مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية

اسم المقال: فلسفة الفكاهة والضحك في مقامات الهمذاني: المقامة الموصلية نموذجا
اسم الكاتب: مريم إبراهيم غبان
رابط ثابت: https://political-encyclopedia.org/library/9042
تاريخ الاسترداد: 2026/06/06 04:49 +03

الموسوعة السياسيّة هي مبادرة أكاديمية غير هادفة للربح، تساعد الباحثين والطلاب على الوصول واستخدام وبناء مجموعات أوسع من المحتوى العلمي العربي في مجال علم السياسة واستخدامها في الأرشيف الرقمي الموثوق به لإغناء المحتوى العربي على الإنترنت.
لمزيد من المعلومات حول الموسوعة السياسيّة – Encyclopedia Political، يرجى التواصل على info@political-encyclopedia.org

استخدامكم لأرشيف مكتبة الموسوعة السياسيّة – Encyclopedia Political يعني موافقتك على شروط وأحكام الاستخدام المتاحة على الموقع https://political-encyclopedia.org/terms-of-use

تم الحصول على هذا المقال من موقع مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية ورفده في مكتبة الموسوعة السياسيّة مستوفياً شروط حقوق الملكية الفكريّة ومتطلبات رخصة المشاع الإبداعي التي ينضوي المقال تحتها.

جامعة الشارقة
UNIVERSITY OF SHARJAH

مجلة جامعة الشارقة

مجلة علمية محكمة

للعلوم الإنسانية والاجتماعية

عدد A

المجلد 17، العدد 1
شوال 1441 هـ / يونيو 2020م

الترقيم الدولي المعياري للدوريات 1996-2339

يونيو 2020م **مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية** المجلد 17 العدد 1 (A)
https//:doi.org/10.36394/jhss/17/1A/6

فلسفة الفكاهة والضحك في مقامات الهمذاني: المقامة الموصلية نموذجا

مريم إبراهيم غبان[1]

تاريخ الاستلام: 26-05-2018 **تاريخ القبول: 30-08-2018**

ملخص البحث:

تهدف هذه الدراسة إلى فحص المقومات الفنية للنص السردي الفكاهي، ضمن إطار تنظيري يستكشف الأبعاد الفلسفية والقيم الإنسانية في المقولات الفكاهية، منطلقا من نموذج تطبيقي هو (المقامة الموصلية) لبديع الزمان الهمذاني. في ظل هذه الرؤية النقدية حاولت الدراسة الإجابة عن السؤال الآتي:

ما الدلالات الرمزية والفلسفية، التي تصنع المفارقة الساخرة في خطاب المقامة الموصلية، وما أثرها في تشكيل المكونات السردية؟

وقد توسلت الدراسة بالمنهج السيميائي الذي يستثمر فرضية التعاضد التأويلي التي قالها أمبرتو إيكو (1996) في سياق حديثة عن فضاءات النص البيضاء، وفرجاته التي ينبغي ملؤها. مبرهنًا على أهمية التفاعل بين النص والمؤول.

ومن هنا تظهر أهمية هذه الدراسة التي تعيد قراءة نص تراثي في ظل نظرية نقدية حديثة تتخذ من الانفتاح في النص السردي مفهوما يقود إلى جمالية تلقي التراث السردي في الأدب العربي. وكانت أبرز النتائج التي توصلت إليها الدراسة، هي اكتشاف أوجه التقابل السلوكي التي تعترض المعنى المتخفي في الخطاب الفكاهي في المقامة الموصلية، والتي أسهمت بدور كبير في تشكيل المكونات السردية، وقد نتج عن هذا التمازج تفاعل جمالي في فضاء سردي خيالي يستغني بالتلميح عن التصريح الذي يستوجب المحاسبة وتقويض حرية التعبير.

الكلمات الدالة: بديع الزمان، المقامات، المقامة الموصلية، الفكاهة والضحك.

(1) كلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة الملك عبد العزيز (جدة - المملكة العربية السعودية)
ghabban_8@hotmail.com

المقدمة:

جذب موضوع الفكاهة والضحك اهتمام الأدباء قديمًا وحديثًا، إذ يلتقي عند الفكاهة الواقع الاجتماعي والخيال الأدبي، ولذلك الكتابة الفكاهية تتطلب وعيًا اجتماعيًّا، ونضجًا فكريًّا، يجمعهما حس مرهف وبراعة لغوية، كي يتحول الجد إلى هزل، والصعب العصي الفهم إلى ذلول مطاوع، والمحزن المبكي إلى مفرح مضحك، وذلك بقلب المقاييس وابتداع الأساليب، وفق ما تجود به قرائح الكتاب والشعراء، فيما يقدمون لنا من آثار أدبية خالدة قديمًا وحديثًا.

ونظرا لأهمية هذا اللون من الكتابة الأدبية، أشار كثير من النقاد إلى ضرورة هذا اللون من الأدب للترويح عن النفس البشرية. وقد كان الجاحظ من أوائل من اهتموا بالنوادر والفكاهات في الأدب العربي، يتجلى ذلك في مؤلفاته بصفة عامة، وفي البخلاء (2000)، والبيان والتبيين بصفة خاصة (1993). كما كانت مقامات الهمذاني فنًّا فكاهيًّا رفيعًا، عمد فيه مؤلفه إلى تجسيد حياة طبقة فقيرة من المجتمع العباسي، حاولت التكيف مع واقع اقتصادي غير متوازن، فعمدت إلى فنون الكدية والاستجداء واصطياد الطعام في قوالب قصصية فكاهية.

والمقامات هي جمع واحدته مقامة، وهي قصة قصيرة بطلها نموذج إنساني مكدٍ (متسول)، لها راوٍ يحكي حدثًا طريفًا مغزاه مفارقة مضحكة، تحمل في داخلها لونًا من ألوان النقد الاجتماعي والسخرية. ولكل مقامة موضوع منفصل. وأما الكدية فهي صفة ملازمة للبطل (عوض، 1986).

وقد اخترنا (المقامة الموصلية) لبديع الزمان الهمذاني، بوصفها نموذجا يجمع بين فكاهة متمردة وأسلوب بياني مضلل، مارس فيه البطل وعظًا مغرضًا مبطنًا بالانحراف والضلال لتحقيق مآرب مادية.

وعلى هذا الأساس فإن البحث يعيد تأويل المقامة الموصلية، معتمدا قراءة استدلالية، ترتكز على كفاية القارئ المعجمية، أو ما يمكن أن نطلق عليه بـ «موسوعة القارئ» (إيكو، 1996). وهي كفاية ذهنية تتسلح بنوع من الترسانة الفكرية أو الذاكرة الجماعية، التي تعاضد التأويل، وفيها يجد القارئ كل ما هو رائج في السياق (السوسيو – ثقافي).

ولكون ما يقدمه هذا البحث ينسجم مع ما يقوله أمبرتو إيكو في مفهومه لـ «الأثر المفتوح»، نظرنا إلى النص الفكاهي من جهة علاقته بالمستقبِل الذي يؤوله؛ لأن النص «يشكل تتابعا ممكنًا من الانفتاحات، واحتياطًا لا ينفذ من الدلالات» (إيكو 2001، ص.24). وهذا يقودنا إلى الفرض الأساسي، الذي تقوم عليه هذه الدراسة، وهو أن فعل القراءة

يشكل إبداعًا موازيًا، من جهة أن القارئ منتجًا للمعنى يتفاعل مع مجموعة من المثيرات، ويمارس إحساسًا شخصيًّا وثقافة معينة وأذواقًا واتجاهات وأحكامًا قبلية، من شأنها توجيه متعة القراءة إلى منظور خاص، يتوافق مع مضمون النص ويكشف عن جمالياته.

تعريف الفكاهة والضحك:

الفكاهة مصدر الفعل (فكه)، يُقال: « تفَكَّه القوم: أكلوا الفاكهة، ومن المجاز تفكه بكذا. أي: تلذّذ به، وفَاكهتُ القوم مُفَاكهة: طَايبتهم ومازحتهم، ورجل فَكِه طيب النفس ضحوك»(الزمخشري، 1997، مادة: فكه). وأما ابن منظور (2003)، فيضيف إلى تعريف الفكاهة معنى يقود إلى دلالة نفسية تعتبر الفكاهة سلوكًا سلبيًّا عدائيًّا، فيقول: « الفكه هو الذي ينال من أعراض الناس، وعنده: الفَاكِه: المزّاح، وهو الناعم والمعجب»(مادة: فكه، ص.149).

والفكاهة في الاصطلاح الأدبي هي «طرفة أو نادرة أو ملحة أو نكتة أو حكاية موجزة يسرد فيها الراوي حدثًا واقعيًّا أو متخيلًا، فيثير إعجاب السامعين.»(عبد النور، 1979، ص. 194). ويدرك هذا الفن بحصول الترقي لدى الأمم، إذ تتحول الفكاهة إلى عمل أدبي، يبرز عند الأمم المتحضرة كالإغريق في القرون الثلاثة الأخيرة قبل الميلاد، والدولة العباسية إبان الازدهار...

وأما الضحك، فقد عرفته المعاجم العربية (حسيا) بظهور الضواحك، وهي ما تقدم من الأسنان، والضحك: الثلج والزبد والعسل أو الشهد، وهو حجر شديد البياض يبدو في الجبل. هكذا يتجلى في تعريف الضحك آلية الفعل التي تبدو في فراغ الفم حين يسفر عن بروز الأسنان، كما أن هذه الدلالة الحركية اتخذت بعدا مجازيًّا، يحيل إلى الألوان الفاتحة التي تريح النظر، كبياض الثلج والحجر، والزبد، وصفرة ونقاء العسل (ابن منظور،2003، مادة: ضحك).

