الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة العربي بن مهيدي
أم البواقي

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

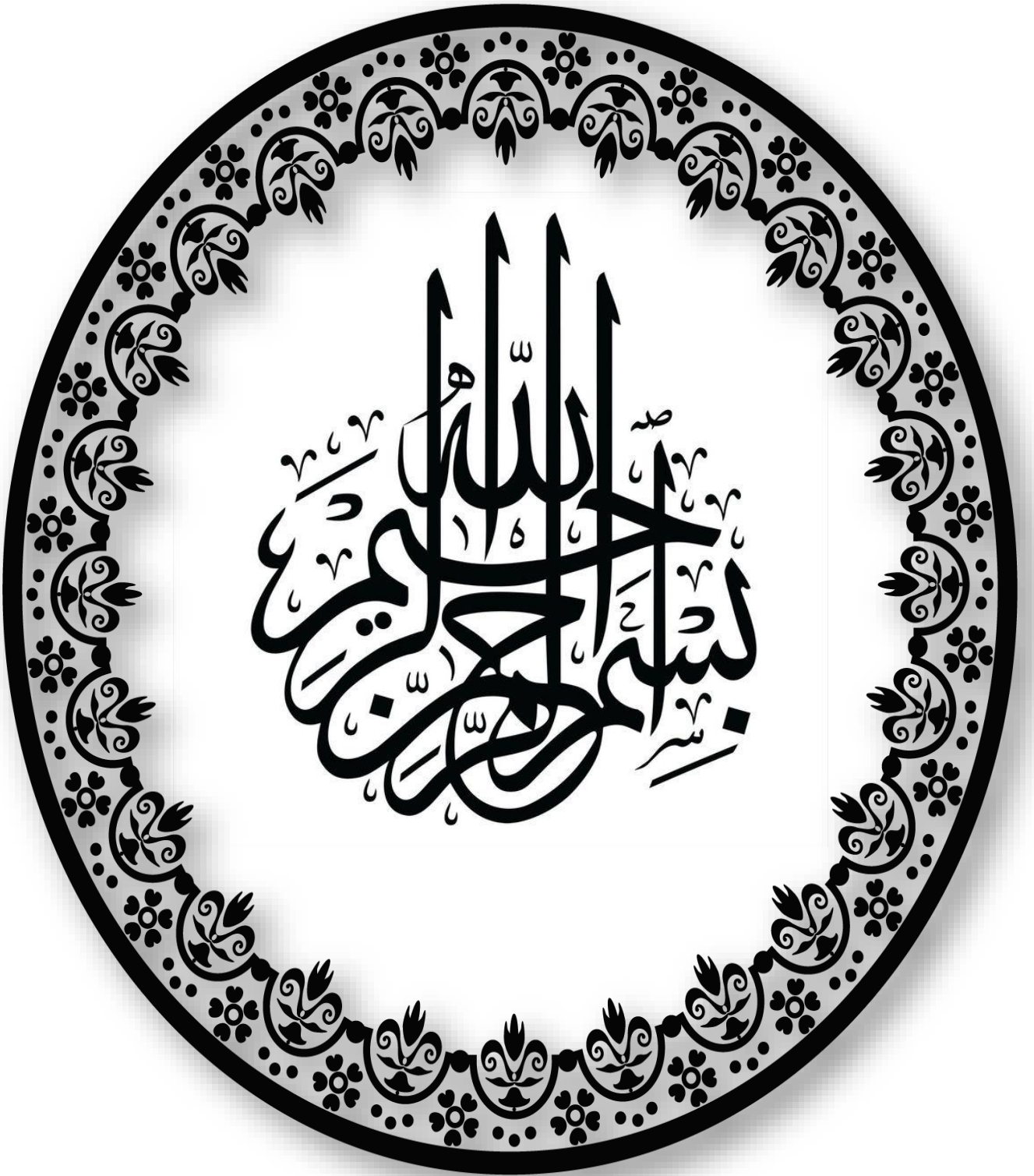
جمالية التشكيل الأدبي في مقامات بديع الزمان الهمذاني 358 هـ/398 هـ

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي
تخصص أدب عربي قديم

إعداد الطالبة:
- مروى حناش

تحت إشراف:
• أ/د. بلقاسم دكدوك

2023-2022 م
1445-1444 هـ


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

الحمد والشكر لله الحي القيوم أولا وأخيرا، وامتثالا لقوله صلى الله عليه وسلم:

﴿ **من لا يشكر الناس لا يشكر الله** ﴾

أتوجه بجزيل الشكر والعرفان للأستاذ " **بلقاسم دكدوك** " الذي تكرم بقبول الإشراف

على هذه المذكرة وعلى جميع التوجيهات والملاحظات والنصائح

كما لا يفوتني أن أتقدم بوافر التقدير والاحترام لأعضاء اللجنة المحترمين

على عناء قراءة المذكرة وقبول تصويبها، وكذلك أتقدم بخالص الشكر

إلى كل من درسنا من أساتذة كلية الآداب واللغة قسم اللغة والأدب العربي

كل باسمه، وإلى كل موظفي المكتبة وجزاهم الله عني كل خير.

وفي الأخير نشكر كل من قدّم لنا يد العون والمساعدة أخص بالذكر

الأستاذ الدكتور " رابح محوي "

وأسأل الله أن يجعل له ذلك في ميزان حسناته.

إهـــداء

أهدي ثمرة جهدي إلى التي حملتني ومنحتني الحياة وأحاطتني بحنانها وحرصت

على تعليمي بصبرها وتضحيتها، إلى من كان دعاؤها سر نجاهي " **أمي الغالية** ".

إلى الذي دعمني في مشواري الدراسي وكان وراء كل خطوة خطوتها في طريق العلم والمعرفة

" **أبي الغالي** " حفظه الله ورعاه.

إلى من هم أنس عمري ومخزن ذكرياتي إخواني " **سلمان** "، " **عبد الرؤوف** "، " **عبد الجبار** "،

" **أحمد** " حفظهم الله ورعاهم.

إلى من وجدتهم فوجدت المعنى الحقيقي وراء كل الابتسامات التي تبقى معلقة على وجهي

إلى صديقاتي " **حياة** "، " **سلمى** "، " **إيمان** ".

وأخيرا وليس آخرا إلى نفسي " لقد كنت لي المحرض الأجمل طوال مسيرتي،

شكرا لك، شكرا لابتسامتك التي تمنحني القوة في مواجهة الحياة.

وأخيرا: " كوني الرين، فلولا الرياح لبارت الأحلام ".

المقدمة

مقدمة:

تعد المقامة نوعا من النثر الفني الجميل، وهي عبارة عن نصوص سردية بطابع فكاهي تزاوج بين الشعر والنثر، وتجمع بين الأداء الموسيقي المتقن والشعر العذب والمعاني العميقة، بطابع تعليمي إصلاحي، إذ تركز عموما بعنصر الكدية وحيل الماكدين الغريبة وطرق استحواذهم على أموال غيرهم أو لقضاء مصالحهم الشخصية، وقد كتب عدد من المبدعين العرب في هذا اللون الأدبي كالزمخشري والحريري، ولكن ظهوره قد ارتبط في ذاكرة الأدب بالعصر العباسي على يد بديع الزمان الهمذاني، حيث استطاع هذا الأخير أن يعبر بصدق عن الواقع الاجتماعي والإنساني في قالب فني جمالي، كان لهذا الفن صدى ووقعا قويا في نفسي مما دفعني إلى اختيار موضوع المقامة للدراسة والبحث، وجاء عنوان المذكرة موسوما بـ: " جمالية التشكيل الأدبي في مقامات بديع الزمان الهمذاني "، وعليه يمكن طرح الإشكالية المركزية التالية: ما مدى تحقيق التشكيل الأدبي في مقامات الهمذاني؟

ومنه تتمخض عدة أسئلة فرعية منها:

- ما المقامة؟ ومن أعلامها؟ وما موضوعاتها؟ وكيف تجلت الجمالية فيها؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة وضعنا خطة دقيقة تنطلق من مقدمة ومدخل، ركزنا فيه على تحديد مفهوم مصطلحي الجمالية والشعرية، ثم الفصل الأول الذي عالجنا فيه موضوع التشكيل والمقامة والإبداع الأدبي.

أما الفصل الثاني فجعلناه مجالا واسعا للتحليل والدراسة التطبيقية على نماذج من مقامات الهمذاني.

أما الخاتمة فحاولنا أن ندرج فيها أهم ما توصلت إليه دراستنا.

واعتمدنا في دراستنا على المنهج الوصفي والأسلوبي مع الاستعانة بإجراء التحليل والإحصاء، كما اعتمدنا على مجموعة من المصادر والمراجع أهمها: علي بوملحم مقامات بديع الزمان الهمذاني، ابن قتيبة الشعر و الشعراء، أيمن بكر: السرد في مقامات الهمذاني، الخليل بن أحمد الفراهيدي كتاب العين، محمد عبد الله جبر: الأسلوب والنحو

وقد صادفتنا عدة صعوبات وهو أمر عادي، يصدم به كل باحث جاد منها: كثرة المراجع وعدم القدرة على فرزها وتصنيفها، كما عرقل ضيق الوقت وعدم القدرة على التوفيق بين أعباء الدراسة ومسؤولية المذكرة، ولكن سعة قلب المشرف وجودة توجيهاته ونصائحه جعلت من الصعوبات بردا وسلاما علينا، فأقبلنا عليه بشغف كبير وحب عظيم لذا أتقدم له بأسمى عبارات الشكر والتقدير.

المدخل

الجمالية والشعرية المفهوم والتطور والأعلام

أولا: مصطلحا الجمال والجمالية

توطئة:

كانت بدايات ظهور علم الجمال في القرن التاسع قبل الميلاد، معرفة للإنسان وأحس به منذ أن وجد على الأرض، فهو موجود في كل شيء من حولنا ويعتبر نوعا من الفن، وأكثر شيء كان ملفت للإنسان هو ما يدور من حوله من أشجار وغابات والوديان وحيوانات، فالجمال موجود في كل مكان.

وعليه فعلم الجمال ليس بحديث الولادة، ولا بمقتصر على عنصر من عناصر الوجود، إذ يجمع في ثناياه كل ما يتعلق بالطبيعة الأمر الذي جعل الإنسان يهتم به، ويأخذه كعلم قائم بذاته.

1- مفهوم الجمال:

أ-**لغة:** جمل، فلان يعامل الناس بالجميل، وجامل صاحبه مجاملة، وعليك بالمدارة والمجاملة مع الناس وتقول: إذا لم يجمّلك مالُك، لم يُجد عليك جمالك، وأجمل في الطلب إذا لم يعرض، وإذا أصبت بنائبة فتجمّل أي تصبّر.[1]

الجمال: مصدر الجميل، والفعل جمل، وقوله عز وجل: ﴿**وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ ٦**﴾ أي بهاء وحسن، ابن سيده: الجمال الحسن يكون في الفعل والخلق، وقد جمل الرجل بالضم جمالا، فهو جميل وجمال.[2]

الجمال كلمة تفهم سياقيا، فبمجرد الحديث عنه لكل مدلول ذهني يعكس هذا الجمال الذي يتصوره (طبيعي، إنساني، اصطناعي ..)

(1) الزمخشري، أساس البلاغة، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1996م، ص:63.

(2) ابن منظور، لسان العرب، مج3، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، طبعة جديدة محققة، ط3، 2004م، ص:202.

ب- اصطلاحا:

عرفه بعضهم تعريفا لم يتحاور فيه الدلالة اللغوية عند العرب حين قال: الجمال الحسن والملاحة، والمصدر الجميل، وهو أحد المفاهيم الثلاثة التي تنسب إليه أحكام القيم الجمالية، وهي الجمال، والحق، والخير، وقيل هو ما يتطابق مع المعايير كالتوازن والتناغم والكمال والجمال والقبح بالنسبة إلى الانفعال كالخير والشر بالنسبة إلى الفعل، وهو مرادف الحسن، وعرّف الجمال والحسن بأنه يتناسب الأعضاء، والجمال من الصفات ما يتعلق بالرضى واللّطف.[1]

من الناحية الاصطلاحية فمختلف التعريفات تجمع على أن الجمال ما كان مرادفه الحسن، وما يقابله الرضى واللطف كصفة، أو الخير والشر كفعل، ليبقى الإنفعال المتعلق بعلم الجمال، ما أظهرته مجموعة من المعايير السالفة الذكر.

2- الجمال في الفكر الفلسفي الفني:

- ✓ **الجمال:** عند الفلاسفة: صفة تلحظ في الأشياء، وتبعث في النفس سرورا ورضا، و(علم الجمال) باب من أبواب الفلسفة يبحث في الجمال ومقاييسه ونظرياته.[2]

- ▪ والجمال أيضا كان دوما من دروس الفلسفة التي ربطتها بما يلاحظ على الأشياء، وما يعكسه من محدثات على النفس، وصارت الفلسفة تبحث من مقاييس ونظرات الجمال.

- ✓ لقد أرجع بعض الباحثين بدايات علم الجمال في العالم القديم إلى القرن التاسع قبل الميلاد، حيث ازدهرت حضارات الشرق القديم في بلاد الرافدين وحوض نهر النّيل، وآسيا الصغرى، وأنّه يكتفي أن ينظر إلى حضارة بابل وآشور وسومر وآرام وحضارة مصر

(1) ابتسام مرهون الصفار، جمالية التشكيل اللوني في القرآن الكريم، عالم الكتب الحديث، اربد الأردن، ط1، 1431هـ-2010م، ص:39-40.

(2) ابراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، ج1، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر، استانبول، تركيا، ط2، ص:136.

الفرعونية والصين والهند، والسند وغيرها لتشيّد برقي الفن والآداب في آثارها الباقية على امتداد عصور التاريخ.[1]

▪ مما سبق ذكره نستطيع أن نقول أن علم الجمال قد ارتبط بفنّ العمارة والتشييد، وخير دليل على ذلك تلك الحضارات التي دوّن لها التاريخ نصيبا بين طيّاته على شكل آدا وفنون لا تزال قيد الدراسة، والبحث لدى العديد من الدارسين.

✓ **الجمال عند اليونانيين:**

إنه كان نقطة انطلاق لفلسفة معينة من الحياة، فقد كانت تلك الفلسفة من الفلسفات التي تطلق الصّفات البشرية على الآلهة، ومجّدت كل القيم الإنسانية، ولم تر في الآلهة سوى بشر تضخمت أجسامهم، وكان الفن مثل الدين تجسيدا للطبيعة وللإنسان بوجه خاص بكونه ذروة مسار الطبيعة.[2]

▪ الجمال عند اليونانيين ارتبط بجانب ميتافيزيقي يتجسد في ثنائية الآلهة والبشر، فصفات البشر تطلق على هذه الآلهة التحول هذه العملية إلى فن مغلق بصورة دينية خصية نواته الإنسان كونه أصل كل موجود.

✓ إن الإنسان كائن جمالي يعشق الجمال، وأن الجمال عند الإنسان ناتج عن نزعة فطرية بداخله أي أنه: "الشعور الجمالي لا يعطى للإنسان جاهزا بل أنه يتغير ويكتمل مع تطور الفرد والجنس البشري كله".[3]

▪ العلاقة بين الإنسان والجمال علاقة إطرادية، قوامها النزعة الفطرية وأساسها الشعور.

(1) ابتسام مرهون الصفار، جمالية التشكيل اللوني في القرآن الكريم، ص:10.

(2) المرجع نفسه، ص:11.

(3) سمير عبد المنعم القاسمي، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1434هـ-2013م، ص:117.

✓ وأبسط تعاريف الجمال أنه: "ما يسرّ السمع ويبهج النظر".[1]

✓ وقد يكون الجمال سمعيا: وهو خير مثال على ذلك تلك النّغمات التي تسر البعض، ولا تسر البعض الآخر (الموسيقى)، وقد يكون الجمال نظريا بصريا، وميزان الجمال هنا هي العين البصيرة، كعشق العين لألوان الربيع.

✓ وضع سقراط رأيين في فهم موضوع الجمال:

الأول: ينص على أن: "الجميل هو الملائم والذي يحقق الغاية المبتغاة".[2]

✓ هذا الرأي يتخذ من الجمال وسيلة لغاية معينة.

الثاني: فينص على أن: "الجميل هو ما يحبّه المرء".[3]

✓ **أما** هذا الرأي فيرى بأن الجمال محصلة ما يهواه المرء ويحبه.

✓ **وقد** عالج هيقل الجمال معالجة أخرى دقيقة حين جعله فلسفة الفن، أو فلسفة الفنون الجميلة، والجمال عنده الفكرة المطلقة أو الروح المطلقة، وأنه لا وسيلة لإدراك الجمال إلا بالروح، لأن ما هو روح لا يدرك إلا بالروح.[4]

✓ هيقل أقام ديالكتيكية بين الجمال والفن، والفن لا يدرك إلا بالروح، والجمال جزء لا يتجزأ من الفن وعليه يكون الجمال موضوعه الروح، وهذه هي الفكرة المطلقة التي تحدث عنها هيقل.

(1) ابتسام مرهون الصفار، جمالية التشكيل اللوني في القرآن الكريم ، ص:115.
(2) المرجع نفسه، ص: 115.
(3) المرجع نفسه، ص:115.
(4) المرجع نفسه، ص:20.

3- الجمال في الفكر الإسلامي:

✓ ابن رشد ربط الجمال بالخير، فالجمال هو الذي يختار من فنسه، وهو ممدوح وخير ولذيذ من جهة أنه خير، وإذا كان الجميل هو هكذا، فإن الفضيلة جميلة لا محالة، لأنها خير من جهة ذلك التقدير أو يظن أنه خير.[1]

✓ الجمال عند ابن رشد مربوط إذ يرى بان الخير الأسمى ما تعلق بالجميل، الذي يضفي الفصيلة.

✓ أما المسلمون فقد وضعوا مفهوم الجمال وضوابط ضمن إطار الفكر الإسلامي الذي ينظر إلى الجمال نظرة كلية لها علاقتها الوثيقة بالله الخالق الموحّد لكل شيء في الكون، فالجمال عند المسلمين يتحدد ضمن هذه الوحدة المتكاملة من الانسجام بين سائر المخلوقات المتعددة الصادرة عن ذات واحدة، هو الخالق ذو الإجلال والإكرام.[2]

✓ ينظر المسلمون نظرة مغايرة إلى الجمال، ونظرتهم كانت ذات بعد إسلامي محض – خالص– منزه من كل شائبة أو غاية، فالجمال عندهم ما ارتبط ارتباطا كليّا بالذات الإلهية، فلولاه لما كان للمتعددات أن تحدث هذا الجمال، فسائر المخلوقات صادرة عن ذات واحدة ذات الخالق ذو الجلال والإكرام.

✓ وهكذا يكون مفهوم الجمال مختلفا من عصر إلى آخر، ومن مفكر إلى آخر، ومن فنان إلى غيره وفق توجهه الفكري والنفسي، حتى صار علم الجمال فصلا من فصول الفلسفة والفن في الفكر الحديث، واكتمل في القرن العشرين على أيدي السيكولوجيين محددين قوانين التذوق بمدى التجاوب والاستحسان مستندين إلى الدراسات التي خصت علوم الفنون.[3]

(1) ابتسام مرهون الصفار، جمالية التشكيل اللوني في القرآن الكريم ، ص:35.

(2) المرجع نفسه، ص:29.

(3) المرجع نفسه، ص:20.

✓ اختلاف الجمال من عصر لآخر، ومن فكر لآخر ومن توجه لآخر انتهى الأمر به إلى علم كبقية العلوم، دفع السيكولوجيين إلى البحث عن قوانين دقيقة تضبطه.

4- الجمالية:

✓ إن أهم إشكالية تطرحها الجمالية هي كونها ممارسة أو تفكير قبل وجودها نظاما له موضوعه ومنهجه، فتجليات الجمالية تعود إلى الفكر الإغريقي، نجد أن الجمالية التي تعني الإحساس، وهذا الإحساس مرتبط بالجميل، فالجميل شيء وليس فكرة، شيء جميل يمنح نفسه موضوعا لمعرفة تتم عبر الإحساس، ونستنتج إذن أن الجمالية قد مورست قبل أن تسمى لأن التسمية ارتبطت بتحديدها كنظام.[1]

✓ الجمالية التي نتحدث عنها هنا هي تلك المتعلقة بالإحساس البعيدة عن الفكر والمتعلقة بالأشياء، ومدى حكم الذات عليها، وكممارسة فالجمالية بالأمر الحديث.

✓ فالجمالية هي "وثيقة الصلة بـ (النقد الفني) لكنها تختلف عنه بكونها تهدف إلى كشف المبادئ العامة للفنون، واحتواء المشكلات المتعلقة بها جمعاء بدلا من الانصراف إلى وصف السّمات المميزة للفنانين أنفسهم، أو تحري الكشف عن مزايا الأعمال الفنية.[2]

✓ إذا كان موضوع النقد الفني هو دراسة المبدع ومزايا الابداع فإن الجمالية موضوعها: الكشف عن المبادئ العامة للفن والإبداع.

✓ لذا يمكن أن تعد الجمالية: "من الوجهة المنهجية علما وصفيا في المقام الأول حيث أنها تركز اهتماماتها في الكشف عن الحقائق الخاصة بالفنون والعمل على تعميمها بالإضافة إلى دراسة ما يتصل بهذه الفنون من قوى وفعاليات إنسانية".[3]

(1) سمير عبد المنعم القاسمي، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي، ص:118.
(2) المرجع نفسه، ص: 118-119.
(3) المرجع نفسه، ص:119.

✓ الجمالية التي أشرنا إليها هنا هي الجمالية ذات المنهج العلمي الوصفي التي تنطلق من الكشف عن حقيقة خاصة بفن ما لتقوم بتعميمها على بقية الفنون أي أنها تنطلق من الجزء لتصل إلى الكلّ مارة بكل ما يحيط بهذه الفنون من تفاعلات خارجية.

✓ أما الجمالية فهي مصدر صناعي نسبة إلى الجمال، فيقال الشعور الجمالي، والحكم الجمالي، والنشاط الجمالي، والجمالية الفلسفية هي الاتجاه الضمني أو الصريح إلى تفضيل المذاهب الفلسفية الجميلة على المذاهب الفلسفية الأخرى.[1]

✓ والجمالية كمصطلح فهي مصدر صناعي لكلمة جمال حتى وإن اختلفت استعمالاتها ودلالاتها.

✓ وعند البحث عن المنبع الجمالي نجده: "ذات أصل لاتيني، وتعود في تسميتها إلى (بومجارتن) وتعني –إيتمولوجيا– القدرة على الإحساس، أما على المستوى المفاهيمي، فالجمالية هي جزء من الفلسفة تهتم بدراسة طبيعة الفن، وعلاقته بالطبيعة، والدين والعلم والأخلاق والجمال ... فالجمالية –من ناحية– لا تنفصل عن الميتافيزيقا إذ ليس الفن إلا تصويرا للعالم المحسوس في علاقته بعالم الأفكار الذي يسوده الجمال والخير، ومن ناحية أخرى أن الفن هو محاكاة لعالم يشكل موضوعا للمعرفة، ومن ثمة فالجمالية معرفة منطقيا بمضمونها وحدودها".[2]

✓ إن البحث عن المنبع الجمالي نجد له عدة تفرعات فمن الجهة اللاتينية هي القدرة على الإحساس، وهي جزء يهتم بدراسة الفن وطبيعة علاقته مع مختلف الفروع الأخرى حسب المستوى المفاهيمي، ومثلما أشرنا مسبقا فإن الجمالية مرتبطة بالعالم الميتافيزيقي.

✓ تتجلى الجمالي في استيعاب الإبداع الذي يتم تحقيقه عبر الفنون الجميلة، فإذا كان هدف الفن يتحدد في إنتاج العمل الفني، فإن الجمالية تفترض طبيعة الإنجاز الفعلي لهذا العمل، بمعنى أن الفن يفضي إلى ذات العمل الفني، في حين أن اهتمام الجمالية يجعل من

(1) سمير عبد المنعم القاسمي، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي، ص:40.

(2) المرجع نفسه، ص: 118.

هذه الثنائية خط شروع له، وعليه فالتعددية في مستويات الجمال أمر مناط بتعدد المفاهيم وبنياتها الفكرية.[1]

✓ تعتبر الفنون الجميلة تربة خصبة لبروز الجمالية، فالفن هو المسرح الذي تقام على ركحة الجمالية، إذ أن الفن يهتم بالنتاج الفني، وأما الجمالية فهي تهتم بالانجازات الفعلية لهذا الإنتاج الفني.

ثانيا: مصطلح الشعرية.

توطئة:

إن الشعرية هي التي تميز بين الشعر واللاشعر، و بين العمل الإبداعي الجمالي و غيره من الأعمال لأن النص الأدبي هو نسيج من العلاقات المعقدة من حيث المجالات اللغوية و الصوتية و الدلالية، فهو موضع العناية بالشعرية بكل أنواعها و قد شغلت الشعرية دراسي النقد قديما و حديثا باعتبارها ركيزة أساسية للنص الأدبي ، و مجال من الصور الفنية و الإيقاعات الموسيقية و الإشارات اللغوية، و هذه الطاقة الفنية في النص تدل على الشعرية التي لا تتوقف عند زاوية معينة من زوايا النص ، بل تتناول كل الزاويا الممكنة.

1- تعريف الشعرية:

أ/ لغة:

جاء في لسان العرب (لابن المنظور): " شعر به"، أي علم، و أشعره الأمر و أشعره به، أعلمه إياه، و شعر به: عقله، وتطلق على الكلام المخصوص بالوزن و القافية، يقال شعر الرجل: أي قال الشعر، و الشعر : منظوم القول، و قائله الشاعر، و سمي شاعرا لفطنته، شاعِرٌ: جيّدٌ: أريد بهذه العبارة المبالغة والإشادة".[2]

(1) سمير عبد المنعم القاسمي، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي ، ص: 119.

(2) ابن منظور، لسان العرب، مجلد7، مادة شعر، ص410

و يقول ابن منظور:" و الشعر منظوم القول: غلب عليه لشرفه بالوزن و القافية، وإن كان كل علم شعر".[1]

و يقول الفراهيدي: " شعور بكذا أشعر شعرا لا يريدون به من الشعر...، إنما معناه فطنت له و علمت به ومنه: ليت شعري أي علمي، و ما يشعرك أي ما يدريك، و منهم من يقول شعرته أي عقلته وفهمه، والشعر: العريض المحدد بعلامات لا يجازرها، و سمي شعرا لأن الشاعر يفطن له بما لا يفطن له غيره من معاينة".[2]

و ورد في معجم الوسيط: "شعر فلان شعرا:" قال الشعر، و شعر له قال شعرا،و شعرا به شعورا: أحسن و علم".[3]

وفي محكم التنزيل:(وَمَا يُشْعِرُكُمْ أَنَّهَآ إِذَا جَآءَتْ لَا يُؤْمِنُونَ ١٠٩)

ب-اصطلاحا:

إن الشعرية Poetik كلمة يونانية أصلا، و هي مرتبطة بالفن الشعري، و بالتالي فهي نظرية معرفية، مرتبطة بفنية الشعري و جملياته Asthetik . تظهر هذه الشعرية من خلال الصورة الفنية[4] Bildkunst. و هي ما يجعل من النص الشعري نصا شعريا، أو هي بتعبير رومان جاكسون ما يجعل من الأثر الأدبي أثرا أدبيا[5].

