E-ISSN: 2706-9931
P-ISSN: 1994-473X

Al-Adab Journal Vol. 68, No. 3, (September) 2026

Satire in the Narrative Genre of Al-Hariri's Maqamat

Mohsen Mohammadi Fesharaki (Corresponding Author) [1]
Saba Hasanati[2]

[1] **Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Isfahan. Iran** m.mohammadi@ui.ac.ir
[2] **PhD Student of Persian Language and Literature, University of Isfahan. Iran** Nasimehasane.com@gmail.com

Copyright (c) 2026 **Mohsen Mohammadi Fesharaki. Saba Hasanati**

DOI: https://doi.org/10.31973/zjaw3914

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Publication Dates

(Received 2025-05-13) (Revised 2025-06-02) (Accepted2025-0٧-٣٠) (Published 2026-09-15)

Abstract:

After Badi' al-Zaman al-Hamadhani (358–398 AH) opened the door for the creation of maqamat in the 4th century AH, which received widespread acceptance from literary figures, Abu Muhammad al-Hariri (446–516 AH) came with his masterpiece that dazzled the lovers of literature and rhetoric, taking this art form to an unprecedented pinnacle. What distinguishes al-Hariri's Maqamat from its counterparts is primarily its content, structure, and narrative form, making it an exemplary model for satirical storytelling in this genre. Undoubtedly, the features of its narrative type and essence require a thorough study and in-depth critical analysis. In this field, satire in al-Hariri's Maqamat is a dominant trend, marking a huge presence due to the selection of specific topics and the use of a satirical style in its narrative structure. Based on this, the goal of this modest study is to shed light on how satire appears, its characteristics, and its mechanisms in al-Hariri's Maqamat, using a descriptive-analytical approach. It also aims to explore related aspects of the topic, such as meta-history and ontological approaches, and to address the effect of satire in the relationship between these aspects and its unique impact.

Keywords: Satire, Al-Hariri's Maqamat, Meta-history, Discourse, Existentialism.

Al-Adab Journal Vol. 68, No. 3, (September 2026)
E-ISSN: 2706-9931 P-ISSN: 1994-473X

السخرية في النوع السردي للمقامات الحريرية

محسن مهدي فشاركي (المؤلف المراسل)
أستاذ مشارك في قسم اللغة الفارسية وآدابها، كلية الآداب، جامعة أصفهان، أصفهان، إيران

صبا حسناتي
طالبة الدكتوراه في قسم اللغة الفارسية وآدابها، كلية الآداب، جامعة أصفهان، أصفهان، إيران

تواريخ المنشور

الإستلام	النسخة النهائية	الموافقة	النشر الالكتروني
(٢٠٢٥/٥/١٣)	(٢٠٢٥/٦/٢)	(٢٠٢٥/٧/٣٠)	(٢٠٢٦/٩/١٥)

(مُلَخَّصُ البَحث)

بعد أن فتح بديع الزمان الهمذاني (٣٥٨ ـ ٣٩٨هـ)، باب عمل المقامات في القرن الرابع الهجري، ولقي من الأدباء قبولا شائعا، جاء أبو محمد الحريري (٤٤٦ ـ ٥١٦هـ)، بمعجزته التي أبهرت محبي ميدان الأدب والبلاغة، وأوصلت هذا الفن إلى ذروة شاهقة لا تدرك. فما يميز مقامات الحريري عن نظائرها، يعود قبل كل شيء إلى مضمونها ومحتواها وبنيتها السردية، فقد تحولت إلى مثل أعلى للسرد الساخر في هذا الفن. لا شك، أن سمات نوعها السردي وفحواها، مما يستوجب دراسة دقيقة وتحليلا نقديا معمقا. في هذا الميدان، أن السخرية في المقامات الحريرية نمط سائد، قد سجّل حضورا هائلا فيها، بفضل كيفية اختيار المضامين والموضوعات الخاصة وتوظيف الأسلوب الساخر في بنيتها السردية. تأسيسا على ذلك، فتروم هذه الدراسة المتواضعة عن طريق المنهج الوصفي التحليلي، تسليط الضوء على كيفية ظهور السخرية وسماتها وآلياتها في المقامات الحريرية، وأن تتوقف أيضا عند الجوانب ذات الصلة بالموضوع المدروس، نحو: الميتا تاريخ والمقاربة الأنطولوجية، وأن تتصدى لأثر السخرية في العلاقة بين هذه الجوانب وهذا الأثر الفريد.

الكلمات المفتاحية: السخرية، مقامات الحريري، الميتا تاريخ، الخطاب، الوجودية.

مقدمة:

يقول الباحث الإيراني، كرمعلي قدميار في التعريف بالمقامة: «إنها نوع خاص من الكتابة النثرية، بحيث إن الخطيب أو الكاتب يروي أو يكتب لجماعة من الناس، مجموعة من الحكايات والقصص في قالب عبارات مسجعة ومقفاة وإيقاعية ..... فليست المقامات إلا وليدة المظاهر الاجتماعية التي قد أشار إليها الجاحظ قبل ذا» (قدميار، ١٣٨٩: ١٤). فهذا يدل كل الدلالة على أن المقامات قد حظيت باهتمام الباحثين والدارسين على مدى العصور من الجانبين: الأسلوب الكتابي، والجانب الدلالي. فيقول مثلا فارس إبراهيمي حريري في كتاب *مقامنويسي در ادبيات فارسي* (= مسار كتابة المقامات في الأدب الفارسي)، نقلا عن صاحب الفخري: «لا يستفاد من فن المقامات، سوى التمرن على الإنشاء والوقوف على مذاهب النثر الشتى» (ابراهيمي حريري، ١٣٤٦: ١٣). تزخر المقامات الحريرية بالعبارات المسجعة وأنواع الصور البيانية، وتفيض بألوان المحسنات البديعية والتلاعب بالألفاظ والعبارات، لدرجة أنه يبدو في الوهلة الأولى أن اللفظ قد ساد على حساب المعنى، ولاسيما في المقامات الأولى التي قد سارت على نهج المقامات الهمذانية.

فلا يتجلى في المقامات الحريرية مدى العناية بالتنميق اللفظي ،والاهتمام بالزخارف اللفظية، وتهميش الالتفات إلى المعنى والمغزى، إلا عند الموازنة بينها وبين *گلستان* (= روضة الورد) لسعدي الشيرازي والمؤلفات المتشابهة الأخرى التي سارت على نهجها. يبدو في بادئ الأمر، أن الحريري كالعادة قد انصب اهتمامه على الموضوعات الخاصة في هذا الميدان، ولكن مع وقفة تأملية، ندرك أن هدفه لم يكن مجرد تأليف عمل فني، يعتمد تسجيل الأصناف المختلفة من الألفاظ المسجعة والكلمات المتعددة، وتوظيف قسط وفير من الصور الأدبية والمحسنات البديعية، واستعمال النثر الموزون والمسجع.

وأما في المقامات الحريرية التي قد سارت على نهج المقامات الهمذانية، فإن النوع السردي للسارد / الراوي، ونشاط البطل، ومهنة التسول، كلها لها فيها أشكال ثابتة نسبيا. وتندرج في ضمنها الموضوعات والقضايا الأنثروبولوجية، والأخلاقية العملية، وكذلك الحديث عن الفنون والبدائع والأفعال التي ترغب فيها

الروح الإنسانية في الحياة الفردية والاجتماعية، والتي تصبح محورا موضوعيا لكل مقامة من المقامات الحريرية.

زيادة على ذلك، فقد احتل مدح شخص ما أو هجوه أو نقده مساحة في طيات المقامات. ولكن يعتقد كرمعلي قدمیار أن هذا الموضوع ما كان محط اهتمام الحريري إطلاقا، يقول: إن الحريري، «رغم تزوده بالعلوم الأدبية وتفننه في الإبداع الفني، إلا أنه كان يحمل نظرة فلسفية غير واسعة، وما كان يميل عاطفيا ولا فكريا إلى النقد والاحتجاج» (قدمیار، ١٣٨٩: ١٨).

مضافا إلى ذلك، فإن طغيان التكلف على مقامات الحريري وميله الشديد إلى التنميق اللفظي والتنطع وتأكيد الصناعة، مما قد أدى إلى أن بعض الباحثين يخرجونها من دائرة الأدب التعليمي والأخلاقي ،في حين أن كتاب *گلستان* لسعدي الشيرازي، الذي قد سار على نهج فن المقامة في الأدب الفارسي، ينظر إليه على أنه كتاب أخلاقي وتعليمي، قد احتل مكانة مرموقة في النظام التعليمي من الكتاتيب إلى المدارس الحديثة في عصرنا الراهن.

من جانب آخر، إن دحض عدم اتسام هذا الأثر (أي المقامات الحريرية) بالصبغة النقدية وغياب النقد الصريح في نصه، يعد نوعا من الرؤية البسيطة وغير المعمقة إليه، الأمر الذي يدفعنا إلى تجنبها والمحاولة لتسليط الأضواء الكاشفة على جميع جوانبه، من دون اللجوء إلى التفاسير غير المستدلة والتحاليل الموهومة التي لا أساس لها من الصحة.

مهما يكن من شيء، فتسعى هذه الدراسة عبر المنهج الوصفي التحليلي، أن تعرج على كيفية اهتمام الحريري بالمعنى والمغزى في المقامات من الناحية الساخرة، وأن تتوقف عند السمات البنيوية والدلالية لهذا النوع من السرد / الرواية من المنظور الساخر، وأن تكشف عن نوايا الكاتب المحتملة، مؤكدة أن نتيجة اختيار هذا النوع من البنية السردية هي سبيل الوصول إلى رؤية وجودية،إذ يكون الراوي / السارد مرويا له أو متلقيا، ويبدو أن البطل شكل مثالي للراوي، ولا شخصية حقيقية أو خيالية مستقلة مع السمات والميزات الفريدة التي تميزه عن الآخرين، وكذلك يحمل الراوي في مكانة المتلقي أو المسرود له، نفس تأثير الراوي، ويكون مجرد مشاهد

رواية، تكون على الظاهر قوله، إلا أنها تكون نفس قول البطل الذي يتأرجح بين الوجود والعدمية. فالكاتب يتزيا بزي الراوي، ويكون على نهج المدرسة الوجودية بمثابة الموضوع[1] الذي قد وقف في الخارج، وهو يعرف الذات. فالذات[2] هنا هو الإنسان، هو ذاته، هو ذات الراوي، هو البطل، هو المخاطب / المتلقي، فهو في الصراع بين الواقع السلوكي في الحياة المادية وحقيقة القيم في الرؤية الإنسانية، ما يدفع الرواية نحو الخطاب والميتا تاريخ؛ ولكن يتم ذلك عن طريق التعابير البسيطة وفي شكل التعليقات الشخصية والدافئة لشخصيات الرواية ولاسيما البطل في هذه الأثناء، إن التقابلات والثنائيات النظرية للشخصيات أو التقابل النظري والعملي لشخص واحد، مما يحكي عن سيادة السخرية على هذا الشكل من الرواية / السرد.

