وجوه التقارب
بين المقامة والمسرحية

بقلم
د. آمال كمال ضرار محمد على
أستاذ مساعد بقسم الأدب والنقد
في كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات
جامعة الأزهر – إسكندرية

تقـديــم

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين نبينا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين، وبعد ...

فإن أدبنا العربي غني بكنوزه الثمينة التى اختزنها على مدى طويل لآلؤه، حيث وصلت إلينا لآلؤه الأولى التى تكشف عنها محاورات الإبداع، وغاص فيها الباحثون عن الفن والجمال، ونظموا منها وعلى أثرها كثيراً من الفنون الأدبية، واصطلحوا مصطلحات فنية تميزها. وسمات فنية تفصلها عن غيرها. وغني عن البيان أن تاريخ أدبنا العربي حافل بألوان أدبية كانت مصدراً لإلهام الغرب قبل الشرق فى نشأة كثير من الفنون، وتراثنا العربي، هو القيمة الثابتة، التى نبنى عليها حاضرنا ومستقبلنا، وهو المنهل الثرى الذى ينهل منه المبدعون تجاربهم الفياضة بالقيم المبثوثة فى نفوس الناس، ليعبروا من خلالها عن وجودهم، ووجود حاضرهم، ليقيموا الصلة بين الماضى والحاضر. وقضية التأصيل للتراث العربى من أهم القضايا التى حظيت باهتمام الباحثين فى الآونة الأخيرة.

والمقامات من الفنون الأدبية التى اهتم بها الباحثون وأولوها عناية فائقة، وأثبتوا صلتها بالقصة والأُقصوصة فمنها دراسة أثر المقامة فى نشأة القصة المصرية الحديثة للدكتور محمد رشدي حسن، وكذلك المقامة بين القصة والمقالة للدكتور عبد الله حسين وكتاب "بديع الزمان الهمذانى رائد القصة العربية والمقالة الصحفية للدكتور مصطفى الشكعة"، وغيرها من الدراسات التى اهتمت ببيان أثر المقامة فى نشأة القصة والمقالة، ومن هذا المنطلق، كان اختيارى لموضوع هذا البحث وهو "**وجه التقارب بين المقامة والمسرحية**" إيماناً مني أن تراثنا العربى القديم عرف فنَّ المسرحية، وإن لم تكن بالمعنى الذى تدل عليه الكلمة فى العصر الحديث، إلا أنه أسهم فى وضع البذور الأولى لذلك الفن، ويمَثَّلَ هذا الباعث الذاتي الذى دفعنى إلى هذا البحث، أما الجانب الموضوعي فيتجلى فيما لحظناه من أن الكتب التى تناولت المقامات لم تلتفت إلى هذه الصلة بصورة مباشرة أوغير مباشرة، ومن هنا جاء اختيارى لموضوع هذا البحث، كى أسهم ولو بالشئ

الضئيل، لوضع دراسة تهتم فى جانبها الأول بالجانب التطبيقى للمقامات الذى يؤكد صلتها بالنشأة الأولى للفن المسرحى.

وقد اعتمد البحث فى تركيزه على بعض المحاولات التأصيلية للفن المسرحى لعملية الانتقاء والاختيار للمقامات البديعية التى تتشابه وتتقارب مع عناصر البناء للفن والمسرح، وهذا كان هدف البحث وهو إثبات أن المسافة بين فن المقامات والمسرح وعناصره ليست بعيدة، وإنما بينهما تقارب فى البناء الفنى.

وفى سبيل تحقيق ذلك والوصول إلى الهدف، قام البحث على عدة مناهج منها:-

أ- **المنهج التاريخى:** وقد أثبتنا من خلاله وجود صلة بين بدايات المسرح العربي وفن المقامات.

ب- **المنهج التحليلي الفني:** والذى اهتم بتحليل المقامات، وعرضها بطريقة محورية. لنصل إلى هدف البحث وهو بيان علاقة المقامات بالنشأة الأولى للمسرح.

ج- **المنهج النفسي:** وفيه كان الاهتمام ببيان الدوافع النفسية للإبداع فى المقامات.

وفى ضوء هذه المناهج تناولت هذا البحث فى نقاط منها:-

١- دراسة تمهيدية تدور بين المقامة والمسرح.

٢- المبحث الأول: السمات الفنية والأدبية للمقامات الهمذانية والحريرية.

أ- بديع الزمان الهمذاني.

ب- أبو الفضل الحريرى.

٣- المبحث الثاني: أثر المقامات البديعية والحريرية فى نشأة المسرح.

٤- المبحث الثالث: دراسة فنية تطبيقية لاستنباط العناصر المسرحية

٥- المقامة بين القصة والمسرحية

٦- الخاتمة.

٧- ثم نتائج البحث و مصادره ومراجعه

وبعـد

فهذا ما حاولت صنعه فى هذا البحث ولا أدعي أنني بلغت في هذا كمالاً، فالكمال لله وحده، ولكنها محاولة آمل أن أثبت من خلالها، أن لتراثنا الأدبى كنوزاً يجب أن لا تغفلها أيدى الباحثين وأن ما يدعيه الغرب معرفته قبل الشرق. فإن جذوره تمتد إلى الأصل العربي، وإن كان ثمة شئ يذكر بعد ذلك فهو ثنائي على أساتذتي الذين منهم تعلمت وعلى كتبهم عوّلت ومن آثارهم اقتبست. فإن أصبت فى نتائجي فتلك غاية الدراسة، وإلا فنرجو ألا نحرم الأجر والثواب. كما أرجو من الله عز وجل أن ينفع به، وأن يجنبنا الخطأ والزلل. وأن يلهمنا الصواب، ويجزي عنا العلماء السابقين كل خير.

وآخر دعوانا ...

أن الحمد لله رب العالمين ...،

د. آمال كمال ضرار محمد

دراسة تمهيدية
بين المقامة والمسرحية

يجدر بنا فى هذه الدراسة التمهيدية أن نلقى نظرة على بدايات المسرح العربي، باعتبار أنها تمت إلى قضية "المسرح فى مقامات البديع والحريري".

وقد أشار الباحث الفرنسى "إتين دريوتون" فى كتابه (المسرح المصري القديم)، الذي بدأ كتابته فى عام ١٩٢٨م، إلى أن الفراعنة عرفوا فن المسرح قبل الإغريق، وأنهم منبع الدراما، وأنه كان هناك فن مسرحي، وقد نشأ مستقلاً عن المسرحيات الدينية، وقد أشار إلى أن أحد النصوص الدرامية يرجع إلى منتصف الدولة القديمة، وقد أتى بدليل على ذلك وهو وجود ممثلين وعروض مسرحية، فى إطار لوحة كشف عنها فى إدفو عام ١٩٢٢م وعليها إهداء إلى الآله حورس ممثل متجول يدعى أمحب، وقد أشارت تلك اللوحة إلى وجود مسرحيات وتوزيع أدوار وحدث وممثلين، كما أنها تشير إلى عدم ارتباطها بالدين فهى تصور أحد الآلهة سفاحاً، مما لا يتفق وتقديس الآلهة، وقد أورد الباحث مختارات من النصوص الدرامية الفرعونية، وهى ميلاد حور وتأليهه، وهزيمة أبو قيس الشاملة، ومعركة تحونى وأبو فيس، وإيزيس وعقاربها السبعة، وحور وقد لدغه عقرب(١).

وإلى مثل ذلك ذهب أحد الباحثين العرب حيث قال "أما المسرح كفن له تقاليد وأعراف ومميزات خاصة، له فعالية معينة تتم بأساليب محددة، فلم تبدأ بعض ظواهره الموفقة إلا عند المصريين القدماء، ولم تكتمل هويته ويتكامل بناء نصوصه الدرامي إلا عند الإغريق"(٢).

وقد رفض أحد الباحثين(٣) ذلك فأنكر وجود مسرح مصري قديم فقال: "ومن الملاحظ أن ما توصل إليه دريوتون فى كتابه، يُعد محاولة طيبة فى البحث والتنقيب عن وجود مسرح مصري قديم، ولكنه لم يستطع أن يقنعنا بوجود هذا المسرح، فمحاولته لإثبات أن المسرح الفرعونى نشأ بعيداً عن الدين، تعد محاولة خاطئة، لأن الأدلة التى

(١) انظر المسرح المصري القديم تأليف إيتين دريوتون، ترجمة د. ثروت عكاشة. الهيئة المصرية العامة للكتاب طبعة ثانية ١٩٨٨، ص ٣٣: ١٥٠.
(٢) سياسة فى المسرح تأليف على عقلة عرسان، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٨، ص ٣٤.
(٣) هو الدكتور سيد على إسماعيل فى كتابه أثر التراث العربي فى المسرح المعاصر، دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة، ص ٢٢.

ساقها – من حيث النصوص الدرامية – إما أن تبدأ دينية، أو تنتهى نهاية دينية. فعلى سبيل المثال، نجد الممثل فى لوحة إدفو يقول: "كنت أرد على سيدى فى كل أدواره: فإذا قام بدور الآله كنت أقوم بدور الحاكم، وإذا أمات أحييت" ثم يقول الباحث: وإذا تتبعنا أدلة دريوتون لإثبات وجود فن مسرحي عند الفراعنة بعيداً عن الدين، سنستطيع أن نثبت عكس ما أراده ...".

وعلى الرغم من ذلك، فبعض الباحثين عدوا فروض دريوتون، بوجود الفن المسرحي عند المصريين القدماء، حقائق مُسَّلْماً بها، فراحوا يبنون أبحاثهم عليها، متحدثينْ – مقتنعين – بوجود المسرح الفرعونى".

فقال أحد الباحثين: "أما نحن، فنؤكد على أن المسرح الفرعونى كان مسرحاً دينياً يقام فى المعابد، أو حولها تبعاً للشعائر الدينية، وإذا كان المسرح الإغريقى نشأ أيضاً نشأة دينية، فالفرق بينه وبين المسرح الفرعوني، أن المسرح الإغريقي خرج إلى عامة الشعب، وتخلص من الأسر الديني، أما المسرح الفرعوني، فلم يخرج أبداً عن ذلك الأسر الديني، هذا بالإضافة إلى أن المسرح الفرعوني يختلف كل الاختلاف عن نظيره الإغريقى، من حيث قواعد المسرح الغربى المعروفة، فالمسرح الفرعوني ما هو إلا مظهر من مظاهر التمثيل الدينى، وبعبارة أخرى: كانت مظاهر التمثيل فيه تتمثل فى مراسم الشعائر الدينية، من تراتيل وأناشيد وحركات إيمانية تتطلبها بعض الشعائر"(١).

وإننا لا نتفق مع الدكتور سيد على إسماعيل فى ذلك وإنما نذهب إلى ما ذهب إليه الباحثين من أن النشأة الأولى للفن المسرحي تمت على أيدى المصريين، ثم اكتملت على يد الإغريق".

فليس من المعقول "أن تكون قرائح هذه الأمة، قد ضرب عليها العقم طوال هذه الحقبة السابقة لهوميروس، فلم تنتج شيئاً فى ناحية من نواحي الآداب؛ لأن هذا يتعارض مع نواميس الحياة الاجتماعية، ولا يمكن تصوره فى أى مجتمع إنساني، فلابد إذن أن تكون الإلياذة قد سبقت بمنتجات أدبية عفى عليها الدهر، فلم يصل إلينا منها شئ يعتد به، على أن الإلياذة نفسها أصدق دليل على ما نقول، وذلك أنها بلغت فى ألفاظها

(١) أثر التراث العربي فى المسرح المعاصر للدكتور سيد على إسماعيل.

وتراكيبها وأساليبها ومعانيها ومناهج دراستها للحوادث التاريخية شأواً راقياً لا يمكن أن تبلغه أمة ما فى مبدأ عهودها"(١).

ونقول وفى هذا الإطار يمكننا أن نذهب إلى ما ذهب إليه الدكتور على عبد الواحد حيث اكتسب العرب من الأمم المجاورة حضارتها ولقد كان "موقع بلادنا ينبئنا بالعلاقة التى توجد بينه وبين الحضارات الشرقية. أو توجد بينه وبين حركات الأمم فى أدوار هجرتها، واستقرارها منذ فجر التاريخ، فلم تنقطع علاقتها بالشرق منذ خمسة آلاف سنة على الأقل، ولم تكن علاقتها بالشرق فى هذه العصور إلا علاقة التلمذة المتتابعة على الثقافات المتتابعة فيه، ولا سيما الثقافة الروحية، وثقافة النظرة الكونية العامة، وتأتي بعدها ثقافة المعيشة المستمدة من الصناعة وعروض التجارة"(٢).

ومما لا شك فيه أن التبادل التجاري والثقافي كان قائماً بين المناطق التى تشمل حوض البحر المتوسط وبحر إيجه وبلاد ما بين النهرين، فالتأثير كان متبادلاً بين مصر القديمة واليونان، وقد ظهر ذلك التاثير عن طريق التبادل التجاري والتزاوج، وأدى الاحتكاك بين البلدين إلى تبادل التأثير فى الحياة الثقافية والاجتماعية، وفي العبادة الدينية، وعلى ذلك فإننا نرى أن الإقرار بأن الإغريق أول من عرفوا المسرح يعد تجنياً على الحضارة العربية، والسامية من فينيقية وبابلية هنا فالفكر الفينيقي والمصري، كانا رافدين من روافد الفكر اليوناني.

ومن هنا فإننا نرى أنه حدث تأثر للمسرح الإغريقي بالمسرح المصري القديم، ولكنهم لم يقفوا عند حدود التأثر، بل طوروا المسرح، وفي الوقت الذي ظل فيه المسرح فى مصر القديمة منعزلاً داخل أسوار المعابد، كان المسرح فى بلاد الإغريق يتطور ويخرج إلى الناس ومن هذا المنطلق يمكننا أن نعرف تاريخ المسرح الإغريقى، وأنه تطور من مجال الدين والآلهة وأساطيرها إلى مجال الإنسان وحياته ومجتمعه، وذلك لأن تلك الآلهة لم تكن فى الواقع إلا بشراً، وإن تضخمت أبعاده وفاقت قوتهم وذكاؤهم قوة البشر وذكاءهم وأبعادهم، وأما عند المصريين القدماء فإن الهوة كانت سحيقة بين عالم الآلهة

(١) الأدب اليونانى القديم للدكتور على عبد الواحد وافى، دار المعارف، ص ٥٨، ٦٠، مصر ١٩٦٠م. وص ٥٨ مطبعة نهضة مصر الفجالة.

(٢) الثقافة العربية أسبق من ثقافة اليونان والعبريين للأستاذ عباس محمود العقاد، دار القلم، مكتبة النهضة المصرية، ص ٤٧.

وعالم الإنسان على نحو لم يستطيع أن يتخطاها الفن المسرحي بفرض وجوده فى عالم الآلهة وعالم الأساطير(١).

جذور المسرح العربى فى العصر الجاهلى:

وذهب بعض الباحثين إلى أن الفن المسرحي موجود فى الحياة الجاهلية عند العرب متمثلاً فى طقوس الحج الجاهلي من إحرام فى البيت، وطواف بما يصحبه من تهليل وتلبية، وتمسح بالحجر الأسود، وسعي بين الصفا والمروة، وتمسح ببعض الأصنام كإساف ونائلة، ووقوف بعرفات ومزدلفة ورمى للجمار(٢).

ولقد اشار الدكتور طه حسين إلى وجود الشعر التمثيلى، وأخضع هذا الفن لمنهج بورنتيير فى النشوء والارتقاء، المنقول عن نظرية داروين وأكد أهمية العوامل السياسية والاجتماعية والدينية فى تطوير الشعر اليوناني وفي ملاءمته لعصره وبيئته(٣).

وقال توفيق الحكيم "الشعر العربي قد تغنى بالأحلام، ووصف الحروب، وصور الأفكار، دون أن يغير فى طريقته أو يخرج عن قالبه، أو ينحرف عن أوضاعه"(٤).

وبذلك نرى أن المسرح له جذور تمتد إلى العصر الجاهلي، ولقد تطور عما كان عليه فى العصور القديمة وفى الأدب الإغريقي، وكان التطور من ناحية المضمون لا من ناحية الشكل، وقد أنكر الدكتور مندور وجود المسرح فى الشعر الجاهلي من حيث تميزه بسمتين أساسيتين هما: النغمة الخطابية والوصف الحسي، وهاتان السمتان لا تنتجان شعر الدراما، لأن شعر الدراما يقوم (على الحوار المختلف النغمات، لا على الخطابة الرنانة، كما يقوم على خلق الحياة والشخصيات وتصور المواقف والأحداث، لا مجرد الوصف الحسي الذى يستقي مادته من معيطات الحواس المباشرة، ولا يلعب فيها الخيال إلا فى التماس الأشباه والنظائر، ومد العلاقات بين عوالم مختلفة – عن طريق

(١) المسرح لمحمد مندور، نهضة مصر، القاهرة ١٩٨٩م، ص ١٤.
(٢) تاريخ الأمة العربية، المجلد الأول "قصة العرب قبل الإسلام" تأليف عمر أبو النصر، مكتب أبو النصر للتأليف والترجمة والصحافة، بيروت ١٩٧٠، ص ٢٠٨، ٢٠٩.
وانظر ملامح المسرحية العربية الإسلامية للدكتور عمر محمد الطالب، منشورات دار الآفاق الجديدة، المغرب، طبعة أولى ١٩٨٧م، ص ٥٧.
(٣) انظر فى الأدب الجاهلي للدكور طه حسين، ص ٤٥، دار المعارف مصر، ط ١٩٧٥.
(٤) مسرحية الملك أوديب لتوفيق الحكيم، المبطعة النموذجية، القاهرة، ص ٢٨، المقدمة.

اللغة بفضل التشبيهات، والاستعارات، والمجازات المختلفة[١]. وقد قارن مندور بين الأساطير العربية والأساطير اليونانية، ورأى أن عصر الدراما افتقد فى الأساطير العربية، لذلك فهو ينفى وجود مسرح فى العصر الجاهلى، ولكننا نرى وجود مظاهر تمثيلية للشعائر الدينية، والحج الجاهلى وقد أشار إلى ذلك أحد الباحثين حيث قال: "ولعل الطواف عند الذبح بالصنم أو الحجر المؤله هو أصل الطواف الذى كانت تقوم به قريش والعرب قبل الإسلام حول الكعبة كما أن التهليلات التى كانوا يرددونها لا يستبعد أن تكون تطوراً لصراخهم الذى كان يصطحب قتل الضحية، والذى يمكن أن يكون فى شكله الأول ندباً على موتها .. وأن هذا الندب الذى اتخذ شكل مديح مرتل، قد تخطى إلى ترديد الكلمة: "لبيك" .. وأن التهليل كان يسطحب الرقص حول المذبح حيث إن الرقص والغناء ما كانا لينفصلا فى العصور الأولى.. وكانوا يصفرون ويصفقون بأيديهم إذا طافوا"[٢]، فهو يرى بوجود الفن المسرحي فى العصر الجاهلي وقد تمثل فى الطقوس الدينية التى كان يقوم بها عرب الجاهلية وقد تأثروا بالمصريين القدماء فى طقوسهم الدينية وأشار بعض الباحثين إلى وجود المسرح فى البيئة الإسلامية، فقال وجد فى بعض الاحتفالات الدينية، كالمولد النبوي، وكذلك الوعظ الديني"[٣].

أما شبه الإجماع على وجود مسرح إسلامي، فقد تمثل فى التعازي[٤] والمقصود بها إعادة تمثيل مقتل الحسين بن على فى كربلاء، وكانت هذه المشاهد في أول أمرها مجرد مآتم ومناحات، ثم تطورت حيث يجتمع الناس فى جامع كربلاء، حيث استشهد الحسين، أو في أى جامع آخر، فنجد شخصاً يمثل الحسين، وجماعة تمثل أسرته وأصحابه، وشخصاً يمثل يزيد وجماعة تمثل قواده وأتباعه، ويلتحم الفريقان فى صحن الجامع فى معركة تمثيلية تنتهى بمقتل الحسين بين صراخ المشاهدين وندبهم"[٥].

(١) المسرح لمحمد مندور، ص ١٧.
(٢) فى طريق المثولوجيا عند العرب لمحمود سليم الحوت، دار النهار للنشر، الطبعة الثانية، بيروت ١٩٧٩، ص ١٥٧.
(٣) المسرح العربي من أين وإلى أين للدكتور سلمان قطاية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٢م.
(٤) أثر التراث العربي فى المسرح المعاصر، للدكتور سيد على إسماعيل، دار قباء للنشر والتوزيع القاهرة، ص ١٧.
(٥) نفسه.

هكذا ظهرت محاولات عديدة لإثبات أن البيئة العربية عرفت المسرح وأنه ليس فناً وافداً إلينا من الغرب على أيدي رواده العرب أمثال مارون النقاش والقبانى ويعقوب صنوع.

وهذا يدعوني للقول كما قال توفيق الحكيم "إن طبيعة التركيب، والتركيز عند العرب منذ القدم فى الشعر والفكر والبلاغة ... هذه الطبيعة التي هي جوهر الفن المسرحي .. تجعلني دائماً أعتقد أن السليقة العربية هى سليقة مسرحية .. وإذا كانت ظروف مختلفة قد حالت دون تجسيد هذه السليقة بالطريقة المعروفة عند اليونان فإن ذلك لم يمنع من ظهور بوادرها فى أشكال أخرى، فأنا كلما تصورت مشاهد رسالة الغفران للمعري، أو قرأت قطعاً من حوار فى الأغاني أو للجاحظ، ورأيت ذلك البناء المحكم للصورة والعبارة، والإصابة المباشرة للمفضل، بلا لغو ولا فضول فى التلوين السريع للشخصية أو العاطفة أو الفكاهة، أوقن وأشعر بالجذور العميقة الخفية لهذا الميل عندي إلى الفن المسرحي"(١).

ومن هذا المنطلق رأينا أن نعاود النظر فى الفنون الأدبية وقد حصرنا اهتمامنا فى فن المقامات لنثبت من خلال هذا البحث أن للمقامات أثراً فى نشأة المسرح. لنبدأ أولاً ببيان:

الصلة بين المعنى المقامي والمعنى المسرحي:

والمقامة بالفتح فى لسان العرب: المجلس والجماعة من الناس، وفى شرح القاموس: المجلس، ومقامات الناس مجالسهم ومن المجاز المقامة: أى القوم يجتمعون فى المجلس، ومنه قول لبيد:

ومقامة غلب الرقاب كأنهم جن لدى باب الحصير قيام

والجمع مقامات وأنشد ابن بري لزهير:

وفيهم مقامات حسان وجوههم وأندية ينتابها القول والفعل

وذكر أن كلمة مقامات جاءت في بعض المراجع بمعنى محاضرات.

(١) سجن العمر، توفيق الحكيم، دار مصر للطباعة، ١٩٩٠، ص١٣٠.

فقال الجاحظ: "وكانوا يفيضون فى الحديث، ويذكرون من الشعراء الشاهد والمثل، ومن الخبر الأيام والمقامات"(١).

وأكبر الظن أن كلمة مقامة معناها المجلس(٢)، وقد استعملت كلمة مقامة بمعنى مقام فى رسائل الخوارزمى(٣) عندما قال: "ولكل مقامة مقالة، وعلى ذلك فإننا نرى أن المقامة معناها المكانة أو المجلس وفى القرآن الكريم:

﴿**عسى أن يبعثك ربك مقاماً محموداً**﴾(٤).

ويقول الشريشي شارح مقامات الحريري(٥): "والمقامات المجالس واحدتها مقامة والحديث يجتمع له ويجلس لاستماعه يسمى مقامة ومجلساً، لأن المستمعين للمتحدث ما بين قائم وجالس".

وقد استعمل بديع الزمان المقامة بمعنى المجالس، فقال فى المقامة الوعظية: (قال عيسى بن هشام: فقلت لبعض الحاضرين: من هذا؟ قال: غريب قد طرأ لا أعرف شخصه فاصبر عليه إلى آخر مقامته لعله ينبئ بعلامته"(٦).

ولعلنا نرى أن أنسب المعاني لكلمة المقامة هو المجلس وهي في هذا الإطار تتفق مع المسرح لأن أبطال الفن المسرحى يقيمون على المسرح إلى نهاية العرض فالمسرح هو المجلس الذى يُعرضون عليه فنهم.

وقد قال لبيد فى ذلك:

ومقـــــام ضـــــيق فرجتـــــه بلســـــان وبيـــــان وجـــــدل(٧)

وعلى ذلك فالمقامات جمع مقامة وهى اسم للمجلس أو الجماعة من الناس، وهى حكاية قصيرة تدور حول بطل وهمي وراوية خيالي لغرض اجتماعي أو لغوي، وسميت الحكاية مقامة، لأنها تذكر فى مجلس واحد يجتمع فيه الجماعة لسماعها، وقد

(١) البخلاء للجاحظ، ص ٢١٨، طبعة خان فلوتتن.
(٢) مروج الذهب للمسعودى، طبعة باريس، ج٥، ص ٤٢١.
(٣) رسائل الخوارزمى، طبعة مصر، د. ت، ص ٨٠.
(٤) سورة الإسراء، آية ٧٩.
(٥) شرح الشريشى لمقامات الحريري، طبعة مصر ١٣١٦هـ، ص ١٠.
(٦) شرح مقامات بديع الزمان لمحمد محى الدين عبد الحميد، ص ١٧٩، دار الكتب العلمية، بيروت، د. ت.
(٧) ديوان لبيد بن ربيعة العامرى، تحقيق إحسان عباس، بغداد ١٩٦٢م.

قيل إن بديع الزمان المتوفي سنة ٣٩٨هـ هو مُخْترعها، ولكن ورد ذكر المقامات فى كلام ابن قتيبة فى كتابه "الشعر والشعراء" حيث يقول: "وكذلك الكلام المنثور فى الرسائل والمقامات والجوابات"(١).

ولكنها على أى حال لم تتخذ شكلها الحقيقي إلا على يد بديع الزمان.

وقد ذكر الحريري أن البديع هومبدع المقامات فقال: "قد جرى فى بعض أندية الأدب التى ركدت فى هذا العصر ريحه، وخبت مصابيحه، وذكر للمقامات التي ابتدعها بديع الزمان وعلاّمة همذان، فأشار من إشارته حكم، وطاعته غنم إلى أن أنشئ مقامات أتلو فيها تلو البديع"(٢).

وذهب صاحب صبح الأعشى إلى ما ذهب إليه الحريري أما جورجي زيدان فيرى أن فضل التقدم فى وضع المقامات هو للإمام اللغوي أبي الحسن أحمد بن فارس "لأنه كتب رسائل اقتبس منها العلماء نسقه وعليه اشتغل بديع الزمان"(٣).

ورأى ابن عبد ربه المتوفي سنة ٣٢٨هـ أن فن المقامات يرجع إلى أبعد من عهد بديع الزمان حيث يقول لكاتبه، فتصفح من رسائل المتقدمين ما يعتمد عليه، ومن رسائل المتأخرين ما يرجع إليه، ... وانظر فى كتب المقامات والخطب"(٤)، ولعله أراد بكتب المقامات الشعر والشعراء لابن قتيبة الذى سبق أن أشرنا إليه.

وعلى ذلك فإننا نرى أن المقامة ترجع إلى عهد أقدم من عهدالهمذاني وأن لها علاقة وثيقة بمجالس الرواة الذين كانوا يعتنون فيه برواية أقاصيص العرب وأحاديث ابن دريد المتوفي سنة ٣٢١هـ، وإلى ذلك أشار الحصري إلى تأثر بديع الزمان فى مقاماته بتلك الأحاديث فقال: "ولما رأى البديع أبا بكر محمد بن الحسن بن دريد الأزدي أغرب بأربعين حديثاً وذكر أنه استنبطها من ينابيع صدره، واستنتجها من معادن فكره، وأبداها للأبصار والبصائر، وأهداها للأفكار والضمائر فى معارض عجمية وألفاظ حوشية، فجاء أكثر ما ظهر تنبو عن قبوله الطباع، ولا ترفع له حجبها الأسماع، وتوسع فيها إذا

(١) الشعر والشعراء لابن قتيبة الدينورى، ج١، ص ١٩.
(٢) مقامات الحريري، دار صادر بيروت، ١٤٠٠هـ-١٩٨٠م، تقديم عيسى سابا، ص١١.
(٣) تاريخ آداب اللغة العربية لجورجي زيدان، ج٢، ص ٣٠٩.
(٤) العقد الفريد لابن عبد ربه، طبعة بولاق، ج٢، ص ٢١١.

صَرَّف ألفاظها ومعانيها فى وجوه مختلفة وضروب متصرّفة، عارضها بأربعمائة مقامة فى الكُدْيَة"(١).

ومن خلال هذا الكلام الذى ذكره الحصري ذهب الدكتور زكي مبارك إلى أن منشئ فن المقامات هو ابن دريد فقال: "وقد وَصَلْتُ إلى أن بديع الزمان ليس مبتكر فن المقامات، وإنما ابتكره ابن دريد المتوفي سنة ٣٢١هـ وإلى القارئ النص الذى اعتمدت عليه فى تحرير هذه المسألة"(٢).. ثم أورد نص الحصري ثم قال ... وعندي أن من أسباب غفلة مؤرخي الآداب عن كشف هذا الخطأ أن ابن دريد سمى قصصه أحاديث فى حين أن بديع الزمان سمى قصصه مقامات"(٣).

ويقول كذلك: "وفي رأيى أن الحريري هو الذى أذاع هذا الغلط، ثم آمن الناس بقوله، ... وهو فى مقدمة مقاماته ينسب إلى بديع الزمان فضل السبق.

وفى رأينا أن المقامات وجدت تدريجياً مع الرواية للقصص والأخبار ثم فى الأحاديث التي أوردها ابن دريد، أما البديع فله فضل السبق فى وضعها فى ذلك القالب الفنى الذى ميزها عن غيرها من ألوان النثر الفني، وله فضل السبق فى المصطلح الذى يميزها وهو المقامات، أما بعد ذلك فلنا أن نذهب إلى ما ذهب إليه بروكلمان فى أن أقدم معاني المقامة يرجع إلى أيام الجاهلية وكانت عبارة عن مجتمع القبيلة، وفي أيام الأمويين تتخذ شكلاً دينياً فإذا هي أحاديث زهدية تروى فى مجالس الخلفاء(٤) بل لعنا نذهب إلى أقدم من أيام الجاهلية لنثبت وجود المقامات فى بيئة المصريين القدماء ولنتأمل معاً حياة الفراعنة كما تأملها المستشرق إدنا مجوير فيقول نجد الفراعنة فى شهر يونيه، وقبيل الفيضان "يرقبون علامات ارتفاع الماء ... ويذهب رسول كل يوم إلى أقرب مدينة لينظر في عصاة ضخمة مقسمة تبين ارتفاع الماء ... ويعود الرسول فى أمسية من أخريات يونيه إلى القرية حاملاً أخباراً سعيدة تنبئ بأن المياه أخذت فى الارتفاع، فيجتمع أهل القرية جميعاً ضاحكين يلهجون بالمحصول الطيب الذى ينتظرهم، ثم يهب شابان فجأة فيشرعان فى مصارعة على قارعة الطريق فى القرية، ويأخذ آخرون فى

(١) زهر الآداب للحصري، المطبعة الرحمانية، مصر، الطبعة الثانية. د. ت، ج١، ص ٣٠٧.
(٢) النثر الفني فى القرن الرابع الهجري للدكتور لزكى مبارك، دار الجيل، بيروت ١٩٧٥م، ج١، ص ٢٤٣.
(٣) نفسه، ص ٢٤٤.
(٤) دائرة المعارف الإسلامية Makama.

التظاهر بالاقتتال، ويثب الأطفال ويجرون هنا وهناك وقد استخفهم الفرح والسرور ... وبعد ذلك يؤلفون موكباً ثم يذهبون إلى المعبد حيث يرفعون شكرهم إلى أوزوريس ..."[١].

فهذه الأحاديث الواردة عن الفراعنة ما هى إلا حكايات قصيرة تشبه المقامات التى ألفها بديع الزمان الهمذاني معارضة لابن دُرَيْد المتوفي عام ٣٢١هـ "على أنه ينبغي أن نلاحظ أن أحاديث ابن دريد تخالف مقامات الهمذاني فى موضوعها، إذ أن ما رواه له القالي فى كتابه الأمالي منها يدور غالباً حول حكايات عربية قديمة، للتاريخ وللحب فيها نصيب، بينما أقاصيص بديع الزمان تدور على التسول والكُدْية ومع ذلك فالعلاقة بين العملين واضحة أولاً من حيث الاسم فإن معني كلمة مقامة التى اختارها بديع الزمان لقصصه "حديثاً" وتجمع على أحاديث وهو نفس الاسم الذي اقترحه ابن دريد لأقاصيصه، وثانياً من حيث الغاية فأحاديث ابن دريد ومقامات بديع الزمان ألفّتا لغاية واحدة، هى تعليم الناشئة اللغة. وهما معاً تشبهان الأحاديث الواردة عن الفراعنة من حيث الاسم والغاية التعليمية، بالإضافة إلى تضمنها مواقف فكاهية تدعو إلى الضحك، مما يجعلها تشبه المقامة البديعية فتشبهها فى كونها "حكاية قصيرة مقرونة بنكته أدبية أو لغوية"[٢].

وإذا كانت الأحاديث الواردةعن الفراعنة تصور حياة الفراعنة وما يتخللها من طقوس فإن المقامات تصور حياة الأدباء السيارين الذين كانوا يسمون باسم الساسانيين نسبة إلى ساسان وهو شخص فارسي قديم يقال إن أباه حرمه من الملك، فهام على وجهه محترفاً للكدية[٣]. وفى ذلك يقول الدكتور شوقي ضيف: "ومن يقرأ فى اليتيمة يجد طائفة الساسانيين هذه تحتل حيزاً فى الحياة الأدبية للقرن الرابع الهجرى،وهى تشبه تمام الشبه طائفة "الأدباتية" التى اشتهرت عندنا بمصر فى القرن التاسع عشر الميلادي، إذ كانوا يتخذون الأدب والشعر وما يتصل بهما من فصاحة وبلاغة وسيلة إلى كسب المال

(١) الماضى يبعث حياً، تأليف إدنا مجوير، ترجمة إبراهيم زكي حورشيد، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٣، ص ٣٥-٤٤.
(٢) الفن ومذاهبة فى النثر العربي للدكتور شوقي ضيف، الطبعة التاسعة دار المعارف، ص ٢٤٨.
(٣) تطور الأساليب النثرية فى الأدب العربي، تأليف أنيس المقدسي، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة السادسة ١٩٧٩م، ص ٣٦٢.

وابتزازه، ومن يرجع إلى بخلاء الجاحظ[١] يجده يعرض لهذه الطائفة وحيلها وعرض بديع الزمان فى مقاماته لكثير من هذه الحيل، كما سمى مقامة له باسم المقامة الساسانية نسبة إلى هذه الطائفة.