(1) المصدر نفسه، ص،411

(2) الخليل بن أحمد (الفراهيدي): كتاب العين، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دارا لكتبالعلمية، بيروت، ج2، ط1، 2003، ص337

(3) حامد عبد القادر، محمد علي النجار، المعجم الوسيط، مجلد1، مجمع اللغة العربية، الإدارة العامة بلمجمعات و أحياء التراث للمكتبة الإسلامية للطبع و النشر، اسطنبول تركيا: ص484.

(4) محمود درابسة: مفاهيم في الشعرية، دار جرير للنشر والتوزيع عمان، ط1، 1431-2010، ص:15

(5) بشير تاوريريت :الحقيقة الشعرية، على ضوء المناهج النقدية المعاصرة، و النظريات الشعرية، عالم الكتب والحديث للنشر والتوزيع، 2009م ص:277.

حيث ارتبط مصطلح الشعرية قديما بالشعر، الذي يمثل أساس التجربة الإبداعية الإنسانية، والذي تميزه عن غيره من الكلام وبين العمل الإبداعي الجمالي وغيره من الأعمال الأدبية.

والشعرية عند جون كوهين: " علم موضوعه الشعر "[1]

حيث اختلف النقاد العرب المحدثون حول تنميتها و مفهومها، فنجد،" وصفها (محمد الولي ومحمد العمري وشكري المبحوث ورجاء بن سلامة و المسدي و أحمد مطلوب و سامي سويدان وكاظم جيهاد) : بالشعرية، فحين أسماها " توفيق بكار و الطيب البكوش و حمادي صمود" بالإنشائية، و كذلك : بالشاعرية، عند سعيد علوش و عبد الله الغذامي، بينما تسمى " عند جابر عصفور و محمد الماشطة: بعلم الأدب، و عند " جمال نصيف و محمد خير البقاعي " بالفن الإبداعي، كما وصفها " فالح الإمارة و عبد الجبار محمد بقين: النظم و أما عند " يؤئيل عزيز وعليه عياد :" بفن الشعر وعند " علي " الشرع: بنظرية الشعر، وخلدون السمعة بويطيقا وكذلك حسين الوادبويتيك،" بينما سميها " توفيق الزيدي" بالأدبية.[2]

إذ جاء مصطلح الشعرية متعدد التسميات عند النقاد لاختلاف منطلقاتهم الفكرية والثقافية

فالشعرية هي مجموع الخصائص النوعية والقوانين الداخلية التي تحكم في الإبداع الأدبي.

ولهذا فقد لعب الشعر دورا بارزا في حياة الإنسان العربي، بالإضافة إلى كونه مصدر للمتعة التي تنتج جراء ذلك التوافق بين بنية النسيج الجمالي المتوفر على مستوى النص الشعري، وبين ما تشده النفسية البشرية، فقد كان يدخل ضمن نشاطات الحياة الإنسانية

(1) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في المنهج والمفاهيم، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء 1994، ص:16

(2) محمود درابسة: مفاهيم في الشعرية: مصدر سابق، ص:15

بمختلف ألوانها بل كان هو نفسه واحدا من نشاطاتها، " وما دام الشعر نشاطها إنسانيا يرتبط بسعي البشر إلى الكمال، فإنه لا يمكن إلا أن يكون أحد الأنشطة الإنسانية الراقية.[1]

نستنبط من خلال هذه الوقفات اللغوية الموجزة والبسيطة، أن مصطلح الشعر مثقف من الشعرية، التي تدل على العلم والفطنة والمعرفة.

1.1. الشعرية في مفهوم النقد العربي القديم:

على الرغم من أن الشعرية، من النظريات الأدبية الحديثة، نجد النقاد القدامى يسعون إلى إرساء قواعد أدبية ونقدية التي تكشف عن أسرار ومواطن الإبداع الفني في النص الأدبي ومن هنا نأخذ بعض من النقاد العرب القدامى الذين اشتهروا بتحليلهم في الكشف عن أسرار اللغة العربية ومواطن الإبداع والجمال فيها، حيث نشتمل بتحليل (الفارابي) لمفهوم الشعرية:1-الجاحظ (ت150)، 2-**الفارابي** (ت250هـ /934م)

يعد الفارابي من كبار الفلاسفة المسلمين الذين شرحوا كتاب أرسطو (فن الشعر)، حيث ضمن في شرحه للكتاب بعض من آرائه ووجهات نظره في الشعرية إذ يقول: " الأقاويل الشعرية هي التي تركب من أشياء شأنها أن تخيّل في الأمر الذي فيه مخاطبة حالا ما، أو شيئا أفضل أو أخس وذلك إما جمالا أو قبحا أو حلالا أو هوانا، أو غير ذلك مما يشاكل هذه"[2]

فالفارابي يعتمد على التخيل، فالشعر إما أن يصدر الشيء على هيئة أحسن وأفضل أو قبح مما يكون عليه، فالشعرية عند (الفارابي) تقوم أساسا على المحاكاة حيث يقول: " فإن محاكاة الأمور قد تكون بفعل وقد تكون بقول، فالذي يفعل ضربان: أحدهما أن يحاكي الإنسان بيده شيئا ما مثل أن يعمل تمثالا يحاكي به إنسان بعينه أو شيئا غير ذلك، أو يفعل فعلا يحاكي به إنسانا ما أو غير ذلك، والمحاكاة يقول: هو أن يؤلف القول الذي يصنعه أو

(1) جابر عصفور: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي مؤسسة فرح للصحافة والنقد، ط1، 1990، ص:133

(2) الفارابي: إحصاء العلوم تحقيق عثمان أمين، مكتبة لأنجلو القاهرة، 1968، ص:83

يخاطب به من أمور تحاكي الشيء الذي فيه القول، وهو أن يجعل القول ولا على أمور تحاكي ذلك الشيء[1].

والمحاكاة عند (الفارابي)" مرادفة للتشبيه الذي يشمل عملية التأليف الشعري المعتمدة على الاستخدام الخاص والمميز للغة و الذي يقوم بدورة على التصوير والتمثيل.[2]

فالشعرية عند (الفارابي) باعتبارها محاكاة لا تعني مطابقة الكلام بصورة كاملة إنها إعادة صياغة هذا الواقع وتشكيله بحيث يبدو في صورة أفضل أو أسوأ.

وقد استعمل (الفارابي) آليات اللغة للوصول إلى الأسلوب الشعري فقال عن الأقاويل الشعرية: " إن الأقاويل إما أن تكون صادقة لا محالة بالكل، وإما أن تكون كاذبة لا محال بالكل..... والكاذبة بالكل لا محال فهي الشعرية".[3]

ويعتبر (الفارابي) الشعرية قول مميز من الأقاويل، يمكن تحديدها من خلال مسألة الصدق والكذب.

1/عند عبد القاهر الجرجاني (471هـ):

يعد "الجرجاني" أدق من صاغوا مبادئ الشعرية الكتابية فيما كان يصوغ نظرية النظم القرآني.

" يرى "الجرجاني" أن النظم هو الأساس في الكشف عن شعرية الكتابة أو النص، ويعرفه بأنه: " تعليق الكلم بعضها ببعض" ، لكن هذا لا يعني ضم الشيء إلى كيفما جاء واتفق، وإنما ترتيب الكلمات على حسب ترتيب المعاني في النفس بحيث تتناسق دلالتها،

(1) مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب، دار الطليعة، بيروت، ط1981،1م، ص:93

(2) ألفت محمد كمال عبد العزيز، نظرية الشعرية عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن الرشد،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص:83

(3) محمود درابسة: مفاهيم في الشعرية، ص:19

وتتلاقى معانيها على الوجه الذي أقضاه العقل والنظم وفقا لهذا التحديد يشبه الصياغة والتجبير (التوشية، والتزيين)، ويشبه كذلك التفويق (الرقة، وتعدد الألوان مع وجود البياض بينها) والنقش، وكل ما يقصد به (التصوير)، وهذا مما يذكر به (الجاحظ) للشعر، الذي يعتبره (صياغة) ، وضربا من(التصوير). [1]

ويقول الجرجاني: " النظم والترتيب في الكلام، عمل يعمله مؤلف الكلام في معاني الكلم لا في ألفاظها، فإن إن تعدينا بالحكاية الألفاظ إلى النظم والترتيب أدى ذلك إلى المجال...."[2]

حيث يرى (الجرجاني) أن الكلام على ضربين يقول: "ضرب أنت تصل فيه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، وذلك إذا قصدت أن تخبر عن زيد مثلا " بالخروج إلى الحقيقة فقلت خرج زيد: وبالانطلاق عن عمر وقلت: عمرو منطلق وعلى هذا القياس. وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى غرض بدلالة اللفظ وحده ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل.[3]

2/عند حازم القرطاجني (684هـ-1285م):

وفي الإطار نفسه تناول "القرطاجني" موضوع الشعرية (المتوفي سنة 684هـ) في كتابه "منهاج البلغاء، وسراج الأدباء" ومن آراء نقدية شكلت تجاوز نقديا كبيرا للدراسات السابقة وعلى الرغم من ضياع الجزء الأول من هذا الكتاب إلا أن الجزء المتبقي منه يبين نظرة حازم "القرطاجني" للشعر، والتي ترفض أن يكون الوزن و القافية هما المعيار لقياس

(1) أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب بيروت، ط2، 1989، ص44

(2) عبد القادر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: السيد محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1988 م، ص:359

(3) محمود درابسة: مفاهيم في الشعرية: المرجع السابق: ص20

شعرية النصوص، متجاوزا لذلك حدود التقليد فيما يخص الشعر مبينا أن الشعرية في الشعر لا تقتصر على توافق نظم الألفاظ مع الوزن والقافية، ومن يؤمن هذا الرأي حسب القرطاجني "فمثله في ذلك مثل أعمى أنس قوما يلقط دورا في موضع تشبه حصباؤه الدّرُ هيأته ومقداره، وملمسه بحاسة لمسه، فجعل سلمني نفسه في لقط الحصباء على أنها دّرُ ولم يدر أن ميزة الجوهر وشرفه إنما هي نظم لفظ اتفق كيف اتفق نظمه وتضمينه غرض اتفق على أي صفة، لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع.[1]

حازم القرطاجني يرفض أن تكون الشعرية في الشعر " نظما للألفاظ، فمفهوم الشعرية عنده لا يرتبط إطلاقا بمسألة الوزن القافية.

ويرى " القرطاجني" أن الأقاويل الشعرية ذوقا خاصا و موقعا هاما ومستحسنا في النفس يميزها عن الباقي الأقاويل ف " ليس ما سوى الأقاويل الشعرية في حسن الموقع من النفوس مماثلا للأقاويل الشعرية لأن الأقاويل التي ليست بشعرية ولا خطابية ينحى بها نحو الشعرية لا يحتاج فيها إلى ما يحتاج إليه في الأقاويل الشعرية، إذ المقصود بها سواها من الأقاويل إثبات شيء أو إبطاله أو التعريف بماهيته وحقيقته".[2]

ويقول (حازم القرطاجني): إنما المعتبر في حقيقة الشعر إنما هو التخيل والمحاكاة" ولذا فقد عدّ (القرطاجني) التخيّل أساس المعاني الشعرية. يقول:" إن التخيّل هو قوام المعاني الشعرية والإقناع هو قوام المعاني الخطيبة، ولذا فإن القرطاجني قصد بالمحاكاة التشبيه المرئي، وهي أساس الشعر وجوهره .... فغاية الشعر عنده إحداث الأثر المرغوب في نفس المتلقي بوساطة التخيّل الذي هو وسيلة إلى غرض معين هو الفعل، وهذا الفعل قد لا يكون

(1) أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966م، ص:27-28

(2) حازم القرطاجني: مصدر نفسه، ص:32

مطابقا للحقيقة. فالمحاكاة: تخيّل المعنى وهذا التخيّل موجه إلى النفس المتلقي لا إلى عقله.[1]

فمن خلال هذا القول فإن " القرطاجني يعتبر أن حقيقة الشعر وجوهره تقوم على التخيّل

ولهذا فإن القرطاجني قد يبيّن أن الشعرية ليست كلاما عاديا أو نظما بأي شكل من الألفاظ بل هي حقيقة الشعر وجوهره، وهي السر الموجود في جوهر الشعر بحيث يجعله عملا فنيا وجماليا.

3/عند الجاحظ: (ت 150-255):

يرى " الجاحظ" أن اللغة العربية تفوق لغات الأمم العربية كلها، وأن العرب " معدن الفصاحة التامة " وأن الفصاحة ليست في مجرد الإفهام، فقد يتم الإفهام بكلام غير فصيح، وإنما هي الإفهام على " مجرى كلام الفصحاء من العرب"، ومعنى ذلك أن الفصاحة في اللفظ لا في المعنى، وبما أن المعنى المشترك عام بين الأمم كلها. وكما يرى " الجاحظ" واللفظ مقصور خاص فإن الشعرية ليست في المعنى " إنما هي في اللفظ، ومن هنا تنبع القيمة الشعرية مما هو مقصور خاص: اللغة إذ لا سبيل إلى أن تعرف امتياز شعر ما وتفرده، إلا بمعرفة الشيء الذي يفرده سواه وهذا بالنسبة إلى الشعر العربي هو في رأي الجاحظ: لفظه و وزنه.[2]

وأشار من خلال نظرته التقويمية للشعر إلى خصائص التي ينبغي أن تتوافر فيه فرأى أن: " المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجميُّ والعربيُّ، والبدويُّ، والقرويُّ

(1) محمود درابسة: مفاهيم في الشعرية، مرجع سابق، ص:21

(2) أدونيس: الشعرية العربية، ص:34

والمدنيُّ، وإنما الشأن في الوزن، وتخيّر اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطّبع وجودة الشك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج أو جنس من التصوير."[1]

فالشعرية عند الجاحظ تتجسد من خلال الألفاظ المنتقاة بأسلوب فني وعبارات سهلة المخرج ذات وتيرة منتظمة.

وتكمن الشعرية الحقيقية في اللفظ لأن الألفاظ ملكية خاصة بالفرد يتحكم فيها كيفما يشاء.

وقد أثنى الدكتور عبد الملك مرتاض على مقولة الجاحظ الشهيرة المعاني مطروحة في الطريق .... " واعتبروها لأول رأي في النقد العربي يرقى إلى مستوى التنظير المدرسي، أي التي تمثل الشعر بنية قائمة على ملاحظة اللغة الفنية المستخدمة في النص. والحركة التي تتحكم في هذه اللغة، فتقتضي بها إلى نحو عنايتها، ثم على نظام العلاقة الحميمة التي تربط هذه الشبكة من المظاهر الخارجية والداخلية معا للنص، ثم على الرؤية الفنية التي يطرحها هذا النص الشعري.[2]

وإن مفهوم الشعرية عند (الجاحظ) يتجسد من خلال مفهومه للشعر الذي يكيفنا منه قوله: " وإنما للشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير."[3]

و" الجاحظ" من نقاد المدرسة القديمة "مدرسة الرواة واللغويين والنحويين"، وأنه قد لاحظ أن النحويين لا يهتمون إلا بالشعر الذي فيه شاهد نحوي، وأن الرواة لا يعجبون إلا بكل شعر فيه الغريب والمعاني الخفية التي تحتاج إلى شرح و توضيح كما أن الإخباريين لا

(1) الجاحظ: الحيوان، ج3، تح: عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ط2، 1965، ص:131-132

(2) عبد الملك مرتاض: بنية لخطاب الشعري، دار الحداثة، لبنان، 1968م، ص:7

(3) الجاحظ: الحيوان: مرجع سابق، ص:132

يبحثون إلا عن الشعر الذي فيه الشاهد والدليل[1]. ويقول في موضع آخر أنه قد ذهب يبحث علم الشعر عند الأصمعي فلم يجده يعرف إلا غريبة.[2]

ولم يكن الجاحظ قد اقتنع بمفهوم الشعر عند هذه المدرسة فإنه قد أفاد كثيرا من آرائها فيما يتعلق بنقد الشعر كالإتلاف بين اللفظ والمعنى وصحة الوزن.... قال: (لا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه ولفظه معناه، ولا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك).[3]

فالجاحظ لم يكن عنده ما يقوله كثيرا حول هذا الموضوع، كما أن جل ما أورده من ملاحظات يتصل بآراءه حول البلاغة والفصاحة التي بثها في ثنايا كتابه " البيان والتبيّين"

2.1. الشعرية في مفهوم النقد العربي الحديث:

لقد اهتم النقاد العرب المحدثين لمسألة الشعرية، فظهرت بناء على ذلك جملة من الدراسات والأبحاث التي خاضت في هذه الموضوع سعيا منها التحديد مفاهيم الشعرية والكشف عن القوانين الجمالية في النصوص الأدبية، وفي هذا السياق سنحاول التطرق إلى بعض الآراء النقدية التي ناقشت هذا الموضوع ومبدأ مع الدراسة التي قدمها:

1/ كمال أبو ديب:

يبتدي لنا مفهوم الشعرية من خلال رؤيته الفنية للقضايا النظرية للشعرية، إذ ينطلق من "مفهومي العلائقية والكلية بالإضافة إلى مفهوم التحول إلا أن الشعرية وظيفته من وظائف ما يسميه الفجوة أو مسافة التوتر".[4]

(1) الجاحظ: البيان والتبيّن، ج4، تح: عند السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي للنشر، ص:23-24

(2) المرجع نفسه، ج1، ص:300

(3) المرجع نفسه، ج1، 111

(4) حسن ابن عز الدين: الشعرية والثقافة، مفهوم الوعي الكتابي وملاحمه في الأدب العربي القديم، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2003، ص62

وقد حدد أبو ديب الشعرية في كتابه (في الشعرية) في قوله أنها: " خصبة علائقية، أي أنها جسد في النص بشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولوية سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي نشأ فيه هذه العلاقات وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى، لها السعة الأساسية ذاتها يتحول إلى فاعلية خلق للشاعرية ومؤشر على وجودها."[1]

والشعرية في تصور كمال أبو ديب تعد وظيفة من وظائف الفجوة مسافة التوتر، والتي تمثل عنده خاصية فنية نميز على أساسها التجربة الفنية عن التجربة العادية اليومية[2]. وفي حديثه عن الفجوة يقول أنها: " علاقة المتجانس واللامتجانس بين الطبيعي، واللاطبيعي وهي انتقال حاد من كون إلى كون أي خلق مسافة شاسعة بين كونين، وفعل الخلق هذا هو ما يولد الشعرية.[3]

وتعني الشعرية عند كمال أبو ديب التضاد والفجوة أي مسافة التوتر، تلك المسافة الناتجة عن العلاقة بين اللغة المترسبة واللغة المبتكرة من حيث صورها الشعرية، مكوناتها الأولية وتركيبها، ولذا فالشعرية هي " وظيفة من وظائف العلاقة بين البنية العميقة والبنية السطحية، وتتجلى هذه الوظيفة في علاقات التطابق المطلق أو النسبي بين هاتين البنيتين فحين يكون التطابق مطلقا تنعدم الشعرية (أو تخف إلى درجة الانعدام تقريبا) و حين نشأ خلخلة وتغاير بين البنيتين تنبثق الشعرية، وتنفجر في طردي مع درجة الخلخلة في النص.[4]

(1) بشير تاوريرت: رحيق الشعرية في كتابات النقاد المحترفين، والشعراء النقاد المعاصرين، د.ط، مطبعة، مزوار الجزائر، 2006، ص:117

(2) كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1،1987، ص:20

(3)كمال أبو ديب: في الشعرية، ص:27

(4) محمود درابسة: مفاهيم في الشعرية: مصدر سابق، ص:24

فمن خلال القراءة في شعرية كمال أبو ديب يمكننا القول أنه ربط الشعرية بمفهوم ما سماه الفجوة مسافة التوتر من جهة أخرى ربط الشعرية، بمفهوم البنية العميقة والسطحية كما اعتمد على مفهوم العلائقية والكلية.

2/ عند حسن ناظم:

يرى حسن ناظم أن هناك زخم هائل من الترجمات لمصطلح الشعرية أوقعنا في مشكلة عويصة تمثلت في تصعيد أزمة الاصطلاح التي يعاني منها النقد العربي الحديث، فاقترح أن تكون لفظة الشعرية مقابلا مناسبا: Poetics ووجهة نظره مستندة إلى أن لفظة الشعرية شاعت وأثبتت صلاحيتها في العديد من كتب النقد، كما تمثل مفهوم الشعرية في قوله: " أن الشعرية مقارنة للأدب لا تعني تناول العمل الأدبي بوصفه تجليا لبنية عامة لا يشكل فيها الخطاب إلا ممكنا من ممكناتها ولهذا لا تبحث لشعرية في هذا الممكن فحسب، وإنما في الممكنات الأخرى".[1]

من خلال هذا المفهوم فنلاحظ أن الشعرية من جهة نظر " حسن ناظم" تنطلق من النص ذاته. كما عدّ " حسن ناظم" الشعرية بأنها مجمل النص الأدبي كله: من حيث بنيته الفكرية والفنية، وهذا ما ذهب إليه " حمادي صمود" أيضا. يقول: "حسن ناظم" " ليس النص هو موضوع الشعرية بل جامع النص، أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة." ونذكر من بين هذه الأنواع: أصناف الخطابات، وصيغ التعبير، والأجناس الأدبية". [2]

إذ يركز " حسن ناظم" في رؤيته النقدية الهامة لمقاربة الشعرية على أنها: " محاولة وضع نظرية عامة ومحايثه للأدب بوصفه فنا لفظيا إنها نستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية، فهي إذن تشخص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي،

(1) حسن ناظم : مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، ص:17

(2) محمود درابسة: مفاهيم في الشعرية، مصدر سابق، ص:25

وبغض النظر على اختلاف اللغات، والحقيقة إن وجود القوانين أي كانت نوعيتها. في الخطاب اللغوي أمر بديهي فلابد. في كل خطاب من وجود قوانين تحكمه ولكن المهم هو ماهية هذه القوانين والكيفيات المتبعة في استنباطها."[1] وأهم ما قدمته مطالعة " حسن ناظم" لموضوع الشعرية تتخلص في سؤالين هما:

1-ما علاقة القراءة والتلقي بالشعرية؟

2-ما مدى موضوعية نظريات الشعرية؟

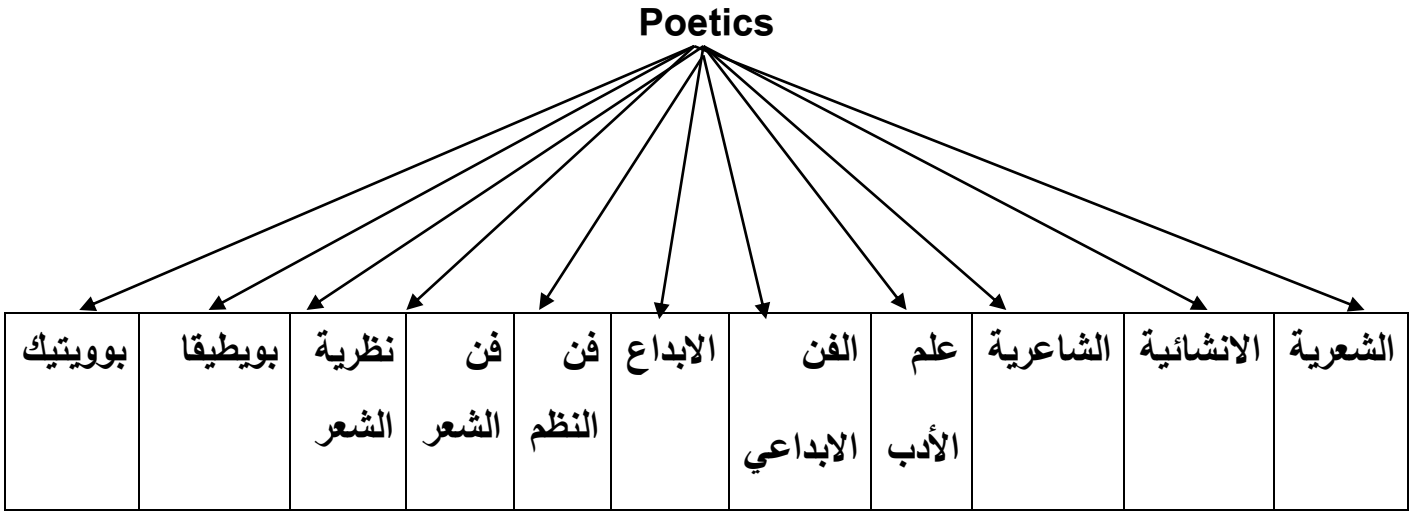
حيث يرى " حسن ناظم" أن لهذه القضية " مستوى ثانيا يبرز جانبا ذاتيا في طب كل شعرية، ويتأسس هذا المستوى على اختلاف نظريات الشعرية، على الرغم من وحدة النصوص وثبات مكوناتها، فمن الممكن إبراز شعرية (إمرئ القيس) مثلا في ضوء نظرية الإنزياح عند (جون كوهين): أو في ضوء نظرية الفجوة: مسافة التوتر عند (كمال أبو ديب)، إن القصيدة واحدة ثانية ويمكن الاختلاف في طبيعة المفاهيم إزاء النص الأدبي. بوصفه منطويا على ثبات مطلق على صعيد المكونات الأولية يفرز مفهومها واحدا أو قوانين ثابتة، غير أن كم المفاهيم الكلية المستنبطة من مادة واحدة يضعنا إزاء فاعلية ذاتية كامنة في كل شعرية وعائدة طبعا إلى طبيعة تصور المنظر النقدي.[2]

وقد عمل حسن ناظم قد جمع ترجمات وضعت لمصطلح (Poetics) في مخطط أبرز من خلاله شيوع وانتشار استعمال مصطلح الشعرية أكثر من غيره، ولنا أن نطلع على مختلف التسميات من خلال المخطط الآتي:[3]

(1) حسن ناظم: مرجع سابق، ص:9

(2) حسن ناظم، مرجع سابق، ص:7

(3) المرجع نفسه، ص:18



نلاحظ من خلال هذا المخطط اختلاف في الساحة النقدية حول إشكالية تحديد المصطلح وترجمته، كما يوضع انشغال النقد العربي بالبحث في الشعرية مصطلحا وتنظيرا ترتب على طبيعة التحولات في نظرية اللغة عند الغربيين من ناحية، وانعكاس هذه التغيرات على الخطاب العربي من جهة أخرى.[1]

3/ شعرية محمد بنيس:

يرتكز "محمد بنيس" في هذا الشأن على مجال اللغة بوصفها فرعا من فروع الشعرية العربية أساسها تفسير النصوص القرآنية وإبراز دلائل الإعجاز فيها، حيث يقول: "فالشعرية العربية كانت فرعا من فروع الدراسات اللغوية المتركزة حول تفسير النص القرآني، وإبراز لغته المعجزة، التي لا قدرة لأي نص غيره على التشبه بها، فبالأحرى تحديدها، هكذا كانت كل من دراسات الإعجاز القرآني ودراسات الشعر والنشر تضع الحدود" .[2]

(1) حفناوي بعلي: إشكالية ترجمة المصطلح النقدي، مصطلح في الخطاب العربي، مجلة الناص، عدد4-5، 2005م، جامعة جيجل، ص:71-72

(2) محمد بنيس: الشعر العربي، الحديث، بنياته وإبدالا ته، ج1 تقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2 ،2001، ص:43

فاللغة من منظور "محمد بنيس" هي التي تكشف ما يحجبه الخطاب الديني، وهي الأداة التي يمكن استخدامها في الوصول إلى شعرية النص المقدس وعلاقته بالنص المقلد.