١.١. خلفية البحث

وأما بالنسبة إلى الدراسات السابقة، فلم نعثر على دراسة، تناولت بشكل مستقل موضوع السخرية في البناء السردي للمقامات وتطرقت إليه من منظور الميتا تاريخ والمقاربة الأنطولوجية فيه، ولكن أقرب الدراسات التي تناولت موضوع الدراسة، يمكن الإشارة إلى أهمها في ما يأتي:

رسالة معنونة *بالسخرية في مقامات الهمذاني*، لعمار كريمة وصالحي فريحة (٢٠١٩م). تتناول هذه الرسالة عنصر السخرية في المقامات الهمذانية، مستنتجةً أن الهمذاني أراد وصف مجتمعه بطابع السخرية هدفها نقدي، وأراد عن طريقها أن يضخم فيها عيوب المجتمع ،والكشف عن القضايا السائدة في مجتمعه.

ومقالة *الأنساق المضمرة للسخرية ودلالاتها في مقامات بديع الزمان الهمذاني*، لراضية لرقم (٢٠١٩م). تعد هذه المقالة المقامات الهمذانية خطابا يتضمن أسلوب السخرية الذي يحمل بين طياته نقدا للمجتمع، بما فيه من نقائص وعيوب، وتستنتج أن الهمذاني عبر اللجوء إلى عنصر السخرية، يعرض بعضا من مظاهر الحياة السائدة آنذاك، ويندد ضمنيا بالاحتيال والكدية وغيرهما من الطرائق التي كانت وسائل للتكسب.

ومقالة *خطاب السخرية في المقامة التبريزية للحريري*، لأحمد علي جودة (٢٠٢٢م). تناولت هذه المقالة خطاب السخرية في المقامة التبريزية، بغية الكشف عن الدلالات العميقة

[1]. Subject
[2]. Object

للنص الساخر، وتوصلت إلى أن السخرية مكنت المؤلف من تعرية الواقع ونقد الظواهر السلبية في المجتمع بقصد علاجها.

ورسالة *السخرية وتجلياتها في النص المقامي العربي: الحريري أنموذجا*، لزوغري حمزة (٢٠٢١م). لقد سعى البحث إلى تتبع السخرية وأدبيتها في النص المقامي الذي يكون بمثابة مرآة عاكسة للحياة الحضارية عند العرب، مستعينا بالسخرية لترجمة هواجس الإنسان العربي ،وإخراج القارئ من روتين التكلف والتصنع في المقامة، واستنتج أن النص الساخر يتسم بمرونة زئبقية تستدعي قارئا حذقا يستطيع الإلمام بالمقصدية.

ومقالة *بنية السياق السردي في مقامات الحريري*، لبنى خشة (٢٠١٦م). تصدت هذه المقالة لبنية السياق السردي في المقامات الحريرية، وأظهرت ترابط المقامات، وأبطلت ما كان يزعمه الكثيرون بأن المقامات عبارة عن نصوص غير مترابطة، تستنتج أن الترابط بينها قائما على بنية سردية واضحة.

ومقالة *آیرونی و تفاوت آن با طنز و صنایع بلاغی مشابه* (=السخرية واختلافها عن الفكاهة والصناعات البلاغية المتشابهة)، لزهرا بهره مند (١٣٨٩هـ.ش). لقد حاولت هذا المقالة أن تقدم تعريفا واضحا من السخرية، وأن تقارن بينها وبين الصناعات البلاغية المتشابهة، من دون أن تتطرق إلى موضوع المقامة والميتا تاريخ.

وكتاب *فراتاریخنگاری در درام ایرانی* (= الميتا كتابة تاريخية في الدراما الإيرانية)، ومقالة آيرونی کلامی و کاربردهای زبانشناختی آن در فراتاریخنگاری با تکیه بر دو نمایشنامه جنگنامه غلامان و فتح نامه کلات اثر بهرام بیضایی (= السخرية اللفظية وتوظيفاتها اللغوية في الميتا كتابة تاريخية، تركيزا على المسرحيتين: جنگنامه غلامان وفتح نامه کلات لبهرام بيضائي)، لفرشتة پایدار نوبخت ومحمد جعفر يوسفيان كناري، إلا أنهما لم يتناولا البنية لسخرية في المقامات إطلاقا.

٢. السخرية وإشكالية المصطلح

يعود أصل كلمة السخرية إلى الفعل "سخِر"، وهو فعل لازم يتعدى إلى مفعول واحد بحرف الباء أو من، وهي لفظة تدل على أسلوب في التعبير، يثير الضحك والاستهزاء ممن يكون موضع السخرية (صابر، ٢٠٢٣: ١٩٨). هذه الكلمة في الإنجليزية (Irony)، مأخوذة من الأصل اليوناني (Eironeia) الذي يعني تصوير الحقيقة بشكل معاكس

(المصدر نفسه؛ مامور وكرباع، ٢٠٢٠م: ٥٩١).

تقول فاطمة العفيف في التعريف بالسخرية: «السخرية طريقة من طرق التعبير، يستعمل فيها الشخص ألفاظا تقلب المعنى إلى عكس ما يقصده المتكلم، وهي صورة من صور الفكاهة، تعرض السلوك المعوَّج أو الأخطاء التي إن فطن إليها وعرفها فنان موهوب تمام المعرفة، وأحسن عرضها، تكون حينئذ في يده سلاحا مميتا» (العفيف، ٢٠١٧م: ١٦).

يقول محمد رضا أصلاني في تحديد مصطلح السخرية: «إن السخرية صناعة أدبية، لها أنواع متعددة، وتستخدم للتعبير عن المعاني التي تتعارض مع المراد الرئيس للكاتب. للسخرية نبرة ثنائية، بحيث إن ما يرى أو يسمع يبدو من جانب آخر غير معقول أو غير مفهوم أو متضاد أو مخالف التوقع ... . فالسخرية في القواعد النحوية عبارة عن ما يقول الشخص حتى ينقل معنى متناقضا» (أصلاني، ١٣٨٥: ٢٣٨).

يقول همايون كاتوزيان في هذا الشأن: «تعود أصول هذا المصطلح في الثقافة الأجنبية إلى eiron بمعنى الشخص الذي يتميز بالدهاء والخبث والخداع والاحتيال، غير أن هذا النوع من الخداع والاحتيال مثل أنواع الخداع الجدلي السقراطي، يهدف إلى التنوير والتوعية، يعني أنه يؤدي إلى أن السامع أو القارئ يفهم الغرض بتأكيد أكثر. من ثم، فإن الاكتشاف المفاجئ إلى حد ما لجوهر الموضوع، يؤدي إلى إيجاد أسباب ترفيه المخاطب وراحته، ويضحِكه ... . فعلى هذا الترتيب، أن أساس السخرية يبتني على التضاد والتناقض والتقابل والإبهام والتورية والإيهام، كما أننا في النقد الأوروبي المعاصر، نشهد أن مصطلح السخرية يتم استخدامه للتعبير عن أنواع الإبهام والتناقض؛ ولكن عبر وقفة تأملية نقدية، يتبين لنا أن هذه الأنواع تكون من آليات السخرية، ولا نفسها» (كاتوزيان، ١٣٩٥: ٨٩ . ٩٠).

مهما يكن من أمر، فالسخرية أسلوب في التعبير، تكشف عن العيوب تبرزها ويستعملها الكاتب أو الشاعر للتخلص من العيوب وليحل محلها الصفات الإيجابية التي تحقق الأهداف المأمولة سواء الفردية منها أو الجماعية (جودة، ٢٠٢٢م: ٤٩٨). وتعود أهميتها في أنها من أكثر أشكال الفكاهة أهمية، وهدفها عموما مهاجمة الوضع الراهن في الأخلاق والسياسة والتفكير (المصدر نفسه).

إن بعض المصادر والكتب المتوافرة، بما في ذلك مصنفات پوپك رحيمي أو *دانشنامه نقد دابی* (= موسوعة النقد الأدبي) لبهرام مقدادي، علاوة على تقديم تعريف للسخرية، تؤكد أن الكناية والطعن من المصطلحات المجاورة المعنى لها، في حين أن علي أصغر حلبي في كتاب *مقدمه‌ای بر طنز وشوخ طبعی در ایران* (= مدخل على الفكاهة والمزاح في إيران) يقول: «إن الطعن بمعنى التوبيخ والقدح بالتعريض والكناية» (حلبي، ١٣٦٤: ١٤٣)، و «التعريض» (المصدر نفسه: ١٤٤)، والكناية أقرب للفكاهة منهما للسخرية.

يقول حسن أفشار في مقدمة لكتاب *آيروني* (= السخرية) لداغلاس كالين موكه، إن هذه المصطلحات المجاورة المعنى قد ورد ذكرها بالتسامح والتساهل، مؤكدا أن «المترجم الذي مهنته هي ترجمة كتاب السخرية مع الحفاظ على روح الأمانة، لا يحق له من أجل إرضاء المتلقي الفارسي اللغة أن يقحم هذا المفهوم الواسع الذي يتطور ويتجدد على مر العصور في قالب لفظة مألوفة سواء أكانت فكاهة أم غيرها» (موكه، ١٣٩٨: ٤). فهو يقول في توطئة هذا الكتاب: «إن السخرية تكون بمعنى التعبير عن شيء بغرض إيصال معنى ما يناقضه» (المصدر نفسه: ١٧)، ويفرض لها إطارا غير كلامي واسعا، ويذكر لها ١٨ نوعا مما يندرج ضمنها.