وعلى ذلك فإننا نرى أن فكرة الطقوس التى كان يقوم بها الفراعنة هى فكرة تصلح لتكوّن مسرحية ويؤلف على منوالها نص مسرحى: "فالنص عبارة عن فكرة تنشأ منها المسرحية. والمسافة بينهما مسافة فنية تقنية محضة، وهذه التقنية هى فى يد رجال المسرح، لذا فباستطاعة هؤلاء مجتمعين أن يحولوا الفكرة إلى مسرحية حية.

فالفكرة تتوزع على أشخاص هم شخصيات المسرحية. والشخصية المسرحية ذات صفات مهمة لابد أن تحتويها وإلا أصبحت صورة باهتة ومخلوقات ميتة تفتح أفواهها لتلقى بالجمل كالببغاء. ولا يدرك أهمية هذه الصفات إلا من عرف المسرح من قرب.

وإذا ذهبنا إلى تلك الطقوس، وجدنا المعبد الذى يجتمع فيه الناس لشكر الآلهة هو مكان المسرح لأننا إذا "نظرنا إلى قضية المكان المسرحي من حيث جوهرها وجدنا أنه مهماً كانت الطريقة والنظرية فهي تعتمد على خيال الجمهور"[٢].

فالمكان المسرحي هو المكان الذى يستطيع فيه الناس التجمع حول عرض ما، فإذا كان التجمع فى دار الأوبرا أو فى عنبر أو سقيفة (كما كانت حال المسرح فى القرن السابع عشر مثلاً او فى سهل أو حفل أو ساحة القرية.. فهو مكان مسرحى. بل بإمكاننا القول إن كل مكان يمكن أن يستعمل كمكان مسرحي على أن يسمح بالتجمع"[٣].

ومعنى ذلك أن مكان المسرح الفرعوني كان فى المعبد أما النص المسرحي فكان يعتمد على الفكرة التى قامت على طقوسهم واحتفالاتهم المصاحبة لتلك الطقوس فالنص المسرحي عبارة عن فكرة تنشأ منها المسرحية والفكرة موزعة فى شخصيات

(١) البخلاء للجاحظ، الطبعة الثانية، سلسلة شهرية، شرح وتحقيق عباس خضر، الجزء الأول، سنة ١٩٧٩م، ج١، ص ٨٦، ويتضمن كثيراً من القصص التي تشير إلى الكُدْية. وانظر المحاسن والمساوئ للبيهقى، طبع أوروبا، ص ٦٢٢.

(٢) المسرح العربي من أين وإلى أين للدكتور سَلمان قطاية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سنة ١٩٧٢م، ص ٣٢.

(٣) نفسه، ص ٣٠.

تتحرك مع العمل المسرحي ومواقفه ثم فى النهاية هى المسرحية، أما الحوار فهو نهاية المطاف فبعد أن تنتهي كل هذه العناصر من النضوج التام يكتب الحوار.

والخلاصة فى ذلك:

أن الفراعنة عرفوا الفن المسرحي وإن لم يصطلحوا على نفس الاسم إلا أن ما كانوا يقومون به من طقوس قُبيل الفيضان فى شهر يونية وتأليفهم الموكب الذي يذهبون به إلى المعبد حيث يرفعون شكرهم إلى أوزوريس. إنما يعد ذلك فكرة ممهدة لنص مسرحي يؤلف على منوالها حوار مسرحي، وهى بدون هذا الحوار تصلح لتكون مسرحية "هكذا كان يفعل فنانون المسرح الكوميدي ديلارتيه، فلهذا المسرح شخصيات معروفة: أرليكان الكونت، الباسون ... إلخ، ويعرض أحد أعضاء الفرقة فكرة توزع على الشخصيات وتحدد بمواقف فيرتجل كل فنان ما يراه مناسباً، وتكون المسرحية، هكذا بدأ حولودني مثلاً وانتهى بكتابة مسرحيات خالدة. بل ثمة مسارح معترف بها لا وجود للحوار قطعاً كالمسرح الإيمائى ومسرح النور الياباني إذ تجري المسرحية دون كلمة واحدة"(١).

وإذا كانت المقامة البديعية تشبه تلك الأحاديث والحكايات الواردة عن الفراعنة والتى أثبتنا من خلالها ارتباطها بنشأة المسرح العربي من حيث الفكرة التى تعد تمهيداً للنص المسرحي، وتجمع الجمهور والذى يُعد بذلك مكان المسرح. فهذا يقودنا إلى القول إن المقامة البديعية تبدأ عادة بالراوية فيقول صاحبها حدثنا عيسى بن هشام – فعيسى بن هشام راوى حيث يقرأ على جمهوره "سيرة ما" وكيف يتابعها الجمهور بخياله فقرة فقرة وصورة صورة، من هنا جاءت فكرة عدم التقيد ببناء ما وبديكور ما، فمن السهل جداً على الجمهور أن يتتبع حوادث مسرحية ما، إذا كانت تجرى فى زمان ومكان من السهل عليه أن يتتبعهما.

فتتبع القارئ أو الجمهور لمقامات البديع وتخيلها يُعد فى حد ذاته عملاً مسرحياً، وشخصية أبي الفتح الاسكندري، الذى يتنكر فى كل مقامة بزى مختلف، وفى آخر المقامة ينتبه عيسى إلى الرجل فإذا به أبو الفتح الإسكندري" فيعاقبه على تعاسته وكُدْيته .. وهو الشخصية الفكاهية العربية فى بداية ظهورها كممثل مسرحي، وما يقوم

(١) نفسه، ص ٣٥.

به أبو الفتح إنما هو فى الواقع عبارة عن المغامرة الإنسانية حيث تتصادم الشخصيات وتنعكس كل منها فى الأخرى، وكل هذه الانفعالات تشكل جواً خاصاً بالمسرحية.

وتلك المقامات أو المسرحيات البديعية إنما استمدت أحداثها من الواقع فأبو الفتح الإسكندري يقوم بحركاته فى سائر المقامات عن عمد وقصد وحب وعشق. فهو من النوع الذي كثر في البلاد الإسلامية حوالى القرن العاشر. وهم الذين يسمون "بنو ساسان" و"المكدون" وأصل الاسم أن دولة بنى ساسان الإيرانية سقطت أمام الفتح العربي فتشردت تلك العائلة المالكة النبيلة وأصبح منهم من هو شحاذ.

وأمعن العرب في تحقيرهم فأطلقوها على كل شحاذ اسم ساسان. ولكن هؤلاء الشحاذين ذوو صلة خاصة: فعلى اعتبار أنهم كانوا من طبقة الأشراف، فهم يتمتعون بثقافة جيدة وذوق حساس للكلمة الفنية. كما أن كلمة "مكد" المطلقة عليهم هى فارسية وتعني "شحاذ" ومن هذا الأصل أخذت التسمية، وأطلقت على هذا النوع من الشحاذين، وهم أناس أذكياء ذوو لسان ذلق، يتقنون صنعة الكلام ويحفظون الشعر وذوو بديهة سريعة وذكاء حاد، ومكر وخبث، وحب للمغامرات والإيقاع بالناس، والتشرد والترحال ...

كل هذه الصفات تمثلها شخصية بطل المقامات البديعية فنجده يتقمص شخصيات ويقدم دورها على أفضل حال، وكأنه يؤلف مسرحية صغيرة.

ولنتأمل مثلاً فى المقامة الأصفهانية يتنكر بزى إمام جامع ومضى يصلي ويكثر من الصلاة ثم يتقدم الإمام إلى المحراب، فيقرأ فاتحة الكتاب بقراءة حمزة.

ونراه فى المقامة السجستانية رجلاً على فرسه، يقول: من عرفني فقد عرفني ومن لم يعرفنى فأنا أعرفه بنفسي. أنا باكور اليمن ... دفعت إلى مكاره، نذرت أن لا أدخر عن المسلمين نفعاً، ولابد لي أن أخلع ربقة هذه الأمانة من عنقي إلى أعناقكم، وأعرض دوائي هذا فى أسواقكم.

وفى المقامة المكنونية نراه يقوم بدروه أحسن قيام أمام جمهور من الناس "إذ هناك قوم مجتمعون على رجل يستمعون إليه وهو يخبط الأرض بعصا على إيقاع لا يختلف، وعلمت أن مع الإيقاع لحناً، ولم أبعد لأنال من السماع حظاً أو أسمع من الفصيح لفظاً، فمازلت بالنظارة أزحم هذا وأدفع ذاك حتى وصلت إلى الرجل وسرحت الطرف منه إلى أعمى مكفوف فى شملة صوف يدور كالخذروف متبرنساً بأطول منه،

معتمداً على عصا فيها جلاجل يخبط الأرض بها على إيقاع غنج، بلحن هزج، وصوت شنج، من صدر حرج وهو يقول:

يـا قـوم قـد أثقـل ديـني ظهـري وطـــالبتنى طلقـــي بـــالمهر
أصـبحت مـن بعـد غنـى ووفـر ســـاكن قفـــر وحليـــف فقـــر

هكذا نجد شخصية أبي الفتح هي التى أبرزت تلك المقامات وأعطت لها الفكرة المسرحية من خلال ما يقوم به من تمثيل أدواره فى المجتمعات وانتقاله فى إطار التمثيل من قصر ملك إلى ساحة فى قري إلى مكان تجمع جمهور، وهو فى كل تلك الأماكن يحرص على الظهور كفنان ذكى بليغ فصيح.

وعلى ذلك فالمقامات البديعية تُعد مقدمة فى نشأة المسرح، فإذا قلنا إن التمثيل هو العنصر الأساسي للعمل المسرحي فإن وجود ممثل كوميدي أقصد به أبا الفتح الاسكندري يجعلنا نقول إن فى المقامات البديعية دليل قوي على وجود مسرح فيها .. فهى تمثل شكلاً مسرحياً عفوياً في أسلوبها الفني. الذى استطاع من خلاله أن يعرض أهل الكُدْية فى زمنه "فقد استطاع بديع الزمان أن ينفذ من نمو هذه الطائفة فى عصره وما اشتهرت به من حيلها إلى صنع مقاماته. وساقها فى شكل قصص درامية صغيرة تحفل بالحركة التمثيلية، وفيها تدور المجاورة بين شخصين سُمِّى أحدهما عيسى بن هشام والآخر أبا الفتح الإسكندري، وهومن الأدباء السيَّارين أو المُكْدين السائلين يطوف من مكان إلى مكان يستجدي الناس بفصاحته وبيانه، يتعامل دائماً هذا الشخص المسمى بأبي الفتح الإسكندري مع راوٍ له يحكي أخباره وهو عيسى بن هشام "ويمكن أن نعد المقامات كلها قصة واحدة تعبر عن أطوار مستقلة من حياة بطلها أبي الفتح الاسكندري، أو قل إنها تعبر عن حوادث مستقلة من أيامه صيغت فى أسلوب قصصي يشيع فيه الحوار، وفيها نرى أبا الفتح يحتال على الناس بطرق مختلفة من بلاغته، ليبتز أموالهم، وفي أغلب أمره يلتقى به عيسى بن هشام فيعجب بفصاحته ويكشف اللثام عن وجهه، وفى كل مرة لا يخطئه، فهو دائماً أبو الفتح الإسكندري"(١).

والمقامة بذلك تصور تفاعل المؤلف مع أحداث عصره مما يجعلنا نذهب إلى وجود تشابه بين المقامة البديعية وبين الفن المسرحي، "ففن المسرحية هو أكثر فنون الأدب حاجة إلى سعة التجربة، والإحاطة بمشكلات الحياة والإنسان، ... "فالمؤلف

(١) الفن ومذاهبه فى النثر العربي للدكتور شوقي ضيف، الطبعة التاسعة، دار المعارف، ص ٢٥.

المسرحي يضع فى اعتباره قبل كل شئ أنه يصور أفعال الإنسان ممثلة ومرئية ومنظورة، وأنه حينما يحرك جماعة من الممثلين على خشبة المسرح لا يحرك لك أفراداً يتغنى كل منهم بعواطفه الذاتية، وإنما يريك وسطاً اجتماعياً يتفاعل فيه الفرد مع الآخر كما يتفاعلون فى الحياة، وتصل بينهم وشائج وعلاقات تحددها سلوكهم ونفسياتهم وأحداث حياتهم ويلونها الصراع الذى يكون بين الفعل ورد الفعل، أو بين الفرد والجماعة أو بين إرادة تكافح مجتمعاً للوصول إلى غاية أو إرادة تصارع القوى الغامضة للطبيعة"(١).

وهذا هو ما فعله بديع الزمان فقد استطاع أن يتفاعل مع طائفة أهل الكدُيه التى انتشرت فى زمنه فصاغ من أفعالها مقاماته وأشاع فيها الحوار بين البطل والراوي بالإضافة إلى الشخصيات التي ابتكرها .. مما يجعلنا نجزم بوجود علاقة وثيقة بين الفن المقامي والفن المسرحي.

فما هى السمات الفنية والأدبية للمقامات البديعية والحريرية. هذا هو موضوع المبحث الأول.

(١) دراسات فى النقد المسرحي والأدب المقارن للدكتور محمد زكى العشماوي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ١٩٩٢م، ص ٣٦، ٣٧.

المبحث الأول
السمات الفنية والأدبية للمقامات

لعلنا لا نجاوز الحقيقة إذا قلنا إن مبدع مصطلح المقامة هو بديع الزمان الهمذانى وقد اعترف الحريري بأنه سار على نهجه فى مقاماته، وفي تعمقه إلى جذور الحقائق الإنسانية التى سادت فى عصره وكشف الغطاء عنها، لذلك كان من الواجب علينا أن نخصه ببعض الصفحات التي توضح العوامل المؤثرة فى تكوينه الأدبي دون نظيره الحريري لأنها بدورها كانت العوامل ذاتها التي أثرت فى الحريري بطريق غير مباشر حيث كان العامل المباشر هو **البديع** والعوامل غير المباشرة هى ذاتها العوامل التى تأثر بها أستاذه ولذلك كانت البداية بالحديث عن المبدع وهو:

أ- البديع:

هو أبو الفضل، أحمد بن الحسين، ولد بهمذان ونشأ بها، وتعلم العلم باللغتين الفارسية والعربية، ولم يترك أديباً فى همذان إلا استنفذ ما عنده. ثم غادرها إلى الصاحب بن عباد، فازداد من معارفه وعوارفه، وقصد جرجان فأقام فى أكناف الإسماعيلية واحتفى بأبي سعيد محمد بن منصور، وفى سنة ٣٨٢هـ انتقل إلى نيسابور فتجلت فيها عبقريته، وذاعت بين الناس شهرته، وألف بها أربعمائة مقامة، ثم تصدى لمناظرة أبي بكر الخوارزمي، وكان أسن منه وأشهر، وجرت بينهما مكاتبات، أفضت إلى مناظرات، وغلَّب هذا قوم وذاك آخرون، وساعد البديع شبابه ولسانه وحاجته إلى الظهور، فظهر على الخوارزمي ظهوراً أطار ذكره ورفع قدره عند الملوك، وعند وفاة الخوارزمي، خلا له الجو، وابتسم له الدهر، وتنقل فى حواضر فارس منتجعاً أمراءها.

وفاته:

وظل بديع الزمان بحواضر فارس إلى أن ناداه ربه فلباه فى ٣٩٨هـ واختلف فى موته فقيل مات مسموماً، وقيل مات بالسكتة وعُجِّل بدفنه فأفاق في جدثه، وسمع صوته بالليل فنبشوا عليه فوجدوه قد مات قابضاً على لحيته من هول القبر(١).

ملامح شخصيته:

يقول أحد الباحثين عن البديع: "كان البديع مقبول الصورة، خفيف الروح، ناصع الطرف، ذكى القلب، قوي الحافظة حدَّث التاريخ عنه أنه كان ينظر في أوراق من كتاب لم يعرفه نظرة واحدة ثم يؤدي ما فيها لا يحذف منه حرفاً. وأنه كان يقترح عليه إنشاء رسالة في معنى غريب فيخرج منها عفو الساعة والجواب عنها فيها وربما ابتدأ بآخر سطر من الرسالة، وانتهى بها إلى أولها، فيخرجها بلفظ مرتبط ومعنى منسق، وكان يترجم ما يقترح عليه من الشعر الفارسي إلى الشعر العربي فيجمع بين الإبداع والإسراع حيث يقترح عليه كل عويص وعسيرمن النظم والنثر فيرتجله فى أسرع من الطرف(٢).

وعلى ذلك فإننا نرى أن البديع توفر له سمات الشخصية الأدبية، وقد تمثلت تلك السمات فى:

دقة الملاحظة، ودقة الوصف، وسعة الثقافة وسعة الخيال، وغلبة الطبع الفني، والمقدرة الفائقة على الحفظ، والإبداع، والإسراع، وشدة فهمه للحياة، وقوة فهمه الطبيعة النفسية في الأشخاص، والنصح والإرشاد، وعدم الصفح عند القدرة.

مصادر التكوين الأدبي لبديع الزمان الهمذاني:

(١) انظر تاريخ الأدبالعربى تأليف أحمد حسن الزيات، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ١٤١٣هـ/١٩٩٣م، ص ١٧٥.
وانظر ترجمته فى صبح الأعشى فى صناعة الأنشا للقلقشندي شرح محمد حسين شمس الدين، طبعة دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٧م.
وانظر ترجمته فى سير أعلام النبلاء للذهبي شعيب الأرناؤوطي، ج١٧، ص ٦٧، الطبعة الأولى ١٩٨٣م، مؤسسة الرسالة، بيروت.
البداية والنهاية لابن كثير، ج١١، ص ٢٦٣، دار الكتب العلمية، بيروت، شذرات الذهب لابن العماد الحنبلى، لجنة إحياء التراث العربي، دار الآفاق الجديدة، د. ت، ج٣، ص ١٥.

(٢) النثر الفني فى القرن الرابع الهجري، تأليف زكي مبارك، بيروت، ١٩٧٥م، ص ٣٩٦، دار الجيل، ج٢/٣٩٦.

يمكننا أن نجمل التكوين الأدبي للبديع في عوامل ذاتية منها:

١ – الأساتذة اللذين تتلمذ عليهم:

أما عن اتصاله بالأساتذة فيذكر أنه درس على أيدى الحسين بن فارس، وأخذ عنه جميع ما عنده، واستنفد علمه، واستنزف بحره(١).

وورد حضرة الصاحب فتزود من ثمارها، وحسن آثارها، ثم قدم جرجان وأقام بها مدة على مداخلة الإسماعيلية والعيش فى أكنافهم، والاقتباس من أنوارهم، واختص بأبي سعد محمدبن منصور ونفقت بضائعه لديه، وتوفرحظه من عادته المعروفة في إسداء المعروف والإفضال على الأفاضل. ولما استقرت عزيمته على قصد نيسابور أعانه على حركته، وأزاح علله في سفرته، فوافاها فى ٣٨٢هـ، فأملى بها أربعمائة مقامة، نحلها أبا الفتح الإسكندري فى الكُدْية وغيرها، وضمنها ما تشتهي الأنفس، وتلذ الأعين، من لفظ أنيق قريب المأخذ، بعيد المرام، وسجع رشيق المطلع والمقطع كسجع الحمام، وجد يروق فيملك القلوب، وهزل يشوق فيسحر العقول(٢).

ومما لا شك فيه أن هؤلاء الأساتذة كانوا ذا أثر بالغ في الارتفاع بالوعي الأدبي عند البديع، وتنمية الذوق الفني لديه عن طريق احتكاكه بأساتذة فى النثر الفني، فأتاح ذلك له النهوض بمستواه الفني بعد أن استفاد الكثير من أساتذته.

٢ – مباهلاته ومناظراته للخوارزمي:

يقال إنه شجر بين البديع والخوارزمي ما كان سبباً لهبوب ريح الهمذاني وعلو أمره، وبعد صيته، إذ لم يكن فى الحسبان والحساب أن أحدًا من الأدباء والكتاب والشعراء، ينبري لمبارته، ويجترئ على مجاراته، فلما تصدى الهمذاني لمساجلته وتعرض للتحكك به، وجرت بينهما مكاتبات ومباهلات ومناظرات ومناضلات وأفضى السنان إلى العنان، وقرع النبع بالنبع، وغلب هذا قوم وذاك آخرون، وجرى من الترجيح بينهما ما يجرى بين الخصمين المتحاكمين، والقرنين المتصاولين، طار الهمذاني فى الآفاق، وارتفع مقداره عند الملوك والرؤساء، وظهرت أمارات الإقبال على أموره، وأدر أخلاف الرزق

(١) النثر الفني فى القرن الرابع الهجري، زكى مبارك، ج٢، ص ٣٩٧.
(٢) نفسه.

وأركبه أكناف العز، وأجاب الخوارزمي[1] داعى ربه فخلا الجو للهمذاني وتصرفت به أحوال جميلة، وأسفار كثيرة، ولم يبق فى بلاد خراسان وسجستان وغزنة بلدة إلا دخلها، وجنى ثمرتها، واستفاد خيرها وميرها، ولا ملك ولا أمير ولا وزير ولا رئيس إلا استمطر منه بنوء، وسرى معه فى ضوء، قفاز برغائب النعم، وحصل على غرائب القسم، وألقى عصاه بهراة واتخذها دار قراره، ومجمع أسبابه ... وخار الله فى مصاهرة أبي على الحسين بن محمد الخشنامي ... فانتظمت أحوال أبي الفضل بصهره، وتعرفت القرة فى عينيه، والقوة فى ظهره واقتنى بمعونته ومشورته ضياعاً فاخرة وعاش عيشة راضية، وحين بلغ أشده وأربى على أربعين سنة ناداه الله فلباه، وفارق دنياه فى سنة ٣٩٨هـ فقامت عليه نوادب الأدب، وانثلم حد القلم ..."[2].

ولا شك أن ذلك يعكس لنا إلى أي مدى كان عامل المناظرة بينه وبين الخوارزمى بارزاً فى حياة البديع الأولى، وكيف أن وفاته أسهمت إلى حد كبير فى ذلك التكوين الأدبى.

٣ – الذكاء وسعة الاطلاع والثقافة:

يقول الثعالبي فى ترجمته للبديع: "هو: (بديع الزمان، ومعجزة همذان، ونادرة الفلك وبكر عطارد، وفرد الدهر، وغرة العصر، ومن لم يلق نظيره فى ذكاء القريحة، وسرعة الخاطر، وشرف الطبع، وصفاء الذهن، وقوة النفس، ومن لم يدرك قرينه فى طرف النثر وملحه، وغرر النظم ونكته، ولم يرو أن أحداً بلغ ما بلغه من لب الأدب وسره وجاء بمثل إعجازه وسحره، فإنه كان صاحب عجائب، وبدائع وغرائب، فمنها أنه كان ينشد القصيدة التى لم يسمعها قط وهى أكثر من خمسين بيتاً فيحفظها كلها ويؤديها من أولها إلى آخرها لا يخرم حرفاً ولا يخل معنى، وينظر فى الأربعة والخمسة أوراق من كتاب لم يعرفه ولم يره نظرةً واحدة خفيفة ثم يهد بها عن ظهر قلبه هدًا ويسردها سرداً ... وكان يقترح عليه عمل قصيدة أو إنشاء رسالة فى معنى بديع وباب غريب فيفرغ

(١) هو أبو بكر محمد بن عباس الخوارزمي ولد سنة ٣٠٣هـ، ومات فى سنة ٣٨٣هـ. أصل آبائه من طبرسنان، وولد بخوارزم، ثم فارقها وجاب الأقطار وتقلب فى خدمة الملوك والأمراء، وروى عنه من أنداده سرعة الحافظة وقوة الذاكرة، وكان إماماً فى اللغة والأنساب، عالماً بأشعار العرب وأخبارها واقفاً على أسرار اللسان وخواص التراكيب، وهو فى النثر من طبقة ابن حميد وكثير من الناس يفضله عن الصاحب، وله شعر تراوح ما بين الجيد والردئ. انظر تاريخ الأدب العربي لأحمد حسن الزيات، ص ١٧٣.

(٢) النثر الفنى، ج٢، ص ٣٩٧.

منها فى الوقت والساعة، والجواب عنها فيها، وكان ربما يكتب الكتاب المقترح عليه فيبتدئ بآخر سطر منه ثم هلم جرا إلى الأول ويخرجه كأحسن شئ وأملحه ويوشح القصيدة الفريدة من قوله بالرسالة الشريفة من إنشائه فيقرأ من النظم والنثر، ويعطى القوافي الكثيرة فيصل بها الأبيات الرشيقة، ويقترح عليه كل عويص وعسير من النظم والنثر فيرتجله فى أسرع من الطرف، على ريق لا يبلعه، ونفس لا يقطعه، وكلامه كله عفو الساعة، وفيض البديهة، ومسافرة القلم، ومسابقة اليد، وجمرات الحدّة، وثمرات المدّة، ومجاراةالخاطر للناظر، ومباراة الطبع للسمع، وكان يترجم ما يقترح عليه من الأبيات الفارسية المشتملة على المعاني الغريبة بالأبيات العربية فيجمع فيها بين الإبداع والإسراع، إلى عجائب كثيرة لا تحصى ولطائف تطول أن تستقصى)"[1].

ولعل هذا يؤكد أن الثقافة شكلت القاعدة الرئيسة والصلبة فى تكوينه الأدبي، ولم يقتصر على ثقافته فى هذا المجال، بل كان لاتصاله بأهل الإبداع الأدبي كالخوارزمى وغيره فحينما دخل نيسابور عام ٣٨٢هـ وهى من أحسن المدن فى خراسان وأعظمها وكانت مجمع العلماء وملتقى الأدباء فقد كانوا يعرجون عليها فى رحلاتهم التقليدية بين المشرق والعراق لأنها على أبواب الإقليم، وكثيراً ما كانوا يقيمون فيها بعض الوقت حتى تتهيأ لهم سبل الانتقال والارتحال منها، وكان لواء الرياسة معقوداً لأسرة بنى ميكال وهى اسرة علم وأدب وفضل، وكان أفرادها يلقبون بالأمراء ومن أعيان أدباء نيسابور الذين عاشوا فى القرن الرابع الإمام أبو الطيب سهل بن محمد الصعلوكى وعلى بن أبي طالب العلوي وكان شاعراً، وأبو البركات علي بن الحسين العلوي وكان له شعر لطيف.

ومما لا شك فيه أن عنصر الحياة عنصر رئيس فى الأدب الإنساني الفعال وعامل الاحتكاك بالحياة العامة، والاندماج فى حياة الناس وله أثره المباشر فى التكوين الأدبي للأديب، وذلك لأنه يستمد تكوينه من المحيطين به، فضلاً على "أنه كان بارعاً فى الفارسية، يترجم ما يقترح عليه من الأبيات الفارسية المشتملة على المعاني الغريبة،

(١) تتمة يتيمة الدهر للثعالبي، شرح وتحقيق الدكتور مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٣م، ص ١٨١.

بالأبيات العربية فيجمع فيها بين الإبداع والإسراع، ويجمع المؤرخون له على سرعة خاطره وتوّقد ذهنه"[١].

٤ – الظروف العامة المحيطة:

ينتسب بديع الزمان إلى مدينة مشهورة من مدن الجبال وهى همذان[٢] وهى مدينة فى إيران جنوب غربي طهران. وقد فتحها المغيرة بن شعبة سنة ٢٤هـ، ويذكر أحد المؤرخين[٣] أن "بخت نصر" كتب إلى "صقلان" لحبس ماء عيونها حولاً، ثم بعد ذلك يرسله بعد أن أقام يقاتل أهلها مدة وهو لا يقدر عليها، ففتح ذلك الماء بعد حبسه وأرسله على المدينة فهدم سورها وحيطانها وغرق أكثر أهلها، ولم تزل همذان بعد ذلك خراباً حتى كانت حرب دارا بن دارا والإسكندر فإن دارا استشار أصحابه فى أمره لما أظله الإسكندر فأشاروا عليه بمحاربته بعد أن يحرز حرمه وأمواله وخزائنه بمكان حريز لا يوصل إليه ويتفرغ هو إلى القتال فقال: انظروا موضعاً حريزاً حصيناً لذلك فقالوا: إن هناك مدينة منيعة عتيقة قد خربت وبادت وهلك أهلها وحولها جبال شامخات يقال لها همذان، فأمر دارا ببناء همذان وبنى وسطها قصراً عظيماً له ثلاثة أوجه وجعل فيه ألف مخبأ لخزائنه وأمواله وجعل فى وسط القصر قصراً آخر وضع فيه خواص حرمه. ولا شك عند كل من شاهد همذان بأنها من أحسن البلاد وأنزهها وأطيبها وأرفهها ومازالت محلاً للملوك ومعدناً لأهل الدين والفضل إلا أن شتاءها مفرط البرد[٤] بحيث أفردت فيه كتب وقد قيل فى ذلك:

همـذان متلفـة النفـوس ببردهـا ... والزمهريـــر وحرهـــا مـــأمون
غلـب الشـتاء بصـيفها وخريفهـا ... فكأنمـــا تموزهـــا كـــانون

(١) تطور الأساليب النثرية فى الأدب العربي للدكتور أنيس المقدسي، الطبعة السادسة، ١٩٧٩، دار العلم للملايين، بيروت، ص ٣٤١.
(٢) معجم الأدباء، ياقوت الحموي، طبعة دار صادر بيروت، د.ت، ج٥، ص ٤١٢.
(٣) الروض المعطار فى خبر الأقطار، محمد الحميري، تحقيق إحسان عباس طبعة مؤسسة ناصر للثقافة، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٨٠م، ص ٥٩٦.
(٤) نفسه، ص ٥٩٦.

أما عن الملامح العامة لتلك البيئة، فقد كانت حافلة بعدد كبير من الشعراء والأدباء بعضهم اتخذ منها دار إقامة واستقرار وبعضهم الآخر رحل عنها لأسباب سياسية تتعلق باضطراب الأمن.

وعلى أي حال فمدينة همذان كان لها من المكانة العملية والبيئة الأدبية ما جعلها تخرج كثيراً من أدباء القرن الرابع الهجرى وعلى رأسهم أبو حيان التوحيدي(١).

ومما يذكر في ذلك أن أدباء ذلك العصر تخلَّوا عن البساطة في التعبير إلى التعقيد ولزوم ما لا يلزم، وبدا ذلك واضحاً فى حياتهم الاجتماعية التى اتسمت بالرفاهية والترف وبعدت عن البساطة، وطبعت تلك الطباع أدابهم، فاهتموا بالألفاظ أكثر من المعاني، ونمقوا العبارات بحيث أصبح السجع عاماً وغدا أساس البلاغة.

ومن هذا المنطلق كان على بديع الزمان أن يسير على المنهج ذاته، ذلك المنهج الذىجعله يهتم بالألفاظ وتنميقها ولكنه تفوق على معاصريه فى حرصه على الاهتمام بالمعاني وخاصة بعد أن فقدت المعاني أهميتها وأصبح المقام الأول فيه للألفاظ، ولكنه فى الوقت ذاته سار على أسلوب عصره فى مقاماته ورسائله، حينما عرضها عرضا إنشائياً حافلاً بالمحسنات البديعية والزخارف اللفظية.

وإذا تحدثنا عن الحياة السياسية لعصر البديع فنجد أنه منذ أن قامت الدولة العباسية شرعت طوائف مختلفة تنازعها السلطان، وبعضها أفلح وبعضها أخفق ثم نشأت فى المغرب دولة الأدارسة وهى أول دولة استقلت عن العباسيين، وكان قيام هذه الدولة سنة ١٧٥هـ، وبقى سلطانها حتى ٣٧٥هـ، وبعد مدة قصيرة من قيام دولة الأدارسة قامت فى المغرب دولة الأغالبة نسبة إلى إبراهيم بن الأغلب وكانت فى تونس وفى بداية القرن الثالث تولى عبد الله بن طاهر علي خراسان، ثم خلفه فى الولاية أولاده فقامت ولاية للطاهريين سنة ٢٠٥هـ، ثم قامت سنة ٢٥٤هـ إمارة الصفاريين وولي أمرها يعقوب بن ليث الصفار وأخوه إسماعيل ابن ليث، ولقد قام سلطان هذه الإمارة فى سجستان وهي التي تعرف باسم أفغانستان حالياً، ولم تدم إمارتا الطاهريين والصفاريين أكثر من خمسين سنة.

(١) هو أبو حيان التوحيدي علي بن محمد، توفى حوالي ٤٠٠هـ شافعي المذهب، كان صاحب أسلوب متميز فى الكتابه، له كثير من المؤلفات منها: "البصائر والذخائر، والإمتاع والمؤانسة، والمقابسات".

ثم قامت الدولة السامانية سنة ٢٦١-٣٨٩هـ، وفى تلك الأيام أحيا الفرس الآداب والفنون، وترجموا من العربية إلى الفارسية، وقد قامت ثلاث دول أثرت تأثيراً مباشراً فى أدب بديع الزمان ومنها:

الدولة الزيادية وقد قامت فى إقليم طبرستان واستمر سلطانها من سنة ٣١٦-٤٧٠هـ، ولتلك الدولة صلة وثيقة بالأدبين العربي والفارسي ذلك أن أحد ملوكها كان مبدعاً فى فن كتابة الرسائل.

والدولة الثانية هى **دولة بني بويه** وهى أعظم الدول الصغيرة تأثيراً فى الأدب العربي، فلقد كان ابن العميد(١) من أشهر وزرائها وكان أحد أدباء القرن الرابع الهجري.

ولقد قامت دولة بنى بوية فى هذا القرن، وتوفرت لها وسائل مادية وعسكرية وأدبية حتى احتلت مكانة مرموقة فى التاريخ وكان قيامها فى سنة ٣٢٠هـ، ويقول أحد الباحثين: "ومن عجب أن هذه الدولة الفارسية التى قامت فى أراض فارسية لم يكن لها أثر يذكر فى الأدب الفارسي، وإن كان لها الأثر الأكبر فى الأدب العربي فقد كان من زرائها ابن العميد، والصاحب ابن عباد، وقد عاش فى رحابها فترة من الزمن بديع الزمان الهمذاني وأبو بكر الخوارزمى، وأبو حيان التوحيدي، ولقد كان ملوكها على جانب كبير من الثقافة فى ميدان الأدب العربي وعلوم اللغة"(٢).

أما الدولة الثالثة فهى **الدولة الغزنوية** وقد ظلت تحكم إقليم غزنة قرابة قرن ونصف من الزمان تابعة اسمياً للدولة السامانية، ففي سنة ٣٦٦هـ بايع أشراف غزنة وجندها الأمير سبكتكين وفي سنة ٣٨٤هـ تولى ابنه محمود حكم خراسان من قبل السامانيين، وعرف عنه تشجيعه للعلم والأدب بالإضافة إلى فتوحاته المتلاحقة للهند، فكان أول من نشر الإسلام فى تلك البلاد.

(١) هو أبو الفضل محمد بن الحسين بن العميد من وزراء البويهين توفى سنة ٣٦٠هـ، واشتهر بالكتابة، وكان يُدعى الحافظ الأخير ويضرب به المثل فى البلاغة، فيقال بدأت الكتابة بعبد الحميد وختمت بابن العميد.

(٢) بديع الزمان الهمذانى، إعداد مأمون بن محيى الدين الجنان، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٤١٣هـ - ١٩٩٣م، ص ١٥.