لكن دلالة الفكاهة لا تقتصر على اللفظ الدال، وإنما تتجاوز ذلك إلى طريقة التلفظ، الذي قد ينحرف باللفظ عن صورته الحقيقة، وهذا مما نبه عليه الجاحظ (1993) بقوله:

«إذا سمعت بنادرة من نوادر العوام، وملحة من ملح الحشو الطُغام، فإياك أن تستعمل فيها الإعراب، أو تتخير لها لفظًا حسنًا، أو تجعل لها من فيك مخرجًا سريًّا، لأن ذلك يفسد الإمتاع بها، ويخرجها من صورتها، ومن الذي أردت له» (ص. 149).

سيكولوجيا الفكاهة والضحك:

الضحك ظاهرة نفسية وثيقة الصلة بكل ما يحيط بالفرد من ظروف؛ لأن العامل النفسي له دور كبير في إحداث الضحك؛ لذلك يعتبر ابن عبد ربه (1983) المُلح والفكاهات ضرورة لتحقق التوازن النفسي، وهي عنوان على الصحة النفسية، يقول: « ونحن قائلون

بما ألّفناه في كتابنا هذا من الفكاهات والملح التي هي نزهة النفس، وربيع القلب، ومرتع السمع، ومجلب الراحة، ومعدن السرور» (ص.164).

وقد علل نتشه (2010) أسباب الضحك بأن الإنسان أعمق المخلوقات ألمًا، لذلك كان لا بد من أن يعادل ألمه بالضحك، ليحافظ على توازنه. كانت فلسفة (نتشه) هي الدفاع عن الحياة ضد الألم « والقضاء على أصل كل الاستنتاجات التي عادة ما تولد الألم والخيبة والاشمئزاز والوحدة» (ص8.) وهو يقصد بذلك معارضة كل تشاؤمية فلسفية، منتهجًا لنفسه منهجًا حرًّا في التعامل مع إحباطات الحياة.

وقد كان أرسطو طاليس يؤمن بأن الضحك طريقة للتعامل مع الأشياء القبيحة، ولذلك عرّف الكوميديا على أنها «محاكاة لأشخاص أردياء» (طاليس، 1989).

وهذا ما يؤكده (برجستون، 2007) باعتبار أن للضحك معنى إنسانيًّا، ومعنى اجتماعيًّا، لا يخرج عن إطار ما هو إنساني ألبته. على أن النظرية الأكثر تأثرا في مجال البحث في الفكاهة والضحك بعد نظرية برجسون، هي نظرية فرويد نقلها عن الفرنسية (الشايب، 2010)، إذ ذكر أنه (فرويد) ميز بين ثلاثة مجالات داخل الضحك هي (النكتة والدعابة والفكاهة)، وهذا التصنيف يستند إلى طبيعة الطاقة النفسية، التي يوفرها كل نوع؛ ففي النكت نوفر عادة الطاقة التي تستعمل في كبت الأفكار والإحساسات المحرمة، وفي التفاعل مع الدعابة نوفر صرف طاقة في الأفكار، وأما في الفكاهة، فنوفر طاقة في العواطف، مما يعمل على كبح جماح العواطف العدوانية والجنسية، عن طريق التنكيت، إذ تغدو هذه الطاقة المكبوتة فائضة يفرج عنها بالضحك.

كما أضاف (الشايب، 2010) أن النكات التي تضحكنا إما عدوانية أو فاحشة، ويقول إن الفكاهة لا تقوم بدور تحرير الإنسان من واقع محرج فقط، وإنما لها دور في دفع الإنسان نحو السمو والرفعة. وقد ذكر أيضًا أن فكرة التنفيس عن العواطف الزائدة تعود إلى أرسطو في سياق حديثه عن المأساة التي هي تطهير عن عاطفتي الشفقة والرحمة.

وقد شرح (الشايب) فكرة التنفيس بمشهد في مسرحية (البخيل) لموليير؛ فالمدين والمرابي لم ير أحدهما الآخر بعد، ثم يتقابلان وجها لوجه، فإذا هما الأب وابنه، فلو أن البخل وعاطفة الأبوة اصطدما في نفس (هارباجون)، لكنا في إزاء دراما حقيقية، لكن شيئًا من هذا لم يحدث، فما كادت نتيجة المقابلة تنتهي حتى نسي الأب كل شيء، وقد كان منشأ الفكاهة من جماع عدة مشاعر: التصلب والذهول واللانفعالية، من جانب المتفرج، كل هذه المشاعر تتداخل فيما بينها، ومنها جميعًا يتألف الضحك، بشرط أن يُوجه انتباهنا إلى الحركات بدلًا من الفعل، وينطبق ذلك على شخصية الإسكندري (بطل المقامة الموصلية)، التي سنعمل على تحليلها في هذا البحث.

أما أحمد الحوفي، فقد عدّ للضحك فائدتين: فائدة فسيولوجية، وفائدة نفسية، وأهم من ذلك أن الضحك يفيد في تغيير مجرى التفكير، ويجدده بطريقة تمنع الملل والكآبة، وتحدث الراحة العقلية (الحوفي، 2001). ووفقا لما استنتجه الباحث السابق، فإن الفكاهة جديرة بالدراسة والتحيل، لما فيها من إيناس وإمتاع وإضحاك.

الأبعاد الاجتماعية للخطاب الفكه:

لعل من أوائل الأقوال الدالة على الوظيفة الاجتماعية للضحك، والشروط التداولية للمضحك، ما حكاه الجاحظ (2000) عن العدوى النفسية للضحك، وانتقاله من فرد إلى آخر، وحجم الضحك وقيمته وسط الجماعة، ذلك أنه يزداد وينتشر، كلما وجد صدى له، يقول (الجاحظ) في قصته مع محفوظ النقاش:

« فما ضحكت قط كضحكي تلك الليلة، وقد أكلته جميعًا فما هضمه إلا الضحك والنشاط والسرور فيما أظن، ولو كان معي من يفهم طيب ما تكلم به، لأتى على الضحك أو لقضي عليّ، ولكن ضحك من كان وحده لا يكون على شطر مشاركة الأصحاب» (ص:88).

ويظهر من ذلك أن الفكاهة صمام أمان لفئات أثقلها واقعها الجديد في ظل ظروف التحول التي ألمت بالمجتمعات الإسلامية على مر العصور... هذه الفئات ألجأها الخوف والقلق واختلال المفاهيم إلى التعبير والكتابة، فاعتصمت بالفكاهة لتحافظ على وجودها، وتبث شجونها، وتلفت النظر إلى همومها، فتتعالى عن العجز والاستسلام وتنفس عن الكبت والحرمان حتى لا تقع في بؤرة الألم والأحزان، ويمكن أن نجد في المأثورات الفكاهية صدى للنظم السياسية والاجتماعية، التي ربما عجز عن تصويرها الأدب السامي، ولهذا سعى الباحثون إلى التنقيب في كتب النوادر والأدب والتاريخ والتراجم لجمع المادة الفكاهية وتصنيفها وتحليلها والكشف عن مضامينها، ولعل كتاب (الفكاهة في الأدب: أصولها وأنواعها) من أبرز الكتب المؤلفة في هذا الغرض؛ إذْ جمع مؤلفة طائفة ضخمة من النوادر والملح، قسمها إلى أنواع كثيرة (الحوفي، 2001).

وقد أظهر اهتمام علماء الاجتماع والباحثين، الذين ينطلقون من خلفيات سوسيولوجية مباحث مختلفة لهذه الظاهرة، من بينها السياق الاجتماعي للضحك والفكاهة، والعلاقة بين الضحك والدور الاجتماعي للفرد، والشروط السياقية لإنتاج الضحك، ودوره في عملية التخاطب اليومي، وتوظيف الضحك من قبل الأقليات الدينية في صراعها الاجتماعي، إذ أصبحت الفكاهة أداة للتفاعل الاجتماعي؛ فهي تحمل في طياتها، دلالات كثيرة منها: أنها وسيلة لكشف القناع وفضح الواقع، وهي أداة للفت الانتباه وطريق للحظوة، وتستخدم وسيلة لكشف النوايا ونهج الآخر في الحياة، ووسيلة للتحلل من العهد وإنقاذ ماء الوجه.

المقامة الموصلية: هزلية النص ورمزية الخطاب

العبثية الهازلة سمة بارزة في النص المقامي، إلا أنها في حقيقتها عبثية ممنهجة، لها مقولة تنتظمها، ومنها تنطلق حدودها التأويلية، كونها تعتمد رؤى وتطلعات الأديب ونظرته لمجتمعه. الأمر الذي يفترض مجموعة من التساؤلات يطرحها هذا المبحث على النحو الآتي:

- لِم يرتبط نص المقامة بالفكاهة، وما الجامع بينهما؟
- إلام يرتهن التفكه والضحك والهزلية المفرطة في المقامة؟
- ما خصوصية المعجم الفكاهي في مقامات بديع الزمان، وما هي دلالاته؟

إن العودة إلى تعريف المقامة، ينقلنا إلى عصب المشكل، ونقطة تجذره؛ فالمقامة في لسان العرب هي (المجلس)، وهي في الأصل تطلق على المجالس التي يستقبل فيها الخلفاء رجال التقوى للاستماع إلى مواعظهم (ابن منظور، 2003). ثم تطور هذا المدلول ليشمل ألوانا من القصص والمواعظ والأحاديث.

كانت بداية هذا التطور ظهور النموذج الفني، الذي أنشأه بديع الزمان الهمذاني، ومن ثم اندفع الكتاب بعده يحاولون إثبات قدراتهم في هذا المجال، وكان أشهر المقاميين الذين اقتفوا أثر بديع الزمان الحريري (516هـ)، إلا أن بعض المتأخرين قد خرجوا عليها كما فعل الزمخشري (467هـ) الذي أسقط البطل والرواية من مقاماته واكتفى بغاية الوعظ وحدها، وكذلك السيوطي (849هـ) الذي حفلت مقاماته بألوان من المناظرات والمفاضلات، وجاء بعضها في شكل مقالات وصفية نقدية (عوض، 1986).

