الكدية

دراسة متعمقة لأدب الكدية

للأديب الراحل سلمان فراج

الكدية

سلمان فرّاج

2007

الفهرست

العنوان	الصفحة
المقدمة	6
محاورة المصطلح	9
عودٌ إلى الأصل	9
توليد الدلالة	10
مرجعية التوليد	10
حيوية الأداة / إضاءة على قراءة المعجم.....	13
بدايات الانتماء	17
تمهيد	17
صناعة الحكاية	19
السرد / الدراما	19
مراوغة الدلالة.	21
براعة الاستدلال.	23
صيرورة المغامرة	28
إرهاصات اجناسية	28
المنطلق	28
اجتهادات في التقييم	28
روافد أخرى	30
القص والخطبة	30

قصص التراث 31
حصاد القصور 31
الحمق 32
قصص الفرج بعد الشدة 33
قصص الطفيليين 33
مراوغة الخبر 35
مسوغات الجمود 35
تجاوزات الشرط 36
معالم الرؤيا / التخطي 37

الو اقع والإبداع 44
كفكاوية المناخ..... 44
حكاية الشعر والنثر..... 46
مأزق الشعر 46
الحاجة للنثر 47
لعبة أخرى 47
فتنة السرد 48
اجتماع الشعر والنثر 49

ولادة الجنس / المقامة 53
الانزياح 53
الكدية 54
جلاء المعنى 56

الكدية عند الهمذاني 61
مغالطة 61

عودٌ إلى مكدي الجاحظ 63
مقامات التسول والكدية قبل المقامات 66
صورة حائك الكلام 67
التطفل 68
البخل 68
الخطبة الخادعة 69
التخفي 71

نموذج البطل المكدي 73

مقاربات كدائية 74
مقامة الوصية 75
المقامة السجستانية..... 75
المقامة الصيمارية 75

خلاصة 78

مصادر البحث 81

الكدية

مقدمة:

يمثل هذا البحث دراسة متعمقة لأدب الكدية، حيث يسعى لتسليط الضوء على هذا الفن الأدبي الفريد الذي جمع بين الإبداع الأدبي والتعبير عن الواقع الاجتماعي بجرأة وذكاء. وتجدر الإشارة إلى أن البحث كتبه الأستاذ والأديب سلمان فراج رحمه الله، وقد أنجزه قبل وفاته بيومين فقط، لتكون هذه الدراسة آخر بصمة فكرية له، شاهدة على شغفه بالمعرفة وحرصه على استكمال عطائه العلمي حتى اللحظات الأخيرة من حياته.

غير أن هذه المقدمة قد كتبت على يد ابنه، عسى أن تفي بحق الجهد الكبير الذي بذله والده في هذا البحث، وأن تكون استكمالاً لهذه الرسالة النبيلة.

يرتكز البحث على محاور عدة، من بينها تحليل البنية السردية للمقامات، توليد الدلالات والمعاني في سياق الكدية، ودراسة الشخصيات المحورية التي تعكس صراعات العصر وهمومه. كما يتناول التداخل بين الشعر والنثر، وتجاوزات الخطاب الأدبي التقليدي، التي جعلت من أدب الكدية وثيقة فنية تُعبر بصدق عن الأبعاد الاجتماعية والنفسية للمجتمع.

من خلال هذا العمل، يأمل الباحث في تقديم رؤية معمقة تُبرز أهمية المقامة كفن أدبي، يكشف عن تحديات الإنسان، آماله، ومعاناته، ويحتفي بقدرة بديع الزمان الهمذاني على صوغ هذه القضايا في إبداع أدبي خالد. تعتبر الكدية في أدب المقامات أحد أبرز الجوانب التي تجمع بين الإبداع الأدبي والتعبير الواقعي عن أحوال المجتمع. ففي الوقت الذي يمثل فيه هذا النوع من الأدب خلاصة تفاعل ذكي مع الحيل والتقلبات البشرية، يكشف لنا أيضاً عن عمق المعاناة التي عاشها أصحاب الفكر والإبداع في ظل القيود الاجتماعية والاقتصادية التي فرضتها الدولة الإسلامية آنذاك.

ومما لا شك فيه أن المقامات لم تأت من فراغ، إذ تعكس تجربة بديع الزمان الهمذاني تنوعاً غنياً من مصادر الإلهام التي استلهمها من سياقات متعددة: حيل القصاص، طرائف المتسولين، مكر السارقين، وحكايات قطاع الطرق وأصحاب الحيل في زمنه. لقد نجح الهمذاني في مزج هذه النماذج ليخلق شخصية أبو الفتح الإسكندري، الذي مثّل الأديب

المتحايل والمتمرد على الواقع القاسي، وجعل من التطفل والتكدي أدوات للبقاء وللتعبير الأدبي الخلّاق.

وفي قلب هذا الإبداع نجد علاقة معقدة بين أبو الفتح وعيسى بن هشام، علاقة امتزج فيها الإعجاب بالانتقاد، والمطاردة بالانبهار. عبر هذا التفاعل، نجح الهمذاني في نقل أبعاد متعددة للشخصية الأدبية: مكرها، ظرفها، وتناقضاتها بين الإبداع والتكدي، مما جعله قادراً على التعبير عن تمرد الأديب في مواجهة قيود الزمان.

من خلال دراسة هذا الجانب، يتضح أن أدب الكدية ليس مجرد وسيلة لتسليط الضوء على ألوان الحياة اليومية، بل هو وثيقة حية تبرز نضال الأديب لفرض هويته وسط ضغوط التهميش والإقصاء، مما أتاح للأدب مساحة أكبر للإبداع بعيداً عن القيود الرسمية أو الشكلية. لذلك، فإن تناول أدب الكدية في المقامات لا يعبر عن فهم لتراث أدبي فحسب، بل هو تحليل معمق لصرخة إنسانية تمتزج فيها معاني التمرد، المعاناة، والإبداع.

هدف البحث:

سيسعى هذا البحث إلى تحليل تجليات أدب الكدية، من خلال تقديم دراسة متعمقة لهذا الفن الأدبي الفريد الذي جسد روح العصر وأفصح عن أحواله الاجتماعية والثقافية. سيركز البحث على عدة محاور أساسية، أبرزها:

بنية الحكاية في مقامات الكدية: استعراض البناء السردي للمقامات وتقصي الآليات الفنية التي استخدمها الهمذاني، مثل الحبكة والحيل السردية، لتسليط الضوء على مهارة الأديب في خلق صور درامية تتسم بالتشويق والإبداع.

الشخصيات في أدب الكدية: تحليل شخصية أبو الفتح الإسكندري وعيسى بن هشام، باعتبارهما مرآة تعكس تناقضات الواقع. سنبحث في السمات الأخلاقية والاجتماعية التي تجلت في هذه الشخصيات، والتفاعل الديناميكي بين المكر والخداع مقابل الإعجاب والانبهار.

الأبعاد الاجتماعية لمقامات الكدية: دراسة الظواهر الاجتماعية التي عكستها مقامات الكدية، مثل انتشار الفقر، حيل المتسولين، ودور الأدب في معالجة تلك الظواهر بأسلوب ساخر ونقدي.

الأبعاد النفسية في أدب الكدية: استكشاف البعد النفسي لشخصيات المقامات، وخاصة تمرد الأديب على الأوضاع المجحفة والآثار النفسية للتهميش والفقر والاضطرار للتخفي خلف أقنعة التطفل والتسول.

أثر أدب الكدية على الأدب العربي: تحليل إسهام هذا النوع الأدبي في تطور السرد العربي وتأثيره في معالجة القضايا المجتمعية بأسلوب أدبي يدمج بين الترفيه والرسالة العميقة.

يهدف البحث في النهاية إلى تقديم صورة شاملة عن أدب الكدية باعتباره تعبيراً حياً عن معاناة الإنسان وإبداعه في مواجهة الواقع، وكيف نجح الهمذاني من خلال مقامات الكدية في تقديم عمل أدبي تجاوز قيود الزمن ليصبح شهادة خالدة على معاناة الإنسان وسعيه الدؤوب لتحقيق التوازن بين الأمل واليأس، التمرد والخضوع، الإبداع والتذلل.

محاورة المصطلح

عَود إلى الأصل

المصطلح (مُكَدِّي) هو اسم فاعل من الفعل المزيد بتضعيف العين: (كَدَّى) والثلاثي منه ناقص علته ألف واويه الأصل أو يائية الأصل: (كدا / يكدو، كدَى يَكدِي) ، أو ياء (كدِيَ يَكدَي). والمعنى لهذا الثلاثي لا يبدو مختلف الدلالة العامة [1]، فالواوي منه يأتي بمعنى العطل والتأخر:(كدا الزرع أو كدت الأرض بمعنى تأخر النبت) ، وقد يكون متعديا مثل:) كدا البردُ الزرعَ أي إنه أخَّر نبته). وكذلك المنتهي بألف لينه مثل:) كَدَى الرجل إذا بخل وقل عطاؤه)أو بالياء مثل:) كدِيَ الرجل إذ كف عن الشيء أو كف عن العطاء، أو كف عن الحفر إذا واجه الصلابة(، أو ويأتي متعدياً مثل (كَدَى عطاءَه بمعنى حبسه).

فأصل المعنى في الأُصول الثلاثة: كَدَا، كدِي، كَدَى متشابه في حالتي اللزوم والتعدية وهو المنع والانقطاع. ولا تشذ المعاجم الأُخرى – قديمها وحديثها - عن هذا الإرجاع.

توليد الدلالة

من ناحية أُخرى فهي تتفق في التوكيد على أن مفهوم المكدي هو صفة من يعتمد الالحاح في تسوله. ولعلّ أول من استخدم هذا المعنى في الكتابة هو الجاحظ في " حديث خالد بن يزيد " الذي يصف سائلا استرجع منه الدرهمَ وأعطاه فلساً وعندما استقبح الحضور عمله قال في وصف هذا السائل: " ليسَ هذا من مساكين الدراهم، هذا من مساكين الفلوس والله ما اعرفه إلا بالفراسة " فسأله الحضور: " وإنك لتعرف المُكِدّين؟ " [2]

من هذا الحديث نفهم أن التعبيرين مساكين الفلوس ومكدين أتيا بنفس المعنى إزاء هذا السائل المتسول الذي عرف خالد بن يزيد حقيقته بالفراسة، فهو ليس مجرد سائل، وليس مجرد مسكين، إنه مسكين لا يستحق الدرهم ويكفي لمثله الفلس، إذن هو مسكين مشبوه - انه مُكدّي.

فالمكدي بهذا المعنى مستول يتظاهر بالمسكنة - أي يتصنع للتسول ويتلبس له صفة المسكين - للتحايل على الناس من اجل الحصول على المال وما أشبه [3]. وأورد الجاحظ في كتاب الحيوان(الحيوان:8/4) " أصحاب الكديه " [4] للدلالة على جمع مكدى. وبعد الجاحظ صارت كلمة كُدْيه أو تكديه تشير الى صنعة المكدي والتي تعني التسول الخاص بشحاذ جوال أو متشرد يستعين بمقدرة خاصة على الكذب وإتقان المراوغة لفتح جيوب المغفلين ممن يؤخذون بفصاحة كلامه المخادع، كما ذكر شارل بلات في مقاله الوارد في الموسوعة الإسلامية " مكَدّي UAKDI M": إنه " صاحب الكِدَاء"[5] وهو من يمارس الكدية أو التكدية.

مما سبق نرى أن المعنى الكامن في الأفعال الثلاثة كدا , كَدِي وكَدَى أفرز مصطلحات جديده لم تعرف اصطلاحيا قبل الجاحظ –على مستوى النص الأدبي - وترتكز على هذا المعنى ، وهذه المصلحات هي :كُدية , تكدِيَة, أصحاب الكُديه , صاحب الكِداء , ومُكَدي ، فكيف تناهى معنى المنع الذي تتضمنه الأفعال الثلاثة : كدا ، كدى وكدي الى معنى اصطلاحي يشير إلى نوع من التسول ، مشتَبَه التحديد ، فهو في حديث خالد بن يزيد حاذق بكل حيل اللصوص ، قادر على الأنس والجن ، مصاحب للملوك والوزراء ومتمكن من العلوم الطبيعية ومن السحر وهو إلى ذلك شديد البخل . أمّا في حديث آخر ينقله البيهقي في كتاب المحاسن والمساوئ (ألفه بين عامي 295 – 320 في خلافة المقتدر [6]) عن الجاحظ (ت 159- 255) فهو واثق من صنعته وقدرته على إيهام الناس بخطبة فصيحة مبنية على الكذب وذلك للاحتيال عليهم وحملهم على إعطائه [7]. فالمصطلح إذن يتضمن في كل الأحوال معنى الحيلة والإلحاح ثم لا يلبث أن يجعل المعرفة الراسخة بالأدب مع القدرة على الإبهار بخطبة فصيحة ميزة يجب أن يتحلى بها المكدي كما سنرى في بطل مقامات بديع الزمان الهمذاني في نهاية القرن الرابع الهجري (358 – 396) [8].

مرجعية التوليد

مما لا شك فيه إن ألفاظ اللغة المتداولة الحية تكتسب دلالات جديده بعامل اتساع التجربة الحياتية واحتكاكها المتواصل بالحياة اليومية وإلحاح الحاجة إلى تقريب المعنى وإيصاله بأقصى ما يكون من الحميمية، خصوصاً فيما يستجد من الظواهر والدلالات التي تحتاج الى دوال لم تكن ميسرة لها في القاموس المتداول، الأمر الذي يثري اللغة ويطوعها لاستيعاب الحياة والتواصل مع كل ظرف. وليس أدل على هذه الظاهرة من المصطلحات الآنفة الذكر التي نحن بصدد تبرير اشتقاقها أو شيوعها على النحو المذكور.

وجدت في كتاب الحيوان للجاحظ في باب " جُحْرُ الضب وما قيل[9] " هذا النص الذي يسهل علينا أدراك هذه الظاهرة: " قالوا من كَيْسِ الضب انه لا يتخذ جحره إلا في كدية وهو الموضع الصلب. أو في أُرتفاع عن المسيل والبسيط، ولذلك توجد براثنه ناقصة كليله لإنه يحفر في الصلابة ويعمق الحفر ".

وتحت باب " عود الى أعاجيب الضَب " يستشهد الجاحظ ببيت من الشعر للشاعر البصري -البطين بن أُميه الحمصي - في وصف الحزم وتحصيل العيش مستدلا بكَيْس الضب وحزمه إذ يقول: "

وكلّ شيء مصيب في تعيّشه ... الضبّ كالنّون، والإنسان كالسّبع "[10]

أليس في هذا الوصف ما يجعلنا نستشعر الدلالة؟ الضب والأنسان صنوان في تحصيل معاشهما: هذا كالسيف وهذا كالسبع. والضب لا يسكن إلا في كُدْية وهي الأرض المرتفعة من الطين والحجارة، وهي الصفاة أيضا –كما جاء في لسان العرب -، وهي لذلك ممتنعة على الفلح أو الحفر. والضب – كما شبهه الشاعر –كالنون في حزمه أي في إصراره على الحصول على بيته بالحفر المضني حتى تَكل براثنه وتنقص، وهو لا يكل

ولا يتوقف إلا وقد حفر له جُحْراً يأويه ويحميه من غائلة الدهر. وهذا السلوك أثار الشاعر فجعله من العزم والكيس لما يتمثل فيه من الإلحاح والمثابرة حتى إصابة الهدف. الضب إذن في عين الشاعر نون في المضاء، وهو جدير بهذا الوصف. أفلا يكون الضب من حيث هذه الصفة هو المكدي الأصل؟ ... وتشبيها به جاءت التسمية؟ ...فهو اولا صاحب الكدية _أي صاحب الحفرة المحفورة في الصخر – أو صاحب الصفاة التي جعل فيها جحره / حفرته التي احتفرها، وهو ثانياً لم يحصل عليها إلا بعد أن اعد لها عدته /أظافره الحادة، وبعد أن تهيأ لتحمل مشاق العناء والمثابرة /الحفر في الصخر وقد وطن العزم على ذلك، وبعد أن حدد الموقع بحكمة ودهاء قبل كل ذلك – مكان مرتفع يرى منه الأشياء فيتحرص منها بما له من مناعة الصخر وإشراف المكان.

ثم لنتأمل ما أعده الضب بعد ذلك لمن يقتحم عليه جحره: فقد أورد الجاحظ في باب " احتيال الضب بالعقرب " ما يلي: " وزعمت العرب انه يُعِدّ العقربَ في جحرِه، فإذا سمع صوت الحرش استنفرها، فألصقها في عَجُبِ الذنب من تحت، وضم عليها، فإذا أدخل الحارش يده ليقبض على أصل ذنبه لسعته العقرب "[11].

انه ليس صاحب الكدية فحسب، وهو ليس المشرف الممتنع العارف فحسب، بل انه صاحب الحيلة الذكية المبهرة التي تنطوي أيضا على خرق للعادي المألوف من تعذر اصطناع العقرب

وتذليله بهذا الضم /العناق المستحيل الذي يغلق اللعبة به فينتزع استمراريته ويدهشنا ويجعلنا ننظر إليه بعجب يعوضه منا عن صغر حجمه وجبنه ووضاعته الظاهرة للعيان.

والمكدي، كما تعلمنا كتب الأدب قد تسلح بالمعرفة من كل باب ليحتال على معيشته في كل مكان وزمان أثناء تجواله وترحاله، وهو يتخير المكان ويتخير الزمان لينقض (بحيلته) فينطبع في أذهاننا كمن يقف على شرف من المعرفة بإزاء وضاعة البسطاء أو المغفلين ويتحصَّن في حصن حصين من التجربة والعلم ومن التمويه بالحيلة الذكية لكي يبهر الناس فيفتحون له جيوبهم مكرهين، ثم ينغلق المشهد وقد انتزع فيه ما يؤكد استمراريته باستمرارية اللعبة.

إلا من تتطابق في هذه المقارنة؟ وإذن فليس من غير المعقول أن تكون المصطلحات الأدبية " مكدي " و "صاحب كدية " و " تكدية " " وكداء " مستعارة من صفة الضب الذي جاء في كتاب الحيوان وقد ألفه بعيد كتاب البخلاء بزمن قليل [12] ثم لنر أي ميزة أخرى نسبها العرب للضب تعبيرا عن انبهارهم بما هو عليه من النفاذ والتفرد دون غيره من المخلوقات بالاستحواذ على أكبر طاقة من الفحولة لا تتيسر للإنسان ولا لغيره من الحيوان. فقالوا إن له "أيران " حتى أن إحدى النساء قالت في زوجها:

وددت بأنه ضب وأني ضُبَيْبَة كدية وجدت خلاء [13]

أسوق هذه المقاربات للتدليل على المعنى الأدبي للمصطلح، إذ أنها معا - بما تخلقه من مفارقات نتيجة اجتماعها بما فيها من الدهاء المحكم والصبر والسيطرة على زمام الحدث والغلبة فيه، إضافة إلى فحولة خارقة - تجعل أحقر الهيئات محلا للأعجاب وتخلق الدهشة.

لم أتطرق إلى التوليد المعجمي لهذا المصطلح بعد. وكل قصدي هو الإشارة إلى أن استبدال صاحب الكدية / الضب، بنو ع خاص من المتسولين _ممن يعمدون إلى التزود بالعلم وفنون الأدب، ويتخذونه بالحيلة والدهاء سلاحاً للتكسب _ ليس أمراً بعيدا عن الواقع الذهني لذلك العصر.

لابد بعد هذا من تصور الأوعية اللغوية التي حملت الدلالة عبر تحولاتها وطرحتها للتداول الجماعي – وهو الأسبق كما سنرى –، ومن ثم للتداول الأدبي:

حيوية الأداة / إضاءة على قراءة المعجم

لو اعتمدنا على الفعل الثلاثي الواوي الألف كدا يكدو المتعدي بمعنى (منع الشيء) فقد جاء في لسان العرب : "كدوتُ وجه الرجل" بمعنى خدشته والدلالة هي أنني فعلت هذا لأرده أو أمنعه وأصده .وجاء أيضاً من الرباعي(أفعل) : " أكديته عن الشيء " بمعنى أرجعته عنه , أفلا يجوز أن يكون الإلحاح في التسوّل نوعا من الخدش أو الحفر في (وجه)تمنع الممتنعين عن العطاء ، أو – بمعنى آخر - إرجاعهم عن تمنعهم إزاء رغبة الكادي (اسم الفاعل للفعل المتعدي كدا) أو المُكْدِي (اسم الفاعل للفعل الرباعي أكدى على وزن أفعل ، وهو يفيد ازالة ما يعترض) تماما كما يفعل الضب في الإلحاح على خدش الصخرة لصد تمنعها عليه أو محو صلابتها ، نحو : أعجمت الكتاب أي أزلت عجمته بنقطه.[14] والعمل من هذين الفعلين هو الكدو أو الإكداء.

إلا أن المصطلح المتداول هو كداء وفاعله صاحب الكداء[15] من الفعل كادَى على وزن فاعَلَ ، وهو يحمل معنى أعمق وهو المنازلة او مثل : "جاهد جهاداً ومجاهدة " و "قاتل قتالاً ومقاتلة " ، أو الموالاة مثل : " تابع متابعة "[16] . فكأنما صفة العمل هي الإلحاح على الخصم أو الالحاح على الفعل ومتابعته لتحقيق الغلبة، وقد رأينا من مزايا الضب أنه صاحب الغلبة بما لديه من استشراف وحيلة وامتناع كما هي الحال بصاحب الكداء. والكدية على وزن فُعْلة، على شاكلة " صُحبة " و " عُمرة " و " لُعبة، تكتسب في هذه الحالة معنى القيام بفعل الحفر الملحاح في الصخرة وتطويعها أو معنى اتخاذها دائما وسيله لاستمرارية الحياة / استمرارية اللعبة.

والمصطلح المتداول للدلالة على الفاعل الذي يمتهن الكداء هو " مُكَدِّي " من الفعل الرباعي المضعف " كدّى " على وزن فَعَّل الذي يفيد معنى تكثير القيام بالفعل أي: يكدو، يَكدِي، يكدَى كثيرا، أو يفيد تكثير المفعول أي: أصاب كثيرا من الناس بفعله هذا، أو تكثير الفاعل: إشارة إلى كثرة الذين يقومون بهذا الفعل بمعنى أنه منتسب لأناس كثيرين هذه هي صفتهم. وقد يفيد إزالة الشيء ومحوه (كإزالة تمنع الصخرة مثلا أو إزالة تمنع الناس عن العطاء)، او يفيد التوجه نحو الشيء أو الصيرورة (فالمكدي من يتجه للكداء أو يصير كذلك)، أو يفيد نسبة شخص ما إلى مصدر الفعل أي اعتباره ممن يقوم بهذا العمل، فهو الذي يعتبر شخصا ما مكدَّىً أي موسوما بصفة من يمارس الكداء، أي هو رئيس مجموعة من المنضوين على يديه لممارسة المهنة [17].

وعليه فإن اسم الفاعل "مكدِّي" للفعل "كَدَّى" يحمل معان عدة مثل: الذي يكثر من الكداء أو من إصابة الأخرين بكدائه، أو الذي يضم إلى جماعته متسولين من هذا النوع ويعتبرهم تحته أصحاب كداء، أو هو المنتسب لمهنة الكداء، أو المنتسب لأصحاب الكداء.

على انه ليس من المستبعد أن يكون المصطلح الأدبي معتمدا على معنى آخر مجاور وهو " الكاديه " من الفعل كدِيَ (اللازم) أو من كَدَى (المتعدي) وهو بمعنى شدّة الدهر (البستاني، محيط المحيط)، وقد جاء في لسان العرب " اكدى فلان " أي افتقر بعد غنى، وجاء أيضاً "كَدِيَ الكلب" إذاً غَصّ بعظمة، وهو معنى فيه ضيقٌ بعد سعة، والدلالة في هذه الحالة هي تقمص دور المحتاج بعد غنى والقيام بالإيهام بذلك، والمكدّي هو من يكثر من القيام بهذا العمل.

بناءً على ما تقدم فالمكدي هو القادر الحاذق في هذه المهنة، أو هو ببساطه من يمثل دور المصاب بمعاشه بعد السعة. وكلا المعنيين: الأول الذي يقيّم حذقه وإتقانه، والثاني الذي يصف حاله، يشتركان في نفس الدلالة، وهي صفة المحتاج أو الذي يتظاهر بالحاجة وينبري بفصاحته للإيهام والتغطية من اجل الدخول إلى جيوب من يقعون في حبائل كلامه المنمق الفصيح.

وأخيرا، فقد يريحنا من كل هذا الاجتهاد والتخريج إرجاع المصطلح "كدية " إلى الكلمة الفارسية: "***gada***"[18] (جَدا) ومعناها: مُعوَز، فلعلها تسربت إلى العربية، سابقا او لاحقا، لتشير إلى هؤلاء الشحاذين والمتسولين من الفئة الساسانية [19] وذلك كمصطلح عامي متداول، فدرجت في الكلام العادي ثم دخلت في الكتابة الأدبية لأول مرة عند الجاحظ [20] فتعربت بيسر لما بينها وبين كلمة كدية العربية من تشابه في اللفظ والإيحاء، وصار الاشتقاق منها بصفتها من كلام العرب.

المراجع:

1. ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، مصر، باب (كدا، كدِي). وانظر كذلك: الكرجي حسن سعيد، الهادي إلى لغة العرب، دار لبنان للطباعة والنشر ،1992. والبستاني بطرس، محيط المحيط، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1993.

