بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا

كلية الدراسات العليا

كلية اللغات

دراسة أسلوبية في مقامـــات الهمـــذاني

A Stylistic Study on Magamat Al-Hamazani

بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه في اللغة العربية

تخصص: (علم اللغة)

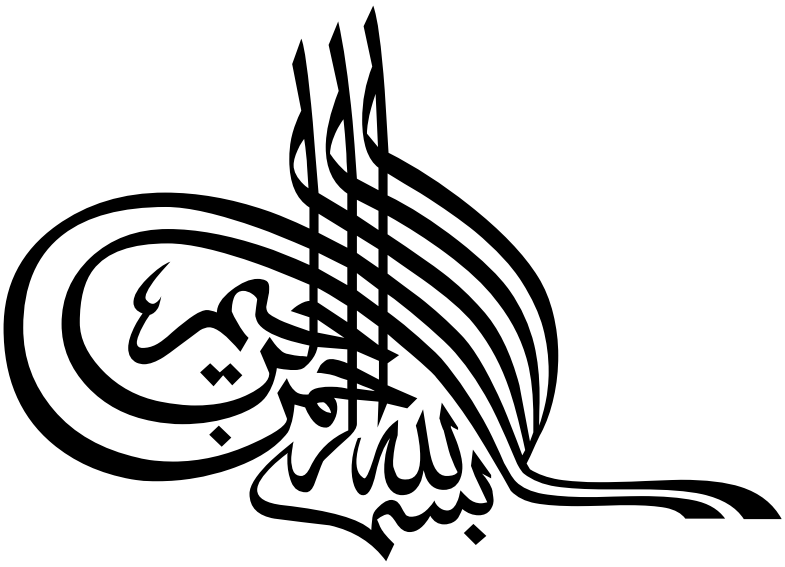
إعداد الدارسة /

لمياء مدني محمد

إشراف الدكتور /

حسن منصور سوركتي

١٤٤٠هـ - ٢٠١٨م


بسم الله الرحمن الرحيم

استهلال

﴿وَلِمَنْ خَافَ مَقَامَ رَبِّهِ جَنَّتَانِ﴾

سورة الرحمن: الآية ٤٦

الإهداء:

.إلى روح أبي الطاهرة التي تمنيتُ أن تراني أسمو إلى هذا المقام لكنها رحلت. رحمه الله وأسكنه فسيح جناته . .

.إلى أمي الغالية التي لا تكف عن الدعاء لي، والتي لا أستطيع أن أوفيها بعض معروفها وتضحياتها . .

.إلى فلذات كبدي: صهيب. أحمد . عمرو . هبه

.إلى إخوتي وأخواتي وكل فرد في عائلتي الكبيرة . .

الشكر والتقدير:

أتوجه بالشكر أولاً إلى من خلقنا فأحسن خلقنا ووهبنا نعمة العقل، ويسر سبيلنا إلى كل ما نسمو إليه في سبيل العلم. ثم الحمد لله أن يسر لي الأستاذ الدكتور حسن سوركتي الذي أمدني بوافر علمه ولطفه، والذي حظيت بشرف توجيهه وعنايته برسالتي، ثم الشكر إلى الدكتور: عثمان إبراهيم يحيى على ما قدمه لي من توجيهات قيّمة وملاحظات سديدة.

أحمده عز وجل أن قيّض لي إخوة كرامًا أعانوني على إتمام هذا البحث؛ لا سيما الأستاذ: أحمد محمد المبارك صاحب مكتبة البركة بمدني، والخالة د. عائشة بشير، والأخ الزميل: محمد الفاتح.

والتقدير إلى أهلي وأصدقائي ومحبيّ الذين ما بخلوا بدعاء صادق أو قضاء حاجة.

المستخلص

تناولت هذه الدراسة مقامات بديع الزمان الهمذاني محاولة الكشف عن أسلوبه وإبراز التميز الأسلوبي في مقاماته، وطبيعة تشكيله الإبداعي لنصه في دراسة أسلوبية. حيث تتبعت في كتابته المنهج الاستقرائي الاستنباطي، ودعمته بعدد من الأدوات الإجرائية كالإحصاء، والمقارنة، وغيرها. وقد خلصت الدراسة إلى عدد من النتائج منها تشكل الأساليب الإنشائية عناصر أساسية أقام عليها الهمذاني بناء مقاماته فقد ذكر الإنشاء بنوعيه الطلبي وغير الطلبي، وورود التقديم والتأخير لأغراض معينة، منها التأكيد، والتعظيم، ولأنه الأصل. وهذه الأغراض كان لاستعمالها أثر بالغ في النفس، في تقريب المعنى للذهن، والمبالغة في إثباته. أيضَا تضافر التكرار مع الظواهر الأسلوبية الأخرى أكسب النصوص تميزًا أسلوبيًا في تشكيل موسيقى كلماته؛ فقد ورد تكرارًا للحروف، أو الكلمات، أو الجمل.

Abstract

The study tackled Magamat Al-Hamazani (a collection of episodic stories of rogue by Ahmed Ibn Hassan) in an attempt to describe his style, and to reveal stylistic excellence in his Magamat, as well as the creative composition's features in his texts within frame work of stylistic study. The study has adopted inductive and deductive method. Likewise, comparison, statistics and other means were used as tools. A number of results were found out by the study; some of the most important ones were: Al-Hamazani made use of stylistics utterance, which formed fundamental components, to compose his Magamat. He stated the two ways of composting utterance. Transposition uses for specific purposes such as affirmation and glorification as occurring in the initial order of words in clauses; so that the use of previously mentioned styles have great influence in readers to grasp meaning easily as well as overstating sense. The intertextuality of stylistic phenomena produces distinctive features to shape the rhymed sound of words which reflected in repeating letters, words or clauses.

فهرست الموضوعات

الرقم	الموضوع	الصفحة
١	استهلال	أ
٢	الإهداء	ب
٣	الشكر والتقدير	ج
٤	مستخلص البحث	د
٥	ABSTRACT	هـ
٦	المحتويات	و
٧	المقدمة	١
الفصل الأول: التّعريف بالمقامات والهمذاني		
٨	**المبحث الأول: التعريف بالمقامات وأشهر كتّابها**	
٩	أولًا: المعنى اللغوي للمقامة	٥
١٠	ثانيًا: المعنى الاصطلاحي للمقامة	٦
١١	ثالثا: المدلول القديم للفظ المقامة	٩
١٢	نشأة فن المقامات وأصولها.	١٢
١٣	رابعًا: أشهر رواد المقامات وطرائقهم في الكتابة:	٢٣
١٤	ـ الهمذاني في الزمان والمكان:	٢٧
المبحث الثاني: مكونات وتقنيات النص المقامي:		
١٥	أولًا: مكونات النص المقامي: الشخصيات	٦٣
١٦	ثانيا: تقنيات النص المقامي	٦٧
الفصل الثاني: حول الأسلوب والأسلوبية:		
المبحث الأول: المفهوم ـ النشأة:		
١٧	المعنى اللغوي للأسلوب في المعاجم العربية	٧٨
١٨	المعنى الاصطلاحي للأسلوب	٧٩
١٩	نشأة علم الأسلوب	٨١
المبحث الثاني: أعلام الأسلوبية من العرب والغربيين		
٢٥	أولًا: الأسلوب عند العرب القدامى	٨٥
٢٧	ثالثا: مفهوم الأسلوب عند الغربيين	٩٢
المبحث الثالث: علاقة علم الأسلوب بعلوم اللغة العربية المجاورة		
٢٨	أولًا: علاقة الأسلوبية باللسانيات	١٠٥
٢٩	ثانياً: علاقة الأسلوبية بالبلاغة	١٠٧
٣٠	ثالثاً: علاقة علم الأسلوب والأسلوبية بعلم اللغة	١٠٨
٣١	رابعًا: علاقة الأسلوبية بالنقد	١١٠
الفصل الثالث: مستويات الأسلوبية في المقامات:		

المبحث الأول: المستوى الصوتي:		
٣٢	أهمية الدراسة الصوتية	١١٦
٣٣	الموسيقى الخارجية	١١٨
٣٤	الموسيقى الداخلية	١٢٤
	التكرار	١٢٨
المبحث الثاني: المستوى النحوي التركيبي:		
٣٥	طبيعة التركيب	١٤٣
٣٦	التركيب المنفي	١٤٦
٣٧	التقديم والتأخير	١٤٩
٣٨	الحذف	١٦٠
٣٩	الخبر والإنشاء	١٦٥
المبحث الثالث: المستوى الدلالي:		
٤١	تكامل المستوى الدلالي مع المستوى الصوتي	٢٠١
٤٢	المعنى العام للمقامة	٢٠٢
٤٣	الحقول الدلالية	٢٠٥
٤٤	**المبحث الرابع: المستوى البلاغي:**	
٤٥	الحقيقة	٢١٩
٤٦	المجاز	٢٢١
٤٧	التشبيه	٢٢٢
٤٨	الاستعارة	٢٢٥
٤٩	الكناية	٢٣١
الفصل الرابع: التصوير الفني في المقامات:		
المبحث الأول: مفهوم الصورة		
٥٠	مصادر الصورة الأدبية	٢٣٨
المبحث الثاني: المحسنات اللفظية والمعنوية:		
٥١	أولًا: المحسنات اللفظية: السجع	٢٤٣
٥٠	الجناس	٢٥٠
٥٢	ثانيًا: المحسنات المعنوية: الطباق	٢٥٤
المبحث الثالث: التناسق الفني بين الصور		
٥٥	الإطار القصصي	٢٥٧
٥٦	الشخصيات	٢٥٨
٥٧	الموضوعات	٢٦٠
٥٨	الخاتمة	٢٦٣
٥٩	النتائج	٢٦٤
٦٠	المصادر والمراجع	٢٦٧

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، الرحمن الرحيم، له الحمد من قبل ومن بعد، والصلاة والسلام على سيِّد الخلق محمد بن عبد الله المصطفى مبلّغ آيات الله غير ذي عوج، وعلى آله وصحبه ومن والاه.

وبعد:

استطاعت الأسلوبية أن تشق طريقها وسط المناهج النقدية المعاصرة في مقاربتها للنص الأدبي، وقد قُدر لها بفضل جهود مجموعة من الدارسين أن تستقر منهجًا يهدف إلى دراسة الخطاب الأدبي دراسة أدبية متوخيًا الموضوعية والعلمية؛ بعد أن حامت حولها كثير من الشكوك في شرعية وجودها، فغدت بذلك الأسلوبية طريقة تكتشف الخطاب الأدبي من خلال جسده اللغوي، ساعية بفضل طرائقها وأدواتها المذهلة إلى استخراج ما يكتنزه هذا الجسد من قيم جمالية وفنية.

وبناء على ذلك فإن الأسلوبية تطمح إلى دراسة الجوانب الأسلوبية في الخطاب الأدبي "الجانب الإيقاعي والجانب التركيبي والبنية الدلالية" وغايتها في ذلك هو البحث في العلاقات التي تربط هذه الجوانب بغية الوصول إلى ما يتفرد به الخطاب الأدبي من حيث بنائه اللغوي وإدراك القيمة الفنية والأدبية النى تستتر وراء هذه الجوانب، أما دراستها وتطبيقها في مقامات بديع الزمان الهمذاني للدوافع الآتية:

إن مقامات الهمذاني مليئة بمواقفها الساخرة، وكذلك أسلوب الهمذاني البديع المعروف بالسخرية والتهكم من حال الناس والمجتمع، فهو يقدم للقارئ صورة اجتماعية في ضوء أسلوب جديد لم يُعهد من قبل.

. إن الدراسات الأدبية السابقة لم تتعرض لدراسة المقامات دراسة أسلوبية . على حد علمي . فقد نجد الأسلوبية في الشعر والقرآن بصورة كبيرة، لكنها في المقامات تم الوقوف على بعض الإشارات القليلة فقط.

وهناك مجموعة من الأسئلة التي يمكن أن تُثار في هذا الموضوع:

. ماهي الأسلوبية؟ وأنواعها ووظيفتها؟

. وهل عُرف هذا المصطلح في التراث العربي القديم؟

. وأين تكمن الأسلوبية في مقامات الهمذاني؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة فقد اقتضى موضوع البحث تقسيمه إلى أربعة فصول تسبقها مقدمة منهجية وتتلوها خاتمة بأهم النتائج والتوصيات، وستكون الفصول على النحو التالي:

الفصل الأول: التعريف بالمقامات وأشهر كتّابها: وقسمته لمبحثين:

المبحث الأول: التَّعريف بالمقامة وأشهر كتابها. والمبحث الثاني: مكونات وتقنيات النص المقامي.

وجاء الفصل الثاني الذي يدور حول الأسلوبية والأسلوب: والذي حوى أيضًا ثلاثة مباحث وهي: المبحث الأول: المفهوم . النشأة . والمبحث الثاني: تحدثت فيه عن أعلام الأسلوبية من العرب والغربيين. وجاء المبحث الثالث: علاقة علم الأسلوب بعلوم اللغة العربية. "علم اللغة واللسانيات والبلاغة والنحو والنقد".

أما الدراسة التطبيقية فقد تمثلت في الفصلين الثالث والرابع، الذي تناولتُ فيهما أبرز الجوانب الأسلوبية التي وردت في مقامات الهمذاني، فكان الفصل الثالث: يتحدث عن: مستويات الأسلوبية في المقامات: وهي أربعة مستويات كانت عناوين للمباحث وهي: المبحث الأول: المستوى الصوتي، الذي تناول الجانب الإيقاعي في الشعر الوارد في المقامات، من أوزان وقوافٍ وتدوير وبحور الشعر. أما المبحث الثاني: فهو المستوى النحوي التركيبي، الذي يضم في طياته الأساليب الإنشائية والخبرية. ويحتوي المبحث الثالث: على المستوى الدلالي، الذي يضم دلالة الألفاظ والعناوين في المقامات كما يحوي أيضًا الحقول الدلالية وتحليل بعضها في المقامات. أما المستوى البلاغي يحتوى على الحقيقة والمجاز، والتشبيه، والاستعارة، والكناية.

أما الفصل الرابع: يتحدث عن التصوير الفني في المقامات: وقُسم أيضًا إلى ثلاثة مباحث، وهي: المبحث الأول: مفهوم الصورة. والمبحث الثاني: يتحدث عن المحسنات اللفظية والمعنوية: من جناس، وسجع، وطباق. أما المبحث الثالث: فكان عن التناسق الفني بين الصور.

وقد اعتمدت على العديد من المصادر والمراجع التي كانت لي عونًا للوصول إلى هدفي، فكان المصدر الأساس في البحث: مقامات بديع الزمان الهمذاني تقديم: محمد محيي الدين عبد الحميد، أما المراجع الأخرى فمنها: علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته لصلاح فضل، وفن المقامة في الأدب العربي لعبد الملك مرتاض، وكتاب بديع الزمان الهمذاني لمارون عبود، كما نجد كتابين ليوسف أبو العدوس تحدث فيهما عن الأسلوبية حديثًا مستفيضًا، وهما: البلاغة والأسلوبية، والأسلوبية الرؤية والتطبيق، وكتاب لمصطفى الشكعة بعنوان: الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، وكتاب النقد الأدبي الحديث لمحمد غنيمي هلال، كما نجد سلسلة عصر الدول والإمارات لشوقي ضيف أيضًا استفدتُ من بعض الدراسات السابقة كرسالة الماجستير المقدمة من الباحثة هديل عبد الحليم وتحمل اسم: مسوغات التقديم والتأخير في سورة البقرة. وأيضًا رسالة ماجستير باسم: فن المقامة في التحفة المرضية لابن ميمون الجزائري؛ للباحث: الطاهر حسيني. . هذا بالإضافة إلى أمهات المصادر والمراجع، والمعاجم، وبعض الكتب المترجمة والمجلات الأدبية.

وأخيرًا فهذه محاولة لا أزعم أني بلغت بها الغاية وحققت المراد، وحسبي أن تكون هذه الدراسة خطوة في مجال البحث الأسلوبي قد تُضاف إلى ما سبقها وما سيلحقها من خطوات، فإن وُفقت فمن الله، وإن أخطأت فإنه من العمل البشري الموسوم بالنقص.

هذا وصلي اللهم على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم.

الفصل الأول: التعريف بالمقامات والهمذاني ومكوِّنات النص المقامي:

المبحث الأول: التّعريف بالمقامات وأشهر كتّابها:

أولًا: المعنى اللغوي للمقامة.

ثانيًا: المعنى الاصطلاحي للمقامة.

ثالثًا: المدلول القديم للفظ المقامة:

ـ نشأة فن المقامات وأصولها.

ـ موضوعات المقامة وخصائصها.

ـ أشهر رواد المقامات وطرائقهم في الكتابة:

المبحث الأول:

التّعريف بالمقامة:

تُعد المقامة فنًا أدبيًا جاء بأسلوب قصصي، يتخذ الحوار جسرًا إلى تحقيق أغراض تعليمية واجتماعية ونفسية. وهي من فروع الأدب العربي الذي ظهر في العصر العباسي .والمقامة لفظ تفرقت حوله التّعاريف وتشعبت، فالكلمة أخذت دلالات بحسب مجالات استعمالها. ومما لا يختلف فيه اثنان أننا عهدنا في البحوث العلمية أن لكل لفظة دلالتين، فالأولى: الجانب اللغوي لها أو دلالتها اللغوية، أما الثانية معناها الاصطلاحي.

أولاً: المعنى اللغوي للمقامة:

لا يكاد المعجم العربي يقدم فائدة ذات غناء في إيضاح معنى المقامة وجميع الذين تناولوا فن المقامة وتحدثوا عن نشأته وتطوره، كان اعتمادهم الأساس في تحديد المعنى اللغوي للكلمة على معاجم اللغة وخاصة معجم لسان العرب لابن منظور؛ انطلاقاً من مادة "قوم" والتي أخذت منها كلمة "مقامة" بفتح الميم أو بضمها من "قام يقوم قوماً وقياماً وقومة وقامة" وجعلها في باب "الميم" وهي تعني موضع القدمين، وقال:

هَذَا مَقَامُ قَدمَيَّ رَبَاحٍ غُدوة حتَّى دلكتِ الجِرَاح

والمُقامة بالضم، الإقامة والمقامة بالفتح المجلس والجماعة من الناس"[1]

وذهب الزمخشري في كتابه أساس البلاغة في كون المقام والمقامة كمكان موضع القيام، أي استعملها للمكان والمجلس، فالمقام والمقامة شأنهما شأن المكان والمكانة وكلاهما بمعنى الموضع.

في القاموس المحيط لصاحبه فيروز آبادي في باب القاف، فصل الميم، المجلس: ومقامات الناس مجالسهم ومن المجاز المقامة: القوم يجتمعون في المجلس.

[1] - ابن منظور، أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم . لسان العرب، دار صادر، بيروت، ج١٢، ص ١٢٣.

أما القلشقندي في صبح الأعشى فقد ذكر إلى أن المقامات جمع مقامة بفتح الميم وهي في أصل اللغة اسم للمجلس والجماعة من الناس، وسميت الأحدوثة من الكلام مقامة كأنها تذكر في مجلس واحد.

ثانياً: المعنى الاصطلاحي للمقامة:

ومن المعنى المعجمي فالمقامة أخذت عدة معان قريبة من بعضها، حيث إن علماء اللغة يجمعون على تعريف واحد وشامل لمصطلح المقامة فهي بذلك الجمع أو المجلس.

لقد اختلف الدارسون في تعريف المقامة، فبعض التعريفات ينطبق على بعض المقامات ولا ينسحب على البعض الآخر، مما يدل على أن فن المقامة لم يعش جامداً دون تغيير، بل اعترته سُنة التغيير التي أثرت فيه شكلاً ومضموناً، والمشكلة تكمن في صعوبة تحديد مصطلح المقامة العربية مع أنها استقرت تقليدياً في وضع الهمذاني، ومن ثم الحريري وترسيخ أصولها الفنية. فقد وصف رياض المرزوقي المقامة العربية بقوله:" إنها من الأنماط التي شهدت تطوراً كبيراً في الشكل والمضمون، وتجديداً مكنها من أن تعيش عشرة قرون. وأن تتلاءم ومقتضيات التطور رغم تباعد البيئة واختلاف الجماهير والأذواق والأهداف"[١]

ويرى زكي مبارك المقامة بأنها قصص قصيرة بقوله: "القصص التي يودعها الكاتب ما شاء من فكرة أدبية أو فلسفية أو خطرة وجدانية أو لمحة من لمحات الدعابة أو المجون"[٢]

بينما يراها موسى سليمان بأنها:" أحاديث لغوية يلقيها راوية من الرواة على جماعة من الناس، بقالب قصصي يقصد فيه التسلية والتشويق، لا إلى تأليف القصة والتحليل"[٣]

ويبدو أن سليمان قد تأثر بمنهج المقامة وعناصرها عندما ذكر أنها تلقى على جماعة من الناس، من قبل راوية من الرواة، كما لا تقول الدراسة كما قال زكي مبارك بأنها قصصاً قصيرة فإنها وإن احتوت على بعض عناصر القصة، لا يمكن وصفها بالقصة حسب سمات القصة الفنية المعروفة اليوم.

---

[١] . المرزوقي، رياض، ملاحظات في تطور المقامة العربية، مجلة الموقف الأدبي، العدد٧١، آزار١٩٧٧م.

[٢] . زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع الهجري، د، ط، دار الكتاب العربي القاهرة ، د.ت، ج١، ص٢٤٢.

[٣] . سليمان موسى، الأدب القصصي عند العرب، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، ط٥، بيروت ١٩٨٣م، ص٣٣٨.

ويعرِّفها سمير الدروبي بأنها :" نص أدبي مسجوع مرصَّع بالمحسنات البديعية فيه وغير مقيد بطول معين، يتعاطاه الكاتب لإظهار براعته وتفوقه أو لإبداء رأيه في قضية ما، وقد تكون المقامة ستاراً للتعبير عن نزعاته وتتخذ صورة حكاية أو مأدبة أو مقالة أو عظة"[١]

ويقول في معرض آخر بأنها :"نوع أدبي ولون نثري له خصائصه الفنية ودعائمه الأساسية يتوخى مؤلفها طرح ما يشاء من أفكار أدبية، أو مهارات لغوية في صورة ذات ملامح بديعية وسمات زخرفية، إنها حقاً مرآة لعصرها وصدى لذوق أهله"[٢]

وهناك تعريف مقارب لتعريف الدروبي، لإحسان عباس قال فيه:" قطعة نثرية مسجوعة قصيرة الفقرات، ذات طول معين لا تتجاوز في طولها مقام واعظ يتحدث إلى جمهوره وفي الغالب يكون البطل متنكراً فهي تقع بين عقد وحل قصيري الأمد ويكون إشباعاً للتشويق ويصبح الانكشاف مدعاة للارتياح وسبباً لطمأنينة النفس"[٣]

ويمكن القول بأن التعريف الذي عرفه الدروبي تعريف شامل لخصائص المقامة على مر العصور فقد كانت المقامة تتخذ الأسلوب القصصي إطاراً، وما لبثت أن توسعت فأخذت قالب المقالة في العصر العباسي.

أما أنيس المقدسي فيعرفها بقوله:" إنها حكايات قصيرة مقرونة بنكتة أدبية أو لغوية."[٤]

ويعرِّفها الدكتور " فكتور الكيك" بقوله:" المقامة حديث من شطحات الخيال، تدور حول بطل أفّاق أديب شحاذ، يحدث عنه وينشر طويته راويه جوالة قد يلبس جبة البطل أحياناً. وغرض المقامة البعيد هو إظهار الاقتدار على مذاهب الكلام، وموارده ومقاصده، في عظة بليغة، تقلقل الدراهم في أكياسها، أو نكتة أدبية طريفة، أو نادرة لطيفة، أو شاردة لفظية طفيفة"[٥]

---

[١] . السيوطي، جلال الدين، المقامات، شرح وتحقيق سمير الدروبي، الهيئة العلمية لقصور الثقافة، د.ط، القاهرة، ٢٠٠٧م، ص٤٢.

[٢] . المرجع السابق، ص٤٤.

[٣] . من كتاب: ملامح يونانية في الأدب العربي للدراسات والنشر، د.ط ، بيروت ، د.ت ، ص١٦٥/ ١٦٦.

[٤] . المقدسي، أنيس، تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي، ط٦ ، بيروت، دار العلم للملايين،١٩٧٩م، ص٣٦٢.

[٥] . د. أحلام الزعيم، قراءات في الأدب العباسي، الحركة النثرية، ص٤٣٥.

ويعرّفها الدكتور يوسف نور الدين بقوله إنها: "قصة قصيرة تشتمل على حبكة شاملة ذات موضوع، وأبطالها لا يخرجون عن الإطار الذي رسمه لهم الكاتب في واقعهم الدرامي، وهذا لا ينفي بعض الاختلاف عن فن القصة"[١]

أما الدكتور شوقي ضيف فيعرفها بقوله:" ليست المقامة، إذن، قصة، وإنما هي حديث أدبي بليغ، وهي أدنى من الحيلة منها إلى القصة، فليس فيها من القصة إلا ظاهر فقط"[٢]

ويعرِّفها الزيات بأنها حكايات قصيرة تشتمل كل واحدة فيها على حادثة لا تستغرق غالباً أكثر من مقامة "جلسة" وتنتهي بعظة أو مُلحة، ولحسن الديباجة ورشاقة الأسلوب فيها المحل الأول"[٣]

وخلاصة القول إن جميع التّعريفات السابقة على اختلافها وافتراقها تؤكد ثلاثة أمور، هي:

أولاً: إن المقامة تحتوي على خيط درامي ما، لاحتوائها على الشخصية والسرد والحوار والحبكة.

ثانياً: إنها تستقي مادتها من الواقع اليومي لتعرضها لكثير من مظاهر الحياة اليومية.

ثالثاً: أن أسلوبها ولغتها أهم ما فيها، فلحضور اللغة وأسلوب الكلام وضوح شديد. وذلك يجعلنا أقرب إلى فهم أوضح للمقامة، بحيث يمكن وضعها بين الحكاية والقصة"[٤]

والقصة القصيرة تعتمد التكثيف، وسرعة الإشارة، واستبطان الشخصية، وإضاءتها من الداخل، والنهاية المفتوحة، في بعض الأحيان"[٥] بينما المقامة تحتوي على خصائص الحكاية والقصة القصيرة إلى حد كبير.

وخلاصة القول للمدلول اللغوي والاصطلاحي في الدراسات حول كلمة "مقامة" وجمعها "مقامات" يدل على المجلس الذي يجتمعون ويتسامرون فيه.

---

[١] . يوسف نور عوض، فن المقامات بين المشرق والمغرب، ط١، بيروت، دار القلم، ١٩٧٩م ، ص٧٦.

[٢] . د. شوقي ضيف، المقامة، ص٩.

[٣] . أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي ، ص٢٤٣.

[٤] . ، محمد القباني، فن القصة ، مطبعة دمشق، ١٩٨٥م، ص٢٥.

[٥] . محمد القباني، فن القصة، ص٢٨،٣٠.

ثالثًا: المدلول القديم للفظ المقامة في:

١-الشواهد الشعرية:

ولفظة المقامة لها مدلولات عند الشعراء قديماً، وهذه بعض الشواهد الشعرية الدالة على ذلك:

قال سلامة بن جندل السعدي:[١]

يَوْمَانِ يَومَ مَقَامَاتٍ وَأَنْدِيَةٍ وَيَوْمَ سَيْرٍ إلى الأَعدَاءِ تَأْوِيبِ[٢]

فالمقامات هنا الأماكن التي يقوم فيها الناس وارتبط بالأندية الدالة على الحركة والنشاط، لأنها من ندوة الإبل" أن تغدو الإبل من المشرب إلى المرعى القريب منه ثم تعود إلى الماء من يومها أو غدها"[٣] فدلالة مقامات في البيت: الأماكن التي تكثر فيها الحركة من قيام وقعود، وهي قريبة من الأصل لمادة قوم. كما أنها تشير إلى أن هؤلاء القوم يوزعون أيامهم ما بين يوم للمقامة ويوم للحرب، وكل هذا في معرض الافتخار، وهناك كثير من الأبيات التي ذُكرت فيها المقامة والمقام" لكن صيغة "مقامة" في دواوين الشعراء القدامى أقل استعمالاً من "مقام" وهي واردة بمعنى" القتال والمعركة"[٤]

. وقال زهير بن أبي سلمى:[٥]

وفِيهِم مَقَامَاتٌ حِسَان وُجُوهُهُا وأَنْدِيَةٌ يَنْتَابَها القَوْلُ والفِعْلُ

وتعني جماعة المجلس.

---

[١] . سلامة بن جندل ، شاعر فارس جاهلي قديم، يحسن وصف الخيل وله ديوان مطبوع ببيروت سنة ١٩١٠م، وهو من الطبقة السابعة عند ابن سلام لقلة شعره. تأويب: سير كامل من الصباح إلى الليل.

[٢] . ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، قراءة وشرح محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، د.ط، د.ت، ج١، ص١٥٥.

[٣] . أبو الحسن أحمد بن فارس، مقاييس اللغة، ج٥، ص٤١٢.

[٤] . فرح ناز علي صفدر، المقامة بين الأدب العربي والفارسي، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ٢٠١١م، ص٢٧.

[٥] . زهير بن أبي سلمى، الديوان، دار الكتب العلمية بيروت، ١٩٨٨م، ص١١٣.

. وقال لبيد بن ربيعة العامري:[1]

ومَقَامَةٌ غَلَبَ الرِّقَابُ كَأَنَّهُم جِنٌ لَدى بَابِ الحَصِيرِ قِيَامُ

وهنا الحديث عن الجماعة من الناس.

فمن خلال هذه الأبيات الشعرية فالمقامة تأخذ مدلولات منها:

• المجلس أو موضع يقام فيه، وهي حلقة يتحلق فيها الناس ما بين قائم وجالس، يستمعون لأشخاص يتهاجون أو يتمادحون، أو يتفاخرون، أو يقومون بكل ذلك، ثم إن هؤلاء الناس قد ينضمون لأحدهم وبخاصة للمنتصر منهم. وعلى هذا تبدو المقامة كأنها عادة من عادات الجاهلية.

• أو تدل على الموعظة والحثّ على الخير.

٢- القرآن الكريم:

ويتطور معنى المقامة فيما بعد، وذلك لأن الحياة العربية ذاتها قد تغيرت بعد دخول الإسلام، وانتقل العرب من الصحراء إلى الحضر في الشام والعراق وغيرهما. فزال عنهم تدريجياً ما كانت تتطلبه الحياة اليومية القبلية من مقامات للتفاخر والتهاجي وكان الزوال تدريجياً إذ يمكن أن تعد سوق المربد في البصرة وسوق الكناسة في الكوفة آخر ما تبقى من صور المقامة الجاهلية، ليظهر معنى جديد للمقامة في العصر الإسلامي، وأول ذلك فقد وردت كلمة مقام بضم الميم وفتحها في القرآن الكريم مرات كثيرة، إما مصدراً بمعنى القيام، وإما اسم مكان بمعنى الموضع الذي يقام فيه، بقوله تعالى: ﴿وَلِمَنْ خَافَ مَقَامَ رَبِّهِ جَنَّتَانِ﴾[2] أو قيامه. وقوله تعالى: ﴿وَإِذْ جَعَلْنَا الْبَيْتَ مَثَابَةً لِلنَّاسِ وَأَمْنًا وَاتَّخِذُوا مِنْ مَقَامِ إِبْرَاهِيمَ مُصَلًّى وَعَهِدْنَا إِلَى إِبْرَاهِيمَ وَإِسْمَاعِيلَ أَنْ طَهِّرَا بَيْتِيَ لِلطَّائِفِينَ وَالْعَاكِفِينَ وَالرُّكَّعِ السُّجُودِ﴾[3] أي الموضع الذي يُقام عليه عند بناء البيت.

---

[1] . ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت مادة قوم ، ج١٢، ص١٢٣.

[2] . سورة الرحمن: الآية ٤٦ .

[3] . سورة البقرة: الآية ١٢٥.

واستعملت كلمة المقامة بضم الميم في القرآن مرة واحدة بمعنى مكان الإقامة بقوله تعالى: ﴿الَّذِي أَحَلَّنَا دَارَ الْمُقَامَةِ مِنْ فَضْلِهِ لَا يَمَسُّنَا فِيهَا نَصَبٌ وَلَا يَمَسُّنَا فِيهَا لُغُوبٌ﴾[1]

ولفظة المقامة لها مدلولات في القرآن الكريم، وهذه هي الآيات التي وردت فيها، والآيات السابقة:.

* قد تدل على المنزلة الرفيعة لقوله تعالى: ﴿وَمِنَ اللَّيْلِ فَتَهَجَّدْ بِهِ نَافِلَةً لَكَ عَسَى أَنْ يَبْعَثَكَ رَبُّكَ مَقَامًا مَحْمُودًا﴾[2]

* وقد تدل على المكان أو الموطن، قال تعالى: ﴿وَإِذَا تُتْلَى عَلَيْهِمْ آيَاتُنَا بَيِّنَاتٍ قَالَ الَّذِينَ كَفَرُوا لِلَّذِينَ آمَنُوا أَيُّ الْفَرِيقَيْنِ خَيْرٌ مَقَامًا وَأَحْسَنُ نَدِيًّا﴾[3]

* ومما تدل عليه لفظة المقامة قوله تعالى: قَالَ عِفْرِيتٌ مِنَ الْجِنِّ أَنَا آتِيكَ بِهِ قَبْلَ أَنْ تَقُومَ مِنْ مَقَامِكَ وَإِنِّي عَلَيْهِ لَقَوِيٌّ أَمِينٌ﴾[4] أي مكانك.

* كما أنها تدل على المنزلة في الربوبية لقوله تعالى: ﴿وَلَنُسْكِنَنَّكُمُ الْأَرْضَ مِنْ بَعْدِهِمْ ذَلِكَ لِمَنْ خَافَ مَقَامِي وَخَافَ وَعِيدِ﴾[5]

٣- الشواهد النثرية:

وردت لفظة "مقامة" في عدد من النصوص النثرية، وأيضاً كانت لها عدة مدلولات مثل:

١. تدل على ربط القول والحديث بحسب السياق يقول الجاحظ:"... ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات..."[6]

---

[1] . سورة فاطر الآية ٣٥.

[2] . سورة الإسراء، الآية ٧٩.

[3] . سورة مريم: الآية ٧٣.

[4] . سورة النمل، الآية ٣٩.

[5] . سورة إبراهيم، الآية ١٤.

[6] . الجاحظ، أبو عثمان، عمرو بن بحر بن محبوب الكناني، البيان التبيين، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ١٤٢٣هـ.

٢/ ومما تدل عليه لفظة المقامة الأقصوصة الطريفة التي تلقى في جماعات، يقول شوقي ضيف:" وفي أخبار بديع الزمان الهمذاني أنه كان يختم مقامه أو مجلسه في نيسابور بقصة من هذه القصص ولعله من أجل ذلك اختار اسم المقامات"[١]

٣/ أما ابن قتيبة فحديثه عن المقامات كان من خلال كتابه عيون الأخبار وهي "عبارة عن أحاديث وعظية يلقيها زاهد من الزهاد بين يدي خليفة أو أمير"[٢]

٤/ والهمذاني نفسه ذكر لفظة مقامة في إحدى مقاماته بقوله:" كان يبلغني من مقامات الإسكندري ومقالاته ما يصغي إليه النفور، وينتفض إليه العصفور"[٣]

فمن خلال ما سبق يمكن القول إن المقامة تعددت مدلولاتها وتشعبت معانيها بين المجلس وما يلقى من خطب ومواعظ وإرشاد للخير، وبين مدلول خاص وهو الأقصوصة والحكاية، ولعل أبرز ما يمثل هذا الجانب مقامات الهمذاني، إلا أن ما ينبغي الإشارة إليه أن مفهوم هذا اللفظ عند كبار كتاب اللغة العربية الذين سبقوا البديع في كتاباتهم يختلف عن مفهوم اللفظ عنده، وذلك في كون المقامة عنده ما تقوم على النصح والعظة يلقيها المكدين على الناس فيذكرهم بأن الدنيا فانية وأن الآخرة هي الباقية وهذا بغية الاحتيال عليهم ومخادعتهم لكسب المال، ومنه أخذت المقامة تسلك منعرج القصة القصيرة بطلها إنسان متسول، يستعمل الحيلة والكدية للوصول إلى أغراضه، كما أن لها راويًا، وأحداثها تدور في رحى حدث طريف، مغزاه مفارقة أدبية، أو مسألة نقدية أو دينية، أو مغامرة مضحكة، تحمل في أحشائها نوعًا من النقد والسخرية.

ـ نشأة فن المقامات وأصولها:

ظهرت المقامات في القرن الرابع الهجري، العاشر الميلادي، وتحديداً في النصف الثاني منه، فناً أدبياً احتل مكانة رفيعة في تاريخ الآداب العربية، بحيث شغل الناس إلى ما بعد عصر بديع الزمان الهمذاني، وبحيث انبرى لتقليدها والنسج على منوالها كثير من أدباء العربية.

---

[١] . شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في النثر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط٥، د.ت، ص٢٤٧.

[٢] . عبد الملك مرتاض، فن المقامة في الأدب العربي، ص٨٩.

[٣] . أبو الفضل بديع الزمان الهمذاني، مقامات بديع الزمان الهمذاني، شرحها ووقف على طبعها: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الطلائع للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠١م، ص٣٥.

وقد اختلف الدارسون في أولياتها، غير أنهم اتفقوا على صحة نسبة هذه المقامات المعروفة اليوم إلى بديع الزمان الهمذاني، والحديث عن البدايات دائمًا أمر شائك، وتتحدث غالبية الكتب التي تعرضت لنشأة فن المقامة على أن البديع قد تأثر بأحاديث ابن دريد فنسج على منوالها مقاماته تلك، والبعض الآخر يتحدث عن ابن فارس . شيخ الهمذاني . هو الذي أوحى له بهذا الفن، إذ تأثر برسائل أستاذه وطريقته في البديع.

وأول ما يصادف الدراسة من آراء في المسألة، قول الحريري:"... وبعد فإنه قد جرى ببعض أندية الأدب التي ركدت في هذا العصر ريحه، وخبت مصابيحه، ذكر المقامات التي ابتدعها بديع الزمان، وعلّامة همذان . رحمه الله تعالى . وعزا إلى أبي الفتح الإسكندري نشأتها، وإلى عيسى بن هشام روايتها، وكلاهما مجهول لا يعرف ونكرة لا تتعرف، فأشار من إشارته حكم طاعته غنم، إلى أن أنشأ مقامات أتلو فيها تلو البديع"[1] وقوله:" هذا مع اعترافي بأن البديع . رحمه الله . سباق غايات، وصاحب رايات ، وأن المتصدي بعده لإنشاء مقامه ولو أتى بلاغة قدامة، لا يغترف إلا من فضالته، ولا يسري ذلك المسرى إلا بدلالته، ولله در القائل:

فَلو قبل مبْكَاهَا بَكت صَبابَةً بِسعدى شفيتُ النَّفسَ قبلَ التَّنَدُمِ

وَلَكِنْ بَكَتْ قَبْلِي فَهَيّجَ لِي البكَا بُكَـاهَا فَقُلْتُ الفَضْلَ للُمتَقَدِّمِ[2]

ومثله قول القلقشندي:" واعلم أن من فتح باب المقامات علامة الدهر وإمام الأدب البديع الهمذاني، فعمل مقاماته المشهورة المنسوبة إليه وهي في غاية البلاغة وعلو المرتبة في الصنعة"٣

فالحريري والقلقشندي يُقران أن البديع هو مبتدع فن المقامات، ولم يشر أي منهما على أوليات ذلك الفن، وتبعهما في ذلك الكثير من الباحثين والدارسين.٤

---

[1] . الحريري، أبو محمد القاسم بن علي ، مقامات الحريري المسماة بالمقامات الأدبية، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٩٢م، ص١٤.

[2] . المصدر السابق، ص١١

[3] . القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، ص١١٠.

[4]. الشكعة، مصطفى، بديع الزمان رائد القصة القصيرة والمقالة الصحفية، ط١، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٥م، ص٢٥٧.

ويقول الثعالبي:"... ولما استقرت عزيمته على قصد نيسابور أعانه على حركته، وأزاح علله على سفرته. يعني أبا سعد بن منصور، شيخ جرجان. فوافاها في سنة اثنين وثمانين وثلاثمائة ونشر بها بزه، وأظهر طرزه وأملى أربعمائة مقامة نحلها أبا الفتح الإسكندري في الكدية وغيرها..." فالثعالبي أيضاً لم يشر إلى البدايات، لكنه ذكر في معرض آخر من أن البديع قد أخذ جميع ما عند ابن فارس وأنه استنزف بحره"[1] وهذه الملحوظة تنبه لها العلامة شمس الدين بن خلكان في ترجمته لابن فارس في وفيات الأعيان، وذكر أن هذه الرسائل تركت أثراً في إحدى مقامات الحرير فاقتبس من ابن فارس المسائل الفقهية في المقامات وهي مائة مسألة. ولعل ملحوظة ابن خلكان الذكية، وكون البديع تلميذاً لابن فارس، هما اللذان جعلا بعض الدارسين يرى أن رسائل ابن فارس هي أصل المقامات"[2] ولا تنكر الدراسة تأثر البديع برسائل أستاذه ابن فارس، ولكن لا أعد رسائله من فن المقامات ولا أصلاً لهذا الفن أو نشأته الحقيقة.

تلك هي آراء بعض النقاد في مسألة أحقية البديع للريادة في فن المقامات، وهي آراء متباينة، انطلق فيها صاحب كل رأي من وجهة نظر مختلفة عن وجهة نظر صاحب الرأي. والحقيقة أن القول بأن لا فضل للهمذاني في هذا الفن يعد تجنياً، كما أن أديباً واحداً يبدع فناً نثرياً وإن توافرت لديه العبقرية اللازمة، دون أن تكون لديه ارتكازات يرتكز عليها ويطورها، تلك هي التي تعرف عند النقاد اليوم بالنصوص الغائبة التي من خلالها تتشكل صورة الفن، وتتولد فكرته "فإن محاولة تتبع نشأة المقامة، يستلزم بحثًا ذا منطلقات مغايرة، بحثاً يؤمن أن الأنواع الأدبية لا تظهر بغتة على يد فرد أياً كانت درجة عبقريته، مما يقود إلى "التناص" بوصفه الصيغة العلمية التي تسمح بمثل هذا البحث"[3] والراجح في هذا الشأن أن فن المقامات نشأ تدريجياً من رواية القصص والأخبار، فأي فن ينشأ لا بد أن يتأثر بحركة التطور الأدبي والاجتماعي، وعلى هذا لا يقتضي التأثر للبديع بابن دريد وحده، وإن للبديع فضل تنظيمها ووضعها في شكلها الفني الخاص. وقد اختلف مؤرخو الأدب حول الفترة الزمنية التي أملى فيها البديع مقاماته، وهو خلاف ينحصر بين عامي (٣٨٢هـ، و٣٩٢هـ) ويقول الثعالبي إنه كتب

---

[1] . الشكعة، مصطفى، بديع الزمان رائد القصة القصيرة والمقالة الصحفية، ط١، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٥م ، ص٢٥٧

[2] . ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء الزمان، تحقيق إحسان عباس، ط٤، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٥م، ج١، ص١١٨

[3] . أيمن بكر، السرد في مقامات الهمذاني، الهيئة المصرية العامة للكتب، النسخة الأخيرة، ١٩٩٨م، ص١٥.

مجموعة مقاماته في نيسابور سنة ٣٨٢هـ، وتبلغ أربعمائة مقامة، لكن ما وصلنا إلا حوالي خمسين مقامة"١ وهي عبارة عن مجموعة أحاديث تخبرنا عن شخص اسمه أبا الفتح الإسكندري تتبع ما يقوم به من أعمال، وما يتفوه به من أقوال، وهذا البطل لم يوجد في الحقيقة، وقد حاول الهمذاني أن يوهمنا بأنه شخص حقيقي فزعم أنه قرشي النسب إسكندري المنبت وأن له زوجة وولداً. وأنه كان غنياً فانقلب من بلد لآخر متنكراً في أزياء مختلفة متوسلاً للحصول على المال والهبات بالدهاء والحيلة وذرابة اللسان.

ولكل مقامة من مقاماته موضوع مختلف، فنرى مقامة أدبية أو نقدية أو وعظية أو فكاهية، لكنها في أغلبها تدور حول الكدية، كما أنه أطلق على كل مقامة اسماً خاصاً فبعضها يحمل أسماء المدن والأماكن التي وقعت فيها الحوادث وأكثرها من المدن الإيرانية منها: الأصفهانية والأهوازية، والجرجانية، وأحياناً أسماء الحيوانات كالمقامة الأسدية، أو بأسماء الأطعمة كالمقامة المضيرية أو تختلف حسب الموضوع كالمقامة الملوكية التي تتحدث عن الملوك ومدحهم، والمقامة القريضية التي تتحدث عن النقد الاجتماعي والأدبي، والمقامة الجاحظية التي تثير قضية القديم والجديد في الشعر؛ وفي كل المقامات كان الراوي عيسى بن هشام وأحياناً هو أحد أبطالها وهو رجل يحب مساعدة الآخرين فيقول في مطلع كل مقامة "حدثنا عيسى بن هشام...." والبطل هو أبو الفتح الإسكندري، وقد التزم السجع في مقاماته. وكان غرضه من كتابة المقامات إفادة المتعلمين، وتحبيب اللغة إليهم، وإغراءهم بحفظ مفرداتها، لذلك اهتم بالمعنى وتزيينه أكثر من اللفظ وتبيينه"٢

ومن الواضح أن هذه المقامات انعكاس لحالة اجتماعية متردية في عصر الهمذاني، كانت تسود بلاد إيران وبغداد وغيرها، ويبدو أن الفقر كان متفشياً على طبقة واسعة من الشعب، وأن التسوُّل كان منتشراً وأن عدد المكدين كان كبيراً، وأن حيلهم في كسب المال كانت متنوعة ومعقدة أحياناً، فهذا الضرب من الحياة كان مبعثاً لوجود مقامات بديع الزمان الهمذاني"٣ وظهر الساسانيون وهم طائفة تنسب إلى ساسان أحد أبناء فارس يُقال إن أباه حرمه من الملك

---

١ . الثعالبي، عبد الملك بن محمد ، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، تحقيق: محمد محي الدين بن عبد الحميد، (د.ط) دار الفكر بيروت، (د.ت) ج٢، ص٢٥٧.

٢ . مازن المبارك، مجتمع الهمذاني من خلال مقاماته، دار الفكر، ط٢، دمشق، ١٩٨١م، ص٣٦،٤٠.

٣ . أحمد أمين، ظهر الإسلام، مكتبة النهضة المصرية، ط٦، القاهرة، ١٩٩٩م، ج٢، ص٩٥ وما بعدها.

فهام على وجهه محترفاً الكدية، هذا بالإضافة إلى الميل الشديد نحو التكلف في الصناعة والبديعية.

ونتيجة لهذه الشهرة، فقد قلّد الهمذاني كتّابًا كثر، أولهم ابن نباتة السعدي.١ الذي لم تشتهر مقاماته ولم يكتب لها البقاء"٢ لكن بعض الباحثين قالوا بأن له مقامة واحدة وقد كان معاصراً للهمذاني"٣. وحاول أن يصنع مثلما صنع الهمذاني، وتمثل مقاماته مرحلة متوسطة بين الهمذاني والحريري، فكتب تسع مقامات، واتخذ اليشكري بطلاً لها، في خفوت شخصية الراوي التي تبدو غالباً شخصية غائبة وهي تدور في أكثرها على الكدية، ولكن ليس فيها جمال اللفظ الذي نجده عند الهمذاني أو الحريري، ولعلها لذلك لم تشتهر بين الناس.٤ وعلى ذلك فكان غرضه من إنشاء مقاماته إظهار قدراته الفنية الخاصة.

ثم جاء الحريري الذي ذاع صيته واشتهر أكثر من الهمذاني، وتعد مقاماته من أعظم الآثار المقامية التي وصلت إلى قمة الفصاحة والبلاغة، وكسبت شهرة فائقة طغت على المقامات الهمذانية، بل أصبحت نقطة انطلاق لكتّاب المقامة شرقاً وغرباً، وتبلغ خمسين مقامة في ضروب مختلفة، يقول:" لقد وافق كاتب المقامات من السعد ما لم يوافق مثله كاتب عرفته، فإنه جمع بين حقيقة الجودة والبلاغة، واتسعت له الألفاظ وانقادت له جوامع البراعة، حتى أخذ بزمامها، فاختار ألفاظها، وأحسن نسقها حتى لو ادعى الإعجاز لما وجد من يدفع في صدره، ولا يرد في قوله، ولا يأتي بما يقاربها، فضلاً عن أن يأتي بمثلها" رزقت الشهرة، وبعد العبث والإتقان في استحسانها من الموافق والمخالف ما استحقت وأكثر"٥

---

١ . هو أبو نصر عبد العزيز بن عمر بن نباتة التميمي السعدي، ولد في بغداد سنة ٣٢٧هـ ، كان شاعراً مجيداً جمع بين حسن السبك وجودة المعنى، توفي سنة ٤٠٥هـ، ترجمة: ابن خلكان، وفيات الأعيان، ج٣، ص١٩٠. ١٩٢.

٢ . الثعالبي ، يتيمة الدهر، ج٢، ص٣٧٩.

٣ . فرح ناز، المقامة بين الأدب العربي والفارسي، ص١٤٣. وحسن عباس، نشأة فن المقامة في الأدب العربي، ص٧١.

٤ . حسن عباس، نشأة المقامة، ص٨٤، ٨٥.

٥ . الحموي، ياقوت، معجم الأدباء، تحقيق: إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، ط١، بيروت، ١٩٩٣م، ج٥، ص٢٢٠٥.

إن الفضل في ذيوع فن المقامة وانتشارها شرقاً وغرباً يرجع إلى الحريري، لأنه يعد أشهر من نظم المقامات، وصارت مقاماته مضرب المثل من حيث البناء الفني والالتزام بشخصيتي الراوي (الحارث بن همام) والبطل (أبو زيد السروجي). كما تميزت مقاماته بالأسلوب والصياغة الأسلوبية، فضلاً عن معالجته للعديد من المسائل الفكرية واللغوية، لذلك أقبل العلماء على روايتها وشرحها ودراستها.

وإن أبرز من حذا حذو الحريري هو: جار الله الزمخشري[1] الذي كتب نحو خمسين مقامة في الموعظة التي يسترسل فيها إلى النهاية. ويمكن معرفة ذلك المضمون من خلال عناوين مقاماته ومنها: مقامة التقوى، ومقامة الحذر، ومقامة الاعتبار، ومقامة الطاعة، ومقامة الاستقامة... إلخ. ويختم مقاماته بخمس منها، وهي: مقامة النحو، ومقامة العروض، ومقامة القوافي، ومقامة الديوان، ومقامة أيام العرب، ويدخل فيها الجانب اللغوي أو العروض بهدف التسلية مع التزامه بالجانب الوعظي، ففي مقاماته يعظ نفسه، وبذكرها برحمة الله ورضوانه؛ لكنه لم يسر على نهج الهمذاني والحريري، فمقاماته تخلو تماماً من الراوي والبطل والشخصيات الثانوية، كما أنها تتسم بقصر طولها إذ لا تزيد عن عشرة أسطر.

ومن بعد الزمخشري ظل سيل المقامات يتدفق، فلا يكاد يمر عصرٌ أو قرن دون ظهور لمقامات جديدة، ومن ثَمَّ ظهرت المقامات الصوفية، وذلك بسبب المنحى الذي سلكه الزمخشري، واختص موضوعاته بالوعظ والإرشاد والإصلاح للنفس والزهد. ففي القرن السادس الهجري ألف شهاب الدين السهروردي[2] مقاماته وسماها " المقامات الصوفية" وكثر كتَّاب المقامات في هذا القرن وخاضوا في موضوعات شتى كالفقه والنحو ومنهم: الأسواني[3] الذي حافظ على شكل

---

[1] . هو جار الله محمود بن عمر الزمخشري، صاحب تفسير الكشاف المشهور وصاحب أساس البلاغة، توفي سنة ٥٣٨هـ . ترجمته، عبد الحي بن عماد الحنبلي: شذرات الذهب في أخبار من ذهب، دار الفكر، د.ط، بيروت، د.ت ، المجلد ٢ ، الجزء٢، ص١٢١.١١٨.

[2] . هو أبو الفتوح يحي بن حبش بن أميرك المعروف بالشيخ الحكيم المقتول، ولد نحو سنة٥٥١. قرأ الحكمة وأصول الفقه بمدينة المراغة " أذربيجان"، قتل في طلب سنة ٥٨٧هـ، ترجمته، شمس الدين محمد بن أحمد الذهبي: سير أعلام النبلاء، تحقيق: بشار معروف، مؤسسة الرسالة، ط٧، سوريا، ١٩٩٠م ، ج٢١، ص٢٠٧، ٢١١.

[3] . هو إسماعيل بن محمد حسان القاضي، أبو الطاهر الأسواني، توفي سنة ٥٩٩هـ. علي باشا مبارك، الخطط التوفيقية، طبعة بولاق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨م، ج٨، ص٢٢٧.

المقامة بما فيها من قصة وبطل وراوية وصنعة لفظية، ثم تصرف في موضوعها الذي أخذ شكل المناظرة بين العلماء. وابن الجوزي الذي حافظ في مقاماته على رشاقة الأسلوب، واحتفظ فيها بشخصية البطل وقام بدور الراوية وأصبغ عليها لمسة دينية.[1]

ثم جاء ابن الصيقل الجزري[2] وهو من أدباء القرن السابع الهجري، حيث صنف خمسين مقامة وأسماها" المقامات الزينية" نسب روايتها إلى القاسم بن جريال الدمشقي، وحوادثها إلى أبي نصر المصري، وألفها سنة٦٧٢هـ ووسمها باسم ابنه زين الدين، لأن ابنه طلب منه أن ينشئ له مقامات يحاكي بها مقامات الحريري، وتمثل مقاماته إحدى الحلقات المهمة في مسيرة فن المقامة عبر العصور الأدبية، وتبدأ مقاماته بالديباجة ثم المقدمة ثم الخطبة ثم المقامات الخمسين التي أولها المقامة البغدادية وآخرها المقامة اليمنية. وقد التزم فيها بقواعد فن المقامة شكلاً ومضموناً، أما موضوعاته فيقول فيها:" تشتمل على كل رحب من الجد الطريف.

ومن رواد فن المقامة الأندلسية محمد بن يوسف السرقسطي[3] الذي ألف مقامات أسماها "المقامات اللزومية" وعددها خمسون، فقد وضعها في محاذاة مقامات الحريري، وجاء في مقدمة المقامات قوله: "هذه خمسون مقامة أنشأها أبو الطاهر محمد بن يوسف السرقسطي بقرطبة من مدن الأندلس عند وقوفه على ما أنشأه الرئيس أبو محمد الحريري بالبصرة، أتعب فيها خاطره وأسهر ناظره ولزم في نظمها ونثرها ما يلزم فجاءت غاية الجودة والله أعلم"[4] واتخذ راوية هو السائب بن تمام ويُكنى بأبي الغمر أحياناً، وقد يروي أحداث المقامة بنفسه، أو يروي عنه شخص ثالث هو" المنذر بن حمام" وليس له دور كبير في المقامة وإنما هو راوٍ لحديث الراوي الأول السائب. وبلغ به التقليد أن جعل أسماء كثير من مقاماته مناطق شرقية كما فعل الحريري والهمذاني من قبل. وذلك على الرغم من أنه كان يعيش في بلاد الأندلس والمغرب، وكان بمقدوره أن يتحلل من التقليد في هذا الجانب ويضع أسماء أماكن مغربية وأندلسية لا مشرقية. وقد تعددت موضوعات المقامة في الأندلس فظهرت مقامات وصف الرحلات والبلدان، والاغتراب ومقامات اجتماعية وأخرى في المدح والوعظ والحب والعشق، لكنها تخلو من الكدية، وربما يعود ذلك إلى

---

[1] . حسن عباس: نشأة فن المقامة، ص٨٥.

[2] . هو شمس الدين معد بن محمد نصر الله بن رجب بن صيقل الجزري، توفي سنة ٧١٠هـ. حاجي خليفة، كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، تحقيق: محمد شرف الدين، دار إحياء التراث العربي، ج٢، ص١٧٨٢.

[3] . هو محمد بن يوسف السرقسطي المعروف بابن الاشتركوني، له شعر جيد، ولد بسرقسطة، وتوفي بقرطبة سنة ٥٣٨هـ. خير الدين الزركلي، الأعلام قاموس تراجم، دار العلم للملايين، ط٥، لبنان، ١٩٨٠م، ج٧، ص١٤٩.

[4] . السرقسطي، محمد بن يوسف، المقامات اللزومية، تحقيق: حسن الوراكلي، عالم الكتب الحديث، ط٢، إربد، جدارا للكتاب العالمي، عمان، ٢٠٠٦م، ص١٧.

رغد العيش الذي كان يتمتع به الأندلسيون. وقد استمر الأندلسيون يزاولون كتابة المقامات حتى أواخر عهدهم بالأندلس، أي حتى أيام بني الأحمر في غرناطة، ومن هؤلاء الكتاب، لسان الدين بن الخطيب، فقد جمع مقاماته بنفسه ضمن كتابه "ريحانة الكتاب ونجعة المنتاب" تحت باب المقامات.١ وفي العصر المملوكي تكثر المقامات ويقبل عليها الكتّاب والشعراء والعلماء أيضاً وهم بذلك يواكبون تطور المقامة العربية، ولكن القليل منهم من حافظ على صورة المقامة المعروفة عند رائديها، والتي تقوم على أن يكون لها راوية وبطل تتسلسل أحداثها في كل مقامة حتى نهاية المقامات، بل وإن المقامة المملوكية مستقلة بحدث معين، فقد استغل بعض الكتّاب المقامة في التعبير عن مشاعرهم الخاصة تجاه الأحداث الجارية في المجتمع ليعبروا بها عن أفراحهم وأتراحهم، وكما أنهم سطروا بأقلامهم رحلاتهم وما سرح به خيالهم من قصص غرامية، كل ذلك في ثوب قصصي جميل يجذب المتلقي والقارئ للاستمرار في مواصلة القراءة حتى النهاية.[٢]

ويمكن القول بأن المقامة المملوكية كانت بمثابة سجل تاريخي لبعض الحوادث المهمة التي اعترت العصر والمجتمع المملوكي، والتي لم يستطع الشعر أن يوصل لنا كافة تفاصيله، وأذكر مثالاً على ذلك، الحريق الهائل الذي حدث في المسجد الأموي في دمشق، وأعطتنا تلك المقامات كافة التفاصيل وأجابت عن الأسئلة التي أولها من الذي أحدث ذلك الحريق؟ وما آثاره؟ وقد أجاب الصفدي وابن الوردي عن هذه الأسئلة وغيرها، لذلك كله قال محمد سلّام زغلول:" وقد قامت المقامة بدور الشعر في العصور السابقة"٣

كما ويطلعنا بعض المقاميين على ما يحدث من صراعات بين الأمراء والعلماء أنفسهم، مثلما فعل السيوطي، وكما تغنى الشعراء بجمال الطبيعة تغنى أيضاً أصحاب المقامات بها، فلم يترك الكتّاب ذلك الجمال الساحر دون أن يمنحوه حقّه، سواء بالوصف الجزئي العابر، بوصفه غرضًا رئيسًا في وصف الطبيعة الساكنة والمتحركة.

إذن فقد تعددت الموضوعات في هذا العصر وطرق الكتّاب موضوعات جديدة من الواقع، ويلحق التغيير شكل المقامة أيضاً، فحل البطل والراوي في بعض الأحيان، وجاءت بعض

---

[١] . الهروط، عبد الحليم حسين، النثر الفني عند لسان الدين بن الخطيب، دار الجريد للنشر والتوزيع، ط١، عمان، الأردن، ٢٠١٠م، ص٨٥.