ويرى محمد بنيس " أن أقرب تعريف للشعرية هو أنها علم موضوعه الشعر، لأن الكلام الشعري يتجاوز الكلام العادي في مبناه ومعناه، كما أننا نجد الشاعر والناقد المغربي (محمد بنيس) شاعرا مهموما ومهووسا بمقولة الحداثة الشعرية والبحث الدائم والدؤوب عن الحقيقة الشعرية، فالقول الشعري هو حقيقة و مكون التحليل أساسه، ونلمع التخيّل، وهو رديف لعنصر الرؤيا، الرؤيا الشعرية بتجلياتها الحداثية، وثمة مصطلح آخر نقوم عليه الرؤية الشعرية في الفلسفة النقدية بنيس إنه مصطلح التغيير وهو مصطلح متداول في النقد السجالي لحداثة الشعر، ويتدل "محمد بنيس" على هذا المصطلح بكتابين أو لهما ل: (شكري محمد عياد) (الأدب في عالم متغير)، وثانيهما ل(أدونيس) (الثابت والمتحول) وأيضا مصطلح التطور إلى جانب هذين المصطلحين يشير " بنيس" إلى مصطلح التجاوز وهو دعامة ثالثة من دعائم الرؤية الشعرية ، حيث ناقش "محمد بنيس" مدلولات استخدام هذا المصطلح عند كل من "أدونيس" و" إلياس خوري" و"خالدة سعيدة".[1]

يتضح أن " محمد بنيس" يدعو إلى تأسيس شعرية جديدة مختلفة من أهم سماتها الانفتاح والتطور والتجاوز والتغيير، وهي كلها آليات يتحقق بموجبها ما يسميه " بنيس" بالإبدال إنها شعرية حداثية تقوم على الاختلاف والتمايز أو التغاير رافضة حيزها الزماني أو المكاني من أن يتحول إلى مد حلزوني دائري. [2]

3.1. الشعرية في مفهوم النقد الغربي:

عرف النقد الغربي جملة من الأبحاث والدراسات التي أخذت على عاتقها مهمة البحث في الشعرية، محاولة بذلك تكوين مفهوم شامل يوضح وظيفة الشعرية وموضوعها،

(1) بشير تاوريرت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، ص:383

(2) المرجع نفسه، ص:387

ومن خلال هذه الأبحاث والمجهودات، سنحاول أن نكشف عن أهم الآراء والإسهامات الغربية في مجال الشعرية.

1/ الشعرية عند الرومان ياكبسون (Roman jakobson):

يرى ياكبسون أن الشعرية هي ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حين تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما يهتم بها خارج الشعر حين تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية.[1]

كما ربط "رومان ياكبسون "الشعرية بعلم اللسانيات معتبرا أن مجال الشعرية هو الاستعمال الخاص للغة بحيث تخرج الكلمات فيها من دلالتها المعجمية لتؤدي دورا يضفي على العملية الشعرية قيمة فنية وجمالية يقول: " فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزءا لا يتجزأ من اللسانيات. ولذا فإن كل بحث في مجال الشعرية يفترض معرفة أولية بالدراسة العلمية للغة، ذلك لأن الشعر فن لفظي، وإذن هو يستلزم، قبل كل شيء استعمالات خاضا للغة.[2]

فنلاحظ أن " ياكبسون" انطلق من منظور لساني فهو يعد النظرية جزء لا يتجزأ من اللسانيات المختلفة لأنها بشكل أو بآخر تهتم بقضايا البنية اللسانية.

ولم يكف "ياكسبون" في جل كتاباته عن التأكيد أن " الشعر يتسم بالتشديد على شكل الرسالة حيث تتمتع الدلائل في حد ذاتها بثقل خاص، وتكتسب سمكا ينقلها من وضع

(1) ياكسبون: قضايا الشعرية: ترجمة: محمد الولي، مبارك حنون، الدار البيضاء، دار توبقال، ط1988،1، ص:57

(2) محمود درابسة: مفاهيم في الشعر، مصدر سابق، ص:27

الإحالة الشفافة على المحتوى أو المرجع أو الذات إلى وضع التمييز الذاتي إزاء ذلك كله، وتسمى هذه السمة الوظيفة الشعرية."[1]

وقد أولى "ياكسبون" اهتماما بالغا للوظيفة الشعرية بأن جعلها تتجاوز الخطاب الشعري إلى ما وراءه من الخطابات الأدبية المختلفة القول: " تعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة و تهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، أو تلك تبعا للوظيفة الشعرية".[2]

كما تحدث "ياكسبون" عن عناصر العمل الأدبي (الشعرية) قد سبق ذكرها في الموروث العربي عن طريق (حازم القرطاجني)، كما يرى الناقد (عبد الله الغذامي) الذي يحتج بأن (القرطاجني) قد حدد ذلك قبل أن يحددها (ياكسبون) بوقت طويل حيث يقول: " فهذه أربعة عناصر من عناصر (ياكسبون) لدى (القرطاجني) نحددها كالآتي:

1-ما يرجع إلى القول القائل .....الرسالة.

2- ما يرجع إلى القائل.....المرسل.

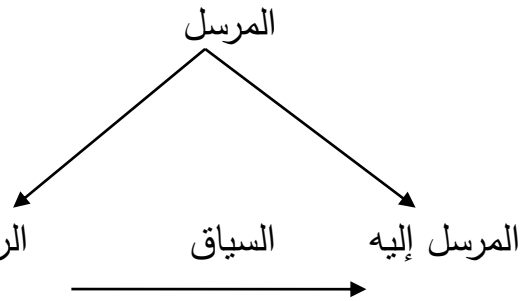
3- ما يرجع إلى المقول فيه.....السياق.

4- ما يرجع إلى المقول له.....المرسل إليه.

فهو مثلث يدور حول السياق وتكتمل به عناصر العمل الأدبي التي يؤلف تفاعلها معا التجربة الشعرية حيث يمكن تمثيل هذه العناصر كما يلي:

(1) حسن ابن عزالدين: الشعرية والثقافة، مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم، ص30

(2) قيس عبد المؤمن: شعرية الذات في أدب جبران خليل جبران، نماذج مختارة، مخطوط ماجستير، كلية الآداب و اللغة، شعبة البلاغة و شعرية الخطاب، جامعة العربي بن مهدي أم بواقي، 2009-2010، ص:87



نلاحظ أن الوظيفة الشعرية عند" ياكسبون" هي التي تمنح الرسالة اللغوية سمة الأدبية التي تنقلها من حالة الخطاب العادي إلى نص أدبي قائم بذاته، فالشعرية هي لب العمل الأدبي.

2/ الشعرية عند "جون كوهين" (Jean Cohen):

إن نظرية (جون كوهين) في الشعرية لا تكتفي بالبحث عن الفرق الجوهري بين لغة الشعر ولغة النثر، حيث لا تصبح اللغة الشعر فقط مختلفة عن لغة النشر وإنما تصبح مضادة لها، لكل منها قطب تنجذب نحوه العناصر الملائمة بقدر نفورها من القطب الآخر.[1]

إذ يطلق (جون كوهين) على شعريته شعرية الإنزياح وقد حصرها في دراسة الشعرية من منظور الشعر، والإنزياح في اللغة هو الانحراف والحياد عن المألوف والإتيان بصيغ وأساليب مبتدعة تلفت انتباه المتلقي، وتبث في نفسه الإحساس بجمالية اللغة وشعريتها. ويعلى (كوهين) من شأن الشعر عندما ربط الشعرية بالإنزياح فيقول: " لا يوجد شعر يخلو من الانزياح."[2]

وكما ركز (كوهين) كثيرا على خاصية " الإنزياح أثناء تحديده لمفهوم الأسلوب الشعري، ذلك الإنزياح اللغوي الذي يمس ثلاث مستويات كبرى، المستوى التركيبي والصوتي

(1) جون كوهين: اللغة العليا، النظرية الشعرية، ترجمة: أحمد درويش، ط2، 1999، ص:4

(2) تزفيتان تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبحوث ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1990، ص:23

والدلالي، مع حرصه الشديد على تضافر المستويين الصوتي والدلالي في الحكم على شعرية النصوص."[1]

فالإنزياح عند (كوهين) يعني وجود تقليد شعري يحدده العرف العام، ويقتضي أن يكون انحرافا و انزياحا عن هذا التقليد لذلك تبحث الشعرية عند (كوهين) في تمييز الأساليب ويؤكد أن الهدف ليس دراسة الأدب أو اللغة الأدبية، وإنما دراسة الشعر أو اللغة الشعرية، بل إنه يطمح إلى تأسيس علم الشعر، أي الشعيرية التي تبحث عن شكل الأشكال عن عامل مشترك عامل للشعر.[2]

فالشعرية حسب تصور (جون كوهين) هي علم الانزياحات اللغوية، التي تتلو من الغموض في الشعر ذلك الغموض الذي يكسب النص الشعري إشعاعا دلاليا مكثفا، ولعله يقصد بالانزياح اللغوي الانزياح الذي ينضوي تحت مفهوم، الصورة الشعرية والتي تتجسد في الاستعارة فهي الخاصية الأساسية للغة الشعرية.

3/ الشعرية عند تودوروف:

يحدد تودوروف موضوع الشعرية بقوله: " ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الأدبي".[3]

فهي أي الشعرية لا تنحصر حسب رأيه في فضاء ضيف بل تتجاوز حدود العادي والمألوف إلى الفضاء الغير المتوقع فتبحث في ثنايا النص الأدبي عن تلك الخصائص

(1) بشير تاوريرت: الحقيقة الشعرية، على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، ص:32

(2) الطاهر بن حسين بومزبر: التواصل اللساني والشعرية، مقاربة تحليلية لرومان جاكسبون، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2007م، ص:53

(3) تزفيتان تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبحوث ورجاء بن سلامة، ص: 23

والمميزات التي تجعل من النص الأدبي نصا أدبيا فنيا يستحق الاهتمام، وعليه " فالشعرية إذن مقاربة للأدب " مجردة" و باطنية في الآن نفسه ".[1]

والشعرية عنده تركز على: " النص الأدبي الذي ينهض على مستويين متزامنين من خلال منظومته العلائقية والنفسية ويتجلى المستوى الأول في النسق المتميز والخاص بالنص الأدبي وحده والمستوى الثاني يتعلق بالبنية الأكبر والأشمل التي تتجلى فيه وبه وفي الوقت نفسه من خلال اتصاله نسقيا بالنصوص الأخرى."[2]

وقد عدّ (تودوروف) الشعرية قاسما مشتركا بين النصوص الشعرية، والنصوص النثرية، ولهذا فإن الشعرية عند تودوروف تستفيد وتستثمر كل العلوم المتعلقة بالأدب. وذلك ولهذا ما دامت اللغة جزءا من موضوعها لأن الشعرية مجالها اللغة الأدبية الفنية التي تجعل من الأدب أدبا جماليا يتميز عن الكلام العادي، يقول (الطاهر روابنيه) بهذا الخصوص: " وقد حاول (تودوروف) في إطار الشعرية أن يقوم تصورا متكاملا للنص الأدبي، انطلاقا من الخصوصيات المجردة للجنس الأدبي الذي ينتهي إليه، وذلك لكون الشعرية عند (تودوروف) تهتم بالبحث في الخصائص العامة للأدب بوصفه نظاما رمزيا شاذويا، يستعمل نظاما موجودا قبله هو اللعنة ولا تنظر إلى النص إلا بوصفه تجليا لبنية مجردة وعامة."[3]

فالشعرية عند تودوروف تختص بكل ما يثير اهتمام السامع ويبحث عن اللذة في نفسه، وهذا ما يقتضي التركيز على بنية النص الأدبي بصفة خاصة، باعتبار النص الأدبي تعبير عن شيء ما، ودور الشعرية هو استخلاص هذا الشيء الذي يحمله النص عن طريق قوانين تبحث في خصائص الإبداع.

---

(1) المرجع نفسه، ص:23

(2) محمد المصفار: الشعرية العربية وحركية التراث النقدي بين قدامى و حازم مقاربة، ط1، دار الوفاء، الدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية، 2002، ص:21

(3) محمود درابسة: مفاهيم في الشعرية، مصدر سابق ص:27

الفصل الأول

مصطلحات نظرية

مفهوم التشكيل:

أ/ لغة:

ورد مفهوم التشكيل في لسان العرب لابن منظور: «الشكل بالفتح الشبه والمثل. والجمع أشكال، وشكول، وقد تشاكل الشيئان وشاكل كل واحد منهما صاحبه. تقول هذا شكل هذا أي على مثاله، وفلان شكل فلان أي مثله في حالاته، ويقال هذا من شكل هذا أي ضربه ونحوه، وهذا أشكل بهذا أي أشبه، والمشاكلة: الموافقة، والتشاكل مثله، والشاكلة: الناحية والطريقة والجديلة. والشكل بالكسر: الدل، وشكل الشيء: صورته المحسوسة والمتوهصة، وتشكل الشيء: تصور، وشكله: صوره وأشكل الأمر: التبس وأمور أشكال: ملتبسة ». [1]

شكل: الشكل: غنج المرأة، وحسن دلها، ويقال: إنها لشكلة مشكلة: حسنة الشكل، والشكل: المثل، يقال: هذا على شكل هذا أي على مثل هذا، وفلان شكل فلان، أي مثله في حالاته.[2]

⇦ الشكل هنا مرتبط بمعنيين: الحسن والجمال أو الشبه والمثل.

وقد ترد كلمة شكل لتشير إلى قالب أو نمط معين من التنظيم معروف وتقليدي، مثل قالب القصيدة التقليدي، والأرجوزة والموشح، ومثل بحور الشعر العربي ... وهنا تدل كلمة الشكل على القوالب والمعايير التي تحكم نمطا من أنماط الشعر أو النثر.[3]

وقد يعكس مفهوم الشكل تلك القوالب التي تساق على منوالها. القصائد العربية التقليدية أو النصوص النثرية، والملاحظ هنا أن الشكل قد ارتبط بالشيء القديم.

(1) ابن منظور الافريقي، لسان العرب، مج 8، ص: 119.

(2) المصدر نفسه، مج 8، ص: 119.

(3) المصدر نفسه، مج 8، ص: 119.

ب/ إصطلاحًا:

أما الشكل والتشكيل في الفن، فله مسار آخر وثيق الصلة بالمصطلح الجمالي للتشكيل. ولقد عرف كلايف التشكيل بأنه الشكل الدال، ويعني به الفنون البصرية: تلك التجمعات والتظافرات من الخطوط والألوان التي من شأنها أن تثير المشاهد.[1]

الشكل هنا مرتبط بالناحية البصرية على منوال تلك القصائد التي تكتب بمختلف الأشكال والألوان مثل المثمنات والشجريات والرباعيات ... إذ يعتمد الشاعر هنا على فن التشكيل البصري.

وعرف باحث من البمحدثين التشكيل عند أحد الفنانين بأنه إعادة تنظيم الأشياء وفق ممارسة تشكيلية توجد منذ فترة طويلة كاتجاه له بإخراج الجانب الصوري كي تستعيد الممارسة التشكيلية طاقتها الحسية البنائية في وجهات الحياة الحضارية، الحديقة ومكوناتها النباتية، العمارة وموادها الصلدة، الكتاب اللغوي للشاعر الشخصي.[2]

وقد كان لوجهات الحياة الحضارية دور بارز، انعكس على الكتابات الشعرية فأضاف لها شيئا من الجمالية، فأضحى الشاعر يكتب على منوال ما يلاحظ ويراه جميلا في طبيعته.

وجاء في معجم المصطلحات الإنسانية: « أن الشكل مصطلح يحمل دلالتين تدل الأولى على المظهر الخارجي أي مظهر الشيء وتدل الثانية على المجموع المتماسك والمتوازن الذي لا يتجزأ، حيث أنه نتاج عملية توحيد ترتب عليها تنظيم عناصر مختلفة وتوزيعها، بحيث كونت هيكلا جديدا، فقد عناصره فرديتها لصالح الشكل الذي أصبحت جزء لا يتجزأ منه، وعرف أحمد التونجي التشكيلي بأنه: القدرة على التشكيل بأشكال متعددة ومن

(1) ابن منظور الافريقي، لسان العرب، مج 8، ص: 119.

(2) المصدر نفسه، مج 8، ص: 119.

معناها هذا ظهر الفن التشكيلي في الرسم والنحت والهندسة المعمارية لقدرة المواد التي يستخدمونها على التشكيل المرغوب ».[1]

فالأدب بصفته فنا من الفنون ينطبق عليه ما ينطبق على سواه، فإذا كان التشكيل قد عرف في فنون الرسم والنحت ... إلى غير ذلك، فإنه قد دخل الأدب لأسباب عديدة يتمثل أهمها في التطور الذي عرفه الإنسان من الناحية التكنلوجية، وأيضا درس الصورة وكيف يمكن أن تأثر في المتلقي.

وعرف أحمد التونجي التشكيل بأنه: «القدرة على التشكيل بأشكال متعددة، ومن معناها هذا ظهر الفن التشكيلي في الرسم والنحت والهندسة، لقدرة المواد التي يستخدمونها على التشكيل المرغوب ».[2]

للتشكيل عدة أشكال متعددة، ومن هنا ظهر الفن التشكيلي في الرسم والنحت وغيره، لقدرة المواد التي يستخدمونها في تشكيل الأشكال المرغوبة.

يرى الناقد الإنجليزي ريتشارد: «أن العين تسير عند قراءة قصيدة في عمليات متتابعة تدرك بها الكلمات المكتوبة، نتحدث استجابات شتى يصل عددها إلى ست وتتلخص في الإحساسات البصرية الحادثة عند قراءة الكلمات، ثم ترتبط هذه الصور الخالية التي تنطوي عليها هذه الكلمات، ثم تطرأ خيالات أخرى تستدعيها هذه الصور وأفكار عن موضوعات تثير انفعالات وأخيرا تنظم عن ذلك مواقف سلوكية».[3]

1.التشكيل عند العرب:

يرى عبد القاهر الجرجاني أن معنى التشكيل عنده تنظيم الكلمات وطريقة تأليفها وذلك في قوله: « إنما سبيل المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش، وكما

(1) ابن منظور الافريقي، لسان العرب، مج 8، ص: 119.
(2) المصدر نفسه، مج 8، ص: 119.
(3) المصدر نفسه، مج 8، ص: 119.

أنك ترى الرجل قد تهدى في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج إلى ضرب من التخيير والتدبر في أنفس الأصباغ وغي مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجه لها وترتيبه إياها، إلى ما لم يهتد إليه صاحبه فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب وصورته أغرب كذلك حال الشاعر والشاعر في توخيهما معاني النحو، ووجوهه التي علمت أنها محصول النظم ». [1]

فعملية التشكيل عند عبد القاهر الجرجاني تتجلى في إقبال المبدع على كيفية تنظيم الحركات، وكيف أن دلالتها كانت متناسقة، وكيف صيغت بأسلوب متميز وجميل ودقيق أيضا، فهذه الحركات كانت في تناسق وفق قواعد نحوية، وهذا ما جعله يشبه الرسام الذي يشكل لوحاته الفنية باستخدام الأصباغ التي يختارها، وكيف تمكن من مزجها ورتبها لتمتع نظر المتلقي.

ولضرورة التشكيل في القصيدة نجد صلاح عبد الصبور يقول: « شغلت في السنوات الأخيرة بفكرة التشكيل في القصيدة حتى بت أومن أن القصيدة التي تفتقد التشكيل تفتقد الكثير من مبررات وجودها، ولعل إدراكي لفكرة التشكيل لم تتبع من قراءتي للشعر بقدر ما نبع من محاولتي لتذوق فن التصوير ». [2]

شغل بال صلاح عبد الصبور في السنوات الأخيرة أن القصيدة التي تفتقد التشكيل، فهي أيضا تفتقد الكثير من مبررات وجودها، وبات يدرك أن فكرة التشكيل لم تتبع من القراءة للشعر، بل نبعت من التذوق في فن التصوير.

وتتبع فكرة التشكيل من الإقرار أن القصيدة ليست مجرد مجموعة من خواطر أو صور أو معلومات، ولكنها بناء متدامج الأجزاء، منظم تنظيما صارما، وقد يجد القارئ

(1) ابن منظور الافريقي، لسان العرب، مج 8، ص: 119.

(2) المصدر نفسه، مج 8، ص: 119.

تناقضا بين ما أقره الآن عن التنظيم الصارم للقصيدة بحيث لا يند جزء منها عن تناسقه مع بقية الأجزاء الأخرى. [1]

معنى التنظيم هنا هو الإدارة العاقلة والتي توحي إلى الوعي الذي ينبع من العقل، ويكاد يجعل من القصيدة عملا مقصودا لذاته.

ولقد كان صلاح عبد الصبور في سابق تجربته الشعرية يتبنى كلمة " المعيار "، غير أنه رآها فيما استقبل من أمره قاصرة على الإحاطة بمفهوم الشعر، يقول: « ولكنني أريد أن أعرض تجربتي الشعرية مع التشكيل في الشعر، وقد كنت إلى زمن قريب أتبنى كلمة " معيار " التي يحبها ويؤثرها صديقي الناقد..... ولكني الآن أجد أن كلمة " التشكيل " أكثر دقة من كلمة " معيار " ».[2]

تعتبر كل من الكلمتين " المعيار " و " التشكيل " لم تستعملا بالمعنى الاصطلاحي في العربية، فإذا قلنا أن المعيار ينبع من فن العمارة، بينما التشكيل فهو ينبع من فن التصوير، ويمكن القول أن فن الشعر أقرب إلى التصوير منه إلى فن العمارة.

وهو ينظر أيضا إلى التشكيل نظرة التكامل والتوازن بين عناصر القصيدة والقدرة على التشكيل، مع المقدرة على الموسيقى، هما بداية الشاعر وجواز مروره إلى عالم الفن العظيم، ولكن الكمال الشكلي للقصيدة لا يتم بإحكام بنائها فحسب، بل لابد من التوازن بين عناصرها المختلفة، من صور وتقرير وموسيقى، فلكل قصيدة توازنها الذي لا يتكرر. [3]

2.التشكيل عند الغرب:

وقد نجد بعض الاتجاهات الفنية والنقدية الحديثة التي تلح على تقديم الشكل على أي مصطلح فيما يتعلق بالعمل الفني، وهذا ما يؤكده أرنست فيشر في قوله: «إن تركيز انتباهنا

(1) ابن منظور الافريقي، لسان العرب، مج 8، ص: 119.
(2) المصدر نفسه، مج 8، ص: 119.
(3) ابن منظور الافريقي، لسان العرب، مج 8، ص: 119.

على المحتوى وإرجاء الشكل إلى مرتبة القضايا الثانوية لضرب من العبث، ذلك أن الفن يقوم على تقديم الشكل والشكل وحده هو الذي يجعل من الشيء المنتج أثرا فنيا، وأن شكل الأثر الفني ليس عارضا، كيفيا أو غير ضروري، فقوانين الشكل وشروطه في تحقيق سيطرة الإنسان على المادة، ففيها تنحفظ التجربة المنقولة، ويجد كل تحقيق علمي صيانته فيها، فهي نظام الضروري للفن والحياة ».[1]

يعتبر الشكل من الركائز الأساسية لكل عمل فني، ويجب علينا دائما تقديم الشكل على المضمون، فالإنسان بقدرته يستطيع أن يسيطر على الأشياء الملموسة من خلال اتباعه للقوانين وشروط الشكل، وبهذه الطريقة يضمن الإنسان سيطرته على هذه الأشياء التي تم نقلها من خلال المحافظة عليها دون زيادة أو نقصان.

✓ **ماهية الشكل:**

كثر استعمال مصطلح الشكل في الكتابات النقدية العربية المعاصرة، خصوصا في تلك الحركة التي والجت الشعر الحديث منذ ظهوره في أواخر الأربعينيات، إلا أن استعماله هذا ليس دقيقا، ولا يشير إلى ملامح مفهوم لشكل القصيدة، أو للشكل الفني بعامة، لقد استعمل الشكل واستعمل استعمالات غامضة وملتبسة، وضع في الغالب مقابل المضمون وكأنه عنصر متناقض.[2]

استعمل مصطلح الشكل بكثرة في الكتابات النقدية المعاصرة، وبالأخص في الحركة التي واكبت الشعر الحديث منذ ظهوره، ولم يكن الشكل دقيقا، ولا يشير إلى ملامح لشكل القصيدة، وكان لهذا الشكل عدة استعمالات غامضة وضع مقابل المضمون.

(1) المصدر نفسه، مج 8، ص: 119.

(2) ابن منظور الافريقي، لسان العرب، مج 8، ص: 119.

ويمكن استعمال الشكل كمصطلح نقدي، إشكالية كبيرة لم يعرفها النقد العربي الحديث حقها من الأهمية، وتنبع من كون الشكل مصطلحا غربيا، لم يرد في المؤلفات النقدية القديمة، ولم يشأ المهتمون بالنقد حيثا البحث في مدى الفائدة التي تتأتى من استعمال هذا المصطلح الوافد في الكشف عن خصائص النص الشعري ومقوماته من جهة، وفي مدى التناقض الذي قد ينشأ بين أصل المصطلح وحقل تطبيقه من جهة ثانية. [1]

يعتبر الشكل كمصطلح نقدي، مما أثار إشكالية كبرى لم يعرفها النقد العربي الحديث فهو يعتبر مصطلحا غربيا، ولم يكن موجدا قديما، ومما جعل المهتمين بالنقد لم يبحثوا عن مدى فائدته في الكشف عن خصائص النص الشعري من جهة، وفي مدى تناقض بين أصل المصطلح وحقل القصيدة.

✓ **إشكالية المصطلح:**

إن التشكيل البصري ظاهرة فنية في القصيدة، وقد تعددت التسميات والمصطلحات التي تطلق على القصيدة التي تحتوي تشكيلا بصريا، حسب المستوى التشكيلي المنشغل عليه (الخط، الرسم، البياض، توزيع الكلمات على سطح الورقة، اتجاه الأسطر الشعرية وتباين أطوالها، الصورة النقدية البصرية ...)

3. التشكيل البصري:

إن التشكيل البصري جاء نتيجة الجدل القائم بين الشفهي والمكتوب، حيث أننا نجد في النص الشفهي علامات غير لغوية مصاحبة للنص تمثل الأحاسيس والانفعالات، تساعد على تجسيد المعاني للقارئ مباشرة، وهذه العلامات هي سمات الأداء الشفهي، وغيابها في

(1) المصدر نفسه، مج 8، ص: 119.

النص المكتوب استلزم تعويضها بما يلائم طبيعته، وهو ما يترجمه الاهتمام المتزايد بالتشكيل البصري. [1]

جاء التشكيل البصري نتيجة جدال قائم بين الشفهي والمكتوب، فالنص الشفهي توجد فيه علامات غير لغوية تتمثل في الأحاسيس والانفعالات التي تساعد على تجسيد المعاني، وهذه العلامات هي من سمات الأداء الشفهي وغيابها في النص المكتوب.

