مجلة كلية الآداب

مجلة دورية علمية محكمة

نصف ســنوية

العدد الثاني والخمسون
أكتوبر 2019

مجلة كلية الآداب.. مج ١، ع ١ (أكتوبر ١٩٩١م) .
بنها : كلية الآداب . جامعة بنها، ١٩٩١م
مج؛ ٢٤ سم.
مرتان سنويا (١٩٩١) وأربعة مرات سنويا (أكتوبر ٢٠١١) ومرتان سنويا (٢٠١٧)

١ . العلوم الاجتماعية . دوريات . ٢. العلوم الإنسانية . دوريات.

مجلة كلية الآداب جامعة بنها

مجلة دورية محكمة

العدد الثاني والخمسون

الشهر : أكتوبر 2019

عميد الكلية ورئيس التحرير : أ.د/ عبير فتح الله الرباط

نائب رئيس التحرير : أ.د/ عربى عبدالعزيز الطوخى

الإشراف العام : أ.د/ عبدالقادر البحراوى

المدير التنفيذى : د/ أيمن القرنفيلى

مديرا التحرير : د/ عادل نبيل الشحات

: د/ محسن عابد محمد السعدنى

سكرتير التحرير : أ/ إسماعيل عبد اللاه

رقم الإيداع ٦٣٦١ : ٦٣٦٣ لسنة ١٩٩١

ISSN: 1687-2525

المجلة مكشفة من خلال اتحاد المكتبات الجامعية المصرية

ومكشفة ومتاحة على قواعد بيانات دار المنظومة على الرابط:

http://www.mandumah.com

ومكشفة ومتاحة على بنك المعرفة على الرابط:

http://jfab.journals.ekb.eg

هيئة تحرير المجلة

أ.د/عبير فتح الله الرباط	عميد الكلية ورئيس مجلس الإدارة ورئيس التحرير
أ.د/عربى عبدالعزيز الطوخى	نائب رئيس التحرير
أ.د/عبدالقادر البحراوى	الإشراف العام
د/أيمن القرنفيلى	المدير التنفيذى
د/عادل نبيل	مدير تحرير المجلة
د/محسن عابد السعدنى	مدير تحرير المجلة
أ/إسماعيل عبد اللاه	سكرتير التحرير

الـمَـقَـامَـات الـعُـمَـانِـيَّـة

"دراسة سرديـة"

دكتور

أحمد علواني

أستاذ مساعد النقد الأدبي والبلاغة

قسم اللغة العربية ـ كلية الآداب ـ جامعة بنها

مُنطلق الدراسة ومنهجها:

تَنْطَلِقُ هذه الدراسة من تقديرنا الخاص للتراث العربي والإحساس بالمسئولية تجاهه، ومن ثمَّ كان لِزامًا علينا أن نُولِي وَجْهَنَا شَطْرَهُ، وذلك بدراسة نصوصه الثرية وإعادة طرحها للنقاش والدرس والتفسير والتأويل، ومنحها القدرة على العمل والعطاء، ولا سيما إذا كانت النصوص المختارة للدراسة لم يُعتنَ بنقدها أو تحليل بنيتها للكشف عن جمالياتها الخاصة وصولاً إلى دلالاتها الخفية.

وهذا الباعث الهادف جديرٌ بأن يدفع بنا نحو التركيز على اختيار نصوص تراثية ذات طبيعة قصصية لم تدرس من قبل "**دراسة سردية**"، ألا وهي: "المقامات العُمانيّة" بوصفها حلقة من حلقات تراثنا القصصي، في حاجة ماسة إلى دراستها منهجيًا وتحليلها نقديًا؛ لتحديد آلياتها السردية واستنتاج أبعادها الدلالية.

إنَّ الراغب في التأصيل الجذري لفن المقامات ـ عامة ـ والمَقَامَات العُمانيَّة ـ خاصة ـ سيلحظ أنها ذات جذور تراثية عميقة تعود إلى النصف الثاني من القرن الثالث الهجري، حيث يرى كثيرون أن الأحاديث التي وضعها "ابن دُرَيْد الأزدي العُماني"، المتوفى سنة 994م – 321هـ بمثابة الإرهاصات الأوليّة لنشأة فن المقامات في تراثنا السردي، فقد ورد في "معجم الأدباء" لـ "ياقوت الحمويّ" تأكيدٌ على تأثر "بديع الزمان الهمذاني" بأحاديث "ابن دُرَيْد"، فيقول صاحب "معجم الأدباء":

«إِنَّ الهمذاني لَمَّا رَأى أَبَا بَكْرٍ مُحَمَّد بن الحسين بن دُرَيْد الأَزْدِيَّ أَغْرَبَ بأَرْبعينَ حَدِيثًا، وَذَكَرَ أَنَّهُ اسْتنبطها مِنْ ينابيع صَدْرِهِ وَانتخبها مِنْ مَعَادِنِ فِكْرِهِ، وَأَبْدَاهَا

للأَبصارِ والبصائرِ، وَأَهْدَاهَا إلى الأفكار والضَّمائر... عَارَضَهُ بأَرْبَعِمِائَةِ مَقَامَةٍ في الكُدْيَةِ تَذُوبُ ظرْفًا وَتَقْطُرُ حُسنًا»[1].

ولقد ركّز كثيرٌ من الدّارسين على تأصيل الأثر الحكائي لأحاديث "ابن دُرَيْد" وما خلفته مرويّاته وأماليّه من تأثيرٍ شديد الوضوح على مُنشئِي المقامات فيما بعد؛ فيؤكد "زكي مبارك" في كتابه المهم: "النثر الفني" على أن «بديع الزمان ليس المُنشيء الأول لفن المقامات؛ وإنما حاكى أحاديث ابن دُرَيْد»[2]. كما ذهب إلى هذا الرأي "عبدالملك مرتاض" ورجح تأثير أحاديث "ابن دُرَيْد" في كُتّاب المقامات[3]، ويوافقه الرأي "السيد عويضة" فيرى أن: «المقامات من حيث النشأة والابتكار تعود إلى "ابن دُرَيْد" الذي سماها أحاديث»[4]. كما ألحَّ "محمد الحارثي" على الشيء نفسه في تأصيله لفن المقامات في الأدب العُماني[5]. ولقد قام كلٌ من: "ضياء خضيّر" و"كامل العتوم" بتحقيق مرويّات "ابن دُرَيْد" ولا سيما حكايته عن "أبي حيّة النميري" والتي تتماس وتتقارب مع الطرائق السردية لمقامات الهمذاني[6].

وبناء على ما سبق فلن ننشغل في دراستنا للمقامات العُمانية بالتأصيل لفن المقامات وربط جذوره الأوليّة بأحاديث "ابن دُرَيْد"، وأيضًا لن نوازن بين المقامات العُمانية ومقامات "الهمذاني" أو "الحريري" بغرض رصد نقاط التماس والتلاقي أو

(1) ياقوت الحموي: معجم الأدباء ـ تحقيق: إحسان عباس ـ دار العرب الإسلامي ـ بيروت ـ ط1 ـ 1993م ـ ص ص238/237.

(2) زكي مبارك: النثر الفني في القرن الرابع ـ مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ـ 2012 ـ ص232.

(3) عبدالملك مرتاض: فن المقامات في الأدب العربي، الشركة الوطنية للتوزيع، الجزائر، 1980، ص142.

(4) السيد عبدالقادر عويضة: دراسة في مقامات بديع الزمان الهمذاني وخصائصها الفنية، مطبعة بولاق، القاهرة، ط1، 1991م، ص33.

(5) محمد بن عبدالله الحارثي: المقامة في الأدب العُماني ـ مخطوطة ماجستير بجامعة السلطان قابوس ـ 2003 ـ ص18.

(6) راجع: المقامات العُمانيَّة من ابن دُرَيْد حتى عبدالله الخليلي ـ جامعة صحار ـ سلطنة عُمان ـ ط1 ـ 2010ـ ص18. ويمكن الاطلاع على الحكاية كاملة بالمقامات العُمانية: ص ص59/53.

التأثير والتأثر؛ لأن مِثل هذه القضايا رصدها الدارسون وأكثروا النقاش حولها، ولم تعدْ بحاجة إلى إعادة بحث[1]، ومن ثمَّ ستكون دراستنا للمقامات العُمانية "دراسة سردية".

دراسة سردية:

إنَّ الدلالة اللغوية للسرد ترتبط بالقص والحكي، فسَرَدَ الحديث ونحوه يَسْرُدُه سَرْدًا إذا تابعه، وسرد القصة حكاها أو حدّث بالوقائع والأحداث التي وقعت فيها. وفلان يَسْرُد الحديث سردًا إذا كان جيد السياق له ويأْتي به متَّسقًا ومتتابعًا بعضُه في أَثر بعض[2]. أما مصطلح السرديات "Narratology" فيُطلق على المناهج النقدية الحديثة التي تهتم بدراسة النصوص السردية، وهو مصطلح منحوت من مقطعين هما: Narrative ومعناها: "سرد" وLogy ومعناها: "علم".

وانطلاقًا من الدلالات اللغوية والاصطلاحية السابقة وضعنا توصيفًا منهجيًا دقيقًا ندرس به المقامات العُمانية "**دراسة سردية**". والسردية هي: «العلم الذي يُعنى بمظاهر الخطاب السردي أُسلوبًا وبناءً ودلالة»[3]. وبناء على هذا التعريف فإن مسار دراستنا يهدف إلى تحليل السرد في المقامات العُمانيَّة بتحديد تقنياته السردية، ورصد دلالاته الفنية؛ وذلك بالارتكاز على مناهج السرديات الحديثة "Narratology" والتي تكونت بجهود كبار المُنظرين أمثال: "ليفي شتراوس"، "فلاديمير بروب"، "كلود

(1) نُحيل في هذا الصدد إلى مجموعة من الدراسات البحثية، مثل: أحمد درويش: "ابن دُرَيْد الأزدي" وتأثيره في الدرس والنص الأدبي، الهيئة العامة للرياضة والأنشطة الشبابية - سلطنة عمان 1992م. وشرح مقامات بديع الزمان الهمذاني، تحقيق: محمد محي الدين عبدالحميد، دار الكتب العلمية، بيروت، 1979. كما يمكن مراجعة: شوقي ضيف: المقامة، دار المعارف، القاهرة، د.ت. وفدوى مالطي دوجلاس: بناء النص التراثي (دراسات في الأدب والتراجم)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985م. وأيضًا محمد رجب النجار: التراث القصصى فى الأدب العربى (مقاربات سوسيو - سردية)، المجلد الأول، ذات السلاسل - الكويت، ط1، 1995م. ومصطفى الشكعة: بديع الزمان الهمذاني - عالم الكتب - بيروت - ط1- 1983م.

(2) السردُ لغةً من الفعل الماضي (سَرَدَ)، ويُسْتَعْمَلُ بِمَعْنى "النَّسْجُ"، "سَرَدَ الدِّرْعَ: نَسَجَها"، و"سَرَدَ الْجِلْدَ: خَرَزَهُ"، كما يستعمل بمعنى التتابع المنتظم فهو تَقْدِمَةُ شيءٍ إلى شيءٍ تأْتي به متَّسقًا ومتتابعًا بعضُه في أثر بعض. راجع: ابن منظور، جمال الدين أبو الفضل: لسان العرب، تحقيق: عبدالله على الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي - دار المعارف، د.ت، مادة "سرد".

(3) عبدالله إبراهيم: السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1992، ص9.

بريمون"، "جريماس"، "رولان بارت"، "تودوروف"، "جوليا كريستيفا"، "شلوميت" و"جيرار جينيت" الذي عمل على تأسيس نظرية نقدية لدراسة النصوص السردية وذلك في كتابيه: (خطاب الحكاية)[1] و(عودة إلى خطاب الحكاية)[2]، حيث وضع "جينت" في كتابيه لبنات علم السرديات (Narratology) الأساسية، وحدد العناصر الرئيسة لدراسة أي نص سردي. ومن ثَمَّ صار للنص السردي مناهجه المُحددة التي تُلْزِم الباحثين بضرورة استحضارها وتطبيق إجراءاتها عند تحليل البنية السردية أو كشف تشكلات الشخصية أو تحديد الراوي وتعيين وظائفه الفنية.

النصوص المدروسة:

سنعتمد في الدراسة نصوص المقامات العُمانيَّة التي جمعها وقام بتحقيقها الأستاذان: (ضياء خضيّر وكامل العتوم)، وقد نُشرت في سِفرٍ من القطع الكبير، يقع في أربعمائةٍ وسبعٍ وخمسين صفحة، حمل عُنوان: المقامات العُمانيَّة من ابن دُرَيْد حتى عبدالله الخليلي، ونشرته جامعة صُحار، بسلطنة عُمان، وتقوم بتوزيعه مؤسسة الانتشار العربي ببيروت، حيث صدرت الطبعة الأولى عام (2010).

وسيتم التركيز على دراسة السرد في المَقامَة السُّونِيَّة "للغشري"، والمَقامَة الشاذُّونيّة "لابن رزيق"، ومقامات "البرواني" الخمسة؛ محاولين الكشف عن آليات السرد التقنية ودلالاته الفنية، وذلك بالتركيز على تحليل السرد وأشكال الرواة وأبعاد رسم الشخصية، كما سنحاول الكشف عما يكتنز به السرد من دلالات مُضمرة تحتاج إلى تحليلها وسبر أغوارها.

تقسيم الدراسة:

(1) راجع: جيرار جينيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ترجمة: محمد معتصم، عبدالجليل الأزدي، عمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، 2003م.
(2) راجع: جيرار جينيت: عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2000م.

تنقسم الدراسة إلى مقدمة، وأربعة مباحث وخاتمة وقائمة المصادر والمراجع.

- **. يناقش المبحث الأول:** "التأسيس السردي والنسق السندي" ويطرح كيف تتأسس المقدمات الاستهلالية للسرد؟ ولماذا يُهيّمن عليها النسق السندي؟ بالإضافة إلى تحديد أشكال الرواة وتحليل وظائفهم السردية.
- **. يحلل المبحث الثاني:** "السرد في المقامة السُّونيَّةَ" "للغشري"، وذلك بالتركيز على البنيات والوظائف والتشكلات والآليات البارزة في السرد، مع مراعاة الوقوف الهادف على الدلالات المركزيّة خاصة، وتأويلها بحسب السياق السردي وخط سير الأحداث.
- **. يحلل المبحث الثالث:** "السرد في المقامة الشاذُّونية" "لابن رُزيق"، ونقف فيه على آليات السرد وتشكلاته الفنية، كما نركز على معالجة الدلالات الخفية التي انفردت بها المقامة السونيّة عن غيرها من المقامات العُمانية، كما نراعي في التحليل الموازنة بين المقامة الشاذُّونية والمقامة السونية؛ لأن "ابن رزيق" يحاكي "الغشري"، مع استنتاج وجوه التشابه والاختلاف بين المقامتين.
- **. يدرس المبحث الرابع:** "السرد في مقامات البرواني" وعددها خمس، هي: "السنجاريّة"، "الصُحاريّة"، "العُمانيّة"، "المكيّة"، و"الناديّة"، وذلك للوقوف على تحولات السرد فيها، وتحليل القضايا الرئيسة التي شكلتها مع تحديد غايات الكاتب الفنية وأسباب طغيان نبرته الخطابية وحضوره الطاغي متماهيًا مع شخصياته.
- . تنتهي الدراسة بخاتمة تفصيلية تجمع أهم النتائج التي توصلنا إليها، وتليها قائمة المصادر والمراجع التي اعتمدنا عليها واستعنا بها.

المبحث الأول: التأسيس السردي وهيمنة النسق السندي:

يُهيّمن النسق السندي على بنية السرد في المقامات العُمانيّة؛ لأن ثقافة السند من صميم الثقافة العربية، فالمتلقي يستنكف الخبر إذا جاء خاليًا من سلسلة الرواة الذين نقلوه، أو أخبروا بوقوعه حتى وإن كان مُتخيّلاً. والمقامة تُحكى بطريقة الرواية؛ بمعنى أنها عبارة عن حكاية مُتخيّلة وموضوعة على لسان راوٍ وهمي، يروي عن بطل وهمي، حيث تأتي أحداث المقامة مرويّة بطريقة سندية «تبدو كما لو كانت نوعًا من الاضطرار، وخضوعًا لسلطة ثقافية غالبة، كانت تنظر إلى أهمية السند في الخبر والحكاية نظرتها إلى الإسناد في الحديث النبوي الشريف»[1].

ويرد في النصوص السردية التراثية عدة صيغ استهلالية من أبرزها صيغة: (حدثنا فلان عن فلان)، فهذه الصيغة وما على شاكلتها من عتبات نصية تؤسِّس مرجعية توثيقية للسرد؛ فالحكاية مروية عن شخص بعينه، هذا الشخص صَاحَبَ البطل منذ لحظة ظهوره ولم يفارقه حتى النهاية.

ومن ثَمَّ فقد حرص مُؤلف المقامة على تقديم مقامته مسندة إلى راوٍ يسميه، يتابع مغامرات البطل، وبوجود الراوي والبطل يحتجب المؤلف بعيدًا، دافعًا عن نفسه تهمة وضع الحكايات الكاذبة، كما أنه يُمكّن صدق الحكاية في نفس المتلقي فيقبلها وربما يصدقها، وبذلك «ينجو الكاتب من حِجاج المتلقي الذي ربما شك في صحة الحكاية إذا جاءت خالية من السند»[2].

ويمكن الوقوف على العتبات الاستهلالية للمقامات العُمانية للكشف عن طبيعتها الإسنادية، فقد استهل "الغشري" المَقامَةَ السُّونيَّةَ "بصيغة: «رَوَىَ اليافِثُ بنُ

(1) عبدالله إبراهيم: السردية العربية: ص20.

(2) أحمد علواني: الحِجاج عند الطفيليين ـ دار التنوير بمصر ولبنان وتونس ـ ط1 ـ 2015 ـ ص28. بتصرف.

تَمَّام، قالَ:...»[1]. في حين استهل "ابن رُزيق" المَقامَةَ الشاذُّونية بجملة: «حَكَىَ الوارِثُ بنُ بَسَّام شَيْخُ العَتِيك...»[2].

وأما عن استهلال "البرواني" لمقاماته الخمس فنلحظ أن جملة الاستهلال: «حَدَّثَ هِلالُ بنُ إِياسٍ، قالَ:...» جاءت مفتتحًا لمقامتين هما: "السنجارية والعُمانية"؛ في حين استهل البرواني سرده بجملة: «حَكَىَ هِلالُ بنُ إِياسٍ، قالَ:...» في ثلاث مقامات هي: "الصُحاريّة" و"المكيّة" و"الناديّة".

إنَّ هذه العتبات الاستهلالية تُؤسس مرجعيات للأحداث السردية؛ لأنها مقدمات تأسيسية لازمة حرص عليها كُتّاب المقامات. إضافة إلى كونها بمنزلة التوثيق الإخباري الذي يحتاج إليه المتلقي فيتوهم بحدوث الوقائع القصصية ويتفاعل معها وربما يُصدقها بعد تقويتها بإسنادها إلى راوٍ رواها.

تُفتتح المقامات بصيغ تقديمية تنتمي إلى الماضي: (رَوَىَ، حَكَىَ، حَدَّثَ...)، وعقب الفعل يتم الكشف عن الفاعل الذي رَوَىَ، حَكَىَ، حَدَّثَ، مع التصريح باسمه وبذلك يتم «وقوع الكشف عن ذلك المُتحدِث، أو "المُبلِّغ" الذي حضر الحدث وعاشه، أو عايّشه فسرده للمؤلف الذى يُعيّد هو سرده تارة أخرى»[3].

أنواع الرواة ووظائفهم:

يتجسد في العتبات الاستهلالية والصيغ التقديمية للمقامات حِرص المؤلفين على التصريح بأسماء الرواة منذ اللحظة الأولى لبدء السرد، ولعل هذا يكشف عن

(1) المقامات العُمانيَّة: ص103.

(2) السابق نفسه: ص119.

(3) عبدالملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة ـ الكويت، ع (240)، ديسمبر 1998م، ص171.

أغراض المؤلفين الحقيقيين للمقامات ورغبتهم في اتخاذ موقف الحيّدة المظهريّة؛ لإلقاء المسئولية السردية على شخصيات مزعومة هم الرواة.

ولعل قراءة أي صيغة استهلالية لإحدى المقامات العُمانية مثل: «**حَكَى الوارِثُ بنُ بَسَّام شَيْخُ العَتِيك...**» [1] سيجعل القارئ يطرح سؤالاً مفاده:

إذا كان "الوارث" وهو الراوي المشارك قد روى مشاهداته للبطل ومغامراته، فمن يكون الراوي الذي حكى خبر "الوارث" مع "البطل"؟

ويمكن أن تتسع دائرة طرح التساؤلات لتشمل جميع الاستهلالات السردية في المقامات العربية، بل من الممكن أن تتسع الدائرة أكبر لتشمل متون سردية تراثية تشكلت بداياتها بنفس هذه الصيغ.

والواضح أن الصيغ الاستهلالية للمقامات العُمانية تكشفت لنا عن نوعين أساسيين من الرواة، هما: راوٍ مجهول وآخر معلوم. فالراوي المجهول هو الذي نطق بالجملة الاستهلالية للسرد ثم اختفى؛ تاركًا مهمة الحكي للراوي المعلوم، والذي سيقوم ـ فيما بعد ـ بمهمة الرواية.

والآن.. ما هي الوظائف السردية لكل من الراوي المجهول، والراوي المعلوم؟

أولاً: الراوي المجهول:

لقد سبق الحديث عن الاستهلالات السردية، وسنورد هنا الجمل الاستهلالية وذلك لعلاقتها بتحديد هوية الراوي المُبلّغ لها، وأيضًا بغرض ربط المقدمات بالنتائج. لقد ورد الاستهلال بجملة: «رَوَى اليافِثُ بنُ تَمَّام، قالَ:...» في المَقامَةَ السونية

(1) المقامات العُمانيَّة: ص119.

للغشري، في حين كان الاستهلال بجملة: «حَكَىَ الوارِثُ بنُ بَسَّام شَيْخُ العَتِيك...» في المَقامَةَ الشاذُّونية لابن رزيق. أما في مقامات "البرواني" الخمس فقد جاء الاستهلال بـجملة: «حَدَّثَ هِلالُ بنُ إِياسٍ، قالَ:...» وذلك في مقامتين، ثم تغير الاستهلال إلى صيغة: «حَكَىَ هِلالُ بنُ إِياسٍ، قالَ:...» وذلك في ثلاث مقامات.

ومن الواضحٌ أن الصيغ الاستهلالية السابقة والماثلة في الأفعال: (رَوَىَ، حَكَىَ، حَدَّثَ...) إنما تُواري خلفها ذاتًا مجهولة لم تُكشف، وشخصًا لم يتم التعريف له باسمه، أو التعرف عليه بوصفه، بل ظل هذا الراوي المُبهم قابعًا خلف صيغ الماضي التي تُثبت وجوده، ورغم ذلك لم يحظَ بالظهور المُعلن.

وإذا كانت الاستهلالات السردية في المقامات العُمانية تنتمي إلى الماضي، فإنها تستند في صياغتها إلى رواة مجهولين لا تتوافر أية معلومات عنهم، وبحسب "عبدالله إبراهيم": «إننا نجهل عنهم كل شيء، وفي مقدمة ذلك نجهل أسماءهم، وما صيغ الاستهلال إلا أقنعة يطلون على المروي له من ورائها، ثم سرعان ما يختفون بعدما تيقنوا أن الرواة المعروفين سيقومون بمهمتهم على خير ما يُرام؛ إذ يمكن عدّ جمل الاستهلال إيذانًا للرواة المعروفين بالبدء بالرواية، وعليه يمكن التأكيد أن من يؤطر المقامة سرديًا هو راوٍ مجهول، وداخل مستوى روايته يظهر راوٍ معلوم يقوم هو الآخر برواية أفعال البطل»[1].

ثانيًا: الراوي المعلوم:

واضحٌ في صياغة العتبات الاستهلالية للمقامات العُمانية حضور راوٍ آخر مُحدد باسمه، وهو بذلك يختلف عن الراوي المجهول؛ لأنه يحضر حضورًا علنيًّا، إيجابيًا وتفاعليًا، فالراوي المعلوم هو ذلك الشخص المُعرّف باسمه، والذي سيروي لنا

(1) عبدالله إبراهيم: السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)، مرجع سابق، ص194.

المقامة بما تشتمل عليه من وقائع وأحداث وشخصيات، كما أنه سيُسهم في تنمية الأحداث لكونه شخصية مشاركة في السرد؛ إذ لا يقتصر حضوره على رواية الحكاية أو الإخبار عن البطل، بل هو شخصية فاعلة ومشاركة ومؤثرة في غيرها من الشخصيات الأخرى، ولا سيما تفاعله وحواره وحِجاجه للبطل، ولقد سمى "عبد الرحيم الكردي" هذا النوع من الرواة بـ "الراوي الدرامي" وهو «الذي يمارس عمل القص أثناء قيامه بمشاركة الشخصيات في صناعة العالم القصصي»[1].

فلم يأت الراوي المعلوم في المقامات العُمانيّة بوصفه صوتًا يروي أو شخصًا يُخبر؛ إنَّه شخصٌ له اسم مُعيّن، يحظى بدرجة معقولة من التعريف والشهرة والتميز بالحضور والمشاركة؛ إذ لم يتقَّنع خلف راوٍ مجهول ولم يستغنَ عنه بضمير غائب، ولكنه يروي بضمير المتكلم الذي حضر الحدث، وشاهد البطل وعايّش مغامراته واستمع إلى كلامه؛ بل وشاركه في نسج خيوط الحكاية منذ البدء وحتى النهاية.

ومفاد القول: إذا كان البطل هو محور السرد وأساس انطلاق الحكي، فإن الراوي المعلوم أشبه ما يكون بالرباط الوثيق الذي يربط أجزاء السرد، فالراوي المعلوم هو من هيأ للسرد الظهور، كما أنه يتكفل بمهمة البث والإرسال، فيؤطر الزمان والمكان، ويرتب الأحداث ويصف الشخصيات ولا سيما شخصية البطل بوصفها شخصية مركزية، حيث يركز الراوي تركيزًا دقيقًا على البطل منذ ظهوره، فيهتم بمراقبته وصحبته ويمد الجسور للتواصل معه، كاشفًا عن سفراته ورحلاته، وساردًا لأنماط حيله، وناقلاً لأحاديثه وحواراته، حيث ينقل الحوار الدائر بين الشخصيات والبطل من جهة وبينه وبين البطل من جهة أخرى، كما يعمل على التمهيد لتطور الأحداث، إضافة إلى أنه يتولى مهمة الوصف والتبليغ والإيضاح التي تعصم السرد من

(1) عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، مكتبة الآداب، القاهرة، 2006، ص77.

الاضطراب والخلل، وبالأحرى لا يمكن الولوج إلى داخل المقامة إلا بصحبة هذا الراوي المعلوم المُسيطر على السرد فلا سرد بدونه.

وإذا كان "بديع الزمان الهمذاني" قد اختار "عيسى بن هشام" راويًا وجعل "أبي الفتح الإسكندري" بطلاً لمقاماته، وكذلك جعل "الحريري" "الحارثُ بن همّام" راوية لمقاماته، والبطل هو "أبو زيد السروجي"، فإن المقامات العُمانيِّة تتفق مع مقامات "الهمذاني" و"الحريري" من حيث التزامها بهذه البنية التقليدية في الاستهلالات السردية، والتي بها يتم الإعلان عن بدء السرد على لسان الراوي فاتحًا الحديث بذِكر اسم الراوي، ثم يردفه بذِكر اسم البطل المُغامر. فنلحظ أن "الغشري" قد اختار لمقامته شخصية "اليافثُ بن تمّام" راويًا وشخصية "أبي عبيد الفلوجي" بطلاً، وكذلك اختار "ابن رزيق" لمقامته شخصية "الوارث بن بسام شيخ العتيك" راويًا يروي مغامرات البطل "أبي جوّاب الضريك"، ثم تبعهم بعد ذلك "البرواني" الذي اختار "هلال بن إياس" راويًا وبطله "الحارث بن الأرقم" وكنيته "أبو الهيثم".

ومن ثمَّ حافظت المقامات العُمانيّة على النمط البنائي المُؤطِر للسرد والذي يقوم على ركنين بارزين؛ الركن الأول: هو الراوي، والركن الثاني: هو البطل، ومن خلال تفاعلهما سويًا ينتج لنا المتن الحكائي. وبذلك لم يقم مؤلفو المقامات العُمانية بتقويض البنية السردية التقليدية لمقامات الهمذاني والحريري.

المبحث الثاني: السردُ في المقامة السُّونِيَّة:

السردُ بين الخطيئة والتكفير:

إنَّ مؤلف المقامة هو مبتدع لحكاية ويلزمه وجود بطل مُغامر وراوٍ ينقل هذه المغامرات، ولقد راعى "الغشري"[1] في إنتاج "المقامة السُّونِيَّة"[2] ذلك، حيث توافرت في مقامته مقومات بناء المتن القصصي من: فضاء، وزمان، وراوٍ وبطل مُغامر، ووقائع، وأحداث مُتخيّلة. ومن ثمَّ فإنَّ السرد في "المقامة السُّونِيَّة" يعكس مقدرة "الغشري" السردية المتمثلة في تشكيل متن حكائي مُتخيّل، متكامل في بنيته السردية.

وعلى الرغم من مقدرة "الغشري" على الكتابة السردية إلا أن مقامته "السُّونِيَّة" هي المقامة الوحيدة التي قام بتأليفها، وبعدها قرر ترك الأمر برمته، حيث كتب تصديرًا يُقدم فيه مقامته "السُّونِيَّة" مُوضِحًا رؤيته الدينية للسرد، ومبرراته في العزوف عنه، وذلك على النحو الآتي:

«هذِهِ المَقامَةُ الأُولى.. تُسَمَّى المَقامَةَ السُّونِيَّةَ، أَرَدْتُ تأليفَ مَقاماتٍ غَيْرِها فَتَرَكْتُها لِما بانَ لِي فيها مِن فُضُولاتِ الكلامِ، فأتيتُ بهذهِ لبَعْضِ الفائِدَةِ، بما تَضَمَّنَتْهُ مِن لُغَةِ العَرَبِ الشَّرِيفَةِ، وأَنا أَسْتَغْفِرُ اللهَ مِمَّا خالَفْتُ فيها الحَقَّ والصَّواب»[3].

(1) اسمه: سعيد بن محمد بن راشد بن بشير الغشري الخروصي الأزدي، وهو من مشاهير علماء سلطنة عُمان في القرن الثاني عشر الهجري، وله ديوان مطبوع، وهو شاعر فصيح له شعر في الوعظ وفي مدح الرسول (ص). لم يكتب "الغشري" سوى هذه المقامة وقد أوردها "ابن رزيق" في كتابه المعروف بـ: الفتح المبين في سيرة السادة البوسعيدين، تحقيق: عبدالمنعم عامر و محمد مرسي عبدالله، وزارة التراث القومي والثقافة، سلطنة عُمان، 1984، ورمزه (ض). وقد أوردها "ابن رزيق" في إطار معارضته لها بمقامة سماها بـ: "المقامة الشاذونية".

(2) سُونِي الاسم القديم لولاية العوابي إحدى ولايات جنوب الباطنة العُمانية، والعوابي بمعنى الضواحي.

(3) المقامات العُمانيَّة: ص103.