[٢] . إحسان عباس، تاريخ الأدب العربي ،ج٢، ص٢٤٧.

[٣] . محمد سلام، الأدب في العصر المملوكي، منشأه المعارف، د. ط، الإسكندرية، د.ت، ج٢، ص١٠٢.

المقامات على شكل مقالة واستهلت بالبسملة أو بالخطبة ثم الموضوع؛ ولعل ذلك يعود إلى طبيعة موضوعاتهم. والمقامة في هذا العصر أيسر عبارة وأخف تكلفاً من المقامات في العصور السابقة، وكل ذلك يدل على الشخصية المستقلة المبتكرة التي كان يتمتع بها الأدباء في هذا العصر.

وتظل المقامات حية في هذا العصر العثماني، وكان الشهاب الخفاجي أكثر المتذوقين لهذا الفن فأحسن وأضاف لمساته الخاصة حيث جعل مقاماته معرضاً لرحلاته وسيرته الذاتية في الترحال والتبذل من بلد إلى بلد بحثاً عمّن يعرف قيمة العلم والعلماء، منتقداً بعض الأشخاص وأحوال المجتمع. وكتب أدباء المغرب العربي عدة مقامات في موضوعات مختلفة، لكن مقاماتهم اختلفت قليلاً عن مقامات كتّاب المشرق من حيث الأسلوب، حيث جنحت بعضها للألفاظ الصعبة، وربما يعود ذلك للبيئة المغربية وما فيها من مصطلحات خاصة بهم، كما أنها تخلو من الراوي الذي يأتي ذكره في بداية المقامة، وكما أسلفت الدراسة الحديث عن الأدباء والعلماء قد أفادوا من شكل المقامة لإيصال ما يريدون من أفكار وعلوم، فتنوعت موضوعاتها وأشكالها حتى فقدت عناصرها ولم يبق منها عند بعض من كتبها إلا الاسم فقط. والأسلوب المسجع، وأشير إلى مقامات ابن ميمون الجزائري حيث جعل المقامة قالباً لعرض السيرة الذاتية لوالي الجزائر محمد بكداش (١١١٧. ١١٢١هـ) وأطلق عليه اسم "التحفة المرضية في الدولة البكداشية في بلاد الجزائر المحمية" و جعلها ستة عشر فصلاً.١ وسمى كل فصل منها مقامة تحكي جانباً من سيرة الوالي العثماني، والمقامة الأولى أو الفصل الأول في نبذة من أخلاقه، والثانية في كونه سانجاق دار بلغة المجاهدين الأخيار، ثم تتوالى المقامة حتى يصل إلى المقامة السادسة عشر وهي في إياب الخليفة بعد فتح حصن المرسى سالماً غانماً بالأسرى والذخائر.٢ وكتب أحمد البوني مقامة سياسية في أربع صفحات بعنوان "إعلام الأخيار بغرائب الوقائع والأخبار" وهي في بيان علاقة العلماء بالسلطة والشكوى من وشايات أهل العصر، ثم ضعفت المقامة نوعاً ما، وما لبثت أن عادت على يد بعض الأدباء في أواخر العصر العثماني، فقد كتب ناصيف اليازجي ستين مقامة جمعها في كتابه "مجمع البحرين" نهج فيه النهج الحريري، وكان تركيزه على تضمينها علوم اللغة

---

[١] . شوقي ضيف، عصر الدول والإمارات، "الجزائر . المغرب الأقصى . موريتانيا . السودان"، دار المعارف، ط١، الإسكندرية، د.ت، ص٢٣٨ .٢٣٩.

[٢] . الطاهر حسيني، فن المقامة في التحفة المرضية لابن ميمون الجزائري، رسالة ماجستير، ٢٠٠٧.٢٠٠٨م، إشراف الدكتور: اليد جلولي، جامعة قاصدي مرياح ورقلة، ص٤٦،٤٥.

العربية من نحو وصرف وبلاغة وعروض، ولذلك توصف مقاماته بالتقليدية، وأنشأ بعده الشِّدياق خمس مقامات يعالج بها موضوعات اجتماعية منتزعة كمقامات اليازجي، إذ يحث فيها على الوعظ والإرشاد.

وعلى هذا يمكن القول بأن فن المقامة وصل إلى أوجه في العصرين العثماني والمملوكي حيث جمعت النصوص المقامية جميع الأغراض الشعرية، وكانت عند بعضهم معرضاً لسيرهم الذاتية.

وخلاصة القول إن هناك من يذهب إلى أن بديع الزمان الهمذاني تأثر بغيره في إنتاج مقاماته، فهذا الرأي يرى مصدر إلهام الهمذاني هو أحاديث ابن دريد الأربعين. إلا أن شوقي ضيف يعقد مقارنة بين مقامات الهمذاني وأحاديث الأربعين لابن دريد : فهو في ظنه يمكن أن يكون ابن دريد أوحى للبديع فكرة تأليف الأحاديث التعليمية، إلا إنهما يختلفان في الموضوع والخصائص، فالأحاديث لا تعتمد السجع إلا في لمحات من الوصف ولا تدور على بطل وراوية، ولا تعتمد على التسول والكدية ... بل أقاصيص عربية تتناول التاريخ وتصوير الشمائل العربية في الغالب. ولكن الدكتور مصطفى الشكعة ينكر أن بديع الزمان الهمذاني استقى أفكاره عن ابن دريد، هذا ظلم في حق الرجل، فكلا الرجلين يختلفان في أهدافهما وواقعهما فإنه يعتبر أحاديث ابن دريد كانت تعليمية صرفة والقصد منها تلقين الناشئة أصول اللغة وغريبها، أما المقامات فكانت إلى جانب غرض الإنشاء والجميل والإطراف المضحك، تتخذ موضوعات بعينها من مدح واكتداء ووعظ في صيغة قصة وهي في كثير من الأحيان مسبوكة النسيج والهيكل.

كما توجد أراء تعارض بشدة في كون الهمذاني متأثرًا بغيره في إنشاء مقاماته فهو إمام الأدب، فعمل مقاماته المشهورة المنسوبة إليه وهي غاية من البلاغة وعلو الرتبة في الصنعة، ثم تلاه الإمام أبو محمد القاسم الحريري.

وقد تناول عبد الملك مرتاض هذه القضية واختلاف الآراء حول نشأة المقامات، فهو في رأيه هناك من يقول إن البديع تأثر بابن دريد منهم زكي مبارك والسباعي بيومي، لكن مرتاض يرى أن هذه الآراء ضعيفة خائرة لا تقوم على أساس من العلم المتين، وفي الأخير يقرر بأن البديع الهمذاني هو منشئ فن المقامات على صورته الفنية. فلنطمئن إذن. ويختم هذا الجدال

بقوله: "إن البديع هو منشئ فن المقامات، إلى أن يظهر دليل دامغ يستطيع أن يميط من الطريق كل الاستدلالات التي جئنا بها"[1]

وفيما يخص أن المقامة أصولها عربية أم فارسية يجز " مصطفى الشكعة :"بأن المقامات بوصفها الراهن، إنما هي عربية بداية وأصلًا وصناعة وإنشاءً" [2]

وعليه نستخلص من خلال ما سبق ما بين مؤيد ومعارض لإنشاء فن المقامة وأنه ما تذكر لفظة مقامة إلا وكانت لصيقة ببديع الزمان، إذ إنه توفرت له موهبة فذة، وإحاطة بالتراث العربي، شعره ونثره وقصصه ونوادره، جده وهزله فقد يمكن القول إنه استطاع أن يستوعب القص العربي.

موضوعات المقامة و خصائصها:

المقامة كانت وليدة القرن الرابع الهجري، فهي أخذت أكثر صورها في شؤون الأدب والحياة لهذا تنوعت مواضيعها واختلفت سواء ما كان له صلة بالناس وتعلقها بالحياة اليومية والمشكلات العامة، أو أنها لا تلبث أن تصور أخلاق هذا العصر وعاداته وفكاهاته وعظاته.

إن الموضوعات التي تناولتها المقامات عكست حالة الحياة والمجتمع من جوانب كثيرة سياسية وعقائدية وعرقية وأدبية واجتماعية وتعليمية ولغوية. فمثلًا نلتمس بعض صور الهجاء المقذع وعبارات الشتم الشائعة في ذلك العصر في المقامة الرصافية والمقامة الدينارية كما نجد التصوير الفني الرائع والذي يذهب إليه الهمذاني في المقامة الأسدية.

أما الحياة اللاهية الماجنة المنغمس فيها بعض أفراد المجتمع نجدها ممثلة في المقامة الخمرية، بما في ذلك صور الفساد للحياة الاجتماعية آنذاك فقد صورها الهمذاني من خلال المقامة الرصافية.

وإذا ظهر لك عنصر الفكاهة والإضحاك إنما يتجلى في المقامة الحلوانية أما المقامة العلمية فنجدها تحث على العلم وموقف العلماء منه.

---

[1] . عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، ص١٥١.

[2]. مصطفى الشكعة، بديع الزمان الهمذاني، رائد القصة والمقالة، ص٣٠١.

أما حيل المكدِّين فيُعد هذا من أهم مواضيع المقامة يقول عبد الملك مرتاض :"معظم المقامات تعتمد أساسًا على حيل المكدِّين وأخبارهم ومغامراتهم"[١] كما تتضمن المقامة صور الوعظ "إن الوعظ من أخص خصائص المقامات أيضًا، وهو من الأفكار التي كلف بها كتاب المقامة كلفًا شديدًا، ولا سيما كتابها الذين جاءوا بعد البديع الذي لم يكتب سوى مقامتين اثنتين موضوعهما الوعظ. والذي يلاحظ أن كثيرًا من المواعظ التي ذكرت في المقامات، أخصها مقامات الحريري"[٢]

كما نجد الوصف من بين الأغراض التي تناولتها المقامات ولاسيما الهمذاني الذي يعد أكثر استعمالا له، وتبرز صوره في مقامات كثيرة كالخمرية، كما نجد هذا الغرض عند الحريري وذلك حين يصف الرغيف في المقامة الواسطية، يقول عبد المالك مرتاض :"والسيوطي ممن عني بالوصف، فقد وصف كثيراً من الرياحين. والمقامة الوردية خير ما يستشهد به على هذه الخاصية"[٣] في حين نجد الطرائف ونوادر أدبية أكثر في مقامات البديع لاسيما المقامة البشرية والمقامة الصيمرية.

أشهر رواد المقامات وطرائقهم في الكتابة:

إن المقامة أخذت في التطور على مستوى اللغة والأدب وذلك بمرور الزمن ولكنه ليس واضحا كيفية هذا التطور، لذا يرى عبد المالك مرتاض:"إن الباحث أصبح عليه من العسير تبين أخص خصائص طرق هذه التطورات العامة التي اعتورت فن المقامة"[٤]، فالمقامة على حد قوله: "إن فن المقامة ابتدأ أول ما ابتدأ بالحكاية البسيطة، أو الحديث الأدبي القصير يلقيه أعرابي بين خليفة من الخلفاء أو جماعة من عامة الناس، يسأل نوالًا، ثم مازال يرتقي ويتطور إلى أن بلغ مرحلة المقامة الفنية التي تتخذ لباس الأقصوصة القصيرة من حيث كثير من المقومات القصصية"[٥]

---

[١] . عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، ص٣١٣.

[٢] . المرجع نفسه ، ص٣١٩.

[٣] . المرجع نفسه ، ٣٣٠.

[٤] . عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، ص٢١٢.

[٥] . المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وكان لرواد المقامات طريقة في تناولها مما أسهم في تطورها واكتساب خصائص وصفات تميزها عن باقي الأجناس الأدبية، وكان لكتابها وروادها طرائق خاصة بهم.

١/ طريقة ابن قتيبة (ت ٢٧٦ هـ):

تُعد طريقته الأولى في المقامة، وتتمثل في أحاديث قالها بعض الزهاد أو الوعاظ أمام بعض الخلفاء والأمراء "[١]

فعمل ابن قتيبة وأصحابه يتجلى في حسن اختيار هذه الأحاديث الوعظية وإعطائها اسم مقامات"[٢] فأصحابها يعتمدون على راوية هذه الأحاديث ولا يهتمون على إنشائها وابتكار أفكارها. وهذا النوع من المقامات لم يشتهر ولم يسر على خطاه إلا القليل من بينهم ابن عبد ربه ثم الغزالي.

٢/ طريقة الهمذاني: (ت٣٩٨ هـ)

تُعد طريقة بديع الزمان الهمذاني أشهر طريقة وخطة فنية لكتابة المقامة، وذلك لما ذهب إليها كتاب المقامات واتخذوها سنة في تناول هذا الجنس الأدبي، فمقاماتهم لا تخرج عمَّا سلكه الهمذاني"الذي يتخذ له راوية طريفًا وبطلًا أديبًا شحاذًا محتالًا وأسلوبًا مسجوعًا في معظم الأحوال ومواضيعه تتعدد بين الوصف، المدح، الهجاء"[٣] غير أن سالكي هذه الخطة الفنية تجاهلوا صاحبها وتناسوه وذلك عند معظم الذين كتبوا المقامات في القرن السادس عشر وردوا الفضل في ذلك إلى الحريري، وهذا ما ذهب إليه القلشقندي إذ يقول:" عمل الحريري في مقاماته الخمسين المشهورة، وأقبل عليها الخاص والعام حتى أنست مقامات البديع وصيرتها كالمرفوضة"[٤] غير أن عبد الملك مرتاض عارض هذا الرأي وأكد على أن "الخطة هي خطة البديع لا خطة الحريري، فلم يزد الحريري على أن طور فن المقامة من الناحية الشكلية وشحنها بالمحسنات اللفظية المختلفة"[٥]

---

[١] . عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي ، ص٢١٣.

[٢] . المرجع السابق، ص٢١٢.

[٣] . المرجع السابق، ص٢١٢.

[٤] . القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، ص١١١.

[٥] . المرجع السابق، ص٢٢١.

ويضيف أن خطة البديع أشهر الخطط الفنية لكتابة المقامة التي سار على نهجها أشهر كتاب هذا الفن وأبرز هؤلاء:

– أبو النصر عبد العزيز بن عمر المعروف بابن نباتة السعدي: (٣٢٧. ٤٠٥هـ).

_ أبو القاسم عبد الله بن ناقيا: (٤١٠. ٤٨٥هـ).

– أبو الطاهر محمد بن يوسف التميمي السرقسطي، المعروف بابن الأشتراوي: (ت ٥٣٨هـ). وغيرهم من اتبع طريقة الهمذاني؛ وسيأتي تفصيل لحياته لاحقًا في هذا المبحث.

٢– أبو القاسم الحريري:

يبدأ الحريري مقاماته بإسناد الكلام إلى راويتها الحارث بن همام ولكنه لا يقتصر كالبديع على قوله "حدثنا" بل يميل إلى التغيير في بدء كل مقامه فينتقل بين حدث، وروى، وحكى، وأخبر، وقال وكان مكدي بطل مقاماته هو أبو زيد السروجي والحريري في مقاماته أكثر تعلقًا بالحواضر من بديع الزمان؛ فما يكاد يخرج إلى البادية إلا في واحدة منها أو اثنتين. ومقاماته في الغالب أطول من مقامات أستاذه بيد أن طولها لا يعود على اتساع الفن القصصي فيها؛ وإنما على اجتماع خبرين في مقامة واحدة أو على فيض الألفاظ وكثرة المترادفات ومعاقبة الجمل على المعاني أو على الإكثار من الشعر وفيه القصائد التي يشرح بها أو يزيد أحواله ويقص أخباره وللحريري لغة متينة قصيرة الجمل يقطعها تقطيعًا موسيقيًا؛ فما تتعدى جملته الكلمتين أو الثلاثة فلما زادت بلغت الخمس أو الست وهو في إنشائه بادئ الصنعة ظاهر التكلف يتعمد الغريب ويسرف في استعماله ويفرط في اصطناع المجاز والتزيين حتى تجف عبارته ويمل ماؤها ويعبر مساغها.

ومن خصائص مقامات الحريري أنه بناها على الكدية كما البديع، ويقول في مقدمتها: "وأنشأت على ما أعانيه من قريحة جامدة خامدة وروية نابضة وهموم ناصبة خمسين مقامة تحتوي على جد القول وهزله، ورقيقه وجزله، وغرر البيان ودرره، وملح الأدب ونوادره، إلى ما وشحتها به من الآيات ومحاسن الكنايات، ورصعته فيها من الأمثال العربية واللطائف الآدبية، والأحاجي النحوية، والفتاوي اللغوية، والرسائل المبتكرة، والخطب المحبرة، والمواعظ المبكية، والأضاحيك الملهبة.

والموضوعات التي بنى عليها الحريري مقاماته هي كتلك التي اختارها البديع وشغل بها بطله، من نقد وحوار أدبي، وهداية وإرشاد وجدل وحجاج، ومعاباة وألغاز، مع ما يتسع ذلك من وصف الأشخاص والمواضع، وإخراج البطل في صور مختلفة من صور الساسانيين، الذين انتشروا في تلك الأزمان، واحتالوا على الكدية والاستجداء باتخاذ مظاهر الوعاظ، والعلماء والمفتين، والغزاة، وأبناء السبيل، والأعراب والحواة والسحرة، والمشعوذين.

٣/ طريقة الزمخشري: (ت ٥٣٨هـ)

لقد سار الزمخشري في خطته التي تعتمد على التأمل المجرد عن كل حركة عنيفة فهي أشبه بالأحاديث الهادئة، والرسائل المنمقة التي تعالج مجردات من الأمور"[١]

وطريقة الزمخشري في مقاماته: الخلو من الحوار، كذلك أعدمت حركة الأبطال من الاستمرار، كما خلت من طابع السخرية والهزل وعناصر الإضحاك، وذلك بحكم موضعها الوعظي والتعليمي"[٢]، وطريقته عادة تبتدئ بعبارة (يا أبا القاسم) بدل (حدثنا) أو (حكى) كما خطته غالبًا ما تعالج المواضيع التعليمية المنمقة والتأملية بطريقة مباشرة وهي تبتعد عن الفن القصصي وأكثر التصاقًا بفن الرسالة"[٣]

وهكذا ظل فن المقامة ينمو مثل باقي الأجناس الأدبية حتى ما فتئ أن أصبح فنًا له قواعده وأسسه يبنى عليها ويرجع الفضل في ذلك للبديع الهمذاني، حتى أصبحت المقامة جنسًا من الأجناس في الأدب العربي؛ تسعى لمعالجة حال الناس وواقعهم معبرة عما يختلج في المجتمعات العربية، وهذا ما أشار إليه عبد الملك مرتاض "إن المسألة الفلسطينية أخذت نصيبها من المقامة حيث إن هذه الأخيرة تجاوزت الكدية والهزل إلى الأوضاع السياسية".[٤]

---

[١] . عبد الملك مرتاض،٢٢٤.

[٢] . المرجع نفسه، ص٢٧٦.

[٣] . المرجع نفسه، ص٢٥١.

[٤] . نفسه، ص٣١٣.

بديع الزمان الهمذاني: حياته وخصاله:

وردت ترجمة "بديع الزمان" في العديد من المصادر القديمة، كما تناولتها مراجع حديثة أيضاً بكثير من التحليل والإضاءة والاستقصاء، دلالة على أهمية هذا المبدع قديماً وحديثاً، إذ إن هذا المبدع له السبق في اختراع فن كتابي في تاريخ الأدب العربي ألا وهو فن المقامة.

وأهم مصدر يُرجع إليه في معرفة حياة "الهمذاني" ونشأته هو كتاب "يتيمة الدهر" لـ "الثعالبي" لأنه عاصره والتقى به وعرف أحواله.[1]

اسمه ونسبه:

إن المقامة على الأرجح كانت نشأتها كانت على يد بديع الزمان الهمذاني وهو يُعد المبتكر الأول لهذا الفن الذي انتشر على نحو واسع كأحد فنون النثر في الأدب العربي، فمن يكون بديع الزمان؟ وكيف نشأ؟ وما هي آثاره وخصائص أدبه وبالأخص المقامة؟

الميلاد والنشأة:

هو أحمد بن الحسين وكنيته "أبو الفضل" ولقب بديع الزمان لأنه معجزة ونادرة الفلك. ونسب إلى همذان تلك البلدة الجبلية في إيران التي وُلد فيها في سنة ثمانية وخمسين وثلاثمائة للهجرة، الموافق سنة تسع وستين وتسعمئة ميلادي وأول من أطلق عليه اسم بديع الزمان الهمذاني هو الإمام أبو منصور الثعالبي.

أمضى في همذان اثنين وعشرين عاماً تلقى تعليمه الأول فيها على يد علماء وأدباء حيث أخذ من ثقافتهم في الدين واللغة والأدب. ومن أهم أساتذته أبو الحسين أحمد بن فارس[2] النحوي الذي كان له الفضل في إكمال تعليمه وإثراء تحصيله اللغوي.

---

[1] . الحموي، ياقوت، معجم الأدباء، ج١، ط٣، بيروت، دار الفكر، ١٩٨٠م، ص٩٥.

[2] . هو أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا بن حبيب الرازي، تتلمذ على يديه الهمذاني والصاحب بن عباد، وكان أستاذ عصره في اللغة، وله كتاب: ذم الخطأ في الشعر، وكتاب: نقد الشعر، توفي في عام: ٣٩٠هـ: جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، المجلد الأول، بيروت، دار مكتبة الحياة، ١٩٨٣م، ص٦١٩.

من صفاته ما يذكره الثعالبي أنه "متوقد الذهن قوي الذاكرة حيث إنه يسمع القصيدة من خمسين بيتا فيحفظها كلها و ينظر في الأربعة والخمسة أوراق من كتاب لم يعرفه ولم يره إلا نظرة واحدة خفيفة ثم يعيد بها عن ظهر قلبه ويسردها سردا"[١]

أيضاً تتلمذ على يد الإخباري "عيسى بن هشام" وليس من الصدفة أن يكون "ابن هشام" بطل مقامته.

والهمذاني عربي النسب لقوله في إحدى رسائله إلى الوزير "الإسفرائيني" وزير "ابن سبكتين" فاتح السند والهند وهازم الدولة السامانية :"إني عبد الشيخ . يقصد أنه عبد للوزير . وإسمي أحمد، وهمذان المولد، وتغلب المورد، ومضر المحتد"[٢] فهو ليس فارسياً بل عربيًا تغلبيًا مضريًا.

والهمذاني لا يخفي تعصبه للعرب في عصر كانت فيه النزعة الفارسية قوية وفي نمو متواصل، فقد ساق زكي مبارك رسالة كتبها الهمذاني في تفضيل العرب على العجم، قال فيها إن العرب " أوفى وأشجع وأعلم وأحلم، وإن لم يكونوا أحسن ملابس وأنعم مطاعم"[٣]

ترحاله:

ويبدو أن الهمذاني لم يكن يحب بلده، فقد كتب في مراسلة إلى أستاذه ابن فارس:

لا تَلُمْنِي عَلَى رَكَاكَةِ عَقْلِي إِنْ تَيَقَنْتَ أَنَّنِي هَمَذَانِي[٤]

وكذلك قوله:

هَمَذَانُ لِي بَلَدٌ أَقُولُ بِفَضْـلِهِ لَكِنَّه مِن أَقْبحِ البِلْـدَانِ

صِبيَانُه فِي الْقبْحِ مِثْلُ شُيُوخِهِ وَشُيُوخِهِ فِي العَقْل كَالصِبْيَانِ[٥]

---

[١] . الثعالبي، يتيمة الدهر، ص٢٤٢.

[٢] . الأحدب، الشيخ إبراهيم أفندي، كشف المعاني والبيان عن رسائل بديع الزمان، بيروت، دار التراث، ص٩٨.

[٣] . زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، جرا ، بيروت، المكتبة المصرية، ص١٥٦.

[٤] . الأحدب، الشيخ إبراهيم أفندي، كشف المعاني والبيان عن رسائل بديع الزمان، ص٤١٩.

[٥] . د. شوقي ضيف، المقامة، القاهرة، دار المعارف، ١٩٥٤م ، ص١٣.١٤.

كان نجم وزير البويهيين الأول الأديب "الصاحب بن عباد" في صعود، وشهرته تطبق الآفاق، فلم يكن غريباً أن يشد الهمذاني الرحال إليه في مدينة الري، وكان ذلك في العام ٣٨٠هـ، وكانت لـ "الصاحب بن عباد" بوصفه وزيراً وأديباً صلات واسعة مع كتّاب عصره ومثقفيه، وكان يقربهم ويغدق عليهم، ويطلب منهم تأليف الكتب، باعتباره صاحب رأي ونظر، وقدم الهمذاني إلى بلاط هذا الوزير ومدحه فنال حظوة لديه وقرّبه وأدناه من مجلسه. وعلى الرغم من كل ما يتمتع به الهمذاني من مزايا شخصية وعقلية، فإن الود لم يدم بين الرجلين، إذ إن ابن عباد كان صاحب سطوة، ولا يحب أن يخالَف، ومن ذلك غضبه الشديد على المتنبي الذي مدح "ابن العميد" بعد وفاته ولم يمدح "الصاحب" ولهذا فقد كان الكتّاب والأدباء يتقربون من هذا الوزير بوضع الكتب ضد المتنبي والحط من شأنه وشأن شعره.[١]

لم تشر المصادر والمراجع إلى نوع الخلاف الذي دبّ فجأة بين الصاحب بن عباد والهمذاني، ولكن يمكن فهم هذا الخلاف على خلفية دولة البويهيين الشيعية الفارسية وعلى خلفية المسائل الشخصية، فالأدباء كثيراً ما تقع بينهم فجوات وخلافات.

ويخرج الهمذاني من الري قاصداً جرجان حيث التحق ببلاط أميرها الإسماعيلي "أبي سعد محمد بن المنصور" وجالس علماء الإسماعيلية و"تعيّش في أكنافهم واقتبس من أنوارهم"[٢] لكن صفو الإقامة لم يستمر، إذ أوغر بعض الحساد صدر الأمير على الهمذاني فيضطر الأخير إلى مغادرة جرجان قاصداً مدينة نيسابور إحدى مدن إقليم خراسان، وفي طريقه إلى تلك المدينة خرج عليه لصوص، وسلبوا منه كل شيء، وقد وصف هذه الحادثة في إحدى رسائله فقال: "كتابي وأنا أحمد الله إلى الشيخ، وأذم الدهر، فما ترك لي فضة إلا فضها، ولا ذهباً إلا ذهب به، ولا عقاراً إلا عقره، ولا ضيعة إلا أضاعها..."[٣] ودخل نيسابور وهو "ولا حلية إلا الجلدة، ولا بردة إلا القشرة"[٤] ونيسابور كانت بلدة "أبي بكر الخوارزمي" أعلم أهل عصره باللغة والأدب، وأقربهم مكانة من الملوك والأمراء، فبدا لبديع الزمان أن يناظره علناً عند بعض الأمراء فقبل الخوارزمي بعد تردد، ثم دارت المناقشة يوماً أو بعض يوم في موضوعات أدبية مختلفة، فاستطاع بديع الزمان بسرعة

---

[١] . زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، ج١، ص٢٤٣.

[٢] . الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، ج٤، ص٢٥٧.

[٣] . د. شوقي ضيف، المقامة، ص١٤.

[٤] . المرجع السابق، ص ١٥.

بديهته، ونضارة صباه، أن يجذب إليه أنظار الحاضرين، فهزم الخوارزمي.[١] وقيل إنها مؤامرة لهزيمة الخوارزمي وإطفاء شهرته.[٢] وبعد تلك المناظرة ذاع صيت الهمذاني شاعراً وناثراً، وألف حينئذٍ مقامته "النيسابورية" وألقاها على التلاميذ فأعجبوا بها إعجاباً شديداً.[٣] فيما مات الخوارزمي حسرة وحزناً بعد أقل من سنة على تلك المناظرة الشهيرة التي ما تزال تشغل الأدباء والباحثين حتى يومنا هذا.

ويترك الهمذاني نيسابور، وينتقل من بلاط إلى بلاط، فينتقل في خراسان وسجستان وغزنة وكرمان متكسباً بأدبه الذي شمل مقاماته ورسائله وقصائده، وقد حصل على أعطيات أمراء هذه البلدان وحكامها، فعاش عيشة هانئة حتى استقر في مدينة هراة . أفغانستان حالياً . وكانت أيامها خاضعة للدولة الغزنوية، وفي هراة تزوج من ابنة وجيه هناك يسمى "الخشنامي" وأنجب أولاداً واقتنى ضياعاً، وكتب إلى والده وإخوته وعمه ليعيشوا معه هناك.[٤] ويُقال إنه عاش أفضل أيام حياته في هراة.

وفاته:

قبل أن يبلغ الأربعين توفي بشكل غامض، فقد قيل أنه مات بالسم، أو بالسكتة القلبية، وقد دفن حياً، فأفاق في قبره، وسُمع صوته في الليل، ولما نبشوا قبره وجدوه قد قبض على لحيته من هول القبر، وكان ذلك في العام ٣٩٨هـ الموافق ١٠٠٧م[٥].

هذه الرواية ساقها الثعالبي وياقوت الحموي، لكن يوسف نور عوض يشك في هذه الرواية تماماً إذ إن الهمذاني عندما ناظر الخوارزمي كان فقيراً وخاملاً، وعاش بعد المناظرة خمس سنوات فقط. ويتساءل عوض بالقول: "فكيف يستقيم لنا أن نسلم بهذا الكلام مع علمنا أن بديع الزمان لم يعش بعد مناظرته الخوارزمي أكثر من خمس سنوات. فكيف تمكن في تلك المدة القصيرة أن يطوف بلاد خراسان وسجستان وغزنة بلداً بلداً ليجني ثمارها، مع ما نعلمه من الشقة وصعوبة وسائل السفر في تلك الأزمنة القديمة؟ تلك الحقيقة تجعلنا نقف موقف الحذر من كلام الثعالبي ونرجح

---

[١] . د. زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، ج٢، ص٣٩٥.

[٢] . الحموي، ياقوت، معجم الأدباء، ج٢، ص١٠١.

[٣] . د. شوقي ضيف، المقامة، ص١٥.

[٤] . الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، ج٤، ص٢٥٩.

[٥] . د. زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، ج٢، ص٣٩٥.

أن بديع الزمان ظل فقيراً مقاسياً طيلة حياته"[١] وهذا عكس ما ذهب إليه مارون عبود تماماً، فقد رأى أن الهمذاني لم يكن يختلف عن بطله أبي الفتح الإسكندري في براعة الحيلة وقوة الدهاء لتحصيل المال وكسبه دون الاهتمام بكيفية حصوله عليه"[٢]

وأنا أميل إلى رواية الثعالبي بسبب معرفته الشخصية بالهمذاني أولاً، ولإعجابه الشخصي به، ثانياً، ولأن عوض يعتمد في رأيه على ما لا يمكن إثباته، فخمس سنوات كافية لتغيير مصائر شعوب وليس أفراداً فقط.

صفاته:

أما عن صفات بديع الزمان فيقول الثعالبي: "وكان مع هذا كله مقبول الصورة، خفيف الروح، حسن العشرة، ناصع الظرف، عظيم الخلق، شريف النفس، كريم العهد، خالص الود، حلو الصداقة، مر العداوة"[٣]

ولكن هذه الصفات التي يختلط فيها المادي بالمعنوي تواجه بكثير من التحفظات والاعتراضات. فقد أشار مترجمو حياة الهمذاني إلى سلاطة لسانه إلى حد البذاءة فهو: "سبّاب شتّام همّاز غمّاز تُخشى بوادره"[٤] ولا يستبعد مارون عبود أن يكون الهمذاني قد مات مسموماً لأن أحداً لم يسلم من لسانه، ويدلل على ذلك بقول الهمذاني :"من لقينا بأنف طويل، قابلناه بخرطوم فيل"[٥]

والهمذاني لا يتورع في مقاماته عن ذكر العورات والسوءات واستعمال ألفاظ المجون، وقد ترك الشيخ محمد عبده المصري المقامة الشامية، وأغفل بعض جمل من المقامة الرصافية، بسبب ما فيها من مجون.[٦] وكذلك فعل زكي مبارك في تقاضيه عن ذلك.

---

[١] . د. يوسف عوض نور، فن المقامات بين المشرق والمغرب، ط١، بيروت، دار القلم، ١٩٧٩م ، ص٤٠.

[٢] . د. مارون عبود، بديع الزمان الهمذاني، سلسلة نوابغ الفكر العربي، ط١، القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٣م، ص٢٤،٢٥.

[٣] . الثعالبي، يتيمة الدهر، ج٤، ص٢٦٣.

[٤] . مارون عبود، بديع الزمان الهمذاني، ص٢٣.

[٥] المرجع نفسه، ص٢٤.

[٦] . محمد عبده، مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني وشرحها،، بيروت، المطبعة الكاثوليكية، ١٩٢٤م ، ص٧.

ووُصف الهمذاني كذلك بالحسد والغيرة، أقلقه حب الظهور، وأزعجه وشغله عما عداه، ونلحظ ذلك في المقامة الجاحظية إذ وضع نفسه فوق الجاحظ.[1] كما وُصف بديع الزمان بأنه متقلب الرأي، انتهازي، واستُشهد على هذا السلوك بمواقف من حياته الاجتماعية والأدبية، فقد تظاهر بالفقر والغنى، وكان يعيش في بلاد فيها العرب والعجم وفيها السنة والشيعة، وساير كل هؤلاء.[2] والهمذاني في المقامة القريضية يقول:

وَيْحَكَ هَذَا الزَّمَانُ زُورُ فَلَا يَغُـرَنَّكَ الغُرُورُ

لا تَلْتَزِمْ حَـالَةً وَلَكِـنْ دُرْ بِاللَّيَـالِي كَمَا تَدُورُ[3]

يعتقد مارون عبود أن بطل الهمذاني هو نفسه، وأن الرجل لم يختلف عما أبدعه، ولكن ذلك قد لا يكون صحيحاً إذا عرفنا أن الهمذاني كان دائم الترحال والسفر، فإن رجلاً منافقاً بهذا القدر سيستقر في بلد واحد، وفي بلاط واحد، ولكن، أعتقد أن الهمذاني كان رجلاً حساساً ومتيقظاً ولا يطيق أن يخضع، ولهذا كان دائماً يفر بنفسه، وأعتقد أن استقراره في هراة البعيدة والنائية يعطينا فكرة عن دواخل الرجل ودوافعه. وهذا عوض يعتقد أن الهمذاني كان رجلاً بائساً لم يستطع أن يفهم لغة عصره ولا سلوك أهل زمانه، ولهذا لم يكن يخاطب نفسه بقوله يا أبا الفضل ليس هذا بزمانك وليست هذه بدارك، ولا السوق بسوق متاعك، بئست الكتب، وما وسقت، والأقلام وما نسقت، والمحابر وما سقت، والأقلام وما نسقت، والمحابر وما سقت، والأسجاع إذا اتسقت.[4]

آثاره:

من آثاره رسائل ومقامات وديوان شعر قصير متواضع يحتل المديح الجانب الأكبر منه. وقد عني كثير من الأدباء على مر العصور بدراسة هذا الأديب الكبير، وشرح آثاره، والتعليق عليها، ولم يكن يعرف وهو يعاني الفقر أو الطرد وأن ما أبدعه قلمه سيظل خالداً ما دام هناك من يتحدث العربية.

---

[1] . محمد عبده، مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني وشرحها، ص٧٧.

[2] . مارون عبود، بديع الزمان الهمذاني، ص٢٤، ٢٥.

[3] . محمد عبده، مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني وشرحها، ص١٣.

[4] . يوسف عوض نور، فن المقامات بين المشرق والمغرب ،ص٤٤.

عدد مقاماته:

بديع الزمان الهمذاني يعد مبتكر فن المقامة بدون منازع، لذلك فقد نجدها تمتاز بصفات مشتركة مع المقامات الأخرى، وقد تختلف معها في أخرى مثلا: عدد المقامات: إن العدد الذي عُرفت به مقامات الهمذاني أنها تجاوزت الخمسين أملى أربعمائة مقامة بنيسابور غير أن كثيرًا من الدراسات والكتب تنفي هذا العدد، حتى أننا نجد مصطفى الشكعة يناقش هذه القضية عارضًا في ذلك أقاويل وآراء وفي الأخير يميل إلى ما ذكره الثعالبي عددها أربعمائة واندثر منها أغلبها ولم يصلنا إلا القدر الصغير والبالغ الاثنين والخمسين مقامة.

زمان المقامات ومكانها:

إن الهمذاني كتب معظم مقاماته في نيسابور وأما بقيتها فقد أنشئت في أماكن متباعدة وأزمان مختلفة.

أسلوب المقامات:

إن أسلوب الهمذاني لا يختلف عن أسلوب كتاب المقامات الآخرين فهو لا يتوان عن:

. الإكثار من الشعر بدرجة كبيرة إما اقتباسًا أو إنشاء.

. الوصف وينقسم إلى قسمين بين العذوبة والتعقيد الشديد وبين الرقة والحلاوة .

. لجوءه إلى السجع.

. الاعتماد على فن الإضحاك القائم على النكتة والحيلة.

كذلك من خصائص مقاماته أنها احتوت على مقومات القصة القصيرة، كالحبكة الفنية، العقدة، الحل، الحوار السرد، الزمان والمكان. فبديع الزمان الهمذاني الرائد الحقيقي للمقامة وعلى منواله رسم كل كتاب المقامات الذين جاءوا بعده فالهمذاني من خلال عمله الأدبي قدم وثيقة تاريخية تعكس مناحي الحياة المختلفة من الاجتماعية والأدبية والعقلية، فحقًا تعد مقاماته مرآة عاكسة لعصره، وعليه فإن لها قيمة أدبية عالية، تركت آثارًا في الأسلوب العربي، ومن هنا يمكن القول إن الهمذاني له أسلوبيته وبلاغته الخاصة به.

يمكن لنا أن نرصد ثلاثة اتجاهات نثرية في القرن الرابع الهجري هي:

١. مدرسة نثرية تعتمد النثر المبرأ من السجع والبديع والتكلف، ويقف على رأسها الجاحظ وأبو حيان التوحيدي.

٢. مدرسة تعتمد السجع والبديع مذهبًا لا تحيد عنه، ويقف على رأس هذه المدرسة ابن العميد والصاحب بن عباد وبديع الزمان الهمذاني.

مدرسة تعتمد المبالغة والتعقيد ولزوم ما لا يلزم، ويقف على رأسها الحريري وأبو العلاء المعري.[١]

ينتمي الهمذاني إلى مدرسة فنية نثرية خاصة، بحيث تحول إلى صاحب مذهب في الكتابة، وكان لهذه المدرسة تأثير على من جاء من الناثرين حتى يومنا هذا؛ ويقول مارون عبود منبهرًا بأسلوب الهمذاني: وإذا ابتهر بديع الزمان وادعى فهو على حق، بل هو سيد الموقف، وأمير الكلام في هذه الحقبة من تاريخ الأدب(...) البديع "أديب طريف، قصصي ملهم يريك بعيدات الشخوص، كما هي[٢] " ...

بل يذهب مارون عبود إلى أكثر من ذلك عندما يقول فتح الله على البديع، فأملى مقاماته الشهيرة، فأحّلته في النثر محل امرئ القيس في الشعر[٣]"، لكن هذا الرأي المتحمس لا يمنعنا، أيضًا، من الالتفات إلى ما قاله نقاد وأدباء وباحثون آخرون، قدماء ومحدثون، انتقدوا المقامات وسخفوها واعتبروها مجرد ألفاظ مسجوعة، وقد رصد الباحث نادر كاظم مواقف هؤلاء النقاد في عصور مختلفة، وآراءهم التي تفاوتت حسب الظرف وبيئة المتلقي[٤].

وتتميز مقامات الهمذاني بالخصائص الأسلوبية التالية:

- الواقعية :

فعلى الرغم من اعتماد الهمذاني على الاستعارات والتشبيهات والكنايات، وامتلاء النص بالتلميحات والإشارات، فإنه مادي لا يتفلسف ولا يفكر فيما وراء الطبيعة. إنه أقل تأملًا من غيره

---

[١] . الزعيم، قراءات في الأدب العباسي، الحركة النثرية، ص٤١٥.

[٢] . مارون عبود، بديع الزمان الهمذاني، ص٤٣ .

[٣] . نفسه، ص٤٢.

[٤] نادر كاظم، المقامات والتلقي، ط١، البحرين، وزارة الإعلام، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر٢٠٠٣م.

ولا تشغله المسائل الكبرى، فموضوع الكدية هو موضوع مبتذل، يجري في الشوارع والأحياء الفقيرة. إن موضوعه واقعي جدًا، وبطله بطل واقعي جدًا، ولهذا فهو" يبتكر في الألفاظ أكثر من ابتكاره في المعاني[١]" وهو يستخدم الألفاظ المستعملة في أكثر أحيانه لشدة تأثيرها، والجملة القصيرة لسرعة فهمها.

-الأسلوب القصصي :

يصب الهمذاني مقاماته في قالب قصصي له وقع جميل على النفس وتأثير لطيف في الوجدان، وإن كان هذا الأسلوب يأتي على الهامش. ويقول شوقي ضيف: ليس للبديع هدف قصصي بالمعنى الدقيق، وإنما غايته أن يصوغ ألفاظًا أو قل أنغامًا من الكلام، ويصبغها بالألوان الفنية التي كانت معروفة في عصره"[٢]

ولا نفاجأ بما يقوله شوقي ضيف، فقد اعتبر أن المقامة حديث أدبي، أما زكي مبارك فيتوقف عند الأسلوب القصصي لدى الهمذاني فيقول: "في مقامات بديع الزمان نماذج من القصة القصيرة، ففيها العقدة وتحليل الشخصيات"[٣] وقد اعتبر زكي مبارك أن المقامة المضيرية والبغدادية أبرع ما قص بديع الزمان.

-الحوار :

والحوار لصيق بالقص، فلابد للشخصيات من التفاعل والتعبير عن نفسها، ولهذا، كثر الحوار في المقامات، وعلى الرغم من أن لغة الشخصيات لا تختلف باختلاف مستوياتها الطبقية أو الفكرية، فإن الحوار ذكي وقادر على الاستبطان. ويرى بعض الباحثين أن الحوار لا يراد لذاته، بل جاء لحشد الألفاظ والمترادفات. فتقول أحلام الزعيم إن الحوار لا قيمة له إلا بقدر ما يحشد من كلمات"[٤] ، وأعتقد أن هذا كلام يحتاج إلى إثباتٍ كبير، فالحوار في المقامة كان يؤدي غرضًا قصصيًا وفنيًا وأدبيًا، ذلك أن الشكل القصصي حتى يكتسب الحيوية والتشويق والحبكة التي تفترض اختلافًا في المواقف والمصالح لابد له من حوار يكشف لنا أبعاد الشخصية.

---

[١] . مارون عبود، بديع الزمان الهمذاني، ص٤٤.

[٢] . شوقي ضيف، المقامة، ص٣٣.

[٣] . زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، ج١، ص٢٥٢.

[٤] . د .أحلام الزعيم، قراءات في الأدب العباسي، الحركة النثرية، ص٤٥٩.

-السجع :

وهي الميزة الأولى التي اشتهرت بها المقامات وعرفت بها إلى يومنا هذا، ولا يمكن لنا إلا أن نسأل أنفسنا: لماذا اختار الهمذاني السجع دون غيره؟ ! ذلك أن مدرسة السجع كانت مدرسة رسمية إلى حد كبير، فابن العميد وابن عباد لم يكونا ناثرين فقط، بل كانا وزيرين يعطيان ويمنعان ويطلبان من الآخرين وضع الكتب والتصانيف، ولهذا فإن من الطبيعي أن يتجه الهمذاني إلى تلك المدرسة الرسمية، أولًا، ولأن ذلك يجد في طبيعته استعدادًا فطريًا، ولهذا، أيضًا، كان السجع لديه يؤدي وظيفة اجتماعية ووظيفة فنية، ولكن السؤال ليس هنا، إنما هو: هل أجاد الهمذاني في هذا السجع، وهل وصل به إلى الذروة؟ يقول شوقي ضيف عن ذلك:" ويرى القارئ بجانب ذلك براعة البديع في استخدام السجع، فالكلمات تتشابك بأسلاكه، وكان صائغًا ماهرًا يحسن ضم جواهرها بعضها إلى بعض، وتكوين عقود منها تأخذ بالأسماع والأبصار، ولا ريب في أن ذلك موهبة يَختص بها، أو قل: إنه فنٌّ لم يرق إليه إلا بعد ثقافة واسعة باللغة، وتدريب شاق على صناعة أساليبها، بحيث وقف وقوفًا دقيقًا على خصائصها الصوتية، فليس كل سجع يعجبنا، بل السجع منه الثقيل، ومنه الخفيف الذي يرق حتى لكأنه يشف عن المعنى الذي يضطرب في عقل صاحبه وقلبه، وكان" بديع الزمان "يعرف كيف يصوغ لفظه، وكيف يعرضه، وكيف يوقعه، وكيف يحدث فيه من التموجات الصوتية ما يجعله يدخل على الأذن بدون استئذان"[1] سجع البديع خفيف ورشيق، فالألفاظ منتخبة والسجعات قصيرة ملونة بكافة أنواع البديع.

وخلال قراءتي هذه المقامات، دهمني سيل جارف من الكلمات المتقاربة والمتشابهة وذات الجرس الواحد والإيقاع المختلف، إنه يدهشنا بموسيقاه، وهديره وسرعة انهياله وانثياله على آذاننا إلى درجة أننا نتوقف عن التفكير في المعاني، وننساق وراء هذه الأوركسترا الموسيقية التي تخلقها في آذاننا تلك السجعات الذكية واللماعة والقصيرة . ويصف زكي مبارك شعوره لدى قراءته هذه المقامات بالقول" :ولكننا بعد مواجهتها مرة ومرة رأينا فيها من إمارات العقل والذكاء وخفة الروح ما يوجب الإعجاب"[2]، وعلى الرغم من لغة التعالي التي يتكلم بها مبارك، فإن مقامات الهمذاني ربما فيها نسق موسيقي خارجي عجيب، إذ لا بد لقارئها أن يتوقف طويلًا أمام هذا التبيان اللغوي المدهش. لنقرأ هذا المقطع من المقامة الكوفية :" ولما اغْتَمَضَ جَفْنُ الليل وطَرَّ شاربُه، قرع علينا

---

[1] . شوقي ضيف، المقامة، ص٤٢.

[2] . زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، ج١، ص٢٧٧.

الباب، فقلنا من القارع المنتاب؟ فقال: وفْدُ الليل وبريدُه، وقَلُّ الجوع وطريدُه، وحُرٌّ قاده الضّرُّ، والزمن المُرُّ، وضيفٌ وطؤه خفيف، وضالّته رغيف، وجارٌ يستعدي على الجوع، والجيب المرقوع "[1]...

ألا نستمتع جدًا بهذا التعبير" :حُرٌّ قاده الضر والزمن المر"؟ هنا السجع يعمق حالة الضيق، ويوسعها، ويجعل طعمها في الوجدان مرًا وقاسيًا تمامًا كشعور ذلك الحُر الذي أخرجه الضر في الليل يسأل الرغيف. وهذا يقودنا إلى الميزة التالية:

-الثراء اللغوي:

ذلك أن الهمذاني ينبوع لا ينضب في ثرائه وغزارته اللفظية، وهذا لا يظهر فقط في المترادفات والمتقابلات، وإنما، أيضًا، في توظيف الكلمة في مكانها الصحيح والمناسب.

هو لا يضيق ولا يحشر ولا يضطر إلى استعمال كلمة غير مناسبة، فهناك كلمة مناسبة تصف الحال، وهناك ما يمكن قوله حتى في أشد اللحظات ضيقًا، وفي المقامة الحمدانية خير مثال على ذلك، إذ يصف الخيل بطريقة قلّ نظيرها، فيقول فيها عن الفَرَس" :هو طويل الأذنين، قليلُ الاثنين، واسع المَراث، ليّنُ الثَّلاث، غليظ الأكرع، غامض الأربع، شديد النَفس، لطيف الخمْس، ضيق القلَّتِ، رقيق السِّت، حديد السمع، غليظ السبع)"[2]... وعلى الرغم من أن الهمذاني يحكم نفسه بالسجع، فإن ذلك لم يكن عائقًا أمامه في اصطياد ما يريد من كلماته ليعبر تمامًا عما يريد. أي أن السجع لم يقف حائلًا دون الدقة والمرونة والشفافية، ولهذا، فإن السجع –وإن كان يفترض ثراء لغويًا –لم يكن يضيّق مساحة الحرية أمام بديع الزمان ليقول ما يريد تمامًا، لنقرأ ما يقوله في المقامة البغدادية... فقبض السَّوادي على خصري بجُمْعِه. وقال :نشدُتك الله لا مزقته، فقلت هلمّ إلى البيت نصِبْ غداء، أو إلى السوق نشتر شواء، والسوق أقرب وطعامه أطيب، فاستفزته حُمَةُ

---

[1] . محمد عبده، مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني وشرحها، ص٣٠،٣١.

[2] . المراث والمَروَث :خوران الفرس .الأكرع : جمع كراع، وهو من الدواب ما دون الكعب، ومن الإنسان ما دون الركبة، أو هو مستدق الساق .القَلَّت :النقرة في رأس الورك وهي الخربة وفي جوفها الموقف، وهو عصبة في الخربة إذا انفكت عرجت الدابة ثم لا تبرأ أبدًا. حديد السمع :حديد الأذن، فعبر عن الأذن بالسمع لأنها آلته، ومن ممادح الخيل أن تكون أذناها محددتين رقيقتين منتصبتين .أما قوله : ليّن الثلاث ...غامض الأربع ...لطيف الخمس ...رقيق الست ... غليظ السبع "فهو يأتي على تفصيلها في موقع لاحق من المقامة ذاتها. محمد عبده، مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني١٦٤ وشرحها، ص١٥٩ .

الَقرَمْ، وعطفته عاطفة اللقم، وطمع، ولم يعلم أنه وقع"[1] ليس هناك أجمل وأرق وأكثر دقة من تعبير فاستفزته حمية القرم، وعطفته عاطفة اللقم، وطمع، ولم يعلم أنه وقع، فالسجع هنا لم يكن يقيد حركة الكاتب، بل على العكس من ذلك، كان السجع – بما هو موسيقى – أوقع في النفس وأكثر تأثيرًا في تضاعيف القصة وعلى وجدان المتلقي.

-السخرية العميقة، والمقدرة على اكتشاف التناقض بين الواقع والمثال :

يشير كثير من الباحثين إلى أن المقامات تميزت بالفكاهة[2]، ولكني لا أميل إلى ذلك، فما هو فكاهي يكتفي بضحكة أو ابتسامة لا تحمل دلالات، في حين أن السخرية تحمل موقفًا ولها مرجعية معينة، الفكاهة سطحية والسخرية عميقة، وإذا أخذنا المقامة البغدادية، مثلًا، فإن السخرية هي الظاهرة وليست الفكاهة، فالحديث فيها يدور عن شخص سماه الهمذاني السَّوادي، أي من السَّواد –وهي الأراضي التي تقع بين بغداد والجزيرة، وكان يسكنها الفلاحون والفعلة– ، وقد صوره رجلًا محدث النعمة، نفاجًا، مدعيًا، انتهازيًا، ولهذا فهو يتحدث عن كل شيء في بيته، وكأن بيته وأثاث بيته لم يكن له شبيه أبدًا. إن مثل هذه الشخصية التي توجد في كل زمان ومكان ليست شخصية اعتباطية أو جاءت عفو الخاطر، الهمذاني هنا يسخر من فئة كبيرة من الناس، مدعية وكاذبة ونفاجة. إن هذه ليست فكاهة بقدر ما هي سخرية أتت على شكل موقف فكري واجتماعي وسياسي.

إن يوسف نور عوض في كتابه فن المقامة بين المشرق والمغرب كان دقيقًا وشاملًا في الإشارة إلى عمق الترابط بين موضوع مقامات بديع الزمان وواقعها "[3]ولكن هذا لا يعني أن الفكاهة مفقودة في مقامات الهمذاني، فهناك فكاهة أريدت لذاتها كما في المقامة الدِّينارية التي يتلاعن

---

[1] . بجُمْعِه :جُمع الكف :قبضته .استفزته :استخفته .حُمَةُ :الحُمة للشيء شدته .الَقرَم :اشتداد الشهوة إلى أكل اللحم خاصة محمد عبده، مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني وشرحها،ص٦٤، ٦٥ .

[2] .، أشار إلى ذلك أغلب من كتبوا عن الهمذاني، كالدكتور زكي مبارك، ومارون عبود، وشوقي ضيف، وأحلام الزعيم، في حين أشار آخرون إلى أن هذه سخرية عميقة من أمثال د . يوسف نور عوض ونادر كاظم.

[3] . يحاول الدكتور يوسف نور عوض في كتابه هذا أن يقرأ المقامات قراءة اجتماعية، وأن يخرجها من دائرة البلاغة، فقط، إلى دائرة الأدب الاجتماعي.

فيها المتسولون بألفاظ كهذه :يا كوكب النُّحوس، يا وطْأ الكابوس ... يا قَلحَ الأسنان يا وَسَخ الآذان..."[1]

-استخدام الشعر وتطعيمه بالنثر:

وكأن الهمذاني لا يرى فرقًا بين الشعر والنثر في التعبير، وقد صدق من قال إن الحواجز انهدمت بين الشعر والنثر لدى الهمذاني. فلا تكاد تخلو مقامة من شعر بديع الزمان نفسه يلخص فيه الهدف أو الحكمة أو يختم به المقامة، وشِعر الهمذاني في المقامات فيه السجع وألوان الصنعة المختلفة، وكذلك التصنع. وفي المقامة الوعظية يسرف الهمذاني في استخدام الشعر، ولكن وفي خضم النثر المتدافع، ينتقل إلى الشعر من دون فواصل أو تقديم، وكأن النقلة لم تكن واعية أو أنها كانت نقلة من نثر الشعر إلى شعر النثر. يقول في هذه المقامة انظر إلى الأمم الخالية، والملوك الفانية، كيف انتسفتهم الأيام، وأفناهم الحِمام، فانمحت آثارهم وبقيت أخبارهم"، وعندئذٍ يقطع الهمذاني هذا النثر الجميل لينتقل إلى القول شعرًا:

فأضحَوا رميمًا في التراب وأقفرتْ وخلَّوا عن الدنيا وما جَمَعوا بها

مجالسُ منـهم عُطِّلتْ ومقاصـرُ وما فاز منهم غيرُ من هو صابرُ[2]

تجدر الإشارة إلى أن الهمذاني قطع نثره عندهم وبقيت أخبارهم، وابتدأ شعره بمعنى أن الفكرة لم تنقطع والهدف واحد، وقد عبر بالنثر وأكمل بالشعر حتى أن القارئ لا يحس بأدنى انقطاع أو بنقلة مفاجئة.

-التضمين :

يلجأ الهمذاني كثيرًا إلى تضمين مقاماته آيات من القرآن الكريم، ونصوصًا من الحديث الشريف، إلى جانب الأمثال، والشعر العربي، للتدليل على عمق ثقافته، ومعرفته وإطلاعه الواسعين.

---

[1] . محمد عبده، مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني وشرحها، المقامة الدينارية، ص٢٢٤.

[2] . المقامة الوعظية، ص١٢٠.

ثانياً: الحياة السياسية في عصر الهمذاني:

إن القول بقدرة الواقع على ترتيب أولوياتنا ووضع أجندتنا الحياتية والعقلية صحيح إلى حدٍ ما، فلكل زمان عقله، ولكل عصر لغته، ورجاله، وتحدياته، وطرق تعبيره، ووسائل إيضاحه.

هذا الكلام ينطبق كثيرًا على العصر الذي عاش فيه بديع الزمان الهمذاني، ونقصد به القرن الرابع الهجري أو المائة الثالثة من قيام الدولة العباسية، حيث مال معظم دارسي الأدب ومؤرخيه إلى القول "إن دخول البويهيين بغداد العام٣٣٤هـ بمثابة بدء ذلك القرن المضطرب والمتناقض والمتشابك"[١] وهو قرن شائك حقًا، فقد أدت الصراعات المذهبية والعقدية، والاحتقانات الاجتماعية، والخلافات السياسية، إلى تصدع كبير لم يصب المؤسسة السياسية فقط، بل تعداها إلى البنى الاجتماعية والاقتصادية، إذ فقدت مؤسسة الخلافة العباسية دورها القيادي تمامًا، وسلمت أمرها للمتغلبين من الأتراك والفرس والأكراد، وهذا ما سنوضحه بالتفصيل في هذه الجزئية من المبحث.

فإذا كان الهمذاني قد ولد العام ٣٥٨هـ، أي في العام ٩٦٩م[٢]، فإنه يمكن الاستنتاج أنه ولد في عصر الخليفة العباسي المطيع (٩٤٦ . ٩٧٤م) وأنه مات في عهد الخليفة القادر (٩٩١ . ١٠٣١م)[٣] ذلك أن الهمذاني مات عن أربعين سنة، أي في العام ١٠٠٧م.[٤]

ولم يكن للخليفة المطيع ومن ثم الطائع وبعد ذلك القادر من السلطة إلا الاسم، إذ إن عضد الدولة البويهي الذي يعد من أعظم أمراء بني بويه بل كان ألمع أمراء عصره على الإطلاق"[٥] كان هو الآمر الناهي، وأنشأ إمبراطورية قاربت في اتساعها ما كان لهارون الرشيد.

وليس أدل على ما أصاب الخلافة العباسية وبغداد ذاتها مما حصل في اليوم الذي بويع فيه المطيع خليفة للمسلمين، ففي كانون الثاني من العام ٩٤٦م . أي قبل مولد بديع الزمان بعشرين سنة – أمر معز الدولة البويهي بسمل عيني الخليفة المستكفي، ومن ثم بايع المطيع، لكن وعلى عكس المتوقع، باعتبار الخليفة العباسي سنيًا، أقيمت شعائر الشيعة، وأخصها إعلان المناحة في عاشوراء حدادًا على مقتل الحسين، والاحتفال البهيج بعيد الغدير تذكارًا لما تذهب إليه الشيعة من

---

[١] . د. أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، القاهرة، دار المعارف، ١٩٥٤م ، ص٢١٧.

[٢] . حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، ط٣، بيروت، المطبعة البوليسية، ١٩٦٠م ، ص٧٣٦.

[٣] . د. فيليب حتي، وآخرون، تاريخ العرب، ط٩، بيروت، دار عتدور للطباعة والنشر، ١٩٩٤م، ص٥٤٩.

[٤] . حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، ص٧٣٦.

[٥] . د. فيليب حتي، تاريخ العرب،ص٥٤٧.

أن النبي ﷺ اختار عليًا خليفة له عند غدير خم.[1] وهذا يعني أن ا لخلافة العباسية السنية لم تعد كذلك ابتداءً من ذلك التاريخ، بل وأكثر من ذلك، فقد أطلق الحكام الجدد على أنفسهم أسماء الملوك والسلاطين، وذُكر أن عضد الدولة بالذات هو أول من اتخذ لقب شاهنشاه في الإسلام.[2]

حَريٌّ بنا أن ننتبه هنا إلى كثرة انتشار الألقاب الطنانة الرنانة في هذا العصر، فالخليفة يحمل عددًا من الألقاب التي لا تنطبق على الواقع، وكذلك الحكام الجدد، فاللقب شاهنشاه، مثلًا، كان لا يعني شيئًا بتجاور ثلاثة خلفاء في العالم الإسلامي حينذاك، كان الشكل في هذا العصر أهم من المعنى بكثير، وهو ما سنلحظه في الأدب أيضًا.