بالإضافة إلى دولة قامت في حلب هي دولة إمارة "بني حمدان" التي أسسها سيف الدولة على بن أبي الهيجاء الحمداني، وقد قامت هذه الإمارة فى الثلث الأول من القرن الرابع وانتهت فى نهايته من سنة ٣٣٣-٣٩٤هـ.

وبذلك نرى أن بديع الزمان عاصر عصر الإبداع الأدبي، ووجد أن منبع هذا الإبداع فى إطار الملوك والرؤساء الذين كان لهم دور فعَّال فى الحياة السياسية فى تلك العصر، وكان لتلك الحياة فى القرن الرابع أثرها فى الحياة الأدبية، عامة وإبداعات بديع الزمان الأدبية خاصة، إذا كانت له صلات وثيقة بكثير من هذه الإمارات.

أما عن الحياة الاجتماعية التي تركت بصماتها على تكوينه الأدبي:

فنجد ارتباطاً وثيقاً بينها وبين الحياتين السياسية والأدبية، بل إنها تنعكس على أدب العصر وتتفاعل معه، وذلك من منطلق تبادل التأثير والتأثر، ومن المعروف أن القرن الرابع هو القرن الذي انقسمت فيه الدولة الإسلامية إلى دويلات صغيرة شبه مستقلة لكل منها أميرها ووزراؤها، وكان أغلب الأمراء من غير العرب فكانت لهم المجالس ذات التقاليد الخاصة المترفة حتى أن الخلفاء أنفسهم فى بغداد قد أدخلوا على بلاطهم ألواناً من الترف والنعيم لم يعهدها المسلمون من قبل، فأنشأوا القصور الفخمة، والحدائق الكبيرة وملأوا قصروهم بالجوارى والغلمان، وكثر لذلك مجالس المجون والشراب. يقول أحد الباحثين: "هذه الحياة المليئة بالبذخ والترف تحتاج إلى أموال كثيرة تجبى من الشعب الذي كان يستبد به الفقر والبؤس والمجاعة من جراء التفسخ والانقسام وحبل الأمن مضطرب وانتشار السطو واللصوص ومنهم ابن حمدي وهو لص بغداد"(١) وعن حال الأدباء فى هذا العصر عصر البديع، نجد أبا حيان التوحيدي يقول: "إنه أكل الحضرة فى الصحراء، وأبو سليمان المنطقي عجز عن دفع أجرة مسكن(٢)، واضطر القالى(٣) فى بعض الأوقات إلى بيع كتبه، وقد ذاع المجون والخلاعة، والقارئ لشعر ابن سكرة أو ابن الحجاج، يرى التصريح المؤذي والأدب المكشوف(٤)، ونجد مثل ذلك فى كتاب الأغاني حيث يذكر كثير من القصص الإباحية.

(١) الحضارة الإسلامية فى القرن الرابع لأدم متز، ترجمة د. محمد عبد الهادى أبي ريدة، طبعة بيت المغرب، د.ت.، ص ١٢.
(٢) الإمتاع والمؤانسة لأبى حيان التوحيدي، طبعة لجنة التأليف والترجمة د. ت.، ج٢، ص ١٨٣.
(٣) هو أبو علي إسماعيل بن القاسم القالي ٨٩٣-٩٦٧هـ، عالم لغوي ومن كتبه (الأمالي).
(٤) يتيمة الدهر للثعالبي، شرح وتحقيق الدكتور مفيد قميحة، الطبعة الثانية ١٩٨٣م، دار الكتب العلمية، بيروت، ج٣، ص ٣-٣٥.

وعلى ذلك فحياة الترف التي عاشها خلفاء وأمراء عصر البديع قد تركت آثارها واضحة على الأدب فى تلك المدة بصفة عامة، وفى أدب بديع الزمان، ومقاماته بصفة خاصة، لأنها صورت كثيراً من مظاهر الحياة الاجتماعية والسياسية لذلك العصر فكانت بمثابة نقد غير مباشر لتلك الأوضاع السائدة فى عصره حيث كانت الحياة الأدبية فى القرن الرابع انعكاساً واضحاً للعصر، وقد قفز النثر فى ذلك القرن قفزات واسعة، وذلك لأنه لغة العقل، لذلك فهو قابل للتطور، هذا بخلاف الشعر لغة العواطف مما يجعله أقل قبولاً للتطور، ونتيجة لذلك يكون النثر الذي هو لغة العقل أسرع إلى التحول والتطور من الشعر، فالشعر يلتفت إلى الوراء والنثر يلتفت إلى الأمام الأمر الذي يدفع النثر سريعاً بقدر ما يقف الشعر، فضلاً عن أن الصورة الفنية للشعر بطيئة التحول لخصائصه الموسيقية الثابتة وتقاليده الموروثة مما يجعل النثر أيسر حركة لتحلله وحرية التصرف فى أساليبه"(١).

وليس معنى ذلك إننا نضعف من قيمة الشعر أو النثر الأدبي، فلقد ازدهر فى ظل أمراء وحكام القرن الرابع الهجري، حتى عُد ذلك العصر عصر ازدهار الحياة الأدبية، "والأمر الذي يبين لنا ازدهار العلوم والآداب فى ذلك العصر أن الصاحب بن عباد "قد احتف به من نجوم الأرض وافراد العصر وأبناء الفضل وفرسان الشعر من يربى عددهم على شعراء الرشيد، ولا يقصرون عنهم فى الأخذ برقاب القوافي وملك رق المعاني فإنه لم يجتمع بباب أحد من الملوك مثل ما اجتمع بباب الرشيد من فحولة الشعراء"(٢).

ومن يتتبع الحياة الأدبية لعصر البديع، يجد النبوغ الأدبى على يد الصاحب بن عباد، وأبي الفضل بن العميد، وقد اشتهر كثير من علماء اللغة منهم أبو سعيد السيرافي، ومهما يكن من أمر فذلك العصر عصر الازدهار والتقدم الفكري والنبوغ الأدبي، ومما لا شك فيه أن بديع الزمان قد تأثر بذلك التقدم الفكري، فكتب أبدع ألوان النثر وهو فن المقامات، ولا ريب فى ذلك فهو من أسرة عربية ذات علم وفضل ومكانة مرموقة فأخوه الحسين بن يحيى كان مفتي البلدة كما كان الصاحب بن عباد يتلمذ له ويقول: شيخنا مما رزق حسن التصنيف وعصر البديع هو عصر العلماء وهمذان التى ولد بها حوت

(١) أصول النقد الأدبي للأستاذ أحمد الشايب، الطبعة الثالثة، د.ت.، ص ٩٠.
(٢) يتيمة الدهر للثعالبي، طبعة الشام، ج٣، ص ٢٢٥.

بين جنباتها نشأة أبي حيان التوحيدي وهو من أبرز أدباء العصر، كما ولد بها محمد بن حيويه المؤمن النحوي، وأبا إسحق النصيبي الذي كان له أدب واسع"(١).

وعن السمات الفنية للمقامات البديعية:

فإننا نجد أن أدباء العربية وكتابها شغلوا مدة طويلة من الزمن بظهور المقامات ونشأتها وهل هذا الفن عربي خالص أم أنه صدى للأدب الفارسي الذي يرتبط مع الأدب العربي بصلات وثيقة، إلى غير ذلك من مختلف أساليب الحدس والتخمين، وإننا نذهب إلى ما ذهب إليه أحد الباحثين فى ذلك حيث قال: "إن فكرة إنشاء المقامات عند بديع الزمان قد ظهرت فى مخيلته نتيجة لأمور كثيرة وفكر متعدد، منها هيكل الحديث عند ابن دريد فابن دريد أنشأ الأحاديث للتعليم فأخذ بديع الزمان الفكرة وأدخل عليها عناصر الحياة والحركة والمفاجأة وجعلها من أسس فن المقامة" وعلى ذلك فقد تعاون الأدب الفارسي مع الأدب العربى فى نشأة المقامة ولقد ابتكر بديع الزمان بطلين لمقاماته سمَّى أحدهما عيسى بن هشام، وثانيهما أبا الفتح الإسكندري وجعل الأول الراوي والثاني البطل المغامر، ولم يحرص بديع الزمان على أن يظهر أبا الفتح فى جميع المقامات بل كان يقلل من شأن مغامراته أحياناً، ويغفل ذكره أحياناً أخرى كما هو الحال فى المقامة البغدادية والنهدية والغيلانية(٢).

أما عن أسلوبه الفنى فى مقاماته، فنجده اعتنى فيه بالإكثار من الشعر بدرجة كبيرة إما مقتبساً وإما من إنشاء البديع نفسه، وأكثر هذه الأشعار ذكرت فى غرض واحد ولمناسبة واحدة، وبديع الزمان فى مقاماته يكمل النثر بالشعر وكذلك قد يلائم البديع بين الشعر والنثر فى المقامة الواحدة كما هو الحال فى المقامة الوعظية حيث أنشأ قصيدة طويلة وقسمها إلى مجموعات من الأبيات يأتي بفقرات من النثر تم يكملها بأبيات من الشعر، وكما يقتبس بديع الزمان من شعر الأقدمين إذا لم يجد من شعره ما يتلاءم مع الغرض، فهو كذلك يقتبس من القرآن ويستشهد بالحديث فيقول فى ذلك:

حتى إذا جزت بلاد العدي ... إلى حمى الدين نفضت الوجيب
فقلت إذا لاح شعار الهدى ... نصر من الله وفتح قريب

(١) انظر الامتاح والمؤانسة لأبى حيان التوحيدي، طبعة لجنة التأليف والترجمة، ج١، ص ١٣٤ وما بعدها.
(٢) شرح مقامات بديع الزمان لمحمد محيى الدين عبد الحميد، طبعة بيروت، ص ١٧٩.

وكقوله: "أثارتني وليمة فأجبت إليها بالحديث المأثور عن رسول الله ﷺ لو دعيت إلى كراع لأجبت ولو أهدى إليَّ ذراع لقبلت".

وتناولت المقامات بعض النواحي والظواهر الموجودة فى القرن الرابع، ويصورها بديع الزمان بما عرف عنه من حدة الطبع وفرط الإحساس ونفاذ الإدراك، خاصة وأن فيه طبيعة الأديب الذى يحس دقائق المعاني والألفاظ التي ربما تخفي على غيره، ومن أجل ذلك نراه يسلِّط فكرة على المعنى فيواتيه البيان بصور مختلفة للإبانة عن هذا المعنى الواحد حتى يعجب قارئه من كثرة التوالي للصور المترادفة، ويحس أن البديع يفيض بما يدركه فيضاً مسرعاً فى غير تكلف وهذا الفيض يظهر فى معانيه كما يظهر فى ألفاظه.

ولا تقتصر الإبانة والإفاضة على ألفاظ البديع واقتباسه من الشعر والقرآن والحديث وحسب، بل يعمد إلى الأمثال إما مقتبسة وإما مبتكرة، ويأتي بها متلاحقة متتالية فهو فى المقامة الجاحظية حين يعمد إلى نقد الجاحظ يقول: "... يا قوم لكل عمل رجال ولكل مقام مقال، ولكل دار سكان، ولكل زمان جاحظ".

وقد تتراوح أسلوب المقامات الوصفية ما بين العذوبة والتعقيد الشديد، وبين الرقة والحلاوة والإغراب والغلظة، فنراه حين يصف الخمر يلائم بين الموضوع والألفاظ التي ينبغي أن تكتب به، والجمل التى تنشأ من أجله، فإذا انتقل من الخمر إلى وصف الفرس مثلاً نجده يعمد إلى أسلوب آخر ملائم للعنف والقوة، أو للكر والفر والصيد، وتلك الأمور يلائمها الصلابة والتعقيد اللفظى ذلك بوصف الفرس وصفاً مليئاً بالألفاظ الحوشية والكلمات الغريبة الصعبة، كأنما هي كلمات بدوي لم يشاهد المدنية.

ولنتأمل وصفه الفرس فى المقامة الحمدانية بقوله: "... هو طويل الأذنين قليل الاثنين واسع المرات لين الثلاث غليظ الأكرع غامض الأربع..".

ونجده فى المقامة الكوفية وفى الناجمية يعمد إلى الإغراب فى الألفاظ والإتيان بجمل تمت إلى البداوة بصلة قريبة فيقول فى المقامة الكوفية: غريب أو قدت النار على سفره ونبح العواء على أثره ونبذت خلفه الحصيات، وكنست بعده العرصات، فنضوه طلح، وعيشه تبريح ومن دون فرخيه مهامه فيح".

وأما من ناحية الأساليب البيانية والبديعية فنجد أن المقامات مليئة بالاستعارات والجناس والتلاعب بالألفاظ.

كما تميزت مقاماته بعرضها فى سياق القصة من خلال القصد إلى التعبير عن معنى ملتزم محدود، كما لا يخلو أسلوب المقامات من تأثر بديع الزمان بالثقافة الفارسية ومن ذلك قوله فى المقامة الحلوانية: "...هب أن هذا الرأس ليس وأنا لم نر هذا التيس"، "فكلمة ليس هى ترجمة للكلمة الفارسية نيست وهي تأتي عند الفرس فى آخر الجملة الأمر الذى جعلها غير مألوفة فى العربية"(١).

وقد عبرت مقامات بديع الزمان عن أحوال الحياة الاجتماعية فى القرن الرابع الهجري، فصورت أخلاق المعاصرين وأحوال العصر أحسن تصوير كما جاء فى المقامة الرصافية التى عدد فيها أكثر من ثمانين صنفاً من اللصوص، وكذلك فى المقامة الصيمرية يصوّر لنا بديع الزمان أخلاق العصر على لسان عيسى بن هشام فى قصة رجل يقال له الصيمري.

ونكاد نعثر على تمثيل المقامات للحياة الاجتماعية وأحوال الناس فى أكثر مقامات البديع، وقد تمثلت فى الأعمال المختلفة التي كان يأتيها أبو الفتح الإسكندري فى أشكال مختلفة ورسوم متباينة وليس أبو الفتح الإسكندري إلا صورة من أهل ذلك العصر، "وتظهر لنا من مقامات البديع إن عصره كان عصر تحلل خلقي شنيع من سكر وخلاعة ومجون ففي المقامة الخمرية نجد أبا الفتح إماماً فى أحد المساجد يؤم الناس لصلاة الفجر فيدخل جماعة من السكاري للصلاة بدافع الهوس والمجون وعدم الاكتراث بحرمة الدين، ومن دلائل الانحلال الخلقي أيضاً المقامة الشامية التى حذفها أغلب ناشري المقامات من طباعتهم لما حوت من أفعال وألفاظ يخجل لها للمرء ويندي لها جبين القارئ، وفى نهاية المقامة الرصافية قصة أخرى مجونية مفحشة لأمر حدث بين شيخ وغلام"(٢).

ومجمل القول إن مقامات بديع الزمان تعتبر من الوثائق التاريخية التى تعطينى فكرة صريحة عن الحياة الاجتماعية فى زمانه وأحوال العصر وأخلاق الرجال. "وفى مقامته يبرز الكُدَية التي كانت شائعة فى ذلك العصر نتيجة لما كان يقاسيه الناس من

(١) بديع الزمان الهمذاني بين المقالة والرسالة إعداد مأمون بن محيى الدين الجنَّان، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، طبعة أولى ١٩٩٣م/١٤١٣هـ، ص٧٦.

(٢) بديع الزمان الهمذانى رائد القصة العربية والمقالة الصحفية، دكتور مصطفى الشكعة، دار عالم الكتب، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٣م.

الفاقة والفقر، وهو يعدد أنواع اللصوص وطرقهم، ومجالس الخمر التي كانت شائعة، والانحلال الخلقي والنفاق الاجتماعي"[١].

ثانياً: السمات الأدبية للمقامات البديعية:

يقول صاحب زهر الآداب[٢] عن البديع ومقاماته: "وهذا اسم (أى البديع) وافق مسماه، ولفظ طابق معناه، كلامه غض المكاسر، أنيق الجواهر، يكاد الهواء يسرقه لطفاً، والهوى يعشقه ظرفاً" ثم يذكر معارضته لأحاديث ابن دريد بأربعمئة مقامة "تذوب ظرفاً وتقطر حسناً، لا مناسبة بين المقامتين لفظاً ولا معنى، وعطف مساجلتها، ووقف مناقلتها، بين رجلين سمى أحدهما عيسى أبن هشام والآخر أبا الفتح الاسكندري، وجعلهما يتهاديان الدر، ويتنافثان السحر، فى معانٍ تضحك الحزين، وتحرك الرصين، تتطلع منهما طريفة، ويوقف منهما على كل لطيفة، وربما أفرد أحدهما بالحكاية، وخص أحدهما بالرواية".

أما التخصص بالحكاية فكان على لسان بطل الحكاية والرواية على لسان الراوى، فالراوية والبطل فى مقامات بديع الزمان خصهما بسمات تميزهم، فالبطل هو أبو الفتح ويراه البديع دائماً فى حالة الجشع والتخيل المقرونين بالذكاء، وقد تناولت المقامات كثير من المواضيع الأدبية واللغوية والكلامية والأخبار وكان من أهم سماتها الأدبية:

١ – بساطة العرض وسهولة المأخذ:

ونرى ذلك بوضوح فى المقامة الفزارية وفيها يقول: "فقلت له على رسلك يا فتى، ولك فيما تصحبنى حكمك، فقال الحقيبة بما فيها، فقلت نعم".

ثم قبضت بجمعي عليه، وقلت لا والذي ألهمها لمساً، وشقها من واحدة خمساً، لا تزايلني أو أعلم علمك. فحدر لثامه فإذا هو شيخنا أبو الفتح الإسكندري.

"إلى كل هذا الحد تطلعنا المقامات على التأنق فى الأسلوب والبساطة فى الموضوع مع الإتيان بالأسلوب العذب الناعم الذى يصل إلى الأفهام بسهولة ويسر.

٢ – الفكاهة والدعابة:

(١) نفسه، ص ٢٦، ٢٧.
(٢) زهر الآداب، للحصرى ، المطبعة الرحمانية، مصر، د. ت.، ج١، ص ٣٠٧.

فاضت مقامات البديع بروح الفكاهة التى تظهر من خلال سرد الحكاية ولنأخذ على سبيل المثال قوله فى المقامة البغدادية: "حدثنى عيسى بن هشام قال: اشتهيت الأزاذ(١)، وأنا ببغداد، وليس معي عقد، على نقد(٢)، فخرجت انتهز محالة حتى أحلني الكرخ(٣)، فإذا أنا بسواديّ يسوق بالجهد حماره، ويطرف بالعقد إزاره(٤)، فقلت: ظفرنا والله بصيد، وحيّاك الله أبا زيد من أين أقبلت، وأين نزلت، ومتى وافيت(٥)، وهلم إلى البيت نصب غداءً، أو إلى السوق نشتر شواءً، والسوق أقرب، وطعامه أطيب. فاستفزته حمية القرم، وعطفته عاطفة اللقم، وطمع، ولم يعلم أنه وقع، ثم أتينا شوّاءً يتقاطر شواؤه عرقاً، وتتسايل جوذاباته مرقاً، فقلت أفرز لأبي زيد من هذا الشواء، ثم زن له من تلك الحلواء، واختر له من تلك الأطباق، وانضد عليه أوراق الرقاق، ورش عليه شيئاً من ماء السمّاق، ليأكله أبو زيد هنيئاً، فانحنى الشواءُ بساطوره، على زبدة تنوره، فجعلها كالكحل سحقاً، وكالطحن دقاً، ثم جلس وجلست، ولا نبس ولا نبست، حتى استوفينا وقلت لصاحب الحلوى: زن لأبي زيد من اللوزينج رطلين فهو أجرى فى الحلوق، وأمضى فى العروق، وليكن ليليّ العمر، يوميّ النشر، رقيق القشر، كثيف الحشو، لؤلؤي الدهن، كوكبي اللون، يذوي كالصمغ قبل المضغ، ليأكله أبو زيد هنياً، قال: فوزنه ثم قعد وقعدت، وجردّ وجردت، حتى استويناه. ثم قلت: يا أبا زيد ما أحوجنا إلى ماء يشعشع بالثلج ليقمع هذه الصارة ويفثأ هذه اللقم الحارة، اجلس يا أبا زيد حتى نأتيك بسقاء، يأتيك بشربة ماء. ثم خرجت بحيث أراه ولا يراني، أنظر ما يصنع. فلما أبطأت عليه قام السّواديّ إلى حماره، فاغتلق الشواء بإزاره. وقال: أين ثمن ما أكلت، فقال أبو زيد: أكلته ضيفاً، فلكمه لكمةً وثنى عليه بلطمة ثم قال الشوَّاء هاك، ومتى دعوناك، زن يا أخا القحة عشرين، فجعل السّواديّ يبكى ويحل عقدة بأسنانه ويقول: كم قلت لذاك الفريد، أنا أبو عبيد، وهو يقول أنت أبو زيد فأنشدتُ:

اعمـــل لرزقـــك كـــل آلـــه ... لا تقعـــــدنّ بكـــــل حالـــــهْ
وانهـــــض بكـــــل عظيمـــــة ... فـــــالمرء يعجـــــز لا محالـــــهْ

(١) الأزاذ: من أجود أنواع التمر تشتهر به العراق.
(٢) النقد: المسكوك من الذهب والفضة، وفي العادة أن من معه النقد يعقد عليه وعاده من كيس ونحوه، فإذا انتقى العقد على النقد، فقد انتقى النقد.
(٣) الكرخ: أحد أحياء بغداد، السوادى: واحد من أهل سواد العراق أى الأرض الزراعية ويعني فلاحاً.
(٤) الإزار: لباس يشد من الوسط وينزل إلى أسفل الساقين.
(٥) وافيت أى أتيت.

فنرى روح الفكاهة تشع من بين ألفاظ المقامة ومعناها ومبناها فضلاً عن تنميق الألفاظ الذي عرف عن البديع.

٣ – السخرية والتهكم:

اعتنى البديع فى بعض مقاماته بإظهار الروح الساخرة المتهكمة ولنتأمل ذلك فى المقامة النيسابورية وهو يصف قاضياً يصلي فى المسجد: "هذا سوس لا يقع إلا فى صوف الأيتام، وجرادُ لا يسقط إلا على الزرع الحرام، ولصّ لا ينقب إلى خزانة الأوقاف، وكرديّ لا يغير إلا على الضعاف، وذئب لا يفترس عباد الله إلا بين الركوع والسجود، ومحارب لا ينهب مال الله إلا بين العهود والشهود. وقد لبس دنّيتّه، وخلع دينيته، وسوّى طيلسانه، وحرّف يده ولسانه، وقصّر سباله، وأطال حباله، وأبدى شقاشقه، وغطى مخارقه، وبيّض لحيته وسوّد صحيفته، وأظهر ورعه، وستر طعمه".

وقد ظهرت السخرية اللاذعة فى قوله فى مقامته الدينارية: اتفق لعيسى بن هشام أن يفكر في التصدق بدينار على أشحذ رجل فى بغداد، وذكر له اسم أبي الفتح الإسكندري فمضى إليه فوجده في رفقة قد اجتمعت فى حلقة فقال: يا بنى ساسان، أيكم أعرف بسلعته، وأشحذ فى صنعته فأعطيه هذا الدينار؟ فقال الإسكندري أنا، وقال الآخر من الجماعة، لا، بل أنا، ثم تناقشا وتهارشا، فقال عيسى بن هشام: ليشتم كل منكم صاحبه فمن غلب سلب، ومن عزّ بزّ، فقال الإسكندري يهجو صاحبه: "يا برد العجوز، يا كربة تموز، يا وسخ الكوز، يا درهماً لا يجوز، يا قسوة التنين، يا خجلة العنين، يا حديث المغنيين، يا سنة البؤس، يا خرطة العروس، يا كوكب الغوس، يا وطأة الكابوس، يا تخمة الرءوس، يا أم جُبين (دويبة كريهة المنظر)، يا رمد العَيْن، يا غداة البَيْن، يا فراق المحبين، يا ساعة الحَيْن (أى الهلاك) يا مقتل الحُسين، يا ثقل الدَيْن، ... والله لو وضعت إحدى رجليك على "أروند" والآخر على "دماون" وأخذت بيدك قوس قُزَح، وندفت الغيم فى جباب الملائكة ما كانت إلا حلاّجا ...".

وقال الآخر: "يا قراد القرود، يا لبود اليهود، يا نكهة الأسود، يا قسوة السود، يا ضرطة فى السجود، يا عدما فى وجود، يا كلبا فى الهراش، يا قرداً فى الفراش، يا قرعية مباش، يا أقل من لا شئ، يا دخان النفط، يا صنان الأبط، يا زوال الملك، يا هلاك الهلك، يا أخبث ممن باء بذلك الطلاق، منع الصداق، يا وحل الطريق، يا ماء على

الريق، يا محرك العظيم ... والله لو دليت رجليك فى التخوم واتخذت الشعرى خفاً، والثريَّا رفا، وجعلت السماء منوالاً وحكت الهواء سربالاً، فسديته بالنسر الطائر، وألحمته بالفلك الدائر ما كنت إلا حائكاً ...".

وعلى الإجمال يمكن أن نستخلص قيمتها الفنية فى نقاط منها:-

أولاً: من حيث الأسلوب (الشكل):

فنجده أسلوباً منمقاً يعتمد على السجع والغريب من الألفاظ كما يعتمد على الحوار والموضوع الذى يصلح للفن المسرحى، أما التنميق فقد التزمه البديع كما التزمه غيره من مترسلى ذلك العصر، وهو يقوم عنده بإرسال العبارة موجزة، سريعة، مقطعة تقطيعاً موسيقياً، فيها ضروب من التشبيهات والاستعارات والكنايات والجناسات وما إلى ذلك، بل فيها كلام يكاد لا يعرف إلا طرائق المجاز، كما فى قوله: "نهضت بى إلى بَلْخ[١] تجارة البزة[٢]، فوردتها، وأنا بعذرة الشباب[٣]، وبال الفراغ[٤]، وجلية الثروة ...".

فالتجارة هى التى تنهض به، وهو يرد مدينة بلخ كورود العطشان للماء، وهو بعُذْره الشباب أن ناصية، كناية عن سواد الشعر وريعان الفتوة، وهكذا تتكلم المجازات فى المقامة ويعدل الكلام فيها عن مذهب التصريح إلى مذهب المداورة، وإنك ترى فيها العبارات قصيرة، تحمل دُفعاً من الأنغام الموسيقية التى تختلف بين المد والقطع والطول، والقصر، والشدة واللين.

والتنميق يقوم بنوع خاص على السجع، وقد التزمه البديع إلا فى النادر من المقامات، ويتميز السجع عنده بالرشاقة والخفة، والبعد عن التكلف، وهو يتصرف فيه تصرف الحاذق الماهر، ففيه حيوية: ويفصل ما بين أجزائه بفواصل السؤال والجواب وما إلى ذلك.

(١) مدينة من مدن خرسان.
(٢) البزة: الثياب، وغلب البز على ما ينسج من القطن خاصة.
(٣) بعذرة الشباب أى عنفوانه.
(٤) بال الفراغ أي حاله أي حال الخلو من الهموم.

ونرى البديع يقول: دخل عَليّ شاب فى زى ملء العين، ولحية تشوك الأخدعين، وطْرف قد شرب من ماء الرافدين ولقينى من البرّ فى السّناء بما زدته فى الثناء".

ويقول: "فأين تريد؟ قلت: الوطن. فقال بلغت الوطن، وقضيت الوطر. فمتى العَوْد. قلت القابل. فقال: طويت الربط وثنيت الخيط، فأين أنت من الكرم .. وهكذا ترى السجع، ومهارة البديع فى استعماله. كما اعتنى أيضاً بتضمين الكلام ألواناً من الآيات القرآنية والأبيات الشعرية والأمثلة والألغاز اللغوية والبيانية.

ثانياً: من حيث الموضوع (المضمون):

واتضح لنا أن المقامات لم تكن ذات موضوع واحد بل تعددت الموضوعات وإن دارت فى إطار واحد هو الكُدْية والاحتيال للعيش، بالإضافة إلى اهتمامه بالقريض والنقد والوعظ الديني فى إطار راويتها عيسى بن هشام وبطلها أبي الفتح الإسكندري.

وقد حرص على عرض الموضوع بأسلوب يغلب عليه الرقة والإبداع، وحرص البديع من خلال مقاماته – شأنه كشأن أى مؤلف مسرحي على استشفاف حقائق شتى فى شأن الحالة الاجتماعية لذلك العصر، شأنه فى ذلك شأن أى كاتب مسرحي، يستنبط من معطيات بيئته موضوعات فنية يعرضها على خشبة المسرح، فهو وإن كان همه الأول فى حَشد الألفاظ والاهتمام باللغة إلا أنه لم يستطع التخلص من قيود البيئة التى عاش فيها فتأثر بها، وظهر ذلك الأثر فى مقامته "فنجد الطبقة البورجوازية، التى تحرص على جمع المال، وتمتص أكباد الناس، وتعيش فى المنازل الفخمة، والقصور المنمقة، ولبست البزّ والأرجوان، وانصرفت إلى أطايب العيش مأكلاً ومشرباً ولهواً.

قال فى المقامة الجاحظية: فأفضى بنا السير إلى دارٍ

تُرِكَـــت والحســـنَ تأخُـــذُه تَنْتَفـــي منـــهُ وتَنْتَخِـــبُ
فَانْتَفَـــتْ مِنْـــهُ طَرَائِفَـــهُ وَاسَـــتَزادَتْ بَعْـــضَ مَـــا تَهَـــبُ

قد فرش بساطها، وبسطت أنماطها[١] ومد سماطها[٢]، وقوم قد أخذوا الوقت بين آسٍ مخضود[٣]، وورد منضود[٤]، ودن مقصود[٥]، وناى وعود فصرنا إليهم وصاروا إلينا ثم عكفنا على خوان قد مُلئت حياضه[٦]، ونورت رياضه، واصطفت جفانه[٧] واختلفت ألوانه.

كما حرص فى موضوعاته على بيان "طبقة عامة الناس" التي تعيش فى فقر مدقع، وذل موجع، تنهشها المجاعات نهشاً، ويمزق أحشاءها الجوع تمزيقاً، وقد كثر فيها الاستعطاء والتكدس"، وذلك من خلال المقامات المضيريه، والبصرية، والتجارية، والمجاعية، والبصرية، كما نجد كذلك فى أكثر المقامات ولا سيما عند الأطفال.

وحرص كذلك فى موضوعاته على بيان "الانحطاط الأخلاقي" وذلك من خلال المظالم الاجتماعية التي حلت بالطبقة الكادحة فأدى ذلك إلى زوال الشرف، والنقمة على الحياة، والحقد على الطبقة البورجوازية، وإشاعة الكذب، واللصوص بينهم ومن طريف ما قيل فى ذلك فى المقامة الرصافية.

بالإضافة إلى حرصه على بيان "مظاهر اللهو" التي شاعت وانتشرت فى عصره من مجالس خمر وشراب، كما فى المقامات الفردية، والنهدية، والصيمرية.

كما حرص كذلك على الواقعية فى موضوعاته وذلك حينما تسرب فى مقاماته إلى بيوت بعض الناس وعمل على تصوير حياتهم البيئية، وهندسة مساكنهم، وطرائق معيشتهم، وكيف يلجأون إلى الحمامات العامة، وكيف يستعملون الخبز والملح والجريش والبقل والخل والماء المثلج، والنعل الكثيف للحمام، والمشط والموس، والسطل والليف، وانظر فى ذلك فى المقامة الساسانية والحلوانية.

وحرص كذلك على إظهار العادات والتقاليد السائدة فى عصره، ومن تلك العادات والتقاليد السائدة في عصره أطلعنا على عادات القوم فى ندب الأموات، والتفجع

(١) الأنماط جمع نمط وهو ظهارة الفرش أيا كان. و"بسط الأنماط" تغشية كل فراش بغشائه اللائق به.
(٢) مد سماطها أى صففت مواد الزينة فى جوانبها.
(٣) الأسي المخضود: أى الريحان الذي عطف بعض عيدانه على الآخر للزينة.
(٤) المنضود أي المصفوف.
(٥) الدن المقصود: وعاء الخمر الذى قص ختامه.
(٦) الحياض: أوعية الطعام.
(٧) الجفان: القصع الكبار.

عليهم، وفي التقزز من الحجامة والحجامين، وفى استعمال القنديل، وقد عرض فى المقامة التميمية لنظام الحكم وأعمال الدولة، قال: "حدثنا عيسى بن هشام قال وَليتُ بعض الولايات من بلاد الشام ووردها سعد ابن بدر أخو فزارة وقد ولى الوزارة، وأحمد بن الوليد على عمل البريد، وخلف بن سالم على عمل المظالم.

وهكذا نرى أن البيئة تسربت إلى مقامات الهمذاني، وكان لها فى كل مقامة أثر، كما أن فى كل مسرحية أثراً من آثار البيئة التي تقال فى إطارها، مما يجعلنا نجزم بالعلاقة الوثيقة بين الفن المسرحي والفن المقامي فى معناهما ومبناهما.

أما عن القيمة الأدبية للمقامات البديعية:

فمما لا شك فيه أن مقامات بديع الزمان تحفة رائعة من تحف الأدب العربي وفتح جديد فى كتابه النص المسرحي، لأنني أرى أن عملية الإبداع عموماً وفي مجال الكتابة للمسرح بوجه خاص تمضى من خلال أساس نفسي فعال ذى مستويات وأبعاد مختلفة.

فمن حيث الموضوع نجد أن البديع انفعل بمعطيات عصره وزمانه فعبر عنها، وعلى رأس الموضوعات الاجتماعية التي انفعل بها وعبر عنها فى مقاماته موضوع "الكُدية" وأصحاب الكدية قوم يتجولون فى البلاد المختلفة والأمصار المتباعدة يتكسبون بالأدب تارة، وتارة أخرى يحتالون على الناس بحيل ملفقة وأكاذيب مخترعة وقد أطلقوا على أنفسهم بنى ساسان أو الساسانيين.

وساسان هذا قد رويت فيه أقوال وأساطير مختلفة. "فقيل إنه كان رجلاً فقيراً بصيراً فى استعطاء الناس والاحتيال فنسبوا إليه"(١).

ونحن إذ استعرضنا العدد الذي وصل إلينا من مقامات البديع نجد أن أغلبها كانت تدور حول الكدية، اللهم إلا ثلاث عشرة مقامة لم تتناول هذا الموضوع إلا أنه فى مقاماته عرف كيف يستوعب حيل المكدين وأقوالهم، واستيعابه لهذه الظاهرة وانفعاله بها نفسياً تجعلني أذهب إلى القول إنه كان فى طريقه إلى الكتابة فى المسرح. "فعملية الإبداع فى المسرحية عملية مشروطة بظروف متعددة منها تكوين الكاتب ثقافياً،

(١) ظهر الإسلام للأستاذ أحمد أمين، طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ج١، ص ١٤٢.

والمجتمع الذى يوجد به وقيمه ومشكلاته، والقالب الفني السائد ومدى تقبله لرؤيا الكاتب وإمكانياته"(١).

