



المعمار الدرامي في المقامات العشر لعبدالرحيم العباسي
دراسة درامية إنشائية

د. محمد بن عبدالله المشهوري
قسم الأدب – كلية اللغة العربية
جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية





المعمار الدرامي في المقامات العشر لعبدالرحيم العباسي دراسة درامية إنشائية

د. محمد بن عبدالله المشهوري

قسم الأدب - كلية اللغة العربية
جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية

تاريخ تقديم البحث: ٢٧ / ٦ / ١٤٤٤ هـ تاريخ قبول البحث: ٨ / ٨ / ١٤٤٤ هـ

ملخص الدراسة:

النثر العربي القديم بحاجة اليوم إلى دراسته من منطلق الدراسات البينية، ولا سيما تلك التي تتقاطع معه ولا تستغني عنه في الوقت ذاته؛ فالدراما تقوم على حدث وشخصية وصراع إلى آخره، وهذا مما يعتني به التحليل الروائي في المقام الأول، والنظر في الاتجاهين مقارنةً ومقايسةً يسمح بتقديم نتائج جديدة ما أمكن ذلك.

وعليه، يُقدّم البحث دراسةً للمقامات العشر لعبدالرحيم العباسي من خلال رؤية أرسطو للدراما ثم ما تأسس عليها لاحقاً ونتج عنها، بالإضافة إلى المنهج الإنشائي الذي ينقّب عن عدد من النواحي السردية داخل المعمار الدرامي.

وتحاول الدراسة بناء تصوّر بحثي جديد لجنس المقامات بتحليل درامي بعد أن بلغ عددٌ كبير من تلك الدراسات -بالفكرة ذاتها- مرحلةً الجمود والتكرار، وهذا يمكن من تقديم مثال جديد للنظر في مسار الدراما داخل المقامات، ثم تتبّع أشكالها، وأخيراً الوقوف على مستويات الدرامية فيها.

الكلمات المفتاحية: المقامات، عبدالرحيم العباسي، دراما، السرد، الملهة، المأساة.

Dramatic Structure in al-Maqamat Al-Ashr (Ten Assemblies) of Abdur-Raheem Al-Abbasi: An expressive dramatic study

Dr. Mohammed Abdullah Almashhori

Department of Literature – Faculty of Arabic Language

Imam Muhammad ibn Saud Islamic university

Abstract

Nowadays, there is a requirement for studying classical Arabic literature as one of the interdisciplinary studies, especially the ones that are relevant to classical Arabic literature and constitute an essential part of it at the same time. Drama is based on events, characters, conflict, and so on, which is handled by the narrative analysis in the first place. Therefore, a comparative approach that considers both the literary and the dramatic opens the work to new significations. Thus, this study investigates the ten Maqamat (Assemblies) of Abdur-Rahmeem Al-Abbasi according to Aristotle's perspective and theories of Drama, in order to reveal the narratological dimensions of the Maqamat (Assemblies) dramatic structure. This study seeks to establish new research on the nature "Maqamat"(Assemblies) by conducting a dramatic analysis and recognizing that research on this genre has reached a level of stagnancy. This study attempts to offer a new lens whereby unpacking the dramatic structure in al-Maqamat (Assemblies) shows their various forms as well as the different levels of dramaticity inherent within this particular genre.

keywords: assemblies, maqamat, Abdur-Raheem Al-Abbasi, drama, narration, comedy, tragedy

مقدمة:

المقامات جنس إبداعى فريد فى الأدب العربى، فهى تمثل أولى ملامح كتابة القصة فى النثر القديم وإن نَقَصَهَا بعض قواعد القصة الحديثة اليوم. ولأنها قصة مبنية لأهداف واعية، فإنها توظف فى بنيتها الداخلية عدداً من العناصر التى تدفع بالأحداث نحو حركية فيها من التفاعل ما يلفت النظر، بالإضافة إلى عدد من الرؤى التى ستكشف عنها الدراسة.

ويشغل هذا البحث على دراسة المعمار الدرامى فى المقامات العشر لعبدالرحيم العباسى، وهى معنية بالكشف عن جوهر الدرامية فيها. والبحث عن المعمار الدرامى فى الأجناس الأدبية هو تفتيشٌ عن بنية مستترة؛ لما يحمله الجنس الأدبى من خصائص تُقصيه عن الكتابة الدرامية الخالصة، غير أنه يتصل بها فى غير جزئية ويتواصل معها بوصفها قالباً إبداعياً يمكن للأديب أن يفيد منها فى كتابته، وهذا يستدعى ما يسميه النقاد تداخل الأجناس الأدبية، فيما لو عددنا كتابة السيناريو بمكوناته جنساً أدبياً كما تقول بعض الآراء الحديثة. ومن أهداف الدراسة تناولُ مادة أدبية بقيت مخطوطة زمنياً طويلاً حتى ظهرت بتحقيق علمى للأستاذ الدكتور حسن بن أحمد النعمى، ومواكبة لهذه النشرة المحققة فضّل الباحث تناولها بالبحث والتحليل؛ للتعريف بها فى ميدان البحث العلمى، ويشير الباحث إلى أنه أفاد من الدراسة المرفقة بالنشرة. ومن الأهداف الرئيسة أن الباحث منذ مدة يتأمل الدراسات التى حملت عنوان المعمار/البناء الدرامى فى كذا، وعند الاقتراب منها وجدها تنجح إلى التحليل السردى/الروائى، وهذ مما استوقف الباحث ودعاه إلى المراجعة

والتعمّن، ثم محاولة البحث عن مدى دقة البحث الدرامي في تلك الدراسات، وأظنه وقع على سبب الخلل، وهو البقاء في قالب بحثي واحد دون مغادرته، فأراد أن يقدم رؤية يحسبها -وفق اجتهاده- تطويراً لهذا المسار في حقل الدراسات الأدبية بالتطبيق على مدونة أدبية مكّنته من ذلك.

ومنهج الدراسة يتكئ على مقولات أرسطو في الدراما وما أحدثته من رد فعل تجاهها من علوم وآراء تتقاطع مع حقل الأدب والنقد، ففي كتابه فن الشعر "يدرس المأساة ضمن دائرة الدراما ويدرس الدراما ضمن دائرة الأدب ويدرس الأدب ضمن دائرة الفن الكبرى"^(١)، مع الاستعانة بالمنهج الإنشائي الذي يعضد تناول مدونة البحث بالتفسير والتعليل اللذين يصبان في مسار التحليل الدرامي.

وفي هذا السياق أحيطكَ علماً بأن المراجع التي تحمل فكرة التحليل الأدبي برؤية درامية صرفة كانت شحيحة على وجه العموم، ونادرةً في أحسن الأحوال لبعض الجزئيات، ولذا فالمشرب الأساس الذي ارتكز عليه الباحث هو معجمات النقد المسرحي وكتب الاصطلاح الدرامي، ثم الانطلاق منها بما يتواءم مع مدونة الدراسة وأهداف البحث ومسار التحليل، ولعل هذه الدراسة تسد شيئاً من فجوة المراجع فُتسند غيرها بجرأة الابتداء، وتأنس بما يعقبها من احتذاء.

(١) جميل نصيف التكريني، قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام،

العراق، ط١، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م، ص٩٩.

وأخيراً، فإن الدراسة قامت على تمهيد، ومقدمة، ومباحث ثلاثة هي:
المسار الدرامي للمقامات، فأشكال الدراما فيها، ثم مستويات الدرامية في
المقامات، فختامة، ومسرد بالمصادر والمراجع.

تمهيد:

أولاً: المعمار الدرامي:

النصوص الأدبية لها معماران تظهران به، فالأول يكون على هيئة الجنس الأدبي الذي تمثلته، فإن كان شعراً سيُرى في هيئة قصيدة، وإن جاء مسرحية فأسطر الحوار تستولي على البصر منذ بدئه، وإن هو رواية فالسرد يتناصف النص مع الحوار، وهكذا. والثاني ضمنيٌّ مُضمَّرٌ، لا تكاد العين تراه من النظرة الأولى؛ فهو يحتاج إلى لحظة تأمل تمكّن من رؤية مستوى أكثر عمقاً يكمن في حيثيات النص الداخلية، ومنها المعمار الدرامي في هذا التناول.

والمعمار هو البناء بتفصيلاته الداخلية الآخذة مسار الحركة في عدد من العناصر، الثاوي فيها التموّج والتفاعل؛ وصولاً إلى غاية نفعية أو جمالية. ولا تخرج كلمة معمار في المعجم اللغوي عن المعنى الواسع الذي يعني البناء والعلو، ولها هنا من هذا المعنى^(١). أما لفظ درامي، فمشتق من كلمة دراما (Drama)، وتعني "يفعل" أو يسلك"^(٢)، وعلى نحو أكثر شمولية من الناحية الاشتقاقية، فإنها تدل "على الحدث من دون الحُكْم المسبق على الطبيعة العاطفية لهذا الحدث"^(٣)، واستمرت

(١) انظر: ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط٤، ٢٠٠٥م، مادة (ع م ر).

(٢) إبراهيم فتحى، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدّين، تونس، ط١، ١٩٨٦م، ص١٥٩.

(٣) كامل عويد العامري، معجم النقد الأدبي الحديث، دار نينوى، دمشق، ط١،

١٤٣٩هـ/٢٠١٨م، ص١٢٧. وانظر للتوسع:

جويل جارد طامين، ماري كلود هوبر، قاموس النقد الأدبي، ترجمة: محمد بكّاي، دار الرافدين،

بغداد، ط١، ٢٠٢١م، ص١٣٧.

بهذا المعنى حتى مَنَحها أرسطو (Aristotle) دلالتها الاصطلاحية المتعلقة بالمسرح^(١).

والحدث هنا هو أحد أهم العناصر التي تطورت فيما بعد لتكوّن الفعل الدرامي^(٢) (Dramatic action) في النص^(٣)، وهو تنامي الحادثة بفعل تفاعلات صغيرة داخل الحدث الواحد تبرز بالوصف أو السرد أو الحوار، ويعبّر عنه أرسطو بقوله: إنه "نظام أحداث أي: مبدأ تسلسل سببي تتحول بموجبه الأحداث إلى دراما"^(٤).

إذن، يظهر الفرق بين الحدث (Event) القادم من مرجعية إنشائية للسرد وما يسمى الحادثة/الأحدثة^(٥) النابعة من النظرية الدرامية، فالأخيرة لب الفعل الدرامي، وشتان بينهما؛ فالحدث الإنشائي يسعى إلى أن يكون أرضية تقوم عليها مكونات البنية السردية والانتقال من حالة إلى حالة للدفع قُدماً بالقصة^(٦) وإلى

(١) انظر: إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدّين، تونس، ط١، ١٩٨٦م، ص١٥٩.

(٢) انظر: جويل جارد طامين، ماري كلود هوبر، قاموس النقد الأدبي، ترجمة: محمد بكّاي، ص٣٤.

(٣) اخترت مصطلح "الفعل الدرامي" حتى نتجنّب تشويش مصطلح "الفعل السردى" الذي أربك كثيراً من الدراسين لهذه الجزئية؛ إذ له ظلال إنشائية لا تعنيها بالضرورة رؤية النقد الدرامي.

(٤) التيجاني الصلعاوي، رمضان الغوري، معجم اللغة المسرحية، مركز الملك عبدالله بن عبدالعزيز الدولي لخدمة اللغة العربية، الرياض، ط١٤٣٩هـ/١١٧١٧م، ص١٣٣.

(٥) بعضهم يسميها "الحدوتة".

(٦) انظر: محمد القاضي، وآخرون، معجم السرديات، دار الانتشار العربي، لبنان، ط١، ٢٠١٠م، ص١٤٥.

هنا يقف دوره الأساس؛ إذ ليس شرطاً أن يكون متنامياً بمفهوم الأحداث، أما الحدث الدرامي فهو مشروط بالتنامي صانعاً أبعاده الدرامية بنظام الأحداث داخل الحدث الواحد؛ مؤثراً في مناح عدة من حركة الفعل الدرامي.

وحتى تقترب من الفارق يمكن أن أضرب لك مثلاً، فعندما تقول: "قتل الفارسُ عدوّه" هنا حدثٌ سردي حاف لا يصاحبه أي تنامٍ، ولكن المستوى الأعلى من هذا عندما يكون للحدث درامية ظاهرة تنمي الحدث بأحداثه تلو أحداثه حتى يتم المعمارُ الدرامي للحدث بأكمله، فتكون العبارة مثلاً: "سلَّ الفارسُ سيفه بسرعة، فتنبه له عدوّه المتربّص، فاشتبك معه بسيف أكثر صلابة مُحدثاً جلبة بصوت صليل الاشتباك، إلا أن خبرة الفارس مكّنته من طعنه بين أضلاعه؛ ليفتت كبده حتى الموت".

وأظنك الآن استبنت الفارق بينهما، وكيف أن المثال الأول بدا جامداً لا حركة فيه ويحتاج إلى حدث آخر؛ ليكمل مسيره في القصة بتفاعل أكبر. وتقصّي التنامي المحرّك هو من قوام هذه الدراسة، ولذا فلا غرابة عندما "الأدب يطمح برمته إلى بلوغ حالة الدراما"^(١) حتى يخرج من دائرة السكون والجمود إلى فضاء التفاعل والحركة.

ثانياً: عبد الرحيم العباسي، ومقاماته:

عبدالرحيم العباسي (ت: ٩٦٣هـ) هو أبو الفتح بدر الدين عبدالرحيم بن أحمد ابن حسين بن داوود بن سالم بن المعالي، من أسرة لها باع في العلم والقضاء. وُلد

(١) س.و. داوسن، الدراما والدرامية، ترجمة: جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت،

في القاهرة عام (٨٦٧هـ)، وتلقى تعليماً جيداً على يد طائفة من العلماء في بضعة علوم ومعارف. وله عددٌ من المؤلفات، منها: "معاهد التنصيص على شواهد التلخيص" وهو من أشهر مؤلفاته، وكذلك مقاماته العشر التي بين أيدينا دراسة لها.

والمقامات العشر إلى وقت قريب كانت مخطوطة غير متاحة لعموم الباحثين، إلا من وصول نادر لأحد الدارسين الجادين إليها؛ ليأخذ منها ما له علاقة بموضوع بحثه تاركاً البقية، ثم ظهرت "المقامات العشر لعبدالرحيم العباسي"، بتحقيق علمي رصين للأستاذ الدكتور حسن بن أحمد التّعمي^(١)، وتضمّنت نشرةً التحقيق دراسةً علمية تعرّف بالمقامات ومضمونها وأهميتها. وهو بهذا العمل يُخرج للمكتبة العربية كتاباً أديباً مُهماً غاب حقبةً طويلة عن مصادر الأدب والباحثين؛ ليصطف إلى المثيل من جنسه الإبداعي في تراث الأدب العربي.

(١) أكاديمي سعودي، عضو هيئة تدريس بقسم الأدب في جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض.

المبحث الأول: المسار الدرامي للمقامات^(١):

تسير الدراما^(٢) في مسارين بالتقسيم الأرسطي^(٣) لأنواعها، فهي المساة/التراجيديا (Tragedy)، والملهاة/الكوميديا (Comedy). وفي المقامات بدا التقسيم حاضراً، وزادت عليه بما ظهر لاحقاً ما يُسمّى المسلمهاة/التراجيكوميديا (Tragicomedy) وهو مسار مكوّن من المسارين، فبات لدينا مسار مفرد ومسار مركّب. وسبب هذا -في ظني- أن جنس المقامات يكاد يكون فريداً في النثر القديم، ولم يأت مثله في السرديات الحديثة إذا ما قُورن قياساً بأقرب إبداع أدبي يشبهه مثل القصة؛ فالأخيرة تكاد تكون ملتزمة أكثر بالمنهج والأداء، وأزعم أن هذا ناتج عن صرامة المناهج الغربية التي أُلقت بظلالها على أدبهم الذي هاجر إلينا -مثل القصة القصيرة والرواية- ثم تمثّله لاحقاً الأدب العربي الحديث بما فيه، بالإضافة إلى أنها لا تقوم على الكُدَيّة -كما تفعل المقامات- التي تُمكن من اختلاق مسارات أكثر ازدواجية نابغة من فكرة الاحتيال وإن شئت فقل أكثر تمرّداً.

وتصنيف المسارات يركز على الحكاية الأساس المرويّة، وبناء عليها يُصنّف المسار وبه يُحكّم، فلو أخذنا النص كتلةً واحدة مع حوادثه الفرعية لتعدّر

(١) اكتفى المبحث بتوصيف المسارات الدرامية دون التعمق في التحليل الذي ستتولاه باقي مباحث الدراسة.

(٢) سيكون للحديث عن الدراما وأشكالها قول مفصل في المبحث الثاني.

(٣) انظر: فايز ترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت،

ط١، ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م، ص٩٢.

التصنيف؛ للتقارب الشديد بين المقامات في بعض منعطفاتها الحكائية، بالإضافة إلى قَلَّتْها قياساً بسنّة الهمداني. وفيما يأتي تفصيل ذلك وبيانه:

أولاً: المسار المفرد:

مما تأخذ به المقامات في معمارها الدرامي المسار المفرد، ويتفرّع إلى نوعين مستقلين آخذاً كلُّ واحد منهما مساراً خاصاً به لا يختلط بالآخر، فتتنظم المقامة في سلكه منذ بدئها حتى ختامها، وهما:

١- المأساة/التراجيديا:

المأساة عند أرسطو هي "محاكاة لفعل جاد تام في ذاته له طول معيّن في لغة ممتعة لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيّن الفني"^(١) وترجمة أخرى هي: "تقليد فعل نبيل وكامل، له امتداد معيّن، بلغة مضمخة بنوع خاص بحسب الأقسام المختلفة. تقليد تقوم به شخصيات [...] تُحقّق التطهّر الخاص بمثل هذه المشاعر"^(٢). ومن التعريف يتبدّى أن المأساة فيها عدد من الملامح التي لا تخلو من إحداها على الأقل، وهي تلك الشخصيات المتأزّمة، التي تواجه صراعاً داخلياً وخارجياً، أو لها نفسٌ مأساوي يتجلى من آلام البطل وصراعه، أو تنتهي بنهايات حزينة^(٣).

(١) أرسطو، فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط ١، (د.ت)،

ص ٩٥.

(٢) باتريس بايي، معجم المسرح، ترجمة: ميشال ف. خطّار، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط ١،

٢٠١٥م، ص ٥٧٦-٥٧٧.

(٣) انظر: التيجاني الصلعاوي، رمضان الغوري، معجم اللغة المسرحية، ص ١٣٣.

ومما يجب التنبه له في المأساة عدم حمل فكرتها المطلقة التي تستدعي المشاعر السلبية تجاه الحدث أو الشخصية عند النظر بعينها للمقامات؛ فهي لا تحمل كل هذا الإطلاق، لسببين:

الأول: أن أرسطو يرى في فكرة التطهير انفراجاً للمتلقي الذي انتظر مدة حتى يصل إلى هذا الشعور النفسي، ومع إحكام الخناق بالتصور الأرسطي يتعذر تطبيق تصوّره كما أراد بالدقة المطلوبة للمسرح.

الثاني: أن مصطلح المأساة عند المتلقي العربي الحديث يكاد يكون مبالغاً فيه؛ إذ ينتظر أن يرى إفراطاً يصل إلى حد التعرض للأذى النفسي، وفي هذا السياق لا أبرىء الدراما العربية المتلفزة من الإسهام في خلق هذه الصورة وترسيخها؛ فهي المعنية بتشكيل الصورة النمطية عند المتلقي الذي حصر مصطلح "دراما" في كل ما له علاقة بالحزن!! وهذا مما يستدعي التنبيه له من الباحثين؛ فمجرد انفراق الحكاية إلى مسار به أحد الملامح السابقة فقد تحقّق التصنيف بالمأساة.

