SIBAWAYH Arabic Language and Education Vol.2 No.1 2021
eISSN 2716-5515 (49-74)

صور الابداع في النثر العباسي

Pictures of creativity in Abbasid prose

هالة فتحي كاظم السعد
Hala Fathi Kadem Al Saad
Basra and Arabian Gulf Studies Center, Basra University, IRAQ
hale.alsaad@uobasrah.edu.iq

Published: 29 Jun 2021

To cite this article (APA): Al Saad, H. F. K. (2021). صور الابداع في النثر العباسي. *SIBAWAYH Arabic Language and Education, 2*(1), 49-74. https://doi.org/10.37134/sibawayh.vol2.1.4.2021

To link to this article: https://doi.org/10.37134/sibawayh.vol2.1.4.2021

ملخص البحث

إن أهم ما يميز النصوص النثرية العباسية ويمنحها صفة الابداع , هو ذلك التشكيل النصي الجديد والمستحدث الذي اعطى النثر العباسي تميزه وتفرده , وقد حرص الادباءُ العباسيون على تشكيل نصوصهم بصورة مختلفة منحت تلك النصوص حركية وفاعليةً ابداعية ،ولعل ابرز تلك الصور الابداعية كانت متمثلة بالنصوص الدرامية والنصوص السردية كالرحلات العجائبية والمقامات والرسائل ذات الطابع السردي الدرامي وقصص المتصوفة , إذن فصور الابداع في النثر العباسي جاءت مقترنة بصور التشكلات النصية التي أبدعها الأدباء في ذلك العصر , بصورة غير مسبوقة في إطار الأدب العربي ولاسيما النثر .

الكلمات المفتاحية: الابداع , النثر , صور , العباسي , الدرامي , السردي

ABSTRACT

The most important characteristic of the abuse, the creativity is the new text formula and the little that gave the Abbasid distinction and its existence. The Abbasid newspapers have been formed to form their texts differently, which have given the motorcycles and the creative impetus and the most prominent of these creative images is represented by dramatic textures and narrative texts such as exhibitions and themes, the sample of therapy and the strict solution. The creator of the creativity in Abbasi is caught by the text of the texts in that age in the preparation of the Arabs in an unprecedented under the Arab literature, especially the prostitute.

Keyword: Creativity, prose, photo, Abbas, Dramatic, Narrativ

مفهوم الابداع لغة

لو تأملنا دلالة الابداع في "لسان العرب" لابن منظور لوجدنا هذا المعنى؛ إذ يقول:" **بدع الشيء يبدعه بدعا وابتدعه :أنشأه وبدأه، وبدع الركية: استنبطها وأحدثها وركي بديع حديثة الحفر، والبديع والبدع: الشيء الذي يكون أولا** " (ابن منظور , 1980, ص16)، فابن منظور عمق أكثر فكرة أن الإبداع هو بداية الشيء، وإبداع الشيء عنده مقترن بالجدة والحداثة،كما نجد الفيروز أبادي في معجمه "القاموس المحيط" يحافظ على الوتيرة نفسها حين يقول : "**البديع والمبتدع، وحبل ابتدى فتله ولم يكن حبلا فنكث ثم غزل ثم أعيد فتله [...]والركية استنبطها وأبدع** " (الفيروز ابادي ,1994 , ص13) ، وهو ما يجعل معظم المعاجم العربية تجمع على فكرة مشتركة لمفهوم الإبداع وهي الخلق على غير مثال سابق، ذلك أن الإبداع مرتبط بمادة خام ينطلق منها المبدع ويشكل بها ما شاء من قدرات على الخلق والابتكار ، هذه المادة هي اللغة التي يعتمدها المبدع لتحقيق هذا الإبداع .

مفهوم الابداع اصطلاحا

إن مفهوم الإبداع الأدبي اصطلاحا وانطلاقا من مفهوم الإبداع لغويا، يمكن اختصاره في كونه الإبداع الذي يعتمد اللغة وسيلة لتحقيق هذه الماهية، إلا أن اللغة باعتبارها وسيلة لهذا الفعل لا تكاد تكون عنصرا حاسما في تعريف الإبداع، فاللغة كل يشمل كلا من (اللفظ والمعنى، والصورة، والفكرة، والتشكيل،...إلخ)، وانطلاقا من تعدد عناصر اللغة ، فإن مفاهيم الإبداع الأدبي متغيرة بموجب ذلك بحسب العناصر المركز عليها، لأجل ذلك تعددت الرؤى والمفاهيم حول ماهية الإبداع ، ناهيك عن كون الإبداع في حد ذاته فعل تحول ومغايرة،ولذا اختلفت حوله التنظيرات والاصطلاحات وتقاطعت , فكل ناقد نظر إلى الابداع من زاوية اهتمامه النقدي للنص الادبي , والمنحى الذي يتبناه , ومن هنا ظهر لدينا من ربطه باللغة , واخرون نظروا إليه من زاوية نفسية أو تاريخية , ومنهم من ربطه بالثقافة , وكان البعض يحاول التوصل إلى مفهوم الابداع بمعزل عن المبدع , بينما اشترط البعض في تحقق الابداع وجود المبدع بل وحتى المتلقي هناك من جعل منه شريكا في العملية الابداعية .

ولكني أميل إلى رأي الناقد أدونيس في الابداع , وأتفق معه رؤياه حول النص الابداعي , وماهية الابداع , فمفهوم الإبداع الأدبي عند أدونيس مفهوما متسائلا يتطلع إلى نفي المعلوم ، وتجاوز كل نمط معين ويقين من جهة , وهو مفهوم منفتح على أفق البحث والمعرفة من جهة أخرى، و هو مفهوم تنصهر فيه الأجناس الأدبية وتذوب فيه الحدود و الفواصل فيما بينها، ويشرح ذلك بقوله: "**يجب أن تتغير الكتابة تغيرا نوعيا، فالحدود التي كانت تقسم الكتابة إلى أنواع، يجب أن تزول لكي يكون هناك نوع واحد من الكتابة، لا نعود نلتمس معيار التمييز في نوعية المكتوب: هل هو قصيدة أم قصة؟ مسرحية أم رواية؟ وإنما نلتمسه في درجة حضوره الإبداعي** " (أدونيس , 1948 , ص312) ، إن ما يفهم من هذا الكلام هو تشديد أدونيس على تغيير

مفهوم الإبداع/ الكتابة من جهة، كما أنه دعوة – صريحة- إلى ضرورة تحطيم الحواجز بين الأنواع الأدبية، باختلافها (قصة، مسرحية، رواية، قصيدة،...إلخ)، من جهة أخرى ، والخروج -في النهاية- بمفهوم جديد للإبداع والكتابة، يلخصه فيما يصطلح عليه بالنص الجامع أو"**القصيدة الكلية – القصيدة التي تبطل أن تكون لحظة انفعالية لكي تصبح لحظة كونية تتداخل فيها مختلف الأنواع التعبيرية، نثرا ووزنا، بثا وحوارا غناء وملحمة و قصة، و التي , تتعانق فيها، بالتالي، حدوس الفلسفة والعلم والدين** " (أدونيس ,1948 , ص 313) ، والحقيقة أن أدونيس نحت هذا المفهوم الجديد الذي أسماه القصيدة الكلية/النص ليكون " **بدل القصيدة المغلقة المنطوية على نفسها، التي لا تفسر إلا بطريقة واحدة ومنظار واحد واتجاه واحد يتطلع الشاعر الجديد إلى القصيدة المنفتحة الزاخرة بممكنات كثيرة[...]من هنا يعارض الجديد الثبات بالتحول، والمحدود باللامحدود و الشكل المنغلق الواحد المنتهي، بالشكل المنفتح الكثير اللانهائي** " (أدونيس , 1948 , ص 313) ، فمفهوم الإبداع الأدبي/الكتابة عند أدونيس، مغايرة للسائد و رفض للمعطى الجاهز والواضح، وانفلات من كل نظام لكل سلطة، وهو بحث دائم وثورة دائمة واختلاف دائم ضمن فضاء الحداثة؛ إنه الابتعاد عن التجنيس ودعوة إلى تداخل الأجناس الأدبية بمختلفها، إنه تصور يوتوبي/مستقبلي/ رؤيوي يقدمه أدونيس معتصرا ومختصرا إياه في مفهوم النص الجامع أو القصيدة الكلية .

من كل ما سبق يمكن أن نستنتج أن مفهوم الإبداع الأدبي في النقد العربي المعاصر مفهوم إشكالي، يستمد إشكاليته من الحاضنة النقدية التي نشأ فيها والمرجعيات المنطلق منها، وبحكم إنتمائه- أيضا- إلى التراث العربي وتأثره بالحقل النقدي الغربي، مما جعل منه- عند النقاد العرب المعاصرين من أمثال أدونيس- مفهوما متطلعا لخلق عالم بديل عن السائد وليس انعكاسا له، على أن تكون اللغة مجالا لهذا الخلق .

صور الابداع في النثر العباسي

إن أهم ما يميز النصوص النثرية العباسية ويمنحها صفة الابداع , هو ذلك التشكيل النصي الجديد والمستحدث الذي اعطى النثر العباسي تميزه وتفرده , ولعل ذلك يعود إلى ما تتوافر في مصطلح (التشكيل) من خاصيات المرونة والرحابة والديناميكية في الطبقتين السطحية والعميقة للمصطلح ، فهو لا يتلبّث في منطقة معينة ومحددة من النص، بل يتمظهر في كل منطقة وزاوية وبطانة وظلّ منه , يمكنها أن تسهم في إنتاج حساسية التصوير والتمثّل، ويكون التشكيل على هذا الأساس مصطلحاً (فوق نصّي أو ما بعد نصّي) ، أي أنه يمثّل النص في حالة تشبّعه الفني وامتلائه الجمالي، الغائرة في فضاء القراءة والمتفتّحة بين يدي التداول . ثمة ما يمكن الاصطلاح عليه فنياً وجمالياً في هذا السياق بـ (التشكيل العام) الذي يقارب المجال (النصّي/الأجناسي) في درجته الكلية الشاملة، وثمة ما يتمفصل على أساس الأجناس والأشكال النصيّة . (محمد صابر عبيد , 2010 , ص 1-4)

وقد حرص الادباءُ العباسيون على تشكيل نصوصهم بصورة مختلفة منحت تلك النصوص حركية وفاعليةً ابداعية ، فقد اغنوا النصوص النثرية بخصائص فنية وصور مبتكرة ومضامين جديدة ودلالاتٍ موحية بما انطوت عليه من خصائص وآليات وقيم وإجراءات فنية , ولعل ابرز تلك الصور الابداعية كانت متمثلة بالنصوص الدرامية والنصوص السردية , إذن فصور الابداع في النثر العباسي جاءت مقترنة بصور التشكلات النصية التي أبدعها الأدباء في ذلك العصر , بصورة غير مسبوقة في إطار الأدب العربي ولاسيما النثر .

الابداع في النصوص الدرامية

تُعد الدراما من المصطلحات التي تنتمي إلى ميدان الأدب المسرحي وهي تمثّل الصراع أو الحركة داخل المسرحية ، ويتم الكشف عنها بوساطة الشخصيات ووسيلتهم في ذلك الحوار بنوعيه الخارجي والداخلي ، حيث يتم الإفصاح عن فكرة المسرحية وطرح موضوعها لجمهور القرّاء والمتفرجين على حدٍ سواء.

أما في ميدان الأدب والفن ، فان الدراما تمثّل ((**إنطواء أي عمل فني رسماً وشعراً ونحتاً ، على حدث وصراع وهدف ، دون انسيابية تُفقدِهُ معناه ووظيفته**)) .(جلال الخياط , 1996 , ص 11)

أي إن الدراما وباختصار شديد تمثّل العمل وعملية تجسيده في النص .(علوي الهاشمي , 1981 , ص 93)

هناك بعض الملامح الدرامية التي ظهرت في العديد من الرسائل الأدبية للعصر العباسي ، ولاسيما (رسالة الغفران) و (رسالة الصاهل والشاحج) للمعري ، ورسالة (تداعي الإنسان على الحيوان في محكمة الجن) لإخوان الصفا، و(رسالة حي بن يقظان) لابن سينا ، ورسالة (الطير) لفريد الدين العطار ، وغيرها من الرسائل الأخرى .

1 – الصراع :

((**الدراما في بساطة وإيجاز الصراع في أي شكل من أشكاله والتفكير الدرامي هو ذلك اللون من التفكير الذي لا يسير في اتجاهٍ واحد**)) .(عز الدين اسماعيل ,1969, ص 279) ,وإذا قلنا ((**إن الدراما هي روح الحكاية ، فانه ينبغي علينا القول بأن الصراع هو روح الدراما**)) .(عبد الفتاح عثمان , ص 72)

فالصراع يوّسع من آفاق النص ، ويمنحهُ إثارةً وحيويةً ، ويعطيه طابع الموضوعية ، هذا ومن خلال الصراع تتولد مركبات جديدة ودلالات عميقة تزيد من ابداعية النص ، وتجعلهُ مميزاً بالنسبة للقارئ .