يقول رينيه ولك في تحديد مصطلح السخرية: «تعود أصول مصطلح السخرية إلى eironeia في اللغة اليونانية، وتكون بمعنى التورية وتقليب المعنى بعكس ما يقصده المتكلم». ففي الكوميديا اليونانية، أن eiron شخصية تتميز بالضعف، والقصر ،والخبث، والدهاء، إلا أنه في النهاية تنتصر على شخصية أخرى، تدعى alazon وتتميز بالبله، والحمق، والتباهي (ولك، ١٣٩٦: ٤٢٩).

زد على ذلك، أن المصطلحات الأخرى مثل: الاستهزاء والتهكم، ليست مرادفات مناسبة للسخرية إطلاقا. فمن الصعب تحديد مفهوم جامع ومانع لمصطلح السخرية؛ ذلك؛لأن مفهومها عائم غير متفق على حدوده الدقيقة، إذ يتداخل مع مفاهيم أخرى، مثل: الهزل، والفكاهة، والتهكم، والتندر، والاستهزاء، والهجاء وما شاكل ذلك. ولعل ذلك يعود إلى حيوية المصطلح وديناميكته كونه فنا متطورا ومتجددا على مر العصور، مما جعل الإلمام بحدوده شاسعا وصعبا (الحمادي، ٢٠٢١م: ٤٠٧)،

الأمر الذي قد جعل السخرية مفهوما غير مستقر ومطاطا وغامضا (رمضان، ٢٠١٧م: ١٢٢).

من جانب آخر، أن السخرية لا تعادل الفكاهة السوداء وسائر الأنماط الأدبية المتشابهة، مثل: الغروتسك[3] والفن القوطي[4]؛ ذلك ؛لأنها لا تتطابق مع أي منهما في جميع الميزات والسمات، بل تكون فروق جوهرية بينها. فمثلا، فإن الفنين الأخيرين يتميزان بالهلع، والخوف، والنفور، والكراهية، وإثارة الإعجاب، مما لا يتطابق إطلاقا مع السخرية. «في الغروتسك، أن الخوف والضحك أو الهلع والاستهزاء يجمعان في مكان واحد. ففي المؤلفات الغروتسكية لا توجد علامة من علامات التوافق والتلاؤم» (شميسا، ١٤٠١: ٤٢). فلا يكون عدم التوافق في المؤلفات الغروتسكية من سنخ السخرية.

وأما فن التهريج أو البرلسك[5]، فعلى الرغم من أنه يكون نوعا من السخرية، ويتداخل معها تقريبا، إذ يتناول الموضوعات المطروقة أو الخفيفة بطريقة فاخرة وعلمية، أو يهتم بالموضوعات الفاخرة والرصينة بطريقة خفيفة وشعبية، إلا أنه يتضمن بصمة من الاستهزاء أو التهكم، ويتناول بصراحةٍ النقد الساخر أو الاستهزاء المحض، من دون أقل إبهام أو الحاجة إلى المكاشفة؛ في حين أن السخرية لها ساحة واسعة في تقليب المعنى، ولا تحمل صراحة اللهجة التي يتميز بها فن التهريج. في السخرية، أن خداع المتلقي عن طريق تقليب المعنى يؤدي إلى الوقوف على مقصدية المتكلم، وأن معانيها تكون أشد خفاء وغموضا مما يصبح مصدر المزاح والدعابة في التهريج. فالسخرية على خلاف التهريج، ليست ضحكة جنونية أمام التناقضات والتعارضات. زيادة على ذلك، فليس من الضروري أن تتبع السخرية أهداف التهريج، على الرغم من أنها تسير جنبا إلى جنب في بعض الأحيان.

في المباحث الفلسفية والبلاغية الشائعة في المجتمع اليوناني القديم، نشهد أن السخرية تجسدت في آثار سقراط ،وأفلاطون، وأرسطاطاليس وأمثالهم. ولكن التعاريف التي عرضها اليونانيون القدماء، تميط اللثام عن جانب من جوانب ظاهرة السخرية القائمة على المراوغة والخداع. بعبارة أدق، إن هذه التعاريف لا تشمل جميع جوانب السخرية وأنواعها، ولا يحمل في طياتها جميع سمات هذه

[3]. Grotesque
[4]. Gothic art
[5]. Burlesque

الظاهرة الأدبية. ووفقا لتعريف أرسطاطاليس لظاهرة السخرية، والتي عرفها بأنها نوع من الاستخفاف بالنفس، فهذه الظاهرة طريق لإظهار التواضع للتعبير عن القوة والقدرة. من ثم، فإن هذه التقنيات وسائر الفنون الأخرى، بحسب نسيج النص وبنيته، يمكن أن يتم استعمالها أداة للسخرية، من دون أن تكون من أنواعها وأقسامها.

من اللافت أن زهرا بهره قد قامت بتصنيف الصناعات التي تحمل مسحة من السخرية المستترة، وقارنت بينها، بما في ذلك: تجاهل العارف، والتضاد، والمقابلة، والافتنان، والمفارقة، والإيهام، وإيهام التناسب، وأسلوب الحكيم، والمدح الشبيه بالذم، والذم الشبيه بالمدح، ومحتمل الضدين، ودليل العكس، والمجاز بعلاقة التضاد، والاستعارة التهكمية، والتشبيه التهكمي، والتشبيه العنادي، والكناية، والتعريض. فهي، علاوة على التمييز بينها وبين السخرية، تعد هذه الأخيرة نمطا من الحيل الأسلوبية، مثل: الهجو، والنقيضة، وتقول في تحديد السخرية، وفقا لتعريف كودن: «في الحقيقة، أن السخرية تضاد بين الوجود والمظهر أو المظهر والواقع، على نحو أن ما يقال يضعُف بالمعنى الملقى. بعبارة أخرى، أن السخرية ناتجة من نوع من الغموض الحاصل من إبهام الكلام، ما يوسع دائرة التناقضات الموجودة في داخل المعنى، ويعدد أوجه الإلقاءات الدلالية» (بهره منذ، ١٣٨٩: ١٥).

زد على ذلك، أن النقيضة يمكن أن تحمل في طياتها لمسة من السخرية، إلا أنها لا تعادل السخرية إطلاقا. وفقا لنظرية المناسبة لدان سبربير وديردر ويلسن، فإن «السخرية اللفظية مظهر من مظاهر قوة الكلام. فهي تعمل من خلال وضعها في النسيج اللفظي والنسيج المادي، وتخرج إلى حيز الوجود عن طريق نوعين من أنواع الكلام: النوع الأول هو النقيضة. فلفظة النقيضة يبادر في الأغلب إلى ذهن المخاطب، الإغراق والمبالغة والتحجيم ونوعا من إثارة الأحاسيس والعواطف. ولكن سبربير وويسلن يصفها بالإشارة والانعكاس أو صدى في الكلام، ما يكون من سنخ النقيضة. إذن، فبواسطة المحاكاة اللفظية والجسدية، أن الأصوات وأسماء الصوت أو حتى سائر أشكال الكلام، تمهد للفكاهة أو المزاح، مما يخلق في ذهن المخاطب تشابها كنائيا مع موضوع أو ظاهرة أخرى» (پايدار نوبخت، ١٤٠١: ٩٠).

وفقا لهذا التعريف، تقترب النقيضة من السخرية، ولاسيما من كيفية توظيفها في المقامات الحريرية. ولكن تعريف النقيضة، والذي يعكس جميع أنواعها وأشكالها، لا يعادل تعريف السخرية. فالشمولية في عرض التعاريف، تستوجب أن لا نقتصر على بعض سمات النقيضة.

من ثم، فإن السخرية تعني أن نقول شيئا ونعني شيئا آخر. في هذه الطريقة، أن الساخر / السارد يعطي المخاطب إشارات أو قرائن، تفيد أنه لا يقصد المعنى السطحي للكلام، وإن هناك نوعا من التناقض بين ما يقول وما يقصده، إذ عندما ينتبه المخاطب لمقصدية المتكلم، يرسَم على شفتيه ابتسام حلو أو مر، ويبدأ بالتأمل والتفكير.

٣. السخرية في النوع السردي للمقامات الحريرية

في المقامات الحريرية، أن السرد بسبب نسيجها وسياقها وموضوعها وهدفها، قد بني على شكل، يوجب الثنائية الساخرة. ففضاء السرد، والسارد / الراوي، والمخاطب / المتلقي، وبناء الشخصية، كلها قد وفرت أرضية خصبة لظهور السخرية فيها.

فضاء السرد: في المقامات الحريرية، يفتقر السرد إلى الزمان والمكان المؤثرين والفاعلين. في الحقيقة، أن السرد يخلو من التاريخ، مما يعني أنه على الرغم من إيراد قسط وفير من أسماء المدن والأمكنة فيها، إلا أن تغيير الأزمنة والأمكنة ليس له دور في جوهر السرد، إذ إن أسماء هذه الأمكنة والأزمنة لا تكون الغرض الرئيس للكاتب في أي مقامة من المقامات، بل لا تكون إلا أداة لإيراد مقدمة مسجعة وموزونة ومرصعة بالصناعات الأدبية والمحسنات البديعية، أو مدخلا مكررا لاستهلال الرواية، ما ينم عن تغيير مكان السارد السابق وكثرة ترحاله في كل أصقاع العالم.

فكثير من المقامات تستوحي أسماءها من أسماء المدن الإسلامية، بحيث إن عنصر المكان شهد حضورا بارزا في عناوين المقامات الحريرية، حتى لا نعدو الصواب إذا قلنا إن الحريري في هذا المجال احتذى حذو الهمذاني وسلك مسلكه. من ثم، فلا يمكن أن نقوم بالنقد الاجتماعي للمقامات انطلاقا من هذه البيانات الزمكانية.

زد على ذلك، فإن تفاصيل إيجاد الفضاء السردي بهدف التسجيع والتلاعب بالألفاظ، قد صارت مكانا خصبا للألفاظ المرادفة المتعددة وأنواع الافتنان الأدبي، فلا تكون بهدف

توفير الصور السردية من أجل دخول المخاطب في فضاء ذي مكان وزمن ومصاحبته.