ومن المقامات الآخذة بمسار المأساة المقامة الرابعة، وملخص حكايتها الدرامية أن الابن الوحيد لتاجر من البصرة نشأ نشأة فريدة من حيث التعليم والرفاهية، وتشوّف إلى الذهاب للهند بعد أن لقي أحدَ مراكبها وسمع منهم عما فيها من عجائب، وبعد إلحاحه على أبيه المعترض نُصحاً وخوفاً سافر في مركب مجهز بالخدم والأموال، وفي الطريق قابلته عاصفة جنحت بمركبه فأغرقته بكل ما فيه عداه، فتلقفه أهل جزيرة بعيدة عن مقصد سفره، ومن كان فيهم شيخ مسن يعرف أباه، فرعاه وزوّجه، وهنا العقدة إذ زوّجه من طائفة لها تقاليد

لم يخبره بها، وهي إذا مات أحد الزوجين دُفن الحيّ معه بصحبة قليل من الطعام، فحدث ما كان يخشاه من موت زوجته والنزول معها في القبر. ومع هذا بقي حياً؛ لأنه يقتل كلَّ حي يُنزل إلى القبر ثم يستولي على طعامه، وهكذا حتى أنزلت امرأة سيد تلك الطائفة، فبقيا معاً على هذه الحيلة مدةً حتى دهُما حيوان قمام إلى مخرج متوارٍ، ثم عاد معها إلى أهله.

يُلحظ في هاته المقامة أنها موغلة في المأساة، وهي في تسلسل خطّي حتى نهايتها،

وجاءت على هذا النحو:

المأساة	حدث الابن
مأساة الفراق	إصرار الابن على السفر
مأساة الغرق	تحطّم المركب
مأساة الخسارة	غرث ما فيه وموت من عليه
مأساة الغربة	عيشه في مكان بعيد
مأساة الندم	لوم نفسه على ترك مشورة والده
مأساة العوز	عيشه في كنف من يحسن إليه
مأساة الانخداع	اكتشافه ما خبّأه عنه الشيخ قبل تزويجه
مأساة القلق	زواجه من تلك الطائفة التي تدفن الأحياء
مأساة الحبس	موت زوجته ثم إنزاله معها
مأساة الوحشة	الحياة زمناً في القبر

واندرجت المقامة السابعة في المسار ذاته غير أنها أشد نكداً قياساً بسابقتها، فهي تأخذ خطأً سردياً متزامناً بالتناوب بين شخصيتين تسردان مأساتهما، وهذا ضاعف حضور المأساة في المقامة. وهي قصة رجل اسمه (ابن رزين اللخمي) أسره الروم ثم آل أمره مع صحبه الأسرى من المسلمين إلى ملك اختار التنغيص عليهم بتنقيلمهم بين بطارقه الاثني عشر، وهكذا كل شهر؛ حتى لا تسكن لهم أرض، ولا يألف لهم مكان، مع ما ينالهم من العذاب والهوان. وفي كل مرة تُرمى أقذاح الفرعة، يُقال لهم: احمداوا الله أن ليست لبطريق (ثغر البرجان)، حتى كان

إليه مصيرهم ذات مرة، فوقع لهم ما خافوه من مضاعفة العذاب والجور، إلا اللخمي الذي تحدّث معه البطريق بلسان عربي فصيح، وطلب منه تلاوة الآيات وإنشاد الأبيات؛ فوثق به وأمر بفك قيده، ورفعته إليه، ثم سرّه في بقية إخوانه، فظنه عربياً ولكن البطريق ليس كذلك، فقد تعلّم العربية في بيت والده الذي ثقّفه بما قبل أن يؤسر، وقصة أسره بدأت من خروجه إلى الصيد وهو غلام في جمعٍ من الحرّاس والخدم، ثم هُجم عليهم وأُخذ في جملة العبيد.

وجاء تزامن المأساة في مسارها الدرامي كما يأتي:

حدث ابن رزين اللخمي	المأساة	حدث بطريق البرجان	المأساة
الأشتر	مأساة فقد الحرية	الخروج إلى الصيد أول مرة	مأساة التجريب
ضرب الأقداح كل أربعة أشهر	مأساة القلق	مقتل الحرّاس والخدم	مأساة الترهيب
التنقل بين البطارقة	مأساة التشرّد	فقدان من حوله	مأساة الخسارة
التخويف من بطريق البرجان	مأساة الوعيد	لبسه ملابس الخدم	مأساة الهروب
حدوث ما يُخاف منه	مأساة سوء المصير	الإمساك به	مأساة الأشتر
قرب انتهاء المدة الهنيئة مع بطريق ثانٍ	مأساة التحوّل	اجتماعه بابنة البطريق الذي تبناه ثم إبعاده عنها	مأساة الوجد
ارتحال بقية الأسرى إلى بطريق آخر	مأساة الوحدة	حزن الملك على ابنه الغلام بعد أسره	مأساة الفقد
مناظرة البطريق الأكبر لفك أسره	مأساة الخوف من عدم إطلاق سراحه	بقاؤه في البئر حيناً	مأساة الحبس

إن المتأمل للمقامتين الأنفتين يجدهما في مسار المأساة، ولكل واحدة منهما نظام سردي مغاير، فالأولى اتخذت المسار الخطي في سرد دراميتها وهي الطريقة التقليدية - الخالية من التقنيات الفنية المعقدة - التي يتخذها المتكلم لحظة سرد أحداثه في القصة. والقول بتقليديتها لا ينزعها من قالبها الدرامي، فهي تستعين بعدد من الأدوات لإنجاز هدف القص في شكله الدرامي^(١). أما الثانية فأخذت

(١) انظر: المبحث الثالث المخصوص بالدرامية.

المسار المتزامن/الإطار (Frame Narrative) الذي انبثقت فيه قصة أخرى^(١) لتوليد درامية بإيقاع أعلى وتيرة داخل المقامة، وهذا يستدعي فكرة أن الأنواع الأدبية تسعى قدر استطاعتها الأجناسية إلى مستوى صورة التعبير الدرامي الذي هو أعلى من مجرد مستوى صورة التعبير الأدبي^(٢).

وهذا التنوع داخل المقامات أعطى الدرامية حركة ملحوظة؛ إذ إن وجود مقامات متشابهة في نمط سردها الدرامي سيجنح بها إلى الجمود. والجمود والدرامية يتنافران ليس على مستوى السرد فحسب بل على مستوى البنية العميقة للمعمار الدرامي نفسه داخل المقامة؛ فهو المعني بإضفاء حركة يلحظها الذهن الخبير بها، ويستشعرها غيره دون أن يعي كنهها؛ "فالدراما ليست فكرة داخل ذهن الإنسان لا ينتج عنها تصرف معين، بل هي سلوك وتصرف إنساني يظهر وينمو ويتعدى حدود الذاتية فيؤثر في الآخرين"^(٣)، ومن هنا نبعت الحركة بمفهومها الدرامي داخل النص الأدبي.

(١) انظر: محمد القاضي، وآخرون، معجم السرديات، ص ٣٣٤.

(٢) انظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، مصر، ط ٣، ١٩٧٨م، ص ٢٧٨.

(٣) انظر: محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ١٩٩٤م، ص ٤١.

٢- الملهاة/الكوميديا:

الملهاة عمل يبعث على الضحك^(١)، ومن ملامحها العريضة أنها شخصيات مأخوذة من عامة الناس تعكس ميولهم ومشاعرهم، وبها نَفَس هزلي يوظّف له الكاتبُ شتى وسائل الإضحاك لأهداف مرجوة، ولها نهاية سعيدة تنشر الفرح بعد تجاوز العراقيل^(٢).

والمقامات في الأدب العربي من مقاصدها الكبرى التسلية والإضحاك، وخصوصاً إن سلكت مساراً واضحاً في بناء ذلك من خلال حبكة السردية وعناصرها الفنية، فإنها تظهر بوضوح أشد مما لو اكتفت بالانضمام إلى المقاصد الضمنية لجنسها الأدبي.

والمقامة الأولى اختطت مسار الملهاة؛ فحكايته قصة بائس متشرد في ليلة باردة رآه رجلٌ، وبعد أن توارى الرجل أخذ المتشرد يُخرج الأموال والثياب ويملأ بها الأكياس، فدهش الرجل الذي كان يراقبه، ثم تبعه إلى أن دخل داراً عليها علامات الثراء، ثم طرق الباب، ففتح له شاب بهيّ الطلعة، فاستضافه وقدم له فاخر الطعام، ثم سأل الرجل الشاب عن المتشرد الذي دخل الدار، فقال الشاب: أنا هو!

ومن القابلة والخطيب على المنبر دخل رجلٌ الجامعَ بهيئة كسيفة وشق مائل وعين مطموسة، ثم قال بصوت خافت يحكي سوء حاله: إني وجدت لُقطة

(١) انظر: عبدالمعطي شعراوي، النقد الأدبي عند الإغريق والرومان، مكتبة الأنجلو المصرية،

القاهرة، ط ١، ١٩٩٩م، ص ١٢٩.

(٢) انظر: التيجاني الصلعاوي، رمضان العُوري، معجم اللغة المسرحية، ص ٢٩٩.

ثمينة في السوق ولا أقدر على تعريفها، وها قد أخبرتكم لتدلّوا عليّ من يسأل. وبعد هُنيهة امتلأ المكان بالضجة والجلبة، فسأل الخطيب من صاحب الصوت؟ فقيل: إنها عجوز تلطم على فقد وديعة لا تقدر على رد ثمنها، فطلب الخطيب إحضارها ليُطمئنّها بأن ضالتها قريبة إذا وصفتها، ففعلت، ثم قال الخطيب: أعطي هذا الكسيف منها لبؤس حاله، فقالت: إنها مفلسة، فقال الرجل: لو كنت سأطعم ما عرفتها ولكن أجري على الله، فرقّ له الخطيب وقال: إن هذا على ما به من جوع وفقر أدى الأمانة بدون جزاء فيجب إكرامه، فرمى عليه الخطيب بدرّة ماله، فتبعه الناس حتى تكوّمت عليه الأموال.

وبعد انتشار جموع الصلاة عاد الرجل إلى دار مستضيفه الشاب؛ ليخبره بما رآه في الجامع، فقص الأخير ما حدث، ثم فاجأ الرجل بأنه من دبر ذلك كله، فقد مثل دور الرجل الكسيف أما تلك العجوز فأمره، وهذا هو سبب عيشه فلا يكاد يسلم منه أحد، ففارقه الرجل غير آسف عليه.

إن المفارقات التي قامت عليها المقامة الأولى تدعو إلى التبسّم، وليس شرطاً أن تكون تلك القهقهة -المتجذرة في أذهان العامة اليوم- التي إن غابت أفلّ الوصفُ بالملهاة! وهذا تضيق لفكرة عريضة؛ فالملهاة أنواع كثيرة تتفاوت مستويات بناء حكيها وشخصياتها، فمنها ما يرتفع إلى الهزل البين ومنها ما ينخفض حتى يقترب من المأساة مثل الملهاة السوداء (Black Comedy)، فالملهاة تنطلق من "سعادة مفاجئة تنشأ من مفهوم مفاجئ لسمو في نفوسنا

عن طريق المقارنة بضعف الآخرين أو بضعفٍ كان في نفوسنا في وقت سابق" (١).

والمقامات في مسار ملهاتها -الكوميدي- قامت على مكونين صنعا المفارقة هما: كتم المعلومة (Paralipsis)، والكُدية، فتعاوننا حتى أتمَّ صورة المشهد الكلي الذي يدفع نحو الضحك من شدة الحيلة؛ فالرجل لا يعرف شيئاً عن المكدي وهنا الكتم، وفي المقابل طرف آخر يصنع حيلةً ثم يفاجئ بها، وعنصر المفاجأة هو المؤثر في عملية الإضحاك التي نشعر بها انطلاقاً من هزل الواقع أو هزل الكلمات (٢).

ثانياً: المسار المركب:

على الجهة المقابلة من المسار المفرد يأتي المسار المركب، ويقوم على المأساة والملهة معاً، والنحت منهما هو المأسلمهة (٣)، وحدودها بأنها لا تتقيد بالقواعد الصارمة للفصل بين النوعين، فهي تمزج بين ملامحهما، مُنتجةً مساراً خاصاً بها، ومن أبرز ملامحها ظهور المأساة بحدة أقل على الفعل الدرامي، كما أنها لا تنتهي بفاجعة، بالإضافة إلى أن حبكةها تجنح نحو التشعب واللبس المتعمد؛ لتأرجح الحدث بين قوتين متناقضتين (٤).

(١) عبدالمعطي شعراوي، النقد الأدبي عند الإغريق والرومان، ص ١١٤.

(٢) انظر: هنري برغسون، الضحك، ترجمة: علي مقلد، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر، ط ١، ٢٠٠٧م، ص ٤٩.

(٣) وهناك من يسميها "الملهة المأساوية".

(٤) انظر مادة (دراما) ومشتقاتها في:

إن مقامات العباسي امتازت بهذا المسار على نحو واضح في غير واحدة من مقاماته، إلا أن المقامة الثانية كانت أشدها وضوحاً، وهي تحكي قصة رجل افتقر وأعيته الحيل أن يجد ما يسد به الرّمق، ثم عنّ له أن يذهب إلى صديقه، فافترض منه المال على أن يرده في شهر، وبعدها قصد منزلاً عالي النسب؛ خاطباً ابنتهم، زاعماً علو نسبه ووفرة ماله، فتم له الزواج، وعاش في سرور مع أهله، وبمرور الشهر يتناقص نقده ويقترّب أجل دّينه، وهو في هذه الحال من التأمل والدعاء بالفرج رأى أسفل البيت لوحاً من المرمر بنقش فريد، فخطر له نزعه ليبتاعه، فوجد حلقة حديد تغلق المكان، فإذا بها تفضي إلى درج حجري أخذه إلى أوعية مملوءة بالذهب، فتعهدها بالتفقد والعيش منها مدةً، حتى عقد نية السفر إلى الحجاز، فأخبر زوجته الخبير، فقالت: إن والدها المفقود مؤسس البيت وبانيه. وبذهابهما إلى مكان المال، وجدت ورقة فيها عدة المال واسم أبيها عليه، ففرحت لذلك.

في هذه المقامة تتلمس التجاذبات بين المأساة والمهابة، فعلى ما فيها من أسى تبدى في نهايتها الفرح بانفراج الدّين عن الرجل، وكذلك الزوجة عندما وجدت أثراً من أبيها المفقود، ويمكن حصر التقابلات في الجدول أدناه:

حدث الرجل وزوجته	المأساة	المهابة
افتقار الرجل	مأساة الحاجة	انفراج الكرب
فشله في إيجاد حل	مأساة الضيق	

باتريس بافي، معجم المسرح، ترجمة: ميشال ف. خطّار، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط ١،

٢٠١٥م.

التيجاني الصلعاوي، رمضان الغوري، معجم اللغة المسرحية، مركز الملك عبدالله بن عبدالعزيز الدولي

لخدمة اللغة العربية، الرياض، الرياض، ط ١، ١٤٣٩هـ/٢٠١٧م.

الملهاة	المأساة	حدث الرجل وزوجته	
		وتجاوز المآسي المترتبة عليه	مأساة الخرج
مأساة الدين	عجز السداد		
مأساة العول	الخوف من عودة الفقر		
العثور على شيء من أثر الأب	مأساة اليأس	والدها المفقود	الزوجة

المبحث الثاني: أشكال الدراما في المقامات:

الدراما "تأثلياً العمل والحركة دون الحُكم المسبق على الطبيعة العاطفية لهذا العمل"^(١). وهذا التعريف الذي أعطى انطباعاً أولياً عن طبيعة النص الدرامي يُعطي في الوقت نفسه إشارة إلى أن الدراما تأخذ عدداً من الأشكال.

ويمكن الجمع بين المسارات والأشكال؛ فالمسارات تسير في فرعين كبيرين هما المأساة والملهاة منذ أرسطو حتى الآن، ثم تفرّع منهما مسارٌ يأخذ ما يمكن أن يجتمعا فيه مفترقاً عنهما بهذا، فهو منهما تأسيساً ومصطلحاً. أما الأشكال، فهي الإمكانية التي تتخذها الدراما للظهور بها مدفوعةً بعلوم أخرى أو متقاطعة مع معارف طارئة، أو متأثرة بعادات مجتمعية.

إن الدراما تتشكل وفق منطلقات يخدمها الكاتب في نصه؛ ليصل بها إلى غايته الدرامية، أو خدمةً للتيار الأدبي الذي ينضوي تحته، فيكتب برؤيته الفنية وأدواته النصية. والمطالع للدراما المتأمل في مراجعتها^(٢) يجدها نصّت على عدد

(١) جويل جارد طامين، ماري كلود هوبر، قاموس النقد الأدبي، ترجمة: محمد بكّاي، ص ١٣٧.

(٢) انظر مادة (دراما) ومشتقاتها:

باتريس بافي، معجم المسرح، ترجمة: ميشال ف. خطّار، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط ١، ٢٠١٥م.

التيجاني الصلعاوي، رمضان العُوري، معجم اللغة المسرحية، مركز الملك عبدالله بن عبدالعزيز الدولي لخدمة اللغة العربية، الرياض، ط ١، ١٤٣٩هـ/٢٠١٧م.

جويل جارد طامين، ماري كلود هوبر، قاموس النقد الأدبي، ترجمة: محمد بكّاي، دار الرافدين، بغداد، ط ١، ٢٠٢١م.

من الأشكال^(١)، ويمكن أن يُلمح بعضٌ منها في المقامات ولو بصورة جزئية في المنعطف الدرامي للمقامة الواحدة، ويسوّغ هذا الاجتزاء التأليفُ الدرامي نفسه (Dramatic Composition) الذي يقول: "إن نظرية التركيب الدرامي ممكنة، بشرط أن تكون مبادئ النظام وصفية، لا معيارية، وأن تكون عمومية ومختصة، والكتابة المعاصرة لا سيما ما بعد الدرامية، لم تعد تخضع لسلسلة قواعد التركيب؛ لأن هذه القواعد اختفت منذ اللجوء إلى النصوص غير المركبة في أساسها"^(٢). وهذا الرأي النقدي القادم من نظريات النقد الدرامي الحديث مكن من القول بإمكانية وجود شكل أو أكثر في مقامة واحدة، وهي كما يأتي:

أولاً: الدراما النفسية (Psycho Drama):

هي توظيف الوسائل الدرامية لإدراك الحقيقة، ومن أهدافها الكبرى المساعدة على تخطي الأزمات جراء الكوارث والأحداث^(٣). إننا بإزاء معضلة يواجهها أحدٌ ما، فتكون الدراما مُعينة على تجاوز ما يمر به، وهذه النظرة النفسية للدراما تعدّت مفهوم تلقيها الذي يتجاوز الجمالية إلى النفعية بما تقدمه من علاج سلوكي للأزمات النفسية على نحو خاص.

ولتتبع هذا، فإن الملاحظة ستكون للأثر النفسي بين شخصيات المقامة الواحدة لا تتبع تلقي المقامات من خارجها؛ إذ تلك منهجية مختلفة تذهب

(١) أسميها "أشكالاً" وجانبُ ما تذكره عدد من المراجع بأنها أنواع، وهذا في ظني ليس دقيقاً؛

فالدراما لها نوعان رئيسان هما المأساة والملهات ثم تنطلق منهما أشكال تعبر عنهما.

(٢) باتريس باي، معجم المسرح، ترجمة: ميشال ف. خطّار، ص ١٣٨. (بتصرف)

(٣) انظر: التيجاني الصلعاوي، رمضان العُوري، معجم اللغة المسرحية، ص ١٣٠-١٣٢.

بعيداً عما هو البحث بصدده، ثم إن المتلقي يمارس دور الشخصية التي تتعرض للأزمات النفسية ويتفاعل بشعورها أثناء القراءة، وما يشعر به من دراما نفسية هو جزء منها بوصفه أحد مكونات التفاعل القرائي.

إن عبدالرحيم العباسي في مقاماته يكاد ينظم كل مقاماته في شريط الدراما النفسية؛ فالشخصيات عنده تمر بأزمات خانقة، ترى الموت حيناً، والهلاك جوعاً في أخرى، وهكذا. وهذا شيء تميزت به مقاماته؛ إذ لها محوريات قامت عليها الأحداث، ولا عيب فيها إلا أنها جعلت فكرة المقامة تتشابه إلى حد كبير مع سابقتها ولاحقتها، وهنا قد يحدث الفتور في المتابعة لمن يقرأها في جلسة واحدة.

ويمكن أن تتكشف الدراما النفسية في المقامة واصفة خبر الغريق الذي نجا وحده: "وخرج هو على لوح من تلك الألواح، فساقته إلى جانب الجبل تلك الأرياح، وبأعلى الجبل جماعة ينظرون ما اتفق، وكلهم رأف عليه وأشفق، فأرخوا إليه زنبيلاً كبيراً في حبال عديدة، وأشاروا إليه بالجلوس فيه للخلاص من هذه الشدة الشديدة، فعندما جلس فيه رفعوه إلى أعلى الجبل، وقد حصل له من الدَّهْل ما يقارب الهبل، فتلطفوا به إلى أن سكن رَوْعه، واطمأن به رُوعه، وهو لا يعرف لسانهم، وإنما يفهم إحسانهم، وكان من جملة اللطف به أن لحقهم شيخ مليح الشيبة، وافر الهيبة، فكلمه باللسان العربي، وسأله عن الخطب الوبي، فركن إليه لما رأى من رأفته عليه،

وأخبره ببلده ونسبه، وأصله وحسبه، فأقبل عليه إقبال الشفيق، وعامله
معاملة الأب الرفيق" (١).