2. الجاحظ، البخلاء، دار بيروت للطباعة والنشر ودار صادر للطباعة والنشر، بيروت، 1960 ص 56.

3. EI_2 , MUKADDI, PP, 494.

4. بلات شارل، الجاحظ في البصرة وسامراء وبغداد، ترجمة إبراهيم الكيلاني، المؤسسة الثقافية للنشر والتوزيع، دمشق، 1960، ص328.

5. EI 2, PP. 494.

6. بروكلمان، شارل: تاريخ الأدب العربي، نقله إلى العربية عبد الحليم النجار، دار المعارف، مصر، ط 2، 1969، ج3، ص136.

7. البيهقي، إبراهيم بن محمد: المحاسن والمساوئ، قدم له وحققه الشيخ محمد سويد، دار إحياء العلوم، بيروت، 1998، ص 644-646.

8. الهمذاني، بديع الزمان: مقامات، شرح وتقديم محمد عبده، " ط 5، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1965.

9. الجاحظ الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة البابي الحلبي وأولاده، مصر، (بدون تاريخ) ص 39.

10. ن. م، ص 57.

11. ن. م، 58.

12. الحاجري طه: البخلاء للجاحظ، حق نصه وعلق عليه، المقدمة، دار المعاف، مصر، 1963، ص37.

13. الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، ص59.

14. السيد، أمين علي: في علم الصرف، دار المعارف، مصر، 1985، ص 47.

15. أنظر ملاحظة رقم 5 أعلاه.

16. السيد، أمين علي: ص 49.

17. ن. م: ص 48.

18. C.E Bosworth, the mediavel Islamic underworld, The Banu Sasan in Arabic Society and - Literature, Leiden Bril1. 1976. وانظر كذلك: EI2, PP 494.

19. بوسوورث، الملاحظة السابقة، و د. إبراهيم جريس، "الكدية في المقامات الحريرية" الكرمل، عدد 17، 1996، ص 134. وانظر: كليطو، عبد الفتاح: المقامات، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توفال للنشر، الدار البيضاء، 1993، ص 43.

20. انظر الملاحظات 2، 3، 4 أعلاه.

بدايات الانتماء

تمهيد:

العرب بطبعهم أهل بداوة نشأوا على التنقل، وبسبب ما كانوا عليه من شظف العيش في صحرائهم فقد حمدوا الترحال. والشجعان منهم احتملوا أخطار السفر للإغارة واقتناص الغنائم حتى قيل في مدح الرجل

بأنه " عالي الهمّة " أو "بعيد الهمة "، وضربت الأمثال لذلك فقيل: " كلب جوال خير من أسد رابض " [1]، وقيل أيضا: " من إلى دماغه صائفاً غلت قدره الغزو"[2]، وكانت هذه صفة الصعاليك الفرسان منهم كالشنفري وكعروة بن الورد الذي يقول لزوجته حين تمنعه من الغزو:

دعيني أطوّفُ في البلاد لعلَّني أُفيد غِنَىً فيه لِذِي الحقِّ مَحْمَلُ [3]

وفي مناسبة أخرى يقول:

ومن يكُ مثلى ذا عيال ومُقتراً من المال يَطْرَحْ نفسَهُ كلَّ مَطرَحِ [4]

وهو يحتقر الذي يعتمد على زاد غيره فيقول:

لحا الله صعلوكاً إذا جَنّ ليلهُ مُصافي المُشاشِ آلِفاً كلَّ مُجزرِ

يعُدُّ الغِنَى من نفسه كلَّ ليلةٍ أصاب غناها من صديق مُيَسَّرِ [5]

إذن هنالك نوعان من المعدمين: أحدهما يحصل على قوته (أو على ما يقدم به حقوق الضيافة/ التمكن من استمرارية البقاء في دائرة النسق الاجتماعي) بما أُوتي من أدوات وهي هنا الشجاعة والسفر، والثاني كسول متبلد يحصل عليه من فتات موائد الأغنياء.

وكان من الشعراء من سخّر شعره للمدح والتكسب كالأعشى والنابغة (الذي اختلف الرواة في حقيقة الدافع الذي حدا به إلى مدح المناذرة والغساسنة، إذ اعتبرها بعضهم رعاية لمصالح قبيلته) [6] وكذلك حسان بن ثابت فقد مدح الغساسنة ونال عطاياهم [7]. وكان

الحطيئة يتكسب بشعره، ولما لم يعجبه العطاء كان يهجو واصفا مهجوه بالبخل على النحو التالي:

تشاغل لما جئت في وجه حاجتي وأطرق حتى قلت مات أو عسى

وأجمعت أن أنعاه حين رأيته يفوق فواق الموت حتى تنفسا [8]

وكان الناس يخشون هجاءه. روى ابن عبد ربه من خبره ما يلي: " قدم الحطيئة المدينة فوقف على عتيبة بن النهاس العجلي فقال: أعطني. فقال: ما لك عندي حق فأعطيك، وما في مالي فضل عن عيالي فأعود به عليك. فخرج من عنده مغضبا، وعرّفه به جلساؤه فأمر برده. ثم قال له: يا هذا، إنك وقفت إلينا فلم تستأنس ولم تسلم وكتمتنا نفسك، كأنك الحطيئة؟ قال هو ذلك، قال: اجلس فلك عندنا كل ما تحب، فجلس ....." وتقول الرواية إنه أرسل معه خادمه إلى السوق واشترى له كل ما شاء [9]

وأما الأعشى فيصف تجواله في البلاد متكسبا:

وقد طفت للمال آفاقه عمان فحمص فأوروشَلِم

أتيت النجاشي في أرضه وأرض النبيط وأرض الحرم [10]

مما تقدم نفهم أن التسول بالشعر كان مهنة عند بعض مشاهير الشعراء قبل قيام الدولة الإسلامية فبعضهم تصعلك مشهرا سلاحه وشعره للتدليل على إصراره على الحياة بالغزو والسلب، وبعضهم مدح الملوك فاغتنى، وبعضهم مدح الناس تطفلا أو هجاهم وحصل منهم على مبتغاه. فالشعر إذن آلة الإبداع كان عنصرا هاما من أسباب الحياة لمن لم تكفل له قبيلته الحياة التي يريدها، فبه يتسول على ما وصفت، وسمي هذا النمط من التسول تكسُّبا، وتمثلا بهذا النمط درج اصحاب الكداء على الاستفادة بأدبهم للتسول لما ضاقت عليهم ابواب الممدوحين وذهبت نكهة الشعر وما كان لها من سحر في القلوب. حتى صار غرض الشعر في الغالب إنما هو الكذب والاستجداء لذهاب المنافع التي كانت فيه للأولين كما يقول ابن خلدون [11]. وزاد هذه الهمة اتساع البلدان في وجه الأعراب بعد قيام الدولة الإسلامية، فإن الحياة الجديدة استدعت الخروج من الجزيرة إلى الأنحاء المترامية الأطراف من الأمصار المفتوحة والانتشار فيها كَفَاتحين او مستوطنين، فاتسع تنقلهم في البلدان، وقد قال الرسول: "سافروا تصحوا وتغنموا [12]

ولعل هذا المزاج الذي ينطوي على تخطي القريب إلى البعيد لغزوة أو تكسب مع ما هيأته الدولة الإسلامية من أسباب الرفاهية والغنى والملك، وما استتبع ذلك من امتلاء بيت المال من أموالٍ جرى تقسيمها جراية [13] على المسلمين المحاربين، ثم الأغداق منها لاجتلاب القبائل

[14]. لعل هذا المزاج قد دفع الاعراب الى تطلب العطاء من الخلافة وبيوت المال والسادة الجدد وازدادت الضرورة لذلك بعد أن تناقص تدفق المال على بيت المال لتوقف مد الفتوحات، وتضعضع نصيبهم منها. وكان للصراع القبلي الذي ظهر بعنف من جديد في العهد الأموي على كل مستويات النظام الحاكم أثره في عدم الاستقرار الاجتماعي [15]، فوفدوا إليهم طالبين من مال الله ليستعينوا به على حاجتهم معتمدين في ذلك على تدبيج خطبة فصيحةٍ تصف بؤسهم وتعلل حجتهم في مقدمهم [16]، ومع الزمن واتساع المطالب أصبح التحايل للرزق مذهباً اتخذ إشكالاً من التكسب والتسول والتطفل واللصوصية والتكِدي على ما سنرى لاحقا. وعليه فليس من فضول الكلام القول بأن الاعتماد على بضاعة القول الفصيح المؤثر في النفوس إنما هي ذات جذور في العقلية العربية [17]، وإن كانت في الأساس ضرباً من فروسية الأداء شعراً أو نثراً يلتزم فيها صاحب القول بحفظ ماء الوجه وصون الكرامة التي يلتزمها أو يتصنعها أنفة لنفسه أو لقومه، فهو يقول قولا شريفا في حضرة شريفة.

صناعة الحكاية

اهتم خلفاء الدولة الأموية بالشعراء لمدحهم وإظهار فضلهم، وشغلوهم بتطلب ذلك عن طريق الإغداق عليهم كما فعل الغساسنة واللخميون من قبل، ومثلهم فعل ولاتهم وقلدهم علية القوم، فعادت للشعر مكانته بعد أن حط منها ظهور الإسلام، وكان سلاحا مهما في خضم الصراعات السياسية والعرقية والقبلية التي شهدتها الدولة الإسلامية والتي كان للبلاط يد ذات غرض فيها [18]، فلا غرابة إذن أن يصطنع ذوو الشأن الأحداث لتخدم غاياتهم عندما تصبح هذه الأحداث أخبارا يتناقلها الناس.

وفي زمنهم برز الاخطل وجرير والفرزدق. وكان جرير أكثر الثلاثة طلباً للتكسب ما بين الشام والعراق وانحاء الجزيرة العربية [19]. وبينما أصبح الاخطل شاعر البلاط في دمشق أصبح جرير شاعر الحجاج في الكوفة.

السرد/الدراما : وقصة جرير مع عبد الملك بن مروان تحمل الكثير من هذا الجو الذي أدلى فيه الشاعر بدلوه للحصول على *الحظوة* عند الخليفة بعد أن ظفر بها عند الرؤساء والأمراء ، وقد جاءت في "كتاب التاج في أخلاق الملوك"[20] للجاحظ ومفادها أن الحجاج أوفد جريراً مع ابنه محمد إلى عبد الملك فصده عبد الملك لأنه اعتبره شاعر الحجاج وأبى أن يسمع منه

إلا مدحه للحجاج ، ففعل ، ولما انتهى من إنشاده طلب عبد الملك من الأخطل أن يسمعه مدحه له ، فلما انتهى قال له عبد الملك : " أنت شاعرنا وأنت مادحنا , قم فاركبه : قال فألقى النصراني ثوبه وقال : جَبِّ يا ابن المراغة " ، ولم يخلّص جريرا من هذه الورطة إلا تدخل الحاضرين ، فخرج من عند عبد الملك " أخزى خلق الله حالاُ " . على أن محمد ابن الحجاج رجع به يوم الرواح إلى عبد الملك ليودعه فقال: "يا امير المؤمنين هذا جرير وله مديحٌ في أمير المؤمنين، فقال: لا، هذا شاعر الحجاج "، عندها اندفع جرير قائلا: " وشاعرك يا امير المؤمنين قال: لا"، فلما رأى جرير سوء رأيه أنشأ يقول قصيدته التي مطلعها:

أتصحو أم فؤادك غير صاحِ؟ . . .

إلى أن وصل البيت:

ألستم خير من ركب المطايا وأَندى العالمين بطون راحِ

فاستوى الخليفة جالساً وكان متكئاً فقال: " بل نحن كذلك، أعِدْ، فأعاد جرير، وذهب ما كان في قلب عبد الملك ثم التفت إلى ابن الحجاج وقال: "ترى أم حرزة (زوجة جرير) ترويها مائة من الإبل" فأجاب جرير:

" إن كانت من فرائض كلب فلم تروها، فلا أرواها الله " فأمر له بمائة فريضة، ويتابع جرير الحكاية: "ومددت يدي وبين يديه صحائف أربع من فضةٍ قد أ هديت اليه فقلت: المِحْلبُ يا أَمير المؤمنين فأخذت منها واحدة، فقال: خذها، لا بورك لك فيها. قلت كل ما أخذت يا امير المؤمنين مبارك لي فيه.

الحكاية السابقة مروية على لسان جرير نفسه ولا شك في أنه كان تواقاً لعطاء الخليفة بعد الحجاج، وهي غاية ما يتمناه الشاعر المتكسب، على أننا نلحظ أن الحجاج والي العراق أرسل ابنه مع جرير ليزكيه إلى عبد الملك وليظهر له مدى اهتمامه بأن يوفد إليه لسانا ينطق بمدحه ويزكّي مآثر خلافته لدى المسلمين، وقد كان الولاة أعرف الناس برغبات النظام وأسراره.

ثمة قصة مشابهة مفادها أن محمد بن أيوب بن جعفر بن سليمان أمير البصرة في زمن الخليفة المأمون يوفد إليه أحد شعراء البصرة ليمدحه ويذكر فضل الأمير عنده، فيرغّبُ هذا الشاعرَ بوفرة كرم المأمون ويعطيه دابّةً وثلاثمائة درهم ويرسله [21].

مراوغة الدلالة: في الحكايتين السابقتين أمرٌ يثير الانتباه وهو الشك في براءة الحدث وعدم خلوه من الصناعة على النحو الذي آل إليه، وهنالك أكثر من دلالة تشير إلى أحد أمرين: إما أنه حدث مرسوم ومخطط له وإما أنه مُصَنّع من قبل الراوي، وفي الحالين يشتمل الخبر على أكثر مما يحمله الظاهر من براءة وعفوية:

الحجاج يرسل ابنه محمد مع جرير لكي يزكّيه عند عبد الملك بن مروان فلا يجد جرير عنده إلا الرفض ومن ثم الإهانة المذلة كما مر في الحكاية، ثم يعود ابن الحجاج بجرير مرة أخرى وجرير غير هائب أن يحدث له ما حدث في المرة الأولى، وتتجلى جرأته رغم إصرار الخليفة على عدم الأذن له حين يخاطبه - بلا استئذان - منشدا بما يشبه التوبيخ: " أتصحو أم فؤادك غير صاح؟ ... " والخليفة متكئ لا يهتز، ويتابع جرير الخطاب الشعري متحولا إلى المديح فيحرّك مشاعر الخليفة ويحوّل رفضه إلى قبول ثم إلى مكافأة: مائة فريضه، -أيّ سحر هذا؟! – فتزداد جرأة جرير ويشترط أن لا تكون من فرائض كلب تلميحا بانتمائهما القيسي وتلميحا مناكيا بالحزب الكلبي الذي يساند الأمويين في سوريا والذي ينتمي الأخطل إليه، وبعدها يمد يده ليأخذ صحيفة الفضة لتكون محلباً دون اذن، كل هذا والخليفة راض يحتمل وقاحته. ولم يخرج من حضرته إلا بعد أن ردّ على قول الخليفة له: " لا بورك لك فيه " برد لا يخلو من جرأة وقحة: " كل ما أخذت يا امير المؤمنين مبارك لي فيه ".

أليس في هذا السرد نوع من التمثيل يعلن الظاهر فيه عكس ما يبطن؟ ...يبدو الحدث مصنّعا لغاية غير معلنة، إذ لا يعقل، مهما كانت أدبيات التخاطب، أن يقبل الخليفة خطاب جرير كما حمله السرد لنا، وهو الذي فعل به أمس ما فعل، لو لم يكن المشهد ممسرحًا إما بالرواية أو بواقع آخر غير منصوص عليه قد أوحى بالرواية على هذا النحو. إن قراءة ما بين السطور تشير إلى أن الحجاج والخليفة والشاعر –كل منهم يمثل دور المتجاهل لحقيقة اللعبة المرسومة والمعروفة للجميع ، ويقوم بدوره على أكمل وجه : الخليفة راغب في استدراج جرير ، والحلاج راغب بتقديم الهديّة للخليفة على هيأة شاعر قيسي قد صلب عوده ولم يطوّعه بنو أمية بعد ، ومحمد ابن الحجاج يسفر بهدية أبيه ليمهد للدراما فيضبط الإيقاع ويمنع الخطأ ، وأما جرير فيبدو أنه لم يكن مغيبا تماما عن الحكاية فتجرؤه في الزيارة الثانية لا يمكن فهمه إلا من هذا الوجه ، إننا إذن أمام أحداث مخيلة تتجلى فيها مظاهر الإيهام والتمويه ، انها تمثيليه يشترك فيها الوالي والخليفة وجرير والحاضرون ليكون تسخير جرير للدور فعلا يتوسل فيه الشاعر ويهان على الملأ ، ثم يتوسل ويتقدم بالمديح ، فيجيء العطاء سخيا بعد أن قدم أقصى ما عنده ، وبعد أن خُيّل أن الخلافة حريصة على أموال الدولة ، وحريصة على أن لا تستجدي خدمة العامة ، وأنها مكتفية بما لديها من وسائل القول كما

الفعل ، وأن عطاءها لا يكون إلا لحق او لعطف على إلحاح يهين صاحبه . ومما يدعّم هذا التفسير كبر الأعطية التي حصل عليها جرير رغم كل ما سبق.

يبدو أن هذا اللون من صناعة الحدث /الحكاية - سواء من قبل السلطة موضع السؤال، أو من قبل الراوي – قد انتشر في العهد الأموي، عهد استيقاظ الصراعات القبلية والصراعات العرقية والمذهبية، والتي ازدادت حدة في العهد العباسي.

لنعد إلى حكاية أمير البصرة الشاعر "الظريف" أبي نزار، ها هو الأمير يروي الحكاية فيقول:

" وكنت آنس به فأردت أن أخدعه فقلت: يا أبا نزار أنت شاعر وظريف والمأمون أجود من السحاب الحافل والريح العاصف فما يمنعك منه؟ "

وبما أن الشاعر يفهم اللعبة فإنه بعد أن استعد بما جهز له الأمير من أمر السفر من الدابة والمال جاء اليه ليسمعه الأرجوزة التي نظمها للمأمون، فقرأها عليه دون أن يذكر دور الأمير في إرساله له ودون أن يثني عليه فيها، فعاتبه الأمير، فقال الشاعر: " ايها الامير، أردت أن تخدعني فوجدتني خدّاعاً. أمَا والله ما لكرامتي حملتني وجُدتَ لي بمالك الذي ما رامه أحدٌ إلا جعل الله خدّه الأسفل، ولكن لأذكرك " وأنشده الأرجوزة من جديد فكان فيها ما أراد فقال: " أَعنتُ فَجُدتَ "، اذن العملية مبنيه على خدعه لم يتحرّص الأمير لإخفائها والشاعر يعرفها ويرد بمثلها. واخيراً يلتقي ابو نزار بالمأمون وهو في غزوة يوم بارد، فقصد العسكر، فاعترضه شيخ على بغلة فلم يعرفه، فيسأله الشيخ عن هويته ومراده فيخبره، فيتحايل الشيخ عليه ليسمعه الأرجوزة وهو يتمنع، وأخيرا يقنعه بأن سيعطيه ما يأمله من عطاء الخليفة وهو ألف دينار إذا كان الشعر جيدا والكلام عذباً فبذلك يريحه من عناء الوصول، فيفعل.. وبعدها يعرف أن الشيخ هو المأمون. فيخاف لكن المأمون يطمئنه ويعطيه ثلاثة آلاف دينار.

سواء كان الوصول إلى المأمون مدبراً مع الأمير أم لا فإن في التخفي الذي يكتنف اللقاء ثم الحيلة التي يستعملها المأمون للاستماع للأرجوزة، ثم اكتفاء الشاعر بما عرضه الشيخ عليه واستغناؤه عن الوصول إلى المأمون إنما هي دلالات تشير إلى فعل التمثيل أو إلى تخييل الراوي.

هكذا إذن كان استدراج الشعراء للمدح والترويج للسلطة لا يتم إلا بشق الأنفس يرسم خيوطه صاحب السلطان ويحتمله الشاعر ليحظى بالعطاء وبالشهرة، كل واحد يقول شيئا أو يفعله، ولكنه يقصد شيئا آخر، فكلا الأمرين القول والفعل مؤسسان على كذب يعرفه الجميع ويقبل به طالما كان المقابل مرضيا ويحقق الهدف غير المعلن صراحة. ومما يؤشر

على هذه العلاقة بين الأطراف خبر الشاعر العتابي (شاعر مترسل، ت 208 هجرية) مع المأمون إذ يقول له: " يا أمير المؤمنين! كيف أمدحك أو بماذا أصفك ولا دين إلا بك ولا دنيا إلا معك؟ فقال: سلني عما بدا لك، قال: يداك بالعطية أُطلق لساني بالمسألة " [22].

حكايات كثيرة ترمز لهذا المعنى الذي يصبح فيه الشاعر متكسبًا يشحذ قريحته ويدرب لسانه ليَستجدي البلاط وهو إلى ذلك مطمئن أن الوصول لا بد أن يتبعه الفيض، ولا يصل إلا من تبرز صنعته وتسر فتسوقه الأيدي الخفية الى مبتغاه وهو واعٍ يدري أنه يشارك في التمثيل ... يجاري اللعبة ويحتمل الإهانة كما في حكاية جرير او يستحث همته للمغامرة كما في حكاية الشاعر البصري " أبي نزار " أو يتفنن في التذلل كما في حكاية العتابي.

مما لا شك فيه فإن الخبرين السابقين – خبر جرير وخبر أبي نزار- مهما كان مقدار الصدق فيهما فإن يد التحريف أو المبالغة لم تخطئهما ،وكلتاهما تشيران إلى صناعة الحدث وإلى التصرف في سرده ضمن نمط من التكسب لا يتم إلا بالتحايل والبراعة من قبل طرفي المواجهة : الشاعر طالب العطاء والمعطي طالب المديح ، هذا يتكسب الحظوة والمال بأحسن القول وهذا يتكسب الكلام الذي ينشر فضائله ويجلب له الجاه .وسواء صدق الرواة الذين حملوا الخبرين إلينا أم لم يصدقوا ، وسواء لعب أبطالهما كلّ دوره على علم مسبق بالنهاية أم على حدس واستدلال بما هو معهود ، فالدلالة لا تعدم الانفتاح على أكثر من مدلول يشير بعناد أن صناعة الخبر قارةٌ فيهما وأن عمل التكسب يؤسس لأن يكون مهنة يحترفها الناس ويستجيب لها الأدب إذ تصبح مع الوقت ظاهرة اجتماعية لها خطرها كما سنرى في امتهان الكدية وفي المقامات .

براعة الاستدلال : لم يقتصر التكسب على الشعراء على غرار ما كان قبل الإسلام - وإن بشكل أوسع وأشمل _ فقد عرف غير الشعراء أيضاً من عامة الناس طريقِهم الى أصحاب الشأن يستحثون عطاءهم بالنثر المصنوع ، وقد حملت لنا كتب الأدب الكثير من أخبار هؤلاء[23] " فكأنهم ، وقد افتقروا او انقطعت جرايتهم أو قلت ، استشعروا ما يوليه النظام من استمالة الناس وفهموا قيمة المقولة التي يتبناها الإسلام ويحث بها على التكافل بين المسلمين ومن ثم قيمة لسانهم الفصيح الذي يطرب له أهل الحواضر فوفدوا الى الحكام وأصحاب الشأن يستدرون مما أفاء به الله على المسلمين ومما وهبهم من خيرات ، وجهزوا لذلك أحسن الكلام وأكثره فصاحة ونقاوة ليبهروا الأسماع وقد وصف ابن خلدون كلام هؤلاء الأعراب بأن له قوالب تعتمد أساسا على الموازنة والتشابه بين القطع غالبا ، وقد يقيدونه بالأسجاع وقد يرسلونه[24] . وانتشرت هذه الظاهرة في الأعراب وأهل البادية

فصارت الأسواق والأعياد ومواسم الحج وبيوت الموسرين والحكام محط أنظارهم يستعدون لها بما أوتوا من تدبيج فصيح.

فهذه أعرابية تدخل على اسحق ابن إبراهيم الموصلي في أيام الرشيد وهو في جماعة فتقول: " يا قوم تعثر بنا الدهر إذ قل منا الشكرُ وفارقتنا الغنى وحالفنا الفقر، فرحم الله امرأ فهم بعقل وأعطى من فضل رواس من كفاف وأعان على عفاف [25].

وهذه أعرابية أخرى متسوّلة تقول: " يا قوم طرائد زمان، وفرائس نازلة، ولحمان، وَضَم. نبَذَتنا الرجال وأَنشزتنا الحال أطمَعَنا السؤال، فهل من مُكتسب للأجر او راغب في الذخر؟ [26] "

وصار هذا النوع من السؤال لكثرته يثقل على الناس فأخذوا يتحاشونهم ويصدونهم فيزدادون وقاحة وإلحاحاً. فهذا رجل يقف ببيت " فأشرفت عليه امرأة من الغرفة فقال لها: يا أُمة الله، لله أن تصدقي عليّ بشيء قالت: أي شيء تريد قال: درهماً. قالت: ليس. قال: فدانقا. قالت: ليس. قال: ففلساً. قالت ليس. قال: فكسوة. قالت: ليس. قال: فكفاً من دقيق. قالت: ليس. قال: فزيت. حتى عد كل شيء يكون في البيوت وهي تقول: ليس. فقال لها: يا زانيه فما يُجلسك؟ مُرّي تصدَّقي معي [27]

ومثلها: " مرّ سائلٌ منهم برجل يكنى أبا الغمر ضخم عريض، وكان بواباً لبعض الملوك فقال

له: أَعن المسكين الضعيف المحتاج. فقال ما ألحَفَ جائعكم وأكثر سائلكم أراحنا الله منكم. فقال السائل: أُسكت فوالله لو فرُّق قوتُ جسمك في عشرة أجسام منا لكفانا طعامك ليوم شهراً، وإنك لنبيه الضرطة لو ذُرّيَ بها بيدرٌ لَكَفته الريحَ. عظيم السَّلحة لو ضُرِبت لبناءٍ لكفتْ سوراً "[28]

هكذا تحول السؤال مع الوقت الى حرفة تتسلح بالفصاحة للتأثير في النفوس وقد أتقنها الأعراب بسليقتهم وفطرتهم واستعدوا لها أحسن استعداد، كما استعد لها الشاعر، وجعلوها شفيعهم لدى أهل الفضل سواءً لحاجة أو لحرفة [29]، كما سلطوها على من تمنع عن الاستجابة مطالبهم على نحو ما نان من خبر الحطيئة.

