توظيف فن المقامة في المسرح المصري المعاصر

مسرحية فنون الفرجة الشعبية في مقامات المنحوس للكاتب "حمدي عبد العزيز" أنموذجا

أ.م.د/ شرين جلال محمد أحمد الطنطاوي

أستاذ المسرح المساعد بقسم الإعلام التربوى

كلية التربية النوعية – جامعة طنطا

المستخلص:

حظي فن المقامة باهتمام كبير في الأدب العربي، ولم يبق هذا الفن محصورا في الشرق فحسب، بل تعداه إلى العالمية، ويعد "حمدي عبد العزيز" من الكتاب المصريين الذين تلقوه ونسجوا على منواله، حيث تعمق في فنون اللغة، وتفوق في استعمال مفرداتها على كافة مستوياتها الفصحى والعامية، فجاءت مقاماته زاخرة بقضايا اجتماعية وسياسية في قالب تراثي خالص، مما يعكس براعة الكاتب وذوقه الأدبي الرفيع، ونزعته العربية الخالصة في التأليف، حيث تمكن من تقديم رسالته للقارئ في شكل أدبي مزج فيه التراث بقضايا معاصرة في قالب فني رصين.

ولقد اعتمدت الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي منهجا لتحليل النص المسرحي، وتوصلت الدراسة لعدد من النتائج أهمها:

- تعد المقامة فن أدبي متكامل، حفل بالأساليب الراقية والتراكيب اللغوية الخاصة، وتمتاز بتنوع الموضوعات ما بين نقد اجتماعي وسياسي وأدبي بصور شتى، جامعة بين التسلية والمتعة بداخلها، وقد سار الكاتب "حمدي عبد العزيز" على نهج الهمذاني والحريري في أن الكدية والاحتيال هما عماد مقاماته المنحوس، متخذا منهما أداة للتعبير عن قضايا عصره، والحق أنه لم يهدف للفكاهة والتسلية فحسب، بقدر رغبته في معالجة سلبيات مجتمعه.
- برع الكاتب "حمدي عبد العزيز" في انتهاج خطى الهمذاني والحريري في رسم مقاماته المنحوس، فخرج البناء الفني للمسرحية مطابقا للمقامات من عدة أوجه، أهمها وجود راويين الراوي الخارجي وهو الكاتب، والراوي الداخلي وهو الشيخ عبد الرحمن، كذلك شيوع التسطيح والنمطية في شخوص المقامات في الغالب، وكذلك أتى الحدث مشابها لأحداث المقامات من حيث الكدية والاحتيال تخللته المواعظ، وأتى الحوار حاملا في ثناياه العديد من ألوان الزينة اللفظية.
- أتى الراوي البطل في مقامات المنحوس بصورة شخصية إشكالية مأزومة قلقة متوترة، عبرت بتسولها وجنونها وتكديها وسخريتها عما وصل إليه المجتمع من التفسخ والتأزم والتوتر، وقلقه في لحظات كثيرة، إلا أنه لم يكن سلبيا محضا طوال المقامة، بل أتى ليكون لسان المجتمع الناطق، ذلك المجتمع الذي أجبر الأدباء والعلماء على الكدية والاحتيال ليتمكنوا من البقاء والاستمرار، ولكنهم في سعيهم المحموم كشفوا اهتراء مجتمعهم وانهياره من جهة أخرى.
- يعد المكان في مقامات المنحوس عنصرا أساسيا ساهم بشكل كبير في تكامل الشكل الفني فيها، إذ أسهم في إحكام نسيج نص المقامات، فانعكس على قيمتها الدلالية والإيحائية والتعبيرية عن طريق إشباع أحداثها وتجلية أبعاد شخوصها، مضفية بهاء وجمالا على المقامات بأسرها، وقد عكست المقامات وعي الكاتب لقيمة المكان وأهميته مما انعكس على براعته في توظيفه.

- شاع في مقامات المنحوس مظاهر المسرح الاحتفالي، حيث كانت فنون الفرجة الشعبية عمادها لنهايتها، معتمدا فيها على الحكواتي أو الراوي، مستعينا بفن الحلقة الشعبية في رسمها، فأتت شخصية الحكاء نموذجا يكاد يتطابق وبقوة مقامات الحريري والهمذاني، هادفا من ذلك لتوظيف تقنيات التراث الفنية للتأصيل لشكل مسرحي جديد معبرا من خلاله عن قضايا المجتمع العربي، مما أسهم في دفع المسرح خطا واسعة برهن من خلالها أن تراثنا لا يقل في معاصرته وحداثته عن المسرح الغربي، وأن المزاوجة بين التراث وكل ما هو ملحمي أبرز قدرته على مواكبة قضايا عصره.

Employment of the art of Maqamat in the contemporary Egyptian theatre

The popular show arts play in the maqamat of the cursed by writer "Hamdi Abdel Aziz" as a model

Abstract:

The art of maqama received great attention in Arabic literature, and this art did not remain confined to the East only, but rather transcended it to the world, and "Hamdi Abdel Aziz" is considered one of the Egyptian writers who received it and woven on its lines, as he delved into the arts of language, and excelled in the use of its vocabulary over all Its classical and colloquial levels, so his shrines were full of social and political issues in a purely traditional form, which reflects the writer's ingenuity, his high literary taste, and his pure Arab tendency in writing, as he was able to present his message to the reader in a literary form in .which he mixed heritage with contemporary issues in a sober artistic form

The study relied on the analytical descriptive approach to analyze the theatrical text, and the study reached a number of results, the most important of which :are

The maqama is an integrated literary art, a party of high-end styles and special linguistic structures, and it is characterized by the diversity of topics between social, political and literary criticism in various forms, combining entertainment and pleasure within it. The unfortunate, using them as a tool to express the issues of his time, and the truth is that he did not aim only for humor and entertainment, as much as his desire to address the negative aspects of his .society

The writer "Hamdi Abdul Aziz" excelled in following the footsteps of Al-Hamdhani and Al-Hariri in drawing his ill-fated shrines, so the artistic construction of the play came out in conformity with the shrines in several aspects, the most important of which is the presence of two narrators, the external narrator, who is the writer, and the inner narrator, who is Sheikh Abdul

Rahman, as well as the prevalence of flatness and stereotypes in the characters of the shrines in Mostly, as well as the event came similar to the events of the shrines in terms of toil and fraud permeated by sermons, and the dialogue .came carrying in its folds many colors of verbal adornment

The heroic narrator appeared in the maqamat of the afflicted in the image of a problematic, distressed, anxious and tense personality, who expressed, through her begging, madness, toil and sarcasm, the decay, crisis and tension that society had reached, and his anxiety in many moments, but he was not purely negative throughout the maqamat, but rather came to be the tongue of the speaking community, that society that Writers and scholars were forced to work hard and deceive in order to be able to survive and continue, but in their frantic .quest they revealed the decay and collapse of their society on the other hand

The place in the maqamat of the unfortunate is an essential element that contributed greatly to the integration of the artistic form in it, as it contributed to tightening the texture of the text of the maqamat, and it was reflected in its semantic, suggestive, and expressive value by satisfying its events and revealing the dimensions of its characters, adding splendor and beauty to the maqamat as a whole. The maqamat reflected the writer's awareness For the value and .importance of the place, which was reflected in his ingenuity in employing it

The manifestations of the ceremonial theater were common in the maqamat of the unfortunate, where the folk arts were the mainstay of its end, relying in it on the storyteller or the narrator, using the art of the popular episode in its drawing. A new play expressing through it the issues of Arab society, which contributed to pushing the theater a wide line through which it proved that our heritage is no less contemporary and modern than the Western theater, and that the intermarriage between heritage and everything that is epic highlighted .its ability to keep pace with the issues of its time

مقدمة:

لقد صارت فكرة إحياء الماضي وفق رؤية تراثية معاصرة وتصورات فلسفية حديثة أمرا ضروريا فرضته ظروف الواقع المعاصر والقضايا السياسية والفكرية الراهنة، لذلك أصبح إحياء التراث بأحداثه وشخوصه من المسائل التي اكتسبت فاعلياتها من هموم العصر، ذلك أن التراث يعد المرتكز الأول والبداية الموضوعية للتجديد والانطلاق نحو الحاضر وفق حاجيات عصرية راهنة، وإن كان التراث يمتاز بالقدم إلا أنه أبدا لا يتسم بالجمود، لأن الأصالة هي المرتكز الأعظم للمعاصرة، والوسيلة التي تؤدي للغاية، وما قام التراث إلا للنهوض بالواقع والإسهام في حل مشكلاته.

وبالرغم من أن التراث الأدبي العربي مادة ثرية للتوظيف في المسرح، إلا أن هذا القول يجب الاحتياط فيه، فالتراث العربي وقولبته في شكل مادة مسرحية لا يستوجب أن يكون هذا التراث مسرحا خالصا منذ نشأته في الثقافة العربية، وإن تبدى لنا أن هذا التراث قد حفل بالعديد من المظاهر الأدائية والفرجوية ما يوافق فن المسرح، إلا أن الفيصل هنا هو استكمال هذا النمط الفرجوي لجميع العناصر الأدائية والدرامية كما في المسرح، وهذا ما لم نجده مطلقا في جميع فنون الأدب العربي قديما، وإن ادعى بعض النقاد ذلك. ولعل من أهم الأشكال التراثية الأدبية المقاربة للمسرح هو فن المقامة، ذلك أن المقامة بما تحويه من عناصر فنية تقترب من البناء الدرامي للمسرح، إلا أنها تجافيه في بعض من عناصره الأخرى.

ويعد فن المقامة من أهم الفنون السردية العربية القديمة، والتي تميزت بطابع خاص سواء في الشكل أو المضمون، فقد حملت كثيرا من الأجناس الأدبية المختلفة، مما ساهم في إثراء موضوعاتها التي كثيرا ما كانت تستوحى من واقع المجتمعات، ومن مختلف جوانب حياتها، فكانت أغراضها تتراوح بين الوعظ والإرشاد والأحاديث المختلفة وحكايات البخلاء والمكديين لغايات ومقاصد متعددة بأساليب تتباين بين الجد والهزل (عقيلة بعيرة، ٢٠٢١، ١).

وكانت بدايات ظهور هذا الفن في القرن الرابع الهجري على يد بديع الزمان الهمذاني في المشرق العربي، فحقق بذلك الريادة والسبق، وتبعه كثير من الأدباء محاولين السير على نهجه في كتابة هذا الفن، وقد أصبح توظيف فن المقامة في المسرح يتطلب من الكاتب أن ينفتح على التراث بوعي ونضج حتى يصل لهدفه، وهي إثارة الغيرة والشعور تجاه الهوية العربية التي نشأ عليها الأجداد، ومن هنا برزت أهمية قراءة التراث قراءة نقدية هادفة تسهم في تأسيس الرؤية الحقيقية لمشكلات الواقع المعيش، وفي ضوء توظيف فن المقامة في المسرح العربي قام جيل من رواد المسرح الحديث بعبء عميلة إحياء التراث عن طريق إيجاد شكل مسرحي خالص يتخذ مادته الأساسية من فن المقامة، من شأنه أن يحقق تواصلا بين الكاتب ومجتمعه ، فبرزت محاولات الكتاب أمثال الطيب الصديقي وقاسم محمد في مسرحة فن المقامة ، إيمانا منهما بضرورة التخلص من هيمنة القالب المسرحي الغربي، فاندفعوا في إطار مسرحي عربي أصيل يستمد مضامينه الفكرية والجمالية من التراث، وذلك لتقديم القضايا التي تشغل الإنسان العربي

ويعد "حمدي عبد العزيز" من أبرز الكتاب المسرحيين الذي استوحى من التراث العربي فن المقامات، متكأ على الماضي ومتقاطعا معه بهدف التأصيل للمسرح العربي، فحَّمل فن المقامة رؤاه وأفكاره المعاصرة، وحوَّل زوايا الاهتمام إليها ووظف كثير من تقنياته، كما ظهر ببراعة في مسرحية مقامات المنحوس.

مشكلة الدراسة:

لقد سعى الكثير من المسرحيين العرب إلى تأصيل الخطاب المسرحي للخروج على الشكل الغربي المسرحي والذي ظل يقود مسيرته لعقود، متكأين على التراث عن طريق ربط المسرح بالأصول الفنية التراثية العربية، وقد أثمر هذا التلاقي والتمازج أشكالا وقيما فنية إيجابية استطاعت مسايرة الواقع الراهن بقضاياه وهمومه في شكل قوالب تراثية قديمة، مستمدة من المقامات والقصص التاريخية والحكايات الشعبية وغيرهم، ولعل النهضة القومية الفكرية التي سادت الأوساط الأدبية حديثا في ميدان الأدب كان محورها كسر الهيمنة للمسرح الأوربي، وتأصيلا لشكل مسرحي عربي يؤكد هوية الأمة العربية معتمدا على موروثاتها.

وما كانت دعوة الكاتب "يوسف إدريس" إلى مسرح السامر الريفي، وكذلك "توفيق الحكيم" إلى استخدام طريقة المسرح الشعبي القائم على التقليد لا التمثيل إلا خطوات في هذا الاتجاه ، ولعل "حمدي عبد

العزيز" واحدا من المسرحيين العرب الذين استلهموا تلك الدعوة بصدق وإيمان وأدخلها إلى حيز التنفيذ في أعماله، فحاكى فن المقامة، لما وجد فيها من مجالا خصبة للاستلهام المسرحي، ذلك أنها حفلت بالعديد من الشخصيات والأحداث ولغة الحوار التي مكنته من تقديم قراءة نقدية وفنية للمورث، أسهمت في تأصيل رؤيته لمشكلات الواقع وما يتوافق مع دعوات تأصيل المسرح العربي يمكن من خلالها تحقيق رهان الحداثة والتجديد من خلال ترسيخ قيم فكرية وفنية وجمالية، تتجاوز التقليد والمحاكاة والاستنساخ المبدع للمنتج المسرحي الغربي، هادفا لتأسيس حوار نقدي جدلي جناحيه الأصالة والمعاصرة.

وفي ضوء ذلك تتحدد مشكلة الدراسة الحالية في السؤال الرئيس التالي:
إلى أي مدى أجاد "حمدي عبد العزيز" توظيف فن المقامة في نص مقامات المنحوس؟

تساؤلات الدراسة:

ينبثق من السؤال الرئيس عدد من الأسئلة الفرعية:

١- ما مفهوم فن المقامة؟ وكيف نشأت؟ وكيف تتجلى خصائصها الفنية؟
٢- ما المضامين الدلالية لفن المقامة؟
٣- ما العناصر الفنية المشتركة بين فن المقامة والمسرحية؟
٤- ما هو نمط الشخصيات في مقامات المنحوس؟ وبم تمتاز؟
٥- ما أهمية الفضاء الزمكاني في بناء مقامات المنحوس؟

أهمية الدراسة:

١- تأتي أهمية الدراسة من كونها تسلط الضوء على آليات وكيفية توظيف فن المقامة في المسرح العربي، إذا تطمح الدراسة أن تقدم رؤى في توظيف فن المقامة في مسرح "حمدي عبد العزيز" تحديدا في مقامات المنحوس، إذ عمد الكاتب إلى إعادة خلق التراث ومزجه بالإبداع الفني، لوصل الماضي العربي بالحاضر عن طريق بعث التراث ورؤيته رؤية جديدة في ضوء الظروف الاجتماعية والسياسية.
٢- الدراسة تلقي مزيدا من الضوء على كاتب مسرحي لم يحظ بالاهتمام الكافي من قبل الباحثين باعتباره رائد من رواد إحياء التراث العربي _المقامات_ وقولبته في إطار عصري على صعيدي الشكل والمضمون، فقدم تجربة مسرحية جديدة استلهمت التراث بقصد إيجاد الخصوصية الجمالية، وتعرف بإمكانات مصادرنا التراثية واحتفالاتنا الشعبية، وقدرتها في تقديم مادة صالحة للدراما في شكل عربي أصيل، وهذا ما أكده الناقد محمد الخطيب مؤكدا أن الكاتب "حمدي عبد العزيز" أحد القابضين على الجمر المسرحي في الزمن الصعب، يعمل في صمت ودأب، ويهوى الكتابة بعيدا عن الأضواء، وله جانب إبداعي مهم، كتب عدد قليل من المسرحيات لكنها شديدة الأهمية لأنها تندرج في الأفق الباحث عن مسرح مصري أصيل، كما تدخل في إشكاليات التأصيل والبحث عن شكل مسرحي منتمي للغة الضاد ، ومن هذه المسرحيات حدوتة مصرية وفنون الفرجة الشعبية في مقامات المنحوس ووقائع عام الطاعون والأستاذ أو موت المهرج (همت مصطفى،٢٠٢١، https://darelhilal.com/News)
٣- ندرة الدراسات النقدية التي تناولت ظاهرة توظيف فن المقامة في المسرح العربي، والذي يتناول في جوهرة قضايا مسكوت عنها في المجتمع العربي الذي تسوده قضايا اجتماعية وسياسية، ولهذا تأتي الدراسة محاولة جادة لتسليط الضوء على أفاق جديدة للتفكير في المضامين الدلالية للمقامة.
٤- يمكن لهذا الدراسة أن تحقق الفائدة للعاملين في مجال المسرح مؤلفين ومخرجين ونقاد، وكذلك تقديم الفائدة للمؤسسات الأكاديمية المعنية بالمسرح،

والمهتمين بحقول الثقافة المسرحية والموسيقية التراثية، ويفتح هذا البحث الباب واسعا أمام البحاث والطلاب والمهتمين لإجراء المزيد من الدراسات العلمية في ميدان علاقة المسرح بفن المقامة، والذي لم يلق من الاهتمام ما يليق به من الباحثين بخاصة باحثي المسرح العربي

أهداف الدراسة:

١- التعرف على مفهوم فن المقامة وتاريخ نشأتها وأهم خصائصها الفنية.

٢- التعرف على آليات توظيف فن المقامة في نص مقامات المنحوس.
٣- رصد المضامين الدلالية لفن المقامة.
٤- الكشف عن العناصر الفنية المشتركة بين المقامة والمسرحية.
٥- التعرف على نمط الشخصيات في مقامات المنحوس ومميزاتها.
٦- التعرف على الفضاء الزمكاني في بناء مقامات المنحوس.

الإجراءات المنهجية للدراسة:

نوع الدراسة:

تنتمي هذه الدراسة إلى الدراسات الوصفية التحليلية من خلال تحليل نص مسرحية فنون الفرجة الشعبية في مقامات المنحوس للكاتب" حمدي عبد العزيز"، فسعت الدراسة إلى معرفة كيفية توظيف الكاتب لفن المقامة للكشف عن المضامين الدلالية التي توضح رؤيته.

منهج الدراسة:

تعتمد الدراسة الحالية المنهج الوصفي التحليلي، حيث يتناول دراسة نص مسرحية فن فنون الفرجة الشعبية في مقامات المنحوس دراسة تهتم بلغتها ورصد الحدث المجسد للوصول إلى الدلالات والمضامين التي توضح رؤية الكاتب وموقفه من العالم الخارجي إذ يعكس توظيف فن المقامة ورؤيته للآخر والواقع الراهن وقضايا المجتمع في عصره.

عينة الدراسة:

اعتمدت الدراسة الحالية على نص فنون الفرجة الشعبية في مقامات المنحوس ل"حمدي عبد العزيز" والتي أتمها عام(1997)وطبعت عام(٢٠٠٣) ضمن سلسلة نصوص مسرحية بالهيئة العامة لقصور الثقافة، وقد تبنى "حمدي عبد العزيز" مفهوما جديدا للمسرح الشعبي، حاول من خلاله محاكاة كتاب فن المقامة في مقاماته شكلا وموضوعا، كما حاول إبراز كفاءته من خلال قولبتها في شكل معاصر يتناول قضايا عصره، ويرى (محسن مصلحي،٢٠٠٣، ٧) أن مقامات المنحوس تمثيل مضحك وبذيء ومرتجل، ويتكون من مجموعة بسيطة من المشاهد وموقف إجمالي وشخصيات وأعمال مستمدة من الحياة اليومية، يتصرف فيها ممثلون هواة يستخدمون الكلام والإيماء وحركات الوجه في حالة مشاركة فعالة مع الجمهور، وهذا التعريف ليس من ابتكار أحد بعينه، ولكن نتاج دراسات طويلة ومتشعبة لظواهر الأداء في الفنون الشعبية ليس في مصر وحدها، بل في كل المجتمعات الإنسانية في مرحلة ما من مراحل تطورها الإنساني.

الإطار النظري للدراسة:

فن المقامة في الأدب العربي:

لقد عُني العرب منذ القدم بالحكايات والقصص، فاتخذوا منها مادة لأسمارهم في مجالسهم، ذلك أن القصص صورت ببراعة عاداتهم وتقاليدهم ومعتقداتهم في ثناياها، ناهيك عما امتازت به من مزايا أفردتها عن باقي الأجناس الأدبية، ولعل ظهور المقامات في مطلع القرن الرابع الهجري هو تطور طبيعي لهذا اللون الأدبي ذلك أن جوهرها هو الحكي والقص، وزادها جمالا أن أضفى عليها مبدعوها التصنع والتأنق، فجعلوها سجلا للحكايات والنوادر، بالإضافة لجوانبها التاريخية والأدبية.

مفهوم المقامة:

عرَّفت المعاجم القديمة والحديثة لفظ "المقامة" بتعاريف متقاربة، فيعرفها (الجوهري، ١٩٩٠، ٢٠١٧) في معجمه الصحاح: المُقامة " بالضم" الإقامة، والمَقامة " بالفتح" المجلس، والجماعة من الناس، وأما المَقام " بالفتح" والمُقام" بالضم" فقد يكون كل واحد منهما بمعنى الإقامة، وقد يكون بمعنى القيام، لأنك إذا جعلته من قام يقوم بمفتوح، وإن جعلته من أقام يقيم فمضموم، وقوله تعالى" لا مُقام لكم" (الأحزاب/١٣) أي: لا موضع لكم.

ولقد اشتق لفظ المقامة في اللغة من الفعل الثلاثي قوم، الذي يعني وقف ونهض. من الجلوس وانتصب، والمقام موضع القدمين، والمقامة الموضع الذي تقيم فيه (الفيروز أبادي، ٢٠٠٥، ١١٥٢)

ويعود لفظ المقامة لغويا إلى المقام والمجلس والنادي، يجتمع فيها القوم، يقول زهير بن أبي سلمى.

وفيهم مقامات حسان وجوههم وأندية ينتابها القول والفعل.