الـــراوي / الســـارد: إن الـراوي / السـارد كونـه شخصـية داخليـة لهـا الاسـم والفعـل فـي السـرد، يفتقـر إلـى الفاعليـة فـي دفـع السـرد إلـى الأمـام، بـل يكـون بمثابـة مشـاهد، يكشـف . فـي أعلـى حـد مـن نشـاطته . عـن هويـة البطـل أو يحـاوره، وكـذلك بمثابـة عنصـر، يظهـر فعلـه جليـا فـي مقدمـة المقامـة وخاتمتهـا. فيكـون عـبء الروايـة فـي مركـز المقامـة علـى كاهـل الشخصـية الأصـلية أو البطـل، الـذي يـروي القصـة بلغتـه مباشـرا، حتـى كأنـه لـيس هنـاك فـرقٌ بـين كـلام الكاتـب والـراوي والبطـل مـن حيـث نـوع التعبيـر، وتخـرج الجمـل والعبـارت مـن فـم واحـد، فـي حـين أن الكاتـب كـان بإمكانـه أن يضـفي علـى كـلام البطـل طابعـا أكثـر أدبيـة. ولكـن لـيس الأمـر كـذلك، بـل نشـهد أن كـلام الـراوي الـذي يلـي كـلام البطـل، يتميـز بـالميزات البلاغيـة والأدبيـة لكـلام البطـل مـن دون أي تمييز بينهما.

ومما يـدعم قولنـا هـذا، أن الحريـري يقـول فـي مقدمـة مقاماتـه: «أمليـت عـن لسـان أبـي زيـد السـروجي، وأسـندت روايتهـا إلـى الحـارث بـن همـام البصـري» (رواقـي، ١٣٦٥: ٤).

والحـارث بـن همـام اسـم اسـتلهمه الحريـري مـن حـديث نبـوي أورده فـي مقدمـة مقاماتـه: (كلُّكـم حـارِثٌ، وكلُّكـم هَمَّـامٌ). فالحـارث هـو الـذي يكسـب قـوت يومـه؛ أمـا الهمـام، فهـو الشـخص البـالغ الاهتمـام بـالأمور أو الـذي يهـم مـرة بعـد أخـرى. فهـو شخصـية مـن صـنع خيـال الحريـري، إذ لا وجـود لـه علـى أرض الواقـع (المصـدر نفسـه: ١٦).

المتلقـــي: إن المتلقـي أو المسـرود لـه هـو الـذي يـروي لـه السـارد القصـة أو الحكايـة أو الروايـة. فعنصـر المتلقـي غائـب علـى الظـاهر فـي المقامـات. فـلا يـروي السـارد الحكايـات لشـخص خـاص، كمـا لا يمكـن أن نعـد شـريحة خاصـة مـن المجتمـع أعـم مـن العامـة والخاصـة، متلقيـةً لهـذا النـوع مـن السرد.

فيهـيمن لـون التسـول والتكـدي علـى المقامـات وبنيتهـا وبطلهـا وفضـائها السـردي، لدرجـة أننـا نظـن فـي بـادئ ذي بـدء أن المجتمـع الهـدف للمقامـات هـو المتسـولون؛ فـي حـين أن إظهـار البراعـة اللغويـة والأدبيـة وتوظيـف الصـناعات الأدبيـة والمحسـنات البديعيـة والبيانيـة، إلـى جانـب الاهتمـام بـالآداب والسـنن والأخـلاق، مـن مسـتلزمات الفكـر والعمـل الإنسـاني. فـلا يوجـد أدنـى احتمـال أن المتلقـي

الوحيد للسارد في المقامات هو جماعة المتسولين ولا غير. في الواقع، أنه تم اختيار هذا المبدأ والأساس لعرض الموضوعات الواردة في المقامات من لسان شخصية، تقوم أفعاله على الذكاء والدهاء واستعمال أنواع الحيل المختلفة للتسول واستجداء المال، واللجوء إلى حسن الكلام وسحر البيان في شد انتباه العامة ،واستلاب عواطفهم، واستمالة عقولهم لاستدرار المال من أيديهم.

على أساس ما تقدم، فيمكن أن نقول إن المتلقي في المقامات ليس شخصا خاصا، حتى كأن الإنسان وعلى وجه التحديد ضميره المتدبر مقصد المعاني المستترة في الرواية، والتي لا تُفهم إلا بالطابع الساخر.

بناء الشخصية: إن البطل أو الشخصية الأصلية لا يتقيد بمكان واحد، ولا يأنس بجماعة لمدة كثيرة، بل يكون كثير الترحال، إذ لا يكاد يحل في بلد لأيام معدودة حتى يعاود حزم أمتعته من جديد استعداداً لسفرة أخرى. فهو لا يكشف اللثام عن هويته، بل يؤدي أدوارا مختلفة، ويستطيع التلون لكل موقف بلونه الذي يلائمه، إذ لا يعرفه الراوي إلا بكد وجهد كثير، ثم يثني عليه، ويمتدح براعته اللغوية ،وحسن كلامه ومنطقه وحتى مسلكه بحماس عجيب، حتى كأن شخصية البطل هي الشخصية المثالية والمعجبة عند الراوي؛ ذلك ؛لأن مسلك الراوي يشبه على قدر كثير مسلك البطل، بحيث إن الأول يمتدح مسلك الثاني بشكل غريب، يبحث عن السروجي في كل أصقاع العالم الإسلامي، فعندما يجده لا يتركه، بل يرافقه كالظل. فمثلا، يقول الراوي في المقامة النصيبية، عقب العثور المفاجئ لأبي زيد السروجي بالطريقة المعتادة: «وقِدْحيَ الفَذّ قد صار تؤأماً. ولم أزلْ أتْبَعُ ظِلّهُ أينَما انبَعَث، وألتَقِطُ لفظَهُ كلّما نفثَ» (الحريري، ١٩٨١: ١٤٤)، أو يقول في المقامة الصورية: «وحُرْمَةِ ساسانَ أُستاذِ الأستاذينَ. وقدوةِ الشّحاذينَ» (المصدر نفسه: ٢٣٠).

فإن الشخصيات المختلفة في المقامات، أعم من الشخصيات الأصلية والفرعية، لا تتحدث ولا تتصرف إلا بغرض دفع الرواية إلى الأمام، فلا يهدف وصفهم إلى خلق شخصية مميزة في ذهن المتلقي، وذلك على خلاف القصص التي يكون من أهم أهداف وصف تفاصيلها وشخصياتها هو تمييزها، وإثارة الشعور بالتماهي معها في ذهن المتلقي، بحيث إن المتلقي يتواصل مع الميزات الخاصة لتلك الشخصية، ويجد نوعا من الشعور العاطفي

بالنسبة إلى تلك الشخصية ومكانته في القصة، وحتى لا يوجد فرق بين المتكلمين في الكلام من حيث اختيار المعنى، والنبرة، وطريقة التعبير. فالمراد هو التعبير عن قول واحد، ولا بناء الشخصية والاستفادة من الرواية كجهاز لحبس القول. على الظاهر، أن فلوبير كان أول من أشار إلى هذا الجهاز، معتقدا أنه لا نعدو الصواب إذا قلنا: إن الرواية الجديدة هويتها مدينة لهذا الجهاز. فكل شخص يتحدث على طريقة خاصة به (على حد قول فلوبير: على لونه)، ويسجل الكاتب أصوات الناس في ذهنه، ويعيد بنائها في قصته» (اخوت، ١٤٠٠: ٤١٧).

فإن بطل الرواية، أي: الشخصية الأصلية، يكون أنموذجا راقيا أكثر من أن يكون شخصا، بمعنى أنه أحيانا يصب اهتمامه على التعبير عن القيم الأخلاقية والوصايا السلوكية المفيدة، وإظهار المواعظ الناصحة والنصائح القيمة، وأحيانا أخرى يدخل في حوار ساخن لإبداء آرائه في مجال خاص، وثالثة يسهب في الحديث بغرض التسول والكدية أو إظهار مقدرته اللغوية والأدبية بغية استجداء المال. فمثلا، يثني السارد في المقامة المغربية، على براعة السروجي الفائقة، ويمتدح انفراده في ساحة الكلام، في حين أن أهل المجلس عاجزون عن التعبير عن معنى واحد: «قلتُ لأصْحابي: لو حضَرَ السَّروجيّ هذا المَقامَ. لشَفى الدّاءَ العُقامَ. فقالوا: لو نزَلَتْ هذهِ بإياسٍ، لأمْسَكَ على ياسٍ. وجعلْنا نُفيضُ في استِصْعابِها، واستِغْلاقِ بابِها، وذلِك الزّوْرُ المُعتَري. يلحَظُنا لحْظَ المُزدَري، ويؤلّفُ الدُرَرَ ونحنُ لا نَدْري. فلمّا عثَرَ على افتِضاحِنا، ونُضوبِ ضحْضاحِنا، قال: يا قومُ إنّ منَ العَناء العظيمِ استيلادَ العَقيمِ والاستِشْفاءَ بالسّقيمِ» (الحريري، ١٩٨١: ١٢٤).

من الطريف، أن الراوي يثني على السروجي، على الرغم من وقوفه على ريائه ،ومراوغته، وخداعه، الأمر الذي يشير إليه في طيات المقامات بين الفينة والفينة. فيقول مثلا في المقامة الحلوانية: «ألفَيْتُ بها أبا زيْدٍ السَّروجيَّ يتقلّبُ في قوالبِ الانتِسابِ، ويخْبِطُ في أساليبِ الاكتِسابِ، فيدّعي تارَةً أنّهُ من آلِ ساسانَ، ويعْتَزي مرّةً إلى أقْيالِ غسّانَ، ويبْرُزُ طَوراً في شِعارِ الشّعَراء، ويَلبَسُ حيناً كِبَرَ الكُبَراءِ، بيْدَ أنّهُ معَ تلوّنِ حالِهِ، وتبَيّنِ مُحالِهِ، يتحلّى برُواءٍ ورِوايَةٍ، ومُدراةٍ ودِرايَةٍ، وبَلاغَةٍ رائِعَةٍ، وبَديهةٍ مُطاوعةٍ، وآدابٍ بارِعةٍ، وقدَمٍ لأعْلامِ العُلومِ فارِعةٍ. فكانَ لمحاسِنِ آلاتِهِ،

يُلْبَسُ على عِلاّتِه، ولِسَعَةِ رِوايَتِه، يُصْبى إلى رؤيَتِهِ، ولخلابَةِ عارِضَتِهِ، يُرْغَبُ عنْ مُعارضَتِهِ، ولعُذوبَةِ إيرادِهِ، يُسْعَفُ بمُرادِهِ. فتعَلّقتُ بأهْدابِهِ، لخَصائِصِ آدابِهِ، ونافَسْتُ في مُصافاتِهِ لنَفائِسِ صِفاتِه» (المصدر نفسه: ٢٥).