يكشف التصدير السابق عن رؤية "الغشري" للمقامات لا بوصفها فنًا حكائيًا مُتخيّلاً؛ وإنما بوصفها كذبًا وافتراءً يُجانب الحق والصواب، فهي ـ في نظره ـ أحاديث من فضول الكلام، لا طائل منها، تُبنى على وهم؛ إذ تقوم على راوٍ وهمي يروي متنًا وهميًا. ومن ثَمَّ فقد رأى "الغشري" أن يُجنب نفسه الخوض في مثل هذه الأحاديث السردية الكاذبة، مُقتصرًا على كتابة "المقامة السُّونِيَّة"، وفي خاتمتها أخذ يستغفر ربه على ما بدر منه، وما سوله له خياله، فصرح قائلاً:

«تَمَّت المَقامَةُ السُّونِيَّة، أَتَيْتُ بها لا لأَجْل اللَّهْوِ والتَّسَلِّي بالحِكايات؛ بل لأَجْلِ ما حَوَتْهُ مِنَ اللُّغَةِ الشَّرِيفَةِ في اللُّغات، وأنا أَسْتَغْفِرُ اللهَ مِمَّا خالَفْتُ فيهِ الحَقَّ والصَّواب، وإليهِ المَرْجِعُ والمآب»[1].

ومن الواضح في الخاتمة أن هدف "الغشري" من كتابة مقامته لم يكن مجرد سرد حكاية غرضها التسليّة والترفيه وقتل وقت الفراغ؛ بل هي درسٌ تعليمي، فالغاية المرجوة تكمن في تعليم اللغة العربية للمبتدئين، وبيان أسرارها، وعرض غريب ألفاظها، وجمال معانيها.

وكأن "الغشري" يرى أن السردَ المُتخيل ذنبٌ وأن المقامات أحاديث مُفتريّات؛ ولذا وجب عليه الاستغفار من الذنب بالإقلاع عنه وتركه مُطلقًا؛ مبينًا غايته النبيلة ونيته الطيبة من تأليف مقامته الوحيدة، مؤكّدًا على غرضه الشريف، وهو بذلك ينفي عن مقامته الوظيفة السردية الإمتاعية الخيالية الكاذبة وما يرتبط بها من لهو وتسلية، ويؤكد على الوظيفة التعليمية اللغوية الصادقة لِمّا احتوت عليه من صنعة لفظية ورصانة لغوية في تراكيبها وأساليبها.

آليات السرد ودلالاته:

(1) المقامات العُمانيَّة: ص112.

يتجلى حضور الراوي في المقامة "السُّونِيَّة" «فالراوي شخصية لها حضورها، أحيانًا يكون مجرد شاهد، وأحيانًا يشارك في الأحداث ـ وإن كان دوره فيها ثانويًا ـ وأحيانًا يروي عنه المؤلف بضمير الغائب، وفى أغلب الأحيان يتوارى صوت المؤلف ليدفع الراوي إلى الظهور؛ ليروي بضمير المتكلم»[1]. ويمكن وصف الراواي في المقامة بالراوي المشارك؛ لأنه «يشير إلى وجوده، كما يصف مشاعره وأفكاره حول الشخصيات، ويشارك في الأحداث، ولذا فهو شخص مركزي في السرد»[2].

يبدأ الراوي المشارك/ "اليافثُ بنُ تَمَّام" سرده بالحديث عن خروجه وارتحاله، فيروي لنا "اليافثُ" كيف خرج وارتحل عن أرضه قاصدًا بلدة "سُونِي"، ذاكرًا سبب الارتحال، الذي تمثل في الجدب والقحط والجفاف، وعندما وصل "سُونِي" أخذ يتأمل أرضها، وروضها، وعشبها وزهرها، فوصف كل ما وقعت عليه عينه، ولعل الإسهاب في الوصف جاء أمرًا طبيعيًا.

ولم يمكث الراوي طويلاً في وصف المكان؛ إذ رأى أهل "سُونِي" يُسرعون في زُمرٍ ووفودٍ فبَادَرَ مُسرعًا معهم؛ ليعلم ما الخبر؟! حتى وصل معهم إلى **نادٍ** رحيب، احتوى على الأَحْمقِ واللَّبِيب، وفي وسطه وَجَدَ القوم قد اجتمعوا حول "**كَهْلٍ أَعْرَج**" وهنا يبدأ الراوي في الكشف عن الشخصية المحورية في المقامة؛ أي شخصية البطل، فيصفه وصفًا طاردًا لا جاذبًا، فالبطل «**كَهْلٌ أَعْرَج، مُتَكِئٌ على عصا أَعْوَج، قد اكتَسى حُلَّةَ الزَّهادةَ، وعلَيْهِ سِيماءُ العِبادة، وقد تَلَثَّمَ بطُرَّتِه[3] وأَظْهَرَ بَعْضَ عَرَّتِه[4]**»[1]

(1) يوسف الشاروني: الحكاية ف التراث العربي ـ المجلس الأعلى للثقافة ـ 2008 ـ ص78.

(2) Suzanne Keen: Narrative Form, First published by Palgrave Macmillan, New York, Press 2003, p37 .

(3) تلثم بطرف عمامته.

(4) أظهر بعض ملامحه.

والوصف السابق هو أول تصوير للبطل من منظور الراوي؛ فلم يصف لنا بطلاً ظريفًا، مُغامرًا، مُضحكًا، وإنما جاء التصوير حاملاً نزعة كراهية أوليّة لهذا المُكّد المتسول الأعرج، حيث كون الراوي انطباعه عن البطل منذ الرؤية الأولى له، فيصوره للقارئ في هذه الصورة الطاردة، ورغم ذلك فقد استطاع أن يجذب الجماعة نحوه؛ ويخاطبهم فيستمعوا له وينصتوا، ويتأثروا بأسلوبه وبيانه وتسحرهم بلاغة لسانه، ومن ثمَّ يتلقوا أوامره بالسمع والطاعة، فيأتي خطابه الوعظي على هذا النحو:

«أَيُّها النَّاس، ذَهَبَ الوَفاءُ وغاض، وتَفَجَّرَ الغَدْرُ وفاض، وضَرَسَ الدَّهْرُ بأَنيابِهِ على الكِرامِ فَعَضّ، وأَناخَ عليهم بجِرانِهِ فَرَضّ[2]، وقَطَعَ رِيشَ جَناحِهِم فَحَصّ[3]، وبَبتَّ مِنهُ الخَوافي فَخَصّ[4]، وعصفتْ عَواصِفُ البُخْلِ فهَبَّتْ، وغَمَضَتْ عُيونُ البَذْلِ فما هَبَّت، وتَوَقَّدَتْ نارُ الباطِلِ فشَبَّت، ونَفِدَ الحَياء فذَهَب، وحُصِّنَ الرَّغِيفُ ولا تَحْصِنَ الذَّهَب»[5]

لقد ركز البطل في خِطابه السابق على استخدام صيغ فعلية للماضي والحاضر، ولعل جمعه لها جاء عن طريق المقابلة، وذلك لتصوير تحول طباع الناس وتغيّر أفعالهم بين الماضي والحاضر، ولقد أنتج لنا هذا الجمع مجموعة من الثنائيات الضدية البارزة في الصياغة اللغوية للجمل؛ بمعنى أن البطل يُقابل الصفات الحميدة في الماضي بالصفات القبيحة التي حلت محلها في الحاضر، وواضح هنا أن هذه الطريقة الفنية في صياغة الخطاب السردي المُوجه لنقد المجتمع إنما تقوم على رصد

(1) المقامات العُمانيَّة : ص ص104/105.

(2) أي ثبت واستقر كالبعير الذ أناخ على الأرض ليستقر عليها.

(3) قلَّ ريشه بفعل القطع.

(4) الخوافي ريشات في جناح الطائر إذا ضم جناحيه خُفيت وقلت، ويقال هي أربع خوافي/ريشات يكن بعد السبع/العشر ريشات اللاتي في مقدمة الجناح، وخصّت أي قلّت وربما اختفت.

(5) المقامات العُمانيَّة: ص105.

التحولات السلوكية بين **أفعال الماضي الجميل** وما يرتبط به من: (وفاء، كرم، حياء، حق، بذل وعطاء)، وبين **أفعال الحاضر القبيح** وما يرتبط به من: (غدر، بخل، تبجح، باطل، منع).

على هذا النحو فإن السرد لا ينبغي أن يُقرأ قراءة سطحية؛ بل لا بد من الغوص بعمق في مقاصده الباطنية واستنتاج دلالاته الخفية وما يحتوي عليه من نقد مُضمر.

الراوي مع البطل.. الوظائف والبنيات:

لعلنا نتفهم أن كون البطل من المُكدّين جعله يُكثف أثناء خطابه للجماعة من الحديث عن معاناة الفقراء، وذم الدهر الذي حوّل الكِرام إلى بخلاء، ثم يُعلن لهم عن فقره وحاجته، فيستجديهم طالبًا منهم المساعدة بالبذل والعطاء، وذلك في ختام كلامه، حيث وجه سؤاله إليهم بطريقة مباشرة: «**هل مِن حُرٍّ مُغِيث، لأَعْرَجَ مُسْتَغِيث؟ قد غادره الدهر لقا، بعد التمكين والارتقا!**[1]»[2].

ومن الملحوظ أن الراوي يقوم بوظائف متعددة وشديدة الأهمية في آنٍ واحد، إِنَّهُ يرى ويسمع، يصف وينقل، يتابع بطله، يحاور ويناقش... بحيث يمكن القول بأن الراوي بمثابة المُسيطر على السرد؛ إذ يقوم بالإمساك بخيوط الحكاية المتشابكة، فيكفل للسرد الانسجام وعدم التفكك، عندما ينقل ويشرح ويوضح كل شاردة وواردة، فهو بذلك يتولى مهمة الإيضاح والتبليغ والوصف، ولعل هذا كله يعصم السرد من الاضطراب أو الغموض.

(1) أصلها: غادره الدهر لقاء، بعد التمكين والارتقاء. واللَّقى: الشيء المطروح والمتروك لهوانه.

(2) المقامات العُمانيَّة: ص106.

وإذا كان الراوي قد ركز في وصفه للبطل على مكره وخِداعه واحتياله، فإن البطل يتجلى لنا أيضًا بوصفه عالمًا، بليغًا، مثقفًا، خبيرًا؛ يؤثر في الجماعة بوعظه ويتفوق عليهم بحِجاجه وذلك عندما طرح عليهم قضايا دينية واجتماعية واقتصادية وأخلاقية وقد غلفها بغلاف ديني وعظي.

لقد اعتمد البطل على حسن بيانه في جذب انتباه مُخاطَبيه، محاولاً كسب عواطفهم، واستمالتهم والتأثير فيهم، ولعل تجاوب المُخاطَبين مع البطل يكشف عن ميولهم البلاغية وإعجابهم بالخطيب المفوّه. كما نجح البطل في كسب تعاطفهم عندما لجأ إلى ارتداء ملابس رثة وبالية، كما قام بتمثيل العرج كعاهة عجز يستدر بها عطفهم؛ ليمنحوه صدقاتهم وينجح في جلب المال منهم، فنقرأ:

«لقد رَثَت الجماعةُ لذِلَّتِهِ بَعْدَ عِزَّتِه، وحبوه لبَلاغَتِهِ ورَثَّةِ حُلَّتِه، فجَعَلَ يُحَمْدِلُ شُكْرًا، ويُشِيدُ للجَماعَةِ ذِكْرًا، وأَسْرَعَ يتَعارجُ ولا عَرَج، ويتراوغ ليُجْهَلَ مِنهُ المَخْرَج»[1].

إذًا يتمتع البطل بقدرة بلاغية مكنته من إقناع المستمعين والتأثير فيهم، وإذا كان البطل قد نجح في التأثير على الجماعة ببلاغته والاحتيال عليهم بالسرد، فإن الراوي لم يتأثر بكلام البطل المسبوك، ولم يتعاطف مع عاهته، ورثاثة ملبسه وهيئته؛ بل شك في أمره فأخذ يَقْفُو خلفه بغرض الكشف عن هويته، وفضح أمره، فنقرأ:

«قَفَوْتُ إِثْرَهُ مُتَوارِيًا حتى أَمِنَ الرَّقِيب والسَّاعي، ثَمَّ أَجْفَلَ إجفال حِمار، وانسابَ مُسْرِعًا إلى غار، فتمادَيْتُ في السَّعْي إليه، حتَّى ولَجْتُ سِربهُ عليه؛ فإذا معهُ شادِنٌ أَقْمَر، وبيده كَأْسٌ أنور، وحِيالهُ شِطْرَنْجٌ ومِزْهَر، وحَوْلَهُ صَحائِفُ

(1) المقامات العُمانيَّة: ص107.

وصِحاف، ومن الأَطْعِمةِ أَصناف، طَوْرًا يَنْقُشُ العُود، وطَوْرًا يتناولُ بِنْتَ العُنْقُود، ويُغَرِّدُ بتَلاحِين، ويَرْقُصُ ولا رَقْصَ المجانين، ويُنْشِدُ بصوتٍ رخيم، ولَفْظٍ مُسْتَقِيم»[1].

لعل النص السابق يدور حول فعل المراقبة الذي قام به الراوي بوصفه فعلاً يتحرى من ورائه دلالة كشفية شديدة الأهمية؛ ولعل المراقبة تستدعي التخفي والحيطة والحذر؛ لأنها تتم في سرية بغرض فضح البطل بكشف المستور والخاص، ونقصد خصوصيته الفردية وتصرفاته السلوكية وهو بمعزل عن أعين الناس؛ لأن في حضوره أمام الناس إنما يُذعن لسلطة رقابية مجتمعية عليا مُراعيًا أعرافها وتقاليدها الصارمة، ومن ثَمَّ فالراوي عندما يقوم بالمراقبة إنما يعمد إلى فضح هذا البطل المتلون بغرض كشف سره الخفي وحقيقته غير المُعلنة.

وبناء على ذلك فقد كشف فعل المراقبة عن مفارقة فنية في بناء شخصية البطل، وتتجلى هذه المفارقة في التحولات التي طرأت على الشخصية، بانتقالها من فضاء المسجد الظاهر للعيّان إلى فضاء الغار المخفي عن الأعين، فعندما يفارق البطل فضاء المسجد إلى الغار يتحول من واعظ إلى ماجن، ومن رجل دين إلى سكيّر، ومن جادٍ إلى عابث، ومن داعٍ إلى الزهد في الملذات الدنيوية إلى متهالك على جميع المتع الشهوانية من: (طعام وشراب، وموسيقا مُطْرِبة، ورقص ماجن، وغناء عابث).

ففي الغار يتمتع البطل بالحرية المُطلقة بعيدًا عن الرقابة الاجتماعية، ويصبح مُحاطًا بخاصته ومن يشرفون على خدمته، والراوي في مواجهته السافرة للبطل إنما يمارس سلطته بوصفه قادرًا على نقل الخفي المتواري وهذا سينعكس بوضوح في

(1) السابق نفسه: ص107.

خطابه الناقم على البطل وكيف خدع الناس بحلاوة قوله في حين تتناقض أفعاله الخفية مع أقواله الوعظية.

التحولات السردية لشخصية البطل:

ثمة تحولات سردية تتجلى في رسم شخصية "**البطل**" من حيث المظهر الخارجي للشخصية وسلوكها هذا من جهة، والبعد الفكري والنفسي هذا من جهة أخرى، ففي البدء يركز الراوي على وصف البطل وصفًا سرديًا طاردًا فهو «**كهلٌ أعرج، مُتَكِئٌ على عصا أعوج، قد اكتسى حُلَّةَ الزَّهادة، وعلَيْهِ سِيماءُ العِبادة، وقد تَلَثَّمَ بطُرَّتِه[1] وأظْهَرَ بَعْضَ عَرَّتِه[2]**»[3]. وبعد محاورة الراوي للبطل نلحظ تحول من جانب الراوي في نظرته للبطل فتعجب منه قائلاً: «**ما أحسن بنيتك! وأقبح نِيَّتَك!، وأَفْصَحَ لِسانك!**»[4] ثم يتحول إلى السؤال عن اسمه ونسبه: «**فقُلْتُ لِشادِنِه[5]: عليكَ باللهِ، مَنْ هذا الذي بمَكْرِهِ خَدَع، وبِوَعْظِهِ صَدَع؟ فما هو إلا يُوسُفِيُّ الجمال[6]، وهامانِيُّ الأَفْعال[7]، وسَحْبانِيُّ الفصاحة[8]... فقال: هل يُجْهَلُ أَبو عُبَيدٍ الفَلُّوجِي... فحِينئذ طَمِعْتُ برجوعه إلى المَحَجَّة، حِينَ لم يَنْسِبْهُ إلى المِلل المُعْوَجَّة**»[9].

ويمكن أن نُرجِع هذا التحول في رسم شخصية البطل إلى تقنية التدّرج في تقديم الشخصية، والكشف عن جوانبها غير المرئية، وهذه التقنية «تقتضي الانتقال من

(1) المراد: طرف ثوبه.

(2) أي أظهر شدته عندما بدأ في الكلام إليهم.

(3) المقامات العُمانية: ص ص105/104.

(4) السابق نفسه: ص110.

(5) الشادن: المُغني.

(6) نسبة إلى سيدنا يوسف في جماله.

(7) نسبة إلى هامان وزير فرعون.

(8) نسبة إلى "سحبان" المشهور بفصاحته، وفي المثل السائر: أنطق من سحبان.

(9) المقامات العُمانيَّة: ص 111.

العام إلى الخاص، ومن المظهر الخارجي إلى المظاهر الداخلية»[1]؛ بمعنى أن الراوي عرض الشخصية من الخارج واصفًا انطباعاته الأولى عند رؤيته لها، ثم أخذ في الاقتراب منها وسبر أغوارها، وهنا تغيّرت النظرة الأولى وتعمقت بعد السؤال والمعرفة، ثم يأخذ الراوي في تنمية شخصية البطل في ذهن المتلقي بتنمية الحوار القائم بينهما، مع تطور الصراع الدائر بين الراوي والبطل، فلم يضع شخصية البطل في قالب جامد، وهذا ما جعله يبني مفارقة فنية في رسمه للشخصية.

إذًا لقد أنهزم الراوي وانتصر البطل؛ إذ لم يُفلح الراوي في التوجيه الأخلاقي للبطل الذي يرفض نُصح الراوي له، ويُصرّ على ممارسة السلب والاحتيال. وثمة تباين بين شخصيتي الراوي والبطل يعكس فكرة الصراع والتي تتجلى بوضوح في الحوار القائم بينهما، فكل منهما يمثل اتجاهًا والحوار يقوم على إبراز ذلك بقوة، خاصة بعد بروز حقيقة البطل وتزعزع مركزيته الجاذبة للراوي والجماعة، فكأن الراوي يتعمد الكشف عن خواء البطل ومكره والمتاجرة باسم الدين للاحتيال على الناس والنيل من أموالهم.

السردية الحوارية/السردية الدرامية:

يغلب الحوار على المقاطع السردية، وهذا أمرٌ بديهي؛ لأن الحوار القائم بين الشخصيتين (الراوي والبطل) يُقيم جسورًا من الاتصال، كما يعكس بوضوح موقف كل شخصية. ويُعدُّ الحوار من أهم مقومات الدراميّة في النصوص السردية؛ لأنه يعكس لنا قدرة الشخصية على الكلام والنقاش، فيبث داخلها الروح ويجعل لها مشاركة إيجابية داخل السرد تظهر في المحادثات الحواريّة «فالحوار الدرامي في السرد العربي

(1) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء ـ الزمن ـ الشخصية)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1990، ص273.

القديم مفرز عن طريق الابتعاد عن الملاحظات الوصفية التي تصر على إرشادنا إلى ما ينبغي أن نلاحظه»[1].

وإذا كان الراوي قد قام بوظيفة وصفية فإنه قد مارس وظيفة وعظية؛ إذ يقوم بوعظ البطل، بعد وصفه للحالة التي رآه عليها من فسق وخلاعة ومجون، فينقل لنا الحوار الدائر بينهما على النحو الآتي:

«فقُلْتُ له: أَخْزاكَ الله، أَنَسِيتَ مَوْلاك، ومَن نِعَمَهُ أَوْلاك، ولَم تُراقِبْ رَقِيبك، حتَّى نَسيتَ مِن اللهِ نَصِيبَك.

فقال: ذَرْني أَتَقَلَّبُ في النِّعْمة، ورَبُّكَ الغَفُورُ ذُو الرَّحْمة، واجنِ الثَّمَرَة واستَفِد، ودَعِ العُوْدَ للضَّرَمِ المُتَّقِد، وواسِ نَفْسَكَ ولا تَبْخَلْ بخَيْرِك، ولا يَضُرَّكَ عَيْبُ غَيْرِك، ثُمَّ صَمَتَ مُوجِمًا، وأَنْشَدَ مُتَرَنِّمًا شِعْرًا:

ولمَّا رَأَيْتُ المَكْرَ في النَّاسِ بادِيًا تَماكَرْتُ حتَّى قِيلَ إِني ماكِرُ
وأَنْشَبْتُ أَظْفارِي لأَظْفَرَ بالذي تَعاظَمَ مِن أَنْ تَحتَوِيْهِ الأَكابِرُ
وعَرَّجْتُ حتَّى إِنْ رَقَيْتُ مَراقِيًا تَعالَتْ سُمُوًا دُونَهُنَّ المَنابِرُ
فَكَمْ مِن نَفِيسٍ بَلَّغَتنِي بَلاغَتِي وعُدْتُ فلَم تَخْفى[2] عليَّ الذَّخائِرُ»[3]

لا سرد بدون حوار، فالحوار القائم بين الشخصيات يقوم بدور رئيس في مناقشة القضايا، وعرض الآراء، والإدلاء بوجهات النظر المتباينة، وبيان الأدلة المقنعة والحجج الدامغة، لدى الطرفين المتحاورين. وتختلف الشخصيات المتحاورة في أفكارها ورؤاها؛ ولذا يحتاج الحوار إلى تحليل دقيق في محاولة لسبر أغوار

(1) على بن تميم: السرد والظاهرة الدرامية (دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم) ـ المركز الثقافي العربي (الدار البيضاء ـ المغرب) ـ ط1 ـ 2003م ـ ص 18.

(2) لم يجزم المضارع "تخفى" ليستقيم الوزن.

(3) المقامات العُمانيَّة: ص ص108/109.

الشخصية، وصولاً لفهم مرجعيتها في الواقع، فمن خلال الحوار الآتي سنفهم كيف يفكر البطل؟ وما هي فلسفته ومنظوره تجاه الحياة والناس؟

«...ثُمَّ قال: كُنْ كَأَهْلِ زَمانِك، وعلى أُسْلُوبِ إخْوانِك، فإنَّهُ زَمَنُ لَهْوٍ ولَعِب، ومُجُونٍ مُضْطَرِب، وهَزْلٍ وكَذِب، وخِدَعٍ ومَكْر، ونِفاقٍ وغَدْر، قد استَوى فيهِ النَّبِيهُ والبَلِيه، والجاهِلُ والفقيه، والعاقِلُ والسَّفِيه، فتَغَلَّبْ وتَقَلَّب، وتَماكَرْ لتُباكِر، وتَزَنْدَقْ لتُصَدَّق، فإنَّ اللَّبِيبَ مَحْرُوم، والزِّنْدِيقَ مَكْروم...»[1].

يصور البطل في المقطع السابق سيّاقه الاجتماعي المفكك، والبطل هنا هو ذلك المثقف المُحتال الذي يضطر أمام ضغط الفقر والاحتياج إلى التحول غير الأخلاقي كأهل زمانه، مصورًا ما انتشر بينهم من تفشٍ لأمراض أخلاقية، وفساد أدى إلى عدم تقدير العلماء النبهاء والأدباء العقلاء مما اضطرهم إلى الاحتيال، فالبطل يحاور الراوي ويعمد في محاورته إلى الإسهاب؛ عارضًا التحولات الضاربة في أعماق المجتمع؛ ناقدًا إياها؛ مبررًا ممارسته لأفعال وسلوكيات مُنكرة؛ لكونها تتماشى مع سياق اجتماعي مليء بالتناقضات فصارت سُبل الحياة تتحقق بالنفاق والرياء والخبث والخداع والمكر والدهاء، والشخص النبيه هو القادر على التحول والتقلب بالخداع والتمويه.

ومن المُلفت للانتباه أن البطل قام بتحويل النقد الذاتي المُوجه إليه من قِبل الراوي إلى نقد الواقع الذي سحقه وما يتبعه من اضطرار لتمثيل العرج والتذلل بسؤال الناس، وما يرتبط بذلك من احتيال عليهم ليظفر بتعاطفهم ونيل عطايّاهم. ومن خلال هذا النقد الخاص يمكن الانتقال إلى نقد المسكوت عنه في السرد؛ لأن البطل على

(1) السابق نفسه: ص109.

تفهم تام بواقعه وأهل زمانه فهو يتوجه إلى الراوي المنتقد له بالنصح ليُغريه بفعله حتى يصبح مثله تمامًا ويهز ثقته ومعتقده في الحياة والناس.

ومن الملحوظ أن الراوي لم يُسلمْ لوجهة نظر البطل ويقتنع بها فيصمت عن الكلام، حيث تتواصل بينهما الحلقات الحواريّة، ومعها تتولد الدراميّة، الناتجة عن المناظرة الحِجاجية بين البطل والراوي والتي لا تنتهي إلا بانتهاء المقامة. فلا يقتصر دور الراوي في المقامة على ملازمة البطل ونقل أخباره، كما هو مألوف في مقامات "بديع الزمان" وإنما يشارك الراوي في نقاشات حوارية هادفة.

ولعل اِنشغال "الغشري" بالغاية الإقناعية دفعه إلى إطالة هذه المحاورات، فلم يُذعن الراوي لوجهة نظر البطل المعروضة سلفًا، فنقرأ:

«...فقلتُ لهُ: هل لكَ أَنْ تُقْلِعَ إلى المَتاب، وتَرْغَبَ في المَآبَ إلى الثواب، وتَجْمَعَ بَيْنَ حُسْنِكَ وحَسَناتِك، وتُدارِك هَفَواتِكَ قَبْلَ وَفاتِك؟

فقال: أَتَيْتَ لتَشْرَبَ البَحْر، أو لتُلَيِّنَ الصَّخْر، هَيْهاتَ هَيْهاتَ والمَرْجِع، حتَّى أُسْتَوْدَعَ البَلْقَع[1]، فعَلِمتُ أَنَّه مُصِرّ ولا إصرار إبليس، وأَنَّهُ للمُضِلِّينَ قائِدٌ ورئيس، فحِينئذٍ آيستُ[2] لهُ مِن الرَّشاد، وقرأتُ: "وَمَن يُضْلِلِ اللَّـهُ فَمَا لَهُ مِنْ هَادٍ".

وأَخْبَرْتُ الجماعة بما رأيتُ مِن عُجابِه، وغَيِّهِ وإعْجابِه، فعَضُّوا أَنْامِلَهُم عليهِ لهَفْوَتِه، وكادوا أن يتميَّزُوا مِن الغَيظِ لحَبْوَتِه»[3].

من المُلفت طغيّان الحوارية الدرامية في المقامة "السونية" على غيرها من التقنيات السردية الأخرى، ومن ثَمَّ طغت السردية الخطابية على الأحداث القصصية،

(1) أي حتى الموت.

(2) آيست منه: يئست منه.

(3) المقامات العُمانيَّة: ص ص112/111.

ورغم الخطاب الحِجاجي من قِبل الراوي للبطل؛ إلا أنه لم يُفلح في إقناع البطل، فثمة توتر حاد بينهما، وهذا التوتر يتأزم وهنا يصل السرد إلى النهاية ليخرج المتلقي من وهم المتخيل إلى حقيقة الواقع التي يُقرّرها الراوي مستلهمًا آية قرآنية، يُنهي بها حواره مع البطل واصفًا عبرها ضلال البطل بالأمر الإلهي المحتم، في قوله تعالى: "**وَمَن يُضْلِلِ اللَّـهُ فَمَا لَهُ مِنْ هَادٍ**"[1]، وكأن ضلاله أمر إلهي مقدر سلفًا، ومن ثمَّ لم يتمكن الراوي من جعله مهتديًا، فالضلال قد جُبل عليه وصار قدرًا مقدورًا.

(1) س. الزمر، الآية: 36.

المبحث الثالث: السردُ في المقامة الشاذُونيّة:

كان أول وصول إلى متن المقامة الشاذُونيّة "لابن رزيق"[1] من خلال كتابه "الفتح المبين"، ففي مقدمته أخذ يتحدث عن كتاب له بعنوان: (علم الكرامات المنسوب إلى نسق المقامات)، وهذا الكتاب خصه لمقاماته، حيث جمع فيه أكثر من ستين مقامة، بيد أن الكتاب ضاع فلم يصل إلينا، والإشارة الوحيدة عنه وصلتنا من خلال كتابه الفتح المبين، والذي وردت فيه المقامة الشاذُونيّة.

إذًا فالمقامة (الشاذُونيّة) هي أولى مقامات "ابن رزيق"، حيث صرّح أنها عبارة عن معارضة أدبية للمقامة (السُّونِيّة) التي كتبها "الغشري"، وهذه المعارضة ستجعلنا نستحضر المقامة "السُّونِيّة" أثناء تحليلنا للسرد في المقامة "الشاذُونيّة"؛ لاستنتاج حكم نقدي موضوعي على المقامتين، وذلك من حيث وجوه التشابه والاختلاف ومدى التماسك في البنية السردية، وما عكسته كل واحدة من دلالات ثرية وسنخلص في الختام إلى إصدار النتائج.

فضاء السرد:

لقد سمى "ابن رُزيق" مقامته بـ "الشاذُونيّة" نسبة إلى بلدة (شاذُون) التابعة لولاية (نخل) بسلطنة عُمان؛ لأن هذه البلدة هي الفضاء العام للأحداث التي ستجري بين البطل والراوي والجماعة. واختار "ابن رُزيق" اسم الراوي "الوارِث بنُ بَسَّام شَيْخُ العَتِيك"، والذي سيروي عن بطل سمّاه أو كنّاه بـ "أبي جَوَّاب الضَّريك".

(1) ابن رزيق هو: "حميد بن محمد بن رزيق" أديب وعالم ومؤرخ عاش في الفترة ما بين 1783- 1874م، وترك عدة مؤلفات أدبية وتاريخية فمن دواوينه الشعرية: (سبائك اللجين، السلك الفريد وفصول المرجان، سلوة الأنام، القصيدة النورانية، جواهر الأشعار وفريدة الأفكار)، ومن أشهر كتبه التاريخية: (الفتح المبين في سيرة السادة البوسعيدين)، إذ يعد أول كتاب يتناول تاريخ عمان منذ فترة ما قبل الإسلام حتى قيام الدولة البوسعيدية، وفيه ذكر المقامة الشاذونية. راجع: الفتح المبين في سيرة السادة البوسعيدين، تحقيق: عبدالمنعم عامر و محمد مرسي عبدالله، وزارة التراث القومي والثقافة، سلطنة عُمان، 1984، ورمزه (ض)، ص ص 186-196.

وفي المقامة سنلحظ أن البطولة قاسم مشترك بين الراوي والبطل؛ لأن الراوي/الوارِث لا يروي عن البطل/أبي جَوَّاب بقدر ما يحكي عن أمور تعرض لها ويشترك مع البطل في مواقف وأفعال وأقوال، والراوي يُخبرنا عن ذلك كله، حيث تبدأ أحداث المقامة برغبة الراوي في أن يُجنب نفسه الفتنة التي نشبت ببلدته "شاذُّون"، ومن ثَمَّ يقرر الارتحال عنها إلى بلدة أكثر أمنًا واستقرارًا هي بلدة "بُصْرى"؛ ولكنه لم يدخلها لأسباب سيتم الوقوف عليها ـ لاحقًا ـ بالتحليل وذلك عند رصد الأبعاد الدلالية للشخصية.