في رسالة (تداعي الإنسان على الحيوان في محكمةِ الجن) لإخوان الصفا . نجد أن هذه الرسالة ذات الصبغة الدرامية امتازت بلون من الصراع الدرامي ، وهو صراع كلامي ، الحركة فيه حركة الكلمات لا حركة الشخصيات ، لان الشخصيات كلها حاضرة في ساحة المحكمة ، وقد كان ظهورها للعيان مرهون بدورها في الكلام . فالصراع

هنا هو صراع الأفكار والحجج والبراهين . وكل طرفٍ من أطراف الصراع يحاول إثبات صدق دعواه وإن الحق إلى جانبه ، والآخر هو الظالم المتجبّر . ولذا كثُرتْ في الرسالة الأدلة النقلية من القرآن الكريم ، أو الفلسفية التي يُمليها العقل ، فيحتجُّ بها الإنسان ليُثبت سلطتهُ على الحيوان في حين أن الحيوان يُقابل الإنسان بأدلةٍ نقليةٍ وعقلية أخرى لتفنيد حججهِ ومزاعمهِ . انظر على سبيل المثال :

((فقال الملك : قولوا ما تريدون وبينوا ما تقولون . قال زعيم الإنس : نعم أيها الملك إن هذهِ البهائم والأنعام والسباع والوحوش والحيوانات أجمع عبيدنا ونحن أربابها ، فمنها هاربٌ وعاصٍ ، ومنها مطيعٌ كارهٌ ، منكرٌ للعبودية .فقال الملك للإنس : ما الدليل وما الحجة على ما زعمتَ وادّعيت ؟

قال الإنسي : نعم أيها الملك .. لنا دلائلٌ شرعية سمعية على ما قلت وحججٌ عقلية .

فقال : هات فقام خطيبٌ من الإنس من أولاد العباس رضوان الله عليه فصعد المنبر فقال :

الحمدُ لله رب العالمين والعاقبة للمتقين ولا عدوان إلا على الظالمين ، وصلى الله على محمدٍ خاتم النبيين وإمام المرسلين صاحبُ الشفاعة يوم الدين ، ..... ، والحمد لله الذي خلقَ من الماء بشراً وخلقَ منهُ زوجته ، وبثّ منهما رجالاً كثيراً ونساءً وأكرم ذريتهما ، وحملهم في البر والبحر ورزقهم من الطيبات . قال الله عزَ وجل :((والأنعام ، خلقها لكم فيها دفءٌ ومنافعٌ ومنها تأكلون . ولكم فيها جمالٌ حينَ تريحون وحينَ تسرحون)) وقال عن وجل : ((وعليها وعلى الفُلك تُحمَلون)) . وقال : ((والخيلُ والبغالُ والحميرُ لتركبوها وزينة)) . وقال : ((لتستووا على ظهورهِ ثم تذكروا نعمةَ ربكم إذا استويتم عليه)) . وآيات كثيرة في القرآن والتوراة والإنجيل تدل على أنها خلقتْ لنا ومن أجلنا وهي عبيد لنا ونحنُ أربابها ، واستغفر الله لي ولكم .

قال الملك : قد سمعتم معشر البهائم والأنعام ما ذكرَ الإنسي من آيات القرآن واستدل بها على دعواه ، فأي شيءٍ عندكم فيما قال ؟ فقام عند ذلك زعيمها وهو البغل فقال :

((الحمدُ لله الواحد الأحد . الفرد الصمد القديم السرمدي ..... والسماء بناها والأرض طحاها ، والجبال أرساها . وجعل أطباق السموات مسكن العليين . وفسحة الأفلاك مسكن الملائكة المُقربين . والأرض وضعها للأنام وهي النبات والحيوان . وخلق الجان من نار السموات . وخلق الإنس من طين . ثم جعل نسله من سلالةٍ من ماءٍ مهين في قرارٍ مكين . وجعل ذريتهِ في الأرض يخلفون ليُعمّروها ولا يُخرّبوها . ويحفظوا الحيوان وينتفعوا بها ولا يظلموها ولا يجوروا عليها . واستغفر الله لي ولكم . ثم قال :

ليس في شيءٍ مما ذكر هذا الإنسي من الآيات أيها الملك دلالةً تدلُ على ما زعم إنهم أرباب ونحنُ عبيد ، إنما هي آياتٌ تدل على إنعام الله عليهم وإحسانهِ إليهم ، فقال : ((سخرها لكم ، كما سخَر الشمس والقمر والرياح والسحاب)) أفترى أيها الملك إنها عبيدٌ لهم ومماليك وأنهم أربابها ؟)) .(اخوان الصفا , 1964 , ص 3-5)

وتستمر هذهِ المعركة الكلامية ، ويحتدم الصراع بين الإنسان والحيوان ، متخذا الأسلوب الحِجاجي وطُرق تقديم البراهين والأدلة , لان الصراع يدور في محكمة (محكمة الجن التي يرأسها الملك الحكيم بيوراسب) وللمحكمة والمحاكمة أصول وقواعد يتطلّبها الإدعاء والدفاع وسماع الشهودِ ، إن الصراع في الرسالة كان ضارياً ، وكفة الحكم لا تستقر على حال فهو يشتد باتجاه الإنسان حتى ليظن القارئ بأن الغلبة له ، ولكن سرعان ما يظهر صوتٌ من أبناء الجن ليذكر حقائق تُعيد الكفة معها إلى التأرجح ، والأمر ذاتهُ يحدث مع الطرف الثاني للنزاع (الحيوان) . وهذهِ أمور تخلق الإثارة والتشويق التي هي من أهم مقومات الدراما ، فمعها يكون الوصول للنهاية فيه متعةً وراحةً نفسيةً وهدوءاً لأعصاب القارئ المشدودة طِوال قراءتهِ للنص .

بعد هذا يمكننا أن نُقر بأن الرسائل الأدبية ذات التشكيل الدرامي التي كتبها الأدباءُ العباسيون ، حققت نجاحاً كبيراً في خلقِ الصراعات المثيرة ، ذات الأبعاد المتميزة والملائمة لذوق العصر ، الذي غلب عليه حب الجدل والمحاججات والفلسفة ، ولكنها قدمت كل ذلك بأسلوب جديد ومتميز وإبداعي .

2 – تعدد الأصوات :

وهو تكنيكٌ مسرحي ، وملمحُ درامي مهم ، يُكسب النص لوناً من الموضوعية ، والصوت لدى (باختين) لا يقتصر على المستوى اللغوي ، بل يتضمن أيضاً الانتماء العقائدي والسلطة في المجتمع ، في حين إن عالم الظاهراتية البولندي رومان إنجارون يقول : بأن العمل الأدبي تتعدد فيه كذلك الأصوات الانطولوجية أي المتصلة بالنظرة إلى الوجود عامة . (محمد عناني , 1996, ص 69) والصوت يُقابل الشخصية في النص الروائي .

ولعل (رسالة الغفران) للمعري أكثر النصوص الأدبية التي أفادت من هذا التكنيك الدرامي ، فقد شهدت تعددية للأصوات منقطعة النظير ، وهي تعددية شملت كل الاتجاهات والمعاني التي تضمنتها حقول الأدب فيما يخص تعريف الصوت في حقل الدراما .

في رسالة الغفران نجد (أصوات تاريخية تمثل الشعراء والنحاة والعلماء وبعض القيان المعروفة والمغنين المشهورين الذين كان لهم وجود على ارض الواقع ، وأصبح لهم آخر في السماء حيث الجنة . وهناك(أصوات عجائبية) منها ما هو موجود فعلاً في عالم الآخرة (كرضوان وزفر والحور العين والولدان المخلدون والملائكة) ومنها ما هو من صنع خيال الشاعر كالحور العين التي تولد من فاكهة الجنة والجان والعفاريت الذين لهم جنة خاصة بهم . وهناك (أصوات حيوانية) منها (الذئب والأسد والإوز والطاووس والحيّات) وهي كلها حيوانات مُجنسة تتكلم وتحيا مثل باقي البشر . أما الصوت المركزي في النص والذي يقع عليه الثقل الدرامي فهو صوت (البطل ابن القارح) الذي يُعد محور الحركة للمشاهد والصراعات ، تلك التي بدورها تستدعي وجود الأصوات وتعدديتها . و (صوت الراوي) الذي يروي القص ويرصد حركة ابن القارح ، كما انهُ يعمل على ترتيب الأحداث والنسق السردي

للنص ، وهو يقوم كذلك بعملية شرح الأحداث وتوضيحها وإظهار الانفعالات والأفكار والأخلاقيات التي تتسم بها شخصيات النص ، ثم ممارسة عملية النقد عليها .

لقد استخدم المعري تقنية تعدد الأصوات في رسالة الغفران عن طريق ربطها بأسلوب (المونتاج) ، أي التوالي ، وظهور الأصوات تِباعاً ، ففي جولته الأولى في الجنة يظهر (المبرّد ثم ابن دريد ثم الضبي ثم الأخفش الأوسط ثم ثعلب) وآخرين هم ندامى الفردوس ، ومع متابعة رحلتهِ يلتقي بشعراء الجنة وهم (الأعشى وزهير بن أبي سلمى وعبيد بن الأبرص وأبو ذؤيب الهذلي والنابغتان) وغيرهم .

وعندما يُقيم ابن القارح مأدبة ، تظهر أصوات أخرى منها المغنين مثل (الغريض ومعبد وابن مسجع وابن سُريج والموصليان) ومنها المغنيات مثل (بصيص ودنانير وعنان والجرادتان) وغيرهم .

وفي أطراف الجنة يلتقي أحد شعراء الجن وهو (أبو هدرش الخيتعور) ، ثم ينتقل إلى الجحيم ، فتظهر أصوات وشخصيات أخرى مثل (بشار بن برد ، وامرؤ القيس ، وعنترة العبسي وعلقمة بن عبدة ، وعمرو بن كلثوم والحارث اليشكري وطرفة بن العبد وأوس بن حجر) وغيرهم ثم يعود للجنة وهناك تظهر أصوات جديدة . لأن الجنة التي دخلها هذه المرة هي جنة الرجز ، وفيها يقابل الرجّاز أمثال (أغلب بن عجل والعجاج ورؤبة وأبو النجم) وغيرهم .

يتوالى ظهور الأصوات ومع ظهورها تزداد الدراما إثارةً ، وذلك لتنامي الأحداث ، وتنوّع الدلالات ، فكل صوت من تلك الأصوات يعكس حالةً إنسانيةً أو يُلقي الضوء على أفكارٍ معينة ومباديء جديدة ، فعند اللقاء مع شعراء الجنة تعرّفنا على مبدأ الغفران وأسبابهِ ، كما تعرّفنا على معلومات لغوية وقضايا فكرية ونقدية ، (المعري , 1964 , ص 203) ,كما إن بظهور بعض الأصوات وهي الأصوات العجائبية ، اكتسب النص صبغتهُ الأسطورية والخيالية . هذا وان المشاهد واللقاءات التي حدثت بين البطل (ابن القارح) وتلك الشخصيات مكنتنا من التعرّف على نواحي شخصيته وأفكاره ونوازعه النفسية ، فلولا تلك الأصوات لما حدث تفاعل وكشف عن تلك الخبايا .

بقي أن نشير لأمرٍ مهم ، وهو إن ظهور هذه الأصوات كان ظهوراً مرحلياً ، فالأصوات تظهر في مشاهد معينة وتختفي مع نهاية تلك المشاهد ، إذ إن البطل وحده هو الذي يستمر في الظهور في جميع المشاهد .