وبذا يظهر مقدار الشعور النفسي الذي أحس به الناجي من الغرق من تقاذف الأمواج إلى تلقف جماعة من الناس له، وانتهاءً بعطف الشيخ الكبير عليه. فتلك النواحي النفسية التي ظهرت في المقامة بهذه الدرامية في الحدث أثارت عاطفتي الشفقة والخوف التي تقوم عليها فكرة التطهير عند أرسطو (٢).
وهنا نقبض على الدراما النفسية في المقامة، فلا يشترط منها فقط ذلك المعنى الذي استقر عند المعالج السلوكي الذي يُوجد من الدراما علاجاً لمريضه بجعله يقوم بأدوار تحثه على الشفاء مما يعاني منه، فهذا وإن كان موجوداً في حقل علمه إلا أنه لا يجنب الحديث عن غيره كما في هذه المقامة، فالقول يعبر إلى النص بوصفه حركياً في حدثه حتى ينتهي المشهد أجمع (٣).

وفي جانب القول بالمعالجة النفسية بالدراما مثلها ما في سلوة الوالدين والتصبر على فقد ابنتهما بالنظر إلى صورته: "وقد كان لأبي صاحب حكم ومعارف، وهو بفن التصوير عارف، فصور صورتي في لوح من الساج وأتقنها، ووشاها وزينتها، وجعلها لهما في بيت فكان إذا تزايد بهما ألم البين،

(١) عبدالرحيم العباسي، المقامات العشر، تحقيق ودراسة: حسن بن أحمد النعمي، ص ١١٧.

(٢) انظر: مولوين مير شنت، كليفورد ليتش، الكوميديا والتراجيديا، ترجمة: علي أحمد محمود،

وآخرون، عالم المعرفة، الكويت، ط ١، ١٩٧٨م، ص ١٠٥.

(٣) انظر: المبحث الثالث: مستويات الدرامية في المقامات.

دخلا إلى تلك الصور متباكين، فيخف عنهما بالنظر إليها بعض الحال،
ويتعلان منها بالمحال" (١).

إن الشخصية التي تمر بحالك الظروف السيئة تتوق إلى السكينة الروحية
والاستقرار النفسي، وذلك له طرقه التي تعين عليه، ومنها تمثيل الأدوار
والاستشفاء بفاعلية الدور الذي تقوم به الشخصية الممرورة مما أصابها، فتُقدِّم
لها الدراما النفسية علاجاً ناجحاً.

وتمثيل الوالدين أمام صورة ابنتهما بمحاورته، والحديث معه، والنظر إليه كأنه
ماثل بين أيديهما هو ما تفعله اليوم عيادات السلوك والطب النفسي، وما بين
أيدينا الآن هو نص تراثي أصيل في زمن متقدم نسبياً من الأدب يُثبت هذا
النوع من المعالجة التي تتحدث عنه الدراسات الغربية اليوم (٢).

إن الدراما النفسية تركز في المقام الأول على توظيف الأداء الدرامي بوصفه
وسيلة علاجية؛ لطلب استقرار الفهم للواقع والمعيشة له والتعايش معه، وهذا
الوعي النابع من فهم الدراما يصيِّرها إلى طَرُقٍ مناحٍ نفعيةٍ أخرى جاءت انطلاقاً
من فهم مكنون وعي الإنسان الذي ينظر منذ القديم إلى صورة انعكاس نفسه،
فيبدأ بمحادثتها حتى يصل إلى فكرة يناقشها مع عقله في حوار مسموع كأنه
أمام شخصيةٍ أخرى لا نفسه المنشطرة في المرأة/الانعكاس.

(١) عبدالرحيم العباسي، المقامات العشر، تحقيق ودراسة: حسن بن أحمد النعمي، ١٤٣٧هـ،
ص ١٥٤.

(٢) انظر: عبدالرحمن سيد سليمان، السيكدوراما: مفهومها وعناصرها واستخداماتها، حولية كلية
التربية، جامعة قطر، العدد ١١، ١٤٢٥هـ/١٩٩٤م، ص ٣٩٦.

ثانياً: الملهة السوداء (Black Comedy):

تجمع الملهة السوداء بين "المواقف الهزلية والوضعيات الشديدة التوتر. وتكون نهايتها أقل إيلاماً من فك العقدة في المأساة وأقل سعادة من الملهة"^(١). وإذا ما أردنا الاقتراب من تعريف الملهة السوداء بنص أوضح مع شيء من التجاوز هو ما نجده في القولة الشهيرة: "شرّ البلية ما يضحك"، فمع الابتلاء والمصيبة إلا أن فيها ما يُضحك لدواعٍ مختلفة.

ومن ذلك ما فعله الرجل الذي أنزل مع زوجته الميتة إلى القبر، فكان "إذا أحسّ بمحركة من أعلى المكان، دخل إلى جانب من الجوانب واستكان، وأطفأ الشمع، وغاب عن البصر والسمع، فلا يُسمع له حفيف، ولا يُحس له هفيف، حتى إذا نزلوا وصعدوا، وعن فم الناووس أبعدوا، قام يتجسس، وعن خبر الحي يتحسس، فيراه بالضوء الموقود، وهو يئن كأنه المفقود، يرى الموت عياناً، ولا يتخذ أنصاراً ولا أعواناً، فيتقدم ويصرخ في وجهه فيخر مغشياً عليه، ويظن أنه بريد الموت، ورائد الفوت، فيضربه بعظم من تلك العظام، فينثر من حياته النظام، ويستولي على ماأكله ومشربه [...] فعاش على ذلك مدة"^(٢).

يعيش الرجل المأساة السابقة في القبر مع الجثث المتحللة، والروائح النتنة، والجلبة التي تحدث في كل مرة يُدفن فيها أحدهم، فيتوارى عن أنظارهم حتى لا

(١) التيجاني الصلعاوي، رمضان العُوري، معجم اللغة المسرحية، ص ٣٠٩.

(٢) عبدالرحيم العباسي، المقامات العشر، تحقيق ودراسة: حسن بن أحمد النعمي، ص ١٢٢ -

يُكتشف أمره، وفي الوقت عينه هو الموت المعجّل للحي المنزل بأن يخيفه بهيئته الرثّة، وصورته المنفرة، ثم يهوي عليه بعظم في يده مستولياً على الطعام. وذا كله يستدعي مفارقات عديدة ابتداءً من موت الحي على يد ميّت - هكذا يُظن-، ثم القتل بالعظم الذي يُجِيل على مرويات هايل وقايل.

والملهة السوداء عندها القدرة على تجاوز عدد من القيود التي تفرضها المسارات الدرامية المنحصرة بين المأساة والملهة بوصفهما مسارين كبيرين في الدراما، وكذلك تمتلك المهارات اللازمة داخل أدواتها الفنية لتناول عدد من الموضوعات التي لا يمكن التعرض لها إلا بمفهوم طرحها. وحتى يتبيّن لنا ذلك، نطلق من الشاهد الأنف، فدفن الحي مع الميّت لا تقبله الواقعية المنطقية والأعراف الدينية - على الأقل - في المتعارف عليه بين الأمم، وما انفرت به عنهم تلك الطائفة أمسى شذوذاً في منظومة العادات، وذا الاختلاف خلق تشويقاً يشدّ الذهن، فانعقدت بها الدرامية.

ثم انظر إلى فكرة القتل وهي من أبشع الجرائم التي يقترفها الإنسان كيف صارت مشروعة للعيش في تلك الظروف، فهو إن لم يفعل سيكون الموت مصيراً حتمياً، حتى طريقة القتل فيها درامية بيّنة؛ إذ الصراخ والجلبة كافيتان لإفقاد الوعي، ثم يحدث لاحقاً ما يحدث دون أن يشعر المغشي عليه بشيء، وأداة القتل ليست سوى عظم من أموات سابقين، وهذا كله يدور في ثنائية الحياة والموت.

ومثل هذه الدرامية العالية في موضوعها الذي يثير الاشمئزاز بكل جوانبه، لا يمكن تقديمها على نحو مقبول يثير مشاعر متضاربة بين الحزن والضحك إلا

عن طريق الملهاة السوداء المقنعة إلى حد كبير، ولذلك فإن هذا الشكل الدرامي اليوم يمتلك مساحات واسعة من الدراما التي تتناول عدداً من الأطروحات التي قد تثير النفور في أوساط مختلفة.

ثالثاً: ملهاة العادات (Comedy of manners):

تعرض ملهاة العادات "تصرف الإنسان في المجتمع، والاختلافات الطبقية والبيئة والطبع"^(١)، وتبني مرجعية بصرية متخيّلة تنبثق من النصوص. والعادات مرتكز عميق في الثقافة الإنسانية، وتمايز بين الأفراد والجماعات حتى تتسم كل مجموعة بما يميزها، ولا سيما إذا ما ارتبطت بالأخلاق. وهذا الشكل الدرامي من أكثر الأشكال نفعية للترويج للبلدان وسكانها، فيمكنك أن تتعرف على عادات الشعوب وطبائعها وتاريخها بواسطته.

وللمجتمعات على تنوعها عادات وتقاليد وأعراف تمارسها في حياتها، وعلى ضوئها ترسم خطوطها العريضة التي تختص بها عن غيرها. وكلما كان تمسكهم بها أقوى تجذرت بعمق أكبر إلى أن تصل مرحلة العلامة الإشهارية عليهم، ثم ترويجها ثقافياً لجلبها الأنظار إليهم، ووقتئذ يأتي الدفاع عنها، وردّ من يحاول سلبها منهم أو نسبتها إلى غيرهم.

ومن أبرز تلك المشتركة عادات طقوس العبور -هكذا أسميها- من مرحلة إلى أخرى، ومن أبرزها عادات الزواج والعزاء/الموت، واستقبال مولود جديد، والانتقال إلى منزل حديث، إلى آخره من العادات التي تؤدّن بتقاليدها عن احتفالات خاصة بأجوائها، ومن ذلك تنبع ملهاة العادات في مجملها.

(١) باتريس باي، معجم المسرح، ترجمة: ميشال ف. خطّار، ص ١٢٥.

وللموت عادات وطقوس تتباين فيها المجتمعات، وتفصيل دراميتها على نحو يصف دقائقها هو ما يقرّ بها من الأفهام، ومن ذلك في المقامات هذا المشهد: "فبينا هو يوماً يمر في بعض سكك البلد، وقد أعياه الصبر والجلد، واشتاق إلى الوطن، وحنّ إلى العطن، إذ رأى جنازة، يتبعها جمعٌ كبير، وقد أكثروا حولها من البخور والعبير، [...]، فحدّثته نفسه باتباعهم -ولو أنه لا يُحسب من أتباعهم- ليرى صنعهم بالجناز، وما الذي هو مشروع عندهم وجائز، فخرجوا إلى ناووس كبير بوسط الصحرا، وعلى قمة صخرة لا تقلّها المثين من الرجال فدحروها دحرا، وأدلوا مع الميت فيه جماعة من الرجال، كما تُدلى في البئر السجال، فخرجوا لما فرغوا من وضعه في مقرّه"^(١).

يوثّق ما سبق موكب الجنازة بما يحوطها من روائح البخور والطيب، وكثرة ما يسير معها من الناس، ثم هيئة القبر الذي أخذ شكل الغرفة ويُعلق بصخرة كبيرة، فهم لا يهيلون على ميتهم التراب. فبواسطة ملهاة العادات أمكن التعريف بالطقوس التي تحف الميت، وترافقه إلى قبره، فقد اعتمدت على وصف الروائح، وجهة الدفن في الصحراء البعيدة عن القرية، وهيئة مكان الدفن وطريقة إغلاقه.

ومثل عادات الموت تأتي عادات الزواج في مثل حوار شاب مع فتاة يجبها استُبعد بعد أسره عند أبيها الملك: "ومن سنّة البرجان أن الأب يحطّب الزوج لابنته، ويتخيّر لها طيب أصله ومنبته، وليس يزوجها إلا بمن يقع اختيارها

(١) عبدالرحيم العباسي، المقامات العشر، تحقيق ودراسة: حسن بن أحمد النعمي، ص ١١٨ -

عليه وينصرف نظرها إليه، فقلت لها: إذا قال لك أبوك: من تختارين من الأزواج وترومين؟ فقولي: لست أروم إلا هذا الرومي، فانخرجت وغضبت، وعبست وقطبت، وقالت: كيف يجوز أن أسأله خطبتك لي وأنت عبد من العبيد، أتي بك إليه أسيراً من البيد، أتريد أن تقتلني ويقتلك، ويختلني ويقتلك؟ فقلت: لم يجعلني الله عبداً لأحد، ولا أنكر أصلي أحد ولا جحد، فلا تنقضي هذا الأمر المبروم، فإن أبي ملك الروم. قال: ومن عادة أهل البرجان أن يسموا البطريق الذي يلي ثغرهم بهذا الاسم ويسمونه بهذا الوسم. فقالت: أحقاً ما تقول؟ قلت: بلى ومن خلق العقول"^(١).

يمكن استنباط عادات الزواج عند البرجان بأن الأب هو من يخاطب لابنته من أعيان قومه خصوصاً، ولا يكون من طبقة دنيا، وإن اختارت الفتاة من هو دونها سيكون مصيرها القتل.

ويستمر الحديث عن العادات بدفع تهمة نقصان أصله بعادة من طباع قومه بأنه ابن ملك، بدليل عاداتهم في تسمية البلدان باسم حاكمها، فالعادات تقابل بعضها في الصراع الدرامي الذي يدفع بالحدث نحو نتيجة ما، وهنا التقاطة لطيفة؛ فالعادات لا يناهضها في الأغلب إلا عادات مثلها، ثم الدخول في المساومات الاجتماعية القادمة من عادات متباينة، فلا يرحح كفة أحدهما أمام غريمه إلا ما كان مثله في المنطلق، وهذا ما تقدمه ملهاة العادات، فهي تصف عادةً مرتبطة بمقاييس ارتضاها المجتمع أو بناها لأجل ذلك، ثم يبدأ بالمحاكمة على أساسها تفاضلاً وتفضيلاً.

(١) السابق، ص ١٥١.

ولا تبقى العادات في شكلها المادي فقط، فتروم مناطق أبعد آخذةً شكل التدين والثقة بالله سبحانه وتعالى، فالعادة هنا سلوك إيماني تجاه ما يرنو إليه المؤمن، وهذا من الملامح البارزة في المقامات، فكل ضيق له فرج ونهاية حسنة، من ذلك ما قاله مكروب بقوله: "وعُدْنَا إلى مملكتنا بتلك الصورة الحسنة، ثم مات أبي وورثت منه هذه البلاد، ورُزقت من بنت ملك البرجان الأولاد، وهذه عادة الله في الشدائد، أن يعقبها الفرج المتزايد"^(١).

والتعبير بـ"ملهاة العادات" مع عادة حسن الظن بالله لا تنافر بينهما ولا إساءة كما توحى كلمة "ملهاة"؛ إذ المقصود بها الشكل الفني للدراما التي ظهرت بها في المقامات، ولو عُيِّرَ بالمرادف الاصطلاحي (كوميديا العادات) لزال الوهم وقلّ التوجس.

(١) السابق، ص ١٥٥.

رابعاً: الملهاة العاطفية (Sentimental Comedy):

الملهاة العاطفية هي التي تتناول المشاعر الوجدانية في طرحها، وفي مقدّماتها الحب وقصصه. ونصوص التراث العربي مملأى بمثل هذا الشكل الدرامي، وإن ما يوحد " كل النصوص المنضوية تحت باب الملهاة العاطفية هو تناولها لموضوع العشق، وتصويرها لمغامرات العشاق مع كل ما يستتجبه ذلك من استعمال مكثف لمعجم الأحاسيس"^(١)، الذي ينتشر بدوره في درامية النص.

وفي المقامات ظهور طاعٍ للملهاة العاطفية، بل إنها محورية^(٢) في عقد حبكة عدد منها. وهذا يدفع إلى تأمّل ثقافة العرب الأولى من حيث أنواع الشعر التي تنحصر في الشعر الوجداني دون غيره من الأنواع كما عند غيرهم من الأمم مثل اليونان، وفي ظني أن العربي يفوق غيره في كمّ الشعور العاطفي في نصوصه الأدبية، ولو بمقياس تفاعله الشعوري فيما لو اطلع على ثقافات غيره في الحقل الوجداني ذاته.

ومما ورد في المقامات من فراق المحبّين بين جارية وسيدها المملق: "فقال: تبيعني بأغلى الأثمان، وترتفق بذلك مدى الأزمان، وأكون فداك من الإملاق، والله يقدر التلاق، فكم من حبيبين فرق بينهما البين، وأليفين أصبحا للفرق حليفين، وهي الأيام، لا يبقى معها اجتماع، ولا يدوم فيها

(١) التيجاني الصلعاوي، رمضان العُوري، معجم اللغة المسرحية، ص ٣٠٩. وانظر للتوسع:

- رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، نوفمبر

١٩٦٨م، ص ٩٨.

(٢) انظر: المبحث الثالث.

لنور التماع، ولسنا أول من مزق شمله الفراق، [...] ثم قال لها سيدها: [...] فإني مبادر إلى ما اخترت. [...] وكان بينهما قميص وكساء، يتعاورانه في الصباح والمساء، فألبسها القميص، واستعار لها رداءً من الجار، وتلفّع بكسائه وخرجا من الوجار، فلما بلغ بها سوق الرقيق وهو وهي في بكاء وشهيق [...] تسلّم النقد، وتحقّق الفقد"^(١).

ويتدفق حضور الملهاة العاطفية من مثل: "ونظرها كله مقصور على ذلك الشاب، وقد محضته صفو ود غير مشاب، وعلم منها ذلك فوافاها، وصرف وجهة قلبه إليها وكافاها، ولم يزالا يتناشدان الأشعار، وقد اشتدت نار المحبة بينهما بالاستعار، إلى أن طوى النهار أعلامهن ونشر الليل ظلامه، فتفرقوا إلى الأوكار، وتجمعت منهم الأفكار، وأما ذلك الشاب فبات بليل همّ ناصب وعذاب هيام واصب، يسامر الدراري ويساير بأجفانه الخنّس الجوّاري [...] فأيقظ إخوانه، واستنهض أنصاره وأعوانه، ومضوا لتجديد تلك الصحبة، وتأکید عهد المحبة"^(٢).

وفي مشهد آخر يحكي خبر فراق، والزوجة هي الوحيدة القادرة على معرفة ملامح زوجها: "فقال: إن لي فيه سمات ليست بمبهمات، فمر الخدم بتقريبه لألمحه من خصائص الباب، وأتبين القشر من اللباب. فعندما لمحت

(١) عبدالرحيم العباسي، المقامات العشر، تحقيق ودراسة: حسن بن أحمد النعمي، ص ١٠٤ -

١٠٥.

(٢) السابق، ص ١٣٠-١٣١.

عرفته مع شحوب حاله، وتزايد إجماله، فلم تملك نفسها أن خرجت إليه، وألقت نفسها عليه، فتناحبا وتباكيا، ومن ألم الفرقة تشاكيا"^(١).

والملهة العاطفية بدرامية الحُب والشوق والفراق، تقترب من الشعور الذي أَلفه العربي في أدبه عموماً، فاستطاعت أن تبني دراما المحبين الواهين وفق ما في نماذج المقامات الآنفة. وأشار إلى أن التعبير بالملهة العاطفية في هذه الدراسة أدق اصطلاحاً - في ظني - من القول بـ(الدراما الرومانسية) كما تفعل بعض الدراسات؛ فالرومانسية تيار فكري له قواعده وخصائصه التي لا تنطبق بمخافيرها على المهلة العاطفية، فالعلاقة بينهما علاقة خصوص وعموم؛ فالعاطفة جزء من الرومانسية، ولا يمكن أن يكون الجزء مستحوذاً على الكل أو صفة له بإطلاق إلا إذا كان على سبيل المجاز، فيقال حينئذ دراما رومانسية، وهذا يُقبل في سياق الحديث العام أو عند غير المتخصصين بخلاف البحث العلمي الذي يصنّف ذلك وفق نصه وأدواته ورؤيته"^(٢).