لقد أتقنوا أصول اللعبة بعد أن استدلوا إلى مقوماتها من مسيرة الشعر ومن التجربة في مجتمع يمتح من أخلاق الجاهلية ويذعن لوصايا الإسلام فيما يتعلق بالكرم وإغاثة الملهوف ومساعدة أبناء السبيل. اللعبة إذن تعتمد على تسخير اللغة للإيهام بحالة تقتضي فتح الجيوب طوعا أو خجلا، وصار لا بد للمتسول لكي ينجح مسعاه من تصنع الحاجة والمذلة

لاستدرار العطف. وعظم شأن المتسولين حتى تبلد عطف الناس فراحوا بما أوتوا من مهنة القول وقدرتهم فيها يتجرأون عليهم على نحو ما رأينا في الحكايتين السابقتين مثلما كان من خبر الحطيئة.

ثم ماذا يكون بعد المنع مع ازدياد الحاجة إلا اصطناع الحيلة او امتهان اللصوصية او الإلحاح في التطفل على موائد الأغنياء إلا التَّكدِّي على نحو أشرت اليه في البدء وسأتوسع فيه فيما بعد ، ولا بد هنا من الإشارة إلى ما ذهب إليه عبد الملك مرتاض [30]بصدق من أن " الفكرة الأساسية للمقامات مستوحاة من أحاديث المتسولين " وأن هذه الأحاديث "ينبغي أن تشكل أهم الروافد الغنية لهذا الفن الأدبي الجميل " ، وبكلام آخر فإن مصطلح الكداء اخذ مفهومه الحقيقي من تسول هؤلاء الأعراب في الدولة الأموية وصدر الدولة العباسية متسلحين بسلاطة اللسان والفصاحة والبيان الساحر والبلاغة والقول العجب[31] ، للتحايل والتأثير في النفوس واستدرار العطاء.

المراجع:

1. البيهقي: المحاسن والمساوئ، ص 334.

2. ن.م. ص 144.

3. ابو تمام: الحماسة، مختصر من شرح العلامة التبريزي، مطبعة محمد علي صبيح الكتبي بجوار الأزهر الشريف، طبعة ثانية، ج^{2}، ص 25.

4. ن م، ج^{1}، ص 184.

5. ن م، ج ^{1}، ص 165.

6. ضيف شوقي: تاريخ الأدب العربي _العصر الجاهلي، دار المعارف، مصر، ط 4، 1960، ص 281.

7. الفاخوري حنا: تاريخ الأدب العربي، المطبعة البوليسية، (د. ن)، ج ^{1}، ص234.

8. مراد، ميخائيل: تاريخ الأدب العربي للمدارس الثانوية، وزارة المعارف والثقافة، ج 1، اوروشليم، 1969.

9. البيهقي: المحاسن والمساوئ، ص 323 (انظر الهامش).

10 ضيف شوقي: ن. م: 336-337.

11. ابن خلدون: المقدمة، المكتبة التجارة، مصر، (د. ن) ص 581.

12. شوقي ضيف ن م.

13. لمعرفة كيفية توزيع الجراية أنظر: ولهاوزن يوليوس، الدولة العربية وسقوطها، ترجمه يوسف العش، مطبعة الجامعة السورية، دمشق 1960، ص 259.

14. ن م: ص 114.

15. بلات شارل: الجاحظ في البصرة وبغداد وسامراء، ص 325 – 339.

16. مرتاض، عبد الملك: فن المقامات في الأدب العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980، ص 30.

17. ن. م. ص35.

18. ولهاوزن (ملاحظة رقم 13 أعلاه)، ص 148 فصاعدا ثم ص 258 فصاعدا.

19. الفاخوري: ن م، ص 294.

20. الجاحظ: كتاب التاج في أخلاق الملوك، تحقيق أحمد زكي، المطبعة الأميرية في القاهرة، 1914، ص 132. (وانظر الخبر ذاته في: نعمان محمد أمبن طه، جرير ، حياته وشعره دار المعارف، مصر، 1968، ص 152-155.

21. البيهقي: المحاسن والمساوئ، ص 491.

22. ابراهيم عبد الله، السردية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ،1992، ص 15-16.

23. انظر على سبيل المثال كتاب المحاسن والمساوئ باب نوادر المكدين ص 649- 654.

24. ابن خلدون: 572.

25. الحصري، زهر الآداب تحقيق زكي مبارك، ط 4، بيروت ،1972، ج 4 ص 1131- 1132.

26. المحاسن والمساوئ، ض 654.

27. ن م: ص 649.

28. ن م: 651.

29. مرتاض عبد الملك، مقامات، ص 42.

30. ن م: ص 41.

31. ن. م. ص 30

صيرورة المغامرة

إرهاصات أجناسية

المنطلَق: من حيث إن المصطلح " كدية " هو مصطلح أدبي فإن تعاملنا معه سيبقى مرتبطا بهذا المنظور، ولا بد لنا - مهما أغرانا البحث بالرجوع إلى خلفياته اللغوية أو الاجتماعية - من التعامل معه من خلال النصوص الادبية التي تحمله، وعلى ضوء ما قدمه النقد الأدبي من مقولات فيه لكونه أثرا أدبياً، ومن معالجات لهذه النصوص الحاملة له والمميزة به بنزوعها لأن تكون جنسا أدبيا ليس من حيث المضمون فحسب وإنما أيضا من حيث المعمار الفني الذي تتضافر على تشكيله كما هي الحال في مقامات بديع الزمان الهمذاني.

وتشهد الساحة الأدبية اليوم الكثير من المعالجات لأدب الكدية متمثلا على الأخص بالمقامات، سواء من حيث أصولها وامتدادها أو من حيث رسوخها الجنسي في المسيرة الأدبية، وقد حاولت قدر المستطاع أن أعتمدها أو أن أحاورها بما يفيد هذا البحث:

اجتهادات في التقييم: جاء في كتاب " فن المقامات "للدكتور يوسف عوض قوله: " المقامة قصة سدَّت فراغا كان الأدب العربي بحاجة إليه، إنها ليست خبراً، بل عمل فني " [1].

ويحدثنا الدكتور محمد رشدي حسن في كتابه " أثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة [2] " عن تأثير الترجمات السردية كرافد من روافد المقامات مثل كتاب "كليله ودمنه " في بداية القرن الثاني الهجري، وكتاب " الهزار أفسان (ألف خرافة)، ويؤكد على اهتمام الأمويين بالقصص المترجم، ويأخذ عن النويري خبراً مَفاده أَن " عبد الملك بن مروان كان يجلس يومين في الأسبوع جلوساً عامّاً للنّاس، فبينما هو جالس في مُسْتَشرَفٍ له أُدخلت عليه القصص، إذ وقعت في يده قصة غير مترجمة ..." [3].

الدكتور يوسف عوض يشير الى فراغ فني احتلته المقامة من حيث هي عمل فني مُتفرِّد، إذن هي ذات هوية تميزها عن غيرها من النصوص الأدبية الأخرى، فلماذا لا تكون جنسا أدبيا قائما بذاته وممتلكا لمقوماته؟ لكنه لم يُشِر الى أجناس سردية غير الأخْبار مما عرَفَه الأدب

العربي من طريق الترجمة منذ بداية العصر الأموي، وعليه فإنه يعتبر المقامة ظاهرة جديدة متمردة على الخبر دون أن يشير إلى منابع أدبية أخرى عايشت الخبر وكان لها ما للخبر وربما أكثر فتخليص هذا الكائن الجديد ، وعليه فبقدر ما في هذا الرأي من الصواب بقدر ما فيه من النقص أو التعميم فنحن نعرف أن كتاب العربية آنذاك قلّدوا بعض هذه المترجمات وأضافوا عليها ، كما في أساطير ألف ليله وليله التي ظهرت مجموعتها البغدادية على يد الجهشياري المتوفي سنة 331هجرية وتحتوي على العديد من القصص ذات الطابع الإسلامي . ويخبرنا ابن النديم في " الفهرستّ أنه " كانت الأسمار مرغوباً فيها مشتهاة في أيام خلفاء بني العباس، وسيما في أَيام المقتدر فصنَّف الورَّاقون وكذبوا " أي أبدعوا من عندهم ولم يخبروا بما كان حقيقيا يستند إلى سند " فكان ممن يفتعل ذلك رجل يُعرفُ بابن دالان ... وآخر يُعرف بابن العطار وجماعة " ...وكان من هؤلاء " من يعمل الخرافات على السنة الحيوان وغيره وهم سهل بن هارون وعلي بن داوود والعتابي وأحمد بن طاهر" [4]. كما يشير ابن حلكان في "وفيات الأعيان " أن هارون الرشيد (170 – 193 هجري) أحب الاستماع الى الأحاديث الخرافية وقرّب اليه الشاعر أبا السرِي الذي ادعى أنه رَضِع من الجن ووضع كتابا في أمرهم تضمن حكمتهم وأنسابهم وأشعارهم وقال له الرشيد: " إن كنت رأيت عجبا وإن كنت ما رأيته لقد وضعت أدباً " [5]

صحيح أن الخبر كجنس سردي أثر على ما جاء فيما بعد من ألوان القص في الأدب العربي خصوصا في تبني مسألة السند في مفتتح السرد ولو بالتلميح مثل: (" قال... "، " قيل "، " سمعت أن " ...الخ) إلا أن هذا الأمر ليس العنصر الحاسم في تطور الشكل الوعائي للإبداع الحقيقي في الظاهرة المقامية - على سبيل المثال - والتي كان الإبهار والمفارقة أهم مقوماتها الدلالية ، والكدية مرتكزها الذي تقوم به .

على أن الدكتور محمد رشدي حسن يكمل ما لم يُشِر اليه الدكتور يوسف عوض فتكون المقدمات السردية التي أخذت بها المقامة هي الخرافة والأسطورة وأحاديث الجن والخبر معا وهي جميعا يمكن اعتبارها بما تتميز

به [6] أجناسا أدبية حفلت بها مجالس السمر بمختلف طبقاتها وكان الساردون من مبدعين أو حَفَظَة يتوسلون بها إلى مجالس السمر تماما كما فعل الشعراء للحصول على الحظوة والمعاش. ورغم أن الغالبية العظمى من نصوص هذه الأجناس قد ضاعت لأنها كانت تروى شفاها، ولأن ما نُسخ منها لم يعتبره النقاد من الأدب باعتباره " هذيان أهل الحكاية والمخيلين " [7] فلم تدخل لذلك في باب الأدب " النافع " أو الأدب " الرسمي " فأهملها اللاحقون وضاع أكثرها.

رو افد أخرى:

القص والخطبة: لم تستغن الممارسة الدينية للمسلمين عن النص السردي منذ البداية، فكان الوعظ وكان القص نموذجين من الأدبيات الإسلامية خصوصا في القرنين الأول والثاني للهجرة. فمنذ أيام فمنذ أيام الرسالة، وُظّف القُصّاص في المساجد لهذا الهدف ، وظل الأمر كذلك وازداد بعد مقتل عثمان وفي الدولة الأموية حتى بداية القرن الثالث عندما طردهم الخليفة المعتمد (279 – 288) بعدما غلبت أثرة المهنة والهوى على طباعهم وبالتالي على مقولاتهم وفي القرن الرابع اتهموا بأنهم "مخلطون " أو " مضحكون [8] ، وقد وضع الجاحظ الخطباء في مصاف الشعراء " الذين تعلموا المنطق لصناعة التكسب " [9] ، فما ظنك بالقصاص وقد اصطنعوا الخطبة يضمنونها قصصهم ويخيلون سردها أمام الخلق بكثير من التمثيل والحركات مما ينزع الاحتشام ويخلب المتلقين من العامة ومجالس السمر ، فنافس القصاص العلماء في اجتذاب الناس اليهم من " الفرجة والمحاكاة " و " تزويق وجهه بالأصباغ " و" اللباس الخاص ... والإخراج المسرحي "[10]. ويبدو أن هؤلاء القصاص لم يلتزموا الدقة حتى في عرض القصص الدينية المكتوبة، مستخفين بنصوصها، وقد قدم لنا العقد الفريد طائفة من حيل القصاص ودجلهم في باب "دجل القصاص" ومنها هذا الخبر: " قال (أبو دحية القاص) في قصصه يوما: كان اسم الذئب الذي أكل يوسف كذا. قالوا: إن يوسف لم يأكله الذئب. قال: فهذا اسم الذئب الذي لم يأكل يوسف" [11].

وكان تأثير هؤلاء على الناس كبيرا وخصوصا على العامة لنزوعها عن المسائل الفكرية والجدلية وتفاعلها مع البسائط والأشباه. وليس أدل على طبيعة العامة وسهولة اختلابهم بالقص أو بالخطبة البليغة حتى وإن كانت لا شيء من المعقول من هذه الحادثة التي يرويها كتاب الأغاني: " قال عثمان الوراق: رأيت العتابي يأكل خبزا على الطريق بباب الشام فقلت له: ويحك ألا تستحي؟ فقال لي: أرأيت لو كنا في واد فيها بقر كنت تستحي وتحتشم أن تأكل وهي تراك؟ قلت: لا. قال: اصبر حتى أعلمك أنهم بقر. فقام فوعظ وقص ودعا حتى كثر الزحام عليه ثم قال لهم: روى لنا غير واحد أنه من بلغ لسانه أرنبة أنفه لم يدخل النار، فما بقي لأحد إلا وأخرج لسانه يومئ بها نحو أرنبة أنفه، كما تفعل البقر، حتى يبلغها أم لا. فلما تفرقوا قال لي: ألم أخبرك أنهم بقر؟"[12]. ما أقرب هذا النص إلى تخييل فعل المكدي الذي يخدع الناس بفصاحة لسانه حين يلقي خطبة بليغة ويحصل منهم على مراده فيقول:

النَّاسُ حُمْرٌ فَجَوِّزْ وابْرُزْ عَلَيْهِمْ وبَرِّزْ.

حَتَّى إِذَا نِلْتُ مِنْهُمْ مَا تَشْتَهِيهِ فَفَرْوِزْ [13]

الفارق لا يعدو نوع المراد لكل منهما. أفلا يكون القص والخطبة أيضا من روافد المقامة إضافة إلى ما ذكره الدكتور يوسف عوض: "الخبر"، والدكتور محمد رشدي حسن: "المترجمات السردية"، والدكتور عبد الله إبراهيم: "أحاديث الجن"؟

ولقد أشار عبد الفتاح كليطو إلى هذا الأمر بقوله: " يجب ألا نتناسى القرابة بين الحاكية والمكدي والقاص، كان هؤلاء الثلاثة بوسائل مختلفة يخلقون أشكالا من الإيهام "[14]. كما أشار في موقع آخر إلى أثر الخطبة التي تحتل مكانة أساسية في بناء المقامة على الكدية من حيث إنها الوسيلة اللغوية الفصيحة التي يخدع بها المكدي جمهوره [15]، وهي أجناس أدبية قارة في الذهنية العربية كما هو الأمر في أي مجموعة بشرية أخرى.

- **قصص التراث :** عرف العرب إلى جانب خطبة المناسبة والخطبة الدينية ألوانا من اليومية يذكر الساخر الناقد والمرتبط بمعاناة الناس اليومية يذكر منها مصطفى الشكعة[16] الأمثال العربية مثل : "رجع بخفي حنين " ، وحكايات جحا التي ظهرت في القرن الثاني للهجرة إبّان ثورة أبي مسلم الخراساني ، وهي قصص تحكي معاناة الإنسان المحكوم بقدره ، فلا يسعفه موقعه كفرد للخروج من دوامة سقوطه المستمر في عالم لا يمكنه مقاومته ألا بالسخرية : فكم نحن قريبون بإزاء هذا التوجه الإبداعي من قراءة الكدية في المقامة على أنها نوع من هذا الصراع بين الفرد وبين مصيره وقدره ..! كما يتطرق الشكعة إلى انتشار ظاهرة المتصوفين في القرن الرابع وكانوا لا يعتنون بمظهرهم ولباسهم ليبدوا فقراء لا فرق لديهم إن كانوا كذلك بالفعل أم كانوا على غنى، وقد دفعهم إلى هذه المغالاة خوفهم بطش السلطان.

-**حصاد القصور**: ثم لننظر إلى ما وصلنا من أخبار وقصص عن مظاهر الاستخفاف والخرق التي تسربت إلى حياة الطبقة الحاكمة منذ العهد الأموي . إنها، إضافة إلى ما تعبر عنه من تحلل من هيبة المروءة العربية والإسلامية كما يطرحها الأدب الرسمي، تضع بين أيدينا نصوصا مكتوبة لتكون من جملة الأدب، وسواء كانت القصة في كل منها حقيقية أم مختلقة ومنسوبة إلى شخوصها فإنها اندرجت منذ كتابتها في إطار ما يمكن وضعه على محمل التأليف وصار قابلا للحوار مع القارئ بصفته نص له حرمته. وأخطر من جمع قصصا على هذا النحو أبو الفرج الأصفهاني(284-356 هجرية) في كتاب الأغاني ، وهو بغدادي ، وجاء فيه أن حمزة بن بيض كان شاعراً ظريفاً ويؤدي دور المهرج في بلاط والي الكوفة عبد الملك بن بشر بن مروان فيستدعيه إلى للقصر للتسلية به ، وكان حمزة هذا "*قد أخذته بطنه* "

من كثرة ما أكل وشرب من نبيذ حين أتاه رسول الوالي يستدعيه ولم يتح له أن يدخل الخلاء قبل استدعائه إليه ،" *فجلس يحادثه وهو يعالج ما فيه ...فعرضت له ريح*" ففسا/(سرحها) ثلاث مرات ،وكان في كل مرة يتهم الخادمة ليقرّف عبد الملك بها ، وكان قد طمع هو بها ، فغضب عبد الملك من شدة رائحة الفسو " حتى كاد يخرج من جلده ، ثم قال : خذ يا حمزة هذه الجارية فقد وهبتها لك ، وامض فقد نَغّصَتْ عليّ ليلتي "[17] . ثم يروي حمزة هذا حادثة حدثت له فيقول: " ودخلتُ عليه وكان عنده غلام لم ير الناس أنتن إبطاً منه. فقال لي: يا حمزة، سابق غلامي حتى يفوح صنكما. فأيكما كان صنانه أنتن فله مئة دينار. فطمعت في المئة ويئست منها لِما أعلمه من نَتن إبط الغلام. فقلت: أفعل. وتعادينا. فسبقني. فسلحت في يدي ثم لطخت إبطي بالسُّلاح. وقد كان عبد الملك جعل لنا حَكَما. فلما دنا الغلام منه فشمه وثب وقال: هذا والله لا يساجله شيء. فصحت به: لا تعجل بالحكم، مكانك. ثم دنوت منه فألقمت أنفه إبطي حتى علمت أنه قد خالط دماغه وأنا ممسك برأسه تحت يدي. فصاح: الموتُ، والله. هذا بالكُنُف أشبه منه بالآباط. فضحك عبد الملك. فأخذت الدنانير "[18].

الحياة الجديدة أفرزت طبقات اجتماعية برجوازية تتطلب أخبارا واسمارا تلائم حياتها وتصور اشكال هذه الحياة ، فلم يعد الخبر التوثيقي شافيا ، ولا المواعظ والخطب والقصص الديني ، وكذلك الخرافات والأساطير وأحاديث الجن ، فكان لا بد من أسمار كما رأينا في حكايتي حمزة بن بيض ووالي الكوفة امتدادا متجاوزا لقصة جرير وعبد الملك بن مروان ، وكان لا بد أيضا من أخبار تصور حياة هذه الطبقة وانماط سلوكها لتمتع سامعيها او قارئيها فهيمنت الحاجة إلى التعديل والملاءمة لواقع السرد ، فامتزج الواقع بالخيال ، وكان الجاحظ قد اختط الطريق إلى ذلك مما سهل على الرواة والكتاب .

-**الحمق:** وامتثل الشعراء لهذا القدر، وتحول الكثير منهم الى مُتَلَهَّى عند الموسرين وأصحاب السلطان. ها هو الشاعر أبو العبر يبلغ الخمسين من العمر فيتبين له أنه لن يستطيع منافسة البحتري وأبي تمام على باب الخلافة، فيترك الجد ويعدل إلى الحمق والشهرة به مقتديا بشاعر الحمق أبو العَنبَس الصيمري في بلاط المتوكل، فكسب بالحمق أضعاف ما كسبه كل شاعر كان في عصره بالجد. وحاول الصيمري ثنيه عن ذلك وقال له: " ويحك، إيش يحملك على هذا السخف الذي ملأت به الرض شعرا وقصصا وخطبا وأنت أديب ظريف مليح الشعر؟ " ففهم أبو العبر أن الصيمري متضايق منه لمنافسته له فأجابه: يا كشحان، أتريد أن أكسد أنا وتنفق أنت؟ أنت أيضا اديب شاعر فهم متكلم قد تركت العلم ". هي إذن صنعة للكسب ومهنة ام تعد الفصاحة ولا البلاغة رائدها وإنما الحمق والتهريج واستثارة السرور والضحك في النفوس يتبارى الشعر فيها مع أقرانه بأي ثمن. ورُوي عن علاقة أبي العبر بالمتوكل قيل: كان المتوكل يجلسه على الزلاجة فينحدر فيها حتى يقع في

البركة ثم يطرح الشبكة فيخرجه كما يخرج السمك، وحدث هو عن ذلك في بعض حماقاته قال:

ويأمر بي المِلكْ فيطرحني في البِرَكْ

ويصطادني بالشبك كأنني من السمك [19]

أمَا في هذه الروافد، إذن، من أساليب الحيل ومن تعدي قواعد الكتابة الأدبية وانهزام الشاعر أمام إغراءات القصر الأمر الذي يفسر ما آل إليه الشاعر والأديب من اتباع سبل أهل التسول وترسم خطى المحتالين والعيارين، وأوحى لأصحاب الكدية بما استعانوا به في تكديهم من ألوان التخييل التي أبدعوا فيها.

لم يكد القرن الرابع الهجري يولي حتى كانت الكتابة قد اخترقت حدود "الطابو" وانتقلت نقلة نوعية من التوثيق إلى الإبداع، وأصبح النثر قادراً على التعبير عن كل ألوان الحياة، خسيسها ورفيعها، وطُوِّعت اللغة والألفاظ لذلك، ثم تُوِّجت بلون جديد من ألوان القص مبني على الكدية، كما سنرى، ويتميز بمبنى فني متفرد يرفعه إلى مستوى جنس أدبي قائم بذاته.

- **قصص الفرج بعد الشدة**: فتح الجاحظ، كما بينا، الباب على مصراعيه أمام الكتاب لنقل الواقع الحياتي على شكل حكايات وأخبار تصور حياة الناس وهمومهم، ومن جملة ما وصلنا منهم قصص الفرج بعد الشدة للتنوخي (329-384) [20]. وهي تخيل اشخاصا تجاوزوا محنهم إما بالصدفة، أو بالحيلة، أو بالعلم. ويحتوي الكتاب على قصة "حائك الكلام " التي تشتمل على شعر وعلى سخرية اجتماعية تقربها إلى حد كبير من المقامة الهمذانية: نجد رجلا يلبس أسمالا بالية فيظنه الحاضرون لا شيء، ثم لا يلبث ان يتحول إلى معجزة في الفصاحة والبراعة والشعر عندما يتكلم [21]. في القصة ثلاثة أمور جديرة بالملاحظة لما فيها من المقاربة لصاحب الكداء وهي: المظهر الخارجي الذي يخفي حقيقة مغايرة، والمقام الذي يشتمل على أناس تهزهم الفصاحة والشعر، ومعرفة تفوق معارف الحاضرين لا تلبث أن تتفجر ينابيعها فجأة من حيث لم يكن متوقعا.