وإننى أرى أن البديع حرص علىإبراز ثقافته فى المقامات على عادة عملية الإبداع فى المسرحية والتي يشترط فيها ثقافة الكاتب، ومن ذلك فإننا نرى حرص بديع الزمان على بيان الناحية الثقافية فى مقاماته، فإلى جانب الفكاهة والطرف كان يرمي إلى إشاعة جو ثقافي، إذ كانت المقامة تلقى فى نهايات جلساته كأنها ملحة من ملح الوداع المعروفة عند أبي حيان التوحيدي، فى الامتاع والمؤانسة، ولذلك نجد بديع الزمان يتأنق فى أسلوبها وبسطة موضوعها، ويأتى تارة بالأسلوب العذب الناعم ...، وتارة أخرى بالكلمات الغريبة الحوشية، ومرة ثالثة يسرد وقائع تمتُّ إلى تاريخ الأدب أو إلى النقد الأدبي بسبب قريب، وفي بعض المقامات يأتي بألغاز وأحاجٍ تنشط العقل وتشحذ الفكر ولا يهمل البديع فى بعض مقاماته الوعظ والحجاج فى المذاهب إلى غير ذلك من الأمور التى تمتُّ إلى الثقافة وتوسيع المدارك بروابط نسب وأواصر قربى"(٢).

وإذا تعمقنا فى المقامة الناجمية نجد أنها أحسن المقامات التي يمكن أن نعدها عملاً مسرحياً تدل على ثقافة واضحة وفي تلك المقامة نجد أن البديع يحتال احتيالاً موفقاً لكي يمدح خلف بن أحمد فيجعل عيسى بن هشام يجلس بين جمع من الأصدقاء يتسامرون، وتحدث مفاجأة عندما يقرع الباب فيجدوا أمامهم رجلاً لطيف الكلام فصيح اللسان يشكو الفقر والجوع .. فيسأل عن اسمه فيجيبه أنه يعرف بالناجم، فيسأله الجمع عن حاله فيقول: "أما الوطن فاليمن، وأما الوطر فالمطر، وأما السانق فالضر، والعيش المر" فيهشمون له، ويطلبون منه الإقامة عندهم، فلديهم من الأمطار من يزرع، ومن الأنواع ما يكرع، فيجيب ولكن أمطاركم ماء والماء لا يروى العطاش، فيسألونه عن أي الأمطار ترويه فيجيب، مطر خلفي ثم ينشد:

سجستانَ أيتها الراحلة ... وبحرا يؤمُّ المنى ساحله
سنقصد أرجان إن زرتها ... بواحدة مائة كامِلَه
وفضل الأمير على ابن العميد ... كفضل قريش على باهِلَه

(١) انظر علم نفس الإبداع للدكتور شكري عبد الحميد، دار غريب للطباة والنشر، طبعة ١٩٩٥، ص ٢١٨.
(٢) بديع لازمان الهمذاني رائد القصة العربية والمقالة الصحفية للدكتور مصطفى الشكعة، دار الرائدالعربي، بيروت، لبنان، طبعة ١٩٧٨م، ص ٢٤٧.

وتمر الأيام، والقوم جلوس فإذا بالشيخ الناجم يهجم عليهم رافلا فى نيل المنى وذيل الغنى فيسألونه عما وراءه فيجيب: جمال موقرة، وبغال مثقلة، وحقائب مقفلة، ثم أنشأ يقول:

مـــولاي أى رذيلـــة لم يأبهـــا خلـــف وأي فضـــيلة لم يأتهـــا
مـــا يُسْـــمِعُ العـــافين إلا هاكهـــا لفظـــاً ولـــيس يجـــاب إلا هاتهـــا

فالمقامة تصلح لأن تكون عملاً مسرحياً فأسلوب البناء قام على التصاعد بالصراع إلى غايته، والصراع يتصاعد فى نفس الحاضرين عندما يجدون الشيخ الفقير قد تحول فجأة إلى شيخ غني، فيتصاعد الصراع فى خط مُتنام نحو قمة مشحونة بالتوتر، ثم يتجه الخط نحو القرار الحاسم فى النهاية وهو إجابة الشيخ الذي تغير حاله وتبدَّل بعد أن تركهم أياماً بالإضافة إلى أنها قامت على الحوار، وقد كان الحوار بين أكثر من شخصين عيسى بن هشام والقوم، ثم الشيخ الذي فاجأتهم والحوار هنا كان فعَالاً حيث لم يجعله الكاتب مجرد مناقشة عقلية يشترك فيها أكثر من شخص ولكن البديع أراد أن يمتع المتلقى بمسرحية تتضمن حواراً يعبر عن انفعالات الأشخاص بهذه الشخصية التى فاجأتهم ولشدة انفعالهم يطلبون منه الإقامة عندهم.

بالإضافة إلى الصراع بين القوم والشخص حول فكرة كيف يمكن أن يتبدل فقره إلى غنى ورفضه للإقامة عندهم، وكأنه رأى أن حل العقدة لم يكن إلا حيث يري هو لا كما يريدون هم.

وإننا نرى أن للمقامات قيمة أدبية فى إطار الفن المسرحي تتمثل في موضوعها: فهي ليست ذات موضوع واحد يعني المؤلف بمعالجته، أو يهتم بتفصيله، وإنما هى شتيت من الموضوعات يجري فى إطاره القصص العام حول الكُدْية والاحتيال للتعيش، ويجري في إطاره الجغرافي حول ما يشبه الرحلات من بلد إلى بلد ويجري فى إطاره الفنى حول راوية اسمه عيسى ابن هشام، وبطل اسمه أبو الفتح الاسكندري.

أما الكدية والاحتيال للتعيش فأمر كان شائعاً لذلك العهد حتى فى طبقات العلماء وأرباب الثقافة، وأمرعرض له الجاحظ فى أقاصيصه، وعالج بعضه هنا وهناك على لسان بخلائه وقد ذكرنا فى صفحات سابقة أن عصر البديع كان "المال هو الغرض

الأول فيه ... وكان عصر ترف في القصور والدور، وهذا الترف جر إلى الفتن والحروب والمصادرات والهجم على البيوت حتى صارت الثروة خطراً على صاحبها.

فما قولك بوزير عنده من العبيد والمماليك أربعة آلاف غلام! أيدع هذا كبيرة أو صغيرة لا يرتكبها فى سبيل ابتزاز الأموال؟!

إن الثروة التى كانت فى بيوت (الكبار) تكاد أخبارها لا تُصدق. أما الشعب المسكين فكان فى كل قطر طريد الفقر والبؤس، تأكل رغيفه الجباة المتكلفون بجمع الضرائب وليس من يسألهم عما يفعلون لا يهمهم إلا جمع المال ليدفعوا ما تكلفوا به للولاة[1].

أما من حيث دور العرض المسرحي

فإنما يتمثل فى الإطار المكاني الذى تُعرض فيه كل مقامة على حدة ففي المقامة الأزادية مدينة بغداد وفى السجستانية سجستان، وفي المقامة القريضية جرجان الأقصى إلخ مقاماته والتى تعرض على مسرح البلد التى تدور فيها وذكر البديع للبلد الذي يذهب إليها الراوي دليل وافٍ على صلة مقاماته بالمسرح حيث لا يذكر أي أهمية لتلك البلد سوى ذكر اسمها وهذا يشبه إلى حد كبير المسرحية التي يهتم أبطالها ومؤلفوها فى عرضها فى بلدان مختلفة ولا دخل لاسم البلد فى تأليفها إلا للعرض على مسرح تلك البلد.

"فالبديع لا يهمه من المدن والبلدان إلا ذكر اسمها. فهو لا يكاد يطلعنا على شئ من أحوال ذلك المسرح الذى يختاره لروايته وأعمال بطله. وكل ما هنالك أننا نستشف بعض الحقائق البيئية من خلال الأقوال والأعمال، فنعلم مثلاً أن جرجان بلد تجارة وزراعة وأن فى بغداد فئة من الناس تنعم برغد العيش وأخرى ينهشها الفقر والضيق، وأن الكوفة من أهم مراكز التصوف، وأن بلاد فزارة بلاد صحراوية تقطنها السبّاع والضباع، إلى غير ذلك مما لا يغنى غناءً كثيراً وإنما الفائدة العظمى التي نستنبطها من ذكره أسماء تلك البلدان هو علاقة المقامة بالمسرح وذكره لها على سبيل عرضها على مسارح تلك البلدان.

أما من حيث الشخصيات:

(١) بديع الزمان الهمذاني، مارون عبود، ص ١٠-١٢.

فتكاد تنحصر فى الراوية "عيسى بن هشام، والبطل أبي الفتح الإسكندري". وأما بقية الشخصيات على مسرح المقامات فرفقة يتخذون شكل صحابة فى المقامة القريضية، وفكهانى فى المقامة الأزادية وأصحاب كنجوم الليل يلازمون ظهور الخيل فى المقامة الأسدية، وإمام يتقدم إلى المحراب ويقرأ فاتحة الكتاب ويرتلها فى المقامة الأصفهانية ... وغير هؤلاء كثيرون يأتي ذكرهم فى أدوار ثانوية لا يهتم بها المؤلف كثيراً كاهتمامه بأدوار الأبطال، وهذا شبيه بما يحدث فى التأليف المسرحي وكان اهتمامه أولاً بالبطل الإسكندري، وبالراوي الذى يروي المسرحية وهو عيسى بن هشام.

وعن اهتمامه بالبطل كما يحدث فى المسرح فنجده يقدم أبا الفتح الإسكندري دائماً فى صورة رجل العقل والعلم والسفر، وقد اضطر هذا البطل العالم أن يسلك طريق الاحتيال والتسول لأن الدّهر ساءه، ومصائب الأيام أَلَمَتْ به، فراح يتلون، ويلبس لكل حال ما يلائمه، فكان المشخصاتي أو الممثل الذي يُجيد الدور الذي يلعبه على خشبة المسرح فنراه فى المقامة المضيرية يأتي به فى القصص الفني وتحليل النفسيات، وفى المقامة الساسانية يتزعم جماعة بني ساسان أهل التسول والاحتيال، وفي المقامة القزونية يظهر بطل الحروب الذي يحث الناس على الجهاد ضد الروم ويجسد شخصية الشعراء المتكسبين فى المقامات الناجمية، والنيسابورية والخلّية، والتميميّة، والسارية.

وعن اهتمامه بالشخصيات التراثية كما يحدث فى المسرح من استدعاء للشخصيات التراثية كما فى مسرحية مصرع كليوباترا لشوقي، ومأساة الحلاج لصلاح عبد الصبور وغير ذلك من المسرحيات التي تهتم باستدعاء الشخصيات التراثية لبيان قصة حياة تلك الشخصيات نجده اهتم باستدعاء شخصيات بارزة فى عالم الشعر والأدب والنقد ومنهم امرؤ القيس الذي استدعاه فى المقامة القريضية وحرص على بيان ابتكاراته الشعرية، كما استدعى شخصية النابغة وبين عوامل نبوغه، وكذلك استدعى شخصية زهير وطرفه مبيناً كيف كانا علامة بارزة فى سماء الإبداع الشعري، وعرض الخصومة بين القدماء والمحدثين ووضح الصراع بينهما.

ب: الحريري:

وهو القاسم بن علي بن محمد بن عثمان الحريري، ولد بضاحية من ضواحي البصرة وهى قرية مشان عام ٤٤٦هـ وتوفى عام ٥١٦هـ[١]، ولما شب ذهب إلى البصرة حيث "سمع الحديث وقرأ الأدب واللغة وسرعان ما أصبح بفضل فطنته وذكائه صاحب الخبر فى ديوان الخلافة، وهي وظيفة تشبه وظيفة مصلحة الاستعلامات فى العصر الحديث"[٢]، واستمرت هذه الوظيفة فى أولاده إلى آخر عهد ٥٥٦هـ إذ زار العماد الأصبهانى البصرة ورأى أولاده يقومون عليها[٣] وكان الحريري يسكن البصرة بمحلة بنى حرام وكان قبيحاً دميم الخلقة قذراً في لبسته وهيئته مُبتلى بنتف لحيته[٤].

وتبلغ مقاماته خمسين أتى فيها على كثير من "مواد اللغة وفنون الأدب وأمثال العرب وحكمها بعبارة مسُجَّعة مزينة، بأنواع البديع، ولا سيما الجناس ترغيباً للطلاب فى حفظ اللغة، وأدبها وتفكيهاً لهم بمطالعتها"[٥].

وعن السمات الفنية والأدبية لمقامات الحريري:

هى كمقامات البديع تتفق والمسرح فى احتوائها على حكايات درامية تفيض بالحركة التمثيلية، وفيها الشخصيات المتمثلة فى الراوى "الحارث بن همام" وهو الذى يروي أحاديثها، أما البطل الذى يقوم بالتشخيص فهو أبو زيد السروجي، وهومن أهل الكُدْية الذين احترفوا التسول.

وقد قيل إن شخصية "أبو زيد السروجي" بطل مقامات الحريري هى شخصية حقيقية[٦]، ولا نستبعد ذلك خاصة وأن المقامات كانت ترتبط بالواقع الذي عاصره مؤلفوها سواء كان البديع أو الحريري، وذلك فى موضوعها ومضمونها، وفى أسلوبها وشكلها وإن كان الباحثين المحدثين يرفضون ذلك[٧].

أما من حيث الشكل الفنى:

(١) الفن ومذاهبه، فى النثر العربي للدكتور شوقي ضيف طبعة دار المعارف الطبعة الثالثة ١٩٦٠م، ص ٢٩٩.
(٢) معجم الأدباء لياقوت الحموي، طبع مصر، ج١٦، ص ٢٦١.
(٣) الخريدة للعماد الأصبهانى قسم العراق، تحقيق محمد بهجة الأثري، ج٢٤، ص ٦٠١.
(٤) معجم الأدباء، ج١٦، ص ٢١٦.
(٥) جواهر الأدب فى أدبيات وإنشاء لغة العرب لأحمد الهاشمى، الطبعة السابعة والعشرون ١٣٩٨هـ/١٩٧٨م، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص ٤٣١، ٤٣٢.
(٦) انظر فى ذلك معجم الأدباء لياقوت الحموي، ج١٦، ص ٢٦٣.
(٧) دائرة المعارف الإسلامية، ترجمة الحريري ومادة مقامة.

الذي يطالعنا فى مقامات الحريري أنه عقَّد أسلوب الكتابة فيها، ولا ريب فى ذلك "فأهم جانب تفترق به مقامات الحريري عن مقامات البديع أنها كتبت فى ظلال مذهب التصنع وعقده، بينما كتبت مقامات البديع فى ظلال مذهب التصنع والزخرفة، وليس معنى ذلك أن الحريري لم يبن مقاماته على السجع ولا على وشى البديع، بل لقد بناها على أساس هذه المواد، ولكنه أخرجها في صورة جديدة هي صورة مذهب التصنع وما يمتاز به من تصعيب الأداء. إما بجلب أشياء غريبة عن دوائر الفن من حيث هو، وإما بتعقيد ما يندمج في هذه الدوائر من جناس، وغير جناس، وإما باستحداث طرق جديدة كالطريقة التي قابلتنا في رسائله، إذ وجدناه يبنى بعضها على حرف واحد ومن يرجع إلى مقدمة مقامات الحريري يجده يقول فيها: "إنها تحتوى عل ما وشحَّتها به من الآيات ومحاسن الكنايات ورصَّعته فيها من الأمثال العربية، واللطائف الأدبية، والأحاجي النحوية وهذا نفسه الذي يجعلنا نقول إن الحريري عقَّد أسلوب الكتابة فى مقاماته، فهو يعترف منذ السطور الأولى فيها بأنه سيوشحها بالآيات القرآنية، وكان هذا التوشيح إحدى سمات أصحاب التصنع"(١).

ولعل أول ما يلاحظ من ذلك هو الكتابات التي يشير إليها الحريري، وإنها لتحيل كثيراً من جوانب مقاماته إلى ما يشبه الألغاز" وارجع إلى المقامة التاسعة عشرة الملقبة بالمقامة النصية تجده يكثر من الكنايات على نحو مبعد فى الإغراب إذ يكني عن الموت بأنه يحيى وعن الجوع بأبي عمرة وعن الخوان بأبى جامع وعن الجَدْى بأبي حبيب"(٢).

والحريري وإن كان استخدم مثل هذه الكنايات في تلك المقامة إلا أنه فى مقاماته الأخري غالباً ما يتخلى عنها، ولكنه يُصر على أسلوب التعقيد وذلك عندما يحشدها بالأمثلة كما يقول في مقدمة مقاماته بشرح الشريشي(٣).

ومن حيث المضمون:

(١) الفن ومذاهبه فى النثر العربي للدكتور شوقي ضيف، ص ٢٩٩.
(٢) الفن ومذاهبه فى النثر العربي للدكتور شوقي ضيف، ص ٢٩٩، وما بعدها.
(٣) مقامات الحريري بشرح الشريشى، ج٣، ص ٣٧٨.

فنجد أنها "حكايات درامية تفيض بالحركة التمثيلية وإن كان الحريري لم يقصد بها القصص من حيث هو، وإنما قصد بها تعليم الناشئة الأساليب الأدبية".

وإننا نرى أن للمقامات الحريرية قيمة أدبية فى إطار الفن المسرحي تتمثل فى:

أ- موضوعها:

حيث تدور فى مجملها حول الكدية وابتزاز المال عن طريق الحيلة، ويعرض موضوعها فى إطار من غاية وهدف يسعى فى الوصول إليه كالوعظ الديني وهو فى هذا الإطار يتفق والغاية من الفنون المسرحية في تحقيق غاية وهدف ومغزى.

ونجده في إطار عرض الموضوع يحرص على الإتيان بالأساليب اللغوية الملائمة للعصر الذي يعيشه، فاهتم بالصنعة اللفظية فأتى بالألفاظ اللغوية والبديعية التي افتن بها ومن مثل ذلك الافتنان بالإعجام والإهمال، كأن يستعمل ألفاظاً معجمة الحروف أو غير معجمة، وقد أكثر من الإغراب والأحاجي والألغاز وما إلي ذلك مما شاع فى أيامه وعُدَّ من البلاغة الرفيعة كا اعتنى فى موضوعها بتضمينه روح الفكاهية والهزل وذلك بغرض امتاع القارئ.

ب- أسلوبها (الشكل الفني لها):

شابه الحريري الهمذاني فى أسلوبه فى مقاماته من جهة الحوار بين الراوي والبطل، والحكاية الذي يجعل منها معبراً لتصوير الكدية السائدة فى عصره، وإظهار المهارة والإبداع اللغوى والبياني على سائر المبدعين فى عصره. وقد فاق الحريري البديع فى أنه كان في مقاماته "أشد حبكاً[1] وأكثر غرابة، وأشد اعتماداً للسجع والتنميق، وأكثر مهارة فى اختيار الألفاظ وتراكيب الجمل.

ومقامات الحريري شأنها كشأن المقامات البديعية تتفق والفن المسرحي في المعنى والمبنى وإلى ذلك أشار الشريشي حيث قال: "والمقامات المجالس، واحدها مقامة، والحديث يجتمع له ويجلس لاستماعه يسمى مقامة ومجلساً، لأن المسمتعين للمحدّث ما بين قائم وجالس ولأن المحدث يقوم ببعضه تارة ويجلس ببعضه تارة"[2].

(١) تاريخ الأدب العربي "الأدب القديم" للدكتور حنا الفاخوري، الطبعة الأولى، دار الجيل، بيروت، لبنان، ١٩٨٦م، ج١، ص ٦١٥.

(٢) شرح المقامات الحريرية، للشريشي، ج١، ص ١٠.

فالمقامة تعني المكان الذي يجتمع فيه الجمهور للاستماع للأحاديث وهذه الأحاديث يرويها راوي على لسان بطل يقوم بتشخيص الأدوار هو "الحارث بن همام".

وهذا المكان هو الإطار المسرحي الذي تعرض فيه المقامة وهناك الحوار المسرحي الذي يدور في إطار المقامات الحريرية وقد أشار إلى ذلك ابن المدبر حيث قال: "وانظر في كتب المقامات والخطب ومحاورات العرب"(١).

ومما لا شك فيه أن الحوار من أهم العناصر المسرحية ولقد شابه الحريري البديع فى أن جعل عنصر الحوار فى مقاماته ملائماً لموضوعها الذى هو بدوره ملائم للعصر الذي أنشئت فيه المقامات، وهذا نفسه الحوار الجيد فى المسرح الذى ينبغى أن يلائم بين نفسه وبين موضوع المسرحية وروحها"(٢). وإن كنا نرى أن للبديع فضل السبق إلى الفن المقامي الذي كان له علاقة بالفن المسرحي، إلا أن مقامات الحريري لا تخلو من عنصر الشخصيات والحوار ودور العرض التي غالباً ما تشبه عناصر الفن المسرحي.

هذا وقد حاول الحريرى أن يظهر تفوق البديع عليه، وأنه من الصعب أن يلحق به، وقد قال أحد الباحثين فى ذلك: "إذا ابتهر بديع الزمان وأدّعى فهو على حق، بل هو سيد الموقف وأمير الكلام فى هذه الحقبة من تاريخ الأدب، ولم يَفُقْهُ الحريري في العبارة التي لا غبار عليها إلا لأنه نحوي لغوي وشاعر أيضاً، أما الفن فى المقامات فبقى وظل وسوف يظل للبديع"(٣).

على أننا نرى وإن كانت للمقامات البديعية فضل السبق إلى هذا الفن الذي يشبه الفن المسرحي إلا أن المقامات الحريرية كان لها من المميزات والسمات الفنية التي تجعلها شبيهة بالفن المسرحي ومنها:

١- أشار الحريري إلى الموضوعات التي عالجها فى مقاماته، على أنها تدور كلها في إطار عام من التحدث عن الكُدْية، وعلى ذلك فالموضوع واحد في سائر المقامات الحريرية، فعمل على تصوير الحياة الاجتماعية السائدة فى عصره وما ذلك إلا

(١) الرسالة العذراء لابن المدبر، طبع دار الكتب المصرية، ص ٧.
(٢) فى النقد المسرحي للدكتور محمد زكي العشماوي. طبعة أولى ١٩٦٨، دار الكتب الجامعية، ص ٢٨.
(٣) بديع الزمان الهمذانى لمارون عبود، من سلسلة نوابغ الفكر العربي، دار المعارف، القاهرة، ص ٤٣-٤٤.

لإحاطته بمشكلا الحياة والإنسان، واتحاد الدراما بالحقيقة معناه اتحاد الفنان بالحياة أو اتحاد المفكر بالفكرة فالمسرحية – ككل عمل أدبى آخر ليست مستودعاً للأفكار أو الحقائق وإنما ترتبط الحقيقة فيها والفكرة بتجربة المؤلف"(١). "ولعل هذا يجعل من مقاماته علاقة وثيقة بالمسرحية التي تبرز أجزاء من حياة بعض الناس يبصر بها المؤلف"(٢).

٢- كشف الحريري فى مقاماته عن علاقتها بالمسرح الشعري وذلك حينما دبج مقاماته بالكثير من أشعار من نظمه مما يجعلنا نرى علاقة وثيقة بين المقامات الحريرية والمسرح الشعري، ولا يستبعد فى هذا أن نقول إن الفرنسيين هم الذين تأثروا بالمقامات الحريرية فى مسرحهم الشعري قبل أن يتأثر بهم شوقي فى مسرحياته الشعرية، وقد قال الحريري نفسه على قدرته على تأليف المقامة الشعرية "ولم أودعه من الأشعار الأجنبية إلا بيتين، أسست عليهما بنية المقامة الحلوانية، وآخرين توأمين ضمنتها خواتم المقامة الكرجية، وما عدا ذلك فخاطرى أبو غذره ومقتضب حلوه ومره".

٣- جعل الحريري لمقاماته بطلاً واحداً هو "أبو زيد السروجي" على غرار ما فعل البديع، كما شابهه فى الراوية الواحدة وهو "الحارث بن همام" وقيل إن شخصية الحارث بن همام بطل مقامات الحريري شخصية حقيقية، فعلى أثر غارة الصليبيين على مدينة "سروج" عام ٤١٤هـ، وهي قريبة من البصرة، وقد تعرضت لما تعرضت له بلدة الحريري "البصرة" في الغارة نفسها، تشرد أهلها، وكان من أهلها المشردين رجل يسمى "أبو زيد" وفد على البصرة متسولاً ودخل على مسجدبنى حرام، وكان فيه الحريري الذي رأى فى أبي زيد رجلاً مقوالاً فصيحاً يائساً ضائق الذرع بما آلت إليه حاله من العسر بعد اليسر، فهو لذلك ساخر مستهتر، فأنشأ مقامة فى وصف ذلك الرجل ومقدمه إليه وحالته وهى المقامة الحرامية، وأخذ فى المقامات الأخرى يصف نفس الشخصية ومغامراتها بين الناس لكسب العيش"(٣).

(١) قضايا الإنسان، فى الأدب المسرحي المعاصر للدكتور عز الدين إسماعيل، ١٩٨٠، دار الفكر العربي، ص ٣٧.
(٢) نفسه، ص ٣٧.
(٣) مقامات الحريري بشرح الشريشي "المقدمة".

وعلى ذلك فمقامات الحريري تتشابه مع الفن المسرحي تلك الفن الذى يشترط فى جوهر الدراما الصراع تأكيداً لحيوية الحقيقة المسرحية، فالمسرحية نوع من الحقيقية الأدبية أولاً وقبل كل شئ وهي لذلك لا يمكن أن تكون مستقلة بل تبرز خلال أجزاء من حياة بعض الناس يبصر بها المؤلف، ويجعلها من نفسه موضعاً أو موضوع للتأمل والفكر (١).

فاتخذ الحريري شخصية حقيقية بطلاً لمسرحياته أومقاماته، وجعله الحوار فى مقاماته يكشف عن تلك الشخصية، إنما هو مشابهة للعمل المسرحي الذي يرى أن "كل حديث في المسرح لابد أن يكون حصيلة أبعاد المتكلم، فيخبرنا عنه وعما هو كائن، ويلمح إلى ما سيصير إليه".

فالحوار المسرحي يهتم بالكشف أول شئ عن الشخصية(٢).

وهذا ما فعله الحريري في الحوار فى مقاماته فشابهت بذلك الفن المسرحي.

٤- أجاد الحريرى فى تصويره شخصية البطل، إذ كان يصور حالاته النفسية فى أوضاعها المختلفة، فبدت كل مقامة وكأنها حالة نفسية لهذا البطل تختلف عن حالاته النفسية فى المقامات الأخرى، ولهذا أبدع الحريري فى تحليل نفسية هذا البطل، والكشف عن كل خباياها وأبعادها.

أما شخصية الراوية، فهو شخصية خيالية من إبداع الحريري وخلقه، وهذا شبيه بما فعله الهمذاني فى خلقه شخصية راوية "عيسى بن هشام" ولكن الحريري مهد للمقامات بتصويره كيف تم اللقاء بين البطل والراوية فى المقامة الأولى، واتفاقهما على المنادمة والصحبة، وسارت بهما الأحداث من بلد إلى بلد وذلك من خلال الانتقال من مقامة إلى مقامة، إلى أن يشعر البطل أبو زيد بالندم لكثرة ما ارتكب من آثام ومعاصٍ، وخداع للناس، فيقبل على التوبة فى المقامة الأخيرة، ويدخل فى زمرة المتصوفة، ويكون هذا الأمر مؤدياً إلى الفراق بين البطل والراوية، أي أنه بدأ المقامات بعقد لقاء بينهما، ثم أنهى المقامات وقد انفصل كل منهما وتم الفراق فيما

(١) الأدب المقارن للدكتور محمد غنيمي هلال، ص ٢٢٧.
(٢) قضايا الإنسان فى الأدب المسرحي المعاصر للدكتور عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ١٩٨٠.

بينهما، وما دام الفراق قد تم فلم يعد هناك مجال لمزيد من المقامات تروى بعد ذلك.

٥- ولقد تفوق الحريري على البديع فى ترقيمه مقاماته، حيث جعل من السهل ترتيبها، وهذا يوحي بوجود بناء شبه متكامل، ورحلة أحسن تقسيمها إلى مراحل، من خلال مقاماته من بدايتها إلى نهايتها، كما أنه بذلك وضح من أين بدأت رحلة البطل وما البلاد التى زارها مع الراوية، وإلى أين انتهت بالترتيب خلال رحلة الخمسين مقامة.

ومن هنا نرى ...

إن كان البديع هو الذي مهد الطريق وعبده لظهور هذاالفن، إلا أن خليفته الحريري تبين معالم وصور هذا الفن المقامي الذى يُعد بداية للفن المسرحي بأوضح مما تبينها سلفه، فإذا هو يصل بفن المقامة إلى القمة التي كانت تنتظره فى إطار نشأة المسرح.

المبحث الثانى
أثر المقامات فى نشأة المسرح

وفى هذا الإطار رأينا أن لفن المقامات أثراً فى نشأة المسرح وهذا يقتضى بنا فى البداية أن نتعرف على:

بدايات المسرح العربي:

أ- فى الأدب المصرى القديم "الفرعونى":

إن الإنسان البدائي عرف الدراما فى أبسط صورها عندما كان يلعب لعبته المفضلة وهى محاكاة الطبيعة. تساعده فى ذلك قدرته على الحركة وتقليد الأصوات وموهبة الخيال التى يتميز بها عن سائر الحيوانات... ومن هنا نشأت الطقوس والشعائر التي كان يقيمها لقوى الطبيعة المختلفة بصفتها القوى المسيطرة على حياته، والتى فى يدها تحقيق هذه الرغبات، من هنا أيضاً رقص الإنسان البدائي لهذه القوى ليعبر عما يطلبه منها، وقلد حركاتها وأصواتها لكي يتوافق معها. وشيئاً فشيئاً بدأ يربط بين هذه القوى الطبيعية والعوامل المحركة لحياته أو بقائه على الأرض، فربط مثلاً بين فصل الأمطار، والطعام أو بين نور الشمس الساطع والدفء، الذي يبعث فى أوصاله دفء الحياة، ونشأ فى هذه المرحلة ذلك الشخص الذي يجمع صفات الكاهن والعالم والمنظم الاجتماعي فى وقت واحد .. كان هذا الشخص هو الذي يقود حركات المجموعة الراقصة أو حركاتهم التمثيلية الصامتة .. ومع تطور الإنسان البدائي أصبح الملك أو رئيس القبيلة، وهو رمز القوة والسيطرة فى حياته وبعد مماته أيضاً. فحتى بعد أن يموت كان من المعتقد أنه يعود إلى الحياة فى صورة روح أو شبح يخشى بطشه، ولذلك تعقد له الشعائر الجنائزية لإرضائه. ومن الممكن أيضاً أن تكون قوته بعد مماته مصدر خير وبركة على ذويه.

وبهذه الشخصية الجديدة دخل عنصر الموت فى التعبير الدرامي البدائي والعنصر اللازم للتراجيديا. وأصبحت المقبرة هى خشبة المسرح والممثلون يلعبون أدوار أشباح الموتى أو أرواحهم ...

وهكذا تتسع دائرة التعبير الدرامي. وبدأت الدراما تكتسب عنصراً آخر إلى جانب عنصري الفعل والتقليد. وهو عنصر الصراع .. فأصبح الكاتب المسرحى الأول يمثل ويصور المعركة بين فصل النماء وفصل الجفاف أو بين الحياة والموت.

ولم يبق سوى عنصر واحد لتكملة العناصر الأساسية التي تحتاج إليها المسرحية، وهو عنصر الحبكة أو القصة. وكانت هذه القصة فى البداية موجودة حتى فى أبسط صور التمثيل الصامت عند الإنسان البدائي، وتمتد جذور العمل المسرحي إلى أبعد من تلك الحقبة البدائية(١) فتمتد إلى العهد الفرعونى أو لدى المصريين القدماء، وقد كان أوزيريس بطل المسرحيات الفرعونية، وهو إله الزرع وروح الأشجار وراعي الخصب والنماء وملك الحياة والموت .. ولد نتيجة للتزواج المثمر بين السماء والأرض، وهبط أوزيريس إلى الأرض فأنقذ شعبه من حالة البربرية والوحشية وأقام بينهم المدينة، وسن لهم القوانين وعلمهم هو وزوجته وأخته إيزيس كيف يزرعون المحاصيل فى الأرض. ولكن أخاه ست أو الموت كان يعاديه ويكرهه ويريد الاسيتلاء على مملكته فأدخله فى تابوت ورمى بجثته فى النيل، وتجولت إيزيس فى جميع أنحاء مصر حتى عثرت على التابوت وأخرجت جثته من النيل ليستولى عليها "ست" مرة أخْرى ويقطَّع أوصالها إلى ١٤ قطعة يرمي بكل قطعة منها فى جزء من أجزاء مصر، واستطاعت إيزيس مرة أخرى أن تجمع أجزاء جسد زوجها وأخيها الممزق، وأعادته إلى الحياة، وأصبح ملك العالم السفلي"(٢).

هذا عن بدايات المسرح العربي، والذي نؤكد من خلالها إن بدايات النشأة المسرحية كانت مصرية قديمة على يد الفراعنة فى طقوسهم الدينية، وقد أشار الدكتور سليم حسن إلى أن أول مسرحية فى العالم إنما كانت للفراعنة ويقول فى ذلك: "قد وصل إلينا المتن الحقيقى لوثيقة دونت فى بداية عهد الاتحاد الثاني، ولدينا منه نسخة أخرى منقوشة على حجر أسود محفوظ الآن بالمتحف البريطانى، وكان من أمر ذلك الحجر أخيرا أن استعمله القرويون المصريون قاعدة لطاحون تطحن عليها غلالهم، وقد استمروا فى إدارة حجر الطاحون الأعلى على هذا الحجر مدة من الزمن دون أن يفقهوا شيئاً مما

(١) انظر فى ذلك دراسات فى الأدب المسرحى للدكتور سمير سرحان، ص ٣ – ١١،.
وانظر الأدب المصري القديم للدكتور سليم حسن، الجزء الثانى، ص ١١ وما بعدها.
(٢) انظر فى ذلك "دراسات فى الأدب المسرحي للدكتور سمير سرحان"، مكتبة غريب، د.ت. ص ٣: ١١.

كانوا يمحونه بذلك من النقوش. على أن الذي بقى مقروءاً على ذلك الحجر المهم من الفقرات الممزقة له أهمية لا تقدر بثمن .. ومن يقرأ السطر المنقوش على قمته باللغة المصرية القديمة "الهيروغليفية" الفاخرة يعرف شيئاً عن أصله. إذ يجد فيه اسم "شبكا" وهو الفرعون الذي حكم مصر فى خلال القرن الثامن قبل الميلاد، ويلى اسم ذلك الفرعون نقوش تقول: إن جلالته نقل تلك الكتابات من جديد في بيت والده "بتاح" جنوبى جداره، وقد وجدها جلالته تأليف للأجداد قد أكله الدود حتى أصبح لا يمكن قراءته من البداية إلى النهاية، وإذ ذاك قام جلالته بكتابته من جديد حتى أصبح أكثر جمالاً مما كان عليه من قبل.