وقد اتخذت المقامة الفنية التي أبدعها بديع الزمان، شكلًا فنيًّا لم يُسبق إليه، يُطلق على كل حكاية أو أقصوصة بطلها نموذج إنساني مُكدٍ ومتسول، ولها راوٍ يفتح ويدشن حضورها بعبارة مكرورة، وبداية مشهورة يُقال فيها: (حدثنا...).

هذه الرواية المنقطعة السند، تفترض وجود جماعة مولعة بالفكاهة، وراوٍ يتشارك معهم غاية ماكرة. فالفكاهة هنا شعور جماعي تفاعلي، لن يكون له طعم وتكون لَه متعة إلا في مجلس أو وسط اجتماعي يتم تداولها فيه.

ذلك لأن الضحك ظاهرة اجتماعية تفاعلية؛ فالإنسان لا يضحك في حال شعوره بالعزلة، وحين حدوث ذلك يوصف بالجنون؛ فالحديث المضحك بحاجة لوسط اجتماعي يتردد فيه، لأنه غالبا يتلقى تغذية راجعة بتجاوب المتلقين مع الحدث المتضمن للضحك.

في نص المقامة الموصلية تتكشف هذه النية من أول لحظة، حين يفتتح الراوي نص المقامة بعبارته المعتادة: «حدثنا عيسى بن هشام ...» (الهمذاني، 2003، ص.81) إلا أن حدود هذا المجلس المقام فيه الحديث الفكه، لا تحد بمكان ولا زمان، وهي تحمل في طياتها هوية فن أداته المبالغة في التصوير الهزلي إلى حد الخروج عن العرف والسائد والمألوف. وإذن فالأمر يقتضي التمويه، ليكون هذا اللون من الفن وسيلة فاعلة تنقل المتلقي إلى عمق المشهد، حين يستخدمها الأديب لكي يحيل إلى المغزى العام للنص الفكاهي.

وعند تحليل عناصر الخطاب، في ضوء الجو الفكاهي المتخيل، نجدها عند الافتتاحية تفترض وجود راوٍ مهرج هدفه الإضحاك والتسلية الماكرة، التي تحمل في طياتها أقصى درجات التجهيل والتسطيح للعقل الاجتماعي.

وأما المروي لهم: فهم فئة حاضرة للحديث حاضنة له يُفترض أنها تشكل المستقبِل المباشر للحديث الفكه، أو هي الوسط الاجتماعي الذي تشيع فيه.

- فمن هم هؤلاء الجماعة، وما التكوين الطبقي لهم؟

إن الواقع التاريخي والواقع الاجتماعي، يؤكدان مجهولية هذه الفئة التي تند عن المحاكمة، على الرغم من أنها تشيع الحديث الصريح الذي ربما يخدش الحياء وينافي العقل والمنطق البتة، هذه الفكرة موجهة إلى تفكيك البنية الاجتماعية، إذ يتحول المشهد الفكاهي إلى سلوك اجتماعي يفي بأغراض معينة لأناس أسكتوا عقولهم وخضعوا لمنطق العبث والتهريج اللغوي في المقامة.

إن مجرد البحث عن هوية هذه الجماعة، يجعلنا نحيط بمشكل البحث من كثب، ويقدم لنا زاوية جديدة للنظر إلى النص المقامي على وجه الخصوص، وبصفة عامة يمكن أن تطال نصوص التفكه في الوسائط الرقمية بجميع ألوانها: الصوت والصورة، والمكتوب والمسموع، ذلك أن استمرار هذا النمط ينم عن حاجة اجتماعية وتعويض نفسي يتطور مع تطور القوالب الفنية على مر العصور.

واحتساب الضحك على هذه الحالة ظاهرة اجتماعية مجهولة المصدر، تعززه لغة وسلوك شعبي، مقرونين بوعي انفعالي لدى المتلقي؛ إذ له محرضات واقعية يسعى الخطاب الفكه إلى تفكيكها. فالضحك هنا عَرضَا وليس هدفا قائما لذاته، إنه طريقة للنقد والتجريح، لينفذ الخطاب الهزلي إلى الداخل ويتغلغل في النفس، إذ تتفاقم الظروف ويعلو المكر، وتتحول المضحكات إلى انتهاكات صريحة غير مقصودة لذاتها، وإنما يكتنفها (في الغالب) فضول موجه لمكاسب خفية يكشف عنها التأويل العميق للخطاب.

وهذا مما يزيد أهمية الضحك، بوصفه فعلا تداوليًّا جماعيًّا، يتم من خلاله انتقال العدوى النفسية من فرد لآخر، ذلك أن حجم الضحك يزداد وينتشر كلما وجد له صدى، فمن خلال التآمر مع ضاحكين آخرين، تصور المقامة أناسًا لا مرونة في عقولهم وحواسهم، كل ذلك يجري في ظل موقف خيالي محض، يبعد صاحب الخطاب عن شرك الملاحقة، ومحاكمة العقل، ويفسح المجال للتحرر من العقل إلى حد التناقض مع الواقع والتجريح له وتعريضه للنقد اللاذع.

وإذا كان للضحك غاية اجتماعية تصحح الخطأ وتصوب الاعوجاج وتفضح الادعاء والجهل والغرور، فيمكن في ضوء هذا الإطار فهم هزل وسخرية (الإسكندري) بطل المقامات الهمذانية، ليكون من يقع ضحية المزاح الخبيث هو محور الفكاهة، إذ يفترض في ضوء المنطق والتفكير السليم، وجود مرونة في الفكرة تحمي من الانزلاق في خديعة مكشوفة واضحة لا تتطلب إمعانا في الفكر لكي يكتشفها العقل.

وحين نقف مع هذا الثلاثي المرح: أمير المؤلفين الهزليين (بديع الزمان الهمذاني)، وعميد الرواة المتفكهين (عيسى بن هشام) وبطل المكدين (الإسكندري)، فالموقف هنا يتضح بشكل أكثر، لأنه يقدم المبادرة الأولى، والريادة الكاملة، في صورة حركية تنقل كل شيء؛ المادة والصورة، العلة والمعلول، الشاهد والمناسبة. هكذا يخلق النص المقامي سلسلة من المضحكات تتعاقب بالجملة والتفصيل لتنقلنا من المضحك التافه والمسلي، إلى حالة من القبح الفني الملازم للمشهد المقترن بالنصب والاحتيال في المقامة الموصلية بصفة خاصة، وفي باقي المقامات بصفة عامة.

هذا الرأي بُني على اعتبار المشاهد في المقامة غير قابلة للتقليد، وغير قابلة للتحقق على أرض الواقع. حينها يتوقف الضحك، لتتكشف لنا حقيقة المشهد الأول؛ وأنه حالة مزاوجة بين الفن والحياة، وأنه ضرب من الخيال المحض، لكنه مرتبط بجذور عميقة بالواقع الاجتماعي الذي تسعى المقامة إلى تعريته وتشويهه، إلى حد يتحول معه الضحك إلى كبت اجتماعي مفرط، أو ورم متفش في الخيال الشعبي، ليكون المضحك نفسه هو محط النقد والتجريح.

غير أن هذا الضحك الساخر، لا يمكن أن يضحكنا إلا إذا أحدث تذويبا لمشاعر الانفعال مع حدث الموت في المشهد الأول، والخوف من الغرق في المشهد الثاني من المقامة نفسها. وأما عن النيل من المقدس بانتهاك حرمة الميت، والعبث بالصلاة، فلا يمكن تجاوزهما إلا بالنظر إلى عوارض التردي والسقوط والانحلال المتفشي في المجتمع. وحينئذ سيتحول الضحك البريء إلى سخرية لاذعة، توقفنا على مظاهر التفسخ الخُلقي الذي يتفشى في السرد.

ويدهشنا أن جل الأحداث وأشدها هزلا، تظهر في المشهدين الفكهين مرتبطة بموت فردي (في المشهد الأول) لكنه مصير محتوم ينتظر الجميع، والآخر موت جماعي (في المشهد الثاني)، بمواجهة خطر السيل وهو كارثة جماعية، إلا أن الإسكندري ببراعة الأسلوب يجعل ضحاياه، ينفصلون عن هذا الشعور ويسجدون في صلاتهم مطمئنين لإمام الهزلين، حين تنطلي عليهم الحيلة، وتلبسهم الخديعة فيسجدون خاشعين ثم ينسل من بينهم مع صاحبه (عيسى بن هشام)؛ ليتركنا نقف على هذا المنظر المثير للعجب، وليصنع كل واحد منا نهاية تتوافق مع نظرته للموقف.

هكذا ينقلب المشهد من فعل مضحك إلى نقد اجتماعي، بعد أن يتوقف العقل برهة يتأمل الموقف بروية يشدها في المقام الأول سذاجة العوام، ثم وقاحة الإسكندري في قدرته على التلاعب والمكر والخديعة. وفي الحالتين كلتيهما نجد الراوي قد شغلنا عن اللطم والندب في مشهد الميت، وعن الخوف والهرب في مشهد السيل، إلى حالة من التبلد وعدم المبالاة، بما يتوافق مع النظرة السلبية للواقع الاجتماعي المحبط.

المكونات السردية في المقامة الموصلية: مكاشفات الخيال وفكاهة السرد

نروم في هذا المبحث الكشف عن إمكانات الفضاء السردي، في ضوء سيطرة نزعة الفكاهة، وتفاعلها مع عناصر القصة والخطاب. وفقا لما يلي:

الزمن الفكاهي:

قدم السارد أنموذجًا فريدًا للزمن، من جهة علاقة التسلسل الزمني، بالتتابع المنطقي للأحداث، في قالب سردي فكاهي يعزز سمة الغرابة وسمة اللامعقول في بناء المقامة.

إذ المعروف في ترتيب زمن القصة أنه يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في زمن واحد، لكن الخطاب ملزم بأن يرتبها ترتيبًا متتاليًا، إذ يأتي الواحد منها تلو الآخر، هذا ما حكاه (لحمداني، 2000) في سياق حديثه عن « مفارقة زمن السرد مع زمن القصة» (ص.73). وقوله» عندما لا يتطابق نظام السرد من نظام القصة فإننا نقول إن الراوي يولد مفارقات سردية» (ص.74).