هناك تقنية أخرى لظهور الأصوات هي ما يُسمى (بالكورس أو الجوقة) وهو مصطلح درامي مأخوذ عن المسرحيات الإغريقية القديمة ، إذ كان يُطلق على جماعة المنشدين والمغنين هذه التسمية ، ولم تكن مهمتهم مقتصرة على الإنشاد ، وإنما كانوا يقومون بالتدخّل لشرح الأحداث أو التعليق عليها ، ولكن في الأدب العباسي نجد إن الراوي هو الذي يقوم بمهمة الكورس ، لأنهُ يمثل صوت آخر خارجي يراقب المسار العام للنص ، ويعلّق على الأحداث التي تجري أو الأفكار التي يتألف منها المحتوى ، وهو من جانب آخر يمثل الكاميرا التي ترصد كل جزيئات العمل الدرامي وتقدّمهُ حرفياً للمتلقي ، فهو يصّور كل شيء وبصف كل جزء بدقة ليعطينا صورةً وافيةً

عن المحيط الذي تدور فيه الأحداث ، بالإضافة إلى تلك الأصوات التي تثير الحدث . انظر هذا المثال من رسالة الغفران للمعري :

((ويبدو له – أيد الله مَجدَهُ بالتأييد – أن يَصنَع مأدُبةَ في الجنان ، يجمعُ فيها مَن أمكن من شعُراء الخضرمَة والإسلام ، والذين أصلوا كلامَ العرب ، وجعلوهُ محفوظاً في الكُتب ، وغيرهم ممَّن يتأنسُ بقليلِ الأدب . فيخطِرُ لهُ أن تكونَ كمآدب الدارِ العاجلة ، إذ كانَ الباريءُ – جلّت عظمتهُ – لا يُعجزُهُ إبطاءٍ . فتنشأُ أرحاءٌ على الكوثرِ ، تُجعَجعُ لطحنِ بُرّ من بُرّ الجنّة ، وإنهُ لأفضلُ من بُرّ (الهذلي) الذي قال فيه : لا دَرّ دَرّي إن أطعَمْتُ رائدَهم قِرْفَ الحتيّ وعندي البرُّ مكنوزٌ بمقدارٍ تفضلُ به السمواتُ الأرضين ، فيقترُح – أمضى القادرُ لهُ اقتراحهُ – أن تحضرُ بين يديه جوارٍ من الحور العين ، يعتملن بأرحاء اليدِ : فرُحىً من دُرّ ، ورُحىً من عَسجَدٍ ، وأرحاءٌ لم يرَ أهلُ العاجلة شيئاً من شكل جواهرهنّ – فإذا نظر إليهنّ ، حمد الله سبحانهُ على ما منحَ ، ..... ، ويَجسْ في صدرهِ – عَمّرهُ الله بالسرور – أرحاءٌ تدورُ فيها البهائم ، فيمثُلُ بين يديه ما شاءَ اللهُ من البيوت ، فيها أحجارٌ من جَواهِر الجنّة ، تدُيرُ بعضها جمالٌ تسومُ في عِضاهِ الفردوس ، وأينقٌ لا تعطِفُ على الحيران ، وصنوفٌ من البغالِ والبقرُ وبناتِ صعَدَة . فإذا اجتمعَ من الطحنِ ما يُظنّ انه كافٍ للمأدبة ، تفَرّقَ الولدان المُخلّدين ، فجاءوا بالعماريس – وهي الجداء – وضروبِ الطيرِ التي جرت العادةُ بأكملها : كأبجاج العكارمِ ، وجوازلِ الطواويسِ ، والسمينِ من دَجاجِ الرّحمةِ وفراريج الخُلد . وسِقيت البقرُ والغنمُ والإبلُ لتُعتبطُ ، فارتفعَ رُغاءُ العَكرِ ، ويُعَارُ المعزِ ، وثؤاجُ الضانِ ، وصياحُ الديكةِ ، لِعيانِ المُدية . وذلك كُلهُ – بحمد الله – لا ألمَ فيه ، وإنما هو جدٌّ مثلُ اللعبِ ، فلا إله إلا الله الذي ابتدَعَ خَلقهُ من غير رويّةٍ ، وصوّرهُ بلا مثال ، ..... ، قال – زاد الله أمرهِ من النفاذ – أحضروا من في الجنّة من الطهاةِ الساكنين بحلب على ممر الأزمان . فتحضرُ جماعةٌ كثيرةٌ ، فيأمُرهم باتخاذِ الأطعمة ، .... ، فإذا أتت الأطعمة ، افترقَ غِلمانهُ الذين كأنهمُ اللؤلؤ المكنونُ ، لإحضارِ المدْعوّينَ فلا يتركونَ في الجنةِ شاعراً إسلامياً ولا مُخضرماً ، ولا عالِماً بشيءٍ من أصناف العلوم ، ولا مُتأدباً ، إلا احضروه)) .(المعري , 1964 , ص 268 – 272)

لقد تعمدنا اختيار هذا النص بالرغم من طولهِ ، لكي نشرح تقنية استخدام الكورس بهيأة (الراوي / الكاميرا) الذي يرصد كل جزء ويشرح كل شيء ، ويصور بدقة متناهية كل أبعاد الصورة . فهو يصوّر لنا ورود الأفكار في ذهن البطل ، ثم يصوّر تحققها على ارض (الواقع / اللاواقعي) لان النص بكل أحداثه يقع في واقع متخيل ، ولذا نجد كل شيء يتم بصورة خيالية ومؤسطرة فالبطل ينوي إقامة مأدبة للشعراء المخضرمين والإسلاميين ، ولكن هذهِ المأدبة ستُقام في الجنان وهو ما ينوّه لهُ الراوي (أن يصنع مأدبة في الجنان) ، ولذا لا بَدّ أن تكون غير اعتيادية ، والنص يبدأ باستطراد فيه أداء ، (أيد الله مَجدَه بالتأييد) ثم يُقدم لنا شرحاً مختصراً

حول الشعراء الذين يعتزم دعوتهم ، لإعطائنا فكرة عنهم ، ويُبين لنا الراوي مسألة أخرى مهمة وهي إن البطل (ابن القارح) يُريد التحضير لتلك المأدبة على غرار ما هو مُتعارف عليه في دار الدنيا ، أي أن يُطحن القمح بواسطة الرُحى اليدوية أو التي يُديرها بعض الحيوانات وان يُخبز ، ثم تُذبَح الحيوانات والطيور ويُشوى لحمها أو يُعد منه الصنوف المختلفة على أيدي الطباخين المهرة .فيتم لهُ ذلك ، ويصف لنا الراوي تلك الأمور الواقعة بدقة فهو يصف لنا الرُحى التي هي من الذهب والدر ومختلف الجواهر الثمينة ويصف لنا صوتها (تُجعجعُ لطحن برّ من برّ الجنة) ذلك لان ذكر الصوت يجعلهُ حاضراً في الذهن أسرع من الصورة . ثم انهُ يصف (القمح / البُر) ويعطي صورةً شعرية جاهزة ليسهل على القارئ رسم الصورة وتمثلها ، ثم يصف الجواري القائمات على الطحن وهنّ من حور العين ، وهو بعد ذلك يصف حالة البطل وما يشعر به من الرضا مما يدعوه لحمد الله تعالى ، ثم يذكر ذلك الحديث الذي دار بين البطل والجواري وهو استعراض من ناحية البطل لملكاتهِ الأدبية واللغوية . أضف إلى ذلك ما لهذه المحاورة – على قِصَرها – من دور في كسر الجمود وإشاعة الحركة الدرامية في النص .

ويذكر لنا الراوي بأن فكرة أخرى تراود البطل وهي تخص رحى تُديرها الحيوانات ، فيتمّ كل شيءٍ بقدرةِ كن فيكون ، إذ تظهر في الحال بيوت فيها من الأحجار الكريمة ما لم ترهُ عين ، وفيها حيوانات من كل الأصناف التي تنفع لإدارة الرحى (الجمال والبغال والبقر وحُمر الوحش) وتبدأ بطحن القمح . إن المشهد يُشبه كثيراً ما نراه على شاشة التلفزيون في أفلام الكارتون والرسوم المتحركة ، وطريقة الوصف تُشعرنا فعلاً إننا أمام شاشة للعرض فكل ما نقرأهُ تتمثّل صورته في أذهاننا ، فانظر المشهد الذي بعده عندما يقوم الولدان المخلدون بإحضار أصناف الطيور والحيوانات لذبحها ، فهم يقومون بسقيها ماءً على ما جرت عليه العادة في دار الدنيا ، بينما هي تصيح وتضطرب لرؤيتها السكاكين المعدّة لذبحِها ، وهو لا يكتفي بذكر ذلك الصياح أو الإشارة إليه وإنما يأخذ بتعداد الأصوات ونسبتها إلى كل حيوان (رُغاءُ العَكر (الإبل) و يعارُ المعز وثؤاجُ الضآن وصياح الديكة) وكأنه بهذا التعداد يُريد الإطالة في المشهد ، وإعطاء فرصة للقارئ لكي يعيش الصورة بكل تفاصيلها وهذا هو سر الفعل الدرامي في النص ، فالأديب يشد القارئ بكل حواسهِ إلى النص المكتوب ، بالضبط كما يحدث للمشاهدة في المسرح ، فالسمع والبصر والمشاعر كلها مشدودة ومُستثارة ، وهذا ما يحقق المتعة الحقيقية . فالمعري ومن خلال روايته يتحكّم بمشاعر القارئ ، فهو بالوقت الذي يُقدم له صورة حزينة حول مشهد الحيوانات المعدّة للذبح وصُراخها واضطرابها ، يعود ليخبرنا عن طريق التعليق على الحدث بأن كل ما يحدث من قبيل التمثيل (وإنما هو جدٌ مثل اللعب) لان الجنان لا ألم فيها ولا خوف ولا إراقة دماء ولا حزنٌ ولا أسف ، ولكن حتى الحيوانات مثّلت دورها بإتقان لتجعل الصورة مُطابقة لما يقع في دار الدنيا ، فيزداد البطل رضىً وقبولاً بنوالهِ مُبتغاه (أن تجري الأمور في الجنة كما في دار الدنيا) والمشهد طويل يذكر فيه الراوي حضور الطباخين وطبخ الطعام ثم حضور الضيوف وآداب الضيافة وغير ذلك من الأمور التي تُذكر بتفصيلٍ دقيق وتصويرٍ رائع ، يُبرز لنا بوضوح أهمية التقنية الدرامية المسماة (الجوقة) ودورها في الشرح والتصوير والتعليق كأنها الكاميرا التي تصوّر كل شيء .

3 – الحوار

هو الحديث الذي يدور بين شخصيتين أو أكثر ، وهو من التقنيات المسرحية ، ومن ضروريات النصوص الدرامية ، لأنه الذي يخلق التفاعل ، ويُشعرنا بالحركة والصراع ، وهو الذي يكشف عن ظهور اغلب (الأصوات / الشخصيات) ، وذلك عندما يكون الحوار خارجياً (الديالوج) ، لان هذا الحوار إنما يدور بين أصوات تنبثق من داخل النص لتصعّد أزمةً قائمةً وتصلُ بها إلى الذروة .(معين جعفر محمد , 1989 , ص 19) انظر هذا المثال من رسالة تداعي الإنسان على الحيوان : قال الملك للإنسي :

((**إن الدعاوى لا تصح عند الحكّام إلا بالبينات ولا تقبل إلا بالحجج فما حجتك فيما قلت وادّعيتْ ؟ قال الإنسي : إن لنا حججاً عقلية ودلائل فلسفية تدل على صحة ما قلنا .قال الملك :ما هي ؟ بيّنها ؟ قال : نعم هي حُسن صورتنا وتقويم بنية هيكلنا وانتصابِ قامتنا وجودةِ حواسنا ، ودقةِ تمييزنا وذكاءِ نفوسنا ورجحانِ عقولنا ، كل هذا دليلٌ على إننا أربابٌ وهم عبيد لنا . قال الملك لزعيم البهائم : ما تقول فيما ذكر ؟**

قال الزعيم : ليس شيءً مما قال دليلاً على ما ادّعى هذا الإنسي . اسمع ما أقول واعلم بأن الله تعالى بخلقهم على تلك الصورة ولا سواهم على تلك البنية ، لتكون دلالة على إنهم أرباب . ولا خلقنا على هذه الصورة لتكون دلالة على إننا عبيد . ولكن لعلمهِ واقتضاءِ حكمتهِ بأن تلك الصورة أصلح لهم وهذه أصلح لنا .....)) .(اخوان الصفا ,1879 , ص 6-7)

في النص السابق نجد الشخصيات (ملك الجن والإنسي وزعيم البهائم) تتبادل الحوار ، وهو حوار حِجاجي يكشف عن الصراع الدائر بين الأطراف ورغبة كل طرف في إثبات صحة إدعاءه ، فالإنسان يريد إثبات سيادته على الحيوان ، والحيوان يُنكر العبودية ويُطالب بالحرية . أما (ملك الجن) فباعتباره الحكم الذي يفصل بين المتنازعين ، لذا تقع عليه مسؤولية إدارة دفة الحوار ، وذلك بتوجيه الأسئلة للأطراف والسماح لهم بالإجابة عنها لمعرفة الأدلة والبراهين .