يقصد بالتشكيل البصري في معناه الاصطلاحي التواضعي: « كل ما يمنحه النص للرؤية سواء كانت الرؤية على مستوى البصر/العين المجردة، أم على مستوى البصيرة/عين الخيال».[2]

الاهتمام بالصورة البصرية للشيء التي تميزه بتكوينه وبناءه، فهو يحمل معاني الصورة والخيال، فكلمة الشكل وحدها تحمل معنى الصورة، وعند إضافة صفة البصر أصبحت التشكيل البصري، فهنا يجعلها متخصصة في المجال البصري.

كما تعتبر الرغبة في تحرير المضمون من تسلط الشكل من بين العوامل المساهمة في نشأة التشكيل البصري وتطوره، حيث أنه من أهداف هذا الأخير الخروج والتمرد على تسلط الشكل التقليدي، والانتقال من الشكل إلى التشكيل: « فمفهوم الشكل الذي له سياق الدرس النقدي والأدبي معنى تقليدي يشير إلى قالب أو نمط معروف مسبقا ... تحكمي وآلي لا يسعه تقديم دلالة ذات قيمة فنية، فالشكل المسبق المفروض على المضمون مارس قمعا وتسلطا على المضمون الذي يريد أن يتشكل فيأتي الشكل المسبق ليحد من تشكله بصرامة، لذا كان لابد للمضمون من مخرج من تسلطية الأشكال المسبقة والقوالب الجامدة، فكان

(1) ابن منظور الافريقي، لسان العرب، مج 8، ص: 119.

(2) المصدر نفسه، مج 8، ص: 119.

التشكيل البصري النابع من المضامين والعائد إليها هو البديل والملاذ، فالشكل سابق على النص ومفروض عليه، أما التشكيل البصري فطارئ مبتكر ». [1]

فالقصيدة التقليدية كانت تعتمد شكلا ثابتا (نظام الشطرين) مما فرض على الشاعر وعلى القصيدة قيودا صارمة وبدورها المضمون، أما التشكيل البصري فليس له قاعدة ثابتة ولا شكلا معينا، فهو يعتمد على مبدأي المفاجأة والجدة، كما يعتمد على التجربة الخاصة بالشاعر، فهو يكون في علاقة حميمة مع كل شاعر.

4. أبعاد ظاهرة التشكيل البصري:

إن الحديث عن التشكيل البصري يعني أننا إزاء نص مكتوب، إذ لا يمكننا الحديث عن تشكيل بصري في النص الشفهي، ذلك أن التشكيل البصري مجال انشغاله هو حاسة البصر، إلا أنه يعوض سمات الأداء الشفهي وطريقة الإلقاء في النص المكتوب.

نص مكتوب + تشكيل بصري = نص شفهي + سمات الأداء الشفهي [2]

ومنه نستخلص أن التشكيل الفني للقصيدة يتجسد في لغة وصور الإيقاع والمعاني التي تحقق الانسجام داخل القصيدة، لأن عملية التشكيل التي يقوم بها الشعار في القصيدة عملية صعبة ومعقدة لأن كلا من عناصر اللغة والصورة والموسيقى ليست حشدا، وإنما ينفخ الشاعر فيها روحه وعاطفته وخياله وأسلوبه حتى تؤتي ثمارها للمتلقي وتزداد حيويتها وبالتالي تأثيرها.

مفهوم المقامة:

سمّى بديع الزمان كتابه المعروف "كتاب المقامات"، ولم يترك لنا مقدمة يوضح فيها سبب هذه التسمية، ولعله فعل ولكن هذه المقدمة ضاعت مع ما ضاع من مقاماته.

(1) ابن منظور الافريقي، لسان العرب، مج 8، ص: 119.

(2) المصدر نفسه، مج 8، ص: 119.

وتدل كلمة "مقامة" بفتح الميم [1] واحدة المقامات في الاستعمال العربي القديم على موضع القيام، فهي مفعلة من القيام، يقال مقام ومقامة كمكان ومكانة، وهما في الأصل اسمان لموضع القيام.

وتوسع العرب في استعمال كلمة "مقامة" حتى استعملت استعمال المكان والمجلس، ويظهر هذا الاستعمال جليا عند عدد من أقدم شعرائنا الجاهلين كقول بشامة بن الغدير:[2]

وشربت بالقعب الصغير وقادني** نحو المقامة من بنيّ الأصغر**

وقول نهشل بن حرى الدّارمى:

إنّا نظرنا في المقامة مالكا**نظر المسافر أين ضوء الفرقد**

وورد في شعر عمرو بن قميئة [3] حيث يقول:

لعمرى لنعم المرء تدعو بحبليه**إذا ما المنادى في المقامة ندّدا**

وقول مالك بن حريم الهمذاني[4]:

وأقبل إخوان الصفاء فأودعوا**إلى كل أحوى في المقامة أفرعا**

وقول العباس بن مرداس السلمي[5]:

فأتي ما وأيّك كان شرّا**فيق إلى المقامة لا يراها**

وعلى هذا النحو استعملها أيضا المسيب بن علس مجموعة حيث يقول:

(1) حالوية: الحجة في القراءات السبع تح: عبد العالي سالم مكرمة، دار الشروق، ط2، 1977 م، ص239-289-324

(2) أسامة بن زيد: كتاب العصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، ط2، 1981. ص395

(3) حسن كامل الصرفي، القاهرة، مجلة معهد المخطوطات العربية، المجلد الحادي عشر 1375 هـ/1965م

(4) الأصمعي: الأصمعيات، الأصمعية 15 تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، مصر، ط3، 1387هـ،1967م، ص63.

(5) يحيى الجوري، بغداد، (الهيئة العامة للكتاب 1384هـ/1963م)، 1388هـ/1968م، ص113

وكالمسك ترب مقامتهم**وترب قبورهم أطيب**

ومثله قول سلامة بن جندل:

صومال: لولا مقامات وأندية**يوم سير إلى الأعداء تأويب**

ومن هنا أطلقت على أهل المجلس، فيقال للجماعة يجتمعون في مجلس مقامة، ومن ذلك قول لبيد:[1]

ومقامة غلب الرقاب كأنهم**جن لدى باب الحصير قيام[2]**

دافعت خطتها وكنت وليها**إذ عليّ فصل جوابها الحكام**

وقول القتال الكلابى:[3]

لشدت زيادا والمقامة بيننا**وذكرته أرحام سعد و هيثم**

فلما رأيت أنه غير منته**أملت له كفى بلدن مقوم**

ولما رأيت أنني قد قتلته**ندمت عليه أيّ ساعة مندم**

والجمع "مقامات" كما في قول زهير:[1]

(1) شرح ديوان 290 حققه وقدم له الدكتور إحسان عباس، الكويت 1962 ولسان العرب وتاج العروس (قوم)

(2) في الديوان: طرف الحصير، والمثبت من اللسان وتاج العروس، والحصير هاهنا: الملك.

(3) العبيدي: التذكرة السعدية في الأشعار العربية: ، تحقيق عبد الله الجبوري، بغداد، 1972م، ص90

وفيهم مقامات حسان وجوهها**وأندية ينتابها القول والفعل**

إن جئتهم ألفيت حول بيوتهم**مجالس قد يشفى بأحلامها الجهل**

وإن قام منهم قائم قال قاعد**رشدت فلا غرم عليك ولا خذل**

وهذا جرى على العربي في التعبير، قال مهلهل:[2]

نبئت أن الصار بعدك أوقدت**واستب بعدك يا كليب المجلس**

يعني أهل المجلس، وقد جاء في الحديث الشريف من ذلك قوله: " وإن مجلس بني عوف ينظرون إليه"، أي أهل المجلس[3]. يقول الخفاجي:[4]

"ثم اتسعوا في هذا المعنى حتى سموا ما يقام به فيها من خطبة أو موعظة ونحوهما مقامة، فقالوا مقامات الخطباء، ومجالس القصاص، وهو مجاز باعتبار المجاورة والاتصال كتنمية السحاب سماء في قوله تعالى:" وأنزلنا من السماء ماء طهورا".

وقريب من هذا قول ثعلب في شرحه على بيت زهير:[5]

"ويقال: هو مقامة قومه إذا كان يقوم فيتكلم في الحص على المعروف"

---

(1) محمد عبده: شرح ديوان زهير، 113، والأول في مقامات البديع ، بيروت المطبعة الكاثوليكية، الطبعة السابعة 1973، ص47 وبعده:

على مكثرهم رزق من يعتز بهم وعند المقلين السماحة و البذل

وانظر في الأول أيضا: مقامات الزمخشري 11 ولسان العرب وتاج العروس (قوم) وشفاء الغليل: 189، وقد فرق بروكلمان بين قولي لبيد وزهير فقال أنه عند زهير بمعنى مجلس القبيلة، وعند لبيد بمعنى الجماعة التي يضمها المجلس، ولا وجه لذلك ، وقد تبعه فيه الدكتور شوقي ضيف (المقامة: ص7القاهرة، دار المعارف، الطبعة الثالثة 1973م) والدكتور حجاب (بلاغة الكتاب في العصر العباسي ص105-القاهرة، الطبعة الأولى 1375هـ/1965م)

(2) مقامات الزمخشرى :11، وشفاء الغليل 189.

(3) شفاء الغليل:189

(4) المرجع نفسه: ص 189

(5) شرح ديوان زهير: 113

وهذا يفسر لنا قول الجاحظ أن سليمان بن داود عليه السلام اتخذ العصا "لخطبته وموعظته، ومقاماته، وطول صلاته"[1]، وما صنعه ابن قتيبة حين عقد فصلا في كتابه عيون الأخبار سماه "مقامات الزهاد عند الخلفاء و الملوك " أورد فيه بعض ما أثر عن أصحاب الرأي والشجاعة من الزهاد في الرد على الملوك والخلفاء و زجرهم عن أتباع الأهواء[2] ، وعلى هذا النحو أيضا يمكننا تفسير قوله في صدر كتابه الشعراء[3]:

" وللشعر تارات يبعد فيها قريبه، ويستصعب فيها ريضه، وكذلك الكلام المنثور في الرسائل والمقامات والجوابات، فقد يتعذر على الكاتب الأديب وعلى البليغ الخطيب، ولا يعرف لذلك سبب....."

ولكننا لا نستطيع أن نفهم من ذلك، أو من قول ابن عبد ربه الأندلسي في كتابه العقد:[4]

"فتصفح من رسائل المتقدمين ما يعتمد عليه، ومن رسائل المتأخرين ما يرجع إليه، ومن نوادر الكلام ما تستعين به، ومن الأشعار والأخبار والسير والأسمار ما يتسع به منطلقك ، ويطوله قلمك، وانظر في كتب المقامات و الخطب".

إن المقامات الأدبية بمعناها المعروف قد ظهرت قبل عهد بديع الزمان كما يرى أنيس المقدسي [1]، وإنما نفهم من هذه الكلمة التي وردت عند ابن عبد ربه، والتي تشهد ألفاظها

(1) الجاحظ: البيان و التبين: 30/3 بتحقيق عبد السلام هارون، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف ، الطبعة الثانية 1961م. وقد نقل عنه أسامة بن منقذ هذا القول في كتابه "العصا" ص292

(2) ابن قتيبة: عيون الأخبار، 333/2، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب 1983، ثم تلاه المواعظ و الزهد لما سماه (مقامات العاد عند الخلفاء)، راجع العقد 165/158/3. التحقيق أحمد أمين و آخرون، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف 1949م.

(3) ابن قتيبة: الشعر و الشعراء، 80/1 بتحقيق أحمد محمد شاكر، القاهرة دار المعارف، الطبعة الثانية 1967م.

(4) العقد الفريد:170/4

أنه نلقاها في جملة كلام طويل عن إبراهيم بن المدبر في نصائحه للشادين من الأدباء والكتاب، التي يرد في جملتها قوله [2]:

"فتصفح من رسائل المتقدمين ما تعتمد عليه، ومن رسائل المتأخرين ما ترجع إليه في تلقيح ذهنك، واستنجاح بلاغتك، ومن نوادر كلام الناس ما تستعين به، ومن الأشعار والأخبار، والسير والأسمار، ما يتسع به منطقك، ويعذب به لسانك، ويطول به قلمك، وانظر في كتب المقامات والخطب".

إن المقامات بمعناها المعروف عند ابن قتيبة قد دونت في كتب تختص بها، أو ضمن كتب الخطب، ولا يبعد أن تكون الإشارة في قول إبراهيم بن المدبر إلى كتب المجالس والأمالي، أما المقامات الأدبية بالمعنى الذي نعرفه اليوم فلم تعرف حتى طلع بديع الزمان الهمذاني على الناس في القرن الرابع الهجري، بفنه الأدبي المعروف الذي اختار له هذه التسمية، وبهذا وضع لكلمة المقامات معنى اصطلاحيا لم يستعمل من قبل، ولقد فطن إلى هذا الخفاجي حيث يقول:[3]

"مقامة، واحدة المقامات بفتح الميم–المعروفة في صناعة الأدباء والوعاظ مولدة محدثة لم تقع في كلام أحد من المتقدمين لكن لها وجه من المجاز "

(1) أنيس المقدسي: تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي، بيروت الطبعة الرابعة 1967، ص361، وقد رأى أنيس المقدسي أنه من كلام بريد بن عبد الله لكاتبه، وهو وهم لا يؤيده السياق، ويرى زكي مبارك أن المقامات في كلام ابن المدبر قد تكون جمع مقام بالتذكير وهو الخطبة أو العظة يلقبها الرجل في حضرة الخليفة أو الملك، (النثر الفني 245/1) ولا فرق في معناه مذكرة لو مؤنثة.

(2) إبراهيم بن المدبر: الرسالة العذراء، بتحقيق وشرح الدكتور زكي مبارك ، القاهرة مطبعة دار الكتب المصرية ، الطبعة الثانية، 1350هـ/1931م، ص 7

(3) شفاء الغليل 189

وقد دعاني إلى هذا العرض السريع للوضع اللغوي والمعنى الاصطلاحي لكلمة "مقامة" وإن لم يكن من هموم هذا البحث أن فريقا من الباحثين شغلتهم هذه التسمية فحاولوا أن يجدوا لها تعليلا مقبولا ولكن التوفيق جانبهم في كثير من الأحيان.

ولعل بروكلمان أول من حاول تتبع معنى كلمة مقامة وتطورها منذ العصر الجاهلي إلى عصر بديع الزمان، وهذه المحاولة مشروعة في لغات أوربية كثيرة حيث توجد معاجم تؤرخ للتطور المعنوي لكلماتها، ولكنها في لغتنا العربية تصبح محاولة محفوفة بالمخاطر لفقدان مثل هذه المعاجم ولضياع كثير من النصوص القديمة التي يمكن أن تعين عليها ولاستعجام كثير منها حين تعوز الإجابة عن تساؤلات الباحثين.

ولقد رأى بروكلمان أن الجاهلين استعملوا كلمة "مقامة" بمعنيين في آن واحد، أولهما مجلس القبيلة، أو ناديها، واستشهد على ذلك بقول زهير المتقدم والآخر بمعنى الجماعة التي تؤلف هذا المجلس كما ورد في شعر لبيد.

ونحن نوافق بروكلمان على أن العرب استعملوا الكلمة للدلالة على المعنيين معا ولكننا لا نوافقه على ما ذهب إليه من الاستشهاد بقول زهير على المعنى الأول، فالكلمة في بيت زهير أيضا تدل على القوم المجتمعين تماما كما استعملها لبيد، وكل ما هما لك من فرق أن زهير استعمل مجموعة، بينما استعملها لبيد مفردة، وقد أوردنا نحن أمثلة ظاهرة على استعمالها بمعنى المجلس في شعر بشامة بن الغدير والمسيب بن علس وغيرهما.

ويرى بروكلمان أن مفهوم الكلمة قد تطور بتطور الحياة واتخذت سمتا دينيا فصارت تعني مجلسا يقوم فيه شخص بين يدي الخليفة، أو الأمير حيث يلقي خطبة وعظيمة ثم صارت تقرن بالشعر والأخبار الأدبية يذكر الوقائع والأيام فصارت تستعمل بمعنى المحاضرة، ولكنها في القرن التاسع تهبط من مستواها الرفيع إلى مستوى الكدية والاستجداء بلغة مختارة.

وقد بيا من قبل أن العرب قد توسعوا في معنى الكلمة حتى سموا ما يدور في هذه المجالس من خطب ومواعظ وغيرها مقامات، ومن ثم لا نرى أن هناك هبوطا أو ارتفاعا في معنى الكلمة، وكل ما هنالك أن الكلمة أصبحت تدل دلالة اصطلاحية خاصة على نوع من النشاط الأدبي.

ولم يقلل من شأن الكلمة أن أدار البديع مقاماته هذه على الكدية وجعل من بطلها أفاقا محتالا، ولا أدل على ذلك من أن كلمة " مقامة" ظلت مقترنة بهذا الضرب من النشاط الأدنى. وإن كان محوره بعيدا عن معنى الكدية الذي اختاره البديع كما هو الحال في مقامات الغزل والمدح والهجاء والمناظرة وغيرها...

وأرى أنه إنما اختار هذه التسمية لمقولاته تلك لأنه اختار بطل حكاياته من المكدين الذين يأتون المجالس والمقامات للاحتيال على أهلها بما يملكون من لسن وفصاحة.

ومما ألاحظه أن البديع كان حريصا عند الحديث عن مقاماته هذه وقد جاء مرتين في رسائله–أن يذكر أنها مقامات الكدية[1] و كأنه بهذا المعنى يفرق بين هذه المقامات وغيرها، ولا ذنب له حين استهوى موضوع مقاماته من أنشأوا مقامات أدبية من بعده.

ولا شك عندي في أن الكلمة ظلت حية سواء بمعانيها القديمة أم بمعانيها الاصطلاحية الأخرى إلى جوار المعنى الاصطلاحي الأدبي الذي خلعه عليها البديع.

فقد وضع الغزالي كتابه" مقامات العلماء بين يدي الخلفاء والأمراء" [2]

وهو خلافا لما ظن بلاشير وغيره [1] من أنه مقامات أدبية يستعمل كلمة "المقامات" بمعنى الموعظة تقال في مجلس على نحو ما نجد عند ابن قتيبة.

(1) بديع 315/231، القاهرة مطبعة ..

(2) عبد الرحمن بدوي: مؤلفات الغزالي، الكويت، الطبعة الثانية 1977م، ص 259

بل وضع أيضا بالفارسية " كلمات دار تقرير مقامات" [2] وهو هنا يستعمل الكلمة بمعناها الاصطلاحي عند الصوفية، وهو بمعنى الرتب أو المنازل، وقد رتب كتابه هذا على ثمانية أبواب هي: علم التوحيد والمعرفة والحال والمعاملات والمكاشفات والخطاب والسماع والوجد، وهو بذلك لا يقع بعيدا عما فعل أبو عبد الرحمن السلمي (412هـ) قبله حين وضع كتابه" مقامات الأولياء" .[3]

ولا يزال مصطلح " المقامات" معروفا عند الصوفية حتى يومنا هذا، وفي كتاب التعريفات للشريف الجرجاني.[4]

"المقام في اصطلاح أهل الحقيقة عبارة عما يوصل إليه بنوع تصرف، يتحقق به بضرب تطلب ومقامات تكلف، فمقام كل واحد موضع إقامته عند ذلك".

ويقول في موضع آخر:

"وأما المقام عبارة عن استيفاء حقوق المراسم على التمام".

ولقد أكثر الخوانساري النقل عن كتاب المقامات لنعمة الله بن عبد الله الجزائري، وقال عنه[5]

(1) عبد الرحمن باعي، بيروت المكتب التجاري، الطبعة الأولى 1969م، ص33

(2) مؤلفات الغزالي:364

(3) أبو عبد الرحمن السلمي: طبقات الصوفية، تحقيق نور الدين، القاهرة، مطبعة دار التأليف، الطبعة الثانية 1389هـ/1969م، ص41

(4) علي بن محمد الشريف الجرجاني (740- 816هـ) ص244، بيروت مكتبة لسان 1969

(5) الخوانساري: روضات الجنات في أحوال العلماء و السادات، 153/8 ، طهران 1390هـ وانظر 17/6 و 32 و 54 و75 و 98 و 169.

"...وكتاب مقامات النجاة "في شرح أسماء الله الحسني بترتيب حروف الهجاء بلغ فيه إلى آخر حرف الضاد المعجمة، ثم تركه كما أفيد بأمر مولانا المجلسي بذلك لكثرة ما أودعه فيه من الأشعار العرفانية و الوجدانية و إن كان فيه كثير من المطالب الطريفة والفوائد الشريفة التي ....غيره ، ويوجد عنه النقل في درج كتابنا هذا كثيرا".

وعلى حين نجد صاحب الطالع السعيد بورد لابن دفق العبد في ابن الجوزي قوله: [1]

دققت في الفطنة حتى لقد**أبديت ما يسحر أو يسبي**

وصرت في أعلى مقاماتها**حيث يراك الناس كالشهب**

نجد الإربلي في رسالة الطيف علي بن أبي طالب:[2]

سئل عن علي مقامات عرف به**شدت عرى الدين في حل ومرتحل**

بدرا وأحدا وسئل عنه هوازن في**أوطاس واسأل به في وقعة الجمل**

فقد استعملها ابن دقيق العيد كما تعرف في اصطلاح أهل التصوف، ثم جاء الإربلي واستعملها كما عرفت في الاستعمال العربي القديم.

والذي نريد أن نخرج به من هذا كله أن كلمة "مقامات" ظلت حية بمعناها الاصطلاحي عند الأدباء وعند أهل التصوف ولكن معناها الوضعي ظل موجودا ومستعملا أيضا، وعلى هذا النحو يستعملها رجل من رجال القرن الرابع هو أبو المطهر الأزدي صاحب حكاية أبي القاسم البغدادي، إذ يقول في صدر كتابه:

"أسفار لنفسي دونتها، ورسائل سيرتها، ومقامات حضرتها"

(1) الطالع السعيد الجامع أسماء نجباء الصعيد: ص593 بتحقيق سعد محمد حسن ، القاهرة 1966

(2) الإربلي: رسالة الطيف، بتحقيق عبد الله الجبوري، بغداد 1388هـ/1968، ص 29

بل إن البديع نفسه قد استعملها على هذا النحو حين قال في بعض رسائله إلى وزير الريّ:[1]

"مواقف خدمته مشهورة، ومقاماته مشكورة"

وبهذا المعنى استعملها ابن ألاثير حين رأى أن الصفة تأتي في الكلام على ضربين، إما للتأكيد والتخصيص، وإما للمدح والذم، ثم عقب على ذلك بقوله:[2]

"وكلاهما من مقامات الإسهاب والتطويل، لا من مقامات الإيجاز والاختصار «وبمعنى المجلس أيضا يستعملها ياقوت الحموي في القرن السابع حين يقول نقلا عن الثعالبي في حديثه عن الخوارزمي :[3]

"فلما تصدى الهمذاني لمباراته وجرت بينهما مقامات ومبادهات ومناظرات وغلب قوم هذا وغلب آخرون ذاك، طار ذكر الهمذامي في الآفاق "

ومع هذا فقد تركت محاولة بروكلمان أثرها فيمن أتوا بعده، فمنهم من اكتفى بترديد كلامه معفيا نفسه من عناء البحث [4]، ومنهم من أراد أن يتمثل كلامه ويخرج به علينا في ثوب جديد فجانبه التوفيق كما فعل جورج غريب حين ظن أن للمقامة تعريفا خاصا بكل عصر[5].

(1) رسائل البديع:169

(2) ضياء الدين بن الأثير: 312/2 بتحقيق أحمد الحوفي و الدكتور بدوي طبانة، القاهرة، مطبعة الرسالة 1381هـ/1962م.

(3) معجم الأدباء لياقوت: 166/2 نشر د. أحمد فريد رفاعي- مطبعة دار المأمون 1936-1938م

(4) محمود عباوي الزهيري: الأدب في ظل بني بوية : 223، القاهرة مطبعة الأمانة 1368هـ/1949م، حنا الفاخوري: تاريخ الأدب العربي 739، دكتور شوقي .

(5) العصر العباسي: نماذج نثر به محللة: 110،بيروت، دار الثقافة،الطبعة الثالثة 1978م.

أما أنيس المقدسي فقد ذهب بعيدا حين استنبط مما جاء عند ابن قتيبة وابن عبد ربه أن المقامات الأدبية كانت موجودة قبل عصريهما [1]، وفي هذا ما فيه من خلط، فهذه الأقوال تطلعنا على تطور مدلول كلمة "مقامة" ولكنها لا تطلعنا بحال على نشأة فن المقامة كما يريد أنيس المقدسي أن يستنبط بلى عنق النص.

فإذا أتينا إلى الدكتور مصطفى الشكعة وجدناه يجهد نفسه للتحرر من أسر بروكلمان في محاولة طويلة لاستنطاق النصوص، ولكنها لم تفض إليه بشيء، فعلى حين ينكر على Huart. وبروكلمان أن تكون كلمة "مقامات" كما وردت عند المسعودي بمعنى محاضرات، ويرى من الأنسب أن تكون بمعنى "مواعظ" نراه يرى لها هذا المعنى كما وردت في بخلاء الجاحظ:[2]

وحين تستعجم عليه النصوص فلا يكاد يخرج منها بمعنى محدد، فتعطيه أكثر من معنى ظني لا يستطيع أن يغلب واحد منها[3] يفزع إلى مقامات البديع فيقول:

"وبديع الزمان نفسه يستعمل المقامة بمعنى المجلس، قال في المقامة الوعظية: قال عيسى بن هشام: فقلت لبعض الحاضرين من هذا؟ قال: غريب قد طرأ لا أعرف شخصه، فاصبر عليه إلى آخر مقامته لعله ينبئ بعلامته[4]

وواضح أن الدكتور مصطفى الشكعة قد جانبه التوفيق في هذا الاستنباط البعيد، فلا شك أن البديع أراد بكلمة المقامة هنا الموعظة كما هو ظاهر من عنوان المقامة، والبديع يبدأ مقامته بقوله:

(1) تطور الأساليب النثرية:361

(2) مصطفى الشكعة: بديع الزمان، القاهرة، مكتبة القاهرة الحديثة 1959، ص 204

(3) راجع بديع الزمان:205،204.

(4) بديع الزمان: 205-206 وانظر مقامات البديع: 136

"حدثنا عيسى بن هشام قال: بينا أنا بالبصرة أميس حتى أدانى السير إلى فرضة قد كثر فيها قوم على قائم يعظهم، وهو يقول: أيها الناس، إنكم لم تتركوا سدى، وإن مع اليوم غدا....."

وتنتظم هذه الخطبة جل المقامة، ويظهر معنى الموعظة أيضا في قوله:

"...فاصبر عليه إلى آخر مقامته لعله ينبئ بعلامته، فصبرت، فقال: زينوا العلم بالعمل، واشكروا القدرة بالعفو، وخذوا الصفو ودعوا الكدر يغفر الله لي ولكم..."