رسم شخصية البطل:

يروي الوارث/الراوي عن هروبه من "شاذون" ووصوله إلى مشارف "بُصْرى" وهنا يعترض أبو جَوَّاب/البطل طريقه، فيصفه الراوي وصفًا طاردًا على النحو الآتي:

«جاءني شَيْخٌ أَعْوَجُ الظَّهْر، أَبْرَصُ الثَّغْر، حُلَّتُهُ مُحَرَّقَةٌ، ولِحْيَتُهُ مُمَزَّقَة، وقد خَطَّتِ السِياطُ في ظَهْرِهِ أَلْفاءَها[1]، ومَشَقَت المَسامِيرُ المُحَمَّاة بكَفِّهِ كافاتها، فسَلَّمَ عليَّ تَسْلِيم السَّلِيم[2]، الشَّاكِي مِنَ الإثْمِ ومِن عَضاضَهِ الأليم»[3].

ومن الملحوظ أن البطل في المقامة يُكنى بـ "**أبي جَوَّاب**" وتعكس كُنيته صفة من صفاته الأساسية، فهو **جَوَّاب**؛ أي يجوب الأرض متنقلاً بين البلدان؛ بغرض الاحتيال وجني المال، ويبدو أن النص الوصفي السابق قد رسم صورة مُنفرة وطاردة للبطل، وعلى الرغم من كونه شخصًا طاردًا في ظاهره، إلا أنه جاذبٌ في كلامه

(1) اللَّفي: الشيء المطروح، والجمع ألفاء.

(2) السليم: الملدوغ وتسميه العرب سليمًا من باب التفاؤل بشفائه ونجاته من الموت.

(3) المقامات العُمانيَّة: ص ص119 - 120.

ومؤثرٌ في فصاحته وبيّانه، مما يعكس دهائه وقدرته على التفرس في وجه البطل واستبطان أحواله؛ إذ يخاطب البطل الراوي/الوارث قائلاً:

«أَيُّها المُتَغَرِّبُ عن شاذون وقُصْرى إلى بُصْرى، من الذي دَهاكَ بهذا القُدُوم، إلى بلدٍ مَنْسُوبَةٍ لسَدُوم[1]، فما هي إلا دارُ سِياطٍ ورِباط، وشَحْطٍ وأَسْخاط، ونَهْبِ أموال، وخَيْبة آمال.

أَمَّا ما في بَيْتي مِنَ المالِ فذَهَب، فما تَرَكَ القَوْمُ لِي لُجَيْنًا ولا ذَهَب، فارْحَلْ عنِ الدَّار قَبْلَ الكَتْفِ والجَرْجَرَة، وسَلَّ الخِنْجَرِ للحَنْجَرَة، فإنَّ جَلاوِزَةَ[2] الدَّارِ أَهْلُ مِصال[3]، لو عَلِمُوا بقُدُومِكَ والوِصال، انْسابُوا عَلَيْكَ انْسِيابَ الصِّلال[4]، وصارَتْ في يَدِهِم شِملالُك[5]، وما حَوَتْهُ يَمِينُك وشِمالُك[6]...

فلَمَّا سَمِعْتُ كَلامَهُ الذي يُلْقِي السَّمْع له كُلُّ كَلِيم، قُلْتُ: لا حَوْلَ ولا قُوَّةَ إلاَّ باللهِ العَلِيِّ العَظِيم، صَبْرًا على قَدْحِ يَدِ الخُطُوبِ ونَحْتِها، "وَمَا نُرِيهِم مِّنْ آيَةٍ إِلَّا هِيَ أَكْبَرُ مِنْ أُخْتِهَا"[7]. لقد تَجَنَّبْتُ الدَّارَ التي هي مَسْقَطُ رَأْسي مِن الفِتْنَةِ فوَقَعْتُ في حَيْنِ المِحْنَةِ والإحنة، فَنَخْتُ الرَّحْلَ لظَهْرِ الصَّلَنْدَحَةِ الوَجْناء[8] وضَرَبْتُ رَقَبَتَها لمَّا رَكِبْتُها بالعَصا الدَّكْناء، بَعْدَ أَنْ صافَحَ كِيسِي الشَّيْخَ باليُمْنى»[9].

الأبعاد الدلالية لشخصية الراوي:

(1) سدوم هي مدينة كان يسكنها قوم "لوط" عليه السلام، وقد عُرف أهلها بالفساد والجور والظلم.

(2) المفرد جِلواز وهو الشرطي.

(3) المراد البأس والشدة والقهر والسطوة.

(4) المفرد: صِلّ وهي الحية الخبيثة.

(5) الرحل والدابة والمتاع.

(6) أموالك وجميع ما تملكه.

(7) سورة الزخرف/ آية رقم 48.

(8) الناقة القوية عظيمة الوجنتين.

(9) المقامات العُمانيَّة: ص ص120/121.

من المُلفت للنظر أن "ابن رزيق" عمد إلى تسميّة الراوي بـ"الوارِث بنُ بَسَّام شَيْخُ العَتِيك"، والعتيك بطن من الأزد، فهو شيخهم؛ أي كبيرهم ومن المفترض أن يقوم بمسئوليته في رياسته لجماعته، ولا سيما أخذ التدابير اللازمة لحمايتهم، والزود عنهم ضد أي خطر يهددهم، ورأب أي صدع ينشأ بينهم أو وأد أية فتنة تضعف من قوتهم وتخلخل اتحادهم؛ ولكن "ابن رزيق" منذ بدأ السرد يرسم لنا صورة سلبية لـ "شيخ العتيك"؛ الذي يتنصل من المسئولية منذ البدء فيحدثنا عن فتنة بشاذُّون، لم يقم فيها بدوره تجاه قومه، ويتخاذل ـ وهو شيخهم وكبيرهم ـ عن الإصلاح بينهم ويقرر الرحيل **«فَرَحَلْتُ عَنْهُم إِلى قُصْرى، ثُمَّ تَوَجَّهْتُ إِلى بُصْرى»**[1].

وبناء على ذلك يظهر الراوي أمام المتلقي بصورة الشخص الأناني الذي يبحث عن نجاته بمفرده، فقد رحل إلى "بُصرى"، وعندما يقابل "أبا جواب" ينصحه بالرحيل بعيدًا عن بُصرى، ويخوّفه من أهلها، وهنا سيتجلى لنا بُعدًا دلاليًا آخر من أبعاد شخصية الراوي/"الوارث شيخ العتيك"، ويتمثل هذا البُعد الدلالي في خوره وجُبنه، فعلى الرغم من أنه قد قطع رحلة طويلة إلى "بُصرى" إلا أنه يخشى الدخول إليها، ويقفل عائدًا إلى "شاذُّون". كما سيتجلى لنا عند عودته بُعدًا مهمًا من أبعاد شخصيته، يتمثل في كذبه على أهله، فعندما يعود يجد أن الفتنة قد انتهت، واستقرت الأوضاع في "شاذُّون" فيسألونه عن سبب اعترابه وأحواله، وهنا نلحظ أنه لا يصارحهم بالحقيقة، بل يخدعهم بحكايات ويصدقونها فيتوافد عليه أهل "شاذون" وأكابرها، وقد تزاحموا عليه ووفدوا إليه للترحيب والمصافحة وتقديم التحيات والموائد العامرة بالأطعمة والأموال والصِّلات[2].

(1) المقامات العُمانيَّة: ص119.

(2) السابق نفسه: ص122.

إنَّ شيخ العتيك/الراوي الذي ترك أهله في "شاذون" وفرَّ هاربًا لينجو بنفسه، لم يجرؤ على دخول "بُصرى"؛ بعد تخويف البطل له من أهلها، ومن ثمَّ قَفَلَ الراوي عائدًا إلى "شاذون" مرة أخرى، وبعد عودته أخذ يختلق قصصًا كاذبة؛ ليحافظ على صورته أمام جماعته ويحتفظ برياسته عليهم. وهذه المواقف السردية تعكس ثلاث صفات في شخصية الراوي، هي: **(الأنانية ـ الجُبن ـ الكذب)**.

ولعل شخصًا يتصف بالصفات السابقة سيكون مؤهلاً ـ فيما بعد ـ للاشتراك مع البطل في الاحتيال على جماعته وخداعهم؛ وذلك بصمته وعدم إعلانه عن حقيقة البطل المُحتال، فعلى الرغم من مقابلته لـ "أبي جَوَّاب" في "بُصرى" ومعرفته المسبقة له إلا أنه لم يُخبر أهله وجماعته، فيصرح قائلاً:

«فلمَّا سَمِعَ النَّاسُ المَقال، وفَعَلُوا ما قال، أَتْلَعْتُ جِيدِي للشَّيْخِ النِّحْرِير[1] فإذا الشَّيْخُ هو الذي رَأَيْتُهُ ببُصْرى، وشكا ما نُهِبَ منه من الصفراء والبيضاء... فشرَّقَ العَجَبُ بي وغَرَّب، وصَمَتُّ عن الإذاعة، وما أَبْرَزْتُ إِبْرِيزي للجماعة»[2].

ومن الملحوظ في المقطع السردي السابق أن الراوي تعمد ألا يُعلن لأهله وجماعته حقيقة معرفته بالبطل المُحتال فآثر الصمت وعدم الإذاعة، وتبدأ مناجاة النفس؛ تاركًا البطل يخطب في المسجد ويمارس سلطته الوعظية على الجماعة، فيصول ويجول ويأمر وينهى حتى استكانوا لأمره ونزعوا عمائمهم. وكأن الراوي قصد إلى ذلك قصدًا. وهذا يجعل القارئ يتساءل: لماذا لم يحرص الراوي على أخذ الحيطة والحذر في تعامله مع البطل؟ ولماذا أحسن ظنه به رغم أنه جرب كذبه وبهتانه من قبل؟ وهل ما حدث يعني وجود ثغرة سردية لدى "ابن رزيق" أم أنها ثغرة فنية متعمدة؟

(1) أي أنه رفع رقبته وتطاول برأسه ليرى الشيخ الحاذق في علمه وبيانه.

(2) المقامات العُمانيَّة: ص123.

ثغرة سردية/ثغرة فنية:

ثمة ثغرة سردية متعمدة؛ أي قصدها "ابن رزيق" عن عمد، وتتعلق هذه الثغرة بشخصية الراوي "الوارِث بنُ بَسَّام شَيْخُ العَتِيك" الذي جعله "ابن رزيق" بمثابة الشخص الذي يُلدغ من جحرٍ البطل/ "أبي جواب" مرتين.

فأما عن المرة الأولى: وقع "الوارث" فريسة لاحتيال "أبي جواب"، حيث وهب "الراوي" كيس نقوده للبطل في "بُصرى"، عندما نجح "البطل" في تحذيره من أهل "بُصرى" وإقناعه بالعودة إلى "شاذون" ولقد استجاب الراوي للبطل ودفع إليه ما يملكه من المال.

وأما عن المرة الثانية: تعرف "الوارث" على "أبي جواب" عندما رآه بالمسجد ولم ينبه الجماعة لخطره وضرورة الاحتراز منه؛ بل كان أول من يخلع عمامته ويقدمها للبطل وعلى إثر فعله خلع القوم عمائمهم، دون أن ينبه الجماعة لمكر البطل واحتياله.

وربما سيظن القارئ بأن ما سبق يُعدُّ ثغرة سردية كبيرة وقع فيها "ابن رزيق" إلا أنها ثغرة مُتعمدة، عمد إليها كما بينا في تحليلنا لشخصية البطل، ولقد ساعدته على مد الأحداث وحشد المقامة بالإثارة والمفاجآت، خاصة إذا وضعنا في الاعتبار أن غاية المقامة كغيرها من الأنواع السردية تهتم بجانب التسلية والإقناع حتى تجد القبول من السامع أو الإقبال من القارئ، وما يترتب عليه من مواصلة المفاجآت وصولاً إلى النهاية.

تحولات السرد/تحولات الشخصية:

إذا نظرنا في المقامة سنجد أن البطل لديه قدرة على التنكر والاحتيال والارتحال من بلد لأخرى، **فأبو جَوَّاب** الذي ظهر في "بُصْرى" في صورة رثة وقذرة، فهو: (كهلٌ منحني الظهر، أَبْرَص الجلد، متناثر اللِحْيَة، ممزق الثياب، نتن الرائحة، مجلود الظهر، مكوي الكفين...) ستتحول صورته في "شاذون" ليظهر على النحو الآتي:

«الشَّيْخُ يَمْسَحُ على لِحْيَتِهِ الجَميلة، ويَعُدُّ بمِسْبَحَتِهِ ما أَوْدَعَهُ في سُبْحَتِهِ الطَّوِيلة، والغُلامُ ناكِسٌ ذَقَنَهُ في صَدْرِه، يَنْظُرُ إلى لَوْحِهِ وسَطْرِه. ثُمَّ إنَّ الشَّيْخَ أَتْلَعَ جِيدَهُ للجَماعة، وقالَ: إنِّي سَأَخْطُبُكُم وإنْ أَقْوَتْ قُوَّتِي مِنَ المَجاعَة، فَنَهَضَ بوَجْهٍ أَزْهَر، ورَقِى ذُرْوَةَ المِنْبَر، وقالَ بَعْدَما اسْتَعاذَ مِنَ الشَّيْطانِ الرَّجِيم:...»[1].

يظهر البطل في "شاذون" بوَجْهٍ أَزْهَر، ولِحْيَة مهذبة جميلة، ممسكًا بمِسْبَحَة طويلة ومن ثَمَّ تتغير صورته فلا يبدو على مظهر المتسول الذي يدعي الفقر والحاجة؛ بل صورته صورة جاذبة لعزيز قوم ذلَّ، فهو شيخٌ جليل من رجال الدين، يمسك بمِسْبَحَتِهِ ويرتل الأذكار، ويتلو آيات القرآن، وهذا كله جعل الجماعة تلتف حوله وتنصت إلى قوله.

وسنلحظ أنه قد تجلى في كلام البطل الورع والتدين، حيث مارس الخطابة الوعظية وضرب الأمثال والاستشهاد بآي من القرآن والأحاديث التي تدعو لبذل العطاء ولا سيما للعلماء، فنقرأ: **«أَهْلُ الوَرَعِ سَدَّدُوا الأَعْمالَ للمَآل، وواسَوا المُعْسِرَ... أَهْلُ الماسِ والسَّام[2]، أَعْطُوا العُلَماءَ الدُّرَرَ والدِّرْهَم»**[1].

(1) المقامات العُمانيَّة: ص123.

(2) السبيكة من الذهب والفضة.

شخصية البطل المساعد:

إن أبا جوّاب هو البطل الرئيس في المقامة وقد حاول بكل ما يمتلك من حيل أن يستدر عطف الجماعة إلى حد البكاء بدمع غزير متصل والنحيب والتأوه بصوت مسموع وغير منفصل؛ وعلى الرغم من ذلك كله لم تُفلحْ طريقته وحيلته هذه، وهنا استعان "بالغلام العلامة"، حيث يمثل الغلام شخصية البطل المساعد، فله وظيفة ودور أساسي، ولم يأت كشخصية ثانوية هامشية من أجل إكمال المشاهد السردية.

إنَّ الإعلان عن الغلام/البطل المساعد جاء متوازيًا مع الإعلان عن أبي جواب/البطل «**فبَيْنَما نَحْنُ في نَظْمِ الحَدِيث ونَثْرِه، وطَيِّهِ ونَشْرِه؛ إذ أَقْبَلَ عَلَينا فَتى شَيْخٍ تَيْمِي مِن أَهْلِ الجميمي، فقال بَعْدما صافَحَنِي مُصافَحَةَ الشَّقِيق للشَّقِيق، وحَيَّانِي تَحِيَّةَ الشَّفِيقِ للشَّفِيق، أَيُّها النَّاس: إنَّ بالمَسْجِدِ الجامِع شَيْخًا رَثَّ الشَّبابِ والثِّياب، سَرِيعًا معَ المَسْأَلَةِ للجَواب، يُكْنى أَبا جَوَّاب، ومعهُ غُلامٌ فَصِيحُ اللِّسان، فَسِيحُ الصَّدْرِ والجَنان، وكِلاهُما نَشَرَ راياتٍ مِنَ العُلُوم، وبَلَغَ ما لَم يَبْلُغْهُ أَحَدٌ مِنَ المَنْثُورِ والمَنْظُوم. وقد أَحاطت بهما ناسٌ ناسِكُون، ومَنَعَهُم مِن حَرَكاتِ كَلامِهِم السُّكُون، فسارِعُوا للشَّيْخِ والغُلام، ولَكُم الأَجْرُ مِنَ اللهِ العَلاَّم»[2].

إذًا فالغلام هو البطل المساعد، الذي استعان به البطل الأساسي في التأثير على الجماعة؛ ليخطب فيهم مُرتجلاً من غير أوراق، فالبطل/أبو جوّاب ينادي على غلامه «**يا بن فُصَحاءِ العِراق، اخْطُب القَوْمَ مِن غيْرِ أَوْراق، فنَهَضَ الغُلامُ نَهْضَةَ حَلِيم...**»[3].

(1) المقامات العُمانيَّة: ص125.

(2) المقامات العُمانيَّة: ص122.

(3) السابق نفسه: ص126.

لقد نهض الغُلامُ نهضة عاقل ورزين، وخطب في الجماعة خطبة وعظية مطّولة ذكّر فيها بالموت والقبر وحذّر من الدنيا وعدم الركون إليها وحثّ على بذل المال وتوعد المانعين بعذاب أليم مستشهدًا بالنص القرآني، فقال:

«...إذا جاءَكُم سائِل، ودَمْعُهُ سائِل نَهَرَتْهُ حُجَّابُكُم الوُقَّاف... فلْيُبَشَّرْ خازِنُ الذَهَبِ باللَّهَب، وبمُنْقَلَبِهِ لسُوءِ المُنْقَلَب، كَفى مَن وارى ذَهَبَهُ وفِضَّتَهُ عن لبيبٍ وخطيبٍ، ما لهُ في الآخِرةِ مِن نَصِيب، وحَسْبُ كُلِّ لَئِيمٍ كَلامُ الكريم: ﴿وَالَّذِينَ يَكْنِزُونَ الذَّهَبَ وَالْفِضَّةَ وَلَا يُنفِقُونَهَا فِي سَبِيلِ اللَّـهِ فَبَشِّرْهُم بِعَذَابٍ أَلِيمٍ﴾[1]»[2].

إن البطل في استعانته بالغلام أشبه ما يكون بالشحَّاذ الذي يتسول مصطحبًا ابنه، يتوسل به استعطاف الناس؛ ولكن لم يقتصر دور الغلام على صحبة شيخه فحسب، بل هو شخصية فاعلة ومؤثرة، فالغلام عندما يخطب في الجماعة يصل خطبته بخطبة شيخه/أبي جوّاب، مؤكدًا على صحة كلامه، ومذكرًا إياهم بالموت، ومستنكرًا بخلهم وضنهم بالمال على الغلام اللبيب والشيخ الخطيب، ويوظف آيات قرآنية كالحجج الدامغة والمؤثرة.

ومن الجدير بالانتباه أن الخطاب الوعظي الذي بثه البطل والغلام في نفوس الجماعة لم يدفع بهم لمد يد العون بالبذل والعطاء، ومن ثَمَّ كان التحول من الخطاب الوعظي إلى حيلة احتيالية شديدة الفعاليّة وذلك على النحو الآتي:

«أَيُّها النَّاس، لا نَسْأَلُكُم، ولا نَنْقُصُ لكُم عُمَّالَكُم وأَعْمالَكُم، فإِنَّ اللهَ أَغْنانا عن أَمْوالِ النَّاس، وطَهَّرَنا عنِ الدَّسائِسِ والأَدْناس، وأَعْطانا مِن كُنُوزِ الأَسْرارِ ما يَزْهى بها حُرُّ الدِّرْهَمِ والدِّينار، فما قَدْرُ الفِضَّةِ والذَّهَبِ عِنْدَنا إِلاَّ كالتُّراب، أو الحَجَرِ

(1) س. التوبة: آية رقم 34.
(2) المقامات العُمانيَّة: ص128.

الشَّائِعِ في الأَوْدِيَةِ والشِّعاب، فما وافَيْناكُم إلاَّ لتَنْظُرُوا إلينا، ونَجُود عَلَيْكُم لا لتَجُودُوا عَلَيْنا، فإذا ناغَيْتُم العَشاء، وصَلَّيْتُم في المَسْجِدِ العِشاء، فليَتْرُكْ كُلُّ واحِدٍ مِنْكُم عِنْدَنا عِمامَتَه، ولا يَدْخُلْ أَحَدٌ مِنْكُم بَعْدَ الخُرُوجِ مِنَ المَسْجِدِ إلاَّ عِنْدَ أَذانِ الفَجْر، فإذا قُضِيَتِ الصَّلاة، دَفَعْنا لكُلِّ واحِدٍ مِنْكُم عِمامَتَه، وفيها بعَوْنِ المَوْجُودِ المُتَعال، مِنَ الذَّهَبِ ألْفُ مِثْقال، فإذا أَحْرَزْتُم العَمائِمَ البِيضَ باليُمْنى، مِلْتُم عَنَّا وعَنْكُم مِلْنا، فافْهَمُوا المَعْنى، فإنَّ اللهَ سُبْحانَهُ وتعالى كَشَفَ لنا مِنَ الأَدْعِيَةِ الحَمِيدة، أَغْطِيَةَ كُنُوزٍ عَتِيدة»[1].

إنَّ البطل المُحتال يُصرّح بأنه لا يريد من الجماعة المال؛ بل يدَّعي امتلاكه قدرات خارقة فهو يعرف الأسرار ويطلع على خبايا عتيدة، ويحفظ أدعية حميدة، ويمتلك علمًا ربانيًا خفيًا سيحقق للجماعة الثراء والغِنى **شريطة أن يخلعوا عمائمهم** ويضعوها منصرفين عقب انتهائهم من صلاة العشاء، وعند قدومهم لأداء صلاة الفجر سيجدونها وقد امتلأت بالذهب.

الحيلة والترقب/الإثارة والتشويق:

خلعت الحيلة السحرية على السرد الإثارة والتشويق والانتظار والترقب، وذلك لمعرفة المفاجأة التي تنتظرها الجماعة، إنه توظيف فنيّ يخدم السرد؛ إذ ينجح في الاحتفاظ بالمتلقِّي الذي ينتظر ولديه رغبة عارمة في الاطِّلاع على خبر العمائم التي ستمتلئ ذهبًا.

وهنا يجب الالتفات إلى أمر مثير للانتباه يتمثل في قصديّة البطل بأن يأمرهم بخلع **(العمائم)** وتركها دون غيرها، ثم الانصراف والعودة فجرًا لأخذها مكتنزة بالذهب،

(1) السابق نفسه: ص129.

ولكن يقوم البطل بجمعها ويفرَّ هاربًا مصطحبًا غلامه، وقد يبدو ظاهريًا أن الغرض هو السلب والسرقة؛ ولكن **لماذا العمائم دون غيرها؟**

العِمَامَةُ/الرمز والدلالة:

تُعدُّ العمامة من لباس العِز والفخر والسيّادة لدى العرب فـ«"العمامة" هي فخرهم وعزهم وأفخر ملبس يضعونه على رؤوسهم... والعرب تقول للرجل إذا سُوِّدَ: قد عُمِّمَ، وكانوا إذا سودوا رجلاً عمموه عمامة حمراء". وورد عن عمر قوله: "العمائم تيجان العرب"»[1]. إذًا لا تقتصر العمامة على كونها مجرد غطاء للرأس، بل تحمل الكثير من الدلالات الرمزية، فالعمائم ترمز للشرف والرفعة والسيادة والتدين والمكانة الاجتماعية.

ومن ثَمَّ يضع العرب وكبار القوم العمائم على رؤوسهم؛ إذ لها قيمة مادية ومعنوية فـ«العمامة من لبس الطبقة العالية والمترفة؛ لأن الطبقة الفقيرة والعامة لم تتمكن من اقتنائها، وإنما تضع على رأسها أغطية أخرى، أخف وزنًا وثمنًا من العمامة»[2].

وإذا تم ربط ما سبق بالسرد، سنجد أن البطل بسلبه لعمائم الجماعة كأنما قد وجه إليهم إهانة قوية؛ لأنه غنِم عمائمهم وعرى رؤوسهم ولا يخفى ما للعمامة من «منزلة كبيرة عند العرب، فهي تعبر عن شرف الرجل وعن مكانته، فإذا اعتدى عليها أو أُهينت، لحق الذل بصاحبها، وطالب بإنصافه وبأخذ حقه، وإذا أُهين شخص أو شعر بإهانة لحقت به، ألقى بعمامته على الأرض، ونادى بوجوب إنصافه»[3].

(1) جَواد عَلي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ـ جامعة بغداد ـ ج5 ـ ط2 ـ 1993 ـ ص48.

(2) المقامات العُمانيَّة: ص49.

(3) السابق نفسه: ص49.

ولعل مشهد خروج الجماعة من المسجد حاسري الرؤوس إنما يعكس زوال الهيبة والوقار، حيث تعمد البطل إهانتهم عندما اشترط عليهم ذلك بقوله: "**إذا صَلَّيْتُم في المَسْجِدِ العِشاء، فليَتْرُكْ كُلُّ واحِدٍ مِنْكُم عِنْدَنا عِمامَتَه**".

إنَّ نزع العمامة من على الرأس بمثابة العقوبة لهم؛ لأن العربي ـ قديمًا ـ لا ينزع عمامته ويخرج حاسر الرأس إلا لضرورة تجبره على ذلك، وإذا تم نزع العمامة عن صاحبها كما حدث في المقامة فهذا يعكس الإهانة والإذلال؛ إذ لا تقتصر العمامة على كونها قطعة قماش تغطي الرأس وتقيه الحر والبرد؛ بل هي رمز للسيّادة والرفعة والشرف والمكانة ومن السمات العريقة في الشخصية العربية الأصيلة.

وإذا عدنا إلى مسار الأحداث سنجد أن حدث خلع الجماعة لعمائمهم يأتي قبل النهاية، ويمثل عقدة الحكاية، ففي البدء خطب البطل ود الجماعة فوعظهم واستجداهم فبخلوا عليه، فاستعطفهم بخطبة الغلام العلامة فلم تأت بثمارها المرجوة من تأثير في نفوسهم وبذلهم للمساعدة المرجوة. ومن ثمَّ فقد تحول البطل إلى حيلة من نوع آخر تمثلت في إطماعهم بما لديه من أسرار خفية، وأدعية ربانية يقوم بتوظيفها فيكشف لهم بها الكُنُوز الدفينة، وبذلك تمكن البطل من نسج شِباكه على الجماعة عبر خِداعهم بالسحر والدجل ودعوى امتلاكه للعِلْم اللَّدُنِّي، ومن ثَمَّ فقد سال لعابهم وتجلى طمعهم، فامتثلوا لأوامره وأعطوه عمائمهم عن اقتناع وطيب نفس؛ طمعًا منهم في أن تعود إليهم مكتنزة بالذهب والفضة، وبهذه الحيلة تمتلئ الأحداث بالإثارة والتشويق.

لقد سخر البطل المحتال منهم وانتصر عليهم، فخلعوا عمائمهم طوعًا، فنقرأ على لسان الراوي: «**قالَ الوارِث: فما اسْتَتَمَّ كَلامَهُ إلاَّ وعَمائِمُ القَوْمِ بَيْنَ يَدَيهِ أَكْداس... وإنِّي أَوَّلُ مَن أَلْقى عِمامَتَهُ إليه، وقَبَّلَ يَدَيْه، وأَثْنى عَلَيْه**»[1].

ومن الواضح أن الطمع في الذهب قد ذهب بعقل الراوي/ الوارث كما ذهب بعقل أصحابه، فصاروا ممتثلين لأمر البطل والغلام على أمل الظفر بالذهب.

ولعل تخلي الجماعة عن عمائمهم وإلقائها وما تبع ذلك من تعرية رؤوسهم يتوازى مع تخليهم عن مكانتهم أو يرمز إلى فقدانهم لسيادتهم؛ فرؤوسهم المرفوعة انخفضت بعد تعريتها وتم إذلالهم بعد إعلانهم عن طمعهم في الذهب، وسينقلب طمع الجماعة إلى فقد وخسارة.

مطلع الفجر/ مطلع الذهب:

من الملحوظ أن زمن انتظار الحصول على الذهب يرتبط تحديدًا بموعد صلاة الفجر، «**فلَمَّا حَيْعَلَ[2] الدَّاعِي ونَحْنُ مَعَ الحَيْعَلَةِ في إنْصات، تَسارَعْنا إلى الصَّلاةِ والصِّلات**»[3].

إنَّ الفجر هو الموعد المحدد، وكان الراوي أكثر تحديدًا عندما ربط بين **الحَيْعَلَة؛ أي:** "حي على الصلاة"، و"حي على الفلاح" وبين إقبال القوم، لِمّا يحمله الفعل "حي" من أمر الإقبال فهم يسارعون ويقبلون نحو المسجد لإدراك الصلاة وطلبًا للصِّلات والعطايا الذهبية التي ستطلع من العمائم.

(1) المقامات العُمانيَّة: ص129.

(2) حيعل وحيعلة: نسبة إلى "حي على الصلاة"، "حي على الفلاح".

(3) المقامات العُمانيَّة: ص130.

ومن الملحوظ أن الفجر وما يرتبط به من كشف وظهور وضياء ونور حيث بزوغ نور النهار وما يتبعه من شروق وضياء هو زمن الكشف أو انكشاف الحقائق، على لسان المُؤَذِّن:

«قال المُؤَذِّنُ: ضِياؤُكُم ظَلام، لقد هَرَبَ الشَّيْخُ بالعَمائِم والغُلام، فما صَدَّقْنا مِنهُ المَقال، حتَّى دَخَلْنا المَسْجِدَ وأَلْفَيْنا الأَمْرَ كَما قال»[1].

فإذا كان سعيهم وإقبالهم على الصلاة هو الظاهر، فإن نيتهم الباطنة تُخفي الطمع والرغبة في تحصيل المال، وهنا ثمة مفارقة فنية بين الظاهر والباطن، كما أن المسجد يتحول من مكان عبادة، وإقامة فريضة دينية، حيث الصلاة والدعاء وطاعة الله والرغبة في ثواب الآخرة إلى ميدان لجني مكاسب دنيوية، حيث انتظار العطاء والرغبة في الربح المادي.

ومن ثَمَّ جاء ظهور شخصية **المُؤَذِّنُ** ـ وإن كانت شخصية ثانوية إلا أن دورها مهم ـ للكشف عن حقيقة صادمة للجماعة ولا سيما عندما صرح بعبارته البليغة: "**ضِياؤُكُم ظَلام**"، والتي حملت مفارقة فنية عندما يتحول الضياء إلى ظلمة، ولعلها تمثل ظلمة نفسية لِمّا أصابهم من كمدٍ وغضب وغشاوة على أعينهم التي عماها الطمع في بريق الذهب فلم تجد إلا السراب.

فضاء المسجد/ فضاء المقدس:

اعتاد أبطال المقامات الولوج إلى أماكن بعينها؛ إذ «يتخذون من الأماكن الحاشدة بالجماهير الغفيرة كالمساجد والساحات العامة والأسواق مِنبرًا لإلقاء خطبهم فيشكون تقلب الزمان وما سببه من فقر وجوع وسوء حالهم، ويطلبون التصدق عليهم»[2]. ولقد سبق لنا القول بأن "شاذون" هي مسرح الأحداث في "المقامة

(1) المقامات العُمانيَّة: ص130.

(2) عبدالرحمن مرعي: الكُدية في المقامات الحريرية، مجلة الكرمل، العدد 17، بيروت، 1997م، ص137.