والحوار بشكل عام يختلف في الطول والقصر بحسب ما يقتضيه النص ، ولكن في الرسالة المشار إليها نجد بأن الحوار قد استغرق النص بأكمله ، لان طبيعة الموضوع فرضت مثل هذه التقنية ، فالمحكمة والمحاكمة لا تتم إلا بسماع الادعاء والدفاع والشهود ، وهذا الأمر يتطلب تبادل الحوار بين الأطراف للوصول إلى الحقيقة ، وذلك لا بد أن يتم علناً وبصورةٍ ظاهرة . وفعل القول (قال ، قلتُ ، يقول) يؤكد أن الحوار يتم بواسطةِ شخصٍ قادرٍ على القيام بالقول والحديث ، وباستخدامهِ يتم الإعلان عن بداية المقطع الحواري مما يُنبّه القارئ ويهيأه لسماعِ صوتٍ جديد ، أو لكي يستحضر الشخصية ذهنياً في كل مرةٍ تبدأ فيها بالحديث . وهناك نوع آخر من الحوار هو (الحوار الداخلي / المونولوج) ، وفي هذا الحوار يكون الصوتان لشخصٍ واحد ،

احدهما هو صوتهُ الخارجي العام ، أي صوته الذي يتوجّه به إلى الآخرين والآخر صوتهُ الداخلي الخاص الذي لا يسمعهُ احدٌ غيرهُ ولكنّهُ يظهر للعيان من آنٍ لآخر ، وهو يُبرز لنا الهواجس والخواطر والأفكار المقابلة لما يدور في ظاهر الشعور أو التفكير ، إنما يضيفُ بُعداً جديداً من جهة ، ويُعينُ على الحركة الذهنية من جهة أخرى ، والبعُد الجديد يتمثّل في لفت انتباهنا إلى صوتٍ مُقابلٍ آخر ، قد يكون الفرضُ منهُ إغراءنا بما يقولُ هذا الصوتُ ،أو تعميق شعورنا بالفكرة الظاهرة وإقناعنا بها ، وبهذا تتحقق الغاية الدرامية من التعبير . وأما الحركة الذهنية فتتمثّل في العملية الدرامية نفسها ، أي في الوصول إلى حالة الاقتناع عن طريق المرور من احد وجوه الحقيقة الشعورية إلى وجهٍ اخر (عز الدين اسماعيل , 1969 , 294)

انظر هذا المثال من رسالة الصاهل والشاحج للمعري :

((**ذهبَ سيري وسُراي ، وشربتْ الشاربةُ قِراي ، كأن تَعبي ما يَهبهُ الله سبحانه لأهل الدارِ الآخرة كلما فني نعيمٌ فالله بمثله زعيم . والحوادثُ بين المنتظر والمُلقى ، والشقاءُ بُعَثَ للشقي , أدركَ ما جَبيتُه التلفُ ، ومن قُواي أملَ الخلفُ وأيُ قوةٍ للمخلوقين ؟ لا حولَ ولا قوةَ إلا بالله العظيم ، ما لِعملي من رَبعٍ ، لقد صدق ((اخو بني قُرَيعْ)) : قد يجمعُ المالَ غيرُ آكلِه ويأكلُ المالَ غيرُ مَن جَمَعَهُ**)) (المعري ,1984 , ص 92)

النص السابق يعرض لنا هواجس الشاحج ، في حديث داخلي ، فهو يتحدّث مع نفسهِ ، عارضاً آلامه ، شاكياً من ضياع تعبه وعدم تقدير الآخرين له ، وأن الله وحده هو الذي يُجزيه ، لأنهُ الخالق ، وهو المخلوق الذي لا حول ولا قوة له ، ويستشهد على حالته ببيت من الشعر ، من قبيل التسلية عن النفس ، ولتخفيف حدّة الألم . وهذه المناجاة العميقة تعرض لنا أزمةً يعاني منها الشاحج ، هي أزمةً نفسية يتعرّض لها الكثير فقد تجد صداها عند القاريء الذي يمتلك ذات الأزمة ، وعند ذلك يتفاعل مع النص بصورةٍ أعمق ، لأنه يرى في تلك الشخصية مرآة عاكسة لذاتهِ .

5 – المونتاج :

من التقنيات الدرامية التي يَعمد فيها الأديب إلى ترتيب مجموعة من (اللقطات / المشاهد) في النص ترتيباً خاصاً بحيث تعطي هذه اللقطات من خلال هذا الترتيب معنىً خاصاً لا تعطيه إذا ما رُتبت بطريقةٍ مختلفة ، أو قُدّمتْ منفردةً . (علي عشري زايد , 1978 , ص147)

إذن فالمونتاج لا يهتم بعنصر الزمن بقدر اهتمامه بالرابطة الشعورية والحدث الدرامي بين المشاهد المختارة ، انظر على سبيل المثال في رسالة (الصاهل والشاحج) ، المونتاج الذي استخدمهُ الأديب في ترتيب الأحداث التي تتعلق بالأخبار التي تدور حول هجوم الروم على بلاد المسلمين ، إذ يبدأ أولاً بذكر كل الأخبار التي تخص الرسائل المتبادلة بين عزيز الدولة وطاغية الروم ، ثم يعرض لنا المشاهد التي تخص جفلة الناس ونفرة الجلاء عن

ديارهم خوف الغزو ، وان الخوف عمّ كل الطبقات وكل الفئات ، وهذه الحالة أدت إلى فناء الزاد وزيادة الحالة سوءً ولاسيما بالنسبة للصبيان.(المعري , 1984 , ص 415 – 505)

هذه المشاهد وفق ترتيبها في النص ، والمونتاج الذي انتظمنْ فيه ، قدّمت لنا مجموعةً من الصور والعناصر المختلفة التي ألفتْ في مجموعها إطاراً عاماً لرؤية المعري ، ووجهت نظره حول تلك الأحداث التاريخية ، والمونتاج الذي استخدمه المعري في ترتيب الأحداث وتسلسلها جعلنا نحصل على حركة درامية لها تأثير كبير ، لم يكن ليحصل لو إن هذه الصور والمشاهد قُدّمتْ منفصِلة ، أو مُرتبة على نحوٍ آخر غير هذا النحو .

ولأهمية هذا الأسلوب في خلق الواقع الدرامي والإثارة ، نجد بأن الأدباء أكثروا من استخدامهِ في نصوصهم ذات الطابع الدرامي.

6 – أسلوب الارتداد :

ويُسمى أيضا أسلوب القطع أو (الفلاش باك) ، ونعني بهِ قطع التسلسل الزمني للأحداث والعودة من اللحظة الحاضرة إلى بعض الأحداث التي وقعتْ في الماضي. (علي عشري زايد , 1978 , ص 221) , ويتم ذلك عن طريق استرجاع بعض الذكريات ، أو استحضار حادثة وقعت في زمنٍ مضى ، وذلك لخلق حركةٍ دراميةٍ مفاجئةٍ ، تُنبّه القارئ وتثير فيه الحماس فلا يشعر بالملل ويتكاسل عن القراءة ، وغالباً ما يُشكّل ذلك القطع نصاً داخل النص الأساس ، فهو يُشبه إلى حد بعيد تقنية القصص الفرعية في النص الحكائي ، انظر على سبيل المثال رسالة الغفران للمعري ، إذ نجد البطل في الجنان يتحول فيها كما بدا له ويلتقي بشعرائها وأهلها ، والمشاهد تأتي متسلسلة مُرتبة ، حتى يُفاجأنا ابن القارح بذكرهِ لقصة الحشر وهول الموقف وشفاعة أهل البيت له ، والعراك الأدبي الذي جرى هناك بين أبي علي الفارسي وعدد من الشعراء. (المعري , 1963 , 241 – 261) , وهذا القطع للتسلسل الحدثي والزمني ، والخروج عن التراتبية المحددة ، أحدث إثارةً درامية ، و صدمةً عند القارئ الذي كان قد اندمج مع أجواء الجِنان وأحداث الرحلة فيفاجأ بالعودة إلى الحشر وأحداث جرت للبطل قبل دخولهِ الجنة ، ولاسيما وان تلك الذكريات تطول وتتشعب ومن ثم يعود البطل بعدها إلى إكمال ذلك التسلسل .

لقد استعرضنا أهم التقنيات التي يعتمدها النص الدرامي الحديث لبناء دراميته ، وهي قد استخدمتْ مِن قِبل أدباء العصر العباسي عن دراية وقصديّة أدبية ، وذلك لتطوير نصوصهم إبداعياً ، فقد يكون الأديب العباسي غير عارف للتقنيات الدرامية بمسمياتها الحديثة ، ولكنه على علم تام بأهميتها للنص ، من حيث التأثير في القارئ وإثارته وتفاعلهُ مع القراءة ، لفهم أفكار الأديب .

أما مقامات الحريري فقد وجدنا فيها إنموذجاً للنصوص ذات التشكيل الدرامي المتميّز والمبكّر ، فقد بُنيت على هيأة سلسلة درامية فالقارئ لها يشعر كأنهُ أمام حلقات من مسلسل درامي ، وذلك للروابط الدرامية التي تربط المقامات ، فكثير من المسلسلات التلفزيونية تكون الحلقات فيها منفصلة عن بعضها البعض في الحدث الدرامي

والحبكة الدرامية والشخصيات الفرعية والنهاية الدرامية والزمان والمكان التي تقع فيها الأحداث ، والموضوع الذي يُقدمهُ العمل وغير ذلك ، في حين نجد أن البطل والراوي إن وجد يكون متواجد في كل الحلقات ، ولكنهُ يظهر بأشكال مختلفة وأعمار مختلفة ، وهذا هو بالتحديد ما نجدهُ في مقامات الحريري .

إذن فمقامات الحريري تُعد نصاً واحداً متفرّع إلى عدد من النصوص وهذا الأمر تمت الإشارة إليه من قبل الدكتور شوقي ضيف في قوله : ((وان من يقرأ مقامات الحريري كلها ، ويتعقبه فيها ، يعرف انه ألفها جميعاً عملاً واحداً ، وحقاً لا يبدو الربط واضحاً بين مقامة وتاليتها . غير إننا إذا فحصنا مقامات الحريري وجدناه يرتبّها ويُرقمّها ، فتلك المقامة الأولى ، وتلك المقامة الخمسون ، وكل مقامة بينهما تأخذ رقمها الخاص ، وهذا معناه البناء المُحكم ذو الحلقات ، ونراه في الحلقة الأولى أو المقامة الأولى وهي المقامة الصنعانية يقوم بالتعريف بين الحارث بن همام وأبي زيد . ونراه يعرضهُ علينا في المقامة التاسعة والأربعين وهي المقامة الساسانية ، وقد بلغ من الكِبر عتياً ، فاحضر ابنه وأوصاه أن يقوم على حرفة الكدية من بعده ، وواضح إن الحريري يُعدّنا بهذه المقامة للإشراف على نهاية عمله وخاتمة تأليفه .. ونقرأ في المقامة الخمسين فإذا الحريري يعرض علينا أبا يزيد وهو يتوب إلى الله من صنعتهِ ويندم على ما تقدم من ذنوبهِ فيها .. وبذلك تنتهي المقامات ، وقد أهّل الحريري لنهايتها خير تأهيل ، كما افتتحها خير افتتاح ، فهو في أولها يُعرّف البطل براويته وفي خاتمتها يُفرّق بينهما ، وهو يُعد للخاتمة بالمقامة الساسانية ، كما أسلفنا.وكل ذلك دليل على إن الحريري صنع مقاماتهِ بشكل بناء متكامل ، لهُ أول واضح وله آخر واضح)) .(شوقي ضيف , 1976 , ص 49 – 53)

لقد استمدت مقامات الحريري قوتها الدرامية من طبيعة تشكّل الشخصيات فيها ، فهي شخصيات ذات تميّز وتفرد في مجال الدراما ، إذ قدّمت لنا تلك المقامات شخصيات إبداعية مُتخيلة ، لها ملامح واضحة ، ولذا كان من السهل تحليلها فنياً واجتماعياً ونفسياً ، للتعرّف على أزماتها بصفتها مرآةً عاكسةً لملامح الشخصية الإنسانية بصورةٍ عامة ، وملامح الشخصيات السائدة في العصر العباسي بصورة خاصة ، بالرغم من كونها شخصيات مُتخيلة ، وهذا هو سر الإبداع الأدبي ، والإتقان الدرامي . إذ نجد في المقامة صوتين بارزين ، وشخصيتين مُتخيلتين مِن صُنع الحريري هما (الحرث بن همام وأبو زيد السروجي) ، الأول هو الراوي ، وهو يُمثل من جهة (الكورس أو الجوقة) بالتعبير الدرامي لأنهُ يروي الأحداث ويُعلّق عليها ويشرحها ويُلفت انتباه القارئ للشخصيات حين ظهورها وذلك بوصفها والإعلان عنها . ومن جهة أخرى ، هو شخصية محورية في المقامات لأنهُ مشارك في الحدث ، وله صلات وثيقة مع البطل ، أي انهُ يُسهم في الفعل الدرامي ، فهو الراوي المساعد للبطل المغامر ، لقد شكلّت هذه الثنائية الصوتية محوراً دارت حولهُ العديد من المشاهد المتتابعة ، ولاسيما تلك التي يكشف فيها الراوي النقاب عن البطل المغامر ، ويتعرَف إليه رغم تنكّره وتلوّن هيأته ، ليعلن بذلك عن عمق الصلة الروحية التي تربط الاثنين معاً ، والتي عن طريقها يتم التعرّف إليه . انظر هذا المثال من المقامة الثالثة (الدينارية) :

((**قال الحرثُ بن همّام فناجاني قلبي بأنهُ أبو زيد ، وان تعارُجهُ لكيد ، فاستعْدتُهُ وقلتُ لهُ قد عرفت بوشيك ، فاستقم في مشيك ، فقال إن كنتَ ابنَ همّام ، فحُييتَ بإكرام ، وحُييتَ بينَ كِرام ، فقلتُ أنا الحرث ، فكيف حالك والحوادث ، فقال أتقلبُ في الحالينِ بؤسٍ ورخاء**)) .(الحريري , 1929 , ص30 – 31)