- **قصص الطفيليين** : من أشهر المؤلفات في هذا الباب بعد الجاحظ كتاب "التطفيل وحكايات الطفيليين وأخبارهم ونوادر كلامهم وأشعارهم " للخطيب البغدادي[22] ، وهو رغم ظهره بعد مقامات الهمذاني إلا أنه يصور جانبا من حياة المجتمع اهتم الهمذاني بتصويره ، ويبدو من قصصه أن الطفيليين ألفوا جماعات يرأسها شيخها كما كان للمكدين ، ويقوم

أفرادها بالدخول إلى موائد الناس في أفراحهم ومناسباتهم بدون دعوة ، فيلغون في الطعام والشراب ، ثم يزلون ما استطاعوا ويعودون إلى الشيخ بما كسبوا ليقتسموا الغلة ويكون بهذا معاشهم وربحهم . ويبدو أنه كان فيهم من أهل الأدب والشعر، وقصصهم تشير الى أنهم لم يعدموا الحيلة ولا الصبر على الهوان دون تحقيق مأربهم. ولا زالت شخصية الطفيلي أشعب حية في تراثنا الشعبي تذكرنا دائما بالرجل النهم الذي لا يتورع في ذلك من أي شيء. على أن أسماء الطفيليين، عدا أشعب، لم تكن أسماء حقيقية [23]، كما هي الحال في الحكايات والقصص والأخبار الأدبية عن طبقات العامة من المجتمع. ويرى الذين درسوا السرديات الأدبية لهذا العصر أن شخصية المتطفل ذابت في شخصية المكدي المقامي فيما بعد لما بينهما من تشابه ولأن مكدي المقامة يتمتع بجاذبية أكبر [24]، لعلها نابعة من السفر ومن علاقة الراوي بالبطل ومن عمق الدلالة المقامية كما يشير الى ذلك علي شلق [25] بقوله: "وهي تغلب الذهني ليرى بالعقل على المسرحي الذي يرى بالعين وقد يمتزجان معا ".

نورد فيما يلي إحدى قصص الطفيليين للتعرف على نمط حياتهم: حدث بنان وهو أحد مشاهير الطفيليين قال: " دخلت البصرة فقيل لي: ها هنا عريفا للطفيلية يبرهم ويسوسهم ويرشدهم إلى الأعمال، ويقاسمهم. فحضرت إليه فبرني وكساني وأقمت عنده ثلاثة أيام، وله خلق يصيرون إليه بالزلات فيعطيهم النصف ويأخذ النصف. فوجهني معهم في اليم الرابع، فحصلت في موقع وليمة فأكلت وأزللت معي شيئا كثيرا، فجئته به فأخذ النصف وأعطاني النصف، فبعت ما دفع لي بدرهم. فلم أزل على هذا أياما، فدخلت يوما إلى عرس جليل وأكلت وخرجت بزلة حسنة، فلقيني إنسان فاشتراها مني بدينار، فأخذته وكتمته أمرها فدعا جماعته من الطفيلية وقال: هذا البغدادي قد خان، وظن أني لا أعلم كل شيء يفعله فاصفعوه وعرّفوه ما كتمنا. فأجلسوني شئت أم أبيت، فما زالوا يصفعونني واحدا واحدا ويقول الأول منهم: قد أكل مضيرة، ويصفعني الآخر ويشم يدي ويقول: وأكل بقيلة ويقول الآخر: أكل سحتًا. حتى جاءوا بكل شيء أكلته ما غلطوا بزيادة ولا نقصان، ثم صفعني شيخ منهم صفعة عظيمة وقال: باع الزلة بدينار. وصفعني آخر وقال: هات الدينار، فدفعته إليه وأخذ ثيابي التي أعطانيها وقال: أخرج يا خائن في غير حفظ الله. فخرجت إلى السفينة وجئت إلى بغداد وحلفت أن لا أقيم ببلدة طفيليتها يعلمون الغيب " [26].

مراوغة الخبر

مسوغات الجمود: ما يميز الخبر انه حديث يروي واقعا سردياً حقيقيا او مخيلا ويعتمد على سند - حتى القصص الخرافية التي رواها الرسول (صلعم) نسبها الى تميم الداري، وهكذا اصبحت المرويات السردية عموماً تعتمد على سند، حتى لو كان مُختلقاً وحتى لو كانت هذه المرويات مُخْتَلَقَة [27].

وقد مكّن هذا الشرط اهتمامُ المسلمين بصحة ما يروى من أحاديث نبويه واهتمام اهل اللغة بصحة ما يُروى من أشعار العرب وكلامهم قبل أن تصيبَ العجمةُ كلامهم في الأمصار والمدن، وصار الادب الرسمي يشترط هذه القاعدة في كتابة الأدب لان الادب بمجمله يمتح من الماضي البعيد والقريب في كل أغراضه ولابد من أن تكون الرواية مدعومة بصحة نسبتها ليؤخذ بها كسند ديني او سند لغوي او أخلاقي. بمعنى آخر كان الادب الرسمي حرباً على الإبداع لأنه يُزَيِّفُ الواقع / الحقيقية. ومن ناحية اخرى فقد استمرت غلبة تطلّب النزعة الدينية فيه لدى النقاد لأنهم رأوا في الأدب وسيلة للتثقيف بلغة العرب وعاداتهم وللتهذيب الديني، ولقد قدم ابن خلدون لنا تحديد الأولين للأدب بقوله: " ثم إنهم إذا أرادوا حَدَّ هذا الفن قالوا: الادب هو حفظ أشعار العرب واخبارها والاخذ من كل علم بطرف، يريدون من علوم اللسان او العلوم الشرعية من حيث متونُها فقط وهي القرآن والحديث "[28] ثم يقول في موقع آخر. " وسمعنا من شيوخنا في مجالس التعليم ان اصول هذا الفن وأَركانه اربعة دواوين وهي ادب الكتاب لابن قتيبة وكتاب الكامل للمبّرد وكتاب البيان والتبيين للجاحظ وكتاب النوادر لأبي علي القالي البغدادي وما سوى هذه الاربعة متبع لها وفروع عنها وكتب المحدثين في ذلك كثيرة "[29]. هذه الكتب الأربعة هي رموز للأدب الرسمي لأنها تشتمل على أخبار العرب وشعرهم وعلى أخبار المعتَبَرين في الإسلام وعلى أحاديث الرسول والآيات القرآنية. فليس قص القصاص ولا الخرافات والأساطير واخبار الجن والاخبار " الملفقة "الموضوعة واخبار الطفيليين والشطار والظرفاء والبخلاء والمكدين الخ.. من الأدب الرسمي إذن، حتى وإن رصدت الواقع او طابقته، لأنها لا تمثل صورة الادب الرسمي/الرفيع المطلوبة وما يُسِّرَ من أجله.

على أن صناعة الخبر على ما وصفت سابقاً لم تتوقف في يوم من الأيام إذ لطالما كان الحكي والكتابة وسيلة للتبليغ، ولهذا فليس من المعقول أن لا تتأثر اختيارات المبّلغ بما في نفسه او بما يرضي نفوس المَتلقين ولا بدّ أن يلجأ المبلغ الى التلفيق او التحريف. وقد عرفنا رواة للشعر وللحديث اتهموا بالوضع فكم بالحري رواة الأخبار خصوصاً أولئك الذين انخرطوا

في دوامه الصراعات القبلية في العهد الأموي وعمدوا الى جمع أخبار تَصْفُ مثالبَ الفريق الذي يكرهون. ثم كان التفاضل بين العرب والفرس فزاد الطين بلة.[30]

ومن ناحية أُخرى فإنه لا يعقل أن لا تستأنس جميع طبقات المجتمع الإسلامي على اختلاف ثقافتها وأجناسها ومستوياتها المعيشية بغير ذلك النوع الواعظ وتلك اللغة البدوية المقنَّنة فيما تَطلَبه الأدب الرسمي. وهكذا وجد الخبر (الحديث)طريقه إلى أماكن جديدة يغرف منها مادته في متسع الحضارة الجديدة بكل ما فيها من تلوّن وتبدل في القيم والقناعات وأنماط الحياة، خصوصا وأن حماس المسلمين الأول قد فتر وأصبح الإسلام بالنسبة للأغلبية انتماءً أكثر منه التزاما صارما بالتعاليم. فهذا حماد بن الزبرقان المتهم بالزندقة يتشاتم مع حمزة بن بيض إياه، في الكوفة ثم يتصالحان بعدها ويدخلان على أحد ولاة الكوفة فيسأل الوالي ابن بيض: " أراك قد صالحت حمادا؟ فقال ابن بيض: على أن لا آمره بالصلاة ولا ينهاني عنها " (31).

تجاوزات الشرط: كان لابد من اتسام التجديد الكتابي بسمتين طاغيتين:

<u>الاولى</u> وضع الاخبار دون اللجوء الى الإسناد الموثق مع الاكتفاء براوٍ واحد قد لا يكون حقيقيا [32] مثل " حَدّثنا فلان " او.. " أخبرنا فلان " او و"قالَ آخر". او "وقال إعرابي" او قيل او قال او قال بعض الحكماء ...الخ. [33] على غرار "يحكَى" في "ألف ليله وليله" التي ترجمت عن الفارسية و "زعموا أنّ" في كتاب "كليله ودمنه"..

<u>والثانية</u> الاستجابة للحياة الجديدة وما تتطلبه من ألوان سرديه تلائمها غير تلك التي تجمدت عند حدود الإفادة المعرفية. فقد كان لابد، مع طول الزمن والبعد عن أجواء البداوة والامتزاج بالقوميات والحضارات الأخرى من الإخبار عن ألوان الحياة الجديدة التي غلَبَ عليها طابع المدينة وما رافقها من تحلل من صفات المروءة الجاهلية وتحرر من الالتزام بالدين كدستور صارم للحياة.

وكان اول من طرق هذا الباب بقوة وكتب فيه هو الجاحظ وخصوصاً في كتابه "البخلاء" الذي جعل فيه السرد الإخباري محور التأليف متحرراً من لوازم الالتزام المعهودة، مما مكنه من الوصف الفني فيما يتعدى السرد الجاف. انها كتابه ابداعيه يصفها الحاجري "بمنهج الوضع الفني" [34], وقد وصف صالح بن رمضان هذه النزعة الفنية للجاحظ في اقتباسه من شارل بلات بانه "انتقى نماذج اجتماعيه ذات جمالية متميزة يمكن ان تتحول الى غرض ادبي في نوع أَدبي نشط الجاحظ للكتابة فيه" [35] كما أضاف : " إن رؤية الجاحظ هي رؤيه فنيه وليست رؤيه تاريخيه" [36] وتهدف كتابته الى الإفادة والامتناع [37] وبذلك حرر الجاحظ الخبر

من مرجعيته التاريخية وجعله سرداً فنيا يمتح من الحاضر ويتحرر من التقيّد بحرفتيه انطلاقاً من رؤية فنية تتوخى الإمتاع فيما تصف أو ترصد أو تنقد دون أن تتخلى عن الإفادة وتؤسس لحالة أدبية جديدة ما فتئت ان أثرت على من لحقه من كتاب الاحاديث والرسائل مثل ابي حيان التوحيدي وانتشرت في القرن الرابع في كتابة البغدادي والحاتمي وغيرهما [38] . وانطلاقاً من هذا المنهج فإنه قدم صورة حية لحياة الناس بمختلف طبقاتهم في عشرات الرسائل والكتب التي وضعها ولم يتورع في سبيل الفن من ذكر أشياء ينكرها الدين او يرفضها العلم او يزدريها النظر كالأساطير والخرافات [39] ، وأشياء لم يتطرق لها الأدب الرسمي كأخبار البخلاء وأصحاب العاهات والقيان والمتسولين والمتطفلين والمكدين وذلك بأسلوب جذاب خال من التعقيدات البلاغية مما جعله قدوة وضعت حجر الأساس لتحولات أسلوبيه ونوعيه كان من ثمرتها فن المقامات المبني على الكدية كما وصفها في حديث خالد بن يزيد [40]

معالم الرؤيا/التخطي

انني لا ازعم ان الجاحظ قد اوجد هذا النوع من الادب من لا شيء فقد عرف العرب ألواناً من القص قبله وذكرنا بعضا منها آنفا إلا أن فضله يرجع الى:

1. انه تجرا للإعلان عن جعلها منفردة منفصلة عن جسد الرسالة _ كما جرت العادة _ في أكثر مادة الكتاب وجعل لكل منها عنواناً خاصاً، وهي بمجموعها تدعم الفكرة التي يوحي بها العنوان كما في "البخلاء" الا ما كان منها على شكل رسالة كما في رساله سهيل بن هارون (ص16 _ 22) ورساله أَبي العاص بن عبد الوهاب ... (ص 183_ 198) ورسالة ابن التوأم (ص 198 _ 224) فإن الإخبار فيها يدخل في باب الاقتباس لخدمة المعنى كدأب هذا الجنس عادة. ولعل عبد الفتاح كليطو في إشارته إلى الفرق بين الخبر والمقامة لم يعر اهتماما كافيا لاستثناء خبر الجاحظ هذا فهو مختلف من حيث وظيفته ومختلف أحيانا كثيرة بفنيته [41]،

صحيح أن الكتابة المرموزة في المقامة لا تضاهيها حكايات ابن المقفع واخبار الجاحظ وأحاديثه من حيث التصنع ومن حيث التناص مع نماذج سابقة غرف منه الهمذاني فشحن مقولات البطل وراويته بطبقات من الدلالات الأخرى [42]، إلا أنني لا أجد خبر الجاحظ ولا حكايات ابن المقفع في مستوى سذاجة الخبر فحسب.

2. خصص كثيراً من مؤلفاته لقصصٍ فاحشة تدور حول موضوع واحد، مثل البخل، أو الحيوان، أو اللصوص، أو القيان، أو أصحاب القيان، أو أصحاب الولدان، وغير ذلك من

الموضوعات..."فكانت صورة للحياة الاجتماعية التي تسود في البصرة وغيرها من مدن العراق حيث الفقر والتشرد الى جانب الغنى الفاحش[43] ،وهي تعكس في الواقع مغالبة ابطالها وحيلهم للاستفادة من الحياة بأكبر قدر ممكن ، كل حسب رغباته وميوله وقناعاته وعليه فإن الجاحظ لم يهمل أصحاب العاهات من هذا الوصف[44] فيكون بهذا قد قدم نماذج من أنماط البخل والتطفل واللصوصية والفسق وأصحاب العاهات وجعل الأدب مفتوحا على الحياة من جميع جهاتها .

3. تطرق الى مواضيع ترفَّع الكتَّاب عنها وذلك من منطلق انتمائه للاعتزال وتَبَنِّيه مذهب العقل حتى اتهمه ابن قتيبة بالاستهزاء بالحديث، والكذب والوضع ومناصرة الباطل [45] فكأنه رأى ان المعرفة بالشيء أسلم من الجهل فيه. ومثلما كانت نظرته الفلسفية في الأمور العلمية والفقهية كذلك بالنسبة للخبر / القص. فإنه عرض فيها محاسن الأفْعَال وأضدادها [46] وألف رسائل في مدح الاشياء وذمها فكتب رسالة في مدح الكتاب وذمّهم وكذلك فعل في الورّاقين والعلوم [47] ومن ثم ألف في مواضيع مألوفة في حياة الناس وأسمارهم مما ظل الأدب الرفيع / الرسمي حرباً عليه بعكس الرأي السائد والذي مُفادهُ، "أن العلوم تكون في خدمة الدين وأن كل إبداع هو تبليس إبليس" [48] عليها كأخبار اللواطيين والإماء والطفيلين والشُّطَّار وحيل المدين وحيل اللصوص وحيل سُرّاق الليل وحيل النهار [49]

4. جعل قصصه عن البخلاء واللصوص أعمالاً فنية لا إخبارية كالتي جمعها مَنْ سبقه عن أخبار البخل لذم الأمويين او لتفضيل عادات العرب على العجم [50] او إرضاء للعباسيين الذين شجعوا على ذم الأمويين [51] لان رؤيته كانت رؤية فنان لا مؤرّخ، وشخصياته كانت نماذج اجتماعيه ليس بالضرورة حقيقية، فكان بذلك مؤس العلاقة بين الشعب وبين الأدب من حيث إنه جعل الأدب تصويراً للحياة [52] سواءً قدَّم هذه الشخصيات في رسائله وكتبه لإثبات فكرة او توضيح رأي او قدمها خالصة لتقوم بذاتها.

5. غلب على هذا النوع من القص طابع السخرية التي تحمل على الضحك تجاوبا مع سيرورة السرد وليس بسبب توجهات المؤلف ولا حتى الراوي، فخلَّف بذلك صوراً كاريكاتيرية تتحاشى المبالغة، وان حصلت المبالغة فإنه ينهيها بإشارة منه الى وجه المبالغة فيها [53] وكثيراً ما كان يقدم للقصة بقوله: "لم أرَ مثل.. " أو "زعموا" أو "عجبتُ من" او "كيف تعجب من كذا وقد فعل فلان كذا" او زعمَ ... [54] كأنه ينبّه القارئ الى أن الخبر فيها أهم من التاريخ، وان العبرة في الحكاية وليس في حقيقة حدوتَه.

إذن هذه القصص لم تكتب أصلاً للتَّوثيق وإنما لتلقي ضوءاً على جوانب فاسدة من العادات لم يشأ الجاحظ أن يناقشها بالمنطق ، إنه يسخر من الواقع وليس من ناسه أو

لنقل من الظاهرة وليس من صاحبها ، هذا الواقع الذي صرف الناس إلى عبادة المال بالجمع والمنع والبخل الشديد أو بتَصنُّع الكرم وهو ليس فيهم كما في قصة محمد بن المؤمل[55] او في قصص المحتالين له من لصوص ومكدين كما رأينا سابقاً في البخلاء وغيرها من مؤلفات ككتب "الحيل " ، ولأن هذه القصص تقدم سرداً محايداً دون تعليق أو توجيه تعليمي فقد اقبل الناس عليها ، كل يرى فيها الجانب الذي يحب أو يكره ، فهي ليست تعليمية مسطحة وإنما تنفتح على أكثر من قراءة ولذلك صارت مثالاً ألهب من تتلمذ عليه ومن لحقه من الكتاب في نهاية القرن الثالث وفي القرن الرابع فاعتبرت لذلك تأسيساً لحداثة جديده جرَّأَتْ الى جانب الكتابة الرسمية على التخطي مُمهِّدةً من حداثة الجاحظ ومهيئة الجو لظهور المقامة كنوع جديد قوامه "الكدية" التي وضع الجاحظ أساساً لها في "حديث خالد بن يزيد" وفي مؤلفاته في "الحيل" .

المراجع:

1. عوض، يوسف نور: فن المقامات بين المشرق والمغرب، دار القلم، أم درمان – السودان ،1979، ص291.

2. حسن، محمد رشدي: أثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة، المكتبة العربية، القاهرة، 1974، ص 30-31.

3. ن. م، (نقلا عن " نهاية الأرب في فنون الأدب" للنويري، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1924، 160/2.

4. ابراهيم، عبد الله: السردية العربية، ص 81. (الفهرست لابن النديم، تحقيق رضا تجدد، طهران، 1971، ص367).

5. ن. م، ص 80. (عن وفيات الأعيان لابن خلكان، تحقيق إحسان عباس، دار صادر بيروت، (د.ت) 5: 221).

6. ن. م، ص 78-79.

7. ن. م، ص 80 (أنظر كتاب " الجليس الصالح الكافي ولأنيس الناصح الشافي " للجريري، أبي الفتح معافى بن زكريا. تحقيق محمد مرسي الخولي، عالم الكتب، بيروت، 1981، 1: 167.

8. ن. م، ص 55-58.، (المسعودي، مروج الذهب، دار الأندلس، بيروت، 1973، 163/4).

9. الجاحظ، البخلاء، 1960، ص203.

10. كليطو، عبد الفتاح: المقامات، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توفال، الدار البيضاء، 1993، ص 45.

11. ابن عبد ربه: العقد الفريد، تحقيق محمد سعيد العريان، دار الفكر، المجلد الرابع ،1974.

12. الخوري عون، يوسف: مختصر أغاني الأصفهاني، صححها عبد الله العلايلي، مؤسسة بدران للطباعة والنشر، بيروت، ص 393.

13. مقامات بديع الزمان، المقامة الأصفهانية، ص 54.

14. كليطو: المقامات، ص 46.

15. ن. م، 85.

16. الشكعة، مصطفى: بديع الزمان الهمذاني، عالم الكتب، بيروت، 1983، ص316-317.

17. مختصر أغاني الأصفهاني، ص 475- 476.

18. ن. م، ص 475.

19. الأصفهاني: كتاب الأغاني، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، دار الثقافة، بيروت، ص 76-82.

20. التنوخي: الفرج بعد الشدة، تحقيق عبود الشالجي، دار صادر، بيروت، 1978.

21. مالطى (دوغلاس)، فدوى: بناء النص السردي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985، ص100-101.

22. الخطيب البغدادي: التطفيل وحكايات الطفيليين وأخبارهم ونوادر كلامهم وأشعارهم، تحقيق كاظم المظفر، النجف، 1966.

23. مرتاض، عبد الملك: 116-117.

24. ن. م. 119.

25. شلق، علي: مراحل تطور النثر العربي في نماذجه ، ج 2 ،دار العلم للملايين ، بيروت ، 1992 ، ص 157 .

26. البغدادي: التطفيل..، ص90-91. انظر مالطي: بناء النص السردي، ص 81-82.

27. إبراهيم، عبد الله: السردية ...، ص72.

28. ابن خلدون: المقدمة، المكتبة التجارية، مصر، 553.

29. ن. م، ص 553-554.

30. الحاجري، طه: 1963، ص 43-45.

31 مختصر أغاني الأصفهاني، ص476

31. ن. م، ص 47.

32. تصفح على سبيل المثال كتاب: المحاسن والأضداد، شرحه د. يوسف فرحات، دار الجليل، بيروت، 1997، أو كتاب البخلاء.

33. الحاجري: البخلاء، 1963، ص 47.

34. بن رمضان، صالح: أدبية النص النثري عند الجاحظ، مؤسسة سعيدان للطباعة والنشر، تونس، 1990 ، ص 6 . (معتمدا على مقالة شارل بلات: "النثر العربي في بغداد " والمنشورة في دورية ARABICA بمناسبة مرور 1200 سنة على تأسيس بغداد،)1962.

35. ن. م: ص 36.

36. ن. م: ص 37.

37. ، الحاجري: 47.

38. ن. م: ص 19-20.

39. البخلاء 1960، ص56

40. كليطو: المقامات، ص74-75.

41. ن. م: 74- 76.

42. بلات، شارل: الجاحظ في البصرة وبغداد وسامراء، ص 315-335.

43. أنظر الجاحظ: البرصان والعرجان والعميان والحولان، تحقيق عبد السلام هارون.

44. بروكلمان، كارل: تاريخ الأدب العربي، نقله الى العربية د. عبد الحليم النجار، دار المعارف، مصر، ط 2، 1969، 109/3.

45. الجاحظ: المحاسن والأضداد.

46. الحاجري: ص 23.

47. ابراهيم، عبد الله: السردية ...، ص 216-217.

48. يورد بروكلمان: تاريخ الأدب العربي، ج3، الباب السادس – ادب السمر وكتب الثقافة – اساع مؤلفات الجاحظ التي ورد ذكرها في المصادر القديمة: ص 110-126.

49. الحاجري: ص 32-33.

50. ن. م: ص 29 (يقتبس عن الطبري قصة اغتناء عمر بن حفص بعد أن جمع للخليفة المهدي مساوئ الأمويين).

51. بن رمضان، صالح: ص 26-36

52. انطر في كتاب البخلاء (1960): حديث على وجه الدهر ص 156-157.

53. ن. م: ص 72، 156 ،227.

54. ن. م: ص 112.

55. ن. م: ص 137.

الو اقع والإبداع

كفكاوية المناخ

هذه النزعة للانفلات عن القواعد الصارمة للنوع الأدبي والتي أدت الى ظهور أجناس أدبيه تلائم ميزات الحضارة الإسلامية في مسيرة تطورها على كل الأصعدة [كما نفهمها من مقدمة ابن خلدون وكما وصفها جوستاف جرونيباوم في كتابه " حضارة الإسلام "] يمكن فهمها على خلفية نشوء الطبقات الاجتماعية التي تتوزع ثروة المسلمين والتي يصفها الوزير البرمكي الفضل بن يحيَى (ت 803م) على النحو التالي الى أربع طبقات [1]:

1) ملوكٌ قدّمهم الاستحقاق
2) وزراء فضْلُهُم الفطنة والرأي
3) علية أنهضم اليسار
4) أوساط ألحقهم بهم التأدب.