عندما ينكشف رياء البطل المبرقع في المقامة الصنعانية، وتعرف حقيقته الخفية، يقول الراوي لبطل الرواية، أبي زيد السروجي معاتبا إياه: «فقلتُ لهُ: يا هذا أيَكونُ ذاكَ خبرَكَ وهذا مَخْبَرَكَ؟» (المصدر نفسه: ٢٣). وأما في المقامية الأخيرة، أي المقامة البصرية، فيتردد الراوي في خلوص نية البطل في خصوص الاستغفار من الله تعالى وتمسكه بحبال التوبة عما صدر عنه، وعدم استجداء المال من أهل المجلس، حيث يقول له في الخلوة بعد نهاية المجلس: «لقدْ أغْرَبْتَ في هذِهِ النّوبَةِ. فما رأيُكَ في التّوبَةِ؟» (المصدر نفسه: ٤٢٠). ولكن يبقى شك الراوي بحاله، حتى يرى بالمآل تغيير سلوكياته وتصرفاته في المستقبل.

يظهر أن بعض السلوكيات السلبية للبطل، بما في ذلك الرياء والمراوغة والخداع والتسول، لا تتعرض للتوبيخ واللوم، بل تكون إلى جانب سحر الكلام والدراية والبداهة، بمثابة أداة لإظهار الدهاء والفطنة. فمثلا، في المقامة الساسانية، نشهد أن الراوي يعد تصرف البطل نوعا من الدهاء وأفضل مهنة.

فعموما، نلاحظ أن الراوي لا يصوّب سهام لومه نحو البطل إلا في عدد قليل من المقامات، إذ يصدر عنه سلوكيات مزعجة وغير محترمة، ويتجاوز الحد المقبول من الرياء والمراوغة والتسول. فمثلا، في خاتمة المقامة الساوية، يستنكر بصراحة رياء البطل، ويلجأ إلى بعض تشبيهات للتعبير عن مدى قبح تصرفه وخسة ذاته، أو في خاتمة المقامة البغدادية، يشن الراوي هجوما عنيفا على البطل، ويقول مستهجنا تسويغ سلوكه: «فلمّا ظهرْتُ على جليّةِ أمرِهِ، وبَديعَةِ أمْرِهِ، وما زخْرَفَ في شِعرِهِ منْ عُذرِهِ، علِمْتُ أنّ شيطانَهُ المَريدَ لا يسمَعُ التّفْنيدَ، ولا يفعَلُ إلا ما يُريدُ. فثنَيْتُ إلى أصحابي عِناني، وأبثَثْتُهُمْ ما أثبتَهُ عِياني، فوجَموا لضَيْعَةِ الجوائِزِ، وتعاهَدوا على محرَمَةِ العَجائِزِ» (المصدر نفسه: ١٠٦).

ولكن هذا لا يعني إطلاقا أن الراوي يبيح سلوكيات البطل القبيحة وأفعاله الشائنة، ويسوغ تصرفاته السيئة، ويعطيه الضوء الأخضر لممارستها، بل أن لجوء الراوي إلى الصمت أو تحمسه وتشوقه في بعض

المقامات بالنسبة بعض أفعال البطل أو سماته السيئة، يحمل طابع التعمد والقصد، ويسعى إلى خلق فضاء ساخر فيها.

فإن ما يبدو كريها ومشوّها في هذه المقامات، هو وجه البطل القبيح، الذي قد أشار إليه الراوي في بعضها. فيختبئ وجهه الكريه وراء دهائه وحنكته، إذ ينجذب إليه الناس بسبب براعته اللغوية والأدبية ودهائه وفطنته، ولا ينزعجون من وجهه الكريه، كما أن الراوي، على الرغم من أنه يقف بوضوح على سلوكيات البطل الرديئة ،ورياءه ،ومراوغته، ومكره، إلا أنه يبحث عنه في كل مدينة، يلقي عصا ترحاله فيها، وينبهر به، ما عدا في المقامات التي يغيّر البطل وجهه، ويخفي قبح منظره، مثل ما نرى في المقامة الحرامية، إذ يعد الراوي أبا زيد شيخا مع هيئة نظيفة. في بعض المقامات، نلحظ أن الراوي يوعز إلى وجه البطل القبيح وملامحه. فمثلا يقول في: «فحينَ سفَرَ عن آدابِهِ، وكشَرَ عن أنيابِهِ، عرَفْتُ أنهُ أبو زيدٍ بحُسنِ مُلَحِهِ، وقُبْحِ قلَحِهِ» (المصدر نفسه: ١٩٥).

ـ **الموضوع والهدف**: لا يخامرنا شك، أن اختيار الشخصية الأصلية للسرد في زي متسول أديب ،وداهٍ، وكثير الترحال، من جانب يتيح فرصة مميزة للكاتب أن يخلق ساحة واسعة للتلاعب بالألفاظ، وتوظيف الألفاظ المتنوعة ،واستعمال المحسنات البديعية والصناعات الأدبية، ومن جانب آخر يوفر أرضية خصبة لتقديم الموضوعات المختلفة التي يواجهها الإنسان في مسرح حياته في كل زمن ومكان.

على خلاف رأي علي رواقي، مترجم المقامات إلى الفارسية، والذي يقول بإن الموضوعات الأصلية للمقامات تتمثل بالدهاء ،والفطنة ،وذلاقة اللسان، وسحر الكلام، واستجداء المال ،واستدرار الأيدي، وإن الموضوعات الفرعية تتجسد في تجنب السلوكيات الرديئة والتشجيع على الخصال الحميدة والصفات الكريمة، فيبدو أن سمات شخصية البطل أو أبي زيد السروجي بمثابة حيلة لخلق فضاء من السخرية الصارخة في السرد، وإن الموضوعات الرئيسة في المقامات تتبلور في المعاني المركزية لأحاديث أبي زيد وخطاباته، المعاني التي تتغير تارة في بعض المقامات، وتتكرر تارة أخرى في بعضها الأخرى إما في التعابير المتكررة وإما في التعابير الجديدة. فيلاحظ أيضا، أن أبا زيد يلقي في الأغلب خطاباته في مجالس

أهل العرفان والتصوف وأصحاب المنبر والوعظ، مشيرا إلى الجوانب الأخلاقية والإنسانية للحياة، والموت، وغاية الحياة الدنيوية وما شاكل ذلك؛ هذا في حين يمارس قبل المجلس أو بعده، سلوكيات وتصرفات، تتنافى مع أحاديثه وخطاباته، ومن ثم تتطلب قدرا من النقد والتنبيه.

زد على ذلك، أن الحريري في ختام كتابه، يلح على أن عمله الأدبي يتعارض مع روح العصر، ويكون أثرا سطحيا وغير نقدي، يقول: «هذا آخر المقامات التي أنشأتها بالاغتراز، وأمليتها بلسان الاضطرار، وقد ألجئت أن أرصدها للاستعراض، وناديت عليها في سوق الاعتراض» (المصدر نفسه: ٤٢٧). من ثم، فإن مادة العمل الرئيسة قد اختبأت وراء تعبير ساخر، إذ يلح الكاتب متعمدا خلاف ذلك في خاتمة كتابه؛ وإلا فلم تكن من الضروري إشارة الكاتب في مقدمة الكتاب إلى نمطه الفريد والقويم فيه، إذ يحتج على جودة عمله ،وعدم سطحيته بكليلة ودمنة وأمثاله من القصص والحكايات التي بنيت على لسان الحيوان، يقول: «ومَنْ نقَدَ الأشْياءَ بعَينِ المعْقولِ، وأنْعَمَ النّظَرَ في مَباني الأصولِ، نظَمَ هذِه المَقاماتِ في سِلْكِ الإفاداتِ، وسلَكَها مسْلَكَ الموْضوعاتِ عنِ العَجْماواتِ والجَماداتِ، ولمْ يُسْمَعْ بمَنْ نَبا سمْعُهُ عنْ تِلكَ الحِكاياتِ، أو أثّمَ رُواتَها في وقْتٍ من الأوْقاتِ» (المصدر نفسه: ١٨).

فإن التمييز وأحيانا التقابل الذي يظهر بين قول البطل وفعله في خاتمة كل مقامة، يضفي طابعا ساخرا على عملية سرد المقامة، كما يجعل واقع الإنسان أمام الحقيقة والأمر الممدوح والمقبول، ما يعرض تحديا ثنائيا فيها. فبقدر ما يلح البطل في كلماته وخطاباته على القيم الأخلاقية والمعرفية وإيجابيات الحياة، بقدر ما يثني الراوي على سلوكيات البطل وألوان حيله في التسول والكدية، ورياءه، ومراوغته، وخداعه، ويمتدحها أيضا. فهذه النهاية المتكررة في كل مقامة تثير إعجاب المتلقي، وتجمع بينه وبين إعجاب الراوي بعد التعرف على الشخصية الأصلية للرواية. «فكلما كانت التضادات والتناقضات أشد عمقا، وكانت الاصطدامات أكثر خلافا للتوقعات، كان مدى الإضحاك أكثر. بالطبع، أن هذه الضحكة ليست ضحكة سعيدة، بل هي ضحكة ممزوجة بالكراهية والحزن» (بهزادي اندوهجردي، ١٣٧٨: ١٢١).