وفي ضوء هذا يتضح لنا مفارقة التخطيط الزمني، الذي يعمل على التشكيك في صحة وقوع هذه الأحداث في المقامة الموصلية. ذلك أن المهلة المضروبة لأهل الميت، إلى أن يعود ميتهم للحياة بعد يومين، ثم زيادة المهلة يوما ثالثًا، هذا التراخي الزمني لا يتوافق مع الواقع، فمن المستحيل أن يبقى الميت ثلاثة أيام دون أن يفسد جسده، بظهور تغييرات يدرك القوم خلالها استحالة عودته للحياة... ومن هنا فهذا الزمن لا يتحقق إلا في

عالم القص، وهو عالم وهمي تتسع لحظاته لكل ما يقوله السارد، وما يختزله في عدد من الملفوظات.

وعلى العكس من ذلك في حادث السيل، يتسع الزمن السردي ويطول لذبح بقرة، والزواج من جارية، ثم الدخول في صلاة طويلة الركعات، والسجدات، لينسل الإسكندري من بين المصلين هذا كله يحدث في زمن يسير لا يتجاوز مدة جريان السيل. إن الخط الزمني الذي تنتهجه المقامة، لا يمكن أن يتحقق على أرض الواقع، وكل ما وقع من حذف وتمديد لزمن السرد، مقبول في مقام الفكاهة وإن كان مخالفا لمنطق العقل.

ومن هنا يظهر لنا أن اللعب بالزمن داخل السرد هو عمل جمالي، يتفاعل مع المغزى الفكاهي للخطاب. ذلك أن المقامة بوصفها سردًا خياليًا أنشأت لها كيانًا معرفيًّا حرًّا مستقلاً عن عالم المعرفة، أي أن ما يخص عالم القص لا يمكن انتزاعه ونقله إلى السياق الاجتماعي العام.

وبناء على تلك الخصيصة فإن سلسلة الأحداث المترابطة زمنيا، تتم عبر آليات اللغة، وبقوانين بناء خاصة لا تخضع لقوانين الزمن الواقعي. وفقا لذلك يمكن أن نتساءل: ما الذي يزداد، وما الذي يتقلص؟ ذلك أن الزمن السردي يرتبط بالحركة ويتماهى معها فمع تدفق السيل يتسارع الزمن، وتبعا لذلك يقل الوصف ويتسارع السرد. وعلى العكس من ذلك في المشهد الأول، إذ يقابل مراسم دفن الميت تباطؤ حركة السرد مع تدفق الوصف، وكل هذه التقنيات تخدم الغرض الفكاهي للمقامة.

المكان الفكاهي:

يشير عنوان المقامة الموصلية، إلى الفضاء السردي الذي تدور فيه الأحداث؛ فالمقامة سميت بالموصلية لأن بطلها جاء هاربا من الموصل إلى بعض قراها، لكنها لم تحدد المكان الذي جرت فيه الأحداث. هذا مما يضعف فكرة وقوع الحدث ويحيله ضربا من الخيال، الأمر الذي يخفف من الرقابة المتوقعة حين تروى المقامة في مكان محدد، وتسفر أحداثها عن وصف جارح لكل من ينتسب للمكان، حين يسمهم الراوي بفرط الغباء وتفاهة الفكرة. وإذن العنصر المكاني لا يتكئ على وقائع وأحداث حقيقية، وإنما يؤطر لأعمال سرد خيالية، وبهذا استطاع المؤلف أن يتجاوز (نسبيا) القيود المفروضة عليه.

يؤيد هذا الرأي ما تنزع إليه دراسة (بكر، 1998) من تحديد لوظائف المكان في مقامات الهمذاني، إذ حصرها في عدة زوايا لعل أبرزها، تأطير الأحداث بإيجاد بيئة وواقع اجتماعي ملائمين لطبيعة الأحداث، مما يوهم بواقعية السرد، وهو ما لم يتحقق في المقامة الموصلية البتة، فالمكان الفكاهي مجهول المعالم، وإن كان محددًا بقربه من الموصل، فهو

مكان خيالي لا يتجاوز خشبة مسرح الأحداث، وخلفيته مجهولة، تبعد السرد عن الواقعية، وتنأى بالراوي والمؤلف عن المساءلة. (ص. 104).

الشخصية الفكاهية:

هناك شخصيتان مركزيتان، تظهران بشكل مستمر في كل مقامة، هما: الراوي عيسى بن هشام، والبطل المكدي أبو الفتح الإسكندري، وأما باقي الشخصيات، فهي هامشية غاية وجودها إكمال الدور الذي تؤديه، ولذلك لا ينشغل الراوي بذكر أوصافها وأسمائها، وإنما يركز على السمة البارزة في سلوكها.

كثيرا ما سعى النقاد إلى استبطان النموذج الإنساني الضاحك في المقامات، وقد أسفرت تلك الجهود عن أبحاث مهمة، أوجدت تشابها بين النموذج الدرامي في المقامة والنموذج السائد في الكوميديا الحديثة؛ وذلك لأن البطل في المقامات يؤدي أدواراً متنوعة مختلفة (أعمى، متسول، شيخ، لص... الخ).

ومن هنا وجد (بن تميم، 2003) أن بطل المقامات الهمذانية يجمع نموذج الشخصية الكوميدية، كما أنه أشار إلى تحول شخصية الراوي في بعض المقامات إلى ممثل آخر مشارك للبطل في الدور. ومن أجل ذلك كان ربطه بين الشخصية الرئيسة (أبو الفتح) والراوي (عيسى بن هشام) يقوم على ترسيخ الظاهرة الدرامية، ويفترض أنهما ثنائي مرح، وممثلان للدور الفكاهي، يتقاربان في دورهما مع الثنائي المرح (سكابانا وسغانارل) في أنهما يقومان بالألعاب الماكرة والحيل الذكية (ص. 172).

وهذا ما دفع (الراعي، د.ت) إلى القول إن المقامات تتشابه مع كوميديا الأمزجة، ووجه المقارنة بينهما قائم على المبالغة المفرطة في تصوير الشخصية الضاحكة، بشكل أقرب ما يكون إلى الفن الكاريكاتيري القائم على تضخيم السلوك، وهذا ما دفعه إلى القول إن النموذج الإنساني في مقامات الهمذاني تكتمل صورته من خلال استبطان المقامات كلها، وليس في كل واحدة منفصلة عن الأخرى. لقد حلل (الراعي، د.ت) شخصية بطل المقامات بصفة عامة على أنه:

«نموذج إنساني يجسد طائفة المكدين والشطار والصعاليك؛ فهو بصفة عامة رجل ذكي، حاضر البديهة، واسع المعرفة، يأخذ من كل علم بطرف، حاضر النكتة، عميق السخرية، واسع الحيلة، بضاعته في الأغلب في لسانه، يجيد النثر والنظم، وهما وسيلته في الكدية» (ص172).

على أننا نرى أن البطل في المقامة الموصلية قد تحول إلى مهرج، حين عمل على إيقاف الميت ثم تركه يسقط وقال: (الهمذاني، 2003).

« قوموا بنا إليه. ثم حدر التمائم عن يده، وحل العمائم عن جسده. وقال: أنيموه على وجهه فأنيم، ثم قال: أقيموه على رجليه فأقيم، ثم قال: خلوا عن يديه فسقط راسيا، وطن الإسكندري بفيه. وقال: هو ميت كيف أحييه» (ص. 81).

وكذلك الحال في المشهد الثاني حين ترك المصلين ساجدين وانسل من بينهم، مما يؤكد دناءة سلوك البطل والراوي معا، هذا ما حكاه راوي المقامة الموصلية قائلا: (الهمذاني، 2003).

« وقام للركعة الأولى فانتصب انتصاب الجذع، حتى شكوا وجع الضلع، وسجد، حتى ظنوا أنه قد هجد، ولم يشجعوا لرفع الرؤوس، حتى كبر للجلوس، ثم عاد إلى السجدة الثانية وأومأ إليّ فأخذنا الوادي، وتركنا القوم ساجدين لا نعلم ما صنع الدهر بهم...» (ص.82)

هذا السلوك هو السلوك الظاهر نفسه في المقامة البغدادية، وهي المقامة الثانية عشرة (الهمذاني، 2003)، إذ جاء دور (الإسكندري) فيها وصوليا يستلذ بالوقوف والتفرج على السوادي المسكين وهو يتلقى الصفع واللكم، بعد أن تركه دون أن يدفع قيمة الطعام الذي دعاه إليه في المطعم (ص. 51). غير أن السلوك الانتهازي في المقامة الموصلية مبالغ فيه، إذ يستلذ البطل بالهرب ويترك المصلين يواجهون مصير الغرق بالسيل.

من هنا نلمس أن شخصية البطل المضحك تتطور تقنياتها بحسب تطور المشاهد التي تظهر فيها، بغض النظر عن مواقف ظهورها مما يجعل منها مفتاحا مهما لدراسة فلسفة الفكاهة والضحك في المجتمع العربي في العصر الذي كتبت فيه المقامات.

إذ يمكننا القول إن البطل في المقامة الموصلية، شخصية تصور عيوب ونواقص المجتمع في قالب كاريكاتيري، يجعل من العيوب والنواقص مادة للضحك والتفكه، ولعل أصدق وصف لشخصية الإسكندري هو ما قاله (كيلطو، 2016) بأنها « مجموع من الممكنات يستطيع حسب هواه، إخراجها إلى الفعل واحدا بعد الآخر» (ص.23) ولعل هذا الوصف أقرب ما يكون إلى التجليات المتعددة بتعدد المقامات نفسها.

وفي الوقت نفسه نلمس الاشتراك المعنوي بين الراوي والبطل، حين يبدأ روايته بقوله: «لما قفلنا من الموصل، وهممنا بالمنزل، وملكت علينا القافلة، وأخذ منا الرحل والراحلة، جرت بي الحشاشة إلى بعض قراها، ومعي الإسكندري أبو الفتح» (الهمذاني، ص.80).