كانت بغداد رهينة بيد حكام شيعة أقوياء، حولوا فيها الخلفاء إلى مجرد أُلعوبة يستمدون منهم شرعية ما، أو كانوا يستعملونهم أمام الجماهير كحماة للدين ليس إلا، ولكن هذه الذريعة كانت تسقط تمامًا عندما تصطدم المصالح، إلا أن منصب الخليفة ظل منصبًا رمزيًا له سطوة كبيرة ومهمة، فهذا عضد الدولة، على ما فيه من قوة وأبهة وسيطرة، يقوم في العام ٩٨٠م بتزويج ابنته للخليفة الطائع، ومن ثم يتزوج ابنته أيضًا،[3] آملا من وراء ذلك أن تؤول الخلافة إليه في نهاية الأمر.

هذه هي درجة الهوان التي وصلت إليها الخلافة في بغداد، ولهذا السبب قامت دول عدة مجاورة لبغداد، مستقلة أو تدين لها بالولاء الاسمي من أجل الشرعية أو القبول الجماهيري، ففي الوقت الذي كان فيه الخليفة لا يخرج من قصره، ولا يستطيع تحريك جندي واحد، كانت مدن كثيرة وأمراء كُثر يدعون له على المنابر، ويضعون اسمه على النقد.

وقد كان هناك العديد من الدول التي كانت تتنازع فيما بينها ويفني بعضها بعضًا، وهي:

---

[1] . غدير خم بين مكة والمدينة تذهب الشيعة إلى أن النبي . صلى الله عليه وسلم . قال عنده "من كنت مولاه فعلي مولاه" ابن سعد، أبو عبد الله محمد بن سعد، كتاب الطبقات الكبرى، ج٥، بيروت، ١٩٥٧م، ص٢٣٥.

[2] . د. فيليب حتي، تاريخ العرب، ص٥٤٨. وشاهنشاه فارسية تعني ملك الملوك اتباعاً للقب الملكي الإيراني القديم.

[3] . السيوطي، جلال الدين، تاريخ الخلفاء، ط٤، القاهرة، ١٩٨٤م، ص١٨٦.

***الدولة المروانية :**

ومقرها الأندلس، وكانت في أوج مجدها، فقد كان على رأسها الحكم بن عبد الرحمن الناصر ٣٥٠ . ٣٦٦هـ ،[١] وبما إن هذه الدولة كانت امتدادًا وفرعًا للبيت الأموي في المشرق الذي انهدم بفعل الثورة العباسية، فإن الجدل على الشرعية والحكم كان مستعرًا بين الخلافة العباسية – حتى بعد أن صارت اسمية –وهذه الدولة.

***الدولة الفاطمية:**

ومقرها مصر، إذ استولى الفاطميون – القادمون من المغرب –على مصر سنة ٣٥٧هـ، أي قبل سنة من ميلاد" الهمذاني" ومن مشاهير هذه الدولة" :العزيز بالله "المتوفى سنة ٣٨٦هـ " والحاكم بأمر الله "الذي اعتلى سدة الحكم في السنة ذاتها.[٢]

وليس بخافٍ على كل دارس للتاريخ ما كان بين البيت العباسي والبيت الفاطمي من جدال وتنافس على كل شيء: السيادة، وامتلاك الأرض، والشرعية، والقرب من العترة النبوية. ومن الغريب حقًا ألّا تنشأ علاقة ودٍّ وجوار بين الفاطميين والبويهيين على الرغم من تشيعهما، فما حصل كان عكس ذلك تمامًا، إذ اصطدمت الدولتان عسكريًا على أرض فلسطين عدة مرات.[٣]

الدولة السامانية:

وقد بسطت نفوذها في خراسان وتركستان، وكانت حاضرتها مدينة بخارى وقد ولي أمرها عشرة ملوك ما بين قيامها واندثارها ٢٦١هـ إلى ٣٨٩هـ اشتهر منهم منصور بن نوح الذي ولي ما بين (٣٥٠ . ٣٦٦هـ) وابنه نوح بن منصور الذي وُلي في الفترة ما بين (٣٦٦ . ٣٨٧هـ) وكان هؤلاء شيعة يميلون إلى قوميتهم الفارسية، وشجعوا الأدب والفن الفارسيين، وعاصرهم الهمذاني . وقد قضى على هذه الدولة الغزنويون.[٤]

---

[١] . جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، المجلد الأول، ص٥٣٧.

[٢] . المرجع السابق، ص٢٤٠.

[٣] . حسن إبراهيم حسن ، الفاطميون في مصر، ط٣، القاهرة، ١٩٨٧م، ص١٥٦.

[٤] . جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، المجلد الأول، ص٥٣٦.

***الدولة الغزنوية :**

ومقرها غزنة، أقامها ملوك أتراك، أشهرهم محمود الغزنوي الذي حكم ما بين (٣٨٨ . ٤٢١هـ) وهو من فتح أقسامًا من الهند، وكذلك أخذ بخارى من السامانيين، وأنهى حكمهم فيها، وامتد سلطانه إلى أفغانستان وتركستان وخراسان وطبرستان وسجستان. وقد اصطدم هذا السلطان – وهو سني – ببني بويه، وأخذ منهم الري وأصبهان، وقد اعترف أيضًا، بالخليفة القادر، ودعا له على المنابر. ونلحظ هنا اضطراب الدول، وسرعة تكونها واندثارها، وكثرة الحروب فيما بينها، وتنازع الشرعية على الخليفة العباسي، فالسلطان محمود يعترف بالقادر خليفة، فيما الخليفة نفسه أسير لدى البويهيين في بغداد.

***الدولة الحمدانية :**

وقامت بين النهرين وحلب، أسسها عرب على المذهب الشيعي، حكم منهم أربعة في الموصل وخمسة في حلب، هاجمهم البويهيون سنة٣٨٠هـ، وأخذوا منهم الموصل، ثم استولى الفاطميون على حلب سنة٣٩٤هـ، أي قبل موت بديع الزمان بأربع سنوات تمامًا.

***الدولة الزيارية :**

ومقرها في جرجان بطبرستان، أقامها فرس يدينون بالمذهب الشيعي، وقد استمرت ما بين العامين(٣١٦هـ . ٤٣٤هـ)، وكان من أشهر أمرائها شمس المعالي قابوس بن وشكمير الذي حكم ما بين (٣٦٦هـ . ٤٠٣هـ)[١]

***الدولة البويهية :**

وقد تغلب البويهيون على الخلافة العباسية، وجعلوها بين أيديهم كما ذكرنا من قبل. وامتدت دولتهم حتى شملت العراق وفارس وخراسان، وكان أعظم ملوكهم – كما ذكر سابقًا – عضد الدولة الذي توفي في العام ٣٧٢هـ، وخلفه ابنه شرف الدولة، ومن ثم بهاء الدولة الذي توفي في العام ٤٠٣هـ، أي بعد موت الهمذاني بخمسة أعوام فقط.[٢]

---

[١] . جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، المجلد الأول ، ص٥٣٥.

[٢] . المرجع السابق، ص٥٣٣.

يمكن القول والحالة هذه إن هناك ثلاث دول متجاورة كانت تتنازع فيما بينها، بحكم الجيرة الجغرافية مرة، وبحكم الخلاف العقدي مرة أخرى، وأثرت على بديع الزمان بشكل مباشر، إذ إنها حددت اتجاهاته وأفكاره وطريقة عيشه، أما الدولة الأولى فهي الدولة البويهية التي شهد" الهمذاني " مجدها وقوتها، ثم الدولة السامانية التي شهد الرجل نهايتها واندثارها على يد الغزنويين، وأخيرًا دولة الغزنويين ذاتها التي عاش في كنفها حتى آخر أيامه في مدينة هرات أو هيرات، وهي تقع الآن شمال أفغانستان.[1]

ولنضع الملاحظات التالية على سيرة" الهمذاني "من خلال العرض السابق:

أولًا: أنفق ثماني عشرة سنة متنقلًا بين الري وجرجان ونيسابور وعدد من البلاد داخل خراسان حتى استقر في" سجستان"، ثم يستقر أخيرًا في هرات، ولندلل على ذلك بهذا الجدول مستعينين بالتواريخ ذات العلاقة:

البلد	همذان	الري	نيسابور	بلاد في خراسان	سجستان	هراة
المدة	سنتان	سنتان	سنة	٦سنوات	سنتان	٧سنوات

إن هذا التنقل السريع والمضطرب والغامض في بعض الأحيان يشير إلى اضطراب الأحوال السياسية وتغير الولاءات وتفشي المؤامرات والدسائس، ويبدو أن الهمذاني كان يختار أسهل الحلول، أي الفرار والغياب.

ثانيًا: سرعة وقوع الجفاء أو النفرة من الحاكم أو الرئيس الذي ينزل الهمذاني بساحته، وهذا يدل على أمر آخر غير ذلك الذي أشرنا إليه في النقطة السابقة، ألا وهو أن الهمذاني قد يكون حساسًا من كل شيء، سريع الغضب والانفعال، لا يرغب في أن يكون تابعًا أو شخصًا من الحاشية، ويبدو أنه كان مستقل الرأي، قوي الشخصية، الأمر الذي يجعل من العلاقة مع الحاكم – حتى ولو كان مضيفًا – أمرًا بالغ الصعوبة. ويدل ذلك، أيضًا، على أن الهمذاني لم يكن صاحب ولاءات سياسية تمنعه من التنقل بين الدول المتحاربة، فهو ينتقل من الدولة السامانية إلى الغزنوية بهدوء، ويرضى أن يمدح السلطان محمود الغزنوي العدو الألد للدولة البويهية.

[1] . شوقي ضيف، المقامة، ص١٥،١٤.

ثالثًا: ويبدو أن للرجل سمعة طيبة بوصفه عالمًا لغويًا وشاعرًا وناثرًا ممتازًا رفيع المستوى، إذ لم يكن يجد صعوبة في أن يحل ضيفًا معززًا مكرمًا على بلاط الحاكم – تجدر ملاحظة أن الأمراء في ذلك الوقت كانوا يتسابقون على استضافة العلماء والأدباء ليجعلوا من بلاطهم شبيهًا بالبلاط العباسي الذي اختفى.

رابعًا: من الواضح أن هروب الهمذاني إلى الشرق القصي والبعيد عن حواضر الإسلام ذات السمعة يعني أنه – ضمن أسباب أخرى – كان يرغب في الراحة والهدوء، ويدل على ذلك أنه أرسل لوالده وعائلته أن يلحقوا به، وكأنه وجد ضالته أو جنته التي حلم بها. ويقول مؤرخو حياته إنه اقتنى عقارًا ومزارع، ما يدل على الرغبة في الاستقرار وعدم التنقل. ويمكن القول إن هذا الرجل الذي عاش في عصر مضطرب، بل شديد الاضطراب، رغب جدًا في أن يقضي حياة هادئة بعيدًا عن كل الصراعات.

خامسًا: إن رجلًا مرتحلًا طيلة حياته بهذه الطريقة سيكون أول اهتماماته تأمين لقمة العيش أولا، أي البحث عن المال، فإذا عرفنا أن الحروب سبب من أسباب الإفقار، وسبب من أسباب انتشار الجريمة والرذيلة وانعدام الأخلاق وتدني السلوك، فإن الهمذاني قد خبر كل هذه التجارب – يدل على ذلك وصفه أساليب ذوي المهن البسيطة ولغة السوقة، وذكره أساليب اللصوص وغيرهم في مقاماته. لكن وعلى رغم الاضطراب السياسي والاجتماعي في عصر الهمذاني – يمكن القول إن بضاعة الأدب كانت بضاعة رائجة، وأهلها وشيوخها مدعوون ومحتفى بهم، ذلك أن البلاط العباسي الباهر الذي اختفى منذ زمن شكّل السقف والذائقة لكل السلاطين والأمراء الذين ظهروا من بعده، كان الكل يريد تقليد المثال، حتى أصغر رئيس في أبعد مدينة من العالم الإسلامي في ذلك الوقت.

ثالثًا: الحياة الاجتماعية والاقتصادية في عصر الهمذاني:

إن رسم صورة حية نابضة للحياة الاجتماعية والاقتصادية التي عاش فيها الهمذاني سيعطي بلا شك الخلفية الحقيقية التي استقى منها هذا المبدع صوره وموضوعاته، وهي أيضًا، ما دفعه إلى ترتيب أولوياته، فالأدب في النهاية بلغته وأسلوبه ابن مكانه وزمانه.

إن العصر الذي عاش فيه الهمذاني كان عصر انحطاط القيم، وانهيار السقوف الأخلاقية، وذلك راجع إلى الاختلاط، واختلاف الشعوب، وصراع المذاهب، وسرعة زوال الدول ونشوئها. وإذا كان صحيحًا أن لكل عصر عقلا وذائقة وسلوكًا، فإن ذائقة القرن الرابع الهجري "العاشر الميلادي" كانت ذائقة منخفضة، ونستدل على ذلك بما يلي:

أولًا: كان لتغلب العناصر التركية والفارسية وانحسار العنصر العربي – بما يحمل أو يدعي من فضائل أخلاقية –أكبر الأثر في إدخال عادات وتقاليد لم تكن مألوفة، فإذا عرفنا أن تلك العناصر هي الحاكمة، فإن سلوكها سيعم وينتشر ويعد هو السلوك الحميد، فقد ألف المجتمع البويهي – الذي عاش في كنفه الهمذاني المجون والخمر والغناء، ذلك أن السلطان لم يكن يعاقب عليها.[1] يضاف إلى ذلك انقسام هذا المجتمع طبقيًا إلى ثلاث طبقات، أولاها: ذوو السلطان من أمراء وولاة وكبار الموظفين، وهم طبقة مترفة، قام غناها على الضرائب الكثيرة التي تصب في خزائنها، وكذلك من الموارد التي كانت تحصل عليها بسبب الحروب – يجدر التذكير هنا بأن البويهيين توسعوا في كل الاتجاهات طيلة مئة عام. وينقل إلينا شوقي ضيف "في مؤلفه عصر الدول والإمارات صورًا باذخة وباهرة عن قصور هؤلاء وملابسهم وطرق معيشتهم، فملابسهم كانت موشاة بالذهب المنسوج على شكل أزهار الربيع التي يفوح منها العنبر والطيب، أما بيوتهم من الداخل فقد غشيت سقوفها بالساج، وزينت تعاريجها بالأبنوس والعاج مع أروقة وأبهاء وأواوين مفروشة بالطنافس والأبسطة، ومقاعد مموهة بالذهب ومطارح محشوة بريش العصافير الهندية، وتنضح البيوت برائحة العطر والمسك والعنبر والعود[2]"

أما أكل هذه الطبقة ومراسم الطعام، فقد بلغا حدًا من التعقيد والبروتوكول يستوقف الباحث، إذ كانوا يضيفون إلى طعامهم أنواع الطيب، وماء الورد، والتفاح، وحب الرمان، والزعفران، وحين يرفع الطعام، يمسحون أيديهم بمناديل ألين من القز وأنعم من الخز، ثم تزين المائدة بالجوز واللوز المقشورين وأنواع الحلوى المعطرة وأنواع الفواكه والأزهار والأنوار"[3]

---

[1] . شوقي ضيف، عصر الدول والإمارات، مصر، دار المعارف، ١٩٥٨م، ص٢٥١.

[2] . ابن خلدون، المقدمة، بيروت، دار الكتاب العربي، ١٩٦٧م، ص١٧٠.

[3] . شوقي ضيف، عصر الدول والإمارات، ص٢٥٦ : ابن خلدون، المقدمة، ص١٤٤.

وكان لمجال الشرب بين أفراد هذه الطبقة شأن كبير، فقد حدثنا التاريخ عن مجالس عز الدولة البويهي ووزيره المهلبي، وكذلك عضد الدولة –وهو أعظمهم– ، وتميزت هذه المجالس – بما فيها من مجون – بحضور كبار الفقهاء والقضاة الذين كانوا يطرحون مظاهر الوقار، وينخرطون في الغناء والشرب بكؤوس من ذهب، وُذكر أنهم كانوا ينقعون لِحاهم في هذه الكؤوس المملوءة حتى تتشرب أكثره، ويرش بعضهم بعضًا به، وكان الرقص يأخذ منهم كل مأخذ إلى الصباح، عندها فقط يعودون لعاداتهم في التوقر والتحفظ"[١]

ويحكى عن عز الدولة بختيار بن معز الدولة أنه كان يقضي معظم وقته في الصيد والأكل والشرب والسماع واللهو واللعب بالنرد"[٢]

ومن الجدير ذكره أن الهمذاني كتب مقامة كاملة عن فساد القضاة بالذات في العهد البويهي، ومن المؤكد أن صورة القاضي الذي يسكر في الليل ويتوقر في الصباح كانت في ذهنه.

كانت تلك ملامح من أحوال الطبقة المترفة التي تأتي على رأس الهرم الاجتماعي، أما الطبقة السفلى في المجتمع البويهي فكانت طبقة العامة التي كان نصيبها من الترف والنعيم قليلا، وقد عانت غالبيتها من الفقر والضنك لكثرة الضرائب التي كانت تجبى منها، ولقلة ما يعود عليها من الكسب، وقد صارت هذه الطبقة، أحيانًا، إلى البؤس الشديد بسبب قلة مواردها، ولهذا كثر فيها العيارون والشطار، وهم الذين أحسوا الفارق الكبير بين حياتهم وحياة الطبقة العليا التي يرونها تتمرغ في أعطاف النعيم والترف والبذخ، وقد أدى هذا الفارق الكبير إلى أن يقوم الفقراء بإحراق بغداد العام ٣٦٤هـ) أي بعد ميلاد الهمذاني بست سنوات، ولم يكتف هؤلاء بذلك، بل إنهم شكلوا من بينهم عصابات كانت تأخذ ضرائب من أسواق بغداد نفسها، وسمّى زعماء هذه العصابات أنفسهم قوّادًا، ولهذا فإن أفراد هذه الطبقة اضطروا إلى سلوك طرق مختلفة لكسب قوتهم، تراوحت بين السرقة والنهب وانتهاج أساليب غير كريمة للعيش، ومنهم من ترك كل ذلك واتجه إلى الانقطاع للعبادة والتصوف"[٣]

---

[١] . ابن خلكان، وفيات الأعيان، ج٣، القاهرة، دار الطباعة المصرية،١٩٧٥م، ص٣٦٦.

[٢] . شوقي ضيف، عصر الدول والإمارات، ص٢٥٥، وأيضًا : مسكويه، تجارب الأمم، ج٦، مطبعة شركة التمدن الصناعية، ١٩٣٤م، ص٣٨٦.

[٣] . محمود غناوي الزهيري، الأدب في ظل بني بويه، ط١ ، مصر، مطبعة الأمانة،١٩٤٩م، ص٣٦.

مظاهر الحياة هذه، بكل تفاصيلها، لقيت دعمًا من الطبقة السياسية الحاكمة البويهية، حتى إن عضد الدولة الذي أهمل الشريعة، وليس فقط بسبب كونه شيعيًا – فرض على الراقصات بفارس ضريبة"[1]

أما الطبقة الوسطى من الناس في ذلك المجتمع، فقد نعمت بالثروة وبالقدر الذي يجعل من حياتها هادئة دون اضطراب – شأن كل طبقة وسطى في كل مجتمع. يذكر هنا أن أهل الذمة عوملوا بتسامح منقطع النظير بسبب ما كانوا يدفعونه من جزية، وهي التي لم تكن تتجاوز ثلاثة دنانير لأصحاب الثراء"[2] وقد تسامح المجتمع البويهي والسلطة الحاكمة – إن لم يشجعا ذلك أصلًا – في مسألة الاحتفالات بالأعياد، فقد كان المجتمع –على اختلاف طبقاته – يشارك في جميع الأعياد والمناسبات الدينية لكل الأديان، الإسلامية والفارسية والمسيحية، ولكن أعياد الفرس كانت تحظى باهتمام كبير، إذ كانت بغداد تتزين وتشعل النيران في السفن والزوارق بدجلة، وتخرج العامة للفرجة وبأيديهم الشموع[3] وتجدر الإشارة إلى أن الدويلات التي ذكرناها في المبحث السابق شجعت كل ما هو فارسي، ثقافة ولغة وحضارة، وكأن ذلك كان نوعًا من الشعور القومي أو استيقاظ الاهتمام بالهوية الفارسية، وسنشير إلى ذلك أيضًا.

وقد وجدت حياة المجون، وانخفاض السقوف الأخلاقية، والتهتك المدعوم رسميًا، من يعبر عنها شعرًا كما في شعر السَّلامي وصريع الدلاء[4] وغيرهما. ولكن ذلك لم يمنع – في الوقت ذاته – أن يشهد هذا العصر أيضًا ثمرات ناضجة ومهمة في الأدب والفن والعلوم الفقهية، ويكفي أن نشير إلى السبكي الذي وضع كتاب طبقات الشافعية، وابن خلكان الذي وضع وفيات الأعيان، وغيرهما كثير.

---

[1] . آدم متز، الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري، ج٢ ، ترجمة محمد عبد الهادي أبو ريدة، ط٤، بيروت، دار الكتاب العربي، ١٩٦٧م، ص١٤١.

[2] . المرجع السابق، ص١٤٢.

[3] . نفسه، ص١٤٥.

[4] . السلامي هو أبو الحسن محمد بن عبد الله من ولد الوليد بن الوليد بن المغيرة المخزومي، وسمي السلامي نسبة إلى دار السلام، ولد العام ٣٣٨ هـ، مدح الصاحب بن عباد وعضد الدولة وتوفي سنة٣٩٣هـ. وصريع الدلاء هو أبو الحسن علي بن عبد الواحد، عرف أيضًا بقتيل الغواني، اشتهر بمجونه وتوفي العام٤١٢هـ .للاستزادة : جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، المجلد الأول، ص٥٦٤، ٥٦٨.

ثانيًا: في وصف نادر للشخص الظريف، أي المقبول اجتماعيًا في القرن العاشر – عصر الهمذاني – يكتب الوّشاء في مؤلفه الذي سماه كتاب الموشّى[١] وصفًا شاملًا ودقيقًا للسلوك المقبول والمطلوب في المجالس، فيقول عنه إنه: "يتحلى بالأدب الجم والمروءة والظرف، يتجنب المزاح، ويرغب في صحبة الأخيار من أهل الصلاح والإيمان، يكره الكذب ويفضل الصدق، وينفذ المواعيد، ويكتم السر، ويرتدي اللباس الحسن غير القذر الرث، ويكثر من الضحك والكلام عند حضور المائدة، يصغر اللقمة، ولا يعجل في مضغ الطعام، ولا يلطع أصابعه، ويتجنب الثوم والبصل، ولا يستعمل مسواك الأسنان في الخلاء والحمام ومحفل الناس وقارعة الطريق[٢]"

إن هذا الوصف النموذجي للمقبول اجتماعيًا يتقاطع مع ما عرف عن الهمذاني نفسه عند الكلام عنه من جانبه الشخصي. إن إيرادنا هذا الوصف للسلوك الاجتماعي المقبول يأتي للتدليل على تعقيد الحياة الاجتماعية، أولًا، وللتذكير بالسقف الأعلى للسلوك الحسن، ثانيًا بكلمات أخرى: إن الكتابة عن السلوك المطلوب تعني إما غيابه أو تأكيده.

ثالثًا: إذا كانت كثرة الحمّامات واتخاذ الأرقاء والعبيد وانتشار الجواري اللواتي قيل فيهن: "إنه لم يبتل الناس ببلية أعظم منهن، كما يقول الوشاء أيضًا، معيارًا على مستوى الحياة في ذلك القرن، فإن من الصحيح القول إن ذلك كان في أوجه وذروته. أما أنواع اللهو التي كانت سائدة فيمكن إجمالها كالآتي: الشطرنج[٣] وهي من الألعاب المنزلية، وكذلك النرد، وكذلك كانت هناك ألعاب خارج المنزل كالرماية، والجوكان[٤]، والصولجان، ولعب السيف والترس، والجريد، وسباق الخيل، وكذلك لعبة الطبطاب[٥]، وهي خشبة عريضة يلعب بها – بما يشبه لعبة التنس– ، وقد شاعت في

---

[١] . الوشاء هو :أبو الطيب محمد بن أحمد بن إسحاق الأعرابي الوشاء، أحد الأدباء الظرفاء، صنف كتبًا في الأشعار والأخبار، ذكر له منها ابن النديم في" الفهرست٢٠ مؤلفًا لم يصل إلينا منها سوى كتابين هما :الموشى، وفيه وصف للأزياء التي كانت شائعة في القرن الرابع الهجري، ووصف لأحوال الناس وأسلوب حياتهم في ذلك العصر . والكتاب الثاني هو" : تفريج المهج وسبب الوصول إلى الفرج ."وقد ذكرت أخبار الوشاء في كتاب "طبقات الأدباء "لابن العميد،ص٢٣.

[٢] . فيليب حتي، تاريخ العرب، ص٤٠٤، ٤٠٥

[٣] . الشطرنج لفظة مأخوذة من السنسكريتية، وهي لعبة من أصل هندي، وقد ذكرها المسعودي: أبو الحسن علي بن الحسين، في كتابه: مروج الذهب ومعادن الجوهر، ج٩، القاهرة،١٩٥٨م، ص١٥٩.

[٤] . من الفارسية ومعناها العصا المعقوفة، المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، ج٩ ، ص٧٢.

[٥] . المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، ج٨، ص٢٩٦.

ذلك القرن عادة تربية البزاة والبواشق – تأثرًا بتقاليد فارس[1] –، وكذلك تربية الحيوانات المتوحشة كالأسود والنمور والأفاعي السامة[2] وخلاصة القول من هذا كله أن القرن الرابع الهجري أو العاشر الميلادي الذي عاش فيه بديع الزمان "كان يتصف بما يلي:

أ – كان مجتمعًا طبقيًا فيه فوارق واضحة.

ب – كان مجتمعًا لا يملك مرجعيات أخلاقية واضحة.

ج – كان مجتمعًا يهتم بالمظاهر، مزدوج المعايير، له ظاهر وباطن.

د – كان مجتمعًا متعدد الثقافات، والأعراق، والعقائد، واللغات، أيضًا، حتى أصبحت اللغة الفارسية لغة رسمية معترفًا بها ويؤلَّف بها وكان مجتمعًا غير آمن بسبب الحروب والثورات وتقلب الدول ومزاج الحكام، وكان عضد الدولة ومن خلفه أيضًا – ينكل بوزرائه أو من يغضب عليهم ويصادر أموالهم، كما فعل بوزيره المهلبي نفسه[3]

وكان مجتمعًا يولي أهمية واحترامًا للمثقف باعتباره قادرًا على إضفاء الشرعية العَقدية أو الثقافية لذوي الأمر، فيما كان على المثقف في المقابل أن يسير على حد السكين حتى لا يُغضِب ولا يَغضب.

إن وضع المرأة في ذلك العصر شهد تناقضًا شديدًا في أهميته، ففي الوقت الذي تقدم فيه وضع الجارية تراجع وضع المرأة الحرة[4]

رابعًا: أما بالنسبة للحياة الاقتصادية في ذلك القرن، فيمكن القول إنها كانت مزدهرة ازدهارًا نستغرب معه انتشار الفقر بين أوساط الطبقة السفلى، ولكن ذلك دليل على سطوة الحاكم واعتباره المال العام جزءًا من ماله الخاص. لقد استطاع التجار المسلمون أن ينشئوا شبكة تجارة عالمية

---

١ . ابن خلكان، وفيات الأعيان، ج٢ ، ص١٧٢، ومن أوائل الذين أشاروا إلى هذا الموضوع، أيضًا، أسامة بن منقذ في كتابه" الاعتبار "الذي نشر أول مرة عام١٩٣٠م، في برنستون، ثم أعيد تحقيقه في مصر العام١٩٨٤م بشروحات وافية للمعاني والإشارات.

٢ . ابن خلكان، وفيات الأعيان، ص١٧٤.

٣ . شوقي ضيف، عصر الدول والإمارات، ص٢٣٤.

٤ . اعتدال أبو درويش، صورة المرأة في شعر البلاط البويهي، رسالة ماجستير، مخطوطة، قدمت لجامعة اليرموك في . كانون الثاني من العام١٩٨٨م.

وصلوا فيها إلى الصين شرقًا، وكانت مرافئ بغداد والبصرة والقاهرة والإسكندرية مراكز مهمة للتجارة البرية والبحرية، وكانت أساسَ التجارة مادة الحرير التي كانوا يجلبونها من الصين _ إلى آسيا، ومن ثم إلى الغرب، وقد سلكت هذه التجارة طريقًا يدعى طريق الحرير الذي يمر بمدينة سمرقند وتركستان وأعالي بلاد فارس"[١]

وتحدثنا كتب التاريخ عن ملايين عدة من الدنانير المصادرات التي كان ينفذها الخلفاء بحق تجار أغنياء كانت تصل ثرواتهم في بعض الأحيان، ولعل في قصة" عضد الدولة مع وزيره المهلبي دليلًا على ذلك، وقد حدث الإصطخري في كتابه المسالك والممالك عن بعض تجار البحر أن ثروته بلغت أكثر من أربعة ملايين دينار. والأمر ينطبق على الصناعة، فقد تركزت صناعة السجاد والنسيج الموشى للتعليق على الجدران في آسيا الغربية، وكذلك القطن والمنسوجات الصوفية والديباج والأطلس والأثاث وأواني المطبخ، وقد تركزت هذه الصناعات في فارس والعراق[٢] وقد اشتهرت خراسان بأغطية الفرش والستائر وأغطية المقاعد والمساند، واختصت بخارى بسجادها الفاخر. وقد أورد المقدسي وابن حوقل وياقوت الحموي في مؤلفاتهم لائحة الصادرات لكل مدينة بمفردها من مدن خراسان وفارس وما وراء النهر، وهو دليل على نمو الصناعة وتقدمها[٣]، ومن تلك الصناعات: الصابون والبُسط وقناديل النحاس والآنية المصفحة وعباءات اللباد والفرو والعنبر والعسل والبواشق والمقصات والإبر والسكاكين والسيوف والقِسيّ والموائد والمقاعد والشمعدانات والمزهريات والفخار، وتجدر الإشارة، أيضًا، إلى صناعة الورق التي دخلت أواسط القرن الثامن الميلادي من الصين عن طريق سمرقند، وقد اشتهرت المدينة بما تصنعه من ورق يعد منقطع النظير، وقد افتتح أول معمل لهذه الصناعة في المدينة المذكورة في حدود عام ٩٠٠ميلادية[٤]

---

[١] . الاصطخري، أبو اسحق إبراهيم بن محمد الفارسي المسالك والممالك، ليدن، ١٩٧٢م، ص١٢٧، ص١٣٩.

[٢] . فيليب حتي، تاريخ العرب، ص٤١٣.

[٣] . نفسه، ص٤١٤.

[٤] . فيليب حتي، تاريخ العرب، ص٤١٥.

وقد اشتهرت خراسان بالرخام والزئبق والياقوت واللازورد، واشتهرت كرمان بالرصاص والفضة، ونيسابور بالفيروز، وتبريز بالصلصال والرخام، وأصبهان بالإثمد والكحل، وبلاد الكرج على جنوب البحر الأسود وغربه بالنفط"[١]

وما يقال عن الصناعة يقال عن الزراعة، فقد اهتم بها الخلفاء العباسيون، وقلدهم في ذلك المتغلبون من الأمراء الأتراك والفرس، فقد شقوا قنوات جديدة، وقد ذكر المسعودي أن الرشيد فكر بشق قناة تربط البحر الأحمر بالأبيض – قبل دليسبس بألف سنة.[٢] يذكر هنا أن العرب كانوا ينظرون باحتقار إلى الزراعة، ولم يشتغلوا بها، فيما قامت بذلك عناصر أخرى، وكانت أهم غلال العراق :الشعير والحنطة والتمر والسمسم والقطن والقنب، وكذلك الجوز والبرتقال والباذنجان وقصب السكر والترمس وأنواع الزهور المختلفة. وقد نافست خراسان العراق في ميدان الإنتاج الزراعي، خصوصًا سجستان، ووصفت خراسان بأنها المملكة بأسرها، أما بخارى فقد كانت جنة حقيقية في أيام السامانيين – الذين عاش الهمذاني في كنفهم ردحًا طويلًا من الزمن–، إذ يقع وادي الصُّغْد بين سمرقند وبخارى، وهذا الوادي يعد من جنات الأرض الأربع والثلاث الأخرى هي شِعب بوان في فارس، وبساتين الأبَلة الممتدة من البصرة إلى الجنوب الشرقي، وغوطة دمشق[٣] وقد زرعت في هذا الوادي أنواع الفاكهة والخضراوات وكذلك الزهور، الأمر الذي أدى إلى صناعة العطور في فيروز أباد في فارس، وكذلك نيسابور[٤].

إن العرض السابق يشير إلى ما يلي:

١. كان العالم الإسلامي مفتوحًا ومتنوعًا، ويشكل قلب العالم المتحضر، إذ كانت تصل إليه أفضل أنواع المنتوجات وأجودها، وكان في الوقت ذاته قادرًا على تصدير مثيلاتها إلى الخارج.

٢. لعب العالم الإسلامي دائمًا مركز اتصالات العالم، ويعني ذلك التلاقح الفكري والثقافي والمادي، وكان المُسْلم –بغض النظر عن قوميته –على اطلاع كافٍ بما حوله.

---

[١] . فيليب حتي، تاريخ العرب، ص٤١٧.

[٢] . المسعودي، أبو الحسن علي بن الحسين بن علي، التنبيه والإشراف، ج٤،١٩٧٤م ، ص٩٨.

[٣] . فيليب حتي، تاريخ العرب، ص٤١٩.

[٤] . المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

٣. لقد كان المجتمع الإسلامي نشيطًا وفاعلًا ولم يتكاسل في النهوض الحضاري بكل جوانبه، وهذه النقطة مهمة في بحثنا، ذلك أن النشاط يعني التدافع والتنافس، الأمر الذي يعكسه– وعكسه بالفعل –الأدب وغيره من الفنون النخبوية.

هذا العالم، وبالتالي المجتمع، وإن كان مجتمعًا إقطاعيًا حربيًا، أنتج –إضافة إلى الفنون المختلفة – مآثر زراعية وصناعية وفتوحات تجارية تحسب له.

وعليه، فإن الهمذاني عاش في عصر متحرك وفاعل ونشيط على رغم كل ما شهده هذا العصر من انهيارات على المستوى السياسي والأخلاقي والاجتماعي، وهو ما نلمسه في مقاماته التي سجل فيها ذلك النشاط وتلك الانهيارات.

رابعًا: الحياة الثقافية والفكرية في عصر الهمذاني:

كان القرن الرابع الهجري عصر ضعف الدولة العباسية وهوانها، وظهور دويلات متعددة متجاورة ومتحاربة على كل شيء تقريبًا: النفوذ والسلطة والمذهب والمرجعية وحتى الأولويات.

وكان ذلك دليل ضعف سياسي واضح – باستثناءات قليلة، خصوصًا فيما يتعلق بالدولة الغزنوية التي استمرت عمليًا في الفتوحات داخل القارة الهندية–، وتجدر الإشارة هنا إلى أن الحروب الصليبية بدأت مع نهاية هذا القرن، دلالة الدرجة القصوى من الضعف الذي شعرت به ممالك الفرنجة.

وعلى رغم من هذا الضعف الذي لحق بالعالم الإسلامي في هذا القرن، فإنه القرن الأخصب فكريًا وثقافيًا، وهو الأغنى بالإنجازات العقلية، وهو الأثرى في كمية النتاج النخبوي ونوعيته، وفيه اجتمع عشرات المئات من الأدباء والمفكرين والفلاسفة، ولم يحصل أن اجتمع في قرن من هؤلاء كما اجتمع في هذا القرن الذي" وهب لهم الحرية الكفيلة بأن يختار كل أديب نمط تفكيره وأسلوب حياته وطريقة التعبير عن نفسه"[١]

ولرسم صورة عن الحياة الثقافية والفكرية في هذا القرن نورد ما يلي:

---

[١]. د .أحلام الزعيم، قراءات في الأدب العباسي، الحركة النثرية، دمشق، مطبعة الاتحاد، ١٩٩٠. ١٩٩١م، ص٤١٥.

أولا: إن كثرة الدويلات، وتعدد السلاطين والملوك والأمراء، دفعا إلى استقطاب العلماء والأدباء – نجوم ذلك العصر وربما كل عصر–، وقد كان الدافع إلى ذلك رغبة أولئك الأمراء في إحاطة أنفسهم بتلك النخبة، أو لتجميل البلاط بهم، أو للدفاع عنهم، أو للهيبة والتجمل، أو للمنافسة مع بلاطٍ آخر، أو للعصبية المذهبية أو العَرقية، أو لكل ذلك مجتمعًا. وقد ساعد في ذلك استقلال تلك الدويلات بمواردها المالية، وعدم إرسالها إلى بغداد جزية ولا خراجًا، وبالتالي كان المال متاحًا وكثيرًا لمنحه لهؤلاء العلماء والأدباء والشعراء. إن التفرقة السياسية والمذهبية في القرن الرابع الهجري أدت فيما أدت إليه إلى رواج بضاعة الأدب والعلم – بكل مجالاتهما ومستوياتهما–، وفي ذلك يقول" مارون عبود" :"لقد كان هبوط الخلافة في القرن الرابع ارتفاعًا للأدب، فلولا هذه الحضارات التي تدفقت منها الأموال كالأنهار لم يبدع الهمذاني مقاماته التي كان لها أبعد الأثر في الأدب العربي.

إن عصرًا عُملتْ فيه" ألف ليلة وليلة"، أو قصة" عنترة"، لهو عصر يستحق أن يسمى زبدة الحقب، كما قال" أبو تمام في وقعة عمورية : ما رأيت عصرًا حفل بالأدب والعلماء والشعراء كهذا العصر، أليس هو عصر المتنبي، وابن العميد، وابن عباد، والخوارزمي، وبديع الزمان، والتوحيدي، والصابي، وابن فارس، وابن دريد، والشريف الرضي، وابن حجاج، والثعالبي، وأبي فراس، وكشاجم، والفارابي، والأصفهاني، والجوهري، والزوزني، والأشعري، والعكبري، والتهامي، وابن يوسف، وابن سينا، والمعري، والقالي، والجرجاني، والطبري، والمسعودي، والرازي، وابن النديم، وابن عبد ربه، وابن هاني، والنامي، والببغاء، والوأواء، وابن خالويه، وابن جني، وأبي علي الفارسي.

وما خلص إليه مارون عبود–في كتابه عن بديع الزمان فصّله الزيات في كتابه تاريخ الأدب العربي"إبان الدولة البويهية في العراق وفارس، والدولة السامانية، والدولة الغزنوية، والدولة الحمدانية، وما استقدمته كل دولة من العلماء والأدباء على النحو التالي:[1]

الدولة	من استقدمته من العلماء والأدباء
.الدولة البويهية	ابن العميد، الصاحب بن عباد، سابور بن أردشير، الحسن المهلبي، أبو

[1] . مارون عبود، بديع الزمان الهمذاني، ص١٤: وأحمد حسن الزيات ، تاريخ الأدب العربي، ص٢١٧.

في العراق وفارس:	إسحاق الصابي، أبو علي الفارسي، المتنبي، السلامي.
. الدولة السامانية:	البلعمي، الدقيقي، الفردوسي، ابن سينا، أبو بكر الخوارزمي، الهمذاني.
. الدولة الغزنوية:	الفردوسي، ابن سينا، البيروني، أبو سهل الفيلسوف، أبو الحسن الخمار الطبيب، أبو نصر العرّاق الرياضي.
. الدولة الحمدانية:	المتنبي، ابن جني، أبو فراس الحمداني، السرِيّ الرفاء، النامي، الببغاء، الوأواء الدمشقي.

هذا ولم نذكر ما كان عليه البلاط الأموي في الأندلس، وكذلك الفاطمي في مصر، إذ عني هذان البلاطان بالذات بجمع الكتب في مكتبات خاصة كانت تضم عشرات الآلاف من الكتب، ويبدو أن ذلك العصر تميز بقوة الأعلام لما فيه من تنابذ وتناحر سياسي ومذهبي، ولهذا كان العالم مطلوبًا من أجل التأصيل للأفكار والعقائد، ومن أجل الهيبة والسمعة والصيت.

ثانيًا: يضاف إلى ما ذكر أن بعض هؤلاء الأمراء أو السلاطين كانوا من أرباب العلم والأدب، أي أن استقدامهم العلماء والأدباء وتشجيعهم إياهم ليسا أمرين غريبين، فعضد الدولة البويهي كان صاحب آراء في الشعر والأدب والعلم، وقد قيل عنه: "كان على مُكْنةٍ له في الأرض، وجُعل إليه من أزمّة البسط والقبض، وخصّ به من رفعة الشأن، وأوتي من سعة السلطان، يتفرغ للأدب، ويتشاغل بالكتب، ويؤثر مجالسة الأدباء على منادمة الأمراء، ويقول شعرًا كثيرًا[1]" وكان عز الدولة أبو منصور بختيار بن معز الدولة شاعرًا حكم ما بين٣٦٧هـ ، وكذلك تاج الدولة هو "آدب آل بويه وأشعرهم وأكرمهم"[2]، وقد أدركته حرفة الأدب فأدت إلى نكبته، وكذلك" أبو العباس خسرو بن فيروز بن ركن الدولة. وقد جمع الثعالبي–"مؤرخ ذلك العصر –أشعار أمراء البويهيين في كتابه الشهير يتيمة الدهر في الجزء الثاني من ذلك المؤلف الكبير[3]وفي الدولة السامانية كان

[1] . الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، ج٢، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، ط١، دار الكتب العلمية،١٩٧٩م

[2] . جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، ص٥٣٤ .

[3] . الثعالبي هو: أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل النيسابوري الثعالبي، هو خاتمة مترسلي القرن الرابع الهجري وأهم أدبائه، له مؤلفات كثيرة أشهرها" يتيمة الدهر "الذي أرخ فيه لعصره ورجالاته، وكذلك له رسائل شهيرة سميت باسمه ابن خلكان، وفيات الأعيان، ج١، ص.٢٩٠

منصور بن نوح (٣٥٠. ٣٦٦) محبًا للعلم والعلماء ، –وكذلك ابنه نوح٣٦٦هـ . ٣٨٧هـ وهو بالذات من اقترح نظم الشاهنامة) إلياذة الفرس (باللغة – الفارسية، أما منصور الساماني، وإن لم يكن من الحُكام، فطلب من أبي بكر الرازي، أن يكتب له كتاب المنصوري في الطب.

أما محمود الغزنوي . أشهر ملوك الدولة الغزنوية – فقد بلغ من شغفه بحب العلم والعلماء أن كتب إلى أمير خوارزم مأمون بن مأمون يطلب منه إيفاد مَن عنده من العلماء والأدباء[١] وفي بلاط الدولة الحمدانية، كان سيف الدولة أديبًا شاعرًا نّقادًا للشعر، أما ابن عمه أبو فراس فكان شاعرًا مُجيدًا.

وهكذا، فإن تشجيع العلم والعلماء والشعر والشعراء كان، أيضًا، بسبب تورط الأمراء أو السلاطين في الأدب والعلم بشكل شخصي.

ثالثًا: كانت الوظائف المهمة، خصوصًا وظيفة الوزير والحاجب والكاتب والمحتسب وغيرها، تتطلب إلمامًا واسعًا ومميزًا بشؤون العلم والأدب، وهذا ما نلحظه في كبار الوزراء والموظفين في بلاط الأمراء والسلاطين. ويقدم لنا" الصاحب بن عباد وابن العميد والحسن المهلبي أمثلة ساطعة على ذلك. ويمكن القول إن الأدب والعلم كانا جواز مرور إلى تلك المناصب، الأمر الذي شجع الإقبال على التعلم، وصولًا إلى تلك الوظائف والمراكز المرموقة.

رابعًا: شهد القرن الرابع الهجري – بالذات –انفتاحًا هائلًا على ثقافات الشعوب الأخرى – بسبب الفتوحات، من جهة، وبسبب دخول شعوب مختلفة الإسلام، من جهة أخرى–، الأمر الذي جعل من تلاقح الثقافات والجدل والمقارنة والاقتباس والتأثير والتأثر أمورًا ملحة، ولهذا السبب اتسع التأليف، وتعددت أغراضه، واختلفت مقاصده، وكان هناك ما سمي مجالس النظر، خصوصًا في الدولة السامانية، وكانت تلك المجالس تشهد مناظرات ومجادلات حامية الوطيس، وكان المتناظران يختاران مكان المناظرة وزمانها وموضوعها[٢]، فيما كانت معظم المناظرات تدور حول الأديان والمذاهب، خصوصًا أن بلاد ما وراء النهر كانت متاخمة لأراضي الترك الوثنيين، وأن من الخراسانيين من ظل على مجوسيته حتى عهد السامانيين الذين عاش الهمذاني في كنفهم.

---

[١] . جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، ص٥٣٦.

[٢] . ابن خلكان، وفيات الأعيان، ج٤، ص٢٠٤ .

وأشار كثير من المؤرخين إلى مجالس النظر التي كانت الدولة السامانية تعقدها للمناظرة، وهي دليل كثرة الاختلاف وتعددية الآراء والأفكار والمعتقدات.

إن تعدد الأعراق أدى إلى تعدد الأفكار، وبالتالي دفع إلى الترجمة، ومن ثم التحليل والمقاربة والمقارنة والمقايسة، مما كان له بالغ الأثر في إثراء النص، سواء أكان علميًا أم أدبيًا[١].

خامسًا: أشرت إلى النزاعات السياسية والمذهبية التي كانت صرعة القرن الرابع الهجري، وأكمل هنا القول بأن غياب الدولة العباسية – وبالتالي غياب مقولاتها السياسية والثقافية – أدى إلى تفريخ العديد من المضامين السياسية التي بحثت لها عن تغطية فكرية وعقدية ومذهبية، ومما زاد الطين بلة انطلاق تيار الشعوبية على أشده، خصوصًا في بلاط البويهيين، وهو ما رأيناه، أيضًا، في بلاط السامانيين، وكذلك ما لمسناه فيما بعد في بلاط الغزنويين الذين شجعوا التأليف بالفارسية، وليس من قبيل الصدفة إذًا أن يكتب ابن سينا كتبه الطبية بالعربية والفارسية، وهو ما فعله البيروني والخوارزمي، ولهذا لن تعجب أن الهمذاني كان طليق اللسان – شعرًا ونثرًا – باللغتين العربية والفارسية[٢]، ويمكن القول: إن هذا القرن كان قرن عودة الفارسية وانتعاشها.

سادسًا: الاهتمام الشديد بإقامة المكتبات، وتأليف الفهارس، وصرف المبالغ الطائلة على جمع الكتب والباحثين والمؤلفين، وتخصيص رواتب شهرية لهم لكي ينقطعوا إلى التأليف فقط، وتعطينا المراجع التاريخية شواهد مهمة حول ذلك جرت في القرن الرابع الهجري وفي أيام الهمذانياشتهرت مكتبة الوزير سابور بن أردشير في بلاط بني بويه التي تم تأسيسها العام ٣٨٣هـ بالكرخ غربي بغداد، ووقفها على العلماء، واشترى لها كتبًا كثيرة بلغت عشرة آلاف وأربعمئة مجلد كان معظمها بخط أصحابها وكان بها مئة مصحف نفيس[٣]، وهناك مكتبة الشاعر المعروف الشريف الرضي التي فتحها للطلاب والباحثين، ورصد لهم جميع ما يحتاجون إليه، وكانت هناك مكتبة الوزير ابن

---

[١] . علي الغلال، دراسة تحليلية لشعر مهيار الديلمي، ط٢، مصر، دار الفكر العربي، ص٢٢.

[٢] . السابق نفسه، ص٢٨.

[٣] . السبكي، تاج الدين أبو نصر عبد الوهاب بن علي، طبقات الشافعية الكبرى، ج٤ ، ط٢، بيروت، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، ص٣٥.

العميد في مدينة الري، وكان لتلك المكتبة فضل كبير على العلم والأدب، ومما يجدر ذكره أن القيّم على هذه المكتبة كان أحد فحول الأدب في عصره، ألا وهو مسكويه[١]"

إن تأسيس مكتبات جديدة، وجمع الكتب، وحفظها، استدعت بالضرورة انتعاشًا في مهنة الوراقة ونسخ الكتب، ويبدو أن هذا الانتعاش وصل إلى أن تخصَّص سوق لهذه المهنة في قلب بغداد، وسنفهم السبب الذي دفع" ابن النديم لتأليف كتابه الشهير الفهرست، ذلك أن الكتب بلغت من الكثرة والتنوع إلى درجة فهرستها وتبويبها وتسجيل أصحابها من عرب وفرس وهنود، ونسوق هذا المثال للتدليل على رواج الكُتب وقبول الكّتاب أيضًا، فأبو منصور الثعالبي ألّف كتابه المعروف باسم لطائف المعارف للصاحب بن عباد، وكتاب المبهج والتمثل والمحاضرة لشمس المعالي قابوس بن وشمكير الساماني، وكتاب سحر البلاغة وفقه اللغة لأبي الفضل الميكالي الغزنوي، وكتاب النهاية في الكناية للمأمون صاحب خوارزم، أما الهمذاني فقد كان ينتقل من حضرة إلى حضرة متكسبًا بأدبه.

وتتلخص ميزات القرن الرابع الهجري الثقافية والفكرية والحضارية كما يلي:[٢]

أولا: نضج العلوم وكثرة المكاتب، وتجسد ذلك في تأليف المعاجم واستقرار الإنشاء، ونضجت الفلسفة وتألفت جماعة إخوان الصفا، واستقرت قواعد الطبيعيات والطب، وظهر الشعر الفلسفي وقواعد النقد الأدبي، واستقرت أبواب الشعر، وظهرت الروايات والقصص الحماسية الخيالية، وظهر فن التاريخ والجغرافيا، كما تميز هذا العصر بظهور المكتبات الكبرى حتى لتحتوي المكتبة الواحدة على آلاف الكتب.

ثانيًا: ظهور الموسوعات، بمعنى ظهور دوائر المعارف، ككتاب" مفاتيح العلوم للخوارزمي.

ثالثًا: تعدد العلوم حتى زادت على ثلاثمئة، تراوحت بين علوم العقل وعلوم النقل.

رابعًا: التدبير المنزلي، وهو فرع من العلوم لم يصل إليه الأوربيون إلا في القرن التاسع عشر الميلادي، أما في القرن الرابع الهجري – أي العاشر الميلادي – فقد ألف المسلمون في هذا العلم

---

[١] . أحمد أمين، ظهر الإسلام، المجلد الأول، الجزء الثاني، ط٥، بيروت، دار الكتاب العربي،١٩٦٩م، ص٢١٦.

[٢] جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية ص٥٣٩.

الكثير من الكتب، منها: كتاب الطبخ لإبراهيم بن المهدي، وكان هذا العلم من الحكمة العملية، وقد تعددت الكتب وتراوحت ما بين علاقة الإنسان بزوجته إلى كيفية صنع العطور.

خامسًا: كتب السياسة، وهي، أيضًا، من فروع الحكمة العملية، وقد أُلف في هذا المجال كل من: أبي زيد البلخي والفارابي والماوردي.

سادسًا: علم العمران، وقد ذكر ابن النديم في كتابه الفهرست عشرات الكتب التي وضعت في علم العمران –أو علم الاجتماع – وفي الحرب وعلم العساكر.

وقد راج الأدب والفلسفة والترجمة في القرن الرابع الهجري، لتنافس الدول في المجد العلمي، ولهذا فقد تعددت عواصم العلم والأدب في البلاد الإسلامية، واشتهرت بخارى وجرجان وغزنة وحلب والقاهرة وقرطبة وإشبيلية وبلنسية وبغداد والكوفة والبصرة، أما بالنسبة للأدب، فقد ظهر في هذا القرن الشعر الصوفي والفلسفي، وكذلك الشعر الفخري والحماسي، وتميزت طرائق التعبير الأدبية بالنزعة الشديدة إلى التقليد وامتازت بالجمود[1].

أما النثر، بالذات، فقد انصرف إلى طرائق التعبير المعقدة، إذ أغرق الكّتاب في التصنع" حتى صار أحدهم يكتب مثلًا رسالة تقرأ طردًا فإذا هي رسالة، وتقرأ عكسًا فإذا هي جواب على تلك الرسالة، أو يكتب رسالة خالية من حروف منفصلة كالراء في بدء الكلمة، وما أشبه ذلك من العبث البهلواني، وانطلق الشعراء وراء الكّتاب ينافسونهم، فنظموا قصائد تتألف جميع ألفاظها من حروف معجمة أو مهملة، وقصائد يلتزمون فيها ما لا يلتزم، فيتقيدون بالقافية، مثلًا، بحرفين أو ثلاثة، ويعقدون في الأداء، ويتصنعون ما شاءوا دون تحرج، زد على ذلك سخافة مواضيعهم، على الإجمال، وتفاهتها وبُعدها عن مواطن الشعر كل البعد، وقد عكفوا على نظم الرسائل والنكات الهزلية والمجون وما شابه ذلك، وامتزج إذ ذاك الشعر والنثر، فحلَّ الكّتابُ الشعر، ونظم الشعراء النثر، وأقبلوا على أساليب الرسائل، يصطنعون براعة الاستهلال والتطويل والختام بالدعاء، ولا يستنكرون الحشو والتكرار وإقحام الكثير من الجمل المقترحة، وأقبل الكّتاب، من جهتهم، على المنظوم يزخرفون به كتاباتهم، فنتج عن ذلك بضاعة كثيرة الإسفاف، ضئيلة الفن"[2]

---

[1] . حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، ص٥٩١، ٥٩٣.

[2] . المرجع السابق، ص٥٩٢.

نحن إذن أمام عصر مضطرب حقًا، التنافس فيه على أشده، وهو تنافس حاد لا يبقي ولا يذر، وليس على مثقف ذلك العصر سوى أن يكون مرنًا في التعامل مع المتغيرات، وفي التعامل مع الحكام المتقلبين أو المثقفين أو الراغبين في المزيد من السلطة.

ولو حاولت أن أرسم صورة لمثقف ذلك العصر، فإننا نقدم هذه الملامح:

كان على هذا المثقف أن يختفي وراء معرفته دون التورط في الإعلان عن أفكاره، أي أن مثقف ذلك العصر كان مثقفًا لا يشبه سابقيه في القرنين الأول والثاني وحتى الثالث، إذ إن القرن الرابع الهجري تميز بشدة الصراعات، وتجاور المدن والدول المتحاربة، الأمر الذي جعل من هامش التعبير الحر قليلًا؛ فالمتنبي مثلًا، اضطر إلى الرحيل دائمًا، والاختفاء السريع عن بلاط الأمير أو الملك، وقدّم لنا الهمذاني مثالًا حقيقيًا في هذا المجال بالذات، إذ لجأ في بعض رحلاته إلى جرجان. ومثقف ذلك العصر كان مضطرًا أن يكون ملمًا بعلوم كثيرة ولغات متعددة وعلاقات واسعة تحميه وتحمي ثروته ورأسه، ولهذا توجب عليه أن يتكلف ويتصنع وأن يبدو على غير ما هو عليه –وهو أمر واجب بسبب ضيق هوامش الحرية–، وكان عليه، أيضًا، بسبب انطلاق الشعوبية على أشدها واستيقاظ النعرات العرقية، أن يكون حذرًا في تحديد انتماءاته وأصوله، وبسبب تبدل الأحوال وسرعة تغير المآل كان عليه، أيضًا، أن يكتب من أجل المال، وأن يحب هذا المال ولا يعطيه –ومن هنا عُرف المتنبي بالبخل، والهمذاني كذلك – وبسبب التهاون في تطبيق الشريعة الإسلامية –لاختلاف المذاهب وتبدل الدول –لم يعد مثقف ذلك العصر بحاجة إلى استرضاء الدين أو أهله، فكان أكثر حرية في التعبير عن آرائه وعن معتقداته ما لم يمس السلطة أو رموزها. السؤال المطروح هنا هو: هل كان القرن الرابع الهجري – خصوصًا بعد تغلب الدولة البويهية على بغداد –قرن حريات أم قرن قيود وتقييد؟!

للإجابة عن هذا السؤال نقول: إن كتب التاريخ الإسلامي عوّدتنا على القول إن هذا القرن كان قرن ازدهار للأدب والشعر والعلم، والسبب في ذلك –كما أسلفنا –هو تنافس الأمراء والملوك على التشجيع على الكتابة والتأليف والترجمة، ولكن لهذا السبب أيضًا قّلت مساحة الحرية والرأي الحر[1]، وازداد الميل إلى الجمود والتقليد، بتعبير حنا فاخوري السابق، ذلك أن مثقف هذا القرن بالذات كان أكثر اعتمادًا على الحاكم، وكان أكثر التصاقًا به. ولهذا، فإن الاهتمام بشكل الأدب

[1] . لكن د .أحلام الزعيم في كتابها " قراءات في الأدب العباسي ..الحركة النثرية " تذهب إلى خلاف ما ذهب إليه حنا الفاخوري، وترى –كما أسلفنا سابقًا –أن هذا القرن وهب الحرية الكفيلة بأن يختار كل أديب نمط تفكيره، وأسلوب حياته، وطريقة التعبير عن نفسه، ينظر : ص٤١٥ من الكتاب.

كان أكثر من الاهتمام بمضمونه، أي كان التصنع بديلًا عن الطبيعة، وكان التجمل بديلًا عن الملامح الأصيلة.

كان النص يشبه مجتمعه، وكانت طريقة التعبير تشبه طريقة الحياة. النص الأدبي لا يتجاوز تاريخه، ولما كان ذلك العصر عصر فتن وحروب واختلاف وتنابذ وتناحر، كان لابد للأدب والشعر والفن –ومن أجل أن تبقى – من أن تتحايل وتجامل وتتصنع لتتحول في نهاية الأمر إلى بضاعة مقبولة تمر عبر الحدود، ومن حضرة إلى حضرة من دون أن تثير التساؤل أو الشكوك أو الرفض.

عاش الهمذاني في هذا العصر الذي تميز بالأسلوب المسجع والمزوق بأنواع البديع[1] ولذلك كان على بديع الزمان أن يتكيف ويتآلف ويندمج، ولهذا كان نصه يشبه واقعه تمامًا: الكثير من الزخرفة والقليل من المضمون.

[1] . د .أحلام الزعيم ، قراءات في الأدب العباسي، ص٤١٥.

المبحث الثاني:

مكونات وتقنيات النص المقامي:

أولًا: مكونات النص المقامي:

الشخصيات:

. شخصية المروي إليه.

. شخصية الراوي أو السارد.

. شخصية المروي عنه.

. أصحاب الكدية.

ثانيا: تقنيات النص المقامي:

١. الابتداء . ٢. السرد. ٣. العقدة. ٤. الحوار. ٥. اللغة.

٦. التشابيه. ٧. الاستعارة والكناية. ٨. السجع والجناس.

٩. الحدث. ١٠. الحبكة. ١١. النكتة. ١٢.الزمان والمكان.

١٣. النهايات.

إن فن المقامة من فنون الأدب العربي له قواعده وأصوله التي حافظ عليها زمنًا طويلًا حتى قيل عنها إنها لون من ألوان القصص يحمل بعض سماته، ويتلون بشيء من ألوانه، ولكن في إطار قصصي وهذا ما سيتضح الآن:

أولاً: مكونات النص المقامي:

إن المقامة تحتوي على خصائص ومكونات الحكاية والقصة القصيرة إلى حدٍ كبير، إذ نجد في المقامة ما يلي:

الشخصيات:

الشخصية لغة:

ذكرها صاحب لسان العرب في مادة شخص أن "الشخص" الإنسان وغيره، ما تراه من بعيد، ورجل شخيص إذا كان سيدًا. وشخص الرجل بالضم فهو شخيص أي جسيم. وشخص بالفتح ارتفع"[١]

أما صاحب المعجم الوسيط فيرى أن " الشخصية صفات تميز الشخص عن غيره، ويقال فلان ذو شخصية قوية: أي ذو صفات متميزة وإدارة وكيان مستقل"[٢]

أما مصطلح الشخصية في الاصطلاح يعني: " أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين، الذين تدور حولهم أحداث القصة أو المسرحية"[٣]

وتكمن أهمية الأشخاص بوصفها عنصرًا روائيًا، في أن الكاتب ليس بمقدوره أن يطرح ما يحمله من أفكار وآراء بمعزل عن الشخصيات، فهي الوعاء الذي يحمله الكاتب ما يريد قوله للآخرين، وينبغي عليه أن يحسن تصورهم في نفسه، ويمنحهم قدرًا من الحرية في التعبير عن آرائهم وأفكارهم، بناء على ما منحهم من خصائص شخصية وميزات فردية، وبناء على الواقع الاجتماعي والثقافي الذي افترضه لهم، وتصورهم فيه، ومن ثَمَّ تبدو أفعالهم وأقوالهم طبيعية ومنطقية ومعقولة، خالية من التكلف في نظر القارئ الذي يراهم أحياء يتحركون أما ناظريه،

---

[١] . ابن منظور، لسان العرب، الجزء السابع، مادة شخص.