يكشف لنا النص بأن أبو زيد السروجي كان يّدعي انه أعرج ، وهو في حالةٍ رثّة ، استطاع من خلالها أن يُقنع عدد من الأشخاص بفقرهِ وعوزهِ فحصل على معونتهم المادية ، لكن الحرث بن همام بما لهُ من صلةٍ وثيقةٍ بالسروجي ، وعلاقةٍ روحيةٍ وعاطفيةٍ (فناجاني قلبي بأنه أبو زيد) استطاع أن يتعرف عليه ، ويكشف بطلان كيده ، ونجد بأن السروجي يبادل ابن همام تلك العلاقة ولذا عرفهُ على الفور (إن كنت ابن همام ، فحييت بإكرام) ، وكأنهُ على معرفة تامّة بأن ما من احدٍ غيره يمكنهُ كشف خداعه والتعّرف عليه رغم تنكره المتقن . إذن نحن أمام شخصيتين بينهما انسجام غير طبيعي ، وذلك الانسجام هو ما غذى الحركة الدرامية في النص ، لان القارئ يُتابع المقامة من بدايتها وحتى نهايتها بانتظار ذلك المشهد الذي يُكشف فيه النقاب عن شخصية السروجي على يد الحرث بن همام ، وتلك العبرة التي يختتم بها السروجي النص ، جواباً على سؤال ابن همام حول سبب ذلك التنكر ، وهي غالباً أبيات شعرية ذات صبغة فكاهية ، وواقعية ، ونقدية

" **فقلت كيف ادعيت القزل ، وما مثلكَ من هزلْ ، فاستسرَّ بشرهُ الذي كان تجلى ، ثم انشدَ حين ولّي :**

تعارجتُ لا رغبةً في العَرَجْ ولكن لاقرعَ بابَ الفَـــرجْ

وألقي حبلي على غاربــي وأسلُكَ مسلكَ من قــد مَرَجْ

فان لامني القوم قلتُ اعذروا فليس على أعرجٍ من حرَجْ " (الحريري ,1929 , ص 31)

إذا فالفاعلية الدرامية لهذا الانسجام بين الشخصيتين خلقَ حالة إثارة وانتظار وتوقع عند المتلقي ، وجعلهُ في حالة من الشد العصبي والعاطفي والتوق للنهاية وما يُسفر عنهُ اللقاء بين الصوتين ، وهذا هو بالضبط الغاية من الدراما والاستخدام الدرامي في النص . بقي أن نُشير بأن الشخصية الدرامية أياً كانت فهي كيان من الكلمات ، لها أبعاد حسية وشكلية ونفسية واجتماعية لها حضور درامي ولها عمق دلالي ونفسي ، وان نجاح الأديب في رسم شخصيته يُقاس بمدى قدرة تلك الشخصية على فرض وجودها وحضورها ، وهذا الأمر يتم تبعاً لطبيعة بناء الشخصية الدرامية ، فيما لو كانت (تجميعية أو إبتكارية) كما يُصنفها (جورج سانتيانا) احد فلاسفة الجمال ، فالشخصية التجميعية / هي الشخصية التي يرسم المؤلف ملامحها من متابعاته للواقع المحيط به .. ومن الأشكال التي يراها .. والأزياء التي يرتديها هؤلاء الناس الذين يجالسهم ويمرون به .. ومن طرائق الذين يسمعهم ويلاحظهم في الكلام والجدل .. من انفعالاتهم في الفرح والحزن .. من أسلوبهم في الحركة .. ومن تعبيرات الوجه حين يصمتون . وهناك الشخصية الابتكارية / وهي الشخصية التي استطاع المؤلف أن يضع فيها ملامح مرتبطة بسمات نفسية واجتماعية وإنسانية تعبر تعبيراً صادقاً عن الإنسان في تجارب بعينها ، شخصية الإنسان المخلص كما يراها الذوق الفردي والاجتماعي والإنساني ، وشخصية الشرير كما تنطبع في أذهاننا ، وشخصية العاشق

الذي يصاب بالجنون ويذوب حباً حتى الموت ، وشخصية الفتاة النقية البريئة التي تُغير مصير طاغية ظالم . شخصيات نُصدقها تماماً ، وحين نرى في الواقع شخصية مثالية في تكوينها الطيب أو الشرير أو المعقد ، فإنها تستدعي إلينا هذه الشخصية الدرامية .(سانتيانا , 2001 , ص 246)

والحريري ابتكر لنا في مقاماته شخصيتين من نمط الشخصيات الابتكارية ، هما (شخصية السروجي وشخصية الحرث بن همام) ، فشخصية السروجي ، تمثل شخصية المثقف الضائع ، المثقف الموهوب ، العارف بفنون الكلام والأدب ، والعارف بملكة الشعر والنثر معاً ، والناقد المفكر ، والوارث للثقافة البلاغية والحِنكة الإبداعية ، ومع كل هذه المواهب لا يجد عملاً ويفقد الأمل بمؤسسات الدولة التي تحكمها المحسوبيات وتظلم فيها الخبرات ، ولأنه لم يجد أي منفذ لتسويق أعماله والإفادة من مواهبه بما يعود عليه بمردود مادي لتحسين وضعه الاقتصادي ، نجده يمتهن مهنه الكدية ، لأنه بما يمتلك من ذكاء وفطنه ، يتعرّف على مواطن الضعف في الأفراد ، ومدى تأثير الكلمة فيهم ، لذا يعتمد على الاحتيال بالكلمة ، والتسول بالبلاغة والفصاحة ، واعتماد الأسلوب المسرحي ، وموهبة التمثيل ، لإثارة الشفقة بإظهار الضعف ، أو إثارة الاحترام ببلاغته ، وإثارة الإعجاب بفصاحته ، فهذا هو السلوك العام لشخصية السروجي في المواقف الدرامية لجميع المقامات ، وهذه الشخصية موجودة في كل عصر وفي كل زمان ، شخصية تعتمد على خداع الطرف الآخر ومنحه امتيازات من سراب عبر أوصاف غير حقيقية ، وإشعاره بالفضل لما يمنحه من قليل ، وهذا هو سر روعة هذه الشخصية وخلودها .

أما شخصية (الحرث بن همام) فقد اكتسبت ابتكاريتها من طبيعة الصفات التي امتلكتها ، فهو الفنان الفاهم صاحب المعرفة والمتذوق للأدب والثقافة ، وهو الباحث عن الحقائق عبر التساؤل المستمر ، والمراقبة الدائمة ، فهو الكاميرا التي ترصد كل شيء ، والعين التي ترى ، والإذن التي تسمع ، واللسان الذي يتكلم ، والمبدع الذي يروي الحدث ، وينقل للقارئ كل المشاهد بأسلوبه ومنظوره الخاص . وهو الصوت الثاني بعد صوت البطل ، المساعد والصاحب والكاشف للحقائق والحيل ، هو صوت الضمير الذي يظهر بعد وقوع الفعل غير الصحيح ، والمرآة التي تعكس الصورة الحقيقية وتطرح كل الصور الزائفة .

إن شخصيات مثل هذه أحدثت ثورةً في الإبداع الدرامي ، وبقيت إلى اليوم خالدة في سماء الدراما بكل أشكالها ومع هكذا شخصيات لا بد من أن يكون الصراع ذو فاعلية درامية وإثارة كبيرة ، فطبيعة تشكل النص من سلسة حلقات متوالية ، بقدر ما هي مجتمعة في أمور ، متفرقة في أمور أخرى كثيرة جداً ، فهذا اللون من الصياغة منح النص أبعادا وآفاقا مترامية ، فبدلاً من وحدة الموضوع ، صار هناك الكثير من الموضوعات والصراعات ، تدور في أماكن مختلفة وأزمان متعددة ، وهي دائماً تقع بين ثنائيات ضدية (الخير × الشر) و (العلم × الجهل) و (القوة × الضعف) و(الغنى × الفقر) و (الصدق × الكذب) و (الخداع × الصراحة) وغيرها من أقطاب الصراع في الحياة البشرية ، ولكن يبقى الصراع الأهم هو صراع الإنسان مع ذاته لتحقيق مآربه والوصول إلى أهدافه . في مقامات الحريري يبدأ كل (نص / مقامة) بصراع معين ، يتنامى ويزداد حدة ، ثم ينتهي ، وفي كل مقامة نجد صراعاً مختلفاً وموضوعاً جديداً وظهوراً مختلفاً للشخصيات ولكن كل تلك الصراعات ما هي إلا

صورةً لصراعٍ واحدٍ كبير هو صراع (الحقيقية × الزيف) . وتجلى المونتاج الدرامي في المقامات التي تتعلق بطبيعة العلاقة بين ((الراوي والبطل)) وبين (البطل وابنه) ، فهو جعل التعارف بين السروجي وابن همام يتم في المقامة الأولى ، ثم جعل العلاقة تتوطد بينهما وتتضح أبعاد شخصية البطل بصورة أعمق في المقامة الثانية ، بعد ذلك جعل المقامات تتوالى بتتابع عشوائي ، إلا بعض المقامات التي كان تتابُعَها ثنائياً لوجودِ رابطٍ مشترك ، انظر على سبيل المثال : ترابط المقامة الحادية والثلاثين (الرملية) والمقامة الثانية والثلاثين (الطيبيّة) ، لوقوع أحداث الأولى في مكة المكرمة وذكر مناسك الحج ، والثانية في المدينة المنورة وزيارة قبر الرسول الكريم ، فالرابط بين المقامتين مكاني وديني في وقتٍ واحد ، ولكن قد يكون الرابط زمني على نحو ما نجد في المقامة الخامسة والعشرين (الكرجية) والمقامة السادسة والعشرين (الرقطاء) ، إذ إن وقوع أحداث كل منهما في فصل الشتاء ، وهناك مقامتان تم التجاور بينهما لرابط موضوعي ، مثل المقامة الخامسة والثلاثون (الشيرازية) والسادسة والثلاثون (الملطية) إذ يجمعهما موضوع العرض الأدبي ، واحتوائهما على الألغاز . لقد تكررت هذه التجاورات في المزيد من المقامات وكان هذا الأسلوب موفق جداً في خلق الإثارة الدرامية . ثم نجد الحريري يعود في المقامة التاسعة والأربعين (الساسانية) إلى البطل ، ويجعلهُ يملي وصيته على ابنه الذي كانت شخصيته مُغيبة في باقي المقامات ، لان السروجي استخدمها وسيلة للاحتيال واستدرار العطف في كديته . وفي المقامة الخمسين يُعلن السروجي عن توبتهِ ، وبذلك يقع الفراق الأبدي بينهُ وبين الحرث بن همام ، فينتهي الصراع وتتوقف الأحداث . إن هذا الترتيب منح المقامات تميّزاً وفُسحة درامية للقارئ لكي يستوعب الشخصيات والفعل الدرامي الذي تقوم به ، قبل انتهاء ذلك الفعل على النحو الذي شهدناه .

لقد تضمنت مقامات الحريري العديد من المفارقات التصويرية التي تتعلق بالارتداد الزمني ، إذ نجد البطل في مقامة معينة شاباً يافعاً وفي المقامة التي تليها شيخاً طاعناً في السن ، ولان المقامات تحل محل المشاهد في النصوص الدرامية العادية ، نجد إن مثل هذا التحول الزمني يشكل مفارقة ملفتة للنظر ، ولكن المفارقة الدرامية الأكثر إثارة هي تلك التي تضمنتها خاتمة المقامات ، فبعد إطلاع القارئ على المقامة التاسعةِ والأربعين ، وتلك الوصية التي يُطيل فيها السروجي محاولاً إقناع ولده على السير في طريقه ومزاولة الكدية ، وبعد كل ذلك الاستمتاع الذي استشعرناه في جميع المقامات لمزاولة السروجي لهذا العمل وتمكنه من الاحتيال ، تُفاجأ في المقامة الخمسين (البصرية) بتوبتهِ وإعلان تأسفه على ما اقترفه من ذنوب ، مما يدعوه لملازمة المسجد تكفيراً عن خطاياه بالعبادة وحُسن السيرة . وهنا يقع القارئ في حيرة , أي الفعلين هو الأقرب لذات البطل وميوله ؟ التوبة عن الخطايا ، أم تحفيز ولده على اقترافها والاستزادة منها ليخلق بذلك صورةً أخرى له ، وهل يرغب الآباء في فساد الأبناء وزللهم ؟ وان كان ما ارتكبه من أفعال لا يُعد زللاً ولا خطأً لماذا إذن تلك التوبة وذلك التكفير ؟ إن هذه التساؤلات هي المفارقة الحقيقية ، وهي مبعث الإثارة للقارئ ، ومصدر الحركة الدرامية في النص .

القناع الدرامي :

القناع في اصطلاح الدراما والمسرح هو الشخصية التي تُظهر غير ما تضمر (ابراهيم حمودة , 1971 , ص 212) , والأديب باستخدامه لهذه التقنية يخلق موقفاً درامياً يُضفي على النص نبرة موضوعية ، من خلال شخصية من الشخصيات يعمد الأديب إلى استلهامها من التراث أو من الواقع أو من عالم الخيال ، ليتحدث من خلالها عن تجاربه ، وغالباً ما يستخدم ضمير المتكلم لخلق حالة من التطابق بين صوت الأديب وصوت شخصية المتقنع بها . فيكون القناع بذلك مزيج من تفاعل صوتين ، وهو يشكل وسيطاً بين النص والقارئ ، وهذا الوسيط يحمل من ملامح الأديب بقدر ما يحمل من ملامح الشخصية القناع ، فيخلق هذا التفاعل دلالات جديدة ، ويُضفي على الرمز الفني وضعاً جديداً ، إضافةً إلى التمازج الزمني بين الطرفين الذي يُغني التجربة الإبداعية . ومن الأمور المهمة التي يتوخاها الأديب في القناع ، هو ذلك التحوير لشخصياته ، فلا ينبغي بناء شخصية مطابقة تماماً لشخصية الأديب ، لان ذلك يُفقدها البعد الفني ، وصفة الإبداع .