أما بقية السكان فيقول فيهم : "والناس بعدهم زبدُ جَفاء وسيلُ غُثاء , لُكَعٌ ولَكاع وربيطَةُ أَقضاع همُّ أَحدهم طعمُه ونومه _ [أي انهم حاقدون لأنفع فيهم ولئام وكسالى يقبعون في بيوت حقيرة ولا يرجون غير الطعام والنوم كالبهائم المربوطة] وهؤلاء العامة وصفهم المسعودي : "هم أتباع من سبق إليهم من غير تمييز بين الفاضل والمفضول , والفضل والنقصان، ولا معرفة للحق من الباطل عندهم .....فلا تراهم الدهر إلا مُرْقلين الى قائد دبّ وضارب بدفّ على سياسة قرد، او متشوقين الى اللهو واللعب او مختلفين الى مشعبذ مُتَنَمِّس مُمَخرق ، او مستمعين الى قاصّ كذاب ، او مجتمعين حول مضروب او وقوفاّ عند مصلوب .[2]

إذا كانت هذه هي حال الناس من الثروة والقيمة الاجتماعية فإن مقاليد الأمور كانت في أيدي الملوك والوزراء وأهل اليسار ومن لحقهم من المتأدبين (الموظفون والمؤدِّبون والشعراء والندماء والمهرجون من المحاكين والمحدثين والحاكين ...) ، أمّا أهل الأدب ممن لم يلحقهم تأدبهم بهم ، وبقيةُ الناس فإنهم "ربيطة أَقضاع" لا حول ولا قوة لهم على النهوض أو

متسولون ، أو يتحينون الفرص ليفوزوا كما كان من أمر الشاعر الماجن مسلم بن الوليد مع الفضل بن سهل قبل أن يصبح الفضل وزيراً للمأمون ، فقد كان مُسلم قد شكا له حاله بقوله :

وقائل: ليست لـه همة كلاً ولكن ليس لي مال

لا جدة ينهض عزمي بها والناس سؤال وبخال

فاصبر على الدهر إلى دولة يرفع فيها حالك الحال

وعندما صار وزيراً قصده مسلم فلمّا رآه سُرَّ به وقال له: "هذه الدولة التي يرفع فيها حالَكَ الحال"، وأمر له بثلاثين ألف درهم، وولاّه بريد جرجان" [3]. وتروي لنا كتب تاريخ الأدب عن الكثير من سيَر أهل الأدب والشعراء وتهافتهم على هذه الطبقات لنيل عطائها فإمَّا أن ينجحوا، او أن ينجحوا لحين تتعلق مدته بقدرتهم على التملق والإرضاء او بمزاج صاحب السلطة، فيهيمون على وجوههم الى "صاحب" جديد. وكان أبو نواس في بداياته قد أشار الى هذه الرغبة في الحصول على الغنى:

سأبغي الغنى إمّا جليسَ خليفة نقوم سَواءَ او مَخيفَ سبيل [4]

وهكذا أصبحت البلاطات ودور أهل اليسار محط أنظار من لم تطل أيديهم الثراء والجاه. أما المعدمون من عامة الناس فطرقوا ابواب اهل اليسار حتى ضاق هؤلاء بهم وازداد وضعهم سوءا بمرور الزمن إذ أصبح الثراء مبدءاً يعتنقه الكثيرون من المجتمع الجديد، وقد صور لنا الجاحظ حال أهل اليسار من البخل في البصرة التي ولد فيها في عصر اشتهرت فيه بتجارها من المسلمين من كل الجنسيات على ما رأينا في كتاب "البخلاء"، ولم يكف سيل هؤلاء المستولين على أبوابهم من "المقهور المُزَجِر والمطبوع المبتهل"[5]

إنه واقع كفكاوي، وليس غريبا فيه أن يكون من هؤلاء من يحلم كما حلم أبو نواس إشارة إلى أكثر من لقمة العيش: "إما جليس خليفة وإما مخيفَ سبيل" كما كان من أمر شعراء الجاهلية: فإما سبيل النابغة وإما سبيل عروة بن الورد. وإلا فلا بديل عن أحد أمرين أيضا: فإما التسول او التطفل [6].

مأزق الشعر : من ناحية أخرى فقد أدى الوضع الجديد الى تضافر فئات غير عربيه على احتلال المركزين الثاني والثالث من الطبقات الاجتماعية ، هذا بفضل فطنته ورأيه وهذا بفضل يساره فبعد أبي مسلم الخراساني جاءت وزارة البرامكة التي قضى عليها الرشيد ووزارة عيسى بن داوود على سبيل المثال وهم ليسوا عرباً ، كما كثر الأغنياء من غير العرب ولم تعد الأرستقراطية العربية مستحوذة على مصادر السلطة كما كان الأمر حتى نهاية الدولة الأموية ، فدخلت العجمة على لغة الناس حتى في القصور وعلية القوم فضعفت بضاعة الشعر لديهم وهبطت قيمتها من حيث هي تجَلٍّ للفصاحة ، وزاد الطين بلة أن فقد دوره كمرجع للاستشهاد والاعتماد لدى أهل اللغة والفقه والأدب الرسمي ،فتضعضعت مكانة الشاعر الحديث لان ألفاظه لا تمثل الفصاحة العربية الأصيلة ولأن أصحاب الشأن منه لا تطربهم الفصاحة القديمة لعجمتهم ومدنيتهم ، بينما ظل النقد يحوم حول مقولته بأن " صناعة الكلام نظماً وشعراً إنما هي في الألفاظ لافي المعاني" [7]. ويصف ابن خلدون في القرن الثامن / التاسع الهجريين هذه الحالة بقوله: "كان الكثير ممن لقيناه من شيوخنا في هذه الصناعة الأدبية يرون ان نظم المتنبي والمعري ليس هو من الشعر في شيء لأنهما لم يجريا على أساليب العرب" [8]. وحتى نفهم ما قصده لننظر الى ما قاله الجاحظ في كتابه "البيان والتبيين" عن أساليب العرب هذه: "وكانوا أُميين لا يكتبون، ومطبوعين ولا يتكلَّفون، كان الكلام الجيد عندهم أظهر وأكثر، وهم عليه أقدر وأقهر، وكل واحد في نفسه أنطق ومكانه من البيان ارفع، وخطباؤهم أوجز، والكلام عليهم أسهل ، وهو عليهم أيسرَ من أن يفتقروا الى حفظ او يحتاجوا الى تدارس . وليس كمن حفظ علم غيره وأخذه على كلام كان قبله , فلم يحفظوا إلا ما علق في قلوبهم والتحم بصورهم واتصل بعقولهم عن غير تكلّف ولا قصد ولا تحفظ ولا طلب" [9] ومما يأخذه ابن خلدون ومشايخه على هؤلاء المحدثين أنهم تماثَلوا في شعرهم مع لغة هجينه حسب قوله : "جاء خلق [من الشعراء] لم يكن اللسان لسانهم من أهل العجمة وتقصيرها باللسان وإنما تعلمّوه صناعَة ثم مدحوا بأشعارهم أُمراءَ العجم الذين ليس اللسان لهم , طالبين معروفهم كما فعل حبيب [أبو تمام] والبحتري والمتنبي وابن هانئ [أبو نواس] ومَنْ بعدهم وهلم جرّا فصار غرض الشعر في الغالب إنما هو الكذب والاستجداء لذهاب المنافع التي كانت للأولين ... واصبح تعاطيه هجنه في الرئاسة ومذمّة لأهل المناصب الكبيرة ..." [10] [يقصد لم تعد فيه صلة باللغة الأصيلة ولا بالمروءة الجاهلية فلم يعد مرجعاً للتمثل به لأيّ شيء وصار صناعة للعامة لا للكبراء].

الحاجة للنثر: من ناحية أخرى تطلبت الحياة الجديدة الكلام النثري لحاجة مجتمع الدولة الى الكُتّاب وإلى الخطباء والقصاصين في المساجد كما احتاجت مجالس السمر الى الخبر والحكاية للتسلية والإضحاك، فارتفع شأن كاتب الديوان بشكل خاص، وتأسست علوم جديدة لكل منها موضوعها المحدد كالتاريخ والفقه والحديث والتفسير والكلام والجدل، واحتلت كتاب الأدب مكانة لا تقل عن الشعراء... فصار صوت الشعر خجولاً ضعيفاً ولم يعد سيد الكلام [11].

في هذا المناخ انفتح المجال لظهور النثر الفني ، بداية كوسيلة وظائفية تعليمية ترقى الى مستوى الصياغة الشعرية من حيث الفصاحة والتأنق ، ومن ثم الى صياغة أدبيه فنيه تطرز فضاءاتها باتساع الظواهر الاجتماعية وتحتويها كما فعل الشعر قبل أن يصير لسانا لدى أصحاب القصور ، فتخلق بذلك أجناساً جديده لصناعة أدبيه حداثية لا تؤرخ ولا توثق بقدر ما هي تخيّل او تسلّي او تعرّف بما هو شكل من أشكال الحياة للقارئ او السامع ، ولهما ان يستوعبا الحدث كل على هواه او بمقدار علمه ومعرفته ، وقد اتضح هذا المسار في الأغراض السردية التي أتيّ بها الجاحظ ومن جاء بعده ، الامر الذي كان يستدعي لغة الشخوص في هذه السرديات وكلامهم , حتى ان هذه اللغة وهذا المستوى من الكلام اصبح مألوفاً في الصياغات الأدبية مهما كان مدى الاسفاف والاحماض الذي فيها [انظر على سبيل المثال كتاب "المفاضله بين صاحب الغلمان وبين صاحب الفتيان" للجاحظ , وكتاب "رشف الزلزال من السحر لحلال" فيما بعد لجلال الدين السيوطي (849 _ 911هجري) . وغيرهما كثير]. وقد حذف محمد عبده من مقامات الهمذاني المقامة الشامية وبعضا من الرصافية بسبب ألفاظ لم يستسغها.

لعبة أخرى: لم تخلف لنا العراق بعد أبي تمام والبحتري شعراء متميزين إذ انتقل الشعر إلى حواضر جديدة ما لبثت أن ضاقت بهم هي أيضا بعد المتنبي وابن هانئ وابن زيدون وأبي العلاء، حتى ليخيل لنا أن الشعر توقف بعد أبي العلاء. فما كان للشعراء إلا أن يتنزلوا بأدواتهم إلى ساحة اللعب الجديدة ليؤدوا بشعرهم دورا ما يصلح للمعاش في ظروف أفقدتهم أرستقراطيتهم الاجتماعية، فنزعوا عن الشعر أرستقراطية الكلامية. وقد رأينا /كان من خبر الشاعر حمزة بن بيض عند عبد الملك بن مروان، ثم ها هو ابن الحجاج [ت39] يشوب شعره بلغات الخلديين والمكدّين وأهل الشطارة ولا تخلو قصائده من الاوصاف البرازية والفحش الأشد فظاظة [12] ... وقد صور نفسه على النحو التالي:

رجل يدَّعي النبوة في السُّخ فِ، ومَن ذا يشك في الانبياء

جاء بالمعجزات يدعو اليها فأجيبوا يا معشر السخفاء [13]

وهو يشير الى التجديد الذي طوره في شعره واقصد به ما امتاز به ابن الحجاج من وضع هذه الألفاظ والصور الفاحشة في سياق جَدّي يخلق التناقض بين ما يتوهم القارئ/السامع وبين ما يعنيه الشاعر، إذ يلعب لعبة صنع المفاجأة بعد التوهم، ويتلاعب بأمزجة المخاطبين ليحملهم على الضحك بفعل المفاجأة التي تتبين في النهاية وتشفع له عن سوء ألفاظه لكونها ضرورية لشروط اللعبة. وهكذا صارت له حظوة لدى الوزراء ورؤساء العصر وعند جمهور المثقفين حتى شُبِّهَت منزلته في الشعر بمنزلة امرئ القيس من حيث التجديد [13].

فتنة ا لسرد: لم يكن أمام الشعر بد من هكذا تخَلٍّ لأن النثر زاحمه على مكانته في ساحة الرؤساء، بعد أن دخل لعبة المفارقة التي تملأ حياتهم. ها هي مجموعة من القضاة كانوا يشاركون الوزير المهلبي مجالسه اللاهية [كما جاء في "يتيمة الدهر للثعالبي" مستنداً الى رواية التنوخي صاحب كتاب الفرج بعد الشده وكتاب نِشْوَار المحاضرة وأخبار الذاكرة، ث 329هجري: " ... فيغمس [كل منهم] لحيته في الخمر، بل ينقعها فيه حتى تتشرب أكثره، ويرُش بها بعضهم على بعض ويرقصون، ويقولون كلما كثُرَ شربهم: هر.. هر ... فإذا اصحبوا عادوا لعاداتهم في التزمت والتوقر والتحفظ بأُبهة القضاء وحشمة المشايخ والكبراء" [15].

هذه الحكاية تشبه من حيث الدلالة حكاية ابي قاسم البغدادي لمحمد ابن احمد المطهر الأزدي من القرن الخامس الهجري والتي يدخل فيها شيخ ذو لحية بيضاء الى "مجلس مشهود بأعيان الناس" يتمتم بالصلاة ثم يرفع صوته مما يثير ابتسامة أحد الحاضرين فيوبخه ثم لا يلبث ان يستجيب لملاحظات الحاضرين الذين اجتمعوا للسمر بالتوبيخ والإقذاع والإحماض وهم يشربون ويستمتعون بوقاحته وأخيرا يسكرونه فينام وعندما يفيق يخرج من المكان بنفس الطريقة من الصلاة والتخشع [16].

هذا النوع من التمتع والإمتاع هو امتداد لما وصفه المسعودي آنفاً (ملاحظة رقم -2- من هذا الفصل) من تبلد العامة، واتباعهم من سبق إليهم من غير تمييز بين الفاضل والمفضول، ومن ثم اجتماعهم على ما يثير العواطف ولا يحرك الذهن، وقد وصل هذا الامتداد كما نرى إلى هذه الطبقة من أصحاب الشأن وذلك لان حاجة الناس في الأساس إلى المتعة- مهما علا قدرهم - أمر لا ريّب فيه، على ان هذا النوع من التمتع إنما يمثل حالة العصر ومدى الازدواجية التي تعيشها هذه الطبقة من المجتمع. إنها ازدواجية تخلق المفارقة بين واقعين: التحلل والمجون في مجالس اللهو في الليل ومعاناة التصنع والتمظهر بما يقتضيه المقام في النهار.

اجتماع الشعر والنثر

هكذا صار الأدب شعرا ونثرا يتجه في خدمة هذا الواقع المفارق، وصارا من خلال اللغة المتخيّرة لأحلى الكلام يطوران أساليب جديده تخدم حاجة الأوساط المتأدبة الى المتعة والضحك والمجون، وانتشرت أخبار هذه الأوساط على شكل حكايات تحتضن هذا الواقع، ولكن دون ان توثقه بالفعل، فهي حكايات من الفعل حكى بمعنى قلّد، وهي إذن تقليد لهذا الواقع الذي تجري الأمور فيه بما يشبه ما تصوره وتحكيه. ووجد الشعراء أنفسهم وكذلك أهل الأدب على حد سواء يستجيبون لهذا النوع من الإبداع ليكون لهم ما يبتغون في منازل التكسب. تارة يُضحكون وتارة يمدحون أو يرثون، ثم تارة يُحدّثون او يحكون أو يقصون حسب الموقع والمكان: هنا نثرٌ وهنا شعر وهنا مزج بينهما مراضاة للأذواق.

ها هو الرشيد يستدعي الأصمعي والحسين الخليع ليسلياه في ليلة أرق فيها فيقول لهما: "عللاني بأحاديثكما". فيحكي له الحسين، وهو شاعر معروف، حكاية طريفة حدثت له فيما كان يقصد البصرة لمدح آل سليمان، فقد طلب الماء من أحد البيوت الكبيرة وهو راجع من عندهم في يوم شديد الحر، وعند الباب يتعرف على جارية آية في الجمال ويفهم منها أنها حزينة لنُفور من تحب منها، وهو ضمرة ابن المغيرة ابن المهلب ابن أبي صفرة، وذلك لحادثة محرجة وقعت بينهما، وقد فهمها على غير حقيقتها. عندها يعرض عليها وساطته فتقبل. لكن ضمرة يأبى، وفي السنة القادمة عندما يرجع الى البصرة لمدح آل سليمان يجد نفسه وسيطا لضمرة لدى هذه الجارية، وعندما ينجح مسعاه ينال منهما مالا كثيرا [17].

هذه حكاية، بكل المقاييس، مصنوعة تشبه ما يصير في الواقع لتصلح أن تكون أداة حريّةً بأحاديث السمر، ويقوم الشعر فيها مع النثر بصياغة الوصف وبتحديد معالم الصورة المحكية لخلق الإثارة. وفي النهاية لا ينسى الراوي أن يذكر ما حصل عليه من مال وفير جراء هذه الوساطة التي دعته إليها الصدفة وهو يتنقل بشعره الى البصرة، وأعانه أدبه وحيلته على إنجاح مسعاه. فلولا أنه شاعر مسافر لما رمته الصدفة في ذلك المقام ليسخر معرفته وأدبه لإنجاح مسعاه.

هذا النص نموذج للكثير من النصوص الأدبية التي يمتزج فيها الشعر بالسرد فيحتار المُتلقي بمَ يُعجب هل بالشعر، أم بالنثر، أم بتوافقهما معاً على تجويد النص.

من ناحية أُخرى صارت المواضيع الشعرية مادة للنثر على حد سواء ولم يعد وقفا على الشعر إلا شكله الخارجي، بل تسلل السجع الى النثر مزاحما إياه على القافية وعلى الجمل القصيرة

المضغوطة المحلاة بالتشبيه والاستعارة وصنوف البديع. وفي القرن الرابع ازداد التطريب بهذا السجع وبالموازنة بين الجمل النثرية والاقتراب من لغة الشعر وشكله.

في الحقيقة اتجهت صناعة الأدب سبيلاً من المفارقة سواءً في الشكل، فلا الشعر شعر ولا النثر نثر، وفي المضمون فالحكاية محاكاة وليست واقعاً بعينه تماما كما هو الواقع خلط بين الزيف والحقيقة سواء لدى العامة_ "أتباع من سَبَق إليهم "كما قال المسعودي _ او الخاصة ممن لهم في النهار شأن وفي الليل شأن آخر. وبين هؤلاء وهؤلاء دارت رحى الأدب لتفرز سردا يتماشى مع الواقع الجديد. وسافر أهله من مجلس الى مجلس ومن بلاط الى بلاط ومن موقع الى موقع يعرضون بضاعتهم للتكسب وهم يتقنعون القناع الملائم لكل مجلس وبلاط وموقع.. السفر والقناع هما سبيلهما الى الحياة، وهذا التصنيع حسبما يشتهى المتلقون - "المشترون" هو سلاحهم /بضاعتهم، أليسوا إذن أهلَ كُديةٍ يحتالون بفصاحتهم الجديدة ليكسبوا سواءً حكوا أو قصوا أو تكدوا؟

وها هو الجغرافي الشهور من القرن الرابع الهجري الذي يعتبره عبد الفتاح كليطو سليل الجاحظ الأدبي يقول في كتابة [18] "احسن التقاسيم في معرفة الأقاليم، تحقيق دي خويه المكتبة الجغرافية العربية لندن 1967 ص 33_34" : "فقد تفقهت وتأدبت وتزهدت وتعبّدت ... وأممت المساجد وذكرت في الجوامع ودعوت في المحافل وتكلمتُ في المجالس ... وسُحت في البراري وتهت في الصحاري وأشرفت مراراً على الغَرَق وقُطعَ على قوافلنا الطرق , وخاطبت السلاطين والوزراء وصاحبت في الطرق الفسّاق وبعتُ البضائع في الأسواق , وكم نلتُ العزَّ والرفعة ودُبِّر في قتلي غيرِ مرّة , وحججت وجاوَرت وغزوت ورابطت وعريتُ وافتقرت وامتَحنت الطرَّارين ورأيتُ دُوَلَ العيَّارين ." ما هذه اللغة المصنعة ذات الإيقاعات المتقاربة والنغمات المترادفة؟ ثم أي نمط من أهل الأدب صاحبنا هذا؟ ألا يذكرنا بصورة المكدي في حديث "خالد بن يزيد؟ بل أكثر من ذلك، ألا يشارك للتأسيس لنمط راوية الهمذاني وبطله في مقاماته؟: إنه كالخدروف الذي وصف بطل الهمذاني نفسه نه في المقامتين "الأذربيجانيه" ص4 او "المكفوفية" ص79 , أَبداً في دوران بين المواقع عبر الزمان المكان.

وهذه قصة خبر من أيام المعتصم بالله يظهر فيها نموذج من أولئك الذين ركبوا السفر ووضعوا القناع وباعوا فصاحتهم، تتحدث القصة عما جرى لعمرو بن مسعدة الذي أرسله المعتصم بالله الى والي الأهواز ليحصل منه مال الدولة عليه، وفي الطريق يضم الى السفينة رجلا على هيئة شحاذ استغاث بالملاح لكي يوصله الى "دير العاقول" ويعرّف عن نفسه بأنه حائك. ثم يسأل هو بدوره ابن مسعدة عن مهنته فيقول: كاتب فيبدأ بفحصه في أنواع الكتابة الخمسة التي راح هذا الحائك يُعَرّفها لكن ابن مسعدة يفشل في كل مرة فيقدم

الحائك الجواب الصحيح. وأخيراً يعترف الحائك بأنه "حائك كلام" وادعى الفقر.. فخلع عليه ابن مسعدة .... وعندما قص ابن مسعدة خبره للخليفة طلب منه ان يوليه ما يصلح من أعمال الدولة.. ثم رآه بعد ذلك يسير في موكب عظيم [19].

الحكاية لا تنتهي بنهاية واضحة حيث لا نعلم هل صار غناه بعد ذلك من الوظيفة التي نالها أم إنه كان يتظاهر بالفقر ليشحذ بواسطته. إنها نموذج آخر للسفر والمعرفة المفحمة تنضاف إليهما صفة الفقر والتوسل بهذه المعرفة إلى الأخذ من الآخرين القادرين على العطاء، والمفارقة في الحالين بينة واضحة تكشفها المفاجأة، فإن كان هذا الحائك فقيرا بالفعل عندما صعد إلى القارب فإن علمه قلب الصورة وكشف عن شخصية جديرة بالمكافأة وها هو قد انتفع بالمزاوجة بين الظاهر والباطن – الفقر والعلم. وأما إن كان غناه سابقا فإنه نموذج المكدي يتظاهر بالفقر ويتصيد المواقع ليدفع بعلمه فيبهر السامعين بشدة المفاجأة فتحصل المكافأة وتتجلى المفارقة عندها من اجتماع الكفاية والحاجة في مقام تختلط فيه الأمور نتيجة لغلبة الخدعة والانبهار.

المراجع:

1. جرونيباوم، جوستاف: حضارة الإسلام، ترجمة عبد العزيز توفيق جاويد وعبد الحميد العبادي، مكتبة مصر بالفجالة، القاهرة، 1956، ص 219. (عن ابن الفقيه: مختصر كتاب البلدان).
2. كليطو عبد الفتاح: المقامات، ص 46. (عن مروج الذهب للمسعودي).
3. ابن الطقطقي، محمد بن علي بن طباطبا: الفخري في الآداب السلطانية والدول الإسلامية، مراجعة وتنقيح محمد عوض إبراهيم وعلي الجارم، دار المعارف، مصر (بدون تاريخ)، ص 200-201.
4. الحاجري: ص 35.
5. البخلاء، 1960، ص 10.
6. ابن خلدون: المقدمة، ص 577.
7. ن. م. ص 577.
8. الجاحظ: البيان والتبيين، حققه فوزي عطوه، الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت، 1968، 403/3.
9. ابن خلدون: ص 581.
10. كليطو: ص 28 (عن الثعالبي: اليتيمة)
11. ن. م ز ص 29.
12. ن. م. ص28-29.
13. ن. م. ص 33.
14. تحقيق آدم متز، هيدلبرغ، 1902، وورد الحديث عنها في كتاب النثر الفني لزكي مبارك، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1938، ص 338-351.
15. المحاسن والأضداد، ص 260-268.
16. كليطو المقامات، ص 91.
17. المحاسن والمساوئ، ص 469-473.

الانزياح

بينت سابقا أن الكتابة بعد الجاحظ لم تعد مقتَصَرة في سبيل التدقيق التاريخي ، فظهرت أشكال من السرد تؤسس لجنس إخباري قائم بذاته وذي رسالة مخالفة تحمل الهم اليومي لحياة الناس وتتمتع بطاقة إبداعيه سواءً في تكلف الإسناد الإيهامي او في تحرير المتن المخيّل ابتداعا او نقلاً عن واقع هيولي غير محدد ، و قد جعل الكتّاب لبعض أخبارهم عناوين مثل "حديث" [1] و "حكاية"[2] بمعنى "الجِدَّة" ، وقد أشار عبد الله السمطي في دراسة للصورة السردية في أخبار كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني [ت356 هجري] وحكاياته الى هذه الناحية بقوله : "إنه يقدم كتاباً إبداعياً وإن اعتمد مادةً خاماً متوارثة شفاهيّا ... وأعاد صياغتها بحيث يتحقق هذا الانتقال وهذا المستوى الطبقي المتفاوت أُسلوبيا من الخبر الى القصة الى الجد الى الهزل الذي يرغب إليه القارئ" [3] ، وهكذا يتحول التاريخ المروي الى لحظة رؤيويه لا الى لخطة تسجيليه [4] ، ويصبح الواقع المُعاش مادة للإبداع في ظل رؤية ناشزة عن مقولة الأدب التعليمي التي يحددها حديث رواه ابن هريرة [ث 59 هجري] : "الرسول دخل المسجد فرأى جمعاً من الناس على رجل فقال : ما هذا ؟ قالوا : يا رسول الله ، رجل علاّمة ، قال : ما العلامة ؟ قالوا : اعلم الناس بأنساب العرب واعلم الناس بعربية واعلم الناس بشعر ، واعلم الناس بما اختلف فيه العرب ، فقال رسول الله صلعم : هذا علم لا ينفع وجهل لا يضر" [5] . وهكذا تصبح كل الظواهر الاجتماعية مفتوحة على النص مجاراة لما توخاه الجاحظ من التقرب الى ميول الناس في اختياراتهم القرائية [6]، وما توخاه ابو الفرج الاصبهاني في كتاب "الاغاني": من " الانتقال من شيء الى شيء، ومن معهود الى مستجد وكل مُنْتَقلٍ اليه أشهى الى النفس من المنتقل عنه" [7]، ومن نسج على هذا المنوال. وقد تغلبت أساليب التسلية والامتاع على الرسالة الفكرية او التهذيبية وعرف الادباء كيف يأخذون من حياة الناس مادة أدبهم ليتسلوا ويبهروا ويفيدوا.. فكان الاخذ بالظاهر لتغليف الرسالة التعليمية مزاوجة قصديه لدى المبدعين. ها هو خالد بن يزيد يوصي ولده ان لا يأخذ الخبر بظاهره بقوله: " دع عنك مذاهب ابن شرية " [8] لأنه لا يعرف الا ظاهر الخبر، وصار عليها أن تأخذ بعين الاعتبار الأذواق الغالبة في مجتمع لم تعد قيّم الإسلام قارة في نفوس الكثيرين من أهله، وصار من أحب المواضيع الى القلوب ما أضحك وسلّى واثار من اخبار "الحيل" في حكايات المجون واللصوص، والمتطفلين، والبخلاء، والمكدين.