[٢] . المعجم الوسيط، الجزء الثاني، مادة شخص.

[٣] . مجدي وهبة، والمهندس كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص١٠٨

يفكرون ويتحاورون ويحدثون الأحداث، فيقيِّم أفعالهم ويقتنع بتصرفاتهم، وهذا هو سر وجود علاقة خاصة بينه وبينهم، فيتقبلهم مقتنعًا بذواتهم، وليس بذات كاتب المقامة الذي خلقهم، وهذا ما يُقوي دور التشخيص ويزيد في أهميته ومساعدته على إيجاد تعاطف وجداني بين القارئ وشخصيات المقامة.

والشخصيات تكون على النحو التالي:

*** شخصية البطل:**

البطل هو نتاج لعدم تساوي الشخصيات الروائية في الأدوار المنوط بها تأديتها في الرواية، ودليل هذا الخلل في توزيع الأعباء، كما يُعد دليلًا على تفاوت الناس في قدراتهم على العمل وعلى العطاء، ذلك أن الروائي ينتقي بعض الشخصيات ويوليها عناية أكبر من غيرها، وهو الشخصية التي يعنى بها الكاتب ويجعلها بهذه الصورة هي في الغالب " الشخصية الرئيسية" في الرواية أو شخصية البطل.

وفي المقامات غالبًا ما يظهر البطل متفردًا في الحضور وفي المكانة وفي الفعل القصصي، تتمحور حوله كل الأحداث والدلالات والأشخاص، وربما نجده قادرًا على السيطرة على سلوك وتصرفات الشخصيات وأقوالها وأفعالها.

وقد يكون البطل نموذجي السلوك، تحيط به هالة التفوق، قيمة مقدسة عند الكاتب مما يجعله قدوة لبقية الشخوص الروائية وقائدًا لهم عبر مسار الرواية حسب مشيئته البطولية، فيتحكم في كل شيء حتى النمط القصصي الذي يستخدمه الكاتب، فهو يتكرر في كل المقامات كالراوي باسمه وشخصه، وبطل مقامات الهمذاني أبو الفتح الإسكندري، عالم لغوي بارع وشحاذ لطيف يستهوي الناس بما لديه من بضاعة لغوية، وله القدرة في التخفي، ومهارة في انتزاع الدرهم والدينار من مستمعيه، وهو كما قيل عنه أشحذ رجل ببغداد"[1] ومن صفاته أنه رجل الفصاحة يدعوها فتجيبه، والبلاغة يأمرها فتطيعه"[2] وهو رجل عجيب يظهر للناس في كل مكان حتى في البحر يتخفى في السفينة بين المسافرين، رجل يتلوّن بكل لون، ويلبس لكل حالة لبسها، وهو كما

---

[1] . المقامة الدينارية، ص٢٥٣.

[2] . المقامة المارستانية، ص١٠٤.

يقول عن نفسه " ينبوع العجائب وله في الاحتيال مراتب، وهو في الحق سنام، وفي الباطل غارب، في الدير قسيسًا، وفي المسجد راهبًا" وهو مغامر ظريف يكسب عيشه بالحيلة واستغلال السُذج من العامة كما تصوره لنا المقامة الأذربيجانية والحرزية. وهو شخص خيالي غالبًا مخادع ينتمي إلى شريحة المحتالين ويمتاز بالفطنة والدهاء والذكاء في استلاب أموال الناس، ومن أبرز صفاته أن يكون خفي المكر ذري اللسان، واسع المعرفة بصنوف الأدب والشعر فهو شاعر، وخطيب، وواعظ، يتظاهر بالإيمان ويضمر الفسوق والفجور ويتظاهر بالمسكنة، ويتصنع الجد ويخفي في طيّاته الهزل فهو واسع الاطلاع في مختلف الفنون، قوي الملاحظة، حاد الفكرة في حل الألغاز، وكشف المبهمات وهو مرح النفس أمام الصعوبات.

***شخصية المروي إليه:**

وهي لا تظهر ولا تتدخل، وإنما تظهر، فقط، في السطر الأول من المقامة فقط بقول "بديع الزمان :"حدثنا" عيسى بن هشام "فقال: فشخصية المروي إليه هي نحن، أي المستمعين الذين لا يتدخلون في سير الأحداث ولا يشاركون فيها، إنهم النظارة أو المشاهدون الذين يستمعون ويستمتعون بالمقامة، هناك جمهور جاهز ومستعد، لكنه صامت وغير مشارك.

***شخصية الراوي، أو السارد:**

يُعد الراوي أو السارد أحد العناصر المفيدة في الطريقة التصويرية، ونجد أن دوره ضئيل الأهمية، وهو يتدخل خلسة فيشرح بعض الأشياء الغامضة أو يصفها دون أن تتاح له فرصة الظهور على مسرح الأحداث، ومهمته أن "... يذكر الحقائق والتأويلات من غير طابع وجداني،... بحيث تظهر وكأنها صادرة عن قاص محايد مصاحب للشخصيات الأخرى، فلا يتحمس ولا يغضب ولا يثور على هذه الحقائق لأن تدخله بصورة سافرة يُعد من عيوب بناء الرواية"[١]

وهو عند الهمذاني عيسى بن هشام، ويتميز بأنه مثقف، عارف، وملم بعصره وتأريخه وجغرافيته، وهو راغب في المعرفة وباحث عنها، يتميز بالفضول والمشاركة.

[١] . محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، ص٥٥٠ وما بعدها.

***شخصية المروي عنه:**

وهو" أبو الفتح الإسكندري"، وهو شخصية غامضة، متلونة، يحترف التسول والاستعطاء ليس لمجرد كسب المال، وإنما لاستغفال الناس وخداعهم، وكأنه لعنتهم أو فضيحتهم، وهو لا يستعمل في ذلك اللغة فقط، وإنما يستعمل الحيلة تنكرًا بالزي أو بالعاهة أو حتى بالدين إن لزم الأمر. إذًا، هناك ثلاث شخصيات رئيسة لها مواقع ثابتة، وتتفاعل فيما بينها بطريقة مشوقة، لا ثابتة ولا جامدة.

. أصحاب الكدية:

قوم يتجولون في البلاد المختلفة بحيل ملفقة وأكاذيب مخترعة وقد أطلقوا على أنفسهم بني ساسان أو الساسانيين، وساسان هذا قد رُويت فيه أقوال عدة وأساطير مختلفة، قيل كان ساسان ملكًا من ملوك العجم حاربه دارا ملك الفرس ونهب كل ما كان له فاستولى على ملكه فصار رجلًا فقيرًا يرتاد في الأحياء، ويُعطى فضرب به المثل، وقيل إنه كان رجلًا فقيرًا بصيرًا في استعطاء الناس والاحتيال فنسبوا إليه.

ومن الكدائين المشهورين الذين عُني الجاحظ بأخبارهم لمهارتهم في المهنة وتقدمهم فيها رجل يُقال له خالد بن يزيد مولى المهلب المشهور بخالويه المكدي.

والكدية مظهر من مظاهر الفقر في المجتمع وعدم التكافل الاجتماعي بين الناس وما نقله إلينا الهمذاني من أخبار على كثرته وطرافته ليس غريبًا أو بعيدًا عمَّا عرف في ذلك العصر.

ومن المعروف أن فئة كبيرة من المجتمع كانت تحتال لكسب العيش بحيل شتى أهمها التسوُّل والاستجداء.

أما الهمذاني فيحدثنا عن الكدية حديثًا طريفًا يبتكر له أساليب، ويعدد المذاهب فلا يترك نوعًا من الكدية إلا يأتينا بنموذج منه.

وموضوعات الكدية كثيرة منها التكدي بالبراعة الأسلوبية، وبالحيل المختلفة مثل طروق الليل، والتعامي، والإدعاء بتبدل الحال مع وجود العيال كذلك بالوعظ وفي جميع الأحوال يكشف المؤلف عن قدرة خارقة على بعث الفكاهة وانتزاع الضحك من أعماق القلب.

وأرجح على حسب رأيي أن الكدية بجميع أنواعها عند الهمذاني ليست من نسج الخيال وإنما كانت صورة واضحة للمجتمع والفترة التي عاش فيها.

أتطرق لعددٍ من المقامات تخصص موضوعها الأساسي في الكدية ووسيلة الإسكندري إلى ذلك براعته البلاغية مثلًا:

. المقامة الأزادية: أبو الفتح الإسكندري، المثقف الكبير وكيف يحتال من أجل المال.

. المقامة الكوفية: أبو الفتح الإسكندري، يطرق الناس ليلًا لأنهم أكثر كرمًا فيه.

. المقامة المكفوفية: أبو الفتح الإسكندري، يدعي العمى.

. المقامة القردية: أبو الفتح الإسكندري، يرقِّص القرد.

. المقامة الساسانية: أبو الفتح الإسكندري، متسول.

ثانيا: تقنيات النص المقامي:

١/ الابتداء:

يكون بلفظة " حدثنا " أو بلفظة " أبا القاسم " عند الزمخشري ثم يأتي ذكر اسم راوية واحد مثل عيسى بن هشام عند الهمذاني وأبا الحارث بن همام عند الحريري أما اليازجي فراويته سهيل بن عباد، ثم دور البطل الرئيسي عادة ما يكون بارعًا في القول يكسب عيشه بالحيلة والاستجداء مثل: الإسكندري عند الهمذاني، وأبي زيد السروجي عند الحريري، وميمون بن خزام في مقامات اليازجي[١].

[١] . عبد الرحمن الياغي، رأي المقامات، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٦٩م، ص٦٧.

٢/ السرد:

السرد مصطلح أدبي يُقصد به الطريقة التي يصف أو يصور بها الكاتب الحدث أو جزءًا منه؛ أو بعض جوانب الزمان والمكان اللذين يدور فيهما الحدث، أو ملمحًا من ملامح الشخصية من الخارج أو من الداخل"[١] وهو يمثل الأحداث الواقعة في الرواية تمثيلًا ينظمه القاص.

والسرد بمعناه الاصطلاحي يعني نقل الأحداث من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية، وهذا المعنى العام للسرد يجعله خاصية من خواص نوع محدد من الكتابة، هو الكتابة التاريخية، والتي لا تخرج عن كونها سردًا لمجموعة من الوقائع والحوادث في زمان ومكان محددين، ترتبط بعدد من الشخصيات تؤثر فيها وتتأثر بها، ويتم ذلك بأن يضيف كاتب الرواية للأحداث والأشخاص عنصرًا نفسيًا يدل على الحركة.

والسرد له طرائق متعددة تعارف عليها الكتاب، يختار أحدهم من بينها ما يناسب روايته، في فكرتها وأشخاصها وأحداثها وظروفها.

٣/ العقدة:

وتظهر العقدة في المقامات القصصية تبعًا لتطور الأحداث والمواقف، حتى تصل إلى ذروة التأزم فيتشوق القارئ إلى معرفة الخاتمة، ومصير البطل ويذكر عبد المالك مرتاض:" كان البديع يطور العقدة تبعًا للمواقف القصصية، وللأفكار التي يعالجها في المقامة، ولم يكن كالحريري واليازجي، لا يقيم هذه العقدة إلا على معرفة ما يحدث للشحاذ المغامر.٢

٤/ الحوار:

ويُعد الحوار من أهم العناصر الفنية في المقامات، إذ إن له فعالية في تطوير الأحداث مما يجعل المقامة تتحول إلى ما يشبه مسرحية قصيرة ذات مشاهد مختصرة.

---

[١] . طه وادي، دراسات في نقد الرواية . ص ٤٠.

[٢] . عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، ص٣٦٤.

٥/ اللغة:

عادة ما يلجأ أصحاب المقامة في أساليبهم إلى لغة متينة أنيقة أحيانًا وغريبة ثقيلة أحيانًا أخرى١ وغالبًا ما كانت اللغة تعبر عن ثقافة صاحب المقامة أو المثقفين إلا أن اليازجي فإنه تسامى بلغته عن مستوى لغة كتاب عصره تساميًا في عهده بعيدًا، أما الحريري فقد كانت لغته شديدة الغرابة في بعض المقامات فألفينا التشبيهات فيها مادية

٦/ التشابيه:

غالبًا ما نلمس في المقامات تشبيهات محسوسة في معظمها. وقد وجدنا في المقامات تشبيه المحسوس بالمحسوس أشيع، وعليها أغلب ... في معظمها أيضا تميل إلى الاغتراف من الظواهر الطبيعية والكونية كالسحاب والمطر والريح٢ ومن أمثلة ذلك ما ذكره الهمذاني في المقامة الأسدية "في صحبة أفراد كنجوم الليل"٣ وسيأتي الحديث عن التشبيهات بإسهاب لاحقاً بإذن الله.

٧/ الاستعارة والكناية:

كَثُر استعمال الاستعارات في المقامات، ونجدها أكثر من التشبيهات والملاحظ عليها أن الحريري أكثر من استعملها. كذلك الاستعارات والكنايات والمجاز في معظمها لا تخرج عن الطبيعة المادية. غاية أصحاب المقامات في استعمال هذه الضروب من البيان هو حب التشخيص، وبعث الحياة في التعابير الجامدة فتزداد بها المعاني وتقويها٤

٨/ السجع والجناس:

إن السجع بوصفه أسلوبًا إيقاعيًا –استعمل في لغة العرب منذ عصور الجاهلية الأولى، واستمر بعد ذلك حيث ورد في القرآن الكريم والأحاديث النبوية، وكذلك كلام الخلفاء الراشدين والأمويين والعباسيين، ولم يكن مرفوضًا أو حرامًا، لكنه، في الوقت ذاته، لم يكن يُستعمل لذاته أو

---

[١] . عبد الملك مرتاض، فن المقامة، ص٣٦٥.

[٢] . المرجع نفسه، ص٣٨٧

[٣] . بديع الزمان، المقامات، المقامة الأسدية، ص٣٦.

[٤] . المقامات، ص٤٠٣.

هدفًا جماليًا وحيدًا، بل كان يأتي عفو الخاطر أو حسب ما تفرضه الحال. وعليه، فإن هذا الإقبال الكبير على السجع في القرن الرابع الهجري لم يكن ظاهرة مستغربة أو طارئة على الأدب العربي، بل كان ثمرة لهذا التراكم التاريخي من الاستعمال المتعدد الأغراض للسجع. وقد توسع زكي مبارك في رصد أطوار السجع في اللغة العربية منذ عصور الجاهلية وحتى القرن الرابع الهجري ليخلص إلى القول إن" الفنون الأدبية لا تخَلق مرة واحدة، أو لا تبعث مرة واحدة، ولكنها في الظهور والانتشار على نحو ما تفعل تباشير الصباح[١]

يُعد من أكثر المحسنات البديعية اللازمة للأبد في المقامات وأكثرها الطباق والمقابلة. كما تتميز المقامات بقرض الشعر وأيضا بحسن المواءمة بين الشعر والنثر، أضف إلى ذلك الاقتباس من القرآن الكريم والاستشهاد بأمثال وشواهد من الحكم.

إن هذا الضرب من الفنون كان له أبعاد تربوية إلا أن الهمذاني كان يحرص من خلال مقاماته إلى تحقيق أغراض تعليمية واجتماعية وعليه يقول شوقي ضيف: "غاية البديع تعليمية في الأساس، فقد أملى جلّ مقاماته على طلابه في نيسابور. ومنها مسائل في النقد واللغة ومعارض من الأسجاع والمحسنات وغريب اللفظ٢. فالمقامة من خلال خصائصها التي ذكرت فإن أسلوبها يغلب عليه السجع بالدرجة الأولى أما المحسنات البديعية الأخرى فقد جاءت في مواطن متفرقة في المقامات.

٩/ الحدث:

الحدث هو تغير في الزمان وتغير في المكان، وهو ما يشعرنا بالحركة[٣]، وهو ما حرص عليه" الهمذاني "طيلة الوقت. يمكن القول: إن الحدث في المقامات حدث بسيط وغير معقد، وهو ما يشابه الحكاية في حدثها الواحد البسيط غير المعقد.

ولا تخلو مقامة من مقامات بديع الزمان "من حدث تدور حوله، حدث يكشف لنا المواقف والتطورات التي تصيب الشخصيات، وهذا من أهم شروط القصة القصيرة أو القصة بشكل عام[٤]، حتى تلك المقامات التي يتوقف فيها الحدث، ويتحول إلى قفز بين الكلمات أو مقابلة بين المواقف

---

[١] . مبارك زكي، النثر الفني في القرن الرابع، ج واحد ص٩٩.

[٢] . شوقي ضيف، فن النثر ومذاهبه في الأدب العربي، ص٩٩.

[٣] . المرجع السابق، ص٥٢.

[٤] . محمد القباني، فن القصة، ص٥٠.

والآراء، كما نرى في المقامة القريضية مثلًا، فأبو الفتح في هذه المقامة يقارن بين الشعراء ويحبذ بعضهم على بعض، إن هذه المقارنة حدث ذهني، إن صح التعبير، فهو انتقال من عصر إلى عصر ومن بيئة إلى بيئة.

١٠/ الحبكة:

تعني وجود ترابط منطقي بين حوادث الرواية وشخصياتها بحيث تصير مجموعة واحدة ذات دلالة محدد"[١] وهي تقاطع المواقف بين الشخصيات، أو تعارض المصالح بينها[٢]، الأمر الذي يزيد من الرغبة في مواصلة القراءة، ومعرفة كيفية الخروج من هذا التعارض، أو لمعرفة كيفية تصرف الشخصيات إزاء هذه المأزق، وهي إطار بسيط يمنح الرواية شكلًا، أو هي سلسلة من الأحداث في الرواية، والقاعدة التي تربط كل حدث بغيره، ووجود الحبكة يستلزم أن تسير الوقائع والأحداث وفق نظام محدد يشد القارئ ويثير اهتمامه بالأحداث، ويدفعه لمتابعة العمل الفني.

وتتميز القصة الحديثة بهذه الميزة، بل وتعد من أركانها الرئيسة، خصوصًا عندما تضاء الشخصيات من الداخل بحيث تتحول الحبكة إلى مستويين: خارجي وداخلي، فالحبكة ليست فقط خارجية تقوم على خلاف الشخصيات مع بعضها، بل قد تكون في داخل الشخصية نفسها[٣]

هذه الحبكة بهذا المفهوم الفني الحديث تبدو باهتة إلى حد ما فيما كتبه" الهمذاني من مقامات، ذلك أن الموضوع الواحد –وهو الاستعطاء –جعل القارئ على دراية مسبقة بمصلحة الشخصية، كما أن الشخصيات الثانوية الأخرى ليست واضحة بما فيه الكفاية، إضافة إلى أن الحبكة بمعناها الداخلي تكاد تكون غائبة سوى ما يمكن تركيبه وتجميعه حول الشخصية المحورية، ونعني بها شخصية" أبي الفتح الإسكندري." وعليه، فإن المقامة تبتعد عن عالم القصة القصيرة لخلوها من هذا التعقيد والتركيب والتعارض الداخلي والخارجي بين الشخصيات. فالهمذاني يصور شخصية ذات بعدين، أي أن دوافعها مفهومة وواضحة، ليست فيها مفاجأة، فيما يجعل غياب البعد الثالث –النفسي –من الشخصية أقل عمقًا وأقل تأثيرًا في المهارة اللغوية تقوم مقام التحليل النفسي، والإبهار اللفظي يقوم مقام الجدل واختلاف المواقف.

---

[١] . أدوين موير، بناء الرواية، ص١٩.

[٢] . السابق نفسه، ص٦٦.

[٣] . محمد القباني، فن القصة، ص٧٠ . ٧٥.

١٢/ النكتة:

تدور كل مقامة من مقامات الشعر على نكتة خاصة وفكرة معينة يُراد إيصالها عن طريق البطل الشحاذ، وتكون عادة فكرة مستحدثة أو ملحة مستظرفة، وقد تستبطن مكرًا جريئًا لا يدفع لتبني السلوك الطبيعي أو الحث على مكارم الأخلاق، وموضوعات المقامات تكون مختلفة فمنها ما هو لغوي أو بلاغي أو حماسي أو فكاهي، ومنها ما هو خمري أو مجوني، وتترادف المقامات في مواضيع مختلفة خالية من النسق والترتيب، ويكون ترتيبها غير ظاهر الترابط بوضوح، وكل مقامة تُعد وحدة تخصصية قائمة بنفسها، وتعتمد وحدة المكان غالبًا، ويغلب على المقامات عادة الفكاهة والملح، وخير مثال للنكتة عند البديع مقامته البغدادية والتي تُعد من أمتع مقاماته لما اشتملت عليه من فكاهة تجعلك تضحك من ذلك القروي الساذج الذي استدرجه عيسى بن هشام إلى المطعم فأكلا الشواء والحلوى وهرب منه مما جعله في موقف حرج مع صاحب المطعم الذي أمره بدفع ثمن ما أكل وهو لا يملك شيئًا، والاسكندري ينظر إليه من حيث لا يراه ويضحك عليه.[١]

١٣/ الزمان والمكان:

وهما من عناصر القصة دائمًا وأبدًا، إذ لا يمكن أن نقص قصة دون تحديد هذين المحورين[٢]

لا يمكن للقصة أن تحدث في الفراغ، ولابد من تبرير للحدث وللشخصية، ولابد من تحديد هوية السرد أيضًا .و"الهمذاني "في مقاماته يحدد عادة المكان – لأهميته في حياة" الهمذاني " نفسه – ولهذا فقد سمى مقاماته في معظمها بأسماء أماكنها، فهناك أصبهان، وبغداد، والأهواز، وغير ذلك من الأماكن .أما الزمان، فمن الواضح أن زمان المقامة القصصي هو زمان القص ذاته أيضًا، أي أن الزمن القصصي والزمن الواقعي متشابهان تمامًا، فليس هناك مقامة تدور أحداثها في ما سيأتي من أيام، بل هو يكتب في زمنه الحاضر ولا يكاد يتجاوزه.

---

[١] . المقامة البغدادية، ص٤٩.

٢ . محمد القباني، فن القصة، ص٢٠. ٢١.

١٤/ النهايات:

وهي في المقامات واحدة ووحيدة، إذ تنتهي بانكشاف أمر الشخصية صاحبة المكر والحيل والخداع، أو المجون أو الوعظ. واختصار النهاية بهذا الشكل في المقامات جعل النهاية – وعلى عكس ما هي في القص الفني الحديث –ليست ذات إيحاء أو دلالة أو وظيفة كما هي في الروايات والقصص الحديثة. فالنهاية في المقامات لا تقدم لنا شيئًا جديدًا لفهم أبعاد الشخصية المحورية، بمعنى إضاءة دواخلها ودوافعها، وإنما هي تضيء لنا جوانب خارجية وزوايا برانية للشخصية المحورية . ولأن النهاية رتيبة ومكررة فهي تفقد دهشتها وإثارتها بالنسبة للقارئ، وفي هذا تبتعد المقامة عن جو القصة القصيرة الحديثة.

ويفرد الدكتور" زكي مبارك صفحات مطولة في مؤلفه الموسوعي النثر الفني في القرن الرابع ليشير إلى أن المقامة فيها من عناصر القصة، لكنه يصل إلى القول: وقد ظن ناس أن فن المقامة هو فن القصة، نراهم يذكرون المقامات كلما أثير موضوع القصة في اللغة العربية، والواقع أن العرب بفطرتهم لم يكونوا يميلون إلى القصص المعقد[١]"الذي وُجد كثيرًا في آداب الغرب.

وتعبير الدكتور مبارك – القصص المعقد – هو الأدق في هذا الموضوع، إذ إن المقامة هي بين الحكاية والقصة كما أسلفت قبل قليل.

إن ما قمتُ به من مقارنة هنا ما هو إلا محاولة لتلمس هذا البعد القصصي الواضح في تلك المقامات، من جهة، ولإثبات أن فكرة القص بحد ذاتها لا تنشأ إلا عندما يكون المجتمع ناضجًا وبحاجة إلى تأمل نثري خارجي، وهو ما قام به فعلا " بديع الزمان الهمذاني "في بارقة نبوغ فريدة من نوعها.

إن استواء هذا الفن على يد" بديع الزمان "كان تتويجًا لمرحلة طويلة من التراكم والخبرات التي وصلت إليه، فاستطاع أن ينشئ مما سبق شيئًا جديدًا ومبدعًا وفريدًا أيضًا .وأول من أشار إلى وجود ما يسمى المقامات هو" ابن قتيبة[٢] في كتابه" الشعر والشعراء –"وقد مات هذا الرجل

---

[١] . زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع،ج١، ص٢٤٩.

[٢]. ابن قتيبة :هو أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، ولد في الكوفة سنة ٢٣٠هـ وتوفي سنة٢٧٦ هـ، سكن بغداد وتولى القضاء فيها، كان عالمًا في اللغة والنحو والشرع . ابن خلكان، وفيات الأعيان، ج ، ص ٢٥١.

قبل ميلاد" الهمذاني "باثنتين وثمانين سنة–، فقد جاء في هذا الكتاب ما نصه:" وكذلك الكلام المنثور في الرسائل والمقامات والجوابات[١]، كذلك نجد الإشارة إلى المقامات في ما ذكره" أحمد بن عبد ربه "في كتابه الشهير" العقد الفريد[٢]، إذ نقل كلامًا لأحد الأمراء الأمويين يقول لكاتبه : "فتصفح من رسائل المتقدمين ما يُعتمد عليه، ومن رسائل المتأخرين ما يُرجع إليه، ومن نوادر الكلام ما تستعين به، ومن الأشعار والأخبار والسِّيَر والأسماء ما يتسع به منطقك ويطول به قلمك، وانظر في كتب المقامات والخطب.[٣] "وتجدر الإشارة هنا إلى أن" ابن عبد ربه " توفي قبل ميلاد الهمذاني بثلاثين سنة.

ولا يتوقف الأمر عند هذا، فـ " ابن دريد "الذي توفي في العام٣٢١هـ أي قبل ميلاد بديع الزمان بثلاثين سنة أيضًا –كان قد أغرب بأربعين حديثًا وذكر أنه استنبطها من ينابيع صدره، ومن معادن فكره، وأبداها للأبصار والبصائر، وأهداها للأفكار والضمائر، في معارض عجمية وألفاظ حوشية، فجاء أكثر ما ظهر تنبو عن قبوله الطباع، ولا ترفع له حجبها الأسماع، وتوسع فيها إذ صرف ألفاظها ومعانيها في وجوه مختلفة وضروب متصرفة، عارضها –المقصود هنا "الهمذاني –"بأربعمئة[٤] مقامة في الكدية[٥]

---

[١] . أنيس المقدسي، تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي، ص٢٤٠.

[٢] . ابن عبد ربه هو : أبو عمر أحمد بن محمد بن عبد ربه القرطبي، أصله من موالي بني أمية في الأندلس، كان شاعرًا مطبوعًا وحافظًا، اشتهر بكتابه" العقد الفريد"، وهو من أوائل الشعراء الذين جعلوا من شعرهم سردًا – أي سرد القصة شعرًا –وهو شعر قليل في العربية . و"العقد الفريد "كتاب احتوى على خلاصة كل العلوم في عصر مؤلفه، توفي العام٣٢٨ هـ.

[٣] . أنيس المقدسي، تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي، ص ٣٦٥.

[٤] . يرجح الدكتور زكي مبارك أن مقامات بديع الزمان كانت خمسين، على رغم أن المتفق عليه عند كّتاب التراجم أنها كانت أربعمئة، مستدلًا على ذلك بأن الهمذاني عارض بمقاماته أربعين حديثًا أنشأها ابن دريد، والمعارضات كانت تتقارب دائمًا في الكمية. وكذلك لم يحفظ من مقامات الهمذاني غير خمسين، يضاف إلى ذلك أن الحريري حين عارض بديع الزمان لم ينشئ في ذلك غير خمسين مقامة .زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، ج ١، ص٢٥٢ ويشير الشيخ محمد عبده –الذي شرح واحدة وخمسين مقامة للهمذاني وأشار إلا أنه ترك المقامة الشامية –إلى أن الناس لم تظفر من مقامات الهمذاني بغير عدد قليل ينيف على الخمسين مقامة) . محمد عبده، مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني وشرحها، ص٦.

[٥] . زكي مبارك، مرجع سابق، ج ١، ص٢٤٤ وابن دريد هو: أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد الأزدي، ولد في البصرة سنة٢٢٤ هـ، ونشأ وتعلم فيها، انتقل إلى عُمان بعد ظهور الزنج وأقام فيها ١٢عامًا، وبعدها إلى البصرة، ورحل إلى فارس وتقلد الديوان لدى آل ميكال . وضع كتابي" الجمهرة "و"الاشتقاق"، كان نابغة في اللغة والأنساب

واستنادًا إلى ذلك، يرى الدكتورزكي مبارك أن بديع الزمان ليس مبتكر فن المقامات، وإنما ابتكره ابن دريد"[1]، عازيًا أسباب غفلة مؤرخي الآداب عن ذلك إلى أن ابن دريد سمى قصصه أحاديث، فيما بديع الزمان سمى قصصه مقامات[2] إلا أن مبارك يقول إنه مع أن ابن دريد هو المبتكر لفن المقامات، فإن عمل بديع الزمان في هذا الفن أقوى وأظهر، وطريقته في القصص تختلف عن طريقة ابن دريد، والذين كتبوا مقامات بعد ذلك لم يكن في أذهانهم غير فن بديع الزمان، فهو بذلك منشئ هذا الفن في اللغة العربية، ولم تسمَّ هذه القصص بعد ذلك أحاديث كما سماها" ابن دريد، وإنما سميت مقامات كما سماها بديع الزمان[3] وأكثر من ذلك، يرى الدكتور "زكي مبارك أن كل ما كتب من المقامات يرجع في جوهره إلى فن" بديع الزمان"، فالصورة واحدة من حيث السجع والازدواج، وطريقة الَقصص واحدة، والافتنان في الموضوعات هو كذلك من مبتكرات بديع الزمان، حتى الطريقة التعليمية التي عرفت في مقامات السيوطي وابن الجوزي والقلقشندي هي أيضًا مما ابتكر بديع الزمان[4] "

أما الدكتور أنيس المقدسي فيضيف أيضًا أن أحاديث ابن دريد لم تكن تلتزم السجع– على رغم عدم خلوها من ذلك–، لكنها تشترك مع المقامات في كونها تختص بالوصف والقص والفكاهة وتخير الألفاظ والعناية في رصفها وتنميقها[5] .إذًا، يمكن القول إن الهمذاني بنى على ما سبق من أشكال لغوية فنية، ومنها وعليها ابتدع فن المقامة في تاريخ النثر العربي بطريقة كان له قصب السبق في إنشائها، وهذا الحريري يقر بذلك في مقدمة مقاماته إذ يقول بصريح العبارة : "هذا مع اعترافي بأن البديع رحمه الله سباق غايات وصاحب آيات، وأن المتصدي بعده لإنشاء مقامة، ولو أوتي بلاغة قدامة، لا يغترف إلا من فضالته، ولا يسري ذلك المسرى إلا بدلالته[6]

وله شعر جيد. أما كتاب" الجمهرة "فهو معجم مرتب على أحرف الهجاء قلد فيه كتاب" العين "للخليل بن أحمد، وكتاب" الاشتقاق "هو في أنساب العرب.

[1]. زكي مبارك، سابق، ج١ ، ص٢٤٣.

[2] . زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، ج١، ص٢٤٤.

[3]. المرجع السابق، ج ١، ص٢٤٧،٢٤٦.

[4] . نفسه، ج١ ، ص٢٤٧.

[5] . أنيس المقدسي، تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي، ص٣٦٣.

[6] . خفاجي، إشراف محمد عبد المنعم، شرح مقامات الحريري البصري، المكتبة الثقافية، بيروت، ص١٠. والحريري هو: أبو محمد القاسم بن علي الحريري، ولد قرب البصرة العام٤٤٦هـ، وظل فيها طيلة حياته، وكان

وهذا ما يؤكده القلقشندي، أيضًا، في" صبح الأعشى "إذ يقول: "إن أول من فتح باب عمل المقامات علامة الدهر وإمام الأدب البديع الهمذاني، فعمل مقاماته المشهورة المنسوبة إليه، وهي في غاية البلاغة وعلو الرتبة والصنعة [1]"وعلى الرغم من أن جرجي زيدان يعتبر أن الهمذاني هو أول من جعل المقامة علمًا، فإنه يعتقد العالم اللغوي" أبا الحسن أحمد بن فارس "هو أول من كتب المقامة" لأنه كتب رسائل اقتبس العلماء منها نسُقه، وعليه اشتغل بديع الزمان[2] " وهذا الكلام يكتسب أهمية قصوى، خصوصًا إذا عرفنا أنبديع الزمان تتلمذ على يدي هذا العالم، لذلك لم يكن من المستغرب أن يأتي مبدع كبير يُحوّل غير المنسق وغير المرتب إلى شكل فني فريد ومبدع يكتسب قوة الخلود والشهرة إلى يومنا هذا.

من هذا كله، أخلص إلى ما يلي:

*لقد تطورت المقامة، وأصبحت فنًا قائمًا بذاته في القرن الرابع الهجري ووضحت الأسباب الموضوعية لذلك، ولكثرة العلماء ولتنافسهم ومناظراتهم، ولتراكم الخبرة والتفنن والتضلع في ذلك.

*إن المقامة كانت معروفة قبل الهمذاني، لكنه أول من أخلص لهذا الفن، ورتبه، وأنضجه، وأخرجه في حلة بديعة لفتت إليه الأبصار.

*إن المقامة ليست قصة بالمفهوم الحديث للكلمة، وليست حكاية، أيضًا، بل هي تأخذ من هذه وتلك لتصبح نسقًا فنيًا خاصًا جدًا اسمه المقامة[3].

يعمل فيها" صاحب الخبر" في ديوان الخلافة، ما يشبه عمل المخابرات في أيامنا هذه، كان بخيلًا وذميمًا على رغم غناه، اشتهر بمقاماته التي سميت باسمه، وتوفي سنة٥١٦ هـ.

[1] . القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، ج ١٤، القاهرة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ص١١٠ .

[2] . جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، ج٢، ص٦١٩. وابن فارس هو :أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا بن محمد بن حبيب الرازي، كان إمامًا في علوم شتى، خصوصًا اللغة، تتلمذ على يديه الصاحب بن عباد، وله كتاب" المجمل في اللغة"، وهو معجم اقتصر فيه مؤلفه على الألفاظ المستعملة، توفي عام٣٩٠ هـ ابن خلكان، وفيات الأعيان، ج١، ص٣٥.

[3] . حاول الناقد مارون عبود أن يثبت أن المقامة قصة قصيرة ولكن بشروط القرن الرابع الهجري، إذ يقول" :إنها قصة، والفرق بينها وبين قصص اليوم كالفرق بين هندامك أنت وهندام جدك، رحمه الله، ورحمني معه، ولكن ليست كل مقامات البديع قصصًا، فقسم منها لا شيء، والقسم الآخر شيء عظيم ."مارون عبود، بديع الزمان الهمذاني، ص ٣٧.

الفصل الثاني:

حول الأسلوب والأسلوبية:

المبحث الأول: المفهوم ـ النشأة:

أولًا: مفهوم الأسلوب:

ثانيًا: المعنى اللغوي للأسلوب في المعاجم العربية:

المبحث الثاني: أعلام الأسلوبية من العرب والغربيين:

أولًا: الأسلوب عند العرب القدامى:

ـ الجاحظ ـ ابن رشيق ـ عبد القاهر الجرجاني ـ ابن خلدون

ثانيًا: جهود الأسلوبيين العرب "المحدثين" :

ـ الأسلوب عند أمين الخولي وأحمد الشايب: ـ صلاح فضل:

ثالثًا: مفهوم الأسلوب عند الغربيين:

الأسلوب عند لانسون: ـ بوفون: ـ تشومسكي:

المبحث الثالث: علاقة علم الأسلوب بالعلوم المجاورة:

أولًا: علاقة الأسلوبية باللسانيات : ثانيًا: علاقة الأسلوبية بالبلاغة:

ثالثًا: علاقة علم الأسلوب والأسلوبية بعلم اللغة: رابعًا: علاقة الأسلوبية بالنقد:

أولًا: مفهوم الأسلوب:

المعنى اللغوي للأسلوب في المعاجم العربية:

. في جمهرة اللغة:

يقول ابن دريد: "والأسلوب: الطريق، والجمع أساليب. ويقال أخذ فلان في أساليب من القول أي فنون منه"[١]

. وفي مختار الصحاح:

س ل ب: "سلب" الشيء من باب نصر والاستلاب الاختلاس، والسلب بفتح اللام المسلوب، وكذا السليب والأسلوب: الفن"[٢]

وفي القاموس المحيط:

والأسلوب الطريق، وعنق الأسد، والشموخ في الأنف وانسلب: أسرع في السير جدا"[٣]

حين النظر في المعاجم اللغوية السابقة الذكر نجد أنّه لم يحدث أي تطور في تفسير مادة أسلوب فكلها تقول الشيء نفسه. وإن كانت تزيد عن بعضها بعضًا. فهي لا تخرج عن الإطار العام: الأسلوب هو الطريق وفن القول.

. وفي لسان العرب:

سلب: سلبه الشيء يسلبه سَلْبًا وسَلَبًا وتسلبه إياه. والاستلاب الاختلاس. ويقال للسطر من النخيل أسلوب، وكل طريق ممتد فهو أسلوب. فالأسلوب الطريق والوجه والمذهب، يقال: أنتم

---

[١] . ابن دريد: أبو بكر محمد بن الحسين، جمهرة اللغة، علق عليه ووضع حواشيه وفهارسه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، المجلد الأول، ط١، ١٤٢٣هـ . ٢٠٠٥م، ص٣٥٩.

[٢] . الرازي: محمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، ضبط وتخريج وتعليق د. مصطفى ديب البغا، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط٤، ١٩٩٠م ، ص٢٠٢.

[٣] . الفيروز أبادي: مجد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٥، ١٤١٦هـ، ١٩٩٦م، ص١٣٥١.

في أسلوب سوء، ويجمع إِساليب، والأسلوب: الطريق تأخذ فيه. والأسلوب بالضم: الفن، يقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه"[1]

. وفي أساس البلاغة:

سلب ثوبه، وهو سليب. وأخذ سَلَبَ القتيل وأسلاب القتلى. ولبست الثكلى السِّلاب وهو الحداد وتسلبت وسلّب على ميتها فهو مُسلَّب. والإحداد على الزوج، والتسلب عام. وسلكت أسلوب فلان: طريقته وكلامه على أساليب حسنة. ومن المجاز: سلبه فؤاده وعقله واستلبه، وهو مستلب العقل، وشجرة سليب أخذ ورقها وثمرها، وشجرة سُلُبٌ. وناقة سُلوب أُخذ ولدها، ونوق سلائب. ويُقال للمتكبر: أنفه في أسلوب إذا لم يلتفت يُمنة ولا يسرة"[2]

المعنى الاصطلاحي للأسلوب:

لمصطلح الأسلوب في عُرف النقاد والبلاغيين أكثر من مفهوم، ذلك أن كلا منهم ينظر إليه من زاوية معينة، وبالرغم من تعدد المؤلفات النقدية والبلاغية التي تشير إليه في تراثنا العربي فإن حضور مادة السلب فيها محدودة جدًا، يكاد لا يتعدى موضعًا واحدًا أو موضعين دون أن تتحدد بشكل واضح وصريح"[3]

يمكن تعريف الأسلوبية بأنها:" فرع من اللسانيات الحديثة، مخصص للتحليلات التفصيلية للأساليب الأدبية، أو للاختبارات اللغوية التي يقوم بها المتحدثون والكتّاب في السياقات البيئات غير الأدبية"[4]

وقال العياشي عن الأسلوب في كتابه: مقالات في الأسلوبية: "إن الأسلوب حدث يمكن ملاحظته ويستلزم نوعين من النشاط: الأول يتعلق بالمرسِل، والثاني يتعلق بالمرسَل إليه، أما

---

[1] . ابن منظور، لسان العرب، ج١، ص٤٧٣.

[2] . الزمخشري: جار الله: أساس البلاغة، تحقيق: الأستاذ عبد الرحيم محمود، دار المعرفة، بيروت، لبنان، د.ط، ص٢١٧.

[3] . سامي محمد عياشة، التفكير في ضوء علم الأسلوب الحديث، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط١، ٢٠٠٧م ، ص٤٠.

[4] . يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية، مقدمات عامة، ط١، عمان، ١٩٩٩م، عمان للنشر والتوزيع، ص١٦١.

النشاط نفسه فقد يكون علميًا، وقد يكون غير ذلك، فيدخل القصد إليه حينئذ في إدهاش المرسل إليه والتأثير فيه، وذلك كما هو في المؤلفات الأدبية"[1]

وفي كتاب الأسلوب لأحمد الشايب الذي يعد أحد رواد هذا المجال يعرف الأسلوب بأنه: "اختيار الأديب للمعاني وترتيبها وتفسيرها، طوع مزاجه تفسيرًا فنيًا، ثم التعبير عنها بالألفاظ التي تجذبها المعاني فيأخذ الكاتب باختيار الفن، وينتهي بالألفاظ، فيجمع الأسلوب بين وضوح التفكير وجمال التصوير، مع مراعاة الدقة في أداء الفكرة أو صوغ الخيال، والتصرف السديد في بناء الجمل والعبارات، حتى تكون العبارة صورة صادقة لما في نفسه من المعاني"[2]

وما دام الأمر كذلك، سنعرض لبعض هذه الإشارات مبتدئة بصاحب شرح حماسة أبي تمام، موضحة ما فهمه كل منهم لمصطلح الأسلوب.

يقول المرزوقي" ت:٤٢١هـ" في حديثه عن شعر أبي تمام" وقلت إن أبا تمام معروف المذهب فيما يقرضه، مألوف المسلك لما ينظمه، نازع في الإبداع إلى كل غاية حامل في الاستعارات كل مشقة وهو عادل فيما انتخبه في هذا المجموع عن سلوك معاطف ميزانه، ومرتضى ما لم يكن فيما يصوغه من أمره وشأنه ، فقد فليته فلم أجد فيه ما يوافق ذلك الأسلوب إلا اليسير..."[3]

بالإضافة إلى أن الناقد يعرض لمصطلحين يقابل بهما " الأسلوب" وهما "مذهب" و"مسلك" فهو يرى بأن الأسلوب يتمثل في كيفية الأداء اللغوي وخصائص هذا الأداء التي يمتاز بها شاعر عن شاعر آخر.

ونجد السكاكي "ت.٦٢٦هـ" ذكر لفظة الأسلوب في كتابه "مفتاح العلوم" وهو يتكلم عن إخراج الكلام على مقتضى الظاهر الذي هو في علم البيان وهو في ذلك ينوع في ذكر الأمثلة من القرآن الكريم والشعر. يقول: "وإخراج الكلام في هذه الأحوال الوجوه المذكورة ثم إخراج

---

[1] . منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، د.ط ، دمشق، ١٩٩٠م منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص٣٧.

[2] . أحمد الشايب، الأسلوب "دراسة نقدية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، ط٩، ١٩٩٥م، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ص٤٩.

[3] . المرزوقي: أبو علي، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، علق عليه ووضح هوامشه: فريد الشيخ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٤٢٤هـ ، ٢٠٠٣م، ج١، ص٧،٨.

مقتضى الظاهر وإنه في علم البيان يسمى بالتصريح كما ستقف عليه. ويرون سلوك هذا الأسلوب في أمثال هذه المقامات من كمال البلاغة"[1]

ثانيا٠ نشأة علم الأسلوب:

بدأت في مطلع القرن العشرين ثورة فكرية في مجالات المعرفة الإنسانية نشأ عنها اهتمام متزايد بعلم اللغة واللسانيات.

وقد كان من نتائج هذا الاهتمام بروز علم جديد يبحث في لغويات النصوص المنطوقة والمكتوبة عرف في الدراسات الحديثة بـ "علم الأسلوب" أو " الأسلوبية"

وبما أن النصوص الأدبية التي تدرسها الأسلوبية ذات بنية لغوية في الأصل فقد اعتمدت على الألسنية في بحث الظاهرة الأسلوبية.

وعليه فإن الأسلوبية وليدة علم اللغة الحديث الذي أسسه فرديناند دي سوسير، ثم كانت هذه الأسس بمثابة الأرضية التي انطلق منها تلامذته للوصول إلى ما سمي بـ "الأسلوبية" ثم خطوات نوعية بتفاعلها مع مناهج البحث الحديثة والعلوم اللسانية، فتشعبت اتجاهاتها ومدارسها.

وسنتطرق في هذه الجزئية إلى نشأة علم الأسلوب مع محاولة وضع اليد على تحديد دقيق لتاريخ مولد علم الأسلوب، وبعدها سنعرض للأسلوب في الدراسات العربية والغربية.

ارتبطت نشأة علم الأسلوب بظهور اللسانيات على يد فريناند دي سوسير وكتابه "محاضرات في اللسانيات العامة "والذي يشير إلى جهوده في هذا الميدان وخاصة فكرته في التفرقة بين اللغة والكلام التي اعتبرت أهم مبدأ اعتمدت عليه الأسلوبية.

إذن فعلم الأسلوب مرتبط بعلم اللغة الحديث فلا يمكننا إغفال "أن النشأة الأولى للأسلوبية انطلقت انطلاقة لسانية"[2] وقد استمر يعتمد بعض تقنياته ويمتزج به لتكوين أسلوبيات مختلفة هذه التقنيات أو المعطيات الألسنية التي "كانت بمثابة الأرضية التي انطلق منها تلامذة دي سوسير للوصول

---

[1]. السّكاكي: أبو يعقوب ، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د. ط ، ص٧٥،٧٤.

[2] . أحمد يوسف، القراءة النسقية سلطة البنية وهم المحادثة، الدار العربية للعلوم . بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٧م، ص٣٧٧.

إلى ما يسمى بالأسلوبية"[1] " كانت دراسات دي سوسير فتحًا جديدًا في الألسنية، إذ ذهب إلى دراسة التطورات الجزئية التي تطرأ على بعض ظواهرها"[2] ولأن البحث في هذه المتغيرات ليس من مجال علم النحو أو البلاغة فعلم النحو يقتصر في بحثه على اللغة بوصفه نظامًا اجتماعيًا ولا يهتم بخصوصيات استعمال الفرد لها، من هنا قامت الحاجة إلى علم بديل يشغل هذا الفراغ فكان علم الأسلوب.

إن ضبط علاقة اللغة بالكلام تأتي من أن اللغة أداة للكلام والفرد لا يكتسب اللغة إلا بتعلمه للكلام، وباختصار فإن "اللغة قدرة لسانية، واللسان نظام لغوي، والكلام قول خاص"[3]

هذا يعني أن اللغة جماعية توجد في الوعي الكلامي لكل فرد أما الكلام فهو فردي خاص بكل متكلم ينتمي إلى مجتمع لغوي.

أراد دي سوسير التفرقة بين المصطلحين اللغة والكلام الوصول إلى نقل اللغة في إطارها الذاتي إلى الإطار الموضوعي وإدخالها في مجال العلم، فهو يقول إن الكلام ليس واقعة اجتماعية فلا يمكن بذلك دراسته دراسة علمية "فاللغة وحدها هي واقعة اجتماعية، لأنها انعكاس عن العادات التي نتعلمها من المجتمع الكلامي، وتصل بها بالآخرين في المجتمع"[4] أقر علم اللغة الحديث ظاهرة اجتماعية يمكن دراستها انطلاقًا من المجتمع، فبدأ بتسجيل استعمالات الناس للغة، فوجد نفسه أمام مشكلة اختلاف الأفراد في استعمال اللغة، فلكل فرد طريقته في بناء الجمل والربط بينها، كما أن اختلاف الموقف ينتج جملًا مختلفة ومتنوعة تناسب الموقف المحاط بالمفرد وعلى المتكلم أن يراعي هذا الموقف.

إن هذه الفكرة تبين لنا السمات التي تميز استعمال كل فرد للغة وهي التي تكون الأسلوب، أو أن السمات المميزة التي تتخذها اللغة في كل استعمال، هي التي أسهمت في نشأة علم الأسلوب.

---

[1] . يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط١، ٢٠٠٧م، ص٤١.

[2] . عبد الكريم الكواز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، منشورات جامعة السابع من أبريل الجماهيرية العربية الليبية، ط١، ١٤٢٦هـ ، ص٦١.

[3] . حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص٥٠.

[4] . عبد الكريم الكواز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، ص٦٣.

لا بد أن نشير إلى أن البداية الحقيقية للأسلوبية مرتبطة باللسانيات، ولا يمكننا إنكار العلاقة بينهما التي هي علاقة منشأ ومنبت وإفادة الأسلوبية من الجهود اللسانية شَكَّلَ الأرضية التي خرجت منها، إضافة إلى أن متغيرات اللغة هي نقطة اهتمام الأسلوبي. بعدها كان لأحد تلامذة دي سوسير وهو شارل بالي فضل نشر مؤلف أستاذه "محاضرات في اللسانيات العامة" فحاول أن يجعل الأسلوبية فرعًا من فروع اللسانيات وتأسست أبحاث بالي على محاضرات دي سوسير التي أوقفت جهدها على دراسة اللسان، وأهملت لسانيات الكلام لأنه لم يكن في نظره الموضوع الأثير لدى اللسانيين"[1] فقام بالي بما لم يقم به أستاذه، فكان المبتكر الحقيقي لعلم الأسلوب، ولكنه لم يدخل الأدب في دراسته بل حاول الاقتراب من المحتوى العاطفي للغة ورفض إدخاله في الدراسة الأسلوبية، مقتصرًا في دراسته على الكلام المنطوق، وأسس أسلوبيته سنة ١٩٠٥م تحديدًا، وهي أسلوبية لم تضع تصوراتها ومفاهيمها موضع التطبيق على الأعمال الأدبية، واقتصرت على الكلام بصفة عامة " وبمعنى آخر فإنه حاول تكوين أسلوبية الكلام، وليس أسلوبية الأعمال الأدبية"[2] ولا يخفى بذلك أن بالي هو أبو الأسلوبية ورائدها الأساسي فحاول القيام بما لم يقم به دي سوسير، فكان المبتدع الفعلي لمصطلح علم الأسلوب".

أما عن مصطلح الأسلوبية فقد ظهرت على يد "فون دير قابلنتر سنة ١٨٧٥م" وهي نظرية في الأسلوب ترتكز على مقولة بيفون الشهيرة (الأسلوب هو الرجل نفسه)[3] وتحديد لغة المؤلفين انطلاقًا من اختيارهم لكلمات معينة واستخدامهم لصيغ محددة تعبر عن ذواتهم، وتعود جذور هذا التصور إلى الدراسات اللغوية الغربية المسماة "فقه اللغة" وهو علم يهتم بقضايا اللغة والمقارنة بين النصوص وتفسيرها.

فإذا ما حاولنا وضع اليد على تحديد دقيق لتاريخ مولد الأسلوبية فسنجده عند العالم الفرنسي "جوستاف كويرتنج" " الذي بشر بعلم يبحث في الأسلوب"[4] فأخذ يدعوهم إلى أبحاث توجه اهتمامها إلى خصائص النتاج الأدبي والتأثير الذي تمارسه هذه الخصائص، وتتبع أصالة

---

[1] . أحمد يوسف، القراءة النسقية سلطة البنية وهم المحادثة، ص٣٧٧.

[2] . معمر حجيج، استراتيجية الدرس الأسلوبي بين التأليف والتنظير والتطبيق، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، ٢٠٠٧م، ص٢٤.

[3] . المرجع السابق نفسه، ص٢٥.

[4] . رابح بوحوش: اللسانيات وتحليل النصوص، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٧م ، ص٢١.

التعبيرات الأسلوبية. إلا أن البعض الآخر من الباحثين يشير إلى أن "نوفالين" هو أحد الأوائل الذين استخدموا مصطلح الأسلوبية غير أنه ما دامت الأسلوبية وليدة الدراسات اللسانية الحديثة فإنه من المنطقي أن ترتبط نشأتها من الناحية التاريخية بنشأة علم اللغة الحديث:" وهذا يعني أن الأسلوبية قبل عام ١٩١١م، أي قبل فرديناندي سوسير ١٨٥٧م . ١٩١٣م"[١] كما أن أغلب الباحثين الغربيين لا يعتدون بالمقدمات التاريخية التي استخدمت لفظة الأسلوبية لورودها في سياق هيمنة العصر البلاغي والدليل على ذلك أن "نوفالين" نفسه "كانت تختلط الأسلوبية عنده بالبلاغة"[٢]

من هنا نخلص إلى القول إن مصطلح "الأسلوبية" بدأ استعماله منذ القرن الخامس عشر.[٣] أما كلمة الأسلوبية فقد ظهرت خلال القرن التاسع عشر، لكنها لم تصل إلى معنى محدد إلا في أوائل القرن العشرين وكان هذا التجديد مرتبطاً بشكل وثيق بأبحاث علم اللغة.[٤]

ارتبط الأسلوب في العصور الوسطى بطبقات المتكلمين فقيل الأسلوب البسيط والأسلوب المتوسط والأسلوب السامي، حيث يمثل الأسلوب البسيط الطبقة الوضيعة مثل الرعاة، ويمثل الأسلوب المتوسط الطبقة المتوسطة مثل الفلاحين، أما الأسلوب السامي فيمثل الطبقات الاجتماعية العليا مثل الملك ورئيس الجند.

ويلخِّص محمد عبد المطلب مفهوم الأسلوب في تراثنا القديم بقوله:" ارتبط الأسلوب في تراثنا بعدة مسارات، فهو يدل على طرق العرب في أداء المعنى، أي الخواص التعبيرية التي تتناسب وكيفية أداء المعنى المقصود وكيف أن هذه الخواص هي التي تبرز الدلالة التي يهدف إليها الأديب، كما يرتبط مفهوم الأسلوب بالنوع الأدبي، على معنى أن الخواص التعبيرية تتمايز من جنس أدبي إلى جنس آخر، فللشعر طرقه، وللنثر أساليبه، وقد يمتد مفهوم الأسلوب إلى

---

[١] . يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص٣٩.

[٢] . حسن ناظم، البنى الأسلوبية "دراسة في أنشودة المطر للسياب" المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٢م، ص٣٥.

[٣] . درويش، أحمد ، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، ص١٦.

[٤] . محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص١٢٧.

الاتصال بشخصية المبدع، ومقدرته الفنية، وإمكاناته الخاصة في الشعر أو النثر، وقد يتساوى مفهوم الأسلوب مع مفهوم "النظم" كما ردده القدماء على ما بينهم من فروق في هذا المفهوم"[١]

ولقد بذل العرب القدامى جهوداً مضنية، وقدموا مباحث أسلوبية شتى بدءاً بكيفيات أداء المعنى والتمايز بين الأدباء في الأساليب وتصنيف الأسلوب على أساس الجنس الأدبي، والخطاب في حد ذاته إلا أن ذلك لم يبلور نظرية أسلوبية متكاملة في المجال التنظيري أو التطبيقي.[٢]

المبحث الثاني: مفهوم الأسلوب عند العلماء:

أولا: الأسلوب عند العرب (القدامى):

١. الأسلوب عند الجاحظ:

ركن الجاحظ عند حديثه عن النظم على أهمية اللفظة المفردة وضمن سياق يمنحها حضورًا، وهو يرى بأنها العنصر الفاعل في العملية الشعرية من مبدأ فصاحتها، وجرسها ومعجمها وإيحاءاتها وحسن تناسقها مع الكلمات المجاورة لها، فهي له العمود الفقري لكل تأليف فني يقول في هذا الشأن :" أنذركم حسن الألفاظ وحلاوة مخارج الكلام"[٣] ويرى أن تخير الألفاظ هذا الذي يخدم المعاني، وبشكل مباشر، كما في نظم الخطابة، يقول:" رأس الخطابة الطبع، وعمودها الدّربة، وجناحاها رواية الكلام وحليها الإعراب، وبهاؤها تخير اللفظ"[٤] ويجعل دور المعاني ومكانتها في الدرجة الثانية ذاكرًا في كلامه عن الشعر:" ... والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي، إنما الشأن في إقامة الوزن، وتمييز اللفظ وسهولة المخرج، وفي صحة الطبع وجودة السبك فإنما الشعر صناعة وضرب من الصيغ، وجنس من التصوير"[٥] إن المعاني والدلالات معروفة لدى الجميع من كتّاب وشعراء، متداولة بينهم ومشتركة، فلا فضل فيها ولا تمايز. وإنما قوة الشعراء تمكن في كيفيات استغلال طاقات اللغة من

---

[١] . محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، دار المعارف، ط٢، ١٩٩٥م، ص١٧.

[٢] . محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص١٧٢.

[٣] . الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، ج١، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مطبعة الخانجي، ط١، القاهرة، ١٩٩٨م، ص٢٥٣.

[٤] . المرجع السابق نفسه، ص٤٤.

[٥] . نفسه، ص٤٠٨.

حيث حسن اختيار المناسب من الألفاظ والتراكيب والصيغ وكيفية إظهار المعاني وتبيينها، وليس معناه الاستغناء عن أهمية تشكيل المعنى، وإنما يريد أن يقول إنه إذا كان الظاهر من الألفاظ والتراكيب مستهجنًا رديئًا، فكيف يكون باطن النص في معانيه وإيحاءاته وبلوغ غايته من البيان سليمًا بليغًا؟

إن النظم عند الجاحظ بمعنى الأسلوب، يخص الشعر وما يتعلق به من خصائص، مقارنة بأشكال أخرى من الخطابات، إذ يصر على اعتماد ركنين أساسيين في ذلك، أولهما اللفظة المفردة بشروطها، ويليهما الوزن الذي يتحكم في الصورة العامة للتركيب، "وحلاوة مخارج الكلام.."[1] إنه يربط بين الصوت وجمالية الأسلوب في تأدية الدلالة. وبالتالي يتميز الخطاب الشعري من حيث هو اختيار وانسجام. حتى وإن تعلق الأمر هنا بتركيب الجملة أن الجمالية هي نتاج تظافر الصوتي بالإيقاعي.

٢. الأسلوب عند ابن قتيبة:

يرى ابن قتيبة أن محاولة تفسير القرآن وفهمه تستوجب عند صاحبها الإلمام بالطرائق العربية المختلفة لأداء المعنى وبأساليبها الفنية ومذاهبها في ذلك، وأن يكون واسع الاطلاع بطبائع المواضيع وتعدد مواقفها وقدرات المتكلمين فيها. يقول:" إنما يعرف فضل القرآن من كثر نظره واتسع علمه وفهم مذاهب العرب وافتنانها في الأساليب ... فالخطيب من العرب إذا ارتجل كلاما في نكاح أو حمالة أو صلح أو ما أشبه ذلك، لم يأت به من واد واحد، بل يفتن فيختصر تارة إرادة التوكيد ويخفي بعض معانيه حتى يغمض على أكثر السامعين، ويكشف بعضها حتى يفهم بعض الأعجمين. ويشير إلى الشيء ويكنى عن الشيء وتكون عنايته بالكلام على حسب الحال وقدر الحفل، وكثرة الحشد، وجلالة المقام"[2]

وهنا يشير إلى أمرين بالغي الأهمية في التحليل الأسلوبي للنص لا سيما في جانبه الدلالي، أولهما الولوج في أعماق الألفاظ والمعاني وتفادي الاكتفاء بالسطحي الظاهر منها، وثانيهما العناية بالمقام وبمقتضى الحال كونه قطبًا مهمًا في عملية التأليف.