لقد عرف الأدباء العباسيون القناع منذُ البواكير الأولى لنشأة النثر بصورتهِ الفنية الناضجة ، (فكتاب كليلة ودمنة) لابن المقفع يحتوي على أول مظاهر القناع الدرامي في النثر العباسي فهو كتاب قائم على شخصنة الحيوان والطير ، وتحميل تلك الشخصيات لأفكار عميقة وانتقادات رصينة ومواعظ مباشرة وغير مباشرة وهي في جملتها تعود للكاتب ، ولكن التصريح عنها بصورة مباشرة فيه محاذير وعواقب ، أراد الأديب تجنبها بطريقة فنية ذكية ، وهو في الوقت نفسه يتيح للمتلقي فرصة المشاركة في البحث عن الدلالات غير المباشرة في النص ، والتفكير الذي يوسّع من مداركه العقلية ، فيصبح بذلك جزءً من النص ، يتفاعل معه ، ويشعر بالإثارة لقراءتهِ ، وهذا هو دور الدراما في النص . إن القناع في كليلة ودمنه خلق حركة درامية ذات أهداف وأبعاد كثيرة أهمها : توصيل أفكار ومواعظ وحِكم ، لتغذية القيم والأفكار والأخلاق في مجتمع متفسخ ، وهذا هو هدف الدراما في كل العصور منذ نشأتها وحتى وقتنا الحاضر . ولان الموعظة عادةً تكون صعبة التقبل لاسيما ممن هم في نفس الفئة العمرية والمرتبة العلمية والفكرية أو لمن هم ارفع درجةً ومكانةً ، لذا كان القناع الحل الأمثل للمشكلة ، فهو الوسيط بين الطرفين ، والحاجز الذي يحجب الشعور بالضعف والخجل أو الخوف الذي يتمّلك الطرفين معاً .(ابن المقفع ,2010) , والنفس الإنسانية بطبيعتها تميل للدراما والأساطير والغرائبية والمجهول والخرافي ، وترغب فيه وتتفاعل معه ، من هنا كان اختيار ابن المقفع لشخوص أقنعتهِ في غاية التوفيق ، لانتماء تلك الأقنعة إلى عالم مخالف لعالم البشر .

فشخوص كليلة ودمنة هي صور لشخصيات واقعية غير مُصرح بها ، أي إنها لم تكن شخصية واحدة تمثّل ذات الأديب (ابن المقفع) ، إذ نجد الأسد بنبلهِ وحكمته في إدارة شؤون الغابة تارةً وظلمه وسطوته على الكائنات الضعيفة تارةً أخرى يمثّل انعكاساً للسلطة ورجالها ، وكليلة ودمنة بخداعهما وتلونهما ومكائدهما وحيلهما ، هما صورة لأتباع المتنفذّين في الدولة وحاشيتهم ، ممن تحكمّوا حتى بالسياسة ، وجعلوا من رجال الدولة أتباعا لأهوائهم ، وغير ذلك من الشخصيات التي استخدمها ابن المقفع قِناعاً للتحدّث عن شخصيات محددة .

في النصوص الدرامية التي تخصهُ اقل تأثيراً على المتلقي واستثارةً لاستغرابه وتساؤله عن حقيقة الشخصية التي تقبع وراء القناع .

الابداع في النصوص السردية ذات الطابع الاسطوري

تعدّ الأسطورة المغامرة الإبداعية الأولى التي ابتكرتها المخيلة البشرية فيما ابتكرته من المغامرات التي كانت صدىً للواقع المعرفي والجمالي والتطوّر الإدراكي للإنسان ،(فراس السواح , 1981 , ص 16) وعلى الرغم من أنّ تلك المغامرات كانت جدّية الطابع، فإنّها لم تنتج قطيعة مع الأسطورة، بل نستطيع القول إنّها أنتجتْ نفسها متضمّنة خصائص التفكير والتركيب الأسطوريين، ونستطيع أن نلمس هذه الخصائص في نتاج الأدباء الذين استثمروا الأساطير، وأنتجوا إبداعهم بتأثر واضح بها ، (أحمد كمال زكي , 1979 , ص 196) إننا عندما نستحضر الأسطورة فإننا نستحضر التاريخ متداخلا مع الميثولوجيا و الخرافة ، والحكاية الشعبية، و هنا يصعب علينا معرفة أوجهها كاملةً ، و ذلك لتناصها مع هذه الحقول المعرفية الأخرى، فهل الأسطورة هي الخرافة أم هي التاريخ أم الفلكلور أم هي الحكاية الشعبية أم هي جزءٌ مهم من بنيةٍ معرفيةٍ عميقةٍ ، تتعلق بمعتقدات الشعوب و روحانياتها و تقاليدها، تفعل فعلها في حياتنا المعاصرة ؟. إنها مزيج من هذا و ذاك، و لذا فهي عصيةٌ على الضبط و التحديد. فقد تصبح الأسطورة أحياناً تاريخاً وقد تصبح خرافةً ، و تداخلها مع الخرافة يزيدها تعميةً وغموضاً، و التاريخ نفسه يصبح لدى جيل من الأجيال أسطورة . فعلى سبيل المثال إنه بغض النظر عن كون شخصيتي شهرزاد و شهريار من التاريخ أو الأسطورة، فإنهما يبقيان في بنيتهما العامة جزءاً من السحر و الأسطورة و الخرافة و التاريخ و الميثولوجيا و الفكر و الفن في آن واحد .

الرحلات الأسطورية /

لقد كان تعريف الرحلة في الأدب غير واضح المعالم ، وكثُرت حوله الآراء مثل تعريف أي جنس أدبي آخر، نظراً لتعدد مضامينها وأساليبها، ولتداخلها مع خطابات أخرى. لأن الخطاب الرحلي على مستوى المضامين يحتوي على معارف متنوعة تاريخية وجغرافية ودينية وأدبية وميثولوجية ، وعلى مستوى الأشكال نجد فيه السرد والوصف والحكايات والأخبار والرسائل والأشعار. ولعل هذه الصعوبة هي التي جعلت بعض معاجم المصطلحات تتجنب صياغة تعريف لهذا الجنس ،(مجدي وهبة , 1974 , ص 165) , فلم نجد لها تعريفاً واضحاً إلا في قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية , يقول هذا التعريف : " أدب الرحلات هو نوع أدبي يقوم على وصف الأديب لما شاهده في رحلاته، من عمران، وأحداث، وأشخاص، وعادات، وتقاليد، وغيرها" (اميل يعقوب , 1977 , ص 75) . فالرحلة إذن عبارة عن خطاب تنشئه ذات مركزية هي ذات الرحالة، تحكي فيه أحداث سفر عاشته، وتصف الأماكن التي زارتها ، والأشخاص الذين لقيتهم، وما جرى معهم من حديث، وغايتها من هذا الحكي إفادة القارئ وإمتاعه . وهو تعريف للرحلة بشكل عام ، ولكننا في معرض الحديث عن الرحلات الأدبية والأسطورية أو الخيالية منها بشكل خاص ، نجد أنفسنا أمام تعريف آخر لهذه الرحلات ، فالرحلة الأسطورية أو

الخيالية هي " الانتقال المتخيّل الذي يقوم به الأديب عبر الحلم أو الخيال إلى عالم بعيد عن عالمه الواقعي، ليطرح في هذا العالم رؤاه وآلامه وأحلامه التي لم تتحقّق في دنيا الواقع ".(محمد الصالح السليمان , 2000 , ص 9) وهي من الأشكال النثرية التي شاعت في العصر العباسي , وقد اعتمدت الأسطورة وكل ما يتصل بها من خيال وعجائبية وخوارق وتغريب , كأساس لبناء النص النثري ونمطٍ له . والرحلة في لغتنا العربية لها معان عدّة منها : الموت، والنهاية، والمغايرة والإرجاء والخروج من حدود الذات، وهذه كلها معان يستوعبها الحقل الدلالي الواسع لنصوص هذا النوع الأدبي. ومن هذه الرحلات ما يتم أثناء الحياة كرحلات السندباد في ألف ليلة وليلة .

ومن الرحلات ما تكون بعد الموت أو هي رحلة إلى عالم الأموات ، كتلك التي نجدها في رسالة الغفران للمعري أو في النثر الصوفي .

لقد اهتمّ العرب شأنهم شأن الأمم الأخرى بالأساطير والخرافات والعجائب والخوارق ، وهذا ما نلمسه في شعرهم الجاهلي وقصص الأمثال والحيوان التي شاعت في أدبهم ، وقد تنامى ذلك الاهتمام عندما جاء الإسلام ومعه القرآن الكريم وكل ذلك الكم الهائل من قصص الأنبياء ومعجزاتهم , وقصص الشعوب الغابرة وما حلّ بهم من عذاب ، وكل ذلك الوصف البديع للجنة وحياة النعيم ، يقابله وصف النار وحياة الجحيم ، فضلاً عن القرآن فقد كان هناك حديث المعراج وما فيه من وصف للعالم الآخر وأحاديث الرسول والأئمة الأطهار (عليهم السلام) ، كل ذلك خلق رغبةً عنيفةً ، وتوقاً شديداً لمعرفة المزيد عن ذلك العالم الآخر، الأمر الذي أطلق العنان لخيال الأدباء فراحوا ينسجون القصص الخيالية والرحلات الأسطورية التي تبيح لهم زيارة ذلك العالم ونسج تصوراتهم عنه كلٌ بحسب الصورة التي يتمناها . وما الرحلات الأسطورية التي شاعت في الأدب العباسي إلا نموذج لتلك الرحلات ، والتي كانت غالباً تمثّل الانتقال الذي يقوم به الأديب عن طريق الحلم أو الخيال إلى عالم مُتخيل لا واقعي , بعيداً عن أرض الواقع التي تضم أحلامه المحطمة وآلامه غير المنتهية وعذابات نفسه الرافضة للتأقلم والاندماج مع المحيط المليء بالتناقضات والمفارقات , الأمر الذي يجعل الأديب دائم التحليق بأفكاره بحثاً عن التفسيرات والبدائل في رحاب الكون الواسع , فهو تارةً يتوق للتعّرف إلى العالم العلوي , وتارةً يود معرفة العالم الآخر وما يحدث للإنسان بعد الموت , فيقوم ببناء تصوراته الخاصة وصياغتها في هيأة عوالم يقوم بزيارتها , ورؤية ما تتضمنه من أمور قد تنسجم مع الموروث الثقافي وقد تختلف عنه , لكنه بالنتيجة يُعبّر عن رؤاه ويطرح تساؤلاته ويجيب عنها في إطار فني مُبتكر بعيد عن الفلسفة الجامدة والجدل الممل الذي قد يلجأ له البعض من الكتّاب . وهذا النمط من الرحلات الأسطورية للبحث عن المعرفة قديم جداً , وقد وجد مع وجود الحضارات الأولى إذ إن رحلة كلكامش الأسطورية للبحث عن الخلود وقهر الموت لا تختلف كثيراً عن الرحلات الأخرى التي وردت في النثر العباسي , فطالما إن هناك عقلاً مبدعاً وخلاّقاً , هناك أسئلة تبحث عن حل وتدعو للترحال والتحليق في العوالم للحصول على الإجابات 0

الرحلة إلى عوالم الجنّ والمدن المسحورة :

يرتبط هذا الشكل من الرحلات الخياليّة بأماكن الجنّ والعفاريت والشياطين ، تلك الكائنات الغريبة التي اختارها بعض الأدباء ملاذاً لأبطالهم ، حيث يبثون إليها مواقفهم من الحياة ومشاكلهم وهمومهم ، مستعينين بقدراتها الخارقة لحل تلك الأزمات . فانجذابهم نحوها يمثل انجذاب الإنسان الفطري نحو كل ما هو غريب وعجيب ومبهم ، فرغبة الإنسان الدائمة في الاكتشاف والخوض في المجهول هي ما تدفعه للاستسلام لمثل هذه الكائنات والرحيل إلى عوالمها السحرية والخيالية , مع ما تنطوي عليه تلك الرحلات من أخطار وأهوال وغوامض . ولعل من أكثر مؤلفات العصر العباسي التي حفلت بهذه الرحلات هو كتاب (ألف ليلة وليلة) ، وهو وإن كان مجهول المؤلف لكن ما يهمنا هو القيمة الفنية والشعرية لنصوصه وانتمائها للعصر العباسي ، لأن ظهور الكتاب إنما كان في ذلك العصر, هذا وإن حكاياته قد جاءت على ذكر شخصيات عباسية بارزة كهارون الرشيد وزوجته زبيدة وغيرهم .