الكدية

حديث خالد بن يزيد: الجاحظ هو الذي رسم خطوطها العريضة في حديث خالد بن يزيد مولى المهالبة المعروف بخالويه المكدّي ، "وكان قد بلغ في البخل والتكدية وفي كثرة المال المبالغ التي لم يبلغها احد " إنه شخصية بناها الجاحظ على مفارقه لاجتماع المال الكثير عند من يمارس الكدية ، وهو لذلك بخيل ، وحينما استرجع الدرهم من السائل واستبدله بفلس أثار استغراب الحاضرين من بني تميم ، ومن ثم انبهارهم عندما عرفوا أنه من أصحاب الكدية وأنه إنما فعل ذلك لأنه عرف بالفراسة أن السائل من أصحاب الكدية مثله ، أي إنه سائل غير محتاج فهو من أصحاب الفلس وليس الدرهم . وعندها يحكي لهم كيف تعلم الكدية عند أشهر المكدين وبرع فيها حتى فاقهم.

هنا ينتهي ما دار بينه وبين جماعة بني تميم، وكان يسكن بينهم، ثم نفهم بعدها أنه بالغ في الحديث ليقنطهم من ماله، وانه الى جانب بخله فإنه قاص بليغ ومتكلم داهية، وان القاصّين ابا سليمان الاعور وابا سعيد المدائني كانا من غلمانه. بعد ذلك يروي لنا الجاحظ كيف أوصى هذا الشيخ ولده ليحفظ ثروته ، يقول له : إن " لم يكن لك معين من نفسك لما انتفعت بشيء من ذلك " ثم يشرح له كيف جمع هذا المال وما عاناه من سفر في البر البحر والقفر ،ومن مصاحبة العفاريت والجن وكشف خدع السحرة والعرافين ، ومعرفة اسرار الكنوز وصناعة الكيمياء لدرجة انه أصبح قادرا على "إجراء الأرواح في الأجساد" ، ثم يشكو من انه لا يأمن عليه اذا كشف اسراره كلها له ، على انه يعده بتعريفه على بعض الصنع اذا شفاه الله من مرضه ، وينتقل الى وصف ما صادف من خلفاء وسلاطين ومساكين ومكدين ونُساك وفُتاك وسجون ومجالس ذكر واعاجيب وكيف صقلته التجربة وعلمته عواقب الامور فخلص الى ان التدبير احسن وسيلة للجمع : " فلا بناء ولا نساء ولا اغترار بالثناء ولا اعتماد على الوكلاء " ويحذره من القضاة . وأخيراً يوبخه لأنه لا يرى فيه ما يرضيه من ذلك ويصف له ما كان سيفعل لو ذهب ماله فنتعرف على مهنة المُكدي وما فيها من التمظهر ومن الاحتيال في النهار وقطع الطرق مع اللصوص و "صعاليك الجبل" و "زواقيل الشام" و "زُط الاكراد " و"مردة الاعراب" و"فتاك الاهواز" و"لصوص كرمان" و"قيقان"، ونتعرف على صبر المكدي وشجاعته في الملاقاة وكلامه عند السلطان وجلده وحيلته في السجون وموقعه من أشهر اللصوص.

بعدها تخرج روحه فلا يكون من ابنه بعده في البخل اقل منه إذ يغضب على أبيه لأنه وجد خلفه جرة فارغة كان فيها سمن فاعتبر ان ذلك نوعا من السرف.

يضع الجاحظ البخل وجمع المال بالاحتيال صفة راسخة للمكدين ولا يسعفه الى الجمع الا معرفة واسعة في علوم العصر ووسائل السطو وأفانين الاحتيال المعروفة. يقدم لنا المكدي فارسا مشهودا وإماما في الصنعة لكثرة ما مارس من افعال، وعاشر من طبقات الناس وتمرس في البحر والسهل والجبل ويتبين لنا أنه بالإضافة إلى التكدية والقص فإنه يتقن التجارة والعمل لسلطان وصناعة الذهب والفضة ... الخ.[9]

يعرفنا حديث خالد على مواقع اللصوص، ومواطنهم، وأسماء المشاهير منهم، وعلى الألقاب التي تميز فئاتهم، وعلى كيفية تكديهم ويبدو أنه بارع في هذا الكار مما يدل على انتشاره وتعدد أشكاله ورجاله ايام الجاحظ فمنهم " المخطراني " و " المستعرض " و " الكاغاني " و " البانوان " و " القرسيّ " و " العواء " و " المُشعب" و " الفلور " والمزيدي " و " والاسطيل " و " المقدس " و " الكعبي " و " الزاكوري "[10]. هذه ألقاب في أكثرها ليست من لغة العرب وإنما هي من لغات محلية يمكن إدراجها تحت صفة الساسانية التي اشتهرت ككناية عن هذه المهنة [11]. هذه الألقاب، لا شك، مأخوذة من لغتهم إذ أكثر ما انتشرت فيه الكدية هو بلاد ساسان وما جاورها ولعلّ منها انطلقت التسمية في مختلف بلاد المسلمين والعرب.

ان معرفة الشيخ بذلك السائل الذي قال عنه انه ليس من " مساكين الدراهم ... هذا من مساكين الفلوس " تدل ان ثمة هنالك نوعين من الشحاذين هما: مساكين الدراهم _ الفقراء _ و"مساكين الفلوس " أي من لا يستحق الشفقة لأنه يتكلف المسكنة، وشيخنا المكدي لا شك عرف ذلك بالفراسة كما قال. وقد اشار لهذا الامر الدكتور ابراهيم جريس في مقاله عن " الكديه في المقامات الحريرية " [12].

يأخذ البهيقي في كتاب " المحاسن والمساوئ " في باب " محاسن السؤال " عن الجاحظ قصة مشابهة لم ترد في كتب الجاحظ المعروفة [13] ويعتقد عبد الملك مُرتاض أنها مأخوذة من كتاب " حيّل اللصوص " الضائع.[14] يروي فيها الجاحظ ما سمعه من شيخ مكدي يلتقي بشاب من المكدين فيسأله عن حاله فيشتكي الشاب له من سوء الحال وينهي قائلا: " وهل رأيت مكديا أفلحَ؟ " فينتفض الشيخ غاضبا ويعزو الامر لحداثة عهده بالكدية وعدم استحكامه من المهنة ، ثم راح يشرح له اصولها وما فيها من سعة العيش والسعادة وقدم له مثلا من تجاربه ليكون درسا له : فقد دخل مسجداً في بعض بلدان الجبل على هيئة رجل دين فقير الحال مسكين ، فاعتلى المنبر وراح يسرد على الحاضرين خبره مدعيا انه من ابناء الغزاة الفاتحين ويعدد الغزوات التي شارك فيها ويذكر اسم والده وشهرته ثم ما فعل الروم بوطنه وكيف فرّ من وجههم وتعرض لقطاع الطرق ، لذلك يطلب منهم : ان " يردوا ركناً من

اركان الاسلام الى وطنه وبلده " فتنهال عليه الدراهم .عندها قام الشاب وقبل راسه واعترف بانه " معلمٌ لخير " وشكره .

في هذا السرد اضافه لمعنى السفر والحيلة والفصاحة (العلم)، نجد تصويراً عينيا يبين كيفية حدوث الخدعة من قبل صاحب الكدية، ولعله أول نص يحمل هذا التصوير لما ستكون عليه المقامة فيما بعد ومما يجدر ذكره ان البيهقي الّف كتابه في زمن خلافة المقتدر [295 – 320 هجري] أي قبل الهمداني ، وقد أدى بطل الهمذاني أدوارا مشابهة فهل أخذ الهمذاني الفكرة من حديث خالد بن يزيد أم من البيهقي ؟ على كل فإن صورة المكدي منعكسة في كلا الحديثين بشكل لا يدع مجالا للشك بأن كان حديث الشيخ يبدو أقرب لما تضمنه من تخييل بالقصة التي رواها، ومن السجع الذي يغمر رده على كلام الشاب: " يجيئنا كل نبطيّ قرنان وكل حائك صفعان وكل ضراط كشحان يتكلم سبعا في ثمان ... "ومن تخييل [15]. لعل هذا النص هو أول نص يحمل صورة المكدي بتمظهره وخطابه ونجاح حيلته. وهو، لذلك، الأقرب الى المبنى المقامي ولا ينقصه عن مقامة الهمذاني إلا راوية مشارك يقوم بالتعرف على البطل في النهاية.

جلاء المعنى

يعَّرف شارل بلآت المكدي بناءً على حديث خالد بن يزيد بأنه: مصطلح لرجل يمتهن الكداء _ صاحب الكداء او الكدية او التكديه وهو الشحاد :Begging متسول متنقل او متشرد يستعين بموهبة واضحة للكذب البارز وبمعرفة خاصة بالمراوغة وينجح في فتح جيوب البسطاء (المغفلين) من الناس ممن يؤخذون بإغراء فصاحة كلماته [16]

ويميز الدكتور ابراهيم جريس كما ذكرت سابقاً بين نوعين من المكدين هما المكدي المحتاج والمكدي المحتال وهذا الثاني هو مجال حديثنا ويقول واصفا إياه إنه: "ذو الفصاحة والبيان الذي يستخدم لسانه للحصول على أموال الغير، بل والعيشْ على حسابهم دون كدّ او تعب " (17).

إذاً انخرط المكدون من أهل الأدب في فئة أهل الشحادة والساسانية وتصنعوا مهنتهم بكل ما حملته من ألوان التظاهر بالمسكنة والاحتيال والتنقل، ولكن بفارق مميّز هو أنهم اعتمدوا على فصاحتهم في اقتحام مواقف القول والإبهار فيه ومن ثم الانسحاب بعد إنجاز مهمة انفتاح جيوب السامعين لهم. إنها ليست مجرد

" شحادة "، إنها تعتمد على خطبة فصيحة كما رأينا من خطبة الشيخ في نص البيهقي. وكما ستتجلى لنا في مقامات الهمذاني.

اعتقد ان ما جاء في أقوال خالد بن يزيد فيه اختلاط وعدم وضوح لصفة المكدي الذي نعنيه لان الجاحظ لم يؤكد على صفة الخطيب البليغ وهي عند الهمذاني شرط المقامة الأول.

ففي بداية حديثه يُعدد خالد بن يزيد أنواع الشحادين الذين عاشرهم وأخذ عنهم، وكلهم من المتظاهرين بالمسكنة او التحايل لها. وهم ليسوا ممن يتصفون بما قاله لابنه في وصيته التي اضافها الجاحظ على الحادثة مع المتسول في مجلس بني تميم [18] [س 57 – 62]. فهو يذكر في الوصية بالإضافة الى صنعة القَصّ والطواف في الآفاق مكديا متظاهرا بما يلائم المكان " القبول على واقع "[19] [60] صناعة الليل وقطع الطريق والتجسس وصعلكة الجبل. ويذكر معرفته بفئاتهم وبطشه معهم – او بهم – وبلاءه في الحروب ومع جماعات الفتّاك ...، كما يذكر معاشرته للجن ومعرفته بالتنجيم والعرافة وصناعة الكيمياء، وقدرته في إدخال الأرواح في الأجساد ... [20] [ص 58] ... الخ.

إذن فخالد ليس مكدياً فحسب، انه أيضا قاطع طرق وصعلوك ومحارب وفتاك ... ومنجّم ... وعرّاف ومصاهر للجن وعالم بكيمياء الذهب والفضية وساحر ... الخ ... وهي صفات غير ملزمة للتكدية كما يقول خالد نفسه لابنه: " إن هذا المال لم اجمعه من القصص والتكدية ، ومن احتيال النهار ومكايدة الليل ... [21] " ثم إنه صرح بامتهان ألوان متعددة من الشحادة التي لا يعقل ان تكون مما يمارسه أهل الشعر والأدب عموماً ، كالمشعب والكاغان ، والقرسي ، والمشّعب ، والفلور ، ، مثلا ... فهي مظاهر مُسفّة من الاحتيال لا يقوم بها إلا من فقد كل وسيلة وفيها من الشذوذ والانحطاط ما لا يحتاجها من ملك ناصية اللغة والأدب والشعر وهي كفيلة بأن تخلق له البدائل الكفيلة ، ونحن لا نجد نماذج منها في مقامات الهمذاني . كما ان الحديث الذي أورده البيهقي عن الجاحظ لا يضع أياً من هذه الصفات في مكدية.

لعلّ الجاحظ أراد ان يجمع كل صفات التعرض لأموال الناس في شخصية هذا المكدي وجعله يبالغ في كلامه خصيصاً لهذه الغاية، ويتعرف الجاحظ نفسه ان خالد يبالغ حين يعلّق على ما كان في مجلس بني تميم بقوله: " وإنما أراد بذلك أن يوئسهم من ماله حين عرف حرصهم وجشعهم وسوء جوارهم ..... " [22]

وعليه فإن الحديث الذي جاء عند البيهقي يأتي أقرب الى المصطلح كما عرَّفتُه آنفاً وهو أقرب الى تمثل صفة الخطيب او الواعظ من حيث قدرته على جذب الأنظار اليه بوصفه الفقير المسكين الذي يستدر العواطف خصوصا عندما ينبهر السامعون من المفارقة بين الشكل

والمضمون في حضوره أمامهم الأمر الذي يخلق بالتالي مفارقة أُخرى تنتج عن تبادل الواقع والوهم في صياغة المقام – الحدث.

وأخيراً يمكننا القول ان الجاحظ وإن كان بشكل غير واضح التحديد تماما قد وضع السمات الرئيسية لمكدي المقامات، وهو بطبيعة الحال ليس أيّ مُكدِّ مما عرفته البيئة العباسية، انه الشاعر الأديب الذي ضاقت به السبل، ولم تحتفل به مراكز السلطة والبلاطات والبيوتات بما يكفيه من العيش والجاه. وكما كان شأن أُدباء البلاط من التماهي مع الأسياد فيما يحبون سماعه فيحصلون على مالهم، هكذا فعل المكدون بفصاحتهم وأدبهم بعد ان استبدلوا مقاماتهم من الخاصة للعامة، فغيروا وسال الاحتيال بما يُغري العامة الى الاستماع لفصاحتهم واستحسانها ثم تقديم المال – " العطاء [23].

المراجع:

1. البخلاء، ص 58 1. البخلاء، 1960، حديث خالد بن يزيد، ص 56- 62.
2. أبو المطهر الأسدي: حكاية أبي القاسم البغدادي، تحقيق آدم متز، هيدلبيرغ ن 1902.
3. السمطي، عبد الله: جماليات الصورة السردية في أخبار الأغاني وحكاياته، مجلة فصول، مجلد 2، عدد 3، خريف 1993، ص 216.
4. ن. م. ص121.
5. . إبراهيم، عبد الله: السردية ...، ص 216.
6. . الحاجري: ص 39.
7. أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني الهيئة المصرية العامة للكتاب، المقدمة 4.
8. البخلاء، 1960، ص 57.
9. ن. م. ص 56.
10. انظر شرح هذه التسميات في البخلاء (1960) ص 63-65. وانظر أيضا مقال الدكتور أبراهيم جريس: الكدية في مقامات الحريري، الكرمل، عدد 17 ،1996، ص 147-148.
11. انظر: ن. م.، ص134.
12. ن. م.، ص 135.
13. المحاسن والمساوئ، ص 644-646.
14. مرتاض، عبد الملك: فن المقامات، ص 61.
15. المحاسن والمساوئ. ص 645
16. E I 2: pp 494.
17. جريس، إبراهيم: الكدية في مقامات الحريري، ص 135.
18. البخلاء، (1960) ص 76.

19. ن. م، ص60.

20. ن. م، ص58.

21. البخلاء، 1960، ص 58.

22. المحاسن والمساوئ، ص 647.

23. البخلاء، (1960)، ص59.

الكدية عند الهمذاني

مغالطة

يقول علي شلق: " يُتَهَمُ الجاحظُ بأنه دفع أدباء العربية بعده بنمطه في الكتابة شكلاً وموضوعات، لذا لم نجد غرابة في أَن يدور أدب المقامات على الكدية، وهي عنوان التسول والفقر والبخل "[1].

ان تعميم "الكدية" على كل مقامات الهمذاني مبالغ فيه، فآراء النقاد الحديثين لم تتفق في هذا الأمر، وهذا نبيل خالد رباح أبو علي على سبيل المثال يذكر خمسَ عشرة مقامة كانت الكدية وحدها موضوع المقامة فيها [2] وهي: الإزادية، والبلخية والسجستانية، والكوفية، والاذربيجانية، والجرجانية، والاصفهانية، والبصرية، والفزارية، والمكفوفية، والبخارية، والقزوينية، والساسانية، والقردية، والناجمية. أما باقي المقامات ذات النكهة الكدائية فقسمها الى نوعين:

أ- نوع تأتي فيه الكدية مقرونة بوصف للأطعمة والأشربة وبعض وجوه الحياة في ذلك العصر وهي: البغدادية، والمضيرية، والمجاعية، والنهيدية، والخمرية. [6 مقامات].

ب- نوع يغلب فيها الوصف على الكدية، وهي التي تُظهر روح الاستجداء – غالباً في أواخرها – وهي: الأسدية، الحمدانية، والرصافية، والمغزلية، والشيرازية، والحلوانية، والخلفية، والنيساوبورية، والعلمية، والصيمرية، والملوكية، والصفرية، والأسدية، والتميمية، والمطلبية. [15 مقامه] على انه لم يتطرق الى موضوع الكدية في بقية المقامات وهي الاهوازية، والوعظية، والوصية، والقربضية، والشعرية، والعراقية، والغيلانية، والاسودية، والابليسية، والجاحظية، والمارستانية، والدينارية، والموصلية، والحرزية، والارمنية [15 مقامة]. واعتبر – على ما يبدو – أن موضوع البحث الذي يحرك الحدث كالألغاز، والمفاضلة، والتجارة، والتدجيل.. الخ هو الموضوع السائد، وعليه فإنه يكون قد أخرج خمس عشرة مقامة من صفة الكدية سواءً عن قصد او عن تقاعس في التدقيق، وسنرى فيما بعد أنه لم يكن على صواب.

أما الهمذاني نفسه فيقول في إحدى رسائله ان مقاماته دارت في فلك الكدية، باستثناء اثنتي عشرة مقامة لم يتطرق فيها للكدية [3] وهي: الاهوازية، والغيلانية، والمضرية، والمارستانية، والوعظية، والعراقية، والرصافية، والمغزلية، والحلوانية، والعلمية، والخمرية، والبشرية.

نلاحظ من المقارنة ان نبيل أبو علي جعل الكدية في ستٍ من المقامات التي نفى الهمذاني نفسه الكدية عنها: أربع من التي تضعف الكدية فيها، وهي: المقامة الرصافية، والمقامة المغزلية، والمقامة الحلوانية، والمقامة العلمية، واثنتين من التي تأتي الكدية فيها مقرونة بوصف للأطعمة والأشربة ...وهما: المقامة المضيرية، والمقامة الخمرية. هذا وانه لم يُشر الى المقامة البشرية أبداً، ولم يُصنفها في أي صنف مما ذكر، وهي بلا شك من النوع الذي تنعدم فيه الكدية.

ان قراءة سريعة للمقامات الهمذانية تبين لنا ان الهمذاني لم ينشئ المقامات على نمط واحد، الامر الذي فتح مجالا واسعاً فيما بعد لتحطيم القالب والخروج على الجنس كما فهمه المقاميون حتى الحريري [4] في نهاية القرن الخامس ومطلع السادس. فمرة يتخلى الهمذاني عن البطل ومرة يجعل الراوي هو البطل ومرة يجعل للبطل بطلاً مشاركاً.. الخ [5]، كما أنه لم يبن مقاماته على شكل واحد من حيث الطول والقصر، وتواتر الوصف او توتر السرد، وجعل فيها الخطبة والمناظرة والأحجة والمحاضرة والحمق والشعوذة والمخادعة وغيرها من وسائل التواصل التي مارسها البطل. إن هذا التنويع على اختلاف حضوره في النصوص المقامية خلق إيهاما بعدم وجود الكدية أحيانا كعنصر محفز لانبناء النص ، هذا ، بالإضافة إلى أن بعض المقامات لا وجود للكدية فيها من أي باب كالمقامة البشرية وإلى أن بعضا آخر لا تتمظهر الكدية فيه إلا من حيث أنها تقدم نماذج سلوكية يتقنها المكدي عادة في أدائه كما في المقامة الوعظية ، والمقامة العلمية والمقامة الرصافية والمقامة المغزلية ... وعليه فلا عجب ان لا تكون الكدية هي الصوت الرابط بين جميع المقامات على ما رأينا ، وإن كانت بالفعل هي الصدى المُهيمن لأفعال البطل في اكثر المقامات حتى في بعض تلك التي اعتبرها الهمذاني نفسه خالية من الكدية كالحلوانية مثلاً ،الا يوحي وصف الفتى الاسكندراني بانه يتصنع الجنون ويمتهن الحجامة لحيلة يدبرها (ص 17)؟ ... وكذلك الامر في المارستانية (ص121). ثم ألا يكون عمل أبي الفتح في المقامة الخمرية (ص229) مرحلة من مراحل تَخَفِّيه؟ وما يدرينا لماذا اختار الخمارة لهذا التخفي؟ فهو يقول في نهايتها:

ساعة ألزم محرابا وأخرى بيت حان

وكذا يفعل من يعقل في هذا الزمان

وكذلك المقامة البغدادية (ص59) فإن ابا الفتح كان يحاول الكداء على شاطئ دجله والناس لا يجيبونه فسمعه ابن هشام وأُعجب بفصاحته، فخاطبه، وبعد ان سمع أحاديثه في الشعر اعطاه ما يستعين به على تغيير حاله.

لا اقول ان الكدية واضحة المعاني في هذه المقامات، الا ان صداها لا يبرحها، فالمكديُّ مِلحاح وتلتقطه عين الرائي في أكثر حالاته اختفاءً، وإنها المهنة كما وصفها الجاحظ على لسان خالد ابن يزيد: تعتمد على الصبر والاحتمال ودخول السجون.. الخ [6]

عودٌ الى مُكديّ الجاحظ

لو استقصينا أفعال المكديّ في حديثيّ الجاحظ وقارناها مع ما يشابهها من أفعالِ بطلي المقامة البديعية (الراوي المشارك في الأفعال والبطل المكدي) عيسى بن هشام وأبو الفتح الإسكندري ، نجد انها موزعة في الشخصيتين المقاميتين ، خصوصا وأن عيسى بن هشام كثيرا ما يقوم بدور البطل كما ذكرت ، وفي أحيان كثيرة يغلب فعله على اكثر أجزاء المقامة ، فلا يظهر البطل المكدي إلا في جزء بسيط منها ، والراوي / البطل في هذه الحالة فارس شجاع يتشجم المخاطر وينقذ جماعة المسافرين معه من اشد الشدائد كما في المقامة الأسدية (ص29 – 37) مثلا . وهو مسافر ابداً: إما راجع من الحج او ذاهب في تجارةٍ او باحث عن إبله، فمرة في اليمن ومرة في الشام او في بغداد او البصرة او في الكوفة، او حمص، او أرمينيا، او بلْخْ، او جرجان، او اصفهان.. الخ (انظر المقامات: البلخية، والكوفية، والفزارية، والاسودية، والشيرازية، والنهدية، والابليسية، والارمنية، والغيلانية)، وهو راكبُ بحر: في المقامة الحرزية، او في مجلس السلطان: في المقامة الحمدانية، أو والٍ على الشام: في المقامة التميمية، او مدعوٌ لدار الخلافة: في المقامة الرصافية. ثم هو يعرف كيف ينعم بالحياة مع احسن الاصحاب وفي احسن مجالس الطعام واللهو والشراب كما في المقامة الاهوازية، والبصرية، والجاحظية، والخمرية)، وأحيانا نجده يحارب في الثغور: في القزوينية، او يدخل المارستان: في المارستانية، او يهرب لمالٍ ربحهُ وأُتهم فيه انه ليس من وجه حق : في البخارية ، ثم هو محتالٌ حين لا يتوفر له المال او حين يجد من يتندر منه كما فعل مع السواديّ حين تحايل عليه ليأكل ويتحلى ويشرب ثم يهرب ليقوم السواديّ بالغُرم : في المقامة البغدادية . إنه مسافر أبداً ليلتقي بأبي الفتح صاحب الكدية ومستودع المعرفة ليأخذ من علمه وليغضي عن تحامقه، وهو في كل الأحوال شغوف به رغم علمه أنه يجسد الصفتين معا.