وعلى هذا النحو يطرد استعمال كلمة "مقامة" في المقامات الأدبية نفسها، فهي إما دالة على معنى الاصطلاحي للمقامات الأدبية، و إما دالة على المعنى الوضعي للكلمة بمعنى المجلس، أو المجازي فتدل على ما يقال في هذا المجلس من عظة و خطبة و نحوها.[1]

وممن اختلطت عليهم الأمور في فهم معنى المقامة عبد الرحمن ياغي، فإنه بعد أن تابع بروكلمان وأورد كلامه، عاد ليربط بين معنى المقامة وفكرة الهجاء ربطا غريبا يبدو واضحا في قوله:

"وقيمة هذه الدلالات أنها تشير إلى جانب مادي ذي بال في الأصل الأول للمقامة، وهو الذي يشير إلى مواقف المهاجاة، أو الخصومة، أو المفاخرة ولاسيما بالقول، وهذا التهاجي، أو التساب أو التخاصم، سواء منه ما كان جادا أو ما كان رياضة تعبيرية في سبيل هدف آخر، أن يجري أمام ملأ من الناس يشاهدونه، ويشهدون لمن يتم النصر فيه"

ولم يكتف ياغي بهذا الربط الغريب بين معنى المقامة وفكرة التهاجي، بعدما ورد عند ابن قتيبة من "مقامات الزهاد عند الخلفاء و الملوك" معدودا في جملة الأعمال المقامية، بل رأى أنها تختلف عن الموعظة الخالصة وأنها تنطوي على بذور قصصية[2].

(1) راجع مقامات البديع، الوعظية 136،الرصافية159.

(2) رأى في المقامات: 28،29

وهو في هذا لا يبعد كثيرا عما فعل الدكتور محمد رشدي حسن، حين ضم إلى المقامات الأدبية ما ليس منها كمقامات الزهاد والوعاظ التي ترد عند ابن قتيبة و ابن عبد ربه و الغزالي، وجعلها حلقات في تطور الفن المقامي[1]

وقد تبعهما في ذلك الدكتور يوسف نور عوض، وهذا كله خلط لفهم المقامات الأدبية بمعناها الاصطلاحي بغيرها[2]،

ومن هنا أرى القلقشندى أبصر منهم بفهم معنى المقامة حين عرف المقامات بقوله[3].

"وهي جمع مقامة بفتح الميم، وهي في أصل اللغة اسم للمجلس والجماعة من الناس، وسميت الأحدوثة من الكلام مقامة، كأنها تذكر في مجلس واحد يجتمع فيه الجماعة من الناس لسماعها...."

أما "بهار" فقد حاول أن يهرب من أسر بروكلمان فخرج علينا برأي غريب إذا أنكر أن تكون كلمة "المقامات" راجعة لأصل عربي و لكنها ترجمة للفظة الفارسية "كاثه" أو "كاس" أو "كاه " اسم لتراتيل وألحان دينية من الديانة الزردشتية وحاول أن يربط بين هذا الأصل الفارسي والاستعمال العربي على أساس أن أحد معاني لفظة "مقام" في إيران: النغمة الموسيقية، وأنه يتصور أن الزهاد كانوا يتلون أحاديثهم بحضرة الخلفاء والأمراء بترتيل وتنغيم خاص، والمقامات كذلك نقوم على أساس موسيقى بما تشتمل عليه من أسجاع وأشعار مطربة[4]

وأحسب أن مثل هذا الرأي الذي لا تدفع إلى مثله إلا روح التعصب الكريه أو الجهل الفاضح لا يحتاج منا إلى رد.

(1) تطور فن المقامة: 2-102،8-104 (رسالة دكتوراه مخطوطة كلية الآداب، جامعة القاهرة، 1960م)

(2) فن المقامات بين المشرق و المغرب: 71 (بيروت ،دار العلم،الطبعة الأولى 1979م

(3) صبح الأعشي (القاهرة، دار الكتب المصرية، 1347هـ/1929م)

(4) مقامات حمدي المقدمة 19

على أن "بهار" نفسه كفانا مؤونة الرد حين قال في الصفحة التالية:

"يكاد يكون من المرجح أن لفظة "مقامة" من اختراع بديع الزمان إذ أن كل اختراع في الأدب العربي كان يجد له صدى في الفارسية".[1]

نشأة المقامة

لا اختلاف على أن نشأة المقامات الأدبية كانت مشرقية، وأما الذي لا اتفاق عليه فهو زمن هذه النشأة وصاحب الفضل فيها، ومهما يكن من شأن الاختلاف حول منشئ المقامات فإنه يدور حول ثلاثة أسماء كبيرة في تاريخ تراثنا الأدبي والفكري، عاش أصحابها بين القرنين الثالث والرابع وهم: بديع الزمان، وابن دريد، وابن فارس.

ولقد كان بديع الزمان أول من أطلق اسم المقامات على عمل أدبي من إنشائه وقد لاقت مقاماته قبولا في نفوس معاصريه، حتى نرى أبا بكر الخوارزمي حين أراد الانتقاص من قدره لم يملك إلا أن يقول إنه لا يحسن سواها وأنه يقف عند منتهاها [2].

وبالرغم من أن البديع كان شديد التبجح بما صادفه من توفيق في وضع هذه المقامات، شديد الإلحاح في دعوة الخوارزمي إلى إنشاء عشر مقامات على غرارها عبثا به واستطالة عليه فإنه لم يدع لنفسه شرف ابتكار هذا الفن.

ويبدو أن الحريري هو أول من ادعى له ذلك كما يظهر من قوله في مقدمة مقاماته:

"فإنه قد جرى ببعض أندية الأدب الذي ركدت في هذا العصر ريحه، وخبت مصابيحه، ذكر المقامات التي ابتدعها بديع الزمان وعلامة همذان، وعزا إلى أبي الفتح الإسكندري نشأتها، وإلى عيسى بن هشام روايتها، وكلاهما مجهول لا يعرف ونكرة لا تتعرف، فأشار

(1) ساسي :326/2، وانظر مقامات حميد الله (خط):7

(2) سائل البديع:237

من إشارته حكم وطاعته غنم، إلى أن أنشئ مقامات أتلو فيها تلو الدبيع وإن لم يدرك الظالع شأو الضليع..."

وقوله:

"..هذا مع اعترافي بأن البديع رحمه الله سبّاق غايات، وصاخب آيات، وأن المتصدى بعده لإنشاء مقامة،ولو أوتى بلاغة قدامة، لا يعترف إلا من فضالته، ولا يسري ذلك المسري إلا بدلالته، ولله در القائل:

فلو قبل مبكاها بكيت صبابة**بسعدى شفيت النفس قبل التندم**

ولكن بكت قبلي فهيج لي البكا**بكاها فقلت: الفضل للمتقدم"**

ترى ماذا يعني الحريري بابتداع البديع؟ هل يعني أنه ابتدع فن المقامة ابتداعا؟ أو يعني أنه ابتدع ما أنشأ في هذا الفن؟

وإذا كنا نخادع أنفسنا فيما جاء من كلام الحريري: إن أكثر من تصدوا للحديث عن نشأة المقامات أمنوا عليه وأظهروه في ألفاظ صريحة وربما استقوا ذلك من كلام الحريري نفسه انسياقا وراء ظاهر لفظه، فأين خلكان يقول في ترجمة البديع[1]

"..صاحب الرسائل الرائعة، والمقامات الفائقة، وعلى منواله نسج الحريري مقاماته، واحتذى حذوه واقتفى أثره، واعترف في خطبته بفضله وأنه الذي أرشده إلى سلوك ذلك المنهج...."

وابن حجة يقول في معرض حديثه عن البديع[2]:

"وهذا الإمام المتقدم الذي صلى الحريري خلفه وأشار إليه بقوله في مقاماته:

(1) ابن خلكان: وفيات الأعيان، 127/1 بتحقيق إحسان عباس، بيروت دار الثقافة.

(2) ابن حجة: خزانة الأدب وغاية الأرب، القاهرة، الطبعة الخيرية الطبعة الأولى سنة 1304م، ص132

فلو قبل مبكاها بكيت صبابة** بسعدى شفيت النفس قبل التندم**

ولكن بكت قبلي فهيج لي البكا**بكاها فقلت الفضل للمتقدم**

فإن البديع هو الذي سبق الحريري إلى نظم المقامات وسبك العلوم في تلك القوالب الغريبة وعلى منواله نسج الحريري واستعمل بعض أسماء مقاماته وقفي أثر عيسى بن هشام بالحارث بن همام وعارض طرح الإسكندري بما نسجه أبو زيد السروجي، وعلى كل تقدير فالبديع عرابة هذه، وعباس هذه السقاية..."

وأظهر من هذا قول القلقشندي :[1]

" واعلم أن أول من فتح باب عمل المقامات، علامة الدهر، وإمام الأدب البديع الهمذاني".

وقول الخفاجي:[2]

"وأول من اخترع هذا البديع الهمذاني وتابعه الحريري والزمخشري والفضل للمتقدم:

"**وما قصبات السبق إلا لمعبد**"

ولقد يبدو هذا التواتر مضافا إلى اعتراف الحريري كافيا للإقناع بسبق البديع، غير أن كاتبا عربيا ألصق بعصر البديع من هؤلاء جميعا، ولم يتح له الإطلاع على مقدمة الحريري لأنه أقرب منه بالبديع عهدا هو "الحصرى القيراني" له رأى يختلف اختلافا كبيرا عن هذه الآراء أودعه كتاب زهر الآداب [3] حيث يقول في حق البديع:[4]

(1) صبح الأعشى: 110/14

(2) شفاء الغليل: 189

(3) الفاضي الرشيد بن.. ألف زهر الآداب في سنة 405

(4) الحصرى: زهر الآداب: 305/1 بتحقيق زكي مبارك ،بيروت ،دار الجبل، الطبعة الرابعة 1972

" ...وهذا اسم وافق مسماه، ولفظ طابق معناه، وكلام غض المكاسر أنيق الجواهر، يكاد الهواء يسرقه لطفا، والهوى يعشقه ظرفا، ولما رأى أبا بكر محمد بن (الحسن) [1] بن دريد الأزدي أغرب بأربعين حديثا، وذكر أنه استنبطها من ينابيع صدره، وانتخبها [2] من معادن فكره، وأبداها للأبصار والبصائر، وأهداها للأفكار والضمائر، في معارض حوشية وألفاظ غنجية [3]، فجاء أكثر ما أظهر[4] تنبو عن قبوله الطباع، ولا ترفع له حجب[5] الأسماع، وتوسع فيها، إذ صرف ألفاظها ومعانيها[6] في وجوه مختلفة، وضروب متصرفة [7] عارضة [8] بأربعمائة مقامة في الكدية تذوب ظرفا، ووقف مناقلتها بين رجلي نسمى أحدهما عيسى بن هشام والآخر أبا الفتح الإسكندري، وجعلهما يتهاديان الدرّ، ويتنافثان الحرفي معان تضحك الحزين، وتحرك الرصين، يتطلع [9] منها كل طريفة، ويوقف منها على كل لطيفة، وربما أفرد بعضهما[10] بالحكاية، وخص أحدهما بالرواية..."

ولم يكن الدكتور زكي مبارك أول من وقف على هذا النص كما يدعي في كتابه "النثر الفني"[11]، فقد سبقه إليه المستعرب الألماني بروكلمان الذي أشار إليه في هدوء

ولكن الدكتور زكي مبارك تلقف هذا النص وعرضه على أستاذه المسيو مرسيه في باريس ثم عاد إلى القاهرة بعد أن أعياه البحث عن "أحاديث ابن دريد" المذكورة فلم يوفق إليها،

(1) في زهر الآداب: الحسن، من معجم الأدباء

(2) في زهر الآداب: واستنخبها، والتصويت من معجم الأدباء، وفي الإحكام: و أنتجها.

(3) في زهر الآداب: في معارض عجمية و ألفاظ حوشية، وفي معجم الأدباء : في معارض حوشة، و ألفاظ منهجية، و المثبت من إحكام صنعة الكلام

(4) في معجم الأدباء: فجاء أكثرها

(5) في زهر الآداب : حجبها، و المثبت من الإحكام ومعجم الأدباء.

(6) لم ترد في معجم الأدباء

(7) في معجم الأدباء:منصرفة

(8) في زهر الآداب: عارضها، والمثبت من الإحكام ومعجم الأدباء

(9) معجم الأدباء: وتطالع

(10) زهر الآداب: أحدهما، والمثبت من معجم الأدباء

(11) النثر الفني: 303/1، القاهرة، دار الكاتب العربي

ليعرضه على الدكتور طه حسين الذي أشار عليه بمراجعة أمالي القالي تلميذ ابن دريد لعله يجد هذه الأحاديث بين الأخبار التي رواها القالي عن أستاذه وهرع الدكتور زكي مبارك إلى صفحات الأمالي يقلبها فوجد بينها أخبارا يرويها القالي عن شيخه ابن دريد يلوح عليها الطابع القصصي فوق في ذهنه أنها الأحاديث التي ابتكرها ابن دريد وأشار إليها الحصرى.

وبطريقة أو بأخرى حاول الدكتور زكي مبارك أن يقنع نفسه قبل أن يقنعنا بأنه وقف على أحاديث ابن دريد المفقودة في أمالي القالي، وحاول بكل طريق أن يخلع على هذه الأخبار من الصفات ما يوافق ما جاء في نص الحصرى كما وقف عليه، وخلص الدكتور زكي مبارك إلى عدد من النتائج سردها مطمئنا في كتابه النثر الفني[1].

ولا أدرى كيف صح عند الدكتور زكي مبارك أن يقطع بما لا يدع مجالا للشك بأن هذه الأخبار هي بعينها أحاديث ابن دريد مع أن القالي يرويها دائما عن، ابن دريد بإسناده عن غيره ، وهو غالبا يروي عن عبد الرحمن ابن أخي الأصمعي عن عمه، ومعنى هذا أن هذه الأخبار تنسب إلى الأصمعي لا إلى ابن دريد نفسه، ومعنى هذا أيضا أن هذه الأخبار نقلها القالي عن أستاذه رواية ولم ينقلها من أحد تصانيفه، وهذا كله يناقض ما جاء واضحا في عبارة الحصرى من أن ابن دريد ابتكر هذه الأحاديث ابتكارا، وأنه دونها في مصنف أظهره للناس " وذكر أنه استنبطها من ينابيع صدره وانتخبها من معادن فكره، وأبداها للأبصار والبصائر وأهداها للأفكار و الضمائر.."

ويبدو أن طه حسين صرح لزكي مبارك بارتيابه ورؤيته في كلمة (ابن أخي الأصمعي) مثارا للشك، ولكن زكي مبارك كان حريصا على تبرئة كشفه من كل عيب، فرأى أن هذه كانت طريقة يتبعها رواة العرب، وأن ابن أخي الأصمعي هذا كان وضاعا للأحاديث يكذب على عمه[2].

(1) النثر الفني:1/282-283-283

(2) النثر الفني: 1/303

وهذا كله لا يسند قضيته في شيء ولا يقيم دليلا عليها.

وعلى أية حال فقد كان ابن دريد مولعا بذكر الأخبار المستحسنة، وكان حريصا على إسناد هذه الأخبار إلى من سمعها عنهم، جاء في مقدمة كتابه "المجتنى" الذي يشتمل على فنون شتى من الأخبار الموثقة وسماه كذلك لا جتنائه فيه طرائف الآثار[1]:

"...وقد ضمنت هذا الكتاب أخبارا وأشعارا سمعتها فعزوتها إلى من سمعتها منه وأشياء قرأتها فيما قرأت من الكتب على أشياخنا، رحمهم الله، فمنها إجازة ومنها سماع".

وأبلغ من هذا ما نراه في أمالي تلميذ آخر من تلاميذه هو الزجاجي الذي حشد أيضا مجموعة من الأخبار يرويها عن أستاذه[2] إذ يروى أحد هذه الأخبار وهو حديث المرأة التي خطبها زيد الخيل، وحاتم، وأوس بن لأم الطائيون، كما رواه القالي عن ابن دريد عن عبد الرحمن بن أخي الأصمعي عن عمه، ويسند آخر عن أبي حاتم عن عبيدة[3]

ويؤكد هذا قول الأبهري[4]: "جلست إلى جنب ابن دريد وهو يحدث ومعه جزء فيه ما قال الأصمعي، فكان يقول في واحد حدثنا الرياشي، وفي آخر حدثنا أبو حاتم، وفي آخر حدثنا ابن أخي الأصمعي عن الأصمعي، يقول كما يجئ على قلبه".

ومهما يكن في هذا النص من اتهام لابن دريد في صدق روايته ففيه شيء آخر يهمنا هاهنا هو أن ابن دريد كان يحدث عن الأصمعي وأنه كان يملئ هذه الأقوال على تلاميذه، ولكن رواية ابن دريد لأقوال الأصمعي شيء وأحاديثه المبتكرة شيء آخر.

(1) المحسنى لابن ريد: 12،حيدر آثار–الدكن 1342هـ

(2) أمالي الزجاجي: 122/117/116/106/52/48/39/ بتحقيق عبد السلام هارون، القاهرة، مطبعة المدني الطبعة الأولى

(3) أمالي الزجاجي: 106

(4) الخطيب البغدادي 2/196 ، القاهرة، مطبعة السعادة 1931م

وعلى هذا فإنني رأى أن اتهام ابن دريد في الرواية لا يجعلنا نستطيع التمييز بين موضوعاته التي اتهم فيها وبين أحاديثه الأربعين، وربما استطعنا ذلك حين يتوفر لنا جديد واحد على الأقل نجد نصا صريحا يطمئن إلى حقيقته، ولو أننا عددنا روايات الرجل عن الأصمعي في أمالي القالي و غيرها لبلغت بضع مئات، لا نستطيع أن نتبين فيها ما كان من موضوعاته هو وما كان رواية عن الأصمعي الذي ضاعت مدوناته، ولم نقف على كل ما يعزى إليه، ويظل لدينا احتمال صدق رواية ابن دريد عن عبد الرحمن ابن أخي الأصمعي، وإن كان الأخير كاذبا، فإذا أضفنا إلى هذا اتهام القدماء لابن دريد بتلفيق السند تصعب علينا الأمر، ولم نستطيع تقدير حقيقة هذه الروايات على وجه الدقة كما أننا نجد لابن دريد روايات من جهات أخرى تتردد في الأمالي وغيرها كروايته عن عمه عن أبيه عن ابن الكلبي وبهذه السلسلة يحمل إلينا لبن دريد عددا من الروايات التي يظهر فيها الوضع و التلفيق أكثر مما يظهر في غيرها كحديثه عن خنافر الحميري ورثيه [1]، ومع هذا لا نستطيع الجزم بأنها من أحاديثه الأربعين.

إنني أقطع برفض احتمال تسرب بعض الأحاديث الدريدية إلى أمالي القالي .... بعض رواياته قريبا منها على نحو من الأنحاء، ولكن نص الحصري–أن صححناه–يوقع في النفس معنى لا تطمئن معه إلى صدق هذه الروايات ويجعلها .... فيما بقع إليها من هذه الأحاديث، مالا تجده فيما يخوض فيه القوم.

ولا... لماذا يصر الدارسون على البحث عن هذه الأحاديث في أمالي القالي دون غيرها، ونحن نجد كتبا أخرى يكاد أن تكون مروية بأسرها عن ابن دريد ككتاب المصون في الأدب للعسكري[2]، وأمالي الزجاجي، التي أقف منها عند ثلاثة أحاديث لم يروها القاليفي أماليه، وهي قصة عمر بن الخطاب رضي الله عنه، والبطريق، وخبر ...بن لؤي وما قيل

(1) راجع الأمالي لأبي علي إسماعيل بن القالي البغدادي: 169/1 الهيئة المصرية 1975م

(2) المصون في الأدب لأبي أحمد الحسن بن عبد الله العسكري.

في رثائه، وحديث يعقوب بن يوسف الكوفي[1] فأثر الوضع والتلفيق يظهر فيها بوضوح لا نجده في كثير من روايات الأمالي، ومع هذا لا نستطيع الجزم بأنها صورة من أحاديث ابن دريد المنشودة.

ومن هنا فإننا ننظر بكثير من الشك إلى استنتاج الدكتور زكي مبارك الذي ردده بعده كثير من الكتاب والباحثين، بل إنهم ذهبوا في الأمر أبعد منه، فإنه قد بني رأيه على ما بين أحاديث وروايات الأمالي وبين حديث أبي نواس الذي رواه أبو حمزة الأصفهاني–جامع ديوان أبي نواس–من تشابه، ولقد رأى أنما روي في أمالي القالي عن ابن دريد يربو على ستين حديثا، ولكنه قرر استبعاد الأحاديث القصار ليصير الباقي قريبا من الأربعين[2].

ثم جاء الأستاذ خليل مردم فأعاد النظر في هذه الأخبار، ولم يصح عنده مما يمكن أن يرد إلى أحاديث ابن دريد الأربعين سوى أحد عشر خبرا، واستبعد غيرها لقصرها، أو خفاء أثر الوضع و الصنعة فيها [3]، ولكن الدكتور جميل سلطان عاد ليصحح بعض ما أسقط الأستاذ خليل مردم كخطبة الأعرابي، ووصف الأسد لأنه يريد أن يدلل على تأثر البديع بما جاء فيها[4].

ولو أمكن أن نثقف هذه الأحاديث في أي من الأملي لكان الأولى أن نجدها في أمالى ابن دريد نفسه، التي كان يظن إلى عهد قريب أنها مفقودة [5]، ولكن جزءا صغيرا منها ظهر مؤخرا[6] يحوي بعض القصص التي تقترب كثيرا من روح روايات الأمالى، بل إن بعضها

(1) راجع أمالي الزجاجي:53،48،39 بتحقيق عبد السلام هارون، القاهرة المؤسسة العربية 1382هـ

(2) النثر الفني: 281/1–283

(3) أصل المقامات: (الثقافة الدمشقية)

(4) في القصة والمقامة جميل سلطان:21،20 (دمشق،مطبعة الشرقي 1362هـ/1943)

(5) راجع تثقف ...:322هـ:1

(6) قطعة من الجزء السابع في 61 ورقة بالخزانة العامة /بالرباط رقم 153 وعنها مصورة بمعهد المخطوطات العربية برقم 986 أدب، و يظهر أنه تعليق من الأمالى

يقترب من روح حديث حج أبي نواس ويفوقه في المجون[1]، ومع هذا يدل هذا الجزء بصفة عامة على أن أمالي ابن دريد كانت في جملتها كما وصفها حاجي خليفة تقييدات لغوية في العربية [2] وكما يظهر من نقول السيوطي عنها في كتابه المزهر [3] وهو وثيق الصلة بهذه الأمالى، إذ لخصها في كتاب سماه "قطف الوريد"[4] .

كما وقع عبد الملك مرتاض في حيرة كبيرة حين طالع روايات الأمالى ووجد أنها ذات طوابع ....، فرأى أن الحصرى كان مخطئا أو مبالغا في حكمه على إنتاج ابن دريد[5] وانتهى إلى تقسيم هذه الروايات إلى أحاديث لغوية وأخرى أدبية.

ولكن أكثر الكتاب نسوا هذا أو تناسوه و نقلوا عن زكي مبارك أو نقل بعضهم عن بعض أن الأخبار المروية في الأمالى هي أحاديث ابن دريد بل ذهبوا بعيدا فقرروا في اطمئنان أن الأحاديث الأربعين مروية جميعا في هذه الأمالى وراحوا ينقلون عنها الصفحات الطوال و يوازنون بينها وبين مقامات البديع، ومنهم من وافق زكي مبارك على أنها تصلح نموذجا ألهم البديع مقاماته ومنهم من أنكر ذلك، و لكنهم جميعا بنوا أحكامهم على أساس من هذه الأخبار التي روتها الأمالى، و يطول بنا المقام لو سردنا هذه الأقوال جميعا وناقشناها[6]و لكننا نكتفي هنا بقول الدكتور شوقي ضيف[7].

(1) كحديث العجوز الذي أتى إحدى نسائه وعليه آثار غسل، وقد أضربت عن ذكره لتناهيه في المجون الصريح.

(2) أسامي الكتب و الفنون 162/1 (وكالة المعارف 1360 هـ 1941م)

(3) المزهر في علوم اللغة و أنواعها بتحقيق محمد أحمد جاد المولى و آخرون، القاهرة، مطبعة عيسى الحلبي

(4) راجع الاشتقاق لابن دريد، المقدمة ص15 بتحقيق عبد السلام هارون القاهرة 1958م

(5) القصة في الأدب العربي القديم: 163، الجزائر، دار مكتبة الشركة الجزائرية 1968م

(6) راجع على سبيل المثال: تطور الأساليب النثرية: 363-365، القصة في الأدب القديم: 163-172، الأدب المغربي: لمحمد بن تاويت و محمد الصادق عفيفي393 (بيروت، الطبعة الثانية 1969م)، دراسات نقدية في الأدب الحديث و التراث العربي أنس داود: 224(القاهرة، دار الجبل 1975م) ، عصر سلاطين المماليك: لمحمود رزق سليم 370/5، القاهرة، مطبعة الآداب، 1962/1381م.

(7) المقامة: 17، وعلى هذا النحو نجد محمد رشدي حسن يرى أن أحاديث ابن دريد

"وقد رأينا في غير هذا الموضع أن كلمة" مقامة" معناها حديث، وفي هذا ما يربط أدق الربط بين العلمين، ويستطيع القارئ أن يرى ذلك في وضوح إذا رجع إلى كتاب الأمالى لأبي علي القالي، وهو الكتاب الذي يحتفظ بأحاديث ابن دريد الأربعين"

لنراه قد قرر أن الأحاديث الأربعين جميعا قد رويت في أمالى القالي وهذا ما لم يقله زكي مبارك نفسه، ثم يستطرد بالموازنة بين مقامات البديع وهذه الروايات فيقول[1]

" وعلى كل حال أنشأ بديع الزمان مقامته معارضة لأحاديث ابن دريد، وإن من يقرأ الأمالى ويتعقب بديع الزمان في عمله يرى الصلة واضحة تمام الوضوح بين الصنيعين، وإن المقامة الأسدية عنده لتعد صيغة نهائية لصفة الأسد في ذيل الأمالي، وكذلك الشأن في المقامة الحمدانية وما جاء بها من صفة الفرس فإنها تكميل وتتميم لما جاء في الأمالي من وصف الفرس.

"وكثير من الأدعية والمواعظ في المقامات يتصل اتصالا مباشرا بما في الأمالي ونفس الحكم والأمثال والوصايا كل ذلك نجد صورة واضحة عند بديع الزمان، وبين مقاماته مقامة تسمى الوصية وأخرى تسمى الوعظية وليس ذلك حسب فقد تكون الفكرة التي أدار حولها مقاماته ونقصد الكدية أو الشحاذة استمدها مباشرة من " خطبة الأعرابي السائل في المسجد الحرام والتي رواها صاحب الأمالي عن ابن دريد. ومعنى ذلك أن الأدلة كثيرة على أن بديع الزمان تأثر ابن دريد في مقامته وأنه عارضة بها معارضة....."