هذا المقطع يتضمن اعترافا من الراوي (عيسى بن هشام) مشاركته الإسكندري في الغش والخداع، وهو إعلان يحط من قيمته الأخلاقية، ويرفع من قيمته الأدبية راويًا محترفًا، وطرفًا من ثنائي فكاهي التزم النقل الأمين وإن تطلب الأمر البوح بخفايا سلوكه الماكر وممارساته المنافية للأخلاق.

فالأمر يتطلب النظر إليه ممارسا محتالا داخل القص، مع أنه راو ثقة يعتمد عليه ويتكل عليه في النقل، وكونه مشارك في الأحدث يعني أنه يتحمل مع الإسكندري تبعات السلوك المشين الذي ينهجه الإسكندري في الاحتيال، لأنه يتبعه بل يطلب منه الحيلة صراحة في قوله: « فقلتُ أين نحن من الحيلة؟ فقال: (الإسكندري) يكفي الله...» (الهمذاني، ص.80).

إن الوصف الذي قدمه البحث لكل من الراوي المشارك في الأحداث والبطل المكدي، يجب ألا يشغلنا عن الوصف المشترك لضحاياهما؛ فهم يتحلون بالسذاجة وفرط الغباء، الذي أمكن من الإيقاع بهم.

التقابل السلوكي: تضاد السلوك وتداعي المضحك

ينبغي القول إن التقابلات التي يسعى هذا المبحث إلى استنباطها، لا تقتضي التعارض والتناقض أو الصراع؛ بل لها مسلك إيجابي، يتقارب مع ما أرساه (إيكو، 2001) في سياق استيعابه الاختلافات المنتجة للمعنى.

وفقا لما ذكره (إيكو، 1996) من المعروف أن التأويل حين ينهض على الاختلاف، ينقل معارفنا إلى وحدات معنوية صغرى «معانم» لا يتحقق وجودها إلا من خلال مقابلاتها مع عنصر آخر، ينخرط معها في علاقة جدلية، ومن البديهي أن الاختلافات التي يصطنعها البحث قائمة على جدلية الحضور والغياب، فهي تنخرط في شبكة من الانحرافات، تتأسس على مبدأ الاختلاف، وتمنع حدوث تعارض بين الثنائيات، مما يسمح بظهور وظيفة سيميائية تؤسس لتأويل مضاعف يدعم فكرة التعاضد التأويلي الذي يتزعمه هذا البحث.

ضمن هذا الإطار يمكن أن نكشف عن رفاهية اللغة في المقامة الموصلية، الأمر الذي يخفف من تقشف الحياة الاجتماعية وشظف العيش. كل ذلك جاء في إطار معجمي تقابلي يصطنعه البحث، ليكشف عن مقاومة مرحة لكل ما يشق على الإنسان.

عن طريق اللغة عالجت المقامة الأفكار المريبة، والمواقف الصعبة، معالجة ذكية حملت طابعا فكاهيا وسخرية اجتماعية، وتناقضا سلوكيا نستشفه من خلال البحث في الثنائيات الآتية:

1. الألم / اللذة:

ارتبط مفهوم الألم بمعنى الوجع الذي يصحب الحالة المرضية (وهبة، 1998). لكن هناك حالات يكون فيها الألم مدعاة للذة والمتعة؛ وعلى سبيل المثال: في المقامة الموصلية سببت المعابثات التي يمارسها الإسكندري جرحًا للمتلقين في المجلس المقامي، فلجؤوا إلى مداراته بالتخفي وراء الضحك، بعد أن كشف السرد عن التناقض الحاصل بين أقوال الإسكندري وأفعاله.

كأن ظاهر الإمتاع يخفي الألم، ولدينا عبارات كثيرة تظهر فتنة السرد الفكاهي، وإن كانت هي في باطنها تبحث عن التناقض بين الذات ومحيطها؛ فالسخرية في عمقها تُخفي سخطًا ورفضًا، واللجوء إليها يعكس استسلامًا وانهيارًا للقيم، أوهي كما يقول (ناصف، 1997)، حين استبطن المقامة الموصلية:

« تنافس الانهيار والإضحاك معا ثم اختلطا اختلاطًا يصعب فضه، فإذا أصاب القارئ الحرج تداعي إلى ذهنه الضحك، وأصبح الضحك لازمة من اللوازم المطلوبة لقول كل شيء جارح ومهين». (ص: 54).

ليس من المهم أن يكون الموقف خطيرًا أو يسيرًا إذا عرض لنا عرضًا يسكت فينا الانفعال والألم، وإذن فالضحك في ذاته تطهير نفسي، أو سلوك طبيعي للتخلص من التبكيت الحاصل في انتهاك المقدس. ولا يجب أن نغفل عما يفعله الحس الموسيقي في اللفظ من تخفيف لحدة المشهد، ومعناه الباطني يمتد إلى تطهير المجتمع، وكذلك المجلس من الكبت الاجتماعي الناتج عن الحرمان والتسلط.

2. الإمكان والامتناع:

بين الممكن والممتنع والمحال أقام بديع الزمان عالما مسيجًا بسياج الفكاهة، مقصورًا عليها، مما جنبه المساءلة والمحاسبة. فعمد إلى الملهاة التي تعمل على تضخيم السلوك القبيح بشكل يخالف الواقع إلى حد التشويه.

الأمر الذي من شأنه تسليط الضوء على السلوك المنحرف بعد تضخيمه بشكل ينفر منه، ولعل الموقف هنا يخفف من حدة المواجهة ومباشرة الموضوع حين نضعه في دائرة الإمكان، ذلك أن السرد المقامي صورة تجسد الواقع لكنها لا تتطابق معه.

هكذا كانت المقامة قناة يعبر بها بديع الزمان إلى عوالم الإمكان والامتناع، ليمرر بعض المواقف الساخنة خصوصًا ما يتعلق بانتهاك المحرمات، ويمكن أن نعتبر هزله في هذا الموضع ضربا من الممتنع الحصول في الواقع، لتتكشف لنا حقائق ذلك من خلال

تحليل عوالم المقامة الموصلية، إذ نجد أن العلاقة بين الزمن والحدث توقعه في دائرة الممتنع؛ لأن سرعة تدفق السيل، والزمن الذي يستنفده أقصر بكثير من أن يتسع للأحداث التي وقعت. وهو ما يمكن أن نصطلح على تسميته بـ (خيالات المسرح)، ونقصد بها اللامعقول في التصوير والوصف، كذلك الحال في المهلة المضروبة كي يحيى الميت، هي ممكنة في فضاء القص ممتنعة في الواقع.

3. الانبساط / الانطواء:

يمكننا تفسير هذا الثنائي اللفظي من خلال التحليل النفسي، تبعا لتغلب إحدى الوظائف الأربع على الأخرى «الإحساس، الوجدان، التفكير والحدس» (وهبة،1998، ص.93). وأهم سمات المنبسط هي عامل المرونة، الذي يوجه سلوكه بطريقة تلقائية مباشرة إلى أقرب الوسائل إقناعا لمن حوله وأسرعها تحققًا، مما يكسبه القبول والإعجاب من قبل عامة الناس.

والانبساط في المقامة، سلوك فردي ينطبق على (الإسكندري)؛ لأنه يلائم بسرعة بين المواقف الطارئة، ويحقق التوافق عن طريق التعويض النفسي، والتوازن الانفعالي.

وأما الانطواء، فهو سلوك الجماعة في المشهدين اللذين تشكلت منهما المقامة، ويلازم الانطواء بلادة الفهم، وتأخر الاستجابة للمواقف، ومن هنا ندرك أن أحد أسباب الجهل العزلة الاجتماعية. ندرك ذلك من المكان الذي دارت فيه أحداث المقامة، وهي إحدى القرى النائية في الموصل. ويعزز هذا السلوك فرصة، للإفصاح عن حالة من الوهم والخديعة تتجسد عبر غرابة في الطرح تناسب التفكه في المجلس المقامي؛ ولذلك جاء وصف هؤلاء القوم ممعنًا في البدائية والتخلف الحضاري، إذ تستعبدهم عادات خرافية تنافي العقل والفكر، وتقنعهم بممارسة السحر والشعوذة، وكأن الكاتب بذلك يريد أن يفتح نافذة تنوير من خلال سرده. هذا يستدعي ثنائية أخرى هي:

4. الغباء /الفطنة:

ومردها فرط غباء العامة، وشدة دهاء الإسكندري في الحيلة التي ابتدعها؛ ذلك أن الميت لا يقف، ولا يعود للحياة، والأمر لا يفتقر إلى دليل. فلم صدقوا ذلك؟ هل لديهم نقص في فهم الإواليات (الأبجديات) وهي المعارف المتعارف عليها في حال الميت، أم لديهم عيوب في تركيب العقل تجعله يخطئ في فهم الحقائق؟

كل ذلك مستبعد تمامًا وإنما ما يمكن التصديق به هو أنهم مولعون بالخرافة والوهم، سلوكهم الدروشة والجهل بالدين، مما سهل خداعهم دون الحاجة إلى استخدام أساليب الإقناع المنطقية، فلديهم مع قابلية الإيحاء ضعف العقل وضعف القدرة على النقد والتمييز والتأمل ...

الأمر الذي هيأ لهم إدمان التفكير الخرافي، ومنشؤه القلاقل وعدم انتشار العلم، ومما ساعد على انتشار الخرافة احتماؤها وراء مفاهيم دينية تستتر خلفها؛ ذلك أن « التفكير الخرافي يغلب عليه أنه غيبي وميتافيزيقي، يرتبط بأمور خارقة كالأرواح والشياطين والسحر» (عيسوي، 194). ومن الغريب أن المقامة تخالف السائد من أن تصديق الخرافة يكون لدى النساء أكثر من الرجال، فما هي الخرافات التي سعى الإسكندري إلى استغلالها، وجعل عِلْيَةَ القوم ورجالاتهم يؤمنون بها، وكيف نجح في الترويج لها؟

قبل الإجابة عن السؤال نتعرض لشخصية المشعوذ، لما لها من أثر في الجماعة؛ لذا سعى الإسكندري لتقمصها ليسلب منهم الأموال، وهو أمر يقع من عامة الناس وخاصتهم على حد السواء.