وقد أشار ثعلب في شرحه لبيت زهير إلى المقامة فقال: المقامات المجالس، وإنما سميت المقامات لأن الرجل كان يقوم في المجلس فيحض على الخير ويصلح بين الناس. (فؤاد فياض كايد،٢٠٢٢، ٣٩)

أما ابن عباس أحمد بن علي القلقشندي فيقول: المقامة في أصل اللغة اسم للمجلس والجماعة من الناس سميت الأحدوثة من الكلام، مقامة كأنها تذكر في مجلس واحد يجتمع فيها الجماعة من الناس لسماعها، أما المُقامة بالضم فتعني الإقامة، ومنه قول الله تعالى حكاية عن أهل الجنة " الذي أحلنا دار المُقامة من فضلة" (فاطر/٣٥)، وبذلك فلفظ المقامة قد استعمل على معنيين، بمعنى مجلس القبيلة وناديها، وتارة بمعنى الجماعة التي يضمها هذا المجلس أو النادي (صارة حليتيم، ٢٠١٩، ١٧) ، واستخلص شوقي ضيف في من ذلك تعريفا جامعا ربطه بمؤسسه بديع الزمان "فالمقامة إذا تعني الكلمة من معنى القيام، وتصبح دالة على حديث شخص بالمجلس، سواء أكان قائما أو جالسا، وبهذا استعملها بديع الزمان في المقامة الوعظية، إذ نرى أبا الفتح السكندري يخطب في الناس، واعظا وعظا بليغا، وراع ذلك منه عيسى بن هشام فقال لبعض السامعين: من هذا؟ فقال: غريب قد طرأ لا أعرف شخصه، فاصبر عليه إلى آخر مقامته. (شوقي ضيف،١٩٩١، ٧)

وأما اصطلاحا. فإن لفظة المقامة قد تطورت وتجاوزت حدود الجماعة والمجلس، لتصير فنا مستقلا من فنون الإنشاء واللغة، وقد كان لبديع الزمان الهمذاني السبق في جعلها علما ، حوي حكايات قصيرة تحكى على لسان بطل خيالي دائما ما تنتهي حكايته بنكتة أو موعظة أو عبرة، وهو ما أكده عبد الملك مرتاض حين توصل إلى أن المقامات لون أدبي قائم بذاته، وهو لا يعني مطلقا الجالسين أو الجلوس، إنما يهدف أن يكون أقصوصة أو حكاية أدبية مشوقة، وقد تحوي نادرة غريبة يتقلب فيها أبطالها بظرفهم

يتبادلون النكات ويتهادون الأدب، وبذلك فالمقامة تشيع البهجة والحبور في نفوس متلقيها، وبذلك فالمقامة منذ ظهور فن البديع تعنى النادرة أو الأقصوصة في أسلوب مسجوع وألفاظ أنيقة (رزيقة رويقي، ٢٠١٩، ١١)

ويرى (عبد الملك مرتاض،٢٠٠٧، ١٢) إن مصطلح المقامة تطورت مدلولاته حتى أصبح مصطلحا خاصا، يطلق على الحكاية، وأحيانا على أقصوصة لها أبطال محددون، وخصائص فنية ثابتة، ومقومات فنية معروفة، مما يعني أن فن المقامات ذو دلالة حكائية مستحدثة في الموروث الحكائي العربي، عمادها البنية السردية، يكتنز كما ضخم من الشعر والنثر، وتنتظم فيه الأحداث حول بطل وراوي خياليين، والكدية هي موضوعها الأبرز.

وعرفها الدروبي بأنها نص مسجوع مرصع بالمحسنات البديعية، وغير مقيد بطول معين يتعاطاها الكاتب لإظهار براعته وتفوقه، أو لإبداء رأيه في قضية ما، وقد تكون المقامة ستارا للتعبير عن نزعاته وتتخذ شكل حكاية أو مأدبة أو مقالة أو عظة (سحر أحمد ماهر،٢٠١٤، ٤٢)

ويعرفها شوقي ضيف بأنها حديث في شكل قصص قصيرة يتأنق في أساليبها وألفاظها، وقد أنشأ البديع مقاماته من أجل التعليم، لذلك أسماها مقامة ولم يطلق عليها قصة أو حكاية، لأنها حديث قصير يسرده بشكل قصصي بصورة مشوقة. (صارة حليتيم، ٢٠١٩، ٢٠)

أما (بطرس البستاني، ١٩٧٩، ٣٩٠) فقد عرفها بأنها مجموعة من الأقاصيص الخيالية، تنوعت أغراضها وأنواعها، فمنها المقامات الأدبية، وتميزت بالنقد اللاذع والأسلوب المشوق، وحوت دروبا شتى من التحايل للتكسب والتعايش، وكذا صارت مرآة لطبائع مجتمعه وعاداته، وتدور المقامات مع بطلها المحتال والذي حوى الأضداد في نفسه التي امتزج فيها الخير بالشر، فهو كاذب صادق، ماجن زاهد، مخادع واعظ، كل شيء ونقيضه، والعجيب أنه مع كل ذلك واسع العلم والأدب، شاعر وخطيب نجده في كل مقامة، وقلما خلت المقامات من ذكره، وتولى الحديث عنه راوية خيالي مثله، يفاجئه في كل مقامة، فجاءت مقاماته مرصعة بالمحسنات اللفظية، والأشعار والأمثال، والآيات والأحاديث، فخرجت كل مقامة وكأنها قطعة أدبية، لغتها شاعرية أكثر منها نثرية.

ويرى (عبد الفتاح كيليطو، ٢٠١٣، ٢٥) أن المقامات العربية يمكن اعتبارها البدايات الأولى لفن القصة وتالية للرواية، ذلك لتداخل الأنواع الأدبية فيها لمزجها بين عالم الواقع والفنتازيا، فالمقامة إذا تعني الحكاية أو الموعظة، وتختتم غالبا بحكمة، وتستمد أحداثها من كونها عمل أدبي اجتماعي يعتمد على الإمتاع، فالمقامة إذا ليست حكاية خرافية، بل نوع أدبي خاص يمتاز بسماته ومميزاته، منفتح على أجناس سردية متعددة، أي أنها ليست فنا سرديا منغلقا على نفسه، بل هي منذ نشأتها وتطورها خاضعة لتفاعلات النص مع أسس لعلاقات الإبداع بالتلاقي في خضم نسق ثقافي موحد.

ويشير أيضا (ركان الصفدي، ٢٠١١، ١٨) في تعريف شامل للمقامة بقوله: إنها قصص قصيرة متعددة ومتسلسلة، تتناول موضوعا واحدا مثل الكدية، تقوم على شخصيتين أساسيتين، هما الراوي والبطل المكدي، وتقدم بأسلوب منمق، يعتمد على فن البلاغة، لاسيما السجع، وفق بنية خاصة ثابتة تميزها عن باقي القصص.

وترى (خضرة بن العربي، ٢٠١٧، ١٧) أن المقامة فن ابتدعه العرب، لتميزها بالطابع الدرامي، وربما كانت صالحة للتمثيل، وهذا ما تبدى في مقامات الهمذاني، حيث اختار لمقاماته راوٍ وبطل واحد، ذلك أن المقامات تمثل النواة الأولى لفعل القص، ورغم انطلاقها من البيئة العربية، فقد انطلقت لتعلم الناشئة اللغة العربية، وهذا ما جعلها تكتنز بديع القول وغريب اللفظ، لذلك فالمقامة تعتبر أحُدوثة أو قصة قصيرة.

ويرى بعض البحاث أنه يمكن إدراج المقامة ضمن القوالب القصصية البسيطة القديمة ، لا بمعناها الحديث، ذلك أن تجليات الدراما في المقامات أوضح من العنصر القصصي فيها، وبالتالي يمكن مسرحة المقامات

ويؤكد (عبد الرحمن ياغي، ١٩٦٩، ٢٦) على عنصر الدراما في المقامات يقول: إن العنصر الدرامي والمسرحي في المقامات ينحاز وبقوة إلى العنصر اللغوي، لذلك فإن ما بها من عنصر درامي أو مسرحي يفوق الكثير من العناصر القصصية، فهي إلى المسرحية أميل منها للقصة، ذلك أن كل مقامة من مقامات الهمذاني تصلح وبقوة أن تكون نصا مسرحية لاحتوائها على الحدث، وبطل ذو سمات واضحة، يشاركه أبطال ثانويون يقاسمونه أدوار الحدث والحوار بما يتلاءم وطبيعة أدوارهم، ويعقب هذا المشهد قدر كاف من التمهيد للحكاية أو الفكاهة، لضمان جذب الجمهور، الذي ينخرط سريعا في أجوائها، وتتفاقم الأحداث سريعا حتى نصل للعقدة ثم ما تلبث أن تنفرج ، بعد تعرية البطل أو الراوي أمام الجمهور، لذلك من اليسير أن تتحول المقامة إلى مسرحية قصيرة، لاحتوائها على مشاهد مختصرة، وتكوين شبه حرص على وحدة الحدث أو العمل والزمان، وبذلك فالبديع يمكن مسرحة مقاماته لتخرج لنا في شكل مسرح هزلي.

ويعد (كارل بروكلمان،١٩٦٨، ١١٣) هو أول من تنبه للإمكانيات الدرامية في المقامات، عندما دقق النظر فيها فوجدها ذاخرة بالحركة التمثيلية، وهذه الحركة لن تتكامل إلا داخل النصوص الدرامية فحسب، وكذلك تنبه إلى الصراع بين البطل والراوية أثناء حديثهما، ذلك أن المحاورة تحوي صراع خفيا لمن يهيمن على الآخر.

ويرى (على الراعي،٢٠٠٣، ١٨١) أن لخيال الظل الفضل في دخول المقامات لعالم المسرح، ذلك أن المقامة في تكوينها تشكل ثورة حقيقية على الشكل النمطي للمسرح، والأداء التمثيلي المحدود، بعدما انطلقت إلى آفاق رحبة، متمردة على مسرح العقل، مما جعلها أفضل بكثير مما كانت عليه، وتفوقت بجدارة على التجسيد المنظور القائم من لحم ودم أمام الناس_ بعدما كانت نص أدبي جامد_ لأنها لعبت على عنصر الخيال الذي أخرجها للوجود، بعدما أصبحت نص أدبي قابل للتمثيل.

فصارت المقامة أرقى مراحل العمل الدرامي حينما جمعت بين أدبية النص الراقية مع القابلية للتحول لعرض مسرحي، وأضافت للمسرح أنها لا تموت بانتهاء العرض، إنما يبقى أثرها حيا متجددا ببقاء النص الأدبي. (أحمد عباس عبد الحميد، ٢٠٠٥، ٣)

وتعتمد المقامة على الأداء الفردي عند تقديمها للجمهور، وهو يشابه فن المونودراما أو مسرحية دراما الممثل الواحد، ويشير أبو الحسن سلام إلى المقاربة بين مقامات البديع والمونودراما، فالقاسم المشترك بينهما هو الحاكي أو الراوي الذي يؤدي جميع الأدوار_ في خفة يحسد عليه_ حتى يبهر الجمهور والمتلقي بأدائه، ليؤثر فيهم وجدانيا وإدراكيا، فهو يشكل الفراغ ويجسد الأماكن التي تجري فيها الأحداث، معتمدا على خيال المتلقي في مشاركته في تخيل الأماكن، وبذلك فللمقامة السبق في ظهور فن مسرحية الممثل الواحد للوجود قبل ظهوره في فن المونودراما.

فالمقامة إذا تمثل في مجملها مرآة عاكسة لحيوات الناس والمجتمعات المعاصرين لها في شتى جوانبها خير تمثيل، فقد كانت خير بديل عن المسرح في عصر ازدهارها، فإن وجود الراوي والبطل، أو الحاكي والممثل يربط عندنا بين المقامات وبين فنون الحكي، والتي عرفتها بلداننا منذ العصر العثماني، واعتمدت على الراوية أو الحاكي، الذي يبدأ بالعرض والشرح والتقديم والتعليق والإخراج والتقليد، ثم يؤدي جميع الأدوار ببراعة أمام الناس.

وتعتبر أقدم محاولات لاستلهام المقامات في فن المسرح العربي، هي جهود عبد الغني رمضان _أحد أبرز أعضاء الجمعية السورية العلمية_ عندما حاكى متخذا من مقامات الحريري مادة أولية أنشأ على غرارها كوميديته "الخدع الزوجية"، فجاء "سكابان العربي" أبو زيد المعروف عند الحريري بطلا لتلك الكوميديا، ويرى البحاث أن المقامات قد اتخذت غالبا شكلا من أشكال التمسرح رغم عدم تطورها إلى أشكال فنية مسرحية ناضجة بسبب ضعف الملامح الدرامية التي قامت عليها، ولعدم تفاعلها مع الأشكال الأدبية والفنية الأخرى.(يحي عزيز سليم، ٢٠١٨، ٦)

نشأة فن المقامات:

لقد شهد القرن الرابع الهجري في العصر العباسي تطورا ثقافيا وفكريا خاصا، توجه ظهور فن أدبي جديد عرف بالمقامات، ورغم تباين الرؤى حول نشأة المقامات، فمن البحاث من يرى أن الجاحظ هو المنشئ الأول لها، وذلك من خلال رسالة التربيع والتدوير، ورسالة صناعات القواد، ومنهم من عزاها لأبي بكر محمد بن حسين الأزدي، وأنه صاحب السبق في نشأتها، ومنهم من يرى أن أحمد بن فارس اللغوي هو منشأها، ورابع يرى أن أبا حيان التوحيدي هو منشأها ومبتدعها.

ويرى مارغو ليوث المستشرق الإنجليزي إلى أن أبا بكر بن دريد هو مُنشؤها، إلا أن السواد الأعظم من الباحثين يرون إلى أن بديع الزمان الهمذاني هو أول من ابتدعها، وسار على نهجه محمد قاسم الحريري (رشا مخلوف،٢٠٢١، ٣٦) ، وقد سار على هذا النهج القلقشندي حيث قال: إن أول من فتح باب عمل المقامات علَّامة الدهر وإمام الأدب البديع الهمذاني، فعمل مقاماته المشهورة المنسوبة إليه، وهي في غاية البلاغة، وعلو الرتبة في الضعة، ثم تلاه الإمام أبو محمد القاسم الحريري، فعمل مقاماته الخمسين المشهورة، فجاءت نهاية في الحسن، وأتت على الجزء الوافر من الحظ، وأقبل عليها الخاص والعام.(عقيلة بعيرة، ٢٠٢١، ٢٥)

وقد خالفهم الحصري في كتابة زهرة الأدب فيما ذهبوا إليه، ويرى أن ابن دريد هو رائد فن المقامات، وتبعه الهمذاني متأثرا بحديثه، وجاءت مقاماته معارضة لأحاديث ابن دريد، فأتت أربعون حديثا مستعرضا فيها مهاراته اللغوية، ولتعليم طلابه أساليب العرب ولغاتهم.

وانقسم الأدباء المعاصرون حول ريادة فن المقامات بين مؤيد لابن دريد في السبق لها مثل زكي مبارك الذي قال: إن بديع الزمان قد حاكي مقامات ابن دريد، أما مصطفى صادق الرافعي فينكر ريادة ابن دريد حيث أنه لم يذكر أحدا شيئا عن مقاماته أو أحاديثه، لأن كتبه محصورة ومعروفة، وقد ولد بديع الزمان بعد وفاته بنحو ثلاثين سنة، ولا تكون المعارضة عادة إلا للمشهور المتداول. (عقيلة بعيرة، ٢٠٢١، ٢٧).

ورغم الاختلافات في ارهاصات المقامات، إلا أن أول ظهورها كان على يد بديع الزمان الهمذاني، وفي هذا يقول مارون عبود: إن خطة المقامات هي من إنشاء البديع، فلا لابن فارس ولا لابن دريد سبق في صنعها، فالهمذاني هو من ألبسها هذا الطراز الموشى، وعلى دربه سارت عجلة الأدب لألف عام، فعبثا نحاول العثور على أثر لهذه اللحظة عند غير البديع. (شهرة عبيد، ٢٠١٨، ١٠).

الجانب التطبيقي للدراسة:

المضامين الدلالية لفن المقامة العربية:

يعد فن المقامة في تاريخ الأدب العربي واحدا من تلك القطع النثرية والشعرية المعبرة عن روح عصره، إذ خرجت تحمل بين طياتها وصفا تصويريا دقيقا للأوضاع السياسية والاجتماعية في القرن الرابع الهجري، فالمقامة الأدبية إذا جاءت بمنزلة الوثيقة التاريخية التي حوت وقائع الشعوب، وكشفت اللثام عن كثير من قضايا المجتمعية في ذلك العصر (فريحة يبرير،٢٠٢١، ٣٧٦).

وعليه فإن هذه المقامات لصلاتها الكبيرة بالحياة والمجتمع نجدها قد حوت الكثير من المضامين والموضوعات الدلالية، فصارت فيما بعد بأحداثها منطلقا للموضوعات التي بنى عليها كتاب المقامات العربية أعمالهم متأثرين بها، ويمكن أن نجمل تلك المضامين فيما يلي:

١. الكدية:

الكدية تعني الاستجداء والتسول، وهي حرفة السائل الملح، وربما تتجاوزه لاصطياد المال بشتى طرق الاحتيال، والمكديون هم جماعة اتخذت من الاستجداء والتكسب المشوب بالحيلة أداة لسلب أموال الناس، وهي ظاهرة استشرت في المجتمعات منذ القدم، والتكدي بالأدب من الظواهر التي استفحلت بالمجتمعات بخاصة العصر العباسي، وعادة ما يعتمد الأدباء على أدبهم في الحيلة على الناس من أجل الأموال بشتى الطرق، فيقومون بالتجوال في البلدان المختلفة والبعيدة متخذين حيل ملفقة وأكاذيب مخترعة بقصد التربح منهم. (رزيقة رويقي، ٢٠١٩، ١٢) وقد توج هذا المضمون الرئيس في المقامات الهمذاني والحريري وغيرهما، حيث ظهرت معظم المقامات تعتمد على حيل المكدين ومغامرتهم وأخبارهم، ونلاحظ أن معظم المقامات قد قامت عليهما، ويرى الثعالبي أن المقامات كانت جُلها في الكدية، وقد اختصت بالكدية من جهة التغليب لا من جهة الاختصاص (الثعالبي، ١٩٨٣، ٢٥٧).

ويرفض (شوقي ضيف،١٩٨٩، ٥١٧) المقامة التي لا تقوم على الكدية أو البطل المكدي يقول: غير أنها ليست مقامات بالمعنى الذي أراده بديع الزمان، إذ لا تقوم على الكدية والشحاذة الأدبية، إنما تصف موضوعا أو عدة موضوعات، وهي أشبه بالرسائل منها بالمقامات.

ويتخفى المكدي في أشكال متعددة، ويتقمص شخصيات متباينة، وينجح في تجاوز الانكشاف، ويحقق غالبا ما يريده، ولعل الشخصية الأولى التي جسدت جانب الكدية في الثقافة العربية، واشتهرت في الكتب شخصية خالد بن يزيد، الذي ورد ذكره في بخلاء الجاحظ، فشخصية خالد تتقاطع مع شخصية أبي الفتح في التبدل والتخفي والتغيير في أثواب متعددة، واستخدام أدوات لهجية لغوية متباينة. (فؤاد فياض، ٢٠٢٢، ٤٣)

وقد نسج "حمدي عبد العزيز" على منوال مقامات بديع الزمان الهمذاني في مسرحيته" مقامات المنحوس" فخرجت في صورة نقد اجتماعي لسلبيات اجتماعية وسياسية تعيشها الأمة في عصره، فاتخذ في مقامته الحمارية من نموذج المكدي بطلا لها_ الشيخ عبدالرحمن_ معتمدا على العلم والدهاء والدجل وسيلة للتربح والترزق ، في مجتمع تحول فيه كثير من رجال العلم والأدب والفن إلى مكدين في بلاط أصحاب النفوذ والأموال، فصارت الكدية ملازمة للبطل فرضها عليه المجتمع، بالرغم من نبوغه وتميزه، فالكدية عنده لم تكن مقصودة لذاتها، بل إن الكاتب أراد من خلالها أن ينتقد ظواهر اجتماعية دفعت كثير من النابهين للتسول والتفنن في أساليب الاحتيال لكسب لقمة العيش.

فخرجت الكدية وسيلة للعزف على أوتار المأساة داخل المجتمع، فخرجت مقاماته مشاهد اجتماعية متنوعة، رسمها البطل المكدي بوحي فلسفته وقناعته المعيشية متكأ على الاحتيال بطرقه المختلفة لجني المال، وقد أفصح الكاتب عن أبعاد اقتصادية واجتماعية خطيرة انطوت على بؤس وشقاء للطبقات الدنيا نتيجة التفاوت الشاسع بين طبقات المجتمع، فاظهر لنا نموذج "الباشا" الذي يعيش في بذخ خيالي، وعلى الجانب الآخر طبقة فقيرة مهمشة لاهثة وراء الكفاف.

الشيخ: "مخاطبا الحضور" تلك هي المسألة، جنس الباشوات هذا بدلا من الحاجة إليهم يجب الحيلة عليهم، ولسوف أكون معه مثل لاعب الشطرنج، آخذ كل ما معهم، وأحفظ كل ما معي. (المقامة الحمارية، ٨١)

فشخصية الشيخ عبد الرحمن حملت في طياتها من التناقضات الاجتماعية ما يعبر عن نقد الحياة والمجتمع عندما تقوم حيواتهم على الرياء والنفاق واستغلال سيء للقيم الأخلاقية، فنجده في أولها رجل دين يحث الناس على البر والمبادرة بالحسنات قبل فوات الأوان، وتارة يكشف عن مجونه وارتياده للحانات والتحايل على الباشا لسلب أمواله بالغش والخداع، فأي تناقض تنطوي عليه نفسه؟ لكن يظل التكدي مشروعا لديه لكسب لقمة العيش من الأثرياء الذين لا ينظرون نظرة شفقة لمن لا يجدونها.

فالكاتب في مقامته الحمارية أتى بصورة مباشرة عن الكدية، فجعل من الشيخ عبد الرحمن وفارس محتالين منتهزين طرد ابن الباشا من الفصل واتهامه أنه أغبى من حمار، مما يدفع الباشا للإصرار على تعليم الحمير اللغة الإنجليزية ليبرهن أن الأستاذ مخطئ في نظرته لنجله، فيتفق الشيخ مع فارس أن يحتالا عليه ويقنعاه بإمكانية تعليم الحمير للغة الإنجليزية مقابل راتب شهري له وللحمار لمدة خمس سنوات، فيغار الشيخ من جرأة فارس وقدرته على استغفال الباشا، ويحاول أن ينصب عليه أيضا بإقناعه أنه يستطيع تعليم الحمير الغناء الأوبرالي، وعندما يكتشف الباشا خداعه يوسعه ضربا لغبائه في الاحتيال عليه ويطرده.