الشاذونية"؛ ولكن "شاذون" مكان عام أو فضاء جغرافي شاسع للأحدث؛ وإذا دققنا النظر وأردنا تحديد المكان الخاص الذي شغل مساحة سردية كبيرة وكان مسرحًا للأحداث سنجد أن المسجد الجامع هو المكان الأثير الذي اجتمع فيه الراوي وجماعته مع البطل وغلامه وبعض الشخصيات الثانوية الأخرى، حيث يأتي فتى ليُخبر الناس بظهور البطل، محددًا صفاته ومكانه:

«أَيُّها النَّاس، إِنَّ بالمَسْجِدِ الجامِع شَيْخًا رَثَّ الشَّبابِ والثِّياب، سَرِيعًا معَ المَسْأَلَةِ للجَواب، يُكْنى أَبا جَوَّاب، ومعهُ غُلامٌ فَصِيحُ اللِّسان، فَسِيحُ الصَّدْرِ والجَنان، وكِلاهُما نَشَرَ راياتٍ مِنَ العُلُوم، وبَلَغَ ما لَم يَبْلُغْهُ أَحَدٌ مِنَ المَنْثُورِ والمَنْظُوم. وقد أَحاطت بهما ناسٌ ناسِكُون، ومَنَعَهُم مِن حَرَكاتِ كَلامِهِم السُّكُون، فسارِعُوا للشَّيْخِ والغُلام، ولَكُم الأَجْرُ مِنَ اللهِ العَلاَّم»[1].

إنَّ المسجد الجامع فضاء سردي مقدس؛ إنه بيت الله، ومكان جامع للناس في عباداتهم ولا سيما صلواتهم الخمس، فيه يصلون، يتعبدون، يعتكفون، يجتمعون ويتحدثون في شئون دينهم ودنياهم.

وثمة خطيب للمسجد، يُسمى الإمام، حيث يقوم بمهمة وعظ الناس، وله سلطة عليهم وصوت مسموع بينهم، ينصتون إليه، فلا أحد يرفع صوته أو يقطع وعظه أو ينصرف عن خطابه، وغالبًا يمتلك الخطيب القدرة والكفاءة ليعظ ويُذكّر فيأمر بالمعروف وينهى عن المنكر، فنقرأ:

«قالَ إِمامُ المَسْجِد: أَيُّها النَّاس، اجْثُوا على الرُّكَب، والْزَمُوا زِمامَ الأَدَب، وتَفَسَّحُوا عَنِ الشَّيْخِ العَلاَّمَةِ والغُلام، وإِيَّاكُم وهَذْرَ الكَلام»[2].

(1) المقامات العُمانيَّة: ص123.

(2) السابق نفسه: ص122.

وتستوقفنا نقطة غاية في الأهمية خاصة بتوظيف المسجد في المقامة "الشاذونية"، إنَّ المسجد مكان مقدس لممارسة الفرائض والعبادات، وفيه أخذ البطل يقوم بوعظ الجماعة فتحدث إليهم وانتقد سلوكيات منها البخل بالصدقات على الفقراء ومنع مساعدة الضعفاء، فأخذ يستفز همتهم باسم الدين؛ لينال من أموالهم، ولكنه لم ينل ما تمنى وهنا يدفع إليهم بالفتى البليغ ربما نجح خطابه الوعظي في استفزاز مروءة العطاء فيهم، فيتحول الوعظ إلى وسيلة تجارية، فالواعظ يتاجر بوعظه؛ ليُلهب مشاعرهم ويسلب أموالهم تحت خدر التأثير بالدين. ورغم أنه تمكن من نسج شِباكه إلا أنه لم ينجح في النيل من أموالهم، وذلك لبخلهم، ومن ثم أخذ يُمنيهم بالذهب، وداخل المسجد يُبرم صفقته معهم.

إنَّ لفظة **المسجد** مشحونة بالدلالات الدينية والثقافية، كما أن المسجد يرتبط بالدين، والذهب يرتبط بالدنيا وكأن الكاتب أراد أن يطرح جدلية الصراع الأبدي **الدين/الدنيا** الذي يشغل الإنسان منذ حياته حتى مماته، فلم يتم اختيار ذلك المكان عفو الخاطر، وكان من الممكن أن يحل محله نادٍ من النوادي، أو مجلس من المجالس أو أي مكان آخر. ومن ثمَّ يحتاج الأمر إلى تأويل عميق الدلالة، خاصة أن اختيار الكاتب وقع على مكان ديني مركزي في الأحداث السردية، إنه مكان مقدس لدى المسلم يقصده بغرض العبادة والصلاة والخشوع، وله آداب خاصة تُلزم المسلم باتباعها، وللمسجد رمزية الطهر والإخلاص والنقاء والتعبد.

وبناء على ذلك كله فإنَّ فضاء المسجد يتناقض مع ما يدعيه البطل، كما لا يتماشى مع قدسية المكان وطهارته ما ينوي البطل ممارسته من رجز ودجل وسحر، كما يتناقض ذلك كله مع ما أمر به الدين الإسلامي من ضرورة اتباع المسلم للسلوك القويم، والأمر يمتد إلى جماعة المستمعين، فهم المصلون الذين توافقوا مع البطل المحتال ولم يزجروه، بل وافقوه، وأذعنوا لأوامره خالعين العمائم عن رؤوسهم، وهم

بذلك الفعل ابتعدوا عن المثالية الدينية التي ينطوي عليها سلوكهم الظاهر بارتياد المسجد للصلاة والعبادة واقتربوا من الشهوات الدنيوية طمعًا في الذهب.

إذًا لقد تحول البطل داخل المسجد من رجل دين واعظ إلى دجال مشعوذ، يوهم الجماعة بامتلاكه لقوى سحرية خفية تجلب لهم الذهب، كما تتحول مقاصد الجماعة داخل المسجد من الصلاة والعبادة إلى الرغبة في الثراء، ويكمن في هذه المفارقات نقد مُضمر للسلوكيّات والتحولات الفاسدة، فإذا كان الصراع في ظاهره هو صراع بين محتال وجماعة فإنَّ الصراع في باطنه هو صراع بين القيّم الدينية القولية ورغبة الجماعة في المكاسب الدنيوية الواقعية.

لقد نجح البطل في فضح زيف المعيارية المثالية التي تدعيها الجماعة كاشفًا عن ضعفهم البشري أمام الإغراءات الدنيوية. ومن الممكن النظر إلى صراع البطل مع الجماعة في أبعاده التأويلية القصوى كصراع طبقي لم يُفصح عنه السرد على نحو مباشر، وكأن البطل في احتياله على الجماعة إنما يفضح طبقيّة المجتمع؛ لأن هذا البطل/ المُكد/ السائل/ المحتال يرمز إلى طبقة الفقراء التحتية، ويدخل في صراع درامي مع الجماعة التي تمثل طبقة الأغنياء الفوقية.

الأبعاد الفنية والتحولات الدلالية:

يتحول الراوي/شيخ العتيك إلى الحديث عن غضب جماعته ولعنهم للشيخ والغلام، ويصف طريقتهم في طلبهما ومحاولتهم الإمساك بهما، فطريقتهم في البحث تتسم بالعشوائية والارتباك وعدم الاتحاد والتخطيط، وذلك على النحو الآتي:

«فلَمَّا صَلَّيْنا نَثَرَ كُلُّ واحِدٍ مِنَّا في وَجْهِ صاحِبِهِ رِّيْغًا[1]، ولَعَنَّا الشَّيْخَ والغُلامَ لَعْنًا بَلِيغًا، وطَلَبْناهُما لمَّا خَرَجْنا مِن المَسْجِد طَلَبَ المَوْتُور للثَّار، هذا على جَمَلٍ

(1) الرَيْغَ : تعفير الوجه بالتراب.

والآخَرُ على حِمار، وتَفَرَّقْنا مَعَ الطَّلَبِ أَرْسالاً[1]، يَمينًا وشِمالاً، فما رَجَعْنا مِنَ الطَّلَبِ إلاَّ بَعْدَ عَشر[2]، وكُلُّنا مِنَ اليَأسِ يَضْرِبُ صَدْرَهُ بالعَشْر[3]»[4].

من الواضح أن المقطع السردي يعكس تشتت الجماعة وفرقتهم، وعدم قدرتهم على الوحدة لمواجهة من خدعهم وسلبهم عمائمهم التي ترمز إلى كرامتهم وشرفهم، ومن ثَمَّ فقد خاب سعيهم عندما عادوا من رحلة البحث دون أن يشفوا غليلهم أو يردوا كرامتهم المسلوبة بإرادتهم.

وثمة صدمة أخرى تتكشف لهم في شيخهم وكبيرهم الراوي/شيخ العتيك، فقد صرح لهم بمعرفته السابقة للشيخ المُحتال، وهنا يسقط من نظرهم، ولا يراعوا مكانته بينهم أو رياسته عليهم، بوصفه شيخهم وكبيرهم، فنقرأ على لسانه:

«فلَمَّا أَخْبَرْتُ الجَماعَةَ عمَّا كانَ مِنهُ في بُصْرى، قالُوا: إذًا أَنْتَ أَجْدَرُ بالعُقُوبَةِ مِنهُ وأَحْرى، لِمَ لَمْ تُخْبِرْنا عَنْهُ قَبْلَ حَدَثِهِ للجَرائِم، وسَرِقَتِهِ للعَمائِم، فإنَّكَ لو أَخْبَرْتَنا عن سُوءِ صَنِيعِهِ، وشَناعَةِ تَشنِيعِهِ نتفنا لِحْيته، ومَزَّقْنا حُلَّتَه، وأَلْقَيْنا الغُلامَ في قتادِة[5]، أو جَذَذْنا فُؤادَهُ وأَكْبادَه»[6].

لقد اكتشفت الجماعة أن شيخهم/الراوي الذي يتولى أمرهم لا يختلف عمن قد سلبهم واحتال عليهم فكلاهما يستحق العقوبة، ولعل لوم الجماعة وذمهم للراوي جعل نفسه تمتلئ بالاكتئاب، ويقرر أن يتحمل مسئولية البحث عن الشيخ المُحتال ورد العمائم المسلوبة **«فلَمَّا كَلَّمُوني بالكلام، وسَقُونِي أُجاجَ المَلام، لبِسْتُ النِّعالَ واعْتَقَلْتُ الجِراب، ومَضَيْتُ في طَلَبِهما ونَفَسِي مِنَ الاكْتِئابِ كادَ يَحْرِقُ الثِّياب»[7].**

(1) الرَّسَل: الجماعة من الناس، والقطيع من الإبل والغنم وغيرها، والجمع أرسال. راجع: المقامات العُمانيَّة - هامش - ص130.

(2) عشر ليال.

(3) قوله: "يَضْرِبُ صَدْرَهُ بالعَشْر"، المراد: عدد أصابع الكفين.

(4) المقامات العُمانيَّة: ص130.

(5) شوك.

(6) المقامات العُمانيَّة: ص130.

(7) السابق نفسه: ص ص130 - 131.

من الواضح أن الراوي الذي أخذ يسعى خلف الشيخ المُحتال والغلام ليدركهما ويسترد منهما العمائم إنما يسعى لاسترداد زعامته على جماعته بعدما سقط من نظرهم واعترف بخيانته لهم؛ ولذا يرى لِزامًا عليه أن يصحح خطأه ويسترد عمائمهم.

وعندما يعثر الراوي على البطل والغلام ستظهر لنا صورة للبطل مفارقة لصورته في بُصْرى؛ أي صورة الشحاذ، ومختلفة عن صورته في "شاذون"؛ أي صورة رجل الدين، فقد «**تَعَمَّمَ الشَّيْخُ بعِمامَة حَمْراء، وتَقَمَّصَ الغُلامُ ببُرْدَةٍ صَفْراء، وبين أَيْدِيهما مائةُ كُوبٍ مِن مُدام... وقَيْنَةٌ تُصَفِّقُ باليَدَيْن، وتُخالِفُ بالرِّجْلَين، وطَبْلٌ كَبير، ومِزْهَرٌ صَغِير، والشَّيْخُ يَضْرِبُ الطَّبْلَ ويَرْقُص**»[1]

ويحتاج المشهد السردي السابق إلى وقفة تحليلية للكشف عن دلالاته الخفية؛ إذ لم يكن اعتباطًا أن يصف الراوي البطل وقد **تَعَمَّمَ بعمامة حمراء اللون** فالعرب «**تقول للرجل إذا سُوّد: قد عُمم، وكانوا إذا سودوا رجلاً عمموه عمامة حمراء**"»[2]. وكأن سلب البطل للعمائم يرمز إلى سلبهم للسيادة، كما أن تَعَمَّمِه بعمامة حمراء يرمز إلى تفوقه وسيادته.

كما يصور المشهد السابق البطل/أبا جوَّاب مع غلامه وبصحبتهما قينة، في حالة من الفرح والمرح ورغدٍ العيش، حيث الطبل والرقص والغناء وشرب الخمر، وعلى الرغم من تجهز الراوي المُسبق بإعداد السلاح لمحاربتهما واسترداد العمائم إلا أنه جبن عن المواجهة، وذلك بحسب المشهد السردي الآتي:

«**فلَمَّا نَظَرَ الشَّيْخُ والغُلامُ إليّ هَزَّا عليّ، وقَبَضَ كُلٌّ مِنهُما في راحَتَيهِ حِجارَتَين، والقَيْنَةُ تَهِرُّ على هِراوَتَين، فتَرَكْتُ عَنْهُما سَبِيلَ الكِفاح، إلاَّ ما قَصَدْتُهُما**

(1) نفسه: ص 131.

(2) جَواد عَلي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ـ جامعة بغداد ـ ج5 ـ ط2 ـ 1993 ـ ص48.

بِسِلاح، فلَمَّا عَلِما أَنِّي لَهُما غَيْرُ مُحارِب، ولا وثَبْتُ عليهِما ببني مُحارب، قال لي الشَّيْخُ وهو بالرَّقْصِ لاهِث: ادْنُ مِنَّا وتَأَدَّبْ يا وارِث»[1].

لقد تخلى الراوي/الوارث عن المواجهة، وصار خاضعًا ذليلاً، ومصدرًا لضحك البطل والغلام، فهما السيّدان على "شيخ العتيك"، يأتمر بأمرهما: "**ادْن مِنَّا وتَأَدَّبْ يا وارِث**". فواضح هنا أن الأمر لوارث/شيخ العتيك: "**ادْن**" و"**تَأَدَّبْ**"، فيجب عليه أن ينصاع للأمر بالدنو ولزوم الأدب. كما يأتي النداء عليه: "**يا وارِث**" خاليًا من الألقاب، وهذا يعكس احتقار البطل وعدم احترامه لشيخ العتيك، الذي انصاع للأمر وصار خاضعًا، ذليلاً. وما دام أن "السيد الهزلي"/"الوارث شيخ العتيك" قد أبدى السمع والطاعة فهنا تفضل عليه "السيد الحقيقي"/"البطل"، فوهبه عمامته المسلوبة، ونلحظ وصف الراوي لحالته بعد استرداد عِمامته، يقول: «**فأَسْرَعَ لِي بالعِمامة، فلَمَّا وَضْعْتُها على رَأسِي، وصِرْتُ بها كالجَبَلِ الرَّاسي**»[2].

إذا كانت العمامة هي لباس السادة، فإن الراوي هو ذلك السيد المُعَمَّم الذي سوّده قومه عليهم، وكأن استرداده للعمامة والعودة بها يرمز إلى استرداده لمكانته بين قومه، وتميّزه عليهم بعد الرجوع بالعِمامة وما ترمز إليه من العودة بالسيّادة مرة أخرى.

ومن المُلفت للنظر في المقامة الشاذونية أن أفعال الأمر والأفعال المقترنة بلام الأمر وصل عدد ترددها إلى (**أحد عشر**) فعلاً، وجميعها جاءت مرتبطة بشخصية البطل/أبي جوّاب، فهو الآمر الناهي للراوي وجماعته على مدار السرد في المقامة، وذلك على الرغم من كون الراوي/الوارث، هو شيخ العتيك؛ أي كبيرهم

(1) المقامات العُمانيَّة: ص 132.

(2) المقامات العُمانيَّة: ص133.

ورئيسهم وسيدهم وحاكم أمرهم إلا أنه لم يُصدر أمرًا واحدًا حتى عندما طلب عمائم الجماعة من البطل يتم رسم المشهد السردي على النحو الآتي:

«فقُلْتُ لهُ: يا شَيْخ، أَما تَسْمَحُ بعَمائِمِ أَهْلِ المَسْجِدِ المَعْمُور، وقاكَ اللهُ شَرَّ عاقِبَة الأُمُور. فلَمَّا سَمِعَ كَلامِي قَطَّبَ حاجِبَه، ولَطَّخَ مَعَ الغَضَبِ بالمُخاطِ شارِبَه، وقالَ: هَيْهاتَ هَيْهاتَ يا أَخا التُّرَّهات؛ ولكِنْ إذا وَصَلْتَ البَلَدَ مِلْ إلى المَسْجِدِ مَيْلَةَ أَوَّاب، وقُلْ للمُؤَذِّنِ ومَن حَضَرَ مَعهُ يُسلَّم عليكُم أَبو جَوَّاب.

فقُلْتُ في نَفْسِي: قَبَّحَ اللهُ هذا الشَّيْخَ الزِّنْدِيق، وقَبَّحَ مَن كانَ لهُ رَفِيق»[1].

فالراوي ـ هنا ـ لا يأمر البطل برد العمائم وإنما يستسمحه، ويستعطفه، ويتلطف معه في القول صاغرًا ذليلاً، ويدعو له، ويخاف منه، فلا يواجهه بقبح فعله واحتياله وسلبه، ولعل جبن الراوي يجعله يتمتم بينه وبين نفسه، ثم يدعو عليهم جميعًا:

«فلَمَّا وَضَعَ هو والغُلامُ على ظَهْرِ الجَمَلِ كُلَّ ما مَعهُما مِن المَكْسبة، وما ابْتَزَّاهُ مِنَ المَغْصبة، رَكِباهُ والقَيْنَةُ وراءَهُما تُغَنِّي، وتقول: رَحَلا عَنْكَ مَن نِسْبَتُهُما إلى العِلْمِ اللَّدُنِّي، فقُلْتُ: أَخْزاكُم اللهُ جَمِيعًا، وأَتاحَ لكُم الحِمامَ سَرِيعًا، فما كانَ إلاَّ كَما يَقْرَأُ القارِئُ المُعَوَّذَتَين، إلى أنْ خَفِيَ شَخْصُهُما عنِ العَين.

فلَمَّا أَتَيْتُ إلى شاذُون، وأَخْبَرتُ أَهْلَها عَمَّا كانَ مِنْهُما مِنَ المُجُون، قالُوا: أَخْزاهُ اللهُ مِن رَأْسِ المُنافِقِين، ويَد السَّارِقِين، وعَجَّلَ عَلَيهم المنون "وَسَيَعْلَمُ الَّذِينَ ظَلَمُوا أَيَّ مُنقَلَبٍ يَنقَلِبُونَ"[2]**»**[1].

(1) السابق نفسه: ص134.

(2) سورة الشعراء، الآية:227.

وإذا تأملنا تأملاً دقيقًا في الآليات السردية لرسم شخصية البطل سنلحظ أن الراوي قام بتقديم بطله في ثلاث صور مختلفة وذلك عبر لقاءات ثلاثة جمعت بينهم، وفي كل لقاء يظهر البطل في صورة مُغايّرة وكأننا أمام ثلاث شخصيات مختلفة في شكلها وسلوكها، حيث تجلت شخصية البطل في تحولاتها بالتسلسل الآتي:

1. **اللقاء الأول:** كان على مشارف "بُصرى" وفيه تجلت شخصية الشحاذ المتسول.
2. **اللقاء الثاني:** كان في المسجد وفيه تجلت شخصية رجل الدين الخطيب.
3. **اللقاء الثالث:** كان في وادٍ من الوديان وفيه تجلت شخصية اللاهي الماجن.

لقد اختلفت اللقاءات باختلاف: (مكان اللقاء، طريقة الوصف، وطبيعة الحوار الدائر بين الطرفين)، وفي سياق هذه اللقاءات المختلفة بين الراوي والبطل سنلحظ أن الراوي قام بوظائف ثلاث، هي: (الوصف، الإبلاغ، النقد والتوجيه). فالراوي يصف البطل، ويُبلغ المروي له، وينتقد فعله متوجهًا إليه بالنصح.

يقوم الراوي بنقل الحوار الدائر بينه وبين البطل، وبذلك فهو مطالبٌ بالربط بين الحوار والأحداث، كما يُعطي نفسه حق النقد والتوجيه للبطل وحِجاجه وإبداء وجهة نظره الخاصة التي تنقض وتهدم وجهة نظر البطل، وهنا يصبح الحوار بينهما أشبه بحلقة من حلقات الصراع الذي يتأزم؛ لأن كل منهما متشبث بوجهة نظره، وبهذه الأزمة الحوارية لا يجد الراوي حلاً إلا العودة إلى الجماعة وكشف سرّ البطل.

ومن خلال التحليلات السالفة يتضح أن الراوي ركن أساسي، وعمود جوهري في السرد؛ إذ لا يقتصر دوره على الرواية فهو شريكٌ في الحكاية التي يُقدمها شراكة إيجابية؛ لأنه شخصية مُشاركة للبطل في المواقف والوقائع، كما أنه شخصية متحاورة

(1) المقامات العُمانيَّة: ص134.

مع البطل ومُجادلة له، وناقدة لأفعاله، ومناقشة لأفكاره. فدور الراوي ليس دورًا هامشيًا؛ بل هو دور إنجازي شديد الفعالية، فالسير مع الراوي ومتابعته يُفضي بنا إلى متابعة الحلقات القصصية ومواصلة تطور وتصاعد الأحداث السردية؛ إذ يعمل الراوي على ترابط المقامة واتصالها، لا تفككها وانفصالها، فهو راوٍ داخلي مشارك لمرويه؛ بمعنى أن وجوده يتصل بشخصية البطل الذي يمثل محور السرد ومنطلق الحكي منذ البدء وحتى النهاية والراوي متابع لهذا البطل ومشاركٌ له في صنع الحكاية بوصفه شخصية فاعلة ومشاركة ومؤثرة داخل المقامة.

وبالأخير: لقد تمكن "ابن رُزيق" من كتابة مقامة سردية هادفة في دلالاتها، كما اتسمت مقامته بالفنية في اختيار الآليات وكذا العمق في بناء الشخصيات الإنسانية التي تعكس مضمونات الحياة بكل ما فيها من تناقضات، حيث ظهر ذلك بوضوح في الأبعاد الدلالية لشخصيتي الراوي والبطل. وفي المقامة تجلت قدرة "ابن رُزيق" على تبرير سلوكيات شخصياته للمتلقين تبريرًا فنيًا دالاً ومقنعًا في الآن ذاته.

المبحث الرابع: السردُ في مقامات البرواني:

في المباحث السابقة للدراسة كان يأتي التعريف بمؤلفي المقامات العُمانية ضمن الحاشية السفلية وذلك بعيدًا عن متن دراستنا السردية، ومن المهم أن نوجز هنا أبرز الملامح الذاتية والعلمية "للبرواني"، مع ذِكر مواهبه الأدبية وما أجاد فيه من علوم، وما برع فيه من فنون النثر والنظم وأدب الرحلات؛ لأن ما سيتم سرده من معلومات سيسهم في كشف حالة التماهي[1] بين المؤلف وشخوص مقاماته ولا سيما الراوي والبطل. كما سيتم بيان الأبعاد الفنية والدلالية لهذا التماهي داخل المتن السردي وذلك خلال المحاور الفرعية لهذا المبحث.

(1) لاحظنا أن هذه الحالة طاغية في مقامته "العُمانية" مقارنة بالمقامات الأخرى.

البرواني: هو محمد بن علي بن خميس من أصول عُمانيّة زنجبارية، فقد ولد في جزيرة (زنجبار), بجنوب شرق أفريقيا سنة 1878م وتوفي سنة 1953م. عاش "البرواني" بجزيرة زنجبار منذ مولده إلى أن توفي، ولم يتركها إلا لرحلات طويلة إلى مصر وبلاد الشام، والتي اهتم البرواني بتدوينها، مع وصف تفاصيل المدن التي زارها إبان تلك الرحلات وذلك في كتابه "رحلة أبي الحارث"، والذي شمل معلومات دقيقة عن مواقع المدن مثل: السويس وبورسعيد والقاهرة وبيروت ودمشق ويافا.. إلخ مع تضمينه لعادات وتقاليد أهل تلك المدن بالإضافة إلى سرد كل ما لفت انتباهه أو كان غريبًا عجيبًا من منظوره[1].

يُعدُّ "البرواني" من الشعراء البارزين، ولقد ذُكرت سيرته ضمن معجم البابطين لشعراء العربية في القرنين التاسع عشر والعشرين، فهو شاعر مدائح ومسامرات. كثيرٌ من شعره في التشطير والمجانسة بالحروف والاشتقاق واللفظ، وغير ذلك من إمكانات اللغة والبديع، فشعره أقرب إلى الإنشاد وبخاصة ما كان منه في سياق مقاماته، ارتبط كثير منه بالمناسبات الاجتماعية، فهنأ الأصدقاء ومدح بعضهم، كما نظم الشعر الوجداني فشكا الزمان وصروف الدهر، وله غزل تشيعُ فيه روح الموشح، وإن التزم صورة الحبيبة التقليدية، يتسم شعره بنزوع ديني يميل إلى استخلاص العِبر. لغته رصينة جزلة تُراوح بين المعجمي والشائع من الألفاظ، كما أن معانيه متعددة وخياله قليل[2].

(1) آسية البو علي: قراءة أولى لمقامات البرواني، مجلة نزوى الثقافية، عدد 24، أكتوبر 2000، http://www.nizwa.com/ (بتصرف).

(2) استقينا هذه المعلومات بالرجوع إلى النسخة الإلكترونية من المعجم الشعري لشعراء العربية في القرنين التاسع عشر والعشرين، الصادر عن مؤسسة البابطين وذلك على الموقع الرسمي لها من خلال http://www.almoajam.org/poet_details.php?id=6176 ولمزيد من المعلومات عن حياة البرواني وآثاره الشعرية والأدبية والفكرية يمكن الرجوع إلى المراجع الأساسية الآتية:

1. سعيد بن ناصر الغيثي: إيضاح التوحيد بنور التوحيد (1) - (حققه الباحثان: محمد بن موسى بابا عمي ومصطفى محمد بن شريف) - معهد القضاء - الشرعي والوعظ والإرشاد - روى (سلطنة عمان) 1996م.
2. محسن الكندي: الصحافة العمانية المهاجرة - دار رياض الريس للكتب والنشر - بيروت 2001 م.

غايات وعظية وتحولات سردية:

النص السردي هو نتاجٌ إبداعي تخيلي يتشكل بفعل خيال الكاتب، ومقدرته على تمثيل الواقع وتصويره بطرائق فنية غير مباشرة. ولقد أدرك "البرواني" ذلك، عندما فطن إلى أن الأسماع قد ضجرت من أسلوب الوعظ المباشر فكتب مقاماته واضعًا وعظه في قالب سردي حواري بين شخصياته، محاولاً بذلك أن يستحوذ على متلقيه، متوسلاً بالمقامة بوصفها وسيلة فنية قصصية يتمكن عن طريقها من توجيه النصح والوعظ والإرشاد.

ولقد كتب "البرواني" خمس مقامات هي: ("السنجاريّة"، "الصُحاريّة"، "العُمانيّة"، "المكيّة"، و"الناديّة"). وسمّاها: "من مقامات أبي الحارث"، ووضعها على لسان راوٍ سمّاه: "هلالُ بن إياس"، وبطل سمّاه: "الحارثُ بن الأرقم" وكنيته: "أبو الهيثم". وفيما يلي سنحلل السرد في مقامات البرواني للكشف عن آليات السرد ودلالاته الفنية.

أولاً: السرد في المقامة "السنجاريّة":

في المقامة "السنجاريّة" تبدأ أحداث السرد على لسان الراوي/ هلال بن إياس والذي يصف إحدى سفراته برفقة جماعة من أهل العلم والشرف والشهرة والثراء، وسنلحظ أن الراوي في وصفه للجماعة يصنع نوعًا من الاتساق، أو يُراعي مقتضى حال البطل والجماعة، بحيث يتم بناء هذا الاتساق منذ الاستهلال السردي، فالإطار الاستهلالي لا ينفصل عن بنية المقامة، وكأن صوت الراوي/ هلال بن إياس هو صوت المؤلف الضمني المسموع أو صوت الكاتب الذي يعمد إلى التماهي مع راويه،

3. آسية البوعلي: دراسة عن مقامات البرواني - مجلة نزوى - العدد الرابع والعشرون - أكتوبر 2000 م.

فيدحل مُتخفيًا ليشارك في نصه بوعي ودقة، فيعرف كيف يُجري آليات قصه، ليضيف إلى نصه التناغم الجمالي والثراء الدلالي، وذلك كما سيتضح على النحو الآتي:

«سَرَيْتُ[1] في بَعْضِ اللَّيالي، مَعَ رُفْقَةٍ مِن أُولي الفَضائِلِ والمَعالي، ما فيهِم إلاَّ مِن يُشارُ إليهِ بالبَنان، ويُلْقى إليهِ بمقاليدِ البيان، فطَفِقْنا نَطْوِي المَراحِل، بَيْنَ تِلكَ الشَّواكِل[2]، ونَجْتَنِي لَطائِفَ السَّمَر، تَحْتَ ظِلِّ القَمَر، والسَّماءُ إذ ذاكَ صاحِيَةُ الجَو، حتَّى انتَهَيْنا إلى الدَّو[3]، فمَلَلْنا مِنَ الإرْقال[4]، ومِلْنا إلى حَطِّ الرِّحال، على كَثِيْبٍ مِنَ الرِّمال»[5].

ولعلنا نلحظ في المقطع السردي السابق أن الراوي يحكي عن سفرة ليلية برفقة جماعة من أهل العلم والأدب، حيث يركز بوضوح على الإسهاب في وصفهم بـ: (الفضل وعلو الشأن والشهرة والمكانة والفصاحة والمعرفة بالأخبار ونظم الأشعار...). وهذه الأوصاف ستكون مبررًا قويًا وتمهيدًا منطقيًا لقبول البطل الذي سيفد على جماعة يتصفون بمثل هذه الصفات، ومن ثمَّ سيكونون مُقدّرين لفصاحته ومتأثرين ببلاغته ومنصتين إلى حديثه ومحسنين إليه بسخاء أيديهم.

شخصية البطل بين الأبعاد المادية والدلالات السردية:

(1) سرتُ ليلاً.
(2) الطرق المتشعبة.
(3) البرية.
(4) سير الإبل.
(5) المقامات العُمانية: ص ص137- 138.

يركز الراوي في أول ظهور للبطل على تحديد الأبعاد المادية للشخصية، حيث يرسم شخصية من لحم ودم لها هيئة جسمية محددة، وأوصاف مادية معينة، وذلك حتى يُكسبها حضورًا مؤثرًا في نفس المتلقي خاصة عندما تنعكس في ملامحها الشكلية الكثير من الدلالات الطبقية والاجتماعية والاقتصادية... والتي تظهر في الإضاءات السردية التي يضفيها الراوي على البطل بوصفه الشخصية الرئيسة التي سيتمحور حولها السرد، فالراوي يصف حالة الهدوء والاستقرار لِما يسود بين الجماعة من أحاديث وأخبار ومسامرات وأشعار حتى وفد عليهم هذا الشخص الغريب/البطل «**فبَيْنَما نَحنُ نَتَجاذَبُ أَطْرافَ الأَخْبار، ونَتَعاطى حُمَيَّا الأَشْعار، ونَجْتَلِي الخُرَّدَ الأَبْكار**[1]**، مِن بُطُونِ الأَسْفار**[2]**؛ إِذْ طَلَعَ عَلَيْنا قُبَيْل الإسفار**[3] **شَخْصٌ عليه شَمْلَةٌ مِنَ الأَطْمار**[4]**، يَضْرِبُ أَصْدَرَيْه، ويَخْطِرُ في مِذْرَوَيْه، قد تَأَبَّطَ شَكْوَتَه، وتَنَكَّبَ حَبْوَتَه، واعتَجَرَ**[5] **بِعِمامة، كأَنَّها غَمامة، فسَلَّمَ علينا بِلسانٍ ذَلِق، ولَفْظٍ لَبِق**»[6].