إذاً فراوي المقامات البديعية له حصة في اكتمال شخصية المكدي الجاحظي. إنه ليس طالب علم فحسب، بل هو رفيق الاسكندري المُفارَق باستمرار، فلا يلاقيه حتى يفارقه ليبقى في بحث مستمر عنه متغاضياً عن احتياله وكديته او قُل مشاركاً احياناً او متماهياً، وهو مثله

الأعلى في الادب فلا يلومه الا حين لا يروقه صَغارهُ وسوء تمظهره. وقد عبر عن اعجابه به مرة فقال:

تفاوَتَ الناس فضلاً وأشبه البعض بعضاً

لولاه كنت كرِضوَى طولاً وعمقاً وعرضاً [7]

اما ابو الفتح الإسكندري فيكاد لا يخرج عما أوصى به خالد بن يزيد ولدَه وما نصح به الشيخ المكدي ذلك الشاب المتذمر من الكدية. فهو شحاذ غير محتاج وعنده وفر من المال كما يقول:

بالحُمق أدركت المنى ورفلت في رُفل الجمال [8]

ويقول في موضع آخر:

لا يغُرنْك الذي انا فيه من طلب

انا لو شئت تخِذ تُ سقوفا من ذهب [9]

وهو الى ذلك بخيل الى حد انه يرفض ان يطعم عيسى بن هشام الجائع ، وبعد ان وصف له احسن انواع الطعام واطيبها بأسلوب ساديٍّ اعتذر انه لا يملك من ذلك شيئا [10] ، وهو معاشر للجن منتفع منه: (المقامة الابليسية) ، شديد الاهتداء الى ما يريد : (الشيرازية) ، محتال لطعامه : (الارمنية) ، يقوم بأعمال السحر والتدليس :(الموصلية والاصفهانية والحريزية) ، ويتصنع المسكنة مستعينا بأطفاله العراة : (الازادية ، الاسدية ، البخارية) ، احيانا شحاذ مسكين واخرى قراد : (القردية) ، او راقص كخذروف ليسلي الناس بغنائه وطبله ورقصه :(القزوينية) ، ثم هو احيانا بليغ فصيح اللسان يسحر المستمعين بكلامه وفصاحته ومعرفته : (القريضية ، البلخية ، الكوفية ، الاذربيجانية ، الجرجانية ، الجاحظية ، العراقية ، الحمدانية ، الدينارية ، الصفرية) ، او محتال الى ما يريده بالوعظ تارة : (الوعظية والمطلبية) ، وبادعاء الفقر بعد غنىً : (البصرية ، الجرجانية ، والقزوينية) ، ولا يتورع عن امتهان أخس المهن كالسير في كتيبة الساسانية :(المقامة الساسانية) ، او الحجامة :

(المقامة الحلوانية)، او العمل في خمارة: (المقامة الخمرية)، او تصنع الجنون:

(المقامة المارستانية والمقامة الحلوانية). ثم هو الى ذلك يرافق الاعيان مترفعا من الالتزام معهم رغم رغبتهم في ذلك: (المقامة الخلفية والمقامة الناجمية) ويأتي الملوكَ والسلاطين:

وينال عطاياهم الكثيرة (المقامة الحمدانية والمقامة الملوكية)، على انه يكره القضاة ويُشنع في وصفهم في مسجد سجستان: (المقامة السجستانية).

في كل مقامة من كل المقامات نراه صورة مصغرة عن مكدي الجاحظ فهو بخيل جوّاب محتال بشتى الوسائل الى جيوب الناس، يقول خالد بن يزيد: " انا لو ذهب مالي لجلست قاصاً او طفتُ في الآفاق كما كنت مكدياً: اللحية وافرة بيضاء، والحلق جهير طلق، والسمت حسن والقبول على واقع، ان سألت عيني الدمعة أجابت، والقليل من رحمة الناس خير من المال الكثير ...وصرت محتالا في النهار واستعملت صناعة الليل "، ثم يتحدث عن بأسه، وصبره وشجاعته وفوزه.

والمقامات لا تظهر بطولات ابي الفتح الاسكندري ولا تصف مصاعب السفر في هيئة فعل وان كانت تلمح لها على انها من ضمن حيله كما في: (المقامة الأسودية والمقامة القزوينية)، في الاولى يلجأ الى عصابة من ستة رجال كالأسود هو سابعهم الى ان تنفرج الامور ... وفي الثانية يشهر سيفه مع جيوش المسلمين ويغني. وكما رأينا سابقا فان الراوي يكمل عنه هذا الجانب المجازف او البطولي (انظر المقامة الاسدية مثلا ص 29 – 37).

على إني وجدت في مقامات البديع مقامتين يتحدث البطل فيهما عن المجازفه والبطولة.. الخ على غرار حديث خالد بن يزيد، ففي المقامة السجستانيه (ص18-23) يقوم ابو الفتح الاسكندري بالتعريف بنفسه قائلا: " انا باكورة الزمن واحدوثة اليمن، انا ادعيةُ الرجال وأحجية ربات الحجال، سلوا عني البلاد وحصونها والجبال وحزونها والاودية وبطونها والبحار وعيونها والخيل ومتونها ... سلوا الملوك وخزائنها والاغلاق ومعادنها والامور وبواطنها والعلوم ومواطنها والخطوبَ ومغالقها والحروب ومضائقها ... يراني احدكم راكب فرس ناثر هوس، يقول هذا ابو العجب. لا ولكني ابو العجائب، عاينتها وعانيتها، وام الكبائر قايستها وقاسيتها، وابو الاغلاق صعبا وجدتها ... "، الم يدّع خالد بن يزيد انه الاول حين قال انه اخذ العرافة على المكدين [11] في زمنه، فهو وحيد زمانه في الكدية اذن؟ وفي وصيّته لابنه يقول انه عرف بواطن الامور والمعادن والعلوم [12] وانه لازم السلاطين وهو الفتاك [13]، وقد شهد الحروب وعانى الخطوب في السهول والجبال [14].

اما المقامة الثانية فهي الوصية (ص 204 – 206) وفيها بالإضافة الى معاني البخل التي وردت في وصيّة خالد بن يزيد الفاظ متشابهة مثل يا ابن "الخبيثة" [15]، كل منهما لا يأمن على ولده

من التحكم بالنفس ومن منعها من السرف، وهما في آخر رمقٍ بعد حياة مليئة بالتكدي والجمع والمنع ولذلك ينفلت لسانه بالتوبيخ بلا سبب. لعل الهمذاني أُعجب بهذا التوبيخ الذي يوجهه خالد ابن الوليد لابنه فاقتبسه ثم أتبعه ب " يا ابن المشؤومة " و " لا أم لك ". انه نفس التوجه في الخطاب، ونفس الاسلوب في توريث الجمع مع المنع حتى النَّفَس الأخير، ونفس الاسلوب في اختيار الموقف.

من كل ما تقدم أخلص الى الاستنتاج ان شخصية المكدي الجاحظي بقيت في ذهن الهمذاني لكنه وزعها في مقاماته معا وليس في مقامة واحدة على هذا النحو القصصي الذي جسّد الحديث الجاحظي أو لنقل مسرحه. ولعله اعتمد في جملة ما اعتمد من الناحية الفنية / السردية على حديث الشيخ المكدي للشاب عن احدى تجاربه في أحد المساجد كما ورد في " المحاسن والمساوئ) على ما ذكرت آنفاً.

مقامات التسول والكدية قبل المقامات

يقول جرونيباوم ان " ثم ارتباط بين الطراز المسمى بمغامرات الشطار وبين ما قام به بديع الزمان الهمذاني حين خلق على غرار بطلة الشهر أبا الفتح " [16]. لكن السؤال هو: من اين اكتسب هذا البطل أنماط تخفِّية، سواءً بالتمظهر الشكلي، او بالفصاحة في تجلياتها المختلفة، او بالسخف والحمق ... الخ ...؟

لقد عرضت سابقاً للعديد من تجليات التسول والتطفل كما وردت في الاخبار والأحاديث والقص في كتب التراث، ولابد من محاولة استقراء النماذج التي وردت فيها من خلال مقامات البديع.

من صفات الشخصيات المقامية (الراوي والبطل)، كما ذكرت، السفر المستمر ضمن حدود بلاد الإسلام [17] ... فهي مسرح الحدث المقامي وموقعه الأبدي، ولا يعقل ألا تكون كذلك كما لا يعقل أن يتجاوزها مثل هذا الحدث، بما يحمله من إيحاءات يرشح بها النص المخيِّل باستمرار لظاهرة اجتماعية/حضارية خاصة بدار الإسلام، وقد أراد الكاتب أن يتداعب بها على شكل إبداع أدبي طالما تضافرت أخيلة الأدباء على الخروج به كجنس أدبي منذ أحاديث الجاحظ فكان له شرف الإنجاز. فماذا صور لنا الهمذاني إذن؟

لقد رأى جاكوب هومين انتيلا [18] ان يقسم مقامات البديع من وجهة النظر الاجتماعية الى خمس مجموعات حسب الغرض الغالب في كل منها:

1. المقامة البيكارسكية الملهاة ومنها: البغدادية والاصفهانية والارمنية والمضرية، والحلوانية.
2. مقامة التسول: منها الساسانية والدينارية.
3. مقامة الدرس اللغوي / الادبي ومنها الهمذانية والمغزلية والمجاعية والجاحظية والواثية والشعرية.
4. مقامة الوعظ: المقامة الوعظية.
5. مقامات لا يوجد فيها صفة تجمعها سوى الراوي والبطل.

ثم يصل به البحث الى الاستنتاج ان المصادر التي صبت في مقامة الهمذاني على المستوى الفني هي كليله ودمنه بشكل عام، اما من ناحية الموتيب البارز فمقامات الزهاد لابن قتيّبه في المواقف الوعظية (كما في المقامة الوعظية)، وأدب التسول والساسانية في الجانب الكديوي (picaresque)، كذلك حكاية ابي القاسم البغدادي للمطهر الازدي، وحائك الكلام للتنوخي [19]

في الحقيقة من الصعب وضع المقامات في مجموعات ذات مزايا مشتركة لان في كل مقامة مزايا اخرى لا تقل اهمية وتحيل على نماذج مرجعية عديدة اغترف من الهمذاني. لذلك فمن الافضل تلمس آثار السابقين في هذه المقامات، وأكثر ما يهمنا في هذا المجال هو مظاهر التكدي والحيل المصطنعة له:

صورة حائك الكلام:

ورد ذكرها في قصص الفرج بعد الشدة (حكاية حائك الكلام)، ونجدها في المقامة القريضية وفي المقامة المطلبية، إذ يقول الراوي عيسى بن هشام في المقامة القريضية (ص99)، " فجلسنا يوماً نتذاكر القريض وأهله، وتلقاءَنا شاب قد جلسَ غير بعيد ينصت وكأنه يفهم، ويسكت وكأنه لا يعلم ..."(ص5) ثم لا يلبث ان يتبدى عن ناقد للشعراء قدمائهم ومحدثيهم، ثم يسمعهم من شعره.. فنال عطاءهم واعرض عنهم ...، كما يقول الراوي في المقامة المطلبية (ص 246): " وفي وسطنا شاب قصير من بين الرجال، محفوف السِّبال، لا ينبس بحرف ولا يخوض معنى في وصف، حتى انتهى بنا الكلام الى مدح الغِنى واهلهم، وذكر المال وفضله، وأنه زينة الرجال وغاية الكمال. فكأنما هب من رقدةٍ او حضر بعد غيبة، وفتح ديوانه وأطلق لسانه ... ". هذه الصفة الملازمة لشخصية البطل فإنه لا يستقر في مقام من مقاماته ابداً

وهي ميزة استحدثها الهمذاني لبطله دون غيره من سبقوه في وصف شخصيات التسول والكداء.

التطفل: كثيراً ما لا يكون كداء البطل الهمذاني طلباً للمال فهو يكتفي أحيانا بطعام حين يفد الى البيوت كما حدث في المقامة الكوفية فيعرّف بغايته: " ضيفٌ وطؤه خفيف، وضالَّته رغيف " بعد ان طرده الناس: " غريب اوقدت النار على سفره، ونبْحُ العوَّاء على أثره، ونُبذتْ خلفه الحُصَيّاَت وكُنِسَت بَعْدَه العَرَصات ...(ص26). ونجد نفس الصورة للبطل في مطلع المقامة الناجميَّة: " فقلت من المنتاب؟ فقال: وفد الليل وبريده، وفَلُّ الجوع وطريده. وغريب نِضوهُ طَليحٌ وعيشه تبريح، ومن دون فَرْخَيْهِ مهامه فِيح، وضيفٌ ظله خفيف وضالته رغيف. فهل منكم مضيف؟ " (ص 190)، ونجدها في المقامة الأرمنية: " وانضم اليّ شاب يعلوه صَغارٌ وتعلوه اطمارٌ يكنى ابا الفتح الاسكندري، وسرنا في طلب ابي جابر فوجدناه يطلع من ذات لظىً تسجَر بالغضا فعمد الاسكندري الى رجل فاستماحه كفَّ ملحٍ وقال للخباز: أعرني رأس التنور فإني مقرور، ولما فرغ من سلامه جعل يحدّث القوم بحاله، ويخبرهم باختلاله، وينشر الملح في التنور من تحت اذياله، ويوهمهم ان أذىً بثيابه فقال الخباز: ما لك لا أبا لك. اجمع اذيالك فقد افسدت الخبز علينا. وقام الى الرغفان فرماها، وجعل الاسكندري يلتقطها ويتأبطها. فأعجبتني حيلته فيما فعل. وقال: اصبر عليَّ حتى أحتال على الأُدْم فلا حيلة مع العُدْم... " (ص 187 – 188).

وقد يفدُ على مجالس الطعام والشراب لأهل السار كما في المقامة الجاحظية اذ يروي عيسى بن هشام: " ومعنا على الطعام رجل تسافر يده على الخوان، وتَسْفِرُ بين الألوان، وتأخذ وجوه الرغفان، وتفقأ عيون الجفان، وترعى أرض الجيران، وتجول في القصعة كالريح في الرقعة، يزحم باللقمة اللقمة، ويهزم بالمضغة المضغة ... " (ص74). ومن ثم نجده يتحايل على السوادي في المقامة العراقية ويغرّمه بأحسن الغداء وبأحسن الشراب (البطل هنا هو الراوي عيسى ابن هشام).

البخل: القصة الداخلية في المقامة المضيرية أقرب الى أحاديث البخل التي عرفناها عند الجاحظ فالتاجر الذي يُلح في استضافة الاسكندري حتى يلبي هذا دعوته الى المضيرية لا يختلف عن بخلاء الجاحظ الا في مبالغة التاجر في المطل والالهاء بسرد التفاصيل. كذلك المقامة النهيدية والمقامة المجاعية. ثم إن البطل لا يلبث ان يطلق لسانه في ذم المال وذم تخزينه اذ يقول في المقامة المطلبية: " هل ترون المال الا عند البخلاء دون الكرماء والجُهال

دون العلماء. إياكم والانخداع فليس الفخر في احدى الجهتين ولا التقدم الا بإحدى القسمتين : إما نَسَب شريف او علم مُنيف ، وأكرِم بشيء يُحمل على الرؤوس حامله ولا ييأس منه آمله واللهِ لولا صيانة النفس والعرض لكنتُ أغنى أهل الارض " (ص247) . يقول هذا الكلام للتحايل على السامعين ثم يوهمهم انه يعرف مكان كنزين ، ويظل يشد السامعين بأمرهما حتى يوافق على دلهم على احدهما ثم يطلب منهم مؤونة الى حين يصلون اليه .فالتظاهر بمعافه الغنى لم يكن حقيقيا وإنما كان خدعة منه ليصدقوا مقولته بشأن الكنزين وتمهيدا منه لحملهم على تزويده بالمؤونة . على انه في مكان اخر، في المقامة الصيمرية يدعو الى الحذر من السرف على الخِلان لأنهم إذا قل مال المرء تركوه، ولنسمعه يقول: " فلما خف المتاع، وانحط الشراع، وفرغ الجراب، تباذر القوم البابَ، لما أحسوا بالقصة، وصارت في القلب غصة، ودَعَوني بُرصة، وانبعثوا للفرار كرمية الشرار وأخذتهم الضجرة، فانسلوا قطرة قطرة " (ص209). فكأنما هي دعوة في هذه المقامة الى تفضيل البخل على السرف والمنع على الإحسان.

الخطبة الخادعة: يعتمد مكدي الهمذاني في كل مقاماته على خطبة بارعة تسلب قلوب السامعين وعلى الأخص قلب عيسى بن هشام راوي المقامات. وهذا الموتيف يتكرر في اغلب المقامات، فهو قد يطرق باباً او يأتي جماعة، او يقف فيها، او يقف في مسجد، او في سوق فيصف سوء حاله وحاجته لمعونتهم. نجد هذا الخطاب يتكرر في المقامة السجستانية، والكوفية، والاذربيجانية، والجرجانية، والاصفهانية، والبصرية، والبخارية.

وهو قد يبادر مُخَاطَبَهُ شعراً كما في المقامة الازادية (ص11):

ويلي على كفّين من سَوِيقِ او شحمةٍ تضربُ بالدقيقِ

او قصعةٍ تُملأ من خِرْدِيقِ يَفثَأُ عن سَطَوات الريقِ

يُقيمنا من منهج الطريقِ يا رازق الثروة بين الضيقِ

وكذلك في المقامة الاسدية، والمكفوفيه، او يلاقيه بما يشبه الأحاجي كما في المقامة البلخية، والمقامة العراقية، والشعرية والصُّفرية. وهو يقول في المقامة البلخيه: " فقال إذا ارجعك الله سالماً من هذا الطريق فاستصحب لي عدواً في بُردة صديقٍ، من نِجار الصُّفرِ يدعو الى الكفرِ ويرقص على الظفرِ، كدارة العينِ يَحُطّ ثِقلَ الدَّين وينافق بوجهين."(ص16)، فعلم المخاطَب (عيسى بن هشام) ان الرجل يقصد الدينار.

ثم ها هو الراوي يقول في المقامة الصُّفرية: " لما اردت القفول من الحج دخل عليّ فتى فقال عندي رجل من نِجار الصُّفر، يدعو الى الكفر، ويرقص على الظفر، وقد أدبَتْه الغربة، وأدتّني الحسبة إليك لأُمثّل حالَه لديك. وقد خطب منك جارية صفراء تعجب الحاضرين، وتسر الناظرين، فإن أجبت يَنجُب منهما ولد يعُم البقاع والاسماع (الرجل هو الدينار والجارية الصفراء مثيله والولد هو الملح الذي يحصل عليه المستجيب لطلبه) ... " (ص 231)

وقد يتمظهر بمظهر التائب الى سواء السبيل – كما في المقامة القزوينية: تائب الى الاسلام والجهاد عن مذهب الروم اعداء المسلمين وقد ترك خلفه كل ما كان يملك من ثروة (ص89). او في المقامة السجستانيه التي يقول فيها: " ونفرت مع ذلك عن الدنيا نفور طبع الكريم عن وجوه اللئام، ونبوت عن المخزيات نُبوّ السمع الشريف عن شنيع الكلام. والان لما أسفر صبح المشيب وعلتني أُبّهة الكبر عمدت لإصلاح امر المَعاد بإعداد الزاد، فلم أرَ طريقا أهدى الى الرشاد مما انا سالكه ... " (ص 21-22) هذيانه الهمذانية على لسان بطله تذكرنا بخطب الأعراب حين كانوا يفدون الى الأسواق او إلى أصحاب الثروة والجاه من حيث غرضها وصنعتها إلا أنها عند الهمذاني اكتسبت من ألوان الأطناب أحياناً والتسجيع والاستعارة ما لم يكن من طبع الأعراب ، ثم امتزج فيها كلام الوعاظ في المساجد والأسواق وكلام أهل الحمق (على ما حكى لنا ابو العبر عن مصادر كلامه غير المفهوم الذي كان يجمعه من كلام الناس من الأسواق والمكارين والملاحين ثم يخلطه ببعضه ...) ولقد رأينا هذا النموذج في حديث الإسكندري في المقامة الحلوانية حتى ان عيسى ابن هشام الأديب والشاعر لم يفهمه (انظر المقامة الحلوانية 174ص حيث يقول عيسى ابن هشام فبقيت متحيرا من كلامه في هذيانه) وهو الذي يصف نفسه في المقامة البلخية بقوله : " لا يهمني إلا مهرة فكر أستقديها او شرود من الكلم اصيدها ، فما استأذنَ على سمعي مسافة مُقامي أفصح من كلامي "(ص14) . ونجد في خطبة المكدي الهمذاني ملامح من المناظرة كما في المقامة الدينارية والمغزلية ، ومن أدب النقد في المقامة الجاحظية ، ومن مظاهر الصراع الفكري بين المذاهب في المقامة المارستانية .كما نلمح فيها صوراً من مخلفات التجربة الاجتماعية الاسلامية من المصائب التي حلت بالمسلمين على التغور نتيجة الحروب والغارات الحدودية ونتيجة انتشار اللصوص وقُطاع الطرق يترصدون للتجار والمسافرين فينهبون ما معهم ويتركونهم عرضة للتشرد في البلدان البعدية عن ديارهم .ولقد رأينا جانباً من هذه الصور في حديث الشيخ المكدي للشاب في حديث الجاحظ الذي اورده البيهقي في كتاب المحاسن والمساوئ اذ يقول في مسجد احد بلدان الجبل وقد لف خصره بفوطة وتعمم بحبل من ليف وبيده عكازة من خشب الدفلى : " ... رجل من اهل الشام ... من ابناء الغزاة المرابطين في سبيل الله ... غزوت مع والدي أربع عشرة غزوة ... نَازَلَ الملكَ على باب طرسوس، فَقَتَلَ الذراري وسبى النساء،

وأُخِذ لنا ابنان وحملا الى بلاد الروم، فخرجت هاربا على وجهي، ومعي كتب من التجار فقُطِع عليّ، وقد استجرت بالله ثم بكم، فان رأيتم ان تردوا ركنا من ركن الإسلام الى وطنه وبلده. "[20]. ها هو مكدي الجاحظ في المقامة الاذربيجانية يقف في سوق المدينة وقد اعتضد رُكوةً، واعتمد عصاً، وتقلّس دنية، وتطلّس بفوطه ثم رفع عفريته وطلب من الله ذي القدرات (يعدد قدرات الله على مسامع الحاضرين) ان يعنيه على الرجوع الى وطنه بمساعدة اهل الفضل من المؤمنين الحقيقيين (44-45). هذا الموتيف يتكرر بأشكال مختلفة في المقامة الجرجانية والبصرية، مثلا.

كل هذه الاغراض اجتهد الهمذاني في خلعها على خطبة البطل المقامي ليجعل مكدية عارفاً بعلوم عصره من فكر وأدب، يستخدمها حيلة لصدع آذان الناس ويوهمهم. وإن كان اهل التطفيل والتسول قد استعملوها في تعيشهم فإن الهمذاني جعلها صفة رئيسه من صفات بطله.

التخفي: هذه الصفة لا تفارق ابا الفتح الاسكندري بطل مقامات البديع ، فهو في كل مقامة يطلع علينا بثوب جديد ، مرة فتى ومرة شيخاً هرما ، واكثر ما يمثل هذا التمظهر هو المقامة الشيرازية ، ففي أولها يفارق ابو الفتح عيسى ابن هشام وهما راجعان من اليمن الى الوطن فيتحسر ابن هشام على فراقه ويصف لنا شعوره بقوله : " وكنت فارقته ذا شارة وجمال ، وهيبة وكمال "(ص167) ثم فيما كان ابن هشام في بيته في شيراز "اذ يدخل عليه كهل قد غبر وجهه النقر وانتزف ماءَه الدهر ، وأمال قناته السقم وقلّمِ أظافره العدم ، بوجهٍ اكشفَ من باله وزيٍّ أَوحشَ من حاله . ولثَةٍ نَشِفَةٍ وشفةٍ قشفةٍ ورُجلٍ وحِلةٍ ويدٍ مَجِلةٍ وأنياب قد جَرعها الضُّرّ والعيش المر، وسلَّم فازدته عيني ... " ص168. وقد يكون مرة متعاميا في المقامة والمكفوفية، وقراداً يرقص ويحامق في المقامة القردية، وساسانياً متسولاً في المقامة الساسانيه ومرافقاً مليحاً وظريفاً يسلب لب ابن هشام فيتضرع اليه عبثاً لملازمته كما في المقامة الخليفية، وهو إلى ذلك ناثرً شاعر يثير إعجاب عيسى بن هشام دائما من جديد فيقول له: " يا فتى، قد جلّيتُ عبارتك فأين شعرك من كلامك، فقال: وأين كلامي من شعري ثم استمد غريزته ورفع عقيرته بصوت ملأ الوادي وأنشأ يقول: "(المقامة الفزارية ص70)، وكذلك في القريضية والشعرية ... والحمدانية.. الخ.