فنموذج المكدي في المقامة الحمارية شخصية خيالية استحضر الكاتب أبعادها من واقع مجتمعه، وأضاف إليها عناصر فنية أخرى، حيث جعل من الكدية نموذجا متفردا لمعاناة متسولي بيئته، فليس فارس والشيخ سوى أنموذجين للمعذبين في الأرض، فالفقر بأنيابه داء عضال دفعهما للاحتيال، وحكم عليهما بالغربة الأبدية، فالشيخ كان يعي جيدا ما يقوم به من إراقة لماء وجهه، وهتكا لحرمة الباشا، لكنه اضطر لهذا السلوك السلبي، دفعه العوز والحاجة إلى الحيلة للتعامل مع ظروف مجتمعه.

الشيخ: ملعوب! والهدف خطير؟

فارس: " معلنا".. العيش..

الشيخ: " مقاطعا" عيشة الحمير!

فارس: " في أسى" عيشة الحمير في قصر الباشا... خير من عيشة البني آدميين في حارة عماشة.

الشيخ: " يدرك الأمر" إذا هي الحيلة والمكيدة لضمان العيش في زمن عزت فيه الوظائف، وملعوب يلهو به كل خائب، وتسلية في عصر الحيلة والأذية. (المقامة الحمارية،٨٠).

ويخطو الكاتب خطوة أعمق في مقامته الباسبورتية فيرسم صورة مجتمعية حية، يصور فيها جانب من حيل المحتالين على الشيخ لسلب أمواله، فشخصية المكدي التي يمثلها كمال في هذه المقامة قد اختار الشيخ فريسة له لسذاجته واستغل جهله، وحتى يتمكن منه لم يترك له منفذا للتخلص من المأزق الذي وضعه فيه، فالشيخ الذي يشكو ضيق المعايش.. وعزت الوظايف ... وطلبه للستر، عزم على السفر،

فيقنعه كمال أنه يمتك بودرة " السوبر سكوت" والتي ستمكنه من الخروج من المطار دون أن يراه أحد مقابل مبلغ من المال، وإمعانا في خداعه يحضر مجموعة من الناس في ميدان عام_ ليجعل الشيخ_ يجري عليهم تجربة عملية في قدرة هذه البودرة في إخفائه عن الأبصار، ويقتنع الشيخ ويحاول السفر فيقبض عليه مرتين ويسجن ويكتشف أنه ضحية لنصاب ذكي.

كمال: الغالي يرخصلك " هامسا" المسألة في غاية السرية، ومنعا للقيل والقال، وتجنبا للأذية، ولو أنك في مقام المرحوم ما خاطرت بالسر المكنون هذا هو المسحوق. " يضع الكيس الصغير فوق مقعد صغير".

الشيخ: "متلهفا على التفاصيل" والمبلغ المطلوب؟

كمال: وبخلاف الألف جنية، وهي حسنة سعادة البيه. (المقامة الباسبورتية، ٢٩)

إن سلوك كمال في المقامة يعبر عن رغبته الدفينه في الخروج من سطوة المجتمع وفقره الشديد، والتمرد على الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية التي فرضتها عليه السلطة المهيمنه على حياته وشئونه، وتضمر بداخلها محاولة الإفلات من التهميش والانهزام، لذا فحيله على الشيخ تحمل في جوهرها رغبته الإفلات من وضعه الاجتماعي المهمش، فخرجت كديته في شكل احتيالي غير أخلاقي إلا أنها حوت نقد اجتماعيا وتمردا صارخا على أوضاعه القاسية والظالمة، وبالتالي فإن سخرية الكاتب من احتيال كمال يعبر عن نسق ثقافي مضمر يمثل أوضعا اجتماعية مرفوضة.

ويعد مشهد الكدية عند "حمدي عبد العزيز" من أهم المشاهد الاجتماعية النقدية في مقاماته، فقد استخدم بطل مقاماته "المكدي" الأساليب نفسها التي استخدمها "أبو الفتح السكندري" في احتياله في مقامات الهمذاني،

ومن أمثلة ذلك تعبيره عن طبقة المتسولين الذين يسعون وراء المال، حتى وإن كان طلبهم مستتر، لكنه أسلوب يدفع الضحية للعطاء الجزيل دون تردد، فالنسق العام للمقامة هو الحكمة والموعظة، لكنه يضمر نقدا لاذعا لأوضاع المجتمع وفقره وتجهيله وقلة وعيه، مما يبرز عنصر الكدية دون تكلف أو قصد.

كمال: إذا نويت السفر! هذا والله أغرب خبر.

الشيخ: الأحوال سيئة.

كمال: العينة بينة. كيف أجد لك صرفه وأنت لا صاحب مهنة ولا حرفة؟

الشيخ: لن تعدم حيلة. (المقامة الباسبورتية،٢٣)

فالمكدي يختار أسلوب التقنع والتخفي مما يدخله في العالم التخيلي، وبالرغم من أن بعض المقامات تخرج في موضوعها من الكدية للصوصية، إلا أن الغاية العظمى للمقامة هي الكدية بغية الحصول على الأموال، ذلك أن المقامة بأسلوبها السردي في المجالس تحتاج إلى مستمعين مدققين، واستخدام حيل اللصوص فيها لا يخرج عن إطار خطاب الكدية العامة الذي يغمر المقامات، وإذا كانت النظرة العامة للكدية نظرة سلبية، إلا أن المقامات صورتها على أنها ممارسة مهنية حياتية يتبعها مجموعة من البشر _وهو فخورون بها_ مسرورون بممارستها. فالمكدي إذ كان على دراية بالغة بكل ما يفعله من إراقة لماء وجهه وهتك لحرمة ضحاياه، ولكنه اضطر للاحتيال ليتغلب على ظروفه الاجتماعية الصعبة. (جمانة إبراهيم، ٢٠١٦، ٢٢٢).

٢. الوعظ:

إن الوعظ والإرشاد والتعليم قديم في أدبنا العربي، فهو ظهر منذ العصر الجاهلي، ولعل أشهر من تصدي له قس بن ساعدة الإيادي خطيب سوق عكاظ، فقد بدأ في حث الناس على التأمل والاعتبار حيث يقول:

" أيها الناس إنه من عاش مات، ومن مات فات، وكل ما هو آت آت، إنّ في السماء لخبرا، وإنّ في الأرض لعبرا، سقف مرفوع، ومهاد موضوع، وبحر مسجور، ونجوم تسير ولا تغور. ما لي أرى الناس يذهبون ولا يرجعون؟ أرضوا بالمقام فأقاموا أم تركوا فناموا؟ " (عبد الرحمن حنبكة،١٩٩٦، ٥٣٠)، ولقد اعتبر الوعظ من أخص خصائص مضمون المقامات، حتى ظن القارئ أن المقامات بنيت على الوعظ، فكاتب المقامة يعمد إلى جعل مقاماته منبرا لعرض المواعظ على ألسنة شخوصه بشكل مباشر، لاسيما البطل الذي يمتاز دائما ببلاغته وقدرته على التأثير في الحضور بهذه المواعظ (عصام حسين أبو شندي، ٢٠١٤، ١٤٨)، إلا أن المواعظ لم تكن كلها إيجابية في مضمونها بل جاءت كثيرا من مواعظ المقامات سلبية في أهدافها وفي بعض جوانبها، ويمكننا القول أن عمل بطل المقامة لا يكاد يختلف عن أعمال اللصوص كثيرا، لأنه يتزيا بزي الواعظ ورجل الدين ليتستر خلفه ليصل لأهدافه، ومن هنا فالوعظ في المقامات هو مطية من مطايا الكدية، إلا أن المفارقة التي تحيط بالوعظ، بخاصة المقامات العربية، هو أن البطل يلعب عادة دورين متناقضين ، ويتزيا لكل دور بلبوسه، فمن واعظ إلى محتال، ومن خطيب إلى شارب خمر، وهنا تظهر إشكالية البطل في المقامات، فهو بطل إشكالي يجتهد في نقد المجتمع بأخلاق وسلوكيات تظهر أكثر انحطاطا وتدهورا.(رزيقة رويقي، ٢٠١٩، ١٤)

وقد تناثرت المواعظ في مقامات "حمدي عبد العزيز" على غرار مقامات الحريري والهمذاني، فنجد أنه يحذر وبشدة من ترك الشباب دون رقابة وتوعية، لما لذلك من خطورة عليهم وعلى مستقبل الأمة كلها، ويدعوهم من خلال نصائح مقتضبة للتمسك بالفضائل الحميدة والتحلي بالأخلاق المجيدة.

الشيخ: شُبان هذه الأيام.. يجب حمايتهم.. من الإدمان.. ووقايتهم من النسوان.. حفظ الله لكم أولادكم.. وطرح البركة في أبناءنا وأبناءكم.. (المقامة الباسبورتية، ٣٦)

ويعلل الكاتب لمواعظه وأهمية العناية بهم لأن الفراغ يقتلهم ويجعل من الشباب فريسة للانحراف الخلقي والفكري، ويعول الكاتب على الأب أو كل من يتصدى للتربية في تحمل مسئولية حماية الشباب وتوجيههم

الزوجة: العائلة تحتاج إلى أب.. لدفع كل سوء وكرب.. يوفر لها الأمان.. في كل زمان ومكان.. وأوان (المقامة الفلوسية، ٦٢).

ونجد الكاتب يحذر من تغير الأحوال في المجتمعات، وتلك الطفرات الاجتماعية والأخلاقية التي غيرت من أخلاق وعادات الناس بالسلب في مجملها من وجهة نظره.

كمال: " في حسرة" ذهب زمن الشهامة ... وصرنا في زمن الندامة. (المقامة الباسبورتية، ٢٥)

ثم يخطو خطوة فيحذر من أن هذه التغيرات جعلت الجماهير معظمها تصدق من يحتال عليهم ويخدعهم لأنه ببراعة يجعلهم يجرون وراء الأكاذيب المريحة التي تخدر أعصابهم، ولا يتحملون مشاق الحياة ويحيونها بكل ما فيها كأباءهم.

شخص: أصبح لدى المواطن العادي.. القابلية لتصديق الوهم.. والجري وراء المستحيل.. عن العيش داخل الوطن.. وهذا مؤشر خطر. (المقامة الباسبورتية، ٣٥).

ويختتم الكاتب وعظه بأن المسئولية مسئولية الأمة جميعها وأن التفريط في ثروتها القومية من الشباب وإهدارها من أجل الأموال كان السبب الرئيس في تخلفها وضياعها وضياعهم معها، فالأمم التي تطرد أولادها وتقصيهم عنها دون أن يطرف لها جفن أمم محكوم عليها بالتخلف والتبعية، لأن شبابها وحدهم هم من يستطيعون النهوض بها. فكيف تقصيهم وهم مستقبلها؟

الشيخ: لقد فرطنا من قبل في الخبرات والكفأت، من أجل حفنة من الريالات والدولارات.. والآن نقتل الشبان والشابات.. كيف نفرط في رصيدنا القومي من الشباب من سن العشرين حتى سن الخمسين.. دون أن يطرف لنا جفن أو تدمع لنا عين؟ (المقامة التعميرية، ١٠٧).

فالمواعظ من القيم الفنية الكبرى المتناثرة في ثنايا العمل المسرحي، بحيث تعد قدرة الكاتب على توظيفها نجاحا له من جهة، وقدرة المتلقي على استخراجها نجاحا له من كافة الجوانب، لكن الأمر في المقامة مخالف لذلك، فكاتب المقامة عادة ما يجعل من الوعظ متكأ له لعرض أفكاره على ألسنة أشخاصه بشكل مباشر، بخاصة بطل مقامته الذي عادة ما يتصف بالقدرة على التأثير في المواقف المختلفة بهذه المواعظ.

٣. السخرية:

لقد كانت السخرية من السمات الرئيسة المميزة للمقامات، وإن كانت في جوهرها تعني الاستهزاء، إلا أنها تحمل مفارقات شتى بين معنى مقصود لذاته وبين الملفوظ المصرح به، وعادة ما يلجأ إليها الكتاب للتعبير عن رفضهم لظواهر اجتماعية أو سياسية، دون الإفصاح عن ذلك في قالب ساخر يغلب عليه الفكاهة مزجوه بروح التهكم، هادفين منها إلى تغيير سلبيات من خلال معالجتها وتعميق النظر فيها.

ومن الملاحظ أن العديد من النصوص الأدبية قد انتهجت السخرية أسلوبا مميزا لها، ومن أشهرها مقامات الهمذاني، والتي بنيت نصوصها على مقاطع سردية مثيرة للسخرية والتهكم والفكاهة، من خلال مواقف ووقائع لأحداث مروية تتعلق بشتى جوانب المجتمع. (راضية لرقم،٢٠١٩، ٤٨١).

ولقد كانت الفكاهة والسخرية نقطتي تداخل مهمة بين فن المقامة الأدبية وفن المسرح، ذلك أن المسرح قد قام في عهد الإغريق (ق.م)، على نوعين من الكتابة الفنية الكوميديا لأرستوفانيس، والتراجيديا لإسخيلوس وسوفوكليس، وقد تابعهم الهمذاني والحريري في أسلوب الفكاهة والسخرية في مقاماتهما، والذي كان السمة المميزة لهما، وهي بالمعنى والمصطلح المسرحي الكوميديا. (بوزيدي محمد، ٢٠١٩، ٢٦٢)

لقد تبدى الأسلوب الكوميدي في المقامات واضحا جليا بطرحه للقضايا المجتمعية السائدة " كالفقر وظلم الحكام، والتي أفرزت طبقات من المحتالين على العامة والعيارين والشطار، وقد صور الهمذاني كل هذه الأحداث بطريقة ساخرة أثارت الضحك، وكأنه يطابق أقوال أرسطو في الكوميديا، والتي تصور النقائص البشرية بشكل مضحك، دون استثارتها الألم في نفس القارئ. (بوزيدي محمد، ٢٠١٩، ٢٦٢)

وقد سار الكاتب "حمدي عبد العزيز" في مقاماته " المنحوس" على نهج الهمذاني حيث رسم صورة ساخرة لبطله الشيخ عبدالرحمن ، والذي يروي لزملائه في مستشفى الأمراض العقلية ما حدث له من معانة في حياته خارج أسوار المستشفى من مفارقات في قالب ساخر، وتعد مقامات الكاتب في العصر الحديث محطة أدبية مميزة، عبر من خلالها عن رؤيته لعصره، فقد حرص على معالجة قضايا مجتمعه بأسلوب ساخر، والذي اتخذه وسيلة للتواصل بينه وبين المتلقي، معتمدا على لغة المراوغة الساخرة، طامحا من خلال نقده للرقي بمجتمعه والتخلص من آفات الحرمان والفقر والفساد والقهر، فكانت سخريته

مطيته لرصد تناقضات الواقع وتعرية المجتمع، وكشف الستار عن أبعاد الفساد في بعض النماذج البشرية، وإبراز الأغوار الدفينة في سلوكها وأفعالها.

وقد اتخذت السخرية في مقامات الكاتب شكلين مختلفين، هدف من خلالهما لنقد سلبيات المجتمع، والحرص الشديد على إصلاحه، منطلقا لتقويم بعض السلوكيات والاخلاقيات. وهما الفكاهة والتهكم.

أ- **الفكاهة:**

تعد من أهم أساليب السخرية، والتي وظفها الكاتب في مقاماته، فهي تضمر بداخلها نقدا لسلوك اجتماعي معيب، فمن خلال تصرفات الشخصيات تتجلى أبعادها السلبية، وقد قصد من خلالها لتعرية وتقييم ذلك السلوك، والدعوة للتخلي عنه، فالغرض ليس الإضحاك فحسب، وإنما يهدف للتهذيب والتقويم والإصلاح، لنقد القبح والنقص المجتمعي، أو الخروج على المألوف، وهو قطعا ليس هجاء لأنه لا يجرح ويعيب أحدا بعينه بل يعيب الخلل الاجتماعي.

فالكاتب قد عمق من نقده للكدية والاحتيال ومزجهما بأسلوب ساخر مقترنا بالفكاهة، من خلال سخريته من سذاجة الشيخ الذي استطاع كمال أن يحتال عليه بسهولة، فوضعه في مواقف حرجة أثناء محاولته الخروج من المطار بعدما أوهمه أن بودرة " السوبر سكوت" ستخفيه عن الأنظار، فالفكاهة في مقامته تسعى للإحاطة بالنقائص والعيوب في شخصية الشيخ، فقد جعله مهانا وذليلا في تصديه لمشكلاته اليومية عاجزا عن حلها بشكل موضوعي.

فالشيخ الذي تضطره الست بدارة للتحايل في السفر لخوفه من وصل أمانة كتبه لها، يقع في مصيدة كمال الذي يقنعه أنه يمكنه السفر دون أن يراه أحد إذا غطى جسده ببودرة "السوبر سكوت" والتي يتضح أنها دقيق فيما بعد.

شخص (١): مرة أخرى.. أمسكوه.. وضربوه.. وفي الحجز وضعوه، وبعد عدة أيام من التحقيق والبهدلة.. تركوه، وظن الشيخ أن هذا أمر غيب، ولم يعلم أن المسحوق العجيب ما هو إلا حفنة من الدقيق.. حقا لا حاجة لجوازات السفر ... ودقيق أم كمال موجود لساعة الخطر. (المقامة الباسبورتية،٣٤).

فأتى الشيخ عبدالرحمن ليصور نقائص وعيوب مجتمعه في قالب كاريكاتيري، جاعلا من هذه السلبيات مادة للضحك والتفكة، ولعل أقرب وصف له أنه يستطيع صياغة مجموعة من الممكنات يستطيع إخراجها واحد بعد الأخر وقد ظهر هذا الشكل بتعدد المقامات نفسها، فقد ظهر التلازم الكبير بين الراوي _الشيخ_ وهو نفسه البطل وجمهوره من نزلاء مستشفى الأمراض العقلية ومشاركتهم له في الغش والخداع، وهو تصريح غض من قيمته الأخلاقية وأعلى من قيمته الأدبية، فظهر بصورة الراوية المحترف، وطرفا في ثنائية فكاهية التزم فيها النقل الأمين، وحتى وإن تطلب الأمر البوح بخفايا سلوكه الماكر، وممارساته الماجنة، فالأمر يتطلب منا النظر إليه ممارسا محتالا داخل المقامة، رغم كونه راوٍ ثقة يعتمد عليه في النقل، ولعل براعة الكاتب في مقامته تتبدى في التطواف بالبطل من مرحلة الساذج المخدوع إلى مرحلة الماكر المحتال في قالب كوميدي فكاهي لا ينفك في طرح قضايا عصره بأسلوب يبعث على التشويق ويداعب عقل وضمير القارئ في ذات الوقت.

وفي المقامة التعميرية مزج الكاتب بين الفكاهة والسخرية قاصدا الكشف عن معاناة الطبقة الدنيا في المجتمع بهمومها ومعاناتها، فاختار شخصياته "شيرين وعمرو" نموذجين من الطبقة الدنيا للشباب الكادح، وصور من خلالهما كيف تحايلا لمجابهة القهر المجتمعي الذي يعانيه الشباب في الزواج، وجاء

ذلك في صورة فنية بعثت على السخرية والتمرد من الواقع المعيش، فقد لجأ للزواج عرفيا، واللقاء في مقر الشركة مرة كل أسبوع لمدة خمس سنوات لعجز عمرو عن تدبير مسكن للزوجية.

عمرو: الشقة ملك الشركة محل عملنا.. ومش محل إقامتنا.. ونتقابل هنا مرة كل أسبوع.

شيرين: نعم!!

عمرو: " يكاد يبكي " نمارس إنسانيتنا.. حياتنا.. وجودنا. (المقامة التعميرية، ١١٢).

وتتجلى الفكاهة في المقامة عند الكاتب بطابعها الإنساني في المقام الأول، فالزوجان يصدمان بحمل شيرين لطفل لم يكونا قد حسبا لقدومه حساب، وأنه سيأزم الوضع الصعب الذي يعيشانه، فالكاتب لم يعمد هنا للفكاهة وسيلة للتسلية بقدر توظيفها كأداة للكشف عن مكنونات النفس الإنسانية وعرض خفاياها وتطلعاتها وتجسيد مطالبهما البسيطة من آمال وأمان، ورغبتهما في حياة هادئة _برمزية شقة للزوجية تجمعهما_ فقداها بسبب ظهور الظلم الاجتماعي في ظل الطبقية المجتمعية

فالكاتب قد قدم لنا نماذج إنسانية حياتية واقعية في قالب قصصي، هادفا منها لتحليل قطاع عريض من المجتمع_ بخاصة طبقة الشباب المقهورين_ من منظور واقعي، وكأنه يقدم لنا وثيقة حياتية ذات قيمة اجتماعية وسياسية وأدبية، صور من خلالها واقعه بدقة، مازجا فيها بين الفكاهة والسخرية، قاصدا لكشف مساوئ المجتمع دون التصريح بالمعنى المقصود مباشرة.

ب- **التهكم:**

هو طريقة من طرق التعبير يستخدم فيها الأديب ألفاظا تقلب المعنى إلى عكس ما يفهمه المتلقي، وهو صورة من صور السخرية تنتقد السلوكيات السلبية والأخطاء، وتعتمد على براعة الكاتب في توظيفها لإيصال فكرته والذي بدوره يستخدمها فتحدث أثارها، وتكمن أهميتها في مهاجمة الأوضاع السياسية والأخلاقية والفكرية والتحذير منها، فالكاتب الساخر يعمد للاستخدام المراوغ للغة، والذي ينتجه في شكل تضاد أو قلب دلالي، والذي ينشأ بين المعنين الملفوظ الظاهري والمقصود الباطني الخفي، وهو المقصود من الكلام، والسخرية عادة ما تضع المتلقي أمام تحدي لمحاولة فك شفراتها واختبار لفهمه نظرا لازدواج المعنى الذي تحويه.

وقد اعتمد كلا من الهمذاني والحريري التهكم والسخرية وسيلة للتعبير عن أفكارهم لنقد الأحوال السياسية والاجتماعية في عصرهما، وذلك للتخفي خلفه للتعبير عن أفكارها وأراءها بطريقة غير مباشرة، في شكل تهكمي ساخر.

وقد كان للتهكم حضورا بارز في مقامات الكاتب "حمدي عبد العزيز"، فمن ذلك تصويره لشخصية المكدي في المقامة الاستثمارية بشخصية الزوج الذي يريد أن يستثمر خطابات غرامية أرسلها كاتب كبير إلى زوجته المتوفاه في شبابهما وينشرها بغية التربح، مستغلا قدراته على المكر والحيلة لتحصيل الشهرة والمال.