ومن جهة أخرى يطالعنا الباحث عبد الرحمن عبد الرؤوف الخانجي بقوله:[2]

"...ومما مهد أيضا لنشأة المقامة أحاديث ابن دريد الواردة في كتاب "الأمالي" لأبي علي القالى. هذه الأحاديث لم يشر إليها أي من كتب التراجم التي ترجمت لابن دريد بل إن

(1) المقامة 18

(2) فن المقامة و الرسالة الأدبية في الأندلس: (خط) 6 (رسالة دكتوراه كلية الآداب– جامعة القاهرة 1974م)

صاحب (الفهرست) والذي ذكر من مصنفات ابن دريد ما لم يذكره غيره من المترجمين من مصنفاته (التي لم يمهله الأجل لا تمامها مما هو مخطوط ولم ينشر بعد) لم يتعرض لأحاديث الأمالي وكل هذا لا يطعن–عندي–في صحة هذه الأحاديث إذ أن أبا علي القالي أحد تلاميذ أبى بكر بن دريد وممن أخذ (كذا) عنه مباشرة، فهو أقرب إليه ممن ترجم عنه، ونلاحظ أن ما .... هذه الأحاديث من ألفاظ حوشية، وطريقة تعليمية، هي أشبه بابن دريد اللغوي النحوي المعلم، وهذه الأحاديث توجد في كتاب الجمهرة لابن دريد نفسه..."

هكذا انتهى الخانجى إلى أن أحاديث ابن دريد رويت في أمالى القالي، وسلمت هذه الأحاديث عنده من كل طعن، ويتهافت عجبنا من هذا أمام رأيه المدهش حقا حين يقرر أن ابن دريد روى أحاديثه في معجمه "الجمهرة" ولعله ظنه شيئا آخر.

ومهما يكن من أمر فقد وازن الخانجى بين روايات القالي ومقامات البديع لينتهي إلى رأى آخر يسوقه في غير قليل من التردد حيث يقول[1]

"هذا ما كان من تأثير الأحاديث الدريدية على فن المقامات، وهو الجانب الغوي المحض، أماما زعمه الحصرى وجاراه فيه بعض المحدثين من أن الهمذامي إنما عارض أحاديث ابن دريد، أو أن تلك الأحاديث هي أصل الفن المقامي، أوانها هي التي ألهم الهمذامي مقاماته، فزعم أقبله بحذر وتحرز، وأقف منه موقف الشك طويلا، بل–وفى تواضع–الرفض الصريح".

أما قول الدكتور زكي مبارك:[2]

"...لاحظ صاحب زهر الآداب أن الأربعين حديثا التي ابتكرها ابن دريد (جاء أكثرها مما تنبو عن قبوله الطباع، ولا ترفع له حجبها الأسماع)

(1) فن المقامة: 7–8

(2) النثر الفني: 282/1

وأنها وقعت (في معارض عجمية وألفاظ حوشية) ولوأننا تتبعنا ما نقله القالي من تلك الأحاديث لوجدنا الصنعة والإغراب ظاهرين فيها كل الظهور، وربما ساغ لنا أن نفترض أن ابن دريد تعمد أن يدس في أحاديثه بعض الألفاظ التي اتهم بافنعالها وتوليدها".

فبناء على فير أساس، لأن نص الحصرى الذي اعتمد عليه زكي مبارك كان ولا يزال محرفا أشد التحريف، وقد حررناه وسعنا فيما مضى من القول اعتمادا على ما جاء عند ياقوت والكلاعى، هذا القول الذي جعل الدكتور زكي مبارك يربط بين أحاديث ابن دريد وما رواه القالي عنه من أخبار ومحاورات الأعراب التي يزخر بها وبأمثالها كثير من كتب الأدب و الذي جعل جماعة من الباحثين يذهبون إلى أن ابن دريد وضع أحاديثه هذه محاكاة وتقليدا لروح القصة الفارسية، وإن قصصه استمدت موضوعها من البيئة الفارسية[1]، هذا القول الذي أدى إلى هذين الرأيين على ما بينهما من تناقض، جاء محرفا، لذا حق لمحمود غناوى الزهيري عندما طالعه في معجم الأدباء (في معارض حوشية وألفاظ عنجهية) أن يقول[2]

"لا شك عندي في أن رواية ياقوت أصح من رواية زهر الآداب ...استدل على ذلك من (كذا) وورد كلمة "عجمية" في غير موضعها، ومن إقحامها في كلام سيق في وصف أحاديث منتزعة من صميم الحياة العربية القديمة، بعيدة كل البعد عن الحياة الفارسية، تلك هي أحاديث ابن دريد وإذا لم يكن الأمر كذلك. فكيف يمكن أن يكون الحديث عن مقاول حمير ثم يوضع في معارض عجمية؟ بل كيف يوضع ذلك الحديث في معارض عجمية ثم تنبو عن قبوله الطباع ولا ترفع له حجبها الأسماع؟ وهل كانت هذه الأسماع وتلك الطباع إلا فارسية عصرية؟ فلماذا إذن تنبو عنه ولا تأنس به؟"

(1) بيومي: تاريخ الأدب العربي 198/3 (القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة الرسالة ، الطبعة الثانية 1376هـ/1958م)

(2) الأدب في ظل بني بوية: 229

ومع هذا فإن نص ياقوت لم يخل من تحريف ولعل أصدق صورة لهذا النص هي التي نقلها لنا الكلاعي في إحكام صنعة الكلام حيث جاء (في معارض حوشية وألفاظ غنجية) هذا هو الوجه الذي يستقيم به الكلام لفظا ومعنى فوصف الألفاظ بأنها عنجهية وصف يأباه الحس اللغوي لمن أدمنو قراءة الكتب القديمة حيث العربية الناصعة والبيان المشرق.

وعلى هذا النحو نستطيع أن نفهم قول الحصرى:

"فجاء أكثر ما أظهر تنبو عن قبوله الطباع، ولاترفع له حجب الأسماع"

فالعبارة لا توحي بما ذهب إليه زكي مبارك والزهيري من أن الصعوبة والإغراب في اللفظ بل توحي بأنها كانت في جملتها أحاديث ما جنة سيقت في ألفاظها الأسماع الشريفة، ولولا أن الزهيري قد بنى نقده لنص زهر الآداب انطلاقا من الإيمان بما ذهب إليه زكي مبارك من أن أخبار القالي هي بعينها أحاديث ابن دريد لكان له مع رواية ياقوت شأن آخر.

وخلاصة القول أننا نؤمن مع زكي مبارك بدور ابن دريد في نشأة المقامة العربية وأثره في عمل البديع، و لكننا لا نستطيع أن نسلم معه بأن روايات الأمالي تعطى صورة صادقة لأحاديثه الأربعين، ونميل إلى إشارة بروكلمان الهادئة[1]: "ويظن زكي مبارك أنه وجد نقولا من هذا الكتاب في أمالي القالي، ولكن الاستدلال على نسبة هذه القطع غير ظاهر".

وأخيرا نجد من الباحثين المحدثين من يشير إلى ابن فارس اللغوي[2] على أنه مبدع فن المقامات.

وابن فارس هو أستاذ الهمذاني ومؤد به، وكان متبحرا في علوم العربية مشاركا في فنون عديدة، يناظر فيها، ولكن اللغة ظلت أكبر أدواته، فإذا وجد فقيها أو متكلما أو نحويا ناظره في جنس العلم الذي يتعاطاه، فإن وجده بارعا جدلا جره في المجادلة إلى اللغة فيغلبه بها،

(1) بروكلمان (معرب) 184/2

(2) هو أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا اللغوي، مجرى في النحو على الطريقة الكوفيين

وكان يأخذ على الفقهاء إهمالهم علم اللغة، ويلقى عليهم مسائل يخجلهم بها ويقول من قصر علمه عن اللغة وغولط غلط[1]، ويبدو أن جملة من هذه المسائل قد تجمعت لدى ابن فارس فصنف كتابا أودعها فيه وسماه "فتيا فقيه العرب"[2]

ومنه اقتبس الحريري مادة مقامته الثانية والثلاثين المعروفة بالطبيبة أو الحربية حيث هجم أبو زيد على نادى بني حرب وادعى أنه فقيه العرب العرباء، فنهض إليه فتى منهم " فقال إني حاضرت فقهاء الدنيا، حتى انتخلت منهم مائة فتيا" ولم يزل يطرحها عليه واحدة بعد أخرى وأبو زيد يجيب عنها بغير تباطؤ حتى سلم له بما أدعى. وهي مسائل فقيهية تجرى على المذهب الشافعي وهذا يتضح بجلاء في قول الرواية للبطل في نهاية المقامة:

"وأشكر لمن نقلك عن مذهب إبليس إلى مذهب ابن إدريس".

وقد كان الحريري شافعي المذهب، كما كان ابن فارس من فقهاء الشافعية الكبار وقد لحظ القدماء هذا الاقتباس فأشاروا إليه بدقة كما في قول السيوطي:

"...وله كتاب حلية الفقهاء، وله رسائل أنيقة، ومسائل في اللغة ويعاني بها الفقهاء ، ومنه اقتبس الحريري صاحب المقامات– الآتي ذكره إن شاء الله تعالى – ذلك الأسلوب ووضع المسائل الفقهية في المقامة الطيبية، وهي مائة مسألة"[3]

ولكن خيال جرجى زيدان وسع الأمر فلم يقف بظنه عند حد، إذ تصور أن الحريري تأثر بابن فارس في وضع المقامات، وما دام الأمر كذلك فلا شك أن البديع تلميذ ابن فارس أسبق منه إلى ذلك.

(1) إنباه الرواة:94/1

(2) كذا في إنباه الرواة :94/1، و إحكام صنعة الكلام 189 وفي بغية الوعاة 352/1 فتاوى خطب العرب أو مسائل في اللغة يغالى (كذا، و أظنها يغالب أو ...)

(3) بغية الوعاة:352/1 وقد نقل ذلك صاحب روضات الجنات عنه وعن ابن خلكان 118/1

ومن هنا رأينا جرجي زيدان يقول في ترجمة ابن فارس[1]: " وله فضل التقدم في وضع المقامات، لأنه كتب رسائل اقتبس العلماء منها نسقه" ، ويقول في عمل البديع في مقاماته [2]: " وقد اقتبس نسقه من أستاذه ابن فارس اللغوي"، لقد انتهى جرجي زيدان إلى أن ابن فارس هو المبتكر الحقيقي لفن المقامات الأدبية، ومع ما في استنتاجه هذا من مغالطة فقد تناقله عن عدد من الباحثين[3]، بل نجد الدكتور جميل سلطان يعلق على كلام ابن خلكان بقول:[4]

"... وفي هذا بيان لتأثير ابن فارس في نشأة المقامات، إذ اقتبس الحريري منه... وكان بديع الزمان الذي سبق الحريري بنحو قرن، تلميذ ابن فارس الخاص، حتى استنفذ ما عنده... على أن مقامة ابن فارس مفقودة فلا يمكن أن نقارن بينها وبين مقامات البديع أو الحريري".

وهكذا نرى الدكتور جميل سلطان يقرر في اطمئنان بالغ أن لابن فارس مقامة من إنشائه وأنكى من هذا أن يأتي بعده الدكتور أحمد الحوفي ليجعلها مقامات لا مقامة حيث يقول عنه[5]:

"وضع مقامات حاكاها بعض الأدباء، وقد اشتهر من بينهم تلميذة بديع الزمان الهمذامي".

ثم نجد باحثا آخر هو الدكتور يوسف نور عوض يذهب إلى أبعد من ذلك، حين يعلق على كلمة ابن خلكان بقوله:[1]

(1) جرجى زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية 310/3 (راجعة وعلق عليه شوقي ضيف، القاهرة، دار الهلال 1957م)

(2) تاريخ آداب اللغة العربية: 277/3

(3) عبد الجبار الجومرد: الأصمعي حياته و آثاره، 272 بيروت مطابع دار الكشاف 1955م، العلامة اللغوي ابن فارس الرازي:49

(4) في القصة و المقامة:17

(5) تيارات ثقافية:281،وانظر أيضا قول إبراهيم علي أبو خشب في تاريخ الأدب العربي

" ولا نذهب إلى أن الأسلوب المقصود في عبارته تلك هو وضع المسائل الفقهية في المقامة لأن العطف الظاهر يؤكد أن الأسلوب المقصود هو أسلوب المقامة. وهذا لا يتناقض مع علمنا بأن الحريري قد جارى بديع الزمان في مقاماته كما جاء في اعترافه، بل يدلنا على أن بديع الزمان نفسه قد اتخذ من ابن فارس مصدرا من المصادر التي ساعدته في صوغ أسلوبه الفني"

ثم راح يعلل غموض صورة أثر ابن فارس في المقامات البديعية، وعدم القدرة على استنطاق مابين أيدينا من نصوص لتحديد هذا الأثر على وجه الدقة بأن شخصية ابن فارس العلمية قد طغت على شخصيته الفنية وطمست ملامحها.

ولست محتاجا بعد هذا إلى القول بأن القدماء كانوا أدق فهما وتعبيرا من جرجى زيدان وأصحابه، فقد أشاروا إلى أن الحريري قد تأثر ابن فارس في مقامة واحدة من مقاماته هي المقامة الطيبية، وأن تأثره هذا لم يتعد المادة الغفل التي بني عليها الحريري مقامته التعليمية هذه، وأن اقتباسه كان من كتاب في الفقة لا من عمل أدبي، وأخيرا لا شأن للبديع بهذا كله.

فالمسألة راجعة إلى الفهم السقيم لروح النصوص العربية القديمة، والشطط في تأويل معانيها، وراجعة أيضا إلى إهدار حق الكلمة عند باحثينا المحدثين حين ينقل بعضهم عن بعض مهملا ذهنه وفكره، معفيا نفسه من عناء التنقيب في بطون المصادر الأصيلة.

الإبداع في معاجم اللغة:

جاء في معجم مقاييس اللغة لابن فارس أن الإبداع من بدع الباء والدال، والعين أصلان أحدهما ابتداء الشيء وصنعه لا عن مثال، والآخر الانقطاع والكلال "[2]

(1) يوسف نور عوض: فن المقامات بين المشرق و المغرب للدكتور: 67 (بيروت، دار القلم، الطبعة الأولى 1979م)

(2) ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، ت: عبد السلام هارون، دار الفكر، بيروت، 1979، ص: 209.

أما ابن منظور في لسان لعرب فيقول: " بدع الشيء يبدعه بدعا، وابتدعه أنشأه وبدأه، وبدع الرعية استنبطها، وأحدثها، وردي أبدع حديثه أحفر والبديع والبدع الشيء الذي يكون أولا "[1]

ويرى الفيروز أبادي في معجمه القاموس المحيط: " البديع والمبتدع وجبل ابتدى قتله ولم يكن حبلا فنكث ثم غزل ثم أعيد قتله " والركية استنبطها وأبدع: بدأ ".[2]

ويقول الزمخشري(ت538هـ): "أبدع الشيء وابتدعه: اخترعه. ويقال أبدعت الركاب إذا كلت، وحقيقته أنها جاءت بأمر حادث بديع ... ومن المجاز أبدعت حجتك إذا ضعفت"[3].

من خلال هذه النصوص المعجمية؛ الإبداع هو: إحداث شيء على غير مثال سابق، وبلا احتذاء واقتداء، ولا يفرق بين الإبداع والابتداع والاختراع.

في الدراسات والبحوث الحديثة:

فإنه لا يوجد اتفاق من قبل مختلف الباحثين على تعريف واحد للإبداع، ولعل ذلك يرجع إلى محاولتهم صياغة تعاريف خاصة بكل واحد منهم، يؤكد من خلاله وجهة نظره "المختلفة في التعامل مع هذا المفهوم".[4] وإذا حاولنا تلخيص جهود هذه البحوث والدراسات من وجهة نظر معرفية نجد أنها قد تبنت الاتجاهات الأساسية التالية:

1. إن دراسة الإبداع نظريا ينبغي أن تقوم على كثير من المنظومات العلمية، وبصورة خاصة المنظومات التي تتعلق بالإبداع؛

2.إعداد المظاهر المكونة للإبداع بروح متفائلة بإمكانية تربية القدرات المبدعة؛

(1) ابن منظور: لسان العرب مادة (ب د ع)، ص: 6.

(2) الفيروز أبادي: قاموس المحيط، دار الميل، بيروت، دت، ص: 43.

3- الزمخشري، جار الله، أساس البلاغة، الزمخشري أساس البلاغة، مطبعة دار الكتاب، ط2، 1972م، مادة: ب.د.ع.

4- خليفة، عبد اللطيف محمد، الحدس والإبداع، دار غريب، القاهرة، 2000م، ص:34.

3.التوجه من الشرح والتفسير إلى المظاهر الاستكشافية المكونة في التعليم ولدى فرق البحث، وذلك بالإفادة من التجارب المتراكمة في العالم وفق منظور بنائي نقدي؛

4.ارتباط بعض الدراسات بالمفهوم العام للتوجه الاشتراكي من أجل تطوير الشخصية المبدعة وتكوينها"[1].

هذا الجانب من الإبداع يخص الجانب التربوي منه، وإما في جانبه الأدبي، فإنه يهم – بالإضافة إلى الشعر–كل الأجناس الأدبية من رواية وقصة وغيرها، وإن كان الشعر هو الذي خُصَّ بالإبداع في التراث النقدي العربي. فلقد "ساد في خطابنا الفكري والنقدي والأدبي، الموروث والمعاصر، تغليب الأدبي في الإبداع على ما سواه، بل إن حظ الشعر في الأدبي كان الغالب في الموروث، وفي جانب كبير من المعاصر"[2].

لقد كان للفلاسفة دورا كبيرا في تناول مفهوم الإبداع، سواء في الدراسات القديمة أو الحديثة، ويمكن تلخيص المعاني التي وضعها هؤلاء الفلاسفة لهذا المصطلح في:

الأول: تأسيس الشيء عن الشيء؛ أي تأليف شيء جديد من عناصر موجودة سابقة كالإبداع الفني، والإبداع العلمي، ومنه التخيل المبدع في علم النفس.

والثاني: إيجاد الشيء من لا شيء كإبداع الباري سبحانه، فهو ليس بتركيب ولا تأليف، وإنما هو إخراج من العدم إلى الوجود. وفرقا بين الإبداع والخلق، فقالوا: الإبداع إيجاد شيء من لا شيء، والخلق إيجاد شيء من شيء لذلك قال الله تعالى: "بَدِيعُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ"[3]، ولم يقل بديع الإنسان، بل قال خلق الإنسان، فالإبداع بهذا المعنى أعم من الخلق.

1– صبحي، تيسير، الموهبة والإبداع: طرائق التشخيص وأدوات المحوسبة، دار التنوير العلمي للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 1992م، ص:27.

2– سليمان، نبيل، في الإبداع والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، اللاذقية، سوريا، 1989م، ص:9.

3– سورة البقرة، آية: 117.

والثالث: إيجاد شيء غير مسبوق بالعدم، ويقابله الصنع، وهو إيجاد شيء مسبوق بالعدم، قال ابن سينا في الإشارات: "الإبداع هو أن يكون من الشيء وجود لغير متعلق به فقط، دون متوسط من مادة أو آلة أو زمان. وما يتقدمه عدم زماني لم يستغن عن متوسط"[1].

فإذا نظرنا إلى هذه التعاريف نجدها تشترك في الدلالة فهي الخلقة على غير مثال سابق ويشترط فيه الجدة والحداثة كما هو عند ابن منظور صاحب لسان العرب.

الإسلام والشعر:

ولما جاء الإسلام غير كل المعتقدات والمسلمات وأحدث ثورة من كل جوانب الحياة، ومنها ظاهرة الإبداع وثم القضاء على " الوثنية الجاهلية " بكل ما طوى فيها من كهانة وسحر وشعوذة وخرافة وبذلك ارتقى عقل الإنسان إذ خلصه من الحماقات والتراهات "[(2)]

وهنا نطرح السؤال الآتي: كيف كان مفهوم الإبداع في المنظور الإسلامي؟

جاء في القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة وأفعال الصحابة الكرام يُخلص إلى النتيجة الآتية:

- أقر الإسلام الشعر شريطة أن يكون أداة لخدمة الدين والنظام.
- القرآن الكريم مصدر ثاني للإبداع.
- الناقد الحق حسب الدورات الإسلامية هو الذي يتقن معرفة الأصل لغة القرآن والشعر الجاهلي

1- خليفة، عبد اللطيف محمد، الحدس والإبداع، ص:35.

(2) شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي الإسلامي، دار المعارف، القاهرة، 2002، ص: 15.

الفصل الثاني

الدراسة التطبيقية

تمهيد:

يعد مسح دقيق لمصطلحات ومفاهيمها المتعلقة بالمذكرة كمصطلح التشكيل، الأسلوب، المقامة، الإبداع، يجدر بنا أن نسقطها على نص المقامة باستخدام الآليات والأدوات التي تتلاءم مع التشكيل الأدبي، ومن ذلك دراسة الجانب الصوتي والتركيبي والدلالي بالإضافة إلى أدوات السرد كالحوار والأساليب الإنشائية المرتبطة به، وكل ذلك يُجري على نماذج متنوعة من مقامات الهمذاني والتي تتضمن مثل هذه الخواطر اللغوية والأسلوبية.

1. التشكيل الصوتي:

يهتم المستوى الصوتي بدراسة وظائف الأصوات وعلاقتها بالمعاني والدلالات، تعرض الباحث صالح عطية " مطر "في كتابه" في تطبيقات الأسلوبية "إلى الحديث عن هذا المستوى من التحليل فقال: "يعرض للشكل الموسيقى للنص، حيث يدرس الحروف كأصوات لغوية، بالنسبة للشعر يعرض للهندسة الصوتية الموسيقية للحروف، في الموسيقى الخارجية، على مستوى الوزن والقافية، وفي الموسيقى الداخلية على مستوى البديع من المحسنات اللفظية كالسجع والجناس "[1]

يكشف التحليل الصوتي عن الجوانب الجمالية والإبداعية في النص، وتتشكل هذه الأخيرة انطلاقا من قدرة المبدع على استثمار إمكانيات اللغة واختيار ألفاظ تصدر موسيقى خاصة بحيث تستوعب عالمه الداخلي من جهة، وتلامس وجدان المتلقي من جهة أخرى، لطالما طبق الدارسون هذا المستوى من التحليل على الشعر دون النثر، لكن لغة المقامة المسجوعة وكثرة قوافيها استدعت حتمية تحليلها وفقه، لذا سنحاول إجراء دراسة وصفية إحصائية لأهم الظواهر الصوتية في عينة من مقامات الهمذاني، وسنتطرق إلى الجانبين الأساسين في هذا المستوى وهما الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي.

(1) صالح عطية صالح مطر: في تطبيقات الأسلوبية، مكتبة الآداب، القاهرة، ص: 29

1.1. الإيقاع الداخلي:

يتولد الإيقاع الداخلي من الحركة الدلالية في النص، فتؤثر فيه وتتأثر به، ونعني بالموسيقى الداخلية " ذلك الإيقاع الهامس الذي يصدر عن الكلمة الواحدة بما تحمل في تأليفها من صدى ووقع حسن، وجمالها من رهافة، ودقة تأليفية، وانسجام حروف، وبعد عن تنافر وتقارب المخارج ".[1]

1.1.1. الأصوات:

أ / الأصوات المجهورة:

وهي صفة لتلك الأصوات التي تهتز معها الأحبال الصوتية نتيجة تماس الوترين، وهي 15 حرفا " ت، ج، د، ذ، ر، ز، ض، ظ، ع، غ، ل، م، ن، والواو في نحو (ولد، الحوض)، والياء في نحو (يترك، بيت).

ب / الأصوات المهموسة:

" وهي تلك الأصوات التي تجري جريان التنفس والصوت المهموس هو الذي لا يهتز معه الوتران الصوتيان ولا يسمع لهما رنين حين النطق به "[2]

(1) عبد الرحمان الوجي: الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، دمشق، 1989، ط1، ص: 74.

(2) إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة النهضة، مصر، ط1، ص:**75**

الأصوات المجهورة في عينة من المقامات:

الصوت	عدد تواتره في المقامة الدينارية	عدد تواتره في المقامة البشرية	عدد تواتره في المقامة العلمية
ب	56	110	23
ج	21	37	9
د	58	61	18
ذ	10	14	3
ر	68	114	42
ز	13	19	3
ض	9	21	3
ظ	1	5	4
ع	49	69	22
غ	8	21	5
ل	101	263	75
م	85	183	33
ن	79	124	28
و	37	105	33
ي	97	201	24
المجموع	692	1347	325
النسبة	96،%63	14،%65	26،%65

من خلال الجدول نلاحظ أن صوت اللام قد تصدر قائمة الأصوات المجهورة من حيث عدد تواتره في المقامات الثلاث، ذكر في المقامة الدينارية 101 مرة أي بنسبة تعادل 33% من إجمالي الأصوات فيها، و263 مرة بنسبة 12%،72 في المقامة البشرية.

و75 مرة في المقامة العلمية أي بنسبة 15%،06 كما نلاحظ حضورا بارزا لحرف الياء والميم والراء بنسب متفاوتة في المقامات الثلاثة، وقد اختلفت دلالات هذه الأصوات من

مقامة لأخرى لكن تجتمع في أحداث تنغيم متميز يتناسب مع سياق كل مقامة يقول الهمذاني في المقامة البشرية:

فَلَا تَجْزَعْ، فَقَدْ لاقيتَ حُرًا**يُحَاذِرُ أن يُعاتَّبَ، فَمُنَّى حُرًّا**

فإن تك قد قتلت فليس عارًا**فقد لاقيت ذا طرفين حُرًا**

- دل حرف اللام في المقامة البشرية على القوة والشجاعة والتحدي

ويقول في المقامة العلمية:

" طلبته فوجدته بعيد المرام، لا يصطاد بالسهام، ولا يقسم بالأزلام، ولا يرى في المنام، ولا يضبط باللجام "[1]

أضفى حرف اللام في المقامة العلمية لمسة إيقاعية متناغمة تتناسب مع عنوانها

الأصوات المهموسة في عينة من المقامات:

الصوت	عدد تواتره في المقامة الدينارية	عدد تواتره في المقامة البشرية	عدد تواتره في المقامة العلمية
ت	80	151	33
ث	9	21	3
ح	27	52	13
خ	19	19	4
س	34	59	19
ش	18	43	08
ص	31	18	08
ط	10	21	08
ف	46	95	27
ق	39	71	22
ك	40	49	11

(1) علي بوملحم: مقامات بديع الزمان الهمذاني، دار ومكتبة الهلال، 2000، ص: 209.

هـ	37	119	17
المجموع	390	721	173
النسبة	04،%36	86،%34	74،%34

نلاحظ من خلال الجدول تواتر حرف التاء بأكبر النسب من بين الأحرف المهموسة في المقامات الثلاثة فقد ورد في المقامة الدينارية 80 مرة، و151 مرة في المقامة البشرية، و33 مرة في العلمية.

تشير الأرقام الإحصائية من الجدولين السابقين إلى نظام صوتي متنوع يحوي تشكيلات صوتية متباينة، إذ طغت الأصوات الجهرية على حساب المهمومسة حيث بلغ عددها في المقامة الدينارية 622 أي بنسبة 96،%63، بينما كانت نسبة الأصوات المهموسة فيها، 04،%36 حيث بلغ عددها 390 صوتا، وبالنسبة للمقامة البشرية فقد بلغ عدد الأصوات المجهورة فيها 1347 بنسبة 14،%65، والأصوات المهموسة 721 بنسبة 86،%34، أما المقامة العلمية فعدد الأصوات المجهورة فيها 325 بنسبة 26،%65، 173 صوتا مهموسًا بنسبة 74،%34، وترجع غلبة الأصوات المجهورة إلى محاولة الكاتب إيصال أفكاره والتعبير عن نفسه بطريقة مباشرة، وفي هذا التفاوت ما يتوافق مع أغراض وموضوعات المقامة الهمذانية التي تعالج قضايا اجتماعية.