في المشهد السردي السابق يظهر البطل فجأة: "**فبَيْنَما نَحنُ نَتَجاذَبُ.....؛ إِذْ طَلَعَ عَلَيْنا**"، وعلى الرغم من هذا الظهور المفاجِيء للشخصية إلا أن الراوي أخذ في رسم أبعادها المادية، واصفًا شعوره عند رؤية البطل ومعبرًا عن انطباعاته الأولى تجاهه.

(1) الخُرَّد: مفرد الخريدة، وهي اللؤلؤة التي لم تُثقب. الأبكار: مفرده البِكر، أول كل شيء، أو أول مولود لأبويه، أو العذراء، والمعنى هنا الغرائب التي لم يطلع عليها أحد من قبل. هامش رقم (4) - المقامات/ص138.

(2) الكتب.

(3) ظهور ضوء الصبح.

(4) كساء واسع قديم.

(5) اعْتَجَرَ فلان بالعِمَامَةِ : لفَّها على رأسه وردَّ طرفَها على وجهه. مادة "عَجَرَ" المعجم الوسيط - مجمع اللغة العربية بالقاهرة- صدر: 1379هـ/1960م.

(6) المقامات العُمانية: ص138.

وإذا كان «السرد الجيد يتوقف على الأوصاف الدقيقة»[1]، فإن الراوي قد أجاد في الوصف الدقيق للبطل، فالبطل شخصٌ مُنَفِّرٌ، طاردٌ في هيئته وشكله، ومن المُثير للانتباه أن الراوي يركز في وصفه لهيئة البطل المادية على شيئين ماديين ظاهرين؛ هما: (**الملابس** التي يرتديها) و(**العِمامة** التي وضعها على رأسه).

إنَّ البطل لا يرتدي ثَوْبًا مخَيِّطًا له معالم واضحة أو ألوان زاهية، بل يشتمل بأطمار بالية يلُف بها جسده، كما أنه وضع على رأسه عِمَامَةٍ ضخمة، وقد أرسل طرفها على وجهه كالمتلثم[2]؛ ولهذا غاب وصف الراوي لملامح الوجه؛ لأنه لم يتمكن من رؤيتها بوضوح.

ولعله من الملحوظ أن وصف الراوي لشخصية البطل يعكس دلالات: (الضعف، الفقر، وسوء الحال)؛ لأن ثيابه بالية، كما أن وصف (مُعتجر)[3] في دلالتها اللغوية القريبة تعني أنه يَلُف ما يشبه العِمامة على رأسه بعشوائية دون اهتمام بتناسق شكلها أو استقامتها على رأسه مما جعلها تبدو ـ بحسب تشبيه الراوي ـ ضخمة كالغمامة.

والمهم هنا الأبعاد الدلالية البعيدة، بمعنى أن هيئة رأس البطل المُعتجر تؤدي رمزية دلالية بعيدة في مدلولها؛ إذ ترتبط بانقلاب حاله وتبدله من: (العز إلى الذل، أو من الغِنى إلى الفقر، أو من اليسر إلى العسر)، ولهذه الرمزية الدلالية جذور تراثية

(1) Suzanne Keen: Narrative Form, OP. Cit, p42 .

(2) كالمتلثم ؛ لأن المُعْتَجَر بالعِمَامَةِ على رأسه يرسل طرفَها على وجهه ليخفيه كالمتلثم.

(3) ليس شرطًا أن يكون الاعتجار بالعمامة فقد يكون بالثوب والبرد أو أي قطعة قماش يُلف بها الشخص رأسه دون نظام أو عناية. ومنها يكون العُجْر؛ أي ما يمر به الإنسان في حياته من شدائد وأمور عِظام يجد نفسه قليل الحيلة في مواجهتها؛ وَمِنْهُ حَدِيثُ عَلِيٍّ بن أبي طالب «إِلَى اللَّهِ أَشْكُو عُجَرَى وبُجَرَى» أَيْ هُمُومِي وَأَحْزَانِي، راجع: نشوان بن سعيد الحميرى اليمني (المتوفى: 573هـ): شمس العلوم ودواء كلام العرب من الكلوم، تحقيق: د. حسين بن عبد الله العمري - مطهر بن علي الإرياني – د. يوسف محمد عبد الله، دار الفكر المعاصر (بيروت - لبنان)، دار الفكر (دمشق – سورية)، الأولى، 1420 هـ - 1999م.

دينية، تنعكس في دعاء النبي صلى الله عليه وسلم، واستعاذته بالله من "الْحَوَرِ بَعْد الْكَوَرِ"[1]، والمراد انقلاب الحال؛ لأن "الْكَوَرِ" يعني أن يتم لف العمامة على الرأس باستقامة وتناسق مع العناية بشكلها وحبكتها على الرأس مما يعكس صلاح حال صاحبها ويسر أمره من خير ونحوه. أما "الْحَوَر" فيكون بتحوير العمامة وتشتتها على الرأس وربما نقضها مما يعكس سوء حال صاحبها الذي ربما تبدل من رغد العيش إلى شظفه.

الأدوار الوظيفية لشخصية البطل:

وإذا تركنا تحليل وصف الراوي للبطل ولا سيما ظهوره المُفاجِيء الطارد، وركزنا على تحليل الأدوار الوظيفية لشخصية البطل سنلحظ أنها تبدأ منذ بدأ كلامه أمام الجماعة التي انزعجت من ظهوره وشعرت بالريبة في أمره، بل ولديها الفضول لمعرفة هويته المُبهمة، وهنا يطالبونه بالكشف عن هويته: «**فقُلْنا لهُ: مَن أَنْت؟ ومِمَّن أَنْت؟ وأَيُّ مَنْزِلٍ نبا بِكَ فبِنْت؟**»[2].

ومن المُثير للانتباه أن أسئلة الجماعة دارت حول ثلاثة مُحددات تعريفيّة وهي: (الاسم، القبيلة، المكان)، فالسؤال عن الاسم مهم؛ لأن الاسم هو نقطة البداية في التعرف على الشخص الذي حل بهم خاصة أن «الشخص غير المعروف في اللغة والواقع نكرة، مجهول الملامح؛ ولكن الاسم يجعل الشخص علمًا كما يقول النحاة»[3]. وتردف الجماعة سؤالها الأول عن الاسم بسؤال ثانٍ عن القبيلة حيث النسب الرسمي للشخص وما يحمله من الرِّفعةِ أو الضَّعَة. وبالأخير يأتي السؤال

(1) ورد أن رسول الله صلى الله عليه وسلم كان يقول: "اللهم إني أعوذ بك من الْحَوَرِ بعد الْكَوَرِ"، وهومن الأحاديث النبوية التي تدخل ضمن الأدعية المأثورة والتي ثبت صحتها في الصحيحين وسنن أبي داود وابن ماجة، ويمكن مراجعة: علي بن الحسن بن عساكر: المعجم المشتمل على ذكر أسماء شيوخ الأئمة النبل، تحقيق: وفاء تقي الدين، دار البشائر للنشر - دمشق ، ط1، 1421 هـ ج2/1222 .

(2) المقامات العُمانية: ص138.

(3) طه وادي: دراسات في نقد الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دراسات أدبية، ط1، 1989م، ص28.

الثالث عن تحديد منازل القبيلة ومواضع سكنها. ولهذه الأسئلة الثلاثة دلالات تترتب على ما سيقدمه البطل في أجوبته من معلومات سيتحدد بناء عليها قبولهم له وانجذابهم لحديثه أو رفضهم له ونفورهم بعيدًا عنه.

ولعل الجماعة بتوجيه أسئلتها إلى البطل تمثل سُلْطَة عُليّا عليه، فهي من تسأل ويجب عليه أن يوفر الأجوبة المُقنعة لها. وكأن البطل كان على وعي تام بما سيوجه إليه من تساؤلات، وقد تجلى ذلك الوعي في طرق تقديم الأجوبة الوافية والجاذبة للجماعة، فقد «**بَسْمَلَ وقال: أَيُّها الكِرامُ الهَماهِم[1]، والغَطَارِيْفُ القَماقِم[2]، ونُجْعَةُ الرُّوَّاد، وقُدْوَةُ الأَمْجاد، ومَلْجَأُ الضارعِ للبوارح[3]، والمُخْطِبَةِ مِنَ الطَّوائِح[4]. إنَّ الحَقَّ أَبْلَج، والباطِلَ لَجْلَج، أَمَّا اسمِي فحارِثُ بنُ الأَزْقَم، وأَمَّا كُنْيتِي فأَبو الهَيْثَم، وإنِّي مِن سَرَواتِ القَبائِل، والكِرامِ الأَفاضِل، والصَّناديدِ الأَماثِل، وأُسُودِ المَحافِلِ، وأَعَزَّ مِن كُلَيْبٍ وائِل[5]...**»[6].

على النحو السابق يُعرّف البطل باسمه ونسبه وكنيته وقبيلته، حيث يفتخر بأصوله النبيلة ونسبه الفخم الشريف مؤكدًا على ذلك بقوله: "إني من سلالة سروات القبائل، والكرام الأفاضل..." وهذا التأكيد مهمٌ حتى يحظى بقبول الجماعة وتطمئن له فتقربه منها؛ لأنه ينتمي لطبقتها.

(1) الشجعان.

(2) السيد الكريم.

(3) الشدائد.

(4) المُخْطِبَةِ مِنَ الطَّوائح: الشخص الذي يحتاج إلى مساعدة من مصيبة ألمت به.

(5) هو "كليب بن ربيعة" وكان سيد قبيلة ربيعة في الجاهلية، وكان عزيزًا مُهابًا بين قومه، وقد بلغ من عزه أنه كان يحمي الكلأ، فلا يقرب حماه، ويجير الصيد فلا يهاج، وكان من عزه أيضًا ألا يتكلم أحد في مجلسه، ولا يُحتبى أحد عنده، وأخوه "المهلهل بن ربيعة" والمشهور بـ "زير النساء"، ولقد قتل "كليب بن ربيعة" على يد "جساس بن مُرة" فنشبت حرب البسوس، وقصتها مشهورة في الجاهلية. راجع: الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد النيسابوري: مجمع الأمثال، تحقيق: محمد محي الدين عبدالحميد، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة، 1955م، ج2، ص42.

(6) المقامات العُمانية: ص ص140/139.

وإمعانًا من البطل في تأكيد أصله وفصله وحاله في الماضي وما آل إليه في الحاضر، سيهتم بسرد تحولات حياته بين الماضي والحاضر: «**وقد كُنْتُ واللهِ ذا جاهٍ وسَطْوَة، وسعةٍ وثَرْوَة، أَجرُّ ذَيْلَ الغِنى، وأَرْفُلُ في مَطارِف السَّنا**[1]**، وأَقْرِي الضُّيُوف، وأَحْبُو الأُلُوف، وأَضُرُّ وأَنْفَع، وأَخْفِضُ وأَرْفَع. فما زِلْتُ أُجْزِلُ العَطايا، وتُضْرَبُ إِليَّ أَكْبادُ المَطايا، حتَّى عَضَّنِي الدَّهرُ بنابِهِ، وبَدَّلَ حُلْوَهُ بصابِه**[2]**...**»[3].

يدَّعي البطل أنه عَزِيزُ قَوْمٍ ذَلَّ، ويُرجع ذلك إلى سلطان الدهر بحسب تصويره الاستعاري الدال على سطوة الدهر وافتراسه: "**حتَّى عَضَّنِي الدَّهرُ بنابِهِ**"، «فالدهر ذو لونين، فهو يخضع ويتغلب، يطيع ويتمرد، يفي بوعده ويخلفه، ليس باستطاعة أحد التكهن بنيته، بدلالة علاماته، ما يصدر عنه من حوادث مختلطة، مزيج من الخير والشر»[4]. لقد بدل الدهر حال البطل وهنا يُقرّر السفر والارتحال «**فأَجْمَعْتُ**[5] **على الاغتِراب، ولو أَنَّهُ قِطْعَةٌ مِنَ العَذاب، لعَلّي أَسْتَظِلُّ بوادٍ قد نَمَتْ بالخَيْرِ أَغْصانُه، وأَوْرَقَتْ بالنُّجْحِ أَفْنانُه، فتَسَنَّمْتُ**[6] **ناقَةً وَجْناء**[7]**، عَنْتَرِيسًا كَوْماء**[8]**، فاندَفَعَتْ بِي تُباري**[9] **الرِّياح، وتَخْتَرِقُ الهِضابَ والبِطاح**»[10].

نلحظ أن البطل قام بسرد محطات مهمة في حياته، ولهذا دور وظيفي سياقي اجتماعي؛ لأن «سرد الأبعاد الحياتية للفرد له أهمية في فهم العلاقة المتبادلة بين

(1) الشرف والرفعة.
(2) مرارته.
(3) المقامات العُمانية: ص143.
(4) عبد الفتاح كيليطيو: الغائب "دراسة في مقامات الحريري"، دار توبقال للنشر، المغرب، ط3، 2007، ص38.
(5) عزمت.
(6) ركبت.
(7) ضخمة، كثيرة اللحم.
(8) عنتريس: قوية، كوماء: عظيمة السنم.
(9) تُسابق.
(10) المقامات العُمانية: ص144.

حياة البطل الفردية والسياقات الاجتماعية»[1]، فإذا كان المُحرك الأساسي لارتحال البطل هو البحث عن مصدر رزق يُحسن به أوضاعه المعيشية ومن ثمَّ قرر الاغتراب عن موطنه وأهله والاحتيال لكسب رزقه وتحسين سبل عيشه؛ فإنَّ المُحرك لسفر الجماعة هو الفراغ والترف والرغبة الجامحة في تزجية أوقاتهم في اللهو والسمر، والراوي واحد من الجماعة المترفة، فمنذ بدء الحكي صرّح بكونه رفيقهم في السفر والسياحة وأحاديث السمر وقد شغل نفسه بما شغلوا به أنفسهم ألا وهو إضاعة الوقت وتبذيره.

ومن المُلفت للنظر تركيز البطل في سرد أحواله على الاستطراد في وصف الناقة بكونها من النجائب فهي ضخمة السنم، قوية الجسد، أصيلة السلالة وذلك حتي يُشعر الجماعة بقيمتها، تمهيدًا لبيان كيف تم انتزاعها منه، فيحكي "البطل" عن وصوله إلى بعض الشِعاب «**وإذْ أَنا بلُصُوصٍ مِن زَعانِيفِ الأَرْياف[2]، القَراضِبَةِ[3] الأَجْلاف[4]... قد أَطْلَقُوا الأَعِنَّة، وأَشْرَعُوا الأَسِنَّة، فأَطْبَقُوا عليَّ، وازْدَلَفُوا إِليَّ، فقالُوا: فقالُوا: لا عاصِمَ اليَوْمَ ولا مَلْجَأ، لَئِن لَم تَنْبِذَنَّ زِمامَ ناقَتِك الكَهْباء، الشِّمِرْدَلَةِ المَيْلاء، لنَتْرُكَنَّكَ أَثَرًا بَعْدَ عَين، فارْبَأْ بنَفْسِكَ فوَيْلٌ أَهْوَنُ مِن وَيْلَيْن، والسَّلامَةُ إِحْدى الغَنِيْمتَين... فسَلَّمْتُ إليهم النَّاقَةَ والحِمْلَ أَجْمَع. وطَفِقْتُ أَخْتَبِطُ خَبْطَ العَشْواء[5]، بَيْنَ كُلِّ مَرْداءَ[6] وخَضْراء، إلى أَنْ أَلْقَتْنِي إليكم الغَبْراء. فها أَنا الآنَ قد أَدْنَفَنِي الجوعُ والحَفا، وأَشْرَفْتُ مِنَ المَوْتِ على الشَّفا، فهل فَتى منكم يُصْغِي لشَكْواي،**

(1) Jane Elliott: Using Narrative in Social Research, First published by Sage Publications, London, Press 2005, p5.

(2) جماعة غير معروف أصلهم.

(3) قُطّاع الطرق.

(4) الغِلاظ الشِداد.

(5) يسير دون اهتداء.

(6) مرداء: أرض قاحلة بدون عشب.

ويَرْثِي لخُطَّةِ بَلْواي، فيَرْضَخَ لي مِن نَوالِهِ بقُلامَه، ويَحْمِلَنِي ولو على بَغْلَةِ أَبِي دُلامَة[1]»[2].

لقد حكى البطل للجماعة كيف ساءت أحواله؟ ساردًا ما أصابه من فقر وعري وجوع وهزال، وفوق ذلك كله سُلبت ناقته وأمتعته لِما تعرض له أثناء سفره من سلب ونهب على أيدي اللصوص وهذا الحدث يعكس الأوضاع الأمنية المتردية وانتشار قُطاع الطرق، ومن ثمَّ فهو يتوجه بطلبه إلى أي فتى من فتيان الجماعة كي يرق لحاله فيعطيه من نواله، ويحمله على أي دابة وإن كانت كبغلة أبي دلامة المشهورة بعيوبها الكثيرة، ونلحظ أن سؤاله الموجه للجماعة يأتي بهذه الصياغة الأسلوبية:

"**فهل فَتى منكم يُصْغِي لشَكْواي، ويَرْثِي لخُطَّةِ بَلْواي، فيَرْضَخَ لي مِن نَوالِهِ بقُلامَه...؟؟**"

وكأن طرح السؤال بهذه الصياغة بمثابة بحث عن نموذج السيادة والكرم الذي يمثله أي فتى من الفتيان، والبطل بهذا الطرح المقصود يحاول أن يثير بسؤاله حساسية الجماعة؛ خاصة أنه استهل حديثه مع الجماعة بالنداء: "أَيُّها الكِرامُ ... ومَلْجَأُ الضارِعِ..." مؤكدًا على وصفهم بالكِرام وملجأ المحتاجين والفقراء وذوي الفاقات، جاعلاً الكل يتطلع لمساعدته و«عامة الناس يتأثرون بمشاعرهم أكثر مما يتأثرون بعقولهم، فهم في حاجة إلى وسائل الأسلوب أكثر من حاجتهم إلى الحُجة»[3].

(1) بغلة أبي دلامة: كانت أقبح الدواب، يضرب بها المثل في كثرة العيوب، وأبو دلامة، اسمه: زند بن الجون، وهو كوفي أسود، مولى بني أسد، أدرك آخر أيام بني أمية، ونبغ في أيام بني العباس، ومن عيوب بغلته أنها كانت تحبس بولها، فإذا ركبها ومر بها على جماعة وقفت ورفعت ذنبها وبالت، ثم رشتهم ببولها. المقامات: هامش رقم (9) ـ ص147.

(2) المقامات العُمانية: ص ص147 ـ 146.

(3) محمد العمري: في بلاغة الخطاب الإقناعي ـ دار الثقافة ـ ط1 ـ الدار البيضاء ـ المغرب ـ 1986 ـ ص88.

ولعل قدرة الكاتب على رسم الشخصية الفاعلة المؤثرة هو سبب رئيس من أسباب نجاحه؛ لأن «الشخصية من العناصر السردية البارزة، وهذا بسبب تعلق المتلقي بالشخصية، حيث يصبح التفاعل مع القصة متوقفًا على التعلق المؤثر بالشخصية من جهة المتلقين»[1]. ومن الواضح في المقامة أن الجماعة قد وقعت في غواية البطل الذي استطاع أن يؤثر فيهم بسرده ويقنعهم بالحجج الدالة على صدقه؛ إذ يصف الراوي تأثيره فيهم: «**فلَمَّا أَشْجَتْنا بَلابِلُه، واحتَكَمَتْ فينا حَبائِلُه، قُلْنا لهُ أَقْبِل، فقد أَمْرَعْتَ[2] فانْزِل، فأَبْرَقَتْ أَسِرَّته[3]، وأَشْرَقَتْ مَسَرَّته[4]، فقال: حَيَّا اللهُ هذه الوُجُوهَ المِلاح، ولا خبا[5] من مصابيحها مِصباح**»[6].

وعلى الرغم من تأثير البطل في جماعة المستمعين والسماح له بالنزول عليهم كضيف إلا أنه استبطأ رفدهم، وهنا يدعوهم للصلاة فيُصَلِّي بِهِمْ إمامًا وعقب فراغهم من الصلاة، يقف خاطبًا فيهم وواعظًا لهم مُصدّرًا خطبته بضرورة أداء الزكاة وبذل الصدقة ومواساة الفقراء كضرورة دينية شرعية مستدلاً بالنصوص الدينية التي تحث على الإنفاق:

«**فاستَرْجَعَ[7] وكَأَنَّهُ هَبَّ مِن السُّبات[8] وتلا: "إِنَّ فِي خَلْقِ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَاخْتِلَافِ اللَّيْلِ وَالنَّهَارِ لَآيَاتٍ لِّأُولِي الْأَلْبَابِ"[9]، ثُمَّ حَيْعَلَ[10] وقال: الصَّلاةَ**

(1) Peter Brophy: I dentity and Story Creating Self in Narrative, First published by Published by A shgate, Burlington, USA, Press 2009, p 46 .

(2) يُقال أمرعت الأرض إذا امتلأت بالعشب الصالح للرعي، والمراد هنا أن البطل وقع في خصب وسعة.

(3) تلألأ وجهه فرحًا.

(4) أشرق وجهه بالسرور والحبور.

(5) انطفئ.

(6) المقامات العُمانية: ص ص147 – 148.

(7) قال مردّدًا "إنا لله وإنا إليه راجعون".

(8) النوم العميق.

(9) سورة آل عمران، الآية/190.

(10) حيعل وحيعلة: نسبة إلى "حي على الصلاة"، "حي على الفلاح".

الصَّلاةَ. فلَمَّا أَدَّيْنا المَكْتُوبَة، بعد سُنَّتِها المَنْدُوبة؛ فإذا بالشَّيْخِ قد وقف بالمِحْرابِ، وهو يُرِنُّ إِرْنانَ الأَوَّاب[1]، وسَمِعْتُهُ يقول ـ وقد أَفْتَنَ العُقُول ـ الحَمْدُ للهِ الذي فَرَضَ على عِبادِهِ الزَّكَوات، وأَمَرَهُم ببذْلِ الصَّدَقات، ومُواساة ذوي الفاقات، وأَعدَّ للذين يُنْفِقُونَ أَموالهُم باللَّيْلِ والنَّهارِ جَنَّات عَدْنٍ تَجْرِي مِن تَحْتِها الأَنْهار، فأَجْزَلَ لهم بذلك الحَسنات، ورَفَعَ في عِلِّيِّين لهم أَعلى الدَّرَجات فنالوا منه عَظِيمَ الثواب، جَنَّاتِ عَدْنٍ مُفَتَّحَةً لهم الأَبْواب، فطُوبى لِمَن قَدَّمَ لنَفسِه، قبل حُلُول رَمْسِه، فتَعَطَّفَ على المُضْطَر[2]، وأَطْعَمَ القانِعَ والمُعْتَر[3]..»[4]

على النحو السابق يتجلى البطل للجماعة في صورة جديدة؛ إنه الواعظ الزاهد والعابد الناسك والولي الصالح الذي يتوجه بخطابه إليهم فيذكرهم بالموت والثواب والعقاب، ويُرّغب إلى نفوسهم الإحسان إلى السائلين وإطعام المساكين، ويحضهم على البذل والعطاء طمعًا في ثواب الآخرة.

سلطة السرد/ غواية السرد:

للسرد سلطةٌ تتجلى في موروثنا القصصي بوضوح، ولعل حكايات "ألف ليلة وليلة" هي أشهر مثال يجسد لنا سلطة السرد، فعلى مدار الليالي تجلت سلطة الساردة/شهرزاد، والتي مارست سلطتها علي "شهريار" منذ بدأت تسرد عليه حكيها، جاعلة من السرد سيفًا مُسلطًا أشهرته علي "شهريار"، حيث امتلكت زمام الكلام ومارست سلطة الحكي، عندما جلست في مجلس الرَّاوية/المتكلمة/الفاعلة في حين جلس "شهريار" مُتلقيًا ليأخذ بذلك وضعية المروي عليه/المستمع/المفعول به فهو يتلقى

(1) صوته له غنة ورنين، والأواب هو التائب إلى الله.

(2) المسكين المحتاج.

(3) القانع: القنوع، المعتر: الذي يتعرض للسؤال ولا يسأل، إشارة إلى قوله تعالى: "وأطعِمُوا القانعَ والمُعتَرّ". س. الحج: 36.

(4) المقامات العُمانية: ص ص149/150.

ويستمع، فيفعل الحكي فعله ويسحره بسحره ويطلعه علي مدى جهله؛ ولذا ظل في غيبوبة سماعية يخضع فيها لسلطة السرد المؤثرة التي انتصرت في النهاية علي سلطة السيف القاتلة.

ومن الملحوظ في "المقامة السنجاريّة" أن الجماعة هي من فرضت سلطتها على البطل، وذلك منذ لحظة توجيه الأسئله إليه؛ ولكن تحولت السلطة بيد البطل عندما أصبح هو المتحكم في جماعة المستمعين والمتسلط عليهم؛ لأنه هو: الباث/الراوي/المتكلم وهم: المتلقون/المروي لهم/المستمعون إلى ما يبثه عليهم من خطاب يُظهر من خلاله فضله وعلمه.

ومن المُثير للانتباه أن البطل يفرض سلطته على الجماعة مرتكزًا على استلهام النصوص الدينية التي يتناص معها خِطابه لتصبح هي الحُجة الدامغة المؤثرة في المستمعين لِما اشتملت عليه من ترغيب وترهيب: «**فتَزَوَّدُوا أَيُّها الرَّاحِلُونَ عنِ الدُّنْيا مِن خَيْرِ زاد، وكُونُوا لغارات المنايا على استعداد، واذْكُرُوا مَن خَلا قَبْلَكُم مِن عاد، وثَمُودَ وفِرْعَونَ ذِي الأَوْتاد، فلَعَمْرِي لقد ورَدُوا حِياضَ المنايا، فلَم يَصْدُروا عنِ الإيراد، فانْتَبِهُوا لافتِراص الفُرَصِ أَيُّها الغافِلُون، وسارِعُوا إلى إحْرازِ البِرِّ أَيُّها المُتَقاعِسُون "لَن تَنَالُوا الْبِرَّ حَتَّىٰ تُنفِقُوا مِمَّا تُحِبُّونَ"[1]، فَلِمِثْلِ هذا فَلْيتنافس المُتَنافِسُون. ووَيلٌ لِمَن بَخِلَ واسْتَغْنى، وكَذَّب بالحُسْنى، وامْتَنَعَ عن خَيْرٍ يُؤَدِّيه، وارْتَدى الحِرْصَ الذي يُرْدِيه....**»[2].

ومن الواضح في الخطاب السابق أن البطل أخذ يُبشر من تصدق وأعطى ويدعو له، وفي المقابل يحذر من بخل واستغنى ويدعو عليه، والمثير هنا اعتماده

(1) سورة آل عمران، الآية/92.

(2) المقامات العُمانية: ص152/151.

على استلهام آي القرآن لِما للنص القرآني من سلطة، فهو نص إلهي مقدس، ومعصوم من الطعن وأدلته غير قابلة للنقد أو الاعتراض، والبطل في حشده للأدلة والحجج الدينية يريد أن يُضفي على سؤاله السالف: "**فهل فَتى منكم يُصْغِي لشَكْواي...؟**" شرعية دينية جاعلاً عطاءهم له حقًا لازمًا، بل واجبًا يجب عليهم أدائه إياه؛ ومن هذا المنطلق طغى تردد أفعال الأمر: **(تَزَوَّدُوا، كُونُوا، اذْكُرُوا، انْتَبِهُوا، سارِعُوا...)**، علاوة على صيغ النهي والتحذير مع الوعيد والتخويف.

يرسم البطل خطته ويطمح إلى الإقناع والتأثير بالحجج القوية، مُعتمدًا على الأقتباسات القرآنية والأحاديث النبوية والشواهد الشعرية وجمع الأقوال المأثورة، ولا يقتصر الأمر على ذلك؛ إذ نلحظ البطل لمّا فرغ من سرد براهينه وحججه الدينية التي تسلط بها على المستمعين أخذ يُراقب مدى تأثيرها فيهم، مُنتظرًا أن يتدفق عليه سيل عطائهم، ولكن طال الانتظار دون جدوى وهنا لم يرضخ البطل؛ إذ ثار عليهم، حيث «**انْخَرَطَ مِن مَجْلِسِ القَوْمِ وتَغَشْمَر**[1]**، واسْتَشاطَ وتَنَمَّر، وكَأَنَّهُ اسْتَبَطأَ سَيْبَهُم المُنْتَظَر، فقال: ما لِي أَراني قد اسْتَمْطَرتُ جَهامًا، وكَدَمْتُ في غَيْرِ مَكْدَم**[2]**، وشكوتُ شكوى الجريح إلى الغِربان والرَّخَم**[3]**، لَعَمْرِي سَحابُ نَوْءٍ ماؤُهُ حَمِيم**[4]**، وبِئْسَ مَحِلاً بِتُّ في صَرِيم**[5]**، فتَأَشَّبَ عليه القَوْم**[6]**، وقالُوا: لا تَثْرِيبَ عليكَ اليَوم، فساقُوا إِليهِ**

(1) خرج من المجلس غاضبًا.

(2) مثلٌ يُضرب لمن يطلب شيئًا من غير أهله.

(3) لأن الغربان والرخم من الطيور التي تجتمع حول الجريح حتى يموت فتأكل لحمه.

(4) مثل يضرب لمن ظاهره رحمة وباطنه عذاب، فالقوم ظاهرهم البذل وباطنهم البخل.

(5) مثل يُضرب للمكان سيء الذي سكنه أو بات فيه ليلاً؛ لأن الصريم المراد به الليل.

(6) المراد: ألتفوا.

ناقَةً مِن النُّجُبِ الهِجان، ونَقَدُوهُ قَبْصَةً مِن الأَصْفَرِ الرَّنان[1] فقَبِلَ صَنِيعَهُم بوجهٍ طَلِق، ورَتَّلَ الثَّناء عليهم بصَوْتٍ صَهْصَلِق[2]»[3].

ولعل كثرة استشهاد البطل بالنصوص الدينية جعلته يظهر للمُخاطَبين في صورة رجل الدين الورّع والخطيب المفوّه الذي يبث خطابًا دينيًا أخلاقيًا في قالب سردي مقاماتي؛ ليجذب إليه جماعة المستمعين، فيعرض ثقافته ومعارفه وخبراته وتجاربه فيفرض على المستمعين توقيره واحترامه وبذل الغالي والنفيس من أجل استبقائه، فعندما همَّ البطل بالسير عنهم ومواصلة ارتحاله فقد «**اسْتَوْفَزَ للقِيام، وتَحَفَّزَ للسَّلام. فقُلْنا له: إلى أَيِّ مَهَبٍ تُناوح[4]؟ فقال: إنِّي مُزْمِعُ الرَّحِيل إلى بَعْضِ هذهِ المَسارح[5]، ففي الأرضِ للحُرِّ الكَرِيمِ منادِح[6]، فحالَ القَوْمُ دُونَ ارْتِحالِه، وسَأَلُوهُ بمن سَخَّرَ السَّحابَ، وأَخْرَجَ الوَدْقَ مِن خِلالِه، أَنْ يُلازِمَهُم في السَّفَر، وأَنْ لا يَضِنَّ عليهم بنَفَثاتِهِ الغُرَر. فقال: والذي أَنْزَلَ العُبابَ مِن السَّحاب، إنِّي لكُم لأَطْوَع مِن ثَواب[7]**»[8].

لقد نال البطل اهتمام المستمعين وحظي بحفاوتهم وإكرامهم، ومن ثمَّ فهم يتشبثون به، ويجذلون العطايا له؛ أملاً في طول الصحبة. ولعل حرصهم على استبقاء البطل يكمن في شغفهم بحديثه وحاجتهم إلى من يُسامرهم في رحلتهم، فحاجتهم إلى مُسامر ظريف، أو شخص يأتي بالطرائف ونوادر الكلام، لتمضي الرحلة دون كلل أو

(1) المراد: الدنانير الذهبية.
(2) شديد.
(3) المقامات العُمانية: ص ص 157/155.
(4) المراد: تذهب ناحيته.
(5) المراد: المراعي.
(6) المراد: متسع.
(7) ثواب: اسم رجل من العرب كان مطّواعًا فضُرب به المثل في ذلك.
(8) المقامات العُمانية: ص157.