على انه كثيراً ما يتوارى عن تجمعات الناس ومقامات القول وخداع الحاضرين في الاسواق والمساجد والبيوت او عن مرافقة عيسى بن هشام في بعض سفره. فيجده ابن هشام، مثلاً، في المقامة الأسوَدية متخفيا في خيمة في البادية يلجأ اليها مَن " نبت به اوطانه وظلمه سلطانه " وتقول فتاة البيت:

أيا حَضَرَيُّ اسكن ولا تخش خيفة فأنت ببيت الأسوَد بن قِنان

أعزِّ ابن أُنثى من مَعَدٍّ ويَعرُبٍ وأوفاهمُ عهداً بكل مكان

وعندما يتعرف عيسى بن هشام على الاسكندري ملتجئا في الخيمة يقول له: " يا سبحان الله، أي طريق الكراية لم تسلكه؟! (ص138 – 141). كما نجده مجنونا في المقامة المارستانية، وحجاما في المقامة الحلوانية، وصاحب حانة في المقامة الخمرية وفيها يسأله عيسى بن هشام عن هذا التمظهر فيجيب (ص244):

دعْ من الملام ولكن أي دَكّاكٍ تَراني

انا من يعرفه كل تهامٍ ويمانيّ

انا من كل غبار انا من كل مكان

ساعة ألزم محراباً وبأُخرى بيت حانِ

كذا يفعل من يعقل في هذا الزمان

نموذج البطل المكدي الهمذاني

أشرنا أكثر من مرة الى ان مكدي الهمذاني يترجم صورة المكدي التي رسمها خالد بن يزيد الى جنس التخييل السردي. ولو جمعنا نماذج هذه المخيلات السردية لخرجنا بصورة هي أقرب الى ذلك المكدي الذي رسمه الجاحظ في وصية خالد منها إلى صورة المكدي الذي رسمه في حديثه مع الجماعة من بني تميم، وقد قال الجاحظ على ما ذكرنا معلقاً على هذا الحديث بانه.. " انما اراد بهذا ان يوئسهم من ماله حين عرف حرصهم وجشعهم وسوء جوارهم " [21] ، فكأنه أراد أن يخبرنا أن ما وصفه خالد للقوم إنما كان على سبيل الزيادة لإخافتهم فلا يتعرضون له ، ولذلك بالغ في ذكر اللصوص وقطاع الطرق والمسرفين بالحيل إلى حد الإضرار بأجساد أبنائهم وبأجسادهم في سبيل ذلك .فمكدي الهمذاني لم يكن من هؤلاء ، وها هو عيسى بن هشام يلتقيه في بعض سفره في المقامة الفزارية (ص68) فيقول : "فبينا أنا في ليلة يضل فيها الغطاط ، ولا يبصر فيها الوطواط أسيح سيحا ولا سانح إلا السبع ولا بارح إلا الضبع إذ عنّ لي راكب تام الآلات يطوي إلي منشور الفلوات ، فأخذني منه ما يأخذ الأعزل من شاكي السلاح " لكنه بعد أن يعرفه يتمثل صفة أبي الفتح الحقيقية أمامه على عكس ما اوحى منظره فيخاطبه بما يشبه السخرية قائلا (ص72) :

توشحت أبا الفتح بهذا السيف مختالا

فما تصنع بالسيف إذا لم تك قتَّالا؟

فصغ ما أنت حليت به سيفك خلخالا

هل قال ابن هشام هذا الكلام على سبيل التمازح مع صديق قديم تربط بينهما علاقة التلاقي على هذا الشكل المفاجئ دائما أم أنه قصد ما قال بالفعل؟ إن الصورة العامة لأبي الفتح كما تتمخض عنها المقامات لا توحي بغير ما صرح به عيسى بن هشام لصديقه القديم ، وإذا أوحت لنا بعض المقامات بغير ذلك فإن الأمر لا يعدو كونه توهما مما كان أبو الفتح يتلبسه من مظاهر ليست فيه حقيقة، وذلك لأجل الإيهام والمخادعة في المقام الذي يقف فيه ، ونحن لم نر منه صفة الأقدام وصنعة الإغارة على الخصم إلا في تبجحه بذلك في بعض المقامات كالمقامة السجستانية مثلا ،حيث يدعي من على فرسه في سوق سجستان قائلا: " من عرفني فقد عرفني ، ومن لم يعرفني فأنا أُعرِّفه بنفسي ، أنا باكورة الزمن ، أنا أدعية الرجال وأحجية ربات الحجال ، سلو عني البلاد وحصونها ، والجبال وحزونها ، والأودية

وبطونها ، والبحار وعيونها ، والخيل ومتونها ، من الذي ملك أسوارها ، وعرف أسرارها ، ونهج سمتها ، وولج حرَّتها . سلوا الملوك وخزائنها، والأغلاق ومعادنها، والأمور وبواطنها، والعلوم ومواطنها، والخطوب ومغالقها، والحروب ومضائقها، من الذي أخذ مختزنها ولم يؤد ثمنها؟ ومن الذي ملك مفاتحها وعرف مصالحها؟ *أنا والله فعلت ذلك ....."*(ص19-20). وتُراجعنا صورة مشابهة عن البطل في المقامة الناجمية إذ يدخل أحدَ البيوت بهيئة شحاد متطفل وبعد أن يأكل ويشبع يسأله الحاضرون عن هويته فيقول: " ... فما لمحتني أرض إلا فقأت عينها، ولا انتظمت رفقة إلا ولجت بينها، فأنا في الشرق أُذكر، وفي الغرب لا أُنكر، فما ملك إلا وطئت بساطه، ولا خطب إلا ولجت سماطه، وما سكنت حرب إلا وكنت فيها سفيرا ..." (ص191).

كما أن مكدي الهمذاني لا يستعمل حيل المخطراني من ادعاء تقوّر لسانه ومصاحبته لمن يعبّر عنه يزيد الناس ، ولا حيل الكاغاني من صفة التجنن والصرع ، ولا صفة القرسي والفلّور الذي يؤذي بعض اعضاء جسمه ليستدر الشفقة ، ولا الكاغان والمشعب والمقدس وغيرها من الصفات المهينة لإنسانية صاحبها على نحو ما جاء في حديث خالد بن يزيد ، وما جاء بعضه في وصية أبي الفتح لابنه في مقامة الوصية (ص204-206) .على انه قد يتصنع العمى في المقامة المكفوفية ، او يصطحب ولداً او اكثر يستجدي بهم في المقامة المكفوفية ، والمقامة البخارية ، والمقامة الازادية والمقامة الاسدية . وقد يمتهن التهريج والحمق في المقامة القردية، او الجنون (وليس التجنن امام الناس) في المارستانية، والتهابل في المقامة الحلوانية، وقد يطرق البيوت ليلاً كالعَوَّاء في المقامة الكوفية، وقد يصاحب اللصوص في المقامة الاسدية، أو يغزو في المقامة القزوينية (او يشير الى ذلك في المقامات التي يدعي فيها التعرض للتشرد والسلب)، وقد يقصد بلاطات السلاطين والولاة في المقامة الحمدانية وفي المقامة الملوكية، أو يعود منها في موكب مهيب في المقامة الناجمية. وهو قد يقابل إبليس في المقامة الإبليسية على طريقة خالد بن يزيد الذي يعاشر الجن ويصاهرهم، ويمارس الشعوذة في المقامة الحريزية، ويبيع الرقى في المقامة الاصفهانية ويدعي أنه رأى النبي (صلعم) فيقول للحاضرين:" ثم علمني دعاءً اوصاني ان اعلم ذلك أُمَّتَهُ. فكتبته على هذه الاوراق بِخَلُوقٍ ومِسْكٍ، وزعفران وَسُكٍّ، فمن استوهبه منى وهبته، ومن رد عليَّ ثمن القرطاس أخذته ....." (ض54) فتنهال عليه الدراهم حتى حيرته أي انه تظاهر بأنه انما يقدم الدعاء المكتوب عن الرسول مجانا لوجه الله ورسوله، ولكنه لم يرفض ثمن الورق ولم يحدده فحصل بادعاء التعفف ما كان يرَجّيه بالطلب وأكثر.

مقاربات كدائيه

يكاد الهمذاني ينسخ بطل مقامته عن خالد ابن يزيد في ثلاث مقامات:

مقامة الوصية (ص204-206): وقد تحدثنا عن المقاربة في بعض الناحية الشكلية سابقا، والهمذاني لا يستنسخها جميعا في وصية أبي الفتح لولده، ولكنه يركز على خمسة أمور منها تتعلق بالجمع والحفظ وهي:

1. كبح سلطان النفس وشيطان الشهوة، لأنهما: "ما لبسهما أسد إلا لانت سورته".
2. الامتناع عن الكرم والقرم، فهما لصان: "فإن الكرم أسرع في المال من السوس، وإن القرم أشأم من البسوس ".
3. امتهان التجارة لأن: " إنما التجارة تُنْبِط الماء من الحجارة ".
4. لزوم التقتير: " إنه المال، عافاك الله، فلا تنفقن إلا من الربح، وغليك بالخبز والملح ...".
5. الجمع والمنع: " كن مع الناس كلاعب الشطرنج، خذ ما معهم واحفظ كل ما معك ".

المقامة السجستانية: يقف في السوق على فرسه يعرّف بنفسه كما ذكرت سابقا (ص19 – 20) ولا حاجة للتكرار.

المقامة الصيمرية : ظل البطل يغدق ماله على الخلان والاصحاب حتى افتقر ، فتركوه يتمثل وصية خالد ابن يزيد حين يقول لولده : " انا لو ذهب مالي لجلست قاصاً ، او طفت في الآفاق كما كنت مكدياً ..."[22] ، فيقرر ان يخرج لجمع المال على طريقة التكدية من جديد فيقول : " فخرجت أُسبح كأني المسيح ، فجلت خراسان ، الخرابَ ، منها والعمران ، الى كرمان وسجستان وجيلان الى طبرستان والى عُمَان ، الى السند والهند ، والنوبة والقبط واليمن والحجاز ، ومكة والطائف ، اجول البراري والقفار ، وأَصطلي بالنار وآوي مع الحمار ، حتى اسودّت وجنتاي وتقلصت خُصياتاي / فجمعت من النوادر والاخبار والاسمار ، والفوائد والآثار ، واشعار المتطرفين وسخف الملهين وأَسمار المتيمين واحكام المتفلسفين ، وحيل المشعوذين ، ونواميس المتمخرقين ، ونوادر المنادمين ، ورزق المنجمين ، ولُطف المتطيبين ، وكُياد المخنثين ، ودخمسة الجرابزة وشيطنة الأبالسة ما قصّر عنه فتيا الشَّعبي وحفظ الضَّبي ، وعلم الكلبي ، فاستردفت واجتديت وتوسلت وتكدّيت ومدحت ، وهاجيت حتى كسبت ثروة ، ..... " (ص 211 – 212).

المراجع:

1. شلق، علي: مراحل تطور النثر العربي في نماذجه. ج 2، دار العلم للملايين، بيروت، 1992، ص312-313.
2. أبو علي، نبيل خالد رباح: نقد النثر في تراث العرب النقدي حتى نهاية العصر العباسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص312-313.
3. جريس، إبراهيم: الكدية.. ص 136.
4. الحريري: مقامات الحريري، دار صادر، بيروت، (وضع الحريري مقاماته بين 1101/495 و1110/504) انظر تعريف الجنس لمقامات الهمذاني في فن المقامات للدكتور يوسف عوض، ص 55=57.
5. انظر على سبيل المثال المقامات الأسدية، ص 28، البغدادية، ص59 فالراوي هو البطل، وفي المقامات الغيلانية ص 38 والصيمرية، ص 207، والبشرية ص 250.
6. البخلاء، ص 59.
7. الهمذاني: مقامات ص227.
8. ن. م. ص97.
9. ن. م، ص28.
10. المقامة المجاعية، ص127-129.
11. البخلاء، (1960)، ص56.
12. ن. م ص58.
13. ن. م، ص59.
14. ن. م.، ص60.
15. ن م، ص 169.
16. جرنيباوم، جوستاف: حضارة الإسلام، ص 365.

17. . Jaako Hameen – Anttila, The Early Maqama Towards Defining, Asatisch Studien, LI. 1. 1997. pp 582 ، وانظر أيضا:مقامات ، ص31 .

18. ن ز م: ص 383-384.

19. ن. م: ص592.

20. البيهقي: ص646.

21. البخلاء، 1960، ص 57.

22. ن. م: ص60.

خلاصه

يجمع النقاد ان المقامة لم تأت من فراغ، على أنهم اختلفوا في مدى اخذ بديع الزمان عمن سبقه، وفي مرجعيات هذا الاخذ ولا حاجة للتفصل في هذا الباب لان موضوعنا هو الكدية في المقامات وليس نموذجها الفني.

ومن هذا المنطلق يمكننا القول ان نماذج الكداء التي قدمها لنا الهمذاني لم تكن من بنات خياله، ولكنه جمّعها مما عرفه ورآه في حيل القصاص والوعاظ وشعراء القصور من المداحين والظرفاء واصحاب الخرق وفي نماذج المتطفلين والمتسولين والمشعوذين وحكايات السراق وقطاع الطرق وأصحاب الحيل على مختلف انتماءاتهم في مجال السطو على جيوب المغفلين. وبشكل خاص من مكدي الجاحظ وأهل الساسانية الذين عرفهم من قصيدتي العبري وأبي دلف الخزرجي وغيرهما ممن لم يَصلنا وصفهم لهذا اللون من الكداء. وقد جعل مكدية رجل علم لا يشق له غبار، حتى عيسى بن هشام نفسه ظل معجباً به، مفتوناً ببيانه ويبحث عنه في كل مكان، فيجده مرة بالصدفة ومرة بالقصد ... ويعترف انه لولا ابي الفتح لكان اعلم اهل زمانه، وقد ذكرنا تصريحه بهذا الأمر سابقا (الملاحظة السابعة أعلاه) إذ يقول:

تفاوت الناس فضلا وأشبه البعض بعضا

لولاه كنت كرضوى طولا وعمقا وعرضا

ونجده مبهوراً في نهاية المقامة العراقية ويقول: " فتعجبت والله من مقاله.. " (ص150)، كما يعْرب عن مدى قدرة هذا المكدي في المقامة الأُسودية (ص141) فيخاطبه قائلا: " يا سبحان الله أي طريق الكَرَائِه لم تسلكها؟ " وهو الى ذلك معجب من حيله فيقول له في آخر المقامة الأبليسية: " يا أبا الفتح شحذت على إبليس.. إنك لشحاذ " (ص185). ثم يقع فريسة لحيله حين يأتيه على هيئة حجّام في المقامة الحلوانية (ص175) فيعلن:

أنا أُعطي الله عهداً محكماً في النذر عَقدا

لا حلقت الرأس ما عشت ولو لاقيت جَهدا

على أنه لا ينقطع عن البحث عنه ومصادفته، فيترجى بقاءه معه كما في المقامة الناجمية (ص194)، ويستعطفه لذلك في المقامة الخُلفية، وتعز عليه مفارقته حتى ينفجر معبراً عن قسوة هذا الفراق على نفسه في المقامة السارية فيقول :(ص235)

يا ليت شعري عن أَخٍ ضاقت يداه وطال صيته

قد بات بارحة لدىَّ فأين ليلتَنَا مَبيته

لا دَرَّ درُّ الفقرِ فهو طريده وبه رُزيته

ويتعلم منه من حيث لا يدري كيف يُجمع العلم والمعرفة في المقامة العلمية.. إذ يسمعه يحادث رجلاً يرافقه في الطريق.. ولما يسأله معجباً عن هويته يجيبه

الإسكندرية داري لو قر فيها قراري

لكنّ في الشام ليلي وبالعراق نهاري

مما تقدم نجد ان الهمذاني جعل عيسى ابن هشام متيماً بأبي الفتح معجباً به يلاحقه ليصطاد منه معرفة تنقصه ، وبقدر ما يلومه أحياناً على الحمق في تصرفاته بعد ان يكتشفه ، بقدر ما يظل ضالته التي يبحث عنها ، فكأنما ارادنا الهمذاني ان نتعاطف مع هذا المكدي لأنه ضحية زمانه وهو " طريد الفقر" أو " خدروفة الزمان وعمّارة الطرق" أو " ..أبو قلمون في كل لون يكون " ولذلك فإنه يرى في هذا الزمان أن " الحمق فيه مليح والعقل عيب ولوم " لأنه لم ينفعه علمه ولا معرفته الخارقة في كسب معاشه أو في تحقيق حلمه بالثروة الا على هذا النحو من الحيل . ولنقل انه ثمرة ذلك الهبوط في منزلة الشعراء والادباء منذ ايام الجاحظ ، اولا عند اهل اللغة وعلوم الدين الاسلامي على مختلف مجالاتها ، ومن ثم لدى القيادات الاقتصادية والاجتماعية من اهل اليسار والسلطة ، فحين انزاح الادب باتجاه الابداع والخلق الادبي وجد أَصحابه أنفسهم ممثِّلين لهذا الانزياح الخَلقي الابداعي بأجسادهم وكرامتهم وأحاسيسهم ، لقد دفعوا ضريبة الإبداع تذللا ومهانة على مذبح طموحهم ، فكان لابد للأذكياء منهم من امتهان الكدية في كل مقام تتاح فيه الحيلة ، إما ترفعاً على امتهان السلطان ، او هرباً من محاسبته ، او لضيق مقامه عليهم لكثرة المتنافسين ، وعن هذه الحالة عبر ابو الفتح بقوله في المقامة القريضية (ص9) :

ويحك هذا الزمان زور فلا يغرّنك الغرور

لا تلتزم حالة ولكن در بالليالي كما تدور

وهو يعلم أنه يأتي ما لا يحب من الأفعال التي يقوم بها، ولكنه مضطر لذلك، فيعتذر لعيسى بن هشام - ممثل أهل الأدب في زمانه بذائفته الأدبية الرفيعة وببحثه الدائب عن فلتات المعرفة قائلا -في المقامة القرديه (ص97):

الذنب للأيام لا لي فأعتب على صرف الليالي

بالحمق أدركت المنى ورفلت في الحلل الغوالي

إنها إذن تمرد الأديب على ما أحس به من غبن، سواء لرهبة او لرغبة، او لنقل إنها اندفاع الفراش إلى نور المصباح من جديد كأنما كتب على الأديب ألا يكون هو ذاته في الدولة الإسلامية، بدءا من تهافته على البلاطات ودور القادرين ومن ثم احتراقه في لعبة التخفي التي اضطر إلى ممارستها إرضاء لغرور الأسياد ومراعاة لمزاجهم مقابل ضمان المعاش أو تحقيق الثروة، وانتهاءًا بالاختفاء خلف أقنعة التطفل والتسول والتكدي وباحتراق الذات على مشارف الأبعاد والغربة وأفانين الصناعة الكلامية المألوفة.

على أن الأدب ربح كثيرا من هذا التمرد لأنه أطلق للأديب عنان القول، فقدم لنا إبداعا أكثر صدقا في تعبيره عن الواقع، وأكثر ثراءًا لتحرره من قيود الطابو المرجعي التوثيقي، ومن ثم أكثر انعتاقا من قيود الشكل، وأفضل شاهد على ذلك هو المقامة ببعديها: الشكل والمعنى. إن أدب الكدية لذلك جدير بأن يأخذ قدرا أكبر من الاهتمام مما أعرناه لأنه أدب إبداع قبل كل شيء.

مصادر البحث:

1. ابراهيم، عبد الله: السردية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1992.
2. الاصفهاني، ابو الفرج: كتاب الاغاني، تحقيق عبد الستار احمد فراج، دار الثقافة، بيروت.
3. ابن خلدون: المقدمة المكتبة التجارية، مصر، (د. ت)
4. ابن الطقطقي: الفخري في الآداب السلطانية والدول الإسلامية، مراجعة وتنقيح محمد عوض ابراهيم وعلي الجارم، دار المعارف بمصر، (د. ت).
5. ابن عبد ربه: العقد الفريد تحقيق محمد سعيد العريان، دار الفكر، مجلد4، 1974.
6. ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف بمصر.
7. ابو تمام، الحماسة، مختصر شرح العلامة التبريزي، مطبعة محمد علي صبح الكتبي بجوار الازهر الشريف، طبعه ثانيه.
8. أبو علي، نبيل خالد رباح: نقد النثر في تراث العرب النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993.
9. بروكلمان، شارل: تاريخ الادب العربي، نقله الى العربية عبد الحليم النجار، دار المعارف بمصر، ط2، 1969.
10.
11. بلات، شارل: الجاحظ في البصره وسامراء وبغداد، ترجمة ابراهيم الكيلاني، المؤسسة الثقافية للنشر والتوزيع، دمشق، 1960.
12. بن رمضان، صالح: ادبية النص النثري، مؤسسة سعيدان للطباعة والنشر، تونس، 1990.
13. البيهقي، ابراهيم بن محمد: المحاسن والمساوئ، قدم له وحققه الشيخ محمد سويد، دار إحياء العلوم، بيروت، 1998.
14. التنوخي: كتاب الفرج بعد الشدة، تحقيق عبود الشانجي، دار صادر، بيروت، 1978.

15. الجاحظ: المحاسن والاضداد، شرحه يوسف فرحات، دار الجليل بيروت، 1997.

16. الجاحظ: البرصان والعرجان والعميان والحولان، تحقيق عبد السلام هارون.

17. الجاحظ: كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة البابي الحلبي واولاده، مصر، (د. ت)

18. الجاحظ: كتاب التاج في اخلاق الملوك، تحقيق احمد زكي، المطبعة الاميرية في القاهرة، 1914.

19. الجاحظ: البيان والتبيين، المجلد الثالث، حققه فوزي عطوي، الشركة اللبنانية للكتاب بيروت، 1980

20. الجاحظ: كتاب البخلاء، دار بيروت للطباعة والنشر ودار صادر للطباعة والنشر، بيروت، 1960.

21. جريس، ابراهيم: الكدية في المقامات الحريرية، الكرمل، عدد17، ص134 – 156، 1996.

22. جرينيباوم، جوستاف: حضارة الاسلام، ترجمة عبد العزيز توفيق جاويد وعبد الحميد العبادي، مكتبة مصر بالفجالة، القاهرة، 1956.

23. الحاجري، طه: مقدمة كتاب البخلاء للجاحظ، دار المعارف بمصر، 1963.

24. حسن، محمد رشدي: أثر المقامة في نشأة القصه المصرية الحديثة، المكتبة العربية، القاهرة، 1974.

25. الحُصري: زهر الآداب، تحقيق زكي مبارك، طه4، ج4، 1972.

26. الخطيب البغدادي: التطفيل وحكايات الطفيليين واخبارهم ونوادر كلامهم واشعارهم، تحقيق كاظم المظفر، النجف، 1966.

27. السيد، ابن علي: في علم الصرع، دار المعارف بمصر، 1985.

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

29. شلق، علي: مراحل تطور النثر العربي في نماذجه، ج 2، دار العلم للملايين، بيروت، 1992.

30. ضيف، شوقي: تاريخ الأدب العربي – العصر الجاهلي، دار المعارف بمصر، ط 4، 1960.

31. عوض، يوسف نور: فن المقامات بين المشرق والمغرب، دار القلم، أم درمان، السودان، 1979.

32. الخوري عون، يوسف: مختصر كتاب الأغاني، صححها عبد الله العلايلي، مؤسسة بدران للطباعة والنشر، بيروت، (د. ت).

33. الفاخوري، حنا: تاريخ الأدب العربي، ج 1، المطبعة البولسية، بيروت، (د. ت).

34. كليطو، عبد الفتاح: المقامات، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توفال، الدار البيضاء، المغرب، 1963.

35. كليطو ن عبد الفتاح: الحكاية والتأويل –دراسة في السردية العربية، دار توفال، الدار البيضاء، المغرب، 1988.

36. كليطو، عبد الفتاح: الغائب- دراسة في مقامة الحريري، دار توفال، الدار البيضاء، المغرب، 1997. مالطي دوغلاس، فدوى: بناء النص السردي الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985.

37. مرتاض، عبد الملك: فن المقامات في الأدب العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980.

38. مراد، ميخائيل: تاريخ الأدب العربي للمدارس الثانوية، الجزء الأول، وزارة المعارف والثقافة، أوروشليم، 1969.

39. نعمان، محمد أمين طه: جرير حياته وشعره، دار المعارف بمصر، 1968.

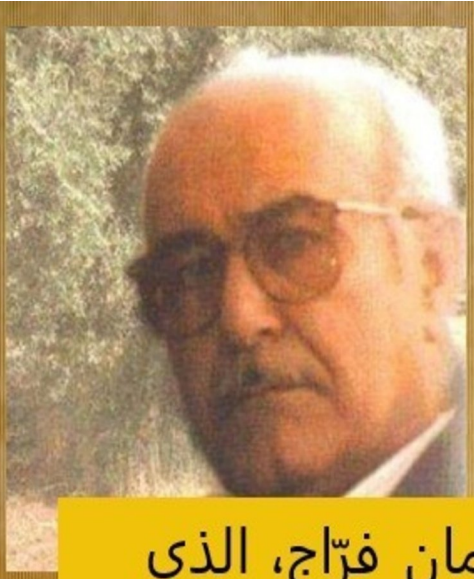
40. الهمذاني، بديع الزمان: مقامات، شرح وتقديم الشيخ محمد عبده، ط5، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1965.

41. تحقيق آدم متز، هيدلبرغ، 1902، وورد الحديث عنها في كتاب النثر الفني لزكي مبارك، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1938، ص 338-351.

42. ولهاوزن، يوليوس: الدولة العربية وسقوطها، ترجمة يوسف العش، مطبعة الجامعة السورية، 1960.

43. EI_2, Mukaddi, pp 493-495.

44. Jaakko Hameen – Anttila, The Early MaqamaTowards Defining a Ganre, in Asiatische Studien Etudes Asiatiques, LI. 1. 1997, pp 575 – 599



"الكدية" هو آخر أعمال الأديب والتربوي سلمان فرّاج، الذي كتب هذا البحث قبل وفاته بيومين، ليكون بمثابة إرث أدبي وتربوي غني. من خلال هذه الدراسة، يفتح فرّاج لنا نافذة على فن أدب الكدية، حيث يمزج بين الإبداع الأدبي والتعبير العميق عن الواقع الاجتماعي.

الكتاب يعرض دراسة متعمقة للبنية السردية للمقامات والشخصيات المحورية التي تجسد صراعات العصر. كما يناقش التداخل بين الشعر والنثر، وكيف أن هذا المزج يعكس الأبعاد الاجتماعية والنفسية للمجتمع بشكل مبتكر. يظل هذا البحث شاهدًا على قدرة فرّاج على الجمع بين الأدب والتعليم، كما يسلط الضوء على تأثيره المستمر في تطوير الأدب العربي.

رغم رحيله في 2007، تظل أعمال فرّاج حية في ثقافتنا، و"الكدية" هو مجرد جزء من هذا الإرث الذي يربط بين الأجيال ويعزز الفهم والتقدير للأدب العربي في سياقه التربوي والثقافي.