الرجل: "متهكما" يرث البعض الأطيان والعقارات أو الأموال ... ولكن من حسن الحظ " يستدرك" حظكم أن أمكم تركت لكم هذه الثروة الفنية... مجموعة الخطابات الغرامية.. المسألة استثمارية وليست أخلاقية.

البنت: الاستثمار!! حتى الأعراض.. الذكريات!!

الرجل: في الفضايح سبع فوايد.. لك أنتِ ولأخيك هذا ... ولي أنا. (المقامة الاستثمارية،٩٧)

ويعلل الزوج بمكر شديد أنه كان يعلم بأمر الخطابات منذ بداية زواجه، وأنه صبر حتى ماتت زوجته وأصبح الكاتب الشاب كاتبا كبيرا، وأنه لو بادر بنشرها في بداية حياة الكاتب فهي بلاهة لن تعود عليه بربح، وأنه انتظر حتى واتته الفرصة المناسبة فقد رحلت زوجته المخلصة ومات الكاتب الكبير ويرى أن ما كان بالأمس فضيحة أصبح اليوم استثمارا رابحا.

الرجل: تذكروا النجاح والاستثمار.. والفرصة والثروة.. الطموح والوصول.. القمة والمجد.. الصعود والشهرة.

الولد والبنت: " معا" أشياء حقيرة قذرة!! (المقامة الاستثمارية، ١٠٠)

ثم يستغل الشيخ الفرصة بعد إصرار الزوج على نشر الخطابات ويقترح عليه أن يطبعها في كتاب ليحقق ربحا أعلى، وأن يضيف إليها قليل من الذكريات للترويج للكتاب فيسرع الزوج بالموافقة، ثم يقترح الشيخ على الزوج أن يروج لكتابه بإشاعة تساهم في بيع الكتاب قبل طباعته بأسعار خيالية.

الشيخ: ما رأيك مثلا.. مثلا.. أن نقول.. أن أولادك.. ابنك وبنتك هما.. أولاد المرحوم؟!

الرجل: " مبتسما فرحا.. يأخذ في عناق الشيخ" ماذا تقول... المرحوم!!!

الشيخ: معقول..

" الرجل يثور ويأخذ في ضرب ولكم الشيخ.. " (المقامة الاستثمارية، ١٠١)

فالكاتب قد كشف عن حيل الاستجداء بأسلوب ساخر تخللها كثير من التهكم من فقر وعوز كلا من الزوج والشيخ ورغبتهما في الثراء ولوعلى حساب سمعتهم وشرفهم _وهي أساليب رخيصة_ بررتها لهم ظروفهم الاجتماعية ورغبتهم في اقتناص الأموال التي حرموا منها في حياتهم، نتيجة إحساسهم بالحاجة والحقد على أصحاب الأموال، فقد مثلت شخصية الزوج والشيخ نموذجين للبائسين طرداء المجتمع، رغم مواهبهم الإنسانية والإبداعية، إلا أن المجتمع لم يتح لهم الفرصة لاستغلالها، لأنه لا يهتم إلا بأصحاب النفوذ والشهرة والمال، فاتخذوا مواهبهم أحابيل للرزق معتمدين على آفات المجتمع نفسه ، وكشفا لمعايبه وما يطغى عليه من علاقات سياسية واجتماعية من منظورهم ظالمة.

ويعد الكاتب بكشفه للأوضاع الاجتماعية في المجتمع ناقدا حقيقيا عمد لتعرية نقائصه بغية إصلاحها، وهي في نفس الوقت محاولة مهذبة منه لتطهير المجتمع من ظواهره السلبية والتي تعوق مستقبل الأمة، ذلك أن حرص المجتمع على بقاء عيوبه يثير فيه روح المقاومه فيخرج النقد داعم له لا وسيلة لهدمه، فحين سرد الكاتب مغامرات بطل مقاماته_ الشيخ عبدالرحمن _ لم يكن هدفه منها التهكم والسخرية من مجتمعه، ومن سلوكيات وأفعال تناهض القيم النبيلة_ وهو النسق المعتاد للسخرية_ بل اتخذها وسيلة للتعبير عن قضايا اجتماعية هادفا منها للإصلاح، وتحقيق التوازن المجتمعي، وهنا يتجلى النسق المضمر للسخرية فخرجت مقاماته في قمة العمل الأدبي البناء.

العناصر الفنية المشتركة بين فن المقامة والمسرحية:

١- الراوي:

لقد ربط الفيروز أبادي مصطلح الراوي بالقاص ويتجلى ذلك في قوله:" القاص من يأتي بالقصة" (مجد الدين الفيروز أبادي، ٢٠٠٧، ٦٤٩)، فهو المتكلم الذي يقوم بالسرد أو الحكي داخل الرواية أو الحكاية أو....، ولا يشترط أن تكون حكاياته حقيقية أو خيالية، معتمدا على السرد في نقل حكاياته للمتلقي. وقد تعددت تعريفات الراوي عند الأدباء والنقاد، وتعددت مسمياته، فمنهم من يطلق عليه اسم السارد، ومنهم

من يسميه الراوي، وهناك من يراه قاصا، وهناك من يرى أن جميع أسمائه تصب في بوتقة واحدة وهي أنه المتكلم الذي بدونه لا يكتمل السرد (كلثوم عماري، ٢٠١٩، ١٧)

والراوي شخصية متكررة في كل فنون الأدب العربي المعتمد على فعل القص والحكي، وهذا يشبه إلى حد كبير ما وجد في مسرح آسيا "النوة، الكابوكي، الكاثاكالي" والذي استفاد منه المسرح الأوروبي المعاصر، وبخاصة مسرح بريخت الذي استخدم الراوي لكسر الإيهام والاندماج المسرحي.

يعد الراوي أحد أهم السمات الفنية المميزة للأعمال الأدبية القديمة، وما زال يثير الجدل في تاريخ الأدب، وبرغم أهميته فإنه لم يسلط النقاد الأضواء عليه إلا في أواخر القرن التاسع عشر، حيث نظر إليه أنه والمؤلف شخص واحد داخل إطار العمل الأدبي، إلى أن تم الفصل بينهما في القرن الماضي، وأصبح النظر للراوي الآن أنه شخصية فنية ذات ملامح محددة، مؤثرة لها وظيفتها الدرامية، إلا أنه يظل مرتهن بالقدر الذي يحدده له المؤلف.

فالراوي إذا هو من يتولى عملية الحكي، معتمدا على مهارته في البناء اللغوي، فيبرز من خلالها عناصر كالحدث والحوار والعقدة و ...، إلا أن المقامة تمتاز بوجود راويين، راوي خارجي وهو بالطبع المؤلف، والراوي الداخلي ويمثله بطل المقامات بسرده وحكاياته التي يمهد من خلالها للولوج لعالم مقامته.

وترى (إلهام أسليم،٢٠١٩، ٧٨٤)، أن مقامات الهمذاني نستطيع أن نميز أكثر من راوٍ بداخلها، مثل الراوي الخارجي صاحب جملة: حدثنا عيسى بن هشام، وهناك الراوي عيسى بن هشام الذي يقدم بنفسه الأحداث المثيرة، وهناك رواة آخرون أمثال أبي الفتح الأسكندري في المقامة المضيرية، وكذلك التاجر في نفس المقامة.

وكذلك شخصية الحارث بن همام عند الحريري، فقد عودنا أن يبدأ مقاماته دائما بواحد من صور الحكي التالية: حدثنا الحارث بن همام، قال: أو روى الحارث بن همام، أو حكى الحارث بن همام. (عصام حسين أبو شندي،٢٠١٤، ١٣٥)

وقد اعتمد "حمدي عبد العزيز" في مسرحيته نفس النمط من وجود الراويين الخارجي والداخلي، فشخصية بطله الشيخ عبد الرحمن يقوم بعملية التمهيد للدخول في أجواء المقامة التي سيرويها لزملائه في مستشفى الأمراض العقلية، فتارة هو من يبدأ الحكي والسرد، وتارة يقوم الجمهور من النزلاء بسؤاله فيبدأ بالدخول لعالم مقامته.

والشيخ هنا وإن كان من دعائم المقامة الرئيسة إلا أنه يمكن وضعه على مستوى التعادل الوظيفي كراوي مع بقية العناصر المكونة للمقامة، فالراوي يختبئ خلفه صوت الراوي الكاتب، لذا فعلاقته بما يرويه عنصرا مميزا مختلف الوظيفة، وإذا فهو مرآة القاص أو المؤلف، ورؤيته خارجية تصف كل ما تراه، وتقدم الأشخاص والأحداث بوصف حيادي، ويظهر البطل الراوي وقد أحاط علمه بكل تفاصيل الحكاية، يمتلك قدرة غير محدودة في كشف الأفكار مقرونا دائما بالكاتب، أو تصبح رؤية الراوي داخلية تضيف انطباعات الراوي على الأحداث والشخصيات، وبما أن الراوي هنا هو بطل المقامة، فإنه يقدم لنا رؤية ذاتية للأحداث ،لذا نجده دائما ما يعبر عن نفسه مباشرة بتعابير ك "ذهبتُ وقابلتُ وعملتُ". بينما يستعين الراوي في الرؤية الخارجية بضمير الغائب "هو" في تقديمه للمقامة.

وفي مقامات المنحوس نستطيع تمييز أكثر من راوٍ على مستويات عدة كما في مقامات الحريري والهمذاني.

المستوى الأول: الراوي الخارجي للمقامة. وهو الذي يبدأ مقامته هنا بفعل فيتنوع زمانه بين الماضي والمضارع والأمر ليحدث حالة من المعايشة ويجذب انتباه المتلقي، فهو يبدأ بجمل مفتاحية مثل "

ضاقت، مرت، ذهبت ..." ما هو إلا ممهد لراوٍ قادم، وهو بذلك يرشح لسرد لاحق يتنوع بين الحقيقي والخيالي، فالكاتب الذي يستتر خلف لسان الراوي البطل جعل من عنصر الحكي بينه وبين زملائه وسيلة للتفاعلية والحيوية في مقامته، فهو أثناء سرده أحداث وقعت على لسان الشيخ البطل الراوي إنما هو يلعب دورا مستتر في السرد حيث يعمد لتوصيل فكرة أو قضية أو هدف ما عن طريق راويه ، وهو في الغالب ينتقد أوضاع سياسية أو اجتماعية في صورة تهكمية تاركا للجمهور الحكم ببصيرة على ما يحكيه راوية من أحداث حقيقية أو خيالية لم تقصد لذاتها، وإنما أراد المعاني المخبوء خلف ما يتعرض له بطله الراوي من مفارقات.

المستوى الثاني: يظهر لنا الشيخ عبدالرحمن بطل المقامات والذي يمهد للأحداث، فموقعه راوٍ داخلي يقوم بعملية السرد لأحداث وقعت له مع أبطال آخرين مثل الباشا وفارس في المقامة الحمارية، فالشيخ يرسم لنا فضاء المقامة ومشاهدها، بما فيها من مكان وأحداث، فهو يجاري البطل السردي فارس، إضافة لمهامه الرئيسة في الوصف والتعليق والخطاب، لأنه لم يشاهد الواقعة وإنما تكفل بتقديمها فصار جزء منها، فرشح لفضاء مقامته بقوله: الشيخ: كنت يوما في مأتم شقيق عصمت باشا، ويعرض البطل فيها طرق الاحتيال على الباشا بمساعدة فارس، مقدما لنا صورة عن حياة الترف والبذخ الذي يحياه الأغنياء، ومعاناة الفقراء في كسب العيش واجتهادهم في الاحتيال، في مفارقة اجتماعية لا تملك حيالها إلا الحيرة من التفاوت الاجتماعي والفكري الذي رفع الأغبياء وجعلهم يتحكمون في أقوات الأذكياء، فيلجؤون للحيلة لكسب عيشهم منهم بطرق النصب.

وهكذا تتابع الأحداث على لسان الراوي الشيخ حتى يصل لفارس، ويترك بعدها جمال السرد للبطل، ويمثل الشيخ هنا الدور الفاضح لسر فارس، فهو دائما يتحدث عن مواقف وأحداث وقعت لبطل المقامة، لأن الراوي هنا قد اضطلع بدور كبير، فبدونه تصبح المقامة وصفا مجردا خاليا من التنظيم البنيوي.

المستوى الثالث: يقوم بدور الراوي شخصية من داخل المسرحية، ويسمى راوٍ تحت سردي، ففي المقامة الاستثمارية قدم لنا الكاتب أشخاصا من جمهوره في عنبر الأمراض العقلية، وهم من بدأ بالتمهيد لعناصر مقامته، حيث شخصوا أدوار محررين في جريدة في دور الرواة تحت السرديين، مقدمين في ذلك سردا جاذبا للأنظار رائعا ممهدين للأحداث التي سيروونها، حيث بدأوا المقامة بقولهم.

شخص ٣: عملت فترة من الزمان في جريدة الأيام.. مصححا لغويا (المقامة الاستثمارية، ٨٧).

المستوى الرابع: وهو ما يسمى بالراوي التحت تحت سردي، وفيه يتسلم الزوج من المحررين الخيط الرئيس في المقامة، مقدما حكيا يتقاطع مع الحكي الأساسي، فيصبح الزوج راوية تحت تحت سردي، فيبدأ الزوج حديثه بقوله: الرجل: عدت إلى البيت حيث الولد والبنت، وبعد أن قصصت عليهم حدود الموضوع وشرحت لهم أبعاد المشروع. (المقامة الاستثمارية،٩٧)

حيث استمر هذا الراوي لنهاية المقامة في حكيه، والتي انتهت بهروب الشيخ وضربه، فالزوج هو الراوي الأكثر نصيبا في هذه المقامة.

٢- شخصية البطل:

تعتبر شخصية البطل حجر الزاوية في الأعمال الأدبية، لأنه يمثل العنصر الحيوي المنوط به وحده أن يجعل الحكي يتكامل ويترابط داخل المسرحية، ذلك أنه يضطلع بمختلف الأفعال، وقد استقطبت دراسته وكل ما يتصل به من مفاهيم الفكر الأدبي منذ أرسطو _وحتى الآن_ وظل المهتمين به ينظرون إليه دائما بحسب المنظورات الأخلاقية والثقافية المتحكمة به أو السائدة. (لبنى خشة، ٢٠١٢، ٥٤).

والشخصية إذا فاعلا يمكن أن تكون جماعة أو فردا، ويتم التعرف عليها من خلال الوظيفة التي تقوم بها على مختلف مستويات السرد، وهو ما يتميز به الفرد عن غيره، أما في الأدب فتلعب فيه أدوارا حاسمة، لأن التصوير هو الذي يتيح للإنسان أن يقدم الصورة المثلى عن ذاته.

فالشخصية بذلك من العناصر الرئيسة التي تقوم عليها المقامات، إذ تدور أحداثها عادة حول الشخصيتين الرئيستين البطل والراوي، متكاملا مع الشخصيات الثانوية الأخرى والتي تساهم في تنامي الأحداث، إلا أن الأمر الملاحظ على الشخصيات بصفة عامة في المقامات هو غلبة النمطية عليهم.

فالشخصية النمطية لها وجه واحد يعطي مظهرا واحدا دائما داخل العمل الأدبي، يمكننا التنبؤ بسلوكها غالبا، وتتحقق فيها صفات عامة بمعاونة معظم الشخصيات من حولها التي تنتمي إلى الطبقة أو المهنة نفسها (فتيحة شبوبة،٢٠١٦، ١٧)

فشخصية البطل والراوي يتمظهران دائما بهذا الشكل، وينسحب دورهما على جميع المقامات، حيث يشكل هذا النمط مظهرا ثابتا فيهم، فالنمطية تتجسد في الصفة الغالبة عليهما، فبالرغم من تنوع صورهم في كل مقامة إلا أن دورهما ثابت لا يخرجان عنه.

فالبطل عند "حمدي عبد العزيز" رغم تقمصه لأدوار عدة، مثل دور" المغفل ودور الشاهد ومرة دور الصحفي و ...."، نجد أن الصفة الغالبة عليه هي التجوال في الآفاق والتعرض للمشكلات الاجتماعية بالنقد، وتميزه بالثقافة الواسعة والتحايل، إلا أن بطلنا الراوي هنا قد رشح له الكاتب أن تطوافه هذا يدور في فلك المنحوس الذي دائما ما تعانده الظروف أو يقف الحظ حجر عثرة في طريقه فلا يبلغه مناه، وذلك أن المقامات الست لبطلنا الشيخ تظهر مدى حظه التعس، ففي موقف بعد أخر أنه كلما حاول التغلب على صعوبات الحياة ، كلما قابلته عقبة تقلب له حظه، فأصبح جديرا في النهاية بلقب المنحوس، والهدف النهائي كله من ذلك التطواف هو النقد الاجتماعي.

وكذلك انسحبت النمطية على الأشخاص الثانويين في المقامة فأتت أدوارهم في شكل نمطي لا يكاد يتغير من مقامة لأخرى وإن اختلفت أسماؤهم وشخصياتهم، فهم لا يخرجون عن كونهم مجموعة الرفاق الذين يساهمون في تنامي الأحداث في كل مقامة، بعد لقاء البطل الراوي بهم وتفاعله معهم، وكلها يصب في بوتقة البطل الواحد وعنصر الرحلة والتطواف حتى العودة إلى نقطة البدء وهو عنبر الأمراض العقلية.

وقد تمكن الكاتب من ابتداع شخصيات ثانوية على غرار شخصيات الهمذاني والحريري ساهمت في تنامي الحكي داخل المقامات في حدود ضيقة لا يمتد أثرها لأبعد من دورها المقتضب، إلا أنه لم يستطع الفكاك بها من دائرة النمطية إلى الحد المطلوب، ذلك أن معظم الشخصيات الثانوية تؤدي أدوارا محدودة ثم تختفي في معظم الأحيان، مثل شخصية زوجة الشيخ وابنه في المقامة البكالوريوسية، وشخصية الحاجب والست أم شاهين في المقامة الفلوسية.

وقد غلب على شخصيات المقامات عامة التسطيح أيضا، والذي يعني محدودية ظهور الأبعاد الخارجية والجسمانية والنفسية الداخلية للشخصيات، الأمر الذي يؤدي لندرة تقاطع الأبعاد الداخلية مع الخارجية، بحيث لا نستطيع أن نحسن بطريقة تفكير هذه الشخصية وعقائدها وعواطفها وأيدولوجياتها في تسيير الأحداث، مما يؤدي لانعدام ظهور أثر هذا التقاطع في تسيير دفة الأحداث بشكل واضح (عصام حسين أبوشندي،٢٠١٤، ١٤٢)

فشخصية الراوي/ البطل الشيخ عبد الرحمن رغم أنها يبدو أثرها بارز ومؤثر في المقامات الست، إلا أن عامل التسطيح يظل السمت الغالب عليها، إذا لا يظهر من معالم شخصيته إلا أنه قارئ للقرآن في المآتم، أما أوضاعه الاجتماعية وأوصافه الجسمانية فلا يوجد وصف دقيق لها، لذلك فشخصيته جامدة الأبعاد

غير قابلة للنمو، وكذلك يمتد التسطيح ليشمل الشخصيات الثانوية في أبعادها الخارجية أيضا، فقدرتها على التغيير تكاد أن تكون معدومة لأقصى حد، وظهورها في العمل الأدبي يتبدى على شكل هالات خاطفة، ذلك أنها تلعب أدوارا ثانوية نمطية بسيطة، أتت لتكون كإشارات ما تلبث أن تزول، فالتسطيح يلازمها كالشخصيات الرئيسة.

فبالرغم من تعدد الشخصيات الثانوية في المقامات عند الكاتب، إلا أنه لم يبرز لنا أبعادها الخارجية، فشخصية أم شاهين والناقد والمحرر والولد والبنت وغيرهم كثير، لم يذكر الكاتب من أوصافهم شيء.

البطل الإشكالي:

تمتاز المقامات في الأدب العربي بقدرتها على محاكاة الواقع المعيش بكافة أبعاده ومستوياته، ذلك أنها تعكس تلك المفارقات التي تحياها المجتمعات العربية، منذ العصر العباسي، والذي شهد تحولات كبيرة على المستويات الفكرية والأدبية والأخلاقية والعادات والتقاليد، ولعل أبرز ما أفرزته المقامة في عصرها ذلك النموذج الإنساني الذي عبر عنه بالبطل الإشكالي أو البطل المقامي كما عرفه جورج لوكاتش، وجولد مان (رزيقة رويقي،٢٠١٦، ١٨٩).

فالبطل الإشكالي هو الشخصية الرئيسة في المقامة، والذي يثير التساؤلات ويطرح العديد من القضايا التي ترتبط بالمجتمع وقيمه وحضارته، ولعل أبرز ما يميزه ذلك التناقض الشديد بينه وبين العالم الاستهلاكي الحديث من حوله، فبطلنا الإشكالي إذا بطل في الحالة الوسطى، أي أنه لا يمتاز بالإيجابية دائما كما هو حال أبطال الملاحم، وليس بطلا سلبيا محضا، بل هو يجمع بينهما فيتردد ما بين السلب والايجاب، لكن المؤكد أنه لا يستقر على إحداهما مطلقا، فالبطل الإشكالي بطل متردد بين عالمين، عالم الذات الذي يمثل القيم الأصيلة، وعالم الواقع الذي يمثل المجتمع، وما تركه من أثر سلبي على هذه الذات التي تبدو مشوهة، وهذا التشوه ناشئ عن فشل البطل الإشكالي في تحقيق القيم الأصيلة في عالم متدني(رفيدة محجوبي،٢٠١٩، ١٧)

وترى (رزيقة رويقي،٢٠١٦، ١٩١). أن النقاد المعاصرين يرون أن مقامات الحريري والهمذاني، قد أمدا الأدب العربي ليس بالبطل الإشكالي فحسب، بل بنموذج إنساني خالد في الأدب العالمي، والذي تمظهر بمظهر الإنسان حاضر البديهة الذكي فصيح اللسان قوي الخيال، والذي ضاق بمجتمعه لفساده واضطربات قيمه، فاعتمد على الاحتيال والكدية لكسب قوته، مستغلا فساد السلطة والحكام وغفلة العامة، لنصل في النهاية أن الكدية والاحتيال في العصر العباسي ما هي إلا نتيجة حتمية لفساد القيم وتدهور الأخلاق.