هنا، يلوح للخاطر سؤال جوهري، ألا وهو: هل يحمل مقصود الراوي طابعا ساخرا أم قول البطل، أو في

نظرة عامة، هل يمكن تفسير حياة الإنسان في ساحتي الحقيقة والواقع في تأرجح ساخر أم لا؟ من الطريف، أن تباهي البطل بنفسه ومهنته في المقامات عامة، والمقامة الساسانية خاصة، قد أضاف شيئا إلى الجانب الساخر، ووفّق في إظهار الجانب الفكاهي والتهكمي فيها. «فيمكن تبرير وجود الفكاهة والدعابة في ساحة الأدب، عبر اللجوء إلى أسباب مختلفة، وخاصة قد قيل: إن الإنسان بمثابة طفل أو مخلوق برّي، يتعرض للأميال المتضاربة. فلربما يتحدث كمثالي ويعمل كوحش. من ثم، فلا يمكن فحص الفكر والفعل الإنساني إلا عن طريق الفكاهة الممزوجة بالتسامح والتساهل» (ولك، ١٣٩٦: ٤٣١).

فعلى خلاف ما يبدو، فإن الموضوع الأصلي للمقامات لا يدور حول التسول، بل هو مجرد أداة لتقديم الموضوعات الشتى في كل مقامة، الأمر الذي يرفع حاجة الكاتب إلى ترتيب وتنسيق رواية خاصة، وإيراد مقدمة مقنعة وقصصية من أجل عرض أهدافه المتبلورة في إفادة المعنى والمحسنات البديعية والبيانية. ومن جانب آخر، أن هذا الأمر يحدد أن الغاية ليست سرد القصص. فهذه الطريقة الناقصة بسبب ضعف الحبكة ،وبروز المحسنات البديعية والبيانية في قسط وفير من المقامات، يقوي هذا الظن أن النص لا يحمل نسيجا سرديا وهادفا، وإن اختيار العناصر السردية لا يأخذ طابعا دلاليا ومفاهيميا، بل يكون أمرا مطروقا، في حين أن هذه الطريقة نفس الطريقة التي قام سعدي الشيرازي بتوظيفها بشكلها الكامل بعد تجويدها وتحسينها وتقويمها، في طريقة السهل الممتنع في كتابه الموسوم *بگلستان* (= روضة الورد).

ولكن على الرغم من ذلك، فلا يمكن أن نعد اختيار مثل هذه العناصر السردية في المقامات الحريرية، مع تواترها المتكاثف الذي يدل بوضوح على اختيارها الذكي، من دون قصد أو تعمد. فإن أدلة اختيار روح التسول وارتداء قناع الكدية لا تتنافى مع السمات المذكورة للمقامات وعناصرها الأخرى؛ ذلك؛ لأن أصحاب المقامات كانوا يقدرون من أجل الإبداع، أن يلبسوا البطل زي لص متسكع وبائع متجول وما شاكل ذلك.

فعلى الرغم من أن تفشي ظاهرة التسول والكدية في القرون الرابع والخامس والسادس (راوندي، ١٣٥٧: ٥٩٢ . ٥٩٣)، واتساع رقعة التصوف والعرفان فيها، دليل واضح على تأثير

أوضاع العصر الاجتماعية في كتاب المقامات الحريرية؛ إلا أن الظهور البارز لهذا الظاهرة ومحوريتها السردية في المقامات الحريرية ونظائرها وحتى في كتاب *گلستان*، دليل صارخ على هدفية حضور هذه الظاهرة في البناء السردي للمقامات.

«اتسعت رقعة التصوف والعرفان في القرنين الرابع والخامس للهجرة. من جانب آخر، أن الخلافات المذهبية نشبت بين الفرق والمذاهب المختلفة، وحتى أن الصوفية الذين كانوا يدّعون حرية التفكير وعدم التعصب، لم يبقوا بعيدين عن هذه الخلافات والعداوات والخصومات؛ إذ كانوا يتعصبون في مذهبهم» (سجادي، ١٣٧٩: ٨١ . ٨٢).

إن تعصب المدّعين وتطرفهم، مما أدى إلى ظهور الرياء والانحرافات المختلفة والفحش والإباحة، الأمر الذي مهّد الأرضية لنشوء تيّار منافق في عرض التيارات الصوفية الشائعة التي كانت تحمل ملامح وخصائص مشابهة جدا لعادة التسول والكدية، أو بالأحرى، امتزجت أساسا بروح التسول والكدية.

في كتاب *نقد صوفي* (= النقد الصوفي)، قد ورد في ذيل عنوان الكدية: «على الرغم من أن جواز السؤال والكدية من منظور المشائخ، كان يعتمد على ظروف خاصة، فكان من الطبيعي أن عددا من الصوفية أفرطوا في هذا الأمر، ومالوا إلى التواني والبطالة، وعرّضوا، بواسطة كديتهم وإلحاحهم على استجداء المال، سمعةَ جماعة من المتصوفة للخطر الشديد. لا شك، أن وجود المتسولين المتظاهرين بالتصوف كان مصدر ضعف هذه المؤسسة الاجتماعية في نظر من ينظر إلى التصوف من الخارج» (يوسف پور، ١٣٨٠: ٣٥١).

زيادة على هذا التزامن، فيوجد نوع من العلاقة بين ميزات عناصر البناء السردي للمقامات الحريرية، ما يذكّرنا بتيار اجتماعي آخر، انبثق عن رحم ظاهرة العرفان والتصوف، وكان متميزا بالفحش والإباحة والاستهتار. كما أن الكدية والتسول، ومعركة گيري (مسرح المعركة) (افشاري، ١٣٩٥: ٨٦)، وإظهار البراعة في التنميق اللغوي بالمجالس والأوساط المختلفة[٦]،

[٦]. ترسم المقامة البصرية أبا زيد السروجي في مجلس الوعظ والذكر، حيث يخطب في جماعة من الشباب والشيوخ والرجال، ويحدثهم، ويشجعهم على التحلي بالصفات الحميدة والفضائل الإنسانية، من دون أن يخفي هويته على خلاف كثير من المقامات، متمسكا بحبال التوبة، وطالبا من الناس أن يدعوا له ليستجيب الله سبحانه توبته عن الكدية. فهذه المقامة تروي خاتمة

والسفر من دون الزاد والعدة (ميرعابديني وافشاري، ١٣٧٤: ١١٢)، والتجرد وعدم المبالاة، والتفرد والميل إلى الخلوة، والعلاقات السائدة بين المريد والمراد، والرياء، كلها تشكل سلسلة من الميزات والسمات الواردة في المقامات الحريرية، والتي ظهرت أيضا بين بعض الصوفية، وخاصة الملامتية، وانتشرت تدريجيا، وبلغت أشدها، حتى وصلت بالمآل إلى القلندرية. فـ«في فترة ما بعد العهد التيموري، ارتبط مفهوم القلندرية ارتباطا وثيقا بالكدية والتسول، بمعنى أنه إذا ألقينا نظرة تأملية على مجموع رسائل القلندرية وكتبهم بعد العصر التيموري، نشهد أن السمة الغالبة لجميعها هي التسول والكدية» (شفيعي كدكني، ١٣٨٦: ٨٣).

فإن التيار الأدبي النقدي الذي بلغ ذروته تزامنا مع اشتداد انحرافات الصوفية ومفاسدهم في القرنين السابع والثامن، وصارت ميزته الأساسية هي صراحة اللهجة والبيان، كانت بواكيره أيضا في بدايات ظهور هذه الانحرافات والمفاسد الشاذة، وكانت سمته الغالبة هي التعبير غير المباشر والإستراتيجية التلميحية التي كانت السخرية . من دون شك . أهم آلياتها. مهما يكن من شيء، فإن دراسة مسار هذا التطور الأدبي والاجتماعي بحاجة ماسة إلى دراسة مستقلة في إطار النقد الاجتماعي للأدب.

٤. أثر التعبير الساخر في السرد الميتا تاريخي والقائم على الخطاب

كان الناقد والمفكر الكندي، هيرمان نورثروب فراي (١٩١٢ ــ ١٩٩١م)، أول من أدخل مصطلح الميتا تاريخ إلى ساحة الأدب، من أجل معرفة الحقيقة، بواسطة عنصر السرد. على أساس هذه النظرية، إن النصوص التاريخية مجموعة من السرديات التي لا تعبر عن الواقعيات التاريخية، وإن المضامين الميتا تاريخية التي تحمل نوعا من التشابه والتكرار في نمط خاص، تصير محط الاهتمام ضمن السرديات، وأن فهم التاريخ واستيعابه يتوقف على فهم الميتا تاريخ القائم على الأسطورة.

فـ«هايدن وايت (١٩٢٨ ــ ٢٠١٨م)، عبر إصدار كتاب، تحت عنوان *ما بعد التاريخ: الخيال التاريخي في أوروبا القرن التاسع عشر* (١٩٧٣م)، قدّم فكرة جديدة قائمة على أن النصوص

غامضة في مصير البطل الصادق أو المنافق، إلا أن الراوي على خلاف ظنه الأول، يعده صادقا ناشئا عن الاستغفار والتوبة.

التاريخية في الغالب وليدةُ التعابير والتفاسير التي تروي؛ من ثم، فإن الاستعارة والمجاز واللغة المجازية ونمط السرد وكيفية وجهات نظرنا إليها، يمكن أن تجعل الواقع متعدد الأوجه واكتشافَ الحقيقة أمرا معقدا وغامضا. وفقا للشواهد السابقة وتصريح وايت نفسه، فإن فكرة الميتا تاريخ (أو ما بعد التاريخ)، من منظوره المعرفي، مفهوم مستمد من الخطابات والأقوال النقدية والأدبية لنورثروب فراي» (بايدار نوبخت، ١٤٠١: ١٠ . ١١). من اللافت أن عملية هذه الرؤى مع مرور الوقت استمرت نحو المقاربة الأنثروبولوجية والأنطولوجية في الساحة الأدبية.