---

[1] . الجاحظ، البيان والتبيين، ج١، ص١٧٦.

[2] . ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم، تأويل مشكل القرآن، شرح أحمد صقر، دار التراث، ط٢، القاهرة، ١٩٧٣م، ص١٢.

٣. الأسلوب عند ابن رشيق:

يرى ابن رشيق في مفهوم الأسلوب على أنه الطريقة العامة للتأليف والأداء، فيورد كلامًا للجاحظ يشاطره فيه الرأي ويستحسنه، في نظرته إلى العملية الإبداعية على أنها كل متكامل وإفراغ واحد، يقول:" قال أبو عثمان الجاحظ: أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغًا واحدًا، وسبك سبكًا واحدًا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان، وإذا كان الكلام على هذا الأسلوب الذي ذكره الجاحظ لذّ سماعه، وخفّ محمله، وقرب فهمه، وعذب النطق به، وتحلى في قلب سامعه، فإذا كان متنافرًا متباينًا عسر حفظه، وثقل على اللسان النطق به، ومجته المسامع، فلم يستقر فيها منه شيء"[١]

فقوله: إفراغًا واحدًا وسبكًا واحدًا، يدل على تلاحم كل الأجزاء وتماسكها في الألفاظ والعبارات وفي الجانب الصوتي الإيقاعي حيث سهولة المخارج. لكن ابن رشيق يستحسن في الشعر أن يكون هذا التماسك قائمًا في كل بيتٍ مجردًا، فيفرق بينه وبين أسلوب النثر من حكايات وما شابه ذلك، يقول:" ومن الناس من يستحسن الشعر مبينًا بعضه على بعض، وأنا أستحسن أن يكون كل بيت قائما بنفسه، لا يحتاج إلى ما قبله، ولا إلى ما بعده وما سوى ذلك فهو عندي تقصير، إلا في مواضع معروفة مثل الحكايات وما شاكلها، فإن بناء اللفظ أجود هناك من السرد، ولم أستحسن الأول على أن فيه بعدًا ولا تنافرًا "[٢] كما جاء في حديثه عن تماسك البيت:" وأستحسن أن يكون البيت بأسره كلفظة واحدة لخفته وسهولته، واللفظة كأنها حرف واحد"[٣] على الشاعر إذن أن يوفق في اختيار أصواته وألفاظه وعباراته، تعلق الأمر بالكلمة المجردة، أم من حيث تأليف الجملة الشعرية، فإن هذه العناية تمنح القصيدة انسجامًا وتلاحمًا، كالذي يرى في بناء البيت الواحد، هذا البناء الذي ما زال مهيمنًا على الذوق النقدي التراثي بتأثير الفكر اللغوي النحوي، إن الحديث هنا ليس على وحدة متماسكة بل عن بيت متماسك ومستقل.

---

[١] . القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج١، تحقيق: محمد عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠١م، ص٢٥٩.

[٢] . ابن رشيق، العمدة،ج١، ص٢٦٣.

[٣] . المرجع السابق نفسه، ص٢٥٩.

٤. الأسلوب عند حازم القرطاجني:

وُظف مصطلح الأسلوب عند حازم القرطاجني للدلالة على أسلوب الشاعر وقد أطلق عليه اسم "المنزع" يقال: منازع الشعراء، أي أساليبهم. وجاء في إحدى تعريفاته :"إن المنازع هي الهيئات الحاصلة عن كيفيات مآخذ الشعراء في أغراضهم، وأنحاء اعتماداتهم فيها، وما يميلون بالكلام نحوه أبدًا، ويذهبون به إليه"[١] ويكون هذا العنصر جزءًا أحيانًا كمنزع أبي نواس في حديثه عن الخمر وصفاتها وتداعياتها، أو منزع ذي الرمة في وصف الناقة بالتطرق إلى أغلب تفاصيلها، وقد يكون هذا العنصر البارز كاملًا أحيانًا أخرى، فلا يستطاع تحديد جزئياته بسهولة، ويصبح بذلك قانونًا عامًا في إبداع شاعر. يقول:" وقد يعني بالمنزع أيضا كيفية مأخذ الشاعر في بنية نظمه وصيغة عباراته وما يتخذه أبدًا كالقانون في ذلك كمأخذ أبي الطيب في توطئة صدور الفصول للحكم التي يوقعها في نهاياته، فإن ذلك كله منزع اختص به أو اختص بالإكثار منه والاعتناء به"[٢] ويكون بذلك قد :" اختص بمنزع يتميز به شعره من شعر سواه"[٣] ويشير القرطاجني في موضع آخر إلى إمكانية اقتفاء الشاعر أثر الشعراء في منازعهم في أركان الشعر المتعددة وموضوعاته المختلفة فيكون بذلك منزعه صورة مركبة، يقول :" لا يسلك أبدًا في جميع الجهات التي يميل بكلامه إليها مذهب شاعر واحد ولكن يقتفي أثر واحد في الميل إلى جهة وأثر آخر في الميل إلى جهة أخرى ... فيكون طريقته طريقة مركبة"[٤] أي أن ثمة اختلافًا في الأساليب بتعدد الموضوعات والأغراض واختلافًا آخر بتنوع الشعراء أنفسهم. كما أشار كذلك إلى أن الأسلوب ينتسب إلى المعاني في هيئة تأليفها وإيرادها، مثلما ينتسب النظم إلى الألفاظ، يقول :"ولما كان الأسلوب في المعاني بإزاء النظم في الألفاظ وجب أن يلاحظ فيه من حسن الاطراد والتناسب والتلطف في الانتقال عن جهة إلى جهة ومن مقصد إلى مقصد"[٥] وهنا يفرق بين مصطلحي الأسلوب والنظم، فيجعل الأسلوب هيئة تكونها استمرارية المعاني في ترتيبها وتعاقبها، وفي التحامها وتماسكها، وفي كيفية الانتقال فيها. فيقابله مع مفهوم النظم الذي يُعد صورة وهيئة

---

[١] . القرطاجني، أبو الحسن حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦م، ص٣٦٥.

[٢] . المرجع السابق نفسه، ص٣٦٦.

[٣] . السابق نفسه، الصفحة نفسها.

[٤] . القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص٣٦٦.

[٥] . المرجع السابق، ص٣٦٤.

لالتحام وتماسك الألفاظ والعبارات. إنه اهتمام الأسلوب بالجانب التركيبي المعنوي في أجزائه الفرعية التي تكوّن المعاني والدلالات الجزئية وفي جملته، حيث كيفية ترتيب تلك الجزئيات وربطها، قصد الوصول إلى الغرض العام للنص .

٥. الأسلوب عند ابن خلدون:

يذكر ابن خلدون في باب صناعة الشعر ووجه تعلمه مفهومًا اصطلاحيًا للأسلوب فيجعله الهيئة العامة التي تكوِّن العمل الإبداعي، إنه أكبر مما يحويه الإعراب ووظيفته وأوسع من البلاغة والبيان وما ارتبط بهما، حتى ومن العروض كذلك، يقول في هذا الشأن :"ولنذكر هنا مدلول لفظة الأسلوب عند أهل هذه الصناعة وما يريدون بما في إطلاقهم فاعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذي تنسج فيه التراكيب، أو القالب الذي يُفرغ فيه ولا يُرجع إلى الكلام باعتبار إفادة كمال المعنى، الذي هو وظيفة الإعراب، ولا باعتبار إفادته أصل المعنى من خواص التراكيب، الذي هو وظيفة البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه، الذي هو وظيفة العروض فهذه العلوم الثلاثة خارجة من هذه الصناعة الشعرية، وإنما ترجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص. وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويصيّرها في الخيال كالقالب أو المنوال، فيرصها فيه رصًّا، كما البناء في القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام. ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي فيه، كان لكل فن من الكلام أساليب تختص به وتوجد فيه على أنحاء مختلفة "[١] يرى في هذا المقام أن الأسلوب يظهر في الكل وليس في الجزء، فهو القالب العام الذي يُفرغ فيه النص والذي تتحرك فيه مكوناته في تراكيبها المختلفة اللفظية منها والمعنوية والإيقاعية. يميز ابن خلدون بين الأساليب وفق تعدد الفنون الأدبية واختلافها فيرى أن كل فن يستوجب أساليبه الخاصة به :"واعلم أن لكل واحد من هذه الفنون أساليب تختص به عند أهله، لا تصلح للفن الآخر، ولا تستعمل فيه، مثل النسيب المختص بالشعر والحمد والدعاء المختص بالخطب، والدعاء المختص بالمخاطبات وأمثال ذلك"[٢] ويقدم مثالًا حول أسلوب المخاطبات السلطانية فيذكر :" والمحمود في المخاطبات السلطانية الترسل، وهو إطلاق الكلام وإرساله من غير تسجيح إلا

[١] . ابن خلدون، عبد الرحمان، المقدمة، المجلد١، دار الكتاب اللبناني، ط٣، بيروت، ١٩٦٧م، ص١١٠٠.
[٢] . المرجع السابق، ص١٠٩٤.

في الأقل النادر"[١] ويعيب استعمال الأسلوب غير اللائق بفنه " وأما إجراء المخاطبات السلطانية على هذا النحو الذي هو على أساليب الشعر فمذموم"[٢]

وتحدث أيضًا عن ضرورة موافقة الأسلوب يقتضي الحال والمقام حيث يذكر"... إعطاء الكلام حقه في مطابقته لمقتضى الحال، فإن المقامات مختلفة ولكل مقام أسلوب يخصه..."[٣] وبالتالي فإن الأساليب ليست واحدة، إنما متعلقة بالمقامات والاختصاص، ويأتي الخطاب الشعري ليكشف عن ميزة مخصوصة لا تتوافر عليها المقولات السياقية.

٦. الأسلوب عند عبد القاهر الجرجاني:

تحدث عبد القاهر الجرجاني عن مفهوم الأسلوب وربطه مباشرة بمصطلح النظم، بمعنى "التأليف والنسج والطريقة" يقول:" واعلم أن الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه، أن يبتدئ الشاعر في معنى له وعرض أسلوب، والأسلوب: الضرب من النظم والطريقة فيه"[٤] أي أن يتصور الشاعر في أول الأمر الغرض أو المعنى المراد تأليفه، ثم يخوض في اختيار الألفاظ وإقامة التحام وتناسق بينهما، لإعداد التراكيب المناسبة لهذا المعنى ونسجه. إنه يركز أساساً على نظم المعاني والاهتمام بها على غرار نظم الألفاظ التي يراها تابعة للأولى وخادمة لها يقول:" ليس الغرض بنظم الكلم إن توالت ألفاظه في النطق، بل أن تناسقت دلائله وتلاقت معانيه على الوجه الذي اقتضاه العقل"[٥] ويبين الفرق بين نظم الحروف ونظم الكلم، فيورد مرادفات للنظم في مفهومه الحقيقي المقصود "... وأما نظم الكلم فليس الأمر فيه كذلك لأنك تقتفي في نظمها آثار المعاني وترتيبها على حسب ترتيب المعاني في النفس فهو إذن نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو النظم الذي معناه ضم لشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق وكذلك كان عندهم نظيرًا للنسج والتأليف والصياغة والبناء والوشي والتعبير، وما أشبه ذلك مما يوجب اعتبار الأجزاء بعضها مع بعض، ويصل إلى مهاجمة أنصار النظم للألفاظ، ويعاتبهم

---

[١] . ابن خلدون، المقدمة، ص١٠٩٥.

[٢] . المرجع نفسه الصفحة نفسها.

[٣] . نفسه، ص١٠٩٥.

[٤] . الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق: سعد كريم الفقي، دار اليقين للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠١م، ص٣٨٧.

[٥] . المرجع السابق نفسه، ص٥٨.

على ذلك، أو يستخف بنظرتهم تلك، فيخاطبهم :"فقد أراك ذلك إن لم تكابر عقلك أن النظم يكون في معاني الكلم دون ألفاظها، وأن نظمها هو توخي معاني النحو فيها"[1] يؤكد عبد القاهر على أن نظم المعاني يتكئ أساسًا على النحو، وما يحمله من دلالات ووظائف فهو الذي يقيم الاتساق والتماسك بين وحدات التركيب. ويضيف في حديثه عن وظيفة النحو هذا المقام "واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخل بشيء منها. وذلك أنّا لا نعلم شيئًا يبتغيه الناظم ينظمه غير أن ينظر في وجوه كل باب وفروعه"[2]

يتعلق الأسلوب عند عبد القاهر الجرجاني بالدلالات والمعاني والأغراض في منهج إيرادها وتشكلها، وفي كيفية التئامها فيما بينها وبناء تراكيبها وتسلسلها، وفي علاقة تلك المعاني الجزئية فيما بينها في السياق ذاته، وهو الذي :"يتحقق . عند الجرجاني عن طريق إدراك المعاني النحوية واستغلال هذا الإدراك في حسن الاختيار والتألف"[3]

الأسلوب والبلاغة:

ربط نفر من العرب الأقدمين مفهوم الأسلوب بالجانب البياني والدلالي في ضوء اهتمامهم بتشكل المعاني وترتيبها والتحامها، فالتنافس والاختلاف بين المبدعين من كتّاب وشعراء يكمن في الجوانب البلاغية، إبداعًا وخصوصية، لأن الشكل قد يُتفق عليه.

يقول أبو حيان التوحيدي عند عرضه لأصناف الناس وفق قدراتهم العقلية :"وكل صنف من هؤلاء مراتبهم مختلفة، وإن كان الوصف قد جمعهم باللفظ. وهذا كما تقول: علماء، ولكل واحد منهم مذهب"[4] إن أبا حيان يخصص مصطلح الأسلوب للكلام البليغ من نثر وشعر، ولم يربطه مباشرة بهذا الأخير، لأنه قد يكون بليغًا وقد يكون عكس ذلك أحيانًا. والشعر الجيد لا يُنظر إليه من بلاغته في معانيه؛ أي أسلوبه في ذلك، لأنه أوسع مما يحويه العروض الخليلي وأشمل للعناصر المكونة للنص.

---

[1] . الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص٣٤١.

[2] . المرجع السابق، ص٨٢.

[3] . يوسف أبو العدوس، الأسلوبية "الرؤية والتطبيق"، دار المسيرة، عمان، الأردن، ٢٠٠٧م، ص١٦.

[4] . أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ج١، موفم للنشر، الجزائر، ١٩٨٩م، ص٢٦٠.

يربط ابن الأثير الأسلوب بالبلاغة في ركنين مهمين منها، وهما الخبر والإنشاء، حين حديثه عن التكرار في القرآن الكريم الذي يراه مقصودًا وذا وظيفة معنوية، يقول :"فاعلم أنه ليس في القرآن مكرر لا فائدة له في تكريره"[١] ويقرأ الآيات ﴿كَذَّبَتْ قَبْلَهُمْ قَوْمُ نُوحٍ وَعَادٌ وَفِرْعَوْنُ ذُو الْأَوْتَادِ ١٢ وَثَمُودُ وَقَوْمُ لُوطٍ وَأَصْحَابُ الْأَيْكَةِ أُولَئِكَ الْأَحْزَابُ ١٣ إِنْ كُلٌّ إِلَّا كَذَّبَ الرُّسُلَ فَحَقَّ عِقَابِ ١٤﴾[٢] ويوضح :" وإنما كرر تكذيبهم ها هنا لأنه لم يأت به على أسلوب واحد بل تنوع فيه بضروب من الصنعة، فذكره أولا في الجملة الخبرية على وجه الإبهام ثم جاء بالجملة الاستئنائية فأوضحه بأن كل واحد من الأحزاب كذب جميع الرسل، لأنهم إذا كذبوا واحدًا منهم فقد كذبوا جميعهم"[٣] كما يربط ابن الأثير مفهوم الأسلوب بطرق التعبير المختلفة عن المعنى الواحد :"وقال الزمخشري رحمه الله؛ إن الرجوع من الغيبة إلى الخطاب إنما يستعمل للتفنن في الكلام والانتقال من أسلوب إلى أسلوب نسبة لنشاط السامع وإيقاظًا للإصغاء إليه"[٤]

وفي موضع آخر يتكلم عن التأثير للشعر ويبين أسلوبه المعتد فيه، والتدرج في عمليته... ولا يستنكف في الابتداء أن ينثر الشعر بألفاظه أو بأكثرها، فإن لا يستطيع إلا ذلك، وإذا مرنت نفسه وتدرب خطاه وارتفع عن هذه الدرجة وصار يأخذ المعنى ويكسوه عبارة من عنده ثم يرتفع عن ذلك حتى يكسوه ضربًا من العبارات المختلفة، فيستنتج منها معاني غير تلك المعاني"[٥] وهنا يشير ابن الأثير إلى أمر بالغ الأهمية متمثل في تطور الأسلوب في فن من الفنون الأدبية وكذا تعدد ضروبه ومستوياته فيه.

ثانيًا: مفهوم الأسلوب عند الغربيين:

الأسلوب في اللغة اللاتينية تقابل كلمة "استيلوس" وتعني " الأزميل" أو "المنقاش" الذي نستخدمه للكتابة أو للحفر على الخشب أو الجدران، وقد كان اللاتينيون يستعملونها مجازاً

---

[١] . ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر، المجلد٢، تحقيق: كامل محمد محمد عويضة، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨م، ص١٤٠.

[٢] . سورة (ص) الآيات: ١٢، ١٣، ١٤.

[٣] . ابن الأثير، المثل السائر، المجلد٢، ص١٤١.

[٤] . المرجع السابق، ص٤٠٨، ٤٠٩.

[٥] . السابق، ص٩١.

على شكلية الحفر، أو شكلية الكتابة، ومع الزمن اكتسبت دلالتها الاصطلاحية البلاغية والأسلوبية، وصارت تدل على الطريقة الخاصة للكاتب في التعبير عمَّا يريد.

ورد مصطلح الأسلوب عند الغرب مشتقاً من الأصل اللاتيني tilus وهو يعني ريشة أو من الإغريقي stylos وتعني عموداً، ثم انتقل مفهوم الكلمة إلى معانٍ أخرى عن طريق المجاز وهي معانٍ تتعلق كلها بطريقة الكتابة اليدوية الدالة على المخطوطات ثم أخذ يطلق على التعبيرات اللغوية"[١].

أما في الاصطلاح فقد اختلفت المفاهيم، حيث نجد بعض الدارسين ينظرون للأسلوب من حيث تعلقه بالمرسل، وبعضهم علق الأسلوب بناصية النص ولغته والإمكانات التي يقدمها، وآخرون اعتبروا الأسلوب متعلقًا بالمتلقي وما يُمارس ضده من ضغط عبر اللغة وأساليب إقناعها. لذا سنورد بعض التعريفات:

. شارل بالي: "الأسلوب هو الاستعمال نفسه"[٢]

. جيراو: "الأسلوب هو مظهر القول الذي ينجم عن اختيار وسائل التعبير، هذه الوسائل تحددها طبيعة ومقاصد صاحب النص . المتكلم أو الكاتب"[٣]

. تشومسكي: "هو نتيجة لاختيار المؤلف من مختلف التحولات الاختيارية الممكنة"[٤]

. ريفاتير: "قوة ضاغطة تتسلط على حساسية القارئ، من خلال إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام وحمل القارئ على الانتباه إليها"[٥] أو " اختيار أو تضمُن أو مفارقة وانحراف عن الأسلوب العادي، فالاختيار يكون من بين الإمكانات التي تمنحها اللغة"[٦] أما التضمن فيعني احتواء أي تركيب لغوي على قيم أسلوبية، أما الانحراف فيدل على وجود أسلوب عادي وأسلوب

---

[١] . صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص٩٣.

[٢] . محمد عزام، الأسلوبية منهجًا نقديًا، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٢م، ص٢٧.

[٣] . صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ص٢٦.

[٤] . المرجع السابق، ص١١٥.

[٥] . عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي، في نقد الشعر، ص١٠٤.

[٦] . فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد الأدبي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، ١٤٢٤هـ، ٢٠٠٣م، بيروت، لبنان، ص١٧.

جمال هو المقصود حيث يعد انحرافًا على لغة عادية، بهذا يكون الأسلوب انحرافًا عن المستوى التداولي العادي"[١]

من خلال مختلف هذه التحديدات لوظيفة الأسلوب نلاحظ أنها ظلت تدور حول إمكان جعله نصًا متميزًا، من خلال الاختيارات الممكنة أو تضمن قيم أسلوبية أو إبراز الانحراف والمفارقة فيه، فتصبح تلك الانحرافات هي القيمة الأسلوبية في النص، فتعمل بمثابة ضاغطة على القارئ المتلقي. تدفعه لالتماس جماليات الأسلوب في النص فيميز بذلك بين مختلف الأساليب ويستطيع تقديم قراءة سليمة للنص.

ينطلق بالي في تعريفه للأسلوب بربطه بالخطاب، حيث يحصره في "تفجير الطاقات التعبيرية الكامنة في صميم اللغة بخروجها من عالمها الافتراضي إلى حيز الوجود"[٢]

يتعامل بالي "مع اللغة على مستويين، الأول ساكن يتمثل في وجودها قبل خروجها إلى حقل الاستعمال الخارجي، والثاني متحرك ويقصد به اللغة حين تخرج من أطرها المعجمية بما تحويه من قواعد نحوية وصرفية إلى ميدان عملها كي تقوم بوظيفتها الإخبارية"[٣] بمعنى تفاعل هذه العناصر اللغوية للقيام بوظيفتها.

ونخلص في حصيلة تحديد الأسلوب إلى وجود تصورات كثيرة اعتمدت في تعريف الأسلوب "فنجد نظرية الأسلوب باعتبارها مرآة عاكسة لمكونات الإنسان، وقد استندت إلى العلاقة بين المؤلف والخطاب نفسه وأمّا نظرية الأسلوب بوصفها مجموعة من الاستجابات صادرة عن القارئ بفعل الضغط المسلّط من الخطاب من خلال سماته الأسلوبية فاستندت إلى علاقة الخطاب بالقارئ، وهناك وجهات نظر أخرى استندت في تعريف الأسلوب على عزل الخطاب عن مؤلفه وقارئه، واستندت إلى اعتبار الأسوب انزياحًا أو إضافة أو تضمنًا"[٤]

---

[١] . سعد مصلوح، الأسلوب . دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، مصر، ط٣، ٢٠٠٢م، ص٣٨.

[٢] . عبد السلام المسدى، النقد والحداثة، ص٤٤.

[٣] . فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص١٥، ١٦.

[٤] . حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر، ص١٩.

وأما الأسلوبية فإنها منهج لساني، يعمد إلى وصف الخطاب الأدبي، فالأسلوبية تستمد طرائقها من اللسانيات، وقد استطاعت أن تقتحم عالم النقد بخطى وئيدة بفضل ما بلغته من درجة موضوعية وعلمية في مكاشفة الخطاب الأدبي بعيدًا عن الذاتية والانطباعية.

ويُعد شارل بالي (١٨٩٥. ١٩٤٧م) مؤسس الأسلوبية مستفيدًا كثيرًا من أستاذه مؤسس علم اللغة الحديث دي سوسير خاصة في ثنائية اللغة والكلام حيث كان التفريق بينهما الأثر البالغ في نشأة الأسلوبية، لتصبح فيما بعد محلّ اهتمام الدارسين إلى درجة يندّ فيها الإلمام بالدراسات التي تناولتها.

والأسلوبية المقابل للمصطلح الأجنبي (stylistique) هو دال مركب جذره الأسلوب (style) ولاحقته (ية) (ique) و دلالة الأسلوب نسبية، فهو ذو بعد إنساني ذاتي وأما اللاحقة فتتصل بالبعد العلماني العقلي، وبالتالي الموضوعي، ويمكن فك الدال الاصطلاحي إلى مدلوله عما يوافق عبارة علم الأسلوب (science de styles) وبذلك: "تعرّف الأسلوبية بداهة بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب"[١].

وتجدر الإشارة إلى أن العديد من الدراسات تستعمل مصطلح الأسلوبية وهناك من يستخدم مصطلح الأسلوبيات قياسًا على مصطلح اللسانيات وأمّا مصطلح علم الأسلوب فهو الذي تعامل به شارل بالي واستخدمه صلاح فضل في كتابه (علم الأسلوب).

والملاحظ أن علم الأسلوب قد يتخذ مسميات مختلفة لدى بعض المؤلفين حيث "يطلقون عليه حينًا(فن الشعر) وحينًا آخر (سيميولوجية الأدب)، كما قد يتم دراسة بعض قضاياه في نطاق (نظرية الأدب)، ولا يعني ذلك وجود علوم مختلفة، إنما هي صيغ متعدّدة تنطلق من اللغة نفسها لتحقيق قصد واحد يبحث عن المنهج الملائم"[٢]

وتُعرف الأسلوبية في الدراسات الأسلوبية واللسانية بأنها: "علم يهدف إلى دراسة الأسلوب في الخطاب الأدبي وتحديد كيفية تشكيله وإبراز العلاقات التركيبية لعناصره اللغوية"[٣] فالأسلوبية

---

[١] . عبد السلام المسدى، الأسلوبية والأسلوب، ص٣٠.

[٢] . صلاح فضل، علم الأسلوب، ص١٤٦.

[٣] . نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار همة، الجزائر، ١٩٧٧م، ج١، ص٢٣٩.

إذن تهدف إلى دراسة الخطاب الأدبي من خلال أسلوبه دراسة موضوعية علمية، فتعمد إلى دراسة طريقة تشكله والعلاقات التي تحكم بناءه فتتجلى خصائصه التي تعطي للأسلوب تميزه.

وبذلك فإن الأسلوبية هي التي تعطي الخطاب الأدبي تفرّده من خلال طرائقها وأدواتها المذهلة في استخراج كنوز الآثار الأدبية"[١] ولعل هذا هو الذي منح شرعية الوجود للتيار الأسلوبي بعد أن تجاذبته شكوك كثيرة في أحقية وجوده، وبذلك تحولت الأسلوبية "بفضل مجموعة من الإجراءات التي ترتبط على نحو وثيق فيما بينها إلى نظام استشعاري يحاول أن يتحسّس البنيات الأسلوبية الماثلة في نسيج الخطاب الأدبي"[٢]

يقول ستيفن أولمان: "إن الأسلوبية اليوم هي أكثر أفنان اللسانيات صرامة على ما يعتري غائبات هذا العلم الوليد ومناهجه ومصطلحاته من تردّد، ولنا أن نتنبأ بما سيكون للبحوث الأسلوبية من فضل على النقد واللسانيات معًا"[٣]

لقد استقرت الأسلوبية اليوم نظرية في معالجة الأساليب والكشف عن تميزها فما الذي يجب أن تقوم به الأسلوبية تحديدًا ؟

يقرّ غالبية الأسلوبيين بأن وظيفة الأسلوبية هي الإجابة عن السؤال، كيف عبّر النص عن دلالته الجزئية والكلية ؟ وذهب آخرون إلى" دعوة الأسلوبية الإجابة عن السؤال، ما الأسباب والعوامل الأساسية المسؤولة عن اختلاف الأساليب"[٤]

تتجه وظيفة الأسلوبية إلى دراسة البنيات الأسلوبية في الخطاب الأدبي وعلاقاتها بعضها بالبعض الآخر بغية إدراك الطابع المتميّز للغة الخطاب الأدبي نفسه ومعرفة القيمة الفنّية والجمالية التي تستتر وراء البنيات"[٥]

والعبور إلى عالم النص عبور تحفه المشاق والمصاعب، إذ ليس هناك من طريقة مرسومة يسلكها الناقد الأسلوبي، غير أن ما يتكشف على سطح أسلوب الخطاب من تشكيلات

---

[١] . محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص٣٥٨.

[٢] . حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص٣٠.

[٣] . عبد السلام المسدى، الأسلوبية والأسلوب، ص٢٠.

[٤] . عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي، ص١٠١.

[٥] . حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص٣٠.

لغوية تلعب دورًا مهمًا في هداية الناقد أو تضليله، كما أن تسلح الناقد الأسلوبي بطرائقه الخاصة واستعانته بخبرته الثقافية، واطلاعه على نتائج البحوث اللسانية هي التي تشدّ أزره وتسدد عمله، بما توفره له من إمكانات في تحليل الخطاب الأدبي"[١]

والغاية التي يريد أن يبلغها الناقد الأسلوبي من ولوجه إلى عالم النص هي ما ألمح إليه فاليري في عبارته :"بحث التأثيرات الأدبية للغة وفحص الوسائل التعبيرية والإيحائية التي يبتكرها الكاتب أو الشاعر لترفع من طاقة الكلام وقدرته على النفاذ والتأثير"[٢]

ويجب أن يحذر الناقد الأسلوبي وهو يقتحم عالم النص من" الانصياع إلى الذاتية في تعامله مع الخواص الأسلوبية، لأن ذلك قد يؤدي إلى تزييف هذه الخواص ولذلك يجب عليه أن يتحرّى الموضوعية في مكاشفته للسمات الأسلوبية المتمثلة في الخطاب الأدبي"[٣]

وتفيد "جملة التحوّلات المعرفية التي شهدتها اللسانيات خصوصًا نظريات دي سوسير وإسهامات جاكبسون التي كانت ذا أهمية بالغة في مسار الدراسات اللسانية في دعم البحوث الأسلوبية في دراستها للأسلوب في مستوياته اللغوية"[٤] كما نجد "لمداخل أخرى متنوعة حضورها في دعم تلك البحوث الأسلوبية وهي تتمثل في مقولات نفسية واجتماعية وجمالية"[٥]

١. الأسلوب عند لانسون:

الأسلوب هو سمة أو علامة خاصة يتركها الكاتب في مؤلفه فيظهر هذا المؤلف يحمل بصمات صاحبه النفسية لذلك درس الأسلوب في علاقته بمنشئه.

ومن الذين ربطوا الأسلوب بحياة المؤلف النفسية العالم النفسي الفرنسي (جوستاف لانسون) وقد اعتمدت انتقاداته الدقة والموضوعية في تأسيس الحقائق "ذلك أن اتجاه لانسون يتضمن أفكارا معينة عن الإنسان والتاريخ والأدب، والصلة بين المؤلف وعمله"[٦] فما قدمه لانسون

---

[١] . عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي، ص١٢٢.

[٢] . شفيع السيد، الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، مكتبة الآداب القاهرة، ط٢، ٢٠٠٩م، ص٢١٦.

[٣] . محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص٢١٦.

[٤] . صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، د.ط، ص١١٣.

[٥] . محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص٢١٧.

[٦] . المرجع السابق، ص١٧٦.

لانسون يتمثل في تحليل النص الأدبي انطلاقًا من نفسية كاتبه، هذا النص الذي سنجد فيه صفات الأديب وخصائصه الفردية، بل وحتى بعض التفصيلات الدقيقة التي تتعلق بحياته. فعلم النفس اللانسوني " هو الذي يقوم أساسًا على نوع الحتمية التي لا بد وأن تتشابه لها تفصيلات عمل معين مع تفصيلات حياة المؤلف وصفاته النفسية"[١]

ثم تطرق لانسون في كتابه الموسوم بـ "نصائح في فن الكتابة" إلى الأسلوب وصوره وبعض الخصائص التي يجب أن تتوفر فيه كالبساطة "وهي التعادل الدقيق بين اللفظ والمعنى، والملائمة التامة بين الشكل والمضمون"[٢] وهي صفة لا بد منها لجزالة الأسلوب. أما صور الأسلوب فربطها بصور البلاغة وقسمها إلى: مجازات واستعارات، واستعمال التقديم والتأخير، وصور الفكر، وبالأخص تفكير الأديب نفسه، وخياله وعاطفته ومدى تمثيلها في النص الأدبي.

ثم تطرق إلى صفة أساسية أخرى وهي الوضوح، وهي الأساس في جودة الكتابة والأسلوب، وضوح المعنى ومراعاة لقواعد اللغة في التركيب والألفاظ. وركز أكثر على الصور المجازية، ويتطلب لها الدقة والملاءمة ويمكن تحديدها بأنها " الشكل التعبيري الذي تكون فيه الفكرة التي عندنا في الفكر، الفكرة التي تطلق تعبيرها على الأولى في صلة بسيطة، وتتعلق أقل ما يكون بعبث الأديب المنشىء"[٣]

كل تلك الصفات لا بد وأن تتوفر في الأسلوب من: بساطة وصحة، ووضوح، إضافة إلى الدقة والملاءمة وهي نفس الصفات التي تحدث عنها أرسطو واشترط وجودها في الأسلوب.

وفي رأيي أن بحث لانسون للأسلوب كان يمتزج بقضايا بلاغية، حيث ربط صوره بصور البلاغة فأولى عنايته بالصور البلاغية يحللها ويدرسها، حيث إن حديثه عن الأسلوب جاء مقتضبًا يخلو من البحث والدراسة والتحليل.

ثم ننتقل إلى باحث آخر ربط العمل الأدبي بمبدعه وهو الكونت بوفون.

---

[١] . محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص١٧٦.

[٢] . عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، ص١٥٦.

[٣] . المرجع السابق نفسه، ص١٥٨.

٢. الأسلوب عند بوفون:

هو عالم في الطبيعيات وأديب "اهتم كثيرًا بقيمة اللغة التي تكتب بها الآثار عامة. واعتبر أن اللغة في صياغتها ونظام الأفكار التي تحملها أنها تكشف عن شخصية صاحبها"[١] فالكاتب يستطيع ببراعته وحذقه أن يترك في ذهن القارئ بصمات رؤيته للأشياء والموجودات انطلاقا من استخدامه لغة معينة يؤثر بها في المتلقي، ومن الواضح أن الأسلوب المميز الذي يجذب انتباه القارئ يدل مباشرة على القدرة الصياغية التي يمتلكها المنشئ فيشد المتلقي بذلك إلى الإصغاء له والإيمان بأفكاره.

ويُعد بوفون أن الأسلوب بصمة المبدع كلون الأعين، ونبرة الصوت"[٢] كما ربط بوفون بين العناصر الأسلوبية في النص والعامل النفسي للكاتب، وبعض الأساليب تتميز بخصائص تجسد لنا شخصية المؤلف " باعتبارها خواص للكتابة المحددة المجسدة للطابع الشخصي للكتابات والممثلة لملامحهم التعبيرية المميزة مثلما تعد البصمة مميزة للشخص"[٣] فالكاتب حين استخدامه لسمات لغوية للتعبير عن موقف ما سيجد الدارس لأسلوبه طابعه الشخص متخفيا في النص باعتبار أن أسلوبه تمثيل صريح لملامحه المميزة وتعني هذه المقولة " أن المبدع حين الكتابة يترك في أعماله بعض مميزاته النفسية الفردية متخفية فيه، وهي التي تطبع أسلوبه بطابع خاص يعكس هذه المميزات"[٤]

ولابد من الإشارة إلى مقولته الشهيرة والمختزلة في الغالب إلا أننا سنوردها كاملة " إن المعارف والوقائع والاكتشافات تتلاشى بسهولة، وقد تنتقل من شخص لآخر، ويكتسبها من هم أدنى مهارة، فهذه الأشياء تقوم خارج الإنسان، أما الأسِلوب فهو الإنسان نفسه، فالأسلوب إذن لا يمكن أن يزول، ولا ينتقل، ولا يتغير"[٥]

وأغلب الدراسات الأسلوبية ومدارسها متأثرة بآرائه وخاصة المدرسة الأسلوبية التعبيرية التي تربط بين استيعاب مفهوم الأسلوب والكيفية التي تربط أكثر بالذات المبدعة، كما أن أهم

---

[١] . عبد الكريم الكواز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، ص٥٦.

[٢] . محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوب، ص٢٢٣

[٣] . صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق ، بيروت، لبنان، ٢٠٠٢م ، ص٨٨.

[٤] . معمر حجيج ، استراتيجية الدرس الأسلوبي بين التأصيل والتنظير ،ص٢٣.

[٥] . عبد الكريم الكواز، علم الأسلوب، مفاهيم وتطبيقات، ص٦٧.

أعمدة البحث الأسلوبي وهو "ليوسبيتذر" رائد المدرسة الأسلوبية الألمانية، قد أخذ أفكار بوفون في العلاقة القائمة بين النص والعامل النفسي للمبدع.

ومن المهم الإشارة إلى أن بعض الأسلوبيين يتجهون في تنظيراتهم اتجاهات مختلفة فمنهم من يرد الأسلوب إلى مرسله ابتداء من بوفون ومنهم من يهتم بالنص، بغض النظر عن منشئه ومنهم من يركز على المتلقي وانتهت هذه التطورات في دراسة الأسلوب إلى تعدد اتجاهاته وتباينها.

والنتيجة التي نخلص إليها هي أن " مفهوم الأسلوب ليس بسيطًا ولا سطحيًا يسمح لنا بأن نتبينه بطريقة آلية بل يحتاج إلى جهد خلاق في مقاربة النصوص ومحاولة الإمساك بطوابعها الخاصة"[١] لذلك سنورد بعض التعاريف العامة له قصد الإيضاح أكثر.

٣. الأسلوب عند تشومسكي:

وهو "نعوم تشومسكي" لساني أمريكي من مواليد ١٩٢٨م صاحب كتاب "البنى التركيبية" من علماء اللغة المعاصرين في الدراسات اللغوية، ترك نظريات ومفاهيم.

ويظهر الأسلوب عنده على أنه استغلال للإمكانات النحوية، ونظريته في النحو التحويلي تُعد المدخل الأنسب في دراسة النصوص الأدبية، ذلك في كشفها للطاقات الكامنة في اللغة التي يستغلها المتكلم في إنشاء جمل كثيرة، ربما لم يسبق له سماعها من قبل، من هنا تبرز طبيعة اللغة الإبداعية، لأن الذات المبدعة تخترع لغتها من خلال الإمكانات التي توفرها لها اللغة أو من خلال نظام يسمح لها التعبير عن نفسها بوجه من الوجوه " وكأنها هي قد تمثلت في صميم جوهرها المفكر نظامًا متسقًا من القواعد. وبعبارة أخرى يمكن القول بأن المظاهر توحي بأن الذات المتكلمة تملك ضربًا من النحو الذي يسمح لها بابتكار لغتها الخاصة"[٢] والواقع أن قدرة المتكلم الإبداعية تتجلى في أسلوبه، وبموجب امتلاكه لأسرار نظام اللغة فيستعين بذلك لينتج تركيبات لا حصر لها تخضع لقوانين النحو وقواعده. هذه التركيبات هي صورة ذهنية قبل أن تتجسد كتابة. وقد كان لتشومسكي دورٌ بارزٌ في طرح فكرتي البنية السطحية والبنية العميقة في ذهن كل

---

[١] . صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص٩٠.

[٢] . محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية ، ص١٠٦.

مستعمل للغة وتأثيرها في السياق وطبيعة الأداء، مما يميز نظرية النحو التحويلي قدرتها على وصف التعبيرات الفعلية إضافة إلى تفسير القواعد اللغوية التي تتحكم فيما يقال. فالنحو يحدد لنا ما نستطيع قوله وما لا نستطيع وهو صاحب الأثر الفعال في ضبط الكلام، والأسلوبية تأتي من وراء هذا النحو لتعطينا القدرة على التصرف في استعمال اللغة.

ونصل بعد هذا إلى أن النحو التحويلي وسيلة ناجعة في التحليل الأسلوبي لها القدرة في توضيح التفاعل بين المبدع والمتلقي.

ويمكن أن نلخص جملة لأفكار تشومسكي عن الأسلوب في:

. "الأسلوب يمثل طريقة الأداء، أو طريقة التعبير التي يسلكها الأديب لتصوير ما في نفسه ونقله إلى سواه"[١]

. الأسلوب يقوم على مبدأ الاختيار بمعنى أن الجمل تولد عن طريق سلسلة من الاختيارات بناء عليها يجري التركيب النحوي للجملة.

. وأخيرا فالأسلوب هو " خاصية لغوية يسهم المنشئ للكلام من خلاله في تطوير اللغة وإغناء نتاجها الثقافي وتراثها المجتمعي"[٢]

ومنذ شيوع الأسلوبية بوصفه علمًا لغويًا قائمًا بحد ذاته، حاول اللغويون العرب إرساء قواعد هذا العلم في الدرس اللغوي العربي، وسبر أغواره متحرين الدقة سواء في التأليف أو الترجمة، وقد قسم الباحث (فرحان بدوي الحربي) في كتابه (الأسلوبية في النقد العربي الحديث) الأسلوبية إلى قسمين أساسين، الأول: يعنى بالتنظير بينما يهتم القسم الثاني بالتطبيق. والكتب موضوع البحث من حيث مضمونها يتجه بعضها إلى المفاهيم والتعاريف والتأريخ، بينما يتجه البعض الآخر منها إلى التطبيق والتحليل، وقد ضم القسم المعني بالدراسات التنظيرية الكتب التي أثمرتها جهود الأسلوبيين العرب والمتمثلة في:

١. الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، لأحمد الشايب.

---

[١] . محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص٢٢٦.

[٢] . نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج١، ص١٣٣.

٢. الأسلوبية والأسلوب للدكتور عبد السلام المسدي .

٣. علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته للدكتور صلاح فضل .

٤. الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية للدكتور سعد مصلوح .

٥. مدخل إلى علم الأسلوب للدكتور شكري محمد عياد .

٦. دليل الدراسات الأسلوبية للدكتور جوزيف ميشال شريم .

٧. البلاغة والأسلوبية للدكتور محمد عبد المطلب .

٨. اللغة والإبداع للدكتور شكري محمد عياد.

٩. النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق للدكتور عدنان بن ذريل.

١٠. أسلوبية الرواية مدخل نظري لحميد حميداني.

١١. مقالات في الأسلوبية، دراسة للدكتور محمد عياشي.

١٢. في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية للدكتور سعد مصلوح.

وتلي الدراسات التنظيرية الكتب التي تضمنت دراسات تطبيقية في الأسلوبية، ومن أهمها:

١. خصائص الأسلوب في الشوقيات، لمحمد الهادي الطرابلسي.

٢. الضرورة الشعرية دراسة أسلوبية، للسيد إبراهيم محمد.

٣. صورة بخيل الجاحظ الفنية من خلال خصائص الأسلوب في كتاب البخلاء، لأحمد بن محمد بن أمبيريك.

٤. البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، لمصطفى السعدني.

٥. أساليب الشعرية المعاصرة للدكتور صلاح فضل.

٦. قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، لمحمد عبد المطلب.

٧. أسلوبية البناء الشعري، دراسة أسلوبية لشعر سامي مهدي، لأرشد علي محمد.

وقد تميز قسم الدراسات التنظيرية بتراوح بين توجهات ثلاثة متمثلة في:

١. توجه سلفي بلاغي خالص وهو الذي يحاول رواده تجديد البلاغة وإحيائها.

٢. توجه يميل إلى التوسط بين التراث والحداثة في موقفه العام من منهج البحث .

ويحاول رواده تأصيل وجود الأسلوبية ومفاهيمها في عمق الثقافة العربية والموروث البلاغي.

٣. توجه حداثي مجدد، يتبنى مشروع الأسلوبية ويحاول نشره بصورته المنقولة عن الغرب في الثقافة العربية المعاصرة وقد حاول بعض رواده تطويره بحسب مقدراتهم ومقدرتهم الذاتية "

ويتراوح القسم التطبيقي على غرار النظري بين ثلاثة نماذج تمثلت فيما يلي:

١. التوجه نحو التأسيس وتبني الأسلوبية بوصفها منهجًا حداثيًا في ثقافتنا المعاصرة .

٢. منهج يعتمد على البحث التأريخي في التجذير والتأصيل للمسائل المعروضة من خلال معالجاته للنصوص الأدبية وهو سلفي تراثي.

٣. التوجه نحو تطبيق الأسلوبية وفق الإمكانات الثقافية المحدودة التي يمتلكها الباحث العربي في مجال الحداثة المأخوذة عن الغرب فيتصف عمله بالتلفيق.

وعمومًا فالأسلوبية في البحث والنقد العربيين لا تزال غير راسية ، تتراوح بين مناهج النقد الأدبي الحديثة دون أن تميز الحدود الفعلية بينها ماعدا بعض المحاولات مثل (عبد السلام المسدي) أو (سعد مصلوح) و(صلاح فضل) وغيرهم. ويغلب طابع الدقة والضبط المعرفي على المنطلقات الفكرية لخطاب الأسلوبية العربية .

ـ الأسلوب عند أمين الخولي وأحمد الشايب:

من أبرز الدارسين أمين الخولي في كتابه "فن القول" وأحمد الشايب في كتابه "الأسلوب".

ينصب الأسلوب . حسب أحمد الشايب . على هذا العنصر اللفظي، فهو الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعاني أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال أو العبارات اللفظية المنسقة لأداء المعاني"[١]

[١] . فتح الله أحمد سليمان ، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٨م، ص١٢.

ويبدو أن الشايب يرى الأسلوب ماثلاً في التركيب اللغوي للخطاب، والعلاقات التي تنتظم فيها صورة هذا الخطاب اللفظية، بل يتخطى ذلك إلى حد التمازج الكامل بينه وبين صاحبه بحيث يصبح الأسلوب مرآة عاكسة لشخصية المنشئ الفنية وطبيعته الإنسانية.[١]

ونجد ن أمين الخولي وأحمد الشايب، أنهما اعتمدا على مصدرين مختلفين للأسلوب، حيث التفتا إلى القديم وأخذا منه دون مغالاة ونظرا إلى الجديد وأخذا منه دون انبهار، فكانت محاولتهما موقفًا وسطًا"[٢].

ـ الأسلوب عند صلاح فضل:

يرى صلاح فضل أن ثمة تصورات تجنح في تعريفها للأسلوب من خلال ربطه بمنشئه فتعمد إلى تحليل الأسلوب من خلال عملية إبداعه و يسمى هذا الاتجاه بالاتجاه التوليدي الذي يعني بدراسة الأسلوب في علاقته بمنشئه من خلال عملية الإبداع الفني "[٣]

ويعلق صلاح فضل على هذا الكلام، بأن" هذا التعريف للأسلوب يتردّد صداه في تعريفات كثيرة معاصرة، حيث تُعد النصوص اللغوية انعكاسات لعمليات عقلية تتبع منها"[٤] بمعنى أن الأسلوب ما هو إلا طابع فردي. وانعكاس لمكونات الإنسان تتجلى على مساحة الخطاب الأدبي وفي اتجاه آخر ينطلق منظور الأسلوب في تحديده من خلال ربطه بمتلقيه فيحدّ بأنه "ضغط مسلط على المتقبل بحيث لا يلقى الخطاب إلا وقد تهيأت فيه من العناصر الضاغطة ما يزيل عن المتقبل حرّية الفعل لأنه تجسيد لعزيمة المتكلم في أن يكسو السامع ثوب رسالته في محتواها من خلال صياغتها"[٥]

إن الضغط المسلط على المتقبل هو ذاك التأثير الذي يتركه أسلوب الخطاب على المتلقي و يبدو أن تلون الخطاب بلون الأسلوب هو الذي يستفز المتلقي وينقله إلى حالة رد الفعل فيبدي فعل الإقناع أو فعل الإمتاع.

---

٨ . فتح الله أحمد سليمان ، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٨م، ص١٣.

[٢] . محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص ١٢٨

[٣] . صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دار الشروق القاهرة، ط١، ١٩٩٨م، ص ١٠١.

[٤] . المرجع نفسه ،ص ١٠٢

[٥] . عبدالسلام المسدي ،الأسلوبية والأسلوب، ص ٧٧.

المبحث الثالث: علاقة الأسلوبية بعلوم اللغة العربية المجاورة:

لابد أن نستكمل بحث الأسلوبية، مفهومها وإجراءاتها واهتماماتها ببحث العلاقة بينها وبين بعض المعارف الأخرى، من أجل توضيح الصورة وإزالة اللبس.

أولا: علاقة الأسلوبية باللسانيات :

لا خلاف بين الدارسين في أن علاقة الأسلوبية باللسانيات هي علاقة نشأة ووجود حيث ارتبط ظهور الأسلوبية بنشأة الدراسات اللسانية وتطورها خصوصًا على يد مؤسسها دي سوسير، وقد تباينت وجهات النظر في طبيعة هذه العلاقة ونرصد في هذا الصدد اتجاهين:

الاتجاه الأول: الأسلوبية فرع من اللسانيات:

حيث يرى أصحاب هذا الاتجاه أن "البحث الأسلوبي ينبغي أن يكون فرعًا من علم اللغة (اللسانيات)"[١] وهو رأي يعبر صراحة على انتماء الأسلوبية إلى عباءة اللسانيات ويتأكد هذا الانتماء في كثير من المقاربات التي سعت إلى صياغة مفهوم الأسلوبية انطلاقًا من اعتبارها فرعًا من اللسانيات، فدولاس يقرر أن "الأسلوبية وصف للنص حسب طرائق مستقاة من اللسانيات "[٢] وأما ميشال أريفي فيؤكد على الطبيعة اللسانية للأسلوبية بقوله "إن الأسلوبية تعرف بأنها منهج لساني"[٣] ويعزز هذا الرأي رومان جاكبسون "إن الأسلوبية فن من أفنان شجرة اللسانيات"[٤] إن هذه المقاربات المفهومية للأسلوبية تجمع على أنها مواصفة للخطاب الأدبي بحسب أدوات مستقاة من اللسانيات وفي ذلك إشارة على انتماء الأسلوبية إلى حقل المعرفة اللسانية وأنها فرع من فروع شجرة اللسانيات، وبناء على ذلك يتقرر لدى أصحاب هذا الرأي أن "أي مقاربة أسلوبية لا يمكن أن تؤتي ثمارها إلا إذا استندت إلى تكوين لساني دقيق "[٥]

إن المحلل الأسلوبي – في نظر هذا الاتجاه – يجب أن يتسلح بالمعرفة اللسانية حتى يتمكن من ولوج عالم النص في ثقة واقتدار .

---

[١] . فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص ٤٨.

[٢] . عبدالسلام المسدي ،الأسلوبية و الأسلوب، ص ٤٤.

[٣] . المرجع نفسه، ص ٤٤

[٤] . المرجع نفسه، ص ٤٣.

[٥] . رابح بن خوية، مقدمة في الأسلوبية، ص٩٢.

الاتجاه الثاني: استقلال الأسلوبية عن اللسانيات:

ويعلن أنصار هذا الاتجاه أن "الأسلوبية ليست مجرد فرع من علم اللغة (اللسانيات). (لكنها نظام مواز يفحص نفس الظاهرة من وجهة نظر خاصة "[1] فإذا كانت الأسلوبية قد استفادت من اللسانيات، واستثمرت كثيرًا من جهودها فإن ذلك لا يعيبها ولا يفقدها استقلاليتها فللأسلوبية وجودها المستقل منهجًا وغاية، إذ نلحظ بين الأسلوبية واللسانيات فروقًا جوهرية حيث إن "علم الأسلوب لا يحفل بالعناصر اللغوية في ذاتها وإنما بقوتها التعبيرية، وبهذا المعنى فإن علم الأسلوب يمكن أن ينقسم إلى نفس مستويات علم اللغة، ولو تقبلنا الرأي القائل بحصر مستويات التحليل اللغوي في ثلاثة هي: الصوتي والمعجمي والنحوي، لأصبح بوسع التحليل الأسلوبي أن يتدرج على نفس النمط، عندئذ نبدأ من علم الأسلوب الصوتي الذي يبحث في وظيفة المحاكاة الصوتية وغيرها من الظواهر من الوجهة التعبيرية، كما يصبح لدينا علم الأسلوب المعجمي للبحث في الوسائل التعبيرية للكلمات في لغة معينة... ثم يأتي علم أسلوب الجمل ليختبر القيم التعبيرية للتراكيب "[2]

ويلخص نور الدين السد في كتابه "الأسلوبية وتحليل الخطاب" في جزئه الأول الفروق بين اللسانيات والأسلوبية في الملاحظات الآتية:[3]

اللسانيات	الأسلوبية
١. تعنى أساسًا بالجملة.	١. تعنى بالإنتاج الكلي للكلام.
٢. تعنى بالتنظير للغة كشكل من أشكال الحدوث المفترضة.	٢. تتجه إلى الحدث فعلًا.
٣. تعنى باللغة من حيث هي مدرك مجرد تمثله قوانينها.	٣. تعنى باللغة من حيث الأثر الذي تتركه في نفس المتلقي كأداء مباشر.

يتضح من الجدول أعلاه الذي يبين عن الفروقات بين اللسانيات والأسلوبية على أن المشترك بين الطرفين هو اللغة، غير أن التباين يتجسد في النتائج فاللسانيات تنطلق في عملية

[1] . فتح الله احمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص٥٠.

[2] . صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص١٥٩.

[3] . نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج١، ص٤٦.

الوصف والتحليل من الجملة وبالتالي يكون التعامل مع النص على أنه مجموعة من الجمل، في حين تنطلق الأسلوبية من النص باعتباره وحدة كلية أو منتجًا كليًا، وهذا يؤدي إلى نتائج متباينة.

تتجه الأسلوبية إلى اللغة من حيث قوتها التعبيرية ولذلك تتجلى وظيفتها في البحث عن السمات البارزة في الخطاب الأدبي والتي يمكنها أن تترك آثارًا في نفس المتلقي من خلال اللغة في حين أن اللسانيات تعنى باللغة من حيث هي عناصر في ذاتها تمثلها قوانينها.

تنطلق الأسلوبية في تعاملها مع اللغة كمحدث فعلًا، من خلال الخطاب اللغوي في صورته المنتجة، في حين تتعامل اللسانيات مع اللغة كشكل من أشكال الحدوث المفترضة وهذا التباين في المنطلق يؤدي إلى تباين في الغاية.

إن "استقلال الأسلوبية الذي ترسخ في ما بعد، لا يعني القطيعة التامة مع اللسانيات بل إنه يعني بدرجة أولى اتصالًا منهجيًا واستقلالًا غائيًا، حيث لا يمكن للدارس الأسلوبي أن يتجاهل المناهج اللسانية وصفية أم تاريخية، كما لا يمكنه أن يغفل عما تقدمه البحوث اللسانية في جانبها النظري والتطبيقي لأنه لابد أن تتقاطع مع جانب من جوانب دراسته النصية "[1] وبالمقابل يمكن أن تفيد اللسانيات من البحوث الأسلوبية خاصة في جانبها التطبيقي.

وخلاصة القول في علاقة الأسلوبية باللسانيات أنه" قد جرت العادة بين الدارسين على اعتبار الأسلوبية فرعًا من اللسانيات ولكن بما أنه يعتمد على وجهة نظر خاصة، فقد يكون من المنطق اعتباره علمًا مساوقًا لعلم اللغة"[2]

ثانيا: علاقة الأسلوبية بالبلاغة:

يرى عبدالسلام المسدي أن علاقة الأسلوبية بالبلاغة هي علاقة تنافر وتباين حيث إنه "إذا أُتيح للأسلوبية والألسنية أن تتواجدا، فإن الأسلوبية والبلاغة كمتصورين فكريين فتمثلان شحنتين متنافرتين متصادمتين لا يستقيم لهما وجود في تفكير أصولي واحد"[3]

---

[1] . يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٧، ص٤٨.

[2] . شكري محمد عياد، اتجاهات البحث الأسلوبي، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط٣ ،١٩٨٩م، ص٩٦.

[3] . عبدالسلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص٤٨.

ويرى محمد عبدالمطلب أن "المزالق التي وقعت فيها البلاغة أتاح للأسلوبية أن تكون الوريث الشرعي لها "[1]

ويلخص المسدي الفروق الماثلة بين المنظور الأسلوبي والمنظور البلاغي في النقاط الآتية:

. البلاغة علم معياري يصدر الأحكام التقويمية وهدفه تعليمي، وأما الأسلوبية فتنأى بنفسها عن المعيارية، و تحجم عن إصدار الأحكام ولا تهدف إلى غاية تعليمية.

- البلاغة تحكم العملية الإبداعية بقواعد ووصايا تقويمية، أما الأسلوبية فتسعى إلى تعليل الظاهرة الإبداعية بعد أن يتقرر وجودها .

- اعتمدت البلاغة الفصل بين الشكل والمضمون في الخطاب الأدبي، في حين ترفض الأسلوبية مبدأ الفصل بين الدال والمدلول، حيث لا وجود لكليهما إلا متقاطعين ومكونين للدلالة"[2]

ويبدو أن التباين بين الأسلوبية والبلاغة هو تباين في المنهج والهدف، ولكن هذا لا يعني القطيعة الكاملة بين العلمين.

ثالثا: علاقة علم الأسلوب والأسلوبية بعلم اللغة:

نشأ "علم الأسلوب" الحديث أو الأسلوبية الحديثة مستندًا إلى نشأة علم اللغة الحديث وتطوره ولم تكن الأسلوبية في أول الأمر سوى منهج من المناهج اللغوية المستخدمة في دراسة النصوص الأدبية. ولا يزال الكثير من الباحثين ينظرون إلى الأسلوبية بعدّها منهجًا مستوحى من المناهج اللغوية، لهذا يعدها هؤلاء الباحثين فرعًا من فروع علم اللغة العام"[3]

علم الأسلوب إذن فرع من فروع علم اللغة لكنه يفترق عنه افتراقًا جوهريًا لأن مادة الدرس فيه مختلفة، ولأن هدف الدرس مختلف فيه أيضا، علم اللغة يقصد اللغة العامة التي لا تميزها خصائص فردية، أي أنه يقصد اللغة ذات الشكل "العادي" وذات الأنماط العادية مما يستخدمه المجتمع منطوقا في التوصيل في حياته اليومية ونظرية "تشومسكي" الجديدة التي لا تختلف عن

[1] . محمد عبدالمطلب، البلاغة والأسلوبية، ص٢٥٩.

[2] . عبدالسلام المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب، ص٤٨. ٤٩

[3] . محمود عياد، الأسلوبية الحديثة" محاولة تعريف" مجلة فصول، عدد ٢، ١٩٨١م، ص١٢٤.

النظريات الوصفية السابقة في تحديد المستوى اللغوي لأنها تتوجه عنده إلى إنسان صاحب اللغة، أو ما يسميه بالمتكلم السامع المثالي في مجتمع لغوي متجانس يعرف لغته معرفة كاملة، وهدف علم اللغة هو أن يصف اللغة ويبين كيف تعمل، وهو لذلك يتحرك من "الخاص" إلى "العام" ومن الجزئي إلى الكلي دون أن يُلقي بالًا إلى اختلافات النوعية بين الأفراد، والحق أن علم اللغة بإصداره على الطبيعة العلمية. قد أحال اللغة إلى شيء كالماء لا طعم له، ولا رائحة، وهناك تبدو قيمة علم الأسلوب"[١]

ويُعرف "ريفاتير" الأسلوبية على أساس أنها منهج لغوي. صحيح أن ريفاتير لا يلح مثل غيره على أن الأسلوبية فرع من فروع علم اللغة، ولكنه يؤكد صلتها الوثيقة بالدراسة اللغوية فيربط بين منهجها ومناهج البحث اللغوي عمومًا، ويقودنا هذا الربط بين الأسلوبية والدراسة اللغوية إلى الفرضية الأساسية للعلم نفسه، وتقوم هذه الفرضية على أساس أن النص الأدبي نص لغوي لا يمكن سبر أغواره دون تحليل العلاقات اللغوية التي ينطوي عليها، ذلك لأن هذا التحليل هو الذي يقودنا إلى تفهم الشحنة الدلالية والعاطفية الكامنة في النص، والتي تؤثر في المتلقين"[٢]

واللغة أداة اتصال أو توصيل للآخرين تعبر عما يدور في عقل الإنسان، وتمثله في عملية توحد ضرورية بين العلامة اللغوية وما تشير إليه، أو بين الدال والمدلول، والنص هو أحد الأركان الأساسية للأسلوبية ومن ثم فإن صلة الأسلوبية باللغة صلة وثيقة، فالنظرية الأسلوبية تنطلق أساسًا في تحليلها للعمل الفني من بنية اللغة وتستمد معاييرها من النظرية العلمية لعلم اللغة الحديث"[٣]

وعلاقة الأسلوبية بعلم اللغة علاقة وثيقة، فالأسلوبية تعتمد على مبادئ علم اللغة الحديث وتستمد أدواتها. وكثيرًا من إمكانات بحثها، وعليه ينبغي فهم الأسلوبية على أنها نظرية فرعية من علم اللغة، مهمتها انتقاء الظواهر اللغوية اللافتة التي تكمن في بنية النص واختيارها ووضعها

---

[١] . عبده الراجحي، علم اللغة والنقد الأدبي "علم الأسلوب" مجلة فصول ، عدد ٢، ١٩٨١م، ص١١٦.