ويرى جولد مان أن البطل الإشكالي إما أن يكون مجنونا أو مجرما، وفي كلتا الحالتين هو شخصية إشكالية، كما هو الحال في شخصية البطل عند أبي زيد السروجي في مقامات الحريري، فأتى بصورة شخصية مأزومة قلقة متوترة، عبرت بتسولها وجنونها وتكديها وسخريتها عما وصل إليه المجتمع من التفسخ والتأزم والتوتر، وقلقه في لحظات كثيرة، إلا أنه لم يكن سلبيا محضا طوال المقامة بل أتى ليكون لسان المجتمع الناطق، ذلك المجتمع الذي أجبر الأدباء والعلماء على الكدية والاحتيال ليتمكنوا من البقاء والاستمرار، ولكنهم في سعيهم المحموم كشفوا اهتراء مجتمعهم وانهياره من جهة أخرى.

وقد تقاربت شخصية الشيخ عبدالرحمن في مقامات المنحوس مع شخصية أبي الفتح السكندري في مقامات الهمذاني، وأبي زيد السروجي في مقامات الحريري، حيث أن الأبطال جميعا ظهروا في زي البطل الإشكالي، فهو شخصية متمردة ثائرة، اتخذت من السخرية سلاحا مشرعا لمجابهة ظروفها الاجتماعية، متكأ على الكدية، فخرج ساخرا ثائرا متمردا ساخطا، دفعه فساد الأوضاع الاجتماعية إلى أن يصبح بطلا إشكاليا بجدارة، فعبر عن كل ذلك بالاحتيال ليعري التفسخ بين القيم الأصيلة الضائعة

والقيم الزائفة المنتشرة، وقد حوى الأضداد في نفسه فهو تارة يتمسك بالقيم الدينية والعلم قيما أصيلة، وتارة شعاره الاحتيال والكدية، إلا أن الشيخ عبدالرحمن سلوكياته حملت في باطنها ثورة على الأوضاع الاجتماعية السلبية، فقدم نقده كمزيج جمع فيه بين الهزل والجد، بين الضعف والقوة، محاولا كشف أسباب الضعف والتصدي له، ذلك أن المكدي من منظوره يمثل دور الواعظ الناجح، فالتكدي إذا شكل لديه لغة خاصة به، بدا من خلالها أكثر إقناعا من الوعاظ، لقدرته البالغة على التأثير في المستمعين، معتمدا على تمظهره بمظهر الضحية المتسولة الذي قهرته ظروفه.

وقد غلبت الإشكالية على شخصية الشيخ عبد الرحمن، فقد تبدت ملامحه كونه شخصية متشققة من الداخل، ذلك أنه في تطوافه في مقامات المنحوس خاض رحلات للبحث عن حلول لمجتمعه الأكثر تفسخا منه، فخرج البطل الشيخ مرتديا أدوارا كثيرة جمع فيها بين الطهر والدنس والشر والخير والعصيان والتقى والمجون والورع، فبدا وكأنه يحوي مجموعة الأضداد الممكنة، يستطيع التلون لكل موقف بلونه الذي يلائمه، ولكن السمت الغالب عليه هو الجنون، ذلك أنه مال إلى دور الناقد الاجتماعي و السياسي أكثر من كونه متكديا هادفا لإصلاح مجتمعه، كما هو حاله في المقامة الاستثمارية ، أو فقيها متضلعا في مسائل الدين كما في المقامة الباسبورتية، ولكنه بدا متسولا ماكرا شغوف بالملذات مستهينا بالقيم الأخلاقية محتال من أجل الأموال على من يخدمه كما في المقامة الحمارية.

إن كل هذا التناقضات التي حواها الشيخ في شخصيته جعلت منه عالما إنسانيا غاية في التعقيد، عبر بدوره عن تأزم حياته في المجتمع آنذاك، والعجيب أن تبنيه للأفكار المقدسة تارة، المدنسة أخرى ترجم بقوة لصبغة النفاق الاجتماعي والسياسي الذي صبغ مجتمعه كله آنذاك.

ففي المقامة الفلوسية نجد شيخنا البطل الإشكالي والذي ذهب إلى قاعة المحكمة شاهدا في قضية، يقود مظاهرة ضد عائلة القط، ذلك أن زوجته أسماء وأولاده بعد أن استولوا على أمواله وعاشوا في رفاهية ونعيم يتنكرون لأبوته ويرفضون أن يعيش معهم بعد عوته من الخليج وقد تقدمت به العمر وضعف جسده، بل يرفضون حتى أن يعترفوا بالمستندات الدالة على أبوته كالبطاقات العائلية وشهادات الميلاد وغيرها من أوراق الثبوتية، مما يدفع الشيخ لأن يرميهم بأنهم أولاد حرام، ويطالب بحفظ القيم والقانون وتطبيقه عليهم ليكونوا عبرة لغيرهم من قاطعي الأرحام ومنكري فضل الوالدين، نجده وهو في قمة نبلة ودفاعه عن القيم ، متحرشا يغازل الست أم شاهين ويحزن لأنه لن يسجن معها في القناطر، في صورة فجة للأضداد في أوضح صورها، فغدا بطلا إشكاليا بجدارة.

الشيخ: وادعت الزوجة المرض.. وقال القاضي كلام غلط.. وانتهزت أنا الفوضى التي في القاعة.. وتزعمت مظاهرة صاجبة ضد الجماعة. وهتف كل الموجودين ... وصرخ كل الحاضرين

" الجميع معا في مواجهة العائلة" أنتم أولاد حرام.. أولاد دون.

فما كان من القاضي بعد أن صرخ على الفاضي إلا أن أعلن.. ووافقه الجميع بالقبض على الشيخ.

"يمسك به وهو في جانب وأم شاهين في جانب"

الشيخ: " يغمز بعينه في رقاعة" وهكذا أخذنا أنا والست أم شاهين من الدار للنار، غير أن ما كان يعز على الخاطر.. لم أسجن أنا في طرة

الجميع: والست أم شاهين في القناطر. (المقامة الفلوسية، ٦٥)

وتلحظ الباحثة إن سمة الإشكالية عند الشيخ عبد الرحمن أتت من بنيته النفسية وما حوت من متناقضات، فظهر الجانب الإيجابي فيه كأديب ذكي لماح بليغ، والتي لم تحجب بدورها الصفات السلبية بداخله مكدي

متمرد وصعلوك متسول، والحق أن نفسه التي حوت هذين الجانبين هي سبب الإشكالية فيه، ولكن الحقيقة أن من عمق من كونه بطلا إشكاليا ليس الجمع بين الأضداد والتناقض في نفسه فحسب، بل أن بطلنا دائما ما يذكر الزمن والأوضاع الاجتماعية بالنقد، فنظرته للزمن تعبر عن نظرته للعالم الخارجي، ونسبة الوعي كما رسمها الكاتب للتعبير عن موقفه تجاه مشكلات عصره ، محاولا معالجتها بطريقة مبتكرة معتمدا على الطرفة والفكاهة، مازجا فيها السخط والذم بالمدح، والخطاب الساخر بالخطاب الجاد ليحقق هدفه.

٣- الحوار:

يعد الحوار من أهم الأسس الفنية التي تبنى عليها الأعمال الأدبية، وتكمن أهميته في قدرته على بعث الحيوية في الشخصيات، فهو يؤكد عملية السرد ويجعلها أدعى للقبول، كما أنه يوفر الفرصة للكاتب لرصد المستويات المختلفة للغة الواحدة، فيسمح لكل شخصية أن تتحدث بمستواها اللغوي، إذ أن الكاتب يعتمد عليه في رسم شخصياته، وتحديد صفاتها، والكشف عن أبعادها النفسية ومواقفها، بالإضافة إلى كونه يستخدم لعرض وجهة نظر الشخصيات وإظهار خصائصها النفسية إزاء الأحداث والمواقف، بالتالي فإنه يرسم الشخصية نفسها، ويحدد ملامحها ويضفى موقفا فعالا ومؤثرا على مجريات الواقع. (نجاة شوقار،٢٠١١، ٨٧)

وإذا كان الحوار هو الأساس الذي تبنى عليه الأعمال الأدبية عامة بخاصة المسرحية منها، فإن الأمر مختلف في المقامات، فبرغم كونه من العناصر الحاضرة فيها، إلا أن كتاب المقامات لا يوظفونه ليكون العنصر الفعال في كشف أبعاد الشخصية الخارجية والداخلية وتنمية أحداثها فقط، بل ليكون أداة لتكريس الدرس اللغوي والأدبي فيها فحسب على ألسنة شخصياتها، معتمدا على المهارة اللغوية، فضلا عن جعله أداة لإلقاء الخطب الوعظية، الأمر الذي يؤدي للاستطراد والإطالة فيه في الغالب. (عصام حسين أبو شندي،٢٠١٤، ١٥٠)

فالحوار في المقامات نسج في شكل حواري قصصي، غير أن الحوار هزيل لا يرتقي للحوار القصصي أو الحوار الدرامي المسرحي، وإنما هو حوار طارئ لم يوضع منذ البداية لغاية درامية تسير نحو الحبكة لتفضي لعقدة وحل، وإنما أتى الحوار هامشيا، فالقصد الأسمى للمقامة إنما هو حشد جمع من الألفاظ والأساليب لجذب انتباه القارئ.

ويرى شوقي ضيف أن الحوار يأتي غالبا على هامش نسيج المقامة، فالقصد الأول عند الهمذاني إنما هو حشد جمع من الألفاظ والتراكيب التي تخلب لب السامعين، وتسلب بروعتها حجاب قلوبهم، فغايته ليست قصصية بالمعنى الدقيق، وإنما يهدف لقيم تعليمية، جعلته يصوغ مقاماته بشكل قصصي، معتمدا على محدودية الحوار، في حين خالفه كلا من مصطفى الشكعة وعبد الرحمن ياغي فيما ذهب إليه، فيريا أن بعض المقامات بما حوته من حوار رائع يمكن بقليل من التصرف والتحوير أن تكون مسرحيات فكاهية قصيرة لو أتيح لها الإخراج الناجح (منتصر عبدالقادر الغضنفري،٢٠٠٥، ٢٧٢)

أما فكتور الكك فيرى أن الحوار بين الراوية والبطل نذر يسير، أقتصر على سؤال أو تعجب، يعقبه رد من البطل بقليل من الكلام، أو بضعة أبيات شعرية، فهو إذا وسيلة مصطنعة استخدمها الهمذاني للتفنن في ضروب النثر والشعر، لبيان مقدرته اللغوية وطول باعه في التراكيب والوجوه البيانية والبديعة التي شغلت الناس في عصره وملأت دنياهم.

بالرغم من أن الكاتب "حمدي عبد العزيز" قد تقدم خطوة للأمام في توظيفه للحوار، فاستخدمه كعنصر فعال في تنمية الحدث في مسرحية مقامات المنحوس، إلا إنه قد شابه حوار المقامة في هذا الجانب، إذا جعل منه وسيلة لإلقاء الخطب، وإظهار المعرفة الواسعة بفنون اللغة المختلفة، ومن أمثلة ذلك الحوار

الذي دار بين الشيخ وابنه في المقامة البكالوريوسية، وذلك بعد أن قرر تشغيل ابنه عند الأستاذة صاحبة الكبارية حارسا شخصيا لها.

الشيخ: " مخاطبا نفسه" ألجمت الدهشة لساني، وأطارت الفرحة عقلي وجناني، ومع ذلك فأنا من الأستاذة خائف، لأنها أنثى وأي أنثى، تتكلم بالعين والحاجب. (المقامة البكالوريوسية، ٤٨)

إن الحوار قد أدى دورا أدبيا وفنيا حيويا في المقامات، فأكسب المسرحية التشويق والحيوية، اللذان يفرضان اختلافا في المصالح والمواقف، فأتي الحوار كاشفا عن أبعاد الشخصيات، وقد عني كتاب المقامات بالحوار بخاصة الهمذاني الذي كان يحسن اختيار مواضعه فيها، فأتى الحوار بشكل انسيابي لتكامل العمل القصصي فأكثر من الحوار الخارجي على حساب الحوار الداخلي، ذلك أنه يعبر به عن المواقف القصصية بنوعيها الجادة والهزلية، فأتى الحوار الداخلي قليلا في مقاماته، لذلك قلما نستشف منه نفسية الأبطال وأفكارهم، فالحوار لديه بسيط لا يحمل دلالات أو خلفيات عميقة اللهم إلا النذر اليسير.

وقد استعمل كتاب المقامات نوعين من الحوار هما الحوار الداخلي والحوار الخارجي.

- الحوار الداخلي:

هو شكل أدبي من خلاله نسمع أصوات الشخصيات الداخلية، وأفكارها الأكثر حميمية، والأكثر قربا من لا وعيها (فطيمة مرزقان، ٢٠١٣، ٤٤) ،فيعرفه دوجارون بأنه: الخطاب الغير مسموع والغير منطوق، والذي تعبر به شخصية ما عن أفكارها الحميمة القريبة من اللاوعي، لإنه خطاب لم يخضع لعمل المنطق، فهو في حالة بدائية وجمل مباشرة، قليلة التقيد بقواعد النحو كأنما لم تتم صياغتها بعد، وفي مقامات الهمذاني والحريري نجده قليلا ضئيلا يقتصر على سؤال أو تعجب يعقبه رد من البطل، وقليل من الكلام يتخلله أبيات من الشعر. وقد سار على نهجه الكاتب "حمدي عبد العزيز" فأتى الحوار الداخلى ضئيلا في ثنايا مقاماته المنحوس كما في المقامة التعميرية على لسان الشيخ.

الشيخ: وأنا الآن أتسأل.. ولا بد من أنكم معي تتسألون.. عن معنى التعمير!!

هل هو عمران المدن.. وتخريب البشر؟! (المقامة التعميرية، ١١٨).

والملاحظ في هذه الجملة اكتنازها الدلالي الذي أجراه الكاتب على لسان بطله الشيخ عبد الرحمن، فقد قامت في نصفها الأول على الحوار الداخلي، فالبطل بدأ بالتساؤل بينه وبين نفسه عن معنى التعمير الذي ينبغي أن تسير فيه الدول لترقى وتتقدم، ووسع من دائرة تعجبه فأشرك القارئ من جهة أخرى معه في هذه الحيرة (ولا بد من أنكم معي تتسألون...!!)، ويعقب بتساؤل تعجبي، فيقول: (هل هو عمران المدن.. وتخريب البشر؟!)، ويتسأل هل السير في تعمير الأرض وبناء المدن وتجميلها وتوسيعها أهم، أم تعمير البشر الذين سيسكنونها، وتركهم على ما هم عليه من تخلف وضعف؟

أي أنه يرى أن البناء الحقيقي عماده البشر لأنهم الأساس للنهضة والرقي، فالأمم تنهض بأبنائها لا ببنايات مزينة تأوي عقول ونفوس خاوية. فالكاتب قد لعب على الحوار الداخلي على شكل سؤال حمل في ثناياه الجواب، لكنه أقرب للمونولوج، فالبطل يسأل وينتظر إجابة وهو يعلم يقينا أن سبب إيداعه في مستشفى الأمراض العقلية هذا التساؤل البديهي، لذلك فسؤاله أتى حاملا إجابته، لأن الفهم الحقيقي للتعمير لا يحتمل التأويل أو التفسير، فالبشر أهم وأثمن، ويكشف هذا السؤال عن الصراع بين رغبتين، رغبة البطل في تنمية وتعمير البشر والارتقاء بهم على كافة الأصعدة، وهي رغبة صادقة يشاركه فيها

كل وطني يطمح لرقي أمته، ورغبة في تهميش هذا التعمير وجعله صوريا في شكل بنايات فقط لتوحي بالنهضة والرقي قامت على عقول خربة ونفوس متأخرة.

- الحوار الخارجي:

فهو أسلوب شائع يلجأ إليه الكاتب يعتمد فيه على الحوار المباشر الذي يدور على ألسنة شخصيات المسرحية، على نحو مباشر، يوجه من خلاله المتكلم كلامه مباشرة للمتلقي، وله صيغتان: الأولى، تسمى النقل غير المباشر، وفيه يختصر الزمن وتضغط الأحداث، بحيث يصير المنقول المباشر على درجة عالية من الانتقائية، والأخرى تعتمد على المنقول المباشر، عن طريق استدعاء حوارات الماضي، محافظا من خلالها على حرفيته وصياغته الزمنية. (نجاة شوقار، ٢٠١١، ٩٢)

وقد شاع الحوار الخارجي في كل المقامات بشكل كبير، وهو ما تشابه معه الكاتب "حمدي عبد العزيز" في مقاماته المنحوس، ففي المقامة البكالوريوسية حيث نلاحظ حوار خارجي يتضح فيه النقاش بين الشيخ عبد الرحمن وزوجته حول ابنهما وتعطله عن العمل بعد حصوله على البكالوريوس، وقد بدأت الزوجة حديثها بقولها: وإيش بعدها يا ترى؟! وهذه الجملة وإن دلت على شيء فإنما تدل على التعجب من حال ابنها وصمت أبوه ورضاه عن جلوسه في المنزل دون عمل، فيعقب الشيخ على ضجر زوجته وإعلانها حالة الإلحاح النسوي المعتاد من كل امرأة ترى ميل بخت ابنها وانتهاجها نهج كل سيدة ترى أن علاج القضية بيد الزوج الذي يجب أن يحسن التصرف ليجد للمحروس وظيفة تناسبه فيعقب.

الشيخ: ما هذا النواح يا مرة!

فالكاتب رسم من خلال كلمات بسيطة حالة البيت من الداخل وما فيه من شد وجذب بين ربة منزل بسيطة ويبدو من الحوار والرد عليها أنها لم تنل قسط كاف من التعليم، وأن نظرتها للزوج الشيخ تتسم بالتوقير والاحترام الشديد، لأنها تجعله المسئول وحده عن توظيف ابنهما، وكذلك من صيغة الرد وقوله ما هذا النواح؟ ما يدل على انزعاج الشيخ _من دأبها ككل ربة منزل _ من تماديها في تعكير صفو حياتهم، واستخدم الكاتب كلمة مفتاحية رائعة أتت في موقعا " يا مرة" فبالرغم من كونها كلمة سوقية في الاستعمال الدارج إلا أنها تتناسب وطبيعة الشخصيات وحوارهم، فالمراد منها التأكيد أن القضايا الكبرى لا يضطلع بها سوى الرجال وحدهم، وهي ما توحي بسطوة الشيخ وهيمنته على أسرته، فتعقب الزوجة عليه

الزوجة: " دهشة" يا شيخ عبد الرحمن الولد زعلان. فيرشح الكاتب من خلال رد الزوجة عليه أنها سوف تطلب منه أمرا عظيما، تمهيدا طبيعيا لسير الحوادث اللاحقة، معتمدا على حبكة قصصية رائعة ترشح لما سيكابده الشيخ وابنه من معاناة في رحلة البحث عن وظيفة له، فالزوجة بعد يأسها من حصوله على عمل يتناسب ومؤهله الجامعي، تسترضي زوجها الشيخ أن يقبل توظيفه في كازينو بشارع الهرم والشيخ يرضخ في النهاية ويقع ابنهما ضحية لفريال صاحبة الكازينو ويقبض عليه بتهمة الاتجار في المخدرات ويضيع مستقبله.

الشيخ: " مهاجما.. يمسك بها.." كفى مسخرة يا مرة.. لا بد أن عقلك خرم.. ليشتغل ابنك في شارع الهرم!!

إن الحوار السابق نلاحظ أنه قد جاء سلسا من غير تكلف أو تعمد للتزيد، فالشخصيات تتحاور فيه دون تصنع، وقد أحسن الكاتب نسج الحوار، وطريقة ربطة بين الشخصيات المتحاوره لنصل في النهاية أن النحس هو النهاية المنطقية التي لازمت بطلنا.

وخلاصة القول إن الحوار الخارجي قد أتى بعدما تناوبته الشخصيات من خلال المشهد، كاشفة به عن الملامح النفسية والفكرية لشخوص مسرحية مقامات المنحوس، لأن الهدف الأسمى للحوار هو الكشف عن المواقف والأحداث القصصية داخل المقامات، فالكاتب أكثر من استخدام الحوار الخارجي في مسرحيته، مثل كتاب المقامات، لأن المقامات تستوجب ذلك الحوار الخارجي، لأنه يعبر عن المواقف القصصية ومدى تلاؤمها مع الشخصيات، إذا لا بد أن يأتي الحوار الخارجي أوضح من الداخلي القليل اليسير في المقامات، وقلما نستشف منه أفكار الأبطال ونفسياتهم.

٤- الحدث الدرامي والعقدة:

يعد الحدث هو اللبنة الأساسية التي يقوم عليها العمل الدرامي، لأنه جوهر العمل المسرحي والفعل الذي يمثل المواقف الفنية، وهذا هو التجسيد الحقيقي لكلمة الدراما، يبدأ من بداية النص وينمو شيئا فشيئا بشكل مرتب ومرتبط بسبب واحد حتى نصل لنقطة التنوير مع نهاية النص، إلا أن القصة لا تتكامل إلا بتضافر عناصرها وتكامل الحدث فيها من بداية ووسط ونهاية، وقد حفل الأدب بقصص كان جل اهتمامها منصبا على الشخصية، وإن لم تخل من الحدث، ولعل أبرز صوره ظهرت في مقامات الهمذاني والحريري.

ويعد الحدث من العناصر الفنية الحاضرة في المقامات، ويمتاز بالبساطة في الغالب، لافتقاره لرابط السببية، فضلا عن اتصافه بصفة النمطية والتكرار، ويرى شكري عياد" أن العيب الرئيس في المقامات هو تكرار الموضوع، وجمود القالب، ما لم يكن الموضوع مملوء بالثقافة والمهارات اللغوية، فلن يخرج عن كونه حيلة من حيل الكدية". (عصام حسين أبو شندي، ٢٠١٤، ١٤٤)

أما العقدة فتبدأ من الحدث، إذ هي سلسلة الحوادث التي تجري فيه، مرتبطة عادة برباط السببية، وقد تباينت أراء الباحثين حول وجود العقدة من عدمها في المقامات، فيرى عبد الملك مرتاض أن العقد ظهرت بشكل جزئ في عدد من المقامات يقول: إننا نلاحظ على البديع أن مقاماته قد خلت في كثير منها من العقدة الفنية التي نجدها في القصص، واستعاض عنها بالمهارة اللغوية والبراعة الإنشائية، في حين نفى شوقي ضيف وجود العقدة مطلقا في المقامات يقول: ليس بالمقامات عقدة ولا حبكة، وأكبر الظن أن بديع الزمان لم يقصد شيئا من ذلك، لأنه ما أراد كتابة قصص، ويرى يوسف نور" أن المقامات حوت حبكة مفككة، ذلك أن للقصة نوعين من الحبكات، القصة ذات الحبكة العضوية المترابطة، والقصة ذات الحبكة المفككة وتنبني على سلسلة من المواقف والحوادث المنفصلة، والتي لا يكاد يربطها رباط عضوي".(منتصر عبدالقادر الغنضفري، ٢٠٠٥، ٢٦٦).