2.1.1. التكرار:

التكرار ظاهرة أسلوبية عرفته نازك الملائكة في كتابها: " قضايا الشعر المعاصر " على أنه: " إلحاح على جهة هامة، في العبارة يعني بها الشاعر، أكثر من عنايته بسواها، فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها "[1]، تختلف أبعاده الدلالية حسب السياق، وقد وظف الهمذاني التكرار في مقاماته لأغراض متعددة، منها التأكيد، التوضيح، التعظيم

(1) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، مكتبة المهضة، بغداد، ط2، ص: 242

– من أشهر أساليب التكرار:

تكرار اللفظة الواحدة.

ومن أمثلة ذلك في مقامات الهمذاني نجده يكرر كلمة أرض المقامة البشرية في قوله:

أَنِلْ قدمي ظهر الأرض، أني**رأيت الأرض أثبت منك ظهرا**[1]

كما كرر كلمة – أريد – في المقامة الساسانية فقال:

أريد منك رغيفا**يعلو خوانا نظيفا**

أريد ملحا جريشا**أريد بقلا قطيفا**

أريد لحما غَريضًا**أريد خلا ثقيفا**

أريد جديا رضيعا**أريد سخلا خروفا**

أريد ماء بثلج**يغشى إناء طريفا**

أريد دنَّ مَدَامٍ**أَقُومُ عَنْهُ نَزِيفًا**[2]

كما كرر كلمة – اللئام – في المقامة البصرية فقال:

وَالفَقْرُ فِي زَمَنِ اللِّئَا**مِ لَعَّلَ ذِيْ كَرَمٍ عَلَامَة**

رَغَبُ الكِرَامِ إِلَى اللِّئَا**مِ، وَتِلْكَ أَسْرَاطَ القِيَامَةِ**[3]

نستخلص من هنا أن تكرار الألفاظ على اختلاف الصورة النفسية بما تشتمل عليه اللفظة من معنى.

(1) علي بوملحم: مقامات بديع الزمان الهمذاني، دار ومكتبة الهلال، 2000، ص: 208

(2) المرجع نفسه، ص: 80.

(3) المرجع نفسه، ص: 61.

أ/تكرار الحروف والأدوات:

ومن أمثلة ذلك في المقامة الهمذانية، نجد تكرارًا لأداة النداء (يا) في أبيات المقامة المكفوفية إذ يقول:

يَا قَوْمُ قَدْ أَثْقَلَ دِينِيْ ظَهْرِيْ**وَطَالَبَتْنِيْ طَلِيْ بِالمَهْرِ**

أَصْبَحْتُ مِنْ بَعْدِ غَنِيٍ وَوَفْرٍ**سَاكِنِ قَفْرٍ وَحَلِيفِ فَقْرِ**

يَا قَوْمُ هَلْ بَيْنَكُمْ مِنْ جَرِ** يُعِينُنِي عَلَى ظُرُوفِ الدَّهْرِ**

يَا قَوْمُ قَدْ عِيلَ لِفَقْرِي صَبْرِي**وَانْكَشَفَتْ عَنِّي ذَيولَ النَثْرِ**[1]

وكذا نجد في المقامة البشرية تكرارا لدلالة (قد).

فلاَ يْجَزِع فقد لاقَيْتَ حُرًا**يُحاذر أن يُغاب، فمن حُرًا**

فإن تك قد قتلت فليس عَارًا**فقد لاقَيْتَ ذَا طَرَفَيْنِ حُرًا**[2]

كما نجد تكرارا لحرف العطف (الواو) وأداة النفي (لا) في المقامة العلمية، إذ يقول:

" لا يصطاد بالسهام، ولا يقسم بالأزلام، ولا يرى في المنام، ولا يضبط باللجام، ولا يورث عن الأعمام، ولا يستعار من الكرام ".[3]

ساهم هذا التنوع في أساليب التكرار بين تكرار الحروف والأدوات والألفاظ في جمالية المقامة وقوتها ورسوخها في ذهن المتلقي، ويمكن القول أن التكرار كان من بين أهم منابع الإيقاع الداخلي في المقامة، كما كان له دور فعال في الإقناع والحجاج، إذ أن أهم ما ميز

(1) يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، عمان، الأردن، 2007، ط1، ص: 267.

(2) علي بوملحم: مصدر سابق، ص: 209.

(3) المصدر نفسه، ص: 168.

التكرار هنا أنه جاء لفظي، لخدمة الجانب الصوتي، الذي يعد أقرب إلى النفس والنفس أسهل إلى الإقناع من العقل.

2.1. الإيقاع الخارجي:

الموسيقى الخارجية من الظواهر التي يتفرد بها الشعر ويقصد بها العروض والقافية.

سنقوم بدراسة الأوان والقوافي في عينة من أبيات مختارة من مقامات الهمذاني.

أ/ الوزن:

الوزن هو الإيقاع الحاصل من التفعيلات الناتجة عن كتابة البيت الشعري كتابة عروضية: " وهو الموسيقى الداخلية المتولدة من الحركات والسكنات في البيت الشعري، والون هو القياس الذي يعتمده الشعراء في تأليف أبياتهم ".[1]

والمعروف أن الهمذاني استعمل وزنا أو بحرا واحدا في كل مقامة، ومثال ذلك أبيات المقامة البارستانية التي نظمت على بحر مجرود، الرمل ووزنه:

فاعلاتن فاعلاتن**فاعلاتن فاعلاتن**

يقول:

أنا ينبوع العجائب**في احتيالي ذو مراتب**

أنا في الحق سنام**أنا في الباطل غارب**

أنا اسكندر داري**في بلاد الله سارب**

اغتدى في الدبر قسي**سا وفي المسجد راهب**[2]

(1) أيميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبان، 1991، ط1، ص: 458.

(2) علي بوملحم: المصدر السابق، ص: 104.

الكتابة العروضية للأبيات:

الكتابة العروضية	الزحافات والعلل
ـ أنا ينبوع العجائب أنينبوع لعجائب 0/0//0 0/0/0/// فعلاتن فاعلاتن ـ في احتيالي ذو مراتب فحتيالي ذو مراتبْ 0/0//0/0/0//0/ فاعلاتن فاعلاتن	انينبوع = فعلاتن: حذف الساكن الثاني زحاف الخبن.
ـ أنا في الحق سنام انفلحقق سنامن 0/0///0/0/// فعلاتن فعلاتن ـ أنا في الباطل عارب انفلباطل عارب 0/0//0/0/// فعلاتن فعلاتن	انفلحقق = فعلاتن: زحاف الخبن. فاسنام = زحاف الخبن. أَنَفِلْبا = زحاف الخبن. طِلِ غارِبْ = علة الخبن.
ـ أنا اسكندر داري أن اسكندر داري 0/0///0/0/// فعلاتن فعلاتن ـ في بلاد الله سارب في بلاد للاه سارب 0/0//0/0/0//0/	أن اسكند = فعلاتن: زحاف الخبن دَرُدَارِي = فعلاتن: زحاف الخبن

ـ أغتدي في الدبر قسي أغتدي فددبر قسيسي 0/0//0/0/0//0/ فاعلاتن فاعلاتن سنا وفي المسجد راهب سن وفلمسجد راهب 0/0///0/0/0/ فاعلاتن فعلاتن	سَنْ وَفلمسد = فعلاتن: علة الخبن

وبعد دراسة الأوزان، وكذا الزحافات والعلل التي طرأت على التفعيلات لاحظنا أن الهمذاني حافظ على البنية الإيقاعية للبحر، أي أنه كان متحكما في كيفية بناء التفعيلات وإيصال فكرته معًا.

ب/ القوافي:

ذهب الخليل وأبو عمرو الحرمي إلى أنها " عبارة عن الساكنين الذين في آخر البيت مع ما بينهما من الحروف المتحركة ومع المتحرك الذي قبل الساكن الأول "[1] أي أنها أصوات تتكرر نهاية البيت فتضفي عليه نوعا من النغم.

وبعد دراسة الأبيات في المقامات لاحظنا أنها كانت مقيدة بقافية واحدة في كل مقامة ومثال ذلك أبيات المقامة المارستانية التي استعمل فيها القافية المتواترة إذ قال

.....راتب .....

0/0/

.....غارب .....

(1) بدر الدين الديماميني: العيون الغامزة على خبايا الرامزة، تح: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، ص: 238.

0/0/

.....شارب[1] .....

0/0/

وبناء على ما تقدم يمكن القول أن القافية ساهمت في تحقيق البعد الجمالي في الأبيات، فقد أضفت إيقاعية مميزة تتناسب مع أحاسيس الشاعر وتخدم المعنى والمبنى.

2. الجانب البلاغي:

البلاغة هي مطابقة الكلام لمقتضى الحال وقد وردت في معجم المصطلحات الأدبية: "هي تقنيات وصور تهدف إلى الإقناع بموضوع ما، صور، إشعارات، وقواعد ينسج حولها التعبير الأدبي"[2]، "ومن علوم البلاغة تتشكل الصورة الفنية للشعر كما في النثر لهذا كانت البلاغة زاد الناقد في عملية تفكيك النصوص بحثا عن جمالية الصورة وعناصر التخييل".[3]

إن المطلّع على مقامات الهمذاني يلتمس في ثناياها خصوصية جمالية، ولعل أهم ما شكل هذه الجمالية تداخل الألوان البديعية والبيانية التي تطل علينا من كل سطر وعبارة.

1.2. المحسنات البديعية والصور البيانية في مقامات الهمذاني (نماذج مختارة):

أ/ المقامة البغدادية:

سميت بهذا الاسم نسبة إلى مكان حدوثها ببغداد وفي المقامة يروي عيسى بن هشام عن حيلته مع الرجل السوادي (من أهل الريف) الذي جعله يدفع عنه ثمن الطعام.

(1) علي بوملحم: المصدر السابق، ص: 104.

(2) سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985، ط1، ص: 55.

(3) محي الدين ديب: علوم البلاغة، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، 2003، ط1، ص: 6.

العبارة المختارة	نوع الصورة البيانية أو المحسن البديعي
ليس معي عقد على نقد	عقد = نقد: جناس ناقص في العبارة سجع، كما أنها كناية عن صفة الإفلاس
طفرنا والله بصيد	شبه الرجل السوادي (وهو المشبه المحذوف) بالصيد (الفريسة) وهو المشبه به المذكور، على سبيل الاستعارة التصريحية.
أَشَابٌ كهدي، أم شَابَ بعدي؟	العبارة مسجوعة شاب = شاب: جناس ناقص شاب كهدي ≠ شاب بعدي: مقابلة.
قد نبت الربيع على دمنه	كناية عن الموت
فجعلها كالعجل سحقا، وكالطحن دقا	كمعظم الجمل في هذه المقامة العبارة مسجوعة، كما بها تشبيه تام، فقد شبه اللحم، بالعجل (المشبه به) (ك) أداة التشبيه، سحقا (وجه الشبه)

ب/ المقامة الحرزية:

يروي فيها عيسى بن هشام عن مغامرته في البحر في يوم عاصف، حيث احتال عليهم أحد البحارة وأقنعهم أنه يمتلك طوق النجاة وهو عبارة عن حرز يكتبه لهم ينجيهم مما كانوا فيه مقابل المال.

العبارة المختارة	نوع الصورة البيانية أو المحسن البديعي
البحر وثاب بغاره	غار به: أصله الكاهل، وهنا يقصد به أعلى الموج وهي كناية عن هيجان البحر.
بلغت بي الغربة باب من الأبواب.	شبه الغربة (وهي المشبه المذكور) بجسم يبلغ الناس أماكن معينة (وسيلة النقل) وهو المشبه به المحذوف وكنى عنه بشيء من لوازمه (بلغت بي) وهذا على سبيل الاستعارة المكنية.
عشيتنا سحابة تمد من الأمطار حبالًا، وتحدو من الغيم جبالًا.	شبه الأمطار بالجبال لغزارتها، وشبه الغيم بالجبال لكثافته، وحذف في العبارتين وجه الشبه والأداة وهذا

	تشبيه بليغ، كما أن العبارة بها سجع: جبالا = حبالا: حناس.
ريح ترسل الأمواج أزواجا، والأمطار أفواها.	ـ في العبارة سجع ـ استعارة مكنية: فقد شبه الريح وهو (المشبه المذكور) بالمُرسل وهو (المشبه به المحذوف) وكنى عنه بأحد لوازمه (ترسل). ـ أزواجا = أفراحا: جناس ناقص

ج/ المقامة الكوفية:

سميت بهذا الاسم لأن أحداثها وقعت في الكوفة (العراق).

العبارة المختارة	نوع الصورة البيانية أو المحسن البديعي
وأنا فتى السن أشد رحلي لكل عماية وأركض طرفي إلى كل غواية.	في العبارة الأولى شبه العماية (يقصد بها الشهوات) بالمكان الذي يرتحل إليه، وترك على شيء من لوازمه (أشد رحلي) وهذا على سبيل الاستعارة المكنية. أما في العبارة الثانية فهي كناية عن تسارعه للوصول إلى ما يزينه له هواه، وبين العبارتين سجع.
فلما إنصاح النهار بجانب ليلي.	يقصد بالنهار هنا الشيب، والليل الشعر الأسود، وهي كناية عن تقدمه في السن. الليل ≠ النهار: طباق إيجاب.
ولما أغتمض جفن الليل، وطر شاربه.	شبه الليل (المشبه المذكور) بالعين وهي (المشبه به المحذوف) وكنى عليها بأحد لوازمه (اغتمض جفنه) وهذا على سبيل الاستعارة المكنية. وكذا في العبارة الثانية استعارة مكنية (يقال طر شارب الفتى أي تقدم في السن)، شبه الليل بالفتى
وفِلُّ الجوع وطريده.	كناية عن الجوع الشديد.
سقوفا من الذهب.	كناية عن كثرة المال.

د/ المقامة المضيرية:

يروي فيها عيسى بن هشام عن العزيمة التي حضرها رفقة أبو الفتح الإسكندري الذي قدمت له المضيرة (وهي نوع من الطعام يتخذ من اللحم واللبن الحامض) اشتهاها كل من في المجلس وخرج غاضبا واتضح فيما بعد أنه ناذر يأكلها طيلة حياته وسرد لهم قصته معها الذي كانت سبب ذلك النذر.

الشاهد	الصورة البيانية أو المحسن البديعي
البلاغة يأمرها فتطيعه.	شبه البلاغة (وهي المشبه المذكور) بالعبد المأمور (وهو المشبه به المحذوف)، وكنى عليه بشيء من لوازمه (تطيعه) وهذا على سبيل الاستعارة المكنية،
وإذا المزاح عين الجد.	المزاح ≠ الجد: طباق الإيجاب.
سافرت خلفها العيون.	شبه العيون (وهي المشبه المذكور) بالمسافر (وهو المشبه به المحذوف) وترك على أحد من لوازمه (سافرت) وهذا سافرت على سبيل الاستعارة المكنية.
اتقدت لها الأكباد.	كناية عن شدة التألم.
أوسع من خُلقًا وأحسن خَلْقًا.	خُلْقا = خَلْقًا: جناس ناقص.
له من المال ما لا يسعه الخزن.	كناية عن كثرة المال.
بالله ترى هذا الماء ما أصفاه أزرق كعين السُنور، وصافِ كقضيب البلور.	شبه الماء في زرقته بعين السنبور، وفي صفاءه بقضيب البلور، والكاف أداة التشبيه وكلاهما تشبيه تام.
جَنَبِّ المضيرة على الأحرار، وقد منّ الأراذل عن الأخيار.	في العبارة سجع.

3. المستوى الدلالي:

يعتبر علم الدلالة فرع من فروع علم اللغة، له أهمية بالغة إذ ساهم بصفة بارزة في حل الكثير من المشاكل اللغوية، منظما بذلك المادة اللغوية، وكشف بين الفروع الدلالية بين عناصر ما، وهو علم يدرس المعنى من حيث هو ظاهرة لغوية قابلة للتغيير والتجديد وتمثل نظرية الحقول الدلالية الطريقة الأكثر حداثة في علم الدلالة فهي لا تسعى إلى تحديد البنية الداخلية لمدلول الكلمات فحسب وإنما إلى الكشف عن بنية أخرى تسمح لنا أن هناك قرابة دلالية بين مدلولات عدد معين من المنومات.[1]

ونجد الحقول الدلالية في مقامات الهمذاني غنية ومتنوعة مشكلة لوحة فنية متناسقة الجوانب مترابطة المعاني، وبما أن الهمذاني يمدد معالجة قضايا مجتمعه بأسلوب سردي فإن أهم الحقول الدلالية والتي لا تخلو منها أي مقامة هي:

أ/حقل الطبيعة:

- **المقامة القريضية:** الماء، الطين، الجبال، الخيل.

صروفا حُمرًا (الكوارث الطبيعية).

- المقامة البخستانية: النجوم، الشمس، البحر، المحيط، الحجر، القمر، المطر.

ب/ حقل الزمن:

- **المقامة الخمرية:** النهار، ساعة، الزمان، لدهر.
- **المقامة المطلبية:** يوما، الليل، الغد، الموعد، الوقت.
- **المقامة البشرية:** اليوم، الصبح، الآن، فجرا.

(1) منصور عبد الجليل: علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص: 79.

ج/ حقل الدين:

- **المقامة القزوينية:** الله، التوبة، الكفر، الهدى.
- **المقامة الإبليسية:** تسبيح، تقديس، الشيخ، قسيس.
- **المقامة الوعظية:** معادًا، الخلق، يغفر الله، سبحان الله، يحي العظام.

4. المستوى التركيبي:

من أهم مستويات الدراسة الأسلوبية، تحليله الوظيفي يهتم بالعلاقة بين الوجدان ومدى تحقيقها للترابط والتماسك ضمن سلسلة الخطاب، كما ساعد في نقل الأفكار وهذا ما أكده محمد عبد الله جبر في كتابه الأسلوب والنحو إذ قال: " مما لا شك فيه أن النحو أو النظم هو الذي بمقتضاه تترابط الألفاظ معا لتكون وحدة كاملة، فالنحو هو الذي ينقل المعاني فهو ليس شيئا تكميليا بل هو الوسيلة إلى نقل الأفكار[1]، ومن أهم البنى التركيبية والتي نسلط الضوء عليها في دراستنا هذه الأفعال (الأزمنة ودلالتها)، الجمل الاسمية والفعلية، الأساليب الإنشائية.

1.4. الأفعال:

الفعل كلمة تدل على أمرين معًا، هما معنى وزمن يقترن به وأقسامه ثلاثة:

- **الفعل الماضي:** وهو كلمة تدل على مجموع أمرين معنى وزمن فات قبل النطق بها.
- **الفعل المضارع:** كلمة تدل على أمرين، معنى وزمن صالح للحال والاستقبال.
- **الفعل الأمر:** هو كلمة تدل بنفسها على أمرين مجتمعين، هما معنى وهذا المعنى مطلوب تحقيقه في زمن المستقبل.[2]

(1) محمد عبد الله جبر: الأسلوب والنحو، دار الدعوة الإسكندرية، 1988، ط1، ص: 15.

(2) عباس حسن: النحو الوافي، دار المعارف، مصر، ط3، ص: 47.

جدول تصنيفي إحصائي لأزمنة الأفعال ففي عينة من مقامات الهمذاني:

		ماض		مضارع		أمر	
المقامة	العدد الكلي للأفعال	النسبة	العدد	النسبة	العدد	النسبة	العدد
الأصفهانية	102	%100	80	43،%78	18	65،%17	4
المجاعية	27	%100	18	67،%66	9	33،%33	0
الوعظية	158	%100	107	72،%67	39	68،%24	12
						59،%7	

من خلال هذه الدراسة الإحصائية نلاحظ أن الأفعال الماضية قد وظفت بكثافة، بحكم أن الراوي يحدثنا عن أحداث مضى زمنها، فهي الأنسب لوصف الحدث السردي، أما الفعل المضارع فورد بنسبة أقل وقد أتت به الضرورة المشهدية كونه الأنسب لتصوير الأحداث مشهديا واستحضار الواقع، أما بالنسبة إلى فعل الأمر فورد بنسب ضئيلة إن لم تكن منعدمة ومعظمها جاء في مواضع نصح أو إرشاد.

2.4. الجمل الفعلية أو الاسمية:

الجملة في تعريف النحاة: " هي الكلام الذي يتركب من كلمتين أو أكثر وله معنى مفيد مستقل، والجملة العربية نوعان لا ثالث لهما جملة اسمية وجملة فعلية ".[1]

أ/ الجملة الاسمية:

" الجملة الاسمية هي التي صدرها اسم "[2]، أي التي تبتدئ باسم.

(1) عبده الراجحي: التطبيق والنحو، دار المعرفة الجامعية، 1972، ط2، ص: 83.

(2) فاضل صالح السمرائي: الجملة العربية، دار الفكر، 2007، ط2، ص: 157.

ب/ الجملة الفعلية:

" هي الجملة الفعلية التي يتصدرها فعل "[1] أي التي تبتدئ بفعل.

يوضح الجدول التالي دراسة إحصائية للجمل الاسمية والفعلية في العينة المختارة من مقامات الهمذاني.

	الجملة الاسمية		الجملة الفعلية	
المقامة	العدد	النسبة	العدد	النسبة
الأصفهانية	23	49،%21	84	50،%78
المجاعية	18	58،%42	24	14،%57
الوعظية	51	48،%29	122	52،%70

تتميز مقامات الهمذاني بحركية الأحداث وهذا ما يفسر تواجد الجملة الفعلية بكثرة لأن الفعل يخدم هذه الديناميكية، وله القدرة على الانتقال بالأحداث من حدث لآخر، على عكس الاسم أو الجملة الاسمية التي تدل على الاستقرار والجمود غالبا.

3.4. الأساليب الإنشائية:

الإنشاء: " ما لا يحتمل الصدق أو الكذب لذاته فلا ينسب لقائله صدق أو كذب "[2]، أي أنه لا يحمل في طياته خبرا.

والأساليب الإنشائية نوعين:

(1) فاضل صالح السمرائي: الجملة العربية، ص: 83

(2) أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، ص: 70,

- **أسلوب إنشائي طلبي:** " هو الذي يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب [1] كالاستفهام والأمر والنداء.

- **أسلوب إنشائي غير طلبي:** " وهو الذي يستدعي مطلوبا غير حاصل في اعتقاد المتكلم وقت الطلب "[2] كالنهي والتعجب.

أمثلة عن الأساليب الإنشائية في بعض مقامات الهمذاني:

المقامة	الأسلوب الإنشائي	صيغته	نوعه
الوعظية	**ـ أيها الناس.**	**ـ نداء.**	**ـ طلبي.**
	ـ أعدلوهم ما استطعتم.	**ـ أمر.**	**ـ طلبي.**
	ـ الغنى حله الطغيان فلا تلبسوها.	**ـ نهي.**	**ـ طلبي.**
	ـ ألا تعجبون ممن ينام وهو يخشى الموت.	**ـ تعجب**	**ـ غير طلبي**
المجاعية	**ـ أي التُلمتين نقدم سدها؟**	**ـ استفهام.**	**ـ طلبي.**
	ـ أذاك أحب إليك أم أوساط محْشُوة؟	**ـ استفهام.**	**ـ طلبي.**
الأصفهانية	**ـ كيف اهتديت إلى هذه الحيلة؟**	**ـ استفهام.**	**ـ طلبي.**
	ـ فليعرفني سمعه.	**ـ أمر.**	**ـ طلبي.**

تستعمل الأساليب الإنشائية الطلبية لجلب انتباه القارئ وإثارة ذهنه في موضوع الخطاب، لذا هي متواجدة بكثرة في مقامات الهمذاني، فقد بلغت نسبة 83%،78 في المقامة الوعظية و 80% في المجاعية، أما بالنسبة للأصفهانية فكانت بنسبة 100% وجاءت تبعا لأغراض بلاغية متنوعة منها التشويق والإثارة، والحث على النصح والإرشاد، وغيرها من الأغراض البلاغية.

فيما وظفت الأساليب الغير طلبية لغرض الدهشة أو التوكيد البلاغي بشكل نادر وقليل.

(1) المرجع نفسه: ص 70.

(2) المرجع نفسه، ص70.

5. التشكيل السردي:

يعرفه صابر في كتابه: التشكيل السردي هو: " قابلية إحاطة واحتواء وتمثل لكل العناصر والمكونات ذات كفاءة عالية لإنتاج جماليات السرد من خلال الكون النهي "[1]

أي أنه تلك الجمالية التي تتناسب انطلاقا من انسجام العناصر السردية.

ومن أهم أركان العمل السردي والتي سنسلط الضوء عليها في دراستنا: الشخصيات، الزمان، المكان.

1.5. الشخصيات:

الشخصية هي العمد التي يدور حوله الأحداث، فهي تنتج الأحداث وتدفعها، وتقسم حسب أدوارها إلى شخصيات رئيسية وثانوية.

الشخصيات الرئيسية: وهي: " الشخصية المحورة في القصة، وعليها يقع عبئ بناء الحدث الرئيسي وتنميته اعتمادا على صفاتها، وقد كان يطلق على مثل هذه الشخصية مصطلح البطل".[2]

الشخصيات الثانوية: وهي: الشخصية المشاركة في نمو الحدث، وبلورة معناه وهي ثانوية لأنها أقل تأثيرا في الحدث الرئيسي ".[3]

ب/ الشخصيات في مقامات الهمذاني:

- الشخصيات الرئيسية:

(1) محمد صابر عبير: التشكيل السردي المصطلح والإجراء، دار نينوا، العراق، 2011، ص: 22.

(2) هشام مبرعني: بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة، شركة مطابع السودان للعملة المحدودة، 2007، ط1، ص: 389.

(3) هشام مبرعني: بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة، ص: 297

إن المطلع على مقامات الهمذاني يلاحظ أنه أقام الأحداث على شخصيات رئيسية تتواتر في كل مقاماته وهما: أبو الفتح الاسكندري وعيسى بن هشام.

أبو الفتح الاسكندري:

شخصية ابتدعها بديع الزمان واختاره ليكون بطل مقاماته، وصفه محمد عبد المنعم فقال: " عالم وأديب وشاعر، وهو ناقد بليغ، ومغامر محتال ماهر، مشرد في الآفاق تقسوا عليه ظروف الحياة فلا يجد أمامه إلا الكدي والاحتيال بكل أسلوب من أجل المال والطعام، وهو إلى ذلك كله مجرد حكيم خبير بالأيام وظروفها عَرَكَهَا وعَرَكته، يجوب الآفاق ويخطب في الأندية ويهز الناس بفصاحته وبلاغته ".[1]

وسنأخذ المقامة الحرزية نموذج لذلك:

يروي فيها عيسى بن هشام عن ذلك اليوم العاصف له في البحر مع مجموعة من الرجال، وقد برزت شخصية الاسكندري أثناء ذلك الهول الذي عاشوه جراء الانقلابات الجوية، إذا كان الوحيد في تلك السفينة الذي لم يُذعَر ولم تبدو عليه آثار الهلع أو الخوف وحين سئل عن سبب ذلك الهدوء قال: " حرز لا يغرق صاحبه، ولو شئت أن أمنح كلا منكم حرزا لفعلت، فكل رغب إليه وألح في المسألة عليه، فقال: لن أفعل ذلك حتى يعطيني كل واحد منكم دينارا الآن، ويعدني دينارا إلى سلم "[2] وكانت تلك حيلته التي استخدمها من أجل الحصول على المال، ونجده يعترف بها في آخر المقامة إذ يقول:.