فإن نظرية الميتا تاريخية وسائر النظريات ذات الصلة بها، في كل شكل من أشكال السرد، توفر الإمكانيات المختلفة للتفسير الميتا تاريخي. ففي هذه الدراسة الراهنة، لم نقم بتطبيق هذه النظريات في تحليل المقامات الحريرية ودراستها؛ ذلك؛ لأن المقصود من هذه الدراسة المتواضعة ليس النقد التاريخي والأسطوري أو السوسيولوجي للمقامات، تركيزا على المقاربة الميتا تاريخية، بل يكون المراد المطلوب هو تحليل تأثير السخرية في البناء السردي للمقامات الحريرية، وتعرية الفروق بينها وبين سائر أشكال السرد.

إن النمط السردي في المقامات الحريرية بجميع عناصره وسماته المذكورة فيها، يخلق تعددية المعاني بطريقة سخرية، ويصبح مصدر التنبه وأداة للفكر والمعرفة عند الإنسان. «وفقا لقول دي سي ماك، يمكن دراسة وتحليل السخرية في النص من ثلاثة مناظير: ١ـ منظور الساخر، أي الكاتب أو خالق العمل؛ ٢ـ منظور ضحية السخرية، أي الشخصية داخل العمل؛ ٣ـ منظور مشاهد السخرية، أي المتلقي الذي يقع في موضع أكثر وعيا من موضع ضحية السخرية. فعلى ذلك، فستتشكل أنواع مختلفة من السخرية» (رحيمي، ١٣٩٥: ٦٢).

فإن الكاتب عن طريق اختيار عنصر التسول والكدية، والذي يشكل أساس كل مقامة، يقيم البناء الذهني على قاعدة السخرية؛ ذلك ؛لأن التسول بحد ذاته يستدعي السمات والخصال الثنائية والمتناقضة التي قد حاول الكاتب أن يقويها في ساحة عمله الأدبي، إذ نشهد أنه تارة على لسان الراوي وتارة أخرى على ألسنة سائر الشخصيات الفرعية، يثني على البطل وينوّه به، آملا أن يزوره في مكان آخر أو يصاحبه في رحلاته، ومن ثم، يمنحه مكانة مرموقة، تبتني

على أساس مقدرته الفائقة في التسول، واستجداء المال، وكسب قوت يومه بممارسة الحيل والألاعيب على الناس، الأمر الذي يكون عادة مذمومة وغير محمودة في جميع المجتمعات البشرية على امتداد التاريخ.

من جانب آخر، إن التزام البطل الخالص بمبادئ التسول وأصول الكدية، ووصاياه الملحة إلى ابنه في المقامة الساسانية، وتشجيعه على ممارسة التسول وترجيحه على سائر المهن وطرائق كسب لقمة العيش، كلها تخلق ثنائية أخرى، ألا وهي الالتزام بعدم الالتزام. فعلاوة على أن ظاهرة التسول والابتعاد عن سائر المهن وطرق كسب المال، نوعٌ من النزعة إلى عدم الالتزام، فتوجد حشد وفير من القرائن والمؤشرات التي تدل كل دلالة على عدم الالتزام، بما في ذلك أن البطل لا ينتمي إلى مدينة خاصة، ويلح على السفر والتنقل بين المدن، ولا يصاحب شخصا أو جماعة، ولو لمدة قصيرة، ويتجنب الصداقة مع الآخرين ومرافقتهم. فعلى سبيل المثال لا الحصر، إن أبا زيد في المقامة الدمياطية، عندما انكشفت هويته، واطلع الآخرون على حقيقة أمره، يفضل الفرار على القرار، فيترك القافلة بذريعة الاستحمام، يقول لابنه: بَدارِ بَدارِ! فهاهو الراوي يقول في هذا المضمار: «نَهَضْتُ لأحدِجَ راحِلَتي، وأتحمّلَ لرِحلَتي، فوجدْتُ أبا زيْدٍ قد كتبَ على القَتَبِ:

يا مَنْ غَدا لي ساعِداً	ومُساعِداً دونَ البَشرْ
لا تحْسَبَنْ أنّي نأيـ	ـتُكَ عنْ مَلالٍ أو أشَرْ
لكنّني مُذْ لمْ أزَلْ	ممنْ إذا طَعِمَ انتشَرْ

قال: فأقْرَأتُ الجَماعةَ القتَبَ. ليعْذِرَهُ منْ كان عتَبَ، فأُعجِبوا بخُرافَتِه، وتعوّذوا منْ آفَتِه، ثمّ إنّا ظعَنّا، ولمْ ندْرِ منِ اعتاضَ عنّا (الحريري، ١٩٨١م: ٤٠).

فإن القرينة الأخرى هي القناعة التي يعدها الكاتب من أسس التسول، ويؤكد عليها في المقامات المختلفة؛ هذا في حين أن هذا الفعل، أي: التسول بحد ذاته يبتني على أساس الطمع في مال الآخرين واستدرار أيديهم بالحيل المتنوعة. ونتيجة لذلك، يرسم نوعا من الثنائية والتقابل بين الطمع والقناعة في آن واحد أمام عين المتلقي. فمثلا نرى أن البطل في المقامة الدينارية، تارة يمدح الدينار، وأخرى يذمه في سبيل الوصول إليه، ويستفيد من الصفات المتناقضة طمعا في الحصول على دينار آخر. ومن الأمثلة الواضحة على اتصاف أبي

زيد بالقناعة والرضا بالقليل، ما ورد في المقامة المغربية،إذ يقول: «إنّ أخا الشّدائِدِ ليَقْنَعُ بلَفَظاتِ المَوائِدِ ونُفاضاتِ المَزاوِدِ» (الحريري، ١٩٨١م: ١٢٢).

فإن السمة الأساسية للبطل في المقامات هي التمسك بأنواع الخداع والمراوغة والرياء والإخفاء، مما يذكرنا بنمط السخرية بكل سماتها وآلياتها. بعبارة أوضح، إن طريقة البطل تذكّرنا بالطريقة الساخرة التي ينكشف فيها المعنى والمراد المقصود في لحظة الانتباه، من وراء ستار النص، بواسطة الإخفاء والإبهام والخداع.

كما تقدم ذكره آنفا، فإن الراوي عبر الثناء على بطل المقامات، يجعل شخصيته وسلوكياته المتناقضة في التقابل مع كلماته وأحاديثه الممتعة ورؤيته الموجودة فيها، وكذلك من دون نفي وطرد أيٍ منهما، يثني على رؤيته الرصينة من لسان البطل، ويمتدح فعله المتناقض من لسان نفسه، تاركا المتلقي في هذه المواجهة الساخرة، حتى لكأن الإنسان في هذه المواجهة بواسطة عنصر السخرية، يتنبه، مما يكون مقدمة لمعرفة الإنسان وذاته في وسط الحقيقة والواقع والرؤية والفعل. ومن ثم، فإن الإنسان مشاهد أو ناظر لنفسه في نقطة خارجية، مما يوفر هذا الانتقال من داخله إلى الخارج بواسطة السخرية. «يقول ميخائيل باختين في كتاب *نحو فلسفة الفعل*، في تحديد مفهوم الهوية: ليست الأنا للأنا علامة الهوية. فالأنا للآخر هي التي تبني الهوية. فإن الأنا للآخر هي نفس الشيء الذي تضع السخرية إصبعها عليها، وتشتت ذهن المتلقي. إن السخرية، بدلا من الأنا الواقعية للحقيقة، تقدم إلى المتلقي أنا أخرى، أي أنا كاذبة، وتعرّضه لسوء الفهم. في نهاية المطاف، عند كشف الحقيقة، ينغمس المتلقي في لذة عميقة» (رحيمي، ١٣٩٥: ٦٣).

فإن هذه المواجهة الوجودية نتيجة الطريقة الساخرة السائدة في السرد واختيار المضمون والمحتوى في المقامات الحريرية التي تمتلك، علاوة على فينومينولوجيا الموضوع[٧] في موضع الناظر أو المشاهد الخارجي واتجاهاته الأنطولوجية، كثيرا من الخصائص الذاتية للرؤية الوجودية. «فإن هذه الميزات تجعل الوجودية أكثر فلسفية وتعددية التخصصات من المذاهب الأدبية السابقة. فهذه نهضة، تستخدم في ثلاثة فروع: الأدب، والفلسفة، والعلاج النفسي .... بما أن الوجودية في ساحة الأدب تعكس

[7]. Subject

أفكار الاغتراب، وانعدام الهوية، ومعاناة مرور الزمن، وأحيانا الملل الناشئ عن بطء مرور الأيام، وعجز الإنسان أمام الحروب العالمية، فتتم كتابتها عادة في شكل غير معقد، ولكن عميق. لذا، فإن صعوبة النص ناشئة عن عمق العمل الأدبي ولغته الفلسفية. نظرا إلى أن الوجودية تنصرف عن الفلسفة التجريدية والذهن التقليدي، إلى الفلسفة الملموسة والحياة البشرية، فتمتزج بسهولة بلغة الأدب المسرحي والقصصي؛ ذلك لأن بنية الرواية والمسرح تشابه بنية الحياة، بحيث تظهر فيها تجارب الحياة» (تسليمي، ١٣٩١: ٣٩٧ . ٣٩٨).

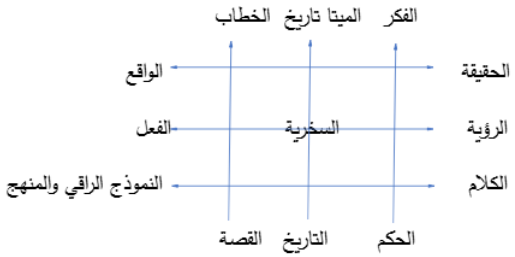
وأما الأثر الآخر الذي تتركه السخرية في البناء السردي للمقامات الحريرية، فهو دفع السرد من ساحة القصة إلى ساحة الخطاب، وإحلال الخطاب محل القصة والتبيين محل الحكم. «يوضّح وايت الخطاب الميتا تاريخي من منظور التمييز الأخلاقي أو إضفاء الطابع الأخلاقي على مفهوم السرد ومفهوم الخطاب، ثم يوسعه إلى الميتا سرد تاريخي أو التحول السردي. إذا أردنا أن نربط السرد بالتاريخ، ونستخرج من طياته الحكم الأخلاقية، فنتورط في فخ الخطاب، بحيث لا يعدو أن يكون جسدا ميتا للتاريخ؛ هذا بينما إذا سمحنا للواقعيات أن تروي نفسها بواسطة نفسها، بدلا من الحديث عنها وتقليصها إلى إطار فكري مهيمن، ندخل في تيار من المعرفة التاريخية أو الخطاب السردي» (پايدار نوبخت، ١٤٠١: ٥٥).