[٢] . الأسلوبية الحديثة، محاولة تعريف، مجلة فصول، ص١٢٤.

[٣] . عثمان مصطفى الجبر، الدراسات الأسلوبية العربية بين النظرية والتطبيق، ط١، ٢٠٠٧م، عمان، وزارة الثقافة، ص٢٧

وتحليلها، ومعرفة الوظيفة التي تؤديها داخل العمل الفني، وكيف حقق المؤلف لها هذه الوظيفة باستعمال الظاهرة"[١]

وعليه فإن الأسلوبية أصبحت عاملًا فعالًا في قراءة النص قراءة لغوية نقدية، وذلك لأن الدراسة اللغوية لنص أدبي ما يحولها بالتأكيد إلى دراسة أسلوبية"[٢]

رابعا: علاقة الأسلوبية بالنقد:

الأسلوبية منهج لغوي يقارب النصوص الأدبية في حدود نسيجها اللغوي، وبذلك يقتصر عمل المحلل الأسلوبي على دراسة البنيات الأسلوبية الماثلة في نسيج الخطاب الأدبي.

وأما النقد فإنه عملية لا تقتصر على دراسة الخطاب الأدبي في حدوده اللغوية، بل يتعدى ذلك إلى دراسة عناصر أخرى من خارج الخطاب، ويمكن أن نرصد في علاقة الأسلوبية بالنقد اتجاهين:

الاتجاه الأول:

وهو اتجاه يرى أن الأسلوبية مغايرة للنقد ذلك أن "الأسلوبية تتجه إلى لغة النص ولا تتجاوزها فهي تحجم عن إصدار الأحكام في شأن الأدب، كما لا تتخطى عملية التحليل إلى تقييم الأثر الأدبي بالاحتكام إلى التاريخ، وأما النقد فينظر إلى اللغة على أنها أحد العناصر المكونة للأثر الأدبي، وتكمن رسالته في إماطة اللثام عن رسالة الأدب، ففي النقد بعض ما في الأسلوبية وزيادة، وفي الأسلوبية ما في النقد إلا بعضه "[٣]

ومؤدى هذا القول إن الأسلوبية "تركز على العمل الأدبي من خلال لغته، وليس من وظيفتها أن تتناول أهداف الأدب ورسالته، كما أنه ليس من وظيفتها إصدار الأحكام في شأن الأدب وتقويمه، إنما يتسع مجال ذلك إلى اتجاهات نقدية أخرى "[٤]

---

[١] . بوند شبلند، علم اللغة والدراسات الأسلوبية، ترجمة: محمود جاد الرب، ط١، ١٩٨٧م، الرياض، ص٣٩.

[٢] . محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، د.ط، ١٩٨٤م ، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص٢٧٢.

[٣] . المسدى، الأسلوبية والأسلوب ص ١١٥

[٤] . محمد عبدالمطلب، البلاغة والأسلوبية، ص ٣٧٩.

إن النقد- بحسب هذا الاتجاه هو ممارسة أوسع نطاقًا من الأسلوبية، إذ تتوقف الأسلوبية عند المواصفة اللغوية للخطاب الأدبي، وهي محكومة برؤيتها وأدواتها الإجرائية وأما النقد فإنه يتسع إلى دراسة عناصر أخرى خارج النص.

الاتجاه الثاني:

وهو اتجاه قائم على ضرورة التكامل والتعاون بين الأسلوبية والنقد، فكلاهما يمكنه أن يفيد الآخر بمعارف وخبرات استقاها من مجال دراسته "فالنقد الأسلوبي لا يمكنه أن يستوفي كل جوانب العملية الإبداعية إلا إذا هشم أطرافه حتى تتسع له طاقة الدرس الأسلوبي، أو مط الدرس الأسلوبي فوق طاقته ليتسع للعمل الأدبي بكل جوانبه"[1]

فالأسلوبية يمكنها أن تفيد النقد في دراسته النص الأدبي من حيث لغته، كما أن الدارس الأسلوبي يمكنه أن يفيد من اتجاهات نقدية مختلفة، نفسية واجتماعية وجمالية بغية استكمال دراسة الأسلوب في مستويات اللغة.

الأسلوبية والإحصاء:

يفيد الإحصاء البحوث الأسلوبية في تحليلاتها للخطاب الأدبي حيث يمد التحليل الأسلوبي بالدقة والموضوعية في تشخيص الأساليب وتمييز الفروق بينهما، ويكاد ينفرد من بين المعايير بقابليته لأن يستخدم في قياس الخصائص الأسلوبية"[2]

وإذا كان للإحصاء هذه الفائدة فإن ثمة بضعة اعتبارات تحد من فائدته في معاينة البنيات الأسلوبية:

١. إن الطريقة الإحصائية تعوزها الحساسية الكافية لالتقاط بعض الملاحظ الدقيقة في الأسلوب مثل الظلال الوجدانية والأصداء الموحية... .
٢. البيانات العددية يمكن أن تضفى دقة زائفة على معطيات أشدّ تعقيدًا أو أصعب ضبطًا من أن تسمح بمثل هذا العلاج.

---

[1] . شكري محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط ٢،١٩٩٣م، ص٣٠.
[2] . رابح بن خوية ، مقدمة في الأسلوبية، ص ٨٣.

٣. ومن أكبر المآخذ في طريقة الإحصاء الأسلوبي، أنها لا تراعي تأثير السياق مع عظيم خطره في التحليل الأسلوبي.
٤. وثمة خطر آخر في هذه الطريقة، وهو أننا نقدّم الكم على الكيف، ونحشر عناصر شديدة التباين على صعيد واحد بناء على متشابه سطحي بينها.
٥. ربما أضفت قائمة هائلة من الأرقام إلى نتيجة لم تكن لتخفى على العين أو تحتاج لشدة وضوحها إلى إثبات"[١]

وعلى الرغم من هذه المآخذ على طريقة الإحصاء الأسلوبي فإنه من الخطأ الفادح أن نستبعد هذا المنهج، لأن هناك عددًا من الخصائص الأسلوبية يمكن أن يفيد في علاجها وهي كما ذكرها أولمان:

١. يمكن أن يساعد التحليل الأسلوبي في تحديد نسبة أعمال مجهولة أو وحدة بعض القصائد أو الترتيب الزمني لكتابات مؤلف ما.
٢. يمكن أن يساعد الإحصاء في إعطاء فكرة تقريبية عن تكرار جملة معينة أو كثافتها في عمل معين.
٣. تكشف البيانات العددية أحيانًا عن استثناءات لافتة في توزيع العناصر الأسلوبية على النص والتباين الواضح في مساحة توزعها على النص."[٢]

[١] . حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص ٥٠
[٢] . شكري محمد عياد، اتجاهات البحث الأسلوبي، ص١٠٨.

الفصل الثالث: مستويات الأسلوبية في المقامات:

المبحث الأول: المستوى الصوتي:

ـ أهمية الدراسة الصوتية: ـ الموسيقى الخارجية: ـ الموسيقى الداخلية:

المبحث الثاني: المستوى النحوي التركيبي:

طبيعة التركيب: التركيب المنفي ـ التقديم والتأخير ـ الحذف ـ الخبر والإنشاء.

المبحث الثالث: المستوى الدلالي:

المعنى العام للمقامة: ـ الحقول الدلالية:

المبحث الرابع: المستوى البلاغي:

الحقيقة ـ المجاز ـ التشبيه ـ الاستعارة ـ الكناية.

مبادئ ومستويات التحليل الأسلوبي:

لم يتفق منظرو الأسلوبية على قواعد وآليات محددة تعتمد في التحليل وتطبق تطبيقًا آليًا؛ لأن النص الأدبي نص يهزأ بالحدود والقيود، هذا الذي يميز الدرس الأسلوبي عن الدرس البلاغي وهذه هي المعادلة الصعبة فيه.

إن انفتاح النص وتعدد معانيه من الخواص المميزة للتحليل الأسلوبي فلغة النص تتسم بالتعدد الدلالي، لذا يجب على الناقد أو الدارس النظر إلى الخطاب الأدبي على أساس أنه نص مفتوح لا يمكن تحديده بدقة من الناحية الدلالية، بل يجب النظر إليه على أساس التعدد الدلالي الذي تبوح به مختلف المستويات المتراكبة.

ولكي يكون المحلل الأسلوبي ناجحًا إلى حد ما في تحليله، لا يكتفي بالتعرف على المستويات المتشابهة –المستوى الصوتي والتركيبي والدلالي – بل يجب عليه أن يفسر تماسكها في ضوء لون الحساسية الجمالية اللازمة في أية قراءة نقدية"[1]، كما يجب عليه أن يستنتج الآليات النقدية المناسبة لدراسة نص أدبي وذلك من خلال قراءته لذلك النص؛ لأن النص الحداثي هو الذي يبوح للدارس بمجموعة من الآليات أو الطرق أو الخطوات التي تمكنه من الغوص في مكنونات أو جماليات النص الأدبي، وليس المنهج هو الذي يفرض على النص الأدبي آليات معينة.

وبهذه الرؤية النقدية يصبح الطابع الإيحائي من أهم خصائص اللغة الأدبية، وهو يمثل لونًا من ألوان تعدد معنى الدال الناتج عن وضع قيم متراكبة فوق الوظيفة الإعلامية الخالصة للغة، ولا بد للمحلل الأسلوبي في دراسته للإيحاءات من العناية بجذور الصياغة الشكلية المسؤولة عن الأوضاع الأيديولوجية والعاطفية التي تطبع أسلوب الكاتب بطابع خاص مميز لنصه الأدبي، فالتعدد الدلالي الناتج عن الإيحاءات يتسع بقدر ما يرتبط بخاصية أخرى من خواص اللغة الأدبية الجوهرية وهي اللبس المتمثل في التعقيد المقصود للعالم المصور في النص الأدبي.

وإذا تساءلنا عن دور المحلل الأسلوبي نقول إنه" : يكتفي بتأشير البنى الأسلوبية اللسانية التي تخلق توترًا أو بروزًا في النص، وتمارس ضغطًا على القارئ وتأثيرًا فيه وغالبًا ما يستعان

[1] . صلاح فضل: علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة، مجلة فصول، القاهرة،١٨٨٤م ص ٥٧.

بالإحصاء في هذا العمل الذي يقيس متوسط الانزياحات في النص عن قوانين الصوت أو التركيب أو الدلالة ..."[1]، فالمحلل الأسلوبي يقوم برصد السمات الأسلوبية البارزة في النص، التي تمارس تأثيرها المباشر على ذوقه النقدي، حيث يعمد المحلل الأسلوبي إلى إحصاء هذه البنى الأسلوبية ثم يقيس متوسط الانزياحات في النص على مستويات عدة، بدءًا بالمستوى الصوتي فالصرفي فالتركيبي فالدلالي، دون نسيان معدل التكرار وتواتره في النص.

إن المقاربة الأسلوبية تتناول النص الأدبي من مستويات عدة أولها: المستوى الصوتي وهو الذي يتناول فيه المحلل ما في النص الأدبي من مظاهر الصوت ومصادر الإيقاع فيه، كالنغمة و النبرة والتكرار والوزن، وثاني هذه المستويات هو المستوى النحوي أو التركيبي، فهذا المستوى يبحث عن غلبة بعض أنواع التراكيب على النص، فهل يغلب عليه التركيب الفعلي أو الاسمي أو تغلب عليه أشباه الجمل، وهنا نلحظ دور الأسلوبية النحوية في دراسة العلاقات والترابط والانسجام الداخلي في النص وتماسكه عن طريق الروابط النحوية المختلفة.

وتواصل الأسلوبية تأملها وبحثها الدائم في عالم النص الأدبي عن طريق التركيز على الوظيفة الأسلوبية للصوت والتركيب فهي دائمًا تحاول :"الكشف عن تلك التراكيب اللغوية التي تحمل الشحنات الشعورية، والأدوات الجمالية التي تبرزها، وتنتصب المفارقة – في مثل هذه الحالة – بين الأساليب الشعرية والكلام العادي على قاعدة الإيحاء ومحققاته والتعبير غير المباشر ومستلزماته وآلية النغم ومسبباته، على أن يجسد ذلك فردية الشاعر ووعيه الجمالي"[2]

أما في المستوى الدلالي فيهتم المحلل الأسلوبي بدراسة استخدام المنشئ للألفاظ وما فيها من خواص تؤثر في الأسلوب، كتصنيفها إلى حقول دلالية، ودراسة هذه التصنيفات ومعرفة أي نوع من الألفاظ هو الغالب، فالأديب دلالة ألفاظه دائمًا مستمدة من الطبيعة المحيطة به... ويدرس المحلل الأسلوبي في هذا المستوى أيضًا طبيعة الألفاظ وما تمثله من معانٍ.

---

[1] . بشرى موسى صالح: المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث، مجلة علامات جدة، مجلد١٠،٢٠٠١ ص٢٨٨،٢٨٩.

[2] . عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، ص١١٢، ١١٣.

المبحث الأول: المستوى الصوتي:

. أهمية الدراسة الصوتية:

الإيقاع الصوتي، مفاهيم أولى:

يمثل الجانب الصوتي في البناء الشعري مكونًا جماليًا وأساسًا في بنائه، فهو تنظيم فني للنظام الصوتي في اللغة، وإذا ما أردنا تحليل المؤثرات الصوتية في القصيدة يجب علينا التفريق بين القالب الصوتي في ذاته وبين الأداء المستقل عن هذا القالب.

ويحتوي الإيقاع الشعري على مستويين: المستوى الخارجي الصوتي والمستوى الداخلي غير الصوتي، أما المستوى الخارجي فهو حركة صوتية تنشأ عن نسق معين بين العناصر الصوتية في القصيدة، ويدخل ضمن هذا المستوى كل ما يوفره الجانب الصوتي من وزن وقافية وتكرار ومحسنات بديعية وما إلى ذلك، أما المستوى الداخلي فهو حركة موقعة في بناء القصيدة أو نسيجها مجردة من عنصر الصوت. وهي حركة لا يتم إدراكها من خلال حاسة السمع أو البصر، وإنما من خلال نمو الحركة داخل البناء الكلي للقصيدة.

وإذا كان الإيقاع الخارجي قابلًا بطبيعته للتقعيد والنمذجة، فإن الإيقاع الداخلي غير قابل بطبيعته لذلك، وهذا ما يجعل لكل نص شعري متكامل إيقاعه الداخلي الخاص به.

لقد عملت الحداثة الشعرية على توسيع دائرة الإيقاع الشعري وجعلته لا يقتصر على الوزن والقافية، بل تعداهما إلى طبيعة التراكيب اللغوية، كالتقابل والتكرار والتنويع، والتوازي الخ ... وظهر ما يسمى بالموسيقى الداخلية، إلا أن هذا المصطلح أخذ تعريفات عديدة ولم يحدد، فعبد الحميد جيدة يعرفه بـ "النغم الذي يجمع بين الألفاظ والصورة، بين وقع الكلام والحالة النفسية للشاعر، إنها مزاوجة تامة بين المعنى والشكل بين الشاعر والمتلقي"[1] إذ يمكننا إدراج الموسيقى الداخلية كعنصر داخل بنية الإيقاع، فإيقاع القصيدة التقليدية متمثل في الوزن والقافية في حين

[1]. عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، ط ١،١٩٨٠م، ص٣٢٥، ٣٢٤.

إيقاع القصيدة الحداثية هو إبداع في الوزن والقافية، إضافة إلى عناصر جديدة كعلاقات الألفاظ من الجانب الصوتي والتراكيب اللغوية"[١]

أهمية الدراسة الصوتية:

تُعرف الدراسة الأسلوبية على أنها "العلم الذي يعنى بدراسة الخصائص اللغوية التي تنتقل بالكلام من وسيلة إبلاغ عادي إلى أداة تأثير فني"[٢] والخصائص اللغوية تتضمن أيضًا الصوت الذي يعد لبنة اللغة المشكلة للنص الأدبي، لذلك عني به اللغويون فاستعانوا به على قضاء حاجاتهم، ذلك أن آراءهم الكثيرة في إصلاح المنطق وفي وضع العروض والنحو والصرف والمعاجم وفي تدوين القراءات القرآنية قد بنو ها على الدراسة الصوتية"[٣]

والدراسة الأسلوبية تهتم بالمستوى الصوتي في العمل الأدبي في وجهين:

الإيقاع الخارجي، والإيقاع الداخلي لأن ما يحدثه الإيقاع من آثار على العمل الأدبي من أصوات وإيقاعات خارجية وداخلية. وتنغيم ونبر، لما تحدثه من أثر على المتلقي للنص الأدبي. فإذا سيطر النغم على السامع وجدنا له انفعالًا. حزنًا حينًا أو بهجة وحماسة حينًا آخر"[٤]

والدراسة الأسلوبية تبرز خصائص العمل الأدبي من خلال التركيب الصوتي للكلمة. ولابد من مراعاة علاقات السببية القائمة بين اللفظ ومدلوله لأن الإنسان لا يمكن أن يتعامل مع الكلمات فحسب بل لا بد له من إدراك السببية التي تخلق الصلة بين الرامز والمرموز (الدال) وهذه السببية هي التي تعطي العمل الأدبي ميلاده الحقيقي"[٥] فالأسلوبية الصوتية تعالج التكوينات الصوتية وفق خصائصها المخرجية والتوزيعية والفيزيائية، ويندرج تحت هذه التعبيرية الصوتية عدد من الظواهر تبدأ من استغلال العلاقة الطبيعية بين الصوت والمعنى في ظاهرة المحاكاة الصوتية وتنتهي بدلالة المعنى الصوتي. الأمر الذي أشار إليه شارل بالي حينما قال بأن " ثمة علاقات طبيعية بين فكر البنى اللسانية المعبرة عنه وهناك نوع من التعادل بين الشكل

---

[١] . رواية يحياوي: شعر أدونيس: البنية والدلالة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠٨م، ص٢٦٦.

[٢] . ماهر مهدي هلال، رؤى بلاغية في النقد والأسلوبية، المكتب الجامعي الحديث، ٢٠٠٦م، الإسكندرية، ص١٣٥.

[٣] . رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية،١٩٩٣م، الجزائر ، ص ١٧

[٤] . إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الانجلو المصرية ،الطبعة الرابعة ،١٩٧٢م، ص١٤.

[٥] . محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م، ص ١٢.

والمضمون وأن هناك استعدادًا طبيعيًا يقوم في الشكل للتعبير عن بعض فئات الفكر ... فهناك علاقة طبيعية بين الصوت والمعنى وفي عدد كبير من الكلمات ... بفضل استعداد هذه البنى لإنتاج حركة الانفعال ويمكن أن يقال الشيء نفسه ولكن على مستوى آخر، أن تمييز المعنى بين (هش) و(واه) لأمر طبيعي . لأن التمييز ينشأ مباشرة من اشتقاق هذه الكلمات وتأريخها"[١]

ويلعب الصوت دورًا كبيرًا في الكشف عن الانفعالات النفسية والطاقات الشعورية، لأن الصوت هو " مظهر الانفعال النفسي وأن هذا الانفعال إنما هو سبب في تنويع الصوت، بما يخرجه فيه، مدًا أو غنة أو شدة وبما يهيئ له من الحركات المختلفة في اضطرابه وتتابعه على مقادير مناسبة لما في النفس"[٢]

يعنى هذا المبحث بدراسة الموسيقى بنوعيها الخارجية، والداخلية، والبحث في الآثار والدلالات الناجمة عن كل نوع. وذلك في الأبيات الشعرية الواردة في المقامات.

أولا: الموسيقى الخارجية:

الموسيقى أبرز سمة من سمات الشعر، وهي أول ما يلفت انتباه المتلقي للعمل الشعري، بفعل الجَرْس الموسيقي والإيقاع الذي يشد النفس صوبه، وتشمل الموسيقى الخارجية: أوزان القصائد، وكذا التفعيلات والقوافي.

١. الوزن:

الوزن إطار مهم من أطر موسيقى الشعر، وهو: "وحدة أساسية وجوهرية ضمن الجزئيات الهامة التي تشكل الوحدة الكلية للخطاب الشعري" وأوزان الشعر العربي نوعان: مركبة تتردد فيها تفعيلتان ، وأوزان صافية تتشكل من تكرار تفعيلة واحدة .

والوزن هو صورة الكلام الذي نسميه شعرًا، الصورة التي بغيرها لا يكون الكلام شعرًا، وتدرس هذه الظاهرة لتعين القارئ الناقد على التمييز بين الخطأ والصواب، ولتعين الشاعر المبتدئ على إجادة فنه واختصار الطريق إليه.

---

[١] . بيير جيرو، الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، الطبعة الثانية،١٩٩٤م، حلب، ص٥٦.

[٢] . مصطفى صادق الرافعي، إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، تحقيق: عبد الله المنشاوي، مكتبة الإيمان،١٩٦١. ص ١٨٤

أصل المقامة هو الكلام المسجوع وإنما هناك مجموعة أبيات من الشعر تتخللها، بلغ عددها ثلاثمائة ستة وأربعين بيتاً من الشعر متفرقة، كما نجد أن هناك مقامات خالية تماماً من أبيات الشعر وهي: السجستانية، المضيرية، الرصافية، الشيرازية، النهيدية، الوصية، الصيمرية والدينارية.

وبحور الشعر العربي متعددة ومتنوعة، وهي على شاكلتين، بحور صافية، وهي ذات تفعيلة تتكرر في شطري البيت، مثل الرمل والرجز، والكامل، وبحور مشكلة من تردد تفعيلتين مثل المديد والبسيط والطويل.

ونجد أن مقامات الهمذاني تحوي بعض الأبيات الشعرية في طياتها، نجمل عددها في الجدول التالي:

المقامة	عدد الأبيات الشعرية الواردة فيها	البحور
القريضية	١١	الوافر + الرجز
الأزاذية	١١	الوافر + الكامل
البلخية	٨	الوافر + الطويل
الكوفية	٣	السريع
الأسدية	٦	السريع
الغيلانية	١٥	الكامل
الأذربيجانية	٤	الوافر
الجرجانية	٥	السريع
الأصفهانية	٢	الرجز
الأهوازية	١	الوافر
البغدادية	٢	الكامل
البصرية	٦	الكامل + الوافر
الفزارية	٩	الكامل
الجاحظية	٩	المتقارب + الكامل
المكفوفية	١٨	الكامل
البخارية	٧	الرجز + الكامل
القزوينية	١٧	الكامل

الساسانية	٢٠	الرجز + السريع
القردية	٢	الكامل
الموصلية	٣	الرجز
الحرزية	٥	الكامل
المارستانية	٤	الرمل
المجاعية	٢	الكامل
الوعظية	٣٠	الرجز + الكامل
الأسودية	١٥	الرجز + الكامل
العراقية	١٩	الرجز
الحمدانية	٣	الكامل
المغزلية	٦	السريع
الحلوانية	٢	الرجز
الإبليسية	١٣	الوافر + الرجز
الأرمنية	٣	الكامل
الناجمية	١٠	الرجز
الخلفية	٢	الرجز
النيسابورية	٢	الوافر
العلمية	٢	الرجز
الشعرية	٨	المديد + الرجز
الملوكية	٦	الكامل
الصفرية	١	الكامل
السارية	٣	الرجز
الخمرية	١٠	الكامل
المطلبية	٥	السريع
البشرية	٣٩	السريع

نلاحظ من الجدول السابق أن المقامة التي تحتوي على أكبر عدد من الأبيات الشعرية هي: المقامة البشرية، والتي تحوي أبيات أقل هي: الأهوازية، والصفرية. كما أننا نستطيع أن نجمل البحور إحصائياً في الآتي:

. الكامل: "متفاعلن متفاعلن متفاعلن" ١١٥ بيتًا.

. الرجز: "مستفعلن مستفعلن مستفعلن" ١٠٤ بيتًا.

. الرمل: "فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن" ٤ أبيات.

. السريع: " مستفعلن مستفعلن فاعلن ٧٢ بيتًا.

. المتقارب: "فعول فعول فعولن فعولن" ٧ أبيات.

نجد طغيان بحر الكامل على بقية البحور وذلك لخفة كلماته، جاء بعده بحر الرجز الذي سُمي بحمار الشعراء لكثرة وروده عندهم.

٢. القافية:

أ- تعريف القافية:

القافية ركن من أركان الشعر العربي، وهي لا تقل أثرًا عن موسيقى الوزن من حيث أهميتها للتصوير الشعري والتشكيل الجمالي، فهي تحمل دلالة صوتية وموسيقية لها علاقة بدلالات النص الشعري الأخرى في إحداث الأثر الفني"[١] وقد استطاعت القافية أن يكون لها حضورها في الشعر العربي، حيث تحولت إلى علم له تعريفاته ومصطلحاته المتنوعة.

ولم يستقر القدماء على تعريف واحد للقافية وذهبوا مذاهب شتى، يطول فيها البحث. ولا تحظى التعاريف التي تناولت القافية بقبول واسع عند الدارسين، ويعد تعريف الخليل هو الأقرب للدقة والأكثر قبولًا، فهي عنده "من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن، علق ابن رشيق على التعريف فقال:" والقافية على هذا المذهب- وهو الصحيح- تكون مرة بعض كلمة ومرة كلمة ومرة كلمتين"[٢]

وترجع دقة هذا التعريف للقافية إلى اقترابه من تصور المحدثين حيث يعتمدون المقطع في تحديدها بقولهم :"القافية هي المقطعان الطويلان في آخر البيت وما بينهما، أو المقطع الأخير المتناهي في الطول"[٣] مادام الأمر كذلك، فالقافية عند العرب هي عبارة عن "تكرار أصوات لغوية

---

[١] . نور الدين السد ،الشعرية العربية، ديوان المطبوعات، د ط ، ٢٠٠٧، ج١، ص١١٤

[٢] . ابن رشيق، العمدة، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت ط١، ٢٠٠١م، ج١، ص١٥١.

[٣] . محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، مصر، دط،١٩٧٧، ص٦.

بعينها تمثل الحركات التي تأتي بعدد معين يتراوح بين واحد إلى أربع يتلوها ساكن ويأتي بعده حركة أو يكون بلا حركة "[1]

ب – مكانة القافية:

القافية للشاعر كالموسيقى للملحن يعرف بها، وتدل عليه، فضلًا عن أنها قد تصير جزءا من شعره فلا يتحول عنها لغيره"[2] ولعل هذا يفسر لنا المعاناة الشديدة التي يتكبدها الشاعر بغية العثور على القافية المناسبة عند النظم فتدل عليه بل تصبح ميزة تميزه عن غيره.

إن القافية في الشعر العربي قد استطاعت أن تتبوأ مكانتها فبصحتها يستقيم الشعر وينهض ولذلك قال بعض العرب لبنيه " اطلبوا الرماح فإنها قرون الخيل، وأجيدوا القوافي فإنها حوافر الشعر، أي عليها جريانه واطراده، وهي مواقفه فإن صحت، واستقامت حسنت مواقفه ونهايته "[3]

وتمثل القافية "نسقًا من الأصوات التي تتكرر في نهايات الأبيات، وهي بذلك تشبه الفاصلة الموسيقية التي تتردد فتؤثر في المتلقي، وتعمق الإحساس بإيقاع الشعر"[4]

ولا يتوقف دور القافية عند تكثيف الإيقاع، بل يتعدى ذلك إلى البحث عن ارتباط القافية بدلالة البيت، ومن هنا حث النقاد الشعراء على حسن اختيار القوافي بحيث تكون معها أشد اطرادًا "[5]

ج– تنوع القافية:

برزت في مقامات الهمذاني أشكال من تنوع القافية، ويُعد الهمذاني من أولئك الذين نظموا الشعر وأدخله في مقاماته حيث تتضمن المقامات ثلاثمائة ستة وأربعين بيتًا من الشعر متنوع القافية.

---

[1] . ، محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، مصر، دط،١٩٧٧، ص٩.

[2] . المرجع نفسه، ص٩٦

[3] . حازم القرطاجني، منهاج البلغاء ،ص٢٧١

[4] . حسن عبد الجليل يوسف، علم القافية، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٥ ، ص٣،٥.

[5] . عبدالقادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، ١٩٩٩م، ص ٢٤٦

ثالثا: التدوير :

للتدوير معنيان، الأول متعلق بالقصيدة التقليدية، والثاني مرتبط بالشعر الحر، ويعني التدوير اصطلاحًا "اتصال شطري البيت واندماجها بحيث لايمكن تقسيم البيت على شطرين إلا من خلال تقسيم كلماته ليصبح بعضها في الشطر الأول وبعضها في الشطر الثاني "[1]

ومن نماذج التدوير في مقامات الهمذاني ما يقوله على لسان عيسى بن هشام في الأبيات التالية:

. أَنَا لَوْ شِئْتُ لاَتَّخَذْ ... تُ سُقُوفاً مِنَ الذَهَبْ[2]

. أِنا جَوَّالةُ البِلا ... دِ وجَوَّابِةُ الأُفُقْ

أَنَا خُذْرُوَفةُ الزَّما ... نِ وَعَمَّارَةُ الطُّرُقْ

لاَ تلُمْنِي لَكَ الرَّشَا ... دُ عَلَى كُدْيَتي وذُقْ[3]

. وَالفَقْرُ فِي زَمَنِ اللِّئَا ... مِ لِكُلِّ ذِي كَرَمٍ عَلاَمَهْ

رَغِبَ الكِرَامُ إِلَى اللِّئَا ... مِ ، وَتِلْكَ أَشْرَاطُ الْقِيَامَهْ[4]

. ومُنْطَقٍ مِنْ نَفْسِهِ ... بِقِلادَةِ الجَوزَاءِ حُسْنَا

كَمُتَيَّمٍ لَقِيَ الْحَبي ... بَ فَضَمَّهُ شَغَفاً وحُزْنَا

مُتَأَلِّفٍ مِنْ غَيْرِ أَسْ ... رَتِهِ عَلى الأَيَّامِ خِدْنَا[5]

. أَنَا حَالِي مِن الزَّمَا ... نِ كَحَالِي مَعَ النَّسبْ

نَسَبِي فَي يَدِ الزَّمَا ... نَ إِذَا سَامَهُ انْقَلَبْ

---

[1] . محمد مصطفى أبو شوارب، إيقاع الشعر العربي تطوره وتجديده، دار الوفاء، الطبعة الأولى، ٢٠٠٧ . الإسكندرية ، ص١٢٩.

[2]. المقامة الكوفية، ص٢٦.

[3] . المقامة الأذربيجانية، ص٤٠.

[4] . المقامة البصرية، ص٥٤.

[5] ـ المقامة البخارية، ص٦٧.

أَنَا أُمْسِي مِنَ النَّبِي ... طِ وأُضْحِي مِنَ العَرَبْ[1]

. وَيْكَ لَوْلاَ الصَّبْرُ مَا كُنْ ... تُ مَلأَتُ الكِيسَ تِبْرَا

لَنْ يَنَالَ المَجْدَ منْ ضَا ... قَ بِما يَغْشاهُ صَدْرا

ثُمَّ مَا أَعْقَبَنِي السَّا ... عَةَ مَا أُعْطِيتُ ضَرَّا

بَلْ بِهِ أَشْتَدُّ أَزْراً ... وَبِهِ أُجْبُرُ كَسْرَا

وَلَوَ أَنِّيَ اليَوْمَ في الغَرْ ... قَى لَمَا كُلِّفْتُ عُذْراً[2]

. أَنَا جَبَّارُ الزَّمَانِ ... لِي مِنَ السُّخْفِ مَعَانِي

وَأَنَا المُنْفِقُ بَعْدَ ال ... مَالِ مِنْ كِيسِ الأَمَانِي

مَن أَرَادَ القَصْفَ وَالغَرْ ... فَ عَلَى عَزْفِ المَثَانِي

وَاصْطَفَى المُرْدَانَ جَهْلاً ... مِنْ فُلاَنٍ وَفُلاَنِ

صَارَ مِنْ مَالٍ وَإِقْبَا ... لٍ تَرَاهُ فِي أَمَانِ[3]

فالملاحظ على هذه المجموعة من الأبيات انقسام الكلمة بين شطري البيت.

الموسيقى الداخلية:

الموسيقى الداخلية هي: "التي تنبعث من الحرف والكلمة والجملة فهي الموسيقى النفسية القائمة على النغم والجرس الموسيقي في النص الشعري، من الصوت كان، أو من الكلمة أو من الجملة"[4].

تأتي الموسيقى الداخلية متفاعلة مع الموسيقى الخارجية، مكملة لها ومتحدة معها لإبراز جماليات النص الشعري، "وأية دراسة لجماليات الوزن والعروض الشعريين تبقى ناقصة مالم تتبين

---

[1] ـ المقامة القزوينية، ص٧٢.
[2] ـ المقامة الحرزية، ص١٠٣.
[3] ـ المقامة المطلبية، ص٣٠٤.
[4] . يوسف أبو العدوس ، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص٢٦١.

الحركة الإيقاعية الداخلية المؤثرة في نشاط الإيقاع الخارجي على نحو من الأنحاء، إذ إنها هي التي تمنحه ذوقه الخاص ولأنها موسيقى نفسية، فهي التي تكشف عن حالة الشاعر النفسية وانفعالاته المختلفة، من خلال التعامل مع الصوت مجهورًا كان أو مهموسًا، شديدًا أو لينًا ... "[1]

١. الجهر والهمس:

يصنف اللغويون العرب الأصوات العربية إلى مجهور ومهموس، أما الصوت المجهور فهو: "اهتزاز الوترين الصوتيين اهتزازًا منتظمًا يحدث صوتًا موسيقيًا "[2]، فالجهر حدة وارتفاع في شدة الصوت، ما يثير التنبيه بقوة التأثير وبقرع الأذن بجوهريته، أما الصوت المهموس " فهو الذي لا يهتز معه الوتران الصوتيان ولا يسمع لهما رنين حين النطق به، فهو صوت هادئ، ناعم، يتسم بالليونة ما يبعث على التأمل . فإذن الأصوات المجهورة تصلح للإنشاد، بينما الأصوات المهموسة يتم التعامل معها عن طريق القراءة و التأمل"[3].

٢. أصوات الشدة:

تُعرف أصوات الشدة بالأصوات الانفجارية، وبالأصوات الوقفية "والصوت الشديد هو الذي يحدث في أثناء النطق به اعتراض قوي يحبس الهواء"[4] ما يمنح الصوت قوة واضحة، فيرتبط ارتباطا وثيقًا بالحالات الانفعالية للشاعر، يتفاعل مع آثارها المتلقي باعتبار أن "الانفجار لا تدرك حقيقته ولا يستبين أثره إلا بالسماع "[5]

ومن نماذج الوقفات الانفجارية في شعر الهمذاني الذي أورده في مقاماته ودلالتها النفسية ما يلي:

أَمِنْ مَيَّةَ الطُّلَلُ الدَّارِسُ ... أَلَظَّ بِهِ العَاصِفُ الرَّامِسُ

فَلَمْ يَبْقَ إِلاَ شَجِيجُ الْقَذَالِ ... وَمُسْتَوْقَدٌ مَا لَهُ قَابِس...

---

[1] . فاروق شوشة، لغتنا الجميلة، دار العودة، لبنان، مكتبة مدبولي، مصر، ص١٦٥.

[2] . جلال الدين السيوطي ، الإتقان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل، دار التراث، الطبعة الخامسة، القاهرة، ص٢٦١

[3] . إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، دار الطباعة الحديثة، ١٩٦١، القاهرة، ص٢٠

[4] . محمود فهمي حجازي، مدخل إلى علم اللغة، دار قباء، ١٩٩٨م، القاهرة، ص٥٤.

[5] . كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر، ٢٠٠٠م، القاهرة ، ص .

كَأَنِّي بِمَيَّةَ مُسْتَنْفِرٌ ... غَزَالاً تَرَاعَى لَهُ عَاطِسٌ

إِذَا جِئْتُهَا رَدَّنِي عَابِسٌ ... رَقِيبٌ عَلَيْهَا لَهَا حَارِسٌ

سَتَأْتِي امْرِأَ الْقَيْسِ مَأْثُورَةٌ ... يُغَنِّي بِهَا العَابِرُ الجَالِسُ

أَلَمْ تَرَ أَنَّ امْرِأَ القَيْسِ قَدْ ... أَلَظَّ بِهِ دَاؤُهُ النَّاجِسُ[1]

نجد أن للهمزة حضورًا قويًا في الأبيات السابقة بكونها صوتًا انفجاريًا، تُظهر انفعال الهمذاني، لأن الأبيات تتحدث عن الهجاء.

فِدَىً لَكِ يَا سِجِسْتَانُ البِلاَدُ ... وَلِلْمَلِكِ الكَرِيمِ بِكِ العِبَادُ

هَبِ الأَيَّامَ تُسْعِدُنِي وَهَبْنِي ... تُبَلِّغُنِيهِ رَاحِلَةٌ وَزَادُ

فَمَنْ لِي بِالَّذِي قَدْ مَاتَ مِنْهُ ... وَبِالعُمْرِ الَّذِي لا يُسْتَعَادُ؟[2]

يطغى على هذه الأبيات صوتًا انفجاريًا قويًا وهو "الدال"، وهو من أصوات القلقلة التي "إذا وقفت خرج معها من الفم صويت، ونبا اللسان عن موضعه"[3]

وتكرار هذا الصوت يعبِّر عن حالة الهمذاني المعنوية، فهو يقول أنه إذا حضر ومثل بين يدي ملك سجستان وتشرَّف بلقائه؛ فلا ينفعه ذلك في رد الأيام الماضية والعمر المنصرم والحياة الفائتة.

النبر والتنغيم:

من الظواهر الصوتية المفردة والمرتبطة ببنية اللغة، ظاهرتا النبر والتنغيم، والنبر "نشاط في جميع أعضاء النطق في وقت واحد "[4]، وهذا الملمح يخلق تأثيرًا صوتيًا ذا فاعلية كبيرة في تحقيق جماليات صوتية عبر التحول في نبرة الصوت التي قد تحدث بدورها تحولًا في المعنى. والنبر مقترن بالمقطع وملازم له، فهو "وضوح نسبي لمقطع من مقاطع الكلمة يفوق وضوح المقاطع

---

[1] ـ المقامة الغيلانية، ص٣٦

[2] ـ المقامة التميمية، ص٢٨١.

[3] ـ سيبويه، الكتاب، ص١٧٤.

[4] . إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية ، ص١٦٩.

الأخرى المجاورة له"[1]، وهذا المبحث وليد البحث اللغوي الحديث لأن "البحث الصوتي في التراث العربي يركز على بحث الأصوات المفردة وتغيراتها، أما البحث الحديث فيرتبط النبر في العربية بآثار أخرى كاللحن الموسيقي المترتب عن تعاقب المقاطع وطبيعتها"[2].

وقد وضع الدارسون لنطق العربية الفصحى عدة قواعد للنبر منها: "إذا توالت عدة مقاطع مفتوحة يكون الأول منها منبورًا، ففي كلمة كتب نجد ثلاثة مقاطع من النوع الأول، أولها منبور.

إذا تضمنت الكلمة مقطعًا طويلًا واحدًا يكون النبر على هذا المقطع الطويل. فنجد هذا في كلمة كتاب، حيث النبر على المقطع الثاني.

إذا تكونت الكلمة من مقطعين طويلين يكون النبر على أولهما، ففي كلمة كاتب نجد مقطعين طويلين مفتوح والثاني مغلق، والنبر على المقطع الأول "[3] وقد تلحق النبر لواحق صوتية تغير من مواقفه ، مشكلة نبرًا ثانويًا إيقاعيًا مريحًا.

ويؤثر النبر حسب تقاربه أو تباعده على النغمة والإيقاع الموسيقيين " فكلما تقاربت أعداد المقاطع بين النبرين أو انتظم اختلاف بعضها عن بعض حسن إيقاعها "[4]

ومن نماذج النبر في مقامات الهمذاني ما يقوله:

وَاسْتَحْفظِ الله جَمِيلَ سترْهِ ... إنْ كانَ لا طَاقَةَ لِي بِشُكْرِهِ[5]

لحقت الفعل زيادة تمثلت في الحروف "الألف والسين والتاء" شكلت نبرًا في الكلمة ووقعت إيقاعًا ملفتًا، فلو نظرنا إلى الفعل بمعزل عن الزيادة "حفظ" ثم قارناه مع الزيادة لاتضح أثرها، فهذه الزيادة جاءت لتأكيد الطلب.

ويقول الهمذاني أيضًا:

يا قَوْمُ قَدْ أَثْقَلَ دَيْنِي ظَهْرِي ... وَطَالَبَتْنِي طَلَّتِي بالمَهْرِ

---

[1] . سلوم تامر، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار، ١٩٨٣م، اللاذقية، ص٣٨.

[2] . محمود فهمي حجازي، علم اللغة العام، ص٨٠ ،٨٢.

[3] . محمود فهمي حجازي، علم اللغة العام، ص٨.

[4] . إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص٢٧٠

[5] ـ المقامة الأزاذية، ص١٧.

تبدأ الأبيات بنبرة عالية لتناسب النداء، نداء القوم ليحدثهم بحاله، ثم تعود النبرة إلى الاستقرار بقوله:

أَصْبَحْتُ مِنْ بَعْدُ غِنىً وَوَفْرٍ ... سَاكِنَ قَفْرٍ وَحَلِيفَ فَقْرٍ

ثم يعود الهمذاني للنبرة العالية ونداء قومه واستعطافهم، حتى وصل لقواه:

يا قَوْمُ هَلْ بَيْنَكُمُ مِنْ حُرٍّ ... يُعِيُنني على صُرُوفِ الدَّهْرِ

يا قَوْمُ قَدْ عِيلَ لِفَقْرِي صَبْرِي ... وَانْكَشَفَتْ عنِّي ذُيُولُ السِّتْرِ

وأخيرًا نجد الاستقرار في النبرة يلائم نغمة الحزن التي تعتصر ألمًا وتقطر فقرًا.

وَفَضَ ذَا الدَّهْرُ بِأَيْدِي البَتْرِ ... ما كانَ بِي مِنْ فِضَّةٍ وَتِبْرِ

آوِي إِلَى بَيْتٍ كَقِيدِ شِبْرِ ... خَامِلَ قَدْرٍ وَصَغِيرِ قِدْرِ

لَوْ خَتَمَ اللهُ بِخَيْرٍ أَمْرِي ... أَعْقَبَنِي عَنْ عُسُرٍ بِيُسْرِ[1]

. التكرار:

تُعد ظاهرة التكرار إحدى الظواهر الأسلوبية المتمثلة بشكل فاعل في النصوص الإبداعية، ويدل هذا على أن التكرار سنة من سنن العرب – في الغالب – ومذهب من مذاهب كلامهم، استخدموه في أشعارهم وخطبهم قديماً، وفي إبداعا تهم حديثاً، ولعل ذلك يعكس خاصية من خصائص اللغة؛ إذ إن مدى المعاني متسع أكثر من مدى الألفاظ، وهذا يستدعي إعادتها وتكرارها على أوجه مختلفة، وقد يعكس التكرار في الإبداع الأدبي حالة نفسية عند المبدع، فالمبدع يصدر عنه ليعبر عما يجول في نفسه من مشاعر وأحاسيس تراكمت عبر الزمن، فيجد التكرار وسيلة من الوسائل التي تعينه على تفريغ ما في داخله، وقد يلجأ إليه المبدع ليحقق غرضاً ما أو دلالة معينة. وقد سلَّم النُّقَّاد بأهمية التكرار في العمل الأدبي وجعلوه جوهر الخطاب الأدبي فأولوه اهتمامًا كبيرًا من حيث المفهوم والأقسام والدلالة والوظائف، وتنبهوا إلى ضرورة إيجاد ضوابط وشروط يحتكم إليها لكي لا يخرج عن غاية الحسن التي ترقى بمستوى النص.

---

١ . المقامة المكفوفية، ص٦٣.

كما يُعد التكرار من الظواهر الأسلوبية الأصيلة في الجملة العربية، فقد أشار الأدباء والشعراء العرب إليه قديمًا وحديثًا في كتاباتهم، وللتكرار دور تعبيري واضح؛ فحين يكرر الأديب أو الشاعر كلمة أو جملة، فإنه "يوحي بشكل أولي بسيطرة "هذا العنصر المكرر، وإلحاحه على فكر الشاعر أو شعوره أو لا شعوره"[١]

التكرار لغة:

جاء في لسان العرب: "كرر الشيء وكركره أعاده مرة بعد أخرى، والكرة للمرة والجمع الكرات، ويقال: كررت عليه الحديث وكركرته إذا أرددته والكر الرجوع على الشيء ومنه التكرار"[٢]. أيضًا عرَفه الجوهري بقوله: "(كرر) فالكرّ: الرجوع، ويقال: كرَّه، وكرَّ بنفسه، والكرُّ مصدر (كرَّ) عليه يكرُّ كرًّا أو كرورًا وتكرارًا، ويقال كرر الشيء تكريرًا وتكرارًا، "أعاده مرة بعد أخرى"[٣]

وعرَفه ابن معصوم بقوله: "التكرار وقد يقال التكرير: فالأول اسم والثاني مصدر من كررت الشيء إذا أعدته مرارًا، وهو عبارة عن تكرير كلمة فأكثر بالمعنى واللفظ لنكتة، إما للتوكيد، أو لزيادة التنبيه، أو للتهويل، أو للتعظيم، أو للتلذذ بذكر المكرر"[٤]

واصطلاحًا:

يعرف بأنه ظاهرة لغوية المراد بها "إعادة ذكر كلمة أو عبارة بلفظها ومعناها في موضع آخر أو مواضع متعددة"[٥] وهو عند علماء البلاغة :"دلالة اللفظ على المعنى مردد، واللفظ واحد"[٦]

فالتكرار أن يعيد المتكلم اللفظ متفق المعنى أو مختلفة، أو يأتي بمعنى ثم يعيده، وهذا من شرط اتفاق المعنى: الأول والثاني، فإن كان متحد اللفظ والمعنى فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر

---

[١] . علي عشري زايد (١٩٧٧م)، عن بناء القصيدة العربية، د.ط، دار الفصحى، ص ٦٠

[٢] . ابن منظور، لسان العرب، مادة (كرر) ج٥، ص١٣٥.

[٣] . الجوهري، إسماعيل بن حماد. (١٩٩٩ م). الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، ت: أحمد عبد الغفور، دار العلم للملايين، مادة (كرر).

[٤] . ابن معصوم، علي بن أحمد. (١٩٦٩ م). أنوار الربيع في أنواع البديع، ت: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، ط ١،ج ٥، ص ٣٤٥ ، النجف الأشرف.

[٥] . رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، ص٢١١.

[٦] . محمود السيد شيخون، أسرار التكرار في لغة القرآن، مكتبة الكليات الأزهرية ، ط١، ١٩٨٣م، ص١٠.

وتقريره في النفس، وكذلك إذا كان المعنى متحدًا، وإن كان اللفظان متفقين والمعنى مختلفًا، فالفائدة في الإتيان به الدلالة على المعنيين المختلفين"[١]

إن تعريف القدماء للتكرار جعل له جانبًا مهما في النص الأدبي، فلذلك يعتبر التكرار "أداة لغوية يعكس جانبًا من الموقف الشعوري والانفعالي، وهذا الموقف تؤديه ظاهرة أسلوبية تشكل لبنة أساسية من لبنات العمل الأدبي، ولذلك لا ينبغي على المرء ألا ينظر إلى التكرار خارج نطاق السياق، ولو فعل ذلك تبينت له "الأشياء مكررة لا يمكن لها أن تؤدي إلى نتيج ما"[٢] وبهذا يتضح لنا أن التكرار يؤدي وظيفة في النص الأدبي.

أما الدراسات المعاصرة التي عالجت التكرار فيظهر كتاب (نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر) والتي عبرت عنه بقولها:" التكرار في حقيقته إلحاح على جهة مهمة في العبارة يعني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها حيث يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام الشاعر المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه"[٣] ثم أضافت نازك الملائكة بأن التكرار لم تتناوله كتب البلاغة القديمة على أنه أسلوب من أساليب التعبير الشعري الإبداعية، بل اعتبرته أسلوبًا ثانويًا في اللغة، ولم تقم حاجة إلى التوسع في تقزيم عناصره وتفصيله"[٤]

ويُعد التكرار في حد ذاته :"وسيلة من الوسائل السحرية التي تعتمد على تأثير الكلمة المكررة في إحداث نتيجة معينة في العمل الأدبي توحي بغموض المعنى، الذي يشير الذهن باعتباره موجة عصبية، في شبه هذيان فطري لذيذ أو غامض أحيانًا"[٥]

ويشترط النقاد في التكرار شروطًا، يجب على الأديب أن يراعيها في اللفظ المكرر، فينبغي أن يكون اللفظ المكرر وثيق الارتباط بالمعنى العام ولفظة متكلفا لا سبيل لقبوله. وحددوا له جانبان

---

[١] . أحمد مطلوب، (١٩٨٩ م) معجم النقد العربي القديم، ج١، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، ص٣٧٠.

[٢] . موسى ربابعة،(١٩٩٠ م) التكرار في الشعر الجاهلي دراسة أسلوبية، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، عدد١، مجلد ٥، ص١٦٠.

[٣] . نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، د ط، د ت، ص٢٧٠.

[٤] . المرجع السابق، ص٢٧٥.

[٥] . مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، د ط، د ت، ص٣٠

من الأهمية: فهو أولا يركز المعنى ويؤكده، وهو ثانيًا يمنح النص نوعًا من الموسيقى العذبة المنسجمة مع انفعالات الشاعر في هدوئه أو غضبه أو فرحه أو حزنه"[1]

ويحدد التكرار في النص بإعادة اللفظ الواحد أو النوع في القول مرتين فصاعدا، ولعل أهم عناصر التكرار اللفظي ورودًا في النص، وهو "الذي يعاد فيه نفس اللفظ بنفس المعنى؛ أي أن بينهما اتحادًا لفظًا أو معنى"[2]

وقد يظهر التكرار في المقامة بشكل واضح حيث يشكل إيقاعات موسيقية متنوعة تجعل القارئ والمستمع يعيشان الحدث المكرر، وتنقله إلى أجواء الهمذاني النفسية إذا كان يضفي على بعض هذه التكرارات مشاعره الخاصة، أو وسيلة للتخفيف من حدة الصراع الذي كان يعيشه أو حدة الإرهاصات التي واجهها في حياته سواء ما تعلق بمحيطه الأسري أو محيطه الخارجي ويظهر التكرار في مقامات الهمذاني بصور متعددة، من خلال: تكرار الحروف والكلمة، والعبارة.

تكرار الحرف:

اختلفت وجهة نظر النُّقَّاد المحدثين لتكرار الحرف عن وجهة نظر النُّقَّاد القدماء، فالنُّقَّاد المحدثون درسوا تكرار الحرف ضمن أسلوب التِّكرار، فلا نكاد نجد كتابًا تحدث عن التِّكرار إلاَّ وعد تكرار الحرف ضمن أقسام التِّكرار المتمثلة في تكرار الحرف والكلمة والعبارة والمقطع، على العكس من الدراسات النَّقدية القديمة التي لم تعط تكرار الحرف أي أهمية بل فصلته عن التِّكرار ودرسته ضمن ما يعرف بـ "المعاظلة الكلامية"، وكرهت تكرار الحروف باقترانها أو قربها من بعضها بعضًا سواء أكانت حروف المباني أم حروف المعاني.

ركزت الدراسات النَّقدية الحديثة على دراسة تكرار الحرف لما يلعبه من دورٍ في بناء الإيقاع الموسيقي داخل النَّص، فالملاحظ في هذه الدراسات أنَّها اعتمدت في دراستها للتكرار على الدراسة الإحصائية لعدد الحروف المكررة ودورها في إغناء موسيقى النَّص.

---

[1] . يوسف أبو العدوس، ص٢٦٤.

[2] . محمد خطابي، (١٩٩١م). لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، ط ١، المركز الثقافي العربي، ص١٣٤، بيروت.

أنكر على النُّقَّاد القدامى كابن سنان وابن الأثير قولهم :"إن تكرار الحروف متقاربة المخارج يؤدي إلى ثقل وقبح في الكلام،" فالكلمة صوت فائدته الأساسية هي الدلالة على معناه، والحروف في أي وضع ومن أي جنس قد اتخذت شكلاً يميز معنى عن معنى مع رعاية اليسر على اللسانِ والسمعِ، ولا يخلو لفظ موضوع بعد العلم بالوضع من إفادة هذه الدلالة، فكيف يكون لبعد المخارج وقربها سلطان في تحديد فائدة اللفظ حتى يصير التشابه حظرًا على هذه الفائدة"[١]، فتكرار الكلام على أبعاد متقاربة في رأي السيد يكسب الكلام إيقاعاً مبهجًا يدركه الوجدان السليم، وركز السيد على كلمة (متقاربة) تفادياً للإكثار المفسد، وأشار إلى أن من تكرار الحروف ما يأتي عفوا فيثقل وما يأتي مصنوعاً فيكون أشبه بالمطبوع أو يظهر فيه التكلف، وكأن السيد هنا يناقض نفسه، ففي بداية كلامه أنكر على النُّقَّاد عيبهم تكرار الحروف، واستدل على أن الحروف في أي وضع أو أي جنس قد اتخذت شكلاً يميز المعنى عن غيره.

كثيرًا ما يظهر تكرار الحروف في مقامات الهمذاني، وهو أبسط أنواع التكرار لقلة ما تحمله هذه الحروف من معاني وقيم شعورية قد لا ترتقي إلى مستوى تأثير الألفاظ. ومن أمثلة هذا النوع عنده تكرار أداة التشبيه (الكاف) في قوله:

. "حَتَّى صِرن كَالْعِصِيِّ، وَرَجَعْنَ كَالْقِسِيِّ، وَنَاخَ لنَا وَادٍ فِي سَفْح جَبَل ذِي ألاءٍ وَأْثل، كالعَذارَى يُسَرَّحْنَ الضَّفائِرَ"[٢]

كرر الهمذاني "الكاف" وهي أداة تستخدم تشبيها تدل على لون من ألوان البيان، وقد تكرر التشبيه وتكررت أركانه.

. "يَا بَرْدَ العَجُوز، يَا كُرْبَة تَمُّوزَ، يَا وَسَخَ الكُوز، يَا دِرْهَمًا لا يَجُوزُ، يَا حَدِيث الْمَغْنِينَ، يَا سَنَة الْبُوس، يَا كوْكبَ النَّحُوس، يَا وَطْأَ الكابُوس، يَا تُخْمَة الرَّؤُس، يَا أمَّ حُبَيْن، يَا رَمَدَ العَيْن، يَا غدَاَة الْبَيْن، يَا فِرَاقَ المُحِبَّيْن، يَا سَاعَة الحيْن يَا مَقْتَل الحُسَيْن يَا ثِقل الدَّيْن يَا سِمَة الشَّيْن يَا بَريدَ الشُّوم يَا طريدَ اللُّوم يَا ثِريدَ الثُّوم يَا بَادِيَة الزَّقُّوم يَا مَنْعَ الماعُونِ يَا سَنَة الطَّاعُونِ يا بَغْيَ العَبيدِ، يَا آيَة الوَعِيدِ، يَا كلامَ المُعِيدِ، يَا أقْبَحَ مِنْ حَتَّى، في مَوَاضِعَ شَتَّى، يَا دُودَة الكِنيفِ، يَا فرْوَة فِي المَصِيفِ، يَا تَنَحْنُحَ المُضِيفِ إذا كُسِرَ الرَّغِيفُ، يَا جُشَاءَ المَخْمُور، يَا نَكْهَة الصُّقور،

---

[١]. عز الدين علي، التكرير بين المثير والتأثير، ص ٣٩

[٢] . المقامة الأسدية، ص٢١.

يَا وَتِدَ الدُّور، يَا خُذْرُوفَةَ الْقدُورِ، يَا أَرْبُعَاءَ لا تَدُورُ، يَا طمَعَ اَلمْ قمُور، يَا ضَجَرَ اللِّسَانِ، يَا بَول الخِصْيَانِ، يَا مُؤَاكَلَةَ العُمْيَانِ، يَا شَفَاعَةَ العُرْيَانش، يَا سَبتْ الصِّبْيَانِ، يَا كِتَابَ التَّعَازِي، يَا قرَارَةَ اَلمخازِي، يَا بُخل الأَهْوَازِي، يَا فضُول الرَّازِي"[1]

نلاحظ هنا أن أداة النداء المستخدمة (يا) قد تكررت في مواضع مختلفة، وقد جاءت بعدها ألفاظٌ متعلقة بالذم، وعندما ننادي القريب بأداة البعيد فهذا دلالة على التحقير، وقد ورد التكرار بين المتنافسين دالًا على الخصام والتحفيز للذي يفوز بذم أخيه.

. "وَقدْ غدَوْتُ إلى الحانُوتِ يَتْبَعُني ... شَاو مِشَلٌّ شَلُولٌ شُلْشُلٌ شَوِلُ"[2]

تكرر في البيت أعلاه حرف "الشين" ويعرف هذا الصوت لغويًا بصوت التفشي، وهو صفة من صفات الحروف ويقصد بها انتشار الهواء في الفم.

. "قال : أمَا إنِّي أرِيدُ كعْبَة اُلمحْتَاج، لا كعْبَة الحُجَّاج، وَمَشْعَرَ الكرَم، لا مَشْعَرَ الحرَم، وَبَيتْ السَّبْي، لا بَيْتَ الهدْي، وَقِبْلَة الصِّلاتِ، لا قِبْلِة الصَّلاةِ، وَمِنَى الضَّيْفِ، لا مِنَ الخيْفِ."[3]

في المقامة أعلاه تكررت كلمات وهي "الكعبة والمشعر والبيت والصلاة" والتي ترتبط بالعبادات.

. "مَا اكْتَرَثْتُ بذلِكَ، وَلا بَالَيْتُ، وَلا حُكَّ أصْلُ أُذُني، وَلا أوْجَعَ بَطْني، وَلا صَرَّني، بل سَرَّني، وَإنَّمَا كانَتْ حَاجَةٌ فِي نَفْس يَعْقوبَ قضَاهَا"[4]

. " لا يُصْطَادُ بالسِّهَام، وَلا يُقْسَمُ بالأَزْلام، وَلا يُرَى في اَلمنَام، وَلا يُضبْطُ باللِّجَام، وَلا يُورَثُ عَن الأَعْمَام، وَلا يُسْتَعَارُ مِنَ الكِرَامِ"[5]

التكرار فيما سبق للأداة "لا" وهي للنفي كما هو واضح.

"وَمِنَ الخُلْق إَلى شَرَفِهِ، وَمِنَ الدّيْن إَلى كَلفِهِ وَمِنَ المُلْكِ إِلى كنَفِهِ، وَمِنَ الأَصْل إِلى سَلفِهِ، وَمِنَ النَّسْل إِلى خَلفِهِ"[1]

---

[1] . المقامة الدينارية، ص٢٥٤، ٢٥٥.