في كتاب ألف ليلة وليلة وجدنا رحلة من أروع الرحلات إلى مدن الجان وقصورهم وعوالمهم الخيالية تلك هي رحلة حسن الصائغ التي بدأت منذ المكيدة التي نصبها له بهرام المجوسي فأخذه على إثرها على ظهر مركب وهو تحت تأثير مادة مُخدرة ، وسار به لستة أشهر عانى خلالها حسن ألواناً من العذاب على يد المجوسي الذي كان يكره المسلمين فيغرر بهم ويأخذ في كل مرة أحدهم في رحلة إلى مكان لكي يأتيه بعشبة تفيده في أعمال السحر ، وهي تنمو على جبل مرتفع يسمى جبل السحاب والصعود إليه فيه مخاطرة عظيمة ، لكنه وبعد أن يجبره على الصعود ويحصل على مراده يتركه ليموت على ذلك الجبل ، ويمضي هو للبحث عن فريسة أخرى . لكن حسن الصائغ لم تشأ له الأقدار الموت والهلاك ، إذ يقرر الاستعانة بالله فيقرأ سوراً من القرآن ويلقي بنفسه في البحر فتحمله الأمواج إلى قصر شاهق ، وذلك القصر لسبع أخواتٍ من الجن ، قرر والدهم الملك أن يسكنهم ذلك القصر البعيد لكي يمنعهم من الاختلاط والزواج وهذا هو ما يفعله معظم الآباء في مجتمعات الجان ، ولذا فعند رؤيتهم لحسن يتخذنه أخاً لهنَّ ويكرمنه ويجعلنه يحيا حياة رخاء ونعيم ، حتى يجيء اليوم الذي يظفر فيه بالساحر المجوسي فيقتله جزاء قتله للكثير من المسلمين ، ثم تذهب الفتيات لحضور حفل زفاف في مملكة والدهنَّ ويبقى حسن وحيداً فيدفعه الملل إلى التجوال في مقصورات القصر ومن ضمنها المقصورة التي حذرنهُ الأخوات من فتحها ، وهي مقصورة تقوده إلى سطح القصر فيطل منه على قصر آخر بالغ العظمة والجمال ، فيه عرشٌ كبير من الذهب الخالص والمرصع بالدر والياقوت ، وقد وضع على حافة البحر وفي تلك الأثناء تأتي عشرة طيور ثم يتّضح له أن تلك الطيور ما هي إلا فتيات ليس كمثل حسنهنّ حسن ، لاسيما سيدتهنّ التي أسرت قلبه بجمالها الذي لا يوصف ، وبعد برهة تأخذ الفتيات بارتداء أثواب الريش التي خلعنها من قبل ، فيتحولنّ إلى طيور مرة أخرى ويطرنّ بعيداً تاركات حسناً صريع العشق والشوق ، فتسوء حاله ويسألنهُ أخواته الجنيات عند عودتهنّ عن سبب الحزن الذي هو فيه ويخبر أخته الصغرى عن السبب وعن عشقه لتلك الفتاة ، فيعرف منها أنها ابنة ملك ملوك الجان ، وهي ذات سلطة وهيبة والظفر بها أمر مستحيل ، ولكن مع ذلك تضع لهُ خطة لأسرها ، وهي أن يكمن لها في مكان لا تراه فيه ، ثم يقوم بالاستيلاء على ثوب الريش لكي يمنعها من الطيران والعودة إلى موطنها ، فتنجح الخطة ويظفر بها ويتزوج منها بعد أن أقنعنها أخواته بحبه الصادق وعشقه الكبير وأنه قد أحرق ثوب

الريش . فيعيش حسن حياة سعيدة ويقرر العودة إلى البصرة بلده الذي خُطف منه ، إذ لا بد إن والدته قد ظنت بأنه الآن ميت وهي في غاية الحزن عليه ، فيعود حسن إلى البصرة مصطحباً زوجته والكثير من الأموال والهدايا التي حصل عليها من أخواته . فتفرح الأم بعودته ويحكي لها حكايته بالكامل ثم يخبرها بوجوب مغادرة البصرة والذهاب إلى بغداد إذ ليس هناك من يعرفهم ، حتى لا تُثار التساؤلات حول ثروته وزوجته ، ويستقر به الحال في بغداد ويحيا حياةً هانئةً ويُرزق ولدين ، ثم يقرر الذهاب لزيارة أخواته ردّاً للجميل وبناءً على طلبهم ، وعندها يُخبر والدته بضرورة عدم السماح لزوجته بالخروج من المنزل ، وعدم السماح باقترابها من الخزانة التي فيها الصندوق إذ احتفظ بثوبها الريش ، لكي لا يدفعها الحنين إلى موطنها للبسه والطيران إلى هناك حاملةً معها أولاده ، وتشاء الأقدار أن تسمع الزوجة ذلك الحديث فتعلم بمكان وجود الثوب الريش ، وما أن يذهب زوجها حتى تصر على الذهاب إلى الحمّام للاغتسال فتنصاع لها العجوز مغلوبةً على أمرها ، وفي الحمام تتعجب النسوة من جمالها الأخاذ ويصل خبرها إلى زبيدة زوجة الرشيد فتبعث في طلبها لتراها قبل أن يعلم هارون الرشيد بها فيسارع إلى الحصول عليها ، وتُذهل زبيدة من جمالها وهنا تخبرها الزوجة بأنها تمتلك ما يبهرها أكثر فأكثر فتطالب أم حسن بأن تأتيها بثوب الريش ، ورغم إنكار العجوز لوجوده لكنّ تهديد زبيدة يجبرها على تسليم مفتاح الخزانة فيحضرون لها الثوب وترتديه وتأخذ أولادها وتطير إلى بلدها مخبرةً العجوز بأن ولدها حين يهزه الشوق لها فإنه عليه الذهاب خلفها لجزر واق الواق ، وهنا يترتب على حسن خوض رحلة شاقة وخطيرة إلى جزر الجان التي لم يطأها إنسان من قبل وهي جزر تحكمها جند من النساء ، فيساعده في الوصول إليها عم أخواته الجنيات وعدد آخر من الشخصيات حتى يتمكن من الوصول إلى زوجته واستعادتها رغم كل التحديات والمخاطر والأهوال ، فيعود وإياها وأولاده الاثنين إلى داره في بغداد إذ أمه في انتظاره فيعيش الجميع بسعادةٍ وهناء .

إن النص موضوع الدراسة ينطوي على رحلتين ، الأولى رحلة قسرية يقوم بها البطل حين يتعرض للخطف على يد المجوسي ، الذي يسافر به إلى الجزيرة التي فيها جبل السحاب ، والرحلة الثانية ، هي رحلة اختيارية يقوم بها حين يذهب إلى جزر واق الواق ، لاسترجاع زوجته وولديه ، وكل من الرحلتين تعرض أحداثاً تخييلية مركبّة ، تترابط معاً لتنتج نصاً متكاملاً ، وهي إنما تحكي عن حياة الإنسان المليئة بالكثير من الأمور ، التي قد تكون متجانسة وقد تكون متضاربة ، لكن في كل شيء هناك عبرة وهدف ، فالنص يعرض أمامنا شخصاً تعرّض لخطر الموت بسبب غفلته وطمعه ، وإعطاء ثقته لمن لا يستحقها ، مما جعله يخوض رحلة قسرية خارجة عن إرادته ، ولكن حُسن نيته وإيمانه العميق كان سبيله للنجاة ، وهناك مغزى آخر للنص ، وهو إن الإصرار ، وقوة العزيمة ، والإيمان ، والحب الصادق ، والصبر ، يمكنها جميعاً أن تقهر الصعاب ، وتذلل العقبات وتتغلب على المخاطر ، فيبلغ الشخص هدفه ويحقق مراده 0 فحياة الإنسان سلسلة من الرحلات والاختيارات ، وهو مسؤول عن كل ما فيها حتى تدخلات الآخرين 0 (ألف ليلة وليلة , 2003)

حكايـات الهاتـف /

من الكرامات التي شاعت في حكايات المتصوفة (الهاتف) وهو غالباً ما يكون صوتاً مسموعاً قادماً من السماء , يُخاطب الشخص المعني بكلمات تناسب الموقف الذي لأجله بُعث ذلك الهاتف , ومن خلال معاينتنا لأكثر تلك الحكايات وجدنا بأن غرض تلك الهواتف إما وعظياً ، أو للتوبيخ والعتاب والتنبيه .

أنظر هذه الأمثلة : (القشيري , 1995 , ص 135)

وقالت رابعة العدوية في مناجاتها : (إلهي أتحرق بالنار قلباً يحبك ؟) ، فهتف بها هاتف : ما كنا نفعل هكذا ، فلا تظني بنا ظن السوء .

يقول إبراهيم الخواص : طلبت المعاش لأكل الحلال ، فاصطدت السمك ، وذات يوم وقعت في الشبكة سمكة فأخرجتها وطرحت الشبكة في الماء فوقعت فيها سمكة أخرى فرميت بها ثم عدت ، فهتف بي هاتف : لم تجد معاشاً . إلا أن تأتي من يذكرنا فتقتلهم ، قال : فكسرت القصبة وتركت الصيد .

ففي النص الأول والثاني نجد عبارات الهاتف فيها نبرة العتاب والتوبيخ واضحة , وقد استخدمت العبارات العادية للتعبير عن ذلك , في بعض حكايات الهاتف حدث تطوير لآفاق الخيال والخوارق والعجائبية في النص الحكائي ومن الأمثلة على ذلك التطوّر ما نجده في هذه الحكاية : (القشيري , 1995 , ص 17)

وقال إبراهيم بن ادهم : نمت ليلة تحت الصخرة ببيت المقدس فلما كان بعض الليل نزل ملكان ، فقال احدهما لصاحبه : من هذا ؟ فقال الآخر : انه إبراهيم ابن ادهم ، فقال : ذاك الذي خفض الله له درجة من درجاته ، فقال : لماذا ؟ قال : لقد اشترى من البصرة تمراً ، فوقعت تمرة من تمر البقال على تمره ولم يرجعها إلى صاحبها ، قال إبراهيم : فسافرت إلى البصرة واشتريت تمراً من ذلك الرجل وأوقعت تمرة على تمره ، ثم رجعت إلى بيت المقدس ونمت تحت الصخرة ، فلما كان بعض الليل إذا أنا بملكين نزلا من السماء ، فقال احدهما لصاحبه : من هذا ؟ فقال الآخر : انه إبراهيم بن ادهم ، فقال : انه ذاك الذي ردّ الله تعالى مكانته ورفع درجته .

فصورة الهاتف هنا مغايرة تماماً لكل ما مرّ ذكره , إذ نجد الهاتف المجسّم جاء بهيأة (مَلك) بدلاً عن الإنسان , وجاء مثنى ولم يكن مفرداً (مَلكان) , وقد استخدما أسلوب الخطاب غير المباشر, فهما عن طريق تبادل الحوار وجها لإبراهيم بن أدهم رسالة حول تقصير حدث منه غفلةً , استحقّ معه خفض درجة من درجاته العرفانية , ثم نجد إبراهيم يغادر المكان ويسافر لتصحيح الخطأ الذي وقع منه , ويعود إلى المكان نفسه , ونفس الهيأة التي كان عليها أول مرة (ثم رجعت إلى بيت المقدس ونمت تحت الصخرة) , إذ كان في المرة الأولى من وجوده في هذا المكان (بيت المقدس) , نائماً تحت الصخرة , ولا أحسب النوم بمعنى النوم الحقيقي , وإلا لكان ما رآه من قبيل الرؤيا , ولوجدنا في النص ما يدل على إن الواقعة حلم وليس حقيقة , وإن من الهواتف ما يتلقاه المتصوفة في أحلامهم ورؤاهم , ولكن أغلب الظن أن استخدام الفعل (نمت) جاء بمعنى التمدد والاضطجاع تهيؤاً للنوم . ما يعنينا من كل ما ذكرناه , إن إبراهيم حين عاد للمكان نفسه والهيأة نفسها , كان يتوقع تلقي هاتفاً آخر , وهو

الهاتف ذاته بلا شك , فحدث ما كان متوقعاً , ونزل الملكان , وتبادلا الحوار ذاته , حتى ذلك السؤال حول هوية إبراهيم مع تغيير في العبارة الأخيرة فقط التي تتضمن رجوع الدرجة المستلبة , لتصحيح الخطأ . بالرغم من الصنعة الواضحة في كتابة القصة , لكنها أعطتنا صورة جديدة للهاتف المجسم , أثرى خيالنا وكسر النمطية في هذه الحكايات , وذلك بظهور الهاتف مرتين , والتنفيذ المباشر للرسالة الإلهية , والحصول على الثواب سريعاً , كوقوع العقاب سريعاً .

