلا 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 وإنما سيتحول 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 جميعا، 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 واردا 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 أن هذا البحث هو في حكم المستحيل كما بينا في حديثنا عن تشكلات 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 ليلا 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 ارتجالا 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؟

ولعل 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 أيضا إحالة شهرزاد الراوية على عدد من الرواة المجهولين عندما تصدر رواياتها بـ " بلغني أن ...". وهي جملة لا تشير إلى مؤلفي الحكايات وإنما 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 بارزا في حكايات بعينها مثل (حسن البصري) و (حكاية حاسب كريم الدين)[١].

وتختلف المقامات عن ألف ليلة وليلة والسير الشعبية في أنها دونت كتابة ولم تتناقل شفاها في أوساط التلقي عبر قرون عدة. ولعل انتماء المقامات "ظاهريا" 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، وربما 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 حدد 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، ص

[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 يكتب 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 وسيطا يبلغ المقامات لأصحاب الفضل والديانة؛ أي أصحاب الثقافة العالمة وليس الثقافة الشعبية (ثقافة العوام والدهماء) [٢].

ولا يعني هذا التحديد عند الزمخشري أن المقامبين كافة افترضوا وجود قارئ مثالي يتوجهون له بالسرد والخطاب؛ فمقامات البديع والحريري قائمة أساسا 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 تباينا في تلقي الشفاهي (القصة العجائبية) ففي حين يصرح أبو زيد في المقامة الثالثة والأربعين للحريري وهي المقامة (البكرية) [٣] أن " السهر في الخرافات لمن أعظم الآفات " نجد أن أبا زيد نفسه يطلب من الحاضرين في مجلس (المقامة الكوفية) أن يدونوا عجائبه قائلا: " فهل سمعتم يا أولي الألباب، بأعجب من هذا العجاب فقلنا من عنده علم الكتاب. فقال: أثبتوها في عجائب الاتفاق، وخلدوها 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 عيانا عن عصمة بن بدر الفزاري دون وسيط. " حدثنا عيسى بن هشام قال: بينما نحن بجرحان في مجتمع لنا نتحدث، ومعنا يومئذ رجل العرب حفظا ورواية، وهو عصمة بن

---

[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.

بدر الفزاري فقال عصمة: سأحدثكم بما شاهدته عيني ولا أحدثكم عن غيري"[١]. والحديث الذي سينقله الفزاري، المتحدث إلى عيسى بن هشام وصحبه، مناقضة شعرية في قلب الصحراء بين الفرزدق وذي الرُّمة، وهما شاعران من أواخر القرن الأول للهجرة. أي أن الراوي الفزاري ينقل إلى مجتمع القرن الرابع للهجرة ما رآه بنفسه وخبره في القرن الأول للهجرة. وبروز هذه الظاهرة في المقامات يؤكد شرعية المرويات عندما تنسب إلى السلف، وهذا يكسب المرويات الأدبية طابعا دينيا مقدسا. " ففي كل نظام ثقافي يتوخى أن يجعل المنتسبين إليه أناسا 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 أيا كان معاصرا للرسول والصحابة"[٢].

وتتوسل المقامات إذن بهذه الحيلة السردية لتمرير مروياتها التي تتضمن في كثير من الأحيان أنساقا ثقافية معارضة للأنساق الثقافة المهيمنة في المجتمع. وبالنسبة للسيرة الشعبية العربية فإن 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 الغساني 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 طويلا 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 طويلا جاهلية وإسلاما 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 وعالما 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 الأصمعي إسلام عنتر قائلا: " قال الأصمعي: قد اجتمعت على عنتر مرارا عديدة فما رأيته قط

---

[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.

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 نصا فريدا 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 تعمدا وعصبية وحسدا 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].

وظاهرة (الراوي المعمر) في هذا النص تمتد لتشمل ما يقارب السبعة القرون مما يجعل الأصمعي راوية مخضرما؛ فهو التقى عنترة ونقل كثيرا 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

---

[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.

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 نديما لا يتورع عن ذكر العجائب واختلاق القصص كي يحظى برضا المتلقي (هارون الرشيد). وفي هذه الأخبار أيضا يبدو الأصمعي نديما ملأ مجالس الرشيد كلها، وخالط العلماء والفقهاء والأدباء، واستمع إليهم، واستمعوا إليه وناقشهم وناقشوه، وقلما غلبوه لأنه كان عارفا 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]. وربما كان التزيد في المصادر هو الذي جعل السيوطي (٩١١هـ) يدافع عن الأصمعي ناقلا 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 مذكورا"[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.