وقد خرجت مقامات المنحوس للكاتب "حمدي عبد العزيز" بحبكة مفككة، فقد بنى مقاماته على مجموعة من الحوادث والمواقف المنفصلة، والتي لا يكاد يربطها رباط ما، فخرجت مقاماته معتمدة على الشخصية الرئيسة في السرد أو البيئة التي تجري فيها الأحداث أو على النتيجة العامة التي تنظم الحوادث والشخصيات جميعا، إلا أن هذا الشكل مكن الكاتب من تقديم مجموعة من المواقف الممتعة أتت على شكل مقامات متتابعة، وإن كانت مفككة ظاهريا، إلا أنه ينتظمها رباط فكري واحد، وهو تقديم نموذج إنساني عميق يعبر عن واقعه الاجتماعي بصدق. فافتتح الحدث في المقامة التعميرية بلقاء الشيخ عبد الرحمن مع موظفة في إحدى الإدارات التعاقدية بشركة عقارية ، أظهرت فيه الموظفة حسن الاستقبال التعامل مع الشباب الراغبين في حجز شقق سكنية في المشروع وتقديم تسهيلات كبيرة في الدفع_ قطعا لا تتناسب ودخول الشباب_ ثم تطور هذا الحدث بانقلاب الموظفة وزميلها على إدارة الشركة، ويصل الحدث لذروته " العقدة" باتهام الموظفة وزميلها بممارسة أعمال منافية للأدب في مقر الشركة، وينتهي الحدث بالحل بأن يفصل الموظفين ويحولان للتحقيق لبرأتهما من تهمة الفاحشة لزواجهما العرفي منذ سنوات لكنهما مدانان باستغلال مقر الشركة بيتا للزوجية لفقرهما.

الشيخ: " مخاطبا الجمهور" وفيما بعد عند نظر القضية.. قضية الزوجية.. اتهم الزوجان بالانحلال والفساد الأخلاقي.. والتسيب الوظيفي.. والاخلال بالسلام الاجتماعي.. ولم يذكر أحد العدل الاجتماعي.. أو المسكن الملائم بالسعر الملائم.. أو الحقوق الإنسانية.. أو الواجبات الوظيفية (المقامة التعميرية، ١١٧).

ونلاحظ أن الكاتب قد اهتم بالأشخاص وأظهرهم بمختلف المظاهر والأشكال، وهو السبب في عدم وقوفنا على العقدة عبر حدث ينتظم المقامات جميعها بشكل مباشر، فقد كان جُل هم الكاتب هو الشيخ وتسليط الضوء عليه لكشف عيوب وسلبيات المجتمع.

٥- الفضاء المكاني والزماني:

يعد المكان ركيزة أساسية من دعائم الأعمال الأدبية، فلا يكاد يخلو منه فن من فنون الأدب عامة، لذا فهو يشكل بنية أدبية يتخذها الأديب منطلقا واسعا للتعبير عن أفكاره وخلجاته النفسية والشعورية المختلفة، ويشكل فضاءا أدبيا وشاعريا داخل النص، ويزيد وجوده جماليات فنية كبيرة لإحداث الأثر المرجو، بما يقدمه من دلالات واسعة، كما يهدف لتحقيق المتعة واللذة وحسن التعبير عن أفكار ورؤى المبدع. (محمد عواودة، ٢٠١٦، ٥٨١)

وقد اجتهد كتاب المقامات قديما وحديثا في توظيف المكان لإبراز العناصر الجمالية والفنية فيه، فصار المكان منطلقا للإبداع، وخرج في مقامات البديع والحريري بنمطين، أولهما المكان العام أو الكلي متمثلا في عناوين معظم مقاماتهما والتي تسمت بأسماء المدن التي وقعت فيها، وثانيهما الأماكن الخاصة أو الفرعية والتي تظهر في ثنايا المقامات، ورغم ثانوية الأماكن الفرعية في المقامة إلا أنها تعمل على تحقيق الترابط والتكامل والمتانة في البناء، لأنها تسهم في تنامي الإحداث فنيا، بالإضافة لوظيفتها في تكامل بناء النص سياقيا ولغويا، فالمكان يمنح الكاتب الفضاءات الرحبة والإيحاءات العميقة لإبراز قدراته الفنية في تحقيق الصورة المرسومة في ذهنه بشكل أفضل، وإخراجها في أحسن صورة.

وترجع القيمة الكبرى للأماكن أنه مرآة تعكس لنا الحيوات بشتى مستوياتها، ويشكل بدوره موروثا ثقافيا يبرز لنا الكثير من العادات والتقاليد والسلوكيات.

فالعناوين المكانية إشارة إلى القوة الكامنة في الأماكن، ومدى تغلغلها وتأثيرها في الإنسان، ودخولها في بناء الوعي والتفكير. (محمد عواودة، ٢٠١٦، ٨٥٢).

ويسمى المكان العام المكان الإنبائي أو الافتتاحي، وهو بمثابة العتبة التي تقذف بنا إلى رحابة النص، وقد صدَّر الحريري والهمذاني مقاماتهما بأسماء أماكن عامة، كالمقامة البغدادية والبصرية والموصلية والعراقية والأصفهانية والحلوانية والدمياطية، وتعد من البنى الاستهلالية لنصوص المقامات لافتتاح فعل الحكي، وترجع أهمية الأماكن في حسن الاستهلال والتي تلقي بظلالها الإيحائية وفضائها الشاعري على النص والمتلقي معا لتجذبهما، فللتسمية أهميتها الكبرى في فهم استراتيجية وآليات النص، فعنوان المقامات المكاني قد صار عتبة تدفع القارئ للدخول لعالم السارد.

ففي المقامة الموصلية للهمذاني، افتتحها بدخول عيسى بن هشام الموصل وهي مكان عام، وطلب النزول بأحد بيوتها، فأتى البيت مكان خاص أتى في ثنايا المكان العام مدينة الموصل، إلا أنه كان شكل لبنة أساسية في بناء المقامة، أضاف على نسيجها متانة لتكامل أحداثها، وبلورة تفاعلها ليحقق الغاية من السرد. (نور الدين دريم، ٢٠١٨، ٢٦٦)

وقد سار "حمدي عبد العزيز" في مقاماته المنحوس على نهجهم في رسم الفضاء المكاني، في مستشفى الأمراض العقلية مكانا عاما، متخذه فضاءا مركزيا منطلقا منه ليحيا في أحد عنابره متخذه مسرحا ليشكل

فيه مكانا خاصا ليسرد فيه أحداث مقاماته، وقد شكل هذا العنبر مسرحا مفتوحا حكى فيه مأسيه في الحياة وكيف قاده نحسه لتلك النهاية البائسة، وتفرع عنها أماكن فرعية كثيرة تبدت من خلال سرده.

فالكاتب يفتتح كل مقاماته بتحديد الفضاء المكاني الذي ستجري فيه المقامة، لتأهيل المتلقي للتفاعل مع الأحداث التي سيسردها، وذلك بمشاركة الراوي في وصف ذلك الفضاء الذي سيعايشه، فنجده في المقامة الباسبورتية، يقدم فضاء مكاني رشح من خلاله لسرد أحداث مقامته، متخذا من المقهى مكانا حميميا يشعر فيه بالسكينة والأمان والبوح بأسراره وسبب معاناته، ورغباته في تحسين أوضاعه المالية، وهو الذي قال عنه (باشلار، ١٩٨٤، ٣١) " إن المكان الذي يجذب الخيال، لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا ذا أبعاد هندسية فحسب، بل هو مكان قد عاش فيه بشر، ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال من تحيز، إننا ننجذب نحوه لأنه يكثف الوجود ويتسم بالحماية."

ويتضح من سياق المقامة أنه يشعر بالعدائية من حياته في مدينته بسبب ضيق المعايش، مما ولد في نفسه نفوار منها، فقرر الابتعاد عنها وطمح للسفر إلى الكويت، فتحولت مدينته بهذا الوصف من الحنين والانجذاب إلى النفور والابتعاد، فالبطل قرر أن يغامر ويكابد الغربة بأهوالها، بعدما حل به من قهر وتسلط من مدينته عليه.

كمال: إذا نويت السفر. هذا والله أغرب خبر.

الشيخ: الأحوال سيئة. (المقامة الباسبورتية، ٢٣)

فالكاتب قد تنقل في وصف الفضاء المكاني حيث انتقل من العام إلى الخاص، حتى انتهى لفضاء أشد ضيقا وهو الزنزانة، وهي جزء من فضاء أوسع وهي السجن والذي يحوي العديد من الزنازين، ويحيط بالسجن فضاء أوسع وهو المدينة، والتي صورها الكاتب بصفاتها الحقيقة، وكيف أنها كانت بتناقضاتها وصراعاتها الدائمة السبب المباشر في تلك النهاية السوداوية، وكيف حفلت مدينته بالصخب والضجر، وأن النكبة الحقيقية تمثلت في افتقار حيوات المدن للقيم الدينية والروحية، والعجيب أنها على قسوتها واحتيال أهلها عليه ، وجد الشيخ فيها بعضا مما سره من ظرافة ورفاق شعر معهم بالألفة والمسامرة في المقهى.

فالكاتب صور في معظم مقاماته حالة انتقال الشيخ من الأماكن الجبرية التي تشبه السجن، إلى كثير من الأماكن المحببة التي يشتهيها وتمنى أن يحظى فيها بالراحة، فالأماكن العامة على إطلاقها في مقاماته لم تخرج بصورة مرضية له، لكنها حفلت بأفضية لأماكن شتى تنوعت بين أليف ومعادٍ كلا على حسب الموقف الذي ستسرده المقامة.

إن دراسة المكان بعيدا عن ساكنيه دراسة جامدة لا حياة فيها ولا روح، ذلك أن العلاقة بين الإنسان والمكان علاقة تأثر وتأثير، وتكامل وبناء، فللأماكن تأثيرات نفسية متباينه على الإنسان، ذلك أنها تسهم في خلق معاني عاطفية مختلفة، تبعا للذكريات والمواقف التي تحويها الأماكن، فترى (أسماء شاهين،٢٠٠٠، ١١٣) أن المكان هو الذي يمنح تلك الشخصية الهوية التي تميزها، عن باقي الشخصيات الأخرى، فقد أصبح يحدد سلوك الشخصية واتجاهها، زيادة على أن تقاليده وأعرافه تحكم نفسية الشخصية وممارساتها، لذلك يحتل المكان دورا بارزا في الكشف عن عالم الشخصية النفسي.

وفي المقامة الفلوسية ظهرت الزوجة بهيئات وأدوار متأثرة بطبيعة المكان وخصوصيته، فقد فرض مجلس القضاء والوقوف أمام العدالة على الزوجة الرصانة والهيبة لمقام القاضي، فكان لسطوة المكان عليها أثر كبير في تغيير نمط حديثها وهيئتها، فغدت في صورة المتزنة الرزينة المتحلية بآداب المجلس، بالإضافة لحسن اختيارها للغة سواء منها أو من زوجها المدعي عليها.

الزوجة: " في وقار وحكمة" وهكذا يا سيادة القاضي. تعب قلبه وقلبك وقلبنا على الفاضي.

الأولاد تبرأوا منه، وأنا في غنى عنه. (المقامة الفلوسية، ٦٢)

فنلاحظ أن الزوجة عند مثولها بين يدي القاضي حرصت على ظبط نفسها وحسن الحديث في التدليل على قوة حجتتها وأدلتها، خاصة وأنها افتتحت حديثا بتبجيل القاضي، وأنها في مجلسه ستقول الصدق وتحكي بالعدل، ولم يقل زوجها عنها تأدبا ومسلكا وحديثا، ولكن المكان عند حمدي عبدالعزيز كما أراده في مقامته بدأ يفقد المقومات التي يتصف بها بوصفه مكانا مقدسا، فتحول إلى ساحة كبرى من حلبات الفساد، خاصة عندما بدأ الحضور والقاضي بالخروج عن حيادتيهم في النظر في القضايا وتنحى القاضي عن منصته لهول ما سمع، ويؤكد الكاتب أن الصورية هي سيدة المكان، فتقدم الحاجب ليجلس مكان القاضي ويحكم هو بلسان العدالة التي صعقت من هول ما رأت وسمعت.

لقد أسهمت شخصية الحاجب في إعادة بناء المكان بشكل جديد على نسق شكلي يفترض أن يكون عليه ، بعدما أعطاه صورة تتفق والنسق الثقافي والوضع الساخر في القاعة، مما جعل القارئ يسقط في دائرة المفارقة الساخرة بين ما يجب_ وترسخت عليه الأذهان_ من أن القضاء ساحة للنظام والانضباط والعدل والحيادية وبين ما هو كائن في المقامة، أي أن "حمدي عبد العزيز" رسم صورة ساخرة مشوهة لهذا المكان، نتيجة انحطاط لقيم الخصوم، مما أفسد القاضي وجعله يتخلى عن نصرة العدالة وانصاف المظلومين، فاتخذ الكاتب من هذا الفساد دافعا للشيخ للتكدي ومجاراتهم في طريق الحيلة، مما أكسبه مبادئ مزدوجة وقيما مطاطة تتلون بحسب المصالح والأهواء تبعا لكل موقف وتماشيا مع طبيعة كل مكان.

إن دراسة المكان بمنأى عن الزمان هي دراسة مبتورة تفتقر لجمال التصوير وبلاغته، ذلك أن حضور البنية المكانية في النص، وتصدرها مركزية الإيحاء في التعبير، إلا أنها لا يمكن أن تتكامل وتدرك في النصوص الأدبية إذا أفردت منفردة بعيدة عن توأمتها الزمانية، فالعلاقة بين الزمان والمكان هي علاقة تكامل وتماثل(محمد عواودة،٢٠١٦، ٨٥٩)، ذلك أن المكان يمثل الخلفية التي تقع فيها الأحداث، أما الزمان فيمثل هذه الأحداث وتطورها، وإذ كان الزمان يمثل هذا الخط الذي تسير عليه الأحداث، فإن المكان يظهر هذا الخط ويصاحبه ويحتويه.

ولقد استقر عند كثير من البحاث أن الأدب في جوهره فن زماني، فالزمن يعد الضابط لإيقاع الأدب، ويتبدى ذلك بقوة في فنون القصص، حيث يعمل على تشكيل هذه الفنون، وبمنحها الصور الملائمة والتي تجعلها جذابة لدى القراء، وقد يتعاظم هذا الدور بأن يصبح الزمان بطل العمل الأدبي بجدارة.

والمدقق في المقامات سيلاحظ وبقوة ضمور عنصر الزمان فيها وتراجع أهميته بشكل كبير عن عنصر المكان، ذلك أن المقامة بالأساس عمل سردي في مكان ما، والعرض الأدبي في المقامات يعتمد على الساحة أو المسرح المكاني، مع التأكيد أن الكاتب يهتم في المقام الأول في سرده بتهيئة المتلقي لتخيل مكان المقامة لا زمانها.

وبذلك فالزمان لم يفز بحظ وافر من عناية الباحثين، يقول مازن مبارك: إن أزمنة المقامات لا تتصف بالصدق أو الواقعية، بل هي في كثير من الأحيان بنات الخيال الخصب للمؤلف، فهناك مقامات لم يكن الزمان فيها حقيقيا مثل المقامة الحمدانية. (منتصر عبد القادر الغضنفري،٢٠٠٥، ٢٧٧)

ولأن الهمذاني ركز جل اهتمامه على الشخصية، مما جعله لا يهتم كثيرا بالزمان الذي تعيشه شخصياته اللهم إلا من خلال إشارات خاطفة في عدد يسير من مقاماته، وقد أتى الزمان عند "حمدي عبد العزيز" مضمرا في معظم مقاماته مثل الهمذاني، ففي المقامة التعميرية افتتحها الراوي بقوله: قابلت مجموعة من

الشبان (المقامة التعميرية، ١٠٢)، فالملاحظ لهذا السرد الاستهلالي يجده قد خلا من الزمن، ما عدا إشارة الراوي الشيخ إلى الزمن الماضي الواسع الغير محدد بقوله:" قابلت" ذات الدلالة الماضية التي أمتاز بها السارد العربي.

أما الزمن المضمر فقد برع الكاتب في توظيفه في كل مقامة ليتماشى مع موضوعها، ففي المقامة الباسبورتية فقد تزامن سرد الأحداث ليلا لأن الشيخ قد تنكر محتالا لكسب رزقه.

الشيخ: طال انتظاري.. الأيام والليالي. لا مسكت الباسبورت.. ولا حصلت على السوبر سكوت.. فذهبت إلى حيث يقيم.. اللئيم. (المقامة الباسبورتية، ٢٧)

فقد عبر الكاتب عن حالة الضيق والهم بقوله: الليالي، لأن الليل مجتمع الهموم والأحزان، وأضافت في لمحة خاطفة معاناة ووحدة ووحشة في نفس الراوي الشيخ، مقترنة بزمن مستقبلي تمنى أن يصله ويجتازه وهو السفر للكويت، وكلها أزمنة مضمرة في المقامة لم يتوقف الكاتب ليلقي الضوء عليها لأن المقامة في الأساس فن سردي يهتم بالمكان لا الزمن بعينه.

إن الزمان والمكان وجهي عملة واحدة في فن السرد في المقامة، وغالبا ما يسبق المكان زمن سرد الأحداث، فأتت هذه البدايات شبيهة بذلك التوضيح المشهدي الذي نجده في أول المسرحية، والذي يحدد المكان الذي تجري فيه الأحداث وأهم صفاته ومعالمه، فخرجت كل المقامات متصدرة بوصف المكان تمهيدا لأحداثها على هذا النهج في بدايتها، مستفتحة بذكر الأمكنة والأحداث تليها في الغالب زمن سرد الأحداث (بوزيدي محمد،٢٠١٩، ٢٦٠)

٦- الملحمية الواقعية:

هو ذلك الفن الذي يُعنى عناية خاصة بتصوير جوهر الواقع، متخليا عنه بتفاصيله الطبيعية، بل تطرأ عليه بعض الأساليب الفنية الغريبة وغير المألوفة. (محمد بو زيدي، ٢٠١٩، ٢٦٣)

ويرجع الفضل في التنظير للمسرح الملحمي في الكتابة المسرحية وتقنيات العرض للألماني برتولد بريخت ولقد سارت المقامات على يد الحريري والهمذاني على نهج المسرح الملحمي، وبالرغم من مشاركتها له في كثير من الخصائص الإبداعية والسمات الفنية_ إلا إن المقامات الأسبق تاريخا عليه_ ، فقد اعتمد كتاب المقامات على بعض المبادئ و قضايا عصرهم والتي تجلت سياسية وتوجيهية وتعليمية، مازجين فيها بين التسلية والوعظ، لأن الأوضاع الاقتصادية والسياسية في العصر العباسي قد ساءت مما انعكس على أحوال الرعية فقرا وجوعا وانتشار أهل الكدية والتسول والشطار والعيارين، مما جعل مقامات بديع الزمان مرآة عكست كل هذا التدني المجتمعي والأخلاقي، فأتت مقاماته تترجم لطرق الاحتيال والنصب والتحايل في عصره، محاولا من خلالها تحذير العامة وتنبيههم لما يحدق بهم من أخطار بصيغ اتسمت بالوعظ الساخر في مجمله، ولم يكن حمدي عبدالعزيز بمعزل عن النسق العالمي البريختي في المسرح، فاستعار من المسرح الملحمي التعليمي التغريبي أدوات درامية جمالية، لتلائم خصوصية مقاماته المنحوس، والتي اتسمت بالأصالة والجدية والمعاصرة، فأتت أسسه الملحمية تغريبية ذات وظيفة تعليمية، زادها الكاتب براعة بمشابهتها للواقع العربي، داعيا من خلالها للثورة والحراك والفعل لتطوير الإنسان.

وترى الباحثة أن المقامات التي أنشأها الحريري والهمذاني تتشابه مع المسرح الملحمي الذي تزعمه بريخت وهو نفس المنهج الذي تأثر به الكاتب "حمدي عبد العزيز"، وأتى هذا التقارب من خلال عدة نقاط نجملها فيما يلي:

- **الحكاية ملمحا مسرحيا ملحميا:**

تُعد الحكاية عند بريخت أساسا للعمل المسرحي، والتي لا تبنى بغيره، فالراوي عند حمدي عبدالعزيز وأصحاب المقامات يعتبر مظهرا جماليا اعتمده بريخت في بعض أعماله، إذ يرى إن الحكاية هي روح العمل الدرامي، ذلك أن الراوي يعتمد على السرد ترشيحا لعرض حكايته التي تتضح من خلال مشاهد جزئية تقسم العمل الدرامي إلى شرائح هادفة لإمتاع المتلقي، ورغم كونها تعرض لقصص منفصلة ظاهريا، إلا أنها تترابط من خلال النسيج السردي الكلي للحكاية، لذلك فالمقامات أتت مكتملة مجزئة في نفس الوقت، فخرجت الحكاية في النهاية سلسلة متوحدة متكاملة، وكأنهم قسموها إلى حلقات، تروي مشاهد مفصلة ظاهريا، لكنها متصلة مترابطة داخليا، ذلك أن الراوي قد عمل على الربط بين المقامات برباط عضوي متناسقا في شكل جمالي في النسيج الكلي للحكاية، وقد أتت مقامات المنحوس لتعرض حكاية متكاملة مجزئة ربط الكاتب بينها كعادة المسرح الملحمي بحكايات الشيخ عبدالرحمن وما تواجهه من أحداث مثيرة ومشكلات اجتماعية عظيمة، وهي من أهم سمات المسرح البريختي الملحمي الذي ينصب تركيزه على الحكي ويجعلها أساس العرض المسرحي، وقد رشح حمدي عبدالعزيز لهذا السبك الفني من خلال عنوان مقامات " المنحوس" ليمهد للنهاية التعسة التي سيكابدها بطلة دائما نتيجة سوء حظه، وكأنه يطوف بنا من مقامة لأخرى ليطلعنا على سبب نحس بطله وسر إخفاقاته المتكررة، فقد جعل من الفشل خيطا فكريا ربط به ببراعة فنية بين مقاماته التي وإن تنوعت في موضوعاتها إلا أن الراوي البطل والنهاية التعسة هما الرابط الفكري المنطقي بينهم، وقدم من خلال مقاماته نقدا اجتماعيا موضوعيا لقضايا ومشكلات عصره في قالب قديم معاصر فكاهي ساخر.

فالحكاية والحكواتي رغم ترسخهما في الموروث العربي من حيث المضمون، إلا أنهما يعتبران من التقنيات المميزة للمسرح الملحمي، وقد تمثلها "حمدي عبد العزيز" باعتبارها تقنية ملحمية لهما أبعادهما في صياغة نصه المسرحي مقامات المنحوس.