تلك ممارسات لا تستند إلى تسويغ عقلي، ولا تخضع لأي مفهوم علمي، وعلى ذلك فالمقامة تعري العقلية الخرافية، وهي التي تؤمن أن للخرافة دورًا بارزًا في تفسير الأحداث.

والملاحظ أن الخرافات تنتشر أكثر ما تنتشر في الأوساط المحرومة؛ إذ تجد فيها سبيلا لتخفيف آلامها، وتبعث فيها الأمل، والخلاص من الحرمان، وتظهر الخرافة أكثر ما تظهر في أوقات الخوف، وخاصة الخوف الجماعي، وفي أوقات الكوارث والسيول والنكبات على نحو ما حصل في المشهدين معًا (حادث الموت/ حادث السيل).

من المهم الإشارة إلى أن الإيديولوجية المرتبطة بالعمل الأدبي لا ترتبط بما يقوله النص، بل نجدها في جوانب خفية صامتة نشعر بها في فجوات النص وأبعاده الغائبة، ولهذا يقترح ماشيري لإظهار المضمر الأيديولوجي الإلمام بالسياق التاريخي الذي قيل فيه (الأزدي، 1997)، الأمر الذي يمكن أن نستشف منه طبيعة تفكير الطبقة العامة في الزمن الذي كتبت فيه المقامة، مما يقتضي البحث عن أسباب غياب المنطق وبرهان العقل.

5. الحضور / الغياب:

الانحلال والتفسخ الأخلاقي في المقامة، يشكل غيابا للقيم الخلقية وحضورًا لضدها، ولو رجعنا إلى معنى الانحلال، فهو يعني الميلان والخروج عن الخط المستقيم، أي الخروج عن ضوابط الدين والشريعة. (ابن منظور، 2003)

ومن خلال مقابلة حضور الانحلال الخلقي وغياب القيم والمبادئ الفاضلة، نحاول التعرف على أسباب الانحلال الخلقي في المقامة، ومنها: (تفشي الجهل، وضعف العقيدة، والبطالة والفراغ).

ممـا يعنـي تضافـر سلسـلة مـن الضغـوط الداخليـة والخارجيـة، إلا أنـه ثمـة أسـباب غامضـة ثاويـة فـي أعمـاق النـص، وهـي علـى قـدر كبيـر مـن الحضـور فـي الذاكـرة الجماعيـة؛ ولهـذا يجـب أن نميـز بيـن نوعيـن مـن العلاقـات داخـل النـص؛ الأولـى حضوريـة، والأخـرى غيابيـة (تـودروف، 1987). إذ يواجـه النـص سـلطة داخليـة تتمثـل فـي اللغـة، وخارجيـة تضطـره إلـى المراوغـة وإقصـاء المباشـرة فـي الطـرح والتصويـر. ذلـك أن الهـدف الجمالـي يتطلـب الاسـتغناء بالتلميـح عـن التصريـح، وهنـا يقـع علـى عاتـق القـارئ إجـراء حفريـات معرفيـة داخـل النـص بحثًـا عـن المغيـب والمقمـوع، مرتكـزًا علـى السـياق التاريخـي الـذي كتـب فيـه النـص. ومـا يلامسـه مـن مقـدس مـن جهـة وخطـر وممنـوع مـن جهـة أخـرى.

إن تقمـص بعـض السـمات المتخيلـة لشـخص رجـل الديـن، وهـو مـا يعـرف بـ «التقمـص الوجداني»(وهبـة، 1989)، وجـدت لهـا قبـولًا حسنًـا لـدى العامـة، فهـذه الشـخصية يكثـر الانخداع بهـا، إلا أن الدخـول مـن مظهـر الديـن تـرك سلسـلة مـن التشـويهات علـى شـخصية البطـل، وتـرك حساسـية لـدى المسـتقبل وتلقيـه علـى مختلـف المسـتويات داخـل المجلـس الـذي رويـت فيـه المقامـة، وخارجهـا علـى مسـتوى القـارئ الضمنـي، والـدور الـذي يؤديـه فـي عمليـة التلقـي.

وفـق هـذا المنـزع تظهـر قيمـة (التنـاص الهزلـي) حيـن يحـدث تعالـق مـع نـص دينـي بذبـح بقـرة صفـراء ومعـروف علاقـة هـذا الحـدث بقصـة موسـى عليـه السـلام، هـذا التعالـق يتبنـاه الكثيـر مـن النـوادر والمُلـح علـى سـبيل التصريـح بمـا يتـم مـن اسـتغلال الديـن فـي سـبيل الحصـول علـى متـع ماديـة متخفيًـا بقنـاع الصـلاح، وقـد جـاء هـذا السـرد وسـيلة لكشـف القنـاع وإزالـة الزيـف وفضـح الذيـن يخفـون مطامـع ماديـة هابطـة، ومتعـة جنسـية مسـتترين بقنـاع الديـن. ليشـهد توظيفـه للتنـاص الدينـي، علـى خطـورة الانفصـال عـن المضمـون الشـرعي، الأمـر الـذي يجعـل النـص الشـرعيّ منفصـلًا عـن الوقـع الاجتماعـي.

مـن جهـة أخـرى يمكـن أن نـدرك مظاهـر غيـاب الوعـي أو تهميـش العقـل، التـي تتجلـى فـي التصديـق ببعـث الميـت، وأن ذبـح بقـرة صفـراء والصـلاة خلـف الإسـكندري وزواجـه مـن جاريـة حسـناء يوقـف جريـان السـيل ويبعـد الخطـر المحـدق بهـم. هـذه الممارسـات جميعهـا تشـي بتهافـت المنطـق وضعـف الفكـرة، وهـي نتيجـة مباشـرة أو غيـر مباشـرة لسـطوة القمـع والاسـتلاب، إذ تشـير العديـد مـن الدراسـات السـيكولوجية الحديثـة إلـى أن زيـادة تمركـز السـلطة وهيمنتهـا علـى جميـع المرافـق الحياتيـة والاقتصاديـة والثقافيـة، يقـود إلـى إضعـاف الإبـداع الثقافـي، إذا هـي مارسـت القمـع والاسـتلاب وذلـك لاقتـران الإبـداع بالحريـة (فرويـد، 1981).

إن الحالـة التـي أدخـل بهـا الإسـكندري عـوام النـاس فـي مشـهد السـيل، تتماشـى مـع مفهـوم (الجـذب) بالمفهـوم الصوفـي، وهـي حالـة مـن أحـوال الاتصـال الروحـي، يغيـب فيهـا القلـب عـن علـم مـا يجـري مـن أحـوال الخلـق وتغشـاه غبطـة شـاملة، بحصـول اتصـال روحانـي يحصـل

بمقتضى تعلق وجداني، وتمازج روحي (الكاشاني، 1992). في هذا السياق حكى السارد على لسان الإسكندري قوله (الهمذاني، 2003)

« وقام إلى الركعتين يصليهما وقال: يا قوم احفظوا أنفسكم لا يقع منكم في القيام كبو، أو في الركوع هفو، أو في السجود سهو، أو في القعود لغو، فمتى سهونا خرج أملنا عاطلا، وذهب عملنا باطلا، واصبروا على الركعتين فمسافتهما طويلة» (ص:82)

فهل غاية الخطاب هنا السخرية والتهكم بالدين أم تخليص العقول من الفهم الزائف للدين؟ وفق هذا الفهم نجد أن النص قد مارس عملية تغييب قصدي لكثير من العناصر الحضورية في الخطاب، مسلطا الضوء على مظاهر لا وعي (محنط) وثقافة سمعية، تكتفي بالتقاط المرئيات والأحداث والأشخاص دونما إعمال للفكر وتأويل للمواقف.

أخيرا نشير إلى أن التقابل، الذي طرحه هذا المبحث، هو ضرب من التورية، سبيله أن يذكر الشيء على سبيل الهزل واللعب والمباسطة، ويقصد به أمر آخر، بغية إحداث تواصل اجتماعي، بين الأفراد والشرائح الاجتماعية المختلفة، هذا الاستعمال المزدوج يرد في مستويات متباينة، على مستوى ثقافة بأكملها، أو على مستوى المتن الواحد أو النص الواحد. مما يمهد للبحث عن القيم الفكرية الكامنة في النص في ظل هذا التقابل السلوكي.

التجانس اللفظي والمعنوي، مسوغاته ووظائفه في الخطاب الفكاهي:

لو تفحصنا المتن الحكائي، فإننا نجد المستويات التعبيرية قد وقعت تحت سلطة القمع الداخلي، المنتج لصيغ تعبيرية تلزم إيقاعًا محددًا. وهي رد فعل طبيعية بسبب التسلط الخارجي. ولكن في ظل التجانس اللفظي وما يمارسه من سلطة داخل النص، يمكن أن نبحث عن وظيفة للغة محققة الدور الفكاهي الذي تضطلع به المقامات.

يرى(السعافين، 1987) أن للمقامة لغة خاصة فائقة في تحقيق ملامحها الدرامية، ونحن نتفق معه في الرأي ونرى أن الحس الدرامي لازمة من لوازم البانوراما الضاحكة في سرد المقامات، وبصفة عامة هو يقول: إن اللغة في المقامة « تحمل طاقة حركية درامية لا تقف عند حدود إظهار القدرة اللغوية.» (ص: 188).

فهذه الظاهرة الحركية تزاوج بين رشاقة الحركة اللغوية، بما يتفق مع رشاقة حركة الإسكندري وعيسى بن هشام حين انسلّا هاربَيْنِ من بين صفوف المصلينَ.