ملل، حيث أكد الراوي على ذلك، في قوله: «**أَخَذَ الشَّيْخُ يُطْرِفُنا بنَفَثاتِه، ويُلْقِي الكَلامَ على رُسَيْلاته، ويَخْلِطُ مُضْحِكاته بمُبكِياته، فأَلْفَيْناهُ جهبذًا لا يُبارى، وباقعة لا يُجارى، وداهية لا يُمارى، ونابغة فصحاء الأواخر والأوائل...**»[1]

على النحو السابق أقرّ الراوي بوقوع الجماعة في غواية البطل: (السارد الأديب، العالم الجهبذ، الواعظ البليغ و...) ولا شك في كونه متعدد المواهب؛ ولذا نال ما شاء من العطايا لغواية سرده، وبراعة عبارته، ورصانة لغته، وسبك أسلوبه، وظرفه وسحر بيانه.

السرد المفتوح/ النهاية المفتوحة:

ترتبط النهاية بتوقف السارد عن الحكي، ولكن «يمكن للسرد أن يتحدى كل ما هو منطقي، فيأتي الحدث المفاجيء، والنهاية غير المتوقعة»[2]، وفي المقامة "السنجارية" وجد القارئ أن السرد قد توقف بتوقف السارد عن البث، ورغم ذلك لا تزال الحكاية مفتوحة، فلم تُغلق/تنتهي بوضع نهاية محددة، حيث يتابع القارئ حكاية البطل وكلما تقدم في السرد يتوقع أنه يقترب من الوصول إلى النهاية؛ لأن أي مقامة لابد لها من نهاية يُلقي البطل بعصا الترحال، ويتقاعد عن التجوال، وتستقر له الأحوال التي ساءت وقلبت له ظهر المجن فيجتمع شمله بأهله... هكذا كانت النهايات المعهودة للقص التراثي/ الكلاسيكي.

وعلى الرغم من كون المقامات نصوص سردية تراثية كلاسيكية إلا أن صياغة "البرواني" للنهاية يكشف لنا عن وعيه بتقنيات سردية حداثية، قد يُظن أنها لم تظهر إلا داخل نصوص السرد الحداثية، فما فعله "البرواني" في نهاياته يتواكب مع

(1) السابق نفسه: ص158.

(2) Peter Brophy: I dentity and Story Creating Self in Narrative , OP. Cit, p34.

حركة ما بعد الحداثة ودعوتها إلى كتابة النص المفتوح: «إن المؤلف لا ينبغي أن يقدم نصًا مغلقًا، مُحملاً بالأحكام القاطعة، ذاخرًا بالنتائج النهائية، والتي عادة ما تقوم على وهم مبناه أن المؤلف يمتلك اليقين، ويعرف الحقيقة المطلقة، بل إن عليه أن يُقدم نصًا مفتوحًا، بمعنى تضمنه لكتابة قد لا تكون واضحة تمامًا، بل يستحسن أن تكون غامضة نوعًا ما، حتى يُتاح للقارئ أن يشارك بفاعلية ـ من خلال عملية التأويل ـ في كتابة النص»[1].

وإذا كان النص يقوم على «قطبين أساسيين؛ القطب الأول: هو قطب فنيّ إبداعي، ويعود الفضل في صناعته إلى المؤلف، أما القطب الثاني: فهو قطب جماليّ إدراكي، وسيتحقق من قِبل المتلقي.»[2]؛ فإن عماد النص الحكائي هو التفاعل بين المُرْسِل والمتلقي، فإذا أهملنا العلاقة التفاعلية بين هذين الطرفين نكون بذلك قد أهملنا الحكي برمته.

وفي "المقامة السنجاريّة" وجد القارئ/المتلقي نفسه أمام نهاية مفتوحة، فالمقامة بلا نهاية؛ لأن النهاية جاءت منفتحة على حدث اختفاء البطل وتساؤلات الراوي غير المحددة، حيث يضع احتمالات كثيرة للاختفاء، تنفتح معها تساؤلات وتمتد علامات الاستفهام على هذا النحو:

«أنخنا بسِنجار، وانْتَقَلْنا مِن الأَكْوار[3] إلى الأَوْكار[4]. فالْتَفَتْنا إلى الشَّيْخِ؛ فإذا بهِ قد سار، وما نَدْرِي أَغارَ أم مار؟ وأَينَ طمر[1] عندما طفر؟[2].....»[3].

(1) فريدريك جيمسون: التحول الثقافي (كتابات مختارة في ما بعد الحداثة 1983 ـ 1998) ـ ترجمة: محمد الجندي ـ مراجعة: د. فاطمة موسى ـ تصدير: د. السيد يسين ـ أكاديمية الفنون ـ وحدة الإصدارات ـ دراسات نقدية (2) ـ 2000ـ ص11.

(2) M. A. R. Habib: A History of Literary Criticism From: Plato to the Present, First published by Blackwell Publishing, USA, 2005, p724.

(3) جمع كُور وهو الرَّحل.

(4) الأوكار: البيوت.

إذًا يمثّل انتهاء المقامة باختفاء البطل نهاية مفتوحة، ولعلها نهاية طبيعية؛ لأن الرحلة قد انتهت وكل فرد من أفراد الجماعة سيذهب إلى بيته ولن يبقَ أمام البطل الجوّاب إلا الغياب والاختفاء بمواصلة السفر والترحال، خاصة أنه جوّال في البلاد لا يحب الاستقرار ويفضل الارتحال باحثًا بذلك عن مغانم شتى في أماكن أخرى، ولعل بقاء البطل في مكان بعينه سيجعله مرهونًا به، ومن ثمَّ كانت موافقته على صحبتهم ومسامرتهم أملاً منه في جني المزيد من المكاسب والعطايا التي ستعود عليه من وراء صحبته لهم طوال سفرهم.

ثانيًا: السرد في المقامة الصُحاريّة:

ثمة عناصر سردية تتآزر جنبًا إلى جنب في بناء المقامة كالأحداث والحبكة والزمان والمكان، والشخصية. ولا شك أن الشخصية من أهم العناصر السردية؛ لأن الشخصية هي التي تصنع الحدث وتضطلع بالحبكة وتحدد الزمان وتدور في فضاء المكان. ولقد استطاع "البرواني" أن يرسم شخصياته في حالتين ممتزجتين من الجذب والطرد في آنٍ واحد.

رسم الشخصية بين الجذب والطرد:

في المقامة الصُحاريّة يبدأ الراوي/ هِلال بن إياسٍ حكيه بحدث رحلته مع ركب من الكِرام الشجعان ودخولهم إلى صُحار نهارًا، وقد أخذوا في التجوّال لاستكشاف المعالم والآثار حتى وصلوا إلى نادٍ اجتمع فيه الناس، ومع وصولهم إلى هذا النادي ستتوقف الأحداث السردية؛ ليبدأ الراوي في وصف شخصيتين بارزتين في

(1) ذهب.

(2) وثب مسرعًا.

(3) السابق نفسه: ص159.

ساحة النادي، فقد «**بَرَزَ في بحبوحته[1] ذو لِحْيةٍ كَثَّة[2]، وهيْئةٍ رَثّة[3]، قد حَلَبَ الدَّهْرَ أَشْطُرَيْه[4]، وبَلَغَ مِن العِلْمِ أَطْوَرَيه[5]، وقُبالَتُهُ فتى قد كَساهُ الحُسْنُ ثَوْبَ الجَمال، واسْتَعارَ البَدْرُ مِنهُ الكَمال، رقيقُ المَعاطِف، دقيقُ العَواطِف، مُعْتَدِلُ القامة، أَجْمَلُ مِن ذِي العِمامة[6]**.»[7]

ومن الواضح أن الراوي بنى مفارقة فنية برسمه لشخصيتين متضادتين، تنبني هذه المفارقة على الوصف الطارد لملامح الشيخ فهو: (ذو لحية كثة وهيئة رثة...)؛ في حين خلع على "الغلام" أوصاف بالغة الجاذبية من: (شباب ووسامة وحسن وجمال...) حتى جعله أتم من البدر في اكتماله، وأجمل من "سعيد بن أمية" في جماله[8].

وعلي الرغم من أن الراوي قد رسم شخصية "الشيخ" بطريقة وصفية طاردة في شكلها، إلا أنه جعلها جاذبة في كلامها، حيث يؤكد على كون الشيخ: "**قد حَلَبَ الدَّهْرَ أَشْطُرَيْه؛ وبَلَغَ مِن العِلْمِ أَطْوَرَيه**"، ويعني أن "الشيخ" صاحب تجارب حياتية طويلة أكسبته خبرات كثيرة، كما أنه ذو علم واسع، وهذا جعل أهل صُحار يلتفون حوله ويتزاحمون من أجل سماع وصيته المُوجهة إلى الغلام خاصة وإلى جماعة المستمعين

(1) ساحة النادي الفسيحة.

(2) كثيفة.

(3) متسخ الثياب.

(4) المراد: عرف خيرّه وشرّه.

(5) أطوار العلم وأنواعه المختلفة من البداية حتى النهاية.

(6) المقصود بذي العمامة: هو سعيد بن أميّة، وكان في الجاهلية إذا لبس عمامة لا يلبس قُرشي عمامة على لونها، وإذا خرج لم تبق امرأة إلا برزت للنظر إليه من جماله، ومقولة: "أجمل من ذي العمامة" مثل سائر من أمثال أهل مكة. راجع: هامش رقم (11) بالمقامات العُمانيَّة - ص162.

(7) المقامات العُمانيَّة: ص162.

(8) سعيد بن أمية مشهور في الجاهلية بذي العمامة، وكان بالغ الحسن والجمال.

عامة، فمن المعتاد أن «تتم الوصية في إطار طقس بلاغي يقتضي دائمًا مُتكلمًا ومستمعًا»[1].

سرد الوصية/وصية السرد:

لقد انتقل "البرواني" بالسرد نقلة نوعية، وذلك عندما جعل السرد يأخذ شكل الوصية التي جاءت من شيخ تقدم به العمر إلى غلام في مقتبل العمر، ونظرًا لطول المشهد السردي وما اشتمل عليه من وصايا متتابعة فسيتم اختزاله بالتسلسل الآتي:

«الشَّيخُ مُقْبِلٌ إليه، عاقِدٌ جَوامعَ طَرْفِهِ عليه، فسَمِعْتُهُ يقول: يا بُنَيَّ أَعِرْنِي أُذُنًا واعية، ونَفْسًا مُطِيعةً مُراعِية، واسْمَعْ مِنِّي ما تُورِي بهِ زَنْدَك، وتُقَوِّمُ في الحياة أَوَدَك، واحْتَشِدْ لوَصيتي هذه احْتشادَك لأَمْرِك، ولا تُنْبِذْها وراءَ ظَهْرِك، فإِنْ عَمِلْتَ بها فقد أَجَلْتَ قِدْحًا[2] وأَصَبتَ نَجْحًا، ولْتَكُنْ مِمَّن قَبِلَ النَّصِيحَةَ فاغْتَنَم، لا مَن أَخَذَتْهُ العِزَّةُ بالإِثْمِ فحَسْبُهُ جَهَنَّم.

فوَالَّذِي جَعَلَ الأَرْضَ مِهادا، والجِبالَ أَوْتادا، ما بَثَثْتُ لكَ هذهِ الودائِع، وأَعَرْتُ لها مِنكَ المَسامِع، إلاَّ بَعْدَما بَلَوْتُ الدَّهْر[3]، وعَجَمْتُ عُودَهُ في الخَيْرِ والشَّر[4] وتَقَلَّبْتُ في أَعْطافِ[5] اليُسْرِ، وتَمَرَّغْتُ في أَعْطان[6] العُسْر، ورَكِبْتُ البِحار، وجُبْتُ وجُبْتُ القِفار[7]، وخُضْتُ الغِمار[8]، واقْتَحَمْتُ الأَخْطار... ومَلَكْتُ مَواطِن العُلُوم،

(1) أحمد علواني: الحِجاج عند الطفيليين - مرجع سابق - ص111.

(2) المراد فزت وأصبت.

(3) اختبرته.

(4) جربت اليسر والعسر.

(5) جوانب.

(6) مرابض.

(7) الصحاري.

(8) خاض في الأرض التي يُغمرها الماء، والمراد هنا شجاعته عند الخوض في صِعاب الأمور.

وعَرَفْتُ بَواطِن المَنْقُولِ منها والمَفْهُوم... يا بُنَيَّ.... ثُمَّ التَفَتَ إِلى الجَماعة، فقال: عَزَمْتُ على مَن أَخَلَصَ للهِ الطَّاعة إِلاَّ ما أَراعَني سَمْعَه، ولا يُكَلِّف إِلاَّ وُسْعَه.

فقالُوا لهُ: وُقِيْتَ الضَّيْر، وأَطْرقُوا فكَأَنَّما على رُؤُسِهِم الطَّيْر.»[1].

من الملحوظ أن البطل قد خلع على وصيته أهمية خاصة، فهو يحكي عن معاناته ورحلاته في البحار والقفار، وكيفية تحصيله للعلوم من منقول ومسموع ومفهوم حتى اكتسب جُلّ المعارف التي مكنته من بث هذه النصائح والوصايا، فينصح الغلام بأشياء ويحذره من أشياء. وما يهمنا هو الوقوف على ما اشتمل عليه السرد من دلالات سيتم بيانها في نقاط محددة على النحو الآتي:

أولاً: إِنَّ الْوَاصِي هو "الشيخٌ"، وتحمل لفظة "الشيخ" دلالتين؛ الأولى مرتبطة بتقدم العمر، والأخرى لها علاقة بالتدين، وفي السرد حملت اللفظة الدلالتين معًا.

ثانيًا: إِنَّ المُوْصَى هو الغُلام وما يرتبط بهذه اللفظة من فتوة وشباب حيث القوة وما يحركه من طيش، وما يتحكم في أفعاله من رعونة تحتاج إلى التحكم فيها.

ثالثًا: إِنَّ الوصية بما تحمله هذه اللفظة من دلالات لغوية تعني وصل الشيء بالشيء، ووصيته؛ بمعنى وصلته[2]. وأَوْصَى الرّجل ووَصَّاه؛ تعني عهد إليه[3]. إذًا فالوصية من الوصل والاتصال، وإذا تم ربط هذه الدلالات اللغوية بالسياق السردي سنجد أن الوصية صادرة من (شيخٍ/أب) مُجرِّب كعهد يعهد به إلى (غُلام/ابن) مُحْدَثٍ، فالشيخ/الأب يُوصِي غلامه/ابنه لِما له عليه من سُلطة أبويّة، كما أن الابن

(1) المقامات العُمانيَّة: ص ص162/172.

(2) ابن فارس، أبو الحسن أحمد بن فارس، (394 هـ): معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبدالسلام هارون، ج6، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1979م. (مادة وصى).

(3) ابن منظور: لسان العرب، (مادة وصى).

هو اتصال لأبيه في الحياة، ومن ثمَّ يوصيه حتى لا يتعثر في حياته مستفيدًا من تجارب أبيه وخبراته.

رابعًا: إنَّ وصية الشيخ/الأب إلى الغلام/الابن لم تقتصر على الأخير، فقد جرت في نادٍ فسيح، وفي ضح النهار، وأمام جمهور كثيف، حيث شهدها الراوي/ هِلال بنُ إِياس و"رَكْب بني الحارث"[1] كما شهدها جمع غفير من أهل صُحار.

خامسًا: إنَّ الشيخ/ البطل يكشف للجمهور عن حقيقة وصيته للغلام وصلة قرابته؛ أملاً في جلب الخير من المستمعين بعدما تمكن من التأثير فيهم بوصاياه التي هي نتاج خبرته الطويلة وتجاربه المختلفة وملاحظته الصائبة وفكره الواعي وعقله السليم... وعلى الرغم من ذلك لم يبخل عليهم بها وهم بدورهم مُطالبون بألا يبخلوا عليه.

سادسًا: إن توجه البطل بخِطابه إلى الجمهور يحمل بُعدين دلاليين؛ أحدهما: ظاهرٌ والآخر: باطنٌ. فأما عن الظاهر: فهو الإفادة من النصح والإرشاد وتناقل العِبر والخبرات. وأما عن الباطن: فهو الانتفاع من الجمهور باستعطافهم والنيل من هباتهم وعطاياهم.

العزف على وتر الكرم:

تُرى لماذا يعزف البطل على وتر الكرم؟

إنه لمن المُلفت للانتباه في المقامة أن يلتفت (الشيخ/ البطل/ الْوَاصِي) إلى الجمهور المُلتف حوله، وقد وجد جمهورًا مُنصتًا إليه، وهنا أخذ يُعرّفهم بنفسه وأن هذا الفتى هو ولده، ثم يحكي عن تعليمه وتثقيفه وتأديبه وتهذيبه، وامتلاكهما للمال حتى

(1) المقامات العُمانيَّة: ص 160.

انقلب الحال، وصارا مُفلسين، فقررا الارتحال «**فلم تَزَلْ النَّوى تَطْرَحُ بنا كُلَّ مَطْرَح، وتُسْرِحُنا في كُلِّ مَسْرح، إلى أَنْ حَلَلْنا وادِيْكُم، ووَلَجْنا نادِيَكُم. فهَلْ مِن كَرِيمٍ يَجْلُو عنَّا دَياجِير هذهِ الكَوارِث؟!**»[1].

يتفهم البطل سلوك الشخصية العربية وما تحب أن تُمدح به من بذل وعطاء، والخوف من وصف الآخرين لها بالشح والبخل، خاصة أن الكرم من القيّم العربية الأصيلة التي حرصت الشخصية العربية على التحلي بها، فصار المدح بالكرم ملمحًا بارزًا في التراث العربي الشعري والنثري، وبناء على ذلك أخذ البطل يلعب على وتر حساس ومؤثر ألا وهو الكرم، ومن ثمَّ تعمد أن يثير نخوة المستمعين، فيطرح سؤالاً محددًا هو:

«**فهَلْ مِن كَرِيمٍ يَجْلُو عنَّا دَياجِير هذهِ الكَوارِث؟!**»[2]

إنَّ البطل يطرح سؤالاً مُثيرًا للكرم، طالبًا العطاء، والسؤال المطروح على الجمهور، يحدد فتى بعينه، يتصف بالجود والكرم، ومن هنا سيركز الراوي على وصف ردود أفعال المُخاطَبين على النحو الآتي:

«**فرَأَيْتُ واللهِ قُلُوبَ القَوْمِ رَقَّت، وعُيُونَهُم بلُطْفِ كَلامِهِ قد اغْرَوْرَقَت، ففَكَكْتُ جَيْبِي ورَفَأْتُهُ مِن سَيْبي[3]، ثُمَّ تتابَعَتْ مِن القَوْمِ إليهِ الهِبات، وانْثالَتْ عليهِ دِيَمُ الصِّلات[4]**»[5].

(1) المقامات العُمانيَّة: ص 177.
(2) السابق نفسه: ص 177.
(3) أعطيته من مالي.
(4) العطايا والجوائز والهبات.
(5) المقامات العُمانيَّة: ص 179.

إذًا فالبطل عندما حدد من بين مُخاطبيه فقد حدد الكريم منهم، ومن ثمَّ سيحرص الجميع على بذل العطاء وتحقيق مطلب البطل حتى لا يُصنف أحدهم ضمن البخلاء، وعندما يُقْدِمُ الجميع على تقديم العون إنما يحمون أنفسهم من القدح والذم بالبخل ويجلبون إليهم صفة المدح بالكرم.

ويُفصح الراوي عن رغبته في متابعة البطل فيقترب منه ليستزيد من علمه ونصحه، ويرى أن الاقتداء به أنفع، والاسترشاد برأيه أرشد، ولقد وجد ترحيبًا من البطل، وعندما يبتسم الشيخ/ البطل يتوسم الراوي في وجهه ويتعرف عليه ويتعانقا، فنقرأ:

«فبَيْنَما نَحْنُ نُعَرِّجُ ونَنْتَهِج[1]، ونَلِجُ ونَخْرُج؛ إذ الْتَفَتَ إليَّ الشَّيْخُ وابتسم، فاسْتَفَزَّنِي تَبسُّمُهُ لأنْ أَتَوَسَّم، فإذا هو واللهِ شَيْخُنا أَبو الهَيْثَم، فقُمْتُ مُعانِقًا إيّاه، واسْتَخَفَّنِي الفَرَحُ بلُقْياه»[2].

ويحكي البطل للراوي عن عجائب أسفاره وغرائب أخباره، ويقابل الراوي حكيه بالإعجاب والثناء، فإذا كانت القيلولة جلسا سويًّا تحت ظل شجرة وطلب البطل من ولده إحضار الطعام **«فلَمَّا نِلنا مِن الطَّعام ما نِلنا، وفترت الأَلْسُنُ عن الكلام بَعْدَ ما التَهَمْنا؛ فإذا بهِ قد افْتَرَشَ الحَصْباء، والتفع بالكِساء، وأَخَذَ يَغُطُّ غطيط البَكْر؛ ليُوهِمَنِي أَنَّهُ نائِمٌ للمَكْر، فوَلَّيتُ ظَهْرِي الأَرْض، ومَلَكَتْنِي سِنَةُ الغُمْض. فما أَفَقْتُ إلاَّ والشَّيخُ قد انسَلَتَ عنِّي وندَّ، وتَرَكَنِي حائِرًا أَتَلَدَّد[3]»[4].**

(1) نعرج: نقف، ننتهج: نسير في الطريق.

(2) المقامات العُمانيَّة: ص ص185/184.

(3) التفت يمينً ويسارًا.

(4) المقامات العُمانيَّة: ص ص188/187.

على النحو السابق تنتهي المقامة "الصُحارية" نهاية مفتوحة، وذلك كما انتهت المقامة "السنجارية" حيث اختفاء البطل، وقد سبق تحليلنا في المقامة السنجاريّة للأسباب الفنية التي جعلت "البرواني" يترك قارئه أمام نهاية مفتوحة. والمُغايّر الذي فعله "البرواني" هنا في المقامة "الصُحاريّة" أنه جعل السرد وما اشتمل عليه من إرشاد ونصح ووعظ ومعارف وخبرات مكتسبة جاءت على لسان البطل يأخذ شكل الوصية؛ ربما لأن مبتغاه الانتفاع والإمتاع معًا؛ فنلحظ أن السرد يلتبس بالنصح والحكمة عندما يأتي في صورة وصية، وكأن سرد الوصية أو وصية السرد وجهان لعملة واحدة.

ثالثًا: السرد في المقامة العُمانيّة:

إنَّ المقامة العُمانيّة هي المقامة الثالثة من مقامات البرواني، ويبدأ السرد فيها على النحو الآتي:

«حَدَّثَ هِلالُ بنُ إياسٍ، قالَ: قَذَفَتْ بِي يَدُ النَّوى، ونوازعُ الهَوى، إلى مَطارحِ البين، وأَنا إذ ذاك رَطِبُ أُمْلُودِ الشباب، خَضِلُ اليَدَين[1]، وكُنْتُ لَهِجًا بإتْهامٍ وإنْجاد[2]، وتَغَلْغُلٍ في مَجاهِلِ البِلاد؛ لارْتياد آبدة لفظٍ أَصيدُها[3]، ونُكْتَةِ أَدَبٍ أَسْتَفِيدُها...»[4].

ومن المُثير للانتباه أن الراوي استطرد في الاستهلال السردي ليصف نفسه، وهذا على غير عادة "البرواني" في مقاماته الأخرى، كما أن فعله هذا جاء مُغايّرًا لطبيعة السرد في بقية المقامات العُمانية التي سبق تحليلها في الفصول السالفة،

(1) المراد: النَّعْمة والرفاهية فلم تعرف يداه الخشونة والعمل.

(2) مُولَعٌ بالسفر بين نجد وتهامة.

(3) طلب الألفاظ الغريبة وصيدها بالكتابة والتدوين.

(4) المقامات العُمانيَّة: ص ص188/189.

ونقصد أن مؤلفي المقامات عمدوا إلى إهمال وصف الراوي؛ إذ يتم الاقتصار على ذِكر اسمه دون تقديم أية معلومات عنه، فمثلاً:

- ـ الراوي/ اليافِثُ بنُ تَمَّام في المقامة السُّونيَّةَ" "للغشري"[1] لم يذكر لنا أية معلومات أو صفات عن نفسه، بل يحدد لنا سبب الارتحال إلى سُونِي فحسب، ليبدأ في السرد مباشرة عن بطله.
- ـ الراوي/ الوارِثُ بنُ بَسَّام شَيْخُ العَتِيك في المَقامَةَ الشاذُّونية[2] "لابن رُزيق" لا يقدم لنا أية أوصاف عن راويه.

وهنا سيتبادر إلى الأذهان سؤال مفاده:

لماذا ينشغل "البرواني" بوصف الراوي بإسهاب؟

وحتى نصل إلى الإجابة يجب تحديد أوصاف البطل التي جاءت في شكل حديث عن ميول ورغبات وتطلعات، ومنها أن البطل: (شاب، مرفه، مولع بالسفر، محب للمغامرة، نهم تجاه العلم فيرتاد الآفاق من أجل طلبه وتحصيله ولا سيما الأوابد الغريبة والنكت الأدبية النادرة).

ولعل هذه الأوصاف تكشف لنا عن حالة من التشابه بين هِلالُ بنُ إِياس/الراوي وبين البرواني/المؤلف[3]، ويمكن أن نسميها بحالة التماهي. وسنكتشف في مواضع سردية بعينها عن حالات أخرى من التماهي؛ ولكن بين المؤلف والبطل.

(1) المقامات العُمانيَّة: ص ص104/103.

(2) السابق نفسه: ص119.

(3) راجع مقدمة هذا المبحث.

الكاتب المتماهي ببطله:

إنَّ المؤلف «يكتب نصه لكي يُقرأ من قِبل الآخرين، تاركًا الرواة الذين يروون من داخل النص أو من خارجه، وعلى الرغم من وجودهم إلا أن القارئ يمكنه أن يميز وجهة نظر المؤلف وموقفه»[1]، وفي المقامة العُمانيّة يُلحظ حضور البرواني/الكاتب والشاعر متماهيًا ببطله فثقافة المؤلف ومرجعيّته الدينيّة حاضرة بقوة داخل السرد، وكأن "البرواني" لديه رغبة واضحة في تقمص دور البطل فتجده حاضرًا في السرد بقوة ويطلق "**جيرار جينت**" على هذا النوع من المؤلفين مصطلح «"المؤلِّفى/السلطوىّ" (auctorial)»[2]، وبحسب "**والاس مارتن**": «يستطيع الكاتب من خلال النغمة المحددة في السرد، أن يشارك في محادثة ضمنية مع الشخصيات، متعاطفًا معها، أو مضيفًا إليها معانٍ إضافية ساخرة إلى ما تقوله»[3].

وسنحاول في تحليلنا اللاحق التركيز على رصد بروز صوت المؤلف/"البرواني" في المقامة وتمايّز صوته عن غيره من الأصوات السردية، حيث يعكس السرد تداخلات الكاتب الذي وجد السرد مجالاً رحبًا لحرية النطق والتعبير، واستعراض موهبته الشعرية، ولعله من الطبيعي أن «يظهر الكاتب في عمله، فيصرح بوجوده علانية، أو يُومِئ إيماءً خفيًا، أو يتقنع في زي راوٍ، أو يتماهى مع بطله، أو يتمثل في دور تشخيصي ما. وقد يذّوب نفسه داخل الحوار القائم بين الشخوص»[4].

يحكي الراوي عن سفره برفقة مجموعة من الشباب على ظهور المطايا؛ وبينما هم سائرون يقطعون البيداء و«**إذْ آنَسْنا عن كثبٍ نارًا مَشْبُوبة، بفناء خيمةٍ**

(1) Suzanne Keen: Narrative Form, OP. Cit, p32 .

(2) جيرار جينيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، مرجع سابق، ص267.

(3) والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، ترجمة: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1998م، ص202.

(4) أحمد علواني: السرد في فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء "آلياته ودلالاته"، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2009، ص187.

مَضْرُوبة، ومنادٍ يُنادي: هَلُمُّوا إلى زعيم العرب، حليف الجُودِ والحَسَب، يَملأُ الدَّلْوَ إلى عَقْدِ الكَرَب[1]»[2].

ويأتي البطل في صورة الطفيلي الذي يطفل على الطعام: «**فلَمَّا تَرَبَّعْنا للطَّعام، واقْتَدَيْنا بسُنَّةِ مَن عليهِ أفْضَلُ الصَّلاةِ والسَّلام؛ إذا نَحْنُ بشَيْخٍ طَوِيلِ السِّبال[3]، رَثِّ الجِسمِ والسِّرْبال[4]، قد حَنى الدَّهْرُ صَعْدَتَه[5]، وابْتَزَّت الأَيَّامُ مِنهُ جَدَّتَه، قد هَجَمَ علينا هُجُومَ الأَسَد، فسَلَّمَ علينا بتحيَّةِ الإسلام، ثُمَّ عاجَ إلى موائد الطَّعام، فجعلَ يَأْخُذُ وُجُوهَ الرُّقاق، ويَفْقَأُ عُيُونَ الأَطْباق، ويَمُشُّ المِشاشَ والعِظام، ويَفْتِكُ بالشِّواء فَتْكَ خَوَّاضِ القَتام، فلم يَزَلْ يَسْترِطُ[6] ويلتقم، ويَسْطُو ويَلْتَهِم، ويُحَمْلِقُ ويُهَمْهِمُ[7]، إلى أَنْ امْتَلأ بَطْنُهُ عَن النَّضال، ولم يَبْقَ لمَعْرَكَتِهِ مَجال»[8].**

من الواضح في المقطع السردي السابق التركيز على استنكار النَّاس لهذا الشَّيخ الذي طفل على الطعام، وزاحمهم بنهمه وشرهه، ولقد انشغل الراوي بالوصف المكثف لتطفيل البطل مُسلطًا الضوء على سلوكه التطفيلي الذي يبدو متنافرًا مع العادات والتقاليد والآداب السلوكية؛ لأنه هجم على مأدبة لم يُدعَ إليها، وهذه وسيلة من وسائل التمرد والجسارة في الثورة على الواقع الماثل في الجوع وشظف العيش، ومن ثمَّ فلا ينشغل البطل بسلوكه الاجتماعي المتنافر؛ بل يفضح بسلوكه طبقية المجتمع.

(1) أي يملأ الدَلو حتى لا يبقى فراغ فيه، كناية عن بذله وجوده وكرمه لقاصديه.

(2) المقامات العُمانيَّة: ص190.

(3) اللحية.

(4) المراد: هزيل الجسم، وبالي الملبس.

(5) صعدته: قامته.

(6) يبتلع دون مضغ.

(7) يُحَمْلِقُ: ينظر بحدة لمن ينظر إليه. ويُهَمْهِمُ: صدرت عنه أصوات غامضة وغير مفهومة.

(8) المقامات العُمانيَّة: ص ص194/195.

وبعد التطفيل المفاجِيء للبطل يتحول الراوي ليصف لنا كيف تحول مجلس الطعام لمَّا رُفِعَتْ الموائد إلى مجلس شعر وأدب، حتى وقف بهم الحديث عند ذِكر أنواع الجناس، «**فابْتَدَرَ أحدٌ منَ الجُلاَّس، فقال: فلْيَنْتَخِبْ كُلُّ أَحدٍ مِنكم معاشِرَ الأدباء وفطاحل الشُّعراء والخُطباء نوعًا مِن أَنْواعِ الجِناسِ فيَنْظِمُهُ في بَيْتَيْن؛ ليَكُونَ قد شَنَّفَ الآذانَ بدُرَّتَيْن، وهكذا إلى أن تَكْمُلَ عِدَّةُ الأنْواع، فهُنَاكَ يَتَمَيَّزُ الجَيْدُ مِن سَقَطِ المَتاع**»[1].