والمتتبع لسيرة عنترة بن شداد يجد أن قدرا كبيرا من الأخبار الواردة في هذه السيرة دخل حيز التاريخ المتخيل والأسطوري. وربما كانت الأخبار النزرة عن عنترة كما وردت في كتب المصادر الأدبية والتراجم سببا 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

---

[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).

السيرة إلى عنيترة 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 بباب العزيز في القاهرة. فاتفق أن حدثت ريبة في دار العزيز لهجت الناس بها في المنازل والأسواق، فساء العزيز ذلك وأشار إلى الشيخ يوسف أن يطرف الناس بما عساه أن يشغلهم عن هذا الحديث. وكان الشيخ يوسف واسع 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".

جميع الحقوق محفوظة

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.

جميع الحقوق محفوظة

إن هؤلاء الباحثين جميعا توسلوا الوصول إلى الأصل الأول أو النسخة الأم للسيرة الشعبية التي بحثوها وهي سيرة عنترة بن شداد. والبحث عن هذا الأصل الأول لم يقتصر على سيرة عنترة بن شداد 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 جميعا أن السير الشعبية خضعت إلى تحول 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 تتداول شفاها مدة طويلة تعد نصا مفتوحا 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 يني يحدث تغييرا أو اختصارا أو إطالة في النص، يسقط منه، أو يضيف 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 البّطال"، والبطال هو أحد الشخصيات الشطارية فيها، وليس الرئيسة. فالبطولة في السيرة معقودة للأميرة ذات الهمة ثم ابنها عبد الوهاب الأمر الذي يرجح أن الأجزاء الخاصة بالبّطال 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:

رسخت 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 مجلسا مشرفا ينظر إلى السّماجة دون أن يتماهى معهم في أدوارهم الراقصة"[٣].

وتلقي الخاصة للمرويات العجائبية لا يخرج عن الوظيفة الامتاعية 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 جانبا متفردا لمتلقي الخاصة عندما يخرج عن دوره الحيادي ويصبح راويا مشاركا في السرد فيعترض على المروي مبينا 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 اتقِ 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 صورا 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 شكل هو بنفسه سلطة مزيفة تستند إلى إسناد متخيل. في حين كان تلقي العامة منفتحا على المبالغات والتخيلات فهم يضربون الشعبي عندما أنكر قول القاص عن الصور ويقبلون قوله عندما زاد على مبالغة القاص فزعم أن هناك ثلاثين صورا 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، ووظفت معارفها التي زادت على الألف كتاب في بناء سرد يتوسل المتعة لخلق بلاغة المقموعين في حكايات تمثيلية رمزية.

وكثيرا ما كانت السلطة السياسية تشكل مصدرا 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 أن 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 والعيارة فلم يدع " حكاية أعرابي ولا نحوي ولا مخنث ولا قاض ولا زطي ولا نبطي ولا سندي ولا زنجي ولا خادم ولا تركي ولا شطارة ولا عيارة، ولا نادرة ولا حكاية إلا أحضرها فكان نصيبه الصفع ولم يشفع له سوى مشاركة خادم المعتضد له في الجائزة. فكان نصيب كل واحد منهما خمس صفعات وخمسمئة درهم يشتركان فيها[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 إليهما[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 البطّال[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.

[5] جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ج٢، ص١٧٨.

[6] 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 احتفاءً كبيراً. 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 مخاطباً[2]:

ألا فأجزني يا إمام بكل ما رويت لمدغليس أو لابن قزمان
ولا تنس للدباغ نظماً عرفته فإنكما في ذلك النظم سيان
ومزدوجات ينسبون نظامها إلى ابن شجاع في مديح ابن بطان
وألمم بشيء من خرافات عنتر وألمع ببعض من حكايات سوسان

ويبدو أن موقف الفقهاء كان متشدداً أكثر حول أداءات القص التمثيلية من الحكاية وخيال الظل. فقد ورد في **ترتيب المدارك** للقاضي عيَّاض (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].

---

[1] 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.

[2] 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]. والتماهي

=عدم العودة لفعله" ص٣٥٣. ويبدو أن السخاوي كان مسروراً من إجراء السلطان إذ أنه يعلق على الخبر قائلاً: ونعم الصنيع جوزي به خيراً"، ص٣٥٣.

[1] غوستان لوبون، حضارة العرب، ترجمة عادل زعيتر، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٧٥، ج٢، ص٣٧٣-٣٧٤.

[2] روبرت هولب، نظرية التلقي، ص١٩٦، ترجمة عز الدين اسماعيل، ط١، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٤١٥/٣/١هـ، ١٩٩٤/٨/٨ رقم ٩٧.

[3] موسى سليمان، الأدب القصصي عند العرب، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٥٥، ص٨٨.

العاطفي مع شخصية عنترة يتضمن بعداً جمالياً بوظيفته التحريرية للمشاهد/ المتلقي. وقد يستمر هذا التماهي مع المتلقي مدة طويلة من الزمن. إذ يذكر أحد الحكواتيين الدمشقيين "أن شيخاً أمضى من عمره ستين سنة، وهو يسمع سيرة عنترة ولا يملها أبداً!"[١].

وقد يتحزب المتلقون أثناء سماعهم للسيرة الشعبية بين مؤيد للبطل مناصر له وبين مخالف. وقد تبلغ بهم الحماسة إلى حد العراك والتراشق بالكراسي[٢]. ويذكر أحد الباحثين أن الجمهور يتفاعل مع كل بطل من الأبطال سلباً وإيجاباً. وفي جلوس الناس في المقهى للاستماع إلى الحكواتي مثلاً تراهم يقتسمون المكان ويشكلون صفين: أنصار أبي زيد من جهة وأنصار دياب من جهة أخرى. وتدفع بهم الحماسة لأبطالهم إلى حد العراك بالكراسي[٣]. وقد يعود تعصب هؤلاء الرواة إلى تحكم الأنساق الثقافية التي يصدرون عنها (العرق، الجنس، الذكورة والأنوثة) فنزاع القبائل القحطانية اليمنية (العدنانية والقيسية) يبرز في بعض المرويات السيرية فأبوزيد الهلالي من العرب القيسية، ودياب بن غانم من العرب اليمنية (اليمانية)[٤].

وقد يتماهى متلقي السيرة الشعبية مع أحداثها حتى يظن أنها وقائع تاريخية حصلت وليست تاريخاً متخيلاً. ويذكر فاروق خورشيد " أن سيرة الظاهر بيبرس كانت من أكثر السير تشويقاً عند أبناء حي الجمالية. فهي تكاد تدور في حواري هذه الأحياء، وتكاد أسماء أبطالها تتشابه مع أسماء أبنائها، بل يهمس بعضهم إلى بعض أن الجمالية فيها (بيرجوان) حيث كان اللعين جوان يقيم الكنيسة تحت منزله، لتكون نصراً لأعداء المسلمين" [٥].

وقد يتحول المتلقي إلى ممثل مشارك في الأحداث عندما يهب لنجدة البطل لتخليصه من أعدائه. وقدم الكاتب الروسي فاسيلي دانتشنكو وصفاً لرحلاته في بلاد الشرق يبرز فيه تصوره عن الحكواتية الجوالين فناني الصحراء في موضع يصف السوق في طنجة قائلا: "البربر الذين قدموا السوق لبيع الأسلحة يعتبرون من هواة سماع الحكايات من مختلف الأنواع، ولتكن القصة ما تكون، فالأمر عندهم سواء. إنهم ينسون قضية التجارة بمجرد ظهور الحكواتي بالقرب منهم، ثم ما يلبثون أن يتجمعوا حوله في دائرة مكتظة، ويقابلون المقاطع الحماسية في الرواية بالتحسر والآهات وصرخات الإعجاب أو حتى بالصراخ أحياناً. وإذا كانت القصة من النوع الهادئ فإنهم يصفقون من وقت لآخر. أما إذا تحول الأمر إلى الغناء فإنهم يستثارون إلى حد كبير قد

---

[1] نزار الأسود، الحكواتي في دمشق، **مجلة المأثورات الشعبية**، عدد ١٨، الدوحة، أبريل، ١٩٩٠، ص٥٩.

[2] انظر: منير كيال، معجم بابات خيال الظل، ص١٤.

[3] علي عقلة عرسان، الظواهر المسرحية عند العرب، ص٢٣٨-٢٣٩.

[4] ينضاف إلى ذلك أن المتلقين في شمال السودان يتعصبون لأبي زيد الهلالي ولكل أبطال السير التي تجري في عروقهم الدماء السوداء. ويقف الراوي الشعبي في هذه البلدان الإفريقية التي تروي فيها السيرة الهلالية طويلاً عند مولد أبي زيد الهلالي، انظر: Bridget Connelly, Arab Folk. Epic and Identity, P140.

[5] فاروق خورشيد،الجذور الشعبية للمسرح العربي،المؤسسة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، ١٩٩١، ص١٠٩.

يصل بهم أحياناً للانخراط في البكاء. وقد شاهدت مرة كيف قفز البعض من أمكنتهم واستلوا البنادق والخناجر للتعبير عن استعدادهم للانطلاق إلى مكان ما والقتال ضد شخص ما. ويتضح بعد ذلك أن الحكواتي، قد وصل إلى ذلك المكان الذي يصف فيه عملية تعذيب الأميرة الحسناء ابنة السلطان الأسطوري من قبل الشياطين والسحرة"[١].

هـ- المرأة المتلقية:

مثلت المرأة المتلقية قسماً من متلقي المرويات السردية العربية القديمة. وقد أسند أبوالفرج الأصفهاني بعض أخباره الواردة في الأغاني إلى نساء، وخاصة عندما تكون الحكاية في محيط نسائي مغلق[٢]. كما أن حديث ابن الجوزي عن القصاص وآفاتهم يشمل في عدد من محاوره الكلام عن حضور المرأة مجلس القاص. فقد حذر هذا الفقيه من حضور المرأة مجالس القاص، وأوجب وجود فاصل بينه وبينها، وذلك للأسباب التالية:

- "بعض القصاصين يتزين بالثياب وحسن الحركات فيميل إليه النساء. ومتى كان الواعظ شاباً متزيناً للنساء في ثيابه وهيئته كثير الأشعار والحركات والإشارات. ويحضر مجلسه النساء فيحذر منه وهذا منكر يجب منعه" [٣].
- "وبعض القصاصين يصافحون النساء ويلبسونهن الخرق، ويقال هذه من بنات الكرسي وكأنهم ما سمعوا رسول الله (صلى الله عليه وسلم) ما صافح امرأة قط" [٤].
- "مزاحمة الرجال للنساء في المجلس وربما اختلطوا. وقد روى حمزة عن ابن شوذب عن أبي التياح قال: إمامنا يقص فيجتمع الرجال والنساء فيرفعون أصواتهم بالدعاء. قال الحسن: إن رفع الأصوات لبدعة، وإن مد الأيدي بالدعاء لبدعة، وإن اجتماع الرجال والنساء لبدعة" [٥].

---

[1] الكسندرا بوتيتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، ص٦٩-٧٠.

[2] انظر على سبيل المثال، أخبار عمر بن أبي ربيعة في كتاب الأغاني.

[3] ابن الجوزي، كتاب القصاصين (المذكرين)، ص١٤٦-١٤٧.

[4] المصدر نفسه، ص١٤٧.

[5] المصدر نفسه، ص١٤٨. ولعلها مفارقة كبرى أن يشتمل مجلس ابن الجوزي كما وصفه لنا ابن جبير على المحظورات كلها التي حذر منها في كتابه (القصاص والمذكرين) فقد وصف ابن جبير مجلساً لهذا العالم قال فيه: "علا الضجيج وتردد بشقهاته النشيج، وأعلن التائبون بالصياح وتساقطوا عليه تساقط الفراش على المصباح كل يلقي ناحيته بيده فيجزها ويمسح على رأسه داعياً له، ومنهم من يغشى عليه فيرفع في الأذرع إليه"، رحلة ابن جبير، ص١٨٦.

- "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 والنفس بعد مشوقة إليها وهل بعد العناق تداني

وألثم فاها كي تزول صبابتي فيزداد ما ألقي 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].

"وأما 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. فأما 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]:

---

[1] كتاب القصاص والمذكرين، ص١٦٥.

[2] المصدر نفسه، ص١٦٧.

[3] الحيوان، م١، ص٤٦١.

[4] انظر: صلاح جرار، الفنون الشعبية في الأندلس الإسلامية وصلتها بالتمثيل"، ص١٢٧..

[5] 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 (التاريخ الطبيعـــي لمدينـــة حلب) حضور النساء العروض الظلية إذ يذكر "النقطة المهمة في مـــسرحهم، مـــسرح الـــدمى القراقوز ما عدا الحالات التي تكون فيها **النساء حاضرات، كما في المنـــازل الخاصـــة مـــثلاً،** فيحذف القسم المزعج من المسرحية. أما في المقاهي فإن العرض من الناحية الفاحشة لا حدود له. ولكن القاضي يتدخل أحياناً لحماية الأفراد من إدخالهم في العرض، وأن يتعرضوا لسخرية الشعب"[١].

وتمتاز بعض مجالس النساء بوظيفة التماهي في القص كما هي الحال في حلقة القوالـــة عندما تتوحد المتلقيات مع القص. وكما هي الحال أيضاً في حلقات الذكر الصوفية؛ إذ تتفاعل المرأة مع الحلقات، وتتداخل الأجساد والأصوات في تواصل روحي. وتشكل المرأة أيضاً فريقاً غير منظور من حلقات الذكر التي يعقدها شيوخ الصوفية وتتبع النساء هذه الحلقات ويتفـــاعلن ويتأثرن بما يجري في الحلقة من منافذ وأماكن خاصة[٢]. ونقع في مسرح الفصول الـــضاحكة النسائي على أنموذج للمحاكاة الساخرة Parody يتم فيه قلب الأدوار الجنسية لانتهاكها.

مركز ايداع الرسائل الجامعية

و- الفضاء التصويري والتلقي:

شكل فضاء الصورة البصرية جانباً هاماً من تلقي الأنواع السردية الكبرى في الثقافـــة العربية الإسلامية. وتجاوز التلقي الخطابين المحكي والمكتوب ليجعلنا أمام فضاء "تـــصويري" يشترك مع هذين الخطابين في التبليغ، ولكنه ينفصل عنهما في ماهية التبليغ ذاته وطرائقـــه[٣]. ولا يمكن فصل فضاء الصورة البصرية عن وضعية التمثيل بالرسم عند الرؤية العالمة الدينية. إذ حرمت بعض الفتاوى الرسم الذي يمثل شخوصاً، وخاصة عندما تكون تماثيـــل مجـــسدة[٤]. ولكن على الرغم من هذا الموقف فإن الفنان المسلم صور في مخطوطاتـــه روايـــات العـــشق

---

[1] انظر: Alexander Russet, The Natural History of Aleppo. Vol. 1, P147.

[2] علي عقلة عرسان، المسرح العربي بين الأصالة والتأصيل، مجلة الوحدة، السنة الثامنة، العـــدد ٩٤، يوليـــو ١٩٩٢، ص ٥٦.

[3] محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيـــضاء، ١٩٩١، ص١٠٦.

[4] اختلف الفقهاء والعلماء حول موضوع التصوير، واختلافهم متأتٍ من اختلاف تأويل النص الـــديني (القـــرآن والحديث الشريف). فقد وردت مجموعة من الأحاديث النبوية الشريفة منسوبة لابن عبـــاس تتـــضمن مواقـــف مختلفة من التصوير تتراوح بين الإباحة والتحريم، انظر: مادة صور، المعجم المفهرس لألفاظ الحديث النبوي.

والخيانة، وكيد النساء ومكائدهن، وحكايات الفرسان، والشطار، 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 وظف 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 جسد هذا الفنان الذي كان معاصراً للحريري مغامرات أبي زيد السروجي 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 شداد، 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 تمثل كافة العلامات السيميائية الخاصة بهذه الموضوعات؛ فالسير تميل إلى تضخيم صورة الأبطال للدلالة على

---

[1] مصطفى الرزاز، الفنان الإسلامي وخيالات ألف ليلة وليلة، **مجلة فصول**، المجلد ١٣، عدد ٢، صيف ١٩٩٤، (استلهام ألف ليلة وليلة)، ص٢١٨.

[2] المرجع نفسه، ص٢١٩، انظر أيضا: شوقي عبد الحكيم، موسوعة الفولكلور والأساطير العربية، ص٣١.

[3] مصطفى الرزاز، مرجع سابق، ص٢١٨.

[4] عفيف البهنسي، الجمالية الإسلامية في الفن الحديث، ط١، دار الكتاب العربي، دمشق، القاهرة، ١٤١٨هـ/١٩٩٨، ص٦٠.

[5] انظر: ثروت عكاشة، فن الواسطي من خلال مقامات الحريري، أثر إسلامي مصور، دار المعارف، القاهرة، ص٩.

[6] 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 يمثل 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].

* * * *

مثلت الأنساق الثقافية للسرد العربي القديم جانبا 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 أما من يخرج على هذا الخطاب وتلك الثقافة فسيكون مصيره الإقصاء والتهميش. وعلى الرغم من ذلك كله عرفت بلاغة المقموعين (الثقافة المهمشة) أنماطا مراوغة في القص الذي تحايل على الثقافة العامة. ونمثل لهذه الأنماط المراوغة بالتمثيلات الرمزية والشعبية وبلاغة المفارقة. وتنوعت أداءات القص وتلقيه ولا سيما التلقي الشفاهي مما يؤشر على احتفاء كبير بالأنواع السردية القصصية عند المتلقي العام.

مركز إيداع الرسائل الجامعية

([١]) أكرم قانصو، التصوير الشعبي العربي، ص١١٩.