إن ما يحدثه التجانس اللفظي من إيقاع صوتي رشيق، هدفه إحداث تزاوج بين رشاقة القول والفعل، ويمكن أن نلمس هذا المنزع في قول الإسكندري: « وقام للركعة الأولى فانتصب انتصاب الجذع، حتى شكوا وجع الضلع، وسجد حتى ظنوا أنه قد هجد ولم

يشجعوا لرفع الرؤوس، حتى كبر للجلوس، ثم عاد إلى السجدة الثانية أومأ إليّ فأخذنا الوادي»(الهمذاني، 2003، ص:82). لقد جاءت الجمل بمثابة امتداد زماني على مستوى الفعل، سريعة ومتوازنة على مستوى السرد.

وإذا كان زمن السرد أقصر من زمن الفعل في هذا المشهد في امتداده لمدى غير معلوم، إلا أنه يفضي إلى نهاية غير محددة تفسح المجال لتوقع النهاية المفتوحة للمقامة:

- هل داهم السيل أهل القرية، وغرقوا؟ هذه نهاية محسومة
- هل انحرف عنهم السيل ونجوا، فظنوا أنها بركة الإسكندري؟ كل ذلك ممكن الحدوث ومخطط له، وفي جميع الأحوال كسب الإسكندري الجولة!!

وحتى لا ينكسر الإيقاع الحركي الرشيق، الذي أسس له السارد، منذ مطلع المقامة، ختمها بأبيات شعرية تخفف من حدة الموقف لدى المتلقي، الذي ما يزال السارد يتطلع إليه لتهشيم تلك الصورة البشعة أمام الاستغلال وسوء الخلق، فكأن الاستغفار والاعتراف بالذنب كفيل بالتخفيف من حدة التوتر!

والجدير بالذكر أن اللغة هنا تقف شخصية درامية أخرى مساندة للراوي والبطل كليهما، بقصدية مرسومة، ودلالة خفية مشحونة بالألغاز والمجازات، فهي تقف لتواجه السلوك (نفسي - اجتماعي) الإنساني المنحرف، وتخفف من حدته في البيتين الشعريين اللذين ختمت بهما المقامة (الهمذاني، 2003، ص.83).

لله غفـــــــلة قوم فتحتها بالهوينـــى

فاكتلت خيرا عليهم وكلـت زورا ومينا

ومما سبق يمكن أن نخلص إلى أن التأثير النفسي الناشئ عن سلطان الكلمة وسحر البلاغة في المقامة، يتجلى في التوظيف المبدع للمحسنات اللفظية وعلى رأسها:

- الإيقاع الموسيقي ومنشؤه التناغم الصوتي الناتج عن التوازن بين العبارات في النص كقوله: «سَخُن ماؤه ليُغسل، وهُيئ تابوته ليُحمل» (الهمذاني، ص80).
- التجانس اللفظي ومقتضاه الجرس الصوتي الناتج عن تقارب الألفاظ مثل (سَخلة – نَخلة)، (العمائم – التمائم). مما يهيئ للخروج عن المألوف قولا وفعلا، هكذا تظل لغة المقامة عصية على السرد التفصيلي، سامية سمو الشعر، متعالية عليهما معًا.
- التجاور اللفظي للكلمات إذ تستدعي الألفاظ بعضها بعضا في حال تعاقب مستمر،

كقولـه: «أنيمـوه علـى وجهـه فأُنيـم، ثـمّ قـال: أَقيمـوه علـى رجليـهِ فأُقيـم.» (الهمذانـي، 81، 2003). وهـذا الملفـوظ فـي جوهـره يحمـل حيـرة سـاخرة، أو سـخرية حائـرة، أو سـلوكًا بهلوانيًّـا لا يخلـو مـن إرادة التلفيـق، والتخفيـف مـن حـدة الاعتـداء علـى حرمـة الميـت، فهـذا الظُـرف الفاضـح لا يقـع إلا فـي ثنايـا اللغـة، وهـو يحيـل إلـى مشـهد مسـرحي عبثـي لا وجـود لـه علـى أرض الواقـع.

- السـجع، ومنـه يسـتمد النـص هيبـة الكلـم، المعفـى عـن الجـدل والحجـاج، مكتفيًـا بجدليـة التجانـس الصوتـي وجديتـه عـن كل وقفـة فـي أواخـر الجمـل، ولـكل لقطـة سـجعة خاصـة تناسـب محتواهـا، وتثـري موسـيقاها، كمـا نلاحـظ – مثـلا- فـي التـزام هـاء الجمـع ونـون النسـوة فـي مشـهد النائحـات علـى الميـت؛ فالمشـهد يجعلـك تقـف علـى نسـاء» نشـرن شـعورهن، يضربـن صدورهـن، وجَـددن عقودهـن، يلطمـن خدودهـن» (الهمذانـي، 80 ،2003). يخـدم هـذا المشـهد لغـة السـجع التـي تحيـل إلـى أزمـة متجذرة علـى مسـتوى العقـل، وعلـى مسـتوى اللغـة، فـي زمـن ظهـرت فيـه الحاجـة إلـى التحـول عـن لغـة الشـعر إلـى لغـة سـردية، تنـم عـن موهبـة عاليـة، وحـس فنـي تتماسـك فيـه العبـارات ويأخـذ بعضهـا بزمـام بعـض. كل ذلـك أحـدث غرابـة فـي التشـكيل السـردي، نمّـت مشـاعر الفكاهـة، وعـزّزت الفضـول تجـاه النـص.

خاتمة :

تتلخـص أبـرز منجـزات هـذه الدراسـة فـي توظيـف الآراء الفلسـفية للفكاهـة والضحـك، التـي عُرضـت فـي المدخـل التنظيـري، لتعميـق الأبعـاد النفسـية والاجتماعيـة، واكتشـاف الـدلالات الرمزيـة فـي المقامـة الموصليـة، وغايتهـا مـن ذلـك التعمـق فـي خفايـا المضحـك تأمـلًا وتفكيـرًا.

إلا أن جهدهـا الأمثـل يتمثـل فـي إدخـال جملـة التقابـلات السـلوكية، التـي تمـت مقاربـة صلتهـا بالسـياق النصـي للمقامـة الموصليـة، فقـد اسـتولدت المقامـة مـن الفكاهـة منطلقـا حـرًّا، وفلسـفة تعبيـر توحـد بيـن الضحـك والحريـة المسـلوبة. وكأن الضحـك الشـعبي فـي المقامـة الموصليـة (وفـن المقامـة بصفـة عامـة) مـرآة للحريـة التعبيريـة المشـتهاة، والتـي تتقـوض فـي حـال المباشـرة والتصريـح. وهـذا ممـا هيـأ الثقافـة الشـعبية السـاخرة للارتقـاء إلـى مصـاف الأدب الرفيـع وإخصابـه، وذلـك حيـن احتفـى الكاتـب بالطبقـة العامـة، وحرضهـا علـى الوعـي والخـروج مـن بوتقـة التهميـش ومعاقـل النسـيان.

وفـق هـذا الغـرض تـم فحـص أغـوار المعجـم الدلالـي للمقامـة الموصليـة متتبعيـن زمـرة مـن التقابـلات الدلاليـة التـي أنشـأها فعـل القـراءة نفسـه، وكشـف مـن خلالهـا عـن الأبعـاد الفلسـفية التـي أطـرت مشـروع الخطـاب الفكاهـي، وامتـدت ظلالهـا إلـى عناصـر السـرد نفسـه، وذلـك وفقا

مـا تناولـت الدراسـة مـن خصائـص الزمـن الفكاهـي، والمـكان الفكاهـي، والشـخصية الفكاهيـة. لينتـج هـذا التمـازج مـع الأحـداث الفكاهيـة تفاعـلا جماليـا فـي فضـاء خيالـي ينـأى بالـراوي والمؤلـف عـن المحاسـبة.

إضافـة إلـى مـا سـبق، فـإن آليـة القـراءة التـي تزعمهـا البحـث تقدمـت خطـوة فـي مقابلـة أوجـه التلقـي السـلبي الـذي يتخـذ مـن التفكـه والضحـك موقفـا أخلاقيًّـا خالصًـا، ويعـده مـن شـؤون الاسـتهتار والمجـون الـذي لا يليـق بالخلـق القويـم.

وأخيـر نشـير إلـى أن الكشـف عـن عـوارض الضحـك ومكوناتـه النفسـية والاجتماعيـة والفنيـة فـي المقامـات، يفتـح مجـالا لمواكبـة تطـور المعجـم الفكاهـي فـي العصـر الـذي كتبـت فيـه، وأن التسـلح بمـا يوفـره التحليـل اللسـاني مـن تقنيـات يكشـف عـن منحـى جديـد فـي مقاربـة جوهـر النـص الفكاهـي. إذ اعتمـدت الكتابـة الهزليـة فـي مقامـات الهمذانـي، علـى قـوة الإيحـاء التـي تجعـل السـخرية مقبولـة، الأمـر الـذي يمكـن أن يسـهم بـدور كبيـر فـي تحليـل الضحـك بالنظـر إلـى الحقـول المعرفيـة التـي تتجاذبـه، وبذلـك ممكـن أن تسـفر محـاولات تحليـل الفكاهـة والضحـك فـي النصـوص الأدبيـة (قديمـا وحديثـا) عـن منجـزات تنظيريـة ترفـد الـدلالات الفلسـفية والنفسـية للضحـك بنمـاذج إنسـانية حيـة تتحـرك بحيويـة داخـل النسـيج السـردي، وتسـتمر فـي اصطنـاع الفكاهـة باسـتمرار الزمـن.

تتقـدم الباحثـة إلـى عمـادة البحـث العلمـي بجامعـة الملـك عبـد العزيـز – جـدة بالشـكر والتقديـر، لتسـهيل إجـراءات البحـث والدعـم المعنـوي للباحثـة.

قائمة المصادر والمراجع:

المراجع العربية:

الأزدي، عبد الجليل. (1977). الأيديولوجية في الرواية. مجلة علامات، 7، 1977، 33-39.