المنامـات /

هي شكل من أشكال حكايات الكرامات الصوفية , لكن أحداثها تدور في الأحلام والرؤى , وقد شكّلت جزءاً كبيراً من مادة النثر الصوفي , لما لها من أهمية في التعبير عن أفكار المتصوفة وشؤونهم , وعرض حالات الرفعة والسمو والقرب الإلهي التي وصلت إليها ذواتهم مما جعلتهم بمرتبة قريبة من مراتب الأنبياء . والرؤيا تروى على الأكثر عن لسان من تراءت له , فما وصل إلينا منها هو التعبير عن مضامينها على النحو الذي أراده صاحب الرؤيا , فربما أصاب أجزاءها أو مشاهدها بعض التعديل مما يجده صاحبها ضرورياً لتكون رؤياه مقبولة , ومنسجمة مع ما يؤمن به , ومؤثرة لأنها من وسائل الصوفية في التهذيب . والرؤى والأحلام تعبير عن نشاط الخيال بعد أن يدرك النوم الحواس , فما يجده النائم في حلمه من أحوال إنما ميدانه الخيال الذي لم يخمد في النوم , مما يجعل الفرد يتصور إنه كان في حال حقيقية لقوة فاعلية الخيال في أثناء النوم . وتتفاوت طبيعة الرؤى تبعاً لطريقة من يرويها , وطولها , وموضوعها , على إنها تشير إلى إن ما يروى كان في أثناء النوم , وتبدأ بالإشارة إلى نوم صاحب الحلم , أو إلى إن ما يتحدث عنه قد رآه في المنام . (فائز طه عمر , 2004 , 230)

على نحو ما نرى في هذه الحكاية : (القشيري , 1995 , ص 135)

وقيل : رأى أبو العباس بن سريج في منامه في مرض موته ، كأن القيامة قد قامت ، وإذا الجبار سبحانه يقول : أين العلماء ؟ قال : فجاءوا ، فسألهم : ماذا عملتم ؟ فأجابوا : يا رب قصّرنا وأسأنا ، ثم أعاد السؤال كأن لم يرض به وأراد جواباً آخر ، فقلت : أما أنا فليس في صحيفتي الشرك ، وقد وعدت أن تغفر ما دونه ، فقال : اذهبوا فقد غفرت لكم ، ومات بعد ذلك بثلاث ليالٍ .

فالراوي للرؤيا (أبو العباس بن سريج) , أي إنه صاحب الرؤيا نفسه , وقد كانت رؤياه من نمط الرؤيا الإستشرافيّة أو الرؤيا التنبؤية , أي تلك التي تستقريء المصائر , وتنبئ عن أحداث مستقبلية لم تقع بعد , فأبو العباس في رؤياه هذه استطاع أن يرى نفسه في موقف الحساب مع جملة العلماء , ثم رأى ما سيؤول إليه مصيره ومصير أصحابه ممن لم يصرّح عنهم , والذي توضّحه العبارة الصادرة عن الله عزّ وجل (اذهبوا فقد غفرت لكم) , وقد جاءت هذه الرؤيا موافقة للحال التي كان عليها ابن سريج , أي مرض الموت وانشغال الفرد في تلك اللحظات بالتفكير في الحساب والمصير وهل ينال المغفرة أم تغلب الذنوب على الحسنات فيستحق العقاب , وغيرها من الأمور الأخرى. وقد كثُر في المنامات رؤية المتصوفة لمشاهد يوم القيامة ورؤيتهم لله تعالى , سواء كان الراوي يرى

نفسه في تلك المشاهد على نحو ما مرّ بنا في الحكاية السابقة , أم يرى أشخاصاً غيره قد يكونون من مشايخ المتصوفة الأموات أو حتى الأحياء منهم , على نحو ما نجد في هذه الحكاية : " **قال الحسين الأنصاري : رأيت في النوم كأن القيامة قد قامت , وشخصاً قائم تحت العرش , فيقول الحق سبحانه يا ملائكتي من هذا ؟ فقالوا : الله أعلم , فقال : هذا معروف الكرخي , سكرَ من حبي , فلا يفيق إلا بلقائي " وهذه أمثلة أخرى : " روي عن أبي يزيد البسطامي أنه قال : رأيت ربي عز وجل في المنام فقلت : كيف الطريق إليك ؟ فقال : اترك نفسك وتعال "**, **وأيضاً : " قال يحيى بن سعيد القطان : رأيت ربي في المنام , فقلت يا رب كم أدعوك فلا تستجيب لي , فقال تعالى : يا يحيى إني أحب أن أسمع صوتك** . " (القشيري , 1995 , ص 331 , ص 369)

ولم تقتصر المنامات على رؤية الله تعالى , فقد وردت العديد من المنامات التي ذكر فيها أصحابها رؤيتهم للرسول الكريم أو سائر الأنبياء , كذلك الأئمة المعصومين أو أولياء الله الصالحين , وكثيراً ما يقوم صاحب الرؤيا بطلب النصح والموعظة أو المعونة من تلك الشخصيات , وقد تقدّمها له دون طلبٍ منه.

ومن المنامات الأخرى ما كان يرى فيها الرائي بعض الأموات من المشايخ والصالحين , فيسألهم عن حالهم ويجيبونه بالحديث عمّا وقع لهم , على نحو ما نجد في هذه الأمثلة :

" **رؤي سفيان الثوري في المنام , فقيل له : ما فعل الله تعالى بك ؟ فقال : رحمني , فقيل : ما حال عبد الله بن مبارك ؟ فقال : هو ممن يلج على ربه كل يوم مرتين ... و رؤي الحسن بن عاصم الشيباني في المنام , فقيل له : ما فعل الله بك ؟ فقال وماذا يكون من الكريم إلا الكرم ..!** " (القشيري , 1995 , ص 369)

لو تأملنا كل المنامات السابقة , لوجدنا إن السمات الغالبة عليها هي الإيجاز وقصر العبارات ذلك لأنها تجسد الحلم وهو بطبيعة الحال قصير ولا يستغرق فترة زمنية طويلة , أضف إلى ذلك بساطة اللغة والمعاني , ومحدودية الحدث والشخصيات , إلى جانب النمطية في رسم الإطار العام للحكاية , وتكرار عبارات وتراكيب معينة . لكننا وجدنا بأن هناك بعض المنامات التي شكّلت فارقاً عن الأمثلة السابقة , لأنها عمدت إلى تغذية النص بجوانب عجائبية ، وخوارق إضافية , لاحظ هذا النص : (القشيري , 1995 , ص 268)

سمعت الأستاذ أبا علي الدقاق يقول : اعتللن مرة بمرو فاشتقت أن أرجع إلى نيسابور فرأيت في المنام كأن قائلاً يقول لي : لا يمكنك أن تخرج من هذا البلد ، فإن جماعة من الجن ، استحلوا كلامك ، ويحضرون مجلسك ، فلأجلهم يحسن أن تجلس ههنا

في هذه الحكاية جمع النص بين المنامة والهاتف , زيادةً في التشويق وتعميقاً للجو الخيالي , لاسيما أن الرسالة التي نقلها الهاتف تتعلق بالجن لا بالإنس , وقد نسب لهم فعل الأناس العاديين من حضور المجالس , واستحسان كلام الشيوخ , الأمر الذي يجعل بقاء الشيخ في (مرو) من قبيل الاضطرار لا الاختيار , وهي سلطة للجان لا يمتلكها الإنسان , ذلك إن بعض الأشخاص مهما بلغوا من درجات عرفانية , يبقى لديهم تهيب من الجن , لمعرفتهم

أكثر من غيرهم بأحوال تلك الجماعات وما يمتلكون من قدرات . إذاً فالمنامة هنا خرجت عن إطار الحلم العادي , لتتحول إلى مؤثر فاعل على قرارات الشخص و سير الأحداث على حياته .

خلاصة القول أن النثر العباسي شهد تطورا حقيقيا وإبداعا منقطع النظير في كل الأوجه وعلى مختلف المستويات , وبشتى الصور ما اسعفنا المجال لذكرها وما لم نستطع التطرق لها توخيا للإيجاز ,لكن الأديب العباسي استطاع أن يثبت من خلال نصوصه بأنه أديب خلاق , وذو ذهنية متوقدة , وهو قادر على الخلق والإبداع , وكاتب عليم بحاجة النص والقارئ , قادر على التجنيس النصي , وإن تداخلت الأجناس في بعض النصوص لديه , ليس الأمر عن قصور في الكتابة والفهم , ولكن من قبيل صناعة النص الجامع , الذي يتخطى الحدود والمسميات ويقدم كل ما هو جديد وإبداعي وحديث ومبتكر , وهذه هي صفات الأدب الخالد , الأدب الإبداعي .

المصادر

1. الأساطير دراسة حضارية مقارنة / أحمد كمال زكي / دار العودة . بيروت ، ط2 ، 1979 2. الأصول الدرامية في الشعر العربي / د. جلال الخياط / دار الأمل , بيروت , 1996. 3. 3. الأساليب الفنية في تجربة الشعر المعاصر في البحرين / علوي الهاشمي / الأقلام – ع (11- 12) – 1981.

4. الإحساس بالجمال / جورج سانتيانا / ترجمة محمد مصطفى بدوي – مراجعة وتقديم : د. زكي نجيب محمود – مكتبة الأسرة الهيئة المصرية العامة للكتاب – 2001 .

5. ألف ليلة وليلة / دار الحكايات رشاد برس ، بيروت . لبنان / ط1 . 2003 0

6. بناء الرواية / عبد الفتاح عثمان / مكتبة الشباب – بيروت – ط 2 – (ب. ت) .

7. تاريخ الأدب العربي العصر العباسي الأول / د0 شوقي ضيف / دار المعارف . مصر / ط 8 , 1982 0

8 .التشكيل مصطلح أدبي ، د. محمد صابر عبيد ، مجلة الرافد ، دائرة الثقافة والإعلام ، الشارقة ، 2010 .

9. الثابت والمتحول . صدمة الحداثة / علي أحمد سعيد (أدونيس) / دار العودة ، بيروت . لبنان / ط4 ، 1948 .

10. رسائل إخوان الصفاء / جمع وترتيب وتقديم د0 ألبير نصري نادر / المطبعة الكاثوليكية ، بيروت . لبنان / ط1 . 1964 .

11 .رسالة تداعي الإنسان على الحيوان في محكمة الجن / تقديم : الشيخ فريدرخ ديتريصي / مطابع المدرسة البرلينية – برلين – 1879 .

12. رسالة الصاهل والشاحج / لأبي العلاء المعري / تحقيق د0 عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ) / دار المعارف . مصر / ط2 . 1984 .

13. رسالة الغفران / لأبي العلاء المعري / تحقيق وشرح الدكتورة عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطيء) / سلسلة ذخائر العرب (4) / دار المعارف – القاهرة – ط3 – 1963 .

14. الرسالة القشيرية / لأبي القاسم القشيري / تحقيق : د0عبد الحليم محمود ود0 محمود بن الشريف / دار المعارف ، القاهرة . 1995 .

15 .الرحلات الخيالية في الشعر العربي الحديث / محمد الصالح السليمان / منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق / 2000 .

16. الشعر العربي المعاصر . قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية / عز الدين إسماعيل / دار العودة . بيروت / 1969 .

17 .عن بناء القصيدة العربية الحديثة / علي عشري زايد / مكتبة دار العلوم / ط 1– 1978 .
18. الفن ومذاهبه في النثر العربي / د0 شوقي ضيف / دار المعارف بمصر / ط3 . 01960
19 . القاموس المحيط \ الفيروز ابادي \ دار الهلال , مصر , 1994 .
20 . قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية : عربي . انكليزي . فرنسي / إميل يعقوب وبسام بركة ومي شيخاني / دار العلم للملايين ، بيروت ، ط1 . 1977 .
21. كليلة ودمنة / لابن المقفع / قدّم له وراجعه : عصام كمال السيوفي / دار إحياء التراث العربي ، بيروت . لبنان / ط1 . 2010 .
22 . لسان العرب \ ابن منظور \ دار الامل , بيروت , 1980 .
23. معجم مصطلحات الأدب / مجدي وهبة / مكتبة لبنان ، بيروت / ط2 . 1974 0
24. مقامات بديع الزمان الهمذاني / تقديم وشرح العلامة الشيخ محمد عبدة / دار الكتب العلمية ، بيروت . لبنان / ط4 . 2006 .
25 . مقامات الحريري / العلامة الزمخشري / المطبعة الحسينية المصرية . 1929 .
26 . المصطلحات الأدبية الحديثة دراسة ومعجم انكليزي – عربي / محمد عناني \ الشركة المصرية العالمية للنشر والتوزيع ، لونجمان – ط1 – 1996 .
27 . المصطلحات الأدبية الحديثة دراسة ومعجم انكليزي – عربي / محمد عناني \ الشركة المصرية العالمية للنشر والتوزيع ، لونجمان – ط1 – 1996 .
28 . مغامرة العقل الأولى، دراسة في الأسطورة / فراس السّواح / دار الكلمة . بيروت / ط1 . 1981 .
29. النثر الصوفي دراسة فنية تحليلية / د0 فائز طه عمر / ط1 . بغداد . 2004 0
30 . هو الذي رأى / معين جعفر محمد / الأقلام – ع 8 – 1989 .