وَيْكَ لولا الصبر ما كن**ت ملأت الكيس تبرا**

لن ينال المجد من ضا**ق بما يغشاه صدرا**

ثم ما أعقبتني السا**عة ما أعطيت ظرًا**

(1) محمد عبد المنعم الخفاجي: أبو الفتح الاسكندري، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1996، ط1، ص: 57.
(2) علي بوملحم: مصدر سابق، ص: 99.

بل به اشتد أزرًا**وبه اجْبر كسرا**

ولواني اليوم في الغر**قى لما كُلفت عُذرا**[1]

ونلاحظ أن الهمذاني قد صور لنا شخصية الاسكندري عنطريق وصفه لهيئته وانفعالاته، وقد رسمت لتعبر بدقة عن مكد عن مجتمع المكدين، وإنما لتقوم باستغلال بعض سمات هذا المجمع بهدف إظهار تلك القدرة الفذة على إتيان طرائق التعبير شعرا ونثرا، ومن ناحية أخرى بهدف إعلان موقف من الدهر والأيام تعبر عن شخصية المكدي بصورة متكررة.[2]

عيسى بن هشام:

وهو الشخص الذي اختاره الهمذاني ليكون راوي مقاماته، ولا يقف دوره عند رواية الأحداث فحسب وإنما يشارك فيها، يتصف بالذكاء والفطنة فكان تارة " يلوم أبا الفتح على تصرفاته ويستغرب سلوكه ويطلب منه تفسيرا لآرائه "[3] ومثل ذلك موقفه في المقامة الفردية حين قال: " قمت وقد كساني الدهش حلته، ووقفت لأرى صورته، فإذا هو والله أبو الفتح الاسكندري، فَقُلْتُ ما هذه الدناءة ويحك "[4] وطورا كان يبدي الشفقة عليه ويعجب بحسن بيانه وبلاغته ومعارضه الأدبية واللغوية والفكرية الواسعة "[5] كقوله في المقامة الدينارية: " فوالله ما علمت أي الرجلين أوثر؟ وما منهما بديع الكلام عجيب المقام "[6]

عموما عرضت شخصية عيسى بن هشام بصور مختلفة حسب ما تقتضي أهداف ورسالة المقامة: " ففي المقامة العراقية والحمدانية والشعرية يكون وجود عيسى محددا في

(1)المصدر نفسه، ص: 100.

(2) أيمن بكر: السرد في مقامات الهمذاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص: 84.

(3) علي بوملحم: مصدر سابق، ص: 101.

(4) علي بوملحم: مصدر سابق، ص: 102

(5) المصدر نفسه، ص: 101.

(6) المصدر نفسه، ص: 100

السؤال عن المعطيات التي طرحها الاسكندري عن الشعر والفرس، وكذلك في القريضية والجاحظية و المجاعية وغيرها يكون وجوده مجرد معبر ليمارس البطل خطابه ".[1]

- الشخصيات الثانوية:

وظف الهمذاني الشخصيات الثانوية بصفة قليلة ونادرة، ولم يُرد لها وصفًا شكليا أو نفسيا ورغم ذلك فإن أهميتها لا تقل عن أهمية الشخصيات الرئيسية، فقد ساهمت بشكل فعال في تحريك الأحداث، كشخصية الإمام في المقامة الأصفهانية الذي أطال الصلاة مما بعث القلق في نفسية عيسى بن هشام من أن يفوت القافلة التي كان ينتظرها.

وفي الأخير نقول أن اختلاف الشخصيات بين رئيسية وثانوية وبكل تفاصيلها لعب دور خاص في تشكيل الصورة المتكاملة للأحداث في المقامة.

2.5. الزمن:

من العناصر الأساسية في عملية السرد، جاء في معجم مصطلحات العربية: " الزمان هو مقدار الحركة موسوم من جهة التقدم والتأخر ".[2]

رغم أن الهمذاني صب اهتمامه بالمكان القصصي على حساب الزمن، إلا أن لهذا الأخير دور فعال فلا يمكن تصور شخصيات وأحداث بعيدا عن الزمن.

" في مقامات الهمذاني كلها يواجه سردا لاحقا بحيث تبدأ عملية الحكاية بعد انتهاء الحدث، والتصنيفات التالية للزمن ense تسعى إلى كشف ملامح المخطط الزمني الذي يعتمده النص وذلك من خلال بُعدي الترتيب OrderوالديمومةDuration .

(1) أيمن بكر: السرد في مقامات الهمذاني، مرجع سابق، ص: 87.

(2) أيمن بكر: السرد في مقامات الهمذاني، مصدر سابق، ص: 85

1.2.5.الترتيبOrder:

ويقصد به ضبط العلاقة بين النظام الزمني والتتابعي للوقائع في المتن الحكائي، والنظام الزمني المزيف، لترتيبها في المحكى بين زمن المتن الحكائي وزمن المبنى الحكائي، وإن التحريفات الزمنية الناجمة من اندماج زمن الحكاية في زمن السرد يمكن رصدها[1] عبر الحالات التالية:

أ/ حالة التوازن المثالي:

وهي مراعاة الترتيب الزمني للأحداث كما يفترض أنها وقعت، ومثال ذلك أحداث المقامة الحرزية حيث تبدأ من ركوب السفينة ثم التقلبات الجوية، أثناء الرحلة ومواجهة خطر الغرق فزع الركاب باستثناء رجل واحد، ثم تساؤلات الركاب حول سبب هدوءه، ثم خداعه لهم مقابل المال، ثم نجاة السفينة ومن ثم كشف الرجل لحيلته.

ب. الإنطلاق من وسط الحكائي:

وهي ما يسمى "بالنسق الزمني المتقطع، حيث يبدأ السرد من نقطة ما يختارها المؤلف من وسط الأحداث المحكية تتشعب بعدها مسراته واتجاهاته الزمنية صعودًا وهبوطًا وتوفقًا"[2] وهو ما نجده في المقامة المضيرية حيث أنها بدأت برفض الإسكندري للمضيرة التي اتضح فيما بعد أن له قصة معها في الماضي جعلته ينذر عدم أكلها.

(1) أيمن بكر: المرجع السابق، ص: 53.

2- المرجع نفسه، ص 54

2.2.5. الديمومة Duration :

وهو مفهوم يرتبط بإيقاع السرد، بما هو لغة تعرض في عدد محدود من السطور أحداثا قد يتناسب حجم تلك الأحداث مع طول عرضها، ولا يتناسب مما يؤدي في النهاية إلى الشعور بإيقاع السرد ويتراوح بين البطء والسرعة.[1]

وسنقف عند حالتي الحذف والخلاصة في المقامات.

أ/ **الحذف:** أي أن يشير الكاتب إلى أحداث يُتصور وقوعها لكنه يتجاوزها وصولا للحدث الرئيسي وكثير ما يظهر ذلك في مقامات الهمذاني كقوله في المقامة العراقية " طفت الآفاق، حتى بلغت العراق، وتصفحت دواوين الشعراء، حتى ظننتني لم أُبْق في القوس منزع ظفر، وأحلتني بغداد فبينما أنا على الشط إذ عن لي فتى في إطمار..."[2] لم يتطرق عيسى بن هشام إلى ما حدث في المدة الزمنية بين بلوغه العراق وجلوسه على، وإنما أشار إليها كومضة خاطفة وتجاوزها.

ب/ **الخلاصة:** ويقصد بها تلخيص حوادث جرت في مدة زمنية محددة دون الخوض في تفاصيلها، كتلخيص عيسى بن هشام لفترة شبابه حين قال: " كنت أنا فتى السن أشد رحلي لكل عماية، وأركض طرفي إلى كل غواية، حتى شربت من العمر سائغه، ولبست من الدهر سابغه"[3]

ومما سبق نلاحظ أن الهمذاني لم يحدد الزمن بدقة وإنما أشار إليه للماضي الواسع بقوله (كنت) تاركا بذلك المجال لخيال المتلقي.

(1) المرجع نفسه، ص: 54.

(2) علي بوملحم: المرجع السابق، ص 117.

(3) المرجع نفسه، ص: 30.

3.5. المكان:

ينظر حسين صحراوي إلى المكان في الرواية أو القصة: " بوصفه شبكة من العلاقات والرؤيات ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشير الفضاء الروائي الذي ستجرى فيه الأحداث ".[1]

ويعتبر السرد من الأساسيات التي يقوم عليها السرد، لأنه الأساس الذي تقدم فيه مجريات الأحداث، كما أنه يضفي عمقا خاصا يضمن الخلود للأعمال الأدبية.

بالنسبة لمقامات الهمذاني نلحظ أنه اهتم اهتماما كبيرا بالأمكنة، فنجد معظم عناوين مقاماته تحيل إلى أمكنة (بلدان) مثل: (المقامة الكوفية، والعراقية، والأصفهانية، البغدادية).

وعادة ما يكون في المقامة مكان رئيسي وآخر فرعي فمثلا في المقامة البغدادية يقول: " اشتهيت الازاد وأنا ببغداد، وليس معي عقد على نقد، فخرجت انتهز محالة حتى أحلني الكرخ "[2] فالمكان الرئيسي هنا هو بغداد، والثانوي هو الكرخ وهو محل ببغداد وبهذا يمكن القول أنه كان للمكان دور فعال ففي بناء تلك الصورة الجمالية والفنية داخل المقامة.

(1) حسين صحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990، ط1، ص: 32.

(2) علي بوملحم، مرجع سابق، ص: 56.

الخاتمة

خاتمة

الحمد لله ذي الأفضال والأنعام، أعان على الابتداء ويسر الختام، والصلاة والسلام على نبينا محمد وعلى آله وصحبه الكرام.

وبعد، ها نحن نحط الرحال في آخر محطة لنا بعد رحلة طويلة بين مقامات بديع الزمان الهمذاني وقد استخلصنا من دراستنا كثيرا من النتائج أهمها:

- نبين أن لمصطلح التشكيل مفاهيم متعددة ومتنوعة سواء عند النقاد العرب أو الغرب، ويعتبر أحد أساسيات النص إذ يتجسد في اللغة والموسيقى والمعاني التي تحقق الانسجام في النص.

- تعتبر المقامة شكل ممن الأشكال السردية، به خصائصه ظهرت في العصر العباسي على يد بديع الزمان الهمذاني، وقد نشأت 5 مرات بعكس الظروف السياسية والاجتماعية في ذلك العصر.

- الإبداع هو إعادة تركيب لأنماط قديمة في صورة جديدة، وهو ما نجده في المقامة، الفن الذي ابتدعه بديع الزمان الهمذاني وزاوج فيه بين النثر والشعر.

- ساهم التشكيل الصوتي بمستوييه الداخلي والخارجي نثرا وشعرا في تشكيل الصورة الجمالية في المقامة.

- ركز الهمذاني على الجانب البلاغي إذ نجده أسرف في استخدام الصور البيانية (استعارة، كناية) والمحسنات البديعية (الطباق، الجناس، السجع) وهو ما شكل ذلك النغم الموسيقي الذي يميز المقامة.

- أبدع الهمذاني على المستوى التركيبي في المقامة، إذ اعتمد استخدام الفعل والجمل الفعلية بغزارة مقارنة بالاسم والجمل الاسمية، وهذا ما أكسبها تلك الحركية والتجدد.

- ساهم المستوى الدلالي في رسم لوحة فنية لها تأثير على القارئ، إذ وجدنا أن المونمات تعبر عن دلالات مستترة خلف هيئتها الخارجية.

- خلق الهمذاني عمل سردي متناسق إذ نجده اهتم برسم الشخوص داخليا وخارجيا ووصفها وصفا يجعل القارئ يراها مرأى العين، كما نلاحظ أن المكان كانت حقيقية وليست من نسج الخيال وذلك ما أضفى على الأحداث تلك الواقعية التي تساعد القارئ على تصورها.

أما عن الزمان فلم يحدده بدقة وإنما عبر عنه للماضي المفتوح باستخدامه لكلمة (كنت).

الملاحق

التعريف بالكاتب

نبذة عن مؤلف المقامات بديع الزمان الهمذاني:

هو أبو الفضل أحمد بن حسين بديع الزمان الهمذاني " نشأ بهمذان إحدى مدن فارس الشمالية ودرس العربية والأدب وبرع فيهما، ثم غادرها سنة ثمانين وثلاث مئة، وهو فتى السن غص الشباب، وقد درس على يد أبي الحسين بن فارس، وأخذ عنه جميع ما عنده، واستنزف علمه واستنفد بحره، وورد حضرة الصاحب أبي القاس فتزود من أدبه الجم وحسن إيثاره، ثم قدم جرجان وأقام بها مدة على مداخلة جماعة الإسماعيلية، والتعايش في أكنافهم والاقتباس من أنوارهم، واختصه أبو سعد محمد بن منصور بمزيد الفضل وإسداء المعروف، ثم اعتزم نيسابور وشد إليها رحاله فأعانه أبو سعد وأحسن إمداده، فوافاها سنة اثنتين وثمانين وثلاث مئة، ونشر فيها بَزة، وأظهر طرزه وأملى أربع مئة مقامة نحلها أبو الفتح الاسكندري في الكدية ونحوها، بلفظ رشيق وسجع رقيق.[1]

(1) محمد محي الدين عبد الحميد: شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص: 7.

قائمة المصادر والمراجع

*** المصادر والمراجع**

1.علي بوملحم: مقامات بديع الزمان الهمذاني، دار ومكتبة الهلال، 2000

2.ابتسام مرهون الصفار، جمالية التشكيل اللوني في القرآن الكريم، عالم الكتب الحديث، اربد الأردن، ط1، 1431هـ-2010م

3.إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة النهضة، مصر، ط1

4.إبراهيم بن المدبر: الرسالة العذراء، بتحقيق وشرح الدكتور زكي مبارك، القاهرة مطبعة دار الكتب المصرية، الطبعة الثانية، 1350هـ/1931م

5.ابراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، ج1، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر، إستانبول، تركيا، ط2

6.ابن حجة: خزانة الأدب وغاية الأرب، القاهرة، الطبعة الخيرية الطبعة الأولى سنة 1304م

7.ابن خلكان: وفيات الأعيان، 127/1 بتحقيق إحسان عباس، بيروت دار الثقافة.

8.ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، ت: عبد السلام هارون، دار الفكر، بيروت، 1979

9.ابن قتيبة: الشعر والشعراء، 80/1 بتحقيق أحمد محمد شاكر، القاهرة دار المعارف، الطبعة الثانية 1967م

10. ابن قتيبة: عيون الأخبار، 333/2، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب 1983، ثم تلاه المواعظ والزهد لما سماه (مقامات العاد عند الخلفاء)، راجع العقد 165/158/3. التحقيق أحمد أمين وآخرون، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف 1949م

11. ابن منظور، لسان العرب، مج3، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، طبعة جديدة محققة، ط3، 2004م

12. أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966م

13. أبو عبد الرحمن السلمي: طبقات الصوفية، تحقيق نور الدين، القاهرة، مطبعة دار التأليف، الطبعة الثانية 1389هـ/1969م

14. أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، المكتبة العصرية، بيروت، ط1

15. أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب بيروت، ط2، 1989

16. الإربلي: رسالة الطيف، بتحقيق عبد الله الجبوري، بغداد 1388هـ/1968

17. أرنست فيشر، ضرورة الشعر، تر: ميشال سليمان، دار الحقيقة، بيروت، لبنان، ط 1، (د س)

18. أسامة بن زيد: كتاب العصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، ط2، 1981

19. الأصمعي: الأصمعيات، الأصمعية 15 تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، مصر، ط3، 1387هـ،1967م

20. ألفت محمد كمال عبد العزيز، نظرية الشعرية عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن الرشد، الهيئة المصرية العامة للكتاب

21. أنيس المقدسي: تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي، بيروت الطبعة الرابعة 1967

22. أيمن بكر: السرد في مقامات الهمذاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998

23. أيميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبان، 1991، ط1

24. بدر الدين الديماميني: العيون الغامرة على خبايا الرامزة، تح: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2

25. بشير تاوريرت: رحيق الشعرية في كتابات النقاد المحترفين، والشعراء النقاد المعاصرين، د.ط، مطبعة، مزوار الجزائر، 2006

26. بشير تاويريت :الحقيقة الشعرية، على ضوء المناهج النقدية المعاصرة، و النظريات الشعرية، عالم الكتب والحديث للنشر والتوزيع، 2009م

27. بيومي: تاريخ الأدب العربي 198/3 (القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة الرسالة، الطبعة الثانية 1376هـ/1958م)

28. تزفيتان تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبحوث ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1990

29. جابر عصفور: غواية التراث، مجلة العربية، وزارة أعلام التكوين، 2005

30. جابر عصفور: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي مؤسسة فرح للصحافة والنقد، ط1، 1990

31. الجاحظ: البيان والتبيّن، ج4، تح: عند السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي للنشر

32. الجاحظ: الحيوان، ج3، تح: عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ط2، 1965

33. الجبار الجومرد: الأصمعي حياته وآثاره، 272 بيروت مطابع دار الكشاف 1955م

34. جرجى زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية 310/3 (راجعة وعلق عليه شوقي ضيف، القاهرة، دار الهلال 1957م)

35. جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، دار تبقال للنشر، الدار البيضاء، 1996

36. جودت فخر الدين، شكل القصيدة في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، منشورات دار الآداب، بيروت، لبنان، ط 1، 1984 م

37. جون كوهين: اللغة العليا، النظرية الشعرية، ترجمة: أحمد درويش، ط2، 1999

38. حالوية: الحجة في القراءات السبع تح: عبد العالي سالم مكرمة، دار الشروق، ط2، 1977 م

39. حامد عبد القادر، محمد علي النجار، المعجم الوسيط، مجلد1، مجمع اللغة العربية، الإدارة العامة بلمجمعات وأحياء التراث للمكتبة الإسلامية للطبع والنشر، اسطنبول تركيا

40. حسن ابن عز الدين: الشعرية والثقافة، مفهوم الوعي الكتابي وملاحمه في الأدب العربي القديم، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2003

41. حسن كامل الصرفي، القاهرة، مجلة معهد المخطوطات العربية، المجلد الحادي عشر 1375 هـ/1965م

42. حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في المنهج والمفاهيم، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء 1994

43. حسين صحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990، ط1

44. الحصرى: زهر الآداب: 305/1 بتحقيق زكي مبارك، بيروت، دار الجبل، الطبعة الرابعة 1972

45. حفناوي بعلي: إشكالية ترجمة المصطلح النقدي، مصطلح في الخطاب العربي، مجلة الناص، عدد4-5، 2005م، جامعة جيجل

46. الخليل بن أحمد (الفراهيدي): كتاب العين، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دارا لكتب العلمية، بيروت، ج2، ط1، 2003.

47. خليفة، عبد اللطيف محمد، الحدس والإبداع، دار غريب، القاهرة، 2000م.

48. الخوانساري: روضات الجنات في أحوال العلماء والسادات، 153/8، طهران 1390هـ

49. الزمخشري، أساس البلاغة، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1996م.

50. الزمخشري، جار الله، أساس البلاغة، الزمخشري أساس البلاغة، مطبعة دار الكتاب، ط2، 1972م، مادة: ب.د.ع.

51. سليمان، نبيل، في الإبداع والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، اللاذقية، سوريا، 1989م.

52. سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985، ط1

53. سمير عبد المنعم القاسمي، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1434هـ-2013م

54. شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي الإسلامي، دار المعارف، القاهرة، 2002

55. صالح عطية صالح مطر: في تطبيقات الأسلوبية، مكتبة الآداب، القاهرة

56. صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، مج 3، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 2، 1977 م

57. ضياء الدين بن الأثير: 312/2 بتحقيق أحمد الحوفي والدكتور بدوي طبانة، القاهرة، مطبعة الرسالة 1381هـ/1962م

58. الطاهر بن حسين بومزبر: التواصل اللساني والشعرية، مقاربة تحليلية لرومان جاكسبون، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2007م

59. عباس حسن: النحو الوافي، دار المعارف، مصر، ط3

60. عبد الرحمان الوجي: الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، دمشق، 1989، ط1

61. عبد الرحمن باعي، بيروت المكتب التجاري، الطبعة الأولى 1969م

62. عبد الرحمن بدوي: مؤلفات الغزالي، الكويت، الطبعة الثانية 1977م

63. عبد القادر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: السيد محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1988م

64. عبد الملك مرتاض: بنية لخطاب الشعري، دار الحداثة، لبنان، 1968م

65. عبده الراجحي: التطبيق والنحو، دار المعرفة الجامعية، 1972، ط2

66. العبيدي: التذكرة السعدية في الأشعار العربية، تحقيق عبد الله الجبوري، بغداد، 1972م

67. الفارابي: إحصاء العلوم تحقيق عثمان أمين، مكتبة لأنجلو القاهرة، 1968

68. فاضل صالح السمرائي: الجملة العربية، دار الفكر، 2007، ط2

69. الفيروز أبادي: قاموس المحيط، دار الميل، بيروت، دت.

70. صبحي، تيسير، الموهبة والإبداع: طرائق التشخيص وأدوات المحوسبة، دار التنوير العلمي للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 1992م.

71. قيس عبد المؤمن: شعرية الذات في أدب جبران خليل جبران، نماذج مختارة، مخطوط ماجستير، كلية الآداب واللغة، شعبة البلاغة وشعرية الخطاب، جامعة العربي بن مهدي أم بواقي، 2009-2010

72. كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1987،1

73. محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، لبنان، ط 1، 2008 م

74. محمد المصفار: الشعرية العربية وحركية التراث النقدي بين قدامى وحازم مقاربة، ط1، دار الوفاء، الدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية، 2002

75. محمد بنيس: الشعر العربي، الحديث، بنياته وإبدالا ته، ج1 تقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2 ،2001

76. محمد عبد الله جبر: الأسلوب والنحو، دار الدعوة الإسكندرية، 1988، ط1

77. محمد عبد المنعم الخفاجي: أبو الفتح الاسكندري، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1996، ط1

78. محمد عبده: شرح ديوان زهير، 113، والأول في مقامات البديع، بيروت المطبعة الكاثوليكية، الطبعة السابعة 1973

79. محمد محي الدين عبد الحميد: شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان

80. محمود درابسة: مفاهيم في الشعرية، دار جرير للنشر والتوزيع عمان، ط1، 1431-2010

81. محمود عباوي الزهيري: الأدب في ظل بني بوية: 223، القاهرة مطبعة الأمانة 1368هـ/1949م

82. محي الدين ديب: علوم البلاغة، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، 2003، ط1

83. مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب، دار الطليعة، بيروت، ط1981،1م

84. مصطفى الشكعة: بديع الزمان، القاهرة، مكتبة القاهرة الحديثة 1959

85. معجم الأدباء لياقوت: 166/2 نشر د. أحمد فريد رفاعي- مطبعة دار المأمون 1936-1938م

86. منصور عبد الجليل: علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001

87. نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، مكتبة المهضة، بغداد، ط2

88. هشام مبرعني: بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة، شركة مطابع السودان للعملة المحدودة، 2007، ط1

89. ياكسبون: قضايا الشعرية: ترجمة: محمد الولي، مبارك حنون، الدار البيضاء، دار توبقال، ط1988،1

90. يحيى الجوري، بغداد، (الهيئة العامة للكتاب 1384هـ/1963م)، 1388هـ/1968م

91. يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، عمان، الأردن، 2007، ط1

92. يوسف نور عوض: فن المقامات بين المشرق و المغرب للدكتور: 67 (بيروت، دار القلم، الطبعة الأولى 1979م)

فهرس المحتويات

مقدمة:..... أ

المدخل: الجمالية والشعرية المفهوم والتطور والأعلام..... 4

أولا: مصطلحا الجمال والجمالية 4

توطئة:..... 4

1- مفهوم الجمال: 4

ب- اصطلاحا:..... 5

2- الجمال في الفكر الفلسفي الفني:..... 5

3- الجمال في الفكر الإسلامي:..... 8

4- الجمالية: 9

ثانيا: مصطلح الشعرية......11

1- تعريف الشعرية:.....11

1.1. الشعرية في مفهوم النقد العربي القديم: 14

2.1. الشعرية في مفهوم النقد العربي الحديث:.....20

3.1. الشعرية في مفهوم النقد الغربي:.....25

الفصل الأول: مصطلحات نظرية.....32

مفهوم التشكيل:.....32

أ/ لغة:.....32

ب/ إصطلاحًا:.....33

1.التشكيل عند العرب: 34
2.التشكيل عند الغرب: 36
3. التشكيل البصري: 38
4. أبعاد ظاهرة التشكيل البصري: 40
مفهوم المقامة: 40
نشأة المقامة 54
الإبداع في معاجم اللغة: 69
في الدراسات والبحوث الحديثة: 70
الفصل الثاني: الدراسة التطبيقية 74
تمهيد: 74
1. التشكيل الصوتي: 74
1.1. الإيقاع الداخلي: 75
1.1.1. الأصوات: 75
أ / الأصوات المجهورة: 75
ب / الأصوات المهموسة: 75
الأصوات المجهورة في عينة من المقامات: 76
الأصوات المهموسة في عينة من المقامات: 77
أ/تكرار الحروف والأدوات: 80
2.1. الإيقاع الخارجي: 81
أ/ الوزن: 81

ب/ القوافي:..... 83
2. الجانب البلاغي:..... 84
1.2. المحسنات البديعية والصور البيانية في مقامات الهمذاني (نماذج مختارة): 84
3. التشكيل الصوتي: 88
4. المستوى التركيبي: 89
1.4. الأفعال:..... 89
2.4. الجمل الفعلية أو الاسمية:..... 90
3.4. الأساليب الإنشائية:..... 91
5. التشكيل السردي:..... 93
1.5. الشخصيات:..... 93
2.5. الزمن:..... 96
1.2.5.الترتيبOrder: 97
2.2.5. الديمومة Duration : 98
3.5. المكان:..... 99
خاتمة..... 101
الملحق..... 104
قائمة المصادر والمراجع..... 106

الملخص:

تهدف هذه الدراسة التي كانت بعنوان جمالية التشكيل الأدبي في مقامات بديع الزمان الهمداني إلى إبراز الجوانب الجمالية وطبيعة التشكيل في المقامة الهمذانية وقد تتبعنا المنهج الأسلوبي إذ وقفنا عند أهم النقاط التي كانت بمثابة نظرة شاملة ساعدتنا على فهم وتبيين الذائقة الفنية والأدبية وكشفت مواطن الابداع في المقام.

الكلمات المفتاحية:

المقامة–الجمالية–التشكيل–الإبداع.

Résumé :

Cette étude, intitulée L'esthétique de la formation littéraire dans le Maqamat Badi' al-Zaman al-Hamdani, vise à mettre en évidence les aspects esthétiques et la nature de la formation dans le Maqam Hamadhani et nous avons suivi l'approche stylistique telle que nous nous sommes tenus aux points les plus importants qui ont servi de vue d'ensemble qui nous a aidés à comprendre et à montrer le goût artistique et littéraire et a révélé les lieux de la créativité dans le maqam.

Mots clé

Maqam - esthétique - formation - créativité