الخاتمة

إن السخرية تصوير الحقيقة بشكل معاكس. فهي طريقة أسلوبية، يعبر بها الشخص عن عكس ما يقصده بالفعل، ويقلب المعنى إلى عكس ما يعنيه، ثم يعطي المتلقي إشارات وقرائن، تفيد أن هناك تناقضا بين ما يقول وما يقصده، وتنبّه المتلقي بالمعاني المتناقضة الواضحة أو الضمنية، ومن ثم، تثير دهشته، وأخيرا، ترسم ضحكة مرة أو حلوة على وجهه.

يبدو أن السخرية أبين فن أدبي وأخفاه، قد ترك تأثيرا واضحا في لحمة وسدى البناء السردي للمقامات الحريرية وموضوعاتها ومضامينها، بحيث إن إثبات الاختيار العرضي وغير المقصود للسخرية من الكاتب، أشد صعوبة من رفضه؛ والسبب يعزى إلى وجود القرائن والشواهد المتكررة لهذا الأمر فيها.

في المقامات الحريرية، السرد من لحاظ البنية والموضوع والهدف، قد بني على نحو، يتطلب الثنائية والتقابل الساخر. ففضاء السرد، والراوي / السارد، والمتلقي / القارئ، وبناء الشخصية في البنية السردية للمقامات الحريرية، مما يوفر أرضية مناسبة لحضور السخرية في المقامات، ويجعل السخرية حلقة وصل بين المنطق السردي والموضوعات والمضامين الموجودة فيها، حتى كأن الكاتب في مقام السارد هو بطل القصة، يتزين بزي المتسول الأديب، ما يكون بحد ذاته خيارا ساخرا، ويؤدي إلى ظهور الثنائية بين سلوك البطل وشخصيته وبين الرؤية المستعملة في كلامه. و بهذه الطريقة، يسعى الكاتب إلى أن يخرِج المتلقي مع إشارة تنبيهية أو تحذيرية، من عدم التفكير ومواجهة الموضوعات الأنطولوجية والأنثروبولوجية، ويدفعه نحو الوجودية وتقابل الحقيقة والواقع ومصاديق السخرية في مسرح الحياة البشرية، ويجبره على التفكير والتحكيم. فلقد وفّقت السخرية وطريقة السرد في المقامات في إحلال الخطاب محل القصة، والجانب الميتا تاريخي محل الجانب التاريخي، والمراجعة والتفكير محل الحكم.



قائمة المصادر والمراجع:

العربية

جودة، أحمد علي. (٢٠٢٢م) *خطاب السخرية في المقامة التبريزية للحريري*، مجلة المشكاة للعلوم الإنسانية والاجتماعية. ع ١، ص ٤٩٥ . ٥٢٣.

الحريري، أبو محمد القاسم بن علي (١٩٨١م)، *المقامات*، تحقيق يوسف بقاعي، دار الكتب اللبناني، بيروت.

الحمادي، لطيفة عبد الله. (٢٠٢١) *السخرية في المقامة الصورية لليازجي: دراسة تداولية*، مجلة الآداب للدراسات اللغوية والأدبية. ع ١٢، ص ٤٠٣ . ٤٣٨.

خشة، بنى. (٢٠١٦م) *بنية السياق السردي في مقامات الحريري*، مجلة العلوم الإنسانية. ع ٤٦، ص ٣٧ . ٥٧.

رمضان، إبراهيم عبد الفتاح. (٢٠١٧م) السخرية نمط من الحيل الأسلوبية، مجلة فصل الخطاب. ص ١٢١ . ١٥٦.

زوغري، حمزة (٢٠٢١م)، *السخرية وتجلياتها في النص المقامي العربي: الحريري أنموذجا*، كلية الآداب، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم.

صابر، كريم. (٢٠٢٣م) *السخرية في الفن المفاهيمي: دراسة تحليلية*، المجلة الأكاديمي، جامعة بغداد. ص ١٩٧ . ٢١٠.

العفيف، فاطمة حسين (٢٠١٧م)، *السخرية في الشعر العربي المعاصر: محمد الماغوط ومحمود درويش وأحمد مطر نماذج*، عالم الكتب، إربد.

كريمة، عمار؛ وصالحي فريحة (٢٠١٩م)، *السخرية في مقامات الهمذاني*، كلية الآداب، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم.

لرقم، راضية. (٢٠١٩م) *الأنساق المضمرة للسخرية ودلالاتها في مقامات بديع الزمان الهمذاني، مجلة إشكالات في اللغة والأدب. ع ٣. ص 947 . 499.*

مأمور، خليفة؛ وعلي كرباع. (٢٠٢٠م) *السخرية من جدل المعنى إلى تعدد الأشكال . المصطلح . التطور والحضور والفعالية*، مجلة المدونة. ع ٢، ص ٥٨٩ . ٦٠٨.

الفارسية

ابراهيمى حريرى، فارس (١٣٤٦)، *مقامەنويسى در ادبيات فارسى*، دانشگاه تهران، تهران.

اخوت، احمد (١٤٠٠)، *تفنگ چخوف*، موسسة فرهنگى . هنرى، تهران.

اصلانى، محمدرضا (١٣٨٥)، *فرهنگ واژگان و اصطلاحات طنز*، كاروان، تهران.

افشارى، مهران (١٣٩٥)، *قلندرنامەاى به نام آداب الطريق*، سرچشمه، تهران.

بهره‌مند، زهرا. (۱۳۸۹) *آیرونی و تفاوت آن با طنز و صنایع بلاغی مشابه*، متن‌پژوهی ادبی. ش ٤٥. د ١٤. ص ٩ . ٣٦.

بهزادی اندوهجردی، حسین (۱۳۷۸)، *طنز و طنزپردازی در ایران*، صدوق، تهران.

پایدار نوبخت، فرشته؛ و محمدجعفر یوسفیان کناری (١٤٠١)، *فراتاریخ نگاری در درام ایرانی*، لوگوس، تهران.

تسلیمی، علی (۱۳۹۱)، *مکتب‌های ادبی: پژوهشی انتقادی . کاربردی در مکتب‌های ادبی*، کتاب آمه، تهران.

حلبی، علی‌اصغر (١٣٦٤)، *مقدمه‌ای بر طنز و شوخ‌طبعی در ایران*، پیک، تهران.

رحیمی، پوپک (۱۳۹٥)، آیرونی و بررسی نقش آن در شکل‌گیری ادبیات نمایشی ایران، سبزان، تهران.

سجادی، ضیاءالدین (۱۳۷۹)، *مقدمه‌ای بر مبانی عرفان و تصوف*، چ ۸، سمت، تهران.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (١٣٨٦)، *قلندریه در تاریخ: دگردیسی‌های یک ایدئولوژی*، سخن، تهران.

شمیسا، سیروس (١٤٠١)، *مکتب‌های ادبی*، چ ١٥، قطره، تهران.

کاتوزیان، همایون (۱۳۹٥)، *طنز و طنزینه هدایت*، کتاب ایران نامگ، تورنتو.

موکه، داگلاس کالین (۱۳۹۸)، *آیرونی، ترجمه حسن افشار*، چ ۳، مرکز، تهران.

میرعابدیني، ابوطالب؛ ومهران افشاری (١٣٧٤)، *آیین قلندری*، فراروان، تهران.

ولک، رنه (١٣٩٦)، *تاریخ نقد جدید*، ترجمه سعید ارباب شیرانی، چ ٤، نیلوفر، تهران.

یوسف‌پور، محمد کاظم (۱۳۸۰)، *نقد صوفی: بررسی انتقادی تاریخ تصوف با تکیه بر اقوال صوفیان تا قرن هفتم هجری*، روزنه، تهران.

References

Jawda, Ahmad Ali. (2022) The Discourse of Irony in al-Hariri's al-Tabriziyya Maqama, al-Mishkat Journal for Humanities and Social Sciences, no. 1, pp. 495-523.

al-Hariri, Abu Muhammad al-Qasim ibn Ali (1981), al-Maqamat, edited by Yusuf Baqai, Dar al-Kutub al-Lubnani, Beirut.

al-Hammadi, Latifa Abdullah. (2021) Irony in al-Yaziji's al-Suriya Maqama: A Pragmatic Study, al-Adab Journal for Linguistic and Literary Studies, no. 12, pp. 403-438.

Khasha, Bani. (2016) The Structure of Narrative Context in al-Hariri's Maqamat, Journal of Humanities, no. 46, pp. 37-57.

Ramadan, Ibrahim Abd al-Fattah. (2017) Irony as a Stylistic Device, Fasl al-Khitab Journal. pp. 121-156.

Zougri, Hamza (2021). Irony and its Manifestations in the Arabic Maqamat Text: Al-Hariri as a Model. Faculty of Arts, Abdelhamid Ibn Badis University, Mostaganem.

Saber, Karim (2023). Irony in Conceptual Art: An Analytical Study. The Academic Journal, University of Baghdad. pp. 197-210.

Al-Afif, Fatima Hussein (2017). Irony in Contemporary Arabic Poetry: Muhammad al-Maghout, Mahmoud Darwish, and Ahmed Matar as Examples. Alam al-Kutub, Irbid.

Karima, Ammar, and Salehi Fariha (2019). Irony in the Maqamat of al-Hamadhani. Faculty of Arts, Abdelhamid Ibn Badis University, Mostaganem.

Larqam, Radhia (2019). The Implicit Patterns of Irony and Their Implications in the Maqamat of Badi' al-Zaman al-Hamadhani. Journal of Problems in Language and Literature. Issue 3, pp. 479-499.

Ma'mour, Khalifa; and Ali Karba'. (2020) "Satire: From the Debate on Meaning to the Multiplicity of Forms - Terminology - Evolution, Presence, and Effectiveness," Al-Mudawana Journal, Issue 2, pp. 589-608.