[2] . المقامة العراقية، ص١٣٦.

[3] . المقامة النيسابورية، ص٢١٠.

[4] . المرجع السابق،٢١١.

[5] . المقامة الصيمرية، ص٢٥٠.

هنا تكرر حرف الجر "من وإلى" وهي أداة تدل على الغاية.

تكرار الكلمة:

يُعد تكرار الكلمة من أكثر أشكال التِّكرار شيوعًا في الأدب العربي قديمه وحديثه وهو من" أبسط أنواع التكرار وأكثرها شيوعًا بين أشكاله المختلفة"[٢]، وتكرار الكلمة يمنح النص الأدبي امتدادًا وتناميًا في الصور والأحداث، لذلك يعد" نقطة ارتكاز أساس لتوالد الصور والأحداث، وتنامي حركة النص"[٣]، ومما لاشك فيه أن الكلمات تتكون من أصوات، لذلك فإن تكرارها يحدث نغمًا موسيقيًا داخليًا، والكلمات التي تنبني من أصوات يستطيع الأديب بها أن يشكل جوًا موسيقيًا خاصًا.

نجد في مقامات الهمذاني بعض الكلمات المكررة منها:

"وَتِلَقاءَنا شَابّ قدْ جَلسَ غيْرَ بَعِيدٍ يُنْصِتُ و كَأنّهُ يَفهَمُ، وَيَسْكتُ وَكَأنّهُ لا يَعْلمُ"[٤]

ورد التكرار في المقامة القريضية لأداة التشبيه "كأنه" مرتين، في الجملة الأولى دالًا على الموصوف الذي يصمت وصمته دال على الفهم وتكررت في المرة الثانية للذي يسكت كأنه لا يعلم، والتكرار في كل موضع من المواضع أعلاه أدى غرضًا لغويًا ووضعًا مختلفًا عن الموضع الآخر، وهذا إن دل إنما يدل على القدرة اللغوية الفائقة لبديع الزمان، مما جعل تكراره مؤديًا لمعنى معين. ورغم هذا التكرار لم يتأثر الموضوع ولم يخل التكرار به.

"فيَوْمًا شَرُّهَا فِيَّ ... ؟وَيَوْمًا شِرَّتِي فِيهَا"[٥]

كلمة "يومًا" ظرف زمان، وتكرار ظروف الزمان يدل على تكرار الزمن. وقد أورد الهمذاني ظرف زمان عدة، منها قوله:

---

[١] . المقامة التميمية، ص٢٧٩ .

[٢]. فهد ناصر عاشور :التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١،٢٠٠٤م، ص٦٠.

[٣]. حسن العوفي :حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب،٢٠٠١م، ص٤٨

[٤] . الهمذاني، مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني، ص١١.

[٥] . المقامة الأزاذية، ص١٧.

"صَبَاحُ اللهِ لا صُبحْ انطِلاق ... وَطيرُ الوَصْل لا طيرْ الفِراق"[1]

وقوله:

"يا رُجْمَة الدَّهْر واَلمعَالي ... لا لقِيَ الدَّهْرُ مِنْكَ ثُكْلا"[2]

وقوله أيضا:

"زَجَّ الزَّمَان بَحُمْق ... إنَّ الزَّمَان زَبُون"[3]

"أنَا حَالِي مِن الزَّمَا ... نِ كحَالِي مَعَ النَّسبْ

نَسَبِي في يَدِ الزَّمَا ... ن إذا سَامَهُ انْقَلبْ"[4]

وهذا النوع من التكرار يدل على فلسفة الهمذاني اللغوية في مقاماته.

"يا قومْ الحذرَ الحذرَ، وَالِبدارَ البِدارَ، مِنْ الدُّنْيا وَمَكايِدِهَا"[5]

جاء التكرار في المقامة الوعظية دالًا على أسلوب معين من أساليب اللغة، وهو ما يعرف بأسلوب الإغراء والتحذير. وإذا بحثنا عن سبب التكرار أعلاه وجدنا أن التكرار فيما سبق دالًا على التوكيد الذي يعد من دواعي التكرار حيث قال ابن جني في كتابه "الخصائص": "اعلم أن العرب إذا أرادت المعنى مكنته واحتاطت له، فمن ذلك التوكيد وهو على ضربين: أحدهما تكرير الأول بلفظة وهو نحو قولك: قام زيد، والثاني تكرير الأول لمعناه"[6] وهذا التكرار أضاف للمقامة رونقًا وجمالًا.

. "فقُلْتُ: لا فُضَّ فوكْ فمَا مَعْنَى قوْلِكَ قصِيرُ التِّسْع، قال :قصِيرُ الشَّعْرَةِ قصِيرُ الأُطْرَةِ قصِيرُ العَسِيْب، قصِيرُ العَضُدَيْن، قصِيرُ الرُّسْغَين، قصِيرُ النَّسَا، قصِيرُ الظَّهر، قصِيرُ الوَظِيفِ .فقُلْتُ : للهِ أنتْ فمَا مَعْنَى قوْلِكَ :عَرِيضُ الثَّمَانِ؟ قال :عَرِيضُ الجبْهَةِ، عَرِيضُ الوَرِكِ، عَرِيضُ

---

[1] . المقامة البلخية، ص١٨.

[2] . السابق، ص١٩.

[3] . المقامة المكفوفية، ص٦٥.

[4] . المقامة القزوينية، ص٧٢.

[5] . المقامة الوعظية، ص١٢١.

[6] . ابن جني ، الخصائص، ج٣، ص٢١١.٢١٣

الصَّهْوَةِ، عَرِيضُ الكتِفِ، عَرِيضُ الجنْب، عَرِيضُ العَصَب، عَرِيضُ البَلدَةِ، عَرِيضُ صَفْحَةِ العُنُق. فقُلْتُ: أحْسَنْتَ، فمَا مَعْنَى قوْلِكَ :غَلِيظ السَّبْع؟ قال :غَلِيظ الذِّرَاع، غَلِيظ اَلمحْزم، غَلِيظ العُكوَةِ، غَلِيظ الشَّوى، غَلِيظ الرُّسْغِ، غَلِيظ الَفخْذيْن، غليظُ الْحَاذِ. قلْتُ :للهِ دَرُّكَ! فمَا مَعْنَى قوْلِكَ :رَقِيقُ السِّتِّ؟ قال :رَقِيقُ الجفن، رَقِيقُ السَّالِفةِ، رَقِيقُ الجحْفلةِ، رَقِيقُ الأَدِيمِ، رَقِيقُ أعَالِي الأُذْنَيْن، رَقِيقُ العُرُضَين. فقُلْتُ :أَجَدْتَ، فمَا مَعْنَى قوْلِكَ: لطِيفُ الخَمْسِ؟ فَقال: لطِيفُ الزَّور، لطِيفُ النَّسْر، لطِيفُ الجبْهَةِ، لطِيفُ الرُّكبَةِ، لطِيفُ العُجَايَةِ. فقُلْتُ :حَيَّاكَ اللهُ، فمَا مَعْنَى قوْلِكَ : غَامِضُ الأَرْبَعِ؟ قال: الشَّظى غَامِضُ أعَالي الكتِفيْن، غَامِضُ اَلمرْفَقيْن، غَامِضُ الحِجَاجَيْن، غَامِضُ. الشَّظى قلْتُ : فمَا مَعْنَى قوْلِكَ ليِّنُ الثَّلاثِ، قال :ليِّنُ الْمَرْدَغتَيْن ليِّنُ العُرفُليِّنُ ليِّنُ العِنَانِ قلْتُ : فمَا مَعْنَى قوْلِكَ قَلِيل الإِثْنَثْنَ قال : قَلِيل لحْم الوَجْهِ قَلِيل لحْم اَلمتْنَيْن، قلْتُ: فمِن أينْ مَنْبتُ هَذا الَفضْل؟ قال: مِنَ الثُّغُور الأَمَويَّةِ والبِلادِ الإِسْكنْدَريَّةِ"[1]

التكرار في المقامة الحمدانية تكرار من نوع خاص لأنه متعلق بصفات، ولا تخلو المقامات من الوصف الذي هو غرض من أغراض الشعر. وكما هو معروف أن المقامة نثراً لا شعرًا، فقد وردت الصفات في المقامة السابقة وهي صفات متعلقة بوصف فرس سيف الدولة. وقد جاءت الصفات المكررة على النحو التالي: قصير عشر مرات و"عريض" تسع مرات و" غليظ" سبع مرات، و"لطيف" خمس مرات، و"لين" ثلاث و"قليل" ثلاث.

نلاحظ أن ضمير "الأنا" كان له حظ أوفر في التكرار، فكرره الهمذاني في مواضع عدة، منها:

. "لا يَغُرَّنَكَ الذِي ... أنَا فيهِ مِنَ الطَّلَبْ

أنَا فِي ثَرْوَةٍ تُشَ ... قُّ لهَا بُرْدَةُ الطَّرَبْ

أنَا لوْ شِئْتُ لاتَّخَذْ ... تُ سُقُوفًا مِنَ الذهَبْ"[2]

. "أنا جَوَّالُة البِلا ... دِ وجَوَّابةُ الأُفقْ

أنَا خُذْرُوفُة الزَّما ... نِ وَعَمَّارَة الطُّرُقْ"[1]

---

[1] . المقامة الحمدانية، ص١٤٦. ١٤٧.

[2] . المقامة الكوفية، ص٢٦.

. "أنَا يَنْبُوعُ العَجَائِبْ ... فِي احْتِيَالِي ذو مَرَاتِبْ

أنَا فِي الحَقِّ سَنَامٌ ... أنَا في البَاطِل غاربْ

أنَا إسْكَنْدَرُدَ داري... فِي بلادِ اللهِ سِاربْ"[٢]

. "أنَا مَنْ يَعْرِفُهُ كُلُّ ... تَهَامٍ وَيَمانِي

أنَا مِنْ كُلِّ غُبارٍ ر ... أنَا مِنْ كُلِّ مَكانِ"[٣]

أنَا جَبَّارُ الزَّمَانِ ... لِي مِنَ السُّخْفِ مَعَانِي

وَأنَا المُنْفِقُ بَعْدْ ال ... مَال مِنْ كِيس الأَمَانِي"[٤]

و تكرار ضمير المتكلم يزيد معنى الكلام قوةً وتأثيرًا.

. "يُطوِّفُ مَا يُطوِّفُ ثمَّ يَأوِي ... إلَى زُغْب مُحَدَّدَةِ العُيُونِ"[٥]

تكررت لفظة "يطوف" فالأولى مثبتة والثانية منفية، والطواف هنا دال على الحركة والدوران، مما أكسب الجملة نمطًا حركيًا خاصًا.

. "وَالفقرُ فِي زَمَن اللِّئا ... م لِكُلِّ ذِي كرَم عَلامَهْ

رَغِبَ الكِرَامُ إلَى اللِّئا ... م ، وَتِلْكَ أشْرَاط الْقِيَامَهْ"[٦]

كلمة "اللئام" وردت مرتين لتؤكد لؤم القوم، وهذا هجاء لهم.

. أرِيدُ مِنْكَ رَغِيفًا ... يَعْلو خُوانًا نَظِيفًا

أرِيدً مِلحًا جَرِيشًا ... أرِيدُ بَقْلا قطِيفًا

---

[١] . المقامة الأذربيجانية، ص٣٩.

[٢] . المقامة المارستانية، ص١١١.

[٣] . المقامة الخمرية، ص٢٩٦.

[٤] . المقامة المطلبية، ص٣٠٣.

[٥] . المقامة البصرية، ص٥٣.

[٦] . المقامة السابقة، ص٥٤.

أرِيدُ لحْمًا غريضًا ... أرِيدُ خَلا ثقِيَفًا

أرِيدُ جَدْيًا رَضِيعًا ... أرِيدُ سَخْلا خَرُوَفا

أريدُ مَاءً بَثلج ... يَغْشَى إناءً طريفَا

أرِيدُ دَنَّ مُدَامٍ ... أُقومُ عَنهْنَ زيَفا

وَسَاقِيًا مُسْتَهَشًّا ... علَى الْقُلوب خَفِيَفا

أرِيدُ مِنْكَ قمِيصًا ... وَجُبَّة وَنَصِيَفا

أرِيدُ نَعْلا كثِيفًا ... بها أزُورُ الكِنيَفا

أرِيدُ مُشْطًا وَمُوسَى ... أرِيدُ سَطلا وَلِيَفا[1]

يُمَنِّي الهمذاني نفسه بتكرار لفظة "أريد" إذ هو يطلب ما تتمناه نفسه وما تتوق إليه. والمعنى هنا في كافة الأبيات مرتبطًا بالتمني لأنه يطلب ويأمل في التحقيق.

. "لَقدْ ضَاعَ شِعرْي عَلى بَابِكمْ ... كمَا ضَاعَ دُرٌّ عَلَى خَالِصَهْ"[2]

تكرار ضاع مرتبط بالزمان، وقد استخدم الهمذاني لفظة الضياع بغرض المقارنة والمماثلة.

"فالْبَسْ لِدَهْر جَدِيدًا ... وَالْبَسْ لآخَرَ رَثًّا"[3]

المعنى في كلمة "البس" واحد ولكن اللبس في الأول يختلف عن الثاني، فالأول مرتبط بالقشيب والثاني مرتبط بالبالي القديم.

"وَأَخَذتْهُمُ الضُّجْرَةُ، فانْسَلُّوا قطْرَة قطرَة"[4]

قطرة قطرة تعني: فردًا فردًا وجزءًا جزءًا والتكرار هنا دال على الحال.

---

[1] . المقامة الساسانية، ص٧٤،٧٣.

[22] . المقامة العراقية،ص١٤٠

[3] . المقامة الأرمنية، ص١٩٣.

[4] . المقامة الصيمرية، ص٢٣٧.

"وَاصْطَفَى ٱلمرْدَان جَهْلا ... مِنْ فُلانٍ وَفُلانِ"[1]

تكررت لفظة "فلان" الأولى تختلف عن فلان الثانية فكل منها دال على شخص معين مختلف مع أن اللفظ واحد ومكرر.

تكرار الجملة:

يشكل تكرار العبارة في الأدب ملمحًا أسلوبيًا ومرآةً تعكس كثافة الشعور المتعالي في نفس الأديب، ومصباحًا مضيئًا يقود القارئ إلى الكشف عن الأفكار والمعاني التي أرادها الأديب، وتكرار الجمل أو العبارات له تأثير كبير على هيكل النص.

. وَأيُّ بَيتْ لا يَرْقأُ دَمْعُهُ؟ وَأيُّ بَيْتٍ يَثْقُلُ وَقعُهُ؟ وَأيُّ بَيْتٍ يَشُجُّ عَرْضُهُ وَيَأْسُو ضَرْبُهُ؟ وَأيُّ بَيْتٍ يَعْظُمُ وَعِيدُهُ وَيَصْغُرُ خَطْبُهُ؟ وَأيُّ بَيْتٍ هُوَ أكْثرُ رَمْلا مِنْ يَبْرِينَ؟ وَأيُّ بَيتْ هُوَ كَأسْنَانِ اَلمظْلُوم، وَالمِنْشَارِ المَثْلُومِ؟ وَأيُّ بيْتٍ يَسرُّكَ أوَّلُهُ وَيَسُوءُكَ آخِرُهُ؟ وَأيُّ بَيْتٍ يَصْفعُكَ بَاطِنُهُ، وَيَخْدَعُكَ ظَاهِرُهُ؟ وَأيُّ بَيتْ لا يُخْلقُ سَامِعُهُ، حَتَّى تُذْكرَ جَوَامِعُهُ؟ وَأيُّ بَيْتٍ لا يُمْكِنُ لَمْسُهُ؟ وَأيُّ بَيْتٍ يَسْهُلُ عَكْسُهُ؟ وَأيُّ بَيْتٍ هُوَ أطْوَلُ مِنْ مِثْلِهِ"[2]

أما في المقامة العراقية تكررت الجملة "أي بيت" وهي جملة متعلقة بالاستفهام، وبما أنها استفهامية فإنها تتطلب إجابة، والإجابة هنا شعرًا لأن السائل يستفهم عن معنى متعلق بالشعر. ورغم تكرار "أي بيت" واختلافها من جملة إلى أخرى إلا أن كل سؤال وجد إجابة مقنعة ومبررة بالإجابة المكررة "فأما البيت" ما يدل على الثقافة اللغوية الواسعة والثروة اللفظية البارعة للمقامات التي اكتست بالتكرار حلة زاهية.

فمَا رَأْيُكُمْ يَا فِتْيَان فِي نَهيدَةِ... مَعْ أقْعُب قدِ احْتُلِبنَ مِنَ الجِلادِ الهزْمِيَّةِ الرَّبْلِيَّةِ أتَشْتَهُونَهَا يا فِتْيَان؟...قدِّمَتْ إلَيْ كمْ فتَلَقمُونَها لُقمَ جُوَيْن أوْ زَنْكل أفَتَشْتَهُونَهَا يَا فِتْيَان؟...فَتُوضَعُ بَيْنَ كمْ تَهَادَرُ عَرَقًا، وَتَسايَلُ مَرَقًا، أفَتَشْتَهُونَهَا يا فِتْيَان؟[3]

---

[1] المقامة المطلبية، ص٣٠٤.

[2] . المقامة العراقية، ص١٢٩.١٣١.

[3] . المقامة النهيدية، ص١٦٨. ١٦٩.

ونلاحظ أن التكرار في المقامة النهيدية يرتبط بعنصر مهم، وهو ما يسمى بالتشويق؛ ولكن الذي يشوق في المقامة تبدو على شخصيته السذاجة الواضحة لأن المقامات تعتمد على استدراج واستغلال السذج من عامة الناس، وتكرار عبارة "أتشتهونها يا فتيان" يبدو فيها أن السائل يعلم بحال المسؤول ورغم ذلك كرر السؤال ليزدادوا تشويقًا.

لا يُبْعِدُ اللهُ مِثلي ... وَأيْنَ مِثْلِي أيْنَا؟[1]

التكرار في الجملة السابقة مرتبط بالاستفهام.

"فَلَيْسَ لهُ مِنْ كرْبَةِ اَلموْتِ فَارِجٌ ... وَلَيْسَ لهُ مَمَّا يُحاذِرُ نَاصِرُ"[2]

تكرار "ليس" في البيت السابق دال على النفي، وفيه إشارة واضحة على الجمود.

عَرِّفُوني أيُّ بَيْتٍ شَطْرُهُ يَرْفعُ وَشَطْرُهُ يَدْفَعُ؟ وَأيُّ بَيْتٍ كلُّهُ يَصْفعُ؟ وَأيُّ بَيْتٍ نصْفُهُ يَغْضَبُ، وَنصْفُهُ يَلعَبُ؟ وَأيُّ بَيتْ كلُّهُ أجْرَبُ؟ وَأيُّ بَيْتٍ عَرُوضُهُ يُحَارِبُ، وَضَرْبُهُ يُقَارِبُ وَأيُّ بَيْتٍ كلُّهُ عَقاربُ؟ وَأيُّ بَيْتٍ سَمُجَ وَضْعُهُ، وَحَسُنَ قطعُهُ؟ وَأيُّ بَيتْ لا يَرْقأُ دَمْعُهُ؟ وَأيُّ بَيْتٍ يَأْبقُ كلُّهُ، إلاَّ رِجْلُهُ؟ وَأيُّ بَيْتٍ لا يُعْرَفُ أَهْلُهُ؟ وَأيُّ بَيْتٍ هُوَ أطْوَلُ مِنْ مِثْلِهِ، كَأنَّهُ ليْسَ مِنْ أهْلِهِ؟ وَأيُّ بَيتْ لا يُمْكِنُ نَبْضُهُ، وَلا تُحْتَفَرُ أَرْضُهُ؟ وَأيُّ بَيْتٍ نصْفُهُ كَامِلٌ وَنصْفُهُ سَرَابِل؟ وَأيُّ بَيْتٍ لا تُحْصَى عِدَّتُهُ؟ وَأيُّ بَيتْ يُريكَ مَا يُسَرُّ بهِ؟ وَأيُّ بَيتْ لا يَسَعُهُ العَالَمُ؟ وَأيُّ بَيْتٍ نصْفهُ يَضحْكُ وَنصْفُهُ يَأْلَمُ؟ وَأيُّ بَيتْ إن حُرِّكَ غُصْنُهُ، هَبَ حُسْنُهُ؟ وَأيُّ بَيْتٍ إن جَمَعْنَاهُ، ذهَبَ مَعْنَاهُ؟ وَأيُّ بَيتْ إن أفْلتْنَاهُ، أضْلَلْنَاهُ؟ وَأيُّ بَيْتٍ شَهْدُهُ سَمٌّ؟ وَأيُّ بَيْتٍ مَدْحُهُ ذَمٌّ؟ وَأيُّ بَيْتٍ لفْظُهُ حُلْوٌ وَتَحْتَهُ غمٌّ..."[3]

يبدو أن الاستفهام في المقامة الشعرية متعلق بمعرفة قدرة الناس على التعبير وتمكنهم من الأدب، ومعرفة ثرواتهم اللغوية قد تكررت في المقامات لمعرفة الأبيات الشعرية المؤدية لمعانٍ يستفهم عنها وتبحث عن إجابة وقد جاء التكرار للاستفهام مما أكسب المقامة تميزًا خاصًا ميزها عن بقية الفنون الشعرية.

"رَحِمَ اللهُ مَنْ حَشَا ... فِي جرَابِي مَكارِمَهْ

---

[1] . المقامة الموصلية، ٨٣.

[2] . المقامة الوعظية، ص١٢٣.

[3] . المقامة الشعرية، ص٢٦٣. ٢٦٦.

رَحِمَ اللهُ منْ رَنَا ... لِسَعِيدٍ وَفاطِمَهْ"[1]

الأمر هنا مرتبط بالتجاوز، وتكرار الرحمة أمر في قمة البلاغة، لأن رحمة الله تتكرر في كل زمان ومكان.

يا قومْ قدْ أثْق لدَيْني ظهْري ... وَطالَبتْني طلَّتِي بالَمهْر

يا قومْ هَل بَيْنَكُمُ مِنْ حُرِّ ... يُعِيْنِني على صُرُوفِ الدَّهْر

ياقومْ قدْ عِيلِ فقْري صَبْري ... وَانْكشَفت عنِّي ذيُول السِّتْر"[2]

هذه النداءات المتكررة التي أطلقها الهمذاني لقومه طالبًا منهم معونته على صروف الدهر استعطافًا وترغيبًا لأنهم بنو جلدته، والتكرار هنا للحث على الواجب.

وأخيرًا نلاحظ في مقامات الهمذاني ورود عبارة "حدثنا عيسى بن هشام قال" الذي هو من رواته، ومن الملاحظ أن التكرار في الجملة السابقة متعلق بفعلٍ ماضٍ، وتكرار الفعل الماضي يدل على حدث مضى وهو ما يعرف بالرواية، لأن الراوي يروي مما سمعه.

---

[1] . المقامة الأسدية، ص٣٣.

[2] . المقامة المكفوفية، ص٦٣.

المبحث الثاني: المستوى النحوي التركيبي:

١. طبيعة التركيب: التركيب المنفي.

٢. التقديم والتأخير.

٣. الحذف.

٤. الخبر والإنشاء.

أولًا: التراكيب الإنشائية:

١. الإنشاء الطلبي:

أ. الأمر. ب. النهي. ج. التمني. د. النداء. هـ. الاستفهام.

٢. الإنشاء غير الطلبي:

أ. المدح والذم. ب. القسم. ج. التعجب. د. الرجاء.

ثانيًا: الأساليب الخبرية:. الضمائر

يأخذ المستوى التركيبي حيزًا بالغ الأهمية في الدراسات الأسلوبية ذلك أن غاية المحلّل الأسلوبي في مقاربته للخطاب الأدبي، هو الكشف عن أدبيته والتي تتجلى فيما ينشأ بين عناصر الخطاب اللغوي من أنسجة متميزة.

وتقوم البنية التركيبية للخطاب الأدبي على التركيب النحوي الذي يجب أن ينظر إليه في الشعر على أنه ذو فاعلية تؤدي جزءًا من معنى القصيدة وجماليتها، وهو بذلك يتضافر مع باقي العناصر الأخرى(التركيب البلاغي) في تحقيق أدبيّة الخطاب الأدبي"[١]

وكانت محاولتي في دراسة هذه الظواهر الأسلوبية على سطح الخطاب، لا تتوقف عند حدود المواصفة الأسلوبية، بل اتّسمت محاولتي بالسعي إلى الكشف عما تنطوي عليه من قيم جمالية عن طريق ربط هذه البنى الأسلوبية وطرائق تشكلها بالدلالة والإيقاع ونفسية الهمذاني.

١. طبيعة التراكيب:

ما يهمني في هذا الجانب الطريقة التي يختار بها المبدع تراكيبه اللغوية مدفوعًا بتجربته ومن " المؤكّد أنّ كل تركيب أسلوبي في الخطاب يأتي استجابة لرؤية الأديب، وذلك أن التركيب اللغوي هو الذي يمنح الخطاب كيانه وخصوصيته"[٢]

فالتراكيب الاسمية –عمومًا– تدل على خصوصية دلالية في الخطاب، وهي الدلالة على الثبات والاستقرار، ولذلك يكثر في هذا النوع من التراكيب الأسماء على تنوعها، "فالجملة الاسمية "يلجأ إليها المبدع للتعبير عن الحالات التي تحتاج إلى التوصيف والتثبيت، ذلك أنّ الاسم يخلو من الزمن، ويصلح للدلالة على عدم التجدّد وإعطائه لونًا من الثبات "[٣]

أما الجملة الفعلية فإنها بما تتضمنه من أفعال تدلّ على خصوصية معينة مغايرة للجملة الاسمية، وتتجلى هذه الخصوصية في كون "الفعل يدخل فيه عنصر الزمن والحدث، بخلاف الاسم الذي يخلو من عنصر الزمن، ولأنّ عنصر الزمن داخل في الفعل، فهو ينبعث في الذهن

---

[١] . محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ص٧٠

[٢] . نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج١،ص١٧٢

[٣] . أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص١٥٣

عن النطق بالفعل، وليس كذلك الاسم الذي يعطي معنى جامدًا ثابتًا، لا تتحدد خلاله الصفة المراد إثباتها "[1]

ومن خلال الجدول التالي نحاول حصر الجمل وتصنيفها في المقامات:

المقامة	عدد الجمل الفعلية	عدد الجمل الاسمية
القريضية	١٣	١١
الأذادية	١٠	١
البلخية	١٠	٤
السجستانية	١٨	٤
الكوفية	١٥	١
الأسدية	٤٥	٥
الغيلانية	٢٨	٢٠
الأذربيجانية	٣٨	٥
الجرجانية	٥١	١١
الأصفهانية	٦٩	٩
الأهوازية	٣٥	١١
البغدادية	٣٦	١٢
البصرية	٥١	١١
الفزارية	٣٦	١٢
الجاحظية	٤٦	٣٢
المكفوفية	٤٣	٢٢
البخارية	٣٢	١٨
القزوينية	٥٠	٣٣
الساسانية	٥٨	١٣
القردية	٢٩	٩
الموصلية	١٨	١
المضيرية	٩٨	٢٨
الحرزية	٢٩	١٠

[1] . أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص١٥١

المارستانية	٣٨	٢٦
المجاعية	١٨	٣٢
الوعظية	٧٥	٩٠
الأسودية	٣٦	٢١
العراقية	٥٩	٦٩
الحمدانية	٥٢	٦٧
الرصافية	٥٧	١٣
المغزلية	١٠	١٧
الشيرازية	٤٩	١٧
الحلوانية	٨٢	٢٠
النهيدية	٤٣	١٨
الإبليسية	٤٤	٢٨
الأرمنية	٥١	١٦
الناجمية	٤٤	٢٧
الخلفية	٣٢	١٢
النيسابورية	٢٨	٢٥
العلمية	٢٧	١٢
الوصية	٢٦	٢٥
الصيمرية	١٤٦	٥٦
الدينارية	٣٣	٦٨
الشعرية	٧٣	٤٧
الملوكية	٣٠	٣٨
الصفرية	١٦	٨
السارية	٢٢	٧
التميمية	٢٦	١٢
الخمرية	٦٧	٦٩
المطلبية	٤٥	٢٧
البشرية	٦٣	٣٧

الملاحظ من الجدول السابق طغيان الجمل الفعلية على الاسمية، ولعل ذلك يرجع إلى طبيعة المقامات حيث أنها حكايات في مجالس قومٍ.

. التركيب المنفي:

النفي وهو ضد الإثبات، وهو "الإخبار بالسلب أو طلب ترك الفعل فالنفي يدخل الكلام فيسلبه معناه"[1].

ويكثر أسلوب النفي عند الهمذاني فقد استخدم عدة أدوات وهي كما يلي:

١. لا النافية:

من أبرز الأدوات التي استخدمها، حيث كررها في عدة مواضع نكتفي بذكر بعضها:

. وَلا دَفعَت عَنْهُ الحصون الَّتي بَنَى ... وَحَفَّت بها أنْهارُها والدَّساكِرُ

وَلا قارَعَت عَنْهُ اَلمنِيَّة حِيلَةٌ ... وَلا طمِعَتْ في الذَّبِّ عَنْهُ العَساكِرُ[2]

الأبيات السابقة اشتملت على جمل منفية بالأداة (لا)، والمعنى أن حيله وأفكاره التي كان يدبر بها ملكه لم تدافع عنه أو تحميه حين نزل الموت به، ونفى أيضا تمكن جيوشه التي أعدها لمحاربة الأعداء أن تمنع عنه الموت، ومن خلال استشعارنا للنفي في الجمل السابقة نلتمس جانب الدعاء مصاحبا له، وهذا ما تميزت به المقامات وهو ما يسمى تداخل الأساليب مع بعضها بعضاً، وفيه قمة الفصاحة والبلاغة.

لا حَلقْتُ الرَّأْسَ مَا عِشْ ... تُ وَلوْ لاَقيْتُ جَهْدَا[3]

النفي هنا فيه ارتباط واضح بدلالة القسم، وكأنه يجزم ويعزم عزيمة أكيدة ونية لا يخلفها بأنه لا يحلق رأسه ولا يستدعي حجامًا مهما كلفني من جهد ومشقة.

لا أنْدُبُ الدَّهْرَ رَبْعًا غيرْ مَأْنُوسِ ... وَلسْتُ أَصْبُو إِلَى الحادِينَ بالْعِيس[1]

---

[1] . مصطفى سعيد الصليبي، الجملة الفعلية في مختارات ابن الشجري، ج١، ص٢١

[2] . المقامة الوعظية، ص١٢١.

[3] . المقامة الحلوانية، ص١٦٧.

ندب الدهر بمعنى البكاء عليه وتعداد محاسنه، وهنا نفى بكاءه وتحسره عليه، فكان النفي واضحًا جليًا.

لا ضُمَّ جَفْنَايَ عَلى تَغْمِيض ... مَا لمْ أشُلْ عِرْضِي مِنَ الحضِيض[٢]

نفى تذوقه للنوم واستقرار جنبه وهدوء مضجعه، وعبر عن ذلك بأداة النفي (لا).

. لا يَصْلُحُ هَذا الإبْرِيقُ إلاَّ لِهَذا الطَّسْتَ، ولا يَصْلِحُ هَذا الطَّسْتَ إلاَّ مَعَ هَذا الدَّسْتِ، وَلا يَحْسُنُ هَذا الدَّسْتُ إلاَّ فِي هَذا البَيْتِ، وَلا يَجْمُلُ هذا البَيتْ إلا مَعَ هَذا الضَّيْفِ"[٣]

الدست هو المكان المهيأ لمقابلة الضيفان، وهو أشرف ما يكون في البيت وصدر الدار. أتى الهمذاني بأداة النفي (لا) وكررها في جمل متتابعة وأتبعها بـ (إلا) فكان نفي وإثبات في الجمل السابقة، فقد نفى أن يكون (الإبريق والطست والدست والبيت) صالحين، وربط في نهاية الجمل صلاحهم بوجود الضيف.

. لا يبعج بطنه وَلا يَفْقأُ عَيْنُهُ وَلا يَرْمِى مِنْ حالِق ابْنَهُ"[٤]

بعج بطنه بالسكين: شقه، وفقأ عينه: أتلفها، وحالق بمعنى مرتفع. جاءت أداة النفي (لا) لإبعاد الأفعال السيئة (يبعج ويفقأ ويرمي) عن المختار.

. لا يُصْطَادُ بالسِّهَام، وَلا يُقْسَمُ بالأَزْلام، وَلا يُرَى في اَلمنَام، وَلا يُضبْطُ باللِّجَام، وَلا يُورَثُ عَن الأَعْمَام، وَلا يُسْتَعَارُ مِنَ الكِرَامِ"[٥]

أتى الهمذاني بالجمل المنفية السابقة ليثبت أن العلم لا يؤتى بالمقامرة والحظ وسعادة الجد ولكنه يتوصل إليه بالدأب والجد في العمل والسعي إليه.

---

[١] . المقامة الإبليسية، ص ١٨٣.

[٢] . المقامة البشرية، ص٣١٠.

[٣] . المقامة المضيرية، ص٩٤.

[٤] . المقامة المارستانية، ص١٠٨.

[٥] . المقامة العلمية، ص٢١٢

لا أَسْتَطيعُ العَطَاءَ حَمْلاً ... وَلا أُطيقُ السُّؤَالَ ثِقْلا[1]

يثني الاسكندري على عيسى بن هشام ويمتدحه بأنه أجابه إلى أكثر من طلبه، ونفى إطاقته للسؤال بالأداة (لا) لأنه ثقيل عليه.

٢. ليس:

وَلَيْسَ الشَّأن فِي السَّقَّاءِ، الشَّأن فِي الإِنَاءِ"[2]

نفى صفاء الماء وقال بأن الإناء الذي بات فيه هو سبب صفائه ونظافته، ويدلك على ذلك ما تجده في الماء من هذه النعوت والصفات.

فَلَيْسَ لهُ مِنْ كرْبَةِ اَلموْتِ فَارِجٌ ... وَلَيْسَ لهُ مَمَّا يُحاذِرُ نَاصِرُ"[3]

أي نفى وجود مفرج أو حذر يبعد ويغني عن الموت.

٣. لم:

. مِنْ الأَضْيَافِ لمْ تُذِلَّهُ عَرَبُ العَامّةِ بَأيْدِيهَا"[4]

هنا نفى إخراج المنديل لأحد حتى تتبدله العامة فتذله، وكأنه جعل استعمال غير الظراف له مذلة وهوانًا.

. واللهِ مَا أدْري، غيْرَ أَنِّي هَمَمتْ أن أخْطُبَ إليَّ أحَدِهِمْ وَلم أُحَدِّث بما هَمَمتْ بهِ أحَدًا"[5]

نفى الهمذاني أنه حدّث أحدًا بما هم به من خطبة.

. حَتَّى ظنَنْتُني لمْ أُبْق فِي اَلقوْس مِنْزَعَ ظَفر"[6]

---

[1] . المقامة البلخية، ص١٩.

[2] . المقامة الموصلية، ص٩٥.

[3] . المقامة الوعظية، ص١٢٣.

[4] . المقامة المضيرية. ص٩٥.

[5] . المقامة المارستانية، ص١١١.

[6] . المقامة العراقية، ص١٢٩.

المنزع: السهم، والظفر: الفوز والغلبة، وأضيف المنزع إليه لأنه أداة أداته وآلته التي تستعمل من أجله، والمعنى: نفى عدم اطلاعه على كتب الشعر والدواوين، حتى توهم في نفسه أنه استقصى جميعها ونفى بقاء شيء لم يطلع عليه.

٤. ما:

. ما هُنْتُ، حَيثْ كُنْتُ"[١]

نفى هنا خلع ثوب العز ولم يكتنفه الذل والهوان في أي مكان نزل به.

. مَا حَكَّ لِحْيَتَهُ، وَلا ... مَسَحَ المُخَاط، وَلا تَنَحْنَحَ"[٢]

كل الأفعال السابقة تدل على أنه لم يتلكأ في الكلام، بل أجابه من فوره. فكان حضور الأداة (لم) لتثبت ذلك.

٥. لن:

. لنْ يَنال اَلمجدْ منْ ضَا ... قَ بما يَغْشاهُ صَدْرا"[٣]

يغشاه بمعنى: ينزل به، نفى بلوغ المجد والوصول إلى الغايات في وجود الجزع والخوف.

٢. التقديم والتأخير:

لم يرد في المصادر القديمة من ذكر التقديم والتأخير اصطلاحًا، بل كانت هناك إشارات إلى التقديم، وذلك ضمن تعريفهم لهذا الأسلوب، ذكر بعض العلماء كلامًا عن هذا الأسلوب، كقول العسكريّ: "وتجد اللفظة لم تقع في موقعها ولم تصل إلى مركزها ولم تتصل بسلكها وكانت قلقة في موضعها متأخرة عن مكانها فلا تكرهها على اغتصاب الأماكن والنزول في غير أوطانها"[٤]، أما الجرجانيّ فقال: "أن تجد سببًا إن راقك وَلطف عندك إن قدّم فيه شيء وحول اللفظ

---

[١] . المقامة الجرجانية، ص٤٠.

[٢] . المقامة الإبليسية، ص١٨٨.

[٣] . المقامة الحرزية، ص١٠٣.

[٤] . أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، ص١٤١،١٤٠.

اللفظ عن مكانٍ إلى مكان"[١]، فالجرجانيّ يرى أن التقديم، هو تحويل اللفظ من مكانهِ إلى مكانٍ آخر، لقد تحدث علماء البلاغة الذين جاءوا بعد الجرجانيّ عن التقديم وأغراضه دون الانتباه إلى التعريف بالموضوع قبل ذلك"[٢]

اهتم النحاة بالتقديم الذي يمثل بؤرة الأسلوب الذي يدور حوله التركيب فيما يتعلق بترتيب الأجزاء داخل الجملة، وإن أي تغييرٍ يطرأ على الجملة من حيث تنظيم الكلمات أو ترتيبها ينبني على معنى، وهو ما يعنى به علماء النحو والبلاغة؛ إذ يحدث التقديم فيه طلبًا لإظهار ترتيب المعاني في النفس، يرد التقديم لأغراض عدة منها السبق في الزمان، الاهتمام، الاختصاص، تقوية حكم وتأكيده ... الخ، وهذا التقديم يؤثر في توجيه الدلالة لتغيير السياق لأن فضيلة البيان لا تعود إلى اللفظ من حيث اللفظ، وإنما تعود إلى النظم وترتيب الكلام وفق ترتيب معانيه في النفس"[٣]

والتقديم والتأخير صيغة جمالية تحقق أغراضًا دلالية للمنشئ لا تتحقق بالترتيب النمطي لأجزاء التركيب، وهو ميزة امتازت بها اللغة العليا، لغة القرآن الكريم، كقوله تعالى: "إياك نعبد" قدمت إياك على "نعبد" حيث قصرت العبادة لله سبحانه وتعالى. ويقول ابن فارس: "ومن سنن العرب تقديم الكلام، وهو في المعنى مؤخر، وتأخيره وهو في المعنى مقدم"[٤]

والعربِيّة من اللغات التي لا تتخذ في ترتيب أجزاء تراكيبها ترتيبًا واحدًا لا يُحاد عنه، فمنها ما له رتب محفوظة، ومنها ما لم تحفظ اللغة رتبته، " ومن الرتب المحفوظة في التركيب العربِيّ أن يتقدم الموصول على الصلة، والموصوف على الصفة، ويتأخر البيان عن المبين

---

[١] . الجرجاني: أبو بكر عبد القاهر بن عبدالرحمن، دلائل الإعجاز، صححه وعلق عليه: أحمد مصطفى المراغي، المكتبة المحمودية، القاهرة، ط ٢، (د.ت)، ص٨٢

[٢] . ابن الحاجب: أبو عمرو عثمان بن عمر، الإيضاح في شرح المفصل، تحقيق وتقديم: موسى بناي العليلي، مطبعة العاني، بغداد، ج١٩٨٢،١ القزويني: جلال الدين أبو عبدالله محمد بن سعد الدين أحوال المسند إليه وأحوال المسند ،انظر الإيضاح في علوم البلاغة، وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية – بيروت، لبنان، ط ٢٠٠٣ ،١ ، ص ٣٩

[٣] . داود، هديل عبدالحليم، مسوغات التقديم والتأخير في سورة البقرة، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، المجلد ٩، العدد ٤، ص ٢٠٥

[٤] . ابن فارس، الصاحبي، في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، بيروت، ١٩٧٧ ، ص ٤١٢

والمعطوف بالنسق على المعطوف عليه، ومن الرتب المحفوظة أيضا تقدم حرف الجر على المجرور، والمضاف على المضاف إليه، والفعل على الفاعل أو نائب الفاعل، ومن الرتب غير المحفوظة في النحو: رتبة المبتدأ والخبر ورتبة الفاعل على المفعول به، ورتبة الحال والفعل المتصرف ورتبة المفعول به والفعل"[١]

والجملة العربِيّة لا تتميز بالحتمية في ترتيب أجزائها، وما يعتري بنيتها من انزياح أو عدول عن الرتبة يعد خروجًا عن الوظيفة النفعية للغة إلى الوظيفة الإبداعية "الأدبية"، وليس معنى هذا أن التقديم والتأخير لا يخضعان لأي قيدٍ أو شرطٍ، إذ نجد للنحاة وجهة نظر معيارية قائمة على القول بالجواز أو عدم الجواز، بالصحة أو بالخطأ، والدليل على ذلك ما اهتدى إليه ابن جني؛ إذ يقول في شأنه وأنواعه: "وذلك على ضربين: أحدهما ما يقبله القياس، والآخر ما يسهله الاضطرار"[٢].

ويعرض بعد ذلك لسياقات التقديم والتأخير ووجوه ما يجوز وتقبله اللغة، وما لا يجوز وتأباه اللغة العربِيّة، مع تأويل بعض ما خرج عن القياس وشذَّ عن الأساليب العربِيّة الفصيحة، مقدمًا شواهد شعرية مهمة، مؤيدًا مذاهبه في بعض مسائل الفصل بآراء العلماء الموثوق بهم، وينهي كلامه بقوله: "فهذه وجوه التقديم والتأخير في كلام العرب، وإن كنَّا قد تركنا منها شيئًا، فإنَّه معلوم الحال ولاحق بما قدمنا"[٣] تمس الحاجة إلى مراجعته أن "المفعول إذا تقدم لزم الاختصاص"[٤]، وأن فائدة تقديم الجار والمجرور تقتصر على الاختصاص والمشاكلة ....."[٥] ، وأن فائدة التقديم والتأخير، على اختلاف ضروبه، تنحصر في "الاهتمام والاختصاص ومراعاة نظم الكلام"[٦]

---

[١] . تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب، القاهرة، ط ٢٠٠٤ ،٤ ، ص ٢٠٧

[٢] . ابن جني، أبو الفتح عثمان، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، (د.ت)، ص ٣٨٢

[٣] . المرجع نفسه، ص ٣٩٠

[٤] . العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، تحقيق: عبدالحميد هنداوي، ط ١، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ٢٠٠٢ ، ج ٢، ص٦٦

[٥] . المرجع نفسه، ج٢، ص٤٠

[٦] . ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، (د.ت)، ج ٢، ص٢١١.

١/ تقديم المسند إليه:

الجملة في العربية . على الأغلب . إما اسمية أو فعلية، وقد عبر النحويون عن المسند إليه في الجملة الاسمية بالمبتدأ، وفي الجملة الفعلية بـ: الفاعل. ومرتبته التقديم على المسند في الاسمية والتأخير في الفعلية. وتقديمه تأخير المسند. وإذا عدل عن هذا الأصل شرط الإفادة وأمن اللبس. فلغرض بلاغي في نفس المنشئ ولإثارة المتلقي؛ لأن كل شيء يخالف الشائع والمتداول هو أكثر إثارة وفهمًا للمتلقي من الفهم المألوف"[١]

وهنا أتناول الأغراض البلاغية لتقديم المسند إليه في الجملة الاسمية "المبتدأ" على المسند "الخبر" وهي في جملتها لا تخرج عن سبعة أغراض، هي التأكيد والتعظيم والتشويق إلى ذكر المسند، كي يتمكن الخبر في ذهن السامع، والتخصيص، والتقديم لأنه الأصل، وإيهام أنه لا يزول عن الخاطر، والتعجب من المسند إليه وإنكاره.

مواضع تقديم المبتدأ:

أ. **إذا كان المبتدأ مما له صدارة الكلام:** مثل:

أسماء الاستفهام: ومنه قول الهمذاني:

"**مَن الذَّي مَلكَ أسْوَارَها**"[٢]

الهاء في قول الهمذاني في كلمة "أسوارها" تعود إلى الدنيا؛ والتقديم هنا للتعظيم.

مَن الرَّاكِبُ الجَهيرُ الكلامِ اُلمحَيِّي بتَحيَّة الإسْلامِ؟[٣]

أيضا "من" من ألفاظ الصدارة واجبة التقديم في الجملة.

أ. **إذا تساوى المبتدأ والخبر في التعريف والتنكير دون وجود قرينة تثبت المراد، مثل:**

---

[١] . برجشتراسر، التطور النحوي للغة العربية، ترجمة وتحقيق: رمضان عبد التواب، مكتبة الخاتجي للطباعة والنشر والتوزيع، ط٤، ٢٠٠٣م، ص١٣٢، ١٣٣.

[٢] . المقامة السجستانية، ص٢١.

[٣] . المقامة الغيلانية، ص٣٥.

وَالبَلاغةِ يَأمُرُهَا فتُطِيعُهُ[1]

الأصل: يأمر البلاغة فتطيعه، قدم المبتدأ عناية واهتمامًا به، فالمراد في هذا النص بيان مكانة الشاعر ومدى فهمه واستيعابه للبلاغة.

طِينَتُها طِينَتِي، وَمَدِينَتُهَا مَدِينَتي، وَعُمُومَتُهَا عُمُومَتِي، وَأرُومَتَها أرُومَتي.[2]

في الجمل السابقة جاء الخبر مشتملًا على ضمير يعود على المبتدأ وهو "المرأة" التي وصفها صاحب المقامة مشيرًا إليها ومخبرًا عنها، وفي ورود جمل الخبر المتممة للمبتدأ اكتمل المعنى.

وَالمُدْبرُ يَحسْبُ النَّسِيَّة عَطِيَّة، والمُتَخَلِّفُ يَعْتَدُّهَا هَديَّة.[3]

قد يأتي الخبر جملة اسمية أو فعلية، إلا أن الملاحظ عند الهمذاني هو ورود الأخبار جمل فعلية بصورة أكبر.

نلاحظ في الجملتين السابقتين تقدم المبتدأ، وأخبار الجمل السابقة جاءت جمل فعلية "يحسب . يعتدها" حيث جاءت تخبر عن حال المبتدأ: "المدبر . المتخلف" .

وَالسَّعَادَة تُنبِط اَلماءَ مِنَ الحِجَارَةِ.[4]

لازال الخبر متكررًا بذات الطابع، وهو طابع الجملة الفعلية، والمبتدأ هنا "السعادة" اسم معرّف بالألف واللام وقد أثبتت به الجملة. وجاء الخبر "تنبط" عن سياق الجملة الفعلية، مما يدل على كثرة استعمال الهمذاني لجملة المبتدأ والخبر مع مجيء الأخبار جمل فعلية.

فقِيرٌ كدَّهُ الجوعُ وَغَرِيبٌ لا يُمْكِنُهُ الرُّجُوعُ.[5]

---

[1] . المقامة القريضية، ص١٥

[2] . المقامة المضيرية، ص٨٦.

[3] . المقامة المضيرية، ص٩٠.

[4] . المقامة السابقة، ص٩١.

[5] . المقامة المجاعية، ص١١٢.

الملاحظ في الجمل السابقة أن المبتدأ محذوف وتقديره "هو" . وأصل الكلام "هو فقير كده الجوع" وهذا الجانب يرتبط بالبلاغة ويتعلق فيها بجانب الحذف، والغرض منه في الجملة السابقة هو التركيز على الخبر باعتباره يحمل صفات المبتدأ. وبما أن الإيجاز يمثل قمة البلاغة فلا سبيل لنا لإنكار بلاغة الهمذاني الموصوف بالفصاحة والبلاغة والبيان.

اَلمجدْ يُخْدَعُ باليَدِ السُّفْلِى ... وَيَدُ الكريم وَرَأْيُهُ أَعْلَى[1]

جاء المبتدأ أصلاً في الجملة، وجاء الخبر جملة فعلية دالة على مجيء الأخبار في سياق الجمل الفعلية. وجملة المبتدأ والخبر هنا جملة مكتملة الأركان متلائمة مع بعضها البعض.

ثانيًا: تقديم الفاعل:

الحق أن العلماء عندما تحدثوا عن مسائل التقديم والتأخير التي تتعلق بالمسند إليه لم يذكروا الفاعل كما لم يذكروا غير المبتدأ من أنواع المسند إليه، وهذا؛ لأنهم كانوا في مرحلة التأصيل والتنظير والتقعيد لمسائل البلاغة، لكنه مع هذا أفاد معاني أخرى دل عليها السياق.

أ. تقديمه لأنه الأصل:

طَلَعَ رَجُلٌ برَكْوَةٍ[2]

الرجل: فاعل أتى بعد الفعل متقدم على الجار والمجرور "بركوة" والركوة: وعاء يجمع فيه ما يحصل عليه الرجل.

تُسَافِرُ يَدُهُ عَلَى الخِوَانِ[3]

المعنى أن هذا الرجل كان في سرعة أكله وامتداد يده إلى البعيد عنه من أصناف الطعام يشبه المسافر، فاليد فاعل تقدم على الجار والمجرور "على الخوان" لأنه أصل الكلام.

وَأَمَاط السَّادَةُ لُثْمَهُمْ[4]

---

[1] . المقامة الصفرية، ٢٧٢

[2] . المقامة الأذربيجانية، ص٣٨.

[3] . المقامة الأذربيجانية، ص٥٩.

[4] . المقامة الأذربيجانية، ص٧٥

السادة فاعل جاء بعد الفعل "أماط" وجاء الجار والمجرور "لثمهم" بعد الفاعل، فصار الترتيب، فعل وفاعل وجار ومجرور، وهو الأصل في ترتيب الجملة العربية.

ب. التعظيم:

وَتَجَاوَزَ الأَسَدُ مَصْرَعَهُ.[1]

"تجاوز" فعل ماض والفاعل "الأسد" المتقدم على المفعول به "مصرعه" وذلك لتعظيم مكانة الأسد.

وَافْتَرَشَ اللَّيث صَدْرَهُ.[2]

أي وقع ميتًا على صدره، فالفاعل جاء في مكانه إذ عقبه المفعول به، والفاعل "الليث" وقع متقدمًا على المفعول به "صدره" لعظمته وجبروته.

ج. التلذذ بذكره:

جَعَل اللهُ لِلخَيْر عَلَيْكمْ دَلِيلا.[3]

الفاعل المتقدم هنا لفظ الجلالة "الله" تقدم على الجار والمجرور "عليكم" وذلك لعظم الخالق جل وعلا وتلذذًا بذكر اسمه.

٢/ تقديم المسند:

رتبة المسند التقديم على المسند إليه في الجملة الفعلية، إلا أن قواعد العربية تجوز تأخيره، حيث "يجوز أن يتقدم الفاعل على الفعل فإذا ما تفنن المنشئ المبدع في تحريكه تقديمًا وتأخيرًا، فلغرض يقصد إليه قصدًا[4].

---

[1] . مقامات الأسدية، ص٢٩

[2] . المقامة الكوفية، ص٢٩

[3] . المقامة الأصفهانية، ص٤٣

[4]. الكتاب، سيبويه، ج١، ص٣٤. . ينظر: شرح التصريح على التوضيح، ج١، ص٣٩٧.

أما في الجملة الاسمية فإن مرتبة المسند التأخير عن المسند إليه وقد يتقدم لمرام دلالي هو تخصيصه بالمسند إليه، إذا جوزت هذا التقديم قواعد اللغة وليس التقديم الذي يوحيه"[1]

وقد أفاد الهمذاني من هذه الحرية التي أعطتها قواعد العربية لتحقيق أغراضها الفنية والدلالية حيث كثر في مقاماته تقديم المسند، فعلًا وخبرًا ليكون بذلك ظاهرة أسلوبية بارزة. حيث قدم المسند فعلًا ذلك لأن الفعل يبعث في النص حركة وتجددًا بعكس الاسم الذي يثبت المعنى للشيء ومنه.

تقديم الخبر:

ورد تقديم الخبر عند النحاة وذكروه في غير ما موضع، فقالوا: إن تقديم الأعرف هو الأصل ويقصدون هنا المبتدأ، ويتأخر الأقل تعريفًا ليكون خبرًا إلا أن هذه القاعدة ليست ثابتة[2]. يتقدم الخبر لغرضٍ بلاغي أو لسياق الكلام، وقد ورد تقديم الخبر في قوله تعالى:﴿أفسحر هذا أَم أَنتم لا تبصِرون﴾[3]، فسحر خبر مقدم مبتدأ هذا ومن التقديم والتأخير في باب المبتدأ والخبر عند الهمذاني قوله في:

أ. **إذا كان الخبر شبه جملة والمبتدأ نكرة،** مثل قول الهمذاني:

لكَ دِرْهَمٌ فِي مِثْلِهِ ... مَا دَامَ يُسْعِدُني النَّفسْ[4]

الأصل في الجملة السابقة "درهم لك" ونلاحظ أن الجار والمجرور تقدما على المبتدأ النكرة أي أن الدرهم لك دون غيرك وفي الجملة نوع من الحصر أي أن الدرهم محصور عليك لا يتخطاك إلى غيرك وهو ما يعرف بالتخصيص.

وفِينَا مَقامَاتٌ حِسَانٌ وُجُوهُهُم ... وَأَنْدِيَة يَنْتَابُها الَقوْلُ والفِعْل.

---

[1] . عبد العزيز عبد المعطي عرفة، من بلاغة النظم العربي، دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني،عالم الكتب، ط٢، ١٩٨٤م، ج١، ص٢٦٤.

[2] . المرجع نفسه، ج ١، ص ٨٨.

[3] . سورة الطور: الآية ١٥

[4] . المقامة الأسدية، ص٣٤

المتقدم فيما سبق هو الجار والمجرور وأصل الكلام "مقامات فينا" ومصوغ التقديم هنا هو أن المبتدأ نكرة لذلك تقدم الخبر شبه الجملة على المبتدأ.

ب. **إذا كان الخبر مما له الصدارة كبعض أسماء الاستفهام**، مثل:

فكِيفَ شُكْرُ اللهِ عَلى الْنعْمَة بِكَ؟

أيْنَ نَحْنُ مِنَ الحِيلَةِ؟

في الجمل السابقة التقديم واجب لأن الأدوات المقدمة في الجمل السابقة هي أدوات مع الصدارة في جملتها وبما أنها تتصدر الجملة فأمر تقديمها أمر واجب وهو أن يكون في أدوات الشرط والاستفهام كما هو واضح في الجمل السابقة.

لَهُ نَارٌ تُشَبُّ عَلَى يَفاع... إذا النِّيران أُلْبسَتِ الْقِنَاعَا[1]

الأصل في الجملة السابقة "نار له" لكنها وردت بصيغة مختلفة وهي "له نار" وقد تقدم الجار والمجرور وهو جملة الخبر على المبتدأ النكرة والغرض هنا هو جعل النار ونسبتها له دون غيره، ففيها تخصيص.

للهِ غفْلَةُ قوْم ... غِنمْتُهَا بالْهُوَيْنَا![2]

الصحيح هو "غفلة قوم لله " وتقديم الجار والمجرور فيه دلالة واضحة على تخصيص الملك الخاص بالله دون غيره.

وَأخذتُ عَليْكُمُ الحجَّة .... حَتَّامَ إلى الحياةِ رُكونُكِ، وَإلَى الدُّنْيَا وَعِمَارَتِهَا سُكوُنُكِ؟[3]

المتقدم هو الخبر الواقع في موقع شبه الجملة ونوع شبه الجملة هو الجار والمجرور وعادة ما يكون تقديم الجار والمجرور الواقع خبر في مقام الجملة التي يكون فيها المبتدأ فيها نكرة.

---

[1] . المقامة الجرجانية، ص٤٠.

[2] . المقامة الموصلية، ص٨٣.

[3] . المقامة الوعظية، ص١١٦.

٣/ تقديم المفعول به:

النسق المعهود لتركيب الفعل "الجملة الفعلية" في اللسان العربي هو أن يتأخر المفعول به عن الفعل والفاعل، وإذا ما قدم لأهميته وللعناية به فإنه "عربي جيد"[١] أي أن السنن اللغوية تجوزه، ويكثر تقديم المفعول به في اللغة الإبداعية لغرض بلاغي وإشارة للتجانس الموسيقي يقول ابن جني :"والأمر في كثرة تقديم المفعول على الفاعل في القرآن الكريم وفصيح الكلام متعالم غير مستنكر"[٢] ومنه قوله تعالى :﴿ثم الجحيم صلوه﴾[٣] حيث قدم الجحيم على التصلية. أي "لا تصلوه الجحيم" وهي النار العظمى لأنه كان سلطانًا يتعظم على الناس"[٤]. ومن أسلوب الهمذاني في مقاماته تقديم المفعول به على الفاعل أو على الفعل والفاعل، كقوله:

طرَحَتْني النّوَى مَطارحَهَا[٥]

تقديم جملة المفعول به لا يكون لطلب وهذا ما يتعلق لأن الترتيب الطبيعي للجملة هو مجيء الفعل ثم الفاعل وأخيرًا المفعول به وفي الجملة السابقة تقدم المفعول به على الفاعل والغرض من هذا التقديم في اللغة هو غرض واحد وهو التعميم بالمفعول به. كما أن المفعول به أتى ضميرًا متصلًا والفاعل اسم ظاهر.

خَرَقَ سَمْعِي صَوتٌ لهُ مِنْ كُلِّ عِرْق مَعْنىً.[٦]

الأصل في الجملة السابقة "خرق صوت سمعي" والسمع مفعول به والصوت فاعل وتقدم المفعول به على الفاعل وأصبحت الجملة "خرق سمعي صوت" ومن الملاحظ أن المتقدم هو المفعول به وتقديم المفعول به على الفاعل أمر يدل على البلاغة والتمكن في الكلام والغرض الوحيد هو التعميم.

---

[١] . سيبويه، الكتاب، ج١، ص٣٤.

[٢] . ابن جني، الخصائص، ج١، ص٢٩٧.

[٣] . سورة الحاقة، اية ٣٠.

[٤] . الزمخشري، الكشاف، ج٤، ص٦٠٠٠٨.

[٥] . المقامة القريضية، ص١١.

[٦] . المقامة السجستانية، ص٢٠.

بَلغ هذِهِ الأَرْضَ كيْدُكَ، وانْتَهى إلى هذا الشِّعْب صَيْدُكَ؟[1]

المفعول به على الفاعل وارد وموجود في صياغ اللغة والكلام والغرض هو التعميم كما ذكرنا آنفًا.

أباللهِ وَآياتِهِ وَرَسُولِهِ تَسْتَهْزِئُون؟.[2]

أصل الكلام "تستهزءون بآيات الله" تقدم المستهزئ به الذي هو في مقام المفعول به وهو الآيات أي تستهزءون بعامة آيات الله ومجملها.