والمتن يكشف لنا عن موقف تاريخي يدل بداهة على أن وقوعه لا يمكن إلا فى بداية الاتحاد الثاني (أي عهد تأسيس الأسرة الأولى على يد "مينا" حوالى سنة ٣٤٠٠ قبل الميلاد، وعلى ذلك يكون هذا المتن من إنتاج الحضارة المصرية فى منتصف الألف الرابعة قبل الميلاد، أي أنه قد أظهر لنا أقدم أفكاروصلت إلينا مدونة فى تاريخ العالم لأقدم أقوام.

ثم يقول: وقد وجدنا جزءاً من المتن على اليسار وجزءاً على اليمين وخاتمة، وينفصل المتن الذي فى البداية بفواصل متكررة على صورة فصول صغيرة معظمها في شكل صيغ يخاطب بها بعض الآلهة البعض الآخر .. وقد أثبتت محتويات المتن أنهما كانا يتحدثان فعلاً. وقد بحث الأستاذ "زيته" فيما بعد مجموعة محادثات منظمة مدونة على بردية يرجع تاريخها إلى سنة ٢٠٠٠ ق. م. وهى شبيهة بالمحادثات التي نحن بصددها، وتلك المحادثات مصحوبة بملاحظات وصور يستدل منها على أنها لابد أن تكون تعليمات مسرحية" أي أن البردية التي فحصها الأستاذ زيتة هى مسرحية قديمة" وهذه المسرحية تُعَّد بلا شك أقدم ما عرف من نوعها"(١).

وهذه المسرحية تبرز لنا إله الطبيعة القديم، وهو "إله الشمس رع" متحولاً تماماً إلى قاض يحكم فى شئون البشر، تلك الشؤون التي قد أصبحت محدودة من الناحية الخُلقية فهو يحكم عالماً كان من الواجب عليه أن تسير فيه حياة البشر طبقاً لقواعد تفصل بين الحق والباطل.

(١) انظر فى ذلك الأدب المصري القديم "أدب الفراعنة للدكتور سليم حسن"، مؤسسة أخبار اليوم، طبعة ديسمبر ١٩٩٠، المشرف على التحرير جمال الغيطاني، ج٢، ص ١١: ١٣، بتصرف.
وقد صدرت الطبعة الأولى من الأدب المصري سنة ١٩٤٥م.

ويمكن تلخيص محتويات المسرحية بأنها محاولة لتفسير أصل الأشياء، ويدخل فى ذلك نظام العالم الخلقي، وعلى ذلك فنحن نرى مشابهة واتفاقاً بين فن المقامات وبدايات المسرح الفرعوني فى أمور منها:

١- أن كلا منهما يبرز لنا الطبيعة فى حينها.

٢- إنهما تحتويان على محادثات من خلال شخصيات تؤدى أدوارها بوضوح واقتدار.

ب- فى الأدب اليوناني:

وبعد المسرحيات الأولى والبدايات التي قامت على الأداء الصامت كانت الدراما المسرحية فى حاجة إلى عنصرين آخرين لتصل إلى صورتها المتكاملة .. وهم الأبطال الأدميون والحوار، وهذه المرحلة الجديدة من التكامل لم تظهر في مصر الفرعونية أو غيرها وإنما شهدت فجرها في اليونان القديمة.

وقد ارتبط المسرح في اليونان القديمة أشد الارتباط بالعبادات الدينية متداخلاً أشد التداخل مع المشاعر والعبادات الدينية المختلفة. وكانت المسرحية تمثل جزءاً مهماً من الاحتفالات الدينية الرسمية، وأهمها احتفالات الإله ديونيزوس[١] رب الخصب والنماء وإله الخمر .. وربما شهدت هذه الفترة السحيقة من حياة اليونانيين القدماء مولد بذور الفن المسرحي.

ولكن على أي حال فإن تراثنا العربي القديم لم يعرف فنَّ المسرحية، بالمعنى الذي تدل عليه هذه الكلمة فى العصر الحديث، وظلت أشكال تراثنا الإبداعية مرتبطة فى مجملها بالشعر الغنائي، وأدب الرسائل، والخطب، ويبدو أن حياة الترحال وعدم الاستقرار عند العرب الأقدمين لم تكن لتتوافق مع ما يحتاجه الفن المسرحي من استقرار، وفي العصر الإسلامي، وجد العرب المسلمون – بعد أن عاشوا حياة الاستقرار واطلعوا على التراث اليونانى – أن عقيدة التوحيد لديهم لا تتواءم مع الطابع الوثني الذي وجد فى المسرح الإغريقي القديم، ذلك المسرح الذي صور الصراع بين الآلهة نفسها، أو الصراع بين الآلهة والبشر[٢].

(١) نفسه، ص ١٥، وانظر الأدب اليوناني القديم للدكتور علي عبد الواحد وافي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، ا لقاهرة، ص ١٦.

(٢) نفسه، ص ١١: ٢٤.

ج- في الأدب العربي الحديث:

وكان على المسرح العربي أن ينتظر حتى أواسط القرن التاسع عشر، حين قدَّم رائد المسرح العربي، الفنان اللبناني مارون نقاش ١٨١٧-١٨٥٥م[١] أول مسرحية وهي البخيل، وقد اقتبسها من الغرب فى مسرحية "البخيل" لموليير، ثم أتبعها بمسرحيات أخرى مؤلفة، مثل أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد ١٨٤٩م. وكانت مسرحياته فكاهية غنائية، أقرب إلى فن "الأوبريت" الذي يُعنى بالموسيقا أكثر من الحوار، كما كانت مسرحياته قريبة من أذواق الجماهير، ثم كانت ...

- مرحلة "أبي خليل القباني":

وقد خطا فيها بالفن المسرحي خطوة إلى الأمام، أظهر لنا فيه الكثير من مقوماته - وقَرَّبَهُ إلى الجماهير باختيار المسرحيات الشعبية مثل "ألف ليلة وليلة ... وظل يقدم مسرحياته فى دمشق بين ١٨٧٨ - ١٨٨٤م، ولكن مسرحه أغلق فهاجر إلى مصر والمرحلة الثالثة ...

- مرحلة يعقوب صنوع:

وفي عهد إسماعيل أنشأت "دار الأوبرا" ومُثلت عليها أوبرا عايدة بالفرنسية، وفي سنة ١٨٧٦م ظهر أول رائد مصري للمسرحية "يعقوب صنوع" الذي اتجه إلى النقد السياسي والاجتماعي باللهجة العامية، وتابعت الفرق الشامية والمصرية تقديم مسرحياته فى مصر.

د- علاقة المقامة بالبداية الأولى لنشأة المسرحية:

تتفق المقامة والمسرح فى أن "كلاً منهما يختار قطاعاً من الحياة يصوره الكاتب أو الشاعر فى إطار من الحوادث المتعاقبة، وتتخذ الأشخاص وسيلة فى كليهما للتعبير عن الأحداث وتتحدد لك الأشخاص وترسم ملامحها فى ذهنك عن طريق ما يجسده الحوار والكلام من معان ومشاعر وأفكار"[٢].

---

(١) انظر المسرحية فى الأدب العربي الحديث ١٨٤٧-١٩١٤م للدكتور محمد يوسف نجم، الطبعة الثانية، دار الثقافة، بيروت ١٩٦٧م، ص ٣١: ٣٨.
وانظر الفنون الأدبية وأعلامها فى النهضة العربية الحديثة، تأليف أنيس المقدسى، دار العلم للملايين، الطبعة الرابعة، ١٩٨٤م، ص٥٣٣.

(٢) دراسة فى النقد المسرحى للدكتور محمد زكى العشماوى طبعة أولى، ١٩٦٨، دار الكتب الجامعية.

ومن ذلك إننا نرى أن المقامة ثمرة تيارين فى الأدب العربي: تيار أدب الحرمان والتسوّل الذي انتشر فى القرن الرابع الهجري، وتيار أدب الصنعة، الذى بلغ به المترسلون مبلغاً بعيداً من التأنق اللفظي أما الحرمان فقد كان نصيب الكثرة الكثيرة من الناس فى القرن الرابع، تلك الكثرة التى كانت تعيش عيشة فقر وبؤس وإملاق تحت ظل المحن والخطوب، وبين براثن الجوع والمرض والموت. قال بديع الزمان الهمذاني يصف ما أصاب إحدى المدن: "لكني أخبره بما عرض لها (أي المدينة) ولهم... فيهم فشت الأمراض الحادة فخبطت عشواء وأفنَتْ رجالاً، ثم جدّ الغلاء، وفقد الطعام، ووقع الموت العام، فمن الناس لم يُطعم أُسبوعاً حتى هلك جوعاً، ومنهم من تبلغ بالميتة إلى يومنا هذا وهو ينتظر نحبه، ليلحق صحبه، ومنهم من لا يجد القوت والدّرهم على كفه حتى يموت والباقون أحياء كأنهم أموات ترعد فرائصهم من هذه البوائق، وإن هول السلطان أعظم، وأمر المطالبات أكبر وأهم"(١).

وهنا تتفق المقامة البديعية مع المسرح فى اتخاذهما من مشكلات الحياة طريقاً للعرض المسرحي الذي يهدف إلى النقد الغير مباشر لسوء الأحوال، فنرى التسول والكُدْية والشكوى والتألم، ماثلة فى مقاماتهم، ومن هنا فقد شارك مؤلفو المقامات مؤلفي المسرح فى التحامهم بالحياة الواقعية، فالتحموا بالبؤس والحرمان والإملاق، تلك الظواهر الاجتماعية التي حملت كثيراً من الناس على التكدى والتسوّل بمختلف الوسائل والحيل فكان منهم الغزاة المتصنعون، والأعراب المنتجعون، والزهاد وأبناء السبيل، والحواة، والسحرة، والقصاص وغير ذلك من الصفات التى كانت سمة تميز "بنى ساسان" أو الساسانية التي اشتهرت فى عصر البديع، فكانوا يضربون فى الآفاق من بلد إلى بلد مبدؤهم "الغاية تبرر الوسيلة"(٢).

وإذا كانت المقامات تتفق مع الدراما المسرحية فى ارتباطها بالواقع فى الموضوع فإنهما يرتبطان أيضاً فى إطار مؤلفيها فى تسخير أقلامهم للتعبير عن أحوال الناس في مجتمعاتهم فاتحاد الدراما بالحقيقة معناه اتحاد الفنان بالحياة أو اتحاد المفكر بالفكر – فالمسرحية – ككل عمل أدبي آخر، ليست مستودعاً للأفكار أو الحقائق وإنما ترتبط

(١) رسائل الهمذاني، ص ١٢٧.
(٢) انظر في ذلك تاريخ الأدب العربي "الأدب القديم"، تأليف د. حنا الناخوري، الطبعة الأولى، دار الجيل، بيروت، لبنان ١٩٨٦، ص ٦١٧.

الحقيقة فيها والفكرة بتجربة المؤلف وإذا عرفنا أن جوهر المسرحية هى الصراع والحوار كان ذلك تأكيداً لحيوية المقامات، وإنها حقيقة مسرحية، تبرز خلال أجزاء من حياة بعض الناس يبصر بها المؤلف، ويجعلها من نفسه موضع التأمل والتفكير.

بالإضافة إلى أن الحوار فى المقامات يكشف عن الشخصية التي يقوم البطل بتمثيل دورها، وهذا بعينه الذي يشترط في المسرح.

فتقول الباحثة "يجب أن يكشف الحوار عن الشخصية، فكل حديث لابد أن يكون حصيلة أبعاد المتكلم الثلاثة، فيخبرنا عنه، وعما هو كائن، ويلمح إلى ما سيصير إلي، وتقول فى موضع آخر: "لا تدع أبطالك يخرجون من طبيعتهم ليلقوا خطبة" وهاتان الملاحظتان لهما أهميتهما فى مجال المقارنة بين الحوار الذي تقرؤه فى المحاورات الفلسفية والحوار المسرحي، ... فالحوار المسرحي فيهتم بالكشف أول شئ عن الشخصية"(١).

وعلى ذلك فنرى أن للفن المقامي دوره فى نشأة الفن المسرحي بما احتوى من عناصر تصلح للبناء المسرحي سواء من حيث اتصال المؤلف ببلده، وتأثره بقضاياها، فكتب مقاماته، ووضع فيها رسمه وتفكيره وتخطيطه لأبطالها وهو الراوي عيسى بن هشام والبطل "أبو الفتح الإسكندري" وهو بذلك قد وضع البذور الأولى لنشأة الفن المسرحي وأتى بعده الحريري الذى سار على نهجه فى معالجة عرض موضوع "الكُدْية" التي كان شائعاً فى عصره وعصر البديع من قبله.

ومما يؤكد أثر المقامة فى نشأة المسرح ما نجده فى حديث "عيسى ابن هشام" لمحمد المويلحي، وهو كاتب من طراز المصلحين الذين يهبون أنفسهم لبلادهم، وكان الثالث لمحمد عبده وجمال الدين الأفغانى اللذين اصدروا مجلة "العروة الوثقى فى باريس".

وكان يرغب فى الإصلاح وعند ما رجع إلى مصر، نراه ينفس عن مشاعره وأحاسيسه على لسان قلمه فى كتابه "حديث عيسى بن هشام"(٢) والذي سار فيه على نهج المقامات العربية فاختار شخصيتين رئيسين، تترجمان بواعثه وأفكاره، فكان الراوي

(١) قضايا الإنسان فى الأدب المسرحي المعاصر للدكتور عز الدين إسماعيل، ١٩٨٠م، دار الفكر العربي، ص ٣٨.

(٢) حديث عيسى بن هشام لمحمد المويلحى، طبع بمطبعة السعادة، ١٣٤١هـ/١٩٢٣م.

عيسى بن هشام والبطل أحمد المنيكلي وشخصية الراوي قاسها على نفسه، ولم يلعب الراوي دور المتحدث فحسب، إنما اشترك اشتراكاً فعلياً فى أحداث الرواية. أما البطل وهو أحمد المنيكلى. شخصية حقيقية بعثها محمد المويلحى من مرقدها، وأنطقها بالملامح الاجتماعية الواقعية التي عاشها. قبل وفاته بخمسين عاماً فقد توفى سنة ١٨٥٠م[١] وخلال الخمسين عاماً بعد وفاته قد حدثت أحداث جمة فقامت ثورة عرابى ١٨٦٩م واحتل الإنجليز مصر ١٨٨٢م، وكان المويلحى قد حضر هذه الأحداث، فصورها على لسان البطل، وكانت شخصية الراوي تمثل المويلحي ذاته.

وهكذا نرى المويلحي، والبديع، والحريري، فى مقاماتهم تهيجهم الأحداث كل فى عصره مما يدفعهم إلى تكوين مسرحية من أشخاص وأحداث، وحوار، أما المسرح فهو في البلد الذي تدور فيه أحداث المقامة.

وإذا تأملنا فى حديث عيسى بن هشام للمويلحي سوف يتضح لنا أثر المقامة فى نشأة المسرح.

ولنتأمل الصراع في حديث عيسى بن هشام بين الراوي والبطل فالراوي لا يحب من البطل إثارة المشاغبات[٢] مع الناس وعليه أن يقبل الوداع، وألا يقاوم لأن الزمان قد تغير واختلفت الأخلاق عما كانت عليه قبل نصف قرن فإذا لم يقبل البطل هذا الأمر فإنه لا شك سوف يقبل العودة إلى قبره من جديد وبخاصة بعد أن أهين البطل من مكاري صغير ومن ورثته ولا يفعل البطل شيئاً إزاء ما يراه من مفارقات ومتناقضات إلا أن يدق كفاً بكف نادماً على رجوعه للدنيا من جديد تاركاً الأمر كله بين يدي عيسى بن هشام الذي يجاري الزمن ولا يحاول المقاومة، بل هو يقبل الأمر الواقع من تصرفات الناس، ويحني رأسه للعاصفة حتى تمر ولا يثير إشكالات أو اعتراضات ويعرض المؤلف فى هذا الجزء الصراع بين ما يتمتع به الأجنبي وما يعانيه المواطن المصري، ويتصاعد الصراع بين صور أصحاب الحاجات والشكايات أمام الشرطة والنيابة والمحاكم، وتتصاعد الأحداث فى إطار هذا الصراع لتصل إلى غاية المؤلف فى النقد العنيف لمظاهر القسوة التي يتسم بها صاحب السلطة ويبين مقدار الانحلال الذي أصيب به أبناء الذوات وأحفاد الأغنياء.

(١) انظر حديث عيسى بن هشام، ص ٨٥: ٨٧.
(٢) انظر فى ذلك حديث عيسى بن هشام لمحمد المويلحى، ص ٧٢، ٧٣، ٢١، ٢٢.

وهكذا كان المويلحى مؤلف مسرحي، لأنه جمع كل عناصر المسرح فالموضوع وفكرته وهدفه فى غاية الوضوح، فهو يتحدث عن مصر فى النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ويعطي القارئ فكرة عن حياة المصريين بشتى الطبقات، فقد تناول أبناء الذوات والتجار، والمزارعين والمحامين والقضاة والشرطة، بقلمه هادفاً إلى الإصلاح أولاً ، تماماً كما يهدف المؤلف المسرحي الذي يقوم باستدعاء شخصية تراثية كان لها من السمات والصفات التي افتقدها فى عصره يُحرك عزائم الشباب ويبث العزيمة فى نفوسهم عن طريق التآسى بأسلافهم(١).

هذا بالإضافة إلى أن الحوار فى المقامة يتفق مع الحوار فى المسرح وذلك لأنه فى كل منهما تتعاون الشخصيات فى جعله يعبر عن السمات العامة للشخصية فى عصر المؤلف فنراه فى المقامات البديعية يعبر عن الحالة الاجتماعية لذلك العهد فيطلعنا على أنماط الحياة فيها فيتحدث عن الطبقة البورجوازية، ويطلعنا كذلك على السمات العامة لطبقة عامة الناس التي تعيش فى فقر وذل ومرض.

وفى مقامات المويلحي أو حديث عيسى بن هشام، يطلعنا على الأحداث التي جرت في النصف الأخير من القرن التاسع عشر وقد سجلها تسجيل مجرب لمس الأوضاع القائمة في مصر أنذاك بنفسه، وكأنه ألى على نفسه أن يكون ابناً باراً بوطنه فسخر قلمه للسخرية بجرأة منقطعة النظير من الأوضاع المختلفة والإدارة المضطربة، والحكام المعوجين(٢).

وبذلك نرى اتفاق الحوار المقامي مع المسرحي فى أنهما يصدران عن "الطبيعة الفطرية للشخصية بأبعادها الثلاثة(٣)، المادية، والاجتماعية، والنفسية، فليست مهمة كاتب الحوار أن يفرض طبيعته أو يخلع شخصيته ليلبسها لشخصيات مؤلفة، ولكن عليه أن يعبر تعبيراً منظماً يدفع بالأحداث إلى الأمام على لسان هذه الشخصية".

فالبديع والحريري والمويلحي كانوا مقاميين كما كانوا مسرحيين فجميع عناصر المسرح من موضوع وشخصيات وعقدة، لها وجود فى الفن المقامي، بالإضافة إلى المحاورات فحديث عيسى بن هشام تتخلله المحاورات التي تملأ الكتاب حركة وحيوية،

(١) نفسه.
(٢) أثر المقامة فى نشأة القصة للدكتور محمد رشدي حسن، ص ١٢٣.
(٣) انظر فن كتابة المسرحية تأليف لاجوس أجرى، ترجمة درينى خشبة، مطابع دار الكتاب العربي.

والعقدة ظاهرة وواضحة أيضاً حين بين لنا الكاتب مشكلة القديم مع الجديد حين أحيا الباشا من قبره بعد خمسين عاماً من الوفاة.

ومن هنا نرى أنه قد توفر فى المقامات كثير من العناصر المسرحية ومنها: الشخصيات والحوار.

وقد سبق أن تحدثنا عن توافر الشخصيات الأساسية في المقامات وهما الراوى والبطل، وحوارهما، وهو الذي يبين عن طريق الصراع بين الخوالج والنزعات الفكرة الأساسية التي يريد الكاتب أن يبثها فى النفوس، سواء أراد أم لم يرد.

وقال أحد الباحثين(١) إن الحوار عبارة عن مسرحية صغيرة في الحقيقة، وذلك لأن المسرحية كما تعتمد على القصة الجيدة فإنها تعتمد كذلك على الحركة التي تحدثها الشخصيات بحوارها، والحوار هو الذي يدل على الحركة في المسرحية".

وعلى ذلك فإننا نرى:

إذا كان الإغريق قد عرفوا الفن المسرحي فى حدود القرن الخامس قبل الميلاد، فالعرب عرفوا المسرح منذ القدم، فهم على الرغم من اتصالهم بالثقافة اليونانية، وترجمة الكثير من الكتب وبخاصة كتب أرسطو كفن الشعر والخطابة، فإنهم لم يحاولوا احتذاء اليونانيين فى التمثيل ولا ترجمة شئ من مسرحياتهم"(٢).

ولا نذهب إلى ما ذهب إليه البعض من أن الأسواق الأدبية وما كان يجرى فيها من فنون الإلقاء والفصاحة والإنشاد(٣) ما يؤكد وجود عناصر المسرحية وكذلك ما ذكر عن خيال الظل والقرقوز الذي يعده على عقلة عرسان شكلاً من أشكال المسرح ذي الأصول والأسس والمقومات وما يمثله من بدايات مسرحية فى أدبنا الشعبي(٤).

(١) أثر المقامة فى نشأة القصة المصرية الحديثة للدكتور محمد رشدي حسن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٧٤م، ص ١٧٣.
(٢) الأدب المقارن للدكتور محمد غنيمي هلال، ص ١٦٥-١٦٦، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، الطبعة الخامسة، د.ت.
(٣) المسرح الإسلامي روافده ومناهجه، تأليف أحمد شوقي قاسم، دار الفكر العربي، د.ت.، ص ٢٩.
(٤) الظواهر المسرحية عند العرب، لعلى عقلة عرسان، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، ١٩٨١م، ص ١٢١.

وتُعد المقامات بما حوته من حوار، وقيام شخصية بطل المقامات بدور معين أقرب إلى المسرحية لعنصر الحوار والشخصية وإمكانية تمثيلها، وإن كانت الحكاية في المقامات تؤكد وجود مظاهر متشابهة مع المسرح، مثل وجود الراوي (الممثل) والحوار، والملابس، ووجود الجمهور بالإضافة إلى الأناشيد والأشعار فقد قال بول شاوول: "فالمسرح كما يقول كثير من النقاد والشعراء طلع من الشعر، مادته الأولى كانت شعرية متمثلة بالأناشيد والصلوات الدينية، بل إن هناك من يقول إن جوهر المسرح هو جوهر شعري، باعتبار أن العرض المسرحي يستدعي عناصر رئيسه من الشعر، اللغة، الخيال"(١).

ويرى بول شاوول أن المتن الشعري الجاهلي: محمل فى تضاعيفه بملامح مسرحية، منها ما يتصل بالحوار، ومنها ما يتصل بتركيب (مشهدية) مسرحية حول هذا الحوار، وإن بطريقة مبسطة، وهذا ما يعزز التقاطع التاريخي القائم بين المسرح وبين الشعر العربي، النابغة الذبياني وعنترة وطرفة ولبيد وخصوصاً امرؤ القيس، نجد فى قصائدهم قسمات مسرحية عبر الحيز الذى يفردونه للحوار وللتركيب المشهدى .. ويرى بول شاوول أن الإلقاء من خلال الذاكرة، والعلاقة القائمة بين الشاعر والجمهور وما يتطلب ذلك من أداء واشتراك الجسم بالإشارة والتعابير يمزج بين القيمة الشعرية والقيمة المسرحية فنرى مسرحاً مصغراً"(٢).

ويرى بول شاوول كذلك أن فى المقامات مقاطع مكتملة العناصر المسرحية بأبعادها اللغوية والمكانية، وبملامح الشخصيات وبالحوار أي أن هناك طيفاً مسرحياً يلف نصوصاً كثيرة، وتُعد المقامات من أكثر البنى الأدبية اقتراباً من المسرح، ويقول:

والبعض يرى فى المقامات أصولاً متقدمة للمسرح العربي، وقد عمد كثير من المسرحيين العرب إلى استلهام المقامات فى أعمالهم المسرحية الحديثة"(٣).

ويعد المستشرق روزنتال "المقامات بديلاً عن المسرح حيث يقول: أما الأدب المسرحي بمعناه الصحيح، أو أشكال الشعر المتصلة به، والتي تمثل على مسرح أمام جمهور من الناس، فلم تمارس فى عالم الإسلام فى العصور الوسطى وعوضاً عن ذلك

(١) المسرح العربي الحديث لبول شاوول، ص ٣٧.
(٢) المسرح العربي الحديث، ص ٣٨، ٣٩.
(٣) نفسه.

ظهر فى العالم العربي ما يمكن أن يعد، بمعنى ما، بديلاً عنه وهو نوع من الأدب المعروف بالمقامات"[١].

وبذلك يتضح لنا اتفاق الفن المقامي مع الفن المسرحي فى إنهما دراما واقعية "وكلمة دراما فى معناها الحديث هى قصة عن الحياة الإنسانية، ووقائع مقتبسة منها يمثلها أشخاص يقلدون العصر الذي جرت فيه تلك القصة فى لغته وملابسه الحقيقية وهذا التعريف هو ترجمة للكلمة الإغريقية Dramatos" التى معناها (يَفْعَل) والمقصود الحقيقي منها هو "واقعة مُمَثَّلة)[٢] والدراما فى عرفنا الآن تنقسم إلى ثلاثة أقسام وهى:

١- التراجدي، ٢- الكوميدي، ٣- تراجدي والكوميدي معاً.

وفى هذا الإطار رأينا أن نعقد دراسة تطبيقية للفن المقامي الهدف منها إبراز العناصر التي تجمع بين الفن المقامي والفن المسرحي، وهذا هو موضوع المبحث الثالث بمشيئة الرحمن ...

(١) تراث الإسلام، تصنيف شاخت وبوزورث، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، إصدار المجلس الوطني للثقافة، ج٢، ص ١٦٤.

(٢) الأدب المصري القديم (أدب الفراعنة)، للدكتور سليم حسن، ج٢، ص ٦.

المبحث الثالث

دراسة فنية تطبيقية لاستنباط العناصر المسرحية فى إطار الفن المقامي

المعروف أن "العمل الأدبي كيان متكامل الجوانب لا يمكن فصل عناصره بعضها عن بعض، والشكل والمضمون فى العمل الأدبي متداخلان تداخلاً تاماً بحيث يصعب الفصل بينهما، أو الحديث عن أحدها بمعزل عن الآخر"(١).

هذا وإذا كنا أثبتنا علاقة الفن المقامي بالنشأة الأولى للفن المسرحي عند الفراعنة في الأدب المصري القديم. فإن هذا يدعونا لدراسة تطبيقية تؤكد علاقة الفن المقامي بالفن المسرحي ويقتضى هذه الدراسة أن تكون البداية مع بيان مقومات الفن المسرحي ومنها:-

١ - الحادثة:

وهى المواقف والوقائع والأحداث التى تتضمنها المسرحية، ومن الطبيعي أن تكون الوقائع والتفصيلات لجزئية فى المسرحية أقل منها فى القصة، لأن المسرحية تقوم أساساً على الحوار، فلا سبيل لاستقصاء التفصيلات اكتفاء بالوقائع المهمة، فمثلاً مشهد محاكمة متهمين، للقيام بتمرد، لا تقدم فيه وقائع التمرد نفسها اعتماداً على ذكاء المشاهدين الذين يدركونها من أقوال الشهود والنيابة والدفاع فى القضيِّة، فيخرج المشاهد من المسرح وقد ألمّ بأطراف قصة متكاملة.

٢ - الشخوص:

وهم فى المسرحية قسمان:

أ - شخوص رئيسة:

ومن بينهم تبرز شخصية أو أكثر يُطلق عليها اسم البطل، وهي الشخصية المحوريّة، وتتعلق بها الأحداث منذ البداية حتى النهاية، ويجب أن تكون نامية متطورة.

ب - شخوص ثانوية:

(١) من فنون الأدب المسرحية للدكتور عبد القادر القط، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، سنة ١٩٧٨م، ص ١١.

وأدوارهم مكملة للدور الرئيس الذي يقوم به الأبطال ويلاحظ أن الكاتب فى القصة ينبغى أن يرسم لنا صورة للشخصية من جانبيها الظاهري والباطني، حتى نتعرف أبعادها، أما فى المسرحية فإن الشخصية تظهر أمامنا ونحن نتعرف عليها من خلال حركتها، وتقاس مهارة الكاتب المسرحي بمدى نجاحه فى تحريك شخوصه أمامنا، وخلق مجالات لها يبرز فيها سلوكها.

٣- الفكرة:

وهي الحقيقة[١] أو الحقائق التي يريد الكاتب أن يؤكدها عن طريق تجسيمها على المسرح من خلال الأحداث أو الشخوص فهو يطرح وجهة نظره فى قضية تشغل الناس، وبذلك يضع الخطوط العامة للحل السليم، وتُسمى المسرحية "واقعية" حين يعتمد الكاتب على الواقع، وتسمى تاريخية إذا اعتمد على التاريخ، وأسطورية إذا اعتمد على الأساطير، وتسمى فكرية إذا تناولت قضية من قضايا الصراع الإنساني.

٤- الزمان:

من حيث الزمان: للمسرحية وقت لا تتجاوزه، ولذلك ينبغى تركيزها واستبعاد تفصيلاتها، فعدد فصولها يتراوح بين فصل إلى خمسة فصول حيث إن الجمهور لا يستطيع أن يتجاوز ثلاث ساعات فى مشاهدة المسرحية.

هذه العناصر تشترك القصة فيها مع المسرحية ولكن المسرحية تتميز بعناصر لازمة للبناء المسرحي ومنها:

١- البناء:

ويختلف بناء المسرحية عن بناء القصة فى جانبين:

أ- **شكل البناء:** (ففصول المسرحية محدودة، وفصول القصة لا حدّ لها ولا سيما فى الرواية، وإن كان هناك تشابه فى الحجم بين القصة القصيرة والمسرحية المكوَّنة من فصل واحد.

(١) انظر فى ذلك: البطل فى المسرح الشعري المعاصر "سلسلة كتابات نقدية" للدكتور حسين علي محمود، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ١٩٩١م، ص ٦.

ب- **أسلوب البناء:** وهو فى المسرحية يقوم على التصاعد بالصراع إلى غايته، فى خط مُتنام نحو قمة مشحونة بالتوتر، ثم يتجه الخط نحو القرار الحاسم فى النهاية، أما القصة فتقوم على التشابك والتعقيد فى هدوء حتى ينتهى إلى الحل.

٢- الحوار:

تقوم المسرحية على الحوار[١]، وتقوم القصة على الحكاية، وإن جاء فيها الحوار فهوغير أساسي، وهناك وسائل إضافية تساعد النص المسرحي عندما يعرض على خشبة المسرح كالموسيقا التصويرية، والإضاءة، وغيرهما. لكن النص نفسه لا يجري فيه من فنون القول سوى الحوار، ولذلك يقال "لا مسرح بلا حوار" وقد يكون بين شخصين، أو مناجاة بين الشخص ونفسه، يكشف به الكاتب أغوار الشخصيةوهمومها الكامنة ودوافعها الخفيَّة، وأحياناً يكون الحديث من طرف واحد ظاهر، ندرك من خلاله الطرف الآخر، وهدفه إبراز أفكار المتحدث ونواياه للمشاهد، ويرى النقاد أن الحوار يدل على قدرة الكاتب ويشترطون لنجاحه أن تتحقق فيه المقومات الآتية:

أ- أن يكون حياً نابضاً مركزاً حتى لا يملّه المشاهدون والقراء.

ب- أن يعُبر دائماً عن انفعالات الأشخاص فى حالاتها المختلفة من الرضا والغضب، والذكاء والغباء، وغير ذلك.

ج- أن يكون ملائماً لمستوى الشخصيات عقلياً واجتماعياً وثقافياً، ولذلك يتنوع أسلوب المسرحية تبعاً لشخصياتها.

٣- الصراع:

وهو عقدة المسرحية، وإذا كان الحوار هو الجانب المحسوس فى المسرحية فإن الصراع هو الجانب المعنوي لها، ولنا أن نقول لا مسرحية بغير حوار، ولا صراع، فالصراع يوجد فى الحياة بين الخير والشر، أو بين الأشخاص حول مبدأ، أو فكرة، أو نزعة، أو هدف. وإذا كان النقاد يتحدثون عن عناصر المسرح ويرون أن كتابة المسرحية عمل فني من أهم مقوماته الموهبة والتثقيف والممارسة، والمسرحية بذلك لا تختلف عن

(١) انظر فى ذلك: التحرير الأدبي للدكتور حسين علي محمود، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٤م، ص ٢١١ وما بعدها.

غيرها من الفنون، وإن كانت أشمل فى تضمنها كثيراً من هذه الفنون، من حيث إنها توظف اللغة، والتناغم والحركة، والصورة .. وغير ذلك لإبراز فكرة أو قضية ما بطريقة غير مباشرة"(١).

وأقول إذا كان النقاد يقولون: إن الكاتب المسرحي، يخطر بباله – أول وهلة – أن روايته للتمثيل على المسرح، وأنه سيخاطب الجمهور على تباين طبقاته، فحتم عليه أن يطرق الآذان بما ألفت من لغة، ويجلو للعيون ما عرفت من مشاهد، حتى يأخذ عمله الفني سبيله إلى أعماق القلوب لا ترده وحشة ولا تعوقه غرابة"(٢).

وإذا كان النقاد يقولون: والأساس الأول لجودة الشخصية فى المسرحية ألا تفقد الشخصيات صلتها بالعالم الحقيقى، ... والمسرحية هي العمل الأدبي الوحيد الذي يتطلب بطبيعته تعدد الشخصيات"(٣).

فلنا أن نقول إن للمقامة كما عرفناها منذ بداية نشأتها كمصطلح فني على يد بديع الزمان، مثل هذه العناصر المسرحية، من الحوادث، والمغامرات، والحيل، ولنتأمل معاً المقامة البغدادية وسنعرضها بطريقة تؤكد توافر عناصر ومقومات البناء المسرحي حتى يتضح لنا علاقة المقامة بالمسرح فى أسلوبها الفني.

ومعظم مقامات بديع الزمان الهمذانى تدور حول الكُدْية أى الشحاذة، والمقامة البغدادية خاصة صورت سعة حيلة بطلها، حين احتاج إلى طعام ولم تكن معه نقود، واستطاع برغم ذلك أن يأكل حتى الشبع من جميع صنوف الأطعمة الفاخرة التي كانت تعرفها بغداد فى عصره، فقد احتال على هذا الفلاح المسكين واستضافه إلى طعام، وهرب منه دون أن يدفع شيئاً، وقد تحمَّل ذلك المسكين إلى جانب ما دفع سيلاً من اللكمات نزلت على أمِّ رأسه من صاحب المطعم.

وتصور المقامة جانباً من الحياة الاجتماعية فى بغداد، مثل سذاجة بعض أهل القرى المحيطة بها من طبقة المزارعين.