ولعل هذا الوهم الذي تحوّل إلى استعمال اصطلاحه قار يتسع حتى أُدخل فيه ما ليس منه، جاء من سيطرة سمة العاطفة الفردية على التصور العام عن التيار الرومانسي؛ لكونها أبرز الخصائص التي تقابل تيار الكلاسيكية المتكئ

(١) السابق، ص ١٦٤.

(٢) الدراما الرومانسية المقابلة للدراما الكلاسيكية موجودة والتعبير بهذا المصطلح دقيق فيما لو كانت المدونة المدروسة انطلقت من خلفيات المدرسة الرومانسية الفكرية، أما الحديث في هذا البحث فليس كذلك وعليه جرت الإشارة عن المصطلح ودقته.

على الآخر بعقل جمعي، في زمن تجاذبهما الفكري الشديد ومن ثمّ محاولة جذبهما نتاج الإبداع ووسمه بدمغة التوجه الفكري.

خامساً: ملهاة الموقف (Situation Comedy):

ملهاة الموقف الشهيرة اصطلاحاً بكوميديا الموقف "تتميز بالإيقاع السريع للفعل وتعقيد للحبكة، وتنتقل دون توقف من حالة إلى أخرى، بما أن عنصر المفاجأة واللبس والحادث المفاجئ هي الآليات المفضلة"^(١).

ويمكن ملاحظة هذا الشكل من الدراما على نحو مسيطر في المقامة القسطنطينية التي روت قصة الأسير المسلم في بلاد الروم فالحبكة فيها معقدة/مركبة، وعنصر المفاجأة مرّ بكل المنعطفات الدرامية في المقامة، وذروتها في المناظرة التي قامت على عنصر المفاجأة في حُجة الأسير ومجيئها من حيث لا يحتسب خصمه البطرك الكبير عندما قال: "إني لا أَرْضَى لنفسي إلا مناظرة البطرك الكبير، صاحب الرأي والتدبير. فلَمَّا حضر التفتُّ إليه، وسلّمت عليه، ثم قلت له: يا شيخ كيف أنت؟ فقال: في عافية ونعمة غير خافية. فقلت: كيف حال ولدك وحشاشة كبدك؟ فتضاحك البطارقة وقالوا: زعم البطريق -يعنون صاحبي- أن هذا له عقل وفهم، وقد وفر له من الأدب السهم، وهو لا يعلم بجهله المركّب، وعقله الذي عدل به عن الصواب ونكّب، أن الله قد صان البطرك عن الأولاد ووقّر سهمه من طارف العلم والتلاد. فقلت لهم: كأنكم ترفعون البطرك عن نسبة الولد إليه، وأن يكون ذلك وصمةً عليه. فقالوا: إنا لنرفعه عن ذلك إذ الله عنه رفعه، وأجلّ قدره

(١) باتريس بائي، معجم المسرح، ترجمة: ميشال ف. خطّار، ص ١٢٦. (بتصرف)

عنه وما وضعه. فقلت: واعجباً! أتجلّون عبداً من عبيد الله عن الأولاد ولا تجلون الله الذي خلق العباد والبلاد؟! قال: فنخر البترك نخرة أزعجتني، وأخافتني وروعتني، ثم قال: أيها الملك، أخرج هذا الساعة عن بلدك، لئلا يُفسد عليك أهله، ولا تعط في ذلك تهاوناً ولا مهلة"^(١).

ففي النموذج السالف تحوّل الموقف من الأسى إلى الفرح بفكك الأسر من خلال عنصر المفاجأة الذي قامت عليه الحجة؛ فالأسير مثل حالة السّفه وتظاهر بعدم الإدراك إلى حد الإقناع لمن يشاهده، ثم انثنى بحجة فاجأتهم جميعاً إلى الحد الذي كان إخراجهم من بلاد الروم هو الحل؛ حجباً لعقل عامة الروم تجاه هذه الفكرة وهي كفيلة وحدها بإيقاظ الأسئلة.

إن ملهة الموقف تحتاج إلى قوة نباهة واستدعاء للفكرة وقت المحاورة، أيضاً هي بحاجة إلى مستوى عالٍ من براعة التقاط الموقف الذي يمكن له أن يغيّر مسار الحدث إلى جهة أخرى تنمّي مسار فكرة جديدة داخل الحدث الواحد، وهكذا تتنامى المواقف حتى تبني الحبكة نسيجها الدرامي. وهذا ما يمكن أن تلحظه في المقامة الماضية؛ فمن أولها إلى آخرها استثمار لمواقف عديدة يمكن ألا تكون شيئاً عند غير النبيه.

(١) عبدالرحيم العباسي، المقامات العشر، تحقيق ودراسة: حسن بن أحمد النعمي، ص ١٥٦ -

المبحث الثالث: مستويات الدرامية في المقامات:

اعتاد لفيف من الدارسين -ولا سيما المتقدمون منهم- على الحديث عما أسماه "عناصر البناء الدرامي" أو "مكونات البنية الدرامية"، وهي: (الحدث، والشخصية، والصراع، والحوار)، ثم يرسلون القول فيها مفككاً دون رابط بينها إلا من جهة بناء الخطاب العلمي في رؤيتهم النقدية داخل بحوثهم من حيث هي عناصر تكمل بعضها، وذلك في وقت كانت هذه تقاليدهم البحثية بما يملكون من مراجع وبصر، وهكذا هو البحث العلمي تراكمي بطبعه، ولولا جهودهم ما نضجت تلك المرحلة لبدء مرحلة أخرى.

وتأمل الباحث هذا الاعتياد/الاختيار ووجد أن منبعه عدد من الأسباب، أبرزها: **السيطرة العنيفة** مدة ليست بقصيرة لإرث أرسطو على رؤى الباحثين وخصوصاً من كتابه (فن الشعر)^(١)، بالإضافة إلى **التقارب الشديد** بين النظرية السردية والنظرية الدرامية في التعاطي، فكلتاها تعملان على تحليل قصة قامت على حدث تؤديه شخصية كاشفةً عن صراعها بتقنية الحوار، ثم إن النظرية

(١) للتوسع حول هذه السيطرة والحراك ضدها، انظر:

برنولد بريخت، **نظرية المسرح الملحمي**، ترجمة: جميل نصيف، عالم المعرفة، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ص ١٠١. والألماني بريخت ينكز فكرة التطهير التي يقول بها أرسطو، وأسس على ضوء أفكاره الخاصة (مسرح بريخت).

محمد مندور، **الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما**، دار تحضة مصر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص ٢٢، وما بعدها.

قاسم محمد كوفحي، محمد يوسف نصار، **نظريات فنية في الفن والفنون الموسيقية والدرامية نظرة**

جديدة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط ١، ١٤٢٨هـ/٢٠٠٨م، ص ١٩٥.

الدرامية لم تكن كما هي عليه اليوم من الوضوح والنضج الذي يمكن لها أن تقدم أدوات فيها شيء من التمايز من حيث الرؤية، وأيضاً بدء تشكّل رأي نقدي حديث - له وجاهته في نظري- يميل إلى أن السيناريو (Scenario) جزء من العملية الإبداعية للسرد وليس منفصلاً عنها^(١)، كذلك النشاط العلمي الملموس في العالم أجمع الذي بدأ ينجح بحثياً نحو الدراسات البينية، واستثمار نقاط التقاطع بين التخصصات وفروع العلوم كما في نقاط الالتقاء المتعددة بين الدراما والسرد، فتشكّل على إثرها الأدب الدرامي، والنظرية الأدبية للدراما. وعليه فإن هذا المبحث يحاول أن ينظر برؤية مختلفة للمعمار الدرامي يبحث مستويات الدرامية فيه، فالمستوى الواحد منه منفصل عن غيره متصل به في الوقت ذاته؛ فالدرامية لا تظهر إلا في صورة واحدة اجتمعت فيها المستويات دفعة واحدة.

والدرامية (Dramaticity) بوصفها مصطلحاً تنحصر في النص وفق آراء بعض النقاد ثم تفعيله في نظام أعم هو التمسرح انطلاقاً مما هو مكتوب درامياً كما يقول رولان بارت (Roland Barthes)^(٢)، ومعناها المعجمي باللغة الإنجليزية يتجذر انطلاقاً من الكلمة بمعنى: مفاجمي، مثير، حالة أو سلسلة أحداث تنطوي على تضارب^(٣). والدرامية منذ أرسطو إلى اليوم تعني نظام

(١) انظر: طه حسن عيسى الهاشمي، تجنيس السيناريو: موقع السيناريو من نظرية الأجناس الأدبية،

الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط ١، ١٤٣١هـ/٢٠١٠م، ص ١١-١٣٢.

(٢) انظر: التيجاني الصلعاوي، رمضان الغوري، معجم اللغة المسرحية، ص ١٣٣.

(٣) انظر: روجي البعلبكي، منير البعلبكي، المورد، دار العلم للملايين، بيروت، ط ٣، ١٩٩٨م،

مادة (Drama).

الأحداث، "أي: مبدأ تسلسل سببي تتحوّل بموجبه الأحداث إلى دراما"^(١). ولتتبع نظام الأحداث المتسلسل من الأحداث فإن القول سينطلق من بحث المستويات الثلاثة النابعة من النظرية الأدبية للدراما^(٢)، وهي:

أولاً: مستوى الأفعال:

يختص مستوى الأفعال في الدرامية بالأحداث^(٣) التي تنضم إلى مثلتها لبناء الحدث في مشهد واحد في فضاءه الزمني والمكاني متسلسلةً نحو مشهد ثانٍ وثالث بنظام بناء الأحداث، ثم ضمّها إلى بعض متناميةً حتى تكتمل المشاهدُ واحداً تلو الآخر وصولاً إلى النهاية.

والأحداث هي بنية صغيرة داخل الحدث الواحد، وهي المسؤولة عن البعد الدرامي في الحدث؛ لتكسيته بالدرامية مع أنها قد لا تُلاحظ في حركتها؛ لاندماجها الشديد في الحدث نفسه وفضائه^(٤). وذا ما ينبغي التفتن له وقت التحليل الدرامي حتى لا يقع في فخ التحليل السردى الصّرف.

(١) انظر: التيجاني الصلعاوي، رمضان العوري، معجم اللغة المسرحية، ص ١٣٣.

(٢) السابق، نفسه.

(٣) فضل الباحث بداية التنظير أن يبدأ بالجزء/الأحداث حتى يصل إلى الكل/الحدث الدرامي.

(٤) اختار الباحث ما أجمع عليه معظم الباحثين، فهي معترك من الخلافات والاختلافات إلى حد التناقض وابتعاداً عن تشتيت القارئ ولاتنظام البحث تجنّب الباحث التعرض لها. وللتوسّع فيها انظر:

باتريس بافي، معجم المسرح، ترجمة: ميشال ف. خطّار، ص ٢٣١، وما بعدها.

عبدالعزیز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ١، ١٩٩٨م، ص ٣٣، وما بعدها.

وتأمل هذا المثال لعلك تصل معي إلى فكرة الأحدث داخل مشهد الحدث الدرامي^(١): "مع تناؤب الشمس أغلقت الريح الباب بشدة، ومعها تسللت وريقات يابسة من أشجار ساحة كوخه إلى نار الموقد.. كانت كافية لإحداث حريق بدخان أبيض تسلل إلى الرجل المشلول في الغرفة المجاورة، إنها لحظات لا يمكن إلا أنها أعدت مسبقاً؛ حتى تتقن هذه الخطة.. خنقه.. حتى الموت، كاتبة له وصفة علاجية تريجه من آلامه المزمنة"^(٢).

في المثال السابق الحدث المجرد هو "موت رجل"، وعلى هذا النحو يبدو جامداً لا حركة فيه، وغير المتخصص يرى أن ما سبق حادثة الموت ما هي إلا مسببات مجردة للنهاية المأساوية. وتتبع الآن الأحداث التي أكسبت النص دراميته بعلاقة سببية داخل الفضاء الزمني/الصباح والمكاني/الكوخ:

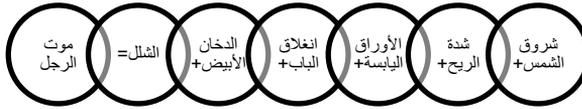
١. شروق الشمس: تسبب في تأخر انتباه الناس لوجود حريق.
٢. شدة الريح: تسببت في إغلاق الباب، وجلب الأوراق اليابسة.
٣. الأوراق اليابسة: تسبب اقترابها من النار بإشعال الحريق.
٤. انغلاق الباب: تسبب في تقليل الهواء داخل الكوخ.
٥. الدخان الأبيض: تسبب في خنق الرجل المريض دون أن يشعر به أحد، وعندما تصاعد اندمج مع سحابة الصباح البيضاء.

(١) اخترت في التحليل التعبير ب(مشهد الحدث الدرامي)؛ فالحدث وحده لا يعطي الدلالة الكاملة للمقصود أثناء التحليل، وهذا يدخل القارئ في عمق التحليل الدرامي المقصود في الدراسة، ويبيعه ما أمكن عن الخلط الاصطلاحي بين الدراما والسرد.

(٢) المثال من بناء الباحث.

٦. الشَّلَل: تسبب في عدم قدرته على الحركة للهروب.

ويمكن إجمال هذه النظرة الدرامية للأحداث داخل مشهد الحدث الدرامي المدفوع بها في الخطاطة التالية:



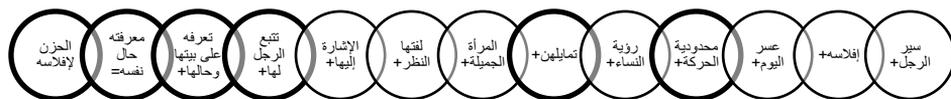
وأختم بمثال من الحياة اليومية، بأن الطفل إذا تحدّث عن شيء واجهه فإنه يميل بشدة إلى التحدث بدرامية، وكيف استطاع الفوز على زملائه في سباق، أو تغلب عليهم في مشاجرة، وهكذا. فكيف إذا ما ارتقينا بالدرامية إلى وعي كتابي أعلى كما هو عند الكُتّاب!؟

والعباسي في مقاماته امتاز بهذه الدرامية في مستوى الأفعال؛ فالحدث عنده بُني بعدد من الأحداث الصغيرة التي إن انفردت لا يكاد يكون لها أثر وحضور. ويمكن أن نعاين مَشاهد الأحداث الدرامية في المقامات، ومنها مشهد الرجل المفلس الذي صادف عدداً من النسوة وبينهن امرأة فارعة الجمال: "بينما هذا المفلس يسير، في يوم عسير، وهو بحالة المقيّد الأسير، إذ رأى سرب نساء، كظباء الوعساء، يتمايلن تمايل القضبان من غصون البان، ويتهادين تهادي الآرام في رمال الأهرام، وبينهن خُود رداح، وافرة السهام من الحسن فائزة القداح، ذات قدٍ كامل، وحسن شامل، يُشار إليها بالأنامل، فعندما حقّق النظر، صار كمن دهمه الحق المنتظر، وسلبت قلبه وخلبت لبه، وأخذ يتبع الآثار، ولا يخشى العثار، إلى أن أوصلهن الدار، وعاد وقد أحاطت به

الأكدار، وكان قد أخبر أنها أيمم، وليس عليها قيم، فبات بأحزان يعقوبية، وأدواء أيوبية، لا تتصافح منه الأجفان، واهموم قد سلّت عليه سيوفها من الأَجفان" (١).

هنا ينحصر الحدث في (رجل مفلس رأى امرأة جميلة) أما الأحداث التي بنته درامياً فمتعددة؛ فالرجل مُدقع على نحو يبني صورة درامية، والمرأة بجمالها أحدثت حركة في محيطه. وبفرز الأحداث التي بنت المشهد تتجلى درامية الحدث الدرامي الآنف، وهي: أن الرجل يسير مثقلاً بهموم إفلاسه حتى ضاقت عليه دائرة حركته، فيلى أين سيذهب؟ حينها رأى مجموعة من النساء اللاتي يسرن بتمايل له إيقاع اهتزاز الأشجار، وخصوصاً إحداهن بعد أن دقق الرجل فيها النظر، فتيقن من جمالها مثل تثبته من قدوم الموت، فحسّنها المكتمل حتّ الأصابع على الإشارة إلى جمالها، ثم تبعها حتى وصلت إلى دارها، فعلم أنه لا زوج لها، وتذكّر فقره، فبات ليلته يمثل ما أصيب به يعقوب الكليل من حزن، وما أصاب أيوب الكليل من مرض.

فتظهر الأحداث في علاقتها السببية على نحو أكسبت مشهد الحدث بصمته الدرامية، ويمكن تلخيصها في الخطاطة التالية:



(١) عبدالرحيم العباسي، المقامات العشر، تحقيق ودراسة: حسن بن أحمد النعمي، ص ٩٤.

ومثل هاته الدرامية ملحوظة في مقامات عدة بموضوعات متنوعة، وما سبق كان في سياق الحب وما لاقى من حره مع عجزه. وفي مشهد آخر من المقامات ما حدث لرجل سُرق ماله الذي أراد أن يفك به كربيه. وعادة ما يحمل مشهد السرقة حركة درامية في الحدث متلاحقة بأحداث سببية إلى أن تكتمل فكرة مشهد الحدث الدرامي، فكان ما يلي: "مرّ بمسجد بحافة دجلة، وقد أجلب عليه الغم خيله ورجله، فدخل إليه مستروحاً من الكرب، [...] فتوسّد المال، وذلك من جملة الإهمال، فعندما أخذته السنّة، واستحلى وسنه، أحس بمن يسحب الكيس، فقام وهو في غمرات التعكيس، ليلحق السارق، وهو أسرع من السهم المارق، وإذا برجله إلى وتد هناك مربوطة، ربطاً محكماً لا أنشوطة، فإلى أن يحل ذلك الرباط، ذهب السارق ولم يتباطأ، فدخل عليه ما لا يحمله قلب، ولا يقوم له لب، وهو ذهاب النقد، والحصول على الفرقة والفقْد، فاستحلى الموت، واستطيب الفوت، وألقى نفسه في ذلك التيار، من جور اللئيم العيّار، وكان بجانب الدجلة ناس وقوف، فألقوا أنفسهم وراءه وخلصوه من الحتوف، فخرج في حالة الإغماء، وقد امتلأ جوفه من الماء"^(١).

هذه السلسلة من الأحداث عن (رجل سُرق) تأتي إجابة لأسئلة تبحث

عن إجابات هي:

- كيف سُرق؟

(١) السابق، ص ١٠٥-١٠٦.

- وَمَنْ سرقه؟
- وماذا فعل؟
- ولمَّ لمَّ يلحق به؟
- وما حدث له في نهاية الموقف؟

هذا التوالي من الأسباب داخل الأحداث المتتالية تنامي بها الحدث الدرامي حتى اكتمل المشهد.

إن حجم الأحداث في المقامات يستغرق مساحة كبيرة جداً من مساحة الحدث المعروض في مشهده، وهذا هو المعمار الدرامي داخل المقامات أثناء تأديته دوره الداخلي كما مر بنا، بل إن ذكر الحدث دون هذا الحجم من الأحداث داخل المعمار - في ظني - لا يُكسبه الأدبية التي يمكن أن تمتاز بها المقامات بل عموم فن القص، وهنا ينشب التقاطع والالتحام بين الأدب والدراما، فهي نصوص ورقية غير أنها في ذهنية المتلقي لها تفاعل فعل الشخصيات التي تُجسد الأدوار للقيام بها.

ويمكن أن تكون مساحة الحدث أقل من مساحة الأحداث، وهنا لا تتجلى الدرامية بوضوح، كأن نجد سطرًا فيه (رجل مقتول) ثم ينتهي القول، فلا يُحتمل أن يصل الحدث إلى ذروته بالقتل دون أي بناء درامي يسبقه إلا إذا

كان مقصوداً لذاته فنياً من أجل العودة إليه -مثلاً- بتقنية العودة إلى الوراثة/الاسترجاع^(١) (Flashback).

والمقامات سيطر عليها النوع الأول الذي يكون فيها نظام الأحداث مستغرقاً لمساحة أكبر من مساحة الحدث نفسه داخل القصة.

(١) ويسمى أيضاً بـ(الترجيع السينمائي)، وقد وفدت هذه التقنية إلى السينما من الرواية لا العكس كما تقول بعض الدراسات المتعجّلة. [انظر في هذا السياق: باتريس بائي، معجم المسرح، ص ٢٤٦]، وهما إن كانا يفيدان معنى واحداً من خلال التعريف الاصطلاحي إلا أنه وقت التعامل مع المادة المنقودة في وعائها يحضر التعبير الدقيق لما يلقيه من ظلال على التحليل النقدي من أدوات وأفكار، فإن كان البحث عن فلم مصوّر لكان الاستخدام (لترجيع السينمائي) لا (الاسترجاع) الذي يخدم فكرة النص في وعائه الورقي الخالي من أي معدات الصوت والصورة.

ثانياً: مستوى الشخصيات:

تأتي الشخصيات في ذا المستوى "بوصفها فواعل تُدمج لإنجاز الفعل"^(١)، وهي المعوّل عليها لإظهار الحدث الدرامي؛ إذ لا تنهض الحوارات إلا بين شخصيات تتناوبها، ولا تنبني الحبكة ومسارات القصة دون أفعالهم، حتى الراوي عمّن سيتحدث إن غابوا؟! "إن كل العمل الدرامي يدور حول الشخصيات وعلاقاتهم فهم يقولون كل شيء ويفعلون كل شيء ويعانون من كل شيء"^(٢). ومما يُحسب للدراسات الأدبية أنها أعادت للشخصية الدرامية حضورها في مناحي النقد والتحليل، بعد أن غيّبتها ثلاثة مناهج، هي: المنهج اللغوي، والمنهج الاجتماعي، ومنهج النقد النفسي^(٣).

إن الشخصية الدرامية تشترك مع الشخصية الروائية في كونها ورقية حتى تكتمل بتقمّمها تمثيلاً على خشبة المسرح أو أمام كاميرا التصوير، فالشخصية الدرامية ورقية حتى تنتقل إلى وعاء أجناسي آخر. وهنا مدار التحليل البحثي في هذه الرؤية للمقامات؛ حيث إنها محاولة لتحليل مدونة يظهر عليها الطابع الدرامي المؤهّلة لأن تكون عملاً درامياً أو اشتملت على بعض صفاته؛ فالشخصية "هيئة ورقية، تتغذى في تشكّلها من تخيال واضعها أو من الذاكرة

(١) التيجاني الصلعاوي، رمضان العُوري، معجم اللغة المسرحية، ص ١٣٣.

(٢) كارمن بوبيس نايبس، علامات العمل الدرامي، ترجمة: خالد سالم، مركز الحضارة العربية،

القاهرة، ط ٢، ٢٠٠٣م، ص ٣٩٥.

(٣) انظر: السابق، ص ٣٨٦-٣٩٦.

الجماعية، وكذلك من الواقع والوثائق التاريخية، يصوغها الكاتب من خلال ماهية ثابتة^(١).

والتناول للشخصيات الدرامية له عدد من التصنيفات ووفق رؤى المناهج التي تتعاطى معها والأدوات المعنية بها^(٢). وفي هذا البحث سيكون التحليل لها انطلاقاً من تصنيف الكم والكيف أي "طبقاً لدرجة بروزها النصي"^(٣) من حيث هي شخصية رئيسة أو ثانوية داخل المقامات، بالإضافة إلى الحديث عن شخصية الراوي تحقيقاً للتوازن بين فكرة السرد القصصي في الرواية واتزاناً مع الرؤية الدرامية التي تتخذ من عين الكاميرا راوياً لها، والبيان فيما يأتي^(٤):

١- شخصية الراوي:

في الدراما الممسوحة يتوارى -غالباً- تجسيد شخصية الراوي، فتقوم عين الكاميرا بأخذ هذا الدور بوصفها راوياً غفلاً، وإن صاحبها تعليق فالراوي ظاهر بإحدى خصائصه/أبعاده، وقد يشارك في الحكاية أو لا، وهذا خاضع لأنواع الراوي وتعدد صور حضوره في النص^(٥).

(١) التيجاني الصلعاوي، رمضان الغوري، معجم اللغة المسرحية، ص ١٦٢.

(٢) انظر: الصادق قسومة، علم السرد: المحتوى والخطاب والدلالة، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، سلسلة الرسائل العلمية (١٠٧)، ط ١، ١٤٣٠هـ/٢٠٠٩م، ص ٢٠٦.

(٣) جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٣م، ص ٣٠.

(٤) الحديث عن الشخصيات سيكون بعرضها الظاهري وربطها بالدرامية والبنية السردية، أما تحليل اشتغالها الدرامي العميق وحضورها القصصي المحفز ففي مستوى الإشارات؛ حتى يكون الحديث عن مستويي الأفعال والشخصيات مدججاً في مستوى الإشارات، وهي جماع المستويين السابقين.

(٥) انظر: محمد القاضي، وآخرون، معجم السرديات، ص ١٩٥.

وهذا بخلاف الحضور المؤثّر للراوي في السرد القصصي، فالقصة لا تتخلى عن راويها، ولا تفكّر في تجاوزه ولا سيما إذا كان الجنس الأدبي من المقامات التي اشتهرت بأنها تقوم في حبكتها على راوٍ وبطل كما في مقامات بديع الزمان والحريري؛ فالراوي "هو الواسطة بين العالم الممثل والقارئ، وبين القارئ والمؤلّف الواقعي. فهو العون السردي الذي يعهد إليه المؤلّف الواقعي بسرد الحكاية أساساً"^(١)، ولذا نجده عند دوليزال (Dolezal) "قياساً إلى الأحداث المروية، ينهض الراوي بوظيفة التمثيل. فالراوي هو الوسيط القولي للأحداث المروية"^(٢). وحتى لا تُفقد شخصية الراوي من نص قصصي وقت التحليل، وحتى لا يُقصى ما هو غير مُهتم به في الدراما الممسرّحة؛ فإن البحث سيحاول التوسط بينهما بإبراز الدور القصصي للراوي، مع البحث عن أثره الدرامي.

إن شخصية الراوي في عمل العباسي تحتاج إلى تأمل طويل، فالراوي في مقامات من سبقوه من أعلامها أبرزوه بوضوح ومكّنوه من أثر جلي في المقامة بوصفه راوياً مشاركاً في الحكاية، وهذا أدبر عنه العباسي في معظم مقاماته؛ فالراوي عنده لم يحضر على نحو صريح بحضور نوع واحد في كل المقامات من تسمية وممة ومشاركة كما نهج عليه غيره.

(١) السابق، نفسه.

(٢) سيلفي باترون، الراوي: مدخل إلى النظرية السردية، ترجمة: أحمد السماوي، وآخرون، معهد

تونس للترجمة، دار سيناتارا، تونس، ط١، ٢٠١٧م، ٦٧.

والراوي في المقامات المفحوصة نوعان: الأول المشارك في الحكاية/الصريح^(١) بأثر فاعل واضح الأثر في المعمار الدرامي، وحضر في المقامة الأولى عندما قال: "فكنت ألام السكون، ولا أخرج من الوكون، مستبدلاً تلك التزه في الغيطان، [...] فأكلتُ معه أكل من أرهقه الحياء، وأوثقه الاستحياء، لعلمي بوخامة تلك المربع، ولم يكن معنا ثالث ولا رابع"^(٢).

وكذلك ما جاء في المقامة السابعة حينما ورد اسم الراوي صريحاً: "ما حكاه قباث ابن رزين اللخمي عن نفسه، وما وقع له في أسره وحبسه"^(٣). وهذا النوع من الراوي في المرتبة الثانية من حيث كمّ وجوده في المقامات، وأزعم أن العباسي قصد هذا في معمار مقاماته؛ لينشئ عملاً يعبر به عن نفسه ويكسر تقاليد غيره، بدليل أنه كتب عشر مقامات لا خمسين خصوصاً أنه في زمن متأخر، ومخالفةً للمتقدمين قد تميّزه. ودليل ثانٍ أنه قلب النهايات المعروفة بالجحود والنكران إلى نقيضها بالاعتراف والشكران كما في المقامة العاشرة. أما الدليل الثالث فبنية المقامة منذ بدء تأسيسها تجرّدت من المسلّمات الفنية لجنس المقامات بأن تخلت عن تكرار حضور البطل والراوي.

أما النوع الثاني لشخصية الراوي فغير المشارك في الحكاية/الغفل الذي سيطر حضوره على معظم المقامات؛ إذ لا يُرى له أثر ملموس في المعمار الدرامي،

(١) انظر: محمد القاضي، وآخرون، معجم السرديات، ص ١٩٥.

(٢) عبدالرحيم العباسي، المقامات العشر، تحقيق ودراسة: حسن بن أحمد النعمي، ص ٨٣ وما بعدها.

(٣) السابق، ص ١٤٣.

فقد أدى بصمت دور عين الكاميرا دون تعليق أو توجيه، فضلاً عن المشاركة في مشهد الحدث الدرامي، وهذا البناء لإستراتيجية المعمار هو ما تميزت به المقامات العشر للعباسي من حيث راويها.

٢- الشخصية الرئيسة:

إن غياب شخصية البطل الثابتة المحدودة باسم معلوم وصفات معهودة في المقامات العشر لا يعني عدم وجودها؛ فهي تتشكل في المعمار الدرامي وفق مشهد الحدث المناسب لها وبما يتوافق بحبكة القصة ومحصلة "مجموعة الأفعال التي تمحورت حوله"^(١)، إذ لازمت سمة المكددي بعض المقامات وفارقتها في غيرها، فحضر البطل في شكلين انطلاقاً من التأسيس الأدبي لفن المقامات هما:

● البطل المكددي

● البطل غير المكددي

ويُلاحظ أن هذا امتداد لاختلاف شخصية الراوي الذي فارق ما اختطته المقامات الشهيرة من أسلوب. وهذه ميزة درامية تكسر نمطية البطل في المقامات، وهنا لب الدرامية التي تلتف على أي تنبؤ معد سلفاً بأن البطل هو المكددي، وأزعم أن الانحراف بشخصية البطل عن الكدية مكن معمارية البنية الدرامية من عمق أكبر.

(١) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط ١، ٢٠٠٢م،

أما عدد المقامات التي لها الغلبة في شكل البطل، فكانت من نصيب البطل غير المكدي بعدد ست مقامات، هي: المقامة الثالثة والخامسة والسابعة والثامنة والتاسعة والعاشر، وما بقي فمن نصيب البطل المكدي في المقامة الأولى والثانية والرابعة والسادسة، وبهذا نستبين أن الكدية ليست الفعل الدرامي الدائم في المقامات لتحويل درامية الأحداث بفعل سببي.

٣- الشخصية الثانوية:

الشخصية الثانوية هي تلك الشخصيات التي تقل مساحة ودوراً عن شخصية البطل، وهي تتدرج من شخصيات عالية الأهمية لدورها الفاعل وشديد الأثر إلى مستويات أقل، عندما تنطمس ملامحها مع من هو في مستواها، من مثل حشود الناس، وتسمى درامياً بالكومبارس (Comparsa). والقول إنها مستويات أقل لا يلغي أهميتها؛ فهي مكّون رئيس في بعض مشاهد الحدث الدرامي، كأن يكونوا جنوداً تحت لواء قائدهم الذي يؤدي شخصية البطل، فكيف لقائد في المعركة دون جنده؟! أو يحكي المشهد الدرامي قصة شجار بين فردين في جمع من أهل القرية، أو ذلك الحاجب الذي يفتح البوابة للحاكم، فلن يحدث أي فعل درامي إلا بعد الدخول إلى حيز مكاني آخر، وهكذا.

وأكثر ما ظهرت الشخصية الثانوية، فبوصفها رد فعل لشخصية البطل لبناء المشهد الدرامي، أما تلك المستويات الأقل فاعلية فتمثلت في جموع الناس وهذا هو الدور الذي هيمن على المقامات.

ويستدعي الحديث عن مستوى الشخصيات أمرين، هما: المحاكاة والحوار، وسيؤخّر الحديث عن المحاكاة، ويبدأ القول بالأخير، فالحوار "بنية مخصوصة حيث تتبادل الشخصيات مواقفها بطريقة محكمة ومنظمة"^(١) وبه يقوم الأداء الدرامي بين الشخصيات بما فيهم الراوي إذا شاركهم في الحكاية.

واستحوذ الحوار الخارجي على الحوار^(٢)، ومنه: "وجاء الذي خرج من المسجد وأغلق بابه وتفقّد أسبابه، وعندما رأي أنكر دخولي وسألني عن سبب حلولي، فقلت: رجل غريب جئت من السواد الساعة، ومعني بعض بضاعة، ولم يكن في الإمكان أن أتجاوز هذا المكان، فأجرتني يا إنسان، وتم الإحسان. فقال: نم مكانك فقد بلغت أمانك"^(٣).

ثالثاً: مستوى الإشارات:

آخر المستويات هو مستوى الإشارات "ويشمل كل سمات الشخصية النفسية والأنثروبولوجية والفكرية التي تنعكس على الأفعال والمسارات وتحدد المنظومة القيمية والمناخ العام"^(٤) والنظر في هذا المستوى ينطلق مما امتازت به المقامات وشخصياتها وحواراتها ومظاهر الحكمة الدرامية فيها.

وبالمحاة أعلّ أن معظم الدراسات التي تولت التحليل الدرامي للنصوص التراثية اختطت لنفسها تحليلاً يتشابه إلى حد كبير مع ما يفعله التحليل الروائي،

(١) خليفة الميساوي، الوصائل في تحليل المحادثة: دراسة في إستراتيجيات الخطاب، عالم الكتب

الحديث، الأردن، ط ١، ٢٠١٢م، ص ٥٣.

(٢) إن وُجد الحوار الداخلي في المقامات فهو غير واضح.

(٣) عبدالرحيم العباسي، المقامات العشر، تحقيق ودراسة: حسن بن أحمد النعمي، ص ١٤٠.

(٤) التيجاني الصلعاوي، رمضان الغوري، معجم اللغة المسرحية، ص ١٣٣.

وهو صواب بالنظر إلى أرضية الانطلاقة الموحدّة بينهما التي تعوّل على الحدث والشخصية والحوار والصراع.

والتحليل للمعمار الدرامي ينبغي ألا يغفل عن مستوى الإشارات وهي في غاية الأهمية؛ لتتبع مسار المعمار وما ينتابه من انحراف عن مساره لغاية فنية أو درامية، هذا من جهة، ومن جهة أخرى للتفتيش عن البصمة الدرامية التي يمكن أن يمتاز بها النص الدرامي الصّرف - كالمسلسلات والأفلام - أو معماره إذا كان يتقاطع معه غيره من الأجناس الأدبية كما في هذه الدراسة.

إن الحديث عن الإشارات ليس بمعناها السيميائي الخاص وما تحمله من مدلولات، فهذا يخالف منهج الدراسة، والمقصود كل علامة توحى بفعل درامي تبني حدثاً أو تصنع عقدة، تُمهّدها تصريحاً من سرد الراوي وحوار الشخصية، أو تلميحاً من أحد مظاهر/أبعاد الشخصية.

وبعد تتبّع أمكن حصر عدد من الإشارات مثلت ظاهرة عند العباسي، فبمجرد أن ترد عنده نشهد حركة فاعلة في المعمار الدرامي، وهي^(١):

الإشارة الأولى: التحوّل:

من الإشارات الكبرى وأكثرها وروداً إشارة التحوّل وانقلاب الأحوال الآخذة بتغيّر "الأحداث أو المواقف من النقيض إلى النقيض وفقاً لقانون الاحتمال أو الضرورة"^(٢). ومن العبارات الدالة على إشارة التحوّل: "فحركات

(١) فضّل الباحث ذكرها باقتضاب ثم التطبيق لاحقاً بالتحليل على مقامة اجتمعت فيها الإشارات.

(٢) محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، ص ٥٥.

الأفلاك، لا تبقى معها سعادة ولا إفلاك" (١)، و"الدهر له تقلبات وتحكمات وتغلبات، والأفلاك الدابرة، قدر رسمت على الأنام دابرة" (٢)، و"كان قد دارت الأفلاك بسعدهن وأنجز له الدهر صادق وعده" (٣)، و"أصبح فقيراً لا يملك فتياً ولا نقيراً يرثي له الشامت والحسود، ويرق له السيد والمسود" (٤)، و"إن الأسرى إذا طال مكثهم ببلد -ولو كان ردياً- صار لهم كالوطن، [...] وأمر بإحضار اثني عشر قدحاً بعدد بطارقه الكبار، [...] فمن خرج باسمه القدح الأول حوّل المسلمون إليه" (٥)، و"للدهر إدبار وإقبال، وللزهر مروج وأجبال، والفلّك يدور بالنحوس والسعود" (٦).

وتحت إشارة التحول الأحداث نحو النمو والتسارع بوتيرة أعلى نحو الصراع، وخصوصاً معنى دوران الأفلاك، فمنذ لحظة مجيئه تعلم أن المعمار الدرامي سيأخذ مساراً صاعداً نحو العقدة.

الإشارة الثانية: المرأة:

شخصية المرأة في المعمار الدرامي تستوقف متأملها كثيراً؛ فهي باعث إيجابي على مستوى الحكاية وما سيحدث على مستوى الأفعال، أو يكون العكس بأن تكون وبالأعلى النتيجة التي انعقدت بأفعال شخصية المرأة، ولا سيما

(١) عبدالرحيم العباسي، المقامات العشر، تحقيق ودراسة: حسن بن أحمد النعمي، ص ٨٦.

(٢) السابق، ص ٩٤.

(٣) السابق، ص ١٧٥.

(٤) السابق، ص ١٣٧.

(٥) السابق، ص ١٤٣.

(٦) السابق، ص ١٠٣.

بوجود الجنس الآخر/الرجل، فمرةً هي مصدر فرج للشخصية المحاورَة وانفراج العقدة برمتها، وأخرى تأخذ دور السلبية وتعقيد الحدث وتأخير انفراج النزاع. فمن الصنف الأول ما كان في المقامة الثانية عندما تغيّر حال الرجل من إفلاس مدقع إلى نعيم وافر برؤيته امرأة، فتقدّم لخطبتها، فتغيّر حاله: "بينما هذا المفلس يسير، في يوم عسير، وهو بحالة المقيد الأسير، إذ رأى سرب نساء، كظباء الوعساء، [...] وأصبح مغبوطاً محبوراً، [...] يحمد الله على بلوغ الأمنية قبل هجوم المنية"^(١).

ومن الصنف الثاني موت الزوجة قبل زوجها فيستوجب دفنه معها حياً، ومع هذا قبل الرجل؛ لحيه لها: "مَن مات من الزوجين يُدفن الآخر معه حياً ولا يترك في الأحيا، ولنا بئر كبيرة، نديهما فيها بالحبال، ونسلمهما إلى الوبال، [...] فألجأتني الصباة بها إلى الرضا، [...] ثم إنها اعتلت علة كانت معها غشية، فجاء ما يُحذر من الخشية"^(٢).

هذان المساران ليسا جامدين بأن تكون شخصية المرأة في المعمار إما إيجابية أو سلبية، فمما طرأ في غير مقامة بأن أضحت شخصية المرأة مركبة من الصنفين السابقين، كما في المقامة الرابعة التي كانت مصدراً لمداهمة الرجل بالموت، ثم أنقذته مجدداً في قالب شخصية أخرى^(٣).

(١) السابق، ص ٩٤-٩٧.

(٢) السابق، ص ١٥٢.

(٣) السابق، ص ١١٨.

ولعل من أبرز مواقف شخصية المرأة مشهد هروب الزوج؛ لفقره وإفلاسه عندما طلبت منه ما تقوى به وتقوى به ابنيهما: "فطلبت منه عند الولادة ما جرت للنساء به العادة، [...] فأوهما أنه يخرج لتحصيل الأرب، ولم تكن له همة إلا الهرب"^(١).

ومع شائن فعلته إلا أنها استقبلته بعد سنوات من اختفائه حتى خالوا هلاكه: "فعندما لمحتة عرفته مع شحوب حاله، وتزايد إحماله، فلم تملك نفسها أن خرجت إليه، وألقت نفسها عليه، فتناحبا وتباكيا"^(٢).

إن الإشارة بشخصية المرأة لها دلالاتها الرمزية، ومن أبرزها أنها محك التحول في المعمار إذا كانت موجودة فيه؛ لما تحمله من رمزية الإخصاب، والعائلة، والاستقرار وخصوصاً أنها تُذكر بتلازم جلي مع الوطن والسفر والارتحال^(٣).

الإشارة الثالثة: الصنعة:

إشارة الصنعة من تنقلات الحدث الجلية في المعمار الدرامي، والصنعة هي المهنة والعمل الذي يتقنه الإنسان؛ ليقنات منه ويعتاش عليه. وهذه الإشارة تكون نقطة تبدل في مسار الأحداث للشخصية الرئيسة في المقامة أو ما هو قريب منها من شخصيات ثانوية في مستواها العالي داخل العمل الدرامي، فتكون المنجاة في بلاد الغربة من بابها حين تعطي الحد الأدنى من احتياجات العيش، ومن ذلك: "كان للشيخ حانوت للعطارة، يقتضي بها في التكسب

(١) السابق، ص ١٦٠.

(٢) السابق، ص ١٦٣-١٦٥.

(٣) بحث هذه الظاهرة بالمنهج السيميائي سيبرز عدداً من النتائج المدهشة.

أوطاره، فكان يجلس معه فيه من ابتداء النهار، ثم يرجعان إذا ولى عمره وانهار، وإليه الضبط والحساب، ويده التحصيل والاكتساب"^(١).

وقد ترفع الصنعة صاحبها من فقره الأصيل إلى مراتب طارئة أعلى، ومنه: "فأقبل نحوه وسلّم، وبجأته إلى دواة تكلم، فقال: أو تحسن الكتابة؟ قال: نعم -ومن يقبل المثابة-، قال: فإني أكفيك إراقة ماء الحيا، بما يتحصل لك مّي ويتهيأ، بأن تكتب لي مشترى هذا الخانوت ومبيعه، وتضبطه جميعه، ولك كل يوم من الدراهم الخمسة، ولا تشكو تعب الإنفاق ولا مسّه، [...] ثم إنه رفع له حساب شهر، فأخذه العجب والبهر، وشكر أمانته"^(٢).

وقد تعود الصنعة بالشخصية إلى مرتفعها التليد الذي افتقدته بوصفها وسيلة لاغتناه والإغداق عليه لبركتها، ومثله: "فبينما هو مفكر فيما وصل إليه الحال، [...]، ودموعه تساقط تساقط المطر، [...]، إذ دخلت امرأة ذات هيئة وسيمة تدل على أن وراءها نعماً، فبدأته بالسلام، ثم قالت له بلطيف الكلام: هل تحسن قراءة القرآن؟ قال نعم: وأفوق فيها الأقران. فقالت: قم معي إلى البيت، [...] لتقرأ ما تيسر عسى يذهب عنا من الكرب ما تعسر، وأنت تربح الأجرة والأجر"^(٣).

وفي هذا السياق تعطي إشارة الصنعة دليلاً على ما تُمثله ثقافة العصر من اعتلاء أولي الكتابة مراتب عليا في البلاط، ومن ذلك: "وقصد جار الوزير

(١) عبدالرحيم العباسي، المقامات العشر، تحقيق ودراسة: حسن بن أحمد النعمي، ص ١١٧.

(٢) السابق، ص ١١١.

(٣) السابق، ص ١٨٣.

مدلاً بفضل الغزير، وأعرب عن بلاغة وفصاحة وسلامة ونصاحة، [...] فسُرَّ بوروده سرور الأحباب بلقاء الأحباب، ومد له من أنواع المعيشة الأسباب، [...] واستعمله في أكبر سلار عن الديوان العزيز، فأبرزها كالديوان الإبريز، بالمعنى البسيط واللفظ والوجيز"^(١).

ومنه أيضاً: "مَنْ منكم يتوجه إلى ملك الروم فيأتي بكاتب من الكتّاب، فيعلم ابنتي صنعة الكتابة، ويعجل إلى مليكه مكرماً إياه؟ فأعلمته بأن رسوله لا يأتيه بأحسن مني خطأ، سواء عجل أو أبطأ، فاستكتبني فكتبت ما أعجبه، وقابله بما كان يأتي إليه من الرق بخط الكتبة، فاستحسن خطي واستجاده، وشهد لي كل من رآه بالإجادة، فسلم ابنته إليّ وعوّل في تعليمها الكتابة عليّ"^(٢).

الإشارة الرابعة: رد الصنيع:

انتظار العاقبة وما تؤول إليه أفعال الشخصية على مستوى الأفعال، تشتمل على إشارة لا يمكن تجاوزها هي إشارة رد الصنيع/المعروف ومقابلة الإحسان بالإحسان. وهذه الإشارة مما تلفت نظر الباحث عموماً في السرد القديم، ويبدو أن ظروف المعيشة وقتها هي الداعية إلى مثل ذلك إلى جانب الأخلاق الداعية إليه، غير أن الأول أولى؛ فالحاجة بين الناس في ذلك الزمن كانت أشد؛ فالمجتمعات ما كانت مؤسسية باحتراف كالיום ولا مدنية بقوتها الآن، وأحسب أن موضوع رد الصنيع من الموضوعات الجديدة بالتوقف عندها ودراستها.

(١) السابق، ص ١٣٣.

(٢) السابق، ص ١٥٠.

أما في هذا البحث فرد الصنيع نقطة تتوقف عندها الأحداث في مسيرها، والشخصيات في أفعالها، والعقدة في حبكةها؛ فهي إن كانت تمرّ مروراً خاطفاً وبإشارة سريعة من الراوي أو شخصية البطل إلا أنّها معبر جوهري نحو حدث نازل تنفرج منه العقدة أو تبني عقدة أخرى مركّبة، ولذا نجد التحوّف من الفشل في رده، من ذلك: "لا تكلفني شكر صنيعك فإني لا أستطيعه، ولو ذهب فيه عمري جميعه، غير أنني أكل إليك شركك إلى من ألهمك فعل الجميل، وهو الكفيل بذلك والحميل"^(١).

وفي موضع آخر يكون طلب رد الصنيع ولو بالنزر: "وجاز من المعروف ولو بجزء من صوف خروف، وواس من الفقد، ولو بأقل النقد، وأسعف من الفقر ولو بقدر ما يتحصل العصفور من النقر، [...] وأعط من الإحسان ولو بحلاوة اللسان"^(٢).

إن الإشارات الأربع السالفة من أكثرها حضوراً في المقامات، وأبينها وضوحاً من حيث التأثير في الحدث ومن ثم حبكة المعمار الدرامي، فهي مُلازمة للمقامات كلها مفرّقة، أما اجتماعها فبوجود اثنتين أو ثلاث منها في معظمها، وارتصاصها جلّها لم يحدث إلا في المقامة العاشرة، -وسيقف عليها الشرح والتحليل باستفاضة انطلاقاً من الإشارات الأربع-. وهاته المقامة ذات مستوى عالٍ؛ فالمستوى الفني بين المقامات متفاوت.

(١) السابق، ص ١٨١.

(٢) السابق، ص ٨٥.

وتحكي المقامة^(١) قصة أخلاقية حدثت بين رجلين بدأت بإشارة التحول التي لحقت رجلاً من "أعيان البصرة قد حباه الله توفيقه ونصره، وجمل به وقته وعصره، [...] وكل من يعرفه يقول لله دره، وكان قد دارت الأفلاك بسعده، وأنجز له الدهر صادق وعده"، فهو رجل يملك المال والجاه والمكانة الاجتماعية، حتى أصابته حادثه مهّدت لها إشارة التحول بدوران الأفلاك فكان "من قضاء الله المحتوم، وسر غيبه المكتوم، أن قوّى في عقله الرصين السفر إلى الهند أو الصين، لنفوذ الأقدار، وما يجري به الفلك المدار، فشحن الفلك بأنواع التجارة، وفارق وطنه ووجاره، وركب ثبح البحر الزخار، [...] فهاجت ريح أقلقت وروعته، واشتدت ودامت فأزعجت وأفزعت، [...] حتى أجمه الغرق، وعم الفرق".

في هذه الأحدثة نعيش مع الرجل النكبة التي حلّت به وبتجارته، وما يمكن أن يكون مصيره في نهايتها، وهل انتهت حياته برحلته؟ لا، فقد ركب "من نجا منهم ألواح السفينة، وقصد واجهة المدينة، وكانوا بمقربة من الساحل فطلعوا إليه حفاة عراة، وكل مشغول بما دهاه وعراه، وطلع صاحب السفينة فقيراً، لا يملك فتيلاً ولا نقيراً"، وهنا تنبني أحداث صاعدة تشد من أزمة العقدة، فكيف سيعيش في بلدة لا يعرف فيها أحداً؟! وكيف سيقتات بعد أن كان مكفياً؟! فلا دربة له على أعمال شاقة أو رزق المياومة، وهي خيرة تلقي بظلالها على البعد الداخلي للشخصية، "فبينا هو يدور في

(١) السابق، ص ١٧٥.

تلك المحال، وقد استعان بشديد المحال، ويفكر في ذلك الحال وكيف تغير واستحال".

والقلق الذي ساور رجل البصرة لم يطمس المظهر الخارجي لشخصيته وما كان عليه من عز وجاه وحصافة عقل، وفي مثل هذه الحالة لا يرى إلا المبصرون بعين الفراسة، حينما "مرّ بدار واسعة الفناء، عالية البناء، وعلى بابها رجل نبيل، كبير جليل، له خدم وأتباع، تدل على علو المهمة وطول الباع، فحين وقع عليه بصره لاح له ضره وحصره، وعلم من سيماه أنه من بني النعيم وإن كان ما به من الخصاصة قد غم وعم، والفراسة الصادقة ترى العشيّة والقبيلة".

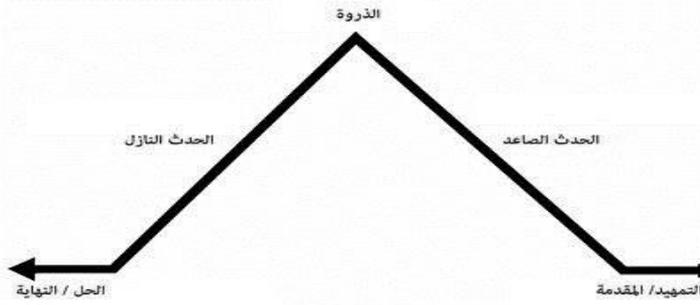
ولما علم بحاله وما حدث له سلاه في مصابه، واستضافه ومكّنه مما يعيش به، فقد كان الرجل "صاحب دولة في ذلك القطر وسعادة، وقد أمن من إبراق الدهر وإرعاده، فعاش في كنفه برهة من الزمان" إلا أن استقرار حاله لم يمنعه من الحنين إلى بلده وأهله؛ "إذ دخل عليه صاحب الدار، ورأى ما في وجهه من شحوب الأكدار، فقال له: وقع في نفسي أن نسير جميعاً إلى الساحل، [...] فلعل وعسى أن يلين من قلبك ما عسا، [...] فلم يسعه غير الموافقة".

فأوقفه الرجل على الساحل ليمنحه سفينة محمّلة بالأرزاق للعودة إلى أهله، فجف "الشكر على لسانه وعلم أنه عاجز عن أداء شكر أدناها"، فتتضح هنا معالم إشارة رد الصنيع عندما قال رجل البصرة: "لا تكلفني شكر صنيعك فإني لا أستطيعه، ولو ذهب فيه عمري جميعه".

ولم تكن هذه نهاية القصة، فالرجل المانح دارت عليه الدوائر لما "غضب عليه ملك قطره، [...] فأحيط بأمواله وذخائره، وأهله وعشائره، [...] فخرج عن المدينة خائفاً يترقب، إلى أن دخل البصرة، فأيقن أن الله تعالى قد وضع عنه إصره، اعتماداً منه على ذلك الصاحب ومكافأته"، غير أن رجل البصرة لم يعره اهتماماً ولم ينظر إليه نظرة العارف، فيئس ودخل مسجداً. ثم تأتي إشارة المرأة العجوز التي دلفت عليه سائلة: هل تعرف قراءة القرآن؟ فكان جوابه نعم، وهذه المعلومة ما كانت تعرف عنها العجوز إلا من رجل البصرة الذي أرسلها إليه حتى يجد مدخلاً لمساعدته، وهنا تظهر إشارة الصنعة أيضاً، والتأمل للإشارتين في هذا السياق يجدهما مرتبطين بالأمان والرزق، فالمرأة سكن والصنعة رزق، وما اجتمعتا حتى حصل للرجل تمام العيش، ولذا قالت له: "إن لي بنتاً مات أبوها وأكابر الناس خطبوها، وقد رأيت إثارك بها قريةً أتقرب بها إلى رب الأرباب".

وييدر سؤال لم ترك رجل البصرة صاحبه وغافله بإرسال أمه إليه في المسجد، ثم تزويجه ومنحه المال للمتاجرة؟! فسّر ذلك قوله: "يا أخي إني لم أعرض عنك حين رأيتك لجفوة، فلا تعدّها عليّ هفوة، ولكني ما أحببت أن أراك إلا على حالتك المعهودة، وهيئتك الحسنة المشهودة". وهذه هي لحظة التنوير في القصة.

وهذه الإشارات وما اعترها من أبعاد الشخصيات، ونظام الأحداث، وسير الحبكة نحو الذروة/العقدة توقفنا على هرم/مثلث الروائي والمسرحي الألماني فرايتاغ (Freytag):



فالبداية بخروج الرجل من البصرة، ثم مروره بحدث صاعد يُغرق سفينته، وصولاً إلى العقدة وهي ذروة حالته وضياعه، ثم الحدث النازل بعمله مع الرجل المحسن، فانفراج العقدة بعودته إلى أهله.

ثم يحدث ما أظنه مميزاً في المعمار الدرامي لهذه المقامة؛ إذ عادت الأحداث بالعكس من على سلّم الهرم نفسه لكن مع المحسن الذي بدأت قصته بمثل ما حلّ به قصة غيره بعقدة أشد تازماً بعد تجاهل رجل البصرة له، لغاية أذكت الحراك الدرامي في المقامة، إذ يريد أن يراه في هيئته الحسنة المعهودة.

وبعد ما مضى يدلّف القول إلى الحديث عن المحاكاة^(١) (Imitation) والتطهير (Catharsis) وهما من مصطلحات النقد الدرامي الموروثة عن أرسطو، ثم ربطهما بمتفرقات القول فيه بهذا البحث.

والبدء بتفسير المقصود على حد أرسطو بأن المحاكاة تكون عرضاً لعمل له طول معيّن عن طريق لغة منمقة تعتمد في عرض عناصرها المختلفة على التمثيل

(١) هنا استئناف القول عن المحاكاة بعد الإشارة بتأخيرها وقت مرافقتها لجزئية الحوار في مستوى الشخصيات.

أو السرد، وهذا يؤدي إلى تطهير النفس عن طريق الخوف والشفقة بإثارتها مثل هذه الانفعالات.^(١)

وانطلاقاً من هذا نجد أرسطو يربط الدرامية في حالتها الإبداعية بما يُحتمل أن يحدث في الواقع وليس مجرد مطابقته؛ لأن المطابقة تقليد محض، وحينئذ لا إبداع عالي المستوى يمكن مشاهدته، أما المحاكاة على فرضية وجود فُرصٍ تُحققها على أرض الواقع، فإنها تعطي مساحةً أوسع للإبداع عند كاتب العمل الدرامي، بما يهيئ المتلقي له على نحو أكثر تفاعلاً من شعورين يتشكلان عنده هما الشفقة والخوف، فالشفقة تنبعث عما يجري من أحداث ولا سيما المأساوية منها، والخوف يرتبط بالمصير الذي يمكن أن يلاقي مثل موقفه، فيؤدي العمل الدرامي حينها وظيفة اجتماعية^(٢) في مثل هاته المحاكاة التي يراها المتلقي، فيحصل له التطهير "العدد من الانفعالات المتباينة التي في نفسه؛ كي يتخلص من نزعاته الشريرة، ورغباته الجامحة، وفرديته العمياء، وتهوره الأحمق [...]" حينما

(١) هاته العبارة كثرت فيها صيغ الترجمة إلى حد التعارض أحياناً، فمنهم مثلاً من يقول بالتمثيل دون السرد وآخر يقول التمثيل أو السرد، وما عرضته أعلاه هو من المعنى العام للترجمات التي اطلعت عليها بما يتوافق مع هذه الدراسة. وأحسب بعد المراجعة الدقيقة في هذه الجزئية أن تراث أرسطو يشوبه قدرٌ جلي من الارتباك في ترجمته، وخصوصاً أن تراثه لم يصل كاملاً. انظر: أرسطو، فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، ص ٥٥.

باتريس بائي، معجم المسرح، ترجمة: ميشال ف. خطّار، ص ١١١، ٣٣١-٣٣٢.
عبدالمعطي شعراوي، النقد الأدبي عند الإغريق والرومان، ص ١٢٩.
محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، ص ٢٢.

(٢) انظر: إسماعيل فهد إسماعيل، الفعل الدرامي ونقيضه، دار العودة، بيروت، ط ١، ١٩٨١، ص ١٦٦.

يشاهد بعينه مصارع الآخرين ودمارهم"^(١)، وبهذا التماهي (Identification) تكون "لذة الإحساس من جديد بجزء من الأنا القديمة المكبوتة التي تأخذ وجهاً في أنا الآخر"^(٢) من مسلك رؤية الذات في جسد آخر له صفاته وطباعه^(٣). إن الأنا التي تجرّب الأحاسيس في أنا الآخر على سبيل التماهي يجعلها في أمنٍ من أن تكون حقيقةً تحت ضغط الموقف، فيحدث شعور التطهير بمجرد انفراجه كأنه وقع فعلاً. ومثله في الواقع المعاش لحظة الاصطدام في حادث على الطريق لأحدهم، حينها ترى القريب منه الذي أوشك أن يكون المصاب يقول: "الحمد لله، لم يكن أنا!!!". والتعبير الأدبي عن مثل هذا المعنى ما ورد في الأمثال: "السعيد من وعظ بغيره"^(٤).

ومن النصوص الماضية التي مرت بنا في تحليل عدد من المقامات نستطيع أن نتلمس المحاكاة والتطهير بما أوقفنا عليه من تجارب يمكن لها أن تقع بواسطة ما يسمى "الإيهام بالواقع"^(٥)، ولعل أبرز ما يمثّل هذا ما حدث من دفن الشاب مع زوجته الميّتة والوَحْشَة التي لحقت في القبر، وكيف بذل كل سبب

(١) محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، ص ٧٧.

(٢) باتريس بايي، معجم المسرح، ترجمة: ميشال ف. خطّار، ص ١١١.

(٣) انظر: السابق، ص ٢٧٦.

(٤) الميداني، مجمع الأمثال، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الفكر، بيروت، ط ٣،

١٣٩٣هـ/١٩٧٢م، ص ٣٤٣.

(٥) انظر: إبراهيم حمادة، هوامش في الدراما والنقد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط ١،

١٩٨٨م، ص ١٢٨.

لينجو بحياته^(١)؛ فالمحاكاة هنا جاءت بفرضية قد تقع، وبصفة خاصة عند من لهم آراء مخالفة للفطرة والمعتقدات السماوية، وهنا تتمثل حالة التجربة الآمنة للإنسان في أنا الآخر ويستشعر معها النص درامياً فيما لو كان هو في الموقف ذاته، فظهر مشاعر الشفقة على حالة الشخصية والخوف على عاقبتها من مصير مأساوي حتى تحدث لحظة التنوير والحل للعقدة، ثم تنفرج الأسارير ويحدث التطهير، وبهذا فالمحاكاة ليست للأشخاص فقط بل للأفعال والحياة بما فيها من سعادة وشقاء^(٢).

والتطهير لا يكون إلا بعد خوض معركة صراع، وكلما زاد الصراع زادت معه مشاعر الشفقة والخوف المفضيتان إلى تطهيرٍ بأثر أكثر ظهوراً وأعمق تأثيراً. ولذا فإن الصراع "يمثل العمود الفقري في البناء الدرامي، فبدونه لا قيمة للحدث"^{(٣)(٤)} على مستوى الفعل الدرامي، وهو بتعبير هيجل (Hegel) "يجري في محيط مكوّن من النزاعات والتصادمات، ومعرّض لظروف وعواطف وطباع تصطدم معه أو تعارضه. وتولّد هذه النزاعات والتصادمات أفعالاً وردود فعل، تكون تهدئتها ضرورية في لحظة معينة"^(٥)، ولذلك عُرف الصراع بأنه ما ينتج

(١) انظر: عبدالرحيم العباسي، المقامات العشر، تحقيق ودراسة: حسن بن أحمد النعيمي،

ص ١١٨-١١٩.

(٢) انظر: أرسطو، فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، ص ٩٧.

(٣) عبدالعزيز حمودة، البناء الدرامي، ص ١٠٥.

(٤) انظر في هذا السياق: عبده دياب، التأليف الدرامي، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، ط ١،

١٤٢٢هـ/٢٠٠١م، ص ٧٢.

(٥) باتريس باي، معجم المسرح، ترجمة: ميشال ف. خطّار، ص ١٤١.

عن الصراع الدرامي "من قوى منافسة في الدراما. ويضع شخصيتين أو أكثر في حالة خصام، ورؤى مختلفة للعالم أو مواقف إزاء الموقف نفسه" (١) وصولاً إلى حل أو إنهاء لعقدة.

(١) السابق، نفسه.

أشكال الصراع في المقامات:

يكشف الصراع عن رؤية الكاتب الدرامي، ومنه تتبدى رؤيته واستشرافه، ففريجة "مؤلفي النصوص الدرامية متفتحة على الكثير من المفاهيم النقدية التي سبقت زمانها"^(١)، فيأخذ أشكالا في المعمار الدرامي بلغت ثلاثاً في المقامات، هي:

أولاً: صراع فطري:

الصراع الفطري من مكونات الإنسان السوي التي إن غابت عنه انتقل إلى مستويات لا يرتضيها؛ فالتخاذل عن طلب الرزق يأخذه إلى دائرة الكسل والاتكال، والاستسلام لصعوبات الحياة تجنح به إلى العجز وقلة الحيلة، وترك الدفاع عن حقه يحوِّله إلى ألعوبة بيد الناس فيُعير بالضعف، والرضا بالأسر يسمه بالعبودية، وهكذا، وبهذا تتلمس وجهاً لمصطلح المحاكاة التي مرّت بنا. ومن الصراع الفطري الذي انشدت به عقدة الصراع في المعمار الدرامي الحُبُّ، فقد ورد هذا الموضوع على نحو يمكن ملاحظته. ولا يقف الأمر على مسألة ما دار بين حبيبين، فهو يتعداه إلى أن يكون سبباً للافتقار أو التعرض للموت أو النجاة من موقف ما أو الوقوع فيه. ومن أبرز ما جاء من صراع الحُب: "وكان حين تملّى من غرامها شبعاً ورياً، أخبرته أن اسمها الثريا، ومضى لهم في ذلك اليوم من البسط ما أربى على الأمس، إلى أن غابت الشمس، ففرقهم هجوم الليل، وثمر من أنسهم الذيل، فتفرقوا عازمين على

(١) منصور نعمان نجم، الاتجاهات النقدية في النص الدرامي الأجنبي: مقارنة نقدية، المجلة الدولية

للعول الإنسانية والاجتماعية، بيروت، العدد ٩، سبتمبر ٢٠١٩م، ص ١٤.

الاصطباح عند إسفار الصباح، ثم سلّ الفجر حسامه المشرق من جفن المشرق، تراكضوا إلى تلك الديار تسوقهم الأقدار، فعندما دخلوها فدّاهم النخاس وحياهم، [...] واعتذر ببيعها لراغب وردّ عليها ليلاً، [...] فانصرفوا خائبين، ولفعلته عائبين، وأما ذلك الشاب فذهبت أفراحه، وتزايدت أتراحه، وقام يجر برجليه وهو كالمغمى عليه، ولزم الوساد مريضاً، وأورثه الحزن داءً طويلاً عريضاً^(١).

ابتدأ الصراع بحب شاب لجارية، وبعد سمرهما تعاهدا على اللقاء صباحاً، إلا أن النخاس باعها آخر الليل كما يزعم. والصراع في هذا النموذج من نوع الصراع الداخلي الذي قام عليه الحدث في شخصية الشاب، فقد مرض وتأزم حاله، وكل ظروف حبكة المقامة تسعى نحو الانفراج بمداواته مما به، وطال ألمه حتى لاقاها بعد يأس.

إن اللوعة في موضوعة الحب تمس قلب المندمج في شعوره، فهو شعور إنساني سامٍ اعتاده العرب في أدبهم منذ عصرهم الجاهلي في أشعارهم وأخبارهم، وألفت النظر إلى أن ملمح الصراع ورد كثيراً في تراث الأدب العربي، وإن كان بمساحة أقل في القصيدة لقوانين الشعر الفنية، فالنثر بخلاف ذلك لتحرره من القيود. وأظن أن الأخبار الأدبية في نقل أو صنع صراع الحب جاءت لإشباع الرغبة العربية القديمة في الاستماع إليها والاستمتاع بها، وهذا يعطي إشارة على أن المقامات بفتنتها القصصية العالية التي تفوق فيها الأخبار - على الأقل في

(١) عبدالرحيم العباسي، المقامات العشر، تحقيق ودراسة: حسن بن أحمد النعمي، ص ١٣١ -

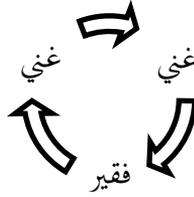
ظني- ما هو إلا تجويد في يرتقي بنسج الموضوع من مجرد خبر إلى مستوى القص الواعي، وإن أهتمت المقامات بمحدودية حركتها بسبب السجع- وأنا لست مع هذا- فإن النقد الحديث اليوم ينظر إلى القصة القصيرة وعينه على مقدار اللغة الشعرية فيها؛ فالجمال اللغوي في القصة القصيرة مطلب نقدي لا تسقط المطالبة به، وعليه فإن السجع، والجناس، والتوازن، وغيرها من الفنون البلاغية في علمي البيان والمعاني التي تسعى إليها المقامات، هي ذروة سنام اللغة الشعرية في السرد الحديث.

وصراع الحب في المعمار الدرامي له علاقة وثيقة بصناعة المقامات؛ لما فيه من تواصل بين اللغة والموضوع المطروح على نحو أشد من غيره؛ فالحب مرتبط بالمرأة التي تستدعي جمال الخلق والخليفة، وانعكاساً لهذا فإن اللغة تزين بعلمي البيان والبديع وخصوصاً الأخير في فن المقامات، وهنا يحدث التقاء جمال موضوع الحب بكل ما فيه مع اللغة التي وظفت بالصناعة البلاغية جماليات الألفاظ، وذا يلقي بظلاله على المعمار الدرامي داخل المقامة لمن يتدبر في ناحيتها اللغوية التي هضم حقها كثير من الباحثين والنقاد بقولهم "صناعة كتابية متكلفة"!!

ومن الصراع الفطري طلب الرزق، وهو سمة طاغية في معظم المقامات، وقد كان هماً جلياً عند العباسي، وخصوصاً إذا ارتبطت عنده بتقلب الأحوال، ودوران الأفلاك، ولذا نجده في إحدى المقامات يدخل مباشرة في صراع تغيير الأحوال الحائرة على طلب الرزق، والتنقيب عنه في الحالة المزرية للشخصية التي تبني الصراع، وهو من نوع الصراع الخارجي الذي يقوم على مواجهة الحياة في

صورتها المادية، فيقول: "حُكي أن بعض بني الآمال، أصبح صفر اليدين من المال، لا يملك بنت ليله، ولا يجد من يذهب حزنه وويله، وليس له حرفة، بل هو مشمول بالخرفة، يمسي في هوس الأمانى ويصبح، ولا يلقي ما به يستصبح"^(١).

إن هذه التقنية المستخدمة للمعمار الدرامي في المقامة تقوم على الاسترجاع، وهي العودة من حدث النهاية، فالرجل أفلس وفقد كل ما يملك، وهي نهاية بالمنطق الزمني تأتي متأخرة، فأين الأحداث التي سبقتها؟! إن البدء من عقدة الحدث يجذب الأسماع ويقحم المتلقي في دوامة الصراع مباشرة، التي لا تنفرج لاحقاً إلا باغتناء الرجل مجدداً، وهنا تظهر العلاقة بين المحذوف من بنية السرد والنهاية؛ فهي علاقة أخذت شكل الدائرة، فبدأت بقول مُضمر بأنه غني ثم افتقاره ثم عودته لسالف عهده. وانظر الشكل التالي



ويأتي صراع الأسر وطلب الحرية والانفكاك من القيد على نحو أقل من سابقه، ولا يمكن تجاهله؛ لسببين: أنه من متطلبات الحياة الكريمة للرجل العربي الأبّي الذي يرفض الضيم، والآخر إذا كان الأسر من الأعداء كما يحكي قبث بن رزين اللخمي عن نفسه، وهذا يروي حقبة تاريخية خلت، يقول:

(١) السابق، ص ٩٣.

"أسرت في خلافة معاوية، عند كلاب الروم العاوية"^(١) ثم يستمر في سرد أسره وحتى الخلاص منه.

وصراع الأسر المعاش لم يكن فقط من قباث وحده، فقد عانى منه في وقتٍ مضى البرجانُ نفسه الذي أُسر عند آخرين، فأضحى صراع الأسر هنا مركّباً من صراعين: الأول أسر قباث والثاني أسر البرجان الذي يأسر قباث، فيكون في العقدة أسارى انفراج؛ لعلاقة المشابهة بين الشخصيتين، فما هو فيه الأول قد تلمّ منه الثاني، يقول البرجان: "فلما تمّت لي خمس عشرة سنة كأنها سنة، ركبت يوماً لارتياذ منزل، وأبعدت لأكون عن الناس بمعزل، [...] وتوجهت لطلب الصيد، [...] وأمرت الطباخين فطبخوا لي ما اشتهيت من الطعام، [...] وإذا بصيحة قد علت، [...] فنظرت وإذا برؤوس أصحابي تساقطت عن الجسوم، وقد أحاط بهم القدر المحتوم، فتنحيت عن مكاني، ولبست لبس ثياب بعض غلماني، [...] وأسرت كأسر العبيد وحملت مقيداً من تلك البيد"^(٢).

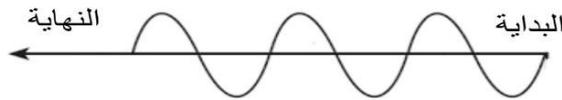
وصراع الأسر يكشف عن محاولة الفكاك منه، فقد أحسّ أنه بلبس ثياب الخدم من الغلمان قد يغيّر مصيره، ومع هذا لم ينجح في الفرار. وتمعّن كيف يمكن لبعد الشخصية الخارجي أن يزيد من توتر الصراع أو يقلله، فاللباس دليل على طبقات الناس الاجتماعية أو توجهاتهم الفكرية والدينية، أو مكانتهم من

(١) السابق، ص ١٤٣.

(٢) السابق، ص ١٤٩-١٥٠.

حيث الرئيس والمرؤوس، وهذا مما أدركه البرجان في صغره وقت الحادثة، فتغيير الملابس لم ينجّه من الأسر ولكنه أنجاه من القتل! فانبنت أحداث الحكمة الدرامية من الفعل السببي الذي قام على تزوير شخصيته عن طريق اللباس، فتراجعت حدة الصراع الذي تعرّض له؛ ليسمح لكاتب المقامة بالاستمرار في إنشاء أحداث أخرى.

لقد مرّ الصراع بوتيرتين عالية بأسر قبث ثم استمر تعاليها حتى انتهت بفك أسره، كذلك مرّ بوتيرة متذبذبة بين العلو والهبوط التي تعرّض لها البرجان. والتذبذب لم يربك المعمار بل زاده توازناً وتهدئة في نزول الأحداث نحو الحل، وهذا خالف المعهود عن الحدث النازل؛ فالحدث النازل يكون سريعاً باتجاه الحل حتى لا يترك فرصة للتنبؤ، فكلما زاد الحدث النازل بطئاً زادت احتمالية انكشاف النهاية، ولو حدث هذا لكانت نهاية باردة تتلاشى معها لحظة التنوير المرتقبة؛ فصراع أسر البرجان جاء في منتصف عقدة صراع قبث، فهذا السرد في مناطق وأوقفه في أخرى بحركة يُلاحظ فيها تناوب مرحلي الصراع، فتبدى درامية الأحداث بين الشخصيتين اللتين عاشتا حالة صراع الأسر وطلب الحرية. والتناوب في تموضع الشخصيتين لشدة عقدة الحكمة أخذ يبني تموجاً له قمة وقاع حتى وصل إلى النهاية. وانظر الشكل التالي:



ثانياً: صراع أخلاقي:

الصراع الأخلاقي من الصراعات التي تتفاوت فيها نسبية مفهوم الأخلاقيات ومقدار ما يتداخل معه من القانون والدين أو علوم أخرى تتقاطع معه^(١)، إلا أن النظر سيكون فيما أخذ الصراع فيه منحى أخلاقياً بمفهومه الواسع بإشارة حوارية أثناء الفعل الدرامي.

إن المفهوم الأول لمعنى الأخلاق عادة يسير نحو الأبعاد الداخلية للشخصيات، وهي "العادة والطبع اللذان يتصف بهما الإنسان، ولا يصدر فيهما عن تكلف أو تصنع"^(٢) ومنها الصدق والأمانة وحفظ العهد إلى غير ذلك.

وفي المقامات الأخلاق بهذا المفهوم محط للصراع، ومن ذلك ما ظنه الشاب المغترب كذباً عليه من الشيخ المسن وغشاً له، الذي زوجه من طائفة تدفن الزوج الحي مع صاحبه الميت، فلو كان يعلم ما أقدم، فقد اكتشف الأمر مصادفة، وعندها:

"لطم الشاب وجهه وبكى، وتألّم وشكا، فقال للشيخ: لم لا أخبرني بهذا الحديث قبل أن أوقع في هذا الموقع الخبيث؟ وهلاً نصحت وعن هذا الخبر أفصحت. بل أوقعتني في أخبث الأشرار، مع أهل الكفر والإشراك،

(١) انظر: أ.س. رابويرت، مبادئ الفلسفة، ترجمة: أحمد أمين، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة،

ط ١، ٢٠١٢م، ص ٤٥.

(٢) محمد الكتاني، موسوعة المصطلح في التراث العربي الديني والعلمي والأدبي، دار الثقافة للنشر

والتوزيع، المغرب، ط ١، ١٤٣٥هـ/٢٠١٤م، ١/١٠٧.

وكيف المفر من هؤلاء النفر؟ وما الاحتيال في النجاة من هذا الاغتيال؟ ومن يأخذه سكون وهذا أمامه؟ ومن يقر له قرار وبهذه الصورة يكون حِمامه؟ [...] ثم أخذته عبرة بعد عبرة، وبقي لمن يراه عبرة، فقال له الشيخ: والله يا بني ما قصدت لك إلا الراحة، والسكون والاستراحة، فإن القرينة الموافقة تهدي إلى المرء مصالحه ومرافقه، وتزيح عن قلبه صدى الكربة وتدرأ عن لبه أسي الغربة، ولا اعتديت، ولا مردت، فقال له: كيف يكون في هذا الشيء صلاح، وما لفساده إصلاح؟ أم كيف يرجى في فلاح، والموت قد أشرف منه ولاح؟ أم كيف تقصد لروعي الهدوء والسكون، وأنت لقتلي تشحذ السكين؟ هذا والله الغش الصريح الموذي إلى الضريح، وكم من بر أفضى إلى العقوق، وجدد المواصلة بالحقوق، فليتك لا واسيت ولا بررت، ولا أسأت ولا اعتذرت، فليس لهذا الإحسان وزان ولا مثل هذا الأحزان أحزان، قال يا بني، ثق بالله وتوكل عليه، واعتمد على لطفه واستند إليه فكلاكما في عنفوان الشباب" (١).

لقد قام الصراع الأنف على أشكلة قضية أخلاقية مارسها الشيخ بحق الشاب المغترب، وما فعله كما يزعم إلا عوناً له على غربته وكربه، إلا أن هذا التسويغ لم يقبله الشاب، وما فهمه إلا في سياق الكذب والغش والخداع، وهذا منزلق أخلاقي؛ فالشيخ أخفى تلك العادة عن الشاب عندما روجه من الطائفة المشوومة.

(١) عبدالرحيم العباسي، المقامات العشر، تحقيق ودراسة: حسن بن أحمد النعمي، ص ١١٩ -

إن كنتم المعلومة الذي قام عليه الحوار أجمع السجال بين الشخصيتين فاحتدت وتيرة الصراع بينهما، وهذا من سمات الصراع الأخلاقي - والفكري كما سيأتي - بخلاف الصراع الفطري الذي يكون جانب الصبر فيه مهيماً على شخصياته إلى حين حدوث الانفراج في العقدة؛ فالحب والرزق والأسر تحتاج إلى صبر ومصابرة، وجدل الحوار فيها لا طائل منه، بخلاف الصراع الأخلاقي والفكري الذي لا بد معه - في الغالب - من حوار لا ينفك عن مناقشة قضية الصراع؛ فانسحاب أحد الأطراف يكون إعلاناً للهزيمة بمقياس بعضهم.

ومن الصراع الأخلاقي الذي حوّل مسار الأحداث جرأة الدخول إلى البيوت دون استئذان، وهذا الخلق كان كفيلاً بتسلسل الصراع ونضوج الأحداث به: "فخرجت علي وجهي أطلب من يتصدق عليّ أو ينظر بعين الرحمة إلي، ومال بي السير إلى زقاق طويل غير نافذ، لا تسلكه من ظلمته القنفاذ، وفي صدره باب مفتوح، وضمنه سراج يلوح، فقلت لنفسي: البدار البدار، وتقحمت الدار، وإذا في صدرها رجل يوقد ضراماً وقد وضع عليه قدراً براماً، فعندما رأي صاح صيحة منكرة، وقال: أتظن هذه الدار الدسكرة؛ فتدخل بغير استئذان وتعرض لعرك الآذان؟! فقصّيت عليه قصتي، وما تجرعت من غصتي، فأدركته رأفة علي، ونظر بعين الرحمة إلي" (١).

ومن الصراع الأخلاقي ما له علاقة بالمروءة، وخصوصاً الواجب الأخلاقي للرجل تجاه بيته، ومن ذلك ما فعله رجل وقت ولادة زوجته عندما أوهمها بأنه

(١) السابق، ص ١٣٨.

خارج للبحث عما يقويها بعد ولادتها، وما في نيته إلا الهرب من هذا الموقف لشديد افتقاره، فهذا سلوك ينافي المروءة وأخلاق الرجل قبل أن يكون من واجباته، فهو من جهة أخرى يحيل على صفة أخلاقية هي الجبن والخوف والتخلي عن الشجاعة لحل الموقف عندما طلبت: "منه عند الولادة ما جرت للنفساء به العادة، مما يجبر الصدع، ويحصل به لمولودها الزجر والردع، وكان الليل قد مد أطنا به السود، واشتبه فيه السيد بالمسود، فأوهمها أنه يخرج لتحصيل الأرب، ولم تكن له همة إلا الهرب، فاتخذ الليل جملاً، وخيَّب منها رجاء وأملاً"^(١).

والصراع الأخلاقي الذي عاشه الرجل من النوع الداخلي الذي يخامر النفس والعقل، ولم يده لأحد حتى اتخذ قراره بالهرب، وامتد الصراع إلى بعد ما اجتره هذا الفعل من تطواف للأرض، ثم حدثت له حوادث كثيرة أعادته إلى بيته بعد سنون طويلة، والتقى زوجته التي ما عاد لفعله معها أثر سلبي في نفسها لطول مدة الفراق، بل تتشوف إلى عودته أو معرفة ما حل به على الأقل، فلا أحد يعلم عنه شيئاً منذ خروجه تلك الليلة، فلما رأته لم "تملك نفسها أن خرجت إليه، وألقت نفسها عليه، فتناحبا وتباكيا، ومن ألم الفرقة تشاكيا"^(٢).

(١) السابق، ص ١٦٠.

(٢) السابق، ص ١٦٤.

ثالثاً: صراع فكري:

يُعد الصراع الفكري (الأيدولوجيا) من أعنف الصراعات التي تحدث في المعمار الدرامي، ففيه تلتهب السجلات انطلاقاً من شرارة الفكرة التي تمسها، ولا سيما الأفكار القائمة على التناقض العارم أو التنافر الشديد حيث لا يمكن الجمع بينها للخروج برأي متوسط، فكل طرف منهما يرى أنه على حق، فثبني "المعاني من خلال التطبيق العملي، وهذا البناء يتضمن أيدولوجيات مختلفة، ومن ثم حقائق مختلفة"^(١) وفق العقل المتبني لها.

وأبرز قضيتين فكريتين ظهرتتا هما الشعبية والعقيدة. ويبدو أن الشعبية ما انتهت منذ بدأت؛ فها هنا مع العباسي في زمنه له معها وقفة في مقاماته، فيعتلي الصراع الفكري حول دعوى أفضلية العجم على العرب، ومنها: "الأحمق والله من فضل العجم على العرب، واعتاض عن النبع بالغرب، وتمادى في الإعراض واللي، وقد تبين الرشد من الغي، واتبع هواه، وأوقع نفسه من الباطل في مهواه، وباض الشيطان في قلبه وفرّخ، [...] فعجبوا من حمقه، وأعرضوا عن لمح ورمقه، وصار بين الناس مثلة، وأقسموا بأنهم لم يروا في جهته مثله، [...] وقد قال الزمخشري الإمام، وناهيك من حبر همام: فضل العرب على العجم كفضل الزبيب على العجم، وقال الصاحب ابن عباد، وهو رئيس المشرق الذي لا يفضل عليه: لا تجد رجلاً يفضل العجم على العرب إلا فيه عرق من مجوسيه يرجع إليه. [...] وليت هذا الذي شخ

(١) ديفيد برتش، لغة الدراما: النظرية النقدية والتطبيق، ترجمة: ربيع مفتاح، المجلس الأعلى

للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٥م، ص٥٧.

بأنفه ولم يختصر من تكبره ودفنه، اقتصر على المفاضلة ولم يبرز نفسه للمناضلة"^(١).

أما الصراع العقدي/الديني فهو من الصراعات الفكرية التي لن تنتهي، ومن ذلك ما دار بين قباث اللخمي وكبير البطارقة بعد أن أعرض عن صغارهم وقت مناظرته، يقول: "فلما حضر التفتُ إليه، وسلّمت عليه، ثم قلت له: يا شيخ كيف أنت؟ فقال: في عافية ونعمة غير خافية، فقلت: كيف حال ولدك وحشاشة كبذك؟ فتضحك البطارقة وقالوا: زعم البطريق -يعنون صاحبي- أن هذا له عقل وله فهم، وقد وفّر له من الأدب السهم، وهو لا يعلم بجهله المرّكب، وعقله الذي عدل به عن الصواب ونكّب، أن الله قد صان البطرك عن الأولاد، ووفّر سهمه من طارف العلم والتلاذ. فقلت لهم: كأنكم ترفعون البطرك عن نسبة الولد إليه، وأن يكون ذلك وصمة عليه. فقالوا إنا لنرفعه عن ذلك إذ الله عنه رفعه، وأجلّ قدره عنه وما وضعه. فقلت: واعجباً! أتجلّون عبداً من عبيد الله عن الأولاد، ولا تجلون الله الذي خلق العباد والبلاد؟! قال: فنخر البطرك نخرة أزعجتني، وأخافني وروعني، ثم قال: أيها الملك، أخرج هذا الساعة عن بلدك، لئلا يفسد عليك أهله، ولا تعط في ذلك تهاوناً ولا مهلة"^(٢).

(١) عبدالرحيم العباسي، المقامات العشر، تحقيق ودراسة: حسن بن أحمد النعمي، ص ١٦٧-

١٦٩.

(٢) السابق، ص ١٥٦-١٥٧.

إذن، فالصراع الفكري يتوشى بسِمَتين: الأولى ظاهرة وهي العرق مما كان بين العجم والعرب من شعوبية، والثانية باطنة تتمثل بأشد حالاتها في الدِّين والمعتقد، "فالتحاور هو لب الدراما وعمادها"^(١) وهذا النوع من السجال التحواري يتكئ على كم الثقافة والمعرفة؛ لاعتماده على المنطق والسؤال وبناء الحجة، وكل هذا دون معرفة تمدّها فإنها لا تعطي المرجو منها كما حدث في نهاية الصراعين الماضيين.

(١) التيجاني الصلعاوي، رمضان الغوري، معجم اللغة المسرحية، ص ١٣١.

خاتمة:

تلقّفت طائفةً من الدراسات النقدية المعمارَ الدرامي في جملة من النصوص الأدبية ولا سيما التراثية، إلا أن الركود أصابها إلى حد الجمود على مستوى منهجية بحثها، فعدت متشابهة فيما بينهما بدءاً بالعنوان ووصولاً إلى وحدة العرض والتحليل، بالإضافة إلى غلبة التحليل السردّي/الروائي عليها، فجنح بمعظمها عن تناول الدرامي الخالص الذي حقه أن يكون.

وأرادت هذه الدراسة أن ترسم طريقاً مختلفاً قدر الإمكان عما اعتاد عليه الآخرون في هذا الحقل البحثي، فظهر لها عدد من النتائج التي كشفت عنها المدونة، ومن أولها أن كتاب (فن الشعر) لأرسطو سيطر بقوة على كل الدراسات لسبقه في التنظير للدراما، ولكنه ليس الوحيد، فهناك كمّ من المراجع التي يمكن لها أن تمد الباحث بعدد من الأفكار للتحليل الدرامي، فيتجدد العرض البحثي بما يتوافق معه من إصدارات جديدة على مستوى النقد الدرامي والأدب الدرامي.

إن المدونة المفحوصة أبدت تفاعلاً ملموساً مع عدد من عناصر التحليل الدرامي ذات الأسس العلمية، فأبانت في مسار الدراما أنها قادرة على الظهور بمسار مفرد وآخر مركب لا البقاء في الشكل التقليدي المنحصر في المأساة والملهاة. أما أشكال الدراما الدقيقة المعروفة اليوم، فظهرت بوضوح في المقامات مع أنها مدونة تراثية! وهذا يشير إلى أن التراث العربي القديم مليء بمكامن الدراسة التي تنتظر البحث فيها برؤية متجددة، فنجد الدراما النفسية، والملهاة السوداء، وملهاة العادات، إلى آخره.

أما درامية المقامات، -والدرامية هنا بوصفها مصطلحاً كما مر بنا- فإنها من خلال نقد المستويات على الأقل في هذه الدراسة قد مكّنت من تحليل أعمق مما لو كان نظراً روائياً فحسب؛ فهي تقوم على مستويات ثلاثة: مستوى الأفعال، ومستوى الشخصيات، ومستوى الإشارات. والتحليل انطلاقاً من المستويات أكثر نفعاً من تتبع العناصر المفردة في الحدث والشخصية والصراع والحوار، وهذا ما أفادت به النظريات الدرامية اليوم دراسة الحضور الدرامي في النصوص الأدبية.

ومن هذه المحاولة البحثية يمكن التوصية بتجريب الخروج عن الأنماط المنهجية التقليدية لدراسة "الدرامية" في الأدب، والتوجه إلى الدراسات البينية التي يمكن أن تعضد الطرح بأفكار جديدة، ورؤية مختلفة تؤسس لطريق مغاير يكون باباً جديداً في الدراسات النقدية، وخاصة أن الأدب بنصوصه يفتح على عدد من التخصصات، فيأخذ منها كما تأخذ منه.

مسرد المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

١. عبدالرحيم العباسي، المقامات العشر، تحقيق ودراسة: حسن بن أحمد النعمي، دار الألوكة للنشر، الرياض، ط ١، ١٤٣٧هـ.

ثانياً: المراجع:

١. أس. رابوبرت، مبادئ الفلسفة، ترجمة: أحمد أمين، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ط ١، ٢٠١٢م.
٢. إبراهيم حمادة، هوامش في الدراما والنقد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط ١، ١٩٨٨م.
٣. إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، ط ١، ١٩٨٦م.
٤. أرسطو، فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط ١، (د.ت.).
٥. إسماعيل فهد إسماعيل، الفعل الدرامي ونقيضه، دار العودة، بيروت، ط ١، ١٩٨١م.
٦. باتريس بافي، معجم المسرح، ترجمة: ميشال ف. خطّار، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط ١، ٢٠١٥م.
٧. برنولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة: جميل نصيف، عالم المعرفة، بيروت، (د.ت.)، (د.ت.).
٨. التيجاني الصلعاوي، رمضان العُوري، معجم اللغة المسرحية، مركز الملك عبدالله بن عبدالعزيز الدولي لخدمة اللغة العربية، الرياض، ط ١، ١٤٣٩هـ/٢٠١٧م.
٩. جميل نصيف التكريني، قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ط ١، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م.

١٠. جويل جارد طامين، ماري كلود هوبر، قاموس النقد الأدبي، ترجمة: محمد بگاي، دار الرافدين، بغداد، ط١، ٢٠٢١م.
١١. جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م.
١٢. خليفة الميساوي، الوصائل في تحليل المحادثة: دراسة في إستراتيجيات الخطاب، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط١، ٢٠١٢م.
١٣. ديفيد برتش، لغة الدراما: النظرية النقدية والتطبيق، ترجمة: ربيع مفتاح، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٥م.
١٤. رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، (د.ط)، نوفمبر ١٩٦٨م.
١٥. روجي البعلبكي، منير البعلبكي، المورد، دار العلم للملايين، بيروت، ط٣، ١٩٩٨م.
١٦. س.و. داوسن، الدراما والدرامية، ترجمة: صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت، ط٢، ١٩٨٩م.
١٧. سيلفي باترون، الراوي: مدخل إلى النظرية السردية، ترجمة: أحمد السماوي، وآخرون، معهد تونس للترجمة، دار سيناتارا، تونس، ط١، ٢٠١٧م.
١٨. الصادق قسومة، علم السرد: المحتوى والخطاب والدلالة، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، سلسلة الرسائل العلمية (١٠٧)، ط١، ١٤٣٠هـ/٢٠٠٩م.
١٩. طه حسن عيسى الهاشمي، تجنيس السيناريو: موقع السيناريو من نظرية الأجناس الأدبية، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط١، ١٤٣١هـ/٢٠١٠م.
٢٠. عبدالعزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٩٨م.
٢١. عبدالمعطي شعراوي، النقد الأدبي عند الإغريق والرومان، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٩٩م.

٢٢. عبده دياب، التأليف الدرامي، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، ط ١، ١٤٢٢هـ/٢٠٠١م.
٢٣. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، مصر، ط ٣، ١٩٧٨م.
٢٤. فايز ترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م.
٢٥. قاسم محمد كوفحي، محمد يوسف نصار، نظريات فنية في الفن والفنون الموسيقية والدرامية نظرة جديدة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط ١، ١٤٢٨هـ/٢٠٠٨م.
٢٦. كارمن بوبيس نايس، علامات العمل الدرامي، ترجمة: خالد سالم، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط ٢، ٢٠٠٣م.
٢٧. كامل عويد العامري، معجم النقد الأدبي الحديث، دار نينوى، دمشق، ط ١، ١٤٣٩هـ/٢٠١٨م.
٢٨. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط ١، ٢٠٠٢م.
٢٩. محمد القاضي، وآخرون، معجم السرديات، دار الانتشار العربي، لبنان، ط ١، ٢٠١٠م.
٣٠. محمد الكتاني، موسوعة المصطلح في التراث العربي الديني والعلمي والأدبي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، المغرب، ط ١، ١٤٣٥هـ/٢٠١٤م.
٣١. محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ط ١، ١٩٩٤م.
٣٢. محمد مندور، الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، دار نفضة مصر، القاهرة، (ط.د)، (د.ت).
٣٣. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط ٤، ٢٠٠٥م.

٣٤. مولوين مير شنت، كليفوردي ليتش، الكوميديا والتراجيديا، ترجمة: علي أحمد محمود، وآخرون، عالم المعرفة، الكويت، ط١، ١٩٧٨م.
٣٥. الميداني، مجمع الأمثال، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الفكر، بيروت، ط٣، ١٣٩٣هـ/١٩٧٢م.
٣٦. هنري برغسون، الضحك، ترجمة: علي مقلد، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٧م.

ثالثاً: الدرويات:

١. عبدالرحمن سيد سليمان، السيكدراما: مفهومها وعناصرها واستخداماتها، حولية كلية التربية، جامعة قطر، العدد ١١، ١٤٢٥هـ/١٩٩٤م.
٢. منصور نعمان نجم، الاتجاهات النقدية في النص الدرامي الأجنبي: مقارنة نقدية، المجلة الدولية للعلوم الإنسانية والاجتماعية، بيروت، العدد ٩، سبتمبر ٢٠١٩م.

List of References and Resources:

First: Resources:

1. Abdur-Raheem Al-Abbasi, al-Maqamat Al-Ashr (Ten Assemblies), Investigate and Studied by: Hasan Bin Ahmed al-Naimi, al-Alukah Publishing House, Riyadh, 1st Edition, 1437H.

Second: References:

1. A. S, Rapoport, Mabadei al-Falsafa (Principles of Philosophy), Translated by Ahmed Amin, Hindawi Institution for Education and Culture, 1st Edition, 2012.
2. Ibrahim Hamada, Hawamesh Fi Al-Drama Wan-Nakd, the General Egyptian Book Organization, Cairo, 1st Edition, 1988.
3. Ibrahim Fathy, Moa'gam al-Mostalahat al-Adabiah (Dictionary of Literary Terminology), Arab Publishers' Association, Tunis, 1st Edition, 1981.
4. Aristo, Art of Poetry, Translated by: Ibrahim Hamada, Anglo-Egyptian Library, Cairo, 1st Edition, No Date.
5. Ismael Fahd Ismael, Alfei'l al-Derami Wa Nakedoh (Dramatic Action and its Opposite, Al-Awdah Publishing House, Beirut, 1st Edition, 1981.
6. Patrice, Buffy, Moa'gam al-Masrah (Theatre Lexicon), Translated by: Michael F. Khattar, Arab Organization for Translation, Beirut, 1st Edition, 2015.
7. Bernold Brecht, Nazareietu al-Masrahi al-Malhami (Epic Theatre Theory), Translated by: Jamil Naseef, Alam al-Maarefah Publishing House, Beirut, No Edition, No date.
8. al-Tijani al-Sala'awi, Ramadan al-Ouri, Moa'gam Loghatu al-Masrah (Theatre Language Lexicon), King Abdullah Bin Abdulaziz International Center for the Arabic Language, Riyadh, 1st Edition, 1439 H/2017.
9. Jameel Nasef al-Tikrini, Kera'at Wa Ta'amolat Fi al-Masrah al-Eghreki (Reading and Reflections on Greek Theatre), Publications of the Ministry of Culture and Information, Iraq, 1st Edition, 1406H/1986.
10. Joel Gard Tamin, Marie Claude Hopper, Kamous al-Nakd al-Adabi (Dictionary of Literary Criticism), Translated by: Mohammed Bakkai, al-Rafidain Publishing House, Baghdad, 1st Edition, 2021.

11. Gerald Prince, Kamous al-Sardi'at (Dictionary of Narratives), translated by: Elsayed al-Imam, Merrit Publishing House, Cairo, 1st Edition, 2003.
12. Khalifa al-Maysawi, al-Wasae'el Fi Tahlil al-Mohadathah "Links in Conversation Analysis": A Study in Discourse Strategies, Alam al-Kutub al-Hadith Publishing House, Jordan, 1st Edition, 2012.
13. David, Brich, Loghat a—Drama "Drama Language": Critical Theory and Practice, Translated by: Rabei Moftah, Supreme Council for Culture, Cairo, 1st Edition, 2005.
14. Rashad, Rushdie, Nazareiet al-Darama Mena Aristo Ela al-Aan, Drama Theory Starting from Aristotle to date, Anglo-Egyptian Library, Cairo, No Edition, November 1968.
15. Rouhi al-Ba'albaki, Munir al-Ba'albaki, al-Mawrid, Dar al-Elm li al-Malaieen Publishing House, Beirut, 3rd Edition, 1998.
16. S. W., Dawson, al-Drama Wa al-Drami'ah (Drama and Dramatic), Translated by: Sadek al-Khalili, Aweidat Publications Publishing House, Beirut, 2nd Edition, 1989.
17. Sylvie Patron, Arrawi: Madkhal Ela al-Nazari'ah al-Sardi'ah (Narrator: Introduction to Narrative Theory), Translated by: Ahmed al-Samawi et al., Tunis Institute for Translation, Sinatara Publishing House, Tunisia, 1st Edition, 2017.
18. Al-Sadiq Qassama, Elm Assard: al-Mohtawa wal-Khetab wad-Dalah (Narrative Science: Content, Discourse and Connotation), Imam Mohammed Bin Saud Islamic University, Series of Scientific Messages (107), 1st Edition, 1430 H/2009.
19. Taha Hassan Issa al-Hashimi, Tagnees al-Senario: Mawkei al-Senario men Nazariet al-Agnas al-Adabiyah (Script Naturalization: Script Attitude of Literary Race Theory), al-Dar al-Thakafi'ah Publishing House, Cairo, 1st Edition, 1431H/2010.
20. Abdulaziz Hammouda, al-Bena'a al-Drami (Dramatic Construction), General Egyptian Book Organization, 1st Edition, 1998.
21. Abdul Mu'ti Sha'rawi, al-Nakd al-Adabi Enda al-Eghreek warRoman (Literary Criticism of Greeks and Romans), Anglo-Egyptian Library, Cairo, 1st Edition, 1999.

22. Abdou Diab, al-Ta'aleif al-Drami (Dramatic Writing), Al-Amin Publishing and Distribution House, Cairo, 1st Edition, 1422H/2001.
23. Ezzeddine Ismail, al-Sheir al-Arabi al-Mo'aser: Kadaiah Wa Zawaheroho al-Fanni'ah (Contemporary Arab Poetry: Issues and Artistic and Moral Aspects), Dar al-Fekkr al-Arabi, Egypt, 3rd Edition, 1978.
24. Fayez Tarahini, al-Drama Wa Mazaheb al-Adab (Drama and Literature Doctrines), University Foundation for Studies and Publishing, Beirut, 1st Edition, 1408 H/1988.
25. Qasem Mohammed Kovhi, Mohammed Youssef Nassar, Artistic Theories in Art, Musical Arts and Drama New Look, Alam al-Kutub al-Hadeth Publishing House, Jordan, 1st Edition, 1428H/2008.
26. Carmen Bobis Nabis, Alamat al-Amal al-Drami (Signs of Dramatic Work), Translated by: Khaled Salem, Markaz Alhadaraa Alarabia Publishing House, Cairo, 2nd Edition, 2003.
27. Kamel Ouaid al-Amiri, Moa'gam al-Nakd al-Adabi al-Hadeth (Modern Literary Criticism Dictionary, Nineveh Publishing House, Damascus, 1st Edition, 1439H/2018.
28. Latif Zitoni, Moa'gam Mostalahat Nakd al-Riwaia (Dictionary of Novel Critical Terms, Lebanon Publishers Library, Beirut, 1st Edition, 2002.
29. Mohammed Al-Qadi et al., Moa'gam al-Sardiyat (Dictionary of Narratives, al-Enteshar al-Arabi Publishing House, Lebanon, 1st Edition, 1994.
30. Mohammed Al-Kattani, Mawsoa'at al-Mostalah fi al-Turath al-Arabi al-Dini Wa el-elmi Wa el-Adabi (Encyclopedia of Terms in Arab Religious, Scientific and Literary Heritage), Daru al-Thakafah Publishing and Distribution House, Morocco, 1st Edition, 1435H/2014.
31. Mohamed Hamdi Ibrahim, Nazariet al-Drama al-Eghrekiah (Greek Drama Theory), Egyptian International Publishing Co., Cairo, 1st Edition, 1994.
32. Mohamed Mandor, al-Klasekei'ah Wa al-Osoul al-Fani'ah Li al-Drama (Classics and Artistic Origins of Drama), Nahdet Masr Publishing House, Cairo, No Edition, No Date.

33. Ibn Manzoor, Lissan al-Arab, Sader Publishing House, Beirut, 4th Edition, 2005.
34. Mulwyn Mir Shint, Clifford Leach, al-Comedia wa al-Tragedia (Comedy and Tragedy), Translated by: Ali Ahmed Mahmoud et al., Alam al-Maa'refah Publishing House, Kuwait, 1st Edition, 1978.
35. Al-Maidani, Mogama'a al-Amthal (Assembly of Proverbs), Investigated by: Mohammed Muhyiddin Abdul Hamid, Daru al-Fekr Publishing House, Beirut, 3rd Edition, 1393 H/1972.
36. Henry Burgson, al-dhahek (Laughter), Translated by: Ali Maklad, University Foundation for Studies and Publishing, 1st Edition, 2007.

Third: Periodicals:

1. Abdulrahman Sayed Suleiman, al-Sikodrama (Psycho-drama): Its Concept, Elements and Uses, Yearbook of the Faculty of Education, Qatar University, Issue No. 11, 1425H/1994.
2. Mansour Numan Najm, Critical Trends in Foreign Dramatic Text: A Critical Approach, International Journal of Humanities and Social Sciences, Beirut, Issue No. 9 September, 2019.