لقد تبارى الجالسون من الأدباء وفطاحل الشُّعراء والخُطباء، ولم تسعفهم قرائِحُهُم، واستعصى الأمر عليهم، وقد أخذ الشَّيْخُ يراقبهم بنظراته الحادة، فلمَّا نضب معينهم ولم يفلحوا «**وثبَ الشَّيْخُ مِن مَجْثَمِهِ كالضِّرْغام، وعُيُونُ القَوْمِ تَقْتَحِمُهُ في وَسْطِ ذاك الزِّحام حتَّى إذا تَوَسَطَّ الجَمْع، اسْتَرْعى السَّمْع، فقالَ: يا قومُ لقد غرَّكم مِنِّي هذا الهُزال، ورَثاثَة هذا السِّرْبال، فتَنَكَّبْتُم عن اسْتِيراءِ زَنْدِي، واسْتِشْفافِ فِرِنْدِي، فإنَّ المَرْءَ بأصْغَرَيه، لا ببُرْدَيه، فما كُلُّ بَيْضاءَ شَحْمَة، ولا كُلُّ حَمْراءَ لَحْمَة**[2]. **فقالُوا فقالُوا لهُ: إنْ كُنْتَ مِن أَرْبابِ البَيان، ومِن فرسانِ هذا المَيْدان، فاصْدَعْ بالأَمرِ واشْفِ الدَّاءَ العُقام، وارْفَع الإبْهامَ عن الأَوْهام. فقالَ: أَجَل، وأَنْشَدَ مُرْتَجِلاً في الجِناسِ التَّام**[3]:

نَفْسي الفِداءُ لِشادِنٍ عاتَبْتُهُ يوْمَ النَّوى إِذْ صَدَّ عَنِّي وأَهْجَرا[4]
رَقَّقْتُ أَطْرافَ الحَدِيْثِ لعتْبِهِ فَغَدَتْ أَرَقَّ مِنَ النَّسِيمِ فأَهْجَرا[5]»[1].

(1) السابق نفسه: ص ص196/195.

(2) مثل يُضرب في موضع التهمة.

(3) هو تماثل الكلمتين في اللفظ واختلافهما في المعنى.

(4) أهجرا: ارتحل، فسار في الهاجرة، أي وقت القيلولة، لأن الناس يتهاجرون في هذا الوقت ويلتزمون مساكنهم من القيظ فكأنهم تهاجروا لشدة الحر. راجع: المقامات العُمانية ـ هامش رقم (6) ـ ص198.

(5) فأهجرا بي: سخر مني واستهزأ بي، وقال فيَّ قولاً قبيحًا، والجناس بين: أهجرا في البيت الأول وأهجرا في البيت الثاني، فهما متفقان لفظًا ومختلفان معنى. راجع: المقامات العُمانية ـ هامش رقم (7) ـ ص198.

من الواضح في المقطع السابق رغبة الكاتب في الولوج إلى سرده متماهيًا مع بطله، يدفعه إلى ذلك وعيه بطبيعة متلقيه وطبقته الثقافية، فيتلبس (البرواني الشاعر) بـ (البطل الشاعر) في المقامة، وذلك للإعراب عما يجيش في صدره، ولإثبات مقدرته الشعرية على نظم الشعر مرتجلاً، فيستعرض "البرواني" موهبته، ثقافته، لغته، ومعجمه الشعري؛ مبرزًا مقدرته الشعرية على ارتجال الشعر المشروط بأنواع صعبة من الجناس، والبرواني بذلك إنما يتماهى مع بطله الذي رسم شخصيته فجعله مثله أديبًا وشاعرًا، وسخر السرد على طول مقامته ليحوله إلى بطل بارع يهزم خصومه ويتفوق على منافسيه.

ويواصل البطل ارتجالاته الشعرية حتَّى ينظم في أنواع الجِناس شعرًا مبتكرًا من قريحته وخياله، حيث يغلب على المقامة كثرة الأبيات الشعرية، وتظهر مقدرة "البرواني" الأدبية في المواءمة بين الشعر والسرد «فالمقامة هي الإطار الذي يستوعب أنواعًا عديدة، لا الأغراض الشعرية التقليدية فحسب، بل أيضًا اللغز والمأدبة، والمناظرة والموازنة.. إلخ، المقامة إطار للشعر وللنثر في الآن ذاته»[2].

وكأن البرواني الشاعر[3] يتماهى مع بطل مقامته؛ ليثبت أمام شعراء وكُتّاب عصره قدرته الإبداعية شعرًا ونثرًا، فيعبر على لسان بطله عن ثقافته واطلاعه وسعة شعره وإبداعه في فنون الجِناس التي عجز عنها الشعراء والأدباء والخطباء، فالبطل الذي يتبارى مع الشعراء في السرد شبيه بـ"البرواني" الذي يتبارى مع شعراء عصره في الواقع؛ ليثبت مقدرته وتفوقه عليهم، حتى يشهدوا له بذلك، «**فلَمَّا افْتَتَنَ القومُ ببلاغةِ كَلامِه، وبراعته في بَدِيهَةِ إلْحامِه**[4]**، عَلِمُوا أَنَّهُ داهية الغَبَر، ومصدَرُ العِبَر، ومُفَوَّهٌ**

(1) المقامات العُمانيَّة: ص ص 198/197.

(2) عبد الفتاح كيليطو: المقامات.. السرد والأنساق الثقافية، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال- المغرب، الطبعة الثانية 2001، ص73.

(3) راجع مقدمة هذا الفصل وما تم عرضه من ملامح سيرة المؤلف الذاتية والعلمية.

(4) نظمه الشعري المتنوع.

لا يُشقُّ مُثارُ غُبارِه، ولا يُصْطَلى بنارِه، وأَفْصَحُ العَرَب العَرباء، وأَبْلَغُ مَن تَحْتَ الجَرْباء[1]، فاستَفَزَّهُم العَجَبُ مِن غَزارَةِ دِيمَتِه إلى إعلاءِ شأنِ قيمته...»[2].

ولا يقتصر الأمر على تقدير القوم لمقدرة البطل البيانية وشهادتهم بموهبته الشعرية، فقد عزَّزُوا كلامهم بالبذل والعطاء، ومن ثُمَّ شكرهم على فعلهم، ونهض مختالاً بنفسه.

ولم تنته المقامة عند هذا الحد، فالراوي لا يزال يُراقب البطل ويتبعه، ويرسل بصره إليه ليكشف عن هويته ويُعرّف باسمه، ويدور بينهما حوار يبدأ بلوم الراوي وتعنيفه وينتهي بعفوه عن الشيخ بعدما أنشده من شعره العذب[3]، «**فلَمَّا خَلَبَنِي بعُذُوبةِ شِعْر أَوْصَلْتُ لَوْمَهُ بشُكْرِه، واحْتَفَيْتُ به ويَشَشْت»[4].**

إنَّ البطل في المقامة يتكلم كما يفترض أن يتكلم المؤلف/البرواني/الشاعر في مواقف تتناسب مع ثقافته وتكوينه ومِزاجه ووضعيته في مجتمعه ووسط منافسيه من الشعراء والأدباء والمثقفين فيحظى بالتقدير والإشادة داخل السرد الذي ربما افتقده على أرض الواقع.

ومن الجدير بالملاحظة أن المقامة لا تنتهي بالاختفاء المُبهم للبطل كما حدث في المقامتين: "السنجاريّة" و"الصُحاريّة"؛ ولكن يكشف لنا الراوي عن موطن

(1) السماء.

(2) المقامات العُمانيَّة: ص ص 204/203.

(3) يذكره بالإخوة، ويطلب منه الصفح والمعذرة وإن جلت خطيئته، فعليه أن يصفح عنه، ويسدل الحجاب عن العتاب، ويحفظ جميل فعله فيه، وعليه أن يسامحه ويبسط يديه بالعفو، ويبش وجهه بالصفح، ولابد أن يُحسن في دنياه حتَّى ينال رضى الله. ونظرًا لكثرة الأبيات الشعرية فيمكن الرجوع إليها بالمقامات العُمانيَّة: ص ص207/206.

(4) المقامات العُمانيَّة: ص207.

البطل ووجهته، فقد قدم من "اليمامة" ووجهته نحو "عُمان"، كما يحرص الراوي على ذِكر وداع البطل له «**ثُمَّ ودَّعَنِي وداعَ وامِق، ووَدِدْتُ بأَن لا نَتَفارَق**»[1].

وعلى الرغم من أن "**المقامة العُمانيّة**" قد حافظت على المكونيّن السرديين الأساسيين في المقامات التراثية ألا وهما: **(الراوي والبطل)** إلا أنها افتقرت إلى تشكيل حكاية متخيلة مبتدعة في تقنياتها وآلياتها السردية، ولا تعدو سوى وصف لمقدرة البطل على نظم أبيات من الشعر تشتمل على جناسات متنوعة.

ومن ثمَّ فهي مقامة متكلفة غاية "البرواني" أن يبتدع **واقعة لا قصة**، وهدفه أن يتماهى مع راويها تارة ومع بطلها تارات أخرى، حيث عُني "البرواني" بأمور اللغة والإجادة الشعرية، فسخر بطله لهذه الغاية ليتماهى معه تماهيًا ضمنيًا، وكأن "البرواني" وسط هذا الزخم اللغوي المُتكلف بالمحسنات اللفظية يرى أن من حقه السفور والظهور علانية بوصفه مؤلفًا، حكّاءً، شاعرًا عندما أبرز موهبته الشعرية فأخذ ينظم شعرًا مُتكلفًا؛ لأنه جاء مشروطًا بتوظيف مختلف أنواع الجناسات.

رابعًا: السرد في المقامة المكيّة:

لعل أول ما يلفت انتباهنا في "المقامة المكيّة" أن البطل لا يحتال على جماعة في نادٍ، أو مصلين داخل مسجد، أو رِفاق يتسامرون أو قوم ملتفين حول مائدة طعام يأكلون... فيبدأ في نصب شِباك احتياله وبث خِطابه الحِجاجي، وذلك كما ظهر في مقامات "البرواني" وغيرها من المقامات العُمانية، ولكن الأمر في المقامة "المكيّة" جاء مختلفًا، حيث يحكي الراوي/هلال بن إياس عن رحلته من الشام قاصدًا بلاد الحجاز للحج وذلك بصحبة إخوانه ورفاقه، وعند بلوغهم بطحاء مكة وجد البطل الذي قدمَ مع حشد كبير من الحَجِيج، وأخذ يَتقْدمُ زُمْر الحجيج وقد «**لَبِسَ**

(1) المقامات العُمانيَّة: ص209.

الطَّيْلَسان[1]، واعْتَضَدَ قَضِيبًا كالصَّوْلَجان[2]، وأَظْهَرَ مِن ذَكائِهِ ما قَصَّرَ عَنهُ إِياس[3]، ومن غَزارَةِ عِلْمِهِ عَبْدُاللهِ بنُ عباس، وسمعتهُ حينَ هَدَرَتْ مِنهُ شِقْشِقةُ الارتجال[4]، مُسْتَفْتِحًا للمَقال: حُجَّاجَ البيتِ العَتِيق، النَّاسِلينَ إليه مِن كُلِّ فَجٍّ عَميق، حَقِيقٌ عليَّ أَنْ لا أَقُولَ إلاَّ الحَق، وأنْ لا أَفُوهَ إِلاَّ بالصِّدْق، وقد قِيل: حَقٌ يَضُر خَيْرٌ مِن باطِلٍ يَسُر.

اعْلَمُوا أَنَّ اللهَ لا يَرْضى بمِلْفَعَةِ الإِحْرام، مِمَّن تَلَفَّع بالحَرام، ولا بطوافٍ حول الكعبة مِمَّن لَم يَرْبَأْ عن السَّفاسِفِ كَعْبَه[5]، ولا بالسَّعْي عِنْدَ المَرْوَتَيْن مِمَّن سَعى بالنَّمِيمَةِ....»[6]

والملحوظ في آلية رسم الشخصية أن البطل لم يظهر بلباس الإحرام؛ ولكن بالطيلسان والصولجان، فهو يرتدي لباس شهرة؛ ليجذب إليه الحَجِيج، ويخطب خطبة وعظية مطّولة، يسرد فيها مناسك الحج، ويذكرهم بفناء الدنيا، ويحثهم على الجُود والبذل.

ومن المُثير للانتباه حالة الإذعان والتسليم من قِبل الحَجِيج/المُخاطَبين للشَّيخ/البطل «**فَلَمَّا سَمِعَ القَوْمُ لَهْجَتَه، وعَرَفُوا مَحَجَّتَه، قالوا: لقد أَحْرَزَ الشَّيْخُ قَصَبَ السَّبْق، وأَيْمُ اللهِ إِنَّهُ يَنْطقُ عنِ الحَق، فطَفِقُوا يَهْرَعُونَ إِليه، ويُقَبِّلُونَ يَدَيْه، ويَثْنُونَ عليه، وصَبَتْ أَفْئِدَتُهُم إلى رِقَّةِ كَلامِه، حتَّى غَدَوا يَتَبَرَّكُونَ بلَثْمِ مَدارِجِ أَقْدامِه، ثُمَّ**

(1) لباس الخواص من المشايخ ورجال الدين والعلماء. وهي عمامة كبيرة ومزركشة يتدلى منها أطراف على العنق والكتفين.

(2) جعل على عضده قضيبًا، والصولجان: عصا تكون رأسه معقوف من الأمام وتُصنع عادة من الذهب؛ ليمسك بها الملك في.

(3) هو إياس بن معاوية المزني، عُرف بالفصاحة والذكاء، وصار يُضرب به المثل، فيقال: أذكى من إياس.

(4) المراد فصاحته.

(5) يربأ: يترفع، السفاسف: السيئات، كعبه: المراد يترفع بنفسه عن فعل السيئات والمعاصي.

(6) المقامات العُمانيَّة: ص ص216/213. لقد خطب البطل خطبة مطّولة راجع بقية الخطبة: ص ص221/217.

انْحَدَرَ مِن مَصْطَبَةِ الخَطابة، تَعْلُوهُ مَخائِلُ الكآبة، فأَفْرَجَ لهُ القَوْمُ فانْفَصَلُوا شَطْرَيْن، وأَقْبَلَ يَخْطُرُ بَيْنَهُم كَأَنَّهُ عَلِيُّ بنُ الحُسَين[1]»[2].

ولم تنتهِ المقامة عند هذا الحد، حيث يُخبرنا الراوي عن تسلله وسط الزحام، ودفعه ومزاحمته للناس حتى وصل إلى البطل، فأَوْمَأَ إليه بالتَّسْلِيم، وظل القوم خلف الشيخ سائرين حتى وصل إلى موضع رحله[3]، وكأنه ينتظر حصيلة وعظه، وحصوله على مطلوبه من القوم، فلمَّا طال انتظاره تلا قوله تعالى: "**وَمَا تُقَدِّمُوا لِأَنفُسِكُم مِّنْ خَيْرٍ تَجِدُوهُ عِندَ اللَّـهِ**"[4] وكأنه يُلمح لهم طالبًا العطاء، وهنا «**انثالتْ عليه مِن القومِ دِيَمُ الصَّلات، وهو يُقابِلُ صَنِيعَهُم بصالِحِ الدَّعَوات**»[5]، ولمَّا امْتلأتْ حقائِبه شكرهم واستودعهم؛ ولكن الراوي ظل معه حتى انْقَضَتْ أَيَّامُ الحَجِّ، فتفرقا.

إنَّ البطل في مقام الحج حيث العبادة والرغبة في غفران الذنب والرهبة من العقاب والخوف من يوم الحساب، والطمع في رحمة الله وعفوه وغفرانه، يستثمر البطل هذا المقام ليحتال بوعظه الديني. ومن ثمَّ تطغى النزعة الخطابية الوعظية على حساب السردية الفنية، ولعل ذلك يرجع إلى النزاع بين غاية الكاتب ووسيلته، فالغاية وعظية والوسيلة سردية، وكأن الكاتب يفضل أن يظل قابعًا خلف البطل أو بالأحرى متماهيًا مع بطله، ليصل إلى غايته الوعظية من خلال الخيال الفني القصصي الذي أتاح له أن يخلع على بطله الدور نفسه.

(1) كأنه علي بن الحُسين؛ يشير إلى قصة، لمّا حجَّ "هشام بن عبد الملك" ومعه رؤساء أهل الشام، فجهد أن يستلم الحجر فلم يقدر من ازدحام الناس، فنُصب له منبر، فجلس عليه ينظر إلى الناس، وأقبَلَ "علي بن الحُسين" وهو أحسن الناسِ وجهًا، وأنظفهم ثوبًا، وأطيبهم رائحة، فطاف بالبيت، فلمّا بلغ الحجر الأسود تنحى الناس كلهم، وأخلوا له الحجر ليستلمه هيبة وإجلالاً له. راجع: المقامات العُمانية ـ هامش رقم (5) ـ ص223

(2) المقامات العُمانيَّة ـ ص ص223/222.

(3) المراد متاعه وحقائبه.

(4) سورة البقرة، الآية/110، والمزمل، الآية/20. وردت الآية بالمقامة ص225.

(5) المقامات العُمانيَّة: ص225.

غيّاب الفنية السردية وطغيّان الوعظية الدينية:

إنَّ الواقع السردي في المقامة "المكيّة" يُلقي لنا بخلاصة استنتاجية تتمثل في غياب الفنية السردية وطغيان الوعظية الدينية، ولعلنا نلحظ ذلك في رسم "البرواني" لشخصية البطل بهذه الكيفية، غير الجاذبة للمتلقي، الذي وجد نفسه أمام شخصية مألوفة لم تُثِر فضوله أو تجذبه نحوها، لا بمظهرها ولا بأفعالها ومواقفها، فأقوال البطل استقاها من منظومة دينية قارة وثابتة يحفظها المتلقي عن ظهر قلب . إذا جاز التعبير ـ فلا نجد موقفًا مُغايِرًا أو حدثًا يشذ عن الطبيعي فينبهر به المتلقي.

كما حافظت شخصية البطل على بث خطاب تقريري مباشر يحمل سمات الخطبة الوعظية، وإن جاءت في قالب سردي، وهذا أدى إلى تنميط الشخصية وجمودها وسكونيتها، وهذه النمطية شلت من حركتها السردية، وقلّلت من تجاوب المتلقي معها، حيث خاب طموح المتلقي في متابعة شخصية تتسم بالحركة والحيوية، ولم يجد إلا جلجلة صوتية ونبرة خطابية عالية توجه وتنصح وتعلم.

خامسًا: السرد في المقامة الناديّة:

لقد جدد "البرواني" من وسائله الفنية في "المقامة الناديّة" عندما حوّل السرد إلى منافرة أو مناظرة بين البطل وزوجه أمام قاضي البلدة، ولعلها وسيلة فنية ناجحة جعلت السرد أقرب إلى مساجلة، ويمكن رصد ملمحين سرديين تميز السرد بهما وهما: "صورة البطل الجاذب"، و"حضور المرأة الفاعل".

الملمح الأول: البطل الجاذب:

من الملحوظ على مدار السرد في المقامات الثلاث أن صورة البطل الشكلية جاءت طاردة، فالبطل أشعث أغبر، ملامحه كريهة ولحيته كثة مُلبدة وملابسه رثة بالية تتراكم عليها الأوساخ المتكلسة.

وأغلب الظن أن رسم هذا الشكل الطارد جاء متعمدًا لغايات فنية دلالية؛ بمعنى أن صورة البطل الطاردة بمثابة حُجة بصرية على صحة خِطابه الاستجدائي وتصريحه في ثنايا خطبته أو وصيته أو وعظه بتحول حاله. ولعل شكله الطارد يؤكد ذلك التحول، بل ويبعث في نفوس المُخاطَبين صدق الشعور بحاجته للعون، وبذلك ينقطع الشك الذي ربما ساورهم حول وقوعهم ضحية في فخ احتيالي تمثيلي.

أما عن البطل هنا في المقامة "النادية" فقد جاء على العكس من ذلك، حيث **«حكى هِلالُ بنُ إياسٍ قالَ: بَيْنَما أَنا بنادٍ مِن أَنْدِيَةِ الأُدَباء، قد اكْتَظَّتْ ساحَتُهُ بالشُّعَراءِ والخُطَباء؛ إِذْ مَرَّ بنا رَجُلٌ شَوْذَبٌ[1] طُوال، قد أَخَذَتْ بتَلابِيبِهِ فَتاةٌ كغُرَّةِ الهِلال، وهو يَزْأَرُ زَئِيرَ الباسِلِ الهِرْماس، ويَضْرِبُ أَخْماسًا لأَسْداس»[2]**.

على النحو السابق تشكلت صورة البطل الجاذبة، فهو يتسم بالقوة والبسالة والصوت المُخيف حتى استعار له الراوي زئير الأسد. وكأن "البرواني" قد شعر بضرورة التجديد في رسم شخصية البطل فأتى بصورة مُغايّرة عن الصورة التقليدية التي ألح عليها في مقاماته الأخرى.

الملمح الثاني: حضور المرأة:

من المعقول أن تدخل المرأة إلى الفضاء السردي بوصفها فاعلةً مؤثرةً، لا يقل فعلها وتأثيرها عن الرجل فـ«لحضور المرأة في العالم القصصي دلالات عديدة، أبرزها

(1) طويل القامة.

(2) المقامات الغُمانية: ص ص227/228.

أنه حضور منطقي لعالم تقوم كل مفرداته على فكرة الثنائية، فالمرأة شريكٌ حقيقي للرجل في صنع عالمه وتمثله»[1]. وقد لاحظنا أن المرأة في معظم المقامات العُمانية تأتي كشخصية ثانوية، حيث تحضر في بعض النصوص وتغيب في أغلبها. فلا حضور للمرأة في المقامة "السونيّة" "للغشري"؛ في حين تحضر المرأة حضورًا هامشيًا في المقامة "الشاذونيّة" "لابن رزيق"، فهي قَيْنَةٌ تُغَنِّي، وراقصة ترقص. ومن ثمَّ فحضور المرأة الفاعل في المقامة "النادية" يمثل تحولاً سرديًا، يستدعي الرصد لتحديد موقعها ومدى مشاركتها.

لقد جاءت المرأة في السرد باهرة الجمال في شكلها، فصيحة اللسان في حديثها، تملك زِمام القول وقد تجلت ملكاتها البيانية وقدرتها الحِجاجية أثناء وقوفها مختصمة زوجها أمام القاضي، فلديها القدرة على المحاورة والجِدال وحضور ذهني وذاكرة حافظة لمعجم ثقافي يتجسد في الأمثال السائرة، التي تستحضرها لتمثل به حالها مع زوجها، ويصف الراوي كيف قاده الفضول ليسير خلف البطل والمرأة، وذلك في المقطع السردي الآتي:

«فتَبِعْتُهُما لأسْبُرَ خَطْبَهُما، وإلى أَينَ مُنْقَلَبُهُما، فلَم يَزَلِ الخِصامُ بَيْنَهُما يَتَطايرُ شَرارُه، ويَشْتَدُّ أُوارُهُ[2]، إلى أَنْ حَضَرا قاضِي تِلكَ المَدَرةِ[3]، مِمَّن في يَدِهِ التَّمْرَةُ والجَمْرة[4]، فازْدَلَفَت الفتاةُ إليه، ومَثَلَتْ بَيْنَ يَدَيه، فقالَتْ له: أَيَّدَكَ الله، وأتاحك ما تهواه. إنَّ هذا الجُخْف اليَلَنْدَد[5]، والعَفَنْجَجَ القُعْدُد[6]، قد تَزَوَّجَ بِي وأَنا

(1) نبيل حمدي الشاهد: بنية السرد في القصة القصيرة "سليمان فياض نموذجًا"، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2016م، ص107.

(2) حرّه الشديد.

(3) البلدة.

(4) المراد بيده القضاء والحكم سواء خيرًا أم شرًا، ثوابًا أم عِقابًا.

(5) القاسي، فاحش الخُلُق.

(6) الأبله، اللئيم.

صَبَيَّةٌ غِر، لا أَعْرِفُ هِرًّا مِن بِر[1]، فرَحَّلَنِي عن أَهْلِي بمَنْزِلٍ رَحْبٍ، إلى بَيْتٍ أَضْيَقَ مِن مَبْعَجِ الضَّب[2]، فَطَفِق يُسيءُ إِليَّ في العِشْرَة، ويَسْتَنْكِفُ مِن أَنْ يُلْقِي إِليَّ بنظْره[3]، ومع ذلك يَحْتُرُنِي[4] ويُبَرْقِل[5]، ويَتَصَلَّفُ كَأَنَّهُ هِرَقْل[6]. وهو أَذَلُّ مِن بَيْضَةِ بَيْضَةِ البَلَد[7]، وأَجْبَنُ مِن صِفْرِد[8]، وأَجْرَدُ مِنَ الصَّخْرَة[9]، وأَهْوَنُ مِن لَقْعَةٍ ببَعْرَة[10]، وأَكْذَبُ مِن يَلْمَع[11]، وألأَمُ من ابنِ قَرْصَع[12]. وقد قُدْتُهُ إِليكَ لتَحْكُمَ بَيْنَنَا بما حَكَمَ الرَّحمَن: إِمَّا إِمْسَاكٌ بَمعْرُوفٍ أَو تَسْرِيحٌ بإِحْسان[13]»[14].

يطغى على المقطع السردي السابق حشد الغريب من الألفاظ، وهذا عرقل مسار السرد كما أدى إلى الاضطراب والغموض. ومرد ذلك الحشد يتمثل في الغايات التعليمية لدى مؤلفي المقامات من تعليم اللغة العربية، وبيان أسرارها، وعرض غريب ألفاظها، وجمال معانيها، ومن ثم أكثروا من حشد الكلمات الوعرة غير مألوفة الاستعمال.

(1) الهر: اسم من هررته؛ أي: كرهته، والبر اسم من بررت به. وهو مثل يُضرب لمن لا يعرف من يكرهه ممن يبره.

(2) المراد ضيق كجحر الضب.

(3) يستكبر عليّ فلا ينظر نحوي.

(4) يُضيق عليّ في النفقة.

(5) يهددها ويتوعدها.

(6) التصلف التكبر والجبروت، وهرقل: أحد ملوك الروم، الذي أرسل إليه النبي صلى الله عليه وسلم برسالة يدعوه فيها إلى الدين الإسلامي.

(7) أذل من بيضة البلد: هي بيضة تتركها النعامة في فلاة الأرض، فلا ترجع إليها، والمراد بالبلد هنا مبيض النعام في الرمال. راجع: هامش رقم (1) بالمقامات العُمانية: ص230.

(8) أجبن من صفرد: الصفرد طائر من خساس الطير؛ أي الضعاف. راجع: هامش رقم (2) بالمقامات العُمانية: ص230.

(9) أجرد من الصخرة: أجرد معناها أملس؛ لأن الصخرة تكون خالية من النبات ملساء، ما عليها شيء البتة، والمعنى أنه فقير لا يملك شيئًا. راجع: هامش رقم (3) بالمقامات العُمانية: ص230.

(10) أهون من لقعة ببعرة: اللقعة: الرمية، وهو مثل يُضرب للشيء الذي يُستخف به. راجع: هامش رقم (4) بالمقامات العُمانية: ص230.

(11) أكذب من يلمع: اليلمع السراب. راجع: هامش رقم (5) بالمقامات العُمانية: ص230.

(12) ألأم من ابن قرصع: ابن قرصع رجل من أهل اليمن كان مشهورًا باللؤم. راجع: هامش رقم (6) بالمقامات العُمانية: ص230.

(13) كأنها تشير إلى قوله تعالى: "الطَّلَاقُ مَرَّتَانِ فَإِمْسَاكٌ بِمَعْرُوفٍ أَوْ تَسْرِيحٌ بِإِحْسَانٍ" سورة البقرة/ الآية229.

(14) المقامات العُمانية: ص ص230/228.

والواضح أن المرأة تستطرد في شكايتها من زوجها، فتقلل من قدره فهو فقير الحال ورغم ذلك يفتخر بما لا يملك، وفاحش الطباع، وضعيف الهمة، وقليل العقل، وتسكن معه في منزل شديد الضيق كحجر الضب، كما أنه بخيل يُضيق عليها في النفقة، ويتهددها ويتوعدها، وتمثل لصعوبة حياتها معه باستحضار الأمثال السائرة؛ لتستحضر من خلالها صفاته الكريهة وما ألحقه بها من أضرار وتُنهي شكايتها بجزء مقتبس من آية قرآنية تحمل حلين لحالها مع زوجها، هما: "الإِمْسَاك بِالمَعْرُوفِ أَوْ التَسْرِيح لها بِإِحْسَان".

وإذا كانت المرأة قد عرضت شكايتها بوصفها مقهورة في ظل الأوضاع المعيشية الجائرة التي تحياها مع زوجها؛ فإنَّ الزوج لن يصمت أمام دعوى زوجه، **«فثارَ الشَّيْخُ وقد زَمْهَرَتْ عَيناه[1]، واصْفَرَّتْ وَجْنَتاه[2]، واستشاط وتبرْطَم[3]، وامْتأقَ وامْتأقَ غَيْظًا وتَثَرْطَم[4]، فقالَ: يا هذه ما هذه العترسة[5]، والخَمْخَمةُ والغَطْرَسَة[6]، والغَطْرَسَة[6]، ذَرِي عَنْكِ الإخْفاس[7]، واسْتَعِيذي مِن شَرِّ الوَسْواس، متى تَعَجْرَفْتُ، واتَّسَمْتُ بهذِه المُعاملة، وتَزَحْزَحْتُ عن خُطَّةِ المُجامَلَة، تَبًّا لكِ يا دُقَّة[8]، يا قَلِيلة المَعْرُوفِ والمِقة. لقد غَرَّكِ مِنِّي أَنْ طَوَيْتُكِ على غَرِّك، ولم أَتَعَرَّضْ لإفْشاءِ سِرِّك، فمَن أَنْتِ حتَّى تُطالبِنِي بالخَوَرْنَقِ والسَّدِير، والدِّمَقْسِ والدِّيباجِ والحَرير، وأَبُوكِ كما**

(1) احمرت من شدة الغضب.

(2) اصفرت من كلام المرأة الذي احرجه أمام القاضي.

(3) أصدر أصواتًا غاضبة وغير مفهومة.

(4) بكى وأطرق في البكاء.

(5) الظلم والبهتان والافتراء.

(6) التكبر والتطاول بكلام كاذب.

(7) التقبيح والتشويه.

(8) دُقَّة: امرأة في الجاهلية يُضرب بها المثل في الحمق والجنون.

تَعْلَمِين أَحْمَقُ من أبي غَبْشان[1]، وأَفْقَرُ من العُرْيان[2]، لا يَمْلِك شَرْوى نَقِير[3]، لا في العِير ولا في النَّفِير[4].

فاحْتَدَمَت المَرْأةُ وتَنَمَّرَتْ، وحَسَرَتْ عن ساعِدِها وشَمَّرَتْ، فقالتْ: وَيْلَكَ يا جُعْسُوس[5]، يا أَفْسَدَ مِنَ السُّوس، أَتَرْمِينِي بدائِك، سادِرًا في غُلَوائِك، لَيْتَكَ لمَّا فَتَقْتَ فَتَقْتَ رَتَقْتَ[6]، واحْتَسَبْتَ نَفْسَكَ قَبْلَ ما نَطَقْت، فمَن أنت يا الأَهْوَجُ الجافي، رَماكَ اللهُ بثالثة الأثافي[7]، حتَّى تُنَدِّد بِي، وتتَعَرَّض للقَدْحِ في عِرْض أَبي... فقالَ القاضي: أُفٍّ لكُما مِن قَرْنَيْن في مَعْمَعَة[8]، ما هذِه إلاَّ لَقْلَقَة[9]، وبَقْبَقَةٌ في زَقْزَقَة[10].