(١) التعبير الدرامي "دراسة نصية" للدكتور سعد أبي الرضا، الطبعة الثالثة ١٤١٩هـ/١٩٩٨م، ص ٢٥.
(٢) دراسة فى القصة والمسرح، تأليف محمود تيمور، مكتبة الأداب المبطعة النموذجية، ص ٢٦٩، د. ت.
(٣) النقد الأدبي الحديث للدكتور محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، الفجالة القاهرة، د. ت. ص ٥٦٩.

أما من الناحية الفنية فربما كانت هذه المقامة أقرب فى بنائها الفني من بعض المقامات الأخرى إلى المسرحية بشكلها الحديث، فهي تدور حول حدث واحد ذى بطلين اثنين لا غير، وينتهي بالنهاية التي يؤدي إليها تسلسل الأحداث الصغيرة حين هرب المحتال وتحمل القروي الضرب، ودفع ثمن ما أكله المحتال، وهي اللحظة التي يطلق عليها فى فن المسرحية بالتصاعد بالصراع إلى غايته، فى خط يصل إلى قمة مشحونة بالتوتر فيأتي القرار الحاسم بالتوجه إلى من قاده إلى ذلك الفعل حتى ولو لم يكن يعلم بنواياه إلى الضرب المبرُح، وهي بتلك النهاية تجعلها مسرحية كوميدية وهي الملهاة الهزلية: فموضوعها هزيل، والإضحاك هدفها الرئيسي، وقد رأينا عرضها بأسلوب مسرحي يتوفر فيها الحوار المسرحي.

المقامة البغدادية:

البطل عيسى بن هشام يتحدث عن سعة حيلته فيقول: "اشتهيت الأَزاد وأنا ببغداد، وليس معي عقد على نقد فخرجت أنتهز محاله حتى أحلني الكرخ، فإذا أنا بسوادي يسوق بالجهد حماره، ويُطرِّف بالعقد إزاره، فقلت ظفرنا والله بصيد، وحياك الله أبا زيد، من أين أقبلت؟ وأين نزلت؟ ومتى وافيت؟ وهلم إلى البيت.

السوادي "الفلاح" : وقد ظهرت عليه السذاجة

ما أنا بأبي زيد ولكني أبو عبيد

المحتال : وقد ازداد فى الظفر بتلك الصيد يقول:

نعم، لعن الله الشيطان وأبعد النسيان. أنسانيك طول العهد، واتصال البعد، فكيف حال أبيك؟ أشاب كعهدي، أم شاب بعدي.

الفلاح : قد نبت الربيع على دمنته[1] وأرجو أن يصيره الله إلى جنته.

المحتال : إنا لله وإنَّا إله راجعون، ولا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم.

ثم يتظاهر بشقٍّ جيوبه حزناً

الفلاح : "بغباء":

ناشدتك الله لا مزقته

(١) أي أن قبر والده قد نبت عليه الربيع فقد مات منذ عهد بعيد.

المحتال : هَلُمَّ إلى البيت نُصب غذاء، أو إلى السوق نشتر شواء، والسوق أقرب، وطعامه أطيب.

ويعرض المؤلف صورة ساذجة للفلاح حينما سمع عرض المحتال فيقول:

"فاستفزته حُمَّة القرم، وعاطفة اللقم، وطمع ولم يعلم أنه وقع، ثم أتينا شواء يتقاطر[١] شواؤه عرقاً وتتسايل جوذاباته مرقاً.

المحتال بدهاء وسعة حيلة يقول للشَّواءِ:

افرز لأبى زيد من هذا الشَّواء، ثم زن له من تلك الحلواء، واختر له من تلك الأطباق، وانضد عليها أوراق الرَّقَاق ورش عليه شيئاً من السُّمَّاق، ليأكله أبو زيد هَنِّياً[٢].

الشَّوَّاءِ: ينحني بساطوره على زبدة تنوره فجعلها كالكحل سحقاً، وكالطحن دقاً[٣].

ثم يُظهر المؤلف المحتال والقروي معاً فيقول: ثم جلس، وجلست، ولا نبس ولا نبست، فيريد أن كلا منهما كان يطمع فى إنفاد ما بين يديه.

ويحرص على إظهار المحتال فى صورة من سعة الحيلة التى تقوده إلى صاحب الحلوى فيقول:

زن لأبى زيد من اللوزينج[٤] رطلين، فهو أجرى في الحلوق، وأمضى فى العروق، وليكن لَيْلِيَّ العُمر، يومي النشر، رقيق القشر، كثيف الحشو، لؤلؤي الدُّهن، كوكبى اللون، يذوب كالصَّمع قبل المضغ، ليأكله أبو زيد هنياً.

المحتال : فوزنه ثم قعد فقعدت، وجَرَّد وجَرَّدْت[١] ثم قلت: يا أبا زيد ما أحوجنا إلى ماء يشعشع بالثلج ليقمع هذه الصَّارة، ويفثأ هذه اللقم الحارَّة، اجلس يا أبا زيد حتى نأتيك بسقاء، يأتيك بشربة ماء.

---

(١) الحمة، شدة الشئ، القرم أي اشتداد الرغبة فى أكل اللحمة خاصة، اللقيم أي الأكل السريع، العرق هو ما يتقاطر من الشواء من دهن بفعل النار. الجواذبات: جمع جواذبة: وهي خبز فى تنور، وقد علق فوق الخبز طائر أو لحم أو غيره يشوى فيقطر دسمه على الخبز.

(٢) الرقاق خبز رقيق يشبه فى رقته رقة الورق، السماق حب أحمر صغير بالغ فى الحموضة، وشجره يشبه شجر الرمان.

(٣) التنور، موقد النار، وأضاف الزبدة إلى التنور لأنها من خصائصه ولوازم الأكل من سوانه وسحق الزبدة حتى جعلها كالحكل أو الدقيق ليسهل ذوبانها.

(٤) اللوزينج هو نوع من الحلوى يصنع من الخبز ويسقى بزيت اللوز ويحشى بالجوز واللوز، ليلى العمر أى صنع بالليل، يومى النشر أى نشر فى مصنعه بالنهار فيكون قد نضج وسرت الحلاوة فى جميع أجزائه.

المحتال : وقد خرج وجلس بحيث يراه ولا يراه ها فينظر ماذا يَصْنَعُ

الفلاح : يقوم إلى حماره.

الشَّوَّاء : يتعلق بإزار الفلاح ويقول له: أين ثمن ما أكلت؟

أبو زيد : أكلته ضيفاً

الشَّوَّاء : يلكمه لكمه، ويلطمه لطمة ويقول:هاك أي خذ من اللكم واللطم كما تريد ومتى دعوناك؟ أعطنا وزن عشرين درهماً

الفلاح : وقد بدا باكياً من أثر الضرب وحل عُقدْ كيسة نقوده ليخرج الدراهم ويقول:

كم قلت لذاك القريد. أنا أبو عبيد

والمحتال : يقول: أنت أبو زيد

وقد امتازت هذه الحكاية ببساطة أسلوبها، وواقعيتها وتركيزها، وكذلك بروح الفكاهة التى تغلب عليها، وقد تسود فيها روح ساخرة لطيفة أو عنيفة.

وقد قدم لنا البديع بهذه الطريقة الشخصية المحورية من الداخل، وقد انعكست حياتها الباطنية على الواقع، فيما تقوله أو تفعله، وبطريقة أشبه ما تكون بالتحليل النفسى وذلك من خلال شخصية السَّوادي، فهو قروي فى زي أهل السواد يسوق حماره، ويطرف بالعقد إزاره، ونستشف من خلال الحوار مع هذا السوادي أنه ذو نفس طيبة مفعمة بالسذاجة والبساطة والثقة المطلقة في الناس، وهذه الصفة لا ينفرد بها "أبو عبيد" بل يشاركه فيها أكثر أهل السواد الذين يتسمون بالفطرة النقية والطبيعة السمحة، وقد تجلت سذاجة السوادي فى عدم فطنته إلى ما وراء حفاوة عيسى بن هشام به واقتحام الطريق عليه، ومد يد الترحيب إليه على غير سابق معرفة، وإلى تحول مكان الدعوة من البيت إلى السوق بحجة أنه أقرب وطعامه أطيب، كما تجلت هذه السذاجة فى جلوسه منتظراً عودة عيسى بن هشام بالماء البارد المشعشع ثم اعتزامه مغادرة المطعم دون أن يسائل

(١) جرد وجردت، أي جرد يده من ثيابه وفعلت مثله، يشعشع بالثلج أي يمزج به، الصارة أي العطش، يفثأ أي يسكن ويهدئ، فاعتلق أي تعلق.

نفسه عن حقيقة الأمر أو يساوره الشك فى شئ وأخيرا استسلامه للبكاء كما يبكى الطفل البرئ(١).

ولقد شكل هذا الطابع النفسي لتلك المسرحية الحوار ذاته، فجاءت الجملة الحوارية غالباً طويلة، وخاصة من ناحية المحتال: ليتسنى لها كشف الأغوار السحيقة للشخصية المحورية، فتكشف عن تصاعد المشاعر وتطورها، بانتقالها من داخل الشخصية إلى خارجها، خلال هذا الامتداد اللغوي.

وهكذا اتسمت الجملة الحوارية فى تلك المقامة (المسرحية) بطابع عقلي استدلالي، اعتمد عليه الكاتب في حواره للكشف عن داخل الشخصية المحورية "المحتالة" لعيسى بن هشام والساذجة "للفلاح" أو القروي.

ومن خلال تلك المقامة يتضح لنا توفر عنصرى الحوار والصراع اللذين يميزان العمل المسرحي على غيرهما من الأعمال الأدبية وفي هذا يقول الدكتور عز الدين إسماعيل: "ونحب أن نبدأ من المكان الذي لم يعطه أرسطو عناية كافية، وهو "الحوار" وذلك أن المسرحية تشترك مع القصة في اشتمالها على الحادثة والشخصية والفكرة والتعبير، ولا يميزها تمييزاً واضحاً إلا طريقتها فى استخدام أسلوب الحوار بصفة أساسية، وسواء كانت المسرحية ممثلة أوم مقروءة فإن الحوار هو الأداة الوحيدة للتصوير.

والحوار هو المظهر الحسي للمسرحية، والمظهر المعنوي لها هو الصراع"(٢).

ومن هذا المنطلق نرى أن المقامة البغدادية تصلح لأن تكون مسرحية من فصل واحد فى ثلاثة مشاهد، وكل مشهد مرتبط بما قبله وما بعده فى حبكة فنية رائعة، وأحداث متتابعة، وحوار متواصل.

المشهد الأول : يتمثل فى المحتال وقد بدا عليه الجوع ولم يملك نقوداً.

المشهد الثانى : ظهور السوادي وعليه علامات السذاجة واستغلال المحتال سذاجته لحل عقدته.

(١) المقامة بين القصة والمقالة للدكتور عبد الله حسين على سليمان، الطبعة الأولى ٢٠٠٠، ص ٦١.
(٢) الأدب وفنونه للدكتور عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي الطبعة الثامنة، ص ١٤٣، د. ت.

المشهد الثالث : ظهور الشواء، وتحقيق مطامع المحتال بسعة حيلة ودهاء، ثم وقوع المصيدة فى المصيدة التي أعدها له المحتال.

أما الصراع فقد توفر من خلال الشخصية المتحضرة المفلسة وشخصية الفلاح الساذج البسيط.

ويعمق الكاتب هذا الصراع باعتماده على المشاهد الثلاث، فيجعل القارئ يدخل مباشرة إلى قلب هذا الصراع الدائر، الذي يرصده من أول مشهد إلى آخر مشهد، فهو صراع نفسي لدى المحتال الذي يريد الشبع، وهو متحضر يسكن المدن ولكنه مفلس لا يحترف صنعة ولا يقوم بعمل يعتمد عليه فى تدبير معاشه. إنما هو محترف للنصب والاحتيال، والصراع هنا يمثل عقدة المسرحية وهو الصراع النفسي داخل المحتال. وكذلك فقد توفر الحوار الذي يقوم عليه البناء المسرحي، وهو هنا حوار بين عيسى بن هشام والسوادي كما ظهر الحوار داخل شخصية عيسى بن هشام أو المحتال نفسه فى كشف الكاتب عن أغوار هذه الشخصية وهمومها الكامنة ودوافعها الخفية للاحتيال، ومما لا شك فيه أن بديع الزمان أبدع فى هذا الحوار الذي يظهر من خلال الصراع وعرضه، ويرى النقاد "أن الحوار يدل على قدرة الكاتب ما دام يعبر عن انفعالات الأشخاص فى حالاتها المختلفة الذكاء والغباء، وغير ذلك".

وهذا ما فعله بديع الزمان الهمذاني حيث جعل الحوار معبراً عن فطنة وذكاء ودهاء المحتال، وغباء وسذاجة السوادي .. بالإضافة إلى أنه أبدع حينما جعل الحوار ملائماً لمستوى الشخصيات، فالمحتال يظهره فى غاية من الذكاء حينما يقول للشوّاء وللحلواني: بعد أن يطلب ما يريد "أفرز لأبى زيدٍ من هذا الشواء، ثم يقول فى نهاية الطلب ليأكله أبو زيد هنياً.

وكذلك عندما طلب الحلوى يكرر "ليأكله أبو زيد هنياً"

فسعة حيلته جعلت الكاتب ينطقه بما يلائم ذلك، فجاء أسلوب الحوار ملائماً لمستوى الشخصيات عقلياً واجتماعياً.

على أننا ينبغي أن نشير أن المقامة أو المسرحية لم تخرج بعد ذلك عن هدفها التعليمي فى صياغتها، وأسلوبها، ومفرداتها وتشبيهاتها، وهى الأشياء التي يهدف إليها

كاتب المقامة أولاً، على الرغم مما تضمنته من احتيال غير سائغ في الوصول إلى الرزق، لذلك فقد قال فى النهاية:

اعمـــل لرزقـــك كـــل آلـــه لا تقعـــــدن بكـــــل حالـــــه
وانهـــــض بكـــــل عظيمـــــة فـــــالمرء يعجـــــز لا محالـــــه

أي إذا كان لابد من أن يصل المرء إلى عجز عن العمل، فعليه فى زمن القدرة أن ينهض إلى العظائم فينالها ويستوفى حظه منها قبل أن يدركه العجز ويحوطه الحرمان.

وعلى ذلك فإننا نرى أن للمقامة البديعية أثر فى نشأة المسرح العربي يقول نيكلسون "ونجد فى المقامات قرباً من الأسلوب المسرحي الذي لم يستعمله الساميون قط، وقد صور الهمذاني بطله محتالاً ماهراً متشرداً أفَّاقاً ينتقل من مكان إلى مكان مزوداً نفسه بحضور ذاكرته التي تسعفه بالبلاغة والشعر اللذين يكتسبان السامعين، والشخصية الثانية هى شخصية الراوي الذي يقابل الآخرين ويقص مغامراته ويردِّد إنشاءاته الرائعة.

ومقامات الهمذاني قد أصبحت نموذجاً لهذا النوع من الكتابة والأساليب التي اخترعها والتي ظلَّت دون تغيير فى أعمال تلاميذه الكثيرة المنتشرة"(١).

ويقول توماس تشزي فى مقدمته عن المقامات: "ويبغي بديع الزمان من المحاورة بين الراوي والبطل أن يكسب المقامة نوعاً من الحركة والحياة، وفى نفس الوقت يتخذها ميداناً لإظهار بلاغته وثقافته وقدرته على نظم الشعر"(٢).

ويقول الدكتور مصطفى الشكعة: "... هناك مقامات ليس مجرَّد قصة عادية بل هي من القصص الرائعة الرفيعة مثل: المقامة البغدادية والحلوانية، والمغيرية والموصلية والخمرية والصيرية والبشرية والأسدية، وأكثر من ذلك فإن بعض هذه المقامات لو رتب حوارها قليلاً وسُميِّت شخصياتها لكانت من أمتع المسرحيات وأبرعها كما هو الحال فى المقامة الحلوانية"(٣).

(١) انظر الحريري صاحب المقامات إعداد مأمون بن محى الدين الجنان، طبعةأولى، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٤١٤هـ/١٩٩٤م، ص ٦٣.
(٢) نفسه، ص ٦٣.
(٣) بديع الزمان رائد القصة، مصطفى الشكعة، ص ٢٩٢.

وفى هذا السياق رأينا أن نعرض المقامة الحلوانية بأسلوب مسرحي.

المقامة الحلوانية:

هي عند البديع فكهة مضحكة، ومسرحية هزلية تتعلق بذهاب عيسى ابن هشام إلى الحمَّام، فقال:

لما قفلت من الحج فيمن قفل، ونزلت مع من نزل، قلت لغلامي: أجد شعري طويلاً وقد اتسخ بدني قليلاً، فاختر لنا حماماً ندخله، وحجَّاماً نستعمله، وليكن الحمام واسع الرقعة، نظيف البقعة، طيب الهواء معتدل الماء، وليكن الحجام خفيف اليد، حديد الموس، نظيف الثياب قليل الفضول، ثم قال عن **غلامه:** فخرج مليًّاً وعاد بطيًّاً وقال:

قد اختارته كما رسمت، فأخذنا إلى الحمَّام السَّمْتَ، وأتيناه فلم نر قوّامه، لكنى دخلته ودخل على أثري رجل وعمد إلى قطعة طين فلطخ بها جبينى ووضعها على رأسي، ثم خرج ودخل آخر فجعل يَدْلكني دلكاً يكْدُّ العظام، ويغمزني غمزاً يهدُّ الأوصال، ويصفر صفيراً يرش البزاق، ثم عمد إلى رأسى يغسله، وإلى الماء يرسله، وما لبث أن دخل الآخر، فحيّا أخدع الثاني بمضمومة قعقعت أنيابه، وقال: يا لكع ما لك ولهذا الرأس وهو لي؟ ثم عطف الثاني على الأول بمجموعةهتكت حجابه، وقال بل هذا الرأس حقي وملكي وفى يدي، ثم تلاكما حتى عييا، وتحاكما لما بقيا، فأتيا صاحب الحمَّام. فقال الأول: أنا صاحب هذا الرأس، لأني لطخت جبينه، ووضعت عليه طينه، وقال الثاني: بل أنا مالكه، لأني دلكت حامله، وغمزت مفاصله، فقال الحمَّاميُّ: ائتوني بصاحب الرأس أسأله، ألك هذا الرأس أم له، فأتياني وقالا: لنا عندك شهادة فتجشم، فقمت وأتيت، شئت أم أبيت، فقال الحمامى: يا رجل لا تقل غير الصدق، ولا تشهد بغير الحق، وقل لي: هذا الرأس لأيِّهما؟ فقلت يا عافاك الله هذا رأسي، قد صحبنى في الطريق، وطاف معي بالبيت العتيق، وما شككت أنه لي.

فقال: يا هذا إلى كم هذه المنافسة مع الناس، بهذا الرأس؟

تسل عن قليل خطره، إلى لعنة الله وحرِّ سقره، وهَبْ أن هذا الرأس ليسْ وأنَّا لم نر هذا التيس.

فقال عيسى بن هشام:

فقمت من ذلك المكان خجلاً، ولبست الثياب وجلاً وانسللت من الحمَّام عجلاً، وسبْبت الغلام بالعضّ والمصَ .. ودققته دقّ الجصّ.

وقلت لآخر:

اذهب فأتني بحجَّام يحط عنى هذا الثقل، فجاءنى برجل لطيف البنيْة، مليح الحِلْية، فى صورة الدمية، فارتْحت إليه، ودخل فقال: السلام عليك ومن أى بلدٍ أنت؟

فقلت: من قُمّ.

فقال:

حيَّاك الله! أرض النِّعمه والرفاهة، وبلد السنّه والجماعة، ولقد حضرت فى شهر رمضان جامعها وقد أشعلت فيه المصابيح، وأقيمت التراويح، فما شعرنا إلا بمدِّ النِّيل وقد أتى علي تلك القناديل، لكن صنع الله لى بخُفٍّ قد كنت لبسته رطباً فلم يحصل طرازه على كمِّهِ، وعاد الصبي إلى أمه بعد أن صلبت العتمة واعتدل الظل، ولكن كيف كان حجّك؟ هل قضيت مناسكه كما وجب، وصاحوا: العجب العجب؟ فنظرت إلى المنارة، وما أهون الحرب على النظّارة، ووجدتُ الهريسة على حالها وعلمت أن الأمر بقضاءٍ من الله وقدير، وإلى متى هذا الضّجر؟ واليوم وغَدُ والسبت والأحدُ، ولا أطيل، وما هذا القال والقيل؟ ولكن أحببت أن تعلم أن المبرِّد فى النحو حديد الموسى فلا تشتغل بقول العامَّة فلو كانت الاستطاعة قبل الفعل لكنت قد حلقت رأسك فهل ترى أن نبتدئ.

قال عيسى بن هشام:

فبقيت متحيراً من بيانه، فى هذيانه وخشيت أن يطول مجلسه، فقلت إلى غد إن شاء الله، وسألت عنه من حضر، فقالوا: هذا رجل من بلاد الإسكندرية لم يوافقه هذا الماءُ، فغلبت عليه السوداء، وهو طول النهار – يهذى كما ترى ووراءه فضل كثير، فقلت: قد سمعت به وعزَّ علىَّ جنونه، وأنشأت أقول:

أنـــا أُعطـــي الله عهـــدًا ... محكمـــاً في النـــذر عقـــدا
لا حلقـــت الـــرأس مـــا عشـــ ... ـــتُ ولـــو لاقيـــت جهـــدا[1]

(١) مقامات بديع الزمان الهمذاني، شرح محمد محيى الدين عبد الحميد؟، دار الكتب العلمية، د.ت، ص ٢٣٢ وما بعدها.

ونلاحظ أن بديع الزمان له قدرة عجيبة على تصوير فني متكامل لمسرحية نثرية تتوفر فيها عناصر البناء المسرحي من مكان وزمان وشخصيات وأحداث وعقدة وحل وصراع وحوار، وقد وظف الحوار لتصوير الصِّراع الذى تصاعد فى بعض الأحيان وبدأ هادئًا فى أحياناً أخرى، ولنا أن نتأمل ذلك البناء المسرحي فى مشهد عيسى بن هشام موجهًا حديثه لغلامه بعد أن طال شعره واتسخت ثيابه أجد شعري طويلاً، وقد اتسخ بدني، فاختر لنا حمَّاماً ندخله وحجاماً نستعمله، ولكن انتبه ليكن الحمَّام واسع الرقعة، نظيف البقعة، طيب الهواء معتدل الماء، وليكن الحجَّام خفيف اليد، حديد الموسى، قليل الفضول:

الغلام يخرج مليًّاً، ويعود بطّياً ويقول: قد اخترته كما رسمت.

عيسى بن هشام يذهب إلى الحمَّام ويدخله فلم يجده على ما يرام، ويفاجأ بدخول رجل عليه فيلطخ جبينه بالطين ويضعها على رأسه.

ثم يدخل عليه رجل آخر يدلكه دلكاً، ويغمزه غمزاً يهد الأوصال.

ثم إذا به يغسل رأسه بالماء، فيدخل الرجل الأول الذي لطخ رأسه وجبينه بالطين فيقول للرجل الثاني بعد أن لطمه لطمة قعقعت أنيابه:

يا لكع مالك وهذا الرأس لي؟

فقام الرجل الثاني بضرب الرجل الأول بضربة هتكت حجابه وقال:

بل هذا الرأس لي وحقي وملكي وفي يدي.

وهنا يشتد الصراع بين الأطراف فى حوارهما إلى أن يتلاكماحتى عييا، ثم تحاكما إلى صاحب الحمام: فقال الرجل الأول لصاحب الحمَّام:

أنا صاحب هذا الرأس، لأني لطخت جبينه، ووضعت عليه الطين.

وقال الرجل الثانى لصاحب الحمَّام:

بل أنا مالكه، لأنى دلكت حامله، وغمزت مفاصله!

فقال صاحب الحمَّام موجهاً حديثه إلى الرجلين الذى احتدم الصراع بينهما من خلال المحاورة على أيهما أحق برأس البطل "عيسى بن هشام".

فقال: إئتونى بصاحب الرأس أسأله.

صاحب الحمَّام موجهاً حديثه إلى عيسى بن هشام:

ألك هذا الرأس أم له؟ لنا عندك شهادة، يا رجل لا تقل غير الصدق ولا تشهد بغير الحق، وقل لي: هذا الرأس لأيهما؟

عيسى بن هشام لصاحب الحمَّام:

يا عافاك الله هذا رأسي، قد صحبنى في الطريق، وطاف معي بالبيت العتيق، وما شككت أنه لي!

فقال صاحب الحمَّام موجهاً حديثه لعيسى بن هشام:

أسكت يا فضولي.

صاحب الحمَّام وقد مال إلى أحد الخصمين فقال:

يا هذا إلى كم هذه المنافسة مع الناس، بهذا الرأس؟ تسل عن قليل خطره، إلى لعنة الله وحرِّ سقره وهَبْ أن هذا الرأس ليسْ وأنَّا لم نر هذا التيس.

عيسى بن هشام وقد بدا عليه الخجل، فقام وارتدى ثيابه وجلاً وخرج من الحمام، وذهب إلى غلامه، وقد سبْه بالعضّ والمصّ، ودقه دقّ الجصّ.

واستدعى غلاماً آخر فقال لـه:

أذهب فأتني بحجَّام يحط عني هذا الثقل.

فيقول عيسى بن هشام واصفاً الحجَّام الجديد:

فجاءنى الغلام الثاني برجل لطيف البنيْة، مليح الحلْية، فى صورة الدمية، فارتحت إليه.

الحجام الثاني يدخل على عيسى بن هشام:

السلام عليك، ومن أي بلدٍ أنت؟

عيسى بن هشام: من قمّ:

الحجَام الثاني:

من أرض النِّعمة والرفاهة، وبلد السنة والجماعة، فيه المصابيح، وأقيمت التراويح فما شعرنا إلاَّ بمدِّ النيل، وقد أتى على تلك القناديل، لكن صنع الله لي بخُفٍّ قد كنت لبسته رطباً فلم يحصل طرازه على كمِّهِ، ولكن كيف كان حجّك؟ هل قضيت مناسكه كما وجب، وصاحوا: العجب العجب؟ فنظرت إلى المنارة، وما أهون الحرب على النظّارة، ووجدتُ الهريسة على حالها وعلمت أن الأمر بقضاءٍ من الله وقدر، وإلى متى هذا الضّجر؟ واليوم وغَدُ والسبت والأحدُ، ولا أطيل، وما هذا القال والقيل؟ ولكن أحببت أن تعلم أن المبرِّد فى النحو حديد الموسى فلا تشتغل بقول العامَّة فلو كانت الاستطاعة قبل الفعل لكنت قد حلقت رأسك فهل ترى أن نبتدئ.

عيسى بن هشام وقد بدا عليه الضجر:

فبقيت متحيراً من بيانه، في هذيانه وخشيت أن يطول مجلسه.

ثم يوجه حديثه إلى الحجَّام قائلاً:

إلى غدٍ إن شاء الله.

ثم يوجه عيسى بن هشام إلى الحاضرين:

من هذا الرجل:

يقول الحاضرون:

هذا رجل من بلاد الإسكندرية لم يوافقه هذا الماءُ، فغلبت عليه السوداء، وهو طول النهار – يهذى كما ترى ووراءه فضل كثير.

قال عيسى بن هشام:

قد سمعت به وعزَّ عليَّ جنونه، ثم قال:

أنـــا أُعطـــي الله عهـــدًا محكمـــاً في النـــذر عقـــدا
لا حلقـــت الـــرأس مـــا عشـــ ـــتُ ولـــو لاقيـــت جهـــدا[1]

فهذه الحكاية أو الحدث يعرضه بديع الزمان من خلال تلك الشخصيات المسرحية، وقد جعل الحوار بين الشخصيات مؤدياً إلى الصراع الذي يشف عن الفكرة

(١) مقامات بديع الزمان الهمذاني، شرح محمد محيى الدين عبد الحميد؟، دار الكتب العلمية، د.ت، ص ٢٣٢ وما بعدها.

الكلية للموقف العام فى المسرحية، بأسلوب ملاءم لكل شخصية، وقد تمثل الأسلوب الواضح من خلال موافقته لكل شخصية مما يدل على أنه توفرت للبديع "دقة الفكرة ووضوحها".

وهو فى إطار تلك المواقف المضحكة يطلعنا على ملامح عامة للحياة الاجتماعية فى عصره فيزودنا بالمعارف وهذا هو واجب البليغ "أن يكون واضحاً مفهوماً يرمي إلى إفادة قرائه ورفع مستواهم الثقافي، ولا يستطيع ذلك بالوقوف عند تزويدهم بالمعارف جافة ثقيلة، بلا يحسن به أن يكسب معارفه حياة وروعة شائقة بما بث فيها من عواطف وأخيلة ملائمة"(١).

وقد أبدع البديع فى رسم الحوار بين الرجلين المتخاصمين فجعل فيه حركة وقوة من خلال الجملة الحوارية، ثم التصارع باليد، ولا شك أنه بهذا قد جعل من مقامته مسرحية نثرية فيها "قوة الحوار المتمثلة فى الحركة "فالحوار المسرحي فعل من الأفعال به يزداد المدى النفسى عمقاً، أو الحدث المسرحي تقدماً إلى الأمام"(٢).

كما تمثلت قوة الحوار فى الحركة التي قام بها صاحب الحمَّام بالميل إلى أحد الخصمين، مع هذه المقولة التي أورثت الخجل للبطل عيسى بن هشام فجعلته فى حركة قوية فى خروجه وفي فعله مع غلامه الذي جعله فى مثل هذا الموقف.

وقد تولدت الحركة من خلال تلك الجمل والتي يقول فيها عيسى بن هشام فقمت من ذلك المكان خجلاً، ولبست الثياب وجلاً وانسللت من الحمَّام عجلاً، وسبْبتُ الغلام بالعضّ والمصّ .. ودققته دقّ الجصّ"(٣).

وبذلك نرى أن البديع "جعل الجملة فى مقامته، تتولد منها الحركة التي تسير بها مع الحدث، وتعمق معرفتنا بالشخصيات من خلال الحوار الذى يؤدى إلى الصراع النفسي للبطل مما يجعلنا نذهب إلى القول إن تلك المقامة دراما أبرزت الصراع الداخلي لشخصية البطل من خلال الحوار بين صاحب الحمَّام وأحد المتخاصمين.

"ولا شك أن الأثر الأدبي باعتباره نصاً تعبيرياً يُقاس هنا من حيث صورته وطريقته معاً بشيئين: القوة والدقة اللتين تفصحان عن عاطفة المؤلف وفكرته"(١)، فالبديع

(١) الأسلوب "دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية" للأستاذ أحمد الشايب، الطبعة السابعة، ١٣٩٦هـ/١٩٧٦م،مكتبة النهضة المصرية، مطبعة السعادة، ص ١٨٦.
(٢) النقد الأدبي الحديث للدكتور محمد غنيمي هلال، ص ٦١٣، مطبعة نهضة مصر الفجالة، د.ت.
(٣) أصول النقد الأدبي للأستاذ أحمد الاشيب، مكتبة النهضة املصرية، ١٩٨٥م، ص ٢٥٢، الطبعة التاسعة.

أفصح عن فكرته من خلال الحوار والصراع فهما الخاصتان الفنيتان اللتان تميزان فن المسرحية، ولابد أن يرتبط هذا العنصران بطبيعة الحال فى العمل المسرحي، فلا يكفينا من الحوار أن يأخذ صورة سؤال وجواب بين شخصين، ولكننا ننتظر فى المسرحية الحوار الذي ينقلنا إلى الحياة، الحوار الذي يجعلنا نتمثل الأشخاص في أزماتهم وصراعهم".

وقد أبدع البديع فى عباراته وأساليبه من خلال تلك المقامة، فأخرج عملاً فنياً ذا كيان مستقل، يخاطب العقول والنفوس، بعبارات وأساليب. لها فى الذهن معان يمكن أن يفكر فيها العقل وأن يتفهمها، ثم يأتي التذوق بعد مرحلة الفهم.

وموضوع التذوق الأدبي هو عمل فني يرتبط بمؤلف معين، وينقل بالألفاظ والعبارات تعبيراً عن مضمون فكري شعوري، هذا المضمون يُعرض بصورته المكتوبة أو المسموعة على المتذوق"(٢).

وعلى ذلك فإننا نلاحظ أن بديع الزمان له قدرة عجيبة على تصوير الحدث من خلال هذه المقامة، فإنه صوَّره بأسلوب فكه، وصاغ المقامة وعرضها عرض مسرحي، بعد أن لطخ الرجل رأسه بالطين كي يحجزه لنفسه، ثم يصور المشاحنة والصراع بين الرجلين من خلال الحوار الذي يجمعهما أمام صاحب الحمَّام، والأدهى من ذلك كله أن يطلب صاحب الحمَّام من عيسى بن هشام أن يشهد الحق فيما إذا كان الرأس يخص أحد الرجلين، وأبدع فى رسم صورة هزلية لأحد الشخصيات وهى شخصية الحجَّام الذي زار قمَ وصلَّى بها التراويح إلخ المقامة، وهكذا بلغ بديع الزمان من تطويع اللفظ بحيث يجعله مناسباً لروح النص والمقامة والمسرحية. وهذا يجعلنا نتوصل إلى أمر هام وهو أن بديع الزمان على الرغم من ثقافته الفارسية إلا أنه فى مقاماته كان يؤثر الأسلوب والطابع العربي، فمن أسلوبه فى التعرض لقضايا مجتمعه وملامح الحياة الاجتماعية فى عصره يعبر عن أصالة موهبته الفنية من خلال الأسلوب المؤثر "فأسلوب المرء قطعه منه" ويعد البديع بذلك من أعظم الكتاب "فالكتاب قسمان: صغار وكبار، أما الصغار فإنهم يبلغون

(١) الأدب وفنونه للدكتور عزا لدين إسماعيل دار الفكر العربي، ص ١٤٤، دار الكتاب الحديث، الكويت، ١٩٧١، الطبعة الثامنة.

(٢) فى الأدب المقارن "دراسات فى نظرية الأدب والشعر القصصي" للدكتور محمد عبد السلام كفافي، ص ١١٠، ١١١، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٢م.

فى تقليدهم حد النقل والنسخ، وأما العظام فإنهم إذا إنساقوا مع تيار التقليد إلى حين، لا يلبثون أن يعودوا لأنفسهم ويستردوا أصالتهم"(١).

ومن هذه المنطلق يمكننا أن نرد على الدكتور زكى مبارك فى قوله: "وقد وصلت إلى أن بديع الزمان ليس مبتكر فن المقامات، وإنما ابتكره ابن دريد المتوفي سنة ٣٢١هـ، وإلى قارئ النص الذى اعتمدت عليه فى تحرير هذه المسألة .. ثم يورد نصاً لصاحب زهر الأداب"(٢).

ونقول للدكتور زكى مبارك:

يجوز أن تكون فكرة إنشاء المقامات عند بديع الزمان قد تكون ظهرت فى مخيلته نتيجة لأمور كثيرة وفكر متعدد، منها هيكل الحديث عند ابن دريد، فابن دريد أنشأ الأحاديث للتعليم فأخذ بديع الزمان الفكرة وهذَّبها وأدخل عليها عناصر الحياة والحركة والمفاجأة وجعلها صالحة لأن تكون مقامة.