وقد اكتسبت الحكاية حيوتها من الراوي الشيخ عبد الرحمن وجمهور يتفاعل ويتقبل حكاياته وهم زملاؤه نزلاء إحدى عنابر مستشفى الأمراض العقلية، فبالرغم من تنوع شخوص مقامات المنحوس، إلا أن شخصية الشيخ عبدالرحمن الحكواتي ونزلاء المستشفى الذين مثلوا دور الجمهور المتقبل للحكاية، كان لهم بالغ الأثر في تأسيس الحكاية بمفهومها التغريبي الملحمي، فقامت المقامة على التناوب بين الحوار تارة والسرد أخرى، وقد تميز الخطاب السردي على لسان الشيخ بالاختصار والاختزال، محاولا من خلاله التمهيد لحوار يرشح من خلاله لنحسه، عاونه فيه الممثلون ويقاطعه الجمهور بتعليقات أثناء العرض، ذلك أن التناوب بين الحوار والسرد يسهم بشكل كبير في تقطيع الحدث، وبما لا يخل من انفعال وتأثير المشاهد، وهي ما تعد واحدة من أهم سمات التغريب في المسرح البريختي.

- **إعادة بناء شخصية البطل التراجيدي:**

لقد مثلت الشخصية التراجيدية العنصر الرئيس الذي قامت عليه الأعمال المسرحية، ولكن خصائصه المميزة قد تغيرت مع المسرح الملحمي البريختي، فلم تعد صورته كفرد أرستقراطي نبيل كما كانت من قبل هي السائدة، بل اتسعت دائرة بطولته لتشمل جميع طبقات المجتمع بكافة أطيافه على مسرح الحياة. (عمارة الجداري، ٢٠٢٠، ١٢٥)

ورغم أن مقامات البديع والحريري كانتا سابقتين على المسرح البريختي، إلا أنهما قد انتهجا نهجه في انتقاء شخصيات تراجيدية لبطولة مقاماتهما من أبناء الطبقات الدنيا في المجتمع، حيث قدموا قضايا مجتمعهم، وكشفوا حيل المخادعين بشكل درامي متغير في كل مقامة، فأتت شخصية أبو الفتح السكندري ليؤدي أدوارا درامية بملامح مختلفة، وقصص لم تخطر على عقل القارئ، فتزيا بمظهر الشخص البليغ

العالم بقضايا الكلام وفنونه، محسنا التحايل على ضحاياه في كل مرة بلعبه أدوار كالمتسول والمكفوف وطارق الليل، وكأن الهمذاني أراد أن يكشف خبايا هذه الطبقة من الناس والتي نبغت علميا في شتى الفنون الأدبية وقعدت بهم ظروفهم الاجتماعية فزادهم الفقر جوعا ومعاناة وكدية، وقد تابعهم "حمدي عبد العزيز" في احتذاء سمات المسرح البريختي في انتقاء الشخصيات التراجيدية، فاختار لبطولة مقاماته شخصية الشيخ عبد الرحمن وهو من أبناء الطبقة الاجتماعية المهمشة من الفقراء، للتأكيد أن أبناء الطبقة الدونية في المجتمع هم من يصنعون التاريخ، ولم تكن شخصية الشيخ إلا تصورا مختلفا جديدا عن شخصية البطل التراجيدي التقليدي، وقد ظهر في عدة مقامات بشخصية المحتال الذي تدنى أخلاقيا ووصل للإسفاف، فظهر بصورة المحتال في المقامة الحمارية الذي يلهث وراء المال مجتهدا في الاحتيال لنيلها، وكثيرا ما تجلى سقوطه الأخلاقي في الشهوات ما يناقض كونه من رجال الدين فنجده يشرب المخدرات، ويرتاد البارات، ويشرب المنكرات في مزيج عجيب بين الأضداد في شخص واحد، فهو تارة ماجن تحركه صفات الخبث والخيانة والمكر مفتقدا للمشاعر النبيلة، ميالا للعبث والشهوات، وتارة ضحية جنت عليه ظروفه الاجتماعية.

الشيخ: كنت يوما في مأتم شقيق عصمت باشا.. وبعد أن رتلت القرآن.. وشربنا القهوة والشاي.. وكتمنا الأنفاس بالخشخاش. (المقامة الحمارية، ٦٨)

وظهر في المقامة الاستثمارية بصورة الانتهازي، المستغل للظروف، الذي قبل أن يجاري الزوج في التشنيع بسيرة زوجته الراحلة، بأن ينشر خطابات غرامية أرسلها إليها كاتب كبير قبل زواجها، فاقترح الشيخ عليه أن يزيد من دناءته بأن يروج للخطابات بأن أولاد الزوج أبناء سفاح من الكاتب الكبير، دون النظر لأية قيم اجتماعية أو دينية أو أخلاقية، حتى أن الزوج من شدة قبح الشيخ ضربه بعنف على هذا العقل الإجرامي الذي دنس كل قيمة في حياتهم من أجل الشهرة والمال.

الشيخ: ما رأيك مثلا أن نقول إن أولادك.. ابنك وابنتك.. هما أولاد المرحوم.

الرجل: " مبتسما" يأخذ في عناق الشيخ " ماذا تقول؟ المرحوم **!!"**

الشيخ: معقول " الرجل يثور ويأخذ في ضرب ولكم الشيخ." (المقامة الاستثمارية،١٠١)

ونلحظ أن اختيار شخصية الشيخ بهذه المواصفات عند "حمدي عبد العزيز" يظهر مدى التقارب بينه وبين بريخت، فظهر كشخصية تراجيدية شريرة سلبية، وجعلها محور العمل المسرحي، بعدما أسند إليه دور البطولة، على عكس ما هو معهود في المسرح الكلاسيكي.

- **التغريب وكسر الإيهام:**

التغريب هو جعل كل ما هو معتاد ومألوف غريبا ومدهشا، كأن يجعل المتلقي يغادر موقعه كمتلقي سلبي مكتفيا بالمشاهدة، ويدفع به إلى مناقشة الأفكار المعروضة دون القبول بها كما هي، ومن تناقضات الأحداث وتحديدها تتبين عناصر التغريب عند بريخت، ويتحول الطبيعي من الأحداث والأشخاص إلى خاص، بعد إخضاعه لظروف معينه. (مصطفى أعبيد إدفاك،٢٠٢٢، ٧٣٢)

فكسر الإيهام يقوم على تحطيم ظاهرة التقمص والاندماج والتغريب، أي أن الممثلين يشاركون في بلورة الأحداث صغيرها وكبيرها من خلال أهميتها، بأن يجعله مدهشا غريبا، وقد ذكر بريخت طرق عدة ليقوم الممثلون بالتغريب في المسرح، منها الجمع بين الماضي والحاضر، وازدواجية الدور، واللجوء للتعليقات داخل الحوار، وكل هذا ليؤكد حيادية المملثين عن الأدوار التي يؤدونها، وذلك ليستحث وعي المتلقي (عمارة الجداري،٢٠٢٠، ١٣٠).

وقد سارت مقامات الهمذاني والحريري على هذا النسق من كسر الإيهام والتغريب، فأتت على شكل تعليمي بجعل الجمهور مشاركا في العملية الإبداعية، حيث دأبت شخصية الراوي عيسى بن هشام والحارث بن همام على افتتاح مقامتهما بشكل درامي قصصي، ومحاولات كشف حيل أبي الفتح السكندري وأبي زيد السروجي في كل مرة، والمتلقي رغم علمه بنهاية المقامة، إلا أن شغفه بتفاصيلها لا ينتهي منذ بدايتها، فالحيل وإن كانت حلقة من حلقات المكر والخداع التي يطرحها أصحاب المقامات بأشكال متعددة والتي لا تثير في المتلقي غريزة التعاطف، ولا تستحثه أن يندمج أو يتعاطف مع القصة، بل تجعله متأمل لها من الخارج وتثير شغفه للحيطة والحذر من طرق النصب، وكذلك كشف بديع الزمان من خلال مقاماته حيل الشطار والعيارين على البسطاء، دون أن يمزج في مقامته بين المتعة الأدبية والفنية وبين الإرشاد والوعظ والتوجيه، فأتت مقاماته على صورة مشاهد متسلسلة، وخرجت كل مقامة وكأنها حلقة مستقلة إلا أنها تتكامل لتخرج لنا بشكل أفكار متشابكة مع المسرح الملحمي في معالجة القضايا الاجتماعية.

ولم يكن حمدي عبدالعزيز بعيدا في اختياراته من خلال جملة من المشاهد حافلة بالملحمية من أجل خلق الأثر التغريبي التعليمي، وشحذ وعي المتلقي، ليقنعهم أن كل ما يجري ما هو إلا تمثيلا لا حقيقة، مما يبعدهم عن الاندماج، ويخلصهم من قيود التقمص، ويسمح لهم بالتفكير والتأمل في بعض أحداث الحكاية التي كانت تمثل أمامهم، فقد جسدها بشكل درامي حي هدف لخلق الاقتناع والإحساس لدى المتلقي، ليبقيه في حالة من اليقظة والاقتناع بأن ما يراه مجرد تمثيل، وتبعده عن أباطيل الاندماج، وكثيرا ما لجأ لفكرة الأدوار المتعددة_ أي تناوب الشخصية الواحدة لأكثر من دور_وقد هدف الكاتب من خلال هذه التقنية لغاية جمالية تغريبية لإدهاش المتلقي واثارة استغرابه، وتحريضه على التأمل من أجل التغيير، والتأكيد على أن التهرب من مواجهة الأخطاء والتنصل من تحمل تبعات المسئولية كل هذا يقود للكارثة في النهاية وهي تفسخ المجتمع وتخلفه.

ويؤكد (محسن مصيلحي، ٢٠٠٣، ١٠) إن أبطال مقامات المنحوس من نزلاء عنبر مستشفى الأمراض العقلية ما هم إلا مجموعة من الهواة الذين لا يقصدون من مقاماتهم إلا الضحك الخشن، والمشاركة الإيجابية في تسيير المقامة، فنجدهم يشخصون أحيانا، ويتفرجون أحيانا أخرى، ويدخلون المقامة ويخرجون منها إلى الواقع دون حرج، مما يسميه أهل المسرح بالإيهام المسرحي.

شخص ١: دور شاي.

شخص٦: نو شاي.

الشيخ: " واقفا غاضبا " طب مفيش تشخيص " يخلع الجبة والقفطان ويغيب في الخلفية". " همسات.. همسات.. صمت طويل"

شخص٧: المجنون المجنون.. " يتقدم أحد الحضور ويصعد أعلى سلم مسند على الحائط. (المقامة الحمارية،٨٤)

وقد اعتمد الكاتب لكسر الإيهام جعل الجمهور المتلقي طرفا مشاركا في الفعل المسرحي من خلال تداخلات نزلاء عنبر مستشفى الأمراض العقلية ومواجهتهم للراوي الشيخ عبد الرحمن وتفاعلهم مع الممثلين، لوعيه بأن الجمهور يستطيع أن يزيد من ثراء العمل المسرحي، والتأكيد على أن المتفرج تتزايد أهميته في العروض المسرحية، ذلك أنه المستهدف من المسرحية وأن ما يخرج به من قيمة هي النجاح الحقيقي لأي عمل أدبي.

٧- الفرجة الشعبية:

هي لون فني تعبيري يتواصل من خلاله الناس لأن الفرجة تعرض أمام جمهور معظمه له ذاكرة مشتركة مع صانعي الفرجة، فهي كما يراها شيكنر سلوك مصاغ أكثر من مرة، أما كليفورد كارثر فيرى أنها قصة يرويها الناس لأنفسهم حول أنفسهم، والمسرح يعني في جوهره الفرجة أو المشاهدة، وتعد المسارح من أقدم وسائل التسلية التي عرفها الإنسان منذ القدم، ذلك أن الممثلين يقدمون عروضا حية لتسلية الجمهور، أو تقديم مواعظ بشكل جمالي فني، وذلك بتقديمها بأسلوب غير مباشر خالٍ من الاستعلاء والجفاف، وتقدم من فوق منصة أو في حلبة مغلقة أو مفتوحة تتناسب وظروف العرض المسرحي. (بليصق عبد النور،٢٠١٤، ٨)

والفرجة مصطلح أشمل وأعم من المسرح، لأنها تحوي بداخلها الاحتفالات والشعائر والألعاب الرياضية، ولا تتم الفرجة إلا بحضور كلا من الجمهور والممثلين، ذلك أن الفرجة تستوجب تواجدهما معا ليتفاعلوا ويؤثروا ويتأثروا بها، ويجب أن يتواجدوا في زمن ومكان محدد، من أجل تقاسم موقف ما، وبذلك تتم الفرجة بتفاعلهم. (عمارة خنيش، ٢٠١٨، ١١٨)

وقد تبدت الفرجة الشعبية في المقامات من خلال مكان اجتماع الناس وإقامة المجالس لأهداف مختلفة، وقد حفلت مقامات الحريري والهمذاني بهذا اللون من الفرجة بقصصهم عن المكدين والمحتالين والمتسولين، والتي رويت على لسان عيسى بن هشام والحارث بن همام، حيث أن كل مقامة كانت تروى في حلقة من الناس أو مجلس من المجالس أو في ساحات المساجد، وقد غدت هذه الأماكن والساحات أرضية درامية تعرض فيها الأحداث المقامية والتي تدور عن قصص البطل، وقد غدت بهذا الشكل تذكرنا بعروض من المسارح الاحتفالية أو مسارح الفرجة الشعبية ومسرح القرقوز والدمى الذي يقام في احتفالات خاصة في شكل تراثي مختلف.

وقد تبنى كثير من كتاب المسرح العربي أمثال عبد الكريم برشيد وعبد الرحمن كاكي وعبد القادر علولة أشكال هذه العروض المسرحية، وأطلق عليه مسرح الكرنفال أو الحلقة أو مسرح الفرجة، ويتم من خلاله توظيف التراث الشعبي من الحكايات والخرافات وتقاليد وعادات متوارثة عن الأجداد، وكثيرا ما يتوسط هذ العروض جموع الجماهير في المجالس والأسواق العامة. (بوزيدي محمد، ٢٠١٩، ٢٦٤).

وقد اجتهد "حمدي عبد العزيز" في إحياء تلك التقنيات العربية مستعيضا بها عن التقنيات الغربية، هادفا للتأصيل للمسرح العربي ويعد من أهم تقنيات فنون الفرجة الشعبية حضورا في مقامات "حمدي عبد العزيز"

الحلقة الشعبية والتي تعتبر واحدة من أقدم القوالب ما قبل المسرحية، وقد اشتهرت بشكلها الدائري وفضائها المتناسق المميز وتعقد في إحدى الساحات العمومية، بأن يتحلق حولها المشاهدون، ويتوسط مركزها صاحب الحلقة ومساعده وهما يواجهان الجمهور من هذا الموقف، ويقصان قصص الأساطير والبطولات والحكايات الخرافية بطريقة تمثيلية تجمع بين الإيحاء والتشخيص المباشر، مما يجعلهما متحكمان في المشهد بكامله.

وترى (زهية عيوني،٢٠١٤، ٧٠) أن الحلقة الشعبية ما هي إلا نمط شعبي طقوسي احتفالي فرجوي، وتقع في شكل دائرة، يتوسطها المداح أو القوال، ويمتاز ببراعة فائقة في الحكي والسرد للقصص والأساطير التي اختمرت في ذاكرته، وتقدم لجموع الجماهير المتحلقين حوله في شكل هندسي دائري.

وترتكز الحلقة في تكوينها على عناصر أربعة هم " القاص والفضاء والحكاية والجمهور". وهي عينها القواعد التي قام عليها المسرح البريختي، من حيث المحاكاة والممارسة التنكرية المعمول بها في فن

فرجة الحلقة، ولعل من أهم مميزاتها إشراك المتلقي واستفزازه ليسهم بالمشاركة الإيجابية في تغيير الواقع، فصار المتلقي بعد تلقيه الرسالة المسرحية مساهما ومشاركا في أحداث المسرحية.

وقد تطرق علي الراعي لشكل مسرح الحلقة في كتابه المسرح في الوطن العربي، فوصفها بأنها: مجال خصب للفعل المسرحي من حيث الممثل الفرد الذي يقوم بجميع الأدوار، ويجد تمثلا عاديا يتعدد فيه المؤدي ويشبه من قريب فن المحبظين، كما يجد ألعابا للحواة والمشعوذين، ويشركون فيها الجمهور (أحمد قوبة،٢٠١٥، ١٤٥)

وبذلك فالحلقة تعتبر شكل مسرحي عربي قائم بذاته له أصوله وقواعده، لأنها تكتنز طاقات ومواهب تمثيلية هائلة، كما أنها تتشابه مع المسرح في جذوره الدرامية، فالحلقة ليست غريبة عن البيئة العربية فهي فن انتظم منذ القدم بأصوله وقواعده، وقد حفل التراث الشعبي العربي بالحلقات منذ القدم، ولم تكن تهدف للتسلية والفرجة فحسب، بل كان لها أهداف دينية وثقافية اجتماعية، لأنها انعكاس صادق للواقع الاجتماعي المعيش الذي تصوره بموضوعية، فصارت بذلك من أعظم الأدوات لنقد المجتمع وسلبياته بصدق.

وقد برع "حمدي عبد العزيز" في رسم حلقات مقاماته في عنبر الأمراض العقلية، فأصبح النزلاء بعد تلقيهم الرسالة المسرحية مشاركين ومساهمين في أحداث المسرحية، وذلك بأن نمى فيهم غريزة التخيل، لأن فراغ الحلبة من كافة العناصر المسرحية دفعهم لرسم المناظر في مخيلتهم، بعدما وظف مجموعة من الأشكال الاحتفالية التعبيرية الشعبية نحو الراوي والحلقة واستدعاء الشخصيات الشعبية، والشخصيات الدينية وطقوسها الصوفية، وذلك بأن جعل الراوي أو القوال بأسلوبه الفني الشعبي يطوف بأماكن متعددة، وهو يردد حكاياته، مما أكسب مقاماته طابع الفرجة المسرحية المتحررة من خلال الحركة التفاعلية للممثلين، الذين تسيدوا الحلقة بتمثيلهم وكسروا وحدة الدور الواحد، إذا استفاد الكاتب من تقنية المسرح داخل مسرح، والتي جعلت الممثل يقوم بالعديد من الأدوار، كما وظف الرسم الدائري لحلقاته بأن أتاح للممثل التحاور مباشرة مع جمهوره.

" الإضاءة تدريجية، المكان عنبر في إحدى المصحات النفسية، حركة هرج ومرج "

نكتشف وجود شخص في الخلفية جالسا فوق مقعد خشبي يتأرجح به، لحظات تنطلق صفارة حادة كان ممسكا بها.. الجميع يلتفون حوله.

قول يا بركة.. ساعة الحكايات والهم والغم والفرفشة. " ضحك خشن " (مقامات المنحوس،٢١)

فقد صار الخطاب المسرحي عند الكاتب دعوة للاحتفال العقلي، ذلك أنه يستفز المتلقي لاستثارة فكره للمشاركة في حل رموز النص، بعدما استعان بمجموعة من التقنيات الملحمية، فمن حين لأخر يقطع اندماج الحضور بمخاطبتهم مباشرة، ليذكرهم أنهم أمام عمل تمثيلي لا حقيقة، ويقوم الراوي الشيخ من حين لأخر بالتعليق على الأحداث حتى يظل المتفرج في حالة يقظة.

فقد استلهم من المقامات شخصية الشيخ الراوي الحكاء، وتدور المقامات حول مواجهة الشيخ عبد الرحمن لنفسه أمام عوالم متغيرة من مقامة لأخرى، وكيف لازمه النحس حتى أفضى به لمستشفى الأمراض العقلية، بعد أن كان يقص حكاياته على الناس في الساحات العامة، اكتشف أنه محاصر بالنحس، وأن محاولاته للتمرد على واقعه ما هي إلا درب من الخيال، فالواقع بمشكلاته أغرق الناس جميعا في موجات من الفساد لا تنتهي، وصار التصدي أو التعرض لها درب من الجنون، فاختار الكاتب مكانا نموذجيا لعرض قضايا مجتمعة المستحيلة في حلقات عنبر مصحة نفسية، واختار جمهورا من المرضى، واختلف الراوي عند الكاتب في أنه ناقض الحكائين الشعبيين في استكانتهم وتذللهم وطاعتهم

للحكام، بل على العكس جاء الحكاء هنا ناقدا لسلبيات الحكم والتصرفات التعسفية التي تمارس ضد المواطن.

ويتجلى فن الحكاواتي بشكل واضح في العديد من المظاهر الدرامية العربية التي تتخذ أشكالا عديدة، وقد تكون ذات طابع طقسي أو أدبي أو فلكلوري، وهي تختلف باختلاف الأقطار العربية، ولكن تلتقي في خصائص مشتركة، وقد كان لحضور الحكاء في مقامات "حمدي عبد العزيز"_ بوصفه راويا شفهيا يسرد الأحداث_ دورا بارزا، ذلك إنه الممثل الرئيس من بداية المقامة لنهايتها، فيقوم بتجسيد بعض المشاهد من خلال تقمصه للعديد من الأدوار، وهو بذلك قد جمع بين الحكي المسرود والتمثيل المشهدي، ويقوم بتعريف الشخصيات المسرحية المقدمة، ويعلق عليها، وبذلك فالحكاء قد صار حجر الزاوية في مسرح "حمدي عبد العزيز"، ذلك أنه من يسلط بنفسه الأضواء علي الدور الذي يؤديه، فيبدأ بالحديث ليمهد لكل أحداث المقامة ببساطة، وهو في ذلك يتأرجح بين شخصية الراوي والدور الذي يمثله، وهذا اللعب بين التمثيل المسرحي والحكاية يفسح المجال لظهور نوعين من الجمهور، الجمهور الداخلي والجمهور الخارجي، فيشارك الجمهور الداخلي في التمثيل، ونجدهم عندما يبدأ الحكاء في السرد يصبح بقية الممثلين متفرجون، ثم ما يلبثوا باستعادة أدوارهم عندما تتاح لهم الكلمة، مما يعطي ديناميكية للعمل وروحا جديدة.

وقد تجلت أبعاد شخصية الحكاء في المقامة الفلوسية في براعة الاستهلال والتعليق على الأحداث، يقول الحكاء في بداية المقامة ممهدا للولوج لعالم مقامته.