٤/ تقديم شبه الجملة:

من المعلوم أن لابد لشبه الجملة من التعلق بفعل أو بما يشبهه وإن لم يكن مذكورًا قُدر، ورتبة المتعلق التأخير، وهي من الرتب غير المحفوظة في اللسان العربي حيث تجوز قوانين العربية أن يتحرك المتعلق أفقيًا تقديمًا وتأخيرًا نتيجة التفاعل الذهني الداخلي للمنشئ، ولأغراض إبداعية تضفي الشرعية على المنتج المبدع، وتؤدي إلى تنوع الناتج الدلالي للنسق اللغوي"[3]

وتقديم شبه الجملة من أكثر الظواهر الأسلوبية بروزًا في مقامات الهمذاني، ظرفًا، أو جارًا ومجرورًا . كقوله:

أما تَرَوْني أَتَغَشَّى طِمْرًا ... مُمتْطِيًا في الضُّرِّ أمْرًا مُرًّا[4]

أصل الجملة "ممتطيًا أمرًا في الضر" وشبه الجملة هنا هي الجار والمجرور لأن الجار والمجرور من أشباه الجمل

مُضْطبنًا عَلى اللَّيالي غِمَرًا ... مُلاقِيًا مِنْها صُرُوفًا حَمْرَا

ضَرَبْتُ لِلسَّرّا قِبَابًا خُضْرَا ... فِي دَارِ دَارَا وَإِوَانِ كِسْرى[5]

---

[1] . المقامة الأذربيجانية، ص٣٩.

[2] . المقامة المارستانية، ص١٠٩.

[3] . البلاغة العربية، ص٢٤٨.

[4] . المقامة القريضية، ص١٤.

[5] . المقامة السابقة، ص١٥.

الأصل فيها "ضربت قباباً خضراً للسرا" تقدم الجار والمجرور ليصبح التقديم "ضربت للسرا قبابًا خضرا" والمعروف أن الجار والمجرور تعتبر من أشباه الجمل.

في حُجْرتَها عَيْنٌ كلِسَانِ الشَّمْعَةِ[1]

الأصل: عين كلسان الشمعة في حجرتها" فقد سلم سياق الجار والمجرور في غير منزلته الأصلية الذي كان عرضة إليه وذلك بفضل الاسم في نفس الوقت بمنزلته القوية في الجملة.

أنَا فِي الحَقِّ سَنَامٌ... أنَا في البَاطِلِ غارِبْ[2]

أصلها "أنا سنام في الحق وأنا في الباطل غارب" والمتقدم هنا شبه جملة متعلق بالجار والمجرور.

وَأنْتَ عَلى الدُّنْيا مُكِبٌّ مُنافِسٌ ... لِخُطَّابِها فيها حرَيصٌ مُكاثِرُ[3]

أصل الكلام أنت "مكب منافس على الدنيا" وتقدم الجار والمجرور ... والتقديم هنا يتعلق بنوع معين من الكلام وهو شبه الجملة الواقع في مقام الجار والمجرور.

٣. الحذف:

إن اللغة العربِيّة كغيرها من اللغات الحية، تنمو وتتطور وفق حتمية التطور الذي تتصف به اللغات؛ لأن اللغة ظاهرة اجتماعية تخضع لناموس الحياة في نظامها اللغويّ، ولذلك تشبه بالكائن الحي. كما توصف اللغة العربِيّة بأنَّها من أفصح اللغات، وبلاغتها أتمّ البلاغات فهي أوسع اللغات بمفرداتها، وأقدرها على تلبية حاجات الناس وأحسنها استعدادًا للإبداع. والأصل في النظام اللغوي أن تذكر الألفاظ، بيد أن اللغة وفق سياقاتها اللغوية وأنظمتها البلاغية، تلجأ أحيانًا إلى ضروب من الفنون البلاغية، على سبيل الاختصار والإيجاز. واللغة العربِيّة من هذا الطراز اللغويّ الذي يتفنن في أساليب البيان عن طريق المجاز.

---

[1] . المقامة القزوينية، ص٦٩.

[2] . المقامة المارستانية، ص١١١؟

[3] . المقامة الوعظية، ص١١٩.

إن الحذف من أبرز عوارض التركيب في الكلام، والحذف يكثر استخدامه وتتنوع مظاهره من جملة إلى أخرى في النص الواحد بقدر تقدم النص واتضاح جوانب الموضوع، وبسبب دلالة بعض المذكور على بعض المحذوف إلى حد يصبح معه الحذف عملية آلية، لذلك كان الحذف من القضايا المهمة التي عالجتها البحوث الأسلوبية والبلاغية والنحوية بوصفها انحرافًا عن مستوى التعبير العادي "والأصل في المحذوفات جميعها على اختلاف ضروبها أن يكون في الكلام ما يدلّ على المحذوف، فإن لم يكن هناك دليل على المحذوف، فإنَّه لغو من الحديث، لا يجوز بوجه ولا سبب"[١]

ولعلَّ أهمية الحذف ترجع إلى أنَّه لا يورد المنتظر من الألفاظ، ومن ثم يفجّر في ذهن المتلقي شحنة فكرية توقظ ذهنه وتجعله يتخيل ما هو مقصود، فالحذف "نوع من الاقتصاد في الجهد بحذف العناصر المكررة أو التي سبق ذكرها، وتميل اللغات جميعًا إلى الأخذ به، ومن ثم اعتبره المحدثون من الظواهر المشتركة في كل اللغات"[٢] ولا نستطيع أن نضبط مواطن الحذف بأكثر من القول يحسن الحذف حيث دلَّ على المحذوف بعض المذكور، وإن كان علماء البلاغة لم يتوسعوا إلا في نوعٍ واحدٍ من أنواع الحذف هو الذي إذا عوّضه الذكر فسد الكلام، فيقول ابن الأثير: "ومن شرط المحذوف في حكم البلاغة أن متى أظهر صار الكلام إلى شيء غث، لا يناسب ما كان عليه أولًا من الطلاوة والحسن"[٣] وقد أكَّد اللغويون شيوع الحذف وجوازه بمقولات تؤكد ذلك، إذ ذهبوا إلى أن حذف ما يعلن بالقرينة جائز. " يكون ترك الذكر والصمت عن الإفادة أزيد بالإفادة، وأبلغ في الدلالة على المعنى من الذكر"[٤]، حيث يتضاعف إحساس المتلقي بالفكرة، وكثيرًا ما نجد الحذف قد وضع في مكانه عدة نقاط متجاورة في الكلام من إيحاء هذه الدلالة التي تخصب المعنى، وتثريه؛ لاسيما عندما تسمح لتيار الوعي بالتدفق"[٥].

وقد حاول بعض البلاغيين إيجاد تبريرٍ بلاغي لحالة (الحذف) وتقدمها على (الذكر) من منطلق أن (الذكر) هو الأصل، وأصليته تضعف من ردود فعل المتلقي إزاءه بخلاف الحذف،

---

[١] . ابن الأثير، المثل السائر، ص ٢٧٩

[٢] . عبده الراجحي، النحو العربي والدرس الحديث، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٨٤ م . ص ١٤٩

[٣] . ابن الأثير، المثل السائر، ص ٢٧٩

[٤] . الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ١١٢

[٥] . أبو الرضا، سعد، في البنية والدلالة، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د.ت)، ص ٤٣

لمخالفة الأصل فيكون مخالفًا لعملية التوقع، وهذه المخالفة تصحبها نفسية لا تتوفر في الحالة الأولى"[1] وربما كانت ملاحظات محمد بن على الجرجانيّ على سياقات الحذف من أدق الملاحظات في الكشف عن البعد النفسي له، وبخاصة عند المتلقي، إن الحذف يؤدي بالضرورة إلى دخول (المحذوف) دائرة الإبهام، وهو ما يؤدي إلى حصول ألم للنفس لجهلها به، فإذا التقت إلى قرينة وتفطنت له، حصل له اللذة بالعلم، واللذة الحاصلة بعد الألم أقوى من اللذة الحاصلة ابتداء"[2]

وقد اختلف المنظور النحويّ عن مثيله البلاغيّ في النظر إلى هذه القضية، فالنحاة يبحثون الحذف من منطلق يجوز أو لا يجوز، أما البلاغيون فيرون أن إيجاز الحذف ينبغي ألا يؤدي إلى غموض المعنى؛ إذ به تكون صورة الجملة مؤدية للمقصد البلاغيّ، وفي ذلك دلالة على تناولهم لظاهرة الحذف الذي حددوا ماهيته وكيفيته وعلة اللجوء إليه، ويعني ذلك أنهم كانوا على وعي بتأثير الحذف وقيمته في التركيب، ولا يختلفون على أنه أكثر بلاغة"[3]

وقد درس البلاغيون حذف جزء الجملة في باب المسند والمسند إليه ومتعلقات الفعل، كما درسوا حذف الجملة وأكثر منها في باب الإيجاز بالحذف "[4]

ب-أنواع ٱلحذف:

هو وسيلة من وسائل الاتساق النحوي في النصوص القصصية، وتعددت أنواع الحذف في مقامات الهمذاني بين حذف اسمي وحذف فعلي وحذف جملة.

أ-**الحذف الاسمي** : ويقصد به حذف الاسم داخل المركب الاسمي ولا يقع إلا في الأسماء المشتركة.

---

[1] . محمد عبدالمطلب، البلاغة والأسلوبية، سلسلة الدراسات الأدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤، ص٢١٦.

[2] . الجرجاني، محمد بن علي، الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة، تحقيق: عبد القادر حسين، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، (د.ت)، ص ٣٣

[3] . فتح الله سليمان، الأسلوبية، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٠ ، ص ١٤٠

[4] . محمد عبدالمطلب، البلاغة والأسلوبية، ص ١٢٦

نجد حذف الاسم في مثل قوله:

يا أَصْحَابَ الجُدودِ المَفْروزَةِ، وَالأَرْدِيةِ المْطُروزَةِ، وَالدُّورِ المُنَّجَدَةِ، والقُصُورِ المَشَّيدَةِ، إِنَّكُمْ لَنْ تَأَمَنُوا حَادِثاً، وَلَنْ تَعْدَمُوا وارِثاً، فَبادِرُوا الخْيرَ ما أَمْكَنَ، وأَحْسِنُوا مَعَ الدَّهْرِ ما أَحْسَنَ.[1]

حذف الراوي كلمة: (يا أصحاب) أي حذف المنادى مع أداة النداء.

نجد أن دليل الحذف مقالي فقد جاء المحذوف من لفظ المذكور ومعناه، كما أسهمت في فهمه أداة الربط الواو، وتقديره وهذا ما حقق التماسك بين عناصر الجمل.

كما يظهر في قوله:

وَلَّما اغْتَمَضَ جَفْنُ اللَّيْلْ وَطَرَّ شَارِبُهُ.[2]

وحذف كلمة(غلام) والأصل(: طر شارب الغلام)، وفي هذا تصوير ومضي مدة عظيمة من عمره.

ويقول في موضع آخر من نفس المقامة

وَأَمَّا أَنْتَ فَحَقَّقَ اللهُ آمَالَكَ، وَجَعَلَ اليَدَ العُلْيا لَكَ.

فحذف لفظ الجلالة" الله "والأصل: (وجعل الله اليد العليا لك) ودل عليه لفظ الله المذكور، فجاء المحذوف من لفظ المذكور.

ب-الحذف الفعلي: وهو الحذف داخل المركب الفعلي. ونجده في المقامات في قول الهمذاني:

ويظهر الحذف الفعلي أيضًا في قوله:

أُرِيدُ دَنَّ مُدَامٍ ... أَقُومُ عَنْهُ نَزِيفَا

وَسَاقِياً مُسْتَهَشّاً ... علَى القُلُوبِ خَفِيفَا

أُرِيدُ مِنْكَ قَمِيصاً ... وَجُبَّةً وَنَصِيَفا

---

[1] . المقامة البخارية، ص٦٦.

[2] . المقامة الكوفية، ص٢٥.

أُرِيدُ نَعْلاً كَثِيفاً ... بِها أَزُورُ الكَنِيفَا[1]

حذف الفعل المضارع من البيت الثاني والأصل: (أريد ساقيًا)، كما حذف من الشطر الثاني في البيت الثالث الأصل(أريد جبة) و(أريد نصيفًا) كما أسهمت أداة الربط في هذه الأبيات على تقدير المحذوف.

ج- حذف جملة :

ويظهر هذا النوع من الحذف، في مثل قوله في قوله:

وَقَدْ تَرَكْتُ وَرَاءَ ظَهْرِي حَدَائِقَ وَأَعْنَاباً، وَكَواعِبَ أَتْرَاباً، وَخَيْلاً مُسَوَّمَةً، وَقَنَاطِيرَ مُقَنْطَرَةً، وَعُدَّةً وَعَدِيداً، وَمَراكِبَ وعَبِيداً.[2]

هنا حذفت الجملة الفعلية: (تركت) من باقي الجمل تجنبًا للتكرار والأصل أعنابًا)، (وتركت وتركت كواعب أترابًا)، (وتركت خيلا مسومة)، (وتركت قناطير)...

في موضع آخر:

اكْتَلْتُ خَيْراً عَلَيْهِمْ ... وَكِلْتُ زُوراً وَمَيْناً[3]

فحذفت الجملة الفعلية(وكلت) والأصل وكلت مينًا

كما نجد حذف الجملة الاسمية في مثل قوله في المقامة الكوفية

فَقُلْتُ: يا أَبَا الفَتْح، شَدَّ مَا بَلَغْتْ مِنْكَ الخصَاصَةُ. وَهذَا الزِّيِّ خَاصَّةٌ.[4]

حذفت الجملة الاسمية :(وما أشد ما بلغ منك هذا الزي خاصة) وهي الأصل.

---

[1] . المقامة الساسانية، ص٧٣، ٧٤.

[2] . المقامة القزوينية، ص٧١.

[3] . المقامة الموصلية، ص٨٣.

[4] . المقامة الكوفية، ص٢٦.

الأفعال الكلامية عند البلاغيين العرب:

تندرج ظاهرة الأفعال الكلامية في البلاغة العربية ضمن مباحث علم المعاني وتحديدًا ضمن الظاهرة الأسلوبية المعروفة بـ": الخبر والإنشاء" ولذا يمكن أن نعدها مقابلة لنظرية أفعال الكلام عند الباحثين المعاصرين.

يعرف السكاكي علم المعاني بقوله: "اعلم أن علم المعاني هو تتبع خواص تراكيب الكلام في الإفادة وما يتصلا من الاستحسان وغيره، ليحترز بالوقوف عليها من الخطأ في تطبيق الكلام على ما يقتضي الحال ذكره"[١]

ويوضح مفهومه لخواص تركيب الكلام فيقول ":وأعني بخاصية تركيب الكلام ما يسبق منه إلى الفهم عند سماع ذلك التركيب، جاريًا مجرى اللازم له"[٢]

ويقول ابن خلدون عن علم المعاني":هذا العلم الحادث في الملة بعد علم العربية واللغة، وهو من العلوم اللسانية لأنه متعلق بالألفاظ وما تفيده، ويقصد الدلالة عليه من المعاني ... ويبقى من الأمور المكتنفة بالواقعات المحتاجة للدلالة عليها لأنه من تمام الإفادة، إذا حصلت للمتكلم ،فقد بلغ غاية الإفادة في كلامه، وإذا لم تشتمل عليه منها فليس من جنس كلام العرب، فإن كلامه واسع، ولكل مقام عندهم مقال يختص به بعد كمال الإعراب والإبانة"[٣]

. الخبر والإنشاء:

الخبر عند البلاغيين هو ما يصح أن يقال لقائله: إنه صادق فيه أو كاذب، فإن كان الكلام مطابَقا للواقع كان قائله صادَقا، وإن كان غير مطابق له كان قائله كاذبًا"[٤]، والإنشاء عند البلاغيين هو "كل كلام لا يحتمل الصدق والكذب لذاته؛ أي ليس لمدلول لفظه قبل النطق به واقع خارجي يطابقه أو لا يطابق"[٥]

---

[١] . السكاكي، مفتاح العلوم،ص٢٤٧.

[٢]ـ المرجع السابق نفسه، الصفحة نفسها.

[٣] . ابن خلدون، المقدمة، الدار التونسية للنشر والتوزيع والمؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر د.ط١٩٨٤م ص٧٢٩.

[٤] . عتيق، عبد العزيز، علم المعاني والبيان البديع، دار النهضة العربية، بيروت، (د.ت)، ص٤٣.

[٥] . أحمد مطلوب ، والبصير، كامل حسن، البلاغة والتطبيق، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، ١٩٨٢، ص ١٢١.

أولًا: التراكيب الإنشائية:

الأساليب الإنشائية من طرق التعبير عن كلام لا يحتمل الصدق أو الكذب لذاته"[١]، وبذلك لا يصح أن يقال للمتحدث من خلاله بأنه صادق أو كاذب، فقولنا لمن لا يهتم بنفسه: (لا تهملْ حق نفسك عليك) على سبيل النهي عن إهمال النفس، لا يمكن أن يقال عنه صادق أو كاذب.

والأُسلوب الإنشائي ينقسم إلى قسمين: إنشاء طلبي وإنشاء غير طلبي.

أ. **الإنشاء الطلبي:**

هو "ما يستلزم مطلوبًا ليس حاصلًا وقت الطلب، ومنه أفعال المقاربة، وأفعال التعجب، والمدح والذم، وصيغ العقود، والقسم، ورب، وكم الخبرية، ونحو ذلك. ويقسم إلى تسعة أقسام: أمر، ونهي، واستفهام، ودعاء، وعرض، وتحضيض، وتمن، وترج، ونداء"[٢] وسنتناول كل منها مع بيانها في مقامات الهمذاني.

١. الأمر:

في اللغة: الأَمر نَقِيض النهيِ، أَمره بِهِ"[٣]، وفي اصطلاح البلاغيين: هو "طلب حصول الفعل على جهة الاستعلاء والإلزام"[٤] والأصل في صيغة الأمر أن تفيد الإيجاب؛ أي يطلب الفعل على وجه اللزوم، وهذِا هو المفهوم منها عند الإطلاق، وما عداه يحتاج إلى قرائن أخرى تستفاد من سياق الحديث"[٥]

تعددت أفعال الأمر عند الهمذاني في مقاماته، ولكثرتها حاولت تفصيلها ووضعها في صور وردت فيها، وانتقيت لكل صورة بعض الأمثلة فيما يلي:

---

[١] . حامد عوني، المنهاج الواضح للبلاغة، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، (د.ت)، ص ١٠،

[٢] . عبد السلام هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، (د. ن)، ١٩٨٥ ، ص١٣.

[٣] . ابن منظور، لسان العرب، ج ٤، ص ٢٦

[٤] . أحمد مطلوب، البلاغة العربية، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، ط١، ١٩٨٠م، العراق، ص٨٩.

[٥] . المراغي، علوم البلاغة، ص ٧٥

الصورة (١):

فعل أمر + فاعل غير ظاهر تدل عليه صيغة الأمر ويعود على الضمير المخاطب، + جار ومجرور.

وورد من هذه الصورة في المقامات قول الهمذاني:

. **يَا مَنْ عَنَانِي بجَمِيل برِّهِ... أفْض إلى اللهِ بحُسْن سِرِّهِ.**"[١]

هنا يطلب الهمذاني من مخاطبه الذي تفضل عليه بالجميل.

. **تَقدَّمْ يَا غُلامُ وَاحْسِرْ عَنْ رَأسِكَ، وَشَمِّر عَنْ سَاقِكَ، وانضْ عَنْ ذِرَاعِكَ، وَاْفتَرَّ عَنْ أسْنَانِكَ، وَأقْبِلْ وَأدْبِرْ**"[٢].

يأمر هنا الغلام بأن يتقدم ويكشف عن رأسه، ويشمر ساقه وينزع ذراعه، ويقبل ويدبر، وهذه مجموعة من الأوامر التي أعطاها التاجر للغلام المعروض للبيع.

. **فَفسِّرْ لنَا أمْرَكَ، وَاكشِفْ لنَا سِرَّكَ**"[٣]

جاء الهمذاني بفعلي الأمر (فسر واكشف) ليعرف أحوال مخاطبه وأسراره التي يخفيها.

. **فخُذ مِنَ الدَّهْر وَنَلْ مَا صَفا ... مِنْ قبْل أن تَنْقل عَنْ دَارهَا**"[٤]

ورد في البيت السابق فعلا أمر (خذ ونل) يقصد بهما الوعظ والإرشاد، فهو يأمر باغتنام الدهر وأيامه الصافية قبل أن يموت وينتقل عنها.

. **فاسْتَعِنْ عَليْهما نَهارَكَ بِالصَّوْم وَليْلكَ بالنَّوْم**"[٥]

يتحدث الهمذاني عن النفس والشهوة، فهو يأمر صاحبهما بالاستعانة بالصوم والصلاة على مجاهدتهما، فجاء الأمر في صورة وعظ وإرشاد.

---

[١] . المقامة الأذادية، ص١٧.

[٢] . المقامة المضيرية، ص٩٤.

[٣] . المقامة المارستانية، ص١١١.

[٤] . المقامة الأسودية، ص١٢٨.

[٥] . المقامة الوصية، ص٢١٥.

. **كنْ مَعَ النَّاس كلاعِب الشِّطْرَنْج :خُذ كُلَّ مَا مَعَهُمْ، وَاحْفظ كُلَّ مَا مَعَكَ**"[1].

يستمر الهمذاني في وصاياه التي يلبسها حلة الأمر، وهنا نجد الأفعال (كن . خذ . احفظ) فهو يوصيهم بالأخذ منهم وعدم إعطائهم.

الصورة (٢):

فعل أمر ارتبط به فاعله (الضمير المتصل) الذي دلت عليه (ياء المتكلم، (نا) المتكلمين، واو الجماعة) في آخر الأفعال تعود على ضمير المخاطب (أنا، نحن، أنتم) على التوالي، ثم مفعول به. ومنها:

. **سَلونِي أُجِبْكُمْ، وَاسْمَعُوا أعْجِبْكمْ**"[2].

أفعال الأمر (**سلوني ، اسمعوا**) تشير إلى أن المتكلم إذا تحدث لم يترك شاردة ولا واردة، وجاء بالذي يأخذهم العجب منه.

. أذْبَحُوا في مَجْرَى هَذا المَاءِ بَقَرَةً صَفْرَاءَ، وأَتُونِي بِجَارِيةٍ عَذْراءَ، وَصَلُّوا خَلْفِي رَكْعَتَيْنِ يَثْنِ اللهُ عَنْكُمْ عِنان هذا المَاءِ، ... يَا قومْ احْفظُوا أنْفُسَكُمْ لا يَقعْ مِنْكمْ فِي القِيام كبْوٌ"[3]

(اذبحوا . اتوني . صلوا . احفظوا) أفعال أمر جاءت مرتبطة بضمير متصل، فهو بهذه الأوامر يريد منهم أن يتبعوه في أفعاله التي يبتدعها. ثم يأمرهم بحفظ أنفسهم وألا يملوا الوقوف ولا يتعبوا منه فيكبوا أي يقعوا.

. **زَيِّنُوا العِلْمَ بالعَمَل، وَاشْكرُوا القُدْرَة بالْعَفو، وَخُذُوا الصَّفْوَ وَدَعوا الكَدَرَ**"[4]

هذه المقامة تسمى (الوعظية) حيث تشتمل على الوعظ والإرشاد الذي يكون في صورة أوامر، فقد ورد فيها عشرة أفعال أمر "**أعدوا . اكتسبوها . اضحوا . خلوا . حلوا . زينوا . اشكروا . خذوا . دعوا**". وذلك لتقوية الوعظ.

---

[1] . المقامة السابقة، ص٢٢٥.

[2] . المقامة القريضية، ص١٢.

[3] . المقامة الموصلية، ص٨٢.

[4] . المقامة الوعظية، ص١٢٤.

الصورة (٣):

يلي فعل الأمر فاعل مستتر تدل عليه صيغة الأمر يعود على المخاطب، ثم (يا) النداء والمنادى.

. **قال :اسْكتْ يَا لُكَعُ، وَاللهِ لَيَشُدَّن كُلٌ مِنْكمْ يَدَ رَفِيقِهِ.**"[١]

فعل الأمر (اسكت) جاء لفاعل مستتر تقديره (أنت) ثم أداة النداء والمنادى.

. **اجْلِسْ يَا أبَا زيْدٍ حَتَّى نأْتِيكَ بسَقَّاءٍ، يَأْتِيكَ بشَرْبةِ ماءٍ.**"[٢]

أيضاً جاء الفعل (اجلس) لفاعل مستتر تقديره (أنت) وكانت أداة النداء (يا) بعده.

هذه بعض الجمل التي ورد فيها الأمر في المقامات.

٢. النهي:

النهي قول ينبئ عن المنع من الفعل على جهة الاستعلاء، كقولك: لا تفعل، ولا تخرج"[٣]، وهو: " طلب الكف عن الشيء على وجه الاستعلاء مع الإلزام"[٤] وبذلك يكون النهي متفقًا مع الأمر في أن كليهما طلب على وجه الاستعلاء، ويختلفان في أن الأمر طلب الفعل، أما النهي فهو طلب الكف عن الفعل، ويعتمد أسلوب النهي على صيغة واحدة، وهي اقتران الحرف (لا) مع الفعل المضارع بحيث يصبح المضارع مجزومًا، يقول السكاكي: "للنهي حرف واحد وهو (لا) الجازم في قولك لا تفعل، والنهي محذو به حذو الأمر في أن أصل استعمال لا تفعل "أن يكون على سبيل الاستعلاء"[٥] إذن فالنهي طلب الكف عن الفعل على جهة الاستعلاء، وله صيغة واحدة، هي المضارع المقرون بِ (لا) الناهية. وقد تخرج صيغة النهي عن معناها الأصلي – وهو طلب الكف – إلى معانٍ تعرف بالقرائن وتستفاد من السياق.

---

[١] . المقامة الأسدية، ص٣٢.

[٢] . المقامة البغدادية، ص٥١.

[٣] . العلوي، الطراز، ج ٣، ص ١٥٦

[٤] . الهاشمي، جواهر البلاغة، ص ٧٦

[٥] . السكاكي، ابن أبي بكر بن محمد، مفتاح العلوم، تحقيق: نعيم زرزور، ط ٢، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٨٧، ص٣٢٠

لم يكن للنهي في مقامات الهمذاني انتشار واسع، ولكن ما يلفتنا فيه تشابهه بشكل ملحوظ مع الأمر من حيث الهدف والتوظيف، يقول الهمذاني:

لاَ تَلْتَزِمْ حَالَةً، وَلكِنْ ... دُرْ بِاللَّيَالِي كَمَا تَدُورُ[1]

يعظ الاسكندري عيسى بن هشام ويلبس الوعظ حلة النهي بقوله (لا تلتزم) فهو يعظه بعدم التزامه حال واحدة، إنما يدور كما تدور الليالي.

أَعْمِلْ لِرِزْقِكَ كُلَّ آلهْ ... لاَ تَقْعُدَنَّ بِكُلِّ حَالَهْ[2]

ينهى الهمذاني بقوله: (لا تقعدن) والمعنى: لا تكن خائر القوى فتقعد عن طلب الرزق وأنت تعلم أنه لا يأتيك حتى تعمل له، ولا يقبل عليك حتى تسير إليه بل أجهد نفسك، وأدأب في السعي إليه، أيضا جاء النهي هنا في صورة وعظ وإرشاد.

لا تُكَذِبَنَّ بِعَقْلٍ ... ما العَقْلُ إلاَّ الجُنُونُ[3]

نهى أبو الفتح الاسكندري عيسى بن هشام بقوله (لا تكذبن ...) أي لا تصدق من يقول لك أن نوال أغراضك بالعقل، فإنه ليس العقل الذي ينيلك إلا الجنون.

يَا قَوْمُ اتَّقُوا اللهَ لا تَدْفِنُوهُ فَهْوَ حَيٌّ[4]

نهى الاسكندري قومه من دفن ميتهم معتقداً أنه حي.

يَا نَفْسُ لاَ تَتَغَثَّى ... فَالشَّهْمُ لاَ يَتَغَثَّا[5]

التغثي هو اندفاع النفس إلى القيء، والنهي جاء للنفس التي تريد الاندفاع بقوله (لا تتغثي) ويأمرها بالسكن والاستقرار في مكانها.

---

[1] . المقامة القريضية، ص١٥.

[2] . المقامة البغدادية، ٥١.

[3] . المقامة المكفوفية، ص٦٥.

[4] . المقامة الموصلية، ص٧٩.

[5] . المقامة الأرمنية، ص١٩٣.

. وَلا تَطْلُب الدُّنْيا فإنَّ طِلابَها ... وَإنْ نلْتَ مِنْهَا رَغْبَة لكَ ضَائِرُ"[1]

ضائر بمعنى مضر، ونهى الهمذاني طلب الدنيا فإن طلبها وإن كان يعقبها نوال شيء منها لا يفيد بل يضر.

. فلا تَجْزَعْ؛ فَقَدْ لاَقيتْ حُرا ... يُحَاذِرُ أن يُعَابَ؛ فَمُتَّ حُرًّا[2]

يخاطب الهمذاني الأسد الذي تعارك معه عراكًا داميًا إلى أن انتصر عليه، الجزع هو انخلاع القلب وتألم النفس من حادث فظيع أو أمر شنيع ينزل بالمرء فيفقده صوابه ويضيع عليه تجلده وصبره، ويحاذر : يخشى، ويعمل جهد طاقته وبمقدار وسعه لئلا يقع، والمعنى "لا يؤلمك ولا تذهب نفسك حسرات ولا تحزن على ما نالك مني؛ وأصابك من حد حسامي فإن كنت قد هويت فإن الذي فعل بك ذلك، والذي اصطدمت به هو رجل حر كريم خيار يأبى الضيم ولا يقبل الضعة ويرهب الاستكانة فمت بيده حرًا كما يموت الشريف الأبي النفس والمقدام الجريء"[3]

من الملاحظ عدم إكثار الهمذاني للنهي في مقاماته، لعل ذلك يرجع إلى طبيعة حياة بطل المقامات الاسكندري التي قضاها في الكدية، فهو يستجدي الناس فلا يمكن أن ينهاهم عن فعل يفعلونه أو قول يقولونه.

٣. التمني:

وهو طلب حصول أمر محبوب مستحيل الوقوع أو بعيده، أو امتناع أمر مكروه كذلك"[4] وهو الأسلوب الإنشائي الذي يطلب فيه المتكلم ما هو ممتنع الوقوع، وهو حسب السكاكي" :أن تطلب كون غير الواقع فيما مضى واقعًا فيه مع حكم العقل بامتناعه"[5]

أدواته:

أداة التمني	ليت	لو	لعل	هلا	ألا	لولا	لوما
عددها في المقامات	٢	٣٢	٢	٢	–	٤	–

[1] . المقامة الوعظية، ص١٢١

[2] . الهمذاني، المقامة البشرية، ص٣٢٤.

[3] . المرجع السابق نفسه، الصفحة نفسها.

[4] . عبد السلام هارون، الأساليب الإنشائية في النحو، مكتبة الخانجي، ط٥، ٢٠٠١م، ص١٧.

[5] . السكاكي: مفتاح العلوم، ص٤٢٨.

الكلمة الموضوعة في الأصل للتمني هي ليت، يقول السكاكي":إنك تقول ليت زيدًا يأتيني أو ليتك تحدثني، فتطلب إتيان زيد أو حديث صاحبك في حال لا تتوقعهما ولا لك طماعية في وقوعهما.

وقد يعدل المتكلم عن دلالة التمني غير المتحقق بليت، إلى ما يوحي بتحققه أو الرغبة في تحققه فيستعمل أدوات بديلة نحو: لو، لعل، هلا.

– لو نحو: لو تأتيني فتحدثني، بالنصب على تقدير: فأن تحدثني فإن النصب قرينة على أن الستة، والمناسب ههنا هو التمني.

قُلْنا: فَلَو أَرَيْتَ مِنْ أَشْعارِكَ، وَرَوَيْتَ لَنا مِنْ أَخْبارِكَ.[1]

قِصَّتِي مَعَهَا أَطْوَلُ مِنْ مُصِيبَتِي فِيهَا، وَلَوْ حَدَّثْتُكُمْ بِهَا لَمْ آمَنِ المَقْتَ، وَإِضَاعَةَ الوَقْتِ.[2]

أَنَا لَوْ شِئْتُ لاَتَّخَذْ ... تُ سُقُوفاً مِنَ الذَّهَبْ[3]

لَوْ خَتَمَ اللهُ بِخَيْرٍ أَمْرِي ... أَعْقَبَنِي عَنْ عُسُرٍ بِيُسْرِ[4]

– لعل: قد يتمنى بلعل، فتعطي حكم **لو** ، وينصب في جوابه المضارع على إضمار أن نحو: "لعلّي أحج فأزورك" بالنصب، لبعد المرجو عن الحصول.

–هلا – ألا – لوما – لولا وهي في الأصل ليست موضوعة للتمني، بل تفيد معنى متولدًا عنه هو التنديم في الماضي، والتحضيض في المضارع.

وَأَنْتَ يا ابْنَ هِشامٍ تُؤْمِنُ بِبَعْضِ الكِتَابِ وَتَكْفُرُ بِبَعْضٍ؟ سَمِعْتُ أَنَّكَ افْتَرَشْتَ مِنهُمْ شَيْطَانَةً! أَلَمْ يَنْهَكَ اللهُ عَزَّ وَجَلَّ أَنْ تَتَّخِذَ مِنْهُمْ بِطَانَةً؟. وَيْلَكَ هَلا تَخَيَّرْتَ لِنُطْفَتِكَ، وَنَظَرْتَ لِعَقِبِكَ؟

تَفَاوَتَ النَّاسُ فَضْلاً ... وَأَشْبَهَ البَعْضُ بَعْضَا

---

[1] . المقامة القريضية، ص١٢.

[2] . المقامة المضيرية، ص٨٥.

[3] . المقامة الكوفية، ص٢٦.

[4] . المقامة المكفوفية، ص٦٣.

لَوْلاهُ كُنتُ كَرَضْوَى ... طُولاً وَعُمْقاً وَعَرْضا[1]

يقول السكاكي" :وكأن الحروف المسماة بحروف التنديم والتخصيص وهي :هلا وألا ولولا ولوما . مأخوذة منها أي هل . لو . مركبة مع لا وما المزيدتين مطلوبًا بالتزام التركيب، التنبيه على إلزام .هل ولو معنى التمني فإذا قيل هلا أكرمت زيدًا أو ألا بقلب الهاء همزة، أو لولا أو لوما، كان المعنى: ليتك أكرمت زيدًا. متولدًا منه معنى التنديم وإذا قيل: هل تكرم زيدًا . أو لولا فكان المعنى ليتك تكرمه . متولدًا منه معنى السؤال[2]."

وَلَقَدْ أَصْبَحْنَ الْيَوْمَ وَسَرَّحْنَ الطَّرْفَ فِي حَيٍّ كَمَيْتٍ، وَبَيْتٍ كلاَ بَيْتٍ، وَقلَّبْنَ الأَكُفَّ عَلَى لَيْتَ، فَفَضَضْنَ عُقَدَ الضُّلُوعِ[3]

هلا:

أَلَمْ يَنْهَكَ اللهُ عَزَّ وَجَلَّ أَنْ تَتَّخِذَ مِنْهُمْ بِطَانَةً؟. وَيْلَكَ هَلا تَخَيَّرْتَ لِنُطْفَتِكَ، وَنَظَرْتَ لِعَقِبِكَ[4]

يتمنى الهمذاني لو أنه تخير نطفه واختار زوجته بتأنٍ دون استعجال، وهنا المعنى: ليتك تخيرت نطفك.

فَقُلْتُ: هَلاَّ سَرَّحْتَ وَاسْتَرَحْتَ.[5]

سرحت أي طلقت هذه المرأة وسرحتها. قال تعالى: " أو تسريح بإحسان" تمناه أن يطلقها ليستريح.

---

[1] . المقامة الشعرية، ص٢٦٧.

[2] . السكاكي : مفتاح العلوم، ص ٤٢٧.

[3] . المقامة البصرية، ٥٤.

[4] . المقامة المارستانية، ص١١٠.

[5] . المقامة الشيرازية، ص١٦٠.

لعل:

فَقَالَ: اخْتَارُوا مِنْ هذِهِ المَسَائِلِ خَمْساً لأُفَسِّرَهَا، وَاجْتَهِدُوا فِي البَاقِي أَيَّاماً، فَلَعَلَّ إِنَاءَكُمْ يَرْشَحُ، وَلَعَلَّ خَاطِرَكُمْ يَسْمَحُ، ثُمَّ إِنْ عَجِزْتُمْ فَاسْتَأْنِفُوا التَّلاَقِيَ، لأُفَسِّرَ البَاقِيَ،[1]

ذكر الهمذاني (لعل) مرتين في هذه المقامة، الأولى يتمنى اتساع إناء تلاميذه أي عقولهم، والثانية تمنى سماح خواطرهم ليتمكنوا من حل بقية المسائل.

النداء:

هو طلب المتكلم إقبال المخاطب عليه بحرف نائب مناب (أنادي) المنقول من الخبر إلى الإنشاء، وأدواته ثمان: الهمزة، آ، أي، آي، يا، أيا وهيا، ووا"[2]، وهو: "التصويت بالمنادى لإقباله عليك، هذا هو الأصل في النداء، وقد تخرج صيغة النداء إلى أن يكون المراد منها غير الإقبال"[3] وفي السياقات المختلفة لأسلوب النداء فإنه: "قد تستعمل صيغته في غير معناه"[4]، وذلك كالإغراء والاستغاثة والتعجب.

أداة النداء	يا	أيا	هيا	الهمزة	وا	أي
عددها في المقامات	**١٤٥**	**١**	–	**٢٦**	–	–

نلاحظ من خلال الجدول السابق ورود "يا" النداء بكثرة في المقامات. استعملها الهمذاني في مواضع عدة، ولكنه أكثر منها في المقامة الدينارية، حيث ذكرها ثلاث وسبعين مرة.

وسنعرض أمثلة للنداء عند الهمذاني، كل أداة مع أمثلتها: .

(يا) النداء:

. "يَا بَرْدَ العَجُوز، يَا كُرْبَةَ تَمُّوزَ، يَا وَسَخَ الكُوز، يَا دِرْهَمًا لا يَجُوزُ، يَا حَدِيث الْمَغِّنِينَ، يَا سَنَةَ الْبُوس، يَا كَوْكبَ النَّحُوس، يَا وَطْأَ الكابُوس، يَا تُخْمَةَ الرَّؤُس، يَا أُمَّ حُبَيْن، يَا رَمَدَ

---

[1] . المقامة الشعرية، ص٢٦٦.

[2] . ابن هشام، عبدالله بن يوسف، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تحقيق: يوسف الشيخ محمد البقاعي، بيروت، دار الفكر، (د.ت)، ج ٤، ص ٤

[3] . العلوي، الطراز، ج ٣، ص ١٦١

[4] . القزويني، الإيضاح، ج ٣، ص ٩١.

العَيْن، يَا غدَاَة ٱلْبَيْن، يَا فِرَاقَ المُحِبَّيْن، يَا سَاعَة الحيْن يَا مَقْتَل الحُسَيْن يَا ثِقل الدَّيْن يَا سِمَة الشَّيْن يَا بَرِيدَ الشُّوم يَا طريدَ اللُّوم يَا ثِريدَ الثُّوم يَا بَادِيَة الزَّقُّوم يَا مَنْعَ اَلماعُونِ يَا سَنَة الطَّاعُونِ يا بَغْيْ العَبيدِ، يَا آيَة الوَعِيدِ، يَا كلامَ ٱلمعِيدِ، يَا أَقْبَحَ مِنْ حَتَّى، في مَوَاضِعَ شَتَّى، يَا دُودَة الكِنيفِ، يَا فَرْوَة فِي اَلمصِيفِ، يَا تَنَحْنُحَ ٱلمضِيفِ إذا كُسِرَ الرَّغِيفُ، يَا جُشَاءَ اَلمخْمُور، يَا نَكْهَة الصُّقور، يَا وَتِدَ الدُّور، يَا خُذْرُوفَة الْقدُورِ، يَا أَرْبُعَاءَ لا تَدُورُ، يَا طمَعَ اَلمْ قمُور، يَا ضَجَرَ اللِّسَانِ، يَا بَول الخِصْيَانِ، يَا مُؤَاكَلَة العُمْيَانِ، يَا شَفاعَة العُرْيَان، يَا سَبتْ الصِّبْيَانِ، يَا كِتَابَ التَّعَازي، يَا قَرَارَة اَلمخازي، يَا بُخل الأَهْوَازِي، يَا فضُول الرَّازي"[1]

وردت (يا) النداء في هذه المقامة. ثلاث وسبعين مرة، وذلك أن اثنين من المكدين تباريا في هجاء بعضهم، وادعى كل واحد أنه أقدر من صاحبه وأفضل في هذه الصناعة.

. "يا رُجْمَة الدَّهْر واَلمعَالي ... لا لقِىَ الدَّهْرُ مِنْكَ ثكْلا"[2]

يثني الهمذاني على ممدوحه ويمتدحه مطلقاً أداة النداء (يا).

. يا قومْ قدْ أثْق لدَيْني ظهْري ... وَطالَبَتْني طلَّتِي بالَمهْر

يا قومْ هَل بَيْنَكُمُ مِنْ حُرِّ ... يُعِيْنِني على صُرُوفِ الدَّهْر

يا قومْ قدْ عِيل فقْري صَبْري ... وَانْكشَفت عنِّي ذيُول السِّتْر"[3]

هذه النداءات المتكررة التي أطلقها الهمذاني لقومه طالبًا منهم معونته على صروف الدهر استعطافًا وترغيبًا لأنهم بنو جلدته، بأداة النداء (يا) لطلب الاستغاثة.

أيا:

وردت مرة واحدة فقط في قوله:

أَيَا حَضَرِيُّ اسْكُنْ وَلا تَخْشَ خِيفَةً ... فَأَنْتَ بِبَيْتِ الأَسْوَدِ بْنِ قِنَانِ[4]

---

[1] . المقامة الدينارية، ص٢٥٤، ٢٥٥.

[2] . المقامة البلخية، ص١٩.

[3] . المقامة المكفوفية، ص٦٣.

[4] . المقامة الأسودية، ص١٢٦.

تخاطب مع فتاة أعرابي طلب منها أن تجيره بأداة النداء (أيا) وتقول له ألا يخشى شيئا لأنه ببيت الأسود بن قنان.

الهمزة:

الهمزة حرف وضع لنداء القريب: الحاضر معك، الداني مكانه منك بحيث يسمعك، وقد ينادى به البعيد تنزيلًا لحضوره في ذهنك.

أَفَاطِمُ لَوْ شَهِدْتِ بِبَطْنِ خَبْتٍ ... وَقَدْ لاَقَى الهِزَبْرُ أَخَاكِ بِشْرَا[1]

ينادي ابنة عمه فاطمة ليخبرها بملاقاته للأسد. فهي وإن لم تكن قريبة منه إلا أنها متمكنة من نفسه، وعدم غيابها من ذهنه.

نلاحظ أن الهمذاني لم يستخدم أدوات النداء الأخرى، هيا وغيرها، وأكثر من استخدام الأداة (يا).

٤. الاستفهام:

الاستفهام في اللغة: فهم: الَفهم: معرفَتك الشيء بِالَقلب. فهِمه فهماً وَفهماً وَفهامة: علِمه، وَفهِمت الشيء: عَقلْته وعرفته. وَفهمت فلاًنا وأَفهمته، وَتَفهم الكَلام :(فَهِمه شيئًا بعد شَيءٍ. ورجلٌ فَهِم: سريع الَفهم، واسَتْفهمه: سأَله أَن يَفهمه"[2]

وفي الاصطلاح: استعلام ما في ضمير المخاطب، وقيل: هو طلب حصول صورة الشيء في الذهن، فإن كانت تلك الصورة وقوع نسبة بين الشيئين، أو لا وقوعها، فحصولها هو التصديق، وإلا فهو التصور"[3]

---

[1] . المقامة البشرية، ص٣١٣.

[2] . ابن منظور، لسان العرب، ج ١٢ ، ص ٤٥٩

[3] . الجرجاني، علي بن محمد، التعريفات، تحقيق: مجموعة من العلماء، ط ١، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٨٣ ، ص ١٨.

يعني ذلك أن الصورة تكون خارج الذهن في الاستفهام، بحيث يطلب المتكلم معرفة ما هو في الخارج لترتسم الصورة الخارِجية في ذهنه، وبذلك يكون المخاطب ناقلاً للصورة الخارِجية إلى ذهن المتكلم.

ويخرج الاستفهام إلى أغراض بلاغية، فيقول الجرجاني: " واعلم أنه ليس شيء يخرج عن بابه إلى غيره إلا لأمر قد كان، وهو على بابه ملاحظًا له، وعلى صدد من الهجوم عليه، وذلك أن المستفهِم عن الشيء قد يكون عارفًا به مع استفهامه في الظاهر عنه، لكن غرضه في الاستفهام عنه أشياء"[1]، فالاستفهام يخرج إلى معان أخرى غير المعنى الحقيقيّ له وهو طلب الفهم، الذي يستخدم الاستفهام لغرض بلاغيّ يكون ملاحظًا لهذا الغرض وقاصدًا للمعنى والغرض الآخر رغم تعبيره عن المعنى بأسلوب الاستفهام.

وللاستفهام معانٍ متعددة ذكرت في كتب النحو والبلاغة، حيث للاستفهام حرفان هما: (الهمزة وهل) وأحد عشر اسمًا وهي: (كيف، من، ما، أي، ماذا، أين، متى، من ذا، أنى، كم، أيان). وتستخدم هذه الأدوات كلها مع الأفعال والأسماء والحروف فيتطلب بها التصور أو التصديق أو التعيين مع أم والهمزة، كما سيتضح ذلك من خلال ما يلي ضمن إحصائية بعدد كل أداة استخدمها الهمذاني، كما هو مبين في الجدولين التاليين:

أولاً: حرفا الاستفهام:

حرف الاستفهام	**الهمزة**	**هل**
عدده في المقامات	**٣١**	**١٩**

ثانياً: أسماء الاستفهام:

استخدم الهمذاني أدوات الاستفهام كلها، ماعدا (ماذا وأنى وأيان).

اسم الاستفهام	**كيف**	**مَن**	**ما**	**أي**	**كم**	**أين**	**متى**	**من ذا**
عدده في المقامات	**٣٠**	**٤٢**	**٤٨**	**٨٨**	**٩**	**٢٣**	**١٢**	**١**

يتضح من الجدولين السابقين أن (أي) أكثر الأدوات ورودًا في المقامات حيث وردت في المقامة الشعرية فقط أربع وخمسين مرة. كما أن الهمذاني لم يستخدم الأدوات: ماذا وأنى وأيان.

[1] . ابن جني، الخصائص، ج ٢، ص ٤٦٦.

أولا: حروف الاستفهام:

١. الهمزة:

الهمزة أصل أدوات الاستفهام، وهي تدخل على الأسماء والأفعال والحروف.

قَالَ: فَمَا رَأْيُكُمْ يَا فِتْيَانُ فِي نَهِيدَةِ فِرْقٍ كَهامَةِ الأَصْلَعِ، في جَفْنَةٍ رَوْحاءَ، ... أَتَشْتَهُونَهَا يا فِتْيَانُ؟ فَقُلْنَا: إِي وَاللهِ نَشْتَهِيهَا، فَقَهْقَهَ الشَّيْخُ وَقَالَ: وَعَمُّكُمْ أَيْضَاً يَشْتَهِيهَا، ثُمَّ قَالَ: فَما رَأْيُكُمْ يا فِتْيَانُ فِي دَرْمَكٍ كَأَنَّهَا قِطَعُ السَّبَائِكِ تُجَرْثُمُ عَلى سُفْرَةٍ حَرْتِيَّةٍ ... أَفَتَشْتَهُونَهَا يَا فِتْيَانُ؟ قَالَ: فَاشْرَأَبَّ كُلُّ مِنَّا إِلى وَصْفِهِ، وَتَحَلَّبَ رِيقُهُ وَتَلَمَّظَ، وَتَمَطَّقَ، قُلْنَا: إِي وَاللهِ نَشْتَهِيها، قَالَ: فَقَهْقَهَ الشَّيْخُ وَقَالَ: وَعَمُّكُمْ واللهِ لا يُبْغِضُهَا ثُمَّ قَالَ: ما رَأْيُكُمْ يا فِتْيانُ في عَنَاقٍ نَجْدِيةٍ، عُلْوِيَّةٍ بَرِّيَّةٍ، ... ، أَفَتَشْتَهُونَهَا يا فِتْيَانُ؟ قُلْنا: إِي وَاللهِ نَشْتَهِيها، قَالَ: وَعَمُّكُمْ واللهِ يَرْقُصُ لَهَا.[١]

يستفهم عيسى بن هشام مستخدمًا الهمزة للسؤال عمّا إذا كان الفتيان يشتهون الطعام بعد أن يصفه لهم، وبهذا الوصف يبعث الشوق ويزيد رغبتهم في الأكل.

فَقُلْتُ: أَبَلَدِيٌّ أَنْتَ أَمْ عَشِيرِيٌّ.؟[٢]

وجه إليه سؤالًا، هل الجامع بيني وبينك الاشتراك في البلد أم في العشرة التي هي الصداقة، أو لعله يقصد العشير وهي القبيلة.

فَقَالَ الحَمَّامِيُّ: ائْتُونِي بِصَاحِبِ الرَّأْسِ أَسْأَلُهُ، أَلَكَ هذَا الرَّأْسُ أَمْ لَهُ؟[٣]

وردت الهمزة هنا للسؤال عن الشخص الذي غسل رأس عيسى بن هشام.

٢. هَلْ:

حرف يدل على الاستفهام وهو موضوع للتصديق الإيجابي دون التصور، ويجاب عنه في هذه الحالة بلا أو نعم.

---

[١] . المقامة النهيدية، ص١٦٨. ١٧١.

[٢] . المقامة الشيرازية، ص١٥٩.

[٣] . المقامة الحلوانية، ص١٦٣.

. **هَلْ سَمِعْتُمْ لِهَذَا العُلَيلِ رِكْزاً، أَوْ رَأَيْتُمْ مِنْهُ رَمْزاً؟**[1]

الركز: الصوت الخفي، والرمز: أي الإشارة، فهو يستفهم عمّا إذا كان للمريض علامة من علامات الحياة.

. **فَهَل تَرْوُونَ لِلْجاحِظِ شِعْراً رائِعاً؟ قُلْنَا: لاَ، ... فَهَلْ سَمِعْتُمْ لَهُ لَفْظَةً مَصْنُوعَةً، أَوْ كَلِمَةً غَيْرَ مَسْمُوعَةٍ؟**[2]

يسألهم عن كلام الجاحظ هل فيه كلمة لم ينقلها عن سواه ليستدل بذلك على ما يقول.

. هَلْ الدُّنْيَا إلاَّ مُنَاخُ رَاكِبٍ، وَتَعِلَّةُ ذَاهِبٍ؟ وَهَلْ المَالُ إلاَّ عَارِيَةٌ مُرْتَجَعَةٌ، وَوَدِيعَةٌ مُنْتَزَعَةٌ؟ يُنْقَلُ مِنْ قَوْمٍ إِلَى آخَرِينَ، وَتَخْزُنُهُ الأَوَائِلُ لِلآخِرِينَ، هَلْ تَرَوْنَ المَالَ إلاَّ عِنْدَ البُخَلاَءِ، دُونَ الكُرَماءِ، وَالجُهَّالِ دُونَ العُلَمَاءِ؟[3]

تأتي "هل" هنا للاستنكار، فهو يتساءل ويستنكر بأن هذه الدنيا التي خدعتكم ليست مكانًا ينزل فيه المسافر ريثما يأخذ راحلته ثم يترجل منها ليتم رحلته. فالأحياء فيها على سفر، ويستنكر متسائلًا عن المال ليس إلا عارية أو وديعة نتركها عند من نثق به ليحفظها لنا.

ثانياً: أسماء الاستفهام:

أسماء الاستفهام أسماء مبهمة يستفهم بها. وتحمل معنيين: الأول: أنها تدل على ذات معينة محددة، وهذه الأسماء هي: (ما، أي، كم، من) والثاني: أن هذه الأسماء تدل على الظرفية الزمانية والمكانية، وهي: (أين، متى، أنى، أيان، كيف، أي) إذا أضيفت إلى ما يدل على الزمان أو المكان.

١. مَا:

اسم استفهام مبني على السكون، وهو لما لا يعقل، ويقصد به بيان الحقيقة أو الصفة.

وهنا أقتصر على ذكر بعض من الجمل التي وردت فيها (ما) الاستفهامية في المقامات:

---

[1] . المقامة الموصلية، ٨٠.

[2] . المقامة الجاحظية، ص٦١.

[3] . المقامة المطلبية، ص٢٩٩.

. مَا تَقول فِي امْرىءِ الْقَيسِ؟... فما تَقول فِي الْنَّابِغَةِ... قُلْنَا: فمَا تَقول فِي زُهَير؟ ... قُلْنَا: فمَا تَقول فِي طرَفَة؟... فمَا تَقول فِي جَريرٍ وَالْفَرَزْدَق؟ أيُّهُمَا أسْبَقُ؟ فمَا تَقول فِي المُحْدَثِينَ منْ الشُّعَراءِ والمُتَقدِّمينَ مِنهُمْ؟[1]

جاءت الأداة (ما) سابقة للقول، فهو يستفهم عن الشعراء الأقدمين ورأي المسؤول فيهم فتكررت في هذه المقامة ست مرات.

. لاَ فُضَّ فُوكْ فَمَا مَعْنَى قَوْلِكَ قَصِيرُ التِّسْعِ، ... للهِ أَنْتَ فَمَا مَعْنَى قَوْلِكَ: عَرِيضُ الثَّمَانِ؟ ... فَمَا مَعْنَى قَوْلِكَ لَيِّنُ الثَّلاَثِ، قَالَ: لَيِّنُ الْمَرْدَغَتَيْنِ لَيِّنُ العُرْفِ لَيِّنُ العِنَانِ قُلْتُ: فَمَا مَعْنَى قَوْلِكَ قَلِيلُ الإِثْنَتْنِ[2]

اقترنت (ما) الاستفهامية بالفاء في الجمل السابقة فهو يستفهم عن معنى الصفات التي وصف بها حصان سيف الدولة بن حمدان.

٢. مَنْ:

اسم استفهام مبني على السكون، يستخدم للعاقل ويفيد طلب الحضور.

. مَن الرَّاكِبُ الجَهيرُ الكلاِم المُحَيِّي بتَحيَّة الإِسْلاِم ؟[3]

يستفهم السائل عن الشخص الراكب المرتفع الصوت.

. مَنْ أَنْتَ لاَ أَم لكَ قَالَ اليَوْمُ الأَسْوَدُ والمَوْتُ الأَحْمَرُ، ؟[4]

يخاطب بشر بن عوان العبدي عمه ويستفهم بالأداة (مَنْ) ليعرف هويته.

٣. مَنْ ذَا:

اسم استفهام مبني على السكون، يستخدم للعاقل، ورد مرة واحدة في المقامات في قول الهمذاني:

---

[1] . المقامة القريضية، ص١٢.

[2] . المقامة الحمدانية، ص١٤٥، ١٤٦.

[3] . المقامة الغيلانية، ص٣٥.

[4] . المقامة البشرية، ص٣٢٦.

وَزُرْتُ مَضْجَعَهُ قَبْلَ الصَّبَاحِ وَقَدْ ... دَلَّتْ عَلى الصُّبْحِ أَصْوَاتُ النَّوَاقِيسِ

فَقَالَ: مَنْ ذَا؟ فَقُلْتُ: القَسُّ زَارَ وَلاَ... بُدُّ لِدَيْرِكَ مِنْ تَشْمِيسِ قِسْيسِ[1]

يستفسر القس عن زائره (أبو نواس) الذي زاره قبل الصباح.

٤. أي:

اسم استفهام معرب تظهر عليه حركات الإعراب، ويستفهم به فيراد التعيين، وهو اسم مشدد وقد تخفف فيقال: أيْ.

. وَيْحَكَ أَيُّ دَاهِيَةٍ أَنْتَ؟[2]

استفهم بالأداة (أي) مستنكرًا أن يكون هو أبو الفتح.

. مَوْلايَ أَيُّ رَذِيلَةٍ لَمْ يَأْبَهَا ... خَلَفٌ؟ وَأَيُّ فَضِيلَةٍ لَمْ يَأْتِهَا؟[3]

خلف بن أحمد: أحد الأمراء قديماً، يستفهم مستنكراً أن خلف يأبى الرذائل ويأتي بالفضائل.

٥. كم:

اسم استفهام مبني على السكون، يستفهم به عن العدد.

. كَمْ يُحِلُّ دَوَاءَكَ هَذَا؟ فَقَالَ: يُحِلُّ الْكِيسُ مَا شِئْتَ، فَتَرَكْتُهُ وَانْصَرَفْتُ.[4]

يحل بمعنى يجعله حلالاً، يستفسر ب (كم) عن أي مقدار إذا أخذته حل له انتفاع بدوائك.

. كَمْ تُقَدِّرُ يَا مَوْلايَ أَنْفَقْتُ على هذِهِ الطَّاقَةِ؟ أَنْفَقْتُ واللهِ عَلَيْهَا فَوْقَ الطَّاقَةِ، وَوَرَاءَ الفَاقَةِ، كَيْفَ ترى صَنْعَتَهَا وَشَكْلَهَا؟ أَرَأَيْتَ باللهِ مِثْلَهَا؟[5]

---

[1] . المقامة الإبليسية، ص١٨٤.

[2] أ المقامة الأزاذية، ص١٧.

[3] . المقامة الناجمية، ص٢٠١.

[4] . المقامة السجستانية، ص٢٤.

[5] . المقامة المضيرية، ص٨٨.

يسأل و يستفسر عن العدد المقدر الذي أنفقه على الطاقة.

. كَمْ اخْتَلَسَتْ أَيْدي المَنُونِ، مِنْ قُرُونٍ بَعْدَ قُرُونٍ؟ وكَمْ غَيَّرَتْ بِبِلاهَا، وَغَيَّبَتْ أَكْثَرَ الرِّجَالِ في ثَرَاها؟؟؟[1]

كم هنا بمعنى كثيراً، أتت للاستفهام عن الموت الذي لا يتوقف قرون بعد قرون. والأرض التي تغيب الرجال تحت ثراها.

٦. أين:

اسم استفهام يستفسر به عن المكان، فهو ظرف يأتي مبنياً على الفتح، ويُسبق بحرف الجر وتأتي بعده الأفعال والأسماء.

. **وَفَائِتِ الحَظِّ كَيْفَ نَتَلافَاهُ، وَالشَّرَابِ مِنْ أَيْنَ نُحَصِّلُهُ، وَالمَجْلِسِ كَيْفَ نُزَيِّنُهُ.**[2]

استخدم الهمذاني الأداة (أين) ليستفهم من مكان الشراب.

مِنْ أَيْنَ أَقْبَلْتَ؟ وَأَيْنَ نَزَلْتَ؟ وَمَتَى وَافَيْتَ؟ وَهَلُمَّ إِلَى البَيْتِ،[3]

يستفهم الهمذاني عن المكان الذي أقبل منه والمكان الذي نزل فيه.

. **فأَيْنَ تُرِيدُ؟ قُلْتُ: الوَطَنَ، فَقَالَ: بُلِّغْتَ الوَطَنَ، وَقَضَيْتَ الوَطَرَ، فَمَتَى العَوْدُ؟ قُلْتُ: القَابِلَ، فَقَالَ: طَوَيْتُ الرَّيْطَ، وَثَنَيْتَ الْخَيْطَ، فَأَيْنَ أَنْتَ مِنَ الكَرَمِ؟**[4]

يستفهم الهمذاني عن المكان الكريم الذي أتى منه.

٧. متى:

اسم استفهام مبني على السكون يدل على الزمان الماضي والمستقبل.

---

[1] . المقامة الوعظية، ص١١٩.

[2] . المقامة الأهوازية، ص٤٩.

[3] . المقامة البغدادية، ص٤٩.

[4] . المقامة البلخية، ص١٨.

. **قَدْ عَرَفَ دُورَ المُلُوكِ ودَارَهَا، تَأَمَّلْ