وإذا عرضت المحاور بين شخصياتها بطريقة منتظمة تصلح لأن تكون مسرحية، وهذا بخلاف أحاديث ابن دريد والتي تفتقد عناصر الصراع والحوار والحياة والحركة التي لاحظناها عند المبدع بديع الزمان مما يجعلنا نضعه فى مقدمة الطبقة المتميزة من المبدعين فى القرن الرابع الهجري حيث إنه لم ينسق مع تيار التقليد بل ما لبث أن عاد إلى نفسه واسترد أصالته القادرة على الإبداع والابتكار في كثير من العناصر الذي لم يسبق إليها. وحقاً كما قال أحد الباحثين(٣).

"لو ادّعى مدَّع أنَّ الكتابة ما ختمت بابن العميد كما قالوا بل بالهمذاني، لكان "حَقَّاً ومذهباً".

وقد قال الدكتور مصطفى الكشعة: "... وبشئ من التساهل يمكننا أن نقول إنَّها (أي أحاديث ابن دريد) كانت إحدى الملهمات الكثيرة التي ألهمت بديع الزمان، مقاماته وليست هى كل شئ فى أصول المقامات كما ذكر الحصري فى "زهر الأداب" وأيَّده فى ذلك د. زكى مبارك فى النثر الفني فى القرن الرابع"(٤).

(١) الأدب المقارن تأليف فان تتجيم، ترجمة الدكتور سامى الدروبى، دار الفكر العربي، د. ت، ص ٧٩.
(٢) النثر الفني للدكتور زكي مبارك، دار الجيل بيروت، طبعة ١٩٧٥م، ج١، ص ٢٤٣.
(٣) انظر كنوز الأجداد لمحمد كرد علي، دمشق، د.ت، ص ١٨١.
(٤) بديع الزمان الهمذاني للدكتور مصطفى الشكعة، بيروت، عالم الكتب، ص ٣١٢.

فالبديع هو مبتدع ومبتكر فن المقامات وخاصة فى الموضوعات التي طرحها والتى عبر من خلالها عن الملامح الاجتماعية لعصره فالمعروف إنه في القرن الرابع الهجري عَصر البديع "قد انتشترت الكُدْيةوفي همذان على وجه الخصوص من بلاد العجم، وقد اتسع أمر الكدية ووجود لغة ثانية لها كانت تسمَّى "مناكاة الساسانيين وهم أصحاب الكدية يتجوَّلون في البلاد المختلفة والأمصار المتباعدة يتكسَّبون بالأدب تارة وتارة أخرى يحتالون على الناس بحيل ملفَّقة وأكاذيب مختلفة وقد أطلقوا على أنفسهم "بني ساسان" أو "الساسانيين".

و"ساسان" هذا قد رويت فيه أقوال عدة وأساطير مختلفة، فمن ذلك قولهم: إنه ساسان بن سفنديار، كان من حديثه أنه لما حضرت أباه الوفاة، فوَّض أمر الحكم إلى ابنته، فأنف ساسان من ذلك واشترى غنماً وجعل يرعاها وعُيِّر بأنَّه راعي الغنم، فقيل ساسان الراعي، وساسان الكردي، ثم نسب إليه كل من تكدى.

وقيل إنه كان ملكاً من ملوك العجم حاربه "دارا" ملك الفرس ونهب كل ما كان له واستولى على ملكه فصار رجلاً فقيراً يتردَّد في الأحياء ويستعطي، فضُرب به المثل.

وقيل: إنَّه كان رجلاً فقيراً بصيرًا فى استعطاء الناس والاحتيال فنسبوا إليه"(١). فنظم البديع مقاماته فى إطار التعبير عن الملامح الاجتماعية لعصره.

ومن هنا نصل إلى أن الكُدْية والتعبير عنها لم تأتِ إلا من مبدع ومبتكر فالتعبير عنها لم يكن سهلاً ولا هيناً، ولكه علم وفن ودراية وتلقين، والكُدْية لها أصولها ولها دستورها الذي من أجاده سار فى طريقه موفقًا ومن لم يتقنه كتب عليه الفشل.

ولننظر إلى الأحنف العكبري الذي اشتهر بالظرف والشعر الرقيق فى التعبير عن الكُدْيه ومنها:

علـــى أنـــي بحمـــد اللَّـــه في بيـــت مـــن المجـــد
بـــإخواني بنـــى ساســـا ن أهـــل الجـــد والحـــد
لهـــــم أرض خراســـــا ن فقاشـــــان إلى الهنـــــد
إلى الـــــروم إلى الـــــزنج إلى البلغـــــار والســـــند

(١) ظهر الإسلام، تأليف أحمد أمين، طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ج١، ص ١٤٢.

إذا مـــــا أعـــــوز الطـــــرق علـــــى الطـــــراق والجنـــــد
حـــــذاراً مـــــن أعـــــاد يهـــــم مـــــن الأعـــــراب والكـــــرد

أطعنا ذلك النهج بلا سيف ولا غمد(١).

وأبو دلف الخزرجي من اللذين طافوا بالبلاد مكدياً واتصل بالصاحب ابن عباد وكان الأخير يحفظ مناكاة بني ساسان حفظاً جيداً، ويعجبه من أبي دلف وفور حظه منها"(٢).

فهذه الملابسات مجتمعة هي التي تجمَّعت فى ذهن البديع ودفعته إلى صناعة المقامات على الشكل المعروف، ويقول الدكتور مصطفى الشكعة "... وإن كان نشاط الساسانيين يعد في نظرنا أظهر هذه الأمور جميعاً وأعمقها تأثيراً، وهذا يقودنا إلى القول إن: **المقامات فن عربى خالص.**

وقد تساءل الكثيرون عن أصل المقامات، وهل هو فارسي، وفي ذلك يقول الدكتور مصطفى الشكعة "المقامات لم تعرف بالأدب الفارسي قبل بديع الزمان ولا في عصره أو حتى بعده بقرن ونيِّف(٣). ويستدل على ذلك بقول محمد تقي بهار(٤) "يكاد يكون من المرجَّح أن لفظة مقامة من اختراع البديع الهمذاني، إذ إنَّ كل اختراع فى الأدب العربي كان له صدى فى الفارسية"، ثم يعلق الدكتور الشكعة قائلاً:هذه شهادة رجل فارسي يعترف بأن أول من كتب المقامات هو بديع الزمان وليس له سابق من كتاب الفرس ... ويقول: "فإذا عرفنا أخلاق الفرس وتعصبهم حتى أنهم ينسبون لأنفسهم ما ليس لهم ... إذا عرفنا ذلك أمكننا أن نقدر تلك الشهادة وهذا الاعتراف وأن نخرج من ذلك جازمين بأنَّ المقامات بوضعها الراهن إنما هي عربية بداية وأصلاً وصناعة وإنشاء"(٥).

وخلاصة القول إن الفن المقامي تحفة من تحف النثر الفني في القرن الرابع الهجري(٦)، وبعد هذا العرض للأشكال المسرحية المتعددة من خلالها فيها فنجد اشتراكها مع الفن المسرحي فى أمور منها:

---

(١) يتيمة الدهر للثعالبي، ج٣، ص ١٣٧، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.
(٢) نفسه، ج٣، ص ٤١٣، ٤١٤.
(٣) بديع الزمان للشكعة، طبعة بيروت، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ١٩٧٨م، ص٢٢٢.
(٤) محمد تقي بهار شعر وسياسى إيراني، ولد سنة ١٩٤٦، أكبر شعراء عصره له ديوان.
(٥) بديع الزمان للدكتور مصطفى الشكعة، ص ٢٢٣.
(٦) النثر الفني، للدكتور زكي مبارك، ج١، ص ٢٧٧.

١ – الحادثة:

وهي القصة التي تعرضها المقامة كسلسلة متصلة الأحداث.

٢ – الشخوص:

وهم عيسى بن هشام الراوي، وأبو الفتح الإسكندري البطل، وتعد هاتان الشخصيتان رئيسة، فشخصية البطل أبو الفتح الإسكندري هو الشخصية المحورية النامية، والمشاهد يراها على المسرح، ويتعرف على أبعادها الظاهرية والباطنية من خلال حركتها وكلامها، وباقي شخصيات المقامات ثانوية تساعد على إبراز الموقف والأحداث كما حدث فى شخصية الحجام فى المقامة الحلوانية فلم يكن ظهورها لمجرد أن تتعرف عليها أو يتعرف عليها البطل وإلا كانت شخصية سطحية لاوزن لها ولا قيمة. وإنما عرضها المؤلف بصورة إيجابية يتطلبها الحدث، حيث كانت مصدر الفكاهة بما قامت به من أفعال ساعدت على تصعيد الأحداث فأبرزت هذه الحركة التي هي من أبرز سمات العمل المسرحي.

٣ – الحوار:

حيث قدم لنا نموذجاً كان ملائماً لطبيعة المشتركين فيه، ناقلاً لأفكارهم وعواطفهم، وعلى سبيل المثال نجده فى المقامة البغدادية، يجعل البطل عيسى بن هشام يتحدث عن سعة حيلته وما يتمتع به من ذكاء، وفي ذات الوقت يتحدث عن شخصية السوادي أو الفلاح ويعطيها من الأسلوب ما يلائم سذاجتها.

٤ – الصراع:

وإذا كان الحوار هو الجانب المحسوس في المسرحية فإن الصراع هو الجانب المعنوي لها، وإذا رجعنا إلى الصراع فى المقامة البغدادية، فإننا نجد أن البديع قدم لنا صراعاً داخلياً فى نطاق الشخصية المحورية للبطل، وقد انعكس هذا الصراع على الشخصية فيما تقوله أو تفعله، كذلك الصراع الداخلي للقروي والذي انعكس بدوره هو الآخر على ما يقوله أو يفعله.

وبذلك نرى اشتراك المقامات البديعية مع الأعمال المسرحية فى كثير من العناصر والمقومات التي تجعلنا نذهب إلى أن عناصر الفنون المسرحية توفرت فى

المقامات البديعية، وتعد شخصية عيسى بن هشام، العامل المستمر المنتظم في المقامات، وشخصية أبي الفتح الاسكندري هي العامل المتنقل.

ومن هنا يمكننا استنباط حقيقة أنه بالعودة إلى تراثنا القديم "فن المقامات" نجد توفر العناصر والخصائص الفنية للأشكال المسرحية.

فما هي منزلة المقامة بين القصة والمسرحية، هذا ما يدعوننا أن نجعل عنوان المبحث الرابع هو "**المقامة بين القصة والمسرحية**".

المبحث الرابع
المقامة بين القصة والمسرحية

تتويجاً لهذا البحث رأينا أن نعرضه فى إطار موازنة المقامة بين القصة والمسرحية إيماناً منا أن أدبنا القومي زاخر بكثير من القيم والسمات الفنية، ولا نستبعد أن يكون هو النواة الأولى للفن القصصى والمسرحي وأن الغربيين استفادوا منه فى كثير من آدابهم، وإن كان لهم فضل فإنما يكون فى التسمية فقط، أما الأصل فمن أدبنا القومي، وعلى سبيل المثال – إذا شئنا توضيح ذلك – نذكر ما قدمه أدبنا القوميّ للآداب الأوربية طوال مرحلة نهضتها حتى إنه ليقال: لولا حكايات ألف ليلة الشعبية لما ازدهرت جوانب من الآداب الرومانسية فى إسبانيا وإيطاليا وفرنسا وألمانيا وانجلترا وغيرها. وقد رجَّحَت الدراسات المقارنة أن فنَّ الأرانين Sonnet مثلاً الذي أبدعه بتداركه شاعر إيطاليا الكبير فى القرن الرابع عشر الميلادي – وتلقفه عنه أغلب شعراء أوروبا، إنما هو ابن شرعىّ للعباس بن الأحنف وشعراء الموشحات والأزجال الأندلسية المعروفة"(١).

ويقول الدكتور عبد الله حسين(٢): "تواطأ نقاد الأدب على أن القصة العربية الحديثة إنما هى وليدة مراحل متعاقبة، وهى عندهم ثمرة البحث الجديد الذي تمخضت عنه صلات الشرق بالغرب وعلى ذلك اجتمعت كلمة النقد واستقر رأي الباحثين، فإذا أشير إلى ميراث العربية من القصص فهناك "كَليلة ودِمْنة"، وأمثالها عنوان القصص الحكمي، والمقامات الهمذانية والحريرية وأشباهها عنوان القصص البلاغي واللغوي الذي يراد به التأنق في الصياغة والزخرف البديعي، وإظهار البراعة اللغوية، "ألف ليلة وليلة" ونظائرها عنوان القصص الشعبي الذي لا يعد من النثر، والحقيقة أن الأمة العربية قصصية، بالطبع، هواها للقصة منجذب، وأقولها كلمة صريحة واضحة "والكلام للدكتور عبد الله حسين" إن هذا التراث العربي الخالد كان كفيلاً أن ينشئ لنا القصة العربية الفنية جديدة الطابع والطراز حتى ولو لم نتعرف على القصة الغربية بخصائصها ومقوماتها ...

وإننا نذهب إلى ما ذهب إليه الباحثون فى بيان العلاقة بين الفن المقامي والفن القصصي.

---

(١) الأدب المقارن للدكتور أحمد كمال زكي، دار العلوم للطباعة والنشر، ١٤٠٥هـ/١٩٨٤م.

(٢) انظر فى ذلك "المقامة بين القصة والمقالة للدكتور عبد الله حسين"، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠م، ص ٢٠٥.

فمما لا شك فيه أن أسلوب المقامات له سياق خاص وفكر متميز ومعانٍ مقصودة لا يتحوَّل عنها أو يتصرَّف فيها حتى لا تفسد الفكرة ويختل الموضوع.

وأول ما يلاحظ فى أسلوب المقامات هو الملاءمة بين الشعر والنثر في المقامة الواحدة حتى ولو كان من شعر الأقدمين إذا لم يجد من شعره ما يتلاءم مع الغرض، ولا يقتصر على ذلك فقط، بل تحتوي على الألفاظ المبتكرة المتلاحقة المتتالية من أجل تسليط الفكرة على المعنى الواحد، فيأتي البيان بصور مختلفة للإبانة حتى يعجب القارئ من كثرة التوالي للصور المترادفة.

ومن ناحية البيان والبديع اللفظي فالمقامات مليئة بالاستعارات والجناس والتلاعب بالألفاظ والسجع ملتزم فيها والجملة المسجوعة تأخذ حيزها. ولعلَّ سياق القصة فى المقامة والقصة يفرض التعبير عن معنى ملتزم محدد هو الذى يحلَّل الأسلوب فى بعض الأحيان.

ولا شك أن المقامات تحفة رائعة من تحف الأدب العربي وفتح جديد فى محاولة كتابة القصة العربية، ولقد كانت محاولة البديع في مقاماته أوَّل محاولة عرفت فى العربية لكتابة القصة.

ويقول نيكلسون: "ومقامات الهمذاني قد أصبحت النموذج لهذا النوع من الكتابة والأساليب التي اخترعها والتي ظلت دون تغيير فى أعمال تلاميذه الكثيرة المنتشرة. وكل مقامة تكون وحدة مستقلة. ولذا فالمجموعة الكاملة ربَّما ينظر إليها كقصَّه تحتوى على أقصوصات مرتبطة بحياة البطل وهي خليط من النثر والشعر حيث تكون القصة لا شئ والأسلوب كل شئ"(١).

ولنا أن نعترف أن المقامة البديعية والحريرية تُعد خطوة مهمة فى التعرف على فن القصة وهذا يقودنا للحديث عن عناصر الفن القصصي حتى نستطيع الوصول إلى علاقة المقامة بالقصة.

يقول أحد الباحثين: "للقصة عناصر تلتزمها، ولا تخلو منها قصة جيدة هى الوسط أو البيئة والحبكة، والحدث، والشخصيات، والحوار، ثم الأسلوب، ولا تنفصل هذه

(١) الحريري صاحب المقامات إعداد مأمون بن محي الدين الجنان، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، طبعة أولى، ١٤١٤هـ/١٩٩٤م، ص ٦٣، ٦٤.

العناصر بطبيعة الحال بعضها عن بعض، إنما يمكن عند الحديث عنها مفردة تحليل كل واحد على حدة، وتتفاوت أهميةكل عنصر منها طبيعة القصة ولونها الفني"(١).

ونحن إذا تطرقنا إلى المقامات البديعية والحريرية لنأخذ منها نماذج للدراسة التطبيقية على توفر مقومات العمل القصصي فإننا نجد أن بديع الزمان الهمذاني ت ٣٩٨هـ" ابتدع هذا الفن على غير مثال سابق فيما يظن، وقد جعل لمقاماته راوية واحداً، وبطلاً واحداً، أما الراوية فهو عيسى بن هشام، وهو رجل أديب عالم وقور، يمثل غالباً شخصية البديع نفسه، وبطله هو أبو الفتح السكندري، وهو أديب طواف، التقط نموذجه من جماعة الساسانية التي كانت معروفة فى عصره، وكانت معروفة بالسؤال بالأدب، وتعرف كذلك باللباقة والذكاء وحسن التخلص من المواقف الحرجة، من التلون والتغير وكثرة الرحلة، والقدرة على اللعب بألباب الناس بما يصطنعون من ضروب والرحل، وكان أبو الفتح الاسكندري يمثل هذا كله. ويحسن الهمذاني عرض ملامح بطله وخصاله فى كل موقف من مواقفه، وليست كل مقاماته فى مستوى واحد من الوجهة القصصية بل إننا نجد بعضها قريب جداً من القصة القصيرة الحديثة من حيث عرضه للحدث، وتطوره أو تعليله"(٢).

وإذا بحثنا فى المقامات البديعية والحريرية نجد توفر عناصر الفن القصصي وإن كان البديع أكثر من الاتجاه القصصي فى حين أن الحريري كان همه الأول هو إظهار البراعة والإعجاز البياني، ومن هذا المنطلق رأينا أن نعقد موازنة بينهما فى المقامات التي اتفقوا فى عنوانها ومنها:

١ – المقامة الدينارية:

وتتلخص عند البديع فى أن البطل عنده "عيسى بن هشام" معه دينار فتقدَّم له سائلان كلٌّ يبغى إحساناً، فطلب البديع إلى كل منهما أن يهجو الآخر، ومن يقذع فى الهجاء يأخذ الدينار، فسجَّلا طائفة من الشتائم العجيبة،منها قول الاسكندري: "يا برد

(١) دراسات فى القصة العربية الحديثة، للدكتور محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالإسكندرية، ص ٦.
(٢) نفسه، ص ٦٦.

العجوز[١] يا كربة تموز، يا وسخ الكوز، يا درهماً لا يجوز ... إلخ"، وقال الآخر: "يا قرَّاد القرود يا لبود اليهود[٢]، يا نكهة الأسود، يا عدماً في الوجود".

فالمقامة قصة قصيرة توفرت فيها مقومات الفن القصصى وهي الوسط والبيئة. فمن الملاحظ فى نشأة المقامات ومصادرها انتشار الكدية فى القرن الرابع، وفي همذان على وجه الخصوص موطن الشاعر، حيث وجدت طائفة من الساسانيين وهما اصحاب الكدية ويتجوّلون في البلاد المختلفة والأمصار المتباعدة يتكسبون بالأدب تارة وتارة أخرى يحتالون على الناس بحيل ملفَّقة وأطلقوا على أنفسهم "بني ساسان".

وعلى ذلك فبديع الزمان يروي قصة فى إطار البيئة الهمذانية وتوفر الحدث: وهو وقوف رجلين بباب البطل يطلبان السؤال وهو ليس معه إلا دينار واحد.

وتتوفر الشخصيات منها البطل عيسى بن هشام والرجلان اللذان يطلبان السؤال.

ثم أتى الحوار الذي جمع بين الرجلين فى إطار من الهجاء المقذع والأسلوب هنا أتى به البديع موافقاً لأسلوب عصره من العناية بالمحسنات البديعية والزخارف اللفظية، والصور البيانية.

والمقامة ذاتها عند الحريري تتلخص فى أن الحارث بن همَّام كان جالساً فى نادٍ فأتاه سائل يشكو الفقر ومهانة الأيام فأبرز الحارث ديناراً وطلب أن يمدح هذا الدنيا نظماً فهو له، فأنشده الرجل شعراً فى وصف الدينار منه:

أَكْـرِمُ بِـهِ أصـفَرَ راقَـتْ صُـفْرَتُهْ ... جَـوّاب آفَـاقٍ تَرَامَـتْ سَـفْرَتُهْ[٣]
مَـــأثورَة سُـــمْعَتُهُ وَشُـــهْرَتُهْ ... قَـدْ أُودِعَـتْ سِـرَّ الغِنـى أسِـرّتُهْ[٤]

فلما انتهى من إنشاده وهمَّ بالانصراف أبرز له الحارث ديناراً آخر، وقال: هل لك فى أن تذمَّه فتضمّه على الفور فقال:

(١) برد العجوز: هى أيام سبعة فى أواخر الشتاء، وهذه أشد الأيام برداً لأنها تجئ حين يكون الناس على استعداد لملاقاة الربيع.
(٢) لبود اليهود، هي دويبة تنشأ من الوساخة تشبه القمل، ولليهود شهرة بالوساخة والنتن.
(٣) مقامات الحريري، ص ٢٩، ترامت سفرته أى بعدت سفرته.
(٤) الأسرة، خطوط الجبهة وعنى بها النقوش التي فى الدينار.
انظر مقامات الحريرى تقديم عيسى سابا، دار صادر بيروت، ١٤٠٠هـ/١٩٨٠م.

تبَـاً لـــه مـــن خـــادع ممـــاذق أصـــفر ذي وجهـــين كالمنـــافق
يبـــدو بوصـــفين لعـــين الرامـــق زينـــة معشـــوق ولـــون عاشـــق

فأعجب به الحارث ودفعه إليه ونبَّأه قلبه أنَّ هذا الرجل هو أبو زيد السروجي.

وعلى ذلك فإننا نرى أن الحريري اهتم ببيان بلاغته فكان همه "الثوب البلاغى وإظهار البراعة والإعجاز البياني على طريقة أهل العصر فى محاولة اعتصار زبدة اللغة واستنزاف إمكانياتها التعبيرية في اللفظ والمعنى.

أما البديع فهو إلى جانب إبراز البلاغة، قد توفرت فى مقامته الدينارية مقومات الفن القصصي.

٢ – المقامة الساسانية:

ونجدها عن البديع تتلخص فى أن عيسى بن هشام يغترب إلى دمشق ويعيش فيها بعض الوقت، وبينما هوواقف بباب داره تحضر جماعة من بني ساسان وعلى رأسهم زعيمهم، وقد تأبَّط كل منهم حجراً يدَق به صدره ويرِّدد الزعيم أقوالاً وينشدون بعده، فيعطيهم عيسى درهماً فلا يلبثون أن ينتقلوا إلى رجل آخر يرددون أناشيد أخرى فكهة فيكتشف عيسى أن زعيم الطائفة هو أبو الفتح الاسكندري، ومن هذه الأناشيد قوله:

أريـــــد منـــــك رغيفـــــاً يعلـــــو خوانـــــاً نظيفـــــاً
أريـــــد ملحـــــاً جريشـــــاً أريـــــد بقـــــلاً قطيفـــــاً
أريـــــد لحمـــــاً عريضـــــاً أريـــــد خـــــلا ثقيفـــــاً[1]

فالأحداث والشخصيات والبيئة والوسط والحبكة، والحوار يلعبان دوراً فى جعل المقامة الساسانية قصة قصيرة وعنصر المفاجأة يأتي فى نهايتها حيث يكتشف البطل أن زعيم الطائفة هو أبو الفتح الإسكندري.

أما عند الحريري فتحل بأبى زيد السروجي الشيخوخة فيوصى ابنه بما يجب أن يسير عليه فى الحياة، والحياة فى نظره إمارة وتجارة وزراعة وصناعة وقد مارسها جميعاً، فهي متعبة، فبضائع التجارات عرضة للمخاطرات، وطعمة للغارات، ثم يعدد له مساوئ لكل حرفة ثم يوصيه بالكدية، فيمدحها بأنها "باردة المغنم، لذيذة الطعم، وافية المكسب،

(١) خل ثقيف أى شديد الحموضة.

صافية المشرب، فهي المتجر الذي لا يبور، والمنهل الذي لا يغور، والمصباح الذي يعشو إليه الجمهور، ويستصبح به العمي، والعور، ويستمر أبو زيد فى مدح الكدية ثم يختم وصيته بهذه الأبيات:

خـــــذها إليـــــك وصـــــيّة ... لم يوصـــــها قبلـــــي أحـــــد
فاعمـــــل بمـــــا مثلتـــــه ... عمـــل اللبيـــب أخـــي الرشـــد
حتـــى يقـــول النـــاس هـــذا ... الشـــبل مـــن ذاك الأســـد[1]

فالحريري يعرض فى أسلوب كامل فكرة الكدية، ويجعلها وصية لابنه باحترافها.

وإذا كانت المقامة البديعية أقرب إلى الأقصوصة من مقامة الحريري إلاَّ أنَّه بنى فكرته على فكرة البديع فى المقامة الساسانية.

ويقول الدكتور الشكعة: "... والملاحظ فى مقامة البديع (الساسانية) القكاهة اللطيفة جداً، خاصَّة فى الأبيات التي أنشدها زعيم الساسانيين، وأمَّا مقامة الحريري فهي مجرَّد وصف ألفاظ، وتكرار معان وتوليد صور"[2]، وبذلك نرى أن المقامات البديعية قد تكون قصة قصيرة توفرت فيها مقومات الفن القصصي، وإذا كانت المقامات البديعية والحريرية عرفت القصة القصيرة وذلك من خلال أنها تدور حول مغامرات، يقوم بها بطل واحد، يتسم بسمتين التسول والمكر والاحتيال للحصول على المال ممن يحتال عليهم وتنتهى المقامات عادة بحصوله على ما يريد، وإلى جانب البطل الواحد فى كل هذه المغامرات يقف "راوية" ينقل لنا أخبار البطل.

(١) مقامات الحريري للزمخشري، ص ٥٤.
(٢) بديع الزمان الهمذاني للدكتور مصطفى الكشعة؟، بيروت، عالم الكتب.

بين المقامة والمسرحية فى إطار الدراسة التطبيقية:

ولعل وجود الراوي والبطل فى كل مقامة يجعلنا نربط بين المقامة والمسرحية حيث إن هذا الراوي يمثل هيكل المسرحية، فالمسرحية كالكائن الحي. وهيكلها العام يتكون من ثلاثة أجزاء: العَرْض، ويأتى عادة فى الفصل الأول، وفيه يتم التعريف بموضوع المسرحية، والشخصيات المهمة فيها، ولا شك أن الراوي فى المقامات البديعية يقوم بهذا الدور.

وفى رأينا أنه لو أعُيد صياغة تلك المقامات وترتيب الحوار بين الشخصيات لكانت مسرحيات كوميدية من أبدع المسرحيات.

ولنتأمل المقامة الشامية وقد حولها الدكتور زكي مبارك إلى حوار فقال: "كتب بديع الزمان فى الفكاهة عدة مقامات منها المقامة الشامية التى انطق فيها (زوج الاثنين) أمام قاضي الشام، وكانت إحداها تَدَّعي صداقاً، والأخرى تلتمس طلاقاً.

القاضي: ما تقول في الملتمسة صداقها.

الزوج: أعز الله القاضي، صداق عن ماذا؟ وأنا غريب من أهل الإسكندرية فوالله ما أنقلت لي وتداً، ولا أشبعت لي كبداً، ولا عمرت خراباً، ولا ملأت جراباً.

القاضي: إنك تبطنتها.

الزوج: نعم لكن فماً غير بارد، ...، وبطناً غير والد، وعيناً غير واحد.

القاضى للمرأة: ما تقولين؟

المرأة: أيد الله القاضي أهو أكذب من أمله، وأكثر فى اللؤم من حيله، وأفسد عشرةً من أسفله، والله لقد صادفت من فمه صقرا، ومن يده صخرا، ومن صدره سم خياط، لا يرشح بقيراط، ولقد زحفت إليه بدناً كالديباج، ووجهاً كالسراج، وعيناً كعين العاج، ولكن كيف ألد، وهو لا ينجز ما وعد؟

القاضي: أيها الرجل، قد رمتك باللعنة!

الزوج، وقد مال إلى المرأة محتداً:

ألم أجعل تسعينك ثلاثين؟ حتى أسقطت الجنين؟

المرأة: أشهد أيها القاضي على هذا الإقرار.

الزوج: خدعتني يا دَفار

فالمقامة يتضح فيها الحوار والحركة والصراع من خلال الشخصيات وأفعال الشخصية وسلوكها أفصحت عن طبيعتها بين كل من المرأة والزوج، مما يجعلنا نقول إن المقامات البديعية لو أعيد ترتيب حوارها لكانت من أمتع الفنون المسرحية، فالراوي فى مقامات البديع يقوم بأداء دوره "عيسى بن هشام"، والبطل "أبو الفتح الإسكندري" وهاتان الشخصيتان من خلق بديع الزمان وإبداعه.

ومما جعلنا نقول بصلاحها لأن تكون مسرحية. أن البديع صور بطله فى صورة أديب بارع ومحتال ذكى يجيد تصوير حالة العجز والمسغبة التي يعيش فيها، مما يجعله يستدر العطف فيظفر منهم بالعطاء والنوال، ولا يرد خائباً مطلقاً.

والذى جعلنا نقول بدورها فى نشأة المسرح، ذلك الحوار الممتع الذي أداه البديع بين شخصية البطل وشخصية الراوية، ولعل هذا الحوار وما ينتج عنه من صراع أهم ميزه جعلتنا نذهب أن للمقامة أثراً فى نشأة المسرح العربي الحديث.فالحوار في المسرح فعل من الأفعال، به يزداد المدى النفسى عمقاً، أو الحدث المسرحي تقدماً .. وقد يقوم الحوار وحده – دون ما حدث – بالوظيفة الدرامية فى بعث الحركة النفسية"[١].

بالإضافة إلى أن بديع الزمان استغل طاقاته الإبداعية فى اللغة من خلال الحوار في مقاماته، رغبة منه في إظهار تفوقه فى مجال النظم حتى ولو تضمنت بعض المقامات قلة من غريب اللفظ أملاً فى توفر صناعة السجع"[٢].

ونقول على الرغم من صلة المقامة بالمسرح إلا إنها تبقى "مقامة" بكل ما تحمل الكلمة من معان، ومن الظلم أن نقول لو أعيد ترتيب حوارها، فلو أراد البديع وضعها مسرحية لأعاد هو الحوار في بعضها، ولنوع فيها، ولكنه ألفها من أجل أن يضع الأسس القويمة لهذا الفن، وإذا كان من صلة بينها وبين المسرح إلا أنها شكل أدبي خاص له أصوله وقواعده، شكلاً وموضوعاً.

(١) النقد الأدبي الحديث للدكتور محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر الفجالة، ص ٦١٣، ٦١٤.
(٢) دراسات فى الأدب المقارن للدكتور بديع محمد جمعة، الطبعةالثانية، ١٩٨٠، دار النهضة العربية، بيروت، ص ٢٣٩.

والذي جعلنى أقول ذلك هو: "وحدة الموضوع فى معظم المقامات حيث إن الموضوع الأساس الذي دارت حوله معظم مقامات بديع الزمان هو (الكدية) والتسول بالأدب".

وإن كانت هناك مقامات دار موضوعها على غير الكدية وقد أشار بروكلمان إلى بعض المواضيع الأخرى التى تضمنتها، فقال: "... وأكثرها مختلفة المعاني والأغراض، ولا يشبه بعضها بعضاً إلا فى القالب والأسلوب، فمنها ست مقامات فى مدح صاحبه وولي نعمته خلف بن أحمد.. أما في المقامة الأولى فهو يصدر أحكاماً فى المفاضلة بين الشعراء القدامى والمحدثين، وفى المقامة الرابعة عشرة يوازن بين الجاحظ وابن المقفع، وفي المقامة الخامسة عشرة يحكي حديث بعض المجانين فى التحامل على المعتزلة، وفي المقامة الثانية والأربعين يعرض حكم الإسكندري ونظراته الصائبة فى الحياة، وفي الحادية والثلاثين، وهي الرصافية، يحكي لغة المحتالين الساسانيين ..."[١].

وعلى أي حال فنحن حاولنا من خلال المقامات البديعية والحريرية المزج بين الأصالة والمعاصرة، والأصالة تمثلها المقامات والمعاصرة يمثلها الفن المسرحي، للكشف عن شخصيتنا وتوضيح طابعنا من خلال توظيف "أصل تراثي مسرحي"، ومحاولة استثمار الربط بينه وبين تلك الأشكال والقوالب العالمية، وهي بذلك تتفق فى الهدف مع غيرها من المسرحيات، كما يمكن أن ترتد فى النهاية إلى رؤية إنسانية عامة، وإن اختلفت الوسائل إلى ذلك، ومن أولى هذه الوسائل اللغة المستخدمة. حيث يشكل مثل هذا اللون من المسرحيات مجموعةمن السمات الخاصة تميزه عن المسرحية التقليدية، كما تمثل اتجاهاً يعنى به كثير من الباحثين والمؤلفين، ألا وهو البحث فى التراث، بهدف استحداث قالب أو شكل مسرحي مستخرج من داخل أرضنا، وباطن تراثنا، يكشف عن كنهنا المسرحي وطبيعتنا الدرامية"[٢].

وفي ذلك يقول توفيق الحكيم: "وبرغم أن الأشكال أو القوالب العالمية السائدة من محصلة جهود عديدة متراكمة للبشرية بصفة عامة، فإن استخدامنا لها فيمن

(١) تاريخ الأدب العربى لكارل بروكلمان، ج٢، ص ١١٣.
(٢) مقدمة الفرافير ليوسف إدريس، ص ١٨.

يستخدمها من شعوب الأرض ليس دليلاً على القصور، بل هو فى الحقيقة دليل على حيويتنا، وعلى وجودنا الحي في قطار الحضارة المتحركة"(١).

ونقول على الرغم مما ذهبنا إليه من صلاحية المقامات أن تكون من باب القصة والمسرحية، إلا أن منشئها أعدها لأن تكون مقامة تحمل من الأسس الفنية ما يوافق مصطلح المقامة، نعم فيها الحكاية، والحوار والوصف والمغذى النقدي أو الوعظي، ولكنها تنقصها أشياء أخرى منها:

أن المسرحية قصة تمثيلية تعرض فكرة، أو موضوعاً من خلال حوار يدور بين شخصيات مختلفة، وعن طريق الصراع بين هذه الشخصيات. يتطور الموقف المعروض، حتى يبلغ قمة التعقيد، ثم يستمر هذا التطور، ليفضي إلى انفراج ذلك التعقيد ويصل به إلى الحل المسرحي المطلوب، والفن المسرحي، منذ أقدم العصور مقترن بالتمثيل والحركة، وبعث الحياة فى النص الأدبي بواسطة التمثيل، وهو الذى يعطى النص قيمته.