الشيخ: " مخاطبا من حوله" وبعد أسبوعين، ذهبت شاهدا إلى محكمة عابدين، شاهدا في قضية امرأة تدعى أم شاهين، في طلبها نفقة مستحقه لها على زوجها (المقامة الفلوسية، ٢٣)

ثم يقوم بالتعليق على الأحداث في المقامة على نحو ما كانت تؤديه الجوقة في المسرح الإغريقي.

فالحكاء الذي أتى للمحكمة شاهدا زورا، أخذ يرشح لعرض القضايا المجتمعية التي ستعرض في ساحة المحكمة، وكيف أن الفساد قد طال قطاعا عريضا من المجتمع بخاصة الأسرة، وأن الأحكام لم تعد تنبني على القانون فحسب، بل إن الواقع صار أكثر فانتازيا من التمثيل، وأن الأسرة المصرية خاصة والعربية عامة على شفا هارٍ ما لم يعاد النظر بموضوعية لقضاياها، وتتضافر الجهود لتصحيح مساراتها وإلا فالعواقب وخيمة.

الشيخ: " مخاطبا" وصرخ القاضي صرخة أسكتت الحاضرين، وأمر بحبس أم شاهين، وكان القاضي يا عزيزي كلمته إنجليزي، ما أن يأمر القوم، حتى ينفذوا أوامره على الفور.

وأخذ محامي المدعي والمدعى عليه في الخناق والصياح، ووقع الرجل مغشيا عليه، ولم تجر المرأة ولا الأولاد إليه، وادعت الزوجة المرض، وقال القاضي كلام غلط، وانتهزت أنا الفوضى التي في القاعة، وتزعمت مظاهرة صاخبة ضد الجماعة، وهتف كل الموجودين، وصرخ كل الحاضرين، أنتم أولاد حرام أولاد دون. (المقامة الفلوسية، ٦٥).

وقد أتت شخصية الحكاء في المقامات لترسم أبعادا نفسية واجتماعية للشخصيات المشاركة معه في المقامة وذلك على نحو ما ظهر في المقامة التعميرية.

الشيخ: وفي كار المعمار قابلت مجموعة من الشبان خريجي جامعات، الحاصلين على الليسانس والبكالوريوس، مثل الولد محروس، وأدركت أنه في هذا العصر، المتعلم حصل الجاهل، والجاهل أحسن، يا حسرة أهاليكم عليكم، السفير يشتغل في الزلط والرمل، والمحاسب مسئول عن الشراب والأكل. (المقامة التعميرية، ١٠٣)

فالحكاء هنا رسم صورة عامة لحالة التعطل والاحباط التي تواجه الشباب عامة، واتخذ من كار المعمار نموذجا لما يكابدوه من مشاق، خاصة وأن هذه المهنة تحتاج لمجهود عضلى ونفسي كبيرين، وأنها رغم مشاقها ومخاطرها، فإنها لا تدر عليهم ربحا يكافئ معاناتهم، وكيف أن الدولة لم تبذل جهدا في توظيفهم وفق مؤهلاتهم التي نالوها منها، وأن الحسرة الكبرى لا تلازمهم وحدهم، بل تلازم أهليهم الذين أنفقوا عليهم وتحملوا من أجل أن يروا ثمار جهدهم، فإذا بأولادهم قد ضاع مستقبلهم وأضاعوا أعمارهم في التعليم الذي ما جنوا من وراءه شيئا، بل إن الجهلاء صاروا أفضل منهم لأنهم أصبحوا معلمين في مهنهم الحرفية بعدما اكتسبوا خبرات واسعة، وأن خريجي الجامعات بدأوا العمل متأخرين فصاروا صبيانا لهم فلا وظيفة مرموقة وعمل مناسب نالوا، ولا حرفة اتقنوها منذ صغرهم ، ولا مال جنوا، ولا أحلام تحققت. قضايا شائكة لعب عليها الحكاء دون أن يتعمق في تفاصيلها بل ترك لعقل وضمير المتلقي الحكم عليها ومعايشتها وحدة.

وبذلك فقد صار الحكاء هو الرابطة الرئيسة بين لوحات المقامات، فصار وسيطا بين مشاهدها بفضل الاستطراد والسرد، وذلك ليستعيض عن الحوار، بالإضافة لقيامه بدور الشخصية المسرحية، فنجده كثيرا ما لعب دور البطولة، ليكسر الإيهام، ويشعر المتلقي أن كل ما يراه ويسمعه مجرد تمثيل.

ولذلك فإن هناك تشابه كبير بين مسرح الحكواتي و المسرح البريختي، فقد وظف الراوي في المسرح العربي لكسر الإيهام، كما اتخذ الحكواتي الأسلوب الملحمي في تقديم عروضه الفنية للجمهور، وقدم حكايات الأبطال، مصورا انفعالات الناس داخل تلك البطولات وانعكاساتها في اطار مشوق بقصة مكتوبة، فيؤديها الحكواتي غناء أو ترتيلا بمرافقه لحن بسيط، وأتت عملية القطع والاسترسال والتواصل لتمهد الطريق للانتقال من حدث إلى حدث، ومن موقف إلى لآخر ضمن الملحمة وفي إطار السرد نفسه.(أحمد قوبة، ٢٠١٥، ١١٨)

فالحكاء بذلك يعد من أهم السمات الثقافية في الحيوات الاجتماعية في شتى المجالات وعلى كافة الأصعدة، وصار مصدرا أساسيا للإقناع، ومن هنا فلا عجب أنه صار عماد معظم كتاب المسرح متخذين منه تقنية فنية ارتكزوا عليه لتمرير رسائلهم المبطنة للمتلقين.

الخاتمة:

- تعد المقامة فن أدبي متكامل، حفل بالأساليب الراقية والتراكيب اللغوية الخاصة، فامتازت بتنوع الموضوعات ما بين نقد اجتماعي وسياسي وأدبي بصور شتى، جامعة بين التسلية والمتعة بداخلها، وقد سار الكاتب "حمدي عبد العزيز" على نهج الهمذاني والحريري في أن الكدية والاحتيال هما عماد مقاماته المنحوس، متخذا منهما أداة للتعبير عن قضايا عصره، والحق أنه لم يهدف للفكاهة والتسلية فحسب، بقدر رغبته في معالجة سلبيات مجتمعه.
- اتضح أن هناك جذور للمسرح في تراثنا الموروث، وإذا كان المسرح قد اختفى بأدواته عن الحياة العربية منذ القديم، فقد ظهر المسرح في حياتنا العربية الحديثة، إلا أن المقامة جمعت بينهما من غير وجه عن طريق التعبير والاحساس بالقضايا الاجتماعية بطريقة ساخرة، مما يؤكد تغلغل المسرح في التراث الموروث، وأنه لو توفرت الإمكانات المسرحية في عصر المقامات لأخرجت لنا أروع المسرحيات المقامية التي تدلل على عراقة المسرح.
- تعد المقامات بما حوته من حوار ووجود بطل وشخصيات من أكثر الفنون تقاربا مع المسرح، لوجود عنصري الشخصيات والحوار وإمكانية مسرحتها بشكل درامي.

- هناك مزج كبير بين المعاصرة والأصالة، فالمسرح يمثل المعاصرة والمقامة تمثل الأصالة، للكشف عن الإبداعات العربية وتوظيف تراثنا العربي متمثلا في فن المقامات في شكل معاصر في مقامات المنحوس
- اعتمد الكاتب "حمدي عبد العزيز" على القالب الساخر في بناء مقاماته المنحوس، بغية تعرية سلبيات مجتمعه السياسية والاجتماعية والأدبية، إذ مكنته السخرية من نقد كل سلوك سلبي وفق حكايات طريفة فكاهية، ولم تكن بغيته منذ البداية، لكنها أتت وعاء حامل لذلك النقد الغير مباشر للمجتمع وسلبياته، لتبدوا أكثر إقناعا وتأثيرا، معبرا من خلالها عن اتجاهاته وأراءه قاصدا لتقويم المجتمع وإصلاحه.
- برع الكاتب "حمدي عبد العزيز" في انتهاج خطى الهمذاني والحريري في رسم مقاماته المنحوس، فخرج البناء الفني للمسرحية مطابقا للمقامات من عدة أوجه، أهمها وجود راويين الراوي الخارجي وهو الكاتب، والراوي الداخلي وهو الشيخ عبد الرحمن، كذلك شيوع التسطيح والنمطية في شخوص المقامات في الغالب، وكذلك أتى الحدث مشابها لأحداث المقامات من حيث الكدية والاحتيال تخللته المواعظ، وأتى الحوار حاملا في ثناياه العديد من ألوان الزينة اللفظية.
- أتى الراوي البطل في مقامات المنحوس بصورة شخصية إشكالية مأزومة قلقة متوترة، عبرت بتسولها وجنونها وتكديها وسخريتها عما وصل إليه المجتمع من التفسخ والتأزم والتوتر، وقلقه في لحظات كثيرة، إلا أنه لم يكن سلبيا محضا طوال المقامة بل أتى ليكون لسان المجتمع الناطق، ذلك المجتمع الذي أجبر الأدباء والعلماء على الكدية والاحتيال ليتمكنوا من البقاء والاستمرار، ولكنهم في سعيهم المحموم كشفوا اهتراء مجتمعهم وانهياره من جهة أخرى.
- شاع في مقامات المنحوس الحوار الخارجي بكثرة على حساب الحوار الداخلي كما في مقامات الهمذاني _لأن فن المقامات تستوجب ذلك_ فالحوار الخارجي يعبر بجلاء عن الأحداث ومدى تلاؤمها مع الشخصيات، بعكس الحوار الداخلي الذي أتى يسير قليلا.
- يعد المكان في مقامات المنحوس عنصرا أساسيا ساهم بشكل كبير في تكامل الشكل الفني فيها، إذ أسهم في إحكام نسيج نص المقامات، فانعكس على قيمتها الدلالية والإيحائية والتعبيرية عن طريق إشباع أحداثها وتجلية أبعاد شخوصها، مضفية بهاء وجمالا على المقامات بأسرها، وقد عكست المقامات وعي الكاتب لقيمة المكان وأهميته مما انعكس على براعته في توظيفه.
- أبرزت مقامات المنحوس ضمور عنصر الزمان فيها على حساب عنصر المكان، ذلك أن السرد فيها يتكئ على حدث مكاني بقوة أكثر من الزمان، خاصة أن الحيل تتكأ في تقديمها على المسرح المكاني، مما يجعل شيوع الزمان في تقديمها عنصر ثانوي لا يشكل عمادا للمسرحية.
- شاع في مقامات المنحوس مظاهر المسرح الاحتفالي ، حيث كانت فنون الفرجة الشعبية عمادها لنهايتها، معتمدا فيها على الحكواتي أو الراوي، مستعينا بفن الحلقة الشعبية في رسمها، فأتت شخصية الحكاء نموذجا يكاد يتطابق وبقوة مقامات الحريري والهمذاني، هادفا من ذلك لتوظيف تقنيات التراث الفنية للتأصيل لشكل مسرحي جديد معبرا من خلاله عن قضايا المجتمع العربي، مما أسهم في دفع المسرح خطا واسعة برهن من خلالها أن تراثنا لا يقل في معاصرته وحداثته عن المسرح الغربي، وأن المزاوجة بين التراث وكل ما هو ملحمي أبرز قدرته على مواكبة قضايا عصره.
- لم تخل المسرحية من تقنيات فنية غربية تأثر بها الكاتب والتي تتوافق مع طبيعة النص المسرحي، فقد اعتمد على التقنية البريختية والتي وظفها في كسر الإيهام، ودفع المتلقي للتفكير

وإعمال العقل بالنقد لكل ما يقدم له، ومن أهم هذه التقنيات المسرح داخل المسرح، والحلقة والراوي.

- تعد تجربة الكاتب "حمدي عبد العزيز" في توظيف فن المقامة من التجارب الرائدة في المسرح العربي، فقد أوجد حالة من التجانس والانسجام بين واقعه بقضاياه والتراث القديم، فقدم لنا نصا مسرحيا له إمكانات درامية عبر من خلاله عن فلسفته الفنية، وقد برهن أن التراث العربي معين لا ينضب بشرط التعامل معه بطريقة إبداعية، وأنه يستطيع أن يحوي قضايا عصرية في قالب تراثي.

المصادر والمراجع.

القرآن الكريم

أولا- المصادر:

١- حمدي عبد العزيز (٢٠٠٣). فنون الفرجة الشعبية في مقامات المنحوس، نصوص مسرحية ٣٦، الطبعة الأولى، الشركة الدولية للطباعة، القاهرة.

ثانيا- المراجع:

١. أبو منصورعبد الملك الثعالبي (١٩٨٣). يتمة الدهر في شعراء أهل العصر، دار الصاوي، ط١، القاهرة.

٢. أحمد عباس عبد الحميد (٢٠٠٣). عناصر الدراما في مقامات بديع الزمان، رسالة ماجيستير، كلية الأدب، جامعة الإسكندرية.

٣. أحمد قوبة (٢٠١٥). الاحتفالية في المسرح الجزائري، مسرح ولد عبد الرحمن كاكي أنموذجا، رسالة دكتوراة، كلية الأداب واللغات والفنون، جامعة الجيلالي، اليابس، سيدي بالعباس، الجزائر.

٤. أسماء شاهين (٢٠٠٠). جماليات المكان في روايات جبرة إبراهيم جبرة، دار فارس، عمان.

٥. إلهام أسليم (٢٠١٩). السرد في المقامة المضيرية لبديع الزمان الهمذاني، العدد٤، الجزء الخامس، مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية، دمنهور.

٦. الجوهري بن حماد إسماعيل (١٩٩٠). تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، ط٤، مج ٥، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان.

٧. الفيروز أبادي (٢٠٠٥). القاموس المحيط، ط ٨، مؤسسة الرسالة، بيروت.

٨. بطرس البستاني (١٩٧٩). أدباء العرب في الأعصر العباسية، دار مارون عبود، بيروت، لبنان.

٩. بليصق عبد النور (٢٠١٤). مقومات الفرجة الشعبية في مسرح عبد القادر علولة، مسرحية الأجواد أنموذجا، رسالة ماجيستير، كلية الأداب واللغات، جامعة المسيلة، الجزائر.

١٠. بوزيدي محمد (٢٠١٩). تمظهرات المسرحة الدرامية في المقامة الأدبية، المجلد٥، العدد٤، مجلة جسور المعرفة، الجزائر.

١١. جمانة إبراهيم (٢٠١٦). صورة المجتمع في المقامات الأندلسية، رسالة دكتوراة، كلية الأداب والعلوم الإنسانية، سوريا.

١٢. خضرة بن العربي (٢٠١٧). كتاب المقامات لعبد الفتاح كيليطو، دراسة وصفية تحليلية، رسالة ماجيستير، كلية الأداب واللغات، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر.

١٣. راضية لرقم (٢٠١٩). الأنساق المضمرة للسخرية ودلالاتها في مقامات بديع الزمان الهمذاني، مجلد٨، العدد٣، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، الجزائر.

١٤. رزيقة رويقي(٢٠١٦). البطل الإشكالي في المقامات الحريرية بين المقدس والمدنس المقامة الصنعانية أنموذجا، مجلد ١٩، عدد٤٦، مجلة العلوم الإنسانية، الجزائر.

١٥. رزيقة رويقي(٢٠١٩). رؤية العالم في المقامات الحريرية، المقامة الإسكندرية أنموذجا، العدد١٧، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، الجزائر.

١٦. رشا مخلوف (٢٠٢١). البنية الإيقاعية في مقامات الحريري بين السياق الدلالي والمنجز الشعري، رسالة ماجيستير، كلية الأداب واللغات، جامعة محمد الصديق بن يحي، الجزائر.

١٧. رفيدة محجوبي (٢٠١٩). البطل الإشكالي في مقامات الهمذاني، رسالة ماجيستير، كلية الأداب واللغات، جامعة قاصدي، مرباح، ورقلة، الجزائر.

١٨. ركان الصفدي (٢٠١١). الفن القصصي في النثر العربي حتى القرن الخامس الهجري، الهيئة العامة السرية للكتاب، دمشق، سوريا.

١٩. زهية عيوني (٢٠١٤). التقنيات التراثية في مسرح عبد القادر علولة، مجلة مقاليد، العدد السابع، الجزائر.

٢٠. سحر أحمد ماهر (٢٠١٤). المقامات في العصرين المملوكي والعثماني، رسالة ماجيستير، جامعة العلوم الإسلامية، غزة.

٢١. شهرة عبيد (٢٠١٨). مقامة الحجام لابن الطيب العالمي، دراسة في عناصر السرد، رسالة ماجيستير، كلية الأداب واللغات، جامعة قاصدي، مرباح، ورقلة، الجزائر.

٢٢. شوقي ضيف (١٩٨٩). تاريخ الأدب العربي، عصر الدول والإمارات والأندلس، دار المعارف، القاهرة.

٢٣. شوقي ضيف (١٩٩١). فنون الأدب العربي، الفن القصصي، المقامة، الطبعة الثانية، دار المعارف، القاهرة.

٢٤. صارة حليتيم(٢٠١٩). دراسة فنية في مقامات البشير بوكثير، رسالة ماجيستير، كلية الأداب واللغات، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر.

٢٤-عبد الرحمن بن حسن حَبَنَّكَة (١٩٩٦). البلاغة العربية، ج٢، دار القلم، دمشق، سوريا.

٢٥-عبد الفتاح كيليطو(٢٠١٣). مقامات الهمذاني الجذور العربية لفن القصة والمسرح، العدد١٠٢، مجلة دبي الثقافية، الإمارات العربية المتحدة.

٢٦-عبد الملكمرتاض (٢٠٠٧). فن المقامات في الأدب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط٢، الجزائر.

٢٧-عصام حسين أبو شندي (٢٠١٤). حديث عيسى بن هشام وليالي سطيح بين المقامة والقصة القصيرة، المجلد ٢١، العدد٣١، مجلة العلوم العربية، المملكة العربية السعودية.

٢٨-عقيلة بعيرة (٢٠٢١). سيميائية الخطاب السردي في مقامات السرقسطي، رسالة دكتوراة، كلية اللغة والأدب العربي والفنون، جامعة باتنة، الجزائر.

٢٩-علي الراعي (٣٠٠٣). مسرح الشعب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.

٣٠-عمار خنيش(٢٠١٨). التأصيل في المسرح الجزائري الحديث، رسالة دكتوراة، كلية اللغة والأدب العربي والفنون، جامعة باتنة، الجزائر.

٣١-عمارة الجداري (٢٠٢٠). مغامرات كاتب أم بطل؟ المسرح الملحمي في رأس المملوك جابر لسعد الله ونوس الملامح والتقنيات والأبعاد، مجلد٩، العدد١، مجلة دراسات، كلية الأداب واللغات، تونس.

٣٢-غاستون باشلار(١٩٨٤). جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا،ط ٢، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت.

٣٣-فتيحة شبوبة(٢٠١٦). أبعاد الشخصية المسرحية في مسرح هكذا لقى الله عمرلعلي أحمد باكثير، رسالة ماجيستير، كلية الأداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر.

٣٤-فريحة يبرير(٢٠٢١). التشكيل البديعي بين المقامة العباسية والمقامة العثمانية، المجلد٤، العدد٤، مجلة القارئ للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، الجزائر.

٣٥-فطيمة مرزقان(٢٠١٣). بنية القصة في مقامات بديع الزمان الهمذاني دراسة فنية، رسالة ماجيستير، كلية الأداب واللغات والعلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، الجزائر.

٣٦-فؤاد فياض كايد (٢٠٢٢). فن المقامة جدل النثر والشعر، مجلد٣، العدد٣، مجلة جامعة الزيتونة الأردنية للدراسات الإنسانية والاجتماعية، الأردن.

٣٧-فؤاد فياض (٢٠٢٢). فن المقامة جدل النثر والشعر، المجلد٣، العدد٣، مجلة جامعة الزيتونة الأردنية للدراسات الإنسانية والاجتماعية، الأردن.

٣٨-كارل بروكلمان (١٩٦٨). تاريخ الأدب العربي، ترجمة عبد الحليم النجار، الجزء الثالث، دار المعارف، القاهرة.

٣٩-كلثوم عماري (٢٠١٩). أشكال الراوي في مقامات الحريري وأثره في بنياتها السردية، رسالة ماجيستير، كلية الأداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر.

٤٠-لبنى خشة (٢٠١٢). شخصية البطل في مقامات الحريري، رسالة ماجيستير، كلية الأداب واللغات والعلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، الجزائر.

٤١-مجدي الدين الفيروز أبادي (٢٠٠٧). القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، ط٢، بيروت، لبنان.

٤٢-محسن مصيلحي(٢٠٠٣). مقدمة فنون الفرجة الشعبية في مقامات المنحوس، نصوص مسرحية٣٦، الطبعة الأولى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، الشركة الدولية للطباعة، القاهرة.

٤٣-محمد بوزيدي (٢٠١٩). تمظهرات المسرحية الدرامية في المقامة الأدبية، مجلد ٥، العدد٤، مجلة جسور المعرفة، الجزائر.

٤٤-محمد عواودة (٢٠١٦). الفضاء المكاني في مقامات الحريري، المجلد ٤٣، العدد٢، مجلة دراسات العلوم الاجتماعية والإنسانية، الأردن.

٤٥-مصطفى أعبيد دفاك (٢٠٢٢). كسر الإيهام والجدار الرابع في الدراما التليفزيونية، مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، العدد٤٧، مجلد٢، العراق.

٤٦-منتصر عبد القادر الغنضفري(٢٠٠٥). النزعة القصصية في مقامات الهمذاني في منظور الخطاب النقدي العربي، المجلد١٢، العدد٣، مجلة التربية والعلم، العراق.

٤٧-منتصر عبدالقادر الغنضفري(٢٠٠٥).النزعة القصصية في مقامات الهمذاني في منظور الخطاب النقدي العربي، المجلد١٢، العدد٣، مجلة التربية والعلم، العراق.

٤٨-نجاة شوقار(٢٠١١). الحوار القصصي في فن المقامة مقامات بديع الزمان أنموذجا، رسالة ماجيستير، كلية الأداب واللغات والعلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة العربي ابن مهيدي، أم البواقي، الجزائر.

٤٩-نور الدين دريم (٢٠١٨). بنية المكان في المقامة الهمذانية بين الدلالة والجمالية، مجلة دراسات لسانية، المجلد٢، العدد ١٠، الجزائر

٥٠-همت مصطفى (٢٠٢١). وفاة الباحث والكاتب المسرحي الدكتور حمدي عبد العزيز،متاح على https://darelhilal.com/News

٥١- يحي عزيز سليم (٢٠١٨). توظيف فن المقامة في عروض المؤلف/ المخرج في المسرح العربي، متاح على: the journal of academic social science