إيكو، أمبيرتو. (1996). القارئ في الحكاية: التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية (ترجمة: أبو زيد). المركز الثقافي العربي.

إيكو، أمبيرتو. (2001). الأثر المفتوح (ترجمة: بو علي). دار الحوار.

برجسون، هنري. (2007). الضحك (ترجمة: علي مقلد). المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر.

بكر، أيمن. (1998). السرد في مقامات الهمذاني. الهيئة المصرية العامة للكتاب.

بن تميم، علي. (2003). السرد والظاهرة الدرامية: دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم . المركز الثقافي العربي.

تودروف، تزفيتان. (1987). الشعرية (ترجمة، البخوت. ش، سلامة. ر). دار توبقال.

الجاحظ، عثمان. (1993). البيان والتبيين)تحقيق ح. السندوبي، ج 1). دار إحياء علوم الدين.

الجاحظ، عتمان. (2000). البخلاء. تحقيق، الحاجري. ط. دار المعارف.

الحوفي، أحمد. (2001). الفكاهة في الأدب: أصولها وأنواعها. نهضة مصر.

الراعي. علي (د.ت). فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الرياحاني. إصدار مسرح الشعب. دار شريقات.

الزمخشري، محمد. (1997). أساس البلاغة. دار صادر.

الشايب، أحمد. (2010). أبحاث في الضحك والمضحك. دار أبي رقراق.

طاليس،أرسطو. (1989). فن الشعر (ترجمة: إبراهيم حمادة). مكتبة الانجلو المصرية.

ابن -عبد ربه، أحمد. (1983). العقد الفريد (تحقيق: قميحة، مفيد، ج 3). دار الكتب العلمية.

العسافين، إبراهيم. (1987). أصول المقامات. دار المناهل.

عبد النور، جبور. (1984). المعجم الأدبي. دار العلم للملايين.

عوض، يوسف. (1986). فن المقامات بين المشرق والمغرب. مكتبة الطالب الجامعي.

عيسوي، عبد الرحمن. (1884). سيكولوجية الخرافة والتفكير العلمي. دار النهضة.

فرويد، سيغموند. (1981). التحليل النفسي للفن (ترجمة: سمير كرم). دار الطليعة.

الكاشاني، عبد الرزاق. (1992). اصطلاحات الصوفية)تحقيق عبد العال شاهين(. دار المنار.

كيلطو، عبد الفتاح. (2016). المقامات والسرد والأنساق الثقافية (ترجمة: عيد الكبير الشرقاوي). دار توبقال.

لحمداني. حميد. (2000). بنية النص الروائي من منظور النقد الأدبي. المركز الثقافي العربي.

ماريا، إلياس، وحنان، قصاب. (1997). المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض. مكتبة لبنان.

ابن-منظور، محمد. (2003). لسان العرب (ج7). دار الحديث.

ناصف، مصطفى. (2008). محاورات في النثر العربي. عالم المعرفة.

نتشه، فردريك. (2010). إنسان مفرط في إنسانيته: كتاب العقول الحرة (ج2) (ترجمة: محمد الناجي). أفريقيا الشرق.

الهمداني، بديع الزمان. (2003). مقامات بديع الزمان. تحقيق، مصطفى. م. دار القلم.

وهبة، مراد. (1987). معجم المصطلحات الفلسفية. دار قباء.

Romanization Arabic References: **الترجمة الصوتية لمصادر ومراجع اللغة العربية:**

al'azdiyyi 'abda aljalīli (1977). al'aydīūlūjiyyata fī al-riwāyati majallatu 'alāamātin 7،1977 ، 39 33-.

'īkw 'mbyrtw (1996). alqāri'a fī alḥikāyati al-ta'āḍudu al-t'īly fī al-nuṣūṣi alḥakkā'iyyati tarjamatan 'abū zaydi almarkaza al-thaqāfiyya al'arabiyya

'īkw 'mbyrtw (2001). al'thara almaftūḥa tarjamatan bū 'aliyyu dāra alḥiwāri

brjswn hinrī (2007). al-ḍaḥika tarjamatan 'uliya muqalladu almu'assasata aljāmi'iyyata lil-dirāsāti wa-al-nashri

bikrun 'ayamanun (1998). al-sarda fī maqāmātin alhamadhāniyyu alhay'atu almiṣriyyatu al'āmmatu lil-kitābi

bn tmym 'aliyyun (2003). al-sarda wa-al-ẓāhirata al-dirāmiyyata dirāsatun fī al-tajallīāti al-dirāmiyyati lil-sardi al'arabiyyi alqadīmi almarkazu al-thaqāfiyyu al'arabiyyu

twdrwf tazfītāni (1987). al-shi'riyyata tarjamatan albukhūta sh salāamatan r dāra twbqāl

aljāḥiẓu 'uthmānan (1993). albayāna wa-al-tabyīna taḥqīqun ḥ al-sndwby j 1). dāra 'iḥyā'i 'ulūmi al-dīni

aljāḥiẓu 'atmāni (2000). albukhalā'a taḥqīqun alḥājiriyya ṭ dāru alma'ārifi

alḥawfiyyu 'aḥamdun (2001). alfukāhata fī al'dabi 'uṣwluhā wa'anwā'uhā nahḍatu miṣrin

al-rā'y 'uliya d t fanūna alkūmīdīā min khayāli al-ẓilli 'ilā najībi al-ryāḥāny 'iṣdāru masraḥi al-sha'bi dāra sharīqātun

al-zamakhshariyyu muḥammadun (1997). 'asāsa albalāghati dāru ṣādiru

al-shāyibu 'aḥamdun (2010). 'abaḥḥāthun fī al-ḍaḥiki wa-al-muḍḥiki dārun 'abī raqrāqun

ṭālīsa 'rsṭū (1989). fanna al-shi'ri tarjamatan 'ibrāhym ḥammādata maktabata al-anjlw almiṣriyyata

ibna- 'abda rabbihi 'aḥamdun (1983). al'aqda alfarīda taḥqīqun qmyḥah mufīdun j 3). dāra alkutubi al'ilmiyyati

al'assāfīna 'ibrāhym (1987). 'uṣwla almaqāmāti dāru almanāhili

'abdu al-nūri jabbūran (1984). almu'jama al'dabiyya dāru al'ilmi lil-malāayīni

'iwaḍa yūsf (1986). fanna almaqāmāti bayna almashriqi wa-al-maghribi maktabatu al-ṭālibi aljāmi'iyyi

'īsuī 'abda al-Raḥmāni (1884). sīkūlūjiyyata alkhurāfati wa-al-tafkīri al'ilmiyyi dāru al-nahḍati

farū'aydun syghmwnd (1981). al-taḥlīla al-nafsiyya lil-fanni tarjamatan samīru karami dāra al-ṭalī'ati

alkāshāniyyu ‘abda al-razzāqi (1992). iṣṭilāḥāti al-ṣūfiyyati taḥqīqa ‘abdi al‘ālin shāhayni dāra almanāri

kylṭw ‘abda alfattāḥi (2016). almaqāmāti wa-al-sardi wa-al-ʾnsāq al-thaqāfiyyata tarjamatan ‘īda alkabīru al-sharqawiyya dāra twbqāl

liḥamidānī ḥamīdun (2000). binyata al-naṣṣi al-riwā’iyyi min manẓūri al-naqdi al’dabiyyi almarkazu al-thaqāfiyyu al‘arabiyyu

mārayā ’ilyās waḥanānun qṣāb (1997). almu‘jama almasraḥiyya mafāhīmu wamuṣṭalaḥātu almasraḥi wafunūni al‘arḍi maktabatu lubnānin

ibna- manẓūrun muḥammadun (2003). lisāna al‘arabi j dāra alḥadythu

nāṣifun muṣṭafan (2008). muḥawirātin fī al-nathri al‘arabiyyi ‘ālamu alma‘rifati

natashtu frdryk (2010). ’insāna mufriṭa fī ’insāniyyatihi kitābu al‘uqūli alḥurrata j tarjamatan muḥammadu al-nājy ’afarīqyā al-sharqa

alhamdāniyyu badī‘a al-zamāni (2003). maqāmātin badī‘a al-zamāni taḥqīqun muṣṭafan m dāru alqalami

wahibatun murādun (1987). mu‘jama almuṣṭalaḥāti alfalsafiyyati dāru qabā’in

The Philosophy of Humor and Laughter in the Maqamat of Al-Hamathani: Al-Maqama Al-Mosuliya as a Model

Maryam Ibrahim Ghabban(1)

Abstract:

This study aims to examine the artistic constituents of the humorous narrative text through application of a theoretical framework that explores the philosophical dimensions and human values of humorous sayings in Al-Maqama Al-Mosuliya by Badi' Al-Zaman Al- Hamāthani. In the light of this critical vision, the study attempts to answer the following question: what are the symbolic and philosophical connotations that form the satirical paradox in Al-Maqama Al-Mosuliya's discourse, and what is its impact on formulating narrative components? The study used a semiotic model based on the hypothesis of interpretative collaboration developed by Umberto Eco (1996) in the context of his discussion of the blank spaces of the text, demonstrating the importance of the interaction between the text and the interpreter. The significance of this study lies in its re-reading of a traditional text in the light of a modern critical theory that adopts openness in the narrative text as a concept that brings to light the aesthetics of reception of the narrative heritage in Arabic literature. The most important outcomes reached by the study are: (1) detection of the aspects of the behavioral paradoxes implied in humorous discourse; and (2) the important role that behavioral paradoxes play in formulating narrative components. This stylistic blending has resulted in a kind of aesthetic interaction in a fictional narrative space that depends on allusion to avoid overt discourse, which makes writers subject to accountability and leads to the elimination of the freedom of expression.

Keywords: Badi' Al-Zaman Al-Hamāthani, Philosophy of Humor, Al-Maqama Al-Mosuliya.

(1) Faculty Arts and Humanities - King Abulaziz University (Jeddah - K.S.A.)
ghabban_8@hotmail.com