بل إن القارئ لا يستطيع أن ينفعل بقراءة المسرحية إلا إذا تخيلها ممثلة أمامه فى فصول ومشاهد.

وقد قال الدكتور محمد غنيمى هلال ووافقه كثير من النقاد عن الجملة فى المسرح "وخاصة الجملة فى الحوار المسرحي أنها وضعت لتقال، لا لتقرأ. ولهذا كانت للجملة المسرحية خصائصها المحددة بهذه الصفة. ولهذا عنى كبار كتاب المسرح العالميون بطابع صوتي تكتسب به الجمل المسرحية إيقاعاً من نوع ما، وطولاً وقصراً تتلاءم بهما فى موقعها حتى فى المسرحيات النثرية"(٢).

ونحن لا ننكر أن توفيق الحكيم حاول فى مسرحه الذهني أن يفصل المسرحية عن التمثيل، عندما ربط المسرحية بعجلة الأدب، إذ وجد أن أحد أسباب ضعف المسرحية العربية هو حاجتها إلى التمثيل، وفن التمثيل آنذاك لم تكن قد ترسخت أصوله بعد، وبرر عمله هذا بقوله: "لأن الأدب فى بلادنا أكثر استقراراً واستمراراً وارتفاعاً، فدفعت بمسرحياتي إلى المطبعة متجاهلاً المسرح الذى كان وقتئذ فى حالة احتضار حقيقي".

(١) قالبنا المسرحي توفيق الحكيم، المكتبة النموذجية الحلمية الجديدة، ١٩٨١، ص ١١.
(٢) النقد الأدبي الحديث لمحمد غنيمى هلال، ص ٦١٢.

ولكن الحكيم رجع إلى القيمة الفنية للفن المسرحي ووجد أنها لا تكتمل إلا بالتمثيل. ولعل ما قام به الحكيم يعود إلى نظرة الإزدراء التي مُنى بها الممثلون والقائمون على الفن المسرحي أنذاك، وحرصاً منه على ضرورة تماشي الأدب المسرحي مع الفن المسرحي، فقد طالب بأن تولى الحكومات العربية، اهتماماً جديداً بالمسرح، لأن فى (هذه البيئة الفنية الجديدة، يتربى جيل من الفنانين والمثقفين والمؤلفين الممتازين والنظارة المتذوقين، وبهذا تساير المسرحية الرفيعة المسرح الرفيع دون أن تسبقه أو تتخلف عنه)" (١).

وقد أدرك كثير من المؤصلين المسرحيين "أن المسرح ظاهرة اجتماعية، تتشكل من خلال اتحاد مجموعة من العناصر الفنية، تتكامل بعرضها حدثاً مسرحياً أمام الجمهور، فالعرض المسرحي هو جوهر الظاهرة المسرحية، والنص المسرحي هو جزء من هذه الظاهرة"(٢).

لذا فإن جماعية المسرح واجتماعيته، هما اللتان جعلتاه يتميز عن باقى الفنون الأدبية، فالعرض المسرحي لا يتكامل إلا بالاعتماد على مجموعة من الجهود المتكاتفة التي تشكل الفريق المسرحي والحدث الاجتماعي"(٣).

ونحن نذهب إلى ما ذهب إليه النقاد في أن العمل المسرحي له سماته الفنية الخاصة به، وأبسط ما قيل وما زال يقال فى الفرق بين هذين اللونين أن المسرحية أدب يراد به التمثيل، والمسرحية قصة لا تكتب لتقرأ فحسب وإنما هي قصة تكتب لتمثل. وإذا كان للمسرحية أن تشترك مع المقامة في أن كلا منهما يختار قطاعاً من الحياة يصوره المؤلف فى إطار من الحوادث المتعاقبة، وتتخذ الأشخاص وسيلة فى كليهما للتعبير عن الأحداث وتتحدد لك الأشخاص وترسم ملامحها فى ذهنك عن طريق ما يجسده الحوار والكلام من معان ومشاعر وأفكار، إذ كان ذلك ضرورة لازمة لكل من المقامة والمسرحية، فإن كلا من الفنين، يختلف اختلافاً أساسياً فى تناول الأحداث ورسم الشخصيات لا من حيث الشكل، بل ومن حيث المضمون أيضاً، ولعل هذا هو الفرق بين القصة والمسرحية "فالقصة ضرب من الخيال النثري له مهمة خاصة به، وهي أن

(١) أسباب ضعف المسرحية العربية لتوفيق الحكيم، السنة الأولى، العدد السابع، تموز ١٩٥٣م.
(٢) تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق فى سورية ومصر للدكتورة حورية محمد حمو، اتحاد الكتاب العرب، سنة ١٩٩٩م، ص ٢٧٦.
(٣) بيانات لمسرح عربي جديد تأليف سعد الله ونوس، دار الفكر الجديد، بيروت ١٩٨٨م، ص ٦٩.

تقص أعمال الرجل العادي فى حياته العادية بعد أن تضعها فى شبكة من الحوادث كاملة الخيوط متتبعة كل فعل إلى أدق أجزائه وتفصيلاته وسوابقه ولواحقه، موغلة فى دخيلة النفس حيناً لتبسط مكونها في أثناء وقوع الفعل، مستعرضة الآثار الخارجية للفعل حيناً آخر، لا تترك من جوانبه وملحقاته ونتائجه شاردة ولا واردة إلا سجلتها فى أمانة وصدق كما تحدث فى الحياة الواقعية التي يخوضها الناس ويمارسونها(١).

ويعلق الدكتور العشماوي على ذلك فيقول: "فهل هذه هي طريقة المسرحية فى تصوير الفعل الإنساني؟ الجواب بالنفي لا لأن المسرحية تستخدم فى تصويرها لهذه الأفعال عناصر أخرى لا تتوافر فى القصة المروية، مثل عناصر الممثلين والملابس والمسرح والمناظر والنظارة والبناء الذى يجتمع فيه جمهور المتفرجين فحسب بل لأن المسرحية لا يمكنها فى حدود الزمن المكفول لها أن تعالج أفعال الإنسان بنفس الحرية التي تعالجها القصة المروية، فإذا كان فى استطاعة كاتب القصة أن يصور الفعل وأجزاء الفعل، وأن يتعقب الأحداث الصغيرة إلى أدق جزئياتها وتفصيلاتها، وألا يكتفي بذلك بل ويرى من حقه أن يسترسل إلى سوابق الفعل ولواحقه، وأن يتعمق فى نقل صورة دقيقة مفصلة عن واقع الحياة فى صدق وأمانة، نقول إذا كان ذلك من حق كاتب القصة المروية، بل لعله أن يكون من الواجبات التي يلتزمها كاتب القصة، فإن ذلك أبعد ما يكون عن تناول المسرحية لأفعال الإنسان ذلك أن المسرحية لا تختار من الفعل إلا جانبه المثير، والذي هو أكثر ما يكون قدرة على الإيحاء، وأوثق ما يكون صلة بالحدث الرئيس، والذي يعتبر بمثابة العمود الفقري لكل مسرحية. يقول تشارلتون: "فافرض مثلاً أن القصصي والمسرحي كليهما يصوران مائدة الغداء، ففي المسرحية يرتفع الستار، وإذا بالمائدة قد هيئت والأضياف قد جلسوا فى أماكنهم من المائدة، وكل ما على المسرحي أن يمثله بعد ذلك هو تقديم الطعام أو أكله، أما القصصي ففي وسعه أن يرتد إلى الأصول الأولى لهذا الطعام ... وبعد أن يمضي بك في ذلك صفحات تلو صفحات ينتهى بك إلى حيث وجدت المسرحي فيطالعك بالأضياف وقد جلسوا إلى المائدة يأكلون... وأيا ما كان الجانب الذي يختاره المسرحي فيستحيل أنه يذهب فى عرضه وتمثيله إلى ما يذهب إليه القصصي من تحليل وتفصيل"(٢).

نتائج البحث

(١) دراسات فى النقد المسرحي والأدب المقارن للدكتور محمد زكى العشماوي،ص ٣٨.
(٢) انظر دراسات فى النقد المسرحي للدكتور محمد زكي العشماوي، ص ٣٩.

وفي إطار تلك الدراسة التطبيقية والفنية للمقامات البديعية والحريرية يمكننا أن نتوصل إلى نتائج هذا البحث والتى تتلخص فى:-

١- نذهب إلى أن النشأة الأولى للفن المسرحي تمت على أيدي المصريين القدماء، ثم اكتمل على يد الإغريق. حيث حدث تأثر للمسرح الإغريقي بالمسرح المصري القديم، ولكنهم لم يقفوا عند حدود التأثر، بل طوروا المسرح، وفي الوقت الذي ظل فيه المسرح في مصر القديمة منعزلاً داخل أسوار المعابد، كان المسرح في بلاد الإغريق يتطور ويخرج إلى الناس، ومن هذا المنطلق يمكننا أن نعرف تاريخ المسرح الإغريقي وأنه تطور من مجال الدين والآلهة وأساطيرها إلى مجال الإنسان وحياته ومجتمعه، إلا أن النشأة الأولى كانت على أيدى الفراعنة.

٢- اتضح لنا وجود مظاهر تمثيلية للشعائر الدينية فى العصر الجاهلي، والحج الجاهلي مما جعلنا نخالف الدكتور "محمد مندور" الذى رأى أن عنصر الدراما افتقد فى الأساطير العربية، لذلك فهو ينفي وجود مسرح فى العصر الجاهلي، ولكننا أثبتنا من خلال هذا البحث ظهور محاولات عديدة لإثبات أن البيئة العربية عرفت المسرح وأنه ليس فناً وافداً إلينا من الغرب على أيدى رواده العرب أمثال مارون النقاش والقباني ويعقوب صنوع.

٣- رأينا من خلال هذا البحث "إن طبيعة التركيب، والتركيز عند البديع والحريري في مقاماتهما على الشعر والفكر والبلاغة جعلتنى اعتقد بل أؤمن أن السليقة البديعية هى سليقة مسرحية ... وإذا كانت ظروف مختلفة قد حالت دون تجسيد المقامات بالطريقة المعروفة عند اليونان فإن ذلك لم يمنع من ظهور بوادر الفن المسرحي من خلال المقامات البديعية والحريرية.

٤- تبين لنا أن الثقافة شكلت القاعدة الأساسية والصلبة فى التكوين الأدبي للبديع، وقد دعم ثقافته الفارسية بالاتصال بأهل الإبداع الأدبي كالخوارزمى وغيره، ومن هنا تم التوصل إلى أن من العوامل المؤثرة فى إبداعه، اتصاله بالحياة العامة، والاندماج فى حياة البشر فاستمد تكوينه الأدبي من المحيطين به، ولا نستبعد فى ذلك أن يكون قد تأثر بالأدب المصري القديم والأدب اليوناني فيما أثر عنهم من ملامح للفن المسرحي.

٥- رأينا أن المقامة ترجع إلى عهد أقدم من عهد الهمذاني وأن لها علاقة وثيقة بمجالس الرواة الذين كانوا يعتنون فيه برواية أقاصيص العرب، وعلى ذلك فإننا نرى أن المقامات وجدت تدريجياً مع الرواية للقصص والأخبار. ثم فى الأحاديث التي أوردها ابن دريد، أما البديع فله فضل السبق في وضعها فى ذلك القالب الفني الذي ميزها عن سائر الفنون الأدبية ومن هذا المنطلق أثبتنا وجود المقامات كفكرة وتخيل وتأمل لعادات وتقاليد اتبعها المصريون القدماء فى احتفالاتهم، وتخيلها أحد المستشرقين أحاديث فأورد نماذج لها. مما جعلنا نذهب إلى أن فكرة المقامات نبعت من حياة المصريين القدماء.

٦- اتضح لنا أن هناك جذوراً للمسرح فى تراثنا الموروث، وإن كان المسرح بأدواته قد إختفى عن الحياة العربية فى القديم، فإنه قد وجد بمفهومه، فالجامع المشترك بينه وبين المقامة هي الإحساس والتعبير عن مظاهر اجتماعيةبطريقة كوميدية مما يؤكد لنا عراقة وأصالة المسرح في تراثنا الموروث وأنه لو توفرت الإمكانيات في عصر نشأة المقامات لكانت من أروع المسرحيات التي تشهد بأصل النشأة العربية للمسرح وحقاً كما قال توفيق الحكيم: "شأن العرب هنا شأنهم يوم كانوا لا يعرفون من المطايا غير الإبل .. لو أن الظروف شاءت أن تحرمهم الجواد، لظلوا حتى الساعة لا يعرفون ركوبه .. ولكن ما إن دخل الجواد الصحراء حتى غدا العرب فرسانه، حذقوا فنون تربيته وفنون الحديث عنه .. فإذا سئل عن الجواد الأصيل فى أرجاء العالم قيل هو الجواد العربي وإذا أريد وصف رائع لخصال الخيل فلن يوجد إلا فى الشعر العربي. كل الأمر إذن فى الأداة، وكما أن العرب فى عهد الإبل كان لسان حالهم يقول: (أعطونا الجواد ونحن نركب) فإنهم كذلك قد يقولون (أعطونا المسرح ونحن نكتب)"[١].

وإذا كان المسرح بأدواته قد اختفى عن الحياة العربية فى القديم فقد ظهر المسرح فى حياتها الحديثة، والفرق الأساسي بين المقامة والمسرح هو ظهور المسرح فى عصرناالحديث كبناء وفن قائم بذاته ولو وجد المسرح كبناء في عصر ظهور المقامة لكانت المقامات البديعية أروع ما قدم عليه من أعمال مسرحية.

(١) دراسات فى النقد المسرحي والأدب المقارن للدكتور العشماوي،، ص ٢١٤.

٧- اتضح لنا أن المقامات البديعية تعد من الوثائق التاريخية التي تعطينا فكرة صريحة عن الحياة الاجتماعية فى زمانه وأحوال العصر وأخلاق الرجال.

٨- تبين أن للمقامة البديعية، مِثْلْ العناصر المسرحية من الحوادث والمغامرات، والحيل. وعرضنا نماذج تؤكد أن هناك علاقة بين المقامة البديعية والفن المسرحي فى أسلوبها الفني حيث قدم لنا البديع الشخصية الحرارية من الداخل وقد انعكست حياتها الباطنية على الواقع، فيما تقوله أو تفعله، فأبرز عنصر الصراع من خلال المحاورة وبطريقة أشبه ما تكون بالتحليل النفسي، فظهر لنا من خلال تحليل إحدى المقامات توفر عنصري الحوار والصراع اللذين يميزا العمل المسرحي عن غيرهما من الأعمال الأدبية. مما جعلنا نذهب إلى أن للمقامة البديعية أثراً فى نشأة المسرح العربي حيث جعل البديع الجملة في مقاماته، تتولد منها الحركة التي تسير بها مع الحدث، وتعمق معرفتنا بالشخصيات من خلال الحوار الذي يؤدي إلى الصراع النفسي للبطل، مما جعلنا نذهب إلى أن المقامات دراما أبرزت الصراع الداخلي لشخصية البطل.

٩- اتضح لنا أن للبديع الفضل الأول فى إبراز فكرة الأحاديث التي سبقه إليها ابن دريد، وسبق ابن دريد الأقاصيص والأحاديث عن العرب والبيئة الجاهلية، وسبقت البيئة الجاهلية البيئة المصرية القديمة في إطار تأملنا لأحاديث من خلال عادات وتقاليد، إلا أننا رأينا وإن كانت الفكرة قد وجدت قبل البديع، وأنها ظهرت فى مخيلته نتيجة لأمور كثيرة وفكر متعدد إلا أن الإبداع للمقامات يظل لاصقاً به، وخاصة فى الموضوعات التي طرحها وعبر من خلالها عن الملامح الاجتماعية لعصره وخاصة الكدية والتى يُعد التعبير عنها ليس هيناً، ولكنه علم وفن ودراية وتلقين، وقد أبدع البديع فى التعبير عنها وكان الحريري اللاحق له فى هذا المجال الإبداعي، والذي يُعد بدوره البدايات الأولى لنشأة المسرح وقد كان الاتفاق بينهما فى المعنى والمبنى.

١٠- تبين لنا من خلال دراستنا التطبيقية لبيان العلاقة بين المقامة والقصة، أن البديع أكثر من الاتجاه القصصي والمسرحي فى حين أن الحريري كان همَّه الأول هو

إظهار البراعة والإعجاز البيانى على أنه لا تخلو مقاماته من النزعة المسرحية فى مضمونها العام.

١١- تبين لنا من خلال موازنة بين المقامة والمسرحية، أن وجود الراوي والبطل فى كل مقامة جعلنا نربط بين فن المقامة وفن المسرحية حيث إن هذا الراوي يمثل هيكل المسرحية، فالمسرحية كالكائن الحي، وهيكلها العام يتكون من ثلاثة أجزاء: العَرْض ويأتي عادة فى الفصل الأول، وفيه يتم التعريف بموضوع المسرحية، والشخصيات المهمة فيها، ولا شك أن الراوي فى المقامات البديعية يقوم بهذا الدور، مما جعلني أعتقد أنه لو أعيد صياغة تلك المقامات وترتيب الحوار بين الشخصيات لكانت مسرحيات فكاهية من أبدع ما تكون المسرحيات.

١٢- اتضح لنا من خلال دراستنا التطبيقية للمقامات البديعية والحريرية فإطار العناصر المسرحية، أن هناك مزجاً بين الأصالة والمعاصرة، والمقامات تمثل الأصالة والمسرح يمثل المعاصرة، للكشف عن الشخصية العربية المبدعة وتوضيح طابعنا من خلال توظيف "أصل تراثي مسرحي".

١٣- تبين لنا أنه على الرغم من صلاحية المقامات أن تدخول في باب القصة والمسرحية إلا أن منشئها أعدها لأن تكون مقامة تحمل من الأسس الفنية ما يوافق مصطلح المقامة.

١٤- أمكننا التوصل فى نهاية هذا البحث إلى أن العلاقة التي تربط المقامة بالقصة والمسرح أنهما متقاربان وليسا متطابقين بمعنى أن المسافة بينهما قريبة وليست بعيدة، على أن تظل في النهاية المقامات البديعية وضعت لفن المقامة وبيان الأسس التى يبنى عليها.

١٥- تبين لنا أنه على الرغم من تفوق المقامات البديعية على الحريرية فى أثرها فى نشأة القصة والمسرح إلا أن المقامات الحريرية تميزت بسمات فنية عددناها لنتوصل إلى أن الحريري تبين معالم وصوراً لهذا الفن بأوضح مما تبينها سلفه فإذا بالحريري يصل للفن المقامة إلى القمة التي كانت تنتظره كخطوة أولى في النشأة للفن المسرحي.

١٦- تُعَدْ المقامات بما حوته من حوار، وقيام شخصية بطل المقامات بدور معين أقرب إلى المسرحية لعنصر الحوار والشخصية وإمكانية تمثيلها، وإن كانت الحكاية في المقامات تؤكد وجود مظاهر متشابهة مع المسرح، مثل وجود الراوي (الممثل، والحوار والملابس، ووجود الجمهور بالإضافة إلى جوهر المسرح وهو الشعر، باعتبار أن العرض المسرحي يستدعي عناصر رئيسية من الشعر واللغة والخيال.

١٧- تُعَدْ المقامات بديلاً عن المسرح فى العصور الوسطى، حيث إن الأدب المسرحي بمعناه الصحيح، أو أشكال الشعر المتصلة به، والتي تمثل على مسرح أمام جمهور من الناس، لم تجد مجالها في عالم الإسلام حينئذ، فظهر في العالم العربي ما يمكن أن يعد بديلاً عنه وهو نوع من الأدب المعروف بالمقامات.

١٨- اتضح لنا أن تتبع القراء أو الجمهور للمقامات وتخيلها يُعَدُّ فى حد ذاته عملاً مسرحياً، وشخصية أبي الفتح الاسكندري الذي يتنكر فى كل مقامة بزي مختلف، وفي آخر المقامة ينتبه عيسى إلى الرجل، فإذا به أبو الفتح الإسكندري فيعاقبه على تعاسته وكَدْيته، وهو الشخصية الفكاهية العربية فى بداية ظهورها كممثل مسرحي، وما يقوم به أبو الفتح إنما هو في الواقع عبارة عن المغامرة الإنسانية حيث تتصادم الشخصيات وينعكس كل منها فى الأخرى وكل هذه الانفعالات تشكل جواً خاصاً بالفن المسرحي.

١٩- اتضح لنا أن وجود المسرح متأصل في حياتنا المصرية القديمة في الطقوس الدينية، وحياتنا العربية فى المقامات الفنية، وإن لم يعرف بالمصطلح الفني إلا أنه توفرت فيه مقومات البناء للفن المسرحي، كما توفرت في كثير من الأشكال التي تُعْرَضْ بشكل عفوي بغرض التسلية وامتاع الجمهور ومن ذلك:

أ- صندوق الدنيا:

والقارئ يعرفه فهو مسرح حقيقيى فيه من التسلية، وهو عبارة عن صندوق له نوافذ مغطاه بزجاج مكبر ينظر من خلاله الأطفال ويقوم صاحب الصندوق بشرح تلك الصور التي يراها الأطفال فيسليهم، وهذا يحدث بالفعل فى المسرح.

ب- شاعر الربابة:

وهو شاعر يتجول مصاحباً لربابته فيقف فى الميادين أو الشوارع ويحكي قصصاً وأشعاراً، فيلتف حوله المارة، وتمتلئ أسطح المنازل بالمتفرجين. فيروح عنهم ويسليهم وهذا ما يحدث بالفعل فى العمل المسرحي.

ج- حكايات المقاهي:

وهو نوع من المسرح حيث يلجأ إلى ذلك المكان غالباً كبار السن الذين عاشوا حقبة طويلة من الزمن وحنكتهم التجارب، فيلقون بتلك التجارب من خلال حكايات يسردونها ويجتمع حول راويها الحاضرين، فيخرجو منها بعظة بالإضافة إلى التسلية التي ملأت الحاضرون وقت فراغهم.

وبعد ...

فإن العودة إلى التراث كانت غايتي ومأربي، والخوض فيه كان مطلبي، وبغية تأصيل المسرح العربي شكلاً ومضموناً في المقامات كان هدفي.

فرأيت أن العودة إلى التراث المتمثل فى المقامات له دور فى محاولة تأصيل المسرح العربي، فالمقامات، طاقة إبداعية تجسدت فى محاولات لنشأة المسرح، وذلك من منطلق اتصال المقامات بالواقع وتعبيرها عن الأحوال الاجتماعية فى عصر نشأتها، فهي تتوافق مع الفن المسرحي فى كونه أكثر الفنون اتصالاً بالواقع، لأنه ناتج عن علاقة حية قائمة بينه وبين الممثل، فلابد أن يؤدى دوره فى مجتمعه، والمقامات البديعية عبرت عن ذلك بوضوح، ولذلك رأيت أن محاولاتي التأصيلية للمسرح العربي تجلت من خلال بث المضمون العربي المعتمد على المقامات البديعية والملتصق بالواقع، ومن خلال ملاءمة الشكل الفني للمسرح للمضمون العربي فى المقامات البديعية، فأثبت أن المقامات البديعية مثلت المسرح العربي فى نشأته الأولى، وإن لم تسهم فى نشأة الفن المسرحي فى الحضارة العربية بالمفهوم المتعارف عليه الآن، إلا أن خطواته الأولى استمدت منها من خلال المغامرات بين البطل والروائي والتي اعتمد عليها المؤلف في إبراز الحوار، ومما لا شك فيه أن العمل المسرحي هو في الواقع عبارة عن المغامرة الإنسانية حيث تتصادم الشخصيات وتنعكس كل منها فى الأخرى.

ومن هذا المنطلق هناك وجلت بين مقامات البديع فى محاولة لإبراز الجذور العربية للنشأة المسرحية من خلال المقامات البديعية وقد كان هذا البحث محاولة جادة

إلى تأصيل المسرح العربي، وجعل المقامات ظاهرة فنية حملت سماته، ويظل المجال خصباً لمزيد من المحاولات من أجل التأصيل العربي لكثير من الفنون الأدبية التي يدعي الغرب أن له الفضل الأول فى نشأتها.

والله من وراء القصد عليه توكلت وإليه أنيب ...

المصادر والمراجع

١- أثر التراث العربي في المسرح المعاصر، د. سيد علي إسماعيل، دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة.

٢- أثر المقامة فى نشأة القصة المصرية الحديثة، د. محمد رشدي حسن، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤م.

٣- الأدب المصري القديم "أدب الفراعنة" للدكتور سليم حسن الجزء الثاني فى الدراما والشعر وفنونه، مطبوعات كتاب اليوم صادر مؤسسة دار أخبار اليوم ، العدد الثالث، ١٥ ديسمبر ١٩٩٠م.

٤- الأدب المقارن لمحمد غنيمي هلال، دار الفجالة، القاهرة، بدون تاريخ.

٥- الأدب المقارن، تأليف فان نعيم، ترجمة د. سامي الدروبي، دار الفكر العربي، بدون تاريخ.

٦- الأدب المقارن، د. أحمد كمال زكي، دار العلوم للطباعة والنشر ١٤٠٥هـ/١٩٨٤م.

٧- الأدب اليوناني القديم، د. على عبد الواحد وافي، دار المعارف، مصر ١٩٦٠.

٨- الأدب وفنونه، د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، الطبعة الثامنة، دار الكتاب الحديث، الكويت، ١٩٧١م.

٩- الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، أ. أحمد الشايب، الطبعة السابعة، ١٣٩٦هـ/١٩٧٦م، مكتب النهضة المصرية، مطبعة السعادة.

١٠- أصول النقد الأدبي، أ. أحمد الشايب، الطبعة الثالثة، بدون تاريخ.

١١- الامتاع والمؤانسة، لأبى حيان التوحيدي، طبعة لجنة التأليف والترجمة، بدون تاريخ.

١٢- البداية والنهاية لابن كثير، دار الكتب العلمية، بيروت.

١٣- بديع الزمان الهمذانى تأليف، مارون عبود من "سلسلة نوابغ الفكر العربي"، دار المعارف القاهرة.

١٤- بديع الزمان الهمذاني، إعداد مأمون بن محيى الدين الجنان، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ١٤١٣هـ/١٩٩٣م.

١٥- بديع الزمان الهمذاني، رائد القصة العربية والمقالة الصحفية، د. مصطفى الشكعة، دار عالم الكتب، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٣م.

١٦- البطل في المسرح الشعري المعاصر "سلسلة كتابات نقدية"، د. حسين علي محمود، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ١٩٩١م.

١٧- بيانات لمسرح عربي جديد، لسعد الله ونوس، دار الفكر الجديد، بيروت، ١٩٨٨م.

١٨- تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سورية ومصر، د. حورية محمد حمو، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩م.

١٩- تاريخ آداب اللغة العربية، د. جورجي زيدان.

٢٠- تاريخ الأدب العربي، تأليف أحمد حسن الزيات، دار المعرفة، بيروت، لبنان ١٩٩٣م.

٢١- تاريخ الأدب العربي، لكارل بروكلمان.

٢٢- تاريخ الأمة العربية "المجلد الأول" قصة العرب قبل الإسلام، تأليف عمر أبو النصر، مكتبة أبو النصر للتأليف والترجمة والصحافة، بيروت ١٩٧٠م.

٢٣- تتمة يتيمة الدهر للثعالبي، شرح وتحقيق د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٣م.

٢٤- تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي، د. أنيس المقدسي، الطبعة السادسة ١٩٧٩م، دار العلم للملايين، بيروت.

٢٥- التعبير الدرامي دراسة نصية، د. سعد أبو الرضا، الطبعة الثالثة ١٤١٩هـ/١٩٩٨م.

٢٦- الثقافة العربية أسبق من ثقافة اليونان والعبريين، أ. عباس محمود العقاد، دار القلم، مكتبة النهضة المصرية.

٢٧- جواهر الأدب فى أدبيات وإنشاء لغة العرب للدكتور أحمد الهاشمي، الطبعة السابعة والعشرون، ١٣٩٨هـ/١٩٧٨م، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان.

٢٨- الحريري صاحب المقامات، إعداد مأمون بن محيي الدين الجنان، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، طبعة أولى ١٤١٤هـ/١٩٩٤م.

٢٩- الحضارة الإسلامية في القرن الرابع، لأدم متز، ترجمة د. محمد عبد الهادي أبى ريدة، طبعة بيت المغرب، بدون تاريخ.

٣٠- الخريدة للعماد الأصبهاني (قسم العراق)، تحقيق محمد بهجة الأثري.

٣١- دائرة المعارف الإسلامية.

٣٢- دراسات فى الأدب المسرحي، د. سمير سرحان، مكتبة غريب، بدون تاريخ.

٣٣- دراسات فى الأدب المقارن، د. بديع محمد جمعة، الطبعة الثانية ١٩٨٠م، دار النهضة العربية، بيروت.

٣٤- دراسات فى القصة العربية الحديثة، د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف الإسكندرية.

٣٥- دراسات في القصة والمسرح، تأليف محمود تيمور، مكتبة الآداب المطبعة النموذجية، بدون تاريخ.

٣٦- دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، د. محمد زكي العشماوي دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية – ١٩٩٢م.

٣٧- ديوان لبيد بن ربيعة العامري، تحقيق إحسان عباس، بغداد ١٩٦٢م.

٣٨- رسائل الخوارزمي، طبعة مصر، بدون تاريخ.

٣٩- الرسالة العذراء لابن المدبر، طبع دار الكتب المصرية.

٤٠- زهر الآداب للحصري، المطبعة الرحمانية، مصر، الطبعة الثانية، بدون تاريخ.

٤١- سجن العمر، لتوفيق الحكيم، دار مصر للطباعة، ١٩٩٠م.

٤٢- سياسة في المسرح، تأليف على عقلة عرسان، اتحاد الكتاب العرب دمشق، ١٩٧٨م.

٤٣- سير أعلام النبلاء للذهبي "شعيب الأرناؤوطي"، مؤسسة الرسالة بيروت، طبعة أولى ١٩٨٣م.

٤٤- شذرات الذهب لابن العماد الحنبلي، تحقيق لجنة إحياء التراث العربي، دار الآفاق الجديد، بدون تاريخ.

٤٥- شرح الشريشى لمقامات الحريري، طبعة مصر، ١٣١٦هـ.

٤٦- شرح مقامات بديع الزمان، لمحمد محيى الدين الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية بيروت.

٤٧- الشعر والشعراء لابن قتيبة، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، ١٩٧٠م.

٤٨- صبح الأعشى في صناعة الإنشا للقلقشندي، شرح محمد حسين شمس الدين، طبعة دار الكتب العلمية، بيروت، طبعة أولى ١٩٨٧م.

٤٩- ظهر الإسلام، تأليف أحمد أمين، طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، بدون تاريخ.

٥٠- العقد الفريد لابن عبد ربه، طبعة بولاق

٥١- علم نفس الإبداع للدكتور شاكر عبد الحميد، دار غريب للطباعة والنشر طبعة ١٩٩٥م.

٥٢- الفرافير ليوسف إدريس.

٥٣- الفن ومذاهبه فى النثر العربي للدكتور شوقي ضيف، طبعة دار المعارف، الطبعة الثالثة ١٩٦٠م، والطبعة التاسعة، دار المعارف، بدون تاريخ.

٥٤- الفنون الأدبية وأعلامها فى النهضة العربية الحديثة، تأليف أنيس المقدسي، دار العلم للملايين، الطبعة الرابعة ١٩٨٤م.

٥٥- في الأدب الجاهلي، د. طه حسين، دار المعارف، مصر، الطبعة الحادية عشرة، ١٩٧٥م.

٥٦- فى الأدب المقارن "دراسات فى نظرية الأدب والشعر القصصي"، د. محمد عبد السلام كفافي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٢م.

٥٧- في النقد المسرحي للدكتور محمد زكي العشماوي طبعة أولى ١٩٦٨م، دار الكتب الجامعية.

٥٨- في طريق الميثولوجيا عند العرب، لمحمود سليم الحوت، دار النهار للنشر، الطبعة الثانية، بيروت ١٩٧٩م.

٥٩- قالبنا المسرحي، تأليف توفيق الحكيم، المكتبة النموذجية، الحلمية الجديدة ١٩٨١م.

٦٠- قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر للدكتور عز الدين إسماعيل، طبعة ١٩٨٠م، دار الفكر العربي.

٦١- كنوز الأجداد، لمحمد كرد علي، دمشق، بدون تاريخ.

٦٢- الماضى يبعث حياً، تأليف إدنا مجوير، ترجمة إبراهيم زكى خورشيد، مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٣م.

٦٣- المحاسن والمساوئ للبيهيقى.

٦٤- مروج الذهب للمسعودي.

٦٥- المسرح العربي من أين وإلى أين، د. سلمان قطاية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٧٢م.

٦٦- المسرح المصري القديم، تأليف إتين دريوتون، ترجمة د. ثروت عكاشة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، طبعة ثانية ١٩٨٨م.

٦٧- المسرح، تأليف محمد مندور، طبعة نهضة مصر، القاهرة ١٩٨٩م.

٦٨- مسرحية الملك أوديب، لتوفيق الحكيم، المطبعة النموذجية، القاهرة.

٦٩- المسرحية في الأدب العربي الحديث، د. محمد يوسف نجم، الطبعة الثانية، دار الثقافة، بيروت ١٩٦٧م.

٧٠- معجم الأدباء لياقوت الحموي طبع مصر، وطبعة دار صادر بيروت د.ت.

٧١- مقامات الحريري، تقديم عيسى سابا، دار صادر بيروت ١٤٠٠هـ/١٩٨٠م.

٧٢- مقامات الحريري، شرح الشريشي. دار صادر بيروت.

٧٣- مقامات بديع الزمان الهمذاني، شرح محي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بدون تاريخ.

٧٤- المقامة بين القصة والمقالة، د. عبد الله حسين، طبعة أولى ١٩٨٧م، وطبعة ٢٠٠٠م.

٧٥- ملامح المسرحية العربية الإسلامية، د. عمر محمد الطالب، منشورات دار الآفاق الجديدة، المغرب، طبعة أولى ١٩٨٧م.

٧٦- من فنون الأدب "المسرحية"، د. عبد القادر القط، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت ١٩٧٨م.

٧٧- النثر الفني في القرن الرابع الهجري، تأليف زكي مبارك، دار الجيل بيروت، ١٩٧٥م.

٧٨- البخلاء للجاحظ، شرح وتحقيق عباس خضر، سلسلة شهرية تصدر عن دار مجلة الإذاعة والتليفزيون.

٧٩- النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمى هلال، دار نهضة مصر، الفجالة، القاهرة، بدون تاريخ.

٨٠- الروض المعطار في خبر الأقطار لمحمد الحميري، تحقيق إحسان عباس، طبعة مؤسسة ناصر للثقافة، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٠م.

٨١- وفيات الأعيان لابن خلكان، بدون تاريخ، بدون طبعة.

٨٢- يتيمة الدهر للثعالبي، دار الكتب العلمية، بيروت، بدون تاريخ.