دَعا عَنْكُما الِّباب، وانْتَهِجا نَهْجَ الصَّواب، وأَوْضِحا لي جَلِيَّةَ أَمْرِكُما، وإلاَّ أَمَرْتُ بحَبْسِكُما، فَوَثَبَ الشَّيْخُ وَثْبَةَ اللَّيْث، وأَنْشَدَ بلا رَيْث:...»[11].

لقد عرض الزوج قهره بفعل تقلبات الدهر ضده، «فالدهر لا يؤتمن جانبه ولا ينبغي الركون إليه؛ لأنه كثير التقلب لا يبقى على حال»[1]. ولعله من المُثير للجدل

(1) رجل في الجاهلية كان وصيًا بالحجابة ويحمل مفاتيح الكعبة اشرى منه قصي بن كلاب مفاتيح الكعبة بزق خمر. راجع: هامش رقم (1) بالمقامات العُمانية: ص232.

(2) هو العريان بن شهلة الطائي الشاعر، زعم المفضل الضبي أنه غبر دهرًا يلتمس الغِنى فلم يزدد إلا فقرًا. راجع: هامش رقم (2) بالمقامات العُمانية: ص230.

(3) لا يملك شيئًا والنقير هو الشيء القليل للغاية.

(4) قاله أبو سفيان بن حرب، عندما رأى بني زهرة عدلوا عن حرب بدر وانصرفوا إلى مكو ولم يشاركوا في النفير أي الحرب، ولم يكن لهم في العير؛ أي التجارة التي عاد بها أبو سفيان، والمثل يُضرب للرجل من أجل الحط من أمره وتصغير قدره. راجع: هامش رقم (4) بالمقامات العُمانية: ص232.

(5) اللئيم القبيح.

(6) المراد: ليتك عندما ظهرت عيوبك سترتها. وكأنها تصوره بثوب به شق ويحتاج إلى رتق أو ترقيع؛ لمداراة فقه الظاهر.

(7) تدعو عليه بأن يرميه الله بداهية عظيمة.

(8) معركة.

(9) أصوات صاخبة ولا فائدة منها.

(10) ثرثرة أصوات متداخلة باطلة بلا طائل.

(11) المقامات العُمانيَّة: ص ص 230 - 235.

أن الشَّيخ لم يسمِ نفسه باسمه، وكذا لم يسمِ زوجه باسمها، وهذا الأمر جدير بالنظر؛ لأنهما أمام القاضي في خصومة ولا بد من أن يتم التعرف عليهما كعلمين لا كنكرتين وذلك من أجل توثيق الشكاية رسميًا. وأغلب الظن أنهما تعمدا ذلك؛ لكونهما دبرا سويًا مكيدة الاحتيال على القاضي وأخذ ماله، فإذا صرحا بذكر اسميهما ثم افتضح بعد ذلك أمرهما فسيكون من السهل على القاضي ملاحقتهما والاتيان بهما لينالا عقاب النصب والاحتيال.

ومن الملحوظ عند تهديد القاضي بالسجن للبطل، يُسرع البطل إلى إنشاد قصيدة شعرية مطّولة(2)، يبدأ فيها بالقسم بالله ويبين أصله الكريم ونسبه النجيب، وآبائه الكرام، وعلوهم في المجد والجاه، ويدفع عن نفسه تهم البهتان والغدر والمكر والمخاتلة والكذب، ثم يتحول إلى ذم الدهر وصروفه الذي عضه بنابه فأتلف ماله بعد الغِنى وأفقده الخِلّ والصديق، وبدد أفراحه إلى أتراح، وجعل زوجه المطيعة تنشز وتتمرد رافضة طاعته، ولولا التعلل بالأماني وبالرجاء لهمَّ بقتل نفسه.

لقد أتى البطل بوابل من الدمع المنهمر حتى رق له القاضي وتعاطف معه **«فلَمَّا فَرَغَ مِن أَبْياتِه، وعَقّبَها بوَبلٍ مِن عَبَراتِه، رثى له القاضي لضُرِّه وبلائه، ورَقَّ لهُ حتى بكى لبُكائِه، وجَعَلَ يَذُمُّ لهُ صُرُوفَ دَهْرِه، ويَتَأَفَّفُ مِن شَطَطِ الزَّمانِ عليهِ وجَوْرِه، وقالَ: تَعْسًا لجِيل هذا الزَّمان، لم يَبْقَ لأَهْلِ الأَدَبِ فيهِم حُرْمَةٌ ولا شان، فالأَدِيبُ بَيْنَهُم ضَيِّقُ المُصْطَرَب، سيِّئُ المُنْقَلَب، ثُمَّ أَخَذَتْهُ أَرْيَحِيَّةُ الكَرَم، ومَلَكَتْهُ هِزَّةُ الهِمَم، فرَضَخَ للشَّيْخِ بما تيسَّر، وقالَ: تَعَلَّلْ بهذا وإنْ نَزَر»(3).**

(1) عبد الفتاح كيليطيو: الغائب "دراسة في مقامات الحريري"، ص38.

(2) المقامات العُمانية: ص ص235/238.

(3) السابق نفسه: ص ص238/239.

والقاضي بعد بذله وعطائه للبطل يلتفت إلى المرأة فيخاطبها: «**وأَمَّا أَنتِ أَيَّتُها المَرْأَةُ فلْتَسْكُن سَوْرَتُك، ولْتَلِنْ فَوْرَتُك، إلى أَنْ تَصْفى لبَغْلِكِ مَشارِعُه، وتَخْصَب مَرابِعُه، عسى اللهُ أَنْ يَمُنَّ عَلَيكُم برِفْدِه، ويَأْتِي بالفتحِ أو أَمرٍ مِن عِندِهِ.**

فانطفأتْ عِندَ ذلك مِن المَرْأَةِ تلك الوقدة، وانْحَلَّتْ تلك العُقْدَة، وهَدَأتْ مِن الشَّيْخِ ضُلُوعُه، وأَفْرَخَ بذلكَ رَوعُهُ، ونَهَضا وهُما يتناوَبانِ الشُّكْر، ويُثْنِيان على القاضي بأَطْيَبِ الذِّكْر»[1].

ولم تنتهِ المقامة عند هذا الحد فقد ظل الراوي يتابع البطل والمرأة بعد انصرافهما من أمام القاضي؛ وقد انخدع بفصاحتهما وقرر في نفسه أن يتعلم مِن عِلْمِهما، ويدور بينهما هذا الحوار:

«**فقُلْتُ لهُ: للهِ مِن كَيْدِك، وما أَكْثَرَ صَيْدَك، وما إخالُ قَضِيَّتَكَ هذه لا أصل لها ولا شان، وعَرْبَدَةً ما أَنْزَلَ اللهُ بها من سُلْطان.**

فأَطرَقَ مَلِيًّا، ثُمَّ ضَحِكَ إليَّ وقالَ: إيْ واللهِ هي كَما تَخَيَّلَت... ثُمَّ وَدَّعَنِي مُؤْذِنًا بنَزْحِه، بَعْدَما صَدَقَنِي وَسْمَ قِدْحِه[2]»[3].

إنَّ حِرص الراوي على تعقب البطل، والسير خلفه مُقتفيًا لأثره، راصدًا لأفعاله، راويًا لأخباره هي الرغبة القوية في كشف حقيقته «فإذا الشَّيْخُ شَيْخُنا أَبو الهَيْثَم، وإنَّ علاه الشَّيْبُ»[4] وهذه الإشارة تعكس لنا أن الراوي على معرفة مسبقة بالبطل وعلى

(1) نفسه: ص239.

(2) المراد أخبرني بما في نفسه.

(3) المقامات العُمانيَّة: ص ص240/241.

(4) السابق نفسه: ص ص239/240.

الرغم من ذلك لم يعرفه، ويُرجع الراوي عدم معرفته للبطل إلى عامل الزمن الذي تجلى في الشيب.

لقد عَمِلَ "البرواني" في مقاماته الخمس على التنويع في الموضوعات، وذلك بغرض إثارة المتلقي وتشويقه؛ إذ يجد المتلقي في كل مقامة اختلافًا وتنوعًا ومفاجأة. ومن المُثير للانتباه أن هذه المقامة الوحيدة من مقامات "البرواني" التي جاءت نهايتها واضحة المعالم ففي المقامات الأربعة التي سلف تحليلها خلال هذا المبحث كانت تأتي النهاية مفتوحة أو مبهمة وغائمة، ولكن في مقامته الخامسة والأخيرة هنا عَمِدَ "البرواني" إلى جعل النهاية محددة، وقد حرص على إرسال رسالة مفادها: "لقد شاب البطل ولم يعد قادرًا على الترحال والتجوال وما يرتبط بالسفر من مغامرات وحكايات"، وبذلك ألقى بطل البرواني عصا الترحال ليتوقف الراوي عن البث وينتهي السرد.

الخاتمة والنتائج:

لقد اجتهدنا في دراسة المقامات العُمانيّة بطرائق منهجية حديثة، دون تكرار للمسكوكات النقدية أو الإنجرار خلف مقولات مُعدّة سلفًا نجدها تتردد داخل مجموعة كبيرة من الدراسات التي لم تخرج عن رؤية المقامات العُمانيّة إلا مجرد تقليد لأحاديث "ابن دريد" ومقامات "الهمذاني والحريري"، ولكن كشفت الدراسة عن خصوصيّة السرد في المقامات العُمانيّة، وذلك فيما تتأسس عليه من بنيّات سردية وما شكلته من آليات فنية وما عكسته من أنظمة دلاليّة.

ولعلنا حاولنا طوال مباحث الدراسة أن نُجلي بعض ما ظل غامضًا داخل متون المقامات العُمانيّة من جوانب فنية وآليات سردية ودلالات خفية، وذلك لإثبات فاعلية النصوص التراثية عند إخضاعها للدرس والتحليل.

ولقد توصلنا إلى جملة كبيرة من النتائج التي تجلت في مباحث الدراسة، وبُعدًا عن التكرار، فمن الممكن ذِكر وإجمال أبرز النتائج في نقاط دقيقة على النحو الآتي:

1. إنَّ المقامات العُمانية ليست نصوصًا سردية غرضها التسلية والترفيه، إنَّما هي نصوص أدبية مُطعمة بالأشعار والحكم والأمثال والمواعظ، ومن ثَمَّ فقد حملت المقامات فلسفة أخلاقية، وعكست أهدافًا تربوية وكشفت عن توجهات معرفية، حيث تنوعت غاياتها الهادفة نحو إيصال رسائل متنوعة الدلالات إلى المتلقين، بحيث يمكن توصيفها بالوثيقة الأدبية الناقدة للمجتمع لما تشتمل عليه من دلالات: (ثقافية، تاريخية، اقتصادية، إنسانية، تربوية واجتماعية).
2. تؤسس العتبات الاستهلالية مرجعيّات للأحداث السردية في المقامات؛ لأنها مقدمات تأسيسية لازمة حرص عليها كُتّاب المقامات. إضافة إلى كونها بمنزلة التوثيق الإخباري الذي يحتاج إليه المتلقي فيتوهم بحدوث الوقائع القصصية ويتفاعل معها وربما يُصدقها بعد تقويتها بإسنادها إلى راوٍ رواها.
3. كشفت الصيغ الاستهلالية للمقامات العُمانية عن نوعين من الرواة، هما: راوٍ مجهول وآخر معلوم. فالراوي المجهول هو الذي نطق بالجملة الاستهلالية للسرد ثم اختفى؛ تاركًا مهمة الحكي للراوي المعلوم.
4. حافظت المقامات العُمانيّة على النمط البنائي المؤطر للسرد والذي يقوم على ركنين بارزين؛ الركن الأول: هو الراوي، والركن الثاني: هو البطل، ومن خلال تفاعلهما سويًا نتج لنا المتن الحكائي. وبذلك لم يقم مؤلفو المقامات العُمانية بتقويض البنية السردية التقليدية لمقامات الهمذاني والحريري.
5. يرتكز السرد في المقامات العُمانيّة على راوٍ يروي وبطل يُغامر ويجتهد في إخفاء شخصيته عن المحيطين به، ولا تقتصر المقامة على هاتين الشخصيتين القارتين؛ إذ تتجلى شخصيات أخرى. فالشخصيات في المقامات

لها طبيعة فنية في بنائها، وخصوصية خيالية في رسمها، ودوافع اجتماعية وثقافية ودينية تكمن خلف توظيفها، وغايات تعليمية تُبث على ألسنتها.

6. إذا كانت مقامات بديع الزمان ومقامات الحريري قد اتسمت بالمغامرة؛ لِما يمارسه البطل من أساليب احتيالية يغلب عليها الفكاهة والسخرية، فإنَّ المقامات العُمانيّة غلب على بعض نصوصها التوجهات الدينية ذات الطابع التربوي والأخلاقي، فنجد "الغشري" لا يكتب إلا مقامة واحدة، ثم يختمها بالاستغفار عما ورد فيها من خيال جاء مجانبًا للحق والصواب، ولا يمت للواقع بشيء. كما يركز "البرواني" على الخطابيّة الوعظيّة الموجهة، وذلك من خلال بطله.
7. إذا كانت مقامات بديع الزمان والحريري قد ارتكزت على شخصيتين رئيسيتين هما الراوي والبطل إلى جانب شخصيات ثانوية؛ فإن بعض المقامات العُمانية أضافت إلى بطلها الرئيس بطلاً مساعدًا، يظهر مع البطل، يصاحبه ويعاونه، يتصف بالفتوة والجمال وفصاحة اللسان وقوة البيان.
8. يتسم أبطال المقامات بالحيّل العجيبة وسرعة البديهة والذكاء الوقَّاد والخيال الخصب وامتلاك الفصاحة والبيان والقدرة على التمثيل والتنكر والتحول والمناظرة والحِجاج والإقناع بالأدلة الدينية ومن ثمَّ نجحوا في محاورة مُخاطبيهم والتفوق عليهم.
9. يركز البطل على عرض التحولات الضاربة في عمق المناخ الاجتماعي ناقدًا إياها، مبررًا أفعاله وسلوكياته المنكرة بكونها تتماشى مع سياق ثقافي مليء بالتحولات والتناقضات والنبيه هو الشخص القادر على التحول والتقلب.
10. لا يقتصر دور الراوي في المقامة على ملازمة البطل ونقل أخباره، كما هو مألوف في مقامات "بديع الزمان" وإنما يشارك الراوي في البطولة، وذلك كما ظهر في المقامة السونية للغشري.

11. تمكن "ابن رُزيق" من كتابة مقامة سردية هادفة في دلالاتها، حيث اتسمت مقامته بالفنية في اختيار الآليات، وبالعمق في بناء الشخصيات الإنسانية التي تعكس الكثير من جوانب الحياة بكل ما فيها من تناقضات.
12. وظف "الغشري" و"ابن رزيق" الحوار كوسيلة لإيصال أفكارهما، مستعيضين عن النبرة الخطابية الوعظية؛ لأن الحوار بمثابة واسطة معرفية بين الراوي والمستمع أو بين الكاتب والقارئ. وبهذه الآلية الحوارية يتمكن الكاتب من إيصال أفكاره بعيدًا عن الطريقة الخطابية المباشرة، فيجعل النزعة الحوارية بديلاً فنيًا ليبث أفكاره ويعبر عن آرائه.
13. كشفت الدراسة النقدية للسرد في المقامة السونية في مبحث مستقل، تلاه دراسة السرد في المقامة الشاذونية في مبحث لاحق أن المقامة السونية أسهل مأخذًا؛ لبساطتها في السرد ومباشرتها في القص، أما المقامة الشاذونية فقد أكثرت من ابتكار الوقائع والحوادث، وكانت أدق صنعة في السرد وأفضل نظمًا في الشعر، وأكثر عمقًا في بناء الأحداث، ورسم الشخصيات، فثمة مغامرة يقوم بها الرواي وأحداث تتوالى وزمان ومكان وحوار بين شخصيات أساسية وأخرى ثانوية لها وظيفة في السرد، ومن ثَمَّ يمكن القول بأن "ابن رزيق" يتفوق على "الغشري" في قدرته السردية على حَبْك القص وإحكام عقدته، مع توفير عناصر الإمتاع حيث التسلية، الإثارة، التخيل، الترقب والمفاجأة.
14. حاول "ابن رزيق" التخفيف من حدة الخطابية المباشرة على لسان شخوصه، وذلك عندما جنح إلى الوصف ليقترب من القص، ولعل هذا الجنوح يسهم في كسر طغيان الخطابية ويُقترب من الدرامية.

15. لعل خلع العمائم والتخلي عنها في "المقامة الشاذونية" "للغشري" يتوازى مع تخلي الجماعة عن مكانتها أو يساوي فقدانها لسيادتها، فرؤوس الجماعة المرفوعة انخفضت بعد تعريتها طمعًا في الذهب، حيث انقلب طمع الجماعة إلى منع وذل وخسارة بعدما سلبهم البطل عمائمهم التي ترمز إلى كرامتهم وشرفهم.
16. تمكن البطل في المقامات العُمانية من فرض سلطته على جماعة المُخاطَبين، وذلك بتوظيف بلاغته وبيانه مستدلاً على كلامه بالنصوص الدينية؛ لكونها نصوص مقدسة تؤثر في المُخاطبين وتغير سلوكهم نحو مُراد البطل؛ ليظفر بما أراده، ومن ثمَّ تصبح هذه النصوص بمثابة الحُجة الدامغة المؤثرة لِما تشتمل عليه من ترغيب وترهيب.
17. تجلت الصنعة اللفظية في نصوص المقامات العُمانية، حيث يغلب عليها التصنع البياني والبديعي، ولا سيما المحسنات البديعية، فثمة التزام للقافية السجعية التي تعرقل من انسيابية السرد وسريّانه، ولا سيما في مقامات "البرواني".
18. لمّا كان من الغايات التعليمية لدى مؤلفي المقامات تعليم اللغة العربية للمبتدئين، وبيان أسرارها، وعرض غريب ألفاظها، وجمال معانيها، فقد كثر الإتيان بالكلمات الوعرة ـ غير مألوفة الاستخدام ـ وكثير منها ساقته الزينة اللفظية من محسنات بديعية كالسجع والطباق والجناس وغيرها.
19. إنَّ كثرة استشهاد البطل بالنصوص الدينية جعلته يتجلى في صورة رجل الدين الورّع والخطيب المفوّه الذي يبث خطابًا دينيًا أخلاقيًا في قالب سردي مقاماتي؛ ليجذب إليه جماعة المستمعين، فيعرض ثقافته ومعارفه وخبراته وتجاربه فارضًا بذلك على المستمعين توقيره واحترامه وبذل الغالي والنفيس من أجل إرضائه.

20. يشعر المتلقي للمقامات العُمانية بوجود المؤلف نفسه، وما الراوي والبطل وغيرهما من الشخصيات إلا علامات ورموز وظفها المؤلف؛ ليتخفى وراءها وينطق على لسانها بدلاً من مواجهة المتلقي وجهًا لوجه، فهو يتخفى خلف شخصيّاته ليبث أفكاره، ويُعرب عن مواجعه ومواجده، مُظهرًا بذلك مكوناته المعرفية وثقافته وميوله على لسان شخوصه. ولا شك أن مداخلات المؤلف في السرد تُعدُّ مظهرًا من مظاهر ضعف السرد؛ لأنها تدخلات مكشوفة غير مقبولة فنيًا؛ لأن المؤلف يصبح وجهًا لوجه أمام المتلقي دون ساتر فني.
21. إن حرص كُتّاب المقامات على نظم الأبيات الشعرية التي تتماشى مع موضوع المقامة وسيّاق الحوار بين الراوي والبطل يعكس رغبتهم في بيّان مقدرتهم النثرية والشعرية في آنٍ واحد، فهم كتاب شعراء وشعراء كتاب أيضًا.
22. يتفهم البطل سلوك الشخصية العربية وما تحب أن تُمدح به من بذل وعطاء، والخوف من وصف الآخرين لها بالشح والبخل، خاصة أن الكرم من القيّم العربيّة الأصيّلة التي حرصت الشخصية العربية على التحلي بها، فصار المدح بالكرم ملمحًا بارزًا في التراث العربي الشعري والنثري، وبناء على ذلك أخذ البطل يلعب على وتر حساس ومؤثر هو الكرم.
23. أبرزت النبرة الخطابية في بعض المقامات ذاتية النص وانتسابه لثقافة صاحبه الذي رغب في إيصال تجاربه ليُسمِع صوته فيخرق المسار السردي للمقامة، ويعمل على تشظي أحداثها، وتحول بطلها إلى بوق خطابي، فالكاتب يرتدي زيّ الراوي متلبسًا بصوته؛ ليثير كل ما أراده من قضايا، ويقول ما شاء أن يقول، فتنتج هذه الكثافة الصوتية للكاتب الحقيقي.
24. انتقل "البرواني" بالسرد نقلة نوعية، وذلك عندما جعل السرد يأخذ شكل الوصية وذلك في المقامة "الصُحارية" التي جاءت من شيخ تقدم به العمر إلى

غلام في مقتبل العمر، فنتج أن السرد أخذ يلتبس بالنصح عندما يأخذ شكل الوصية، وكأن سرد الوصية أو وصية السرد وجهان لعملة واحدة.

25. حاول "البرواني" في مقاماته أن يتماهى مع الراوي تارة ويتماهى مع البطل تارة أخرى ليتحدث ـ ولا نقول يحكي ـ عن أشياء تخصه؛ ولكنه لم ينجح في التماهي الفني المُحايد فتجلى ـ بتوصيف جيرار جينت ـ **(المؤلف/ السلطوي)**، وكان هذا الحضور سببًا من أسباب ضعف السرد في مقامات "البرواني".

26. تجلت في المقامة "المكيّة" النزعة الخطابية الوعظية على حساب السردية الفنية، ولعل ذلك يرجع إلى النزاع بين غاية الكاتب ووسيلته، فالغاية وعظية والوسيلة سردية، وكأن الكاتب يفضل أن يظل قابعًا خلف البطل أو بالأحرى متماهيًا مع بطله، ليصل إلى غايته الوعظية من خلال الخيال الفني القصصي الذي أتاح له أن يخلع على بطله الدور نفسه.

27. وجد القارئ/المتلقي نفسه أمام نهاية مفتوحة سرديًا في بعض المقامات، فالمقامة بلا نهاية؛ لأن النهاية جاءت منفتحة على حدث اختفاء البطل وتساؤلات الراوي غير المحددة، حيث يضع احتمالات كثيرة للاختفاء، لتنفتح معها التساؤلات وتمتد علامات الاستفهام.

28. تتمايّز المقامة "النادية" للبرواني عن بقية المقامات العُمانية وقد نشأ ذلك التمايّز من وجود ملمحين سرديين مختلفين، هما: "صورة البطل الجاذبة"، و"الحضور الفاعل للمرأة"، كما أنها تُعدُّ المقامة الوحيدة التي جاءت نهايتها واضحة المعالم ففي مقاماته الأربعة الأخرى كانت تأتي النهاية مفتوحة أو مُبهمة وغائمة، ولكن في المقامة "النادية" وهي مقامته الخامسة والأخير عَمِدَ "البرواني" إلى جعل النهاية محددة، وقد حرص على إرسال رسالة مفادها: "لقد شاب البطل ولم يعد قادرًا على الترحال والتجوال وما يرتبط بالسفر من

مغامرات وحكايات"، وبذلك ألقى بطل البرواني عصا الترحال ليتوقف الراوي عن البث وينتهي السرد.

29. إنَّ تراثنا السردي معين لا ينضب؛ إذ يكتنز بالنصوص البِكر القابلة للدرس والتحليل، ويجب على الباحثين استخراج هذه النصوص الدفينة وإعادة طرحها برؤى نقدية جديدة، كاشفين بذلك عن آلياتها الفنية، ودلالاتها الأدبية، مع بيان طرائقها السردية، وبلاغتها الخطابية، وتحليل أنساقها الثقافية وربطها بسيّاقاتها التاريخية والاجتماعية.

المصادر والمراجع[1]:

1. آسية البو علي: قراءة أولى لمقامات البرواني، مجلة نزوى الثقافية، عدد 24، أكتوبر 2000.
2. إكرام فاعور: مقامات بديع الزمان الهمذاني وعلاقتها بأحاديث ابن دريد، دار اقرأ، بيروت، ط1، 1983.
3. أحمد درويش: مقامات الخليلي قراءة في مخطوطة عُمانية معاصرة، العدد الأول من مجلة نزوى العُمانية،1 نوفمبر، 1994.
4. أحمد درويش: "ابن دُرَيْد الأزدي" وتأثيره في الدرس والنص الأدبي، الهيئة العامة للرياضة والأنشطة الشبابية – سلطنة عمان 1992.
5. أحمد درويش: تطور الأدب في عُمان . دار غريب للطباعة والنشر . القاهرة . 1998.
6. أحمد علواني: الحِجاج عند الطفيليين . دار التنوير بمصر ولبنان وتونس . ط1 . 2015.
7. أحمد علواني: السرد في فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء "آلياته ودلالاته"، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2009.
8. جَواد عَلي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام . جامعة بغداد . ج5 . ط2 . 1993.
9. جيرار جينيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ترجمة: محمد معتصم، عبدالجليل الأزدي، عمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، 2003.

1- تم ترتيب المصادر والمراجع ترتيبًا هجائيًا مع إهمال (ال، ابن).

10. جيرار جينيت: عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2000.

11. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء . الزمن . الشخصية)، المركز الثقافي العربي . المغرب، ط1، 1990.

12. ابن رزيق : "حميد بن محمد بن رزيق" الفتح المبين في سيرة السادة البوسعيدين، تحقيق: عبدالمنعم عامر و محمد مرسي عبدالله، وزارة التراث القومي والثقافة، سلطنة عُمان، 1984، ورمزه (ض).

13. رينهارت دوزي: تكملة المعاجم العربية، ترجمة: د. محمد سليم النعيمي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، سلسلة المعاجم والفهارس رقم (48)، ط1، 1982.

14. زكي مبارك: النثر الفني في القرن الرابع . مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة . 2012.

15. السيد عبدالقادر عويضة: دراسة في مقامات بديع الزمان الهمذاني وخصائصها الفنية، مطبعة، الأمانة، القاهرة، ط1، 1991.

16. سعيد بن ناصر الغيثي: إيضاح التوحيد بنور التوحيد (1) – (حققه الباحثان: محمد بن موسى بابا عمي ومصطفى محمد بن شريف) – معهد القضاء – الشرعي والوعظ والإرشاد – روى (سلطنة عمان) 1996.

17. شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني، تحقيق: محمد محي الدين عبدالحميد، دار الكتب العلمية، بيروت، 1979.

18. شوقي ضيف: المقامة، دار المعارف، القاهرة، د.ت.

19. المقامات العُمانيَّة من ابن دُرَيْد حتى عبدالله الخليلي . تحقيق: د.ضياء خضيّر ود. كامل العتوم . جامعة صحار . سلطنة عُمان . ط1 . 2010.

20. طه وادي: دراسات في نقد الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دراسات أدبية، ط1، 1989.

21. عبدالله إبراهيم: السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1992.

22. عبدالملك مرتاض: فن المقامات في الأدب العربي، الشركة الوطنية للتوزيع، الجزائر، 1980.

23. عبدالملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة . الكويت، ع (240)، ديسمبر 1998.

24. عبدالرحمن مرعي: الكُدية في المقامات الحريرية، مجلة الكرمل، العدد 17، بيروت، 1997.

25. عبد الفتاح كيليطو: المقامات.. السرد والأنساق الثقافية، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال– المغرب، الطبعة الثانية 2001.

26. عبد الفتاح كيليطيو: الغائب "دراسة في مقامات الحريري"، دار توبقال للنشر، المغرب، ط3، 2007.

27. عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، مكتبة الآداب، القاهرة، 2006.

28. عبدالفتاح كيليطو: الحكاية والتأويل "دراسات في السرد العربي" . دار توبقال للنشر . الدار البيضاء . المغرب . د.ت.

29. علي بن الحسن بن عساكر: المعجم المشتمل على ذكر أسماء شيوخ الأئمة النبل، تحقيق: وفاء تقي الدين، دار البشائر، دمشق ، ط1، 1421 هـ.

30. ابن فارس، أبو الحسن أحمد بن فارس، (394 هـ): معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبدالسلام هارون، ج6، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1979.

31. فدوى مالطي دوجلاس: بناء النص التراثي (دراسات في الأدب والتراجم)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985.

32. فريدريك جيمسون: التحول الثقافي (كتابات مختارة في ما بعد الحداثة 1983 . 1998) . ترجمة: محمد الجندي . مراجعة: د. فاطمة موسى . تصدير: د. السيد يسين . أكاديمية الفنون . وحدة الإصدارات . دراسات نقدية (2) . 2000.

33. فولفغانغ إيزر: فعل القراءة "نظرية جمالية التجاوب في الأدب" . ترجمة: حميد لحمداني والجلالي الكدية . منشورات مكتبة المناهل . فاس بالمغرب . د. ت.

34. محسن الكندي: الصحافة العمانية المهاجرة – دار رياض الريس للكتب والنشر – بيروت، 2001.

35. محمد رجب النجار: التراث القصصي في الأدب العربي (مقاربات سوسيو . سردية)، المجلد الأول، ذات السلاسل . الكويت، ط1، 1995.

36. محمد بن عبدالله الحارثي: المقامة في الأدب العُماني، مخطوطة ماجستير بجامعة السلطان قابوس، 2003.

37. محمد بن راشد بن عزيز الحصيبي: شقائق النُّعْمان على سُمُوطِ الجُمَان في أسْمَاءِ شُعَراء عُمان . الطبعة الرابعة 1427 هـ/ 2006.

38. محمد العمري: في بلاغة الخطاب الإقناعي . دار الثقافة . ط1 . الدار البيضاء . المغرب . 1986.

39. محمد نجيب التلاوي: وجهة النظر في رواية الأصوات العربية في مصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية ع (117)، ديسمبر 2001.

40. مصطفى الشكعة: بديع الزمان الهمذاني: عالم الكتب، بيروت، ط1، 1983.

41. مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني– شرح الشيخ محمد عبده– مؤسسة أخبار اليوم– القاهرة– 1988.

42. ابن منظور، جمال الدين أبو الفضل: لسان العرب، تحقيق: عبدالله على الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي . دار المعارف، د.ت.

43. الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد النيسابوري: مجمع الأمثال، تحقيق: محمد محي الدين عبدالحميد، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة، 1955.

44. نبيل حمدي الشاهد: بنية السرد في القصة القصيرة "سليمان فياض نموذجًا"، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2016.

45. نشوان بن سعيد الحميرى اليمني (المتوفى: 573هـ): شمس العلوم ودواء كلام العرب من الكلوم، تحقيق: د. حسين بن عبد الله العمري، مطهر بن علي الإرياني، د. يوسف محمد عبد الله، دار الفكر المعاصر (بيروت – لبنان)، دار الفكر (دمشق – سورية)، الأولى، 1420 هـ - 1999م.

46. والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، ترجمة: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1998.

47. ياقوت الحموي: معجم الأدباء . تحقيق: إحسان عباس . دار العرب الإسلامي . بيروت . ط1 . 1993.

48. يمنى العيد: الراوي: الموقع والشكل (بحث في السرد الروائي)، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1986.

49. يوسف الشاروني: الحكاية ف التراث العربي . المجلس الأعلى للثقافة . 2008.

المراجع الأجنبية:

50. Jane Elliott: ***Using Narrative in Social Research***, First published by Sage Publications, London, 2005.

51. M. A. R. Habib: ***A History of Literary Criticism From: Plato to the Present***, First published by Blackwell Publishing, USA, 2005.

52. Peter Brophy: ***I dentity and Story Creating Self in Narrative,*** First published by Published by A shgate, Burlington, USA, 2009.

53. Suzanne Suzanne Keen: ***Narrative Form,*** First published by Palgrave Macmillan, New York, 2003.