

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الحاج لخضر - باتنة -
كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

المفارقة في مقامات الحريري مقاربة بنيوية

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي
تخصص: أدب عباسي

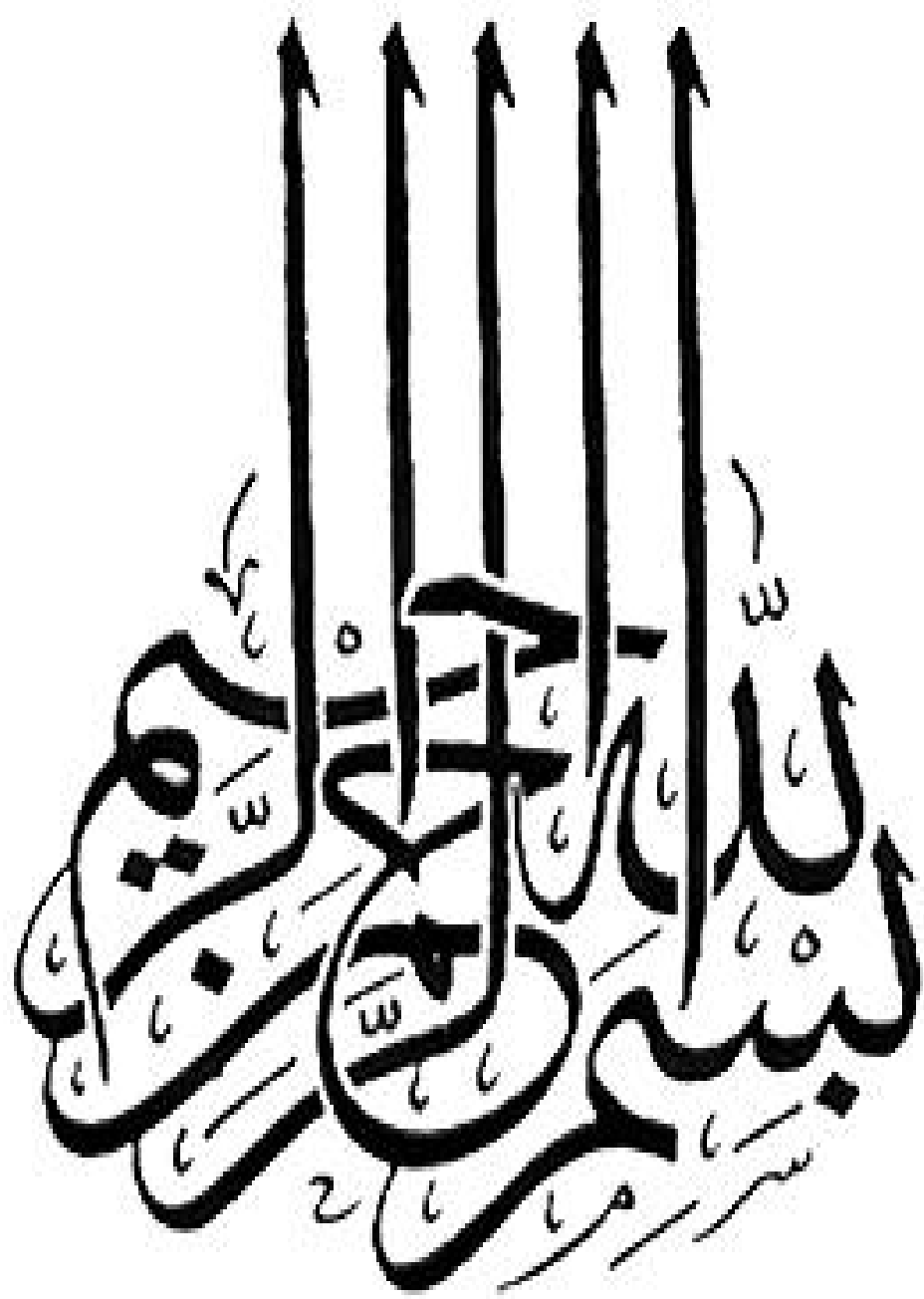
إشراف الأستاذ:
أ.د. -/ عبد الله

إعداد الطالبة:
سهام حشيشي
العشي

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	اسم الجامعة	الصفة
أ.د. محمد منصوري	جامعة باتنة	رئيسا
أ.د. عبد الله العشي	جامعة باتنة	مشرفا
أ.د. الشريف بوروبة	جامعة باتنة	عضوا مناقشا
أ.د. محمد بن لخضر فورار	جامعة بسكرة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2012/2011



مقدمة

استقطبت فكرة المفارقة اهتمام العديد من الدراسات والأبحاث الغربية غير أنّ الجهود التقديّة العربيّة في هذا المجال لا تزال محدودة تنظيراً وتطبيقاً. من هنا استقامت لنا فكرة البحث عن "المفارقة في مقامات الحريري"، هذا من جهة، وما تحمله المقامات من معنى ثوريّ من جهة أخرى، فإذا كانت المقامات تعتبر ثورة على المجتمع ورفضاً لما فيه من عيوب وتناقضات، ودعوة لإعادة تأمله من جديد، بطريقة غير مباشرة، بهدف تقويمه وإصلاحه وإعادة بنائه. فإنّ غاية المفارقة السقراطية خاصّة - باعتبارها المفارقة الأمّ التي ولدت باقي أنواع المفارقات - هو خلخلة يقين الذات المدعيّة للمعرفة وحضّها على تأمل ذاتها مرّة أخرى، وذلك بالتحرّر من قيود المعارف والمدرجات المتواضع عليها، فهي ثورة على الذات وعلى المعنى أيضاً. بمعنى كانت نمطاً من السلوك أو طريقة في معاملة الخصم، تقوم على إدعاء الجهل لتصبح صيغة بلاغية عني قول المرء نقيض ما يعنيه.

لا شكّ أنّ المفارقة تشكّل آلية من آليات بناء النصّ الأدبي عموماً، تقوم على رؤية تأملية فلسفية للذات والوجود. منذ صانعها الأوّل **سقراط** "Socrates" والمعنى الثوري الذي كان يريد توصيله إلى المفارقة الرومانسية خاصة مع **شليجل** "SchleGel" الذي يعدّ مؤسس المفهوم الرومانسي للمفارقة وهي العلاقة المركبة بين الأنا والعالم. لتتغيّر وجهة النظر مع الرومانسيين الألمان **شليجل** و**زولجر** وغيرهم - من صانعي المفارقة إلى ضحيّتها مع المفارقة الملحوظة التي تعني الصّراع بين المطلق والنسبي، فالمفارقة الأساسية في الإنسان أنّه كائن محدود يجتهد في أن يدرك حقيقة غير محدودة، ولذلك فالمفارقة هي الصّراع بين المطلق والنسبي».

جاء شليجل وزولجر وغيرهم من الرومانسيين الألمان بفكرة جوهرية مفادها، أن تجاور المتناقضات جزء أساسي من بنية الوجود، ومن ثم الوجود الدائم للمفارقة، وهو ما جعل من التناقض والتضاد صفات للحياة والمفارقة على السواء. وأن الحقيقة خليط من المتناقضات، وقد كان لهم الفضل في القول بأن هذه التناقضات ضرورية في صناعة الأدب. وبهذا تكون المفارقة ذات طبيعة مزدوجة مصنوعة وملحوظة.

لم تظهر كلمة "مفارقة" حتى عام 1502 ولم يجر استعمالها بشكل عام حتى بواكير القرن الثامن عشر في اللغة الإنجليزية مع أن الاستجابة لهذه الظاهرة غائر في الزمن يرتبط بقصة الخلق.

إن إدراك التناقض بين الحقائق من حيث الشكل والرؤية على المستوى السطحي هو الذي يدلنا أننا إزاء مفارقة، وهذا ما يربك القارئ وهو يصطدم بتنافر وتناقض وتضارب الكلام على المستوى السطحي، فيرفضه ويثور عليه لصالح المعنى العميق.

من هنا نجد أنفسنا أمام مجموعة من الأسئلة تلح في طرحها بقوة سنحاول الإجابة عنها في بحثنا وهي: إذا كان المبدع يقصد من عمله الإبداعي توصيل معنى معين، فلماذا يراوغ و يجازف بأن لا يقوله بكل ما أوتي من قوة من خلال عرضه لنص حاضر مرفوض لصالح نص غائب؟

هل يقوم بهذا بدافع اختبار قدرات القارئ؟ أم بدافع الخوف من رقابة جهات معينة؟ أو بدافع ماذا؟ هل المفارقة ضرورية للصناعة الأدبية كما أوضح البعض من منظريها. أمثال شليجل و زولجر؟ هل هي استراتيجية تتصل بروية الأديب؟ أم هي تقنية لا غير؟

إنّ ما تروم هذه المذكرة الموسومة بالمفارقة "في مقامات الحريري" بحثه هو الإجابة عن سؤالين جوهريين: الأول يتعلّق بمصطلح المفارقة في إطاره النظري، من حيث أصولها الفلسفيّة والمعرفيّة، والمفارقة الأدبيّة من حيث تعريفها وتطورّها، وعناصرها ووظيفتها وأنواعها، أمّا الثاني فيرتبط باستخراج صور من المفارقات الملحوظة واللغوية في مقامات الحريري.

وقد جاءت دراستنا للموضوع وفق خطة تضمّ مقدّمة و ثلاثة فصول وخاتمة، بالإضافة إلى قائمة للمصادر والمراجع وفهرس للموضوعات.

ضمّ الفصل الأوّل ضبط الحدود المفهوميّة لمصطلح المفارقة، وخلفيّته الفلسفيّة والمعرفيّة مركزيّين على المفارقتين السقراطية والرومانسيّة. وقد عرضنا أيضاً لتعريف المفارقة الأدبيّة وعناصرها ووظيفتها وأنواعها، فالمفارقة في حقيقتها انحراف دلالي يعتمد المبدع إليه لكسر الألفة المعتادة، والخروج من المعتاد إلى غير المعتاد، إنّها تجاوز لأشكال التعبير السائدة، وخالطة للبنى المألوفة، استناداً إلى خلفيّة فلسفيّة تتمّ عن تصوّر الكاتب أو الشاعر ورؤاه اتّجاه الفنّ والحياة والإنسان. كما زودنا الفصل الأوّل بعنصرين يتعلّقان بالمقامات باعتبارها المدونة التطبيقية التي سيشتغل عليها البحث من حيث فضاء الدلالة وإشكالية التأسيس والريادة الإبداعية.

واشتغل الفصلان الثاني والثالث على المدونة التطبيقية "مقامات الحريري" يعرض الفصل الثاني لصور من المفارقات الملحوظة المنبثقة من المفارقة الرومانسيّة، وهي العلاقة المركبة بين الأنا والعالم عند الرومانسيين الألمان، بعد تغيير وجهة النّظر من صانع المفارقة إلى ضحيّتها. فنأقل المفارقة أو ملاحظها يجتهد في تصويره أو تجسيده المقنع للمفارقة التي ينقلها لك. فهو ينقل لك الدال في بنية مفرغة أو خالية من المعنى، ثمّ يترك لك أنت مهمة اكتشاف المعنى

وتأويله، وسنجهد في اكتشاف هذا المعنى و تأويله من خلال الكشف عن علاقة الأنا بالعالم أو المجتمع والبيئة التي تعيش فيها. ورصد الصّراع بين هذه الأنا والرؤية الكلية لتناقضات الواقع من خلال المفارقة. مركزين على المفارقة والشخصية التي تضمّ المفارقة وسيمياء أسماء الشخصيات ومفارقة الرؤية المغلوطة ثمّ التناقض في الرؤية وأخيرا مفارقة اكتشاف الذات، بالإضافة إلى المفارقة والفضاء.

وتطرق الفصل الثالث إلى عرض صور من المفارقات اللغوية أو كما يسمّيها بعض الباحثين المفارقة الهادفة، فيتعمد الأديب أو المبدع أو صانعها لأجل التأثير في المتلقي، تقديم نصّ يحمل مدلولين متضادين، فتكون مهمّة المتلقي استنباط المعنى الخفي، ويهدف صانع المفارقة المصنوعة إلى الثورة على المعنى، من أجل خلخلة الثوابت الفكرية والأدبية السائدة في عصره، ولعلّ هذا أحسن ما ورثه صنّاع المفارقة عن صانعها الأوّل "سقراط"، وقد حاولنا تتبّع هذا المعنى الثوري في هذا الفصل من خلال: المفارقة والعنوان، المفارقة والنّاص، المفارقة والسخرية، وإلى أيّ مدى تجسّد هذا المعنى الثوري في **مقامات الحريري؟**

ليختتم البحث بخاتمة تحوي أهمّ النتائج المتوصّل إليها.

اعتمد البحث المنهج السيميائي في مقارنة نصّ المقامات، وذلك بوصفه في اعتقادنا أنجع طريقة لتفجير النصّ واستكشاف خباياه، كما يمنح للقارئ أو النّاقّد حرية أكبر في التّحليل والتّأويل باعتبار المفارقة بحث في المعنى العميق للنّص. وهذا ما سيجعل التّأويل هو الأنسب للدراسة والاستعانة ببعض التّقنيّات من مناهج أخرى.

لا يخلو أيّ بحث من صعوبات ولعلّ أهمّها: اتّساع مفهوم المفارقة وارتباطه بحقول معرفيّة متنوّعة من فلسفة ورواية وشعر ومسرح. وإن كان قد أغنى البحث هذا التّنوع، زد إلى ذلك ندرة المؤلّفات العربيّة الخاصّة بالمفارقة. خاصّة وأنّ معظم من ألف فيها من الغرب. وتداخل هذا المصطلح مع مصطلحات أخرى ناهيك عمّا تتمتع به المقامات من خصوصيّة في بنائها. ومن أهمّ الكتب التي كانت لنا عوناً في هذا البحث نذكر:

- 1- موسوعة المصطلح النّقدي، المفارقة والمفارقة وصفاتها، لدي سي. مويك ترجمة عبد الواحد لؤلؤة.
 - 2- المفارقة في الرواية العربيّة (نجيب محفوظ نموذجاً)، لحسن محمد حمّاد.
 - 3- فنّ القصّ بين النظرية والتّطبيق، لنبيلة إبراهيم.
 - 4- بناء المفارقة في المسرحيّة الشعريّة، لسعيد شوقي.
 - 5- بناء المفارقة في الشعر العربي الحديث، لناصر شبانة.
- وقبل أن نترك القارئ يكتشف ما تضمّنه البحث، لا يسعنا إلا أن ننوّه بفضل الأستاذ المشرف الدكتور عبد الله العثّي، لرعايته هذا العمل، وأعضاء اللجنة الموقرة لما بذلوه من مجهودات في قراءته وكذا كلّ من ساعد في إنجازه.
- وكلّ توفيق من الله وحده.

الفصل الأول

المعارفة مفاهيم وتصورات

1-الأصول الفلسفية والمعرفية للمفارقة.

إنّ الحديث عن مصطلح المفارقة يقتضي منّا البحث في أصوله المعرفية، و لهذا سوف نعرض لأصوله الفلسفية والمعرفية، مرّكزين على نوعين من المفارقات)المفارقة السقراطية والمفارقة الرومانسية(باعتبارهما يشكّلان أهمّ أنواع المفارقة الفلسفية.

1-1- المفارقة السقراطية :

يكاد يجمع الباحثون فيما توافر لي من مصادر على أنّ سقراط هو صانع المفارقة الأوّل الذي يذكره لنا التاريخ، بوصفها طريقة في الحوار، تقوم على ادّعاء الجهل، وقبول آراء الخصوم ثمّ تركها تدحض نفسها بنفسها، ليصل بالآخر إلى جهله «كان سقراط يطرح على مستمعيه أسئلة كما لو أنّه يريد منهم أن يعلموه، وهذه هي المفارقة السقراطية، التي كانت لونا خاصا من إدارة الحديث بين شخص وآخر . وكان سقراط بطريقته هذه يستهدف أن يوقظ في الشّبّاب الذي انجذب إليه الرّغبة في المعرفة، و استقلال الفكر و إلى هذا الحدّ لم يكن سقراط يعلمهم شيئا، بل يكتفي أن يبيّن لهم أنّ ما يؤمنون به هو في ذاته شيء متناقض، و ذلك بأن يستخرج المبادئ من داخلهم ثمّ يستنبط من كلّ مبدأ نتيجة هي الضدّ المباشر لما كانوا يؤمنون به . أو يترك هذا الضدّ يخرج من وعيهم دون أن يؤكّده على نحو مباشر. و هكذا علّم سقراط أولئك الذين ارتبط بهم أن يقولوا أنّهم لا يعرفون شيئا»¹.

- و يرتبط ظهورها - المفارقة - لأوّل مرّة في التاريخ بظهور الذاتية الأولى، «قبل السقراطيين و سقراط كان البحث في أصل و تفسير الوجود و صيرورة

¹ - انظر هيجل:محاضرات في تاريخ الفلسفة(مقدمة حول منظومة الفلسفة وتاريخها)،ترجمة:خليل أحمد خليل،ط1،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،الحمراء،بيروت،لبنان،1986.

الطبيعة أما مع السفسطائيين كان البحث في وضع الإنسان في الكون و أصبح الإنسان هو معيار كل شيء»¹ و تمّ على يدي سقراط انبثاق الوعي الدّاتي أي تحديد وتعيين للذات من قبل نفسها.

و لعلّ هيجل و كيركيارد من أبرز الفلاسفة الذين ناقشوا مفهوم المفارقة، حيث ربطا بين سقراط مؤسس الوعي بالدّاتية و بين المفارقة، فالمفارقة السقراطية عند هيجل: «الحدّ الأقصى الذي وصل إليه تطور الوعي الدّاتي»² و هي عند كيركيارد: «تحديد للدّاتية و تعيّن لها»³.

إنّ المهمة التي أخذها سقراط على عاتقه هي: «أن يشدّ الناس إليه من كلّ صنف، و من كلّ صوب و حذب، من العامل إلى المفكّر و من الصّغير إلى الكبير، و يأخذ في محاوره كلّ منهم، حتّى يصل إلى النقطة التي يجعل الواحد منهم يفقد فيها الثقة كليّة فيما يتحاور فيه معه... و عندئذ يترك الشّخص المكان خاوي الوفاض، بعد أن يدرك أنّه لم يعد يعرف شيئاً»⁴.

لكن لماذا كان سقراط يفعل هذا؟ هل بدافع التعالي على الآخر؟ أم بدافع التشكيك في كلّ المعارف المكتسبة؟ أم بدافع ماذا؟

«لم يكن سقراط يفعل هذا بدافع التعالي على الناس، فقد كان على العكس يبدي أنّه شريكهم في الجهل بحقائق الأشياء، و لكن لأنّ الوصول إلى قمة التحرّر من قيود المعارف و المدركات المتواضع عليها، كان يمثل لحظة السعادة المطلقة عند سقراط، فقد كان يرغب على الدوام أن يشاركه الناس هذا الإحساس و كأثّه

¹ - فيصل عباس: موسوعة الفلسفة، ط1، دار الفكر، بيروت، 1996، ص 28.

² إمام عبد الفتاح إمام: كيركيارد رائد الوجودية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1986، ج3، ص 22.

³ نفسه، ص 18.

⁴ نبيلة إبراهيم: فن القص بين النظرية و التطبيق، مكتبة غريب، الفجالة، مصر، ص 196.

كان بذلك يتعمد استعادة هذه اللحظة مع كل شخص، عندما يصل به إلى المرحلة التي تهتز فيها الثوابت القديمة أمامه»¹.

و لهذا فإنّ حكمة سقراط الشهيرة "اعرف نفسك" تعني اعرف نفسك بامتلائها الداخلي و ثرائها اللامحدود.

كانت غاية المفارقة السقراطية تكمن في خلخلة يقين الذات المدّعية للمعرفة و حضّها على تأمل ذاتها مرّة أخرى. فالمفارقة إذن هي ثورة على الذات و هي تحديد للذاتية و تعيّن لها

إذا كان ظهور المفارقة مرتبط بظهور الذاتية على يد الصانع الأول للمفارقة "سقراط" بوصفها طريقة في الحوار متبنّاة في معاملة الخصم أو هي نمط من السلوك، تقوم على ادّعاء الجهل و قبول آراء الخصوم ثمّ تركها تدحض نفسها بنفسها ليصل بالآخر إلى جهله، و من ثمّ يتأمل ذاته من جديد بالتحرّر من قيود المعارف و المدركات المتواضع عليها، بغية الوصول إلى الحقيقة.

المفارقة هي إذن ثورة على الذات و ثورة على المعنى فمتى و أين ظهر مصطلح المفارقة؟

إنّ إطلاق كلمة "Eironia" على مفارقة سقراط قد ورد أول مرّة في "جمهورية أفلاطون"، و يبدو أنّها تفيد نوعاً من «الأسلوب الناعم الهادئ الذي يستخفّ بالناس»². كما ورد في الجمهوريّة.

و مع مرور الوقت تطوّرت الكلمة التي كان ينظر إليها بوصفها طريقة في معاملة الخصم إلى استخدام اللّغة بشكل خادع، و أصبحت تعرف بأنّها:
- قول المرء نقيض ما يعنيه.

¹ المرجع السابق، ص - ص: 196-197.

² دي.سي. مويك: موسوعة المصطلح النقدي، المفارقة وصفاتها، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، ط2، دار المأمون و دار الحربية، بغداد، العراق، ص 140.

- أن تقول شيئاً و تقصد غيره

- تمدح لكي تدمّ و تدمّ لكي تمدح.

إنّ شيوع هذه التعريفات أدّى إلى النظر إلى المفارقة على أنّها صيغة بلاغية مقصودة و مؤثرة و هو ما أدّى إلى إعاقة التفكير في المفارقة السقراطية من الجانب الفلسفي و هو الجانب الأساس.

«إنّ شيوع فهم المفارقة السقراطية بوصفها مفارقة لغوية، و صيغة بلاغية فحسب كانت له للأسف أضرار بالغة فعلى الرغم من أنّه فتح باب اهتمام الدّراسات اللغويّة و البلاغية، و المدارس اللغوية الحديثة لتحليل الخطاب، على نحو كان له أثره على تنشيط هذه الدّراسات. غير أنّه قد أعاق التفكير في المفارقة السقراطية من جانب آخر لا يقلّ شأنًا عن المفارقة اللغوية، بل هو الجانب الأساسي للمفارقة السقراطية و هو الجانب الفلسفي».¹

و الآن سنحاول تحديد الصّفات الأساسيّة للمفارقة السقراطية باعتبارها المفارقة الأمّ التي ولدت باقي أنواع المفارقة، حيث: «أصبحت صورة المفارقة في النّقد الحديث كصورة "الطرس" التي تعني حرفياً رفاً مُحيت منه كتابة أولى، و كتب مكانها أخرى، لكن بطريقة لا تخفي تماماً النّص الأوّل، فيبقى هذا الأخير مرئياً و مقروءاً من خلال النّص الجديد كتابة جديدة مبنية على الكتابة القديمة».²

و لعلّ أبرز عناصرها: التّظاهر، وجود صانع للمفارقة، الثّورة على المعنى.

أ- التّظاهر: أخذت هذه الصّفة من تظاهر سقراط بالجهل أمام محاوريه.

ب- وجود صانع للمفارقة: ما يميز المفارقة السقراطية عن المفارقة الرومانسيّة كما سنلاحظ هذا لاحقاً أنّ الأوّل يقوم بها عن قصد صانعها و هو ما يميّزها

¹ حسن حماد: المفارقة في النّص الروائي (نجيب محفوظ نموذجاً)، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2005، ص 25.

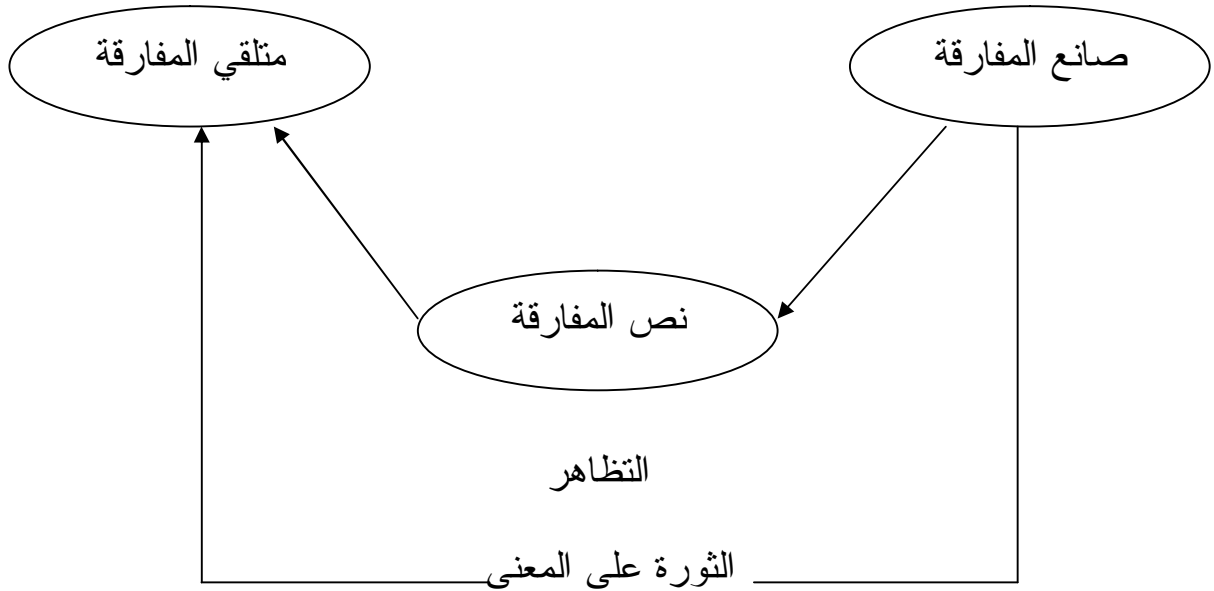
² المرجع السّابق، ص 27.

و قد رأينا أنّ أولّ صانع لها هو سقراط، أما الثانية فهي غير مقصودة غير مدبّرة يمكن ملاحظتها في أي مكان و عليه يوجد مراقب يتّصف بالمفارقة يقوم بنقلها و ما على المتلقي إلا استنباطها و اكتشافها.

ج- الثورة على المعنى: كان سقراط يريد إيصال معنى خفيّ و هو الثورة على المعنى وعلى الذات ليحضّ محاوريه على تأمل ذاتهم مرّة أخرى لأنّه دائماً هناك معنى آخر يطلب اكتشافه و لهذا لجأ سقراط لصنع المفارقة.

المفارقة السقراطية

سقراط



1-2- المفارقة الرومانسية:

لا شك أنّ أيّ باحث قد تعرض لمفهوم المفارقة سيلاحظ أنّ المفارقة السقراطية هي المفارقة الأمّ التي ولدت باقي أنواع المفارقة الأخرى و لعلّ المفارقة الرومانسية من أهمّ المفارقات بعد المفارقة السقراطية التي يذكرها لنا التاريخ و التي اهتمّ بها الباحثون اهتماما خاصّا لم تتله بقيّة أنواع المفارقة. و يبدو أنّ المتأمّل لتاريخها - المفارقة- يلاحظ أنّ الفضل يعود إلى الأخوين شليجل Eriedrigh Schlegel 1829-1772 و أخاه أوجست فلهلم شليجل في تأسيس المفهوم الرومانسيّ لها حيث كان مدخلهما إليه جماليًا.

و لعلّ انبثاق هذا المفهوم كان سببه ميلاد المفهوم الجديد للطبيعة في أحضان الرومانسيّة على يد "فردريش شليجل" و اجتهاده في تفسير علاقة الإنسان بالطبيعة فهو يرى أنها -الطبيعة- «فوضى متدفقة بلا حدود، عملية جدليّة من الخلق المتواصل من الإفناء، و أنّ من أبرز خصائصها أنّها دفق لا ينتهي من الطاقة الحيويّة»¹.

بما أنّ شليجل يرى أنّ الطبيعة صيرورة لا وجودا، متقلّبة متغيّرة غير محدودة، لا متناهية، فما علاقة هذا الكائن المحدود ، الإنسان بهذه الطبيعة اللامحدودة اللامتناهية؟ و ما هو الوضع الجديد لهذا الكائن إثر ميلاد المفهوم الجديد للطبيعة؟ و ما هو المفهوم الجديد للمفارقة الذي أفرزته هذه التغيّرات؟ يرى شليجل أنّه قد تمّ اكتشاف وضع جديد للإنسان على إثر ميلاد المفهوم الجديد للطبيعة «المفارقة الأساسيّة في الإنسان هي أنّه كائن محدود يجتهد في

¹ دي سي مويك: المفارقة و صفاتها، ص32 .

أن يدرك حقيقة غير محدودة، و لذلك فالمفارقة هي الصّ راع بين المطلق و النسبي»¹.

إذن الصّراع بين الإنسان و الطّبيعة، بين المطلق و النسبي، بين المحدود و اللامحدود، و المعلوم و اللامعلوم، بين المتناهي و اللامتناهي، هذا هو المفهوم الجديد للمفارقة الذي خلفته الرومانسية.

فالإنسان «و هو ليس سوى واحد من الأشكال المخلوقة التي سوف تفنى عن قريب، يجب أن يدرك أنّه ليس بمقدوره بلوغ نفوذ دائم على الكلّ في مجال الفكر أو الخبرة. و هو برغم ذلك يُدفع، أو كما يقال اليوم يُمنهج ليستوعب العالم، ليختزله إلى نظام و وضوح، لكن أيّ تعبير عن فهمه سوف يكون محدودا لا محالة لا لأنّه هو نفسه محدود بل لأنّ الفكر و اللّغة ممّا ينطوي على الانتظام و الثبات، بينما في اللبّ من الطّبيعة مراوغة و متقلّبة»².

يمكن أن نطلق على هذا المفارقة الملحوظة عن الطّبيعة و الإنسان هو الضّحيّة. لقد رأى شليجل و من جاء بعده من الرومانسيين الألمان أنّ المفارقة هي العلاقة المركّبة بين الأنا و العالم.

و يعود الفضل إلى شليجل في إدخال مصطلح المفارقة في المناقشات الأدبيّة الحديثة «حيث كان يطالب بضرورة تصوّر الأحداث و النّاس و الحياة و عرضها بوصفها لعبة و قد كان يرى في المفارقة أنّها شكل من أشكال التناقض الظاهريّ و لذلك فالمفارقة هي إدراكنا لحقيقة أنّ العالم في ماهيّته متناقض ظاهريّا، و أنّ وجهة النّظر الملتبسة هي وحدها التي تستطيع أن تلتقط كليّته المتناقضة»³.

¹ حسن حمّاد: المفارقة في النّصّ الروائيّ، ص 25.

² المرجع السّابق، ص 150.

³ نفسه، ص 32.

إذن المفارقة عند شليجل هي شكل من النقيضة و هي جوهر الحياة و عليه فإن إدراك المفارقة لن يتحقق إلا بعد الابتعاد عن التحيز و الداتية من طرف الكاتب بالسّموم فوق الدّات بعد أن تترك الدّات و تعي أنّ الحياة دفق لا ينتهي من المتناقضات و أنّ المفارقة جوهر الحياة، و هي الموضوعية عنده أيضاً، بمعنى عدم إدراك جانب واحد من وجهي العملة بحيث يختفي أحد الجانبين عند النظر إلى الجانب الآخر بل يتمّ النظر إلى الوجهين معا في آن واحد، فتتجاوز بذلك أحادية الرّؤية إلى الرّؤية المتعدّدة بأن تلعب كما يقول مويك على الشيء و ضدّه، «بحيث يتمّ إنتاج الدّلالة لوجه واحد ساعة إنتاجها للآخر».¹

بعدها كان ينظر للمفارقة بأنها هادفة و مقصودة مع سقراط أصبحت مع الرومانسيين شيء يمكن ملاحظته في أيّ مكان غير مقصود و غير مدبّر. يرى صنّاع المفارقة و منظروها أنّ تجاور المتناقضات جزء أساسي من بنية الوجود و هو ما جعل من التناقض، و التّضاد صفات للحياة و المفارقة على السواء، و قد كان لذلك بالطّبع أثره المباشر على تركيبة النّصوص الأدبيّة. نظرا لإيمان الألماني شليجل بمفهومه الخاصّ عن الطّبيعة كما ذكرنا سالفاً فهو «ينكر قيمة أيّ شيء لا يكون هو نفسه و كذلك نقيضه المتولد ذاتياً، و لذلك فهو لا يرى أنّ المفارقة شكل من أشكال النّقيض فحسب، بل يرى أنّها شرط لا بدّ منه و أنّ النّقيض بالنّسبة للمفارقة روحها، و مصدرها و مبدؤها».²

و تؤكّد نبيلة إبراهيم على أنّ المفارقة جوهر الحياة بل هي الحياة نفسها كما أكدّ شليجل فتقول: «إنّ المفارقة هي الحياة نفسها المليئة بما يعجز الإنسان عن فهمه أو إخضاعه لمنطق العقل الإنسانيّ، و لهذا فإنّ المفارقة تختلف في درجتها و

1 محمد الضبع: تشكلات الشعرية الروائية، شعرية المفارقة، مجلة فصول، ع 62، 2003، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ص 312.

عمق فلسفتها بدءاً من التعبير عن المفارقات في حياتنا المعيشية و وصولاً إلى المفارقات الكونية و الفلسفية¹.

جاء الرومانسيون الألمان بفكرة جوهرية مفادها الوجود الدائم للمفارقة، و هو ما فتح التأمّلات في الذات و الحياة و في الطبيعة، و هذا ما ساعدهم على اكتشاف المفارقة الأساسية التي يحياها الإنسان و هي ما يسمونه بالمفارقة الكونية، أو العلاقة المركبة بين الإنسان و العالم. وهي أنّ الإنسان ضحية القدر و العوبة في يده و هو كائن محدود يجتهد في أن يدرك حقيقة غير محدودة. و بهذا يشكّل التعريف الرومانسيّ للمفارقة عند شليجل نقطة انعطاف مهمّة في تاريخ تطور المفهوم.

زولجر: أما زولجر المعاصر لشليجل (1780-1819) فشعوره بالمتناقضات الموجودة من حوله وصل به إلى اعتبار المفارقة مبدأ الفن و جوهره «هي المحور الأساسي للفنّ، و هي التي تشكّل طبيعته و معناه الأقصى، و لذلك فهي ليست حالة عرضية للفنان، بل هي الجرثومة الحية القصوى لكل فنّ، و على الفنان أن يبذل كلّ جهده ليذيب الفنّ في المفارقة... حيث أنّها ذروة موضوعية الفنان، و هي التّصالح بين الأضداد»².

«فعلى الفنان أن يكون نقادا خلاقا، و ذاتيا و موضوعيا و عاطفيا متحمّسا، و عقلانياً و أن يكون عمله نابعا من الحياة و مصنوعا صنعة خيالية في الوقت نفسه، و لكنّه ينبغي أن يكون بعيدا عن محاكاة الواقع، و أن يصبح في النهاية كأنّه يحكي حكاية عن حكاية»³.

¹ نبيلة إبراهيم: فن القص بين النظرية و التطبيق، ص 205.

² رينيه ويلك: تاريخ النقد الأدبي الحديث، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999، ج2، ص586، نقلا عن حسن حماد: المفارقة في النصّ الروائي (نجيب محفوظ نموذجا)، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005، ص37.

³ المرجع السابق، ص 204.

رأينا أنّ شليجل و زولجر و غيرهم من الرومانسيين الألمان قالوا بتناقض الحياة و بأنّ المفارقة شكل من التقيض، و أنّ الحقيقة خليط من المتناقضات، فقد كان لهم الفضل في القول بأنّ هذه التناقضات ضرورية في صناعة الأدب، حيث قاموا بالبحث عنها في أعمال الكتاب مثل شكسبير، جوته... إلخ.

إذا كان فردريش شليجل هو الذي أسس المفهوم الرومانسي للمفارقة و هي العلاقة المركبة بين الأنا و العالم في حين يعدّها زولجر مبدأ الفنّ و جوهره و ذروة موضوعيّة الفنّان، فإنّ انتشار فكر المفارقة الرومانسيّة في الأوساط الثقافيّة الألمانيّة كان الدافع وراء اهتمام هيجل و مناقشته لمفهوم المفارقة حيث فهم المفارقة السقراطية على أنّها طريقة في الحوار تقوم على ادّعاء الجهل و قبول آراء الخصوم ثمّ تركها تدحض نفسها بنفسها بل هي عنده ضرب من الجدل الذاتي الذي «يقدم للأشياء الجدل المناسب لتشنق به نفسها».¹

لكن كيركيارد يسوق الكثير من الاعتراضات حول تصوّر هيجل لمفهوم المفارقة السقراطية و وصفه بأنّه تصوّر مشوّه و ناقص و لفهم أسباب هذه الاعتراضات «لا بدّ أن نفهمها في سياق العلاقة الملتبسة بين كيركيارد و الفكر الهيجلي من ناحية، و من ناحية أخرى يجب أن نفهمها في سياق تماهي شخصيّة كيركيارد مع سقراط».²

إنّ هذا التماهي مع سقراط أدّى إلى الاختلاف مع هيجل لأنّ كيركيارد قد تصوّر بل فهم سقراطاً فهما خاصاً.

و لعلّ الاختلاف حول موضوع الدين و علاقته بكلّ من العقل و المفارقة من أهمّ الأسباب التي أدت إلى هذا الاختلاف بالإضافة إلى اعتراض كيركيارد

¹ حسن حماد: المفارقة في النص الروائي، ص 47.

² نفسه، ص 48.

على المنظومة النظرية لهيجل و عقلنته لكلّ شيء فما علاقة المفارقة بالدين عند كيركيارد؟

يرتبط مفهوم المفارقة عند كيركيارد ارتباطا وثيقا بالدين، فالمفارقة عنده هي وسيلة للإيمان، فالدين المسيحيّ في نظره يتطلب الإيمان به إلى المفارقة لا العقل لأنّ فكرة التجسّد -الإله يتجسّد في صورة بشر (المسيح)- تحتاج إلى المفارقة للإيمان بها. فالمفارقة عنده هي الإيمان باللامعقول.

فهو يثور على هيجل الذي يريد عقلنة كلّ شيء « يرى أنّه ليس بالوسع تعقل العقائد الدينيّة، و من خال أنّه تعقلها فقد أظهر جهله بها، و إن لم يتعقلها و هو يطلب هذا التعقل، فقد انتهى إلى الإلحاد».¹

«و عاب فيه الزهوّ الإنسانيّ الذي لا يدرك الهوّة التي تفصله عن الإله، و لو أنّه فطن إلى هذه الهوّة لعلم أنّ النّبئين مطلق بينه و بين الإله، و بالتالي لعلم أنّ الله لا يعرف و لا يخضع للمقاييس العقليّة و المعايير الإنسانيّة للحقيقة، فتصبح مهمّته العقليّة قاصرة على تعقل أنّ الله لا يعقل، أو بعبارة أخرى أنّه لا يجب على المرء أن يفهم الإيمان».²

لأنّ المسيحيّة ليست نظريّة و لا مذهباً بل عقيدة، رسالة سماوية من وضع الإله، و لأنّ الإيمان هو تلك العلاقة بين الإنسان و الإله، فإنّ الإيمان بهذا الدين يخضع للمفارقة لا للعقل، أن تؤمن باللامعقول أمر لا يدركه الفهم بل الشّعور حسبه، لأنّ الفهم سيقضي عليه «ذلك بأنّ الإيمان مصدره العاطفة المتقدّة، أمّا البرهان فمصدره الجدل و العقل، و العقل لا يؤمن بشيء بل يؤمن الإنسان بالرغم من العقل».³

1. فوزية أسعد: سورين كيركيارد (أبو الوجودية)، دار المعارف، مصر، 1962، ص 114.

2 نفسه.

3 نفسه، ص 116.

إذن تبدأ المفارقة عند انتهاء الفكر يقول كيركيارد عندما يهزم العقل لأنّ المفارقة موضوع إيمان لا موضوع معرفة، بماذا سيجيب العقل عن تجسّد الإله المسيح؟ و بماذا سيجيب عن إنجاب إبراهيم بعدما بلغ من العمر عتياً؟ و بماذا سيجيب عن موت عائلة كيركيارد في سنّ الثلاثة و الثلاثين؟ و لماذا ماتوا تحديدا في هذه السنّ؟ بماذا سيجيب العقل عن زواج أوديب بأمّه و قتله لأبيه؟ لا لقاء أبدا عند كيركيارد بين الإيمان و العقل، أو بين الدين و العقل، «لا لقاء أبدا بين الفلسفة و بين الإيمان المسيحيّ، و أنّ البراهين العقليّة و المذاهب الفلسفيّة، و الأنساق الفكرية، و النظريّات و المناهج العلميّة لا تستطيع أن توصلنا إلى الإيمان لأنّه من دائرة تسمو على العقل و تتجاوز حدوده و قدراته»¹.

بل ذهب إلى أبعد من هذا و اعتبر أنّ العقل ضدّ الدين لأنّه أراد أن يتخلّص من المعقوليّة الهيجليّة بالإيمان بالتناقض و ليس برفعه كما في فلسفة هيجل. و لعلّ المتأمل في تاريخ كيركيارد يجد أنّ وقوفه ضدّ الهيجليّة التي تؤيّد عقلنة كلّ شيء حتّى الدين، كان إنقاذا لحلمه الشخصي المتمثّل في إنقاذ المسيحيّة و بعثها من جديد و إنهاء وساطة الكنيسة بين الإنسان و الإله، بعدما تفشّى فيها الفساد و مُنع النّاس من محاولة فهم و تفسير الإنجيل «أتّجه رجال الكنيسة نحو الاهتمام باقتناء الأراضي و الممتلكات، فبدأت عليهم مظاهر الثراء الفاحش، و عملوا ما وسعتهم الحيلة على ابتكار ضلالات توصلهم إلى غنى أكبر و ثراء أضخم، و كان آخر ما توصلوا إليه من بدع و خرافات هو إعلانهم أنّهم يمثلون الله على الأرض، و أنّهم مصدر غفران الدنوب، فكانوا يوفدون هنا و هناك من

¹ المرجع السابق، ص 28.

يبيعون صكوك الغفران indulgence و قد بدا للكثيرين من المُخلصين أنّ تضحية السيّد المسيح على الصليب أصبحت تستخدم و كأنّها سلعة من السلع تُباع و تُشترى»¹.

و من ثمّ تساءل كيركيجارد هل الغفران الإلهي أمر مباشر بين العبد و الربّ أم أنّه يتطلّب وساطة من الكنيسة و رجا لها؟ فهاجم الكنيسة و قال أنّه ليس من حقّ الكنيسة أن تمنح أو تمنع الغفران الإلهي للنّاس، لأنّ الإيمان هو علاقة العبد بالربّ و الإنجيل ملك الجميع.

و أما فيما يخص اعتراضه على المنظومة النظريّة لهيجل كان سببه عقائده هيجل لكلّ شيء و هو ما يتعارض مع ما كان يطمح إليه من إقامة مذهب مسيحيّ جديد.

«و لذلك فقد كان كيركيجارد يسخر من انتشار الهيجليّة في الحياة، بقوله إنّ لن يدهش على الإطلاق إذا قال له صانع الأحذية ذات يوم أنّه يستعين بها ، أي الهيجليّة في إصلاح حدائه»².

يبدو أنّ انتشار الهيجليّة أقلق بل أزعج كيركيجارد لأنّه يؤمن أنّها لا تصلح لا للحياة و لا لفهمها، لأنّها لم تساعدّه هو شخصيًّا على فهم نفسه.

و لعلّ اختلاف هيجل و كيركيجارد حول المفارقة راجع إلى اختلاف تصوّرهما حول التناقضات فما معنى التناقض عند هيجل؟

يرى هيجل أنّه في مرحلة الفهم ينظر إلى الأضداد على أنّها متناقضة يعني لا يمكن أن تتفق و لا أن تجتمع مطلقاً لأنّ للتناقض في المنطق معنيين:

¹ علي عبد المعطي محمد: سورين كيركيجارد) مؤسس المسيحية الوجودية)، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2000، ص 373.

² حسن حماد: المفارقة في النص الروائي، ص 50.

- معنى ضيق عندما يتناقض تصوران أو قضيتان الواحدة منهما الأخرى إذا كانت إحدهما سلبياً للأخرى، مثل أحمر و غير أحمر.
- معنى واسع يكون فيه القضيتان أو يكون التصوران يناقض الواحد منهما الآخر، إذا كان لا يمكن اتفاقهما منطقيًا، مثل المربع و الدائرة، الأحمر و الأزرق.¹

و يرى هيجل أننا إذا أردنا حقاً فهم التناقضات فيجب علينا ألا نتوقف في فهمنا لها عند مرحلة الفهم DER VERSTAND حيث تعاند الأضداد بعضها و لا يمكن اجتماعها على الإطلاق بل نمضي إلى مرحلة تليها مرحلة العقل DER VERNUNFT التي هي مجال منطق الجدلي.

يؤخذ أحد التصورات أو المقولات على أنه ثابت و محدد بدقة و متميز عن التصور الآخر أو المقولة الأخرى، و تلك هي مرحلة الفهم.

في مرحلة العقل أو الجدل نفكر في هذه المقولات فينبثق منها تناقض أو أكثر. فتكون نتيجة هذا الجدل مقولة جديدة أعلى تشمل المقولتين السابقتين و تحلّ ما كانت تتضمنه من تناقض و تلك هي مرحلة العقل النظريّ أو الإيجابيّ و هي المقولة الجديدة "اتحاد الأضداد".

و لأنّ التناقض هو مبدأ الوجود عنده فهو يدخل المفهوم الشهير للديالكتيك و أصبح يعني النفاذ وراء الوحدة الكامنة فيما وراء التعدد² الذي يعتبره قانون الوجود كله.

و يذهب هيجل إلى أنّ الأضداد سواء في حالة الأفكار و الأشياء في أن معا ينتقل بعضها إلى بعض عندما تقوى و تشتدّ، فالموجود الذي تشتدّ قوّته بدرجة

¹ ميخائيل انوود: معجم مصطلحات هيجل، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ص 130.

² نفسه، ص 163.

كبيرة، حتى تتلاشى من أمامه أيّة مقاومة، يسقط في الضعف و الوهن، ما دام لم يعد أمامه خصم يختبره و يكشف عن قوّته و يغذيها»¹.
 ألا تعبّر الفرحة الزائدة عن نفسها بالدموع فالشيء إذا زاد عن حدّه انقلب إلى ضده.

«و معنى هذا أنّ الشّيء في نظر هيجل ليس كائنا في ذاته فحسب و إنّما هو أيضا مغاير لذاته، لأنّه يحوي في داخله مبدأ نقضه أو سلبه، و لذلك فليس هناك وجود حقيقيّ للأشياء في ذاتها و لكن هناك دائما علاقة تضاييف بين الأشياء، فليس يكفي أن تقول بوجود تقابل بين الإيجابيّ و السلبيّ إنّما ينبغي أن نضيف أنّ كليهما يبدو في الآخر و لا يوجد إلا بوجود الآخر»².
 و المهمة التي تقع على عاتق الفلسفة كما يرى هيجل هي العمل على اتّحاد الأضداد.

لو تأملنا حياة هيجل لوجدنا أنّ حاجته إلى الهويةّ و التّصالح و الانسجام هي التي دفعته للقول بوحدة الأضداد لفقده إيّاها لأنّه عاش في مرحلة متوتّرة من مراحل الحضارة الأوروبيّة.

كان كيركيغارد يؤمن بأنّ الوجود أساسه التناقض لذا فهو يرفض اتّحاد الأضداد عند هيجل، لأنّه وجد الحقيقة في الدّاتية و في المفارقات فكيف تبقى الحقيقة إذا تلاشت المفارقة بإتّحاد الأضداد و ما رفضه هذا إذا تأملنا حياته مثلا في كتاب سورين كيركيغارد أبو الوجودية تأليف فوزية أسعد إلا دليل على تمزقه التّفسيّ الغالب على حياته فهو يرفض أيّ وساطة بين قطب و آخر.

¹ نفسه.

² حسن حماد: المفارقة في النص الروائي، ص 42.

و إذا كان سقراط يقول: «أنا تلك الدّابة التي أرسلها الله إلى النّاس لكي ترعجهم، و تباغتهم و توقظهم من سباتهم العميق، و كان يقصد بذلك رفاقه من الأثينيين لكي يوقظهم من جهلهم فإنّ كيركيجار د قد تحوّل أيضا إلى ذبابة مسيحية تريد أن تلتع المذهب المطلق لهيجل و الدّيانة الشكليّة في العالم المسيحيّ، و توقظ النّاس ليدركوا ما هم عليه من وجود زائف»¹ و سيكون هذا الإيقاظ عن طريق المفارقة وحدها الإيمان باللامعقول و بالتناقضات لتحقيق المطلق ، الإيمان بعيدا عن وساطة الكنيسة لأنّ الإيمان هو علاقة العبد بالرّب، و لا يمكن تعقل هذه العلاقة حسب كيركيجار د و لا إتحاد النّهائيّ باللانّهائيّ أو النّسبيّ بالمطلق أو العبد بالرّب.

و إذا كان هيجل قد فهم المفارقة السقراطية في إطار نظريّته عن الجدل، أي درسها بوصفها موضوعا فإن كيركيجار د قد عاش المفارقة و ذلك بالطبع بعد سقراط، الذي كان كيركيجار د متأثرا به إلى أبعد حدّ، حيث تمثّل شخصيّة تماما في أطروحته للماجستير عنونها بمفهوم المفارقة مع الرّجوع الدائم لسقراط، فقد كانت محاولته في الكتابة عن سقراط كما يقول أحد الباحثين « إحدى المحاولات النّادرة في تاريخ الفلسفة للدّخول في جلد فيلسوف آخر لا يفهم ما قاله فحسب بل فهم ما كانه و ما دلّ عليه وجوده».²

عاش كيركيجار د المفارقة من خلال حياته المليئة بالتناقضات فطورا نراه ينشد المتعة و الشّهوة، و طورا آخر يرى أن السّعادة في الزّواج، و هو أخيرا ينكر كلّ هذا و يتّجه نحو المطلق و الدّين... إلخ.

¹ المرجع السّابق، ص 12.

² نفسه، ص 11.

كما مرّ معنا مصطلح المفارقة نشأ في أحضان الفلسفة فكان سقراط هو أول صانع للمفارقة عن وعي و عن قصد، حيث كان يحمل الثورة على المعنى، هذا ما أراد أن يوصله إلى رفاقه من الأثينيين عن طريق تظاهره و ادّعائه للجهل، و قبول آراء خصومه ثمّ تركها تدحض نفسها بنفسها.

يمكن أن نقول أنّ المفارقة السقراطية هي نمط من السلوك أو هي الاستخدام المراوغ للغة هذا من ناحية و لا ننس الجانب الآخر المهمّ الجانب الفلسفي المتمثّل في الثورة على المعنى.

أما مع الرومانسيين الألمان فقد أصبحت المفارقة بعد اكتشاف المفهوم الجديد للطبيعة شيء لا يصنع كما مرّ معنا مع سقراط بل شيء يمكن ملاحظته في كلّ مكان، شيء دائم، تصبح المفارقة كما يرى شليجل شكل من التقيضة، فهي جوهر الحياة و من ثمّ دعا الرومانسيون الألمان إلى ضرورة هذه التناقضات في صناعة الأدب، لأنّ الأدب هو الحياة، و الحياة أساسها التناقض. و بهذا أصبحت المفارقة ذات طبيعة مزدوجة (مصنوعة و ملحوظة).

2- المفارقة الأدبية:

2-1- تعريف المفارقة و تطورها:

من الصّعب تحديد زمن الاستجابة لظاهرة المفارقة irony فهو أمر غائر في الزّمن، تربطه نبيلة إبراهيم بقصة الخلق «بدأ وعي الإنسان بالمفارقة مع قصة الخلق، قصة آدم و حواء في الجنّة و هبوطهما منها، فكان شعور الإنسان لأول مرة بالخلط بين القبح و الجمال (في الثمرة) و الخير و الشرّ (الشيطان) في الشّيء الواحد».¹

¹ نبيلة إبراهيم: فن القص بين النظرية و التطبيق، ص 196.

لا شك أنّ الإنسان كان يعيش داخل ظاهرة المفارقة منذ نشأته دون أن يدركها أو يعيها، أو حتى يسميها لأنّ الناس مختلفون في إدراكها و الاتّصاف بها و هذا راجع إلى اختلاف التكوين الثقافي و الاجتماعي وغيره.

و حال وعي الإنسان بالمفارقة -الوعي هو حالة عقلية يكون فيها العقل بحالة إدراك أنّه إزاء مفارقة-¹ تصدّى الكثير من النقاد و الفلاسفة و الأدباء لتعريفها و دراستها، كلّ حسب مرجعيته المعرفية.

بالقاء نظرة سريعة على المشهد النقدي الأجنبيّ و العربيّ، نجد أنّه من الصّعوبة بمكان الوصول إلى تعريف جامع مانع لمصطلح المفارقة، و هذا راجع لا إلى قلة التعريفات بل إلى عمر هذا المصطلح المديد.

و كما يقول نيتشه FREIDRICH NITZSCHE 1844-1900 «ما لا تاريخ له يمكن تعريفه أمّا ما يملك تاريخاً طويلاً فإنّ تعريفه يكون من الصّعوبة بمكان، لهذا السّبب و غيره نجد مفهوم المفارقة غامضاً، غير مستقرّ و متعدّد الأشكال، فكلمة "مفارقة" لا تعني اليوم ما كانت تعنيه في عصور سابقة و لا تعني في قطر بعينه كلّ ما يمكن أن تعنيه في قطر آخر، و لا في الشّارع ما يمكن أن تعنيه في المكتب، و لا عند باحث ما يمكن أن تعنيه عند باحث آخر»² و لهذا يشبه مويك المفارقة بالسّقينة «و يمكن تشبيه مفهوم المفارقة في وقت من الأوقات بسفينة ألقت مراسيها، لكنّ الرياح و التيارات و هي قوى متغيّرة و دائماً تسحبها رويداً عن مراسيها»³.

و لعلّ تعدّد مفاهيمها و تباينها يرجع إلى:

- أنّ هذه التعريفات تأتي إلينا دفعة واحدة، دون أي إيضاح لتطورها الدلالي.

¹ مصطفى حسيبة: المعجم الفلسفي، ط1، دار أسامة للنشر و التوزيع، الأردن، عمان، 2009م، ص 694.

² دي.سي. مويك: المفارقة و صفاتها، ص 129.

³ المرجع السابق.

- أنها تأتي منزوعة من سياقها الفكريّ و التاريخيّ، على نحو يجعلها ملتبسة أو غير كاملة الفائدة.

- أنّ هذه التعريفات تأتي من حقول معرفيّة مختلفة، لكن في معظم الأحيان لا يتمّ إيضاح ذلك للقارئ.

- أنّ المفارقة أصبحت جسدا كبيرا من المرايا البلوريّة المتعدّدة و لا ينظر صاحب كلّ تعريف في حين تعريفه إلا إلى قطعة المرآة التي تقابله.¹ لا شكّ أنّ تعريف المفارقة ليس من السهولة بمكان و لهذا يقترح بعض الباحثين تتبّع بعض استعمالاتها بدلا من رصّ التعريفات جنبا إلى جنب.

لأنّ مفهوم المفارقة متحرّك غير ثابت، نظرا لتاريخه الطويل، فلا بدّ أن يكون تعريفها تعريفا دقيقا من حيث ارتباطها بزمن محدّد و استعمال محدّد أيضا من خلال خلفيّة عامّة لنشأتها و أهمّ التّنقلات الفكرية النوعيّة في تاريخها خاصة المفارقة السقراطية و الرومانسيّة كما رأينا هذا.

و يجب أن نبتعد عن التعريفات الجاهزة، الانطباعيّة التي لا تكشف إلا عن فهم قائلها و تصوّره، فإن أخذت فلا بدّ أن تؤخذ و السياق الخاصّ لقائلها.

إنّ بداية الوعي بالمفارقة يليه حتما وجود المصطلح فأين وجد؟ و متى؟

أجمع الباحثون على أن سقراط هو الصّانع الأوّل للمفارقة في التاريخ، و قد وُجد المصطلح لأول مرّة في **جمهورية أفلاطون** « و قد وردت كلمة EIRONEIA في جمهورية أفلاطون، و هي مصطلح irony نفسه في اللغة الإنجليزيّة، و يعني المفارقة و قد ورد المصطلح في جمهورية أفلاطون على لسان أحد الأشخاص الذين وقعوا فريسة محاورات سقراط، و هي طريقة معيّنة في المحاورّة لاستدراج شخص ما حتّى يصل إلى الاعتراف بجهله، و كانت

¹ حسن حماد: المفارقة في النص الروائي، ص 20.

الكلمة نفسها تعني عند أرسطو الاستخدام المراءوغ للغة، و هي عنده شكل من أشكال البلاغة يندرج تحتها المدح في صيغة الدّم، و الدّم في صيغة المدح».¹ أما لفظة irony الإنجليزية «مشتقة من الكلمة اليونانية eironeia التي تعني الجهل الكاذب أو النّظاهر بالجهل»² و لم تظهر كلمة «المفارقة حتى عام 1502 و لم يجر استعمالها بشكل عام حتى بواكير القرن الثامن عشر... لكنّ اللغة الإنجليزية كانت غنيّة بمفردات تجري على الاستعمال اللفظي بما يمكن احتسابها مفارقة من حيث الجوهر: يسخر، يهزأ، يُعيّر، يغمز، يتهكّم، يزدري، يحتقر...»³

و مع نهاية القرن الثامن عشر و بداية القرن التاسع عشر باتت تحمل معان جديدة خاصة في ألمانيا، و إذا كانت المفارقة قد نشأت كنمط من السلوك حيث كانت تعني «وسيلة فنية يظهر فيها الشخص نفسه أقل مما هي عليه».⁴ بقصد توصيل معنى ما، فقد باتت تعني صيغة بلاغية تعني قول المرء نقيض ما يعنيه كأن يمدح لكي يذم و يذم لكي يمدح.

و مع بداية القرن التاسع عشر بدأت تكتسب مفاهيم جديدة إلى جانب معانيها القديمة فبعدها كانت مجرد أداة أو وسيلة عرضية، مؤقتة، مقصودة و مؤثرة، هادفة أصبح ينظر إليها على أنّها شيء غير مقصود شيء يمكن ملاحظته في أيّ مكان، و أصبح «يُنظر إلى العالم أجمع على أنّه مسرح ذو مفارقة، و البشر جميعا محض ممثلين».⁵

فتحوّل الاهتمام من صانع المفارقة إلى ضحيّتها.

¹ نبيلة إبراهيم: فن القص بين النظرية و التطبيق، ص 197.

² The oxford, dictionary, p 689.

³ دي.سي.مويك: المفارقة و صفاتها، ص 179.

⁴ توثروب فراي: تشريح النقد، ترجمة: محي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، مصر، 1991، ص 59.

⁵ دي.سي.مويك: المفارقة، ص 31.

و قبل أن نتكلم عن أهمّ التعريفات للمصطلح و أهمّ التطوّرات التي لحقت المفهوم لا بدّ من الإشارة إلى مصطلح المفارقة كمقابل للفظ الإنجليزي irony و تحريّ جذره اللغوي و هل هناك علاقة بينهما؟

يقول عبد الواحد لؤلؤة فيما يخصّ اختياره لفظ المفارقة في العربيّة، كمقابل للفظ الإنجليزي irony أنّ « المفارقة irony أحسن الحلول السيّئة لترجمة هذه الكلمة إلى العربيّة، و الكلمة في اللغات الأوروبيّة مشتقة من الكلمة الإغريقيّة (أيرونيّا) التي تفيد التظاهر أو الادعاء، ... و يصعب في العربيّة صياغة صفة أو ظرف من مصدر التّفريق فاضطرت إلى القول (المراقب) المتّصف بالمفارقة، و موقف المفارقة و تتطوي على مفارقة»¹.

و بتفحصنا للجذر اللغوي للفظ المفارقة نجد أنّها تشترك مع لفظ irony في عنصر مهمّ من عناصر المفارقة و هو ثنائيّة الدلالة كما سنوضّح ذلك الآن. إنّ المفارقة مصدر للفعل الثلاثي المزيد بألف المشاركة "فارق" و لأنّ مصدر الثلاثي المزيد بحرف واحد له ثلاث صيغ هي: أفعل، فعل، فاعل. كما هو معروف صرفيّاً.

(فاعل) يكون مصدره على (فعال و مفاعلة).

إنّ المفارقة مصدر قياسيّ صريح للفعل فارق.

و قد أحصى ناصر شبانة ورود هذه الكلمة في القرآن الكريم في كتابه "المفارقة في الشعر العربي الحديث" فوجد أنّ كلمة مفارقة لم ترد في القرآن الكريم مطلقاً، و لكن ورد المصدر القياسي الآخر فراق مرتين في القرآن الكريم في

¹المرجع السابق ، ص 5.

سورتي الكهف و القيامة: «قَالَ هَذَا فِرَاقٌ بَيْنِي وَبَيْنِكَ...»¹ و قال: «كَلَّا إِذَا بَلَغَتِ التَّرَاقِيَ

(26) وَقِيلَ مَنْ رَاقٍ (27) وَظَنَّ أَنَّهُ الْفِرَاقُ (28)».²

و أمّا الفعل الرباعي المزيد بألف المشاركة و هو ما اشتقت منه "المفارقة" فقد ورد في الكتاب الشريف مرّة واحدة في قوله تعالى: «فَإِذَا بَلَغْنَ أَجَلَهُنَّ فَأَمْسِكُوهُنَّ

بِمَعْرُوفٍ أَوْ فَارِقُوهُنَّ بِمَعْرُوفٍ...».³

كما أنّ مشتقات الجذر "فرق" قد وردت اثنتين و سبعين مرّة في القرآن الكريم كلّها جاءت في معنى عكس الجمع.⁴

يبدو أنّ المصدر فراق أو الفعل فارق و مشتقاته في القرآن تعني المباينة و الفصل.

«فالفرق خلاف الجمع فرقه يفرقه فرقا... و فارق الشيء مفارقة و فراقا باينه... و فارق فلان امرأته و فراقا باينها».⁵ « و الفرق يقال باعتبار الانفصال»⁶ «و فرقت بين الشئيين أفرق فرقا و فرقانا... و فرقت الشئيين تفريقا و تفرقة فانفرق و افترق و تفرق... و الفرقة: الاسم من فارقتة مفارقة و فراقا... و المفرق و المفرق: وسط الرأس و هو الذي يفرق فيه الشعر... و كذلك مفرق الطريق و مفرقه للموضع الذي يتشعب عن طريق آخر... و فرق له الطريق أي اتجه له طريقان».⁷

¹ الآية 78. الكهف. ص 302.

² الآية 28. القيامة. ص 505.

³ الآية 2. الطلاق. ص 585.

⁴ ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، (أمل و نقل سعدي يوسف، محمود درويش نموذجاً)، ط1، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، 2002، ص 48.

⁵ ابن منظور: لسان العرب، مادة فرق

⁶ الزبيدي: تاج العروس، مادة فرق

⁷ الجوهري: الصحاح، مادة فرق.

«وقفته على مفارق الحديث، أي على وجوهه الواضحة».¹

«و الفاروق عمر بن الخطاب رضي الله عنه لأنه فرق بين الحقّ و الباطل».²

«و الفرقان بالضمّ القرآن لفرقه بين الحقّ و الباطل و الحلال و الحرام، و كلّ ما فرق بين الحقّ و الباطل فهو فرقان و لهذا قال الله تعالى «و لقد آتينا موسى و هارون الفرقان»».³

نلاحظ أن جذر المفارقة يدلّ على الفصل و المباينة و التعدّد و لعلّ ما يعبر عن المفارقة فيما سبق: فرق له الطّريق: "أي اتّجه له طريقان" فالمفارقة أشبه بمفترق الطّرق الذي يضع القارئ أمام أكثر من طريق و تترك له حرّية اختيار الطّريق المؤدّية إلى المعنى الحقيقيّ، أما سلوك أحد الطّرق الأخرى سيضع القارئ ضحيةً أخرى من ضحايا المفارقة.

نعود الآن إلى أهمّ التطورات التي لحقت المفهوم فمع بداية القرن التاسع عشر اكتسبت كلمة "مفارقة" معان جديدة بالإضافة إلى المعاني القديمة. و قد تحوّل الاهتمام من صانع المفارقة إلى ضحيّتها، فعلى غفلة منه صار ضحيةً ظروف و أحداث لأنّ مفارقة الأحداث هي «انقلاب يحدث مع مرور الزّمن»⁴ إلى التّقيض. و هكذا تصبح المفارقة ذات «طبيعة مزدوجة، فهي مؤثرة حيناً و هي يمكن ملاحظتها»⁵ حيناً آخر.

بعد ذلك صار وضع الأضداد جوار بعضها عرضياً و عن غير قصد يعدّ في باب المفارقة، فأبى تتافر يحصل بشكل طبيعيّ مثل التّجاور في السّياق الطّبيعيّ

¹ الزمخشري: أساس البلاغة، مادة فرق.

² الفيروز أبادي: القاموس المحيط، مادة فرق.

³ الزبيدي: تاج العروس، ج7، ص 45.

⁴ دي سي مويك: المفارقة وصفاتها، ص 147.

⁵ نفسه، ص 145.

بين إنسان عاقل و قرد مضحك، أو كما يقول كوتيه «أية مفارقة مبكية أن يقوم قصر قبالة كوخ».¹

ثم عمّت المفارقات المحدودة و ارتفع بمفارقة الأحداث إلى المواقف الماورا طبيعية. و هكذا تتخيل وراء هذه الأحداث وجود قوة خارقة أو قهرية، ساخرة، مزاجية، معادية، غير مبالية».²

كما قلنا من قبل أن أي تعريف للمفارقة لا بد أن يؤخذ و سياق قائله إذا أردنا أن نجني أكبر فائدة مع هذا فنحن مضطرون إلى أخذ بعض تعاريفها. إن المفارقة انحراف لغوي و لا شك أن هذا الانحراف سيؤدي إلى التعدد في الدلالة، إنها رفض للمعنى المنطوق المباشر لصالح المعنى الغير مباشر، هذا طبعا مع المفارقة اللفظية.

لأنه و مع قوانين الاحتمالات و النسبية لم تعد هناك حقيقة واحدة «المفارقة لعبة لغوية ماهرة و ذكية بين طرفين: صانع المفارقة و قارئها، على نحو يقدم فيه صانع المفارقة النصّ بطريقة تستثير القارئ و تدعوه إلى رفضه بمعناه الحرفي، و ذلك لصالح المعنى الخفي الذي غالبا ما يكون المعنى الضدّ. و هو في أثناء ذلك يجعل اللغة يرتطم بعضها ببعض، بحيث لا يهدأ للقارئ بال إلا بعد أن يصل إلى المعنى الذي يرتضيه ليستقرّ عنده».³

إن نصّ المفارقة رسالة يقدمها صانعها بينيتها المراوغة إلى القارئ على أمل أن يفكّ شفرتها، و في الآن نفسه يقدم له الخيط أو القرائن المؤدية إلى المعنى الآخر و لن يستطيع أيّ قارئ الوصول إلى هذا إلا إذا كان يمتاز بقدر كبير من

¹ المرجع السابق، ص 148.

² دي سي مويك: المفارقة وصفاتها، ص 148.

³ نبيلة إبراهيم: فن القص بين النظرية والتطبيق، ص 198.

الدَّهَاءُ وَ الدِّكَاءُ. إِنَّهَا عَلَى حَدِّ تَعْبِيرِ نَبِيلَةَ إِبْرَاهِيمَ «لِغَةِ اتِّصَالِ سَرِّيِّ بَيْنِ الْكَاتِبِ وَ الْقَارِئِ».¹

«إِنَّهَا نَوْعٌ مِنَ التَّضَادِّ بَيْنِ الْمَعْنَى الْمُبَاشِرِ لِلْمَنْطُوقِ وَ الْمَعْنَى غَيْرِ الْمُبَاشِرِ».²
 «إِنَّهَا رَفْضٌ لِلْمَعْنَى الْحَرْفِيِّ لِلْكَلامِ لِصَالِحِ الْمَعْنَى الْآخِرِ، أَوْ بِالْأُحْرَى الْمَعْنَى الضَّدِّ الَّذِي لَمْ يَعْبُرْ عَنْهُ»³ «فَهِيَ تَعْبِيرٌ بِلَاغِيٌّ، يَرْتَكِزُ عَلَى تَحْقِيقِ الْعِلَاقَةِ الذَّهْنِيَّةِ بَيْنِ الْأَلْفَافِ أَكْثَرَ مَا يَعْتَمِدُ عَلَى الْعِلَاقَةِ النَّغْمِيَّةِ أَوْ التَّشْكِيلِيَّةِ، وَ هِيَ لَا تَتَّبِعُ مِنْ تَأَمَّلَاتٍ رَاسِخَةٍ وَ مُسْتَقَرَّةٍ دَاخِلِ الدَّاتِ. فَتَكُونُ بِذَلِكَ ذَاتَ طَابَعٍ غَنَائِيٍّ أَوْ عَاطِفِيٍّ، وَ لَكِنَّهَا تَصْدُرُ أَسَاسًا عَنْ ذَهْنٍ مُتَوَقِّدٍ وَ وَعِيٍّ شَدِيدٍ لِلدَّاتِ بِمَا حَوْلَهَا».⁴

وَ هِيَ عِنْدَ مَوِيكٍ «طَرِيقَةٌ فِي الْكِتَابَةِ تَرِيدُ أَنْ تَتْرَكَ السُّؤَالَ قَائِمًا عَنِ الْمَعْنَى الْحَرْفِيِّ الْمَقْصُودِ، فَثَمَّةُ تَأْجِيلِ أَبْدِيٍّ لِلْمَغْزَى، فَالتَّعْرِيفِ الْقَدِيمِ لِلْمَفَارِقَةِ -قَوْلِ شَيْءٍ وَ الْإِيْحَاءِ بِقَوْلِ نَقِيضِهِ- قَدْ تَجَاوَزَتْهُ مَفْهُومَاتٌ أُخْرَى، فَالْمَفَارِقَةُ قَوْلِ شَيْءٍ بِطَرِيقَةٍ تَسْتَثِيرُ لَا تَفْسِيرًا وَاحِدًا، بَلْ سُلْسُلَةً لَا تَنْتَهِي مِنَ التَّفْسِيرَاتِ».⁵
 وَ بَغْضِ النَّظَرِ عَمَّا إِذَا كَانَ الْبِنَاءُ الْمَفَارِقِيَّ يَفْرُزُ دَلَالَتَيْنِ أَوْ أَكْثَرَ فَإِنَّ الْمَفَارِقَةَ تَعْنِي أَيْضًا «حَدُوثَ مَا لَا يَتَوَقَّعُ»⁶.

وَ هِيَ عِنْدَ أَفْلَاطُونِ «الْأَسْلُوبُ النَّاعِمُ الْهَادِي الَّذِي يَسْتَخْفُّ بِالنَّاسِ»⁷ .
 وَ هِيَ «شَكْلٌ مِنَ النَّقِيضَةِ»⁸ عِنْدَ شَلِيْجِلِ.

¹ المرجع السابق.

² محمد العبد: المفارقة القرآنية، ص 15.

³ المرجع السابق، ص 202.

⁴ المرجع نفسه، ص 197.

⁵ دي.سي.مويك: المفارقة، ص 42.

⁶ نفسه، ص 27.

⁷ المرجع السابق.

⁸ المرجع السابق، ص 35.

و هي «أداة أسلوبية فعّالة للتهكم و الاستهزاء»¹ عند محمد العبد.

و هي «تكنيك فني يستخدمه الشاعر المعاصر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض»² عند علي عشري زايد.

و هي «نظرة إلى العالم و موقف من حقيقة الأشياء»³ عند أمينة رشيد.

و هي عند سيزا قاسم «طريقة لخداع الرقابة حيث أنها شكل من الأشكال البلاغية التي تشبه الاستعارة في ثنائية الدلالة»⁴.

و لا بدّ من الإشارة إلى أمر مهمّ و هو أنّ السخرية "sarcasm" قد اعتمدت في الترجمة العربية كمقابل للفظ الإنجليزي irony في معظم الترجمات ففي كتاب "تشریح النقد" لنورثروب فراي ترجمة محي الدين صبحي نجد أنّ المترجم يترجم irony بالسخرية.⁵

كما تترجمها عليّة عزّت عياد في معجم المصطلحات اللغوية و الأدبية بالسخرية.⁶

و الأمثلة كثيرة على هذا.

كما ترجمت ألفاظ أخرى إنجليزية غير irony إلى المفارقة في العربية و الملاحظ أنّ «الصراع الدائر في الترجمة متبادل بين ألفاظ ثلاثة في الإنجليزية هي: Sarcasm, Paradox, irony».⁷

لا بد من تعريف كل مصطلح على حدا ثم نرى لماذا هذا الخلط في الترجمة؟

¹ محمد العبد: المفارقة القرآنية، ص 18.

² علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط5، مكتبة الآداب، القاهرة، 2008م، ص 130.

³ أمينة رشيد: المفارقة الروائية و الزمن التاريخي، مجلة فصول، مج1، عدد4، 1993، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ص 157.

⁴ سيزا قاسم: المفارقة في القص العربي المعاصر، مجلة فصول، مج 2، ع 2، 1995، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ص 143.

⁵ نورثروب فراي: تشریح النقد ، ص 492.

⁶ عليّة عزّت عياد: معجم المصطلحات اللغوية و الأدبية، ط1، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 1994، ص 75.

⁷ د.سعید شوقي: بناء المفارقة في المسرحية الشعرية، ط1، إيتراك للنشر و التوزيع، القاهرة، 2001، ص 31.

التناقض Paradox: «يعني التناقض أن يكون في العبارة تعارض ظاهري و لكن عند تفتيشها نجد أنها متسقة: فعندما تقول لسائق مندفع: تمهل لأصل مبكراً، يحسب سامعك أنك قد وقعت في تناقض حقيقي فالبكور في الوصول يتطلب سرعة السير لا التمهّل ولكنه إذا فُتس العبارة وجد أنّ السرعة تقود إلى المعاطب و أية معطبة تؤدّي إلى تأخير الوصول».¹

و كما سنلاحظ لاحقاً أنّ التناقض "Paradox" عنصر هامّ من عناصر المفارقة و لكن هذا التناقض حقيقيّ بين المستوى السطحي و العميق.

أما السخرية **Sarcasm:** فيجب أن نفرّق بينها و بين سخرية المفارقة و نبييلة إبراهيم رأي مهمّ هنا فهي ترى أنّ «السخرية هجوم متعمّد على شخص بهدف سلبه كلّ أسلحته، و تعريته من كلّ ما يتخفى فيه و يتحصّن وراءه».²

أما سخرية المفارقة فلا تعني الهجوم كما تفعل السخرية المجردة، كما أنّها لا تتعمّد تعرية الشخص المهاجم من ادّعاءاته و أسلحته بهدف كشف حقيقة داخله، و إنّما يظلّ صاحب المفارقة على خلاف ذلك شريكا كاملاً للضحية في مأساتها و محنتها.³ و ليس في المفارقة شخص ثان يهاجم على نحو سافر، كما يحدث في السخرية بل هناك موضوع يحتاج إلى التأمّل و إلى الرثاء الممتزج بالضحك.⁴

إنّ كلّ مفارقة تحتوي على سخرية و ليس كل سخرية تحتوي على مفارقة التناقض paradox و السخرية sarcasm يشكلان عنصرين من عناصر البناء

¹ نصرت عبد الرحمن: في النقد الحديث، ص 63.

² نبييلة إبراهيم: فن القص بين النظرية و التطبيق، ص 210.

³ نفسه، ص 215.

⁴ نفسه.

المفارقة و لا يمكن بأي حال من الأحوال ترجمة المفارقة إلى paradox أو sarcasm.

2-2- عناصرها:

2-1- وجود مستويين للمعنى: اتفق جميع من تعرّض للمفارقة على أهميّة هذا العنصر في بناء المفارقة، و جعلوه العنصر الأوّل في بنائها و إن اختلفوا في تسميته.

فنبيلة إبراهيم تسميه أو تطلق عليه «بوجود مستويين للمعنى في التعبير الواحد و هما المستوى السطحي و المستوى العميق»¹، فالقارئ و هو يباشر النصّ، يصطدم بتناقض و تناقض و تضارب الكلام على المستوى السطحي، فيرفضه و يثور عليه لصالح المعنى العميق، أو معنى المعنى كما يسميه عبد القاهر الجرجاني، أو المعنى الدفين و من ثمّ تكون مهمته تعرية المستوى السطحي لنشر المعنى الدفين و إعادته للحياة، و لن يتأتى له ذلك إلا إذا أمده المبدع أو صانع المفارقة بالأحرى بإشارات تهديه إلى الطّريق المؤدّية للمعنى «و إذا لم يمدّ المستوى السطحي للكلام القارئ بالخيط الذي يعينه على اكتشاف المستوى الكامن للكلام الذي يقف على بعد من المستوى الأوّل، فإنّه لن تكون هناك مفارقة»².

إنّ المفارقة كما تقول نبيلة إبراهيم لعبة لغوية ماهرة بين الكاتب و القارئ، و هذا الأخير يعدّ شريك أساسا في اختراق المعنى بفكّ شفرته للوصول إلى المفارقة، و ما لم ينجح في هذا فستظلّ المفارقة تنتظر من يفكّ شفرتها.

¹ المرجع السابق، ص 201.

² ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص - ص: 52-53.

أما ناصر شبانة فيشاطر نبيلة إبراهيم في الرأي فيما يخص وجود مستويين للمعنى في التعبير الواحد، بل يزيد على هذا و لا يكتفي بازدواجية المعنى بل يدعو إلى تعدد الدلالة في المعنى الواحد «لا بدّ من خلق بنية لغويّة تشعّ بدلالات متعدّدة، أو في الأقلّ بداليتين ترتبطان غالبا بعلاقة الضدّ ليتسنى للقارئ أن يقوم بدوره الاستثنائي في إدراك النصّ الغائب بعد تحية النصّ الحاضر و المباشر»¹.

و مصطفى السعدني أيضا يشترط هذا العنصر «و يسمّيه بالمستوى السطحي و المستوى العميق»².

في حين سعيد شوقي يشبّه المفارقة بالجسد و يقول أيضا بازدواجية المعنى على المستوى اللفظي و لا يكتفي بهذا بل يضيف أنّ هذه الازدواجية تكون أيضا على مستوى أشياء أخرى غير لفظية مثل: الأفكار المجرّدة، المواقف، الأزمنة، الأمكنة، الأشكال»³.

و تسميه "سيزا قاسم" و خالد سليمان بثنائية الدلالة و يخالفهما سعيد شوقي في التسمية فهو يرى أنّ الدلالة ليست هي المعنى «فالمعنى يظهر في اشتراك القارئ في فعل تكوينه أما الدلالة فترتبط بالمعنى في اللحظة التي نهمّ فيها بترجمته إلى معرفة، و هذا السعي المحتوم وراء الدلالة يبيّن أنّنا باستجماعنا للمعنى ندرك نحن أنفسنا أنّ شيئا قد حدث لنا، و من ثمّ فنحن نحاول العثور على دلالة فالمعنى و الدلالة ليسا شيئا واحدا»⁴. و هناك مرحلتان متميزتان في

¹ المرجع السابق، ص 53.

² مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف الإسكندرية، 1987، ص 213.

³ سعيد شوقي: بناء المفارقة في المسرحية الشعرية، ص 39.

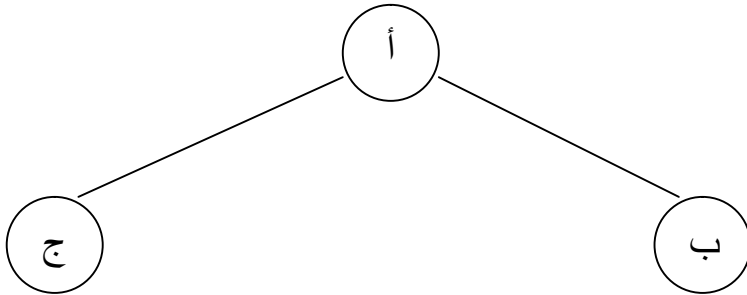
⁴ المرجع السابق.

عملية القراءة: مرحلة استجماع المعنى و مرحلة الدلالة، التي تمثل الاستيعاب الإيجابي للمعنى بواسطة القارئ».¹

أما دي سي مويك فيسمي هذا العنصر المظهر و الحقيقة، السطح و العمق، الغشاوة و الصفاء² كما يتفق كل من أمينة رشيد و محمد العبد و سامح عبد العزيز الرواشدة على أهمية هذا العنصر و جعله على رأس باقي العناصر.

أما في القواميس و المعاجم الغربية نجد أن دائرة المعارف الأمريكية و lexico universal Encyclopedia تؤكدان على أهمية هذا العنصر و تشترطه في بناء المفارقة فتسميه الأولى بالحقيقة و المظهر Reality, Appearance،³ أما الثانية فتسميه بالحرفي و المقصود Literal, Intended.⁴ و في هذا يتفق معها معجم مصطلحات الأدب لهاري شو.⁵

وجود مستويين للمعنى



¹ نبيلة إبراهيم: القارئ في النص، مجلة فصول، مج5، ع 1، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1984، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ص 107.

² دي سي مويك: المفارقة، ص 14.

³ The encyclopedia americana, V 15, P 468.

⁴ Lexicon Universal Encyclopedia, 1985, p 279.

⁵ H.Show, Dictionary of literary terms, p 43.

2-2- التناقض و التضاد بين المستوى السطحي والمستوى العميق:

يشترط في هذا العنصر أن العلاقة بين المستوى الأول و الثاني في العنصر السابق يجب أن تقام على أساس من التضاد Antithesis. و نتيجة لهذا التوتر بين المستويين تتولد لنا المفارقة بالتضاد مع بقية عناصر البناء المفارقي.

و نظرا لأهمية هذا العنصر اهتم الباحثون و الدارسون و إن كان بأسماء متعددة، فيسميه دي سي مويك في كتابه "المفارقة" تضاد المخبر و المظهر و في كتابه "المفارقة و صفاتها" تباين بين المظهر و الحقيقة، و تسميه نبيلة إبراهيم في كتابها "فن القص بين النظرية و التطبيق" بالتناقض أو التعارض. كما يسميه سعيد شوقي في كتابه "بناء المفارقة في المسرحية الشعرية" بتنافر الإدراك، بينما يطلق عليه ناصر شبانة في كتابه "المفارقة في الشعر العربي الحديث" بالتضاد أما محمد العبد و أمينة رشيد و خالد سليمان فيسمونه بالتناقض.

أما في المعاجم الأجنبية يسميه معجم مصطلحات الأدب لهاري شو "التضاد".¹ و تطلق عليه الموسوعة الأمريكية "الاختلاف"² في حين تسميه lexicon universal encyclopedia "التباين الحاد".³

و بظهور علاقة التضاد في علاقة المستوى الأول بالثاني تخرج فنون القول الأخرى كالمجاز، الاستعارة، الكناية، التورية، التعريض... إلخ من حلبة سباق المفارقة و يحق لها أن تهيم لتبحث عن بناءاتها الخاصة بها.

¹ H.Show, dictionary of literary terms, p 43.

² The Encyclopedia American , V15, p 468.

³ Lexicon universal encyclopedia, 1985, p 279.

ذلك أن فنون القول المجازية و إن كانت تعتمد في بنائها على توليد الدلالة المجازية من خلال الاحتكاك بين مستويين فإنها لا تعتمد في جوهرها على أن يكون المستويان في حالة تضاد.

أما سعيد شوقي فيعلل اختيار "تنافر الإدراك" كعنوان للعنصر الثاني من شعوره «أنّ كلّ الألفاظ المترادفة مع التضاد، و إن كانت تصور حالة من المواجهة بين مستويين لا تبيّن الأثر النفسي لكلّ مستوى على الآخر بقدر ما تبيّنه لفظ التنافر»¹.

هنا يؤكد سعيد شوقي على الأثر النفسي للتضاد من خلال اختياره للفظ التنافر. إنّ إدراك التناقض بين الحقائق على المستوى السطحي هو الذي يدلنا أننا إزاء مفارقة و هذا ما يربك القارئ «و قد يحدث هذا الإدراك لدى القارئ حالة من البلبلة بخاصة إذا كانت صنعة المفارقة قد قامت على تعمد الغموض الأمر الذي يصل بالقارئ إلى حدّ أن يقف متردداً في قبول بعض الحقائق دون بعض»². يسمّي حسن حماد هذا العنصر (التنافر، التعارض، التناقض) حيث يرى أنّ نظرة صانعي المفارقة و منظرها إلى الوجود على أنّه في ماهيته متناقض كان لها أثرها على تركيبية النصوص الأدبية حيث أصبح التضاد صفة أساسية من صفات النصّ المفارق بل هو مبدؤه و روحه كما يقول شليجل.

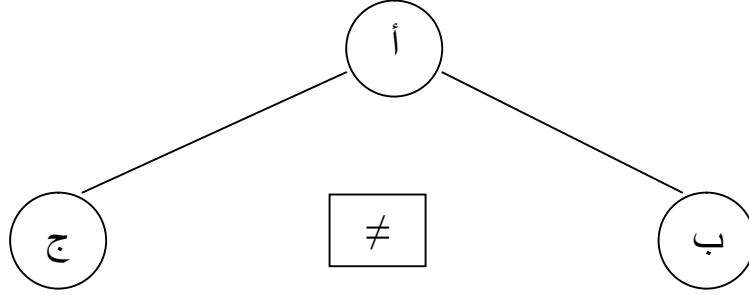
يرى حسن حماد أنّ التناقض في الشكّل يكون على مستوى الشكّل و الرؤية «يأتي من حيث الشكّل عندما يعاني النصّ من اضطراب أو تضادّ، و هو ما يلحظه القارئ مباشرة عند القراءة الأولى، و هو تناقض في بنية النصّ و يأتي من الرؤية من اختلاف وجهات النظر و تضاربها، و هي حالة خاصة من

¹ سعيد شوقي: المفارقة في المسرحية الشعرية، ص 51.

² نبيلة إبراهيم: فن القص بين النظرية و التطبيق، ص 201.

التناقضات حيث أنها غير ظاهرة لا تتكشف من القراءة الأولى إذ أنها دفينة في أغوار النصّ تحتاج إلى من يحسن قراءتها»¹.

التضاد بين المستوى السطحي والمستوى العميق



2-3- التّظاهر:

كما رأينا مع سقراط أنّ التّظاهر هو الصّفة المهيمنة لمفارقته، فالنّصّ الأدبيّ المتّصف بالمفارقة هو نصّ متظاهر يظهر عكس ما يخفي.

يرى حسن حماد أنّه ينبغي أن نفرّق بين النّصّ المتظاهر و النّصّ المخادع «فالنّصّ المخادع يظهر في مظهر يخفي وراءه حقيقة محجوبة لا يراد لها أن تتكشف أمّا النّصّ صاحب المفارقة فهو نصّ متظاهر يحمل معنى داخلياً يقصد له أن يستتبط، و أن يظهر لا أن يختف و لعل ذلك ما سيجعله حريصاً على أن يحمل داخله دائماً علامات تدلّ على أنّه نصّ مفارقة و ليس نصّاً مخادعاً»².

و يتحقّق التّظاهر على مستوى وظيفتين هما المراوغة و المغافلة.

***المراوغة** مجالها هو المفارقة اللغوية و عملها يتمثل في استخدام صانع المفارقة لكل الحيل الممكنة بأسلوب المراوغة «فالمفارقة في أخصّ خصائصها

¹ حسن حماد: المفارقة في النصّ الروائي، ص 70.

² سعيد شوقي: بناء المفارقة في المسرحية الشعرية، ص 68.

صنعة لغوية، فهي عندما تتعمد أن تقول شيئاً و تعني شيئاً آخر كليّة، و عندما تثبت حقيقة ثم لا تلبث أن تلغيها...إنما يحدث ذلك من خلال المهارة الفائقة في تحريك اللّغة».¹

و لقد تواترت هذه الوظيفة من الأيرون Eiron المشتق من الكلمة الإغريقية Eironeia و تفيد التظاهر أو الإدّعاء.

*المغافلة:

«و مجال عمل هذه الوظيفة هو ذلك الجانب من المفارقة الذي اصطلح النقاد على تسميته بمفارقة الموقف، و يتمثل في إضفاء صفة الغفلة على الشخصوس التي تتخرط في أدائها».²

و غالباً ما ترتبط بالتظاهر بالبراءة و قد يصل الأمر إلى حد التظاهر بالسذاجة أو الغفلة.³

و قد تواترت هذه الوظيفة أيضاً في تراث المفارقة من نموذج الألازون ALAZON، و هي كلمة إغريقية تفيد التبعّج، و تدخل سياق المفارقة بكونها شكلاً من أشكال زيادة الثقة بالنفس أو الغرارة».⁴

دي.سي.مويك أيضاً يشترط هذا العنصر تحت عنوان التظاهر و الغفلة المطمئنة و قد اختلف الدارسون حول هذا العنصر بين مبيّن لأهميته و متجاهل له.

¹ نبيلة إبراهيم: فن القص بين النظرية والتطبيق ، ص 139.

² المرجع السابق، ص 57.

³ نفسه، ص 201.

⁴ دي سي مويك: المفارقة، ص49.

2-4- القرينة أو المفتاح:

يطلق ناصر شبانة هذه التسمية -القرينة أو المفتاح- على ما أسمته نبيلة إبراهيم بالخيط الذي يعين القارئ على فكّ شفرة النصّ المفارق.

«إنّ صانع المفارقة الذي يقوم بإغلاق البنية أو بالأحرى فتحها على أكثر من احتمال لا بدّ أن يقدم لقارئه المفترض مفتاحاً ليتمكّن من العثور على المعنى المخبأ في ثنايا البناء، و هذه المفاتيح عادة ما تكون قرائن سياقيّة، فليس من مهام صانع المفارقة أن يقدمها لجمهوره على طبق من فضّة بل عليه أن يترك له حرية الاختيار».¹

إذا كان السياق هو الذي سيدلنا على المعنى الخفيّ فما هو السياق؟ و ما هي أنواعه؟

أ- السياق لغة:

جاء في لسان العرب مادة (س و ق): «ساق الإبل و غيرها يسوقها سوقاً و سياقاً و هو سائق و سواق شدّد للمبالغة، قال تعالى : «و جاءت كل نفس معها سائق و شهيد»، و قيل في التفسير سائق يسوقها إلى محشرها، و شهيد يشهد عليها بعملها، و قد انسأقت الإبل و تساوقت إذا تتابعت».²

فالسّيق لغة هو التّتابع و السّير و الانتظام في قطع واحد فإذا قلنا سياق الكلمات «فنعني تتابعها و سردها في الجملة أو السّيق».³

ب- اصطلاحاً:

هو «علاقة لغوية أو خارج نطاق اللّغة يظهر فيها الحدث الكلامي».⁴

¹ ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 53.

² ابن منظور: لسان العرب، مادة سوق، مطبعة بولاق، القاهرة، ج12، ص 32.

³ عبد المنعم خليل: نظرية السياق بين القدماء و المحدثين، ص 22.

⁴ فريد عوض حيدر: علم الدلالة (دراسة نظرية و تطبيقية)، ط1 مكتبة الآداب القاهرة، 2005، ص 137.

الملاحظ من خلال التعريفين اللغوي و الاصطلاحي أنّ السياق هو تتابع الجمل بعضها مع بعض وفق تنظيم نحوي معين، و كلّ ما يحيط بهذه الرّسالة من ملابسات خارجية.

ج- أنواع السياق:

ج-1- السياق اللّغوي: يعرفه علماء اللّغة المحدثون بأنّه «النّظم اللفظي للكلمة و موقعها من ذلك النّظم، و هو يشمل عندهم الكلمات و الجمل السّابقة و اللاحقة للكلمة و النّصّ الذي ترد فيه».¹

و المعنى في السّياق هو خلاف المعنى الذي يقدّمه المعجم «السّياق أيضا هو الذي يخلص الكلمة من الدّلالات الماضية التي تدعها الذاكرة تتراكم عليها و هو الذي يخلق لها قيمة حضورية».²

فالسّياق اللّغوي هو الذي يحدّد استعمالات الكلمة داخل النّظم.

ج-2- السياق النّفسي: و يشمل مصطلحات عدّة منها السّياق العاطفيّ و السّياق الانفعالي و هو : «السّياق الذي يتولّى الكشف عن المعنى الوجداني، و الذي يختلف من شخص إلى آخر».³

و دور هذا النّوع من السّياق هو تحديد القوّة و الضّعف في انفعال المتكلّم، فكلمة جهاد و نضال مع أنّهما مترادفان إلا أنّهما يختلفان عند مستخدميها بحسب الانتماء الفكريّ فالإسلاميون يستخدمون كلمة جهاد و العلمانيون يستخدمون لفظة نضال تماشيا مع الحالة النّفسيّة لكلّ منهما.

ج-3- السياق النّفاسي: و يسمّى الاجتماعيّ و هو «تحديد المحيط النّفاسيّ أو الاجتماعيّ الذي يمكن أن تستخدم فيه الكلمة أي أنّ كلّ طبقة ثقافية لها كلمات

¹ حسين حامد الصالح: التأويل اللغوي في القرآن الكريم. الصفحة

² قنديس: اللغة، ترجمة عبد الحميد الدواخلي و محمد القصاص، منشورات الأنجلو المصرية، القاهرة، ص 231.

³ فريد عوض حيدر: علم الدلالة (دراسة نظرية و تطبيقية)، ص 160.

خاصةً بها أو حقل دلالي خاصّ بها، و تكون هذه الكلمات مختلفة الدلالات من مجموعة إلى أخرى».¹

و من أمثلة هذا النوع من السّياق كلمة جذر التي تحمل معنى عند المزارع و معنى ثان عند اللّغوي، و معنى ثالث عند عالم الرياضيات، أيضا كلمة كافر معناها في البيئّة الزراعيّة المزارع قال ابن فارس «و يقال للزرّاع كافر لأنّه يغطي الحبّ بتراب الأرض».²

فكلّ كلمة في السّياق الثقافيّ لها ارتباط بالدين و التاريخ و السّياسة و شخصيّة مستخدم هذه اللفظة.

2-5- عدم الإجماع أو التعدّد:

يسمّى هذا العنصر بالتعدّد أو عدم الإجماع و هو الذي يميّز بين المفارقة و باقي فنون القول المجازيّة، و لهذا فرسالة المفارقة لا ينبغي أن تفسّر تفسيراً واحداً بل تفسيرات متعدّدة تؤدّي إلى دلالات متباينة و بهذا تصبح المفارقة نظرة في الحياة.

نجد أنّ الخبرة عرضة لتفسيرات كثيرة متنوّعة، ليس فيها واحدة صحيحة دون غيرها و لأنّ الفنون المجازية قد تحقّق حولها الإجماع فهي بهذا تخرج من دائرة المفارقة التي تتطلّب عدم الإجماع و التعدّد في الدلالة فمثلاً "اشتعل الرأس شيباً" استعارة و هي بنية لغوية تصرّح بمضمون و توحى بمضمون آخر لكن قد تحقّق الإجماع حولها و بالتالي لن يقع أحد ضحيّة لها.

¹ محمد عبد العبود: مصطلحات الدلالة العربية في ضوء علم اللغة الحديث، دار الكتب العلميّة، بيروت، 2007، ص 148.

² أحمد بن فارس: معجم مقاييس اللغة ترجمة إبراهيم شمس الدين، ط1، منشورات دار الكتب العلميّة، بيروت، 1999، مج2، ص 450.

أمّا حسن حماد فينظر إلى التعدّد بوصفه الصّيغة الوحيدة التي تسعى المفارقة إليها لأنّها الصّيغة الوحيدة الممكنة للحياة، لأنّ من تعريفات المفارقة «أنّها نظرة في الحياة تجد أنّ الخبرة عرضة لتفسيرات كثيرة و متنوّعة، ليس فيها واحدة صحيحة دون غيرها»¹.

إنّ النصّ ذي المفارقة يخلخل أفكارنا كقراء و يزعزع مواقفنا تجاه معتقدات معينة بطرحه بدائل مخالفة ممكنة لتصورنا، فهو لا يهدف إلى أن يجعلك تصدّق بل إلى أن تعرف.

2-6- الضحية:

أصبح الضحية عنصرا أساسيا من عناصر المفارقة مع المفارقة الرومانسية فبعدما اكتشف الرومانسيون الألمان العلاقة المركبة بين الإنسان و العالم، يظهر فيها الإنسان و هو من الأشكال المخلوقة التي سوف تفنى عن قريب و ليس بوسعه بلوغ نفوذ دائم على الكلّ في مجال الخبرة أو في مجال الفكر يسعى إلى أن يدرك حقيقة غير محدودة، و لهذا فقد أصبح ضحية، و تمّ تحويل الاهتمام من صانع المفارقة كما رأينا عند سقراط إلى ضحيّتها، فأبي شخص من الممكن أن يجد نفسه في غفلة منه ضحية للمفارقة و قد تكون -كما يقول حسن حماد- أنا الكاتب في الضحية و قد تكون الـ "أنت" أو الآخر.

«إنّ نقل الاهتمام من الإيجابي إلى السلبي (جانب الضحية) سوف يساعد على انتشار العمق الفلسفي للمفارقة في ساحات الدرس الأدبيّ، وسيفتح الاهتمام بالضحية بابا جديدا لدراسة شخصية الضحية بوصفها مذنب و بريئة في نفس الوقت»².

¹ دي.سي.مويك: المفارقة، ص 42.

² حسن حماد: المفارقة في النص الروائي، ص 75.

«قد تبدو الضحية و هي تدعي لنفسها ما هو مبالغ فيه على سبيل الافتراض و حسب، و هو ما يجعلها هشة، و غير محصنة، و معرضة للهجوم ممن هو أعلى منها... أو معرضة للتسليم لما هو أقوى منها، كأن يكون نظام الحياة أو نظام الكون... و هذا ما يجعل المفارقة منطوية على المضحك و المبكي في أن واحد»¹.

في حين سعيد شوقي يرى أن حيز الضحية يجب أن يمتد ليشمل أنواعا أخرى من الأحياء كبناءات الأحداث، و الزمكانية و اللغة و الشكل لا الشخصيات فقط.²

و لن نستطيع فك شفرة النصوص المفارقة إلا القارئ المتميز و بناءا على ما سبق فإن علاقة قارئ المفارقة بنص المفارقة تتمثل فيما ترى نبيلة إبراهيم في الخطوات التالية:³

أولاً: وصول التبرة التي يرسلها صاحب المفارقة إليه من خلال اللغة.

ثانياً: يصبح القارئ على يقين من أن بعض العبارات بل العمل كله لا يمكن أن يصير مقبولا للفهم إلا بعد رفض ما يقال ظاهرياً.

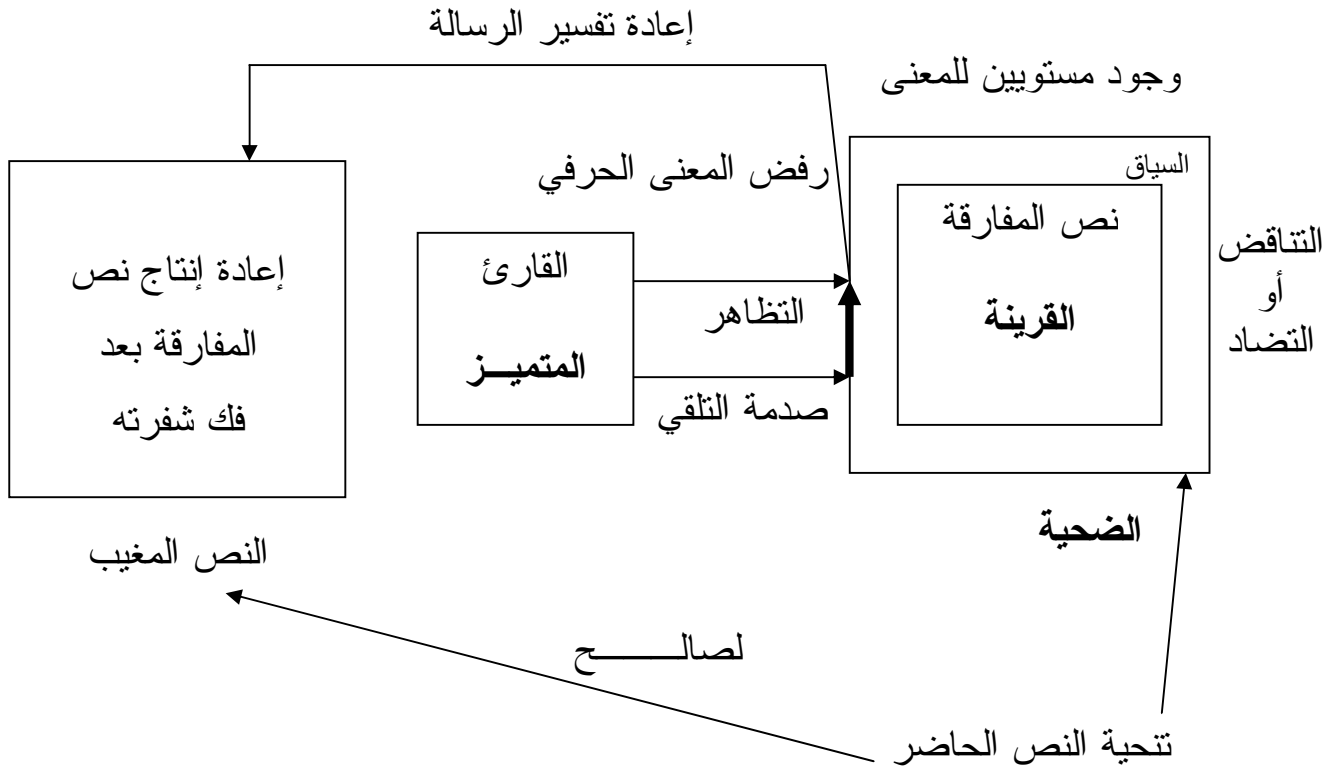
ثالثاً: أن يبحث عن بديل لما لا يقبله، و لا بد أن يكون هذا البديل متصلاً بإشارات لغوية في النص من ناحية، و مؤتلفاً من وجهة نظر صانع المفارقة من الناحية الفكرية و العقائدية من جهة أخرى.

¹ نبيلة إبراهيم: فن القص بين النظرية و التطبيق، ص 202.

² سعيد شوقي: بناء المفارقة في المسرحية الشعرية، ص 77.

³ المرجع السابق، ص 217.

رابعاً: إعادة النظام للعمل الفني بعد جمع شتاته في حزمة فكرية موحدة و مؤتلفة.



بناء المفارقة

2-3- وظيفتها:

إنّ السؤال الذي يلحّ في طرحه على كلّ دارس للمفارقة هو إذا كان الكاتب يقصد من عمله الإبداعي توصيل معنى معيّن فلماذا يراوغ و يجازف بأن لا يقوله بكلّ ما أوتي من قوّة، من خلال عرضه لنصّ حاضر مرفوض لصالح نصّ غائب هل يقوم بهذا بدافع اختبار قدرات القارئ؟. أم تستخدم كقناع بدافع الجبن السيّاسيّ أو الاجتماعيّ أو الثقافيّ... إلخ.

هل المفارقة ضروريّة للصنّاعة الأدبيّة كما أوضح بعض منظروها أمثال شليجل و زولجر؟ هل هي إستراتيجية تتصل برؤية الأديب؟ أم هي تقنية لا غير؟

لا شكّ أنّ كلّ الدارسين قد حاولوا الإجابة عن هذه الأسئلة كلّ حسب مرجعيته المعرفيّة، و هناك أسباب مختلفة تدفع المبدع إلى اللجوء للمفارقة. من بينها:

3-1- الأسباب الفنيّة: من أهمّ الأسباب التي تغدّي الحسّ بالمفارقة {إنّ الدافع الفنّي و الجمالي هو الذي يمارس الدور الأكبر من ضغوط صنع المفارقة، فكلّ ممنوع عند القارئ مرغوب، و الأبعد هو الأجمّل، و الغامض هو ما يسعى القارئ إلى اكتشافه، من هنا يُعمل القارئ معوله في جدار البنية اللغوية بحثاً عن كنز المعنى، و لا شكّ في أنّ فرحته لا توصف حينما يعثر على المعنى المفقود¹.

إنّ لغة الأدب و الفنّ يجب أن تبتعد عن الآلية و الحرفيّة و التقريريّة، إنّ المفارقة هي «الانحراف الدلالي الذي يعمد الشّاعر إليه لكسر الألفة المعتادة و من ثمّ الخروج من المعتاد إلى غير المعتاد²».

¹ ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 73.

² محمد الضبع: تشكلات الشعرية الروائية، ص 311.

إنه البحث عن آليات جديدة لإنتاج النصّ. و لفكّ شفرة هذا النصّ المفارق لا بدّ من قارئ متميز نموذجي، عنيد، لن يتنازل و لن يهرب إلا بعد وصوله إلى المعنى الخفيّ، فقد سئل يوماً أبو تمام، لماذا تقول من الشعر ما لا يفهم؟ فأجاب: و لماذا لا تفهمون من الشعر ما يقال؟

3-2- عوامل ثقافية: أخرى تعرّض لها سعيد شوقي في كتابه بناء المفارقة في المسرحيّة الشعريّة، كتمتع النّاس في بيئة ثقافيّة معيّنة بالحسّ المفارقيّ و إطلاع الكتاب العرب على كتابات الغرب في مجال المفارقة.

3-3- العامل الإيديولوجي: لكلّ من صانع المفارقة و متلقّيها أيضاً، معتقد يختلف عن الآخرين، فهو ينظر إلى الوجود على أنّه متناقض بل التناقض جوهره و التّغيير قانونه، كما رأينا من قبل مع الرومانسيين الألمان.

3-4- سيادة قوانين الاحتمالات: «التي أصبحت لها السيادة في عصرنا على المستوى العلمي و الفكريّ، فلقد أدّت هذه القوانين إلى كسر العلاقة المؤكّدة بين السبب و المسبّب، و أحلت محلّها احتمالات كثيرة تتوه بينها الحقيقة. و قد ترتّب على هذا أنّ منطق القيم الذي عهدناه يفصل في وضوح بين الخير و الشرّ و الصّدق و الزيف، حلّ محله منطق آخر تتضارب معه القيم».¹

3-5- موقف الكتاب المرتبط ثقافياً بالثّرات الحضاريّ: حيث يتجهون إلى إعادة تقييمه فنّيّاً، من خلال إعادة صياغته و تشكيله و تفسيره و تحويله».²

3-6- العوامل التاريخية و السياسية و الاجتماعيّة:

¹ نبيلة إبراهيم: فن القص بين النظرية و التطبيق، ص 202.

² سيزا قاسم: المفارقة في القص العربي المعاصر، ص 144.

قد يلجأ الكتاب إلى المفارقة نتيجة للطغيان و القهر من طرف القوى السياسية أو الاجتماعية «عندما يشتدّ الطغيان و القهر السياسي و الاجتماعي في أمة من

الأمم في عصر من العصور، فيكبّل حرّيات الشعوب و يفرض على أصحاب الكلمة من شعراء و كتّاب و مفكرين ستارا رهيبا من الصّمت بقوة الحديد و النار أو بقوة النّبذ الاجتماعيّ، ... فإنّ أصحاب الكلمة يلجؤون إلى وسائلهم و أدواتهم الفنية الخاصة التي يستطيعون بواسطتها أن يعبروا عن آرائهم و أفكارهم بطريقة فنيّة غير مباشرة لا تعرّضهم لبطش السّلطة الغاشمة التي غالبا ما تكون آراء هؤلاء و أفكارهم مقاومة لها و انتقادا لطغيانها».¹

بهذا تصبح المفارقة سلاحا هجوميا لنقد أوضاع معينة، عندما يفشل النّقد المباشر أو عندما لا نملك القدرة على المواجهة لأنّ الطّرف الآخر أقوى «ففي ظلّ النّظرة الاستبداديّة، تزيد المفارقة إذ تستخدم في نهاية المطاف- عندما تفشل كل وسائل الإقناع و تستهلك الحجج و يخفق النّقد الموضوعي، و هي عندئذ تظلّ الطّريق الوحيد المفتوح أمام الاختيار».²

و هنا نجد أنفسنا أمام المفارقة كإستراتيجية أدبيّة تتّصل برؤية الأديب و المفارقة كتقنية حيث تختلف الآراء بين قائل بأنّ الاتّصاف بالمفارقة أمر مؤقت يزول بزوال السّبب، و آخر يقول بأنّه اتّصاف دائم «و هو جدل قد اشتدّ بين نقاد مدرسة "النّقد الجديد" و خصومهم الذين يعتقدون أنّ أصحاب النّقد الجديد قد تطرّفوا في اعتقادهم أنّ الشّعركله قائم على المفارقة ، و أنّ الشّعراء جميعا يجب أن يتّصفوا بها، إن أرادوا أن يكونوا شعراء حقّا و هو ما عرض نظريتهم

¹ علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار غريب، القاهرة، 2006، ص_ص: 33-32.

² سيزا قاسم: المفارقة في القص العربي المعاصر، ص 143.

للتقد العنيف بخاصة إليوت T.S ELLIOT و ريتشاردز Richards الّذان كانت نظريتهما في المفارقة محلا للسخرية من بعض النقاد المتأخرين عليهما. غير أنّه توجد وجهتا نظر مهمّتان في مسألة اتّصاف الأديب بالمفارقة:

وجهة النظر الأولى: تقول باستخدامها في أوقات معيّنة و بالتّالي استعمالها كتقنيّة أو قناع «يؤمنون بها أولئك الذين يذهبون إلى تبني فكرة أنّ المفارقة صيغة بلاغيّة، و أنّها تقنيّة أسلوبية، و من ثمّ فإنّ أيّ روائي يستطيع أن يستعملها متى يشاء إلا أنّهم يربطون الاستعمال بأوقات معيّنة، فنظرا لأنهم يعتقدون أنّها حيلة بلاغيّة، و نوع من التورية، فإنهم يربطون الاستعمال بأوقات غالبا ما تكون أوقات عصيبة مثل خوف من رقابة أو محاولة نشر مذهباً فكرياً معينا»¹.

أما وجهة النظر الثانية: أصحابها يقولون بأنّ المفارقة رؤية يتّصف بها الأديب في كلّ زمان و مكان، «يعتقدون أنّ المفارقة في أساسها ثورة على الدّات و أنّها لعبة من أرقى الألعاب العقليّة، و أنّها هي تلك العلاقة المركّبة بين الإنسان و العالم، فيعتقدون أنّ المتّصف بالمفارقة هو ذلك الشّخص الذي يجد في نفسه إحساساً خاصاً بها، و قدرة فطريّة على تمثّلها و فهمها، و هو ذلك الشّخص الذي لا يستطيع أن ينظر إلى شيء دون تصوّر نقيضه، فهو موضوعي يملك رؤية متعدّدة، و ليست أحادية الجانب و كما يقول كيركيجارد فإنه يتّصف بها دائماً»².

إنّ أصحاب وجهة النظر الأولى قد توقّفوا عند الشّكل الظاهري أو اللّغوي الذي اتّخذه سقراط لزعزعة ذات المتلقّي، أمّا أصحاب وجهة النظر الثانية فقد

¹ سعيد شوقي: بناء المفارقة في المسرحية الشعرية، ص 78.

² المرجع السابق ص 79.

استطاعوا تخطي و تجاوز المستوى اللغوي، من خلال نظرتهن إلى الغاية التي كان ينشدها سقراط و هي الوصول إلى الثورة على الذات و التخلص من قيود المدركات و المعارف المتواضع عليها.

و من هنا يجب أن نفرّق بين المفارقة بوصفها قناعاً و المفارقة بوصفها رؤية. فالمفارقة القناع ترتبط بسياق زمني ما لتمرير نصّ ما بينما المفارقة بوصفها رؤية فهي غير محددة بزمن، بل تتصل برؤية الأديب للأشياء في كل زمان و مكان.

و سنحاول الآن استعراض بعض وظائف المفارقة عند بعض الكتاب. ترى نبيلة إبراهيم أنّ المفارقة «قد تكون سلاحاً للهجوم الساخر، و قد تكون أشبه بستار رقيق يشفّ عمّا وراءه من هزيمة الإنسان، و ربّما أدارت المفارقة ظهرها لعالمنا الواقعي و قلبته رأساً على عقب، و ربّما كانت المفارقة تهدف إلى إخراج أحشاء قلب الإنسان الضحيّة لنرى ما فيه من متناقضات و تضاربات تثير الضحك».¹

كما ترى أيضاً أنّها «تهدف لا إلى أن تجعل الناس يصدّقون، بل إلى أن تجعلهم يعرفون و هم لا يعرفون حقائق بقدر ما يعرفون احتمالات لحقائق، و من شأن الاحتمالات أنّها لا تدع للإنسان أرضاً صلبة يقف عليها».² أمّا ناصر شبانة فيرى أنّ لها «وظيفة إصلاحية في الأساس».³

في حين يعتبرها محمد العبد بأنّها «عامل من عوامل التطور الدلالي للغة من حيث أنّ اللفظ يكتسب معها معنى جديداً هو من معناه القديم بمنزلة النقيض»¹ كما يعتبرها أداة «أساسية للنهكم و الاستهزاء».²

¹ نبيلة إبراهيم: فن القص بين النظرية و التطبيق، ص 198.

² نفسه، ص 202.

³ ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 74.

أيضا ترى أمينة رشيد أن: «الرّومانسيّة الألمانيّة جعلت المفارقة مفهوما أساسيا لمعرفة العالم و كتابة العمل الأدبي».³

- أما خالد سليمان فيرى أنّ الرّومانسيّة الألمانيّة قد جعلتها - المفارقة - وسيلة لكشف ما في الحقيقة الواحدة من تناقضات أو هي توحى بكشف المتناقضات في هذا العالم، بالتالي فإنّها تصبح الوسيلة المناسبة لفهم هذه التناقضات، و خلق حالة من التوازن لدى الفرد لتمكينه من الاستمرار في هذه الحياة».⁴

- في حين تعدّها سيزا قاسم وسيلة «تستخدم لقتل العاطفيّة المفرطة و للقضاء على المظهر الزائف، و لفضح التضخيم الفكري».⁵

و دي سي مويك يرى بأنّ « للمفارقة وظيفة إصلاحية في الأساس».⁶

بأن تختار ضحية تجاوزت على "أعراف" المجتمع كما يقول مويك لهجائه و نقده من أجل إصلاحه، «فقد تكون المفارقة "ما وراء الطبيعية" و عامة، حيث يرى صاحب المفارقة الجنس البشريّ بأجمعه ضحية مفارقة ينطوي عليها الوضع البشري».⁷

يبدو أنّ للمفارقة وظيفة إصلاحية و جعل النّاس يعرفون أنّ العالم جوهره التناقض و من ثمّ تصبح المفارقة وسيلة لفهم هذه التناقضات، حتّى يتمكّن الفرد من الاستمرار في هذه الحياة .

2-4- أنواعها:

¹ محمد العبد: المفارقة القرآنية، ص 08.

² نفسه، ص 18.

³ أمينة رشيد: المفارقة الروائية و الزمن التاريخي، ص 157.

⁴ خالد سليمان: المفارقة في شعر محمود درويش، مجلة أبحاث اليرموك، مج13، ع2، 1995، ص 236.

⁵ سيزا قاسم: المفارقة في القص العربي المعاصر، ص 144.

⁶ دي.سي.مويك: المفارقة و صفاتها، ص 125.

⁷ نفسه، ص 95.

إنّ الخلفيات الفلسفيّة و الجماليّة لكلّ من المفارقتين السّقراطيّة و الرّومانيّة قد أدت إلى ظهور نوعين من المفارقة الأدبيّة هما:

المفارقة المصنوعة المنبثقة من المفارقة السّقراطيّة و المفارقة الملحوظة المنبثقة عن المفارقة الرّومانيّة.

4-1- المفارقة المصنوعة:

أو كما يسمّيها بعض الباحثين المفارقة الهادفة، حيث يتعمّد الأديب أو المبدع أو صانعها للتأثير في المتلقّي، بتقديم نصّ يحمل مدلولين متضادّين فتكون مهمّة المتلقّي استنباط المعنى الخفيّ، «مفارقة يصنعها صاحبها فيتعمّد المفارقة، و هذا ما يدعى عادة مفارقة لفظية، و لكن إذ يستطيع صاحب المفارقة أن يستعمل وسائل أخرى يمكن أن تدعى بشكل أشمل باسم المفارقة السلوكيّة»¹.

«مثلا قد يمدح صاحب المفارقة رجلا لتقواه و يجعلك تفهم أنّ القصد من ذلك المديح أنّ يكون هجوما على المنافق في الدّين»².

قد تستخدم وسائل أخرى غير لغوية كما يقول مويك في صناعة المفارقة كالإشارات و الإيماءات... إلخ.

إنّ سقراط بوصفه صانع المفارقة الأوّل، كان بطريقته الخاصّة في الحوار يحمل الثورة على المعنى، لم يقدّم إلى محاوريه معنى ثابتا أو محددا، بل كان حريصا على خلخلة و زعزعة معارفهم، ليصل بهم إلى تأمل ذاتهم مرّة أخرى، لأنّهم مهما عرفوا و مهما فهموا فإنّ هناك دوما معنى آخر.

«و لذلك فإنّ الحيلة السّقراطية حيلة الخطاب السّقراطي، كانت مبهرة و متخفيّة في آن واحد»³.

¹ المرجع السابق ، ص 43.

² نفسه، ص 72.

³ حسن حماد: المفارقة في النص الروائي، ص 72.

إذن كان سقراط يحمل الثورة على المعنى و لعلّ هذا أفضل ما ورثه صاحب المفارقة المصنوعة من سقراط، و من أجل خلخلة الثوابت الفكرية و الأدبية السائدة في عصره ، فهل سيستطيع جميع صنّاع المفارقة الهادفة توصيل هذا الفهم الثوري للمعنى؟

4-2- المفارقة الملحوظة:

كان ينظر إلى المفارقة مع سقراط على أنّها فعل مدبّر، بل مقصود، و مؤثّر، هادف من طرف صانعها، كانت نوعا من الخطاب ثمّ تطوّرت و أصبحت تعني صيغة بلاغية للوصول إلى هدف ما.

أمّا مع المفارقة الرومانسية تحوّلت من القصدية إلى شيء غير مقصود، غير هادف، يرى في أيّ مكان لا نصنعه بل نلاحظه تحوّلت من شيء عرضي مؤقت مع سقراط إلى شيء دائم غير محدود، موجود في كلّ وقت، و هذا راجع إلى أنّ فكرة الوجود الدائم للمفارقة كانت الفكرة الجوهرية التي جاء بها الرومانسيون الألمان كما رأينا من قبل.

و إذا كانت المفارقة اللفظية هي انقلاب يحدث في الدلالة فإنّ المفارقة الملحوظة أو مفارقة الأحداث انقلاب يحدث على مستوى الأحداث. حيث ينقلها المبدع و ما على المتلقّي إلا أن يكتشف هذا.

«إذ تُرى الأشياء أو تُقدّم متصفة بالمفارقة فهذه المفارقات الملحوظة سواء كانت مفارقات أحداث أو شخصيّة، أو موقف، أو مفارقة أفكار مثل التناقضات الداخليّة الخفيّة في نظام فلسفي مثل الماركسيّة».¹

إذن لا يوجد صانع للمفارقة في المفارقة الملحوظة بل مراقبا «يقوم بنقلها بما له من رؤية ثاقبة و حسّ بالمفارقة، و مهارة على التقاط شفرتها من خلال رؤيته الدائمة لسياق المتناقضات من حوله».¹

¹ دي.سي.مويك: المفارقة و صفاتها، ص - ص: 149-150.

و إذا كان صانع المفارقة يجتهد في توصيل معناه الخفيّ إلى المتلقي فإنّ «نقل المفارقة أو ملاحظها يجتهد في تصويره أو تجسيده المقنع للمفارقة التي ينقلها لك... فهو ينقل لك الدال في بنية مفرغة أو خالية من المعنى، ثمّ يترك لك أنت مهمّة اكتشاف المعنى و تأويله، فقد يصور لك منافقا في الدّين يتصرّف بورع و يكشف عن غير قصد طبيعته الحقّه»².

إنّ صنعة المفارقة في النّمطين مختلفة، فنسعة المفارقة الهادفة (المصنوعة) تتبنّى على النّظاهر و التّخفيّ على ازدواجية الظّاهر و الباطن من أجل توصيل معنى ما.

أمّا المفارقة الملحوظة فإنّ صنعتها تتبنّى على التّصوير و ليس على الحيلة، و لعلّ هذا هو الفرق «بين سقراط و شليجل، بين الصّانع المراوغ و المكتشف الملاحظ»³.

لقد اكتسبت المفارقة معان جديدة مع الرومانسيّة فمعها لم نعد نصنع المفارقة و لا نهتمّ بصانعها كما كنّا مع سقراط، بل أصبحنا نلاحظها و نهتمّ بضحيتها، حيث أصبحت هذه الأخيرة عنصرا أساسا في تركيبية المفارقة الملحوظة، لأنّه بعد اكتشاف الرومانسيين الألمان العلاقة المركّبة بين الإنسان و العالم، ذلك الكائن المحدود و الذي سوف يفنى عن قريب يجتهد في أن يدرك حقيقة غير محدودة، و أنّه ليس بوسعه الوصول إلى معرفة شاملة و نهائيّة لما حوله، و بهذا أصبح ضحية لما يلاحظ حوله من مفارقات كونية، و من ثمّ كان تحويل التّركيز من صانع المفارقة إلى ضحيتها، فأيّ شخص من الممكن أن يجد نفسه في غفلة منه ضحية.

¹ حسن حماد: المفارقة في النص الروائي، ص 73.

² دي.سي.مويك: المفارقة، ص 72.

³ المرجع السابق، ص 74.

و يرى مويك أنّ المراقب المتّصف بالمفارقة قد يكون من بين ضحايا المفارقة مع بقية الجنس البشري، كأن يقع معهم ضحيةً للقدر كما أنّ الضحية «قد يكون فرداً أو حضارة بأكملها».¹

و قد يكون ضحيةً المفارقة أعمى عن تعمد أو تكبر أو عن غفلة مطمئنة و كلما ازداد عمى الضحية كانت المفارقة أشد وقعاً.²

و غنيّ عن القول أنّ المراقب المتّصف بالمفارقة يجب أن يكون شاعراً بغفلة الضحية قدر شعوره بحقيقة الموقف».³

3- فن المقامات:

إن ضرورة البحث تقتضي التّعرض لفنّ المقامات ،من حيث إشكالية الريّادة الإبداعية والتّأصيل وفضاء الدّلالة باعتبارها موضوع تطبيقنا.

3-1- إشكالية التّأصيل و الريّادة الإبداعية :

من هو مبتكر فنّ المقامات؟ إن هذا السؤال يحيلنا مباشرة على إشكالية التّأصيل و الريّادة الإبداعية لفنّ المقامات.

«و إن محاولة تتبع نشأة المقامة يستلزم بحثاً يؤمن بأن الأنواع الأدبية لا تظهر بغتة على يد فرد واحد أياً كانت درجة عبقريته، مما يقود إلى التّناص "intertextuality" بوصفه الصيغة العلمية التي تسمح بهذا البحث»⁴ لأنه لا شيء يولد من فراغ.

في محاولة منه لتأصيل فنّ المقامات يقدم الحريري نصاً في مقدمة مقاماته يقر فيه بأن الهمداني هو مبتكر هذا الفن «فإنه قد جرى ببعض أندية الأدب الذي

¹ دي.سي.مويك: المفارقة، ص 34.

² المرجع نفسه، ص 44.

⁴ أيمن بكر: السرد في مقامات الحريري، الهيئة العامة للكتاب، مصر، 1998، ص 18.

ركدت في هذا العصر ريحه، و خبت مصابيح ذكر المقامات التي ابتدعها بديع الزمان و علامة همدان»¹.

و يشاطره القلقشندي الرأي فيقول: «و اعلم أن أول من فتح باب عمل المقامات علامة الدهر، و إمام الأدب البديع الهمداني فعلم مقاماته المشهورة المنسوبة إليه و هي في غاية من البلاغة و علو المرتبة في الصنعة ، ثم تلاه الإمام محمد القاسم الحريري فعلم مقاماته الخمسين المشهورة، فجاءت نهاية في الحسن، و أنت على الجزء الوافر من الحظ، و أقبل عليها الخاص و العام، حتى أنست مقامات البديع و صيرتها كالمرفوضة»².

و قد صادق الكثير من الباحثين على رأي الحريري إلا أن محاولة التأصيل لم تقف عند هذا الحد لأن زكي مبارك فجر هذه الإشكالية من جديد بعد أن قاده البحث إلى أن ابن دريد اللغوي المتوفى (321هـ) هو مبتكر هذا الفن «و قد وصلت إلى أن بديع الزمان ليس مبتكر فن المقامات، و إنما ابتكره ابن دريد المتوفى سنة 321هـ»³.

و حجته في ذلك نص الحصري و هو الوحيد المستأثر بالرواية دون غيره «و لما رأى أبا بكر محمد بن الحسين بن دريد الأزدي أغرب بأربعين حديثاً، و ذكر أنه استتبطها من ينابيع صدره و استنتجها من معادن فكره و أبدائها للأبصار و البصائر، و أهداها للأفكار و الضمائر في معارض أعجمية، و ألفاظ حوشية فجاء أكثر ما أظهر تنبو عن قبوله الطباع، و لا ترفع له حجبها الأسماع و توسع فيها ، إذ صرف ألفاظها و معانيها في وجوه مختلفة و ضروب متصرفة عارضها بأربعمئة مقامة في الكدية، تذوب ظرفاً و تقطر حسناً ، لا

¹ الحريري: مقامات الحريري، ط4، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، 2005، ص 11.

² القلقشندي: صبح الأعلس، الطبعة الأميرية، مصر، ج14، ص 110.

³ زكي مبارك: النثر الفني في القرن الرابع الهجري ، ط1، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ج1، ص، 198.

مناسبة بين المقامتين لفظاً و لا معنى ، و عطف مساجلتها، و وقف مناقلتها بين رجلين سمى أحدهما عيسى بن هشام و الآخر أبا الفتح الاسكندري و جعلهما يتهديان الدر، و يتنافثان السحر، في معان تضحك الحزين، و تحرك الرصين، يتطلع منها كل طريفة و يوقف منها على كل لطيفة، و ربما أفرد أحدهما بالحكاية و خص أحدهما بالرواية»¹.

إذن نص الحصري الذي يستشهد به زكي مبارك يقول أن البديع تأثر بابن دريد و كتب مقاماته الأربعمائة معارضة لأحاديث ابن دريد الأربعين. حتى أن زكي مبارك يصل إلى أن سبب غفلة مؤرخي الأدب عن هذه الحقيقة هو التسمية لأن ابن دريد سمى قصصه (أحاديث) في حين بديع الزمان سمى قصصه مقامات.²

و لما عرض فكرته على طه حسين أشار عليه بالعودة إلى كتاب الآمالي للقالبي تلميذ ابن دريد، فإذا كان يروي أحاديث أستاذه، فإن هذه الأحاديث هي نفسها التي تكلم عليها الحصري: «و قد دهش طه حسين أيضا حين أطلعتة على ما وصلت إليه من تحرير هذه الفكرة، و قال أن ابن دريد كان رجل لغة و رواية، و لم يعرف عنه أنه كان كاتباً ممتازاً، فكيف أثار بديع الزمان بما ابتكره من الأحاديث؟ ثم عاد فقال : ارجع إلى كتاب الآمالي للقالبي، و انظر الأحاديث التي نقلها عن الأعراب فإن رأيتة يروي عن ابن دريد، و كان أستاذه فاعلم إذن أن الأربعين حديثاً التي ذكرها صاحب زهر الآداب أنه اخترعها لم تكن شيئاً آخر غير هذه القصص التي احتواها مروية عن ابن دريد»³.

¹ الحصري: زهر الآداب و ثمر الألباب ، ط1، دار الجيل، بيروت ، لبنان، تحقيق زكي مبارك و محمد محي الدين عبد الحميد، ج1، ص 315.

² المرجع السابق، ص 20.

³ زكي مبارك: النثر الفني في القرن الرابع الهجري، ص 199.

و قد وجد زكي مبارك هذا بالفعل و برجعنا إلى كتاب الأمالي لاحظنا أن صاحب الكتاب قد ضمن كتابه أحاديث لابن دريد تفوق الأربعين المذكورة مثل حديث البنات اللائي وصفن ما يحبين في أزواجهن¹ و حديث الشاب الجميل العاشق² و حديث خنافر الكاهن³ و حديث البنين السبعة الذين هوت عنهم الصخرة⁴ و إذا كانت هذه الأحاديث الدريدية لكن لماذا استأثر الحصري بهذه الرواية دون غيره؟

وإذا كانت بهذا الشأن من الرفعة بحيث عارضها الهمداني فلماذا لم تذكر في المصادر القديمة؟

يقول عبد الفتاح كيليطو: «تبدو الموازنة التي أقامها الحصري بين المقامات و الأربعين حديثا لابن دريد لغزا مثيرا للحنق، فمن جهة وحده الحصري يذكر هذه الأحاديث التي لا يشير إليها أي مؤلف من مؤلفي التراجم و من جهة أخرى يتحدث عنها كما لو أنها كانت معروفة و الوصف الذي يعطيه عنها يترك انطبعا بأنه قد اطلع عليها»⁵.

أما مصطفى صادق الرافعي فقد تصدى لهذا الرأي بالنقد من حيث صحة الرواية و معارضة البديع لابن دريد، فنجده يشكك في نص الحصري، لأنه من القيروان و لم يسافر إلى العراق و قد نقل الخبر بلا تحقق، و يتساءل عن بقية المقامات الأربعمئة التي ألفها البديع «إن البحث يجب أن يكون في الأصل الذي نقل عنه صاحب زهر الآداب، إذا لم يذكر هذا الخبر أحد غيره و قد كان في

¹ أبو علي القالي: الأمالي، ج1، ص 16.

² نفسه، ص 37.

³ نفسه، ص 134.

⁴ نفسه، ص 61.

⁵ عبد الفتاح كيليطو: المقامات (السرد و الأنساق الثقافية)، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2001، ص 95.

آخر عهد بديع الزمان الهمداني، و كان ينقل في كتبه من الكتب و هو من القيروان، و ليست له رواية، و لم يرحل إلى العراق فمن أين وقع له الخبر، و هو و لو كان صحيحا لذكره الثعالبي في اليتيمة أو في غيره من الكتب، ثم لم يذكر أحد في أخبار ابن دريد أن له مقامات أو أحاديث و كتبه محصورة معروفة، و قد ولد البديع بعد وفاته بنحو ثلاثين سنة، و لا تكون المعارضة إلا إلى المشهور المتداول.... و قد انفرد الحصري بهذا الخبر بلا تحقيق، و هذا كان شائعا في الأندلس و المغرب»¹.

ثم يضيف: «و كيف يعارض البديع أربعين حديثا بأربعمئة مقامة شرقت و غربت ثم لا يستفيض ذكر هذه المعارضة في كتب المشرق و لا تراها منقولا إلا عن رجل من أهل القيروان لا رحلة و لا سند و لا رواية... و هل نسيت أن الرواية علم دقيق و إن صاحب زهر الآداب يقول في أحاديث ابن دريد أنه استتبطها من ينابيع صدره فهي من صنعه و ليست من روايته، فالسند مزعوم عن ابن دريد إلى الأصمعي أو ابن الكلبي أو أعرابي»².

لعل رأي الحصري كما يقول أيمن بكر محاولة منه لتأصيل فن المقامات. فهو يمثل رؤيته الخاصة التي تكشف عن محاولته لتأصيل المقامات بربطها بنص سابق «إن ما أورده الحصري لا يتعدى كونه رؤية خاصة به عبر فيها عما يراه من علاقة بين مؤلف ابن دريد و مؤلف الهمداني، يمكن إذن اعتبار الحصري واحد ممن حاولوا تأصيل المقامات بربطها بنص سابق لها»³.

¹ مصطفى صادق الرافعي: نشأة المقامة، المقتطف، مجلد 76، مايو 1930، ص 599، نقلا عن إكرام فاعور: مقامات بديع الزمان على أحاديث ابن دريد، ط1، دار اقرأ، بيروت، لبنان، 1983، ص ص 122، 123.

² المرجع السابق

³ أيمن بكر: السرد في مقامات الهمداني، ص 18.

و هناك من الباحثين من تعرض لنقاط التشابه و الاختلاف بين مقامات الهمذاني و أحاديث ابن دريد فوصلوا إلى تأثر الأول بالثاني، في عدة نقاط.¹ فإين تلتقي المقامات البديعية مع الأحاديث الدريدية؟ إذا افترضنا صحة الرواية، فأول شيء و أهمه في الالتقاء هو السند فكلاهما أخبار مسندة كما يقول الحصري «و ذكر أنه استنبطها من ينابيع صدره و انتخبها من معادن فكره...».

ترى إكرام فاعور و مصطفى الشكعة أن الهمذاني تأثر بهيكل الأحاديث الدريدية فقلده «في اعتقادنا أن فكرة إنشاء المقامات عند بديع الزمان قد تبلورت في مخيلته نتيجة لأمر كثيرة و فكر متعددة منها هيكل الحديث عند ابن دريد فإن ابن دريد أنشأ الأحاديث للتعليم، فأخذ بديع الزمان الفكرة و هذبها و أدخل عليها عناصر الحياة و الحركة و المفاجأة و جعلها من أسس فن المقامة».² و لعل هذا الإسناد يذكرنا بالحديث الشريف فنص الحديث متكون من قسمين متن و سند و هو سلسلة الرواة الثقافات بواسطتهم بلغنا نص الحديث، و على أساس درجة ثقة الراوي يقبل أو يرد، إلا أن أشخاص الهمذاني سواء في السند عيسى بن هشام أو في المتن "من ورق" أي أنهم خياليون... فهي تتدرج ضمن الخطاب المروي بنسبة خيالية»³ و كذا الحال بالنسبة للأحاديث الدريدية كما ينص الحصري طبعاً إذا افترضنا صحة الحديث، و لا شك أن للثقافة الكلاسيكية تأثير في هذا لاكتساب تلك الكتابات المصدقية اللازمة لتقبلها ثقافياً.

¹ انظر: إكرام فاعور: مقامات بديع الزمان على أحاديث ابن دريد، ط2، دار اقرأ، بيروت، لبنان، 1983.

² مصطفى الشكعة: بديع الزمان الهمذاني (رائد القصة العربية و المقالة الصحفية)، ط1، عالم الكتب، بيروت، لبنان، 1983، ص 315.

³ عبد الفتاح كيليطو: الأدب و الغرابة (دراسات بنيوية في الأدب العربي)، ط3، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 1997، ص

أما عبد الله إبراهيم ينفي وجود أية علاقة بين الأحاديث و المقامات فيرى أنه إذا وضعنا في الحسبان ثلاثة مكونات أساسية تلتنقي فيها المقامات بالأحاديث و هم: صيغة الإسناد، و بنية المتن، و الغرض ، سنجد اختلافاً كلياً بينهما، «ففيما جاءت الأحاديث بإسناد مركب أمين على تقاليد الخبر، كما عرفت في الأحاديث النبوية و الأخبار الأدبية و التاريخية و بمتن لا ينطوي على بنية فنية محددة، كونه لا يعنى إلا بإيصال القصة على نحو مباشر، و بأغراض متعددة، تهدف إلى حصر الغريب و الحوشي من الألفاظ فإن المقامات تختلف عن الأحاديث في كل ما ورد ذكره، فالإسناد البسيط الذي يؤطرها لا يهدف إلى تقصي الحقيقة، إنما يبدش لظهور الحكاية، و تهيئة أسباب المناقلة السردية للمتن بين الراوي و البطل، و اعتمدت على متن قوامه حكاية متماسكة البناء، و طغى عليها غرض الكدية»¹.

الأول كان هدفه تعليمي لغوي أما الثاني فهدفه ابتداع نوع قصصي جديد. و هناك أمور كثيرة عدها الباحثون من نقاط الاشتراك بين الأحاديث و المقامات (إلا أننا لسنا في موضع موازنة) و لن نستطيع ذكرها كلها و إنما ارتأينا ذكر النقاط المهمة في نظرنا .

و قد ذكرت إكرام فاعور في كتابها مقامات الهمذاني على أحاديث ابن دريد عدة مواضيع تلتنقي فيها المقامات و الأحاديث.

و خطبة إسماعيل بن أبي الجهم بين يدي هشام بن عبد الملك، و ما وقع بينهما من الحديث² و سؤال بعض الأعراب³ و سؤال حكيم أهل فارس المهلب⁴ و في

¹ عبد الله إبراهيم: النثر العربي القديم (بحث في ظروف النشأة و أنظمة البناء) ، ط1، منشورات جامعة الشبوع من أبرابر، الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية العظمى، 1425هـ، ص_ص 228_229.

² أبو علي القالي: الأمالي، ص 147.

³ نفسه، مج2، ص 199.

⁴ نفسه، ص 179.

حين نجدها في معظم مقامات البديع مع اختلاف بينها ، فبينما نجد الأولى أقل حيلة و أكثر صراحة نجد الثانية أكثر خداعا و احتيالا. لكننا إذا تأملنا موضوع الكدية في الأدب العربي لوجدناه منتشرًا و لانتشاره أسباب اجتماعية.

«على أن التسول تطور تطورًا أصبح استجداء أو كدية ثم صار للكدية رجالها المعروفون و لم يكن هؤلاء فقراء معوزين على النحو الذي كانوا يتظاهرون به، و هكذا لم تعد الكدية عند أهلها مجرد السؤال و الاستجداء... فقد أخذت معنى اصطلاحيا معقدا متعدد الوجوه كثير الدلالة فأصبحت تتضمن معنى الاحتيال للمال بمختلف الوسائل و الأساليب غير المشروعة من استخدام القوة و الاستيلاء بالعنف و الغلبة، على استقلال غفلة الجماهير، و غرائز الرحمة و الرقة»¹.

و حتى يصل المكدي إلى غايته سيعول طبعًا على الفصاحة و الحيلة للتأثير في الآخر، لهذا نلاحظ أن أكثر المكدين أعرابا و هل الكدية كما يقول عبد الملك مرتاض إلا تسول بالقول الجميل مع اصطناع الحيلة.

بالإضافة إلى أحاديث ابن دريد هناك مصادر أخرى يمكن أن يكون الهمداني قد تأثر بها في موضوع الكدية منها:

أحاديث الجاحظ في الكدية، لأنها أقدم زما و أكثر صلة بفن المقامات.²
 كحديث خالد بن يزيد مولى المهالبة³ كوصيته لابنه، و قد بلغ في البخل و جمع المال مبلغا عظيما.

¹ الجاحظ: البخلاء، تحقيق طه الحاجري، ص 304.

² هارون عبود: أدب العرب (مختصر تاريخ نشأته و تطوره و سير مشاهير رجاله و خطوط الكامن صورهم)، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1960، ص 305.

³ الجاحظ: البخلاء، ص 46.

كما أورد البيهقي في كتابه المحاسن و المساوي حديث للجاحظ في الكدية، و هو حوار بين شحاذ شيخ في الكدية وفتى حديث الصنعة.¹ أحاديث الساسانيين و شعرائهم.

إذا كانت المقامات تصور حياة الأدباء السيارين الذين كانوا يسمون باسم الساسانيين «نسبة إلى ساسان و هو شخص فارسي قديم يقال أن أباه حرمه من الملك، فهام على وجهه محترفا الكدية».²

روت المصادر القديمة أخبارهم من ذلك ما رواه صاحب العقد الفريد في فصل «قولهم في الاستطعام» و «سؤال بعض الأعراب»³، و أيضا ما ذكره البيهقي في "محاسن السؤال و أصناف المكدين و أفعالهم و نوادرهم".⁴

و من شعراء هذه الطائفة الأحنف العبكري و أبودلف الخزرجي، أما الأول فهو الحسن عقيل بن محمد العبكري و هو كما روى الثعالبي شاعر المكدين و ظريفهم، عاش في القرن الرابع الهجري، و هو فرد من بني ساسان في مدينة بغداد يفتخر في قصيدته المتكونة من عشرة أبيات كما ورد في اليتيمة بأنه من آل ساسان و باحترافه الكدية:

على أنى بحمد الله في بيت من المجد⁵

بإخواني بني ساسان أهل الجدّ و الحدّ

يؤكد عبد الملك مرتاض على تأثر البديع بكل من العبكري و أبي دلف خاصة «و إذا اعتبرنا أسبقية العبكري في هذا الموضوع فقد جاء بديع الزمان بعده، و هو من أجل ذلك لا بد أن يكون له ما يكون للمتقدم على المتأخر من فضل إن

¹ البيهقي: المحاسن و المساوي، دار صادر، بيروت-لبنان، 1960، ص ص: 580_581.

² شوقي ضيف: الفن و مذاهبه، ص 248.

³ ابن عبد ربه: العقد الفريد، ج3، ص 428.

⁴ البيهقي: المحاسن و المساوي، ص ص: 580-588.

⁵ الثعالبي: يتيمة الدهر، تحقيق محمد محي الدين بن عبد الحميد، ج3، ص 122.

لم يكن له بعض ما للأستاذ على التلميذ من حق، فشخصية أبي الفتح الإسكندري... و شخصيات أبطال المقامات الأخرى التي كتبت على طريقة البديع، تمثل أحد الساسانيين الذين يفتخر بهم العكري في هذه القصيدة بيد أن هذه القصيدة ضئيلة جدا إذا قيست بقصيدة الخزرجي الطويلة و هي من أهم القصائد التي قيلت حول هذا الفن في القرن الرابع الهجري»¹.

أبودلف الخزرجي من أدباء القرن الرابع الهجري عرض دالية الأحنف العكري في ذكر المكدين، و التنبيه على فنون حرفهم و أنواع رسومهم². اشتملت هذه القصيدة على شرح لحيل المكدين و مصطلحاتهم و أصنافهم و أحوالهم المختلفة مع الافتخار و الاعتزاز بهذه المهنة.

في هذا المقام يشير شوقي ضيف إلى شيء مهم ورد في اليتيمة و عند عودتنا للكتاب وجدنا هذا بالفعل و هو أن البديع كان راوية لأبي دلف، و قد نسب في بعض المقامات إلى أبي الفتح الإسكندري هذه الأبيات لأب دلف في المقامة القريضية:

ويحك هذا الزمان غرور فلا يغرنك الغرور

لا تلتزم حالة و لكن در بالليالي كما تدور³

هذان البيتان يؤكدان تأثر البديع بأبي دلف حتى عده بعض الباحثين دستوراً لفن الكدية استمد منه الهمداني موضوع مقاماته.

كما يشير عبد الملك مرتاض إلى الصلة الموجودة بين المقامات و أحاديث الطفيليين مثل أشعب، و كيف يمكن أن تشكل هذه الأخيرة رافداً من بين روافد عدة ساهمت في ميلاد المقامة الأدبية من حيث المضمون لأنه يرى «أن التطفل

¹ عبد الملك مرتاض: فن المقامات في الأدب العربي، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، 1980، ص 123.

² الثعالبي: يتيمة الدهر، ج3، ص 357.

³ انظر "يتيمة الدهر للثعالبي، ج3، ص 358، المقامة القريضية، ص 5.

لا ينبغي أن يكون بعيدا كل البعد عن الكدية فقد كان المتطفلون أيضا في اختلاق الحيل من أجل أن يسطوا على طعام الناس، و يغشوا ديارهم، و خصوصا في الولائم و الحفلات الدينية»¹.

إذن فن الكدية لم يستحدثه الهمذاني و إنما تأثر بمن سبقوه في هذا المجال. أما جورجى زيدان ففي محاولته للتأصيل يربط نشأة المقامات برسائل² ابن فارس استنادا إلى ما ذكره ابن خلكان في ترجمة ابن فارس «و له رسائل أنيقة و مسائل في اللغة و منه اقتبس الحريري صاحب المقامات الآتي ذكره إن شاء الله تعالى الأسلوب و وضع المسائل الفقهية في المقامات الطيبية، و هي مائة مسألة و كان مقيما بهمدان و عليه اشتغل بديع الزمان الهمذاني، صاحب المقامات»³ و مع هذا يبقى هذا الرأي ضعيفا.

و بالرجوع إلى القص العربي القديم، نجد أن المقامة قد نشأت من تطور القصص العربي القديم كالقصص الإخباري و القصص البطولي و القصص الديني... إلخ.⁴

فالمناخ القصصي قبل المقامات قد شجع بل ساهم في ابتكار المقامة حيث كان «المحضن الذي ترعرعت المقامة في وسطه... و نوبت فيها بعض خصائصه و سماته، و لكن المقامة كأى نوع مبتكر وظفت ملامح الموروث القصصي، التي سبقتها أو عاصرتها توظيفا جديدا خضعت فيه لشروطها و لم تخضع هي لها، مما جعلها تتصف بصفات خاصة بها»⁵.

¹ المرجع السابق، ص 113.

² جورجى زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية، ط1، دار نوبليس، بيروت-لبنان، 2003، ج1، ص 163.

³ ابن خلكان: وفيات الأعيان و أنباء أهل الزمان، تحقيق احسان عباس، ط1، دار صادر، بيروت، 1972، ص 182.

⁴ انظر: موسى سليمان الأدب القصصي عند العرب (دراسة نقدية) ط5، دار الكتاب اللبناني، لبنان، 1983.

⁵ عبد الله إبراهيم: النثر العربي القديم، ص 216.

إذن اختار عدد من الباحثين الوقوف من قضية تأصيل فن المقامات الموقف نفسه الذي اتخذته الحصري فكل واحد منهم حاول الربط بين نص الهمذاني و عمل أو عدة أعمال يراه الأصل الذي يجب أن نرد إليه شرف إنشاء النوع.... هذا من جهة و من جهة أخرى فإن قدم نص الحصري كان بمثابة السلطة التي أثرت على العديد من الباحثين القائلين بتأثر الهمذاني بابن دريد، بالرغم من التشكيك في وجود الأحاديث و بانفراد الحصري بالرواية بالإضافة إلى روح القص التي سادت القرن الرابع الهجري، و القرون السابقة له، «ففن المقامات نشأ تدريجيا من رواية القصص و الإخبار و إن للبديع فضل تنظيمها و وضعها في شكلها الفني الخالص، فهي لذلك تنسب إليه».¹

و كما يقال فالنص فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة.

و هنا يجب أن نفرق بين الريادة الإبداعية و الريادة الزمنية، ففيما تحيل الأولى على اكتمال النوع الأدبي ، تحيل الثانية على المحاولات غير المتميزة فنيا لنمط من القول «إن الريادة الإبداعية شيء و الريادة الزمنية شيء آخر ففيما تحيل الثانية على محاولات تتدرج في سياق التاريخ، تحيل الأولى على الموهبة الخلاقة التي تخترع نمطا جديدا للتعبير، يكتسب قوته و ديمومته من قدرته على تأسيس قواعد محددة في البناء، و فيما ترتبط الريادة الزمنية بالمحاولات غير المتميزة فنيا لنمط من أنماط القول، تقترن بالريادة الإبداعية بالمثل الذي اكتسب قوته المعرفية ليكون نسيجا يحتذى به».²

إذن يعتبر الهمذاني من حيث الريادة الإبداعية رائد فن المقامات ، فعلى يديه اكتمل النوع و أصبح مثالا يحتذى به.

¹ أنيس المقدسي: تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي، ط، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1965، ص

² عبد الله إبراهيم: السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث المكاني العربي)، ط2، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، 2000، ص 205.

3-2- فضاء الدلالة :

يحيل الجذري اللغوي للمقامة في كل من لسان العرب لابن منظور القاموس المحيط للفيروز أباذي الصحاح للجوهري، تاج العروس للزبيدي و معجم متن اللغة لأحمد رضا على المجلس أو "الجماعة من الناس".¹

و قد تبعهم أيضا الشريشي في كتابه شرح مقامات الحريري بأنها «المجالس و أحدها مقامة، و الحديث يجتمع له، و يجلس لاستماعه يسمى مقامة و مجلسا». ² ثم تطور مفهوم المقامة و أصبح لا يحيل على المجلس مباشرة على الأحاديث التي تلقى فيه «و سميت الأحوثة من الكلام مقامة». ³

إن كلمة مقامة كانت ذات دلالة اجتماعية في الجاهلية ثم دينية ثم أدبية فيما بعد. ⁴

و قد وردت كلمة مقامة في كتاب مروج الذهب للمسعودي في أماكن متعددة، جاءت بمعنى الخطبة في معرض حديثه عن الخليفة على بن أبي طالب رضي الله عنه، «و هذا كلام أبي موسى في تخذيله الناس و تحريضهم على الجلوس و تثبيطهم عن أمير المؤمنين علي في حرابه و مسيره إلى الجبل و غيره، ثم ما قاله في بعض مقاماته في معاقبته لقريش، و قد بلغه عن أناس منهم ممن قعد عن بيعته و نافق في خلافته كلام كثير». ⁵

¹ لسان العرب: القاموس المحيط الصحاح، تاج العروس، معجم متن اللغة، مادة قوم.

² الشريشي: شرح مقامات الحريري، تحقيق أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، 1998، ج1، ص 22.

³ الشريشي: شرح مقامات الحريري، تحقيق أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، 1998، ج1، ص 22.

⁴ القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، ج14، ص 110.

⁵ عبد الرحمن ياغي: رأي في المقامات، دار الفكر للنشر و التوزيع، عمان-الأردن، 1983، ص18.

و تحمل عنده أيضا بمعنى المجالس التي تلقى فيها الخطب، و هذا في معرض حديث المسعودي عن آثار علي في الخطابة و الحكمة، «و الذي حفظ الناس عنه من خطبه في سائر مقاماته الأربعمئة خطبة، و نيف و ثمانون خطبة»¹.
و أخيرا تحمل معنى الموعدة في معرض حديثه عن وصف الدنيا من طرف علي رضي الله عنه «و مما حفظ من كلامه في بعض مقاماته، في صفة الدنيا إنه قال: إلا أن الدنيا قد ارتحلت مدبرة، و أن الآخرة قد دنت مقبلة، و لهذه أبناء و لهذه أبناء...»².

أما أبو علي القالي ففي أثناء شرحه لأحد أحاديث أستاذه بن دريد يشرح المقامة على أنها المجلس، «إن من نفس على أبيه الزعامة، وجد به في المقامة، و استكثر قليل الكرامة»³.

في حين نجدها عند ابن قتيبة مزدوجة الدلالة، ففي عيون الأخبار تعني المواعظ و التزهيد في الدنيا⁴، و في الشعر و الشعراء تعني الخطب⁵، و لعل ابن قتيبة هو من أعطى الدلالة الدينية للمقامة «ابن قتيبة يعد من أوائل الكتاب الذين أطلقوا على الأحاديث الوعظية التي يقوم بها خطباء أمام خلفاء أو أمراء لفظ "مقامات"»⁶.

أما صاحب العقد الفريد فقد فهم المقامة على أنها موعظة أيضا يلقيها زاهد أمام خليفة أو أمير⁷.

¹ المسعودي: مروج الذهب، و معادن الجواهر، ط1، دار الأندلس، 1969، ج2، ص 403.

² نفسه، ص 419.

³ أبو علي القالي: الأمالي، بيروت، ج1، ص 22.

⁴ ابن قتيبة: عيون الأخبار، مج1، دار الكتاب، مصر، ج2، ص 333.

⁵ انظر: ابن قتيبة: الشعر و الشعراء، دار الثقافة، بيروت-لبنان، ج1، 1965.

⁶ عبد الملك مرتاض: فن المقامات في الأدب العربي، ص 290.

⁷ ابن عبد ربه: العقد الفريد، تحقيق أحمد أمين و آخرون، ج3، 1983.

عدل ابن قتيبة بمدلول المقامة إلى الوعظ الديني و الزهد في الدنيا، فأصبحت لا تدل على المجلس و الجالسين، إلى أن جاء بديع الزمان الهمذاني، الذي أسس المقامات فنا نثرية أدبية، قائما بذاته، و أصبحت تعني «نمط من الأحاديث التي تتميز بقواعد محددة سواء في شكل الإسناد أو تركيب المتن، ثم لم تعد المقامات و قد استقامت نوعا سرديا تقترن بـ "الحديث" إنما أصبحت تحيل على وقائع متخيلة مسندة إلى راو يقدمها، لا على سبيل التحقق من صدقها شأن الوظيفة التي كان يقوم بها الخبر، بل على أنها نوع من الأدب السردية الذي يصدر عن موهبة أدبية غايتها ابتداع حكاية و ليس رواية واقعة¹، مما جعل المقامة لتحقيق هذا الهدف تقوم على راو وهمي يخلق متنا وهميا».

كما رأينا سابقا أن المقامات «اصطلاح كان يطلق من قبل على المواعظ الدينية ثم وفق بديع الزمان في النصف الثاني من القرن العاشر إلى أن يسمو بهذا اللون من القول إلى مرتبة الفن الأدبي»².

ألف بديع الزمان الهمذاني مقاماته بعد وصوله إلى نيسابور سنة 322هـ «أملى أربعمئة مقامة نحلها أبا الفتح الإسكندري في الكدية و غيرها، و ضمنها ما تشتهي الأنفس و تلذ الأعين من لفظ أنيق قريب المأخذ بعيد ***، و سجع رشيق المطلع و المقطع كسجع الحمام، و جد يروق فيملك القلوب، و *** فيسحر العقول»³.

ثم جاء الحريري بعده ليؤلف مقاماته سنة 510هـ.

¹ عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، 2000، ص 224.
² كارل بوعلمان: تاريخ الشعوب الإسلامية، ترجمة نبيه أمين فارس، و منير البعلبكي، ط10، دار العلم للملايين، بيروت-لبنان، 1984، ص 179.
³ الثعالبي: يتيمة الدهر، ج4، ص 257.

و إذا كان الحصري و الثعالبي في القرن الرابع و الخامس الهجريين فقد ركزا على ثلاثة مظاهر في مقامات البديع، الأسلوب الرفيع و الغريب، موضوع الكدية ، نسبة الخطاب فكليطو قد أبدع بحذر و ببراعة منقطعي النظير في قراءة المقامات لأنه يرى أنه لا واحد من هذه المظاهر خاص بالمقامات وحدها، فالأسلوب الأنيق نجده في المقامات كما نجده في رسائل صاحب و ابن العميد و الخوارزمي و غيرهم، و موضوع الكدية يتناولها الهمذاني كما يتناولها الجاحظ و ابن دريد و البيهقي، و نسبة الخطاب إلى شخصيات متخيلة هي الجامع المشترك بين جميع أشكال الحكى التخيلي في المقامات كما في كليلة و دمنة و ألف ليلة و ليلة و غيرها، و من هنا كان على كليطو أن يبحث عن مظهر آخر يكون خاصا بالمقامات دون غيرها من الأنواع الأدبية القريبة.¹

و قد وجد عبد الفتاح كليطو مظهرا خاصا بالمقامة وحدها و هو ثبات الشكل السردى و أهم عنصر في الأفعال السردية هو فعل التعرف الذي يشكل خصوصية المقامة، حيث تعرف الراوي على شخصية البطل هو العنصر الأساسي في الشكل السردى المقاماتي.²

إن بديع الزمان كان يؤسس لشعرية جديدة في الكتابة العربية أطلق عليها كليطو مصطلح «شعرية الستار» أو «شعرية الكتابة المرموزة» ثم تبعه في ذلك الحريري ، لغة يختفي وراءها ثراء دلالي حيث المعنى يتوارى «في أفق عائم و من أجل الوصول إليه يجب اقتحام عقبة الغريب و المجازات ، الكتابة

¹ نادر كاظم: المقامات و التلقي، (بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث)، ط1، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت-لبنان، 2003، ص_ص: 394, 395.

² عبد الفتاح كليطو: المقامات، ص 102.

المرموزة مبنية بشكل يحفر مسافة بين الدال و المدلول، لذا فهي بحاجة إلى عملية شاقة لفك الرموز»¹.

¹ المرجع السابق، ص. ص: 74_75.

الفصل الثاني

صور من المفارقة الملحوظة

في مقامات الحريري

1- المفارقة و الشخصية

يعود الفضل إلى المفارقة الرومانسية -كما رأينا سابقا- التي غيرت وجهة النظر من صانع المفارقة إلى ضحيتها بعد تبنيها المفارقات الكونية، و هذا ما غير اهتمام الدراسات الأدبية إلى دراسة الشخصية الأدبية بوصفها ضحية للمفارقة.

إنّ كاتب المقامات يجسّد في مقاماته الصّراع بين الأنا و بين الرّويّة الكليّة لتناقضات الواقع. و سنحاول رصد هذا الصّراع من خلال المفارقة.

1-1- المفارقة و سيمياء أسماء الشخصيات:

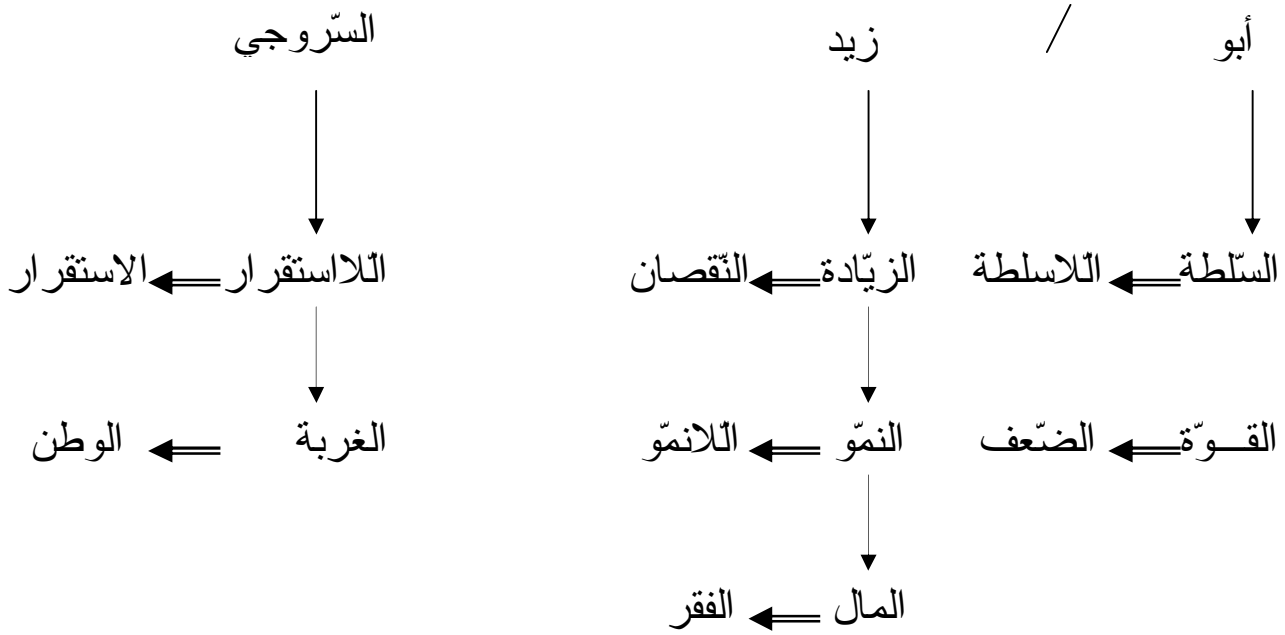
إنّ الشخصية كائن لغوي و "بياض دلالي" ¹ قضاؤه الورقة، و لعلّ المرجعيّات الفكرية و الجمالية و الإيديولوجية هي التي تتحكّم في تشكيل المبدع لشخصياته. لذا فالشخصية الرئيسية في مقامات الحريري "أبو زيد السروجي" تحدث المفارقة و ترغم القارئ أن يعيش حضورها و غيابها، وضوحها و ضبابيتها، إثباتها و نفيها، نهيا و فعلها، حلمها و واقعها، انتماءها و لا انتماءها بالإضافة إلى الشخصية الرئيسية نجد شخصية أخرى يبتدئ بها و ينتهي المتن الحكائي في كلّ مقامة و المتمثلة في شخصية "الحارث بن همّام".

أ- أبو زيد السروجي:

"أبو زيد" شخصية فاعلة في المتن السردية، و إذا تأملنا التركيب اللغوي لهذا الاسم سنجدّه مكوّن من مبتدأ محذوف تقديره "هو" و خبر مؤكّد مركّب تركيباً إضافياً.

¹ فيليب هامون: سمبولوجية الشخصيات، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، 1990، ص 09.

أبو زيد: جاء بعد اسم منسوب "السروجي" نسبة إلى "سروج" بلده، و زيد: اسم علم يحمل الزيادة و النمو خلاف النقصان كما ورد في لسان العرب.¹
أبو زيد السروجي لكن عادة ما يطلب الانتساب إذا كان المرء في غير أرضه إذن أبو زيد مغترب.



واضح من خلال هذا الاسم المركب تركيباً إضافياً أنّ المال مضاف إلى القوة و السلطنة فيتحولّ المال إلى مصدر قوة عند "أبي زيد" بعد اغترابه فيختفي وراء واجهة من الإدعاءات من أجل المال.

و ينبئ في نفس الوقت بغياب قيم نبيلة كالخير ، الحب، العدل، و العلاقات الإنسانية الصحيحة التي غدت المنفعة و المصلحة قانونها، و قد تجسّدت دلالات هذا الاسم على امتدادات المتن السردية من خلال سلوكيات الشخصية و أفعالها و تداعياتها «إنه سراج الغرباء و تاج الأدياء»². مثال للمثقف النموذجي

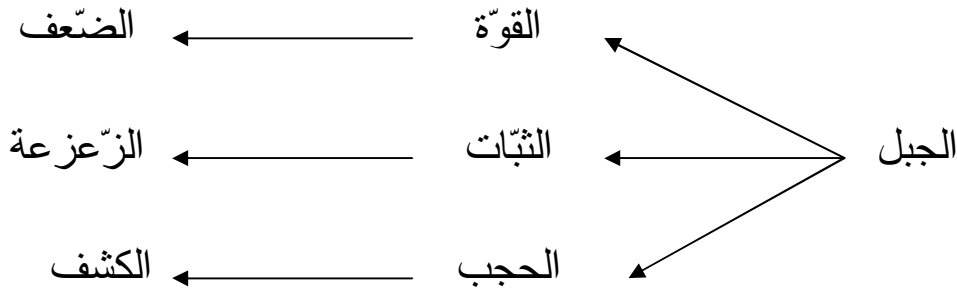
¹ ابن منظور: لسان العرب، مادة يزيد، زيد، ج4، ص 182.

² الحريري: مقامات الحريري، المقامة الصناعية، ص 23.

الموسوعي نراه يتلون جانب الأفاق يحسن فنّ التّقّع، فنراه في صورة (الإمام، الواعظ، المحتال...) يختفي وراء واجهة من الإدّعاءات لأجل المال و المنفعة. يبدو أن الاسم يعكس صورة الإنسان الذي فقد الثقة و يعيش خواء روحياً إنّه ضحية لمفارقات خارجية أدّت إلى اغترابه، و ضحية لمفارقات داخلية، ضحية لرؤيته المغلوطة عن نفسه و عن الكون ، لأنّه تصوّر أنّ المال وحده مصدر القوة. و سعى إليه بكلّ الطّرق غير المشروعة، إنّها شخصيّة فاعلة و مفعول بها مذنب و بريئة في آن واحد.

ب- الحارث بن همام:

الحارث خبر لمبتدأ محذوف تقديره "هو" اسم فاعل من الفعل حرث، مصدره الحرث يدلّ على الزّرع أو الغرس. و الاحتراث كسب المال و الحارث هو الكاسب، و هو الجبل أيضا.¹ حرث و زرع و أيضا الضّعف و القوة (أبو زيد)، المال و الفقر، من نفس الجنس.



إذا كان من دلالات الجبل حجب الرؤية لما خلفه، فهو ساتر و من دلالات "الحارث" الجبل "قالحارث" يتسرّ و يحجب ماذا؟ إنه يحجب و لا يكشف حيل "أبو زيد السروجي" للآخر.

¹ ابن منظور: لسان العرب، مادة حرث، ج2، ص 439.

همّام: اسم رجل، و هو صيغة مبالغة يعني إذا همّ بالأمر يهّم، إذا عزم عليه¹ "همّام" كثير العزم و عازم على التّستر على "أبي زيد" في اكتسابه للمال ، فلولاه لما نجح في ذلك. بالإضافة إلى أنّ "الحارث" و "همّام" يحملان دلالة دينيّة، لأنّ الحارث أصدق الأسماء و همّام أحبّها إلى الله.²

و المفارقة تكمن في أنّه من المفروض أن يكشف "الحارث بن همّام" جبل السّروجي، خاصة مع حمله لهذه الدّلالة الدّينيّة، لكنه يتستّر عليه مع أنّه لا يجني شيئاً، و غير راض على ما يقوم به. إنّ المجتمع السّلبّي الذي يكتفي بالسّكوت.

1-2- مفارقة الرّؤية المغلوطة:

بطل مقامات الحريري "أبو زيد السّروجي" ضحيّة لمفارقات خارجيّة كانت سببا في اغترابه عن بلده "سروج"، و ضحيّة لمفارقات داخلية أيضا، هي مفارقة الرّؤية المغلوطة التي كوّنها عن نفسه و عن الكون، إنّها رؤية قائمة على عدم فهم واقعه و زمانه الحاضر و المستقبل كما سنلاحظ هذا لاحقا.

إنّ اغتراب البطل عن بلده كان نتيجة لمفارقات خارجيّة، إنّّه مبعّد من طرف العلوج (المحتلّ)

مثل ما لاقيت مُدزّد زحني عنها العلوج³

و بالاعتماد على قواعد البحث السيميائي لغريماس⁴، يكون الفاعل أو الدّات هنا "أبو زيد السّروجي"، و الموضوع هو "سروج"، حيث تعدّ العلاقة بين الدّات Sujet أو الفاعل و الموضوع Objet أو الطّلبة⁵ بؤرة النّمودج العاملي من

¹ المصدر السابق، مادة همم، ج16، ص 104.

² نفسه.

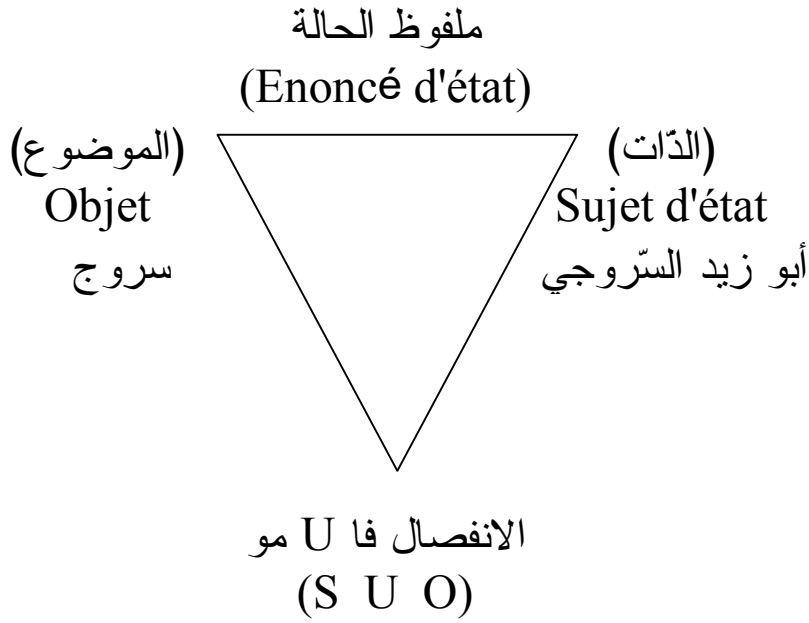
³ الحريري: مقامات الحريري، المقامة الصورية، ص 317.

⁴ رشيد بن مالك: السيميائيات السردية، ط1، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع، عمان الأردن، 2006، ص 10.

⁵ محمد الناصر العجيمي: في الخطاب السردى (نظرية غريماس)، منشورات دار المعلمين العليا، سوسة، تونس،

1999، ص 40.

خلال علاقة الرغبة (Relation de désir) التي تتحكم في الاتصال و الانفصال عن الموضوع.
هنا البطل منفصل عن بلده سروج.

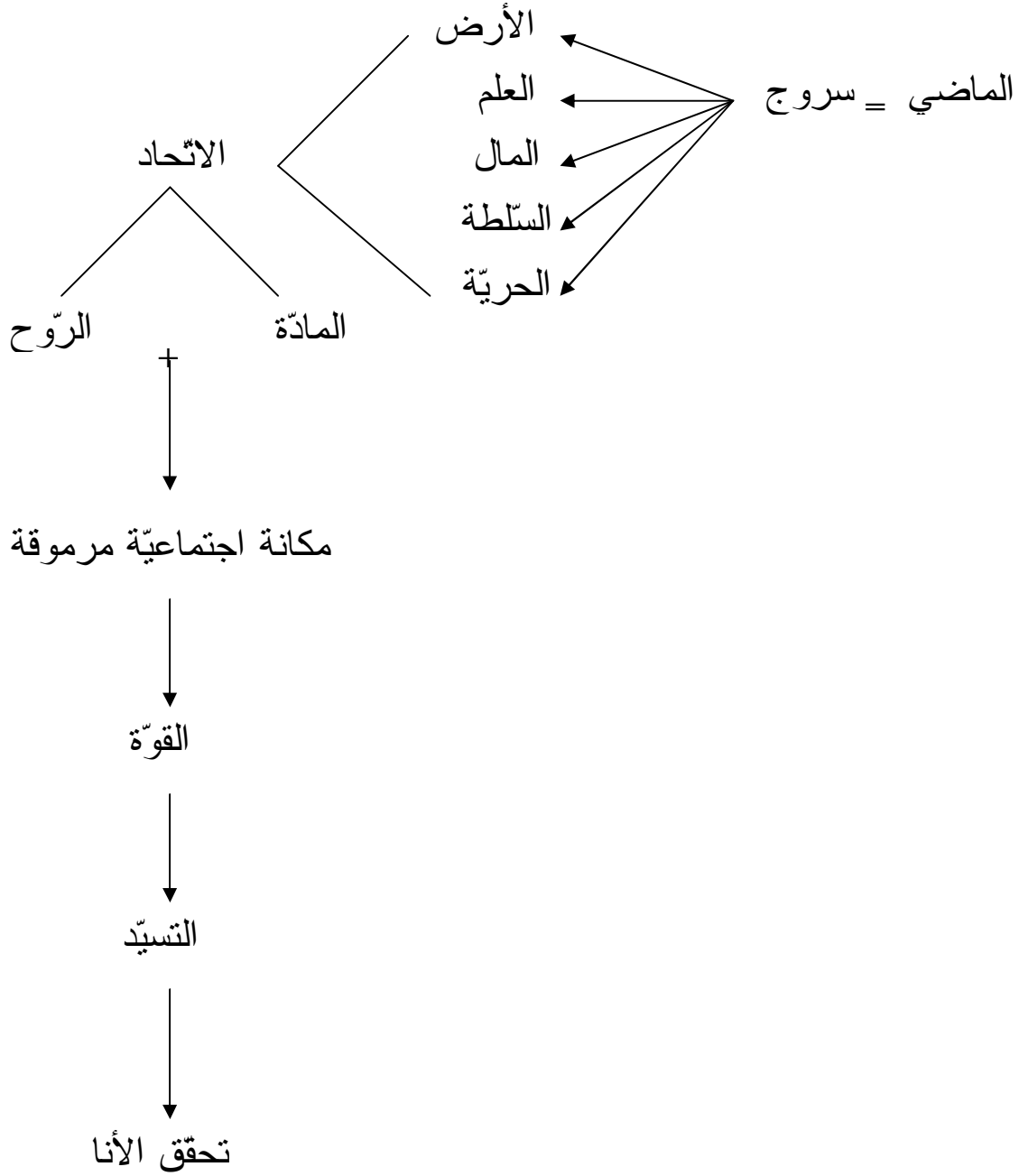


و هذا الانفصال كان سببا في تمزقه و وحدته و ضياعه و تشتته، بعدما كان يملك كل مقومات الحياة.

وَ سَرُوجُ ثُرْبَتِي الْقَدِيمَةِ ¹	غَسَّانُ أَسْرَتِي الصَّمِيمَةِ
رَاقَا وَ مَنْزَلَةَ جَسِيمَةِ	فَالْبَيْتُ مِثْلُ الشَّمْسِ إِشْتِ
بَيْةً وَ مَنْزَهَةً وَ قِيمَةً	وَ الرَّبْعُ كَالْفَرْدُوسِ تَحْطُ
فِيهَا وَ لَدَاتٍ عَمِيمَةٍ	وَ هَا لِعَيْشٍ كَانَ لِي
فِي رَوْضِهَا مَاضِي الْعَزِيمَةِ	أَيَّامٍ أَسْحَبُ مُطْرَفِي
وَ أَحْتَلِّي النُّعْمَ الْوَسِيمَةَ	أَخْتَالُ فِي بُرْدِ الشَّبَابِ

¹ الحريري: مقامات الحريري، المقامة المراغبة، ص 65.

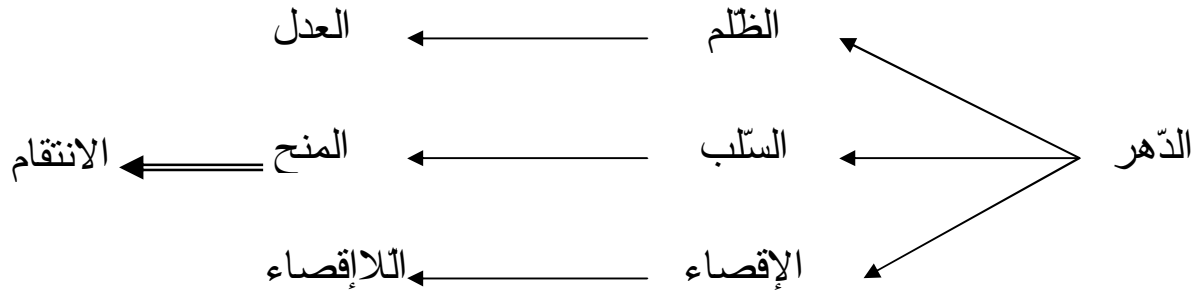
كان أبو زيد في الماضي في بؤرة المجتمع (العلم + المال + السلّطة) في بلده أمّا الآن و قد فقد (المال + السلّطة) فإنّ موقعه الاجتماعي ضئيل.



في المقابل يلاحظ أنّ هناك جماعات فقيرة فكرياً و اجتماعياً إلا أنّ الدّهر قلّدهم مناصب ليسوا أهلاً لها.

و لو أنصف الدهر في حكمه¹ لما ملك الحكم في أهل التقية¹
و لأنه ضحية لمفارقة كونية مسلطة عليه من طرف الدهر، تولد لديه إحساس
بالظلم:

سلّ الزمان عليّ غضبه
و استلّ من جفني كرا
فبكل جوّ طلعه
و كذا المغرب شخصه
ليروني و أحدّ غربه²
هـ مُرَاغِمًا و أسألَ غربه
في كل يومٍ لي و غربه
متغربّ و نواه غربه



من هنا وقع بطلنا دون أن يعلم ضحية لرؤيته المغلوطة بعدما قرّر الانتقام من
الدهر و أبنائه مغتربا عن ذاته و عن المجتمع أفرادا و قيما و سلطة، عابثا
بنواميسه إنه صراع الأنا و العالم.

لبيستُ الخميصة أبغي الخيصة
و صيرتُ وعظي أحبولة
و ألجاني الدهر حتى ولجتُ بلطف
و أنشبتُ شصي في كل شيصه³
أريعُ القنيصَ بها و القنيصه
احتيالي على الليث عيصه

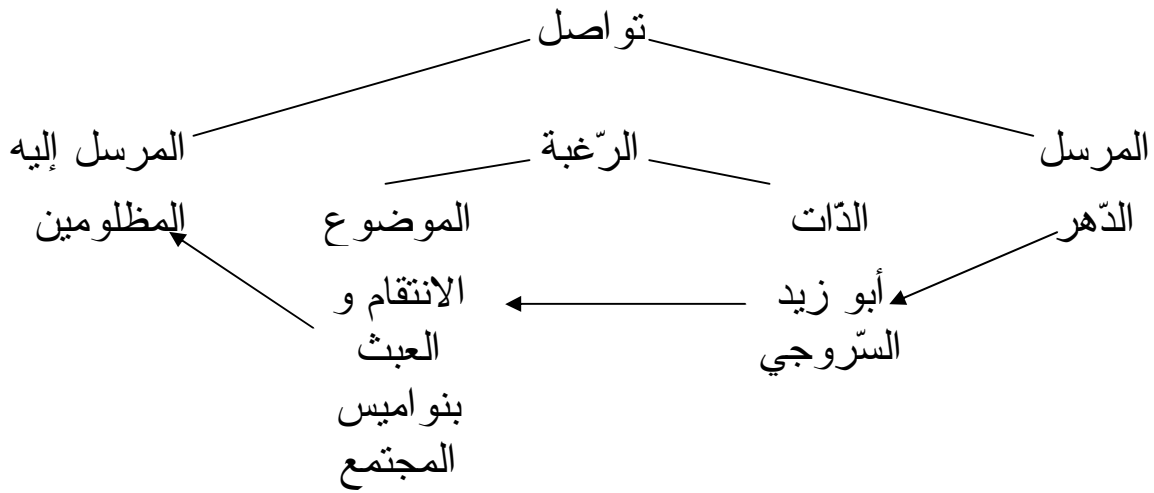
¹ الحريري: مقامات الحريري، المقامة الصنعانية، ص 23.

²

³ المصدر السابق، ص 22.

المرسل (destinateur) هنا هو الدّهر أما المرسل إليه (destinataire)، فهو شريعة المظلومين، و العلاقة بينهما هي علاقة تواصل (Relation de

communication) لتحقيق علاقة الرّغبة (Relation de désir) بين الدّات (sujet) و الموضوع (objet).¹



يقرّ "أبو زيد" بأنّه تعامى كما تعامى الدّهر تجاهه بل و ينتسب إليه.

و لمّا تعامى الدّهر و هو أبو الورى عن الرّشد في انحنائه و مقاصده² تعاميت حتّى قيل إنّي أخوفهن و لا غرو أن يحذو الفتن حذو والده في كلّ مقامة تنقلب الشخصية الرئيسيّة من حال إلى حال، تنتقل في البلاد و تلبس في كلّ مكان لبوسا جديدا و قناعا مختلفا تختفي وراءه لتحقق غايتها. التكبّ للمال.

¹ الحريري: مقامات الحريري، المقامة البرقعية، ص 75.

² انظر عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي (مقامة نظرية)، ط1، مطبعة الأمنية، الرباط، 1999.

تظهر المفارقة ضمنا في تقمص البطل دور : الواعظ، المحتال، المكدي، الإمام...ينجح في كلّ مقامة في تحقيق غايته، و كلّ نجاح و انتصار له هو انتصار و تحقق لحريته المسلوبة و السلطة المفقودة.

لم ينجح حتى "الحارث بن همّام" من مكره و احتياله ليقع ضحية له. ففي المقامة الوبرية يسرق فرسه « فَاقْتَرَشَ الثَّرْبَ، وَ اضْطَجَعَ وَ أَظْهَرَ أَنْ قَدْ هَجَعَ، وَ ارْتَفَقْتُ عَلَى أَنْ أُحْرُسَ، وَ لَا أَنْعَسَ، فَأَخَذْتَنِي السَّنَةُ إِذْ رُمْتَ الْأَسْنَةَ، فَلَمْ أَفْقُ إِلَّا وَ اللَّيْلُ قَدْ تَوَلَّجَ، وَ النَّجْمُ قَدْ نَبَّجَ وَ لَا السَّرُوجِي وَ لَا السُّرَجَ قَبْتُ بَلِيلَةَ نَابِغِيَّةَ، وَ أَحْزَانَ يَعْقُوبِيَّةَ، أَسَاوِرُ الْوُجُومِ وَ أَسَاهِرُ النُّجُومِ، أَفْكَرُ تَارَةَ فِي رُجَاتِي، وَ أُخْرَى فِي رَجْعَتِي...»¹.

و يحتال عليه أيضا في المقامة الزبيديّة «قَلْبَتْ الْغَلَامَ فِي زَفِيرِ وَ عَوِيلِ رَيْثِمَا يَقْطَعُ مَدَى مِيلٍ، فَلَمَّا اسْتَفَاقَ وَ كَفَكَفَ دَمَعَهُ الْمَهْرَاقَ، قَالَ: أَتَدْرِي لِمَا أَعَوْلْتَ وَ عَلَامَ عَوْلْتَ؟ فَقُلْتُ: أَظَنَّ فِرَاقَ مَوْلَاكَ هُوَ الَّذِي أَبْكَاكُ! فَقَالَ: إِنَّكَ لَفِي وَادٍ وَ أَنَا فِي وَادٍ، وَ لَكُمْ بَيْنَ مَرِيدٍ وَ مَرَادٍ. ثُمَّ أَنْشَدَ:

لَمْ أَبْكَكِ وَ اللَّهُ عَلَى الْإِفِّ نَزَحٌ
و لا على فوتِ نعيمٍ و مزحٍ²
وَ إِثْمًا مَدْمَعُ أَجْفَانِي سَفَحٌ
على غبيّ لحظُهُ حينَ طَمَحَ
وَ رَطَطُهُ حَتَّى تَعَضَّتْ وَ اقْتَضَحَ
وَ ضِيَعَ الْمَنْقُوشَةَ الْبَيْضَ الْوَضَحَ»

يبدو أنّ العلاقات الإنسانية الصحيحة في مجتمع البطل مفقودة، مما أدّى إلى تشيؤها بعدما فقد المجتمع مقوماته ، فالسروجي يحتال على كلّ أفراد المجتمع بل يعبت بهم كلّهم ضحاياهم، بما في ذلك الحارث بن همّام إله و المتستر عليه و حامل ضيمه

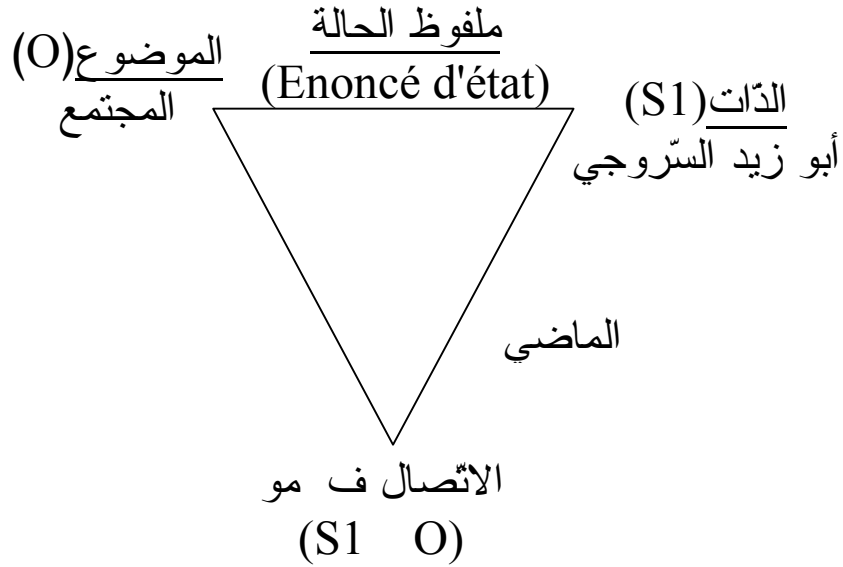
¹ الحريري: مقامات الحريري، المقامة الوبرية، ص ص 275-276.

² الحريري: مقامات الحريري، المقامة الزبيديّة، ص 367.

يا أخي الحاملُ ضيِّمي

دُونَ إِخْوَانِي وَ قَوْمِي¹

«و ينتج التشيؤ عادة من فقدان الإنسان اتجاهه في حياته الفكرية و الاجتماعية و السياسية و يؤدي هذا الفقد إلى التعامل مع الإنسان المتشيء كشيء، لأنه تحوّل إلى شيء، بعد أن انتزعت منه شخصيته و بالتالي تنشياً العلاقات»².
بعدها كان السروجي في حالة اتصال مع المجتمع انفصل عنه لأنه فقد اتجاهه الصحيح في الحياة، و ما احتياله إلا اتصال من نوع جديد بالمجتمع.



¹ المصدر السابق، ص 279.

² حسن عليان: ص 85.

تحول إنجازي (énoncé de faire)

ذات الإنجاز (sujet de faire)

أبو زيد السروجي



تحول انفصالي (فا مو)
(S2 O)

الاغتراب

شيء

فقدان الثقة بالآخرين

إحلال قيم بديلة زائفة

العبث بنواميس المجتمع

أبو زيد

نتيجة لفقدان أبو زيد اتجاهه الصحيح في الحياة، تزعزعت ثقته بالآخرين و بقيمه.

و الزمَّان لهُ صَروفٌ¹
مَنْ جَاوَرَتْ تُعْنِيفَ العَسُوفِ
تُفَايِنِّي بِهِم عَرُوفُ
أرَهُم يُرَاعُونَ الضُّيُوفَ
لَمَّا سَكَبُهُم زُيُوفُ

يَا صَارِقًا عَنِّي المَوَدَّةَ
وَ مَعَنِّي فِي فَضْحِ
لَا تَلْجَنِي فِيمَا أُتِيْتُ
وَ لَقَدْ نَزَلْتُ بِهِم قَلَمُ
وَ بَلَوْتَهُمْ فَوَجَدْتَهُم

¹ الحريري: مقامات الحريري، المقامة الواسطية، ص 305.

مَا فِيهِمْ إِلَّا مُخِيبٌ فَاِنْ تَمَكَّنَ أَوْ مَخُوفٌ

لَا بِالصَّفِيِّ وَلَا الْوَفِيِّ وَلَا الْحَفِيِّ وَلَا الْعَطُوفِ

يبدو أن فقدان الثقة بالآخرين و يقيمهم بعدما اختبرهم "أبو زيد" كان الدافع وراء العبت بنواميس المجتمع ليس هذا فقط بل وصل إلى درجة الافتخار بنجاحه في الاحتيال على كل أفراد المجتمع أفرادا و سلطنة، مشبها نفسه بالدئب.

فَوَثِّبَتْ فِيهِمْ وَثْبَةَ الْـ ذَنْبِ الضَّرِي عَلَى الْخُرُوفِ.¹

وَتَرَكْتُهُمْ صَرَعَى كَأَنَّ نَهُمُ سَقُوا كَأَسَ الْحُنُوفِ

وَتَحَكَّمْتُ فِي مَا اقْتَنَوْهُ يَدِي وَ هُمْ رُغْمُ الْأُنُوفِ

ثُمَّ انْتَنَيْتُ بِمَعْنَمِ حُلُو الْمَجَانِي وَ الْفُطُوفِ

وَ لَطَالَمَا خَلَقْتُ مَكْلُومَ الْحَشَى حَوْلِي يَطُوفِ

وَ وَثَرْتُ أَرْبَابَ الْأَرَانِكِ وَ الدَّرَانِكِ وَ السُّجُوفِ

وَ لَكُمْ يَلْفَنْتُ بِحِيَلِي مَا لَيْسَ يُبْلَغُ بِالسُّيُوفِ

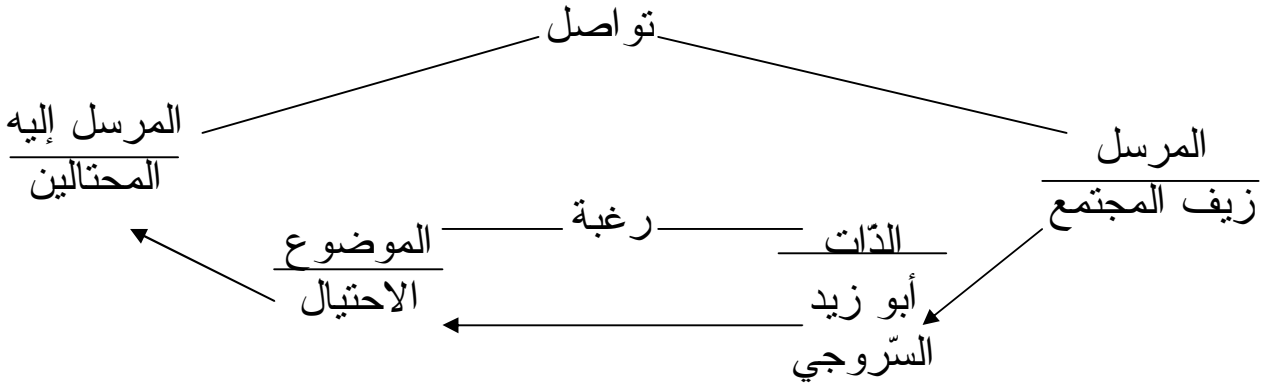
وَ وَقَفْتُ فِي هَوْلِ نُورَا عِ الْأَسْدِ فِيهِ مِنَ الْوُقُوفِ

وَ لَكُمْ سَفَكْتُ وَ كَمْ فَتَكْتُ وَ كَمْ هَتَكْتُ حِمَى أُنُوفِ

وَ كَمْ ارْتَكَاضِ مُوبِقِ لِي فِي الدُّنُوبِ وَ كَمْ خُفُوفِ

إنَّ زيف المجتمع هو المرسل (destinateur) و راء احتيال البطل.

¹ المصدر السابق.



بعدما فقدت الأنا حسّها النقدي في الحياة، انهار عالم القيم الحقيقيّة لديها فأدّى هذا إلى إحلال قيم بديلة زائفة (العبث بنواميس المجتمع و معتقداته) كانت نتيجة رؤية خاطئة للأشياء (القيم، الإنسان، الوجود) و تقويمها.

يتجرّد البطل من مشاعره من أجل المنفعة و لعلّ هذا التثيؤ أدّى إلى تعمية القيم الجميلة الروحية و الخلقية و الدينية لدى البطل.

تنتج علاقة الصّراع (relation de lutte) نتيجة لعلاقتي التّواصل (relation de communication) و علاقة الرّغبة (relation de désir) التي تعمل على منع أو تحقيق العلاقتين السابقتين و ضمن علاقة الصّراع يتعارض عاملان المساعد (l'adjuvant) و المعارض (l'opposant).¹

و المساعد هنا على تحقيق علاقة الرّغبة و علاقة التّواصل هو الأنا و الحارث بن همّام أمّا المعارض فهو السّلطة الدينية و المنظومة الأخلاقية.

¹ حميد لحميداني: بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، ط1، المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، 1999، ص 36.

المباشر على تركيبية التّصوّص، حيث يتحقّق التّناقض على مستوى الشّكل و الرّؤية و سنحاول رصد أهمّ التّناقضات في الرّؤية التي «تأتي من اختلاف وجهات النّظر و تضاربها»¹.

يتحقّق التّناقض في الرّؤية على مستوى ثنائيتي الأنا (السّلطة) الأنا (الوطن) نجد البطل يحنّ إلى سروج و يشتاّق إليها مفتخرا بها بل و يحلم بالعودة إليها.

المقامة	النص
المراغية ص 65	<p>غَسَّانُ أَسْرَتِي الصَّمِيمَةُ فَالْبَيْتُ مِثْلُ الشَّمْسِ إِشْدُ و الرِّبْعُ كَالْفَرْدُوسِ تَحْطُ وَاهَا لِعَيْشِ كَانِ لِي أَيَّامِ أَسْحَابِ مُطَرَفِي أَخْتَالُ فِي بُرْدِ الشَّبَابِ لَا أَتَقِي نُوبَ الزَّمَانِ فَلَوْ أَنَّ كَرَبًا مُثْلِفِ أَوْ يُقْتَدَى عَيْشُ مَضَى</p> <p>و سَرُوجُ ثُرْبَتِي الْقَدِيمَةُ² رَاقَا وَ مَنْزَلَةَ جَسِيمَةٍ بَيْةً وَ مَنْزَهَةً وَ قِيمَةً فِيهَا وَ لَدَاتٍ عَمِيمَةٍ فِي رَوْضِهَا مَاضِي الْعَزِيمَةِ وَ أَحْتَلِي النِّعَمَ الْوَسِيمَةَ ن وَ لَا حَوَادِثُهُ الْمُلِيمَةَ لَتَلَقْتُ مِنْ كُرْبِي الْمُقِيمَةَ لَقَدْتُهُ مُهْجَتِي الْكَرِيمَةَ</p>
	<p>سَرُوجُ مَطْلَعِ شَمْسِي لَكِنْ حُرْمَتُ نَعِيمِي وَ اعْتَضْتُ عَنْهَا اغْتِرَابًا مَالِي مَقْرُوبًا بِأَرْضِ</p> <p>وَ رِبْعُ لَهْوِي وَ أَنْسِي بِهَا وَ لَدَّةُ نَفْسِي أَمَدَّ يَوْمِي وَ أَمْسِي وَ لَا قَرَارٌ لِعَنْسِي</p>

¹ حسن حماد: المفارقة في النص الروائي (نجيب محفوظ نموذجًا)، ص 70.

المقامة	النص	
النجرائية ص ص 450-449	بالشَّامِ أَضْحَى وَ أَمْسَى مَنْغَصَّ مَسْتَخْس فَلَسَ وَ مَنْ لِي بِفَلَسَ بَاعَ الْحَيَاةَ بِيَخْس	يَوْمًا بَنَجْدَ وَ يَوْمًا أَزْجَى الزَّمَانَ بِقَوْتِ وَ لَا أَبَيْتَ وَ عُنْدِي وَ مَنْ يَعِشْ مِثْلَ عَيْشِي
المكيّة ص 143	كَيْفَ السَّبِيلِ إِلَيْهَا بِهَا وَ أَخْتَبُوا عَلَيْهَا حَطَّ الدَّنُوبَ لَدِيهَا مَنْ غَبَتَ عَنِ طَرْفَيْهَا	سَرُوجِ دَارِي وَ لَكِنْ وَ قَدْ أَنَاخَ الْأَعَادِي فَوَ التِّي سَرْتِ أَبْغِي مَا رَاقَ طَرْفِي شَيْءَ
الصورية ص ص 317-316	وَ بِهَا كُنْتَ أَمْوَجَ كُلَّ شَيْءٍ وَ يَسْرُوجَ وَ صَحَارِيهَا مَرْوَجَ هَمْ نَجُومَ وَ بِسْرُوجَ هَا وَ مَرَاهَا الْبَهِيْجَ حَيْثُ نَتَخَابُ النَّالُوجَ جَنَّةَ الدُّنْيَا سَرْوَجَ زَفَرَاتٍ وَ نَشِيْجَ زَحْنِي عَنْهَا الْعَلُوجَ كَلَّمَا قَرَّ يَهِيْجَ خَطْبُهَا خَطْبُ مَرِيْجَ قَاصِرَاتِ الْحَطُوجِ حَمَّ لِي مِنْهَا الْخَرْوَجَ	مَسْقُطِ الرَّأْسِ سَرْوَجِ بَلَدَةَ يُوْجَدُ فِيهَا وَرَدَهَا مِنْ سَلْسَبِيلِ وَ بِنُوهَا وَ مَغَانِيْ حَبِّذَا نَفَحَةَ رِيَا وَ أَزَاهِيْ رَرْبَاهَا مَنْ رَاهَا قَالَ مَرْسِي وَ لَمَنْ يَنْزَاحَ عَنْهَا مِثْلَ مَا لَاقَيْتَ مَذْزَحَ عَبْرَةَ تَهْمِي وَ تَسْجُوجِ وَ هَمْوَمِ كُلِّ يَوْمِ وَ مَسَاعِ فِي التَّرْجِي أَيْتَ يَوْمِي حَمَّ لَمَّا

المقامة	النص
المطية ص 388	كلّ شعب لي شعب غير أني بسروج هي أرضي البكر و الجو و إلى روضتها الغنّ ما حلا لي بعدها حلو ربعه ربعي رحب مستهام القلب صب و الذي فيه المهيبّ اء دون الروض أصبو و و لا اعذوب عذب

لكنه يخرق أفق توقعنا في المقامة العمانيّة هاجيا وطنه بعدما كان يبكيه، ليحنّ و يشناق في المقامة النجرانيّة كما رأينا بعد المقامة العمانيّة.

لا تصبو إلى وطن
و ارحل عن الدار التي
و اربأ بنفسك أن تقيس
و جب البلاد فأيتها
و دع التذكر للمعا
و اعلم بأن الحرّ في
كالدّر في الأصداف يُستز
فيه تضام و تُمتهن.¹
تعلي الوهاد على الفن
م بحيث يغشاك الدرن
أرضاك فاختره وطن
هد و الحنين إلى السكن
أوطانته يلقي الغين
رى و يُخس في الثمن

و في المقامة المراغيّة يرفض "البطل" عرض والي مراغة بأن يكون كاتب ديوان إنشائه، مبرراً رفضه بأن للولاة نبوة يخافها.

لجوب البلاد مع المتربه
لأنّ الولاة لهم نبوة
و ما فيهم من يربّ الصنيع
أحبّ إليّ من المرتبه.²
و معتبه يا لها من معتبه
و لا من يشيدّ ما رتبه

¹ الحريري: مقامات الحريري، المقامة العمانيّة، ص ص 418-419.

² الحريري: مقامات الحريري، المقامة المراغيّة، ص 67.

فلا يخذعناك لموعُ الشراب
و لا تأت أمرا إذا ما اشئبه
فكم حالم سره حلمه
و أدركه الروغ لما انتبه

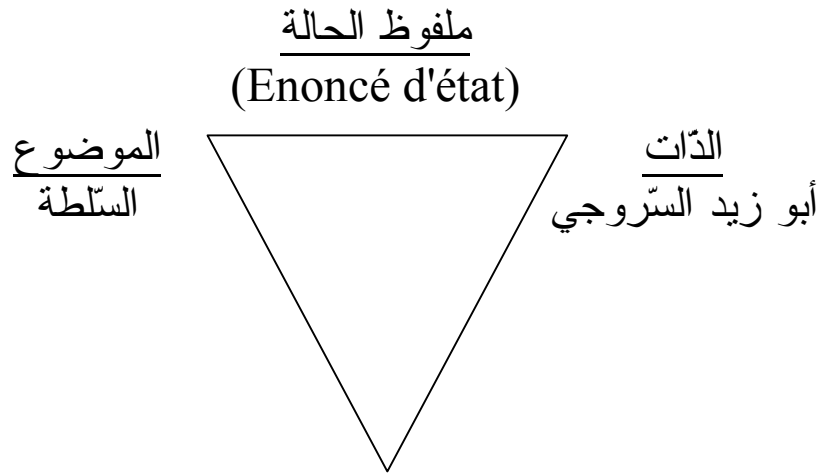
الوالي = السلطة

أبو زيد = الأنا (المجتمع)

الأنا المجتمع/ السلطة

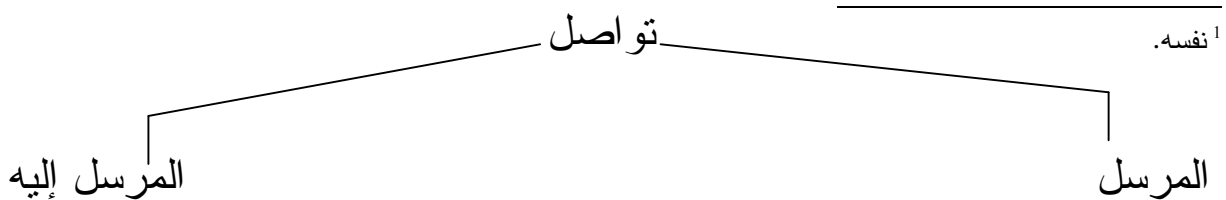
إنّ علاقة الأنا / السلطة، المجتمع / السلطة، هي علاقة ترهل و انفصال لأنّ
البطل يختار الفقر على المنصب.

لجوبُ البلاد مع المتربه أحبُّ إليّ من المرتبه.¹



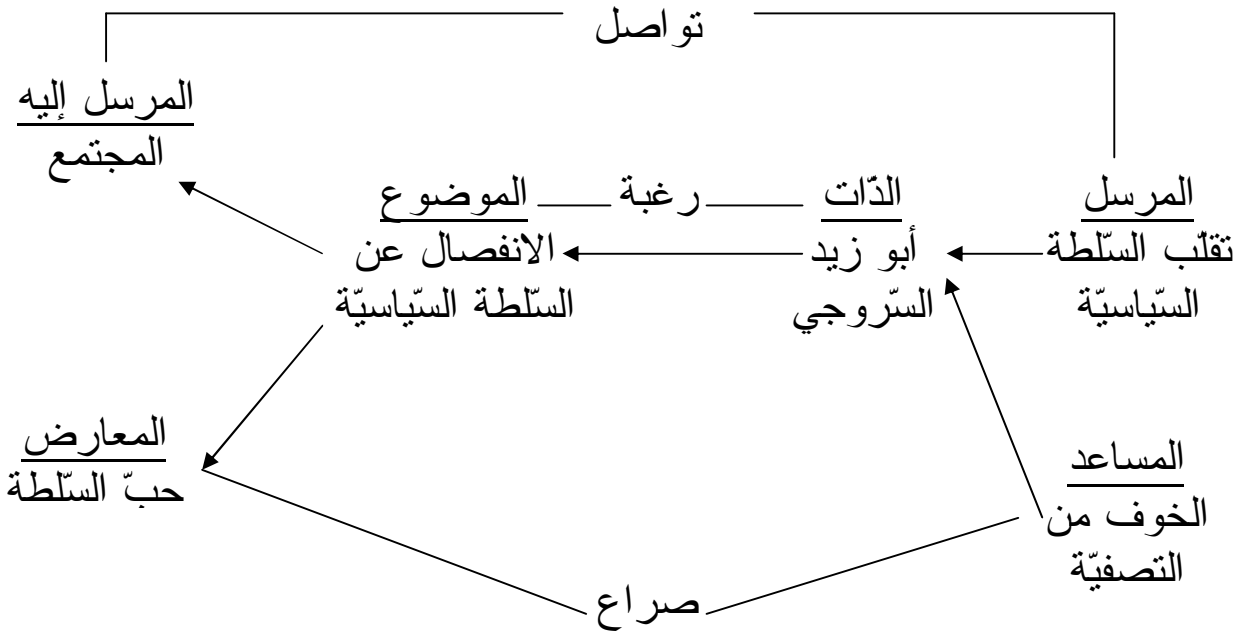
الانفصال (فا U مو) (S1 U O)

للولاة نبوة يخافها بطلنا، إذن ولالة عصره متقلّبون، ليس لهم أمان، و هذا التقلب
هو الدافع و المحرك وراء انفصاله عن السلطة، و أيضا هجاؤه لسروج
(الأرض).

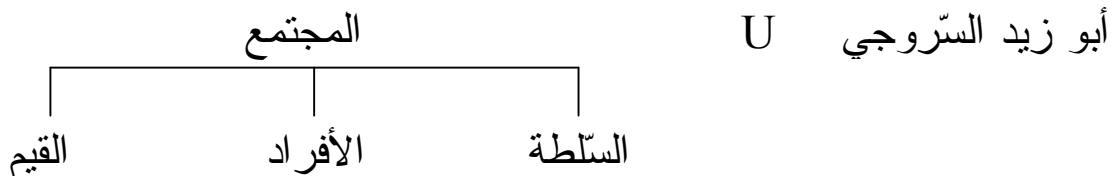


في حين يمكن اعتبار الخوف هو المساعد على هذا الانفصال، أمّا المعارض فهو حبّ السّطة.

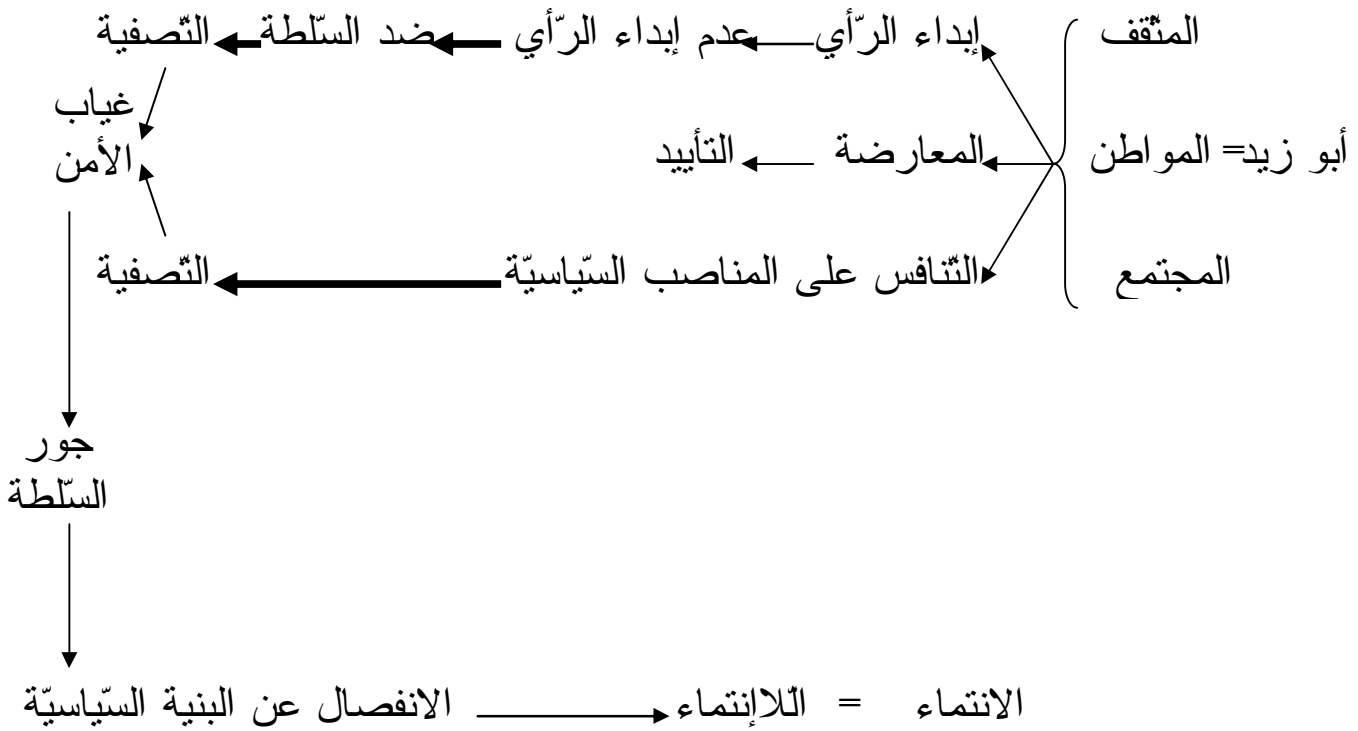
النّمودج العاُملي



إذا كان البطل كما رأينا شخصيّة منفصلة عن ذاتها الحقيقيّة فإنّه منفصل أيضا عن الآخر ، المجتمع أفرادا و قيما و سلطنة.



يبدو أن نبوة الولاية أو السلطة تتمثل في "النصفيّة" سواء أكانت جسديّة أو معنويّة (القتل و النّفي) على المثقف أو كلّ من ينضمّ تحت لواء السّلطة لسببين إمّا المعارضة أو التنافس على المناصب السياسيّة (الدسائس).



إذا كانت شرعيّة أيّ سلطة سياسيّة تتحقق في حفظ حقوق المواطن بصفة عامّة و ليس استيلائها بتهديد أمنه و مصادرة حريّته في التفكير و إبداء الرّأي و خاصّة المعارضة و العيش بسلام، و غير ذلك من حقوقه ليتحقق انتماءه لأنّ انتماء المواطن لمجتمعه أو لوطنه مرهون بمدى حصوله و تمتّعه بحقوقه

الإنسانية و الاجتماعية و السياسية التي أبرزها شعوره بالأمن و الحرية و العدالة، فإنّ هذا كله غائب في مجتمع السّروجي.

فكيف يمكن للمواطن بصفة عامّة أن ينعم بالهدوء و الاستقرار و الطمأنينة في ظلّ غياب أمنه و حرّيته. لا شكّ أنّه سينفصل عن البنية السياسيّة التي ينهض عليها المجتمع كما فعل "أبو زيد" لأنّ كل معارض أو حتّى منضمّ تحت لواء السّلطة غير آمن على حياته بالتّصفية من طرف الدّولة أو من جرّاء التنّافس على المناصب السياسيّة بتعرّضه للدّسائس.

إنّ عصر السّروجي الذي صوّره الحريري في مقاماته بل نقده و مع أنّه في الاختلاف نعمة عندما يكون في سياق التّكامل ، إلا أنّ الطّغاة نرجسيّون، يريدون من النّاس أن يكونوا نسخة طبق الأصل عن آرائهم، و لذلك لا يقولون بالتّعدد و يؤمنون بالرّأي الواحد المعمّم على الجماهير بل يغضّون الطّرف عن أخطائهم ، بل عن جرائمهم لا معارضة و لا تعدّد.

إنّها السّلطة كما تساءل عنها ميخائيل نعيمة «و لقد خانني فكري عندما سألته عن السّلطة أيّ سلطة بشريّة هي؟ و من أين هي؟ أليس أنّها من النّاس و إلى النّاس فكيف بها لا تستنكف في ساعة غضب أو ساعة ذعر، أو ساعة جنون أن تتكلّ أفضع التّكيل بالعشرات و الألوف و الملايين من الذين انتموها على

أعناقهم و أرزاقهم، فتحوّلهم بين لحظة و لحظة من كائنات حيّة تفكّر و تسعى و تأمل إلى أكياس سود مشدودة إلى أعمدة من خشب».¹

إنّه إرهاب الاختلاف و هلع المصالح اللذان يجعلان من السّلطة فوق النّاس منع أنّها تدّعي أنّها من النّاس و إلى النّاس.

¹ ميخائيل نعيمة: المجموعة الكاملة، المجلد السادس، ص ص 479-480.

لكنّ المفارقة تكمن في أنّه يلبّي عرض الوالي بالبقاء في المقامة العمانية مع أنّه رفض هذا من قبل فلماذا؟ «فاكتفى أبو زيد بالنّحلة و تاهبّ للرحلة فلم يسمح الوالي بحركته بعد تجربة بركته، بل أوعز بضمّه إلى خزانته، و أن تطلق يده في خزانته، قال الحارث بن همّام: فلما رأيتّه قد مال إلى حيث يكتسب المال...»¹.

عندما وجد زوجة والي عمان تعاني من عسر الولادة بشرّهم بأنّه يملك عزيمة الطلق «فعندي عزيمة الطلق التي انتشر سمعها في الخلق، فتبادرت الغلطة إلى مولاهم بانكشاف بلواهم...»².

بدأ عزيّمته مستحضرا «قلما مبريّا و زيدا بحريّا و زعفرانا قد ديف في ماء ورد نظيف فما إن رجع النّفس حتّى أحضر ما التمس فسجد أبو زيد و عفر و سبّح و استغفر و أبعث الحاضرين و نفر، ثم أخذ القلم و استحفر و كتب على الزبد بالمزعر... ثمّ إته طمس المكتوب على غفلة، و تفل عليه مائة تقلة، و شدّ الزبد في خرقة حرير بعدما ضمخها بعبير، و أمر بتعليقها على فخذ الماخض و أن لا تعلق بها يد حائض، فلم يكن إلا فواق حالب حتّى اندلق شخص الولد لخصيصي الزبد، بقدرة الواحد الصّمد»³.

إثر نجاح السّروجي في إخراج الولد، علا قدره و أقبلوا عليه مقبلين يديه متبركين بمساس ثوبه، مغدقين عليه المال «و أحاطت الجماعة بأبي زيد تنثني عليه، و تقبل يديه، و تنبرك بمساس طمريه حتّى خيل إليّ أنّه القرنيّ أويس أو

¹ الحريري: مقامات الحريري، المقامة العمانية، ص 418.

² نفسه، ص 415.

³ نفسه، ص 417.

الأسديّ دميّس ثمّ انتال عليه من جوائز المجازاة و وصائل الصّلات ما قيّض له الفنى و بيّض وجه المنى».¹

لكنّ الوالي لم يسمح بسفره بعدما جرت بركته فأمر بضمّه إلى خاصّة خاصيّته «فلم يسمح الوالي بحركته، بعد تجربة بركته، بل أوعز بضمّه إلى خزانته».² فقبل أبو زيد بذلك.

وجد البطل عند والي عمان المكانة و المال و خاصة الأمن الذي بسببه رفض عرض والي "مراغة" بالانضمام إليه، لأن أهم شيء تحقّقه السلطة السياسية لمواطنيها هو الأمن..

تعترى البطل رؤية متناقضة و مشاعر متناقضة أيضا تجاه الوطن، فهو من جهة يؤمن بقدسية الوطن ما دامت الجماعات متماسكة، متضامنة تسعى إلى تحقيق الحرية و العدالة و الأمن و خاصة السلطة لكنه من جهة أخرى لا يؤمن بوطن يجعل الجبان شجاعا و اللص شريفا، و المهزوم بطلا، و السطحي عبقريا، يمتهن فيه الحر و يضام، يعلي أراذل القوم و أخسهم، إنه يؤمن بالوطن الذي يسعى إلى تحقيق إنسانية الإنسان و إلا فالأرض كلها هي وطن الإنسانية، و أين وجد المرء إنسانية فذاك وطنه.

و المفارقة تتجلى أيضا في أن البطل يستعمل كل الطرق غير المشروعة من بلد إلى آخر للحصول على المال من أجل صرفه في شرب الخمر لماذا؟

المقامة	النص
	لزمّت السّفار و جُبْتُ القفار و عفتُ النّفار لأجني الفرح و خُصتُ السّيُول و رُضتُ الخيُول لجر دُيُول الصبا و المرح

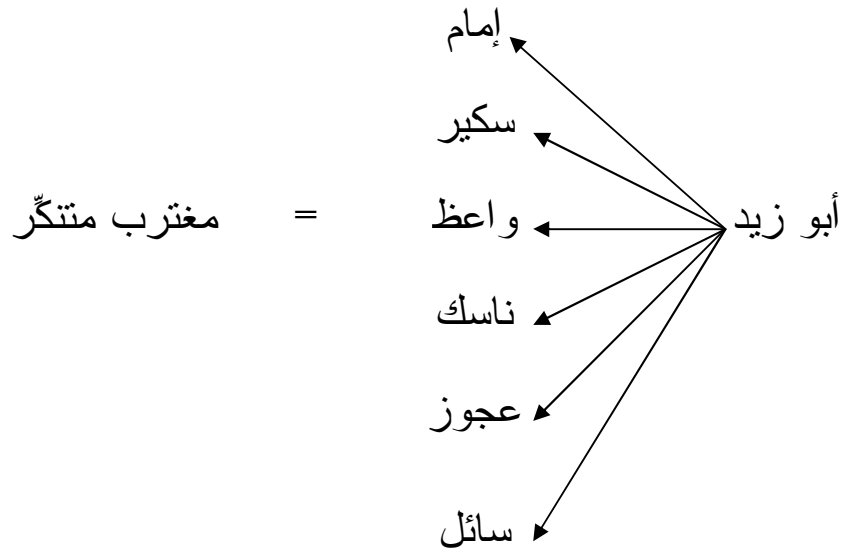
¹ نفسه، ص ص 417-418.

² نفسه، ص 418.

<p>الصنعانية ص 22</p>	<p>لحسو العقار و رشف القدح لما كان العراقُ بحمل السبح و لا تعتبن فعُذري وضح بمغنى أغن و دن طفح و تُشفي السقام و تنفي الترح ببنت الكروم التي تقترح</p>	<p>ومطتُ الوقار و بعثُ العقار و لولا الطماحُ على شُرب راح فلا تغضبـن و لا تصخبـن و لا تعجبـن لشيخ أبـن فإن المـدام تقوي العظام و داو الكلوم و سل الهموم</p>
<p>الشيرازية ص 377</p>	<p>ليس قتلي بلهزم أو حسام كرم لا البكر من بنات الكرام س قيامي الذي ثرى و مقامي</p>	<p>قتل مثلي يا صاح مزج المدام و التي عنست البكر بنت الـ و لتجهيزها على الكاس و الطا</p>
<p>التنيسية ص 439</p>	<p>و روح القلب و لا تكتئب تدفع عنك الهم قدك اتئب</p>	<p>اصرف بصرف الراح عنك الأسى و قل لمن لامك في ما بهـ</p>
<p>السمرقندية ص ص 291-292</p>	<p>أحضر أباريق الماد معكومة بالفدام فقلت: أتحوها قبل النوم، و أنت إمام القوم؟ فقال: مه، أنا بالنهار خطيب، و بالليل أطيّب، فقلت: و الله! ما أدري أ؟ أ أعجب من تسليك عن أناسك و مسقط راسك، أم من خطابتك مع أدناسك، و مدار كاسك، فأشاح بوجهه عني ثم قال: اسمع مني:</p> <p>و درمع الليالي كيفما دارا و مثل الأرض كلها دارا و داره فالليب من دارا تدري أيوما تعيش أم دارا و قد أدارت على الورى دارا ما كر عصر المحيا و ما دارا</p>	<p>لا تبك إفا نـأي و لا دارا و اتخذ الناس كلهم سـكنا و اصبر على خلق من تعاشره و لا تضع فرصة السرور فما و اعلم بأن المنون حائلة و أقسمت لا تزال قانصة</p>

فكيف ترجى النجاة من شرك	لم ينج منه كسرى و لا دارا
فوجدته منافئا لتميز له على خبز سميد وجدي حينذ و قبالتها خابية نبيذ.	الصنعانية
	ص 22

إن "أبو زيد" لمعتوب "سراج الغرباء"¹ متعاط لأفئعة كثيرة.



يحسو الخمر لأنه يمثل دواء بالنسبة إليه

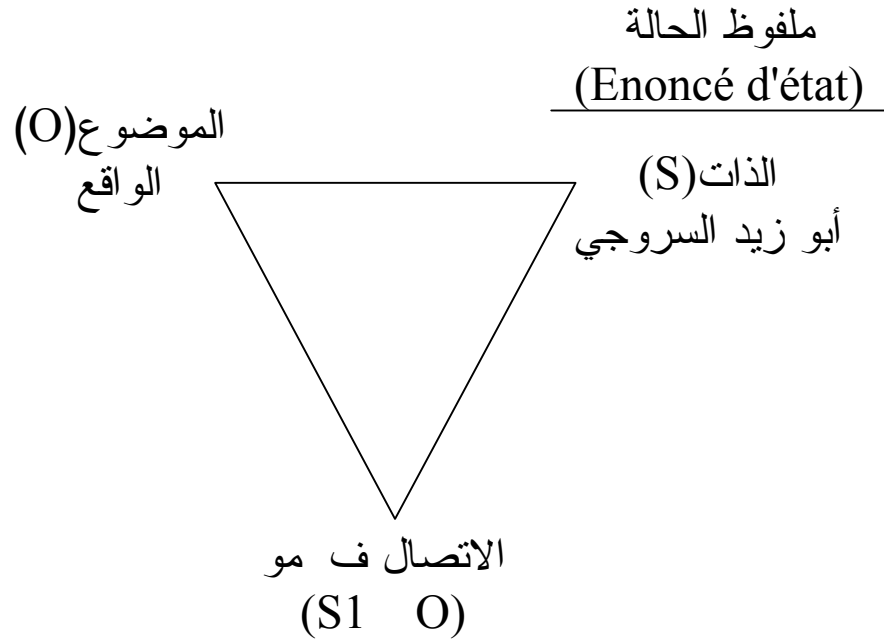
و داو الكلوم و سل الهموم

بينت الكروم التي تقترح²

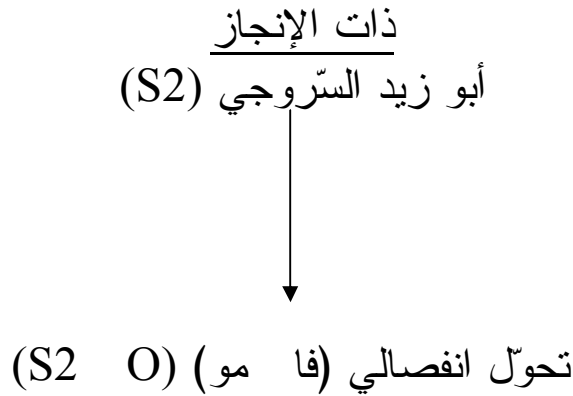
¹ الحريري: مقامات الحريري، المقامة الصنعانية، ص 22.

² نفسه.

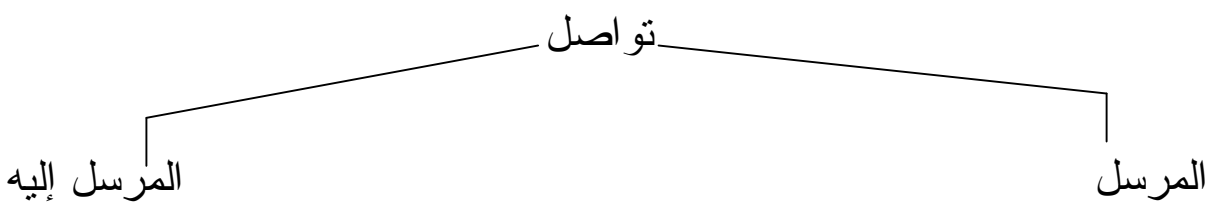
كان أبو زيد في اتصال مع واقعه و بعدما فقد اتجاهه الصحيح في الحياة رغب في الانفصال عنه ليحقق اتصالا جديدا عن طريق الاحتيال و الإغراق في اللهو و المجون و الشهوات.



تحوّل إنجازي (Enoncé de faire)

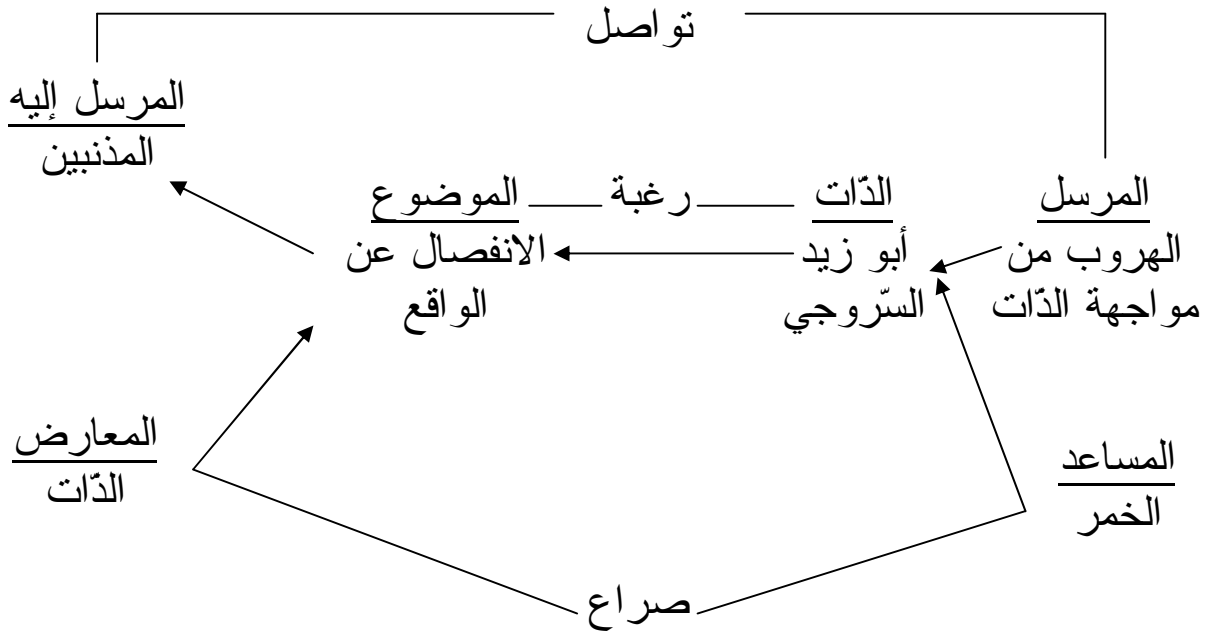


و لعلّ الهروب من مواجهة الذات كان سببا في انفصال البطل عن واقعه.



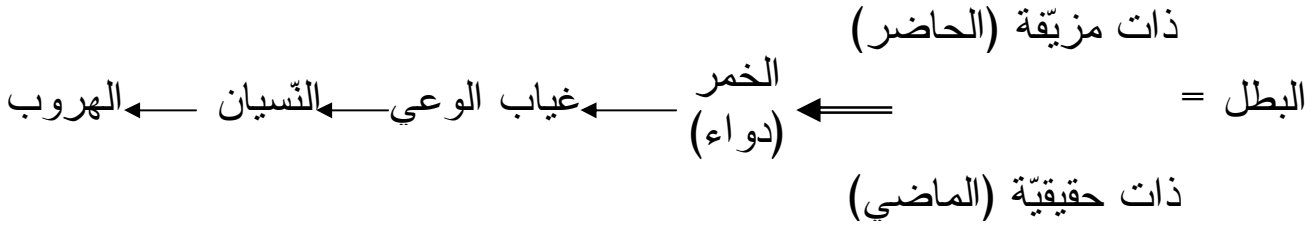
و يأتي الخمر كمساعد حتى تتحقق علاقة التّواصل بين المرسل و المرسل عليه، أمّا المعارض فهو الدّات.

النّمودج العاملي



يبدو أنّ الخمر عند "أبو زيد" المغترب المتعاطي للأقنعة يتحوّل إلى مقاوم لشعوره بالتمزق ما بين ذات مزيّفة حاضرا، و ذات حقيقية جوهرية ماضيا، و

المسافة الشاسعة الفاصلة بينهما، ليصبح الخمر دواء عن طريق الغياب عن الوعي لتحقيق النسيان، و من ثمّ الهروب من الواقع، و من مواجهة الذات.



يتداوى البطل بالخمر لإيهام نفسه أن الشرب و هو يفقده الوعي قادر على طمس تلك الأسئلة برأسه بشأن الحياة، الموت، و العالم القائم على العبثية و اللامعقول بالنسبة إليه، و كلّ الأسئلة المنهكة المتعلقة بتناقضات الحياة، ليصبح الخمر هنا دواء يفعل المستحيل من أجل الحصول عليه للتداوي به لنسيان لا انتمائه و ضياعه و تمزقه... إلخ. إنه يتهرّب من دائه لذا لن يحظى بالعافية. يبذل كل ما بوسعه لإخراص هذا الشعور البغيض (الشعور بالإثم) عن طريق شرب الخمر للتخلص من مشاعره و هو يفقد وعيه، إنّه الهروب من مواجهة ذاته، هروب من تصحيح رؤيته المغلوطة و إعادة بناء ذاته من جديد.

الاستمرار في العيش على هذا النحو التلاشي

الخمر

الشعور بالقلق و التناقضات و فقدان المعنى و الإثم

من أجل كبت ذلك الصوّت الخافت الذي يؤرّق بطننا و يؤرّق جميع البشر
الآثمين الذين فقدوا اتجاههم الصّحيح في الحياة و الذين أنهكهم هذا الكون
بتناقضاته ، يشرب الخمر للهروب.

1-4- مفارقة اكتشاف الدّات أو إعادة بناء الدّات:

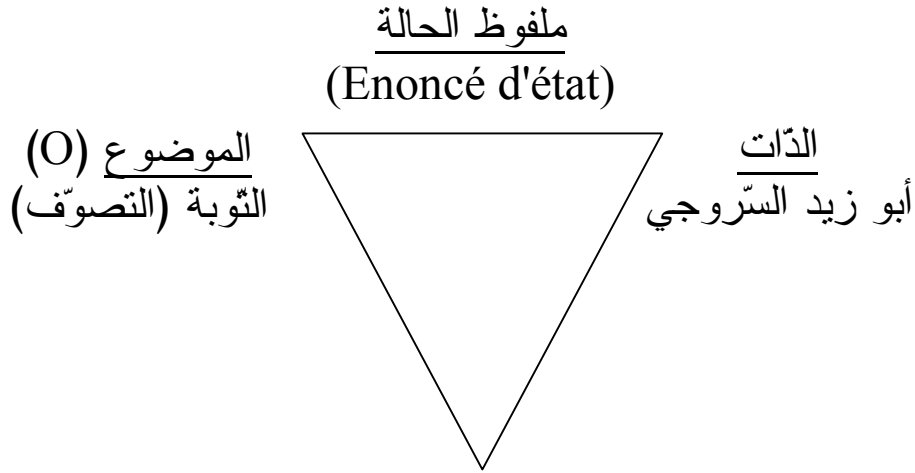
في هذه المفارقة تكون «الشّخصيّة غالبا ضحيّة تصديقها توهمها الزّائف عن
نفسها و غالبا ما تحتاج لمؤثر خارجي، أو مفارقة خارجيّة تهزّ هذه الدّات هزّا
على نحو يكون له أثره البالغ في اكتشاف الدّات، هذه الصّورة الزّائفة لذاتها، و
ينتج عن هذا سلسلة من الاكتشافات المعرفية قد تساعد هي كذلك في تشكيل
الدّات الجديدة لهذه الشّخصيّة الضحيّة».¹

و لعلّ مفارقة "اكتشاف الدّات" ترجع في الأصل إلى مفارقة الرّؤية المغلوطة،
رؤية مغلوطة من الدّات لنفسها تصحّحها بالمفارقة، فيحدث نوع من الانقلاب
الذاتي حيث تعمل الشّخصيّة على بناء ذاتها مرّة أخرى و هنا نكون بصدد
المفارقة و علاقتها في تحقق الدّاتيّة التي ارتبط ظهورها بها.

اكتشف "أبو زيد" زيف شخصيّته في البصرة نتيجة لرؤيته المغلوطة عن نفسه و
عن العالم من خلال هذه المنتالية من الملفوظات «أقسم بعلام الخفيّات و غفّار
الخطيّات إنّ شأني لعجاب، و إنّ دعاء قومك لمجاب، فقلت: زدني إفصاحا،

زادك الله صلاحا! فقال: و أبيك لقد قمت فيهم مقام المريب الخادع، ثمّ انقلبت
منهم بقلب المنيب الخاشع».²

¹ حسن حماد: المفارقة في النص الروائي (نجيب محفوظ نموذجا)، ص 165.
² الحريري: مقامات الحريري، المقامة البصرية، ص 557.



الانفصال (فا U مو) (S1 U O)

إنّ "السّروجي" في حالة انفصال مع موضوع التوبة و هو يرغب في الاتّصال بهذا الموضوع حيث يتحقّق هذا الاتّصال "بسروج" لمّا سأل عنه "الحارث بن همّام" جماعة من المسافرين فأخبروه بنتهده «إنّ عندنا لخبرا أغرب من العنقاء و أعجب من نظر الزّرقاء أفسالتهم إيضاح ما قالوا و أن يكيلوا بما اكتالوا، فحكوا أنّهم ألموا بسروج بعد أن فارقها العلوج، فرأوا أبا زيدها المعروف، قد لبس الصّوف و أمّ الصّفوف و صار بها الزّاهد الموصوف، فقلت: أتعنون ذا المقامات؟ فقالوا: إيّه الآن ذو الكرامات»¹.

بعدما اكتشف البطل زيف شخصيّته أو ذاته في البصرة، سيعمل على إعادة بناءها من جديد، بتصحيحها بالمفارقة، (هنا نعود كما رأينا من قبل إلى علاقة المفارقة بتحقيق الذاتيّة).

P.N beflexif

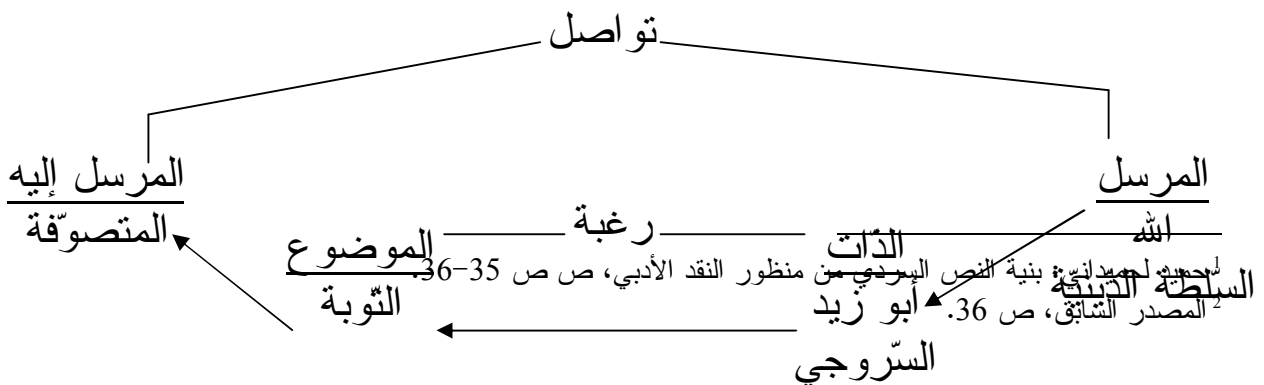
تحول إنجازي
ذات الإنجاز (S2)
أبو زيد السّروجي

(Enoncé de faire)

¹ المصدر السابق، ص ص 558-559.

تحول اتّصالي (فا مو)

إنّ القيمة المحققة (valeur réalisé) هي قيمة ذاتية (valeur subjectif) "التوبة" و لعلّ رغبة التوبة عند البطل لا بدّ أن يكون وراءها دافع أو محرّك يسمّيه "غريماس" مرسلا (destinateur) كما أنّ تحقيق الرّغبة يكون موجّها نحو عامل آخر يسمّيه مرسلا إليه (destinataire)¹ لأنّ علاقة التّواصل بين المرسل و المرسل إليه تمرّ عبر الرّغبة من خلال علاقة الدّات بالموضوع، فالإنجاز المحوّل (faire transformateur) الذي قام به "البطل" كان وراءه دعاء أهل البصرة «إنّ دعاء قومك لمجاب... لقد قمت فيهم مقام المريب الخادع ثمّ انقلبت منهم بقلب المنيب الخاشع، فطوبى لمن صغت قلوبهم إليه و ويل لمن باتوا يدعون عليه...»².



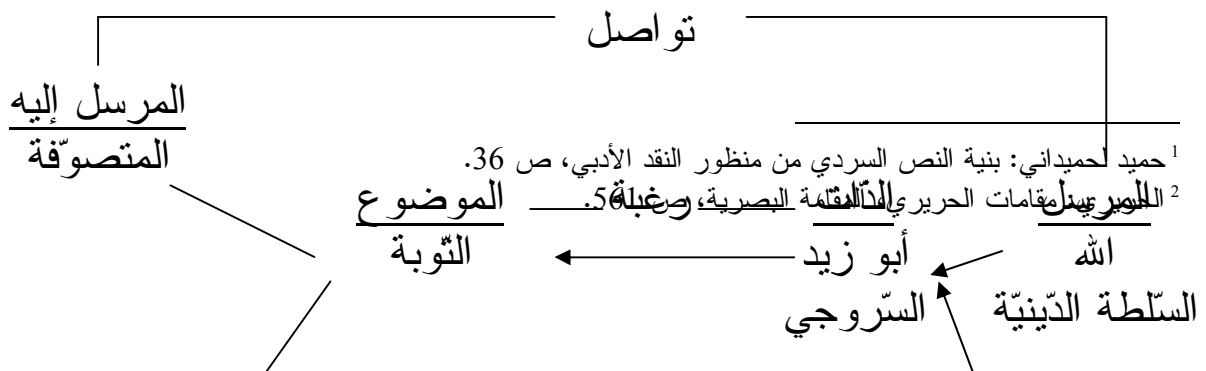
و ينتج عن علاقة التّواصل بين المرسل (الله) و المرسل إليه (المتصوّفة) علاقة الصّراع (relation de lutte) فتعمل هذه الأخيرة إمّا على منع أو تحقيق علاقتي الرّغبة (relation de désir) و علاقة التّواصل (relation de communication).

و ضمن علاقة الصّراع يتعارض عاملان أحدهما يدعى المساعد (Adjuvant) و الآخر المعارض (l'opposant).¹

أمّا المساعد هنا على تحقيق (علاقة الرّغبة و علاقة التّواصل) هو دعاء أهل البصرة كما يقرّ بذلك البطل مخاطبا "الحارث بن همّام" و المعارض هو الرّؤية المغلوطة.

فالبس شعار النّدم	و اسكب شآبيب الدّم ²
قبل زوال القدم	و قبل سوء المصراع

النّمودج العائلي



يختار "أبو زيد" الزهد و العزلة بعد إغراقه في الذنوب و الشهوات «فإذا هو قد نبذ صحبة أصحابه و انتصب و هو ذو عباءة مخلولة و ثملة موصولة»¹. يشتغل كلية بعبادة الله عزّ و جلّ، يتقشّف و يزهد نابذا الدنيا «و لما فرغ من سبحته، حيّاني بمسبحته، من غير أن نغم بحديث و لا استخبر عن قديم و لا حديث ثم أقبل على أوراده و تركني أعجب من اجتهاده، و لم يزل في قنوت و خشوع و سجود و ركوع، و إخبات و خضوع إلى أن أكمل إقامة الخمس، و صار اليوم أمس، و حينئذ انكفأ بي إلى بيته و أسهني في قرصه و زيتيه، ثم نهض إلى مصلاه و تخلى بمناجاة مولاه، حتّى إذا التمع الفجر و حقّ للمتهجّد الأمر عقب تهجّده بالتسبيح ثمّ اضطجع ضجعة المستريح»².

و هكذا بعيدا عن مهرجان الحياة يختار بطلنا محرابه و العزلة، ليقع من جديد ضحية لرؤيته المغلوطة الجديدة هي الفصل بين الدّين و الدّنيا و نبذ هذه الأخيرة، بالإغراق في الرّوح ليتحوّل الدّين إلى ثنائية متناقضة مع الدّنيا،

¹ نفسه، ص 559.

² نفسه، ص ص 559-560.

فينحصر الدين بالنسبة إليه في التقشّف وإماتة الشّهوات و قمع الأهواء و كل ذلك قهرا للنفس الأمّارة بالسوء ليتحوّل الدين إلى «نوع من المخدّر بمعنى أنّه يهدي الآلام عبر تصوير الغبطة الأخوية».¹

ليس في الإسلام كراهية معينة للدنيا إذا كانت الشّهوات معتدلة، و كلّنا يعرف العبارة الشهيرة للإمام عليّ (رضي الله عنه) «اعمل لدنياك كأنّك تعيش أبدا، و اعمل لآخرتك كأنّك تموت غدا» فأين عمارة الأرض و هو واجب ديني؟ و أين خلافة الأرض و هو واجب ديني أيضا؟

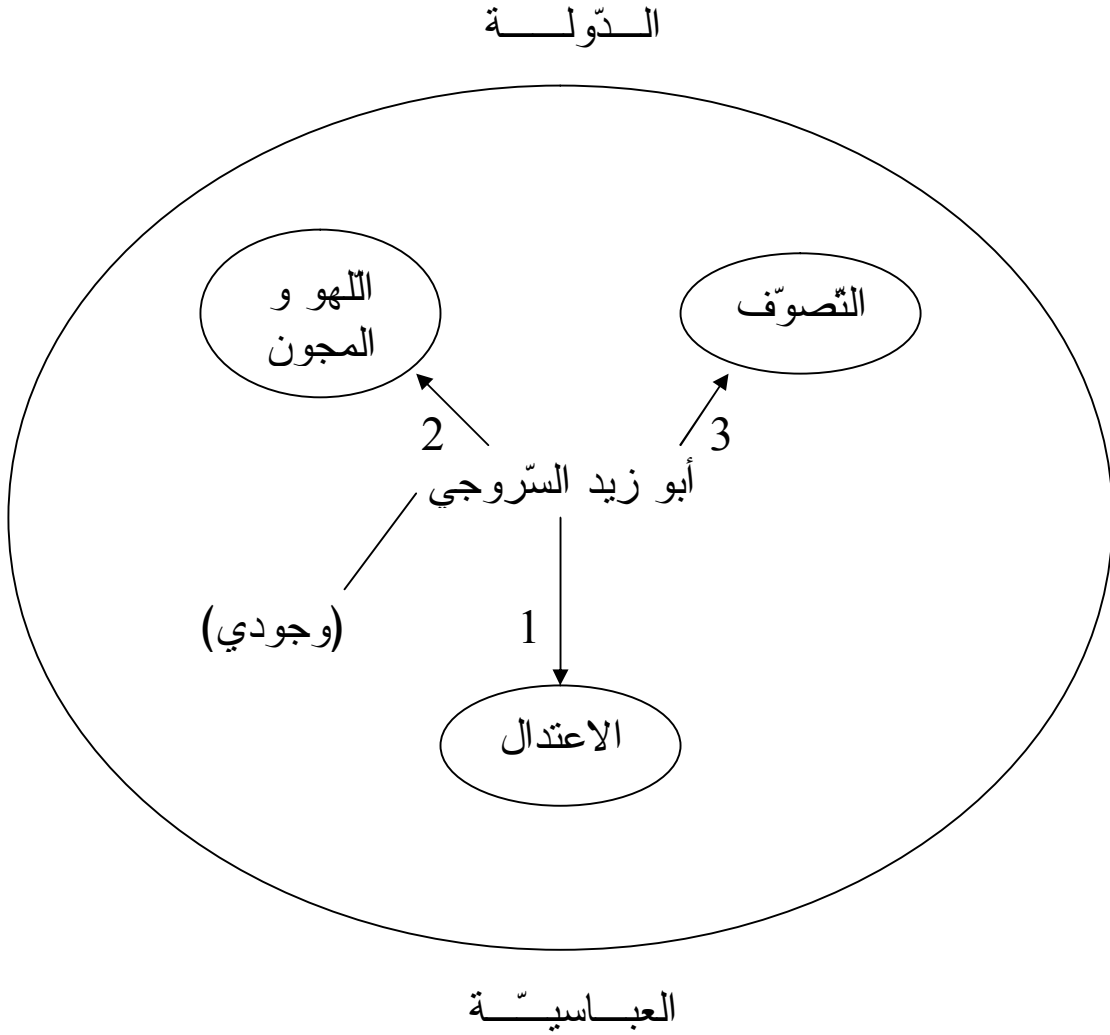
إنّ الصّراع في العصر العبّاسي بين الدّين بوصفه روحانية خالصة، و بين الدّنيا بما توحى إليه من رغبات انصرف المتشدّدون إلى تنقية النّفس من أدرانها. و غاب عنهم أن الرّوح و المادّي متلازمان، و لعلّ هذه النّظرة بنت مظالم الحكّام و وليدة الجهل و الفقر و الحروب، فيجوز القول أن الشّعوب و نخس الأمّة العربيّة إذا ضعفت و توانت، تلجأ إلى هذا التّفكير العدني و السلبّيّة و الخضوع و غياب الفكر الواعي للتّغيير فتعدّب نفسها و تناضل لا لسيطرة الأثيمة في أعماقها، (كما رأينا مع أبو زيد) بل ضدّ ذاتها من اجل السّيّطرة عليها بعدما عجزت عن فرض سيادتها على الآخرين.

فلا عجب إذن أن يناقض الدّين الدّنيا و يشبع الزّهّد و التّصوّف في مراحل تاريخيّة معيّنة و ربّما بلغ حدّ التطرّف أي حد إنكار إرادة الحياة و تعطيل العقل نفسه و تشويه الدّين.

¹ جاد نقوم طنوس: الهوية و الحرية (المدن العربيّة في شعر أدونيس)، ط1، دار المنهل اللبناني، بيروت، 2009، ص

إذا كانت المفارقة وسيلة للهجوم الساخر و التّقد فإنّ "الحريري" يعرّي و يفضح هذا المجتمع في العصر العباسي الذي ينبئ حاله بأحوال الحضارة العربيّة الإسلاميّة مجتمع مهترىء سلطة و أفرادا و قيما، العلاقات الإنسانيّة الصحيحة مفقودة فيه (تحكمها المصلحة) غياب الحريّة و الأمن الناتج عن جور السّلطة السياسيّة مع أنّها في الأصل الحافظة له و إلا لا معنى لوجود الوطن إذا كان لا يحقق العدالة و الحريّة و الأمن بالإضافة إلى أنّ الدّين يمثّل ثنائيّة متناقضة عند بعض المتشدّدين، و هذا ما أدّى على انتشار تيّار الزّهد و النّصوّف و تيّار المجون أيضا.

إنّه تآكل الحضارة العربيّة الإسلاميّة الذي ينبئ بسقوطها.



2- المفارقة و الفضاء:

2-1- تعريف الفضاء:

لا يزال موضوع الفضاء المكاني مجالاً مفتوحاً للاجتهد و للتصوّرات المتعدّدة التي لم تصل إلى حدّ بلورة نظريّة عامّة للفضاء، و هذا ما ذهب إليه "حميد حميداني" مؤسساً رأيه على ما ذهب إليه هنري متران (H.Mitterand) «إنّ الأبحاث المتعلقة بدراسة الفضاء في الحكي، تعتبر حديثة العهد و من الجدير

بالذكر أنّها لم تتطور بعد لتؤلف نظرية متكاملة عن الفضاء الحكائي. مما يؤكد أنّها أبحاث لا تزال فعلا في بداية الطريق، ثمّ إنّ الآراء التي نجدها حول هذا الموضوع هي عبارة عن اجتهادات متفرقة لها قيمتها، و يمكنها إذا تراكمت أن تساعد على بناء تصوّر متكامل حول هذا الموضوع».¹

و قبل أن نبدأ في موضوعنا (مفارقة الفضاء) لا بدّ من تمييز الحدود بين مصطلحين، "المكان" و "الفضاء". فهناك من الباحثين من يعتبر المكان معادلا للفضاء».²

و "حميد لحميداني" مجهودا شخصيا متميزا في التمييز بين هذين المصطلحين، يرى أن الفضاء أشمل من المكان و هذا الأخير جزء من الفضاء «إنّ مجموع هذه الأمكنة هو ما يبدو منطقيا أن نطلق عليه اسم: فضاء الرواية، لأنّ الفضاء اشمل و أوسع من معنى المكان، و المكان بهذا المعنى هو مكوّن الفضاء، و ما دامت الأمكنة في الروايات غالبا ما تكون متعدّدة و متفاوتة، فإنّ فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعا. إنّ العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية فالمقهى أو المنزل، أو الشارع، أو السّاحة، كل واحد منها يعتبر مكانا محدّدا و لكن إذا كانت الرواية تشمل هذه الأشياء كلّها، فإنّها جميعا تشكلّ فضاء الرواية».³

«فالفضاء هو الزّمان و المكان أو الحيز الذي تدور عليه الأحداث السردية، بوصفها إشارات سيميائية تتطوي على دلالات عميقة معيّنة، فضلا عن الحيز الذي تشغله الكتابة السردية».⁴

¹ حميد لحميداني: بنية النص السردية من منظور أدبي، ص 53.

² انظر: حسن نجمي: شعرية الفضاء (المتخيل و الهوية في الرواية العربية)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000.

³ المرجع السابق، ص 63.

⁴ عبد الكريم السعيد: شعرية السرد في شعر أحمد مطر (دراسة سيميائية جمالية في ديوان لافتات)، ط1، دار السياب للطباعة و النشر، لندن، 2008، ص 110.

و بمعنى آخر الفضاء هو «الحيّز المكاني الذي تشغله الكتابة و شكل الكتابة»¹ كفضاء يدرس باعتباره علامة سيميائية لأنّ الكاتب يقصد كلّ فراغ أو سواد أو علامة ترقيمية أو شكل الغلاف في نصّه.

2-2- أنواعه:

ينقسم الفضاء إلى نوعين: فضاء نصّي (l'espace textuel) و فضاء صوري (l'espace figural) «و يندرج تحت الفضاء النصّي المقروء: الفضاء المكاني، و الفضاء الدّلالي، و الفضاء كمنظور و الإيقاع، و يندرج تحت الفضاء الموجّه للقراء كلّ من علامة التّرقيم و السواد و البياض، و حركة الأسطر و النّبر».²

1- الفضاء النصّي: (l'espace textuel)

و يقصد به شكل الكتابة كطريقة تصميم الغلاف و وضع المطالع ، و تنظيم الفصول، و هو فضاء مكاني محدود «لأنّه لا يتشكّل إلا عبر مساحة ، مساحة الكتاب و أبعاده ، غير أنّه مكان محدود و لا علاقة له بالمكان الذي تتحرّك فيه الأبطال، فهو مكان تتحرّك فيه على الأصحّ عين القارئ، هو إذن بكل بساطة فضاء الكتابة الروائيّة باعتباره طباعة»³ و يشمل: الفضاء المكاني و الدّلالي و الفضاء كمنظور أو رؤية.

أ- الفضاء كمعادل للمكان أو الفضاء الجغرافي: هذا الفضاء معادل لمفهوم المكان في الرواية، و يطلق عليه الفضاء الجغرافي (l'espace géographique).⁴

¹ شادية شقروش: سيميائية الخطاب الشعري، ص 202.

² نفسه، ص 200.

³ حميد لحميداني: بنية النصّ السردي، ص 56.

⁴ نفسه، ص 53.

ب- الفضاء الدلالي (l'espace sémantique): و هو الفضاء الذي تخلقه لغة الحكي (الصّور المجازية و ما لها من أبعاد دلاليّة).¹

ج- الفضاء كمنظور أو رؤية: زاوية النّظر التي يقدّم بها الكاتب أو الرّاوي عالمه الرّوائي و الفضاء هنا بمثابة الخطة العامّة للرّاوي أو الكاتب في إدارة الحوار، و إقامة الحدث الرّوائي بواسطة الأبطال، و ما فيه من أبعاد إيديولوجيّة.²

2- الفضاء الصوري: لا يتعلّق الفضاء الصّوري بمعطيات اللّغة، و لكن بأشكال و رسوم، تستلزم مشاهدتها في بعدها التّشكيلي المنظم للفضاء الصّوري للنّص.³ كأن تربط بين الشّكل المتموّج و المعطى الدلالي للبحر في نص ما مثلاً.⁴

2-3- المفارقة و الفضاء المكاني أو الجغرافي:

عن معجم الفضاء المكاني (الجغرافي) المكوّن لنّص المقامات يطغى عليه معجم المدن و البلدان في المتن. و أيضا في عناوينها الفرعيّة، باعتبار العنوان علامة سيميائيّة بارزة تحيل مباشرة على لذة الترقّب السردّي، و إمطة اللثام عن البنى السردية التي يؤسّس العنوان عتبتها الأولى و تمسحة شاملة للنّص. و تتمثّل رحلة أبوزيد عبر الأمكنة و الأزمنة كما يلي:

¹ نفسه، ص 62.

² نفسه، ص 61.

³ شادية شقروش: سيميائية الخطاب الشعري، ص 224.

⁴ نفسه، ص 203.

الحاضر = الغربية = اللانتماء

الماضي



الوطن = اللاوطن
الأمل = اللأمل
المستقبل = اللامستقبل

يبدو أنّ حركة "أبو زيد" تبدأ من "سروج" على مدن كثيرة ثمّ العودة إلى "سروج" كان سببها المفارقة المسلّطة عليه من طرف الدّهر (العلوج المحتلّ)، أمّا الهدف من السّفر فهو واحد، الملل و السّلطة المفقودة. "سروج" كانت في بداية حياة أبوزيد في الزّمن الماضي ، هي الوطن، المكان الطّبيعي له، الانتماء

مسقط الرّأس سروج و بها كنت أموج

و المفارقة تكمن هنا في أنّ هذا الوطن تحوّل إلى لا وطن ، إنّّه مخيّب للآمال، لا الأسباب فيه تؤدّي إلى النّتائج، و لا النّتائج قائمة على الأسباب، إنّّه ذاته و مناقض لذاته.

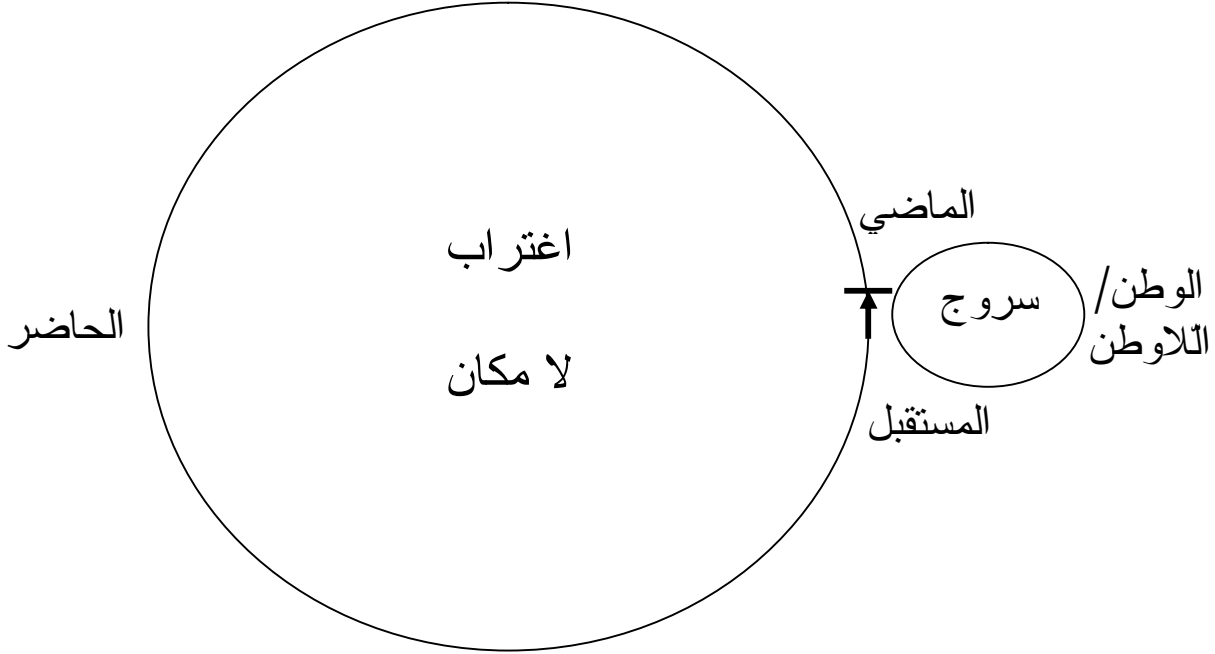
ما يتوقّعه المرء غير موجود ليس فيه إلا الشّقاء لا السّعادة.

لا تصبّون إلى وطن	فيه تضام و تمتهن ¹
و ارحل عن الدّار التي	تعلي الوهاد على القنن
و اربأ بنفسك أن تقيـ	م بحيث يغشاك الدّرن
و جب البلاد فاتها	أرضاك فاختره وطن
و دع التّدكر للمعا	هد و الحنين إلى السّكن
و اعلم بأنّ الحرّ في	أوطانه يلقي الغبن
كالدرّ في الأصداف يستز	رى و يبخر في الثّمن

يعاني أبوزيد من اللانتماء ، لا يتّجه على مكان معيّن، إنّّه تائه في المكان، يبحث عن ذاته. و مع هذا يعود مرّة أخرى إلى "سروج" الوطن. الذي فقد معانيه، ليتخذ ذاته وطناً، فيستبدّ عليها و يتصوّف، "سروج" الحاضر ليست "سروج" الماضي، في بوّسها و غياب الحبّ و السّلام فيها.

¹ المقامة العمانية: ص ص 418-419.

حركة أبوزيد من سروج و إلى سروج

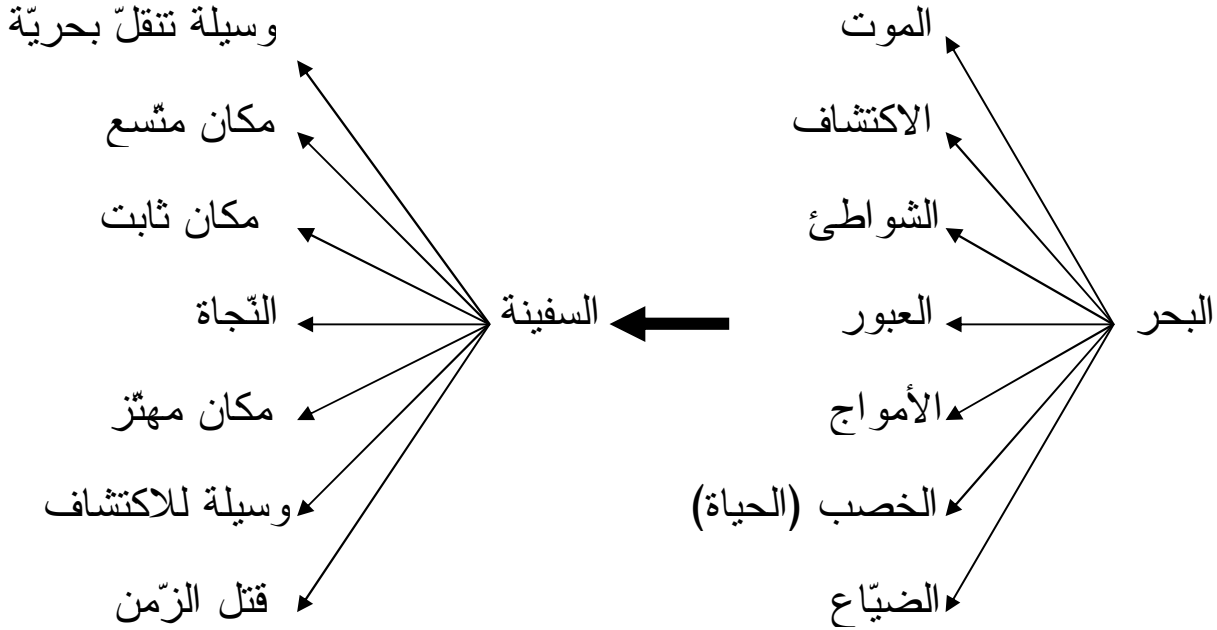


لا أمل في الوطن (الدولة العباسية) ، ليس حماية و أمنا و ازدهارا نفسيًا و فكريًا ، إنه قبر يموت فيه الشخص و تموت الأحلام. فتغدو الحياة جثة هامدة، إنه بمثابة القرية التي أصابها الطاعون....

❖ البحر:

البحر
الفلك السيّار، شاطئ المرسى
الفلك، البحر، موج اليم
البحر اللّجّي، الموج
الجزائر، الجزيرة، البحر
العجاج، الجوّاري
المنشآت، السفينة

أما "البحر" كعلامة سيميائية فقد استثمره الكاتب على مستوى الفضاء المكاني، إذ يشير إلى المكان، يمثل مكان عبور بالنسبة "لأبي زيد"، يبحر أيضا فيه. في المقامتين (الفراتية و العمانية)¹ بواسطة السفينة، التي تشير أيضا إلى المكان.



السّفينة وسيلة نقل و عبور من البرّ (مكان ثابت) إلى البرّ (مكان ثابت آخر) ، فهي متحركة و غير ثابتة ، رغم قيامها بالنّقل من الثابت إلى الثابت، بالإضافة على اتساعها و انفتاحها على البحر ، كما أنّ الوصول إلى المكان الآخر يستغرق فترة زمنية ليست بالقصيرة (وقت ميّت).

و في الذاكرة الجماعية، تقترن بالسّندباد، حيث تمثل إحدى وسائل النّقل القديمة جدًا منذ "نوح" عليه السّلام. أمّا مع السّندباد فهي تمثل «رغبة الإنسان في اكتشاف عالمه الداخلي»².

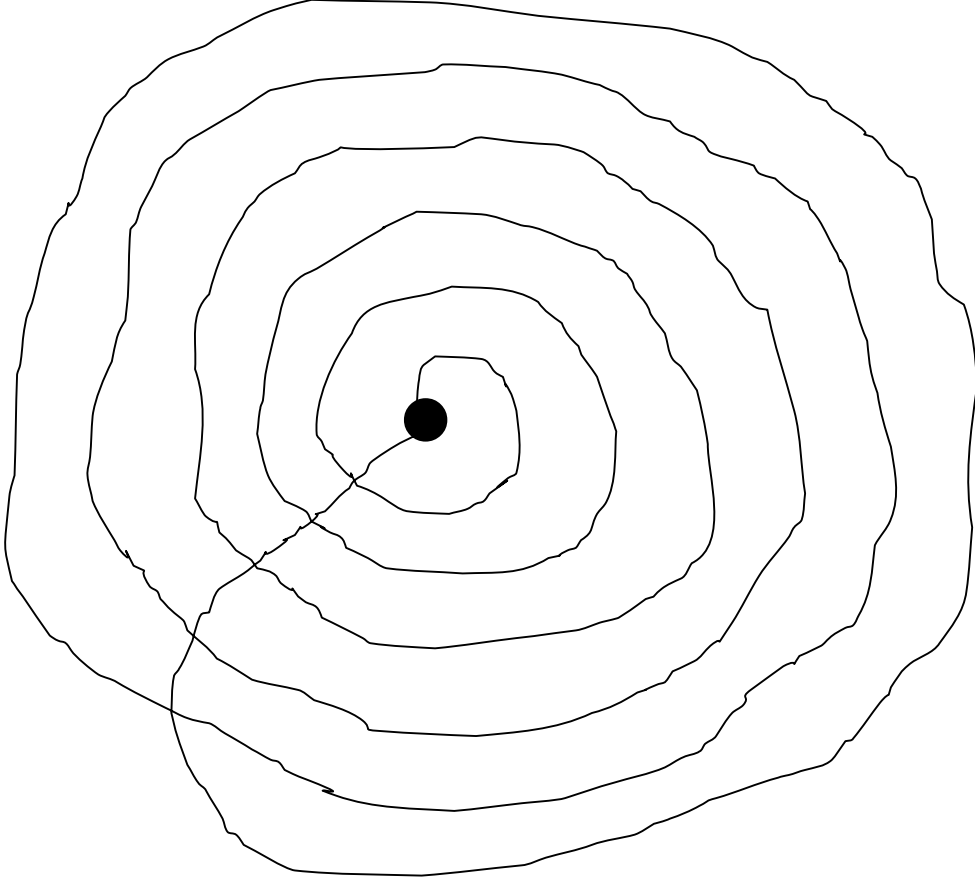
¹ انظر المقامتين الفراتية و العمانية.

² ناصر يعقوب: اللغة الشعرية و تجلياتها في الرواية العربية (1970-2000)، ط1، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، 2004، ص 118.

بالإضافة إلى أنّها وسيلة لاكتشاف عوالم أخرى. يبدو أن السفينة تمثّل حياة "أبو زيد" ما بين "سروج" الماضي و "سروج" الحاضر، هنا تتجلّى المفارقة التي تكشف ظاهرياً عن حالة استقرار (الافتخار بالنجاح في الاحتيال) إلا أنّه على الصعيد الدّاتي و النّفسي يعاني. كالمكان (السّفينة) من اضطرابه و لا استقراره النّفسيين، عكس ما يظهره و كلّ الذين فقدوا اتّجاههم الصّحيح في الحياة. لكن مسير السفينة في المقامة "العمانيّة" لم يستمرّ بهدوء بسبب الأمواج التي كادت تتسبّب في هلاك "السّروجي"، و هذه الأمواج المضطربة تعكس خوفه الدّخلي و لا استقراره على ظهر السفينة (الحياة)، إنّها رحلة البحث عن ذاته الأصيلة ، عن باطنه الضّائع، في الزّمن الميّت الذي لا معنى له، بعد خروجه من سروج (الوطن).

إنّهُ اضطراب الواقع العبّاسي الذي أنتج هذه الشّخصيات المضطربة، المهزوزة داخلياً، بل هي الدّولة العبّاسيّة في حدّ ذاتها القائمة على الاضطراب و اللااستقرار من قيامها إلى سقوطها.

حالة أبي زيد النفسية



2-4- المفارقة و الإيقاع:

نجد أن "أبا زيد" مثلاً في نهاية مقاماته يبدأ قصيدته في المقامة البصرية بإيقاع سريع من خلال أفعال الأمر، في تعرّض حديثه عن الزّمان الماضي، و كأنّما يرفضه (خلّ، تحدّ، قع، اندب)

خَلَّ ادِّكَارَ الأَرْبَعِ وَ المَعَهْدَ المَرْتَبِعِ¹

وَ الطَّاعِنَ المَوَدِّعِ وَ عَدَّ عَنَّهُ وَ دَعَّ

وَ اندبَ زَمَانَا سَلْفَا سَوَدَتْ فِيهِ الصَّحْفَا

و يبدو أنّه اعتمد الجمل الفعلية التي تحمل معنى الحركة، مما عزّز و ساهم في رفع الإيقاع و سرعته ثمّ سيتراخي الإيقاع و هو يدخل في تفاصيل الماضي (ما ارتكبه من ذنوب) باعتماده على الجمل الإسمية التي ساهمت في تراخي الإيقاع.

كَمَ لَيْلَةَ أودَعْتَهَا مَآثِمَا أودَعْتَهَا²

لشَهْوَةَ أطَعْتَهَا فِي مَرَقَدٍ وَ مَضَجَعِ

وَ كَمَ خَطِي حَنَنْتَهَا فِي خَزِيَةِ أَحَدْتَهَا

وَ كَمَ رَكَضتَ فِي اللَّعْبِ وَ فَهتَ عَمَدَا بالكَذِبِ

و في حديثه عن الزّمان الحاضر سيعود الإيقاع إلى السرعة بل و يتسارع من خلال تأسيس طاقة انتباهية عالية، قائمة على أفعال الأمر (البس، اسكب، اخضع، لذ، اعص، انحرف، احرصي، أخلصي، استمعي، اعتبري، اخشي، انتهجي، ادكري) و كأنّه يرفض بشدّة هذا الزّمان الحاضر.

قَالَ بَسَ شَعَارَ النَّدَمِ وَ اسكَبَ شَابِيَبَ الدَّمِ³

قَبْلَ زَوَالِ القَوَدَمِ وَ قَبْلَ سَوْءِ المَصْرَعِ

وَ اخضعَ خضوعَ المَعْتَرَفِ وَ لَذَ مَلَاذَ المَقْتَرَفِ

¹ الحريري: مقامات الحريري، المقامة البصرية، ص 560.

² نفسه، ص ص 560-561.

³ نفسه، ص ص 561.562.

وَ اعص هَوَاكَ وَ انْحَرْفِ عَنْهُ انْحِرَافَ المَقْلَعِ
وَ انْتَهَجِي سَبِيلَ الهَدَى وَ ادْكُرِي وَشَكَّ الرَّدَى

ليعود الإيقاع على الهدوء، في حديثه عن المستقبل (الموت، القبر، الآخرة) حيث يعتمد المبتدأ و الخبر و أشباه الجمل.

وَ أَنْ مَثَوَاكَ غَدَا فِي قَعْرِ لَحْدٍ بَلَقَعِ
وَ مَوْرِدَ السَّفَرِ الأَلَى وَ التَّلَاحِقِ المُنْتَبِعِ

بَيْت يَرَى مَنْ أودَعَهُ قَدْ ضَمَّهُ وَ اسْتَوَدَعَهُ¹
بَعْدَ الفِضَاءِ وَ السَّعَةِ قِيَدَ ثَلَاثِ أذْرَعِ
لَا فَوْقَ أَنْ يَحِلَّه دَاهِيَةَ أَوْ أْبْلَه
أَوْ مَعَسِرَ أَوْ مَنْ لَه مَلِكِ كَمَلِكِ تَبَّعِ
وَ بَعْدَهُ العَرَضِ الذِّي يَحْوِي الجَيِّدَ وَ البَذِي
وَ المَبْتَدِي وَ المَحْتَدِي وَ مَنْ رَعَى وَ مَنْ رَعِي
فِيَا مَقَازِ المُنْقِي وَ رِبْحَ عَبْدٍ قَدْ وَقِي
سَوْءِ الحِسَابِ المَوْبِقِ وَ هَوْلِ يَوْمِ الفَزَعِ

إنّ التنويع في الإيقاع بين سرعة و هدوء يدلّ على اضطراب صاحب النص، و هذا ما استعزّزه القافية.

لم تكن القافية على روّي واحد بل عرفت أكثر من روّي، و هذا في حدّ ذاته خروج عن المألوف -الشعر العمودي كان يعتمد وحدة الروّي- فتنوّع الروّي بين (العين، الفاء، الهاء، اللام، الباء، الميم، النون، الطاء، الصاد، الضاد، الدال، القاف، العين، الدال)، و بهذا يكون الشّاعر قد استخدم أربعة عشر حرفاً كروّي (المرتبع، الصّحفا، أبدعتها، العلى، بالكذب، الدّم، فني، خطّط، المخلص،

¹ المصدر السابق، ص 563.

انقضى، الرّدى، البذي، وقي، طغى) إنّ هذا التنوّع في الرويّ أدّى إلى عدم شدّ مفاصل القصيدة بثنائيات موسيقيّة واحدة¹، و هذا التنوّع يوحي باضطراب صاحب الأبيات و لا استقراره و المفارقات التي عاشها و يعيشها.

ينتمي الشّعر المتضمّن في المقامات إلى الشّعر العمودي، و بمسحة شاملة لهذا النّص نجد كثافة استخدام البحور الصافيّة تقريبا (الرّجز، الهزج، الكامل، المتقارب، المتدارك، الرّمّل) التي توقّر موسيقى أيسر و حرّيّة أكبر في عدم الالتفات إلى استخدام نفس التفعيلة في نهاية كلّ بيت أو سطر شعريّ. و تحمل هذه البحور الصافيّة صفات الأنوثة القابلة للتمدّد و التقلّص².

يبدو أنّ بحر الرّجز ذا التفعيلة الواحدة المكرّرة هو الذي يحتلّ المرتبة الأولى من حيث الورد لأنّه يتناسب مع حالة أبي زيد الشعوريّة.

يبدأ بالسرّعة من الكلمة الأولى (خلّ) إلى غاية الكلمة الأخيرة من البيت الثاني (دع)، ثمّ يتذبذب بين السرّعة و الهدوء إلى أن يعود الهدوء في البيت الخامس ليستأنف من جديد الدّذببة بين السرّعة و الهدوء، ليهدأ في البيت السّابع، ثمّ سرعة و هدوء و عودة إلى السرّعة من آخر كلمة في البيت الرّابع عشر إلى آخر كلمة في البيت الخامس عشر، و هكذا يتذبذب بين الحركة و الهدوء حتّى يصل إلى الهدوء في الكلمة الأخيرة (دعي) من البيت الأخير كالآتي:

البيت الأول = حركة + حركة + حركة / حركة + حركة ← سرعة = اضطراب

البيت الثاني = حركة + حركة / حركة + حركة + حركة ← سرعة = اضطراب

البيت الثالث = سكون + سكون + سكون / حركة + حركة + سكون ← هدوء + سرعة + هدوء

البيت الرّابع = سكون + سكون + سكون / سكون + حركة + حركة ← هدوء + سرعة

البيت الخامس = سكون + سكون + سكون / سكون + سكون ← هدوء = توازن

¹ بسام قطوس: إستراتيجيات القراءة (التأصيل و الإجراء النقدي)، ط2، عالم الكتب، القاهرة، 2005، ص 108.

² عبد الله العزّامي: تأنيث القصيدة و القارئ المختلف، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1999، ص 17.

البيت السادس = سكون + سكون / سكون + حركة ← هذوء + سرعة

البيت السابع = سكون + سكون / سكون + سكون ← هذوء = توازن

البيت الثامن = سكون + سكون / حركة ← هذوء + سرعة

البيت التاسع = سكون + حركة + سكون / حركة + حركة ←

هذوء + سرعة + هذوء + سرعة + هذوء

البيت العاشر = سكون + حركة + سكون / حركة + سكون ←

هذوء + سرعة + هذوء + سرعة + هذوء

البيت الحادي عشر = سكون + حركة + حركة / سكون + حركة ←

هذوء + سرعة + هذوء + سرعة

البيت الثاني عشر = سكون + حركة + حركة / حركة + سكون + حركة ←

هذوء + سرعة + هذوء + سرعة

البيت الثالث عشر = سكون + حركة + سكون / حركة + سكون ←

هذوء + سرعة + هذوء + سرعة + هذوء

البيت الرابع عشر = سكون + حركة + حركة / حركة + سكون + حركة ←

هذوء + سرعة + هذوء + سرعة

البيت الخامس عشر = حركة + حركة + حركة / حركة + حركة + حركة ←

سرعة = اضطراب

البيت السادس عشر = سكون + حركة + سكون / سكون + حركة ←

هذوء + سرعة + هذوء + سرعة + هذوء

البيت السابع عشر = سكون + حركة + سكون / سكون + حركة ←

هذوء + سرعة + هذوء + سرعة + هذوء

البيت الثامن عشر = حركة + حركة + سكون / حركة + حركة + حركة ←

سرعة + هذوء + سرعة

البيت التاسع عشر = حركة + سكون + سكون / حركة + حركة + سكون ←
سرعة + هدوء + سرعة + هدوء

البيت العشرون = سكون + سكون + حركة + سكون / حركة + حركة ←
هدوء + سرعة + هدوء + سرعة

البيت الواحد والعشرون = سكون + سكون + حركة + سكون / حركة + سكون + حركة
← سكون + هدوء + سرعة + هدوء + سرعة + هدوء + سرعة + هدوء

البيت الثاني والعشرون = سكون + حركة + سكون / حركة + سكون + سكون ←
هدوء + سرعة + هدوء + سرعة + هدوء

البيت الثالث والعشرون = حركة + سكون + حركة + سكون / سكون + حركة + حركة ←
سرعة + هدوء + سرعة + هدوء + سرعة

البيت الرابع والعشرون = سكون + سكون / سكون + حركة + سكون ←
هدوء + سرعة + هدوء

البيت الخامس والعشرون = سكون + سكون + سكون / حركة + حركة + سكون ←
هدوء + سرعة + هدوء

البيت السابع والعشرون = سكون + حركة + سكون / سكون + سكون + سكون ←
هدوء + سرعة + هدوء

البيت الثامن والعشرون = سكون + حركة + سكون / سكون + حركة + سكون ←
هدوء + سرعة + هدوء + سرعة + هدوء

البيت التاسع والعشرون = حركة + سكون + حركة + سكون / سكون + حركة + حركة ←
سرعة + هدوء + سرعة + هدوء + سرعة

البيت الثلاثون = سكون + حركة + حركة + سكون / حركة + حركة + سكون ←
هدوء + سرعة + هدوء + سرعة + هدوء

البيت الواحد و الثلاثون = حركة + حركة + سكون / حركة + حركة ←
سرعة + هدوء + سرعة

البيت الثاني و الثلاثون = سكون + سكون + سكون / سكون + حركة + سكون ←
هدوء + سرعة + هدوء

البيت الثالث و الثلاثون = حركة + حركة + سكون / حركة + حركة + حركة ←
سرعة + هدوء + سرعة

البيت الرابع و الثلاثون = سكون + حركة + سكون / سكون + سكون + حركة ←
هدوء + سرعة + هدوء + سرعة + هدوء + سرعة

البيت الخامس و الثلاثون = سكون + سكون + سكون / حركة + حركة + حركة ←
هدوء + سرعة + هدوء + سرعة

البيت السادس و الثلاثون = حركة + حركة + سكون / سكون + حركة + سكون ←
سرعة + هدوء + سرعة + هدوء

البيت السابع و الثلاثون = سكون + سكون / سكون + سكون + سكون ←
هدوء = توازن

البيت الثامن و الثلاثون = سكون + حركة + سكون / حركة + سكون + سكون ←
هدوء + سرعة + هدوء + سرعة + هدوء

البيت التاسع و الثلاثون = حركة + حركة + حركة / حركة + سكون + سكون ←
سرعة = اضطراب

البيت الأربعون = سكون + حركة + سكون / سكون + سكون + سكون ←
هدوء + سرعة + هدوء

البيت الواحد و الأربعون = حركة + حركة + سكون / سكون + سكون + حركة ←
سرعة + هدوء + سرعة

البيت الثاني و الأربعون = سكون + سكون + حركة + سكون / سكون + حركة + سكون

+سكون ← هدوء+سرعة+هدوء+سرعة+هدوء

البيت الثالث و الأربعةون = سكون+حركة+سكون+حركة/سكون+حركة+حركة ←

هدوء+سرعة+هدوء+سرعة+هدوء+سرعة

البيت الرابع و الأربعةون = سكون+سكون/سكون+حركة+سكون ←

هدوء+سرعة+هدوء

البيت الخامس و الأربعةون = حركة+سكون+سكون/سكون+حركة+سكون ←

سرعة+هدوء+سرعة+هدوء

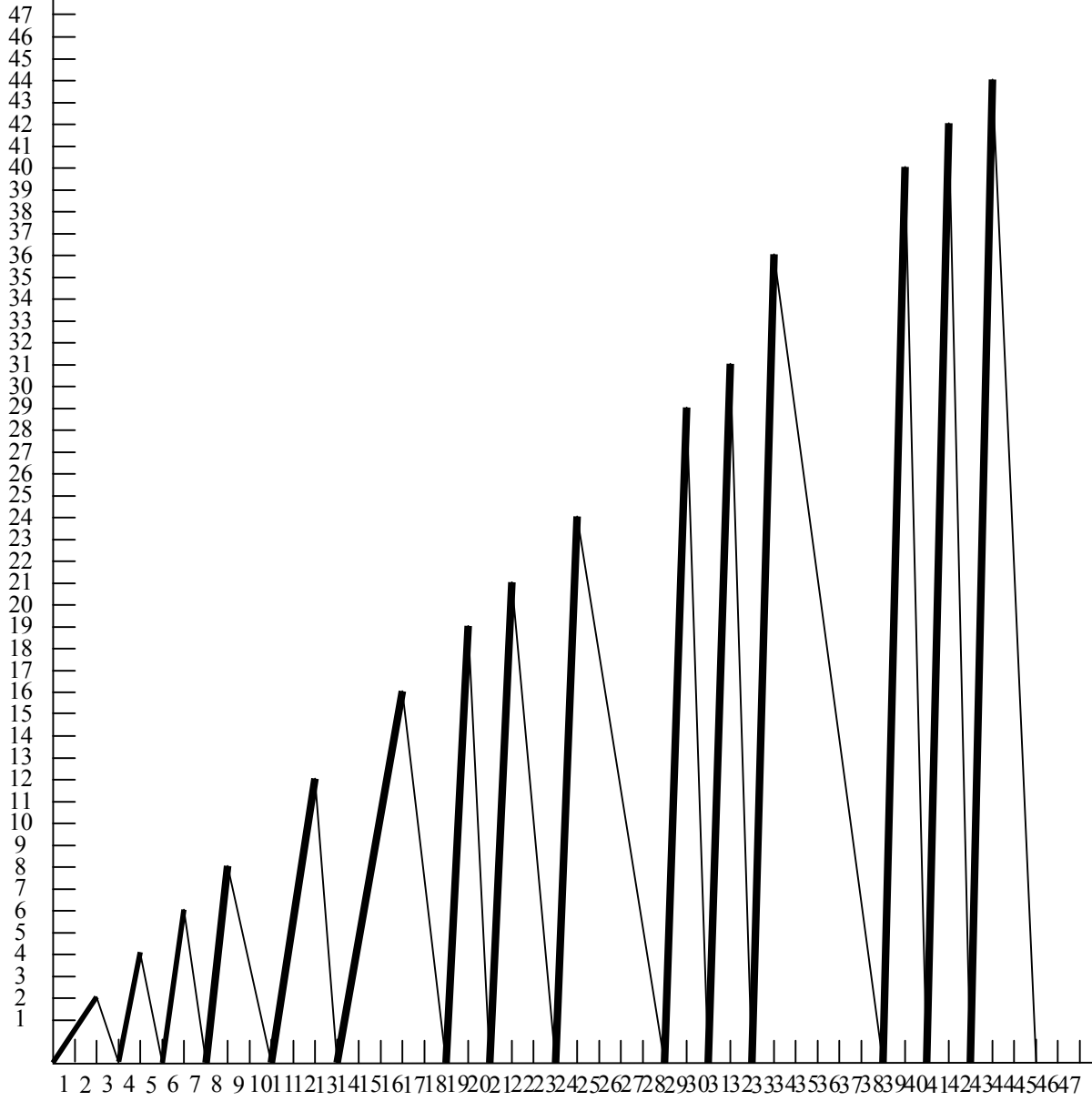
إنّ هذا الإيقاع يجسّد لنا المسافات النفسية لأبي زيد (هدوء/حركة،

اضطراب/توازن) كما يبيّن لنا وقع المفارقة التي كان يحياها و ما سبّبت له من

اضطراب نفسيّ أثر على توازنه فهو متذبذب بين الاضطراب و التوازن،

ليصل في الأخير إلى الهدوء مع الله. التصوّف كحلّ لمفارقتة.

الإيقاع



الفصل الثالث

صور من المفارقة اللغوية في

مقامات الحريري

تنطلق المفارقة المصنوعة أو المفارقة اللغوية من بنية مزدوجة متعارضة ورثتها عن المفارقة السقراطية، فيحمل النص مدلولين متعارضين: مدلولاً ظاهرياً وآخر خفياً هو القصد، ولم يكن سقراط يحمل معنى يريد توصيله بل كان يحمل الثورة على المعنى.

والنظر إلى مفارقة سقراط بوصفها نوعاً خاصاً من الحوار وطريقة في معاملة الخصم في جدال أدى إلى اعتبارها خدعة لفظية وبذلك تحولت المفارقة التي كانت تعني في أول الأمر نمطا من السلوك إلى طريقة تفيد استخدام اللغة بشكل خادع أو مراوغ، أن نقول شيئاً وتقصد غيره، تمدح لكي تدمم وتدمم لكي تمدح، فأصبحت بذلك صيغة بلاغية، دالاً يحمل مدلولين متضادين.

وقد تكاثرت الدراسات التي تتناول المفارقات اللفظية خاصة من طرف من ينظرون إليها على أنها صيغة بلاغية، وسنحاول في هذا الفصل تتبع أهم المفارقات اللغوية الواردة في نص المقامات.

1- المفارقة والعنوان

1-1- تعريف العنوان:

يعتبر العنوان "Le Titre" من بين أهم عناصر (النص الموازي - Le Paratexte) الذي عرف اهتماماً كبيراً منذ القديم سواء في انتقائه أو دراسته، وقد عرفه "لوي هويك" في كتابه "سمة العنوان" بأنه: « مجموعة العلامات اللسانية، من كلمات وجمل وحتّى نصوص قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعيّنه وتشير لمحتواه الكلي، ولتجذب جمهوره المستهدف»⁽¹⁾، إذن العنوان يمثل علامة سيميائية ونافذة للدخول إلى عالم النص، ويمثل في صياغاته المتعددة

¹ - Loe Hoek, La marque du titre, p.17. نقلا عن عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، تقديم سعيد يقطين، منشورات دار الاختلاف، الجزائر، 2008م، ص 67.

الفصل الثالث صور من المفارقة اللغوية في مقامات الحريري
إعلانا عن طبيعة النص⁽¹⁾، كما يمثل مفتاحا تأويليا للولوج إلى عالم النص باعتباره يمثل هويته التي تختزل معانيه ودلالاته وأيديولوجياته، وبما أن السيميائية لا تبحث عن الدلالة فحسب، بل أيضا عن طرق تشكيلها فإن الدارس للعنوان -بالإضافة إلى بحثه عن الدلالة- يحفر بنية العنوان ومضامينه للوقوف على طريقة مبدع النص في صنع عنوانه. (2)

1-2-وظيفته:

إذا كان العنوان عبارة عن رسالة لغوية فلا بد أن تكون لها وظيفة أو وظائف منوطة بها، حددها "جيرار جينيت" في أربع وظائف هي: (3)

أ- **الوظيفة التعينية:** (*) (Fonction de Désignation) وهي الوظيفة التي تعين اسم الكتاب وتميزه عن باقي الكتب وتعرف به إلى القراء.

ب- **الوظيفة الوصفية:** (Fonction de Descriptive) وهي الوظيفة التي يقول العنوان عن طريقها شيئا عن النص، بمعنى تكون وظيفة العنوان بمثابة المفتاح التأويلي للنص كما يقول "امبرتو إيكو".

ج- **الوظيفة الإيحائية:** (Fonction de Conative) و تتقاطع مع الوظيفة الوصفية.

د- **الوظيفة الاغرائية:** (Fonction de Séductive) يكون العنوان مغريا جاذبا لقراءه المفترضين.

¹ محمد صابر عبيد: سحر النص (من اجنحة الشعر إلى افق السرد في المدونة الابداعية لإبراهيم نصر الله)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2008م، ص 181.

² أحمد قنشوية: دلالة العنوان في ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، محاضرات الملتقى الوطني الثاني (السيمياء والنص الأدبي)، جامعة محمد خيضر، بسكرة، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، قسم الأدب العربي، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، 15، 16 أفريل، 2002م، ص 81.

³ أنظر عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، تقديم سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008م، ص ص 78-90.

(*) - مشتقة من الجذر اللغوي (عنن) الذي يدل على الوسم والمعنى والتحديد في لسان العرب.

الفصل الثالث

صور من¹³⁵المفارقة اللغوية في مقامات الحريري

يبدو أنّ العنوان «يؤدّي وظيفة بصرية أيقونية من خلال تعيين اللون وشكل الخطّ وسمكه وهو من جهة أخرى يؤدّي وظيفة إغرائية وإيحائية وإحالية»⁽¹⁾.

فما علاقة العنوان الرئّيس (مقامات الحريري) والعناوين الفرعية بالمفارقة اللفظية؟

1-3- تحليل العنوان الرئّيس والعناوين الفرعية وعلاقتها بالمفارقة:

يعدّ العنوان عتبة من عتبات النصّ أو علامة سيميائية بارزة تميّط اللثام عمّا يقوله النصّ، أمّا العنوان الرئّيس لنصّنا هو "مقامات الحريري" إذا بحثنا عن نمطه وجدناه مركّباً اسمياً بمعنى يتكوّن من مبتدأ محذوف تقديره هي، وخبر معرفّ بالإضافة (مقامات الحريري) لأنّ «المؤشّر التّجنيسي قد يكون في أوّل المركّب أو في آخره، لكن في أغلب المونيمات (الكلمات) التي تعيّن موضوع/محور السرد يرد عادة في نهاية المركّب بوصفها (المونيمات) مسندا إليها»⁽²⁾.

مقامات الحريري:

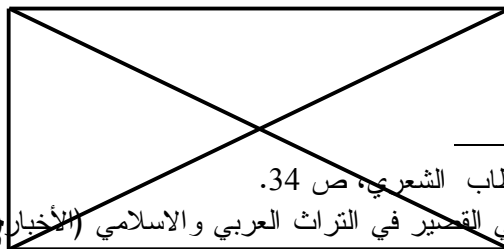
مقامات ← مكان ← اللامكان

العنوان = مكان / الإنسان / لا مكان / اللانسان

الحريري ← إنسان ← اللانسان

مكان

إنسان



¹ - شادية شقروش: سيميائية الخطاب الشعري، ص 34.

² - الهاشم اسمهر: **ألعاب مكان**، حكلي القصير في التراث العربي والاسلامي (الأخبار والكرامات والظراف)، ط1، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، 2008م، ص 96.

يقدم لنا النص تعييناً قرائياً يشتمل على المعنى اللامكاني الذي يتغلغل في المتن السردي، فيكشف عن علاقة الشخصية بالمكان، أو الانفصال بينهما لأنّ التأثير بين الشخصية والمكان يكشف عن مدى عمق أو سطحية المكان في حياة الشخصية لذلك تعتبر لا مكانية الشخصية هنا علامة دالة على انفصال روابط العلاقة مع المكان، فبدلاً من وجود قيم كالتفاعل والتواصل نجد نوعاً من العداة والانفصال واللامبالاة عكس ما هو منتظر في علاقات الشخصية مع المكان.

فشل البطل في خلق روابط حقيقية مع المكان في غربته وتحت وطأة شعوره بالغربة والضياع لم ينجز أثراً إيجابياً في المكان، كلُّها أمكنة عدوانية تعبّر عن فقدان التواصل والانسجام، إنّها معادية للإنسان وكلّ طموحاته وأحلامه، ونتيجة لشعور البطل بضغط المكان يتحوّل إلى طرف معاد يتجرّد من إنسانيته بدلاً من أن يكون طرفاً فعّالاً، إنّهُ مكان كراهية وصراع.⁽¹⁾

أمّا العناوين الفرعية أغلبها عبارة عن أسماء أماكن، وهذا ما يعزّز العنوان

الرئيس:

1. المقامة الصناعيّة
2. المقامة الحلوانية
3. المقامة الدميّاطية
4. المقامة الكوفية
5. المقامة المراغية
6. المقامة البرقعديّة

¹ - جاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، دار الجاحظ للنشر، بغداد، 1980، ص 37.

7. المقامة المعريّة
8. المقامة الاسكندريّة
9. المقامة الرحبيّة
10. المقامة الساويّة
11. المقامة الدمشقيّة
12. المقامة البغدادية
13. المقامة المكيّة
14. المقامة الفرضيّة
15. المقامة المغربيّة
16. المقامة السنجاريّة
17. المقامة النّصيبيّة
18. المقامة الفارقيّة
19. المقامة الفرائيّة
20. المقامة القطيعيّة
21. المقامة الكرجيّة
22. المقامة الوبريّة
23. المقامة السمرقنديّة
24. المقامة الواسطيّة
25. المقامة الصوريّة
26. المقامة الطيبيّة
27. المقامة الزبيديّة
28. المقامة الشيرازيّة

الفصل الثالث

صور من المفارقة اللغوية في مقامات الحريري

29. المقامة الملطية

30. المقامة الصعدية

31. المقامة المروية

32. المقامة العمانية

33. المقامة التبريزية

34. المقامة التنيسية

35. المقامة النجرانية

36. المقامة الرملية

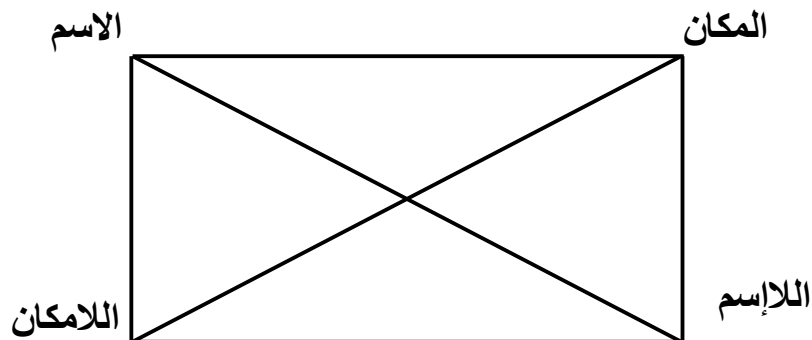
37. المقامة الحلبية

38. المقامة الحجرية

39. المقامة البصرية

وإذا تفحصنا نمط العناوين الفرعية سنجدها كلها عبارة عن مركبات اسمية مثل العنوان الرئيس متكوّنًا من مبتدأ وخبر، حيث يمثل الخبر اسم المكان ونوعه مثل: "المقامة الصنعانية"

العنوان هنا = المكان + اسمه ← اللامكان / اللاإسم



ولعلّ هذا التعدد في أسماء الأماكن يوحى بالانقسام، وعدم الاستقرار كلّ الأمكنة لا تسعه لإحتواء اللامكان في قلب المكان واللاإنتماء، وغياب كينونة الفرد.

يبدو أنّ كلّ هذه الأمكنة لها خصوصيتها في "مقامات الحريري"، إذ تتبثق هذه الخصوصية من ثبات الأمكنة فعلى الرغم من الاختلافات التوصيفية لعدد منها إلا أنّها تتشابه في التكوين في دلالتها في مجملها على أنّها أمكنة طاردة، لذا سنجد البطل ينتقل من مكان إلى آخر، يتصارع مع ذاته ومع المكان. إنّّه مكان مفارق يحضر فيه اللامكان في قلب المكان، مشاهد مختلفة في أماكن مختلفة (مقامات) أخرجته من هويّته المعهودة، فانقلب إلى حالة أخرى هي النقيض الذي شاع في مقامات الحريري وبالرجوع إلى نص المقامات سنجد توافقاً بين العنوان والنص، إذ يسيطر العنوان على النص بكامله.

2- المفارقة والتناص:

2-1- تعريف التناص:

يحتلّ مصطلح التناص (Intertextualité) مكانة هامة في مجال الدراسات النقدية المعاصرة وقد تبلور هذا المصطلح على يد الناقدة البلغارية الأصل والفرنسية الجنسية "جوليا كريستيفا" في السّتينات من القرن الماضي (1966 / 1967).⁽¹⁾

وهذا المصطلح يرجع في حقيقته إلى أستاذها الناقد الروسي "باختين" الذي أشار إلى المفهوم دون المصطلح "وحيث يذكر مصطلح التناص تذكر الناقدة

¹ - عبد العاطي كيوان: التناص القرآني في شعر أمل دنقل، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ص 15.

الفرنسيّة جوليا كريستيفا... وإن لم تكن المكتشفة الأولى لعمليات الدّاخل النّصي، فقد سبقها إلى مثل ذلك ميخائيل باختين الذي تحدّث عن الدّخلات بين النّصوص وعلاقة النّص بغيره وشبه ذلك بحالة المهرجان أو الكرنفال الذي يختلط فيه كلّ شيء، وإن لم يستخدم - في ذلك مصطلح (التّناس) الذي بقي لدى الفرنسيين منذ وضعته كريستيفا - دون مرجعيّة تاريخيّة، حيث لم تتم ترجمة باختين إلا بعد خمسة عقود، انتشر بعدها في فرنسا وأوروبا انتشارا كبيرا.⁽¹⁾ يمكن أن نعرّف التّناس على أنّه الدّاخل بين النّصوص الأدبيّة سواء أكانت سابقة أو معاصرة. « يتوازي أو يتقاطع معها على نحو ما مكّونا في داخله ألوانا من التّعالقات بين النّصوص، ومحتازا على كثير من الغبار النّفاسي الذي يأتيه من هنا وهناك، بقصد من مبدعه أو دون قصد». ⁽²⁾

فيصبح النّص كما تقول "جوليا كريستيفا" هو قطعة فسيفساء أو موزاييك من الشواهد، ومن ثمّ لا يعرف النّص الأدبي الأبوة النّصيّة، وبهذا يكون التّناس هو إلغاء الحدود بين النّصوص، وكأننا أمام عولمة للنصوص وتذويب للحدود النّصية وإلغاء تام لحق الملكية النّصية الخاصة، حتى أصبح على وفق هذا التصور كل نص هو ملك للجميع ويستطيع اي شخص أن يستقطع منه ما يشاء وفي الوقت نفسه لا يحق لمبدعه حقّ الاعتراض، فلا وجود للأبوة النّصية. ⁽³⁾ وهناك من الباحثين من يرى أن النّص - وفقا لمفهوم التّناس- هو مجموعة من الطبقات الجيولوجية، « إن النّص عبارة عن نسيج من الملتصقات والتطعيمات، إنه لعبة منفتحة ومغلقة في الوقت ذاته ولهذا السبب فمن المحال أن تكتشف النّسب الوحيد والأوّل للنص وذلك أنه ليس للنص أب واحد أو أصل

¹ - فاروق عبد الحكيم درباله: التّناس الواعي (شكوله واشكالياته)، مجلة فصول، ع 63/شتاء وربيع 2004، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ص 306.

² - المرجع السابق.

³ - عبد الكريم السعيد: شعرية السرد في شعر أحمد مطر (دراسة سيميائية جمالية في ديوان لافتات)، ط1، دار السياب للطباعة والنشر، لندن، 2008م، ص 167.

صور من¹⁴المفارقة اللغوية في مقامات الحريري واحد، بل مجموعة من الأصول والأنساب تتشكل على هيئة طبقات جيولوجية يصطف بعضها فوق بعض، ذلك أن النص الواحد ليس حديثا وليس قديما ولكنه مجموعة من نصوص دفعة واحدة، وكل طبقة رسوبية من طبقاته تنتمي إلى عصر معين دون غيره، إنه مطعم بمجموعة هذه الطبقات والتشكلات الرسوبية النصية». (1)

إن صاحب النص وهو يوظف "التناص" إنما يريد التعبير عن الواقع، « لا يعنيه تسجيل واقع قديم وإعادة نبش عظام الماضي، فهو ليس حقا قبور إنما يعنيه في المقام الأول أن يعبر عن ذاته وواقعه»⁽²⁾، ولهذا فكل شخصية أو حدث عابر له ما يقابله في الواقع، كما يتيح التناص للمبدع الحرية في قول ما يشاء بحجة أنه يتحدث عن شخصيات تاريخية.

2-2- التناص القرآني والمفارقة:

يستخدم الكاتب هنا المفارقة "كتقنية" أو "قناع" خوفا من رقابة السلطة السياسية من خلال التناص، فيستثمر تشابه الظروف والأحداث بين قصة "يوسف" عليه السلام والحضارة العربية الإسلامية، لكنه لا يوظفها كما هي، إنما يأخذ منها ما يراه مناسبا لعرض قضيته وهي التعبير عن رأي سياسي، وإدانة صريحة لجهة معينة وهي بيع "يوسف" عليه السلام وضياع الدولة الإسلامية بسبب المسلمين أنفسهم.

إنه التصرف بالتاريخ في خدمة الواقع يقلب قصة البيع ودلالاتها، ويعطي صوته الراض لهذا البيع - بيع الوطن - وبطلان هذا البيع.

¹ - حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997، ص 38.
نقلا عن عبد العاطي كيوان: التناص القرآني في شعر أمل دنقل، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ص 20.
² - ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 215.

إنها دعوة لإعادة تأمل الواقع العربي لإيجاد حلول تمنع ضياعه، في هذه الأبيات نحن إزاء مفارقة لغوية ضحاياها متعددون منهم: أنا الكاتب، الحضارة العربية الإسلامية (أرضاً وشعباً).

يبدو أنها مفارقة جاهزة يعرف القارئ تفاصيلها أما مفارقة الحريري الخاصة فإن على القارئ أن يعيد تمثيلها بتسليط عين على مفارقة التاريخ التي صنعها إخوة يوسف وكان يوسف ضحيتها، وعين على مفارقة الشاعر. يقول:

يا مَنْ تَلَهَّبَ غَيْظُهُ إِذْ لَمْ أَبْحُ يَا سَمِيَّ مَا هَكَذَا مَنْ يُنْصِفُ⁽¹⁾
 إِنْ كَانَ لَا يُرْضِيكَ إِلَّا كَشْفُهُ فَأَصِيخُ لَهُ أَنَا يَوْسُفُ أَنَا يَوْسُفُ
 ثم يضيف:

وَيْكَ أَمَا نَاجَتِكَ هَاتِيكَ الْمَلْحُ يَا نَنِّي حُرٌّ وَبِيعِي لَمْ يُبِيحُ⁽²⁾
 إِذْ كَانَ فِي يَوْسُفُ مَعْنَى قَدْ وَصَحَ

يوسف ← الدولة الإسلامية

إخوة يوسف ← المسلمين

يعقوب ← التاريخ الإسلامي

إن غيرة إخوة يوسف من أخيه - يوسف - لأنه كان أحب إلى قلب أبيهم منهم كان سبباً في تأمرهم عليه ورميه في الجب، ثم بيعه لِمَا التقطه بعض السيارة، كل هذا كان نتيجة فقدان يعقوب لابنه يوسف عليهما السلام، أما يوسف فيرمز للدولة الإسلامية التي بدأ ضياعها يوم سلمت أمرها للفرس (قيام الدولة العباسية على أيدي الفرس)، ثم الأتراك بمساعدة المسلمين أنفسهم (الشيعة)، لأنهم كانوا يعتقدون أنهم أحق - مثل إخوة يوسف - بالخلافة من

¹ - المقامة الزبيديّة، ص 363.

² - المرجع نفسه، ص 367.

صور من¹⁴³ المفارقة اللغوية في مقامات الحريري
 الأمويين (السنبيين) فضيِّع التاريخ الاسلامي الذي يرمز له هنا "بيعقوب" عليه
 السلام الدولة الاسلامية، والمفارقة تكمن هنا في أن يعقوب عليه السلام استرد
 ابنه يوسف، لكن التاريخ الاسلامي ضيع بسبب الحق والأحق الدولة الاسلامية
 التي قسمت وضعفت وتكالب عليها الأعداء وما زلنا لحد الآن نعاني من هذا
 الضياع.

نجد أيضا التناص مع قصة "موسى" عليه السلام، من خلال استثمار
 السفينة كعلامة سيميائية تحيلنا مباشرة على قصة "موسى" عليه السلام.

"موسى" عليه السلام واحد من الرسل الذين بشروا بقيم سماوية نبيلة
 (التوراة)، وتحملوا في سبيل دعوتهم الكثير من الصبر والتضحيات من أجل
 الدين وبني إسرائيل المستضعفين في الأرض من طرف فرعون، هذه هي
 الدلالة العامة لشخصية موسى عليه السلام. أما الكاتب فلم يركّز على القصة
 بكاملها هنا بل على جانب السفينة والمفارقة اللفظية تكمن هنا في قلب دلالة
 السفينة في "المقامة العمانيّة"، « ولم نزل نسيرُ والبحرُ رهوٌّ، والجوُّ صحوٌّ،
 والعيشُ صفوٌّ والزمانُ لهوٌّ،... إلى أن عصفتِ الجُوبُ، وعسفتِ الجُوبُ، ونسيَ
 السقرُ ما كان، وجاءهمُ الموجُ من كلِّ مكان، فمئنا لهذا الحدّ الثائر، إلى
 إحدَى الجزائرِ ». (1)

السفينة = نجاة موسى وبني إسرائيل ← انقاذ التوراة (الدين) ← انتشار الدين
 هلاك التوراة (الدين) ← لا انتشار الدين

يبدو أن السفينة التي كادت تؤدي بحياة راكبيها إلى الموت ترمز إلى
 انطفاء الدين وابتعاد المجتمع العباسي عن القيم الدينية، بعدما كانت رمزا
 لانتشاره.

¹ - المقامة العمانيّة، ص ص: 412-413.

كما تشير السفينة أيضا إلى قصة "نوح" عليه السلام والطوفان، وإذا كانت سفينته تحمل معنى النجاة (قُلْنَا احمِلْ فِيهَا مِنْ كُلِّ زوجين اثنتين وأهلك من سبقَ عليه القول⁽¹⁾)، فالكاتب يستخدم التناص ليعبر عن مفارقة لغوية في "المقامة العمانية" (نجاة أبو زيد السروجي والحارث بن همّام من الغرق)، فيقلب دلالة السفينة ودلالة النجاة، ليعبر على أن النجاة هنا للشخصيات المزيفة الهشة، تلك التي تعيش على هامش الجماعة الانسانية (عكس الناجين من الطوفان في قصة نوح)، ليجعل صاحب النص النجاة فرارا وليس نجاة لهؤلاء لأنهم في الوقت ذاته يتركون القوم غرقى، لكن الغرق هنا ليس حقيقيا ماديا بل معنويا.

3- المفارقة والسخرية:

إذا كانت السخرية « هجوم متعمد على شخص بهدف سلبه كل أسلحته وتعريته من كل ما يتخفى فيه ويتحصن وراءه⁽²⁾ »، فإنّ سخرية المفارقة لا تعني الهجوم كما تفعل السخرية المجردة كما أنها لا تتعمد تعرية الشخص المهاجم من ادعاءاته وأسلحته بهدف كشف حقيقة داخله وإنما يظل صاحب المفارقة على خلاف ذلك شريكا كاملا للضحية في مأساتها ومحتتها⁽³⁾، وليس في المفارقة شخص ثان يهاجم على نحو سافر كما يحدث في السخرية، بل هناك موضوع يحتاج إلى التأمل وإلى الرثاء الممتزج بالضحك⁽⁴⁾، وليس هدف السخرية إثارة الابتسامة المريحة الممتعة، وإنما هي مفارقة مرّة تنتقد الوضع القائم وتحت ضمنا على تغييره. ⁽⁵⁾

3-1- السخرية الاجتماعية:

¹ - سورة هود، الآية 40.

² - نبيلة إبراهيم: فن القص بين النظرية والتطبيق، ص 210.

³ - نفسه، ص 215.

⁴ - نفسه.

⁵ - محمد سالم محمد الأمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر (دراسة نظرية تطبيقية في سيمانتيقا السرد)، ط1، الانتشار العربي، بيروت، 2008، ص 145.

- هناك سخرية مرة تنتشر في كامل نص المقامات، و هي السخرية من سيطرة القيمة المادية في المجتمع و انقلاب الموازين، و لعلّ أبرز مظاهر هذا التغيير هو سيطرة القيمة المادية ممثلة في طبقة جديدة من الانتهازيين في المجتمع حلت محلّ الطبقات المنادية بالمثل و الأخلاق و المبادئ «و من أبرز مظاهر التغيير التي توسّعت في ذكرها المقامة و ألحت عليها مختلف نصوصها هي قيام سلطان المال و سيطرة مفهوم القيمة المادية بوصفها المعيار الذي يتحكّم في السلم الاجتماعي، و قد سيطرت تبعا لذلك على المجتمع طبقة جديدة يملؤها الجشع و يهزّها الزهو لأنّها حلت محلّ الطبقات المتراجعة المعتدّة بالمثل و المبادئ العلميّة و الأخلاقيّة»¹.

و قد حاول صاحب النص أن يظهر رفضه و نقده لهذا التحول، و سخريته من هذه الخلطة التي أصابت السلم الاجتماعي، و التي تراجعت بسببها القيم الأصيلة، و حلت محلّها قيم الزيف التي لا تستند إلا إلى قوّة المال التي تمكّن لأصحابها الاستحواذ على المناصب، و الارتقاء في السلم الاجتماعي و احتلال الصدارة، بالرغم من خوائهم الفكري و الروحي.

فما حيلة المتقف الأديب الثريّ روحياً و فكرياً في ظلّ هذه الأوضاع إلا أن يتخذ التّقنع و التّمويه وسيلة لقضاء حاجاته؟ فيصبح كأنه قانون جديد للحياة يُدشّن في كلّ مقامة. يعلن عنه أبو زيد السروجي في نهاية أوّل مقامة من مقاماته فيقول:

«لَيْسَتْ الْخَمِيصَةُ أَبْغِي الْخَيْصَةَ
وَصَيَّرْتُ وَعَظِي أَحْبُولَةَ
وَأَلْجَأَنِي الدَّهْرُ حَتَّى وَلَجْتُ
عَلَى أَتْنِي لَمْ أَهَبْ صَرْفَهُ
وَ أَنْشَبْتُ شِصِّي فِي كُلِّ شَيْصَةَ
أُرِيغُ بِهَا الْقَيْصَ وَ الْقَيْصَةَ
يَلْطَفُ احْتِيَالِي عَلَى اللَّيْثِ عَيْصَةَ
وَ لَا نَبَضْتُ لِي مِنْهُ قَرِيصَةَ

¹ حمادي صمود: الوجه و القفا، دار شوقي للنشر، ط2، تونس، 1997، ص 44.

وَلَا شَرَعْتَ بِي عَلَى مَوْرَدٍ
يُدْنِسُ عَرْضِي نَفْسٌ حَرِيصَةً
وَلَوْ أَنْصَفَ الدَّهْرُ فِي حُكْمِهِ
لَمَا مَلَكَ الحُكْمَ فِي أَهْلِ التَّقِيصَةِ»¹.

مثلا في المقامة البغدادية يتكرر أبو زيد في هيئة عجوز للخداع و التّمويه، يتبعها صبية أنحف من المغازل، للتأثير في المخاطب. تطلب من الحارث و أصحابه المساعدة. فتبدأ بوصف ما كانت عليه من مكانة إجتماعية مرموقة، و غنى و ما آلت إليه من فقر «...لَمَحْنَا عَجُوزًا نُفَيْلٌ مِنَ البُعْدِ، وَ نُحْضِرُ إِحْضَارَ الجُرْدِ. وَ قَدْ اسْتَنَلْتُ صَبِيَّةً أَنْحَفَ مِنَ المَغَازِلِ، وَ أضعَفَ مِنَ الجَوَازِلِ، فَمَا كَدَّبَتْ إِذْ رَأْتَنَا، أَنْ عَرَّتْنَا، حَتَّى إِذَا مَا حَضَرْتَنَا، قَالَتْ: حَيَّ اللهُ المَعَارِفَ، وَ إِنْ لَمْ يَكُنْ مَعَارِفَ. اعْلَمُوا يَا مَالَ الأَمَلِ، وَ ثِمَالَ الأَرَامِلِ، أَتِي مِنْ سَرَوَاتِ القَبَائِلِ، وَ سَرِيَّاتِ العَقَائِلِ. لَمْ يَزَلْ أَهْلِي وَ بَعْلِي يَحْلُونَ الصَّدْرَ، وَ يَسِيرُونَ القَلْبَ، وَ يُمِطُونَ الظَّهْرَ، وَ يُوَلُونَ اليَدَ. فَلَمَّا أَرَدَى الدَّهْرُ الأَعْضَادَ، وَ فَجَعَ بِالجَوَارِحِ الأَكْبَادَ، وَ انْقَلَبَ ظَهْرًا لِبَطْنِ، نَبَا النَّاطِرُ، وَ جَفَا الحَاجِبُ، وَ ذَهَبَتْ العَيْنُ، وَ فُقِدَتِ الرِّاحَةُ، وَ صَلَدَ الزَّيْتُ، وَ وَهَنَتِ اليَمِينُ، وَ ضَاعَ اليَسَارُ، وَ بَانَتْ المَرَافِقُ، وَ لَمْ يَبْقَ لَنَا ثَنِيَّةٌ وَ لَا نَابٌ. فَمَدَّ اغْبَرَّ العَيْشُ الأَخْضَرَ، وَ ازوَرَ المَحْبُوبُ الأَصْفَرَ، اسْوَدَّ يَوْمِي الأَبْيَضُ، وَ ابْيَضَّ فَوْدِي الأَسْوَدُ، حَتَّى رَتَى لِي العَدُوُّ الأَزْرَقُ، فَحَبَّدَا المَوْتَ الأَحْمَرَ»².

ثم تبدأ في وصف حال صبيتها و ما هم عليه من جوع و عري ، لتطلب أخيرا المساعدة «وَ تَلْوِي مَنْ تَرُونَ عَيْنَهُ فُرَارُهُ، وَ تُرْجِمَانُهُ اصْفِرَارُهُ، فَصَوَى بَغِيَّةً أَحَدَهُم تُرْدَةً، وَ فَصَارَى أُمْنِيَّتِهِ بُرْدَةً، وَ كُنْتُ أَلَيْتُ أَنْ لَا أَبْدَلَ الحُرِّ، إِلَّا لِلحُرِّ، وَ لَوْ أَتَى مِتُّ مِنَ الضَّرِّ، وَ قَدْ نَاجَيْتِي القُرُونَةُ، بِأَنْ تَوْجَدَ عِنْدَكُمْ المَعُونَةَ، وَ آذَنِي فِرَاسَةَ الحَوْبَاءِ، بِأَنْكُمْ يَنَابِيغُ الحِبَاءِ، فَنَضَرَ اللهُ امْرَأً أَبْرَ قَسْمِي، وَ صَدَّقَ

¹ المقامة الصناعية، ص ص: 22-23.

² المقامة البغدادية، ص ص: 128-129.

تَوْسَمِي، وَ نَظَرَ إِلَيَّ بَعِينَ يُقْدِيهَا الْجُمُودُ، وَ يُقْدِيهَا الْجُودُ».¹ فخابتهم بعذوبة نطقها بعد ما روته من أشعار، و كانت النتيجة إعطاؤها المال «قال الرواي: فَوَ اللهُ ! لَقَدْ صَدَعَتْ بِأَبْيَاتِهَا أَعْشَارَ الْقُلُوبِ، وَ اسْتَخْرَجَتْ خَبَايَا الْجُيُوبِ، حَتَّى مَاحَهَا مِنْ دَيْئِهِ الْاِمْتِنَاحُ، وَ ارْتَاحَ لِرِقْدِهَا مَنْ لَمْ نَخْلُهُ يَرْتَاحُ. فَلَمَّا افْعَوْعَمَ جَيْبُهَا تَبْرًا وَ أَوْلَاهَا كُلَّ مَنَا بَرًّا، تَوَلَّتْ يَتْلُوهَا الْأَصَاغِرُ، وَ فُوَهَا بِالشُّكْرِ فَاغِرُ، فَاشْرَأَبَتْ الْجَمَاعَةَ بَعْدَ مَمَرِّهَا إِلَى سَبْرِهَا، لِتَبْلُو مَوَاقِعَ بَرِّهَا».²

بعد ذهابها تطمح الجماعة في معرفة مكانها، فيتكفل الحارث بهذا و المفاجأة تكمن في اكتشافه أن العجوز ما هي إلا أبو زيد السروجي، و حيلة جديدة من حيله.

«فَكَفَلْتُ لَهُمْ بِاسْتِنْبَاطِ السِّرِّ الْمَرْمُوزِ، وَ نَهَضْتُ أَفْقُو أَنْزَرَ الْعَجُوزِ، حَتَّى انْتَهَيْتُ إِلَى سُوقِ مُعْتَصَةِ بِالْأَنَامِ، مُخْتَصَّةً بِالزَّحَامِ، فَانْغَمَسْتُ فِي الْغُمَارِ، وَ اِمْلَسْتُ مِنَ الصَّبِيَّةِ الْأَغْمَارِ. ثُمَّ عَاجَبْتُ بِخُلُوقِ بَالٍ، إِلَى مَسْجِدِ خَالٍ، فَأَمَاطَتِ الْجَبَابِ، وَ نَضَّتِ النَّقَابَ، وَ أَنَا أَلْمَحُهَا مِنْ خِصَاصِ الْبَابِ، وَ أَرْقُبُ مَا سُبُودِي مِنَ الْعُجَابِ، فَلَمَّا انْسَرَّتْ أَهْبَةُ الْخَقَرِ، رَأَيْتُ مُحِيًّا أَبِي زَيْدٍ قَدْ سَفَرَ».³

أراد الحارث تعنيفه و الهجوم عليه لكنه يرد عليه بأن هذا هو مسلكه في الحياة «فَهَمَمْتُ أَنْ أَهْجُمَ عَلَيْهِ، لِأَعْفَقَهُ عَلَى مَا أَجْرَى إِلَيْهِ، فَاسْلُنَقِي اسْلِنَقَاءَ الْمُتَمَرِّدِينَ ثُمَّ رَفَعَ عَقِيرَةَ الْمُعَرِّدِينَ، وَ انْدَفَعَ يُنْشِدُ:

يَا لَيْتَ شِعْرِي أَدْهَرِي	أَحَاطَ عِلْمًا يَقْدَرِي
وَ هَلْ دَرَى كُنْهَ غَوْرِي	فِي الْخَدْعِ أَمْ لَيْسَ يَدْرِي
كَمْ قَدْ قَمَرْتُ بَنِيهِ	بِحِيلَتِي وَ بِمَكْرِي
وَ كَمْ بَرَزْتُ بِعُرْفِي	عَلَيْهِمْ وَ يَنْكُرِي

¹ نفسه، ص ص: 129-130.

² المقامة البغدادية، ص 133.

³ نفسه، ص ص : 133-134.

وَأَخْرَيْنَ بِشَعْرٍ	أَصْطَادُ قَوْمًا بُوَعْظٍ
عَقْلًا وَ عَقْلًا بِخَمْرٍ	وَ اسْتَعِزُّ بِخَلِّ
وَ تَارَةً أَخْتُ صَخْرٍ	وَ تَارَةً أَنَا صَخْرٌ
مَأْلُوفَةٌ طُولَ عُمْرِي	وَ لَوْ سَلَكَتُ سَبِيلًا
وَ دَامَ عُسْرِي وَ خُسْرِي	لَخَابَ قَدْحِي وَ قَدْحِي
عُدْرِي قُدُونُكَ عُدْرِي» ¹	فَقُلْ لِمَنْ لَامَ هَذَا

ثمة قانون واحد في مجتمع الكاتب و هو الخداع و المكر و التمويه و التفتع، و سيطرة القيمة المادية، في ظلّ انقلاب الموازين، كما أنّ المراوحة بين الثبات و التحول في مستوى بنية النصّ و مكوناته قد تكون كما يشير حمادي صمود إلى صورة لتدافع التيارات و القوى في صلب المجتمع و إشارة إلى أنّه كان مقبلا على نقلة نوعيّة عميقة تدفع إلى السطح بنموذج اجتماعي جديد يمارس هو بدوره لعبة الكشف و التستر، يتبجج بما في حوزته من متاع حصل عليه بمال يعمل على تكديسه و تنميته و استغلاله و جوها من الاستغلال لا يتقيّد إلا بأخلاق الربح و الفائدة و هو إذ يتبجج بذلك المال فليخفي أنّه غمر جاهل يتسّم من السلم الاجتماعي مواقع لم يتهيأ لها و ليس في وطابه ما يدّل على أنّه أهل لها.² على هذا النحو و دفاعا عن قيم أصيلة، يسخر الحريري من تطفّل من ليسوا أهلا على مناصب و مراتب في السلم الاجتماعي، تكون القيمة المادية هي وسيلتهم في الارتقاء لا ما يجب أن يكونوا عليه من ثراء فكري و روعي، و ما يحملونه من قيم و مبادئ. و بهذا تكون المزاجية بين الشعر و النثر، و فتح النصّ على مختلف الأغراض التي نمّتها التقاليد الأدبية العربية حتّى لكان

¹ المقامة البغدادية، ص: 134-135.

² حمادي صمود: الوجه و القفا، ص 47.

المقامة ذاكرة تلك التقاليد. أليس كل ذلك مذهباً في الدفاع عن قيم رفسها التحول رفساً؟ فلم يبق إلا الرّفص و تكسير الحواجز بين المنازل طريقة في الاحتجاج.¹ و يسخر الحريري أيضاً من تواطئ المجتمع مع المذنبين و تركهم بلا عقاب ، و نجد هذا على سبيل المثال في المقامة الكوفية، حيث تبدأ بشخص الحارث بن همّام، يصف أصحابه و معايير انتقائه لهم، فهم من النخبة المثقفة، من أهل البيان و البلاغة «سَمَرْتُ بِالْكُوفَةِ فِي لَيْلَةٍ أَدِيمُهَا دُو لَوْنَيْنِ، وَ قَمَرُهَا كَتَعْوِيذٍ مِنْ لُجَيْنِ، مَعَ رُقُقَةٍ غَدُوًّا بِلِيَانِ الْبِيَانِ، وَ سَحَبُوا عَلَيَّ سَحَابَانَ ذَيْلِ النَّسِيَانِ، مَا فِيهِمْ إِلَّا مَنْ يُحَقِّظُ عَنْهُ وَ لَا يُتَحَقَّقُ مِنْهُ، وَ يَمِيلُ الرَّفِيقُ إِلَيْهِ، وَ لَا يَمِيلُ عَنْهُ».² و أثناء سهرهم جاءهم طارق بالليل، مسافر، يطلب الضيافة، فضيفوه مرحبين بعدما سحرهم بيانه، لأنهم من أصحاب الكلمة. و من هنا سيؤدّي سحر الكلمة مفعوله عندهم «فَاسْتَهْوَانَا السَّمْرُ، إِلَى أَنْ غَرَبَ الْقَمَرُ، وَ غَلَبَ السَّهْرُ، فَلَمَّا رَوَّقَ اللَّيْلُ الْبَهِيمُ وَ لَمْ يَبْقَ إِلَّا النَّهْوِيمُ، سَمِعْنَا مِنَ الْبَابِ نَبَأَ مُسْتَنْجِحٍ، ثُمَّ تَلَّهَا صَكَّةً مُسْتَنْجِحٍ، ففَأَنَّا: مَنْ الْمَلْمُ، فِي اللَّيْلِ الْمُدْلَهْمُ؟ فَقَالَ:

يَا أَهْلَ ذَا الْمَعْنَى وَقِيئِمُ شَرًّا	وَ لَا لَقِيئِمُ مَا بَقِيئِمُ ضُرًّا
قَدْ دَفَعَ اللَّيْلُ الَّذِي اكْفَهَرَّا	إِلَى ذَرَاكُمُ شَعْنًا مُغْبَرًّا
أَخَا سِفَارِ طَالٍ وَ اسْبَطَرَّا	حَتَّى انْتَنَى مُحَقَّقِفَا مُصْفَرًّا
مِثْلَ هِلَالِ الْأَفْقِ حِينَ افْتَرَّا	وَ قَدْ عَرَا فِنَاءَكُمْ مُعْتَرًّا
وَ أَمَّكُمْ دُونَ الْأَنَامِ طَرًّا	يَبْغِي قِرَى مِنْكُمْ وَ مُسْتَقَرًّا
فَدُونَكُمْ ضَيْقًا قَنُوعًا حُرًّا	يَرْضَى بِمَا احْلُولَى وَ مَا أَمْرًا
وَ يَبْنِي عَنْكُمْ يَنْتُ الْبِرًّا	

¹ المرجع السابق.

² المقامة الكوفية، ص 47.

صور من المفارقة اللغوية في مقامات الحريري
قال الحارث بن همّام: فلما خَلَبْنَا بِعُدُوبَةٍ نُطِقِهِ، وَ عَلِمْنَا مَا وَرَاءَ بَرْقِهِ، ابْتَدَرْنَا
فَتَحَ الْبَابِ، وَ تَلَقَيْنَاهُ بِالْتَّرْحَابِ»¹.

يتعرّف الحارث بن همّام على الضيف و هو شخص أبو زيد السروجي ليطلب
منه أن يتحفهم بغريبة من غرائب أسماره، أو عجيبة من عجائب أسفاره، فيحكي
لهم قصة التقائه مع ولده الذي لا يعرف بوجوده أصلاً، يتعرّف عليه لكّنه لم
يعرفه بأنّه والده لفقره واصفا حاجته في غربته و انقلاب حاله «...فَقَالَ: لَقَدْ
بَلَوْتُ مِنَ الْعَجَائِبِ مَا لَمْ يَرَهُ الرَّأُؤُونَ، وَ لَا رَوَاهُ الرَّأُؤُونَ، وَ إِنَّ مِنْ أَعْجِبَهَا مَا
عَايَنْتُهُ اللَّيْلَةَ فَبَيَّلَ انْتِيَابِكُمْ، وَ مَصِيرِي إِلَى بَابِكُمْ، فَاسْتَخْبَرْنَا عَنْ طَرَفَةِ مَرَأِهِ فِي
مَسْرَحِ مَسْرَاهُ، فَقَالَ: إِنَّ مَرَامِي الْعُرْبَةَ، لَفُظْتَنِي إِلَى هَذِهِ التُّرْبَةِ. وَ أَنَا ذُو مَجَاعَةٍ
وَ بُوسَى، وَ جَرَابِ كَفُؤَادِ أُمِّ مُوسَى، فَتَهَضَّتْ حِينَ سَجَا الدُّجَى، عَلَى مَا بِي مِنْ
الْوَجَى، لِأُرْتَادَ مُضِيْفًا، أَوْ أَقْتَادَ رَغِيْفًا، فَسَاقَنِي حَادِي السَّغْبِ، وَ الْقَضَاءِ الْمَكْنَى
أَبَا الْعَجَبِ، إِلَى أَنْ وَقَفْتُ عَلَى بَابِ دَارِ، فَقُلْتُ عَلَى بَدَارِ،

حُبَيْبَتُمْ يَا أَهْلَ هَذَا الْمَنْزَلِ
مَا عِنْدَكُمْ لِابْنِ سَبِيلِ مُرْمَلِ
جَوَى الْحَشَى عَلَى الطَّوَى مُشْتَمَلِ
وَ لَا لَهُ فِي أَرْضِكُمْ مِنْ مَوْتَلِ
وَ هُوَ فِي الْحَيْرَةِ فِي تَمْلُمَلِ
يَقُولُ لِي أَلِقْ عَصَاكَ وَ ادْخُلْ
وَ عِشْتُمْ فِي خَفْضِ عَيْشِ خَضِلِ
نِضْوِ سُرَى خَابِطِ لَيْلِ أَيْلِ
مَا ذَاقَ مَذَى يَوْمَانَ طَعَمَ مَآكِلِ
وَ قَدْ دَجَا جُنْحُ الظَّلَامِ الْمُسْبِلِ
فَهَلْ بِهِذَا الرَّبْعِ عَدَبُ الْمَثَلِ
وَ ابْشِرْ بِيَشْرٍ وَ قِرَى مُعْجَلِ

قال: فَبَرَزَ إِلَيَّ جَوْدَرٌ، عَلَيْهِ شَوْدَرٌ، وَ قَالَ:

وَ حُرْمَةَ الشَّيْخِ الَّذِي سَنَّ الْقِرَى
مَا عِنْدَنَا لِطَارِقِ إِذَا عَرَا
وَ كَيْفَ يَقْرِي مَنْ نَفَى عَنْهُ الْكِرَى
وَ أَسَسَ الْمَخْجُوجَ فِي أُمِّ الْقِرَى
سِوَى الْحَدِيثِ وَ الْمُنَاخِ فِي الذَّرَى
طَوَى بَرَى أَعْظَمَهُ لَمَّا ابْتَرَى

¹ المصدر السابق، ص ص: 47-49.

فَمَا تَرَى فِيمَا ذَكَرْتُ مَا تَرَى

فَقُلْتُ مَا أَصْنَعُ بِمَنْزِلِ فَقْرٍ، وَ مَنْزِلِ حِلْفِ فَقْرٍ، وَ لَكِنْ يَا فَتَى مَا اسْمُكَ؟ فَقَدْ
فَتَّنَنِي فَهْمُكَ ! فَقَالَ: اسْمِي زَيْدٌ، وَ مَنَشِي فَيْدٌ، وَ وَرَدْتُ هَذِهِ الْمَدْرَةَ أَمْسَ، مَعَ
أَخْوَالِي مِنْ بَنِي عَبَسٍ، فَقُلْتُ لَهُ: زِدْنِي إِيْضًا عِشْتِ، وَ نُعِشْتِ، فَقَالَ: أَخْبَرْتَنِي
أُمِّي بَرَّةً، وَ هِيَ كَاسْمِهَا بَرَّةٌ، أَتَهَا نَكَحَتْ عَامَ الْغَارَةِ بِمَا وَانَ، رَجُلًا مِنْ سَرَاعِ
سَرُوجٍ وَ غَسَّانٍ، فَلَمَّا أَنَسَ مِنْهَا الْإِثْقَالَ، وَ كَانَ بَاقِعَةً عَلَى مَا يُقَالُ، ظَعَنَ عَنْهَا
سِرًّا، وَ هَلُمَّ جَرًّا، فَمَا يُعْرَفُ أَحْيَى هُوَ فَيَتَوَقَّعُ، أَمْ أُوْدِعَ اللَّحْدَ الْبَلْقَعَ؟ قَالَ أَبُو
زَيْدٍ: فَعَلِمْتُ بِصِحَّةِ الْعَلَامَاتِ أَنَّهُ وَ لَدِي، وَ صَدَفْنِي عَنِ التَّعْرِفِ إِلَيْهِ صَقْرٌ يَدِي،
فَفَصَلْتُ عَنْهُ بِكَيْدِ مَرَضُوضَةٍ، وَ دُمُوعِ مَقْضُوضَةٍ، فَهَلْ سَمِعْتُمْ يَا أَوْلِي الْأَبَابِ،
بِأَعْجَبِ مِنْ هَذَا الْعُجَابِ».¹

و يصف حنينه لابنه و بيان قلقه و توتره بسبب فقره الذي كان سببا في ابتعاده
عنه، فسأله ما العمل لضمّ ولده إليه فأجاب بأنّ المال هو السبيل، فزودوه به.
لينقلب حاله من الفقر إلى الغنى «ثُمَّ اسْتَبْطَنَاهُ عَنْ مُرْتَأَاهُ فِي اسْتِضْمَامِ قَتَاهُ،
فَقَالَ: إِذَا ثَقُلَ رُذْنِي خَفَّ عَلَيَّ أَنْ أَكْفَلَ ابْنِي، فَقُلْنَا: إِنْ كَانَ يَكْفِيكَ نِصَابٌ مِنْ
الْمَالِ، أَلْفَنَاهُ لَكَ فِي الْحَالِ. فَقَالَ: وَ كَيْفَ لَا يُقْنِعُنِي نِصَابٌ، وَ هَلْ يَحْتَقِرُ قَدْرَهُ
إِلَّا مُصَابٌ؟ قَالَ الرَّأْوِي: فَالْتَرَمَ كُلُّ مَيَّا قِسْمًا. وَ كَتَبَ لَهُ بِهِ قِطًّا، فَشَكَرَ عِنْدَ ذَلِكَ
الصَّنْعَ، وَ اسْتَنْفَذَ فِي التَّنَاءِ الْوَسْعَ، حَتَّى إِنَّا اسْتَطَلْنَا الْقَوْلَ، وَ اسْتَقَلْنَا الطَّوْلَ، ثُمَّ
كَنَّهُ نَشْرَ مِنْ وَشْيِ السَّمْرِ، مَا أُرْزَى بِالْحَبْرِ إِلَى أَنْ أَظَلَ التَّنْوِيرُ، وَ جَسَرَ الصُّبْحُ
الْمُنِيرُ، فَقَضَيْنَاهَا لَيْلَةً غَابَتْ شَوَائِبُهَا، إِلَى أَنْ شَابَتْ دَوَائِبُهَا، وَ كَمَلَ سُعُودُهَا،
إِلَى أَنْ انْفَطَرَ عُودُهَا، وَ لَمَّا دَرَّ قَرْنُ الْغَزَالَةِ، طَمَرَ طُمُورَ الْغَزَالَةِ، وَ قَالَ:
انْهَضْ بِنَا لِنَقْبِضَ الصَّلَاتِ، وَ نَسْتَنْضِ الْإِحَالَاتِ، فَقَدْ اسْتَطَارَتْ صُدُوعُ كَيْدِي،
مِنَ الْحَيْنِ إِلَى وَ لَدِي، فَوَصَلْتُ جَنَاحَهُ، حَتَّى سَنَيْتُ نَجَاحَهُ، فَحِينَ أَحْرَزَ الْعَيْنَ

¹ المقامة الكوفية، ص ص 50-53.

في صُرَّتِهِ، بَرَقَتْ أَسَارِيرُ مَسْرَتِهِ، وَ قَالَ لِي: جُزَيْتَ خَيْرًا عَنْ خُطَى قَدَمَيْكَ، وَ
اللَّهُ خَلِيفَتِي عَلَيْكَ»¹.

ليكتشف الحارث بن همّام خداعه و مكره و أن قصة ابنه ما هي إلا حيلة و
قصة مختلفة للحصول على المال، عندما طلب منه أن يصاحبه ليرى ابنه.
«فَقُلْتُ: أُرِيدُ أَنْ أَتَّبِعَكَ لِأَشَاهِدَ وَ لَدَكَ النَّجِيبَ، وَ أَنَافِئُهُ لِكَيَّ يَجِيبُ، فَنَظَرَ إِلَيَّ
نَظْرَةَ الْخَادِعِ إِلَى الْمَخْدُوعِ، وَ ضَحِكَ حَتَّى تَغْرُغَرَتْ مُقَلَّتَاهُ بِالْذُمُوعِ، وَ أَنشَدَ:

يَا مَنْ تَظَنَّى السَّرَابَ مَاءً	لَمَّا رَوَيْتُ الَّذِي رَوَيْتُ
مَا خَلْتُ أَنْ يَسْتَسِرَّ مَكْرِي	وَ أَنْ يُخِيلَ الَّذِي عَنَيْتُ
وَ اللَّهُ مَا بَرَّهُ بِعِرْسِي	وَ لَا لِي ابْنٌ بِهِ اكَتَنَيْتُ
وَ إِنَّمَا لِي فُؤُونُ سِحْرِ	أُبَدَعْتُ فِيهَا وَ مَا اقْتَدَيْتُ
لَمْ يَحْكهَا الْأَصْمَعِيُّ فِيمَا	حَكَى وَ لَا حَاكَهَا الْكُمَيْتُ
تَخَذَتْهَا وَصَلَّةٌ إِلَى مَا	تَجَنَّبَهُ كَفِّي مَتَى اشْتَهَيْتُ
وَ لَوْ تَعَاقَبْتُهَا لِحَالَتِ	حَالِي وَ لَمْ أَحُو مَا حَوَيْتُ
فَمَهْدِ الْعُدْرَةِ أَوْ فَسَامِحِ	إِنْ كُنْتُ أُجْرَمْتُ أَوْ جَنَيْتُ» ² .

يستغلّ العواطف الإنسانية كعاطفة الأبوة هنا عند كلّ واحد منهم حتّى يسهل
خداعهم. و كانت النتيجة الانقلاب من حالة الفقر إلى حالة الغنى. بعد اكتشاف
الحارث للحقيقة. و هكذا تنتهي المفارقة بسخرية أبي زيد من الحارث و
أصحابه بعد الذي فعله بهم، لكنّ قمة المفارقة تكمن في ترك المذنب أو الفاعل
يذهب دون كشف أمره و التستر عليه بدلا من عقابه.

¹ نفسه، ص ص 53-55.

² المقامة الكوفية، ص ص : 55-56.

و لعلّ صاحب النص يروم إلى تعرية و نقد طبقة في المجتمع، تتكوّن من مجموعة من الانتهازيين الذين يستغلّون كلّ شيء للاغتناء و الارتقاء في سلم المجتمع، دون أن يتعرّضوا لأيّة مقاومة.

يسخر صاحب النص من الكدية والاستجداء وادعاء الفقر عن طريق الخداع والاحتيال والتمويه بالملابس الرثة واللحية الكثة « فَدَخَلَ دُوَ لِحْيَةٍ كَثَّةٍ، وَهَيْئَةٍ رَثَّةٍ ... » (1)

بالإضافة الى انتشار سخرية مرة، هي الحكم على الظاهرة واحتقار واستصغار الناس لحقارة مظهرهم، ففي "المقامة الفرائية"، تجد الجماعة أبا زيد في السفينة فتعافه لهيئته الرثة، وكادت تنزله، لكن المفارقة تكمن في خرقه لأفق توقع الجماعة بجوهره الثري، «... وَتَبَطَّنَا الْوَالِيَّةُ الْمَاشِيَّةُ عَلَى الْمَاءِ، أَلْفَيْنَا بِهَا شَيْخًا عَلَيْهِ سَحَقُ سِرْبَالٍ، وَسِبُّ بَالٍ، فَعَافَتْ الْجَمَاعَةُ مَحْضَرَهُ وَعَنَفَتْ مَنْ أَحْضَرَهُ، وَهَمَّتْ بِإِبْرَازِهِ مِنَ السَّقِينَةِ، لَوْلَا مَا تَابَ إِلَيْهَا مِنَ السَّكِينَةِ، فَلَمَّا لَمَحَ مِنَّا اسْتِنْقَالَ ظَلِّهِ، وَاسْتَبْرَادَ طَلِّهِ، تَعَرَّضَ لِلْمُنَافَتَةِ فَصُمَّتْ. وَحَمَدَلْ بَعْدَ أَنْ عَطَسَ فَمَا شَمَّتْ...» (2) وبعدها تعرفوا على جوهره الثري وقيمته، طلبوا ودّه فامتتع لاحتقاره، « أَمَّا بَعْدَ أَنْ سَحَقْتُمْ حَقِّي، لِأَجْلِ سَحَقِي، وَكَسَفْتُمْ بَالِي لِإِخْلَاقِ سِرْبَالِي، فَمَا أَرَاكُمْ إِلَّا بِالْعَيْنِ السَّخِينَةِ، وَلَا لَكُمْ مِنِّي إِلَّا صُحْبَةُ السَّقِينَةِ، ثُمَّ أَشَدَّ:

اسْمَعْ أُخِيَّ وَصِيَّةً مِنْ نَاصِحٍ	مَا شَابَ مَحْضَ النَّصِاحِ مِنْهُ بَغِشُهُ
لَا تَعْجَلَنَّ بِقَضِيَّةٍ مَبْنُوتَةٍ	فِي مَدْحٍ مَنْ لَمْ تَبْلُهُ أَوْ خَدَشِهِ
وَقِفِ الْقَضِيَّةَ فِيهِ حَتَّى تَجْتَلِي	وَصَفِيهِ فِي حَالِي رِضَاهُ وَبَطْشِهِ
وَيَبِينَ خُلْبُ بَرَقِهِ مِنْ صِدْقِهِ	لِلشَّائِمِينَ وَوَبْلُهُ مِنْ طَشِّهِ
فَهُنَاكَ إِنْ تَرَ مَا يَشِينُ فَوَارِهِ	كِرْمًا وَإِنْ تَرَ مَا يَزِينُ فَأَفْشِهِ

1- المقامة الحلوانية، ص 27.

2- المقامة الفرائية، ص ص: 214-215.

وَمَنْ اسْتَحَقَّ الْارْتِقَاءَ فَرَّقَهُ وَمَنْ اسْتَحَطَّ فَحُطَّهُ فِي حَشِّهِ
 وَاَعْلَمَ بِأَنَّ التُّبْرَ فِي عِرْقِ الثَّرَى خَافَ إِلَى أَنْ يُسْتَنَارَ بِنَبْشِهِ
 وَفَضِيلَةُ الدِّينَارِ يَظْهَرُ سِرُّهَا مِنْ حَكِّهِ لَا مِنْ مَلَاخَةِ نَفْسِهِ
 وَمِنْ الْغَبَاوَةِ أَنْ تُعْظَمَ جَاهِلًا لِصِقَالِ مَلْبَسِهِ وَرَوْتِقِ رَقَشِهِ
 أَوْ أَنْ تُهَيَّنَ مُهَدَّبًا فِي نَفْسِهِ لِدُرُوسِ بَزَّتِهِ وَرَثَةِ فُرْشِهِ
 وَلَكُمْ أُخِي طِمْرَيْنَ هَيْبَ لَفْضِهِ وَمَقُوفِ الْبُرْدَيْنِ عَيْبَ لُحْشِهِ
 وَإِذَا الْفَتَى لَمْ يَغْشَ عَارًا لَمْ تَكُنْ أَسْمَالُهُ إِلَّا مَرَاقِي عَرْشِهِ
 مَا إِنْ يَضُرُّ الْعَضْبَ كَوْنُ قِرَائِهِ خَلْقًا وَلَا الْبَازِي حَقَّارَةً عَشِّهِ

" ثمَّ مَا عَمَّ أَنْ اسْتَوْقَفَ الْمَلَّاحَ، وَصَعِدَ مِنَ السَّفِينَةِ وَسَاحَ، فَتَدِمَ كُلُّ مِيًّا عَلَى مَا فَرَطَ فِي ذَاتِهِ، وَأَغْضَى جَفْنَهُ عَلَى قَدَاتِهِ، وَتَعَاهَدْنَا عَلَى أَنْ لَا نَحْتَقِرَ شَخْصًا لِرِثَاثَةِ بُرْدِهِ، وَأَنْ لَا نَزْدَرِي سَيْفًا مَخْبُوءًا فِي غِمْدِهِ ."

وهنا نموذج آخر من السخرية بالمفارقة هو التهكم من توظيف الدين وأماكن العبادة -المسجد- في المقامات للاحتيال والخداع.

يختار أبو زيد الخطب البليغة المؤثرة المستفعاة من القرآن الكريم للتأثير في المتلقي قصد سلب ماله، كما ورد في "المقامة التنسيّة" في مسجد تنيس، « فَلَمَّا أَلْقَيْتِي الْعُرْبَةَ بِنَيْسِيسَ، وَأَحْلَيْتِي مَسْجِدَهَا الْأَنْبِيَسَ، رَأَيْتُ بِهِ ذَا حَلَقَةٍ مُلْتَحِمَةٍ، وَنَظَّارَةٍ مُزْدَحِمَةٍ، وَهُوَ يَقُولُ بِجَاشٍ مَكِينٍ، وَلِسَانٍ مُبِينٍ، مِسْكِينُ ابْنُ آدَمَ وَأَيُّ مِسْكِينٍ!...أَقْسِمُ يَمَنْ مَرَجَ الْبَحْرَيْنِ، وَنَوَّرَ الْقَمْرَيْنِ، وَرَفَعَ قَدْرَ الْحَجْرَيْنِ، لَوْ عَقَلَ ابْنُ آدَمَ، لَمَا نَادَمَ وَلَوْ فَكَّرَ فِي مَا قَدَّمَ، لَبَكَى الدَّمَّ! وَلَوْ ذَكَرَ الْمُكَافَأَةَ، لَأَسْتَدْرَكَ مَا فَاتَ! وَلَوْ نَظَرَ فِي الْمَالِ، لِحَسَنَ فُبْحِ الْأَعْمَالِ! يَا عَجَبًا كُلُّ الْعَجَبِ لِمَنْ يَفْتَحُمُ ذَاتَ اللَّهَبِ! فِي اكْتِنَازِ الدَّهَبِ، وَخَزْنِ النَّسَبِ لِذَوِي النَّسَبِ...فَأَخَذَ

صور من¹ المفارقة اللغوية في مقامات الحريري
الشيخ في ما يعطف عليه القلوب، ويسني له المطلوب، حتى أنبط حقره
واعشوشب ققره، فلما أن ترع الكيس، انصلت يمس، ويحمد تئيس...»⁽¹⁾

وقد فعل هذا أيضا في مسجد تفليس، في "المقامة التفليسية"، « فلما قضينا
الصلاة وأزمننا الانفلات، برز شيخ بادي القوة، بالي الكسوة والقوة، فقال:
عزمت على من خلق من طين الحرية، وتفوق در العصية، إلا ما تكلف لي
لبنته، واستمع مئي نفة، ثم له الخيار من بعد، وبيده البذل والرد. فعد له القوم
الحبي ورسوا أمثال الربى، فلما انس حسن انصاتهم، ورزاة حصاتهم، قال: يا
أولي الأبصار الرامقة، والبصائر الرائقة، أما يغني عن الخبر العيان ويبي عن
النار الدخان، شيب لائح ووهن فادح... فازدهى القوم بدكائه ودهائه، واختلبهم
بحسن أدائه مع دائه، حتى جمعوا له خبايا الخين، وخفايا الثين...»⁽²⁾

وتحوير آيات القرآن لخدمة أغراضهم، كذكر حق السائل في أموال
الأغنياء في عقد قران أبو الدراج وقبس (من الساسانيين والمكدين)، على لسان
شيخ المكدين في "المقامة الصورية"⁽³⁾، « الحمد لله المبتدئ بالإفضال المبتدع
للنوال، المنقرب إليه بالسؤال، المؤمل لتحقيق الآمال، الذي شرع الزكاة في
الأموال، وزجر عن نهر السؤال، وندب إلى مؤاساة المضطر، وأمر باطعام
القانع والمعتز، ووصف عباده المقرين في كتابه المبين، فقال: وهو صدق
القائلين: (والذين في أموالهم حق معلوم للسائل والمحروم) أحمده على ما رزق
من طعمة هنية، وأعود به من استماع دعوة بلانية، وأشهد أن لا إله إلا الله
وحده، لا شريك له إلهًا يجزي المتصدقين والمتصدقات، ويمحق الربا ويربي
الصدقات، وأشهد أن محمداً عبده الرحيم ورسوله الكريم إبتعته لئيسخ الظلمة
بالضياء، ويتنصف للفقراء من الأغنياء، فرقق صلى الله عليه وسلم بالمسكين،

¹ - المقامة التنيسية، ص ص: 438-434.

² - المقامة التفليسية، ص ص: 357-352.

³ - المقامة الصورية، ص ص: 313-312.

صور من المفارقة اللغوية في مقامات الحريري
 وخَفَضَ جَنَاحَهُ لِلْمَسْكِينِ، وَفَرَضَ الْحُقُوقَ فِي أَمْوَالِ الْمُثْرِينَ، وَبَيَّنَ مَا يَجِبُ
 لِلْمُقَلِّينَ عَلَى الْمُكْثَرِينَ...».

3-2- السخرية الدينية:

يشير الكاتب إلى أجواء الخرافة والدجل التي عمت المجتمع العباسي حتى
 المتعلمين وأصحاب السلطة ويسخر منهم لتصديقهم هذه المزاعم المنافية للعلم
 ولالإيمان، فهذا المجتمع بقدر ما يثير السخرية في تصرفاته وأقواله، بقدر ما
 يبعث في القراء الرثاء لحاله. وصاحب النص لا يبرر أفعاله بل يريد تسليط
 الضوء على عيوب هذا الواقع وثغراته، كالاعتقاد في الحرز والتمايم والذي
 يتخذه البعض من الانتهازيين والمحتالين شباكا أوقعت الكثير من السذج ضحايا
 لهم بأخذ أموالهم.

في "المقامة العمانية" يدعي "أبو زيد السروجي" امتلاك عزيمة الطلق لما
 عسر مخاض زوجة والي عمان وحضر لها حرزا لتسهيل المخاض، «...فقال
 أبو زيد: أَسْكُنْ يَا هَذَا وَاسْتَبْشِرْ، وَابْشِرْ بِالْفَرْجِ وَبِشْرٍ، فَعِنْدِي عَزِيمَةُ الطَّلَقِ،
 الَّتِي انْتَشَرَ سَمْعُهَا فِي الْخَلْقِ، فَتَبَادَرَتِ الْغِلْمَةُ إِلَى مَوْلَاهُمْ، مُتَبَاشِرِينَ بِانْكَشَافِ
 بِلَوَاهُمْ فَلَمْ يَكُنْ إِلَّا كَلَا وَلَا حَتَّى بَرَزَ مِنْ هَلَمَمَ بِنَا إِلَيْهِ، فَلَمَّا دَخَلْنَا عَلَيْهِ، وَمَثَلْنَا
 بَيْنَ يَدَيْهِ، قَالَ لِأَبِي زَيْدٍ، لِيَهْنِكَ مَنَالِكَ، إِنْ صَدَقَ مَقَالِكَ، وَلَمْ يَقُلْ فَالِكَ،
 فَاسْتَحْضَرَ قَلَمًا مَبْرِيًّا وَزَبْدًا بَحْرِيًّا، وَزَعْفَرَانًا قَدْ دَيْفَ فِي مَاءٍ وَرَدٍ نَظِيفٍ، فَمَا
 إِنْ رَجَعَ النَّفْسُ حَتَّى أَحْضِرَ مَا التَّمَسَ، فَسَجَدَ أَبُو زَيْدٍ وَعَقَرَ، وَسَبَّحَ وَاسْتَغْفَرَ،
 وَأَبْعَدَ الْحَاضِرِينَ وَنَقَرَ، ثُمَّ أَخَذَ الْقَلَمَ وَاسْحَنْقَرَ وَكَتَبَ عَلَى الزَّبْدِ بِالْمَزَعْفَرِ:

أِيْهَذَا الْجَنِيْنَ اِيْ نَصِيْحُ	لَكَ وَالنَّصْحُ مِنْ شَرْوِطِ الدِّيْنِ
أَنْتَ مَسْتَعْصِمٌ يَكُنُّ كَنِيْنَ	وَقَرَارَ مِنْ السُّكُونِ مَكِيْنَ
مَا تَرَى فِيهِ مَا يَرُوْعُكَ مِنْ اِلْ	فِ مُدَاجٍ وَلَا عَدُوٌّ مُبِيْنَ
فَمَتَى مَا بَرَزْتَ مِنْهُ تَحَوَّلَ	تَ اِلَى مَنْزِلِ الْاَدَى وَالْهُوْنِ

الفصل الثالث صور من المفارقة اللغوية في مقامات الحريري

وَتَرَأَى لَكَ الشَّقَاءَ الَّذِي تَلَى - قَى فَتَبَكِي لَهُ بِدَمْعِ هُتُونِ

فَاسْتَدِمَّ عَيْشُكَ الرَّغِيدَ وَحَاذِرٌ أَنْ تَبِيعَ الْمَحْفُوقَ بِالْمَظْنُونِ

وَاحْتَرَسَ مِنْ مُخَادِعِ لَكَ يَرْقُبِ - لَكَ لِيُثَبِّتَكَ فِي الْعَذَابِ الْمُهِينِ

وَلَعُمْرِي لَقَدْ نَصَحْتُ وَلَكِنْ كَمْ نَصِيحٍ مُشَبَّهِ بِظَنِينِ

ثُمَّ إِنَّهُ طَمَسَ الْمَكْتُوبَ عَلَى غَفْلَةٍ وَتَقَلَّ عَلَيْهِ مِائَةٌ تَقْلَةً، وَشَدَّ الزَّبْدَ فِي خِرْقَةٍ

حَرِيرٍ بَعْدَمَا ضَمَّخَهَا بِعَبِيرٍ، وَأَمَرَ بِتَعْلِقِهَا عَلَى فَخْذِ الْمَاخِضِ، وَأَنْ لَا تَعْلُقَ بِهَا

يَدٌ حَائِضٌ، فَلَمْ يَكُنْ إِلَّا مُرَاقٍ شَارِبٍ أَوْ فُوقٍ حَالِبٍ حَتَّى انْدَلَقَ شَخْصُ الْوَالِدِ،

لِخِصِّصِي الزَّبْدَ بِفُؤْدَةِ الْوَاحِدِ الصَّمَدِ، فَامْتَأَّ الْقَصْرُ حُبُورًا، وَاسْتُطِيرَ عَمِيدُهُ

وَعَمِيدُهُ سُرُورًا، وَأَحَاطَتْ الْجَمَاعَةُ بِأَبِي زَيْدٍ نُثْنِي عَلَيْهِ وَتُقَبَّلُ يَدَيْهِ وَتَتَبَرَّكُ

بِمِسَاسِ طِمْرِيهِ حَتَّى خُيِّلَ إِلَيَّ أَنَّهُ الْقَرْنِيُّ أَوْيسُ، أَوْ الْأَسْدِيُّ دُبَيْسُ، ثُمَّ انْتَالَ عَلَيْهِ

مَنْ جَوَائِزِ الْمُجَازَاةِ، وَوَصَائِلِ الصَّلَاتِ مَا قِيضَ لَهُ الْغِنَى...» (1).

كما يسخر من عدم اتخاذ الأسباب اللازمة للنجاة، فيُستبدلُ الخفيرُ - الذي

يصحب المسافرين في المخاوف ليجيرهم منها- بالكلمات في المقامة الدمشقية (2)

«...وَلَمَّا عَكَمَتِ الرَّحَالُ، وَأَزَفَ التَّرْحَالُ، اسْتَنْزَلْنَا كَلِمَاتِهِ الرَّاقِيَةَ، لِنَجْعَلَهَا

الوَاقِيَةَ الْبَاقِيَةَ، فَقَالَ: لِيَقْرَأَ كُلُّ مِنْكُمْ أُمَّ الْقُرْآنِ، كُلَّمَا أَظَلَّ الْمَلَوَانَ، ثُمَّ لِيَقُلْ بِلِسَانِ

خَاضِعٍ، وَصَوْتٍ خَاشِعٍ: اللَّهُمَّ يَا مُحْيِيَ الرُّفَاتِ، وَيَا دَافِعَ الْآيَاتِ وَيَا وَاقِيَ

الْمَخَافَاتِ، وَيَا كَرِيمَ الْمُكَافَاةِ، وَيَا مَوْئِلَ الْعُقَاةِ وَيَا وَلِيَّ الْعَفْوِ وَالْمُعَافَاةِ، صَلِّ

عَلَى مُحَمَّدٍ خَاتَمِ أَنْبِيَائِكَ وَمُبَلِّغِ أَنْبَائِكَ، وَعَلَى مَصَابِيحِ أَسْرَتِهِ، وَمَفَاتِيحِ نُصْرَتِهِ،

وَأَعِدْنِي مِنْ نَزَعَاتِ الشَّيَاطِينِ، وَنَزَوَاتِ السَّلَاطِينِ، وَإِعْنَاتِ الْبَاغِينَ، وَمَعَانَةَ

الطَّاعِينَ، وَمُعَادَاةِ الْعَادِينَ، وَعُدْوَانَ الْمُعَادِينَ، وَغَلَبِ الْغَالِبِينَ، وَسَلْبِ السَّالِبِينَ،

وَحِيلِ الْمُحْتَالِينَ، وَغَيْلِ الْمُغْتَالِينَ، وَأَجْرِنِي اللَّهُمَّ مِنْ جَوْرِ الْمُجَاوِرِينَ، وَمُجَاوِرَةِ

1- المقامة العمانيّة، ص ص: 415-418.

2- المقامة الدمشقية، ص ص: 119-123.

الجائرين، وكف عني أكف الضَّالِّمين، وأخرجني من ظلمات الظالمين، وأدخلني برحمتك في عبادك الصالحين، اللهم حطني في ثرْبتي، وعُرْبتي، وغَيْبتي وأوبتي، ونُجعتي، ورجعتي وتصرفي، ومُنصرفي، وتقلبي ومُنقلبي، واحفظني في نفسي ونفائسي، وعرضي وعرضي وعددي وعددي، وسكني ومسكني، وحوالي وحالي ومالي ومالي ولا تلحق بي تغييراً، ولا تسلط عليّ مُغيراً، واجعل لي من لَدُنكَ سلطاناً نصيراً، اللهم أحرسني بعينك وعونك واخصمني بأمنك ومنك، وتولني باختيارك وخيرك، ولا تكني إلى كِلاة غيرك، وهب لي عافية غير عافية، وارزقني رفاهية غير واهية، واكفني مخاشي الأواء، واكفني بغواشي الآلاء، ولا تُظفر بي أظفار الأعداء، إنك سميع الدعاء، ثم أطرق لا يُدير لحظاً، ولا يُحير لفظاً، حتى قلنا قد أبلسته خشيته، أو أخرسته غشيته، ثم أفتح رأسه، وصعد أنفاسه، وقال: أفسمُ بالسَّماء ذات الأبراج، والأرض ذات الفجاج، والماء النَّجاج، والسراج الوهاج، والبحر العجاج والهواء والعجاج، إنَّها لمن أيمن العوذ وأغنى عنكم من لأبسي الخوذ، ومن درسها عند ابتسام الفلق، لم يُشفق من خطب إلى الشفق، ومن ناجى بها طليعة الفسق، أمن ليلته من السرَق، قال: فتلقَّتها حتى أثقَّتها، وتدارسناها لكي لا ننساها، ثم سرنا نُرْجي الحمولات، بالدَّعوات لا بالحدأة، ونحمي الحمولات، بالكلمات لا بالكماة، وصاحبنا يتعهَّدنا بالعشي والغداة، ولا يستنجز منا العِدات، حتى إذا عايينا أطلال عانة، قال لنا: الإعانة الإعانة، فأحضرناه المعلوم والمكثوم، وأريناه المعكوم والمخثوم، وقلنا له: اقض ما أنت قاض، فما تجد فينا غير راض، فما استخفه سوى الخف والزين، ولا حلي بعينه غير الحلي والعين، فاحتمل منهما وقره، وناء بما يسدُّ فقره....».

يسخر أيضا من التدين الزائف، يختار الإمام كمثل للمتدينين فبعد أدائه لخطبة طويلة مليئة بالمواعظ والتذكير بالموت والاعداد له، والتذكير بالساعة

والآخرة في خطبة الجمعة، يحسو الخمر بالليل في "المقامة السمرقندية" إمام بالنهار وسكير بالليل: « بَرَزَ الْخَطِيبُ فِي أَهْبَتِهِ مُتَهَادِيًا خَلْفَ عَصْبَتِهِ، فَارْتَقَى فِي مَنَبَرِ الدَّعْوَةِ، إِلَى أَنْ مَثَلَ بِالذُّرْوَةِ، فَسَلَّمَ مُشِيرًا بِالْيَمِينِ، ثُمَّ جَلَسَ حَتَّى خُتِمَ نَظْمُ التَّأْدِينِ، ثُمَّ قَامَ وَقَالَ: الْحَمْدُ لِلَّهِ الْمَمْدُوحِ الْأَسْمَاءِ، وَالْمَحْمُودِ الْأَلَاءِ، الْوَاسِعِ الْعَطَاءِ، الْمَدْعُوِّ لِحَسْمِ اللَّأْوَاءِ، مَالِكِ الْأَمَمِ وَمُصَوِّرِ الرَّمَمِ، وَأَهْلِ السَّمَّاحِ وَالْكَرَمِ، وَمَهْلِكِ عَادٍ وَإِرَمِ، أَدْرَكَ كُلُّ سِرٍّ عِلْمُهُ، وَوَسِعَ كُلُّ مُصِرٍّ حِلْمُهُ،...اعْمَلُوا رَحِمَكُمُ اللَّهُ عَمَلَ الصُّلْحَاءِ، وَاكْدَحُوا لِمِيعَادِكُمْ كَدْحَ الْأَصِحَّاءِ، وَارْدَعُوا أَهْوَاءَكُمْ رَدْعَ الْأَعْدَاءِ، وَأَعِدُّوا لِلرَّحْلَةِ إِعْدَادَ السُّعْدَاءِ، وَادَّرِعُوا حُلَّ الْوَرَعِ. وَدَاوُوا عِلْلَ الطَّمَعِ، وَسَوُّوا أَوْدَ الْعَمَلِ، وَعَاصُوا وَسَاوَسَ الْأَمَلِ...ثُمَّ اسْتَصْحَبَنِي إِلَى دَارِهِ، وَأَوْدَعَنِي خَصَائِصَ أَسْرَارِهِ، وَحِينَ انْتَشَرَ جَنَاحُ الظَّلَامِ، وَحَانَ مِيقَاتُ الْمَنَامِ، أَحْضَرَ أَبَارِيقَ الْمُدَامِ، مَعْكُومَةَ بِالْفِدَامِ، فَقُلْتُ: اتَّحَسُّوْهَا أَمَامَ النَّوْمِ، وَأَنْتَ إِمَامُ الْقَوْمِ؟! فَقَالَ: مَهْ أَنَا بِالنَّهَارِ خَطِيبٌ وَبِاللَّيْلِ أَطِيبٌ...» (1).

3-3- السخرية السياسية:

إن السخريات التي تزخر بها المقامات تتناول كل شيء خاصة علاقة المواطن بالسلطة حكما و وولاة وقضاة، ثم مظاهر الفساد فيها، ولهذا التهكم السياسي أثر مزدوج، فهو تنفيس عن المظلومين المكبوتين، وراحة لفسادهم، وثأر وقصاص وهو ردع للظالمين، وعظة لغيرهم وتأديب كما أنه سجل للحالة السياسية⁽²⁾، ومن أمثلة ذلك القاضي، يمثل القاضي الأداة الفعلية لإصدار الأحكام، والسهر على تحقيق العدل بين الناس غير ان أبا زيد يسخر منه ويعبث به ،ويحتال عليه، وكأنه لا يؤمن بهذه السلطة لأنها مزيفة. وما شاع فيها من فساد، كاستمالة القضاة للاستفادة منهم، كما ورد هذا على لسان الحارث بن

1- المقامة السمرقندية، ص ص: 285-291.

2- أحمد الحوفي: الفكاكة في الأدب، ص

همام، ليشند ظهره عند الخصام، في "المقامة الاسكندرية"، "...وَكُنْتُ لَقِفْتُ مِنْ أَفْوَاهِ الْعُلَمَاءِ، وَتَقِفْتُ مِنْ وَصَايَا الْحُكَمَاءِ، أَنَّهُ يَلْزِمُ الْأَدِيبَ الْأَرِيبَ، إِذَا دَخَلَ الْبَلَدَ الْغَرِيبَ أَنْ يَسْتَمِيلَ قَاضِيَهُ، وَيَسْتَخْلِصَ مَرَضِيَهُ، لِيَشْتَدَّ ظَهْرُهُ عِنْدَ الْخِصَامِ، وَيَأْمَنَ فِي الْعُرْبَةِ جُورَ الْحُكَّامِ، فَاتَّخَذْتُ هَذَا الْأَدَبَ إِمَامًا وَجَعَلْتُهُ لِمَصَالِحِي زَمَامًا، فَمَا دَخَلْتُ مَدِينَةً، وَلَا وَجَدْتُ عَرِينَةً، إِلَّا وَامْتَرَجْتُ بِحَاكِمِهَا امْتِرَاجَ الْمَاءِ بِالرَّاحِ، وَتَقَوَّيْتُ بِعِنَايَتِهِ، تَقَوَّيَ الْأَجْسَادُ بِالْأَرْوَاحِ»⁽¹⁾.

ويسخر من ظلمهم أيضا في "المقامة التبريزية" بعدما تحيز قاضي تبريز

لخصم دون آخر:

يَا أَهْلَ تَبْرِيزَ لَكُمْ حَاكِمٌ	أَوْقَى عَلَى الْحُكَّامِ تَبْرِيزًا ⁽²⁾
مَا فِيهِ مِنْ عَيْبٍ سِوَى أَنَّهُ	يَوْمَ النَّدَى قِسْمَتُهُ ضَيْرَى
قَصْدَتُهُ وَالشَّيْخُ نَبْغِي جَنَى	عُودٍ لَهُ مَا زَالَ مَهْزُوزًا
فَسَرَّحَ الشَّيْخَ وَ قَدْ نَالَ مِنْ	جَدْوَاهُ تَخْصِيصًا وَ تَمْيِيزًا
وَرَدَّنِي أَخِيْبَ مِنْ شَائِمٍ	بَرَقًا خَفَا فِي شَهْرٍ تَمُّوزًا
كَأَنَّهُ لَمْ يَدْرُ أَنِّي التِّي	لَقَنْتُ ذَا الشَّيْخِ الْأَرَاخِيْزَا

وفي "المقامة الرحبية" يتهم من سداجة الوالي و تغليب هواه على عقله

بعدما شغف حبا بالفتى الذي كان نتيجته فوز الشيخ بالمال و الفتى معا.

قُلْ لِيُوَالٍ غَادَرْتُهُ بَعْدَ بِيْنِي	سَادِمًا نَادِمًا يَعْضُ الْيَدَيْنِ
سَلَبَ الشَّيْخُ مَالَهُ وَقَتَاهُ	لُبَّهُ فَاصْطَلَى لُظَى حَسْرَتَيْنِ
جَادَ بِالْعَيْنِ حِينَ أَعْمَى هَوَاهُ	عَيْنُهُ فَانْتَنَى بِلَا عَيْنَيْنِ
خَفَضَ الْحُزْنَ يَا مُعْنَى فَمَا يُجِبْ	دِي طِلَابُ الْآثَارِ مِنْ بَعْدِ عَيْنِ
وَلَيْنُ جَلَّ مَا عَرَكَ كَمَا جَبْ	لَّ لَدَى الْمُسْلِمِينَ رُزْءُ الْحُسَيْنِ

¹ - المقامة الإسكندرية، ص ص: 87-88.

² - المقامة التبريزية، ص 428.

الفصل الثالث صور من المفارقة اللغوية في مقامات الحريري

فَقَدْ اعْتَضَتْ مِنْهُ فَهْمًا وَحَزْمًا
وَاللَّيْبُ الْأَرِيْبُ يَبْغِي ذِينَ .
فَاعْصِ مِنْ بَعْدِهَا الْمَطَامِعَ وَاعْلَمْ
أَنَّ صَيْدَ الظَّبَاءِ لَيْسَ بِهِيْنَ
لَا وَلَا كُلُّ طَائِرٍ يَلِجُ الْفَخَّ
سَخَ وَلَوْ كَانَ مُحَدَّقًا بِاللُّجَيْنِ
وَلَكُمْ مَنْ سَعَى لِيَصْطَادَ قَاصِطٍ
يَدَ وَلَمْ يَلْقَ غَيْرَ خُفْيِ حُنَيْنِ
فَتَبَصَّرَ وَلَا تَشِمُ كُلَّ بَرَقٍ
رُبَّ بَرَقٍ فِيهِ صَوَاعِقُ حَيْنِ
وَاعْضُضِ الطَّرْفَ تَسْتَرِّحُ مِنْ غَرَامِ
تَكْتَسِي فِيهِ ثَوْبَ دُلٍّ وَشَيْنِ
فَبَلَاءُ الْفَتَى اتِّبَاعُ هَوَى النَّفِّ
سِ وَبَدْرُ الْهَوَى طُمُوحُ الْعَيْنِ (1)

3-4- السخرية الأدبية:

و هناك موضوع من أهم الموضوعات تعرض له الكاتب وهو ضياع قيمة الأدب، تشكو المرأة، زوجة الأديب، زوجها إلى القاضي لتقصيره في حقها وفقرها. فيجيب بأن صناعته قد بارت، وأصبحت بلا قيمة، في "المقامة الاسكندرية":

فَالْيَوْمَ مَنْ يَعْلُقُ الرَّجَاءُ بِهِ
أَكْسَدُ شَيْءٍ فِي سَوْقِهِ الْأَدَبُ
لَا عَرِضُ أَبْنَائِهِ يُصَانُ وَلَا
يُرْقَبُ فِيهِمْ إِلَّا وَلَا نَسَبُ
كَأَنَّهُمْ فِي عِرَاصِهِمْ حَيْفُ
يُبْعَدُ مَنْ نَتْنَهَا وَيُجْتَنَّبُ (2)

وفي "المقامة البكرية" يصب أبو زيد الحارث بن همّام، فيبدأ هذا الأخير بمدح الأدب وغلو قيمته حتى على صاحب المال، لكن أبو زيد يعارضه في هذا متهمًا، مبينا أن جمال الفتى وقيمته بمقدار ما يملك من مال، لا ما يملك من أدب، «... فَأَخَذْتُ أَسْهَبُ فِي مَدْحِ الْأَدَبِ وَأَفْضَلُ رَبَّهُ عَلَى ذِي النَّسَبِ، وَهُوَ

1- المقامة الرحبية، ص ص: 105-106.

2- المقامة الإسكندرية، ص 92 .

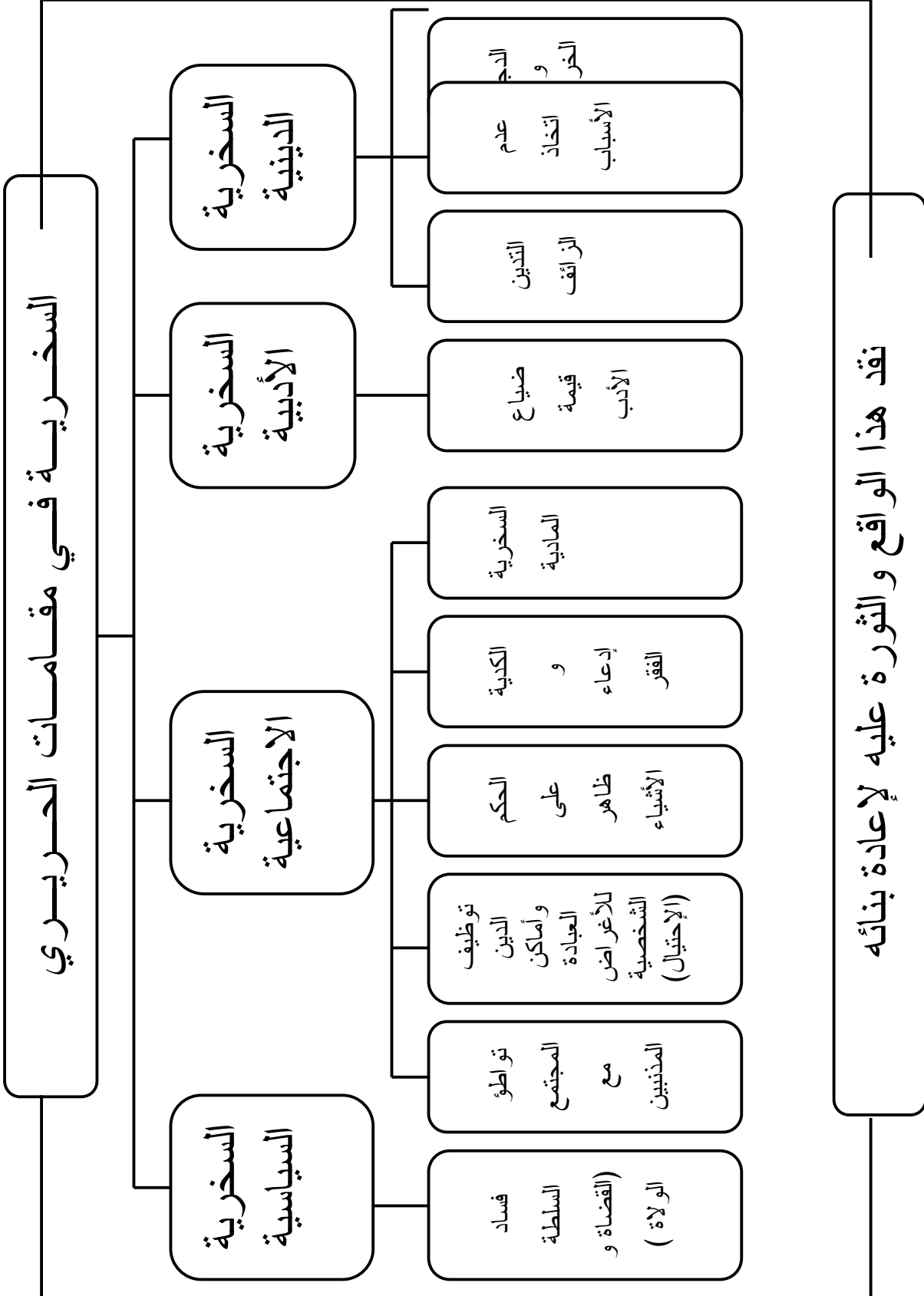
صور من¹ المفارقة اللغوية في مقامات الحريري
ينظرُ إليَّ نظرَ المُستَجْهِلِ، ويَغْضِي عَنِّي إِغْضَاءَ المُتَمَهِّلِ، فَلَمَّا أَفْرَطْتُ فِي

العَصِيَّةِ، لِلْعُصْبَةِ الأَدِيبِيَّةِ قَالَ لِي: صَهْ، وَاسْمَعْ مِنِّي وَاقْفَهْ:

يَقُولُونَ إِنَّ جَمَالَ الفَتَى وَزَيْنَتَهُ أَدَبٌ رَاسِحٌ
وَمَا إِنَّ يَزِينَ سِوَى المُكْثَرِينَ وَمَنْ طَوْدُ سُوْدَدِهِ شَامِخٌ
فَأَمَّا الفَقِيرُ فَخَيْرُ لَهُ مِنْ الأَدَبِ الفُرْصُ وَالكَامِخُ
وَأَيُّ جَمَالٍ لَهُ أَنْ يُقَالَ أَدِيبٌ يُعَلِّمُ أَوْ نَاسِخٌ⁽¹⁾

أعلمه أبو زيد أن ما سيرانه لدليل على ذلك: «...وسرنا لا نألو جهداً، ولا نستفيق جهداً، حتى أدانا السير، إلى قرية عزب عنها الخير، فدخلناها للإرتياد وكِلانا مُنْفِضٌ مِنَ الزَّادِ، فَمَا إِنَّ بَلَّغْنَا المَحَطَّ، وَالمُنَاحَ المُخْتَطَّ، أَوْ لَقِينَا عُلَامٌ لَمْ يَبْلُغِ الحِنْتَ، وَعَلَى عَانِقِهِ ضِغْتٌ، فَحِيَّاهُ أَبُو زَيْدٍ تَحِيَّةَ المُسَلِّمِ، وَسَأَلَهُ وَفَقَهُ المُفْهَمِ، فَقَالَ: وَعَمَّ تَسْأَلُ وَفَقَّكَ اللهُ! قَالَ: أَيَبَاعُ هَاهُنَا الرُّطْبُ بِالخُطْبِ؟ قَالَ: لَا وَاللهِ، قَالَ: وَلَا البَلْحُ بِالمُلْحِ؟ قَالَ: كَلَّا وَاللهِ، قَالَ: وَلَا النَّمْرُ بِالسَّمْرِ؟ قَالَ: هَيْهَاتَ وَاللهِ، قَالَ: وَلَا العَصَائِدَ بِالقَصَائِدِ؟ قَالَ: أَسْكُتُ عَافَاكَ اللهُ، قَالَ وَلَا التَّرَائِدَ بِالفَرَائِدِ؟ قَالَ: أَيْنَ يَذْهَبُ بِكَ أَرْشَدَكَ اللهُ، قَالَ وَلَا الدَّقِيقُ بِالمَعْنَى الدَّقِيقِ؟ قَالَ: عَدَّ عَنْ هَذَا أَصْلَحَكَ اللهُ،...أَمَّا يَهَذَا المَكَانَ فَلَا يُشْتَرَى الشَّعْرُ بِشَعِيرَةٍ، وَلَا النُّثْرُ بِنُثَارَةٍ، وَلَا القِصَصُ بِقِصَاصَةٍ، وَلَا الرِّسَالَةُ بِغُسَالَةٍ، وَلَا حِكْمُ لُقْمَانَ بِلُقْمَةٍ، وَلَا أَخْبَارُ المَلَاحِمِ بِلِحْمَةٍ، وَأَمَّا جِيلُ هَذَا الزَّمَانِ فَمَا مِنْهُمْ مَنْ يَمِيحُ إِذَا صَيِغَ لَهُمُ المَدِيحُ، وَلَا مَنْ يُجِيزُ إِذَا أُشْدِدَ لَهُ الأَرَاجِيزُ، وَلَا مَنْ يُغِيثُ إِذَا أُطْرِبَهُ الحَدِيثُ، وَلَا مَنْ يَمِيرُ وَلَوْ أَنَّهُ أَمِيرٌ. وَعِنْدَهُمْ مَثَلُ الأَدِيبِ كَالرَّبْعِ الجَدِيبِ، إِنْ لَمْ تَجِدِ الرَّبْعَ دِيمَةً، لَمْ تَكُنْ لَهُ قِيمَةً، وَلَا دَانْتَهُ بِهَيْمَةً، وَكَذَا الأَدَبُ، إِنْ لَمْ يَعْضُدْهُ نَشَبٌ، فَدَرَسُهُ نَصَبٌ، وَخَزَنُهُ حَصَبٌ، ثُمَّ انْسَدَرَ يَعْذُو، وَوَلَّى يَحْدُو. فَقَالَ لِي أَبُو زَيْدٍ: أَعْلِمْتَ أَنَّ الأَدَبَ قَدْ بَارَ، وَوَلَّتْ أَنْصَارُهُ الأَدْبَارَ...».

أدرك الحريري واستوعب نواقص مجتمعه، وتناقضاته، فكانت سخريته إحدى طرق نقد هذا الواقع لمعالجة نواقصه وتغييره.



الخطمة

حاولنا في هذا البحث استبصار مصطلح "المفارقة" باعتباره مصطلحا نقديًا جديدًا في بعده النظري، كآلية من آليات بناء النصوص الأدبية، لكسر الألفة المعتادة والتجاوز لما هو مألوف ومعتاد، فكلّ ممنوع عند القارئ مرغوب، والأبعد هو الأجل والغامض هو ما يسعى القارئ إلى اكتشافه. حيث تعكس المفارقة تصوّر و رؤى المبدع تجاه الكون والحياة والإنسان.

وكوسيلة للتثورة والنقد وإصلاح أوضاع معيّنة عندما يفشل النقد المباشر أو عندما لا نملك القدرة على المواجهة لأنّ الطرف الآخر أقوى. لإعادة بناء الواقع من جديد، وبهذا تكون إمّا استراتيجية تتعلّق برؤية الأديب. فيرى الأشياء بعين المفارقة في كل زمان ومكان، أو تقنية تستخدم كقناع لتمير نصّ ما في سياق ما ومحاولة تبيان قدر المستطاع - أشكال وصور تبديها في خطاب أدبي من الخطابات الأدبية المستحدثة في العصر العباسي، وهو "مقامات الحريري".

وقد توصلنا أثناء رحلة البحث إلى نتائج أهمّها ما يلي:

- 1- ضرورة دراسة المفارقة في شقيها الأدبي والفلسفي معاً؛ لأنّ المفارقة في النصوص الأدبية ليست صيغة بلاغية فحسب، بل هي كذلك موقف تتّخذه الذات من الحياة ولغة عقلية من أرقى أنواع النشاط العقلي. وبهذا تكون المفارقة أكثر من مجرد تقنية للمراوغة وهو المعنى الذي شاع عنها.
- 2- أسهمت المفارقة في بناء نصّ المقامات وظهرت تجلياتها واضحة كلّ الوضوح فيها، من خلال التنافر والتضاد والتناقض لتكون بذلك صورة صادقة عن فوضى الحياة في العصر العباسي.
- 3- تظهر المفارقة في "مقامات الحريري" ذات طبيعة مزدوجة مصنوعة وملحوظة.

4- جمع الحريري بين الصّانع المراوغ للمفارقة والمكتشف الملاحظ فالمفارقة عنده طريقة لرؤية الأشياء بمعنى إستراتيجية تحاول أن تفهم المجتمع العباسي بالإضافة إلى أنّها تقنية أو قناع، يحمل من خلاله النصّ ظاهراً وباطناً هو القصد في سياق ما تكون فيه الحرية أسيرة وهو ما عاشته الدولة الإسلامية في العصر العباسي.

5- استفاد الحريري من الجانب التّحريضي الثوري للمفارقة السقراطية بالحثّ على خلخلة الثوابت الفكرية والأدبية السائدة في عصره.

6- استخدام المفارقات اللفظية القائمة على البنية المزدوجة من خلال توظيف التناص والسخرية والتضاد على مستوى الشكل والرؤية.

7- المفارقة عند الحريري هي مفارقة مأساوية بالدرجة الأولى، وهو ما يلاحظ من خلال اخفاق الشخصية الرئيسة في تجاوز تناقضاتها.

8- نجد في المقامات ما يسمى **"بالتطهر بالمفارقة"**؛ لأنها قامت بوظيفة نفسية للكاتب والقارئ على السواء حيث تطهر الحريري من المفارقات الحاصلة في عصره بإسقاطها على أبطال مقاماته حتى يتجنّب هو الوقوع فريسة لهذه المفارقات.

9- انتشلت المفارقة الكاتب من الآراء والمعتقدات السائدة ليعيد مراجعة وعيه على جميع الأصعدة ويعيد التأمّل بموضوعية في كلّ الأوضاع المحيطة به.

تصوّر لنا المقامات اضطراب الواقع العباسي و تناقضاته على جميع الأصعدة سياسياً واجتماعياً وثقافياً واقتصادياً. والذي ينبئ بتآكل وسقوط بناء الحضارة العربية الإسلامية وأقولها.

كما تجسّد لنا الصّراع بين الأنا والرؤية الكليّة لتناقضات الواقع الذي يتضمّن العديد من الأبعاد منها:

أولا - الأبعاد السياسيّة:

1 - الجرأة في تعرية السّلطة السياسيّة، وكلّ من يمثلها (حكّاما، ولاة، قضاة) وما شاع فيها من فساد.

2- ترهّل وانفصال علاقة المجتمع بالسّلطة في ظلّ غياب الأمن والحرية.

3- انفصال المجتمع وخاصة المثقفين عن البنية السياسيّة للدولة.

4- إرهاب الاختلاف وهلع المصالح اللذان يجعلان من السّلطة فوق النّاس مع أنّها تدّعي أنّها من النّاس وإلى النّاس.

5- تقديم مفهوم جديد للوطن بثّه الكاتب من خلال نصّه، وهذا ما لمحناه، ممّا يعتريه من رؤية ومشاعر متناقضة اتّجاه الوطن. فمن جهة يؤمن بقديسيّة الوطن الذي يسعى إلى تحقيق إنسانيّة الإنسان، بأن يحقّق الأمن والحرية والعدالة، ومن جهة أخرى لا يؤمن به إذا غاب عنه كلّ هذا.

إنّه مكان طارد تتصارع فيه الدّات مع المكان ويحضر فيه اللامكان في قلب المكان، أشياء مختلفة أخرجته من هويّته المعهودة، فانقلب إلى حالة أخرى هي النقيض الذي شاع في المقامات. ومن ثمّ يعطينا مفهوما جديدا للوطن ذي البعد الإنساني العالمي بعيدا عن الحدود والأقاليم. فالأرض كلّها وطن الإنسانيّة، وأين وجد المرء إنسانيّته فذاك وطنه.

ثانيا- الأبعاد الاجتماعية والثقافية:

- 1- سيطرة القيمة المادية في المجتمع، وانقلاب الموازين، ومن أبرز مظاهر هذا الانقلاب أن عوامل الارتقاء في السلم الاجتماعي، والاستحواذ على المناصب والرتب، يحكمه سلطان المال بوصفه المعيار الذي يتحكم في الارتقاء في السلم الاجتماعي، لا الثراء الروحي والفكري.
- 2- ظهور الطبقة، وسيطرة طبقة جديدة هشة ومزيفة، يملؤها الطمع والجشع مكان الطبقات المتراجعة المعتدة بالمثل والمبادئ العلمية والأخلاقية.
- 3- ضياع قيمة الأدب الذي كان نتيجة من نتائج هذا الانقلاب في الموازين.
- 4- سلبية المجتمع والمتقنين وعدم مقاومتهم للفساد والثورة عليه.
- 5- الاقتصار في الحكم على ظاهر الأشياء و بريقها- لسيطرة القيمة المادية- دون التنبص بمضمونها، ومحتواها الداخلي، وما تحويه من ثراء.
- 6- الخروج عن المؤلف في المزاجية بين الشعر والنثر- فيمكن النظر إلى المقامات بوصفها نصًا جامعا- وفتح النص على مختلف الأغراض التي نمتها التقاليد الأدبية العربية. حتى لكانّ المقامة ذاكرة لها. وكسر هذه الحواجز على مستوى الشكل، وبين المدارس، صاحبه كسر لطبقات مضموناتيا، تمثل بؤر تؤثر على المستوى الاجتماعي والسياسي والاقتصادي من مظاهر للتدين المزيف، تمّ تصويرها كانتشار أجواء الدجل والخرافة. التي عمّت المجتمع العباسي حتى المتقنين منهم وأصحاب السلطنة كالاعتقاد في الحرز والتمايم وعدم الاتخاذ بالأسباب.
- 7- التدين المزيف من خلال تعرية فئة المتدينين- فيختار الإمام كنموذج على هذا- من ادعاءاتهم وكشف نفاقهم في الدين.

8- يصور لنا نصّ المقامات الرّوى المغلوطة السائدة، التي انتشرت في العصر العباسي، ومن بينها: الفصل بين الدّين والدّنيا، حيث أصبح الدّين يشكّل ثنائية متناقضة مع الدّنيا، بين الدّين بوصفه روحانية خالصة، وبين الدّنيا بما توحى إليه من رغبات، إمّا الإغراق في الشّهوات أو الإغراق في الرّوحانيات في ظلّ غياب الفكر الواعي. والتّفكير العدمي و السّلبيّة، وهذا ما أدّى إلى انتشار تيّاري التّصوّف والمجون.

9- اضطراب المعايير الأخلاقيّة، نتيجة لامتزاج المجتمع العربي. بمختلف الأجناس والتّقافات فاختلفت موازين القوى الفكرية والاجتماعية والسياسية.

10- تصدّع البنية الاجتماعية وخلخلة القيم الأصيلة، وابتعاد المجتمع عن القيم الدّينية وغياب قيم نبيلة كالحبّ والعدل والخير... إلخ.

11- فقدان العلاقات الإنسانيّة الصّحيحة و تشيؤها، بعدما فقد المجتمع مقوماته الصّحيحة، وإحلال قيم بديلة زائفة كانت نتيجة رؤية خاطئة للأشياء (القيم الإنسان، الوجود) وتقويمها ممّا أدّى إلى اغتراب المجتمع عن مشاعره الإنسانيّة والتّخلّي عنها في سبيل المنفعة.

12- انتشار الكدية والاستجداء، واستغلال المقدّسات الدّينية كالمسجد مثلاً للأغراض الشّخصية.

وهذه الدّراسة تمثّل إحدى المحاولات والقراءات لاستنتاج نصّ المقامات وما يحتويه من مفارقات.

ذلك مبلغنا من الجهد، و الله من وراء القصد، وكلّ توفيق من الله وحده.

قائمة

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

1- القرآن الكريم برواية ورش عن نافع المدني.

ثانياً: المراجع

أ. الكتب:

2- ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي): لسان

العرب، دط، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1955م.

3- ابن خلكان (القاضي أحمد بن خلكان): وفيات الأعيان وأنباء أهل الزمان، تحقيق

إحسان عباس، ط1، دار صادر، بيروت، لبنان، 1972م.

4- ابن عبد ربه: العقد الفريد، تحقيق أحمد أمين و آخرون، دط، مصر، دت.

- ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن مسلم ابن قتيبة الدينوري):

5- الشعر والشعراء، دط، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1965م.

6- عيون الأخبار، دط، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والطباعة والنشر، مصر، دت.

-إبراهيم عبد الله:

7- السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث المكاني العربي)، ط2،

المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2000م.

8- النثر العربي القديم (بحث في ظروف النشأة و أنظمة البناء)، ط1، منشورات السابع

من أبريل، الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية العظمى، 2005م.

9- موسوعة السرد العربي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،

لبنان، 2000م.

10- إكرام فاعور: مقامات بديع الزمان على أحاديث ابن دريد، ط2، دار إقرأ، بيروت،

لبنان، 1983م.

11- إمام عبد الفتاح إمام: كيركيجارد رائد الوجودية، دط، دار الثقافة للنشر والتوزيع،

القاهرة، مصر، 1986م.

12- أبو علي القالي (ابو علي إسماعيل بن القاسم القالي البغدادي): الآمالي، دط، المكتب التجاري، بيروت، لبنان، دت.

13- أحمد الحوفي: الفكاهة في الأدب العربي (أصولها وأنواعها)، دط، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 2002م.

14- أحمد بن فارس: معجم مقاييس اللغة، ترجمة إبراهيم شمس الدين، ط1، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1999م.

15- أميرة علي الزهاوي: الذات في مواجهة العالم (تجليات الإغتراب في القصة القصيرة في الجزيرة العربية)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2007.

16- أنيس المقدسي: تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي، دط، دارالعلم للملبيين، بيروت، لبنان، 1965م.

17- أيمن بكر: السرد في مقامات الحريري، دط، الهيئة العامة للكتاب، مصر، 1998م.

18- بسام قطوس: إستراتيجيات القراءة (التأصيل والإجراء النقدي)، ط2، عالم الكتب، القاهرة، مصر، 2005م.

19- بديع الزمان الهمذاني (أبو الفضل بديع الزمان الهمذاني): مقامات بديع الزمان الهمذاني، ط10، دار المشرق، بيروت، لبنان، 2002م.

20- البيهقي (إبراهيم بن محمد البيهقي): المحاسن والمساوي، دط، دارصادر، بيروت، لبنان، 1960م.

21- الثعالبي (أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل الثعالبي النيسابوري): يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، تحقيق محي الدين بن عبد الحميد، دط، دارالأندلس، بيروت، لبنان، دت.

22- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن محبوب): البخلاء، تحقيق: طه الحاجري، دط، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1960م.

- 23- هارون عبود: أدب العرب (مختصر تاريخ نشأته وتطوره وسير مشاهير رجاله)، دط، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1960م.
- 24- هيجل: محاضرات في تاريخ الفلسفة (مقدمة حول منظومة الفلسفة وتاريخها)، ترجمة: خليل أحمد خليل، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الحمراء، بيروت، لبنان، 1986م.
- 25- الهاشم أسمهر: عتبات المحكي القصير في التراث العربي الإسلامي (الأخبار والكرامات والظراف)، دط، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، لبنان، 2008م.
- 26- جاد نعوم طنوس: الهوية والحرية (المدن العربية في شعر أدونيس)، ط1، دار المنهل اللبناني، بيروت، لبنان، 2009م.
- 27- جاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، دط، دار الجاحظ للنشر، بغداد، العراق، 1980م.
- 28- جورج زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية، ط1، دار نوبليس، بيروت، لبنان، 2003م.
- 29- جوزيف الخوري طوق: موسوعة الأديب العملاق مخايل نعيمة، ط2، دار نوبليس بيروت، لبنان، 2003، ص130.
- 30- الجوهري (إسماعيل بن حماد الجوهري): الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دط، دار الكتاب العربي، مصر، دت.
- 31- الحريري (أبو محمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان الحريري البصري): مقامات الحريري، ط4، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2005م.
- 32- حسن حماد: المفارقة في النص الروائي (نجيب محفوظ نموذجاً)، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 1999م.
- 33- حسن عليان: البطل في الرواية العربية في بلاد الشام (منذ الحرب العالمية الأولى حتى عام 1973)، ط1، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، 2001م.

- 34- حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1997م.
- 35- حسن نجمي: شعرية الفضاء (المتخيل والهوية في الرواية العربية)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2000م.
- 36- حسني عبد الجليل: المفارقة في شعر عدي بن زيد، ط1، دار الوفاء لنديا للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2009م.
- 37- حسين حامد الصالح: التأويل اللغوي في القرآن الكريم، ط1، دار ابن حزم، بيروت، لبنان، 2005م.
- 38- الحصري (أبو إسحاق إبراهيم بن علي التميمي): زهر الآداب وثمر الألباب، تحقيق: زكي مبارك ومحمد محي الدين عبد الحميد، ط1، دار الجبل، بيروت، لبنان، دت.
- 39- حمادي صمود: الوجه والقفا، ط2، دار شوقي للنشر، تونس، 1997م.
- دي.سي.مويك:
- 40- موسوعة المصطلح النقدي (المفارقة)، ط2، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون والحربة، بغداد، العراق، دت.
- 41- موسوعة المصطلح النقدي (المفارقة وصفاتها)، ط2، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون والحربة، بغداد، العراق، دت.
- 42- رشيد بن مالك: السيمائيات السردية، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2006م.
- 43- رينيه ويلك: تاريخ النقد الأدبي الحديث، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 1999م.
- 44- الزبيدي (محي الدين أبي الفيض السيد محمد مرتضى الحسيني الواسطي الزبيدي الحنفي): تاج العروس، دط، المطبعة الخيرية، مصر، دت.
- 45- زكي مبارك: النثر الفني في القرن الرابع الهجري، ط1، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، دت.

- 46- الزمخشري (جاء الله أبي القاسم محمود بن عمر الزمخشري): أساس البلاغة، دط، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1965م.
- 47- سعيد شوقي: بناء المفارقة في المسرحية الشعرية، ط1، إيتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2001م.
- 48- سندريس بيرس: اللغة، ترجمة: عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، دط، منشورات الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، دت.
- 49- شادية شقروش: سيمائية الخطاب الشعري في ديوان (مقام البوح) للشاعر عبد الله العشي، ط1، عالم الكتب الحديثة، أربد، الأردن، 2010م.
- 50- الشريشي (أبو العباس عبد المؤمن القيسي الشريشي): مقامات الحريري، تحقيق: أبو الفضل إبراهيم، دط، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 1998م.
- 51- شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في النثر العربي، ط4، دار المعارف، مصر، 1965م.
- 52- عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينات من النص إلى المناص)، دط، منشورات دار الاختلاف، الجزائر، 2008م.
- 53- عبد الرحمن ياغي: رأي في المقامات، دط، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1983م.
- 54- عبد العاطي كيوان: التناص القرآني في شعر أمل دنقل، دط، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، دت.
- 55- عبد العالي بوطيبة: مستويات دراسة النص الروائي، ط1، مطبعة الأمنية، الرباط، المغرب، 1999م.
- عبد الفتاح كيليطو:
- 56- الأدب والغرابة (دراسات بنيوية في الأدب العربي)، ط3، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 1997م.

- 57- المقامات (السرد والأنساق الثقافية)، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2001م.
- 58- عبد الكريم السعيد: شعرية السرد في شعر أحمد مطر (دراسة سيميائية جمالية في ديوان لافتات)، ط1، دار السياح للطباعة والنشر، لندن، 2008م.
- 59- عبد الله الغدّامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1999م.
- 60- عبد النعيم خليل: نظرية السياق بين القدماء والمحدثين (دراسة نحوية ودلالية)، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2000، ص22.
- 61- عليّة عزت عياد: معجم المصطلحات اللغوية والأدبية، ط1، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر، 1994م.
- 62- علي عبد المعطي محمد: سورين كيركيجارد مؤسس الوجودية المسيحية، ط1، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 2000م.
- علي عشري زايد:
- 63- إستدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ط1، دار غريب، القاهرة، مصر، 2006م.
- 64- عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط5، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، 2008م.
- 65- فريد عوض حيدر: علم الدلالة (دراسة نظرية وتطبيقية)، ط1، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، 2005م.
- 66- فوزية أسعد: سورين كيركيجارد أبو الوجودية، ط1، دار المعارف، مصر، 1962م.
- 67- فيصل عباس: موسوعة الفلسفة، ط1، دار الفكر، بيروت، لبنان، 1996م.
- 68- الفيروزآبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي الشيرازي): القاموس المحيط، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1979م.
- 69- فيليب هامون: سيمولوجية الشخصيات، ترجمة: سعيد بنكراد، ط1، دار الكلام، الرباط، المغرب، 1990م.

- 70- القلقشندي (أبو العباس أحمد بن علي القلقشندي): صبح الأعشى في صناعة الإنشا، دط، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، مصر، دت.
- 71- كارل بروكلمان: تاريخ الشعوب الإسلامية، ترجمة: بنيه أمين فارس ومنير بعلبكي، ط10، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1984م.
- 72- لحمداني حميد: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط1، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1999م.
- 73- عاصم محمد أمين بني عامر: لغة التضاد في شعر أمل دنقل، ط1، دار صفاء للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، 2005م.
- 74- محمد سالم الأمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر (دراسة نظرية وتطبيقية في سيمانطيقا السرد)، دط، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، 2008م.
- 75- محمد صابر عبيد: سحر النص (من أجنحة الشعر إلى أفق السرد في المدونة الإبداعية لإبراهيم نصر الله)، دط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2008م.
- 76- محمد العبد: المفارقة القرآنية، ط1، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1994م.
- 77- محمد عبد العبود: مصطلحات الدلالة العربية في ضوء علم اللغة الحديث، دط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2007م.
- 78- محمد الناصر العجيمي: في الخطاب السردى (نظرية غريماس)، دط، منشورات دار المعلمين العليا، سوسة، تونس، 1999م.
- 79- المسعودي (أبو الحسن علي بن الحسين بن علي): مروج الذهب ومعادن الجوهر، ط1، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1965م.
- 80- مرتاض عبد الملك: فن المقامات في الأدب العربي، ط1، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980م.

81- مصطفى حسبية: المعجم الفلسفي، ط1، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2009م.

82- مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، دط، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1989م.

83- مصطفى الشكعة: يديع الزمان الهمذاني (رائد القصة العربية والمقالة الصحفية)، ط1، عالم الكتب، بيروت، لبنان، 1983م.

84- موسى سليمان: الأدب القصصي عند العرب (دراسة نقدية)، ط5، دار الكتاب اللبناني، لبنان، 1983م.

85- ميخائيل أنوود: معجم مصطلحات هيجل، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، دط، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، دت.

86- نادر كاظم: المقامات والتلقي (بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث)، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2003م.

87- ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث (أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجاً)، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2002م.

88- ناصر يعقوب: اللغة الشعرية وتحليلاتها في الرواية العربية 1970-2000، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2004م.

89- نبيلة إبراهيم: فن القص بين النظرية والتطبيق، دط، مكتبة غريب، الفجالة، مصر، دت.

90- نورثروب فراي: تشريح النقد، ترجمة: محي الدين صبحي، دط، الدار العربية للكتاب، مصر، 1991م.

91- نصرت عبد الرحمن: في النقد الحديث، ط1، دار الأقصى، عمان، الأردن، 1979م.

ب. المجلات والدوريات:

92- أبحاث اليرموك: مجلد 13، عدد 62، الأردن، 1995م.

93- مجلة السيمياء والنص الأدبي، عدد 02، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2002م.

94- فصول، مجلة النقد الأدبي، مجلد 65، عدد 01، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، خريف وشتاء 1984م.

95- فصول، مجلد 01، عدد 04، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1993م.

96- فصول، مجلد 02، عدد 02، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1995م.

97- فصول، عدد 62، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 2003م.

98- فصول، عدد 63، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 2004م.

99- المقتطف، مجلد 76، ماي 1930م.

ج. الكتب الأجنبية:

100- H.Show, Dictionary of literary terms, MC Grawhill, Book Comparty, New York,1972.

101- H.W.Fowler, Dictionary of modern English Usage,Oxford,1926.

102- W.C.Booth,

103- The Encyclopedia Americana,International Edition,Copyright By Americana Corporation.v.15,1979.

104- Lexicon,Universal Encyclopedia,L.Publication,New York,1985.

الأفقرين

أ.....	مقدمة.....
6.....	الفصل الأول: المفارقة مفاهيم وتصورات
7.....	1- الأصول الفلسفية والمعرفية للمفارقة
7.....	1-1- المفارقة السقراطية
12.....	1-2- المفارقة الرومانسية
23.....	2- المفارقة الأدبية
23.....	2-1- تعريف المفارقة وتطورها
32.....	2-2- عناصرها
45.....	2-3- وظيفتها
51.....	2-4- أنواعها
55.....	3- فن المقامات
55.....	3-1 إشكالية التأصيل والريادة الإبداعية
66.....	3-2 فضاء الدلالة
71.....	الفصل الثاني صور من المفارقة في مقامات الحريري
72.....	1- المفارقة الشخصية
72.....	1-1- المفارقة وسيمياء أسماء الشخصيات
75.....	1-2- مفارقة الرؤية المغلوطة
85.....	1-3- التناقض في الرؤية
99.....	1-4- مفارقة اكتشاف الذات
107.....	2- المفارقة والفضاء
107.....	2-1- تعريف الفضاء
108.....	2-2- أنواعه
109.....	2-3- المفارقة والفضاء المكاني
117.....	2-4- المفارقة والإيقاع
126.....	الفصل الثالث: صور من المفارقة اللغوية في مقامات الحريري
127.....	1- المفارقة والعنوان
127.....	1-1- تعريف العنوان
128.....	1-2- وظيفته
129.....	1-3- تحليل العنوان الرئيس والعناوين وعلاقتها بالمفارقة
134.....	2- المفارقة والتناص
134.....	2-1- تعريف التناص

137.....	2-2- التناص القرآني والمفارقة
140.....	3- المفارقة والسخرية.....
141.....	3-1- السخرية الاجتماعية.....
149.....	3-2- السخرية الدينية.....
151.....	3-3- السخرية السياسية.....
153.....	3-4- السخرية الأدبية.....
158.....	الخاتمة.....
164.....	قائمة المصادر والمراجع.....
174.....	الفهرس.....

المُلخَص

تشكّل المفارقة آلية من آليات بناء النصوص الأدبية يعمد المبدع إليها لكسر الألفة المعتادة، والخروج من المعتاد إلى غير المعتاد، إنها تجاوز لأشكال التعبير السائدة، وخلقها للبنى المألوفة، استنادا إلى خلفيّة فلسفيّة تتمّ عن تصوّر الكاتب أو الشاعر ورؤاه اتّجاه الفنّ والحياة والإنسان ووسيلة للتّورة والنقد وإصلاح أوضاع معيّنة عندما يفشل النقد المباشر أو عندما لا نملك القدرة على المواجهة لأنّ الطّرف الآخر أقوى. لإعادة بناء الواقع من جديد، وبهذا تكون إمّا استراتيجيّة تتعلّق برؤية الأديب فيرى الأشياء بعين المفارقة في كل زمان ومكان، أو تقنيّة تستخدم كقناع لتمرير نصّ ما في سياق ما ومحاولة تبيان قدر المستطاع - أشكال وصور تبديها في خطاب أدبي من الخطابات الأدبيّة المستحدثة في العصر العبّاسي، وهو "مقامات الحريري".

ضمّ الفصل الأوّل ضبط الحدود المفهوميّة لمصطلح المفارقة وخلفيّته الفلسفيّة والمعرفيّة مركزيّن على المفارقتين السقراطية والرومانسيّة. وقد عرضنا أيضا لتعريف المفارقة الأدبيّة وعناصرها ووظيفتها وأنواعها.

اشتغل الفصلان الثاني والثالث على المدونة النّظريّة "مقامات الحريري من خلال عرض صور من المفارقات الملحوظة واللغوية

وقد توصلنا أثناء رحلة البحث إلى نتائج أهمّها ما يلي:

- ضرورة دراسة المفارقة في شقيها الأدبي والفلسفي معا؛ لأنّ المفارقة في النصوص الأدبيّة ليست صيغة بلاغيّة فحسب، بل هي كذلك موقف تتّخذه الدّات من الحياة ولغة عقليّة من أرقى أنواع النّشاط العقلي. وبهذا تكون المفارقة أكثر من مجرد تقنية للمراوغة وهو المعنى الذي شاع عنها.

- أسهمت المفارقة في بناء نصّ المقامات وظهرت تجلياتها واضحة كلّ الوضوح فيها، من خلال التنافر والتضاد والتناقض لتكون بذلك صورة صادقة عن فوضى الحياة في العصر العباسي.

- تظهر المفارقة في "مقامات الحريري" ذات طبيعة مزدوجة مصنوعة وملحوظة.

- جمع الحريري بين الصّانع المراوغ للمفارقة والمكتشف الملاحظ. فالمفارقة عنده طريقة لرؤية الأشياء بمعنى إستراتيجية تحاول أن تفهم المجتمع العباسي بالإضافة إلى أنها تقنية أو قناع، يحمل من خلاله النصّ ظاهرا وباطنا هو القصد في سياق ما تكون فيه الحرية أسيرة وهو ما عاشته الدولة الإسلامية في العصر العباسي.

- استفاد الحريري من الجانب التّحريضي الثوري للمفارقة السّقراطية بالحثّ على خلخلة الثوابت الفكرية والأدبية السائدة في عصره.

- استخدام المفارقات اللفظية القائمة على البنية المزدوجة من خلال توظيف التناص والسخرية والتضاد على مستوى الشكل والرؤية.

و تصوّر لنا المقامات اضطراب الواقع العباسي و تناقضاته على جميع الأصعدة سياسيا واجتماعيا وثقافيا واقتصاديا. كما تجسّد لنا الصّراع بين الأنا والرؤية الكلية لتناقضات الواقع الذي يتضمّن العديد من الأبعاد .

Résumé

L'ironie est un mécanisme qui contribue à la construction des textes littéraires, en effet c'est une déviation indicatif faite volontairement par l'écrivain afin de rentrer dans le tourbillon de l'extraordinaire en s'appuyant principalement sur les sous entendus philosophiques imaginaire de l'écrivain ou du poète et sa vision de la vie l'art et l'homme.

Lorsque la critique directe n'aboutit pas, l'irony est un moyen de révolution, de critique et de rétablissement de certaines situations, ou bien lorsque on ne possède pas la capacité à affronter l'autre partie parce qu'elle est plus forte.

Cependant c'est soit une stratégie propre à l'écrivain, ce qui l'amène à voir une vision paradoxale à chaque lieu et chaque époque, soit une technique utilisée afin de faire passer un texte dans un certain contexte et essayer d'indiquer plus de formes et d'images exposés dans un discours littéraire innovateur à l'âge Abbasid qui est *MAQAMAT AL HARIRI*

Dans le premier chapitre, on a pu voir la définition du mot « IRONY » on a aussi pu voir le sous entendu philosophique et ceux relatés a la connaissance se basant sur les IRONYS : Socratique et Romantique, on a aussi introduit la définition du l'irony littéraire, ses éléments, sa fonction et ses types.

Tandis qu'on a élaboré dans le deuxième et troisième chapitre le code pratique « MAQAMAT AL HARIRI » en exposant plusieurs images de l'ironys notés et créés.

Au cours de notre recherche on a pu obtenir plusieurs résultats, dont les plus importants sont :

1- la nécessité d'étudier l'irony du côté littéraire et philosophique simultanément, puisque l'irony n'est pas seulement une formulation rhétorique mais c'est aussi une opinion de sois envers la vie, et un langage mentale qui fait partie des activités mentales les plus sophistiquées, sur ce l'irony est plus qu'une simple technique de tergiversation comme on le prétend.

2- l'irony a su contribuer à la construction du texte « AL MAQAMAT », ou ses reflets sont apparus très clairement, à travers la divergence et l'opposition afin de pouvoir refléter correctement la vie anarchique dans l'âge Abbacid

3-Dans les MAQAMAT D'AL HARIRI apparait le l'irony doté d'une double nature ; notée et créée.

4-AL HARIRI a su réunir le créateur qui use de la tergiversation dans l'irony et l'explorateur attentif.

Pour lui l'irony est une façon de voir les choses ; c'est-à-dire une stratégie qui essaye de comprendre la société Abbacid en outre c'est une technique ou masque dans lequel porte le texte que ce soit implicitement ou bien explicitement.

Et c'est ce qui veut entendre par la liberté prisonnière .C'est ce qu'a vécu l'état islamique.

5-AL HARIRI a bénéficié du côté de l'incitation révolutionnaire concernant le paradoxe socratique en essayant de changer les principes intellectuelles et littéraires à l'époque où il vivait.

6-Il a aussi utilisé les paradoxes verbaux constitués sur la base de la construction double en utilisant l'intertextualité, la moquerie et l'opposition au niveau de la forme et de la vision.

AL MAQAMAT reflètent la détérioration du quotidien ABBACID, ainsi que les contradictions au niveau politique, social, culturel, économique.

Le conflit entre le moi et la vision général des contradictions qui existent est claire.