تَجلّياتُ المَشْهَد السّرديّ في المَقامة الجاحِظيّة لبَديع الزَّمَان الهَمَذانيّ

د. رَيحان إسماعيل المساعيد*

د. خَيرات حمد الرشـــود**

تاريخ تقديم البحث: ٢٠١٩/٩/٢٣م. **تاريخ قبول البحث: ٢٠٢٠/٢/٢٧م.**

ملخص

قَصَدَ هذا البحثُ إلى دراسة مشاهد المَقامة الجاحِظيّة لبديع الزّمان الهَمَذانيّ وتجلّياتها الدّلاليّة والإيحائيّة المُضْمَرة ضمن النّسيج الثقافيّ للعصر العبّاسيّ، وما يحمله هذا العصرُ من صراعاتٍ نقديةٍ، وموازناتٍ أدبيةٍ، متمثلةً بإشكاليّة الفَجوة الجماليّة لتلقي القديم والحديث وأساليبِهما، وقد توصّلَ البحثُ – بدراسته للمقامة دراسةً نصّيّةً تأويليّةً – إلى تعميقِ المعاني الكامنة في المَقامة، وحصرِ مشاهدها السرديّة – المكانيّ والكاريكاتيريّ والحواريّ – في بوتقةٍ دلاليةٍ واحدةٍ، تُشكّل في قرارتها النقديّة صراعاً ثقافيّاً حضارياً تتوافقُ في أساليبها اللغويّة وصياغتها الإبداعيّة مع توجّهاتِ الجمهور المتلقي وميولهِ.

الكلمات الدالة: المَقامة، الهَمذانيّ، المشهد، العبّاسيّ، الجاحِظيّة، تأويل.

* قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الزرقاء، الأردن.

** وزرة التربية والتعليم، الأردن،

نشر هذا البحث بدعم عمادة البحث العلمي، جامعة الزرقاء – الأردن

حقوق النشر محفوظة لجامعة مؤتة. الكرك، الأردن.

Manifestations of the Narrative Scene in the Jahidhi Structure (Maqamat) of Badi' El-Zaman Hamthani

Dr. Raihan I. Al-Maseid

Dr. Khiratt H. Al-Rshoud

Abstract

This research aims to study the scenes of Al-Jahidhi's Maqamat by Badi' Al-Zaman Al-Hamthani and its symbolic and inspirational manifestations within the cultural fabric of the Abbasid era. This period of criticism conflicts and literary balances is a problem of the aesthetic gap between the old and the modern and their approaches. The paper, through critically and interpretively studying the texts of the Maqamat, aims to deepen the meanings inherent in the Maqamat, and limit their narrative scenes-spatial, caricature, and dialectical - in one semantic crucible, which critically constitute a cultural conflict in their linguistic styles and creative formulation with the orientation and tendencies of the receiving public.

Keywords: Maqamat, Al-Hamthani, scene, Abbasid, the Jahidhi, interpretation.

المقدِّمة:

قامت إشكاليّةُ الدراسة وفرضيتُها على البحثِ في الفضاء الدلاليّ للصّراع الثقافيّ في الحضارة العربية الإسلامية ضمن العصر العباسيّ وثقافتهِ النقديةِ المركوزةِ في حُكْم الجمهورِ على الأساليب اللغوية لطَرَفي الصِّراع الكامنِ – إيحاءً وتصريحاً – في المقامةِ الجاحظيّة بين أبي عثمان الجاحظ وأسلوبه الكتابيّ من جهةٍ وبديعِ الزمان الهمذانيّ وأسلوبه من جهةٍ مقابلةٍ، ضمن استجابة المتلقي وأحكامهِ الجماليةِ في تفضيل اتجاهٍ على آخرَ أو مذهبٍ أدبيّ على غيرهِ داخلَ النسيج الثقافيّ وتوجهات مجتمعهِ بين القديم والحديث وذلك في قلْب المعايير القديمة الموروثة وانحسارِ أثرها، وفي حلول معاييرَ كتابيةٍ جديدةٍ، وما نتج عن ذلك من أسئلةٍ فنيةٍ تمثّل بؤرة النصّ المضمونية والشكلية، ممّا استدعى تقسيمَ الدراسة في ثلاثةِ محاورَ، تشكّلُ مشاهدَ المقامةِ السرديّة: (المكانيّ/ الكاريكاتيريّ/ الحواريّ)، فضلاً عن المقدِّمة العامّة للمتن الحكائيّ.

فهدفُ البحثِ تعميقُ المعاني الجماليةِ والنقديةِ الكامنةِ في نصِّ المقامةِ، وربطُ المشاهدِ الوصفيةِ التي تبدو مباشرةً في دلالاتِها بما يمكِنُ أنْ ينتجَ عن ذلك من مضامينَ إيحائيةٍ لا تكتفي بالمعاني المعجميةِ السطحيةِ، بل تتجاوزُ ذلك إلى ما وراء الكلمة والعبارة والمشهد والصورة ضمن معطيات نصّ المقامة الذي يهدِمُ الواقعَ المألوفَ ويبني واقعاً جمالياً يُرصَدُ فيه صراعٌ نقديٌّ غيرُ مباشرٍ في فضاءاتِ النصِّ وما ينتج عنها من تجلياتِ التأويلِ للمشاهدِ السرديةِ التي يقوم عليها فنُّ المقامةِ التي أرسى الهمذانيُّ دعائِمَه الحداثيّةَ على أنقاضِ القديمِ وأساليبِه.

وفي سبيل تحقيق الغاية المرجوّة في إثبات فرضية الدراسة أفاد الباحثانِ من مجموعة دراساتٍ نقديّةٍ وتاريخيّةٍ خاصةٍ بالثقافة العامّة للعصر العباسيّ، بالإضافة إلى الدراسات المتعلقة بالسّرد العربيّ القديم والحديث، يُضاف إلى ذلك البحوثُ المتعلقةُ بالآليّاتِ النقديّةِ والمنهجيّةِ الحديثةِ.

المَتن الحكائيّ [(١)]:

تبدأ أحداث المقامة الجاحظيّة بوصفٍ مُجمَلٍ لوليمةٍ أقيمت في دارٍ ذات رحابةٍ ووسعٍ، فهي تشتمل على أطايب الأطعمة وألذّها، وقد دُعي إليها عيسى بن هشام ورفقتُه، ووُجد مع المدعوين رجل لم يُعرف، وقد كان شرهاً في الأكل؛ إذ يتناول من كل نوعٍ ولونٍ بطريقةٍ عجيبةٍ وأسلوبٍ غريبٍ.

(١) **المتن الحكائيّ** : يوصف بأنّه نظام الأحداث الأساسيّة التي يمكن أن يُعاد سردها، وتتصف المتون بتناصها مع الآخر، لذا فهو خلاصة أحداث نصٍّ ما بأقل عددٍ ممكنٍ من الكلمات .

انظر: الدليمي، منصور نعمان: **المكان في النص المسرحيّ**، ط١، دار الكندي، إربد– الأردن، ١٩٩٩م، ص٢٨.

وبعد تناول الطعام انتقل القوم للحديث في خطابة الجاحظ وحُسن بلاغته وفصاحته، ولكن الرجل الغريب الطُفَيل – الذي دخل للوليمة ولم يُدعَ إليها – قاطعَ حديثَهم بأنْ ردَّ عليهم إعجابهم بالجاحظ من خلال الإقناع بالحجة والبرهان النقديين، وإبهارهم بحسن إبداعه للشعر وامتلاكه طرائق التعبير، والقدرة على نقل الفكرة التي تعتمل في ذهنه ...

المشهد السرديّ في المقامة الجاحظيّة (١)

تتبلَّرُ فكرة المشهد السرديّ في النصّ الحكائيّ بتلك النظرة الشموليّة التي لا تغفل قيمة العناصر المتجاورة في الحركة الواحدة أثناء عرض الأحداث وهندستها في الدفق السرديّ، ليبلغ به درجات عليا من الدراميّة، قصد التأثير والمفاجأة (٢) في المتلقي، وذلك من خلال توظيف التعبيرات الأسلوبيّة والعلامات السيميائيّة وما تحمله من دلالة ضمن المشاهد السرديّة التي تفضي بالقارئ إلى عنوانٍ داخليٍّ متولدٍ من عنوان المقامة الجاحظيّة عبر سلسلةٍ من العلامات التعبيريّة التي مزجت بين العنوان والمتن الحكائيّ.

ولقد استطاع (الهمذانيّ)(٣) أن يخلق توازناً في الجنس الأدبيّ للمقامة، فضلاً عن التوازن الفنيّ بين المشاهد المعتمدة على سرد التفاصيل؛ إذ تستند في تشكيلها إلى إطار تنتظم فيه العناصر المشكلة لبنية المقامة، وفي خضوعها إلى توزيعٍ خاصٍّ داخل الحيّز المشهديّ بطريقةٍ فنيةٍ واعيةٍ، من خلال العلامات المشحونة بالرموز والدلالات التي " تجعل من التركيب كياناً ذا أبعادٍ متعددةٍ "(٤) لا تكتفي بالمعاني المباشرة.

(١) المصري، محمد عبده: **مقامات بديع الزمان الهمذانيّ**، ط٢، الدار المتحدة للنشر، بيروت – لبنان، ١٩٨٣م، ص ٦٩– ٧٤.

(٢) انظر: مونسي، حبيب: **المشهد السرديّ في القرآن الكريم ـ قراءة في قصة سيدنا يوسف**، دار الرشاد، الجزائر، ٢٠٠٩م، ص ١٤– ١٨.

(٣) الهمذانيّ : هو أحمد بن الحسين بن يحيى بن سعيد، أبو الفضل الملقّب ببديع الزمان الهمذاني، ولد في همذان سنة ٣٤٨ هـ. من أسرةٍ عربيةٍ ذات علمٍ وفضلٍ ومكانةٍ مرموقةٍ، وقد أشتهر بالذكاء وتحصيل العلم وتأليف المقامات، وله دواوين شعرٍ ورسائل ووصايا كثيرةٍ... وكانت وفاته في سنة ٣٥٨هـ . انظر: ابن خلكان، شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر: **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، تحقيق إحسان عباس، م ١، دار صادر، بيروت، ١٩٩٤م، ص ١٢٧– ١٢٩ .

(٤) الشوابكة، محمد علي: **السّرد المؤطّر في رواية النهايات لعبد الرحمن منيف ـ البنية والدلالة**، مطبعة الروزنا، عمان – الأردن، ٢٠٠٦م، ص ١٧٣ .

والناظر في (المقامة الجاحظيّة) يجد أنّها تتشكل من عدة مشاهد، كلما تأملناها تعطينا إيماءاتٍ ودلالاتٍ تبنى على أساس نظامٍ من العلاقات التي تشترك وتتعاقد مع الهيئة الدلالية المتخذة من التقسيم الجمليّ داخل فضاء النصّ بإحالته على" دينامية"[١] تفسرها طبيعة التأثير السلطوي الذي يمارس على المبدع من خلال الأسس المكتسبة حسب العناصر الثقافية والفكرية والحضارية، فيصبح النصّ لديه قائماً على الوعي العام أثناء اختياره لأدوات المخرج الإبداعي الذي يشكل المرجعيّة النصيّة " بفعل العلاقات التي قد ينسجها مع وحداتٍ أخرى من البعد الدلاليّ نفسه"[٢] في اتخاذه أنساقاً مختلفةً تستثير المتلقي وفق التوزيع الناتج عن تصنيف الشخصيات إلى فئتين يُعطى لها تسميات ثيمية تختصر طبيعتها الظاهرة وراء[٣] الامتداد النصيّ للمقامة.

فقد اعتمد الكاتب (بديع الزمان الهمذانيّ) في عرض أحداث المقامة على التصوير البانوراميّ[٤]؛ ليرسم لنا صوراً مشهديّة عبر لغةٍ سرديّةٍ مدعمةٍ بالمؤثرات البصرية التي تقوم بدور فعّالٍ في تكملة الأبعاد الأساسية لتشكيل تفاصيل نواة النصّ الحكائيّ في نسيجٍ واحدٍ يشبه العرض المسرحيّ الذي " يختزل بنية النصّ حول حدثٍ أو موضوعةٍ واحدةٍ مرتكزةٍ كدلالةٍ توليديةٍ، تعد تكثيفاً لسلسلةٍ من الإجراءات السردية"[٥]، التي تؤدي دوراً فعّالاً في بناء النصّ وما يرتبط به من أفعال الشخصيات وعاداتها وحوارها، في إطار المشهد السرديّ الذي تم تجسيده في ثوب الحكائيّة، كي يبقى مستقرّاً في ذاكرة المتلقي، ومرآةً عاكسةً لرؤية الكاتب.

---

(١) بنكراد، سعيد: **مسالك المعنى ـ دراسة في بعض أنساق الثقافة العربية**، دار الحوار، سورية– اللاذقية، ٢٠٠٦م، ص ٦٧.

(٢) بنكراد، سعيد: **سيميولوجية الشخصيات السردية (رواية الشراع والعاصفة لحنّا مينه نموذجاً)**، دار مجدلاوي، عمان– الأردن، ٢٠٠٣م، ص ٨٠.

(٣) انظر تصنيف الشخصيات وثيماتها الدّلالية: هيندريك، ويليام: **علم اللغة السيميائيّ والأدب المرويّ**، ترجمة نوزاد حسن أحمد ويوئيل يوسف عزيز، الدار العربية للموسوعات، بيروت، ٢٠١٠م، ص ١٣٥.

(٤) **التصوير البانوراميّ:** هو عبارة عن نوعٍ من التصوير العريض الذي يأخذ زاويةً عريضةً نوعاً ما، ويتم التصوير بعدة طرقٍ منها: استخدام عدساتٍ خاصةٍ ذات زاويةٍ عريضةٍ أو تصوير المنظر على أجزاءٍ، وبعد تصوير المشاهد المطلوبة تقوم بفتحها بواسطة أحد البرامج الخاصة واختيار خاصية الدمج حتى يتم دمج جميع الصور في صورة واحدةٍ عريضةٍ. وهذا المصطلح قد نقل من حقل التصوير الفوتوغرافيّ إلى حقل النقد الأدبيّ في دراسة النصّ. عن موقع موسوعة ويكيبيديا http://ar.wikipedia.org

(٥) الصحناوي، هدى: "البنية السردية في الخطاب الشعري قصيدة عذاب الحلاج للبياتي نموذجاً"، **مجلة جامعة دمشق**، م ٢٩، (ع١+٢)، ٢٠١٣م، ص ٣٨٩.

المحور الأول: المشهد المكانيّ

لا شك أنّ المكان يمثل محوراً أساسياً من المحاور[١] التي يؤسسها الهمذانيّ في المقامة الجاحظية؛ لإيضاح فكرته الأساسيّة ضمن إستراتيجيّةٍ سرديّةٍ غير مباشرةٍ تتم بواسطة الراوي؛ ليقدم لنا صورةً بالغة التأثير تنطوي على مجموعةٍ متشابكةٍ من التشبيهات التي جمعت بين مقومات الكلمة الشعرية وإمكانات الصورة المرئية، تجسيداً لجمال المكان في النصّ الحكائيّ، مشكلاً لوحةً تشكيليةً عميقة التأثير كلما تأملناها.

ومن المشاهد المكانيّة التي تعتمد على التصوير البصريّ في المقامة الجاحظيّة وصف المكان الذي أثارت وليمته عيسى بن هشام ورفقته، إذ يقول الراوي:

"أَثَارَتْنِي وَرُفْقَةً وَلِيمَةٌ فَأَجَبْتُ إِلَيْهَا، لِلْحَدِيثِ المَأْثُور عَنْ رَسُولِ اللهِ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: " لَوْ دُعِيتُ إِلَى كُرَاعٍ لأَجَبْتُ وَلَوْ أُهْدِيَ إِلَيَّ ذِرَاعٌ لَقَبِلْتُ" فأَفْضَى بِنَا السَّيْرُ إِلى دَارٍ

تَرِكـــــــتْ وَالحُسْـــــــنَ تاخَـــــــذهُ تَنْتَقِـــــــي مِنْـــــــهُ وَتَنْتَخِـــــــبُ

فانْتَقَـــــــتْ مِنْـــــــهُ طرَائِفَـــــــهُ وَاسْـــــــتَزَادَتْ بَعْـــــضَ مَـــــا تَهَـــــبُ

قَدْ فُرِشَ بِسَاطُهَا، وَبُسِطَتْ أَنْمَاطُهَا، وَمُدَّ سِماطُهَا، وَقَوْمٍ قَدْ أَخَذُوا الوَقْتَ بَيْنَ آسٍ مَخْضُودٍ، وَوَرْدٍ مَنْضُودٍ، وَدَنٍّ مَفْصُودٍ، وَنَايٍ وَعُودٍ، فَصِرْنَا إِلَيْهِمْ وَصَارُوا إِلَيْنَا، ثُمَّ عَكَفْنَا عَلَى خِوَانٍ قَدْ مُلِئَتْ حِيَاضُهُ، وَنَوَّرَتْ رياضُهُ، وَاصْطَفَّتْ جِفانُهُ، وَاخْتَلَفَتْ أَلْوَانُهُ فَمِنْ حَالِكٍ بِإِزَائِهِ نَاصِعٌ، وَمِنْ قَانٍ تِلْقَاءَهُ فَاقِعٌ "[٢].

يؤسس الراوي فاتحته السردية على كلمة (أثارتني) التي تتوافق دلاليّاً مع المشهد الوصفيّ للمكان الذي "يكتسب صفة التصوير ليكون بمثابة العين التي يطل منها المتلقي على عالم النصّ"[٣]، والإثارة – هنا – لها متعلقات سياقية مشحونة بدلالاتٍ عدةٍ، (كشهوة الطعام، والتحريك، والثوران، والغضب...إلخ) تكشف عن الفكرة الجوهرية التي تتمفصل عند نقطةٍ معينةٍ في الدفق السرديّ.

(١) نجمي، حسن: **شعرية الفضاء السرديّ**، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠٠٠م، ص ٥٤.

(٢) المصري، **مقامات بديع الزمان الهمذانيّ**، المقامة الجاحظية، ص ٦٩.

(٣) مونسي، حبيب: **المشهد السرديّ نظرة في البناء والتكوين**، مقال انترنت، شبكة الأدب واللغة، الخميس ٠١ يوليو ٢٠١٠م. عن موقع http://aleflam.net/index.php/adabe.html

وقد استعان الهمذانيّ في بناء رؤيته بضمير المتكلم الذي يشكّل محوراً للأحداث عبر سلسلةٍ من العلامات المتجاورة في نسيج الخطاب السرديّ؛ "لتمتزج وتتلاحم في كيانٍ واحدٍ متماسكٍ لا تفكك فيه ولا تنافر" [١]، وذلك من خلال شحن الصياغة اللغوية بمجموعةٍ من المتواليات الدلالية التي تمنحه طاقاتٍ تعبيريةً لا حدود لها تظهر في لفظة (فأجبتُ) التي تدل على سرعة استجابة (الراوي) عيسى بن هشام ورفقته للوليمة، وكان سبب إسراعه هنا بأمر من الدِّين، فقد استشهد بالحديث النبويّ محاولاً إقناع المتلقي أنه ليس شرهاً للطعام، إنما قَبِلَ دعوة الوليمة بسبب اتباعه أوامر الدِّين.

ونجد الاستعمال النصيّ المباشر للحديث المأثور يتفاعل مع المبنى الكلي للنص، ضمن منظومةٍ لغويةٍ تؤدي دوراً مهمّاً على المستوى الدلالي الذي "يرتكز على الجزئيات"[٢] وصولاً إلى عمق الدلالة الكامنة في النصّ السّرديّ، "انطلاقاً من البؤرة المركزية التي تشكل طاقةً مولدةً للثنائيات"[٣] الضديّة: (الغنى والفقر) ذات الإيحاءات التعبيريّة المنبعثة من مفردات الحديث النبويّ: (الكُراع[٤]، الهديّة)؛ لتأكيد الدلالة المتولدة داخل السياق الشَّرطيّ الذي يفيد امتناع الجواب (تلبية الدعوة) لامتناع الشرط (الدعوة) التي لم توجد أصالةً.

ويلحظ أن الوصف الاستهلاليّ يتجلى "في نسيجٍ لغويٍ منكشفٍ من حيث الدلالات الخارجيّة والتركيب الظاهريّ للصّور، مبهمٍ ملتفٍ بالغموض من حيث القصد واللا مباشرة" [٥]، إذ يشكّل هذا الأسلوب مركزاً جمالياً ودلالياً لافتاً في المقامة، يُظهر مشهداً ثورياً يرتبط بالدال (أثارتني) ودلالاته التي توحي بفاعليةٍ قويةٍ أدّت إلى إظهار الحركة الانقلابية السريعة التي أحدثها الرجل الغريب – الذي تطاول على المدعوين بتناول الطعام – ضد الجاحظ [٦] ولَسَنِهِ – كما يوضحها المشهد الحواريّ –

(١) زايد، علي عشري: **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٨م، ص ٢٦.

(٢) عبد المطلب، محمد: **البلاغة والأسلوبيّة**، ط، مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٤م، ص ٢٠٧.

(٣) عليمات، يوسف: **جماليّات التحليل الثقافيّ، الشعر الجاهلي نموذجاً**، ط١، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٤م، ص٢٣٣.

(٤) الكُراع بضم الكاف مستَدقّ السّاق العاري من اللحم.

(٥) نصر، عاطف جودة: **الرّمز الشعريّ عند الصوفية**، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، **(د.ط)**، ١٩٩٨م، ١٧٧ص.

(٦) الجاحِظ: هو أمام أهل الأدب أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب الكنانيّ البصريّ صاحب التصانيف الممتعة والرسائل المبدعة، ولد في البصرة حوالي سنة ١٦٠هـ، وتربى حتى أصبح إماماً في كل فنٍّ، فهو رواية، وفيلسوف، متكلم، كاتب، مترسل، مؤرخ، شاعر، مصنف، عالم بالحيوان والنبات، وله مؤلفات كثيرة في الأدب منها: البيان والتبين، وكتاب الحيوان، وكتاب البخلاء، ...
انظر: ابن خلكان، **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، م ٣، ص ٤٧٠– ٤٧٥.

مثلما كانت استجابة الراوي (عيسى بن هشام) سريعةً للوليمة، فقد تكرر حرف الفاء الذي يفيد الترتيب مع التعقيب غير مرةٍ [١] في سياق النصّ الحكائيّ؛ لكي يشير إلى أنّ الدلالات السياقية تحمل في طياتها ديناميةً دلاليةً تتكئ على وحداتٍ لفظيةٍ ذات "أبعادٍ معرفيةٍ غنيةٍ تثري النصّ، وتعلي من قيمته الفكرية والفنية" [٢]، ولهذا جاء التعبير بالفعل المبني للمجهول (تُركتْ، بُسطتْ، فُرش بساطُها، مُدَّ سِماطُها، مُلئتْ حياضُه...)، الذي يدل على الإنكار وزعزعة مكانة بعض الأعلام الأدبية (تعريضاً بالجاحظ على ما سنأتي عليه).

ويوظف الراوي تقنية الوصف للمكان الذي تقام فيه الوليمة متكئاً على إمكانات الوصف الدقيق لما يحويه هذا المكان من خلال مقدمةٍ سرديةٍ اعتمد فيها على الجناس والجمل المسجوعة التي تتجانس بعضها مع بعض، وتُشكل مشاهد بصريّةً توضح جمال الدار وامتلاءها بالفرش والبسط والاتساع والخضرة والترتيب والتنسيق والإتقان، وكأنها جامعة لأنواع المحاسن، فالدار هي من ينتقي وينتخب من الحسن، كما تبدو محتوياتها، وأنها لأشخاصٍ ذوي غنًى تحمل في جنباتها راحةً نفسيةً للمدعوين، ويستمتع بها زوارها، ويوجد فيها خدم كُثُر، بالإضافة إلى الموسيقى (العود والناي) التي توفر راحةً للنفس قبل تناول الطعام.

ونجد الألوان المختلفة بما تضفيه على المشهد من صورةٍ لونيةٍ مزدانةٍ بالجمال والإبداع؛ إذ يجعل الراوي من الأضداد تناسقاً وانسجاماً بين (الحالك شديد السواد) الذي يرمز إلى الغموض والاعتداد بالنفس أو السيطرة عليها، وبين (الناصع شديد البياض) رمز النقاء والحيوية والوضوح، و(القاني الأحمر) أكثر الألوان لفتاً للنظر وجذباً للاهتمام، فهو يدل على قوة التأثير والتحرر والسطوة، بينما (الفاقع الأصفر) فهو يرمز إلى الضوء والثراء، ويدل أيضا على التركيز الذهني والفهم والقدرة على الخلق والإبداع، بما يتوافق دلالياً مع إبداع الهمذانيّ لفن المقامة، وقد غاب هذا النوع الأدبيّ عن غيره من الأدباء كالجاحظ، ويقرب الراوي هذا المشهد بمعناه العميق من عوالم السحر والخيال، ومثل هذا المشهد اللونيّ بتضاده وألقه يبقى عالقاً في ذاكرة المشاهد، كما يدل على "المستوى الحضاري، فكلّ شيءٍ قد بلغ النهاية في الحسن والتناغم، وربما يكون هذا الحسن النادر الذي تبدو مكوناته عاقلةً هو ما دفع الحديث نحو اكتمالٍ موازٍ على المستوى الثقافيّ"[٣] .

(١) ومن الكلمات النصيّة التي تكررت فيها حرف الفاء: (فافضى، فصرنا، فانتقتْ ... إلخ).

(٢) الناصر، دعد: **المنامات في الموروث الحكائيّ العربيّ، دراسة في النصّ الثقافيّ والبنية السرديّة**، دار الفارس، عمان – الأردن، ٢٠٠٨م، ص ١٤٧.

(٣) بكر، أيمن: **السرد في مقامات الهمذاني**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م، ص ١٠٧.

ويشير الكاتب بطرفٍ خفيٍّ إلى واقعٍ مجتمعيٍّ يحمل في مضامينه الطبقية البائنة في حديها (الأقصى والأدنى/ الأعلى والأسفل)، وذلك أثناء وصفه لهذه الوليمة؛ لكي يبرز المقارنة بين الطبقة الغنية والمترفة في التنسيق والترتيب والمثالية في الفن، مقابل التشتت والواقعية في الطبقة الفقيرة، وبهذا الأسلوب ينزع الهمذانيّ نزعةً رمزيةً تعتمد على الإيماء والتلميح الذي يمنح النصّ طاقةً تعبيريةً تربط بين الإبداع الفنيّ المتقن الذي تتمتع به الطبقة الغنية كأسلوب الهمذانيّ الذي يجيد التكلف والقدرة الفائقة على الإتيان بلغةٍ مثيرةٍ تحتوي على دلالاتٍ عدةٍ ترفع من مستوى النص الأدبيّ، وبين الطبقة الفقيرة التي تمثل الشخص الذي لا يمتلك ما يمتلكه الغني من الفن والترتيب والتنسيق متمثلاً بأسلوب الجاحظ القائم على الاسترسال والسهولة.

المحور الثاني: المشهد الكاريكاتيريّ

يعد فن الكاريكاتير من الفنون التشكيلية المحببة لقلوب البشر وعقولهم، فهو فن ينماز بالرقي في التعبير عن الواقع المَعيش في الحياة؛ ليظهر أكثر ما في المجتمع من مشكلاتٍ بأسلوبٍ ساخرٍ، وذلك من خلال استخدام خطوطٍ بسيطةٍ تمتلك المقدرة على التعبير عن المعنى والمضمون، بهدف إبراز حركةٍ فاعلةٍ للحدث الكاريكاتيريّ [١] الذي يعتمد في بنائه وتشكيله على الوصف والحركة في "وحدة متكاملة بين الشكل والمحتوى"[٢]، ومن ذلك المشهد الساخر الذي ظهر فيه أبو الفتح الإسكندريّ على هيئة طُفيليّ:

"وَمَعَنا عَلى الطَّعَامِ رَجُلٌ تُسَافِرُ يَدُهُ عَلَى الخِوَانِ، وَتَسْفِرُ بَيْنَ الأَلْوَانِ، وَتَأْخُذُ وُجُوهَ الرُّغفَانِ، وَتَفْقَأُ عُيُونَ الجِفانِ، وَتَرْعَى أَرْضَ الجِيرانِ، وَتَجُولُ في القَصْعَةِ، كَالرُّخِّ في الرُّقْعَةِ، يَزْحَمُ بِاللُّقْمَةِ اللُّقْمَةَ، وَيَهْزِمُ بِالمَضْغَةِ المْضغَة، وَهْوَ مَعَ ذَلِكَ ساكِتٌ لاَ يَنْبِسُ بِحَرفٍ، وَنَحْنُ فِي الحَدِيثِ نَجْري مَعْهُ، حَتَّى

(١) مشرقي، نيفين عاطف: **فن الكاريكاتير**، الحوار المتمدن، ع ٣٦٥٩، بتاريخ ٢٠١٢/٣/٦ . عن موقع http://www.ahewar.org/debat/show.art

(٢) عبد الرحمان، شادي: **الأبعاد الرمزيّة للصورة الكاريكاتورية في الصحافة الوطنية، دراسة تحليلة سميولوجية لنماذج من صحيفتي اليوم الخبر**، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، الجزائر، ٢٠٠١م، ص ٦٢ .

وَقَفَ بِنَا عَلَى ذِكْرِ الجاحِظِ وَخَطابَتِهِ، وَوَصْفِ ابْنِ المُقَفّعِ[١] وَذَرَابتِهِ، وَوَافَقَ أَوَّلُ الحَدِيثَ آخِرَ الخِوَانِ"[٢].

يبدأ هذا المشهد بظهور شخصٍ مجهولٍ (معنا رجلٌ) نكرة غير معروفٍ، وغريب عن المدعوين، فهو أقل الحضور شأناً وقيمةُ، وقد وصفه الهمذانيّ وصفاً كاريكاتيرياً من خلال طريقة تناوله الطعام، إذ إنّه يمدُّ يده الطويلة إلى أنواع الأطعمة وألوانِها من شدة شرهه، وكأنّه في هذا التصرف يكون مسافراً من مكانٍ إلى مكانٍ، ومتنقلاً من خوانٍ[٣] إلى خوانٍ، لا يستقر به المقام، ولا يلبث حاله على حالٍ، والظاهر من وصفه السابق لليد يدل على التطاول الواضح على أسلوب الجاحظ وبلاغته، ولعلّ هذا ما قصده عندما شبه يده بالتي" ترعى أرض الجيران".

فالصورة الكاريكاتيرية – هنا – قائمة على مشهد المائدة وحركة الرجل الغريب التي طغت على النصّ بأكمله، ولعلّ الإطار الفني للمشهد يجسد المدلولات التي تؤدي إلى المعنى الساخر من ناحية الحركات والإشارات في إطار جوانب الشخصية التي ترتكز على "مفهوم التقابل بين المعنى الظاهر غير المقصود، والمعنى الحقيقي المقصود"[٤] الذي يشكل سلاحاً هجومياً على شخصية الجاحظ وأسلوبه، وذلك من خلال صورة الرجل الغريب وهو يتناول الطعام يزحم باللقمةِ اللقمةَ" ، "ويهزم بالمضغةِ المضغةَ" بسرعةٍ كبيرةٍ، وتتزاحم اللقم في فمه تزاحماً ويبتلعها دون مضغها، وكأنه في صراعٍ أو معركةٍ مع أشخاصٍ يريد أن يظفر بهم، وفي هذه الرؤية يعلي الهمذانيّ من ثقافة عصره الحديث ويحطّ من الثقافة القديمة.

وتظهر هذه الصورة ممتلئةً بالحركة الدائبة التي يمثلها الرجل الطفيليّ وهو يأكل بكمياتٍ كبيرةٍ دون توقفٍ، ويختار أجود أنواع الأطعمة وأطيبها في أسرع وقتٍ، ومثل هذا الانتقاء يتوافق مع أسلوب الهمذانيّ في اختيار الألفاظ وسبكها وصياغته للعبارات البليغة ذات المرامي البعيدة...إلخ .

---

(١) **ابن المقفع** : هو عبد الله بن المقفع، فارسيّ الأصل، وكان يسمى قبل إسلامه "روزُبْة"، ويعرف بابن المقفع .لأنّ والده كان قد تولى بعض أعمال الخراج للحجاج، فمد يده إلى أموال الدولة، فضربه الحجاج إلى أن تقفعت يداه، أي تشنجتا، فعرف بالمقفع، وعرف ابنه بابن المقفع.

انظر: النديم، محمد بن اسحق: **كتاب الفهرست**، تحقيق رضا تجدد، ج٣، (د، ن)، طهران، ١٩٧١م، ص ١٣٢.

(٢) المصري، **مقامات بديع الزمان الهمذاني**، المقامة الجاحظيّة، ص ٧٠– ٧١.

(٣) الخوان: وهي المائدة التي توضع عليها الطعام.

(٤) عبد الكريم، غريبي: **الفكاهة في مسرح عبد القادر علولة بين الإبداع والاقتباس، دراسة لأربعة نماذج**، رسالة ماجستير، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان، الجزائر، ٢٠١٢م، ص ٥٠.

ويعد اللعب بالألفاظ والمعاني من أساليب الفكاهة ومظاهرها؛ لتؤدي بوساطتها معنًى آخر[١] وفق رؤًى فنيةٍ توفر مساحةً كبيرةً للتأويل عبر الإيحاء الكليّ للانزياح الاستبداليّ الذي أحدثه الهمذانيّ في عبارة "وتفقأ عيون الجفان"، إذ يختار الراوي أطايب الطعام في الجفنة[٢] بدلاً من عين الإنسان في الجفن؛ ليدلل على الأفضل والأظهر من الطعام كما العين لسائر الوجه التي تعد لساناً فصيحاً معبراً عما يجول في النفس.

ويظهر أيضاً في قوله "تجول في القصعة. كالرّخ في الرقعة[٣]" وكأنه يتنقل في الإناء الواحد من جميع أطرافه كما تتنقل أقوى القطع التي تتميز بحرية الحركة في لعبة الشطرنج، وهذا ما يتوافق مع مقدرة الهمذانيّ على التصرف في فنون القول كما يشاء، وانتقائه أرقى الأساليب الأدبيّة في نسْج مقاماته، فضلاً عن أن صناعة الأدب تحتاج إلى من يتقن اللعب بالألفاظ والتراكيب والعبارات؛ فهي حرفة المبدعين والأذكياء التي يحتاجها من يمارس لعبة الشطرنج [٤] .

فالرجل الغريب لا يجمع بين الأكل والكلام "وهو مع ذلك ساكت لا ينبس بحرف"، فيتكلم الحاضرون بعضهم مع بعض حول المائدة إلا هذا الرجل فهو عند الطعام لا يشرك معه شيئاً على الرغم مما سيبدو منه عند الانتهاء من الأكل، فالصّمت الظاهر في العبارة السابقة يؤدي دوراً مهماً في البنية العميقة التي تدلّ" على النقيض من الملفوظ "[٥] في شخصية الجاحظ، كما يظهر أيضاً جانب التقابل ما بين شخصية ابن المقفع بحدة لسانه وشخصية أبي الفتح الإسكندريّ (بطل مقامات الهمذانيّ) وسلطة لسانه وتأثيره في الجمهور الذي يستمع إليه.

ويحدث ذلك في آخر المشهد الكاريكاتوريّ في وصف ابن هشام له بأنه ساكت لا ينطق بأيّ حرفٍ توازياً مع آخِرِ الحديث الخاصّ بابن المقفع وذرابته؛ إذ إنّ سطوة اللسان عند ابن المقفع لم تكن بالنطق والخطابة، بل إنها كانت بالكتابة والترجمة كما نجد ذلك في كتاب كليلة ودمنة، ولعلّ الصورة التقابليّة قد أسهمت – هنا – في إبراز الفجوة الدلالية وهدم الفراغات النصيّة الموجودة بين المشاهد

(١) قويدر، جهاد عبد القادر: **شعر الفكاهة في العصر العباسي، دراسة نقدية تحليلية**، رسالة ماجستير، جامعة البعث، حمص – سوريا، ٢٠٠٩م، ص ١٤٤.

(٢) **الجفنة:** الوعاء الكبي.

(٣) **الرقعة:** لوح الشطرنج.

(٤) علماً بأنّ علم اللغة الحديث (اللسانيات) متمثلاً بفرديناند دي سوسير الذي صور اللغة بقوانينها وأحكامها وقواعدها بلعبة الشطرنج.

(٥) عبد السلام، فاتح: **الحوار القصصيّ تقنياتُه وعلاقاته السردية**، ط١، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، ١٩٩٩م، ص ٥٠ .

السردية، ابتداءً بالمشهد المكانيّ مروراً بالصورة الكاريكاتيرية، انتهاءً بالمشهد الحواريّ على ما سنعرض إليه لاحقاً.

المحور الثالث: المشهد الحواريّ

يعدّ الحوار في المشهد السرديّ من أبرز العناصر التعبيريّة والتصويريّة التي تؤدي إلى دور التفاعل والإيحاء في التشكيل النصيّ، كما أنّه " عماد المشهد وواسطته في الظهور؛ إذ يرتبط وجوده بالبناء الداخليّ للنصّ الحكائيّ، معطياً له تماسكاً ومرونةً واستمراريةً "[١]، إذ يجعل الكاتب في اللحظة الزمنية الواحدة مستويين من المحاورة بين شخصين أو أكثر؛ للحصول على مشهد تتحقق فيه بنية العرض المسرحيّ، وذلك من خلال " تعدد المقولات الحواريّة في المشهد الواحد"[٢].

ومن تلك المشاهد الحواريّة في المقامة الجاحظيّة الحوار المطوّل الذي دار بين الراوي (عيسى بن هشام ورفقته) من جهةٍ والرجل الغريب (الطُفيلي) من جهةٍ أخرى:

"فَقَالَ الرَّجُلُ: أَيْنَ أَنْتُمْ مِنَ الحَدِيثِ الَّذِي كُنْتُمْ فِيهِ?

فَأَخَذْنَا فِي وَصْفِ الجَاحِظِ ولَسَنِهِ، وَحُسْنِ سَنَنِهِ فِي الفَصاحَةِ وَسُنَنِهِ، فِيما عَرَفْنَاهُ.

فَقَالَ: يَا قَوْمِ لِكُلِّ عَمَلٍ رِجَالٌ، وَلِكُلِّ مَقَامٍ مَقَالٌ، وَلِكُلِّ دَارٍ سُكَّانٌ، ولِكُلِّ زَمَانٍ جَاحِظٌ. وَلَوِ انْتَقَدْتُمْ، لَبَطَلَ مَا اعْتَقَدْتُمْ، فَكُلٌّ كَشَرَ لَهُ عَنْ نابِ الإِنْكَارِ، وَأَشَمَّ بِأَنْف الإِكْبَارِ، وَضَحِكْتُ لَهُ لأَجلُبَ ما عِنْدَهُ .

وَقُلْتُ: أَفِدْنا وَزِدْنا.

فقَالَ: إنَّ الجَاحِظَ في أَحَدِ شِقَّيِ البَلاَغَةِ يَقْطِفُ، وفِي الآخَرِ يقَفُ، والبَليغُ مَنْ لَمْ يُقَصِّرْ نَظْمُهُ عَنْ نَثْرِهِ، ولَمْ يُزْرِ كَلامَهُ بشِعْرِهِ، فَهَل تَرْوُونَ للْجاحِظِ شِعْراً رائِعاً?

قُلْنَا: لا، قَالَ: فَهَلُمُّوا إِلَى كَلاَمِهِ، فَهْوَ بَعِيدُ الإِشارَاتِ، قَلِيلُ الاسْتِعَاراتِ، قَرِيبُ العِبَارَات، مُنْقادٌ لعُرْيَانِ الكَلاَمِ يسْتَعْمِلُهُ، نَفُورٌ مِنْ مُعْتَاصِهِ يُهْمِلُهُ، فَهَلْ سَمِعْتُمْ لَهُ لَفْظَةً مَصْنُوعَةً، أَوْ كَلِمَةً غَيْرَ مَسْمُوعَة؟

(١) عبد السلام، **الحوار القصصيّ تقنياتُه وعلاقاته السردية**، مرجع سابق، ص ٢٩ .

(٢) الونسة، فادية مروان أحمد: الحوار في مقامات الهمذاني، **مجلة التربية والعلم**، م ١٨، ع ٤ ، ٢٠١١م، ص٢٥٨.

فَقُلْنَا: لا "[١] .

وهذه الحوارية هي مركز الدائرة التي تُبنى عليها مشاهد المقامة الجاحظيّة، وتبرز على السطح بصورة حوارٍ خارجيّ بين الراوي ورفقته من جهةٍ، والرجل المجهول الشخصية من جهةٍ أخرى، لكنه في العمق مونولوج داخلي يمارسه الهمذانيّ لإضاءة الجوانب المعتمة في النصّ السرديّ، بفعل تنامي القوة الخياليّة لديه القادرة على الوصف العميق وإبداء الرأي.

إذ يتّضح لنا من قراءة الحوار السابق أنّ الهمذانيّ يسعى فيه إلى تجسيد موقفٍ نقديٍّ يتعلق بالجاحظ وأسلوبه الكتابيّ ضمن السياق السرديّ، متكئاً بذلك على "التوليد الحواري الذي يوظَّف لاستخلاص الأفكار عبر سلسلة استفهاماتٍ؛ لاستدراج المخاطَب إلى البحث عن حقائق"[٢] تُؤسس فكرة المشهد بفعل صياغةٍ ذهنيةٍ مبنيةٍ على التخيل والعمق الدلالي، إذ نلحظ ذلك من خلال عنوان المقامة (الجاحظية) الذي يكشف عن مكونٍ أساسٍ في نسيج النصّ، ولا سيّما المشهد الذي يضجّ بالحوار "بوصفه عنصراً سيميائيّاً يقوم بوظيفة الإشارة إلى الشخصية المحوريّة التي تدور حولها الأحداث منذ البداية إلى النهاية"[٣].

فأفق التوقع الأوليّ لعنوان المقامة (الجاحظيّة) يتحدد من خلال سياق النصّ الذي يتعلق بشخصيةٍ مشهورةٍ (الجاحظ) لها مكانتها المتميزة في الأدب العربيّ، فقد جاءت لغة النصّ معبرةً عن هذه الشخصية التي لها دور مهم في الدلالة الإيحائيّة ضمن مساراتٍ تصويريةٍ محددةٍ لحقولٍ دلاليةٍ موحدةٍ من بداية المقامة إلى نهايتها، تؤدي بالمتلقي إلى الكشف عن سيرورة المعنى وتمفصله ضمن " الصورة التنظيمية المثبتة داخل نص الثقافة"[٤] في النثر العربيّ القديم، ومثل هذا الأسلوب يستهدف متلقياً شغوفاً بمتعة الحكاية وله القدرة على كشف التأويلات التي تختفي وراء النصّ، ويتم ذلك "بفعل الحوارية المستمرة بين بنية النصّ وبنية التلقي"[٥].

(١) المصري، **مقامات بديع الزمان الهمذانيّ**، المقامة الجاحظيّة، ص ٧١ – ٧٢.

(٢) علوش، سعيد: **معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة**، دار الكتاب اللبناني، بيروت – لبنان، ١٩٨٥م، ص٢٣٤.

(٣) حليمي، فريد: **سيميائيّة العنوان في الرواية الجزائرية المعاصرة (١٩٩٥– ٢٠٠٠)**، رسالة ماجستير، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر،٢٠١٠م، ص ٦٢.

(٤) بنكراد، **سيميولوجية الشخصيات السرديّة (رواية الشراع والعاصفة لحنّا مينه نموذجاً)**، مرجع سابق، ص ١٠٥.

(٥) صالح، بشرى موسى: **نظريّة التلقي أصول وتطبيقات**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط، ٢٠٠١م، ص ٥٢.

ويستمر تفاعل أفق توقع القارئ مع أفق النصّ إلى أن يدرك البنية الكامنة فيه، وتكوين المعنى الذي يظهر من الدّال اللفظيّ في دلالته على جحوظ العين وخروجها وانزعاجها، ويلحظ ذلك في عبارات النص" أثارتني" و "فكلٌ كشر له عن ناب الإنكار، وأشم بأنف الإكبار"، وبهذه العبارات يُهدَم الأفقُ الأوليُّ ويُبنى أفقٌ جديدٌ تتضح فيه دلالة العنوان الذي يشير إلى الغضب والانزعاج من قلب المعايير القديمة الموروثة وانحسارِ أثرها، وفي حلول معايير كتابيةٍ جديدةٍ مملوءةٍ بالاستعارات المنمقة بعيدة المرامي...

ويظهر جليّاً أنّ المشهد الحواريّ يتمحور حول أسلوب التعريض غير المباشر بأسلوب الجاحظ، إذ نجد الرجل الغريب (الطُفيل) يخاطب الحاضرين بلفظة (يا قومِ)[١] الذي يستخدمه كوسيلةٍ للتقريب بينه وبين (السارد ورفقته)، بعد أن شاهدوا منه تصرفاتٍ غريبةً في تناول الطعام، وهذا الرجل يخاطبهم بالمنطق الذي لا يقبل النقض وذلك بقوله " يَا قَوْمِ لِكُلِّ عَمَلٍ رِجَالٌ، وَلِكُلِّ مَقَامٍ مَقَالٌ، وَلِكُلِّ دَارٍ سُكَّانٌ، ولِكُلِّ زَمَانٍ جَاحِظٌ " وكأن كاتب المقامة في هذا الأسلوب يقول: إني أنا جاحظ هذا الزمان، والأنا – هنا – تعادل بديع الزمان الهمذانيّ، فالذات السرديّة تتنقل بين البطل والراوي والمتكلم (الذات النصيّة)، ولهذا نلحظ أنه استخدم أسلوب المنطق الثابت كما رأينا ذلك في حجة الراوي (عيسى بن هشام) عندما لبّى دعوة الوليمة باستخدامه أسلوب المنطق الديني الذي لا نستطيع إنكاره.

ويلحظ في هذه المقامة أنّ الرجل الغريب يبادر دائماً بالسؤال وغيره يجيب على هذه الأسئلة، فهو أسلوب يعمد فيه إلى السيطرة [٢]على الآخرين في استحضار الأسئلة التي توافق مراده، فهو يشرح ويُفسّر، "ويستند إلى الشموليّة والإحاطة بجوانب موضوعه"[٣] وهدفه الذي يريد الوصول إليه، وبهذا الأسلوب الذي صاغه الهمذانيّ في تركيب التصورات التي ابتدعها للمكان وحركة الإنسان[٤] يعيب على الجاحظ نفورَه من الصنعة والتصنع ويجعل منه خلواً من البلاغة وبعيداً عن الفهم، وهو رغم ذلك بعيد عن العويص من الكلام؛ فليس له نظم مصنوع، بل جُلّ كلامه مسموع، وذلك لأنّ الجاحظ لا يعمد في أسلوبه إلى التنميق والتزيين، بل إلى الاسترسال والسهولة.

(١) يا قومِ: الاكتفاء بالكسرة وحذفت الياء عوضاً عنها للتخفيف.

(٢) ونلحظ ذلك في رمزيّة الألوان الموجودة في المشهد المكانيّ وما تدل عليه من سيطرة كما في اللون الأحمر والأصفر.

(٣) الونسة، **الحوار في مقامات الهمذانيّ**، ص ٢٥٨.

(٤) طريقة الرجل الغريب وحركته أثناء جلوسه مع الرفقة على مائدة الطعام.

وبعد ذلك ينتقل الحوار إلى جزءٍ آخر يظهر فيه الهمذانيّ براعته الشعرية بواسطة بطل المقامة (أبي الفتح الإسكندريّ) الذي ينطق بلسانه معتمداً على فنّ القول، ضمن بنيةٍ نصيّةٍ تتجلى في صياغاتٍ "تحدد السيرورة المؤدية إلى إنتاج الدلالة"[١] على مستوى النصّ:

فَقَالَ: هَلْ تُحِبُّ أَنْ تسْمَعَ مِنَ الكَلاَمِ مَا يُخَفِّفُ عَنْ مَنْكِبَيْكَ، وَيَنِمُّ علَى مَا في يَدَيْكَ؟ فَقُلْتُ :إِي وَاللهِ.

قَالَ: فأَطْلِقْ لِي عَنْ خِنْصِرِكَ، بِمَا يُعِينُ على شُكْرِكَ، فَنُلْتُهُ رِدَائِي .

فَقالَ:

لعَمْــرُ الــذي القَــى عَلــيَّ ثِيَابَــهُ ... لقَــدْ حُشِــيَتْ تلــكَ الثيــابُ بِــهِ مَجْــدَا
فتَــــى قمَرَتْــــهُ المَكرُمَــــاتُ رِدَاءَهُ ... وَمَــا ضَــرَبَتْ قِــدْحا ولا نَصَــبَتْ نَــرْدَا
اعِــدْ نَظــرا يــا مَــنْ حَبَــانِي ثِيابَــهُ ... وَلا تَــدَعِ الأيّــامَ تَهْــدِمُنِي هَــدَا
وَقل للأولى إنْ اسْفَرُوا اسْفَرُوا ضُحًى ... وإنْ طلعُــوا فــي غَمَّــةٍ طلعُــوا سَــعْدا
صِــلوا رَحِــمَ العَليــا، وَبَلــوا لهَانَهَــا ... فخَيْــرُ النّــدَى مــا سَــحّ وَابِلــهُ نَقَــدَا

قَالَ عِيسَى بْنُ هِشَامٍ: فَارْتاحَتِ الجَمَاعَةُ إِلَيْهِ، وَانْثَالَتِ الصِّلاَتُ عَلَيهِ.

وَقُلْتُ لَمَّا تآنَسْنَا: مِنْ أَيْنَ مَطْلُع هَذاَ البَدْرِ؟

فَقالَ:

إِسْــــــــــــــــــــكَنْدَرِيّة دَارِي ... لــــــوْ قــــــرَّ فِيهــــــا قــــــرَارِي
لكِــــــــنَّ ليْلِــــــــى بِنَجْــــــــدٍ ... وَبِالحِجَــــــــــازِ نَهــــــــــارِي[٢]

يبدأ الحوار – هنا – بتصوير مشهدٍ آخر قائمٍ على السياق السرديّ الذي ينطوي على جديلةٍ متشابكةٍ تحتضن علاماتٍ جسديةً قد تكون من المتممات المفضية إلى إيحاءاتٍ دلاليةٍ تفصح عن رؤية الهمذانيّ " للبلاغة ومعاييرها المختلفة التي ينبغي بوجودها إجادة ركني القول الأدبيّ: الشعر

(١) بنكراد، **سيميولوجية الشخصيات السرديّة (رواية الشراع والعاصفة لحنا مينه نموذجاً)، ص ٣٢.**

(٢) المصري، **مقامات بديع الزمان الهمذانيّ**، المقامة الجاحظيّة، ص ٧٣ – ٧٥.

والنثر، وبغياب أحدهما تثلم بلاغة الأديب، وتنطلق عرجاء، فالجاحظ يمشي برجلٍ واحدةٍ، ثم إن النثر لم يعد خاضعاً للبداهة القديمة التي كرّسها الأولون، إنما غزته صنعة جديدة، وهذه يفتقر إليها الجاحظ، فإذا ما أنعم النظر في نثره لظهر بسيطاً يقول المعاني بلا التواء، ويصرّح بها بلا تكلّف، فكأنه لا يكتب أدباً إنما يجري حديثاً عادياً " (١).

بينما الهمذانيّ فقد تنوعت أساليبه، فهو يجيد قول النثر معبراً فيه عن مقاصده عبر " كناياتٍ قد اتكأت على أعضاءٍ جسديةٍ "(٢)، ويرتجل قول الشعر عارضاً حاجته، فيثير العجب بهما معاً، وبهذه النقطة يتفوق على الجاحظ؛ إذ إنه يجعل من صياغته اللغوية تتحرك بذاتها داخل النصّ وتؤسس أبعاداً رمزيةً تفصح عن براعته البلاغيّة المملوءة بالاستعارات البعيدة والمعاني المتوارية، ومن البنى اللغوية التي توفر مساحةً كبيرةً للتأويل داخل المشهد (المنكب(٣) والخنصر(٤) واليد)، وهي علامات جسدية تتجاوز البنية المعجمية إلى بنيةٍ نصيّةٍ تحمل في طيّاتها دلالاتٍ علاماتية تحقق سيميائية الحدث وتعيد صياغة المعنى "المتناثر على مساحة النصّ"(٥) وفق مستوياتها التعبيرية.

فقد اختار الهمذانيّ هذه الألفاظ لترتبط مع بداية فاتحته السرديّة (أثارتني) التي تتفرع إلى دلالاتٍ عدةٍ تتحدد في إطارٍ دلاليٍّ يتحقق فيه علاقة الوصل بين المشاهد السردية، إذ تشكل ثنائية الراوي والبطل محور الحديث، فالأول يحمل على عاتقه حملاً ثقيلاً للدفاع عن الجاحظ، ولا يجد سبيلاً لإلقاء هذا الحمل، والآخر في خبراته التعبيرية وقدراته الإقناعيّة يخفف هذا الحمل ويجد له راحة اليقين بما كشف له من الحقيقة التي تبيّن التباعد الأسلوبي بين القديم والحديث(٦) في صياغة الألفاظ والعبارات، لذلك حوّر الهمذاني فكرته بلفظة " منكبيك" التي تدل على التباعد بينهما وتبقى السيادة للرأس (وسط

(١) إبراهيم، عبد الله: **تخريب بلاغة الجاحظ**، مقال في جريدة الرياض، السبت ٢٠١٤/٤/٢٦م، ع ١٦٧٤٢، ص٣٥. عن موقع : http://www.alriyadh.com

(٢) المحروق، عبير حسن عبدالله: **لغة الجسد في مقامات الهمذانيّ**، رسالة ماجستير، جامعة الشرق الأوسط، الأردن، ٢٠١١م، ص ٨٤.

(٣) المنكب: مجتمع رأس العضد والكتف.

(٤) الخنصر: هو أقصر الأصابع.

(٥) خمري، حسين: **نظريّة النصّ من بنية المعنى إلى سيميائيّة الدّال**، ط١، الدار العربية للعلوم، بيروت – لبنان، ٢٠٠٧م، ص٣١.

(٦) الأسلوب القديم أو البلاغة القديمة المتمثلة بالمدرسة الجاحظيّة، بينما الأسلوب الحديث أو البلاغة الحديثة تتمثل بالمدرسة الهمذانيّة.

المنكبين) وكأنّه هو من له المجد والشهرة والسيادة التي كان يسعى إليها في ذلك العصر والخروج على المألوف فيه.

وتعود عبارة "فأطلق لي عن خنصرك" في دلالتها المباشرة[١] التي توحي بالعطاء، بينما الدلالة العميقة التي يشير إليها النص تقترب من معنًى آخرَ يدل على عقد ميثاقٍ بينهما للتحرر من الميثاق القديم الذي اتفق عليه الأدباءُ القدامى وحفظوه جيلاً بعد جيلٍ، فالرجل يطلب من عيسى بن هشام خلع المعايير الموروثة والتخلصَ من القيود القديمة، والانطلاقَ نحو فضاءٍ آخر؛ لكي يتمكن من إثبات ذاته التي تبحث عن التميز والانفراد من خلال قوله: "أعِدْ نظراً يا من حباني ثيابَه" الذي يدلّ على إعادة النظر في النظرة القديمة للأدب ومعاييره البلاغيّة والنقديّة ...

لذلك فالصراع في المشهد الحواريّ لا يدور حول الشخص نفسه، بل حول ما يحمله من خطابٍ يتجلى عبر الحيل الفنية التي اتبعها لإغواء عيسى بن هشام بالعبارات المنمقة والمزخرفة بأنواع البديع؛ إذ إنّ هذا الرجل الغريب جعله يقدِّم رداءَه بإرادته – عن طيب خاطرٍ – محافظاً على كرامته دون أن يجبره على ذلك رغماً عنه، بل كان هذا الأمر باقتناع منه، وكأنّ إعطاء الرداء له بهذه الطريقة أعطاه الشهرة والمجد والسيادة التي تجعله يحلّ محلّ الجاحظ في ميدان الأدب.

وكما أوردنا سابقاً فإنّ الذات السرديّة متنقلة بين ذات الممدوح المتمثلة بالراوي عيسى بن هشام والمقصود بها ذات بديع الزمان الهمذانيّ عبر إحالتها إلى بطل المقامة متمثلة بذات أبي الفتح الإسكندريّ الذي يعمد إلى المقايسة وإظهار الغلبة لأسلوب الهمذانيّ وبلاغته وتكامل فنه الجامع بين الشعر والنثر وما بين أسلوب الجاحظ وأمثاله ممن يمثل البلاغة القديمة، وعلى هذا فقول أبي الفتح الإسكندري: "فتًى قمرته المكرمات رداءه" هي تحقيق لهذه الذات المتنقلة، بحيث لبست رداء السيادة والمجد.

وتتضح قوة مخيلة الهمذانيّ في استرجاع الصورة البدائيّة التي تشكّل علامةً محوريّةً تجمع بين غاية الجودة في الترتيب والتنسيق والتنميق في الدار ومائدة الوليمة من ناحيةٍ – وصورةَ الأعطيات التي انثالت عليه بشكلٍ متتابعٍ وغزيرٍ حيث بلغت غايتها، من ناحية ثانية، وبهذه النتيجة يحسم الموقف النقديّ في تفوّق الهمذانيّ على الجاحظ في كتابته وأدبه وبلاغته... (كما يرى ذلك بديع الزمان الهمذاني/ الصوت المتكلم في المقامة)، وقد عادت ذات البطل الإسكندريّ بعد اختفائها على امتداد المسار السرديّ للنصّ، وقد أفصحتْ في نهاية المشهد عن نفسها، وذلك في البيتين الشعريين اللذين يمثلان قفلة المقامة ويعمقان الدلالة الضديّة التقابليّة فيها ما بين الليل (الغموض والتواري)

(١) كناية عن بسط اليد بالعطاء؛ لكي ينطلق لسانه وقريحته في مدح عيسى بن هشام.

والنهار (الوضوح والظهور)، والنجد (العلو والارتفاع) والحجاز (السهولة والانبساط)، بما يتوافق مع أسلوبيّ الجاحظ والهمذانيّ كما تم توضيحه على مدار البحث.

الخاتمة:

يتضح لنا في نهاية المطاف قدرةَ الهمذانيّ على تحوير الألفاظ وصياغتها صياغةً فنيّةً منمّقةً، وهذا ما دلّ عليه المعنى الكامن داخل نص المقامة وعبر مشاهدها السرديّة المتتابعة، بحيث أفضت المشاهد عن تجلياتٍ دلاليةٍ غير مباشرةٍ، ابتداءً بمشهد المكان، مروراً بمشهد الصورة الكاريكاتيرية، انتهاءً بالمشهد الحواري الذي يمثل منزلةً من منازل اليقين للمعنى القائم على المقايسة والصراع ما بين القديم والحديث بقطبيه المتنافرين، وهما: القطب الأول: الجاحظ بأسلوبه وبلاغته، والقطب الثاني: متمثلاً بالهمذانيّ وأسلوبه الجديد المعتمد على البراعة والزخرفة شكلاً ومضموناً.

وتظهر بنية الشكل الدائريّ في المقامة الجاحظيّة؛ إذ إنّ المشهد الابتدائيّ يشي بالمشهد النهائيّ الذي يفضي إلى المشاهد الأولى ضمن حلقةٍ دائريةٍ تتضافر مكوناتها وعناصرها الدلالية في تمفصل المعنى وتحديد التأويل شبه النهائي لنصّ المقامة، ومن ثَمَّ فكلّ مشهدٍ من مشاهد المقامة يصلح للابتداء به في النص الذي يقارب البنية المسرحية (الفكاهيّة) الحديثة بعد التعديل والتحوير البسيط في سيناريو الأحداث الواقعة في رؤيةٍ بانورامية كليّةٍ تؤسس في مجملها قدرة الهمذانيّ الإبداعية وسبقه في ميدان الإبداع الأدبيّ وبإرسائه لفنٍّ أدبيٍّ جديدٍ في العصر العباسيّ، وهو (فنّ المَقامة).

نصّ (المَقَامَةُ الجَاحِظيَّة)

حَدَّثَنَا عِيسَى بْنُ هِشَامٍ قَالَ:

أَثَارَتْنِي وَرُفْقَةً وَلِيمَةٌ فَأَجَبْتُ إِلَيْهَا، لِلْحَدِيثِ المَأْثُور عَنْ رَسُولِ اللهِ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: " لَوْ دُعِيتُ إِلَى كُرَاعٍ لأَجَبْتُ وَلَوْ أُهْدِيَ إِلَيَّ ذِرَاعٌ لَقَبِلْتُ" فأَفْضَى بِنَا السَّيْرُ إِلى دَارٍ.

تَرِكـــــتْ وَالحُسْـــــنَ تاخَـــــذهُ تَنْتَقِـــــي مِنْـــــهُ وَتَنْتَخِـــــبُ

فانْتَقَـــــتْ مِنْـــــهُ طرَائِفَـــــهُ وَاسْـــــتَزَادَتْ بَعْـــــضَ مَـــــا تَهَـــــبُ

قَدْ فُرِشَ بِسَاطُهَا، وَبُسِطَتْ أَنْمَاطُهَا، وَمُدَّ سِماطُهَا، وَقَوْمٍ قَدْ أَخَذُوا الوَقْتَ بَيْنَ آسٍ مَخْضُودٍ، وَوَرْدٍ مَنْضُودٍ، وَدَنٍّ مَفْصُودٍ، وَنَايٍ وَعُودٍ، فَصِرْنَا إِلَيْهِمْ وَصَارُوا إِلَيْنَا، ثُمَّ عَكَفْنَا عَلَى خِوَانٍ قَدْ مُلِئَتْ حِيَاضُهُ، وَنَوَّرَتْ رياضُهُ، وَاصْطَفَّتْ جِفانُهُ، وَاخْتَلَفَتْ أَلْوَانُهُ فَمِنْ حَالِكٍ بِإِزَائِهِ نَاصِعٌ، وَمِنْ قَانٍ تِلْقَاءَهُ فَاقِعٌ، وَمَعَنا عَلَى الطَّعَامِ رَجُلٌ تُسَافِرُ يَدُهُ عَلَى الخِوَانِ، وَتَسْفِرُ بَيْنَ الأَلْوَانِ، وَتَأْخُذُ وُجُوهَ الرُّغفَانِ، وَتَفْقَأُ عُيُونَ الجِفانِ، وَتَرْعَى أَرْضَ الجِيرانِ، وَتَجُولُ في القَصْعَةِ، كَالرُّخِّ في الرُّقْعَةِ، يَزْحَمُ بِاللُّقْمَةِ اللُّقْمَةَ، وَيَهْزِمُ بِالمَضْغَةِ المْضغَة، وَهْوَ مَعَ ذَلِكَ ساكِتٌ لاَ يَنْبِسُ بِحرفٍ، وَنَحْنُ فِي الحَدِيثِ نَجْرِي مَعْهُ، حَتَّى وَقَفَ بِنَا عَلَى ذِكْرِ الجاحِظِ وَخَطابَتِهِ، وَوَصْفِ ابْنِ المُقَفّعِ وَذَرَابتِهِ، وَوَافَقَ أَوَّلُ الحَدِيثَ آخِرَ الخِوَانِ، وَزُلْنَا عَنْ ذَلِكَ المَكانِ، فَقَالَ الرَّجُلُ: أَيْنَ أَنْتُمْ مِنَ الحَدِيثِ الَّذِي كُنْتُمْ فيهِ؟ فَأَخَذْنَا فِي وَصْفِ الجَاحِظِ ولَسَنِهِ، وَحُسْنِ سَنَنِهِ فِي الفَصاحَةِ وَسُنَنِهِ، فِيما عَرَفْنَاهُ، فَقَالَ: يَا قَوْمِ لِكُلِّ عَمَلٍ رِجَالٌ، وَلِكُلِّ مَقَامٍ مَقَالٌ، وَلِكُلِّ دَارٍ سُكَّانٌ، ولِكُلِّ زَمَانٍ جَاحِظٌ، وَلَوِ انْتَقَدْتُمْ، لَبَطَلَ مَا اعْتَقَدْتُمْ، فَكُلٌّ كَشَرَ لَهُ عَنْ نابِ الإِنْكَارِ، وَأَشَمَّ بِأَنْف الإِكْبَارِ، وَضَحِكْتُ لَهُ لأَجْلُبَ ما عِنْدَهُ، وَقُلْتُ: أَفِدْنا وَزِدْنا، فقَالَ: إنَّ الجَاحِظَ في أَحَدِ شِقَّيِ البَلاَغَةِ يَقْطِفُ، وفِي الآخَرِ يقَفُ، والبَلِيغُ مَنْ لَمْ يُقَصِّرْ نَظْمُهُ عَنْ نَثْرِهِ، ولَمْ يُزْرِ كَلامَهُ بشِعْرِهِ، فَهَل تَرْوُونَ للْجاحِظِ شِعْراً رائِعاً؟ قُلْنَا: لاَ، قَالَ: فَهَلُمُّوا إِلَى كَلاَمِهِ، فَهْوَ بَعِيدُ الإِشارَاتِ، قَلِيلُ الاسْتِعَارَاتِ، قَرِيبُ العِبَارَات، مُنْقادٌ لعُرْيَانِ الكَلاَمِ يسْتَعْمِلُهُ، نَفُورٌ مِنْ مُعْتَاصِهِ يُهْمِلُهُ، فَهَلْ سَمِعْتُمْ لَهُ لَفْظَةً مَصْنُوعَةً، أَوْ كَلِمَةً غَيْرَ مَسْمُوعَةٍ؟ فَقُلْنَا: لاَ، فَقَالَ: هَلْ تُحِبُّ أَنْ تسْمَعَ مِنَ الكَلاَمِ مَا يُخَفِّفُ عَنْ مَنْكِبَيْكَ، وَيَنِمُّ علَى مَا في يَدَيْكَ؟ فَقُلْتُ: إِي وَاللهِ، قَالَ: فأَطْلِقْ لِي عَنْ خِنْصِرِكَ، بِمَا يُعِينُ على شُكْرِكَ، فَنُلْتُهُ رِدَائِي، فَقالَ:

لَعَمْـــرُ الّـــذي أَلقَـــى عَلَـــيَّ ثِيَابَـــهُ ... لَقَـــدْ حُشِـــيَتْ تِلْـــكَ الثِّيـــابُ بِـــهِ مَجْـــدَا

فَتًـــــى قَمَرَتْـــــهُ المَكْرُمَـــــاتُ رِدَاءَهُ ... وَمَـــا ضَـــرَبَتْ قِـــدْحاً ولاَ نَصَـــبَتْ نَـــرْدَا

أَعِـــدْ نَظَـــراً يـــا مَـــنْ حَبَـــانِي ثِيابَـــهُ ... وَلاَ تَـــدَعِ الأَيَّـــامَ تَهْـــدِمُنِي هَـــدَّا

وَقُـــلْ للأُولَـــى إِنْ أَسْـــفَرُوا أَسْـــفَرُوا ضُـــحًى ... وإِنْ طَلَعُـــوا فـــي غُمَّـــةٍ طلَعُـــوا سَـــعْدا

صِـــلُوا رَحِـــمَ العَلْيـــا، وَبُلِّـــوا لَهَانَهَـــا ... فَخَيْـــرُ النَّـــدَى مـــا سَـــحَّ وَابِلُـــهُ نَقْـــدَا

قَالَ عِيسَى بْنُ هِشَامٍ: فَارْتاحَتِ الجَمَاعَةُ إِلَيْهِ، وَانْثَالَتِ الصِّلاَتُ عَلَيهِ، وَقُلْتُ لَمَّا تآنَسْنَا: مِنْ أَيْنَ مَطْلُع هَذاَ البَدْرِ؟ فَقالَ:

إِسْـــــكَنْدَرِيَّةُ دَارِي لَـــــوْ قَـــــرَّ فِيهـــــا قَـــــرَارِي

لكِـــــنَّ لَيْلِـــــي بِنَجْـــــدٍ وَبِالحِجَـــــازِ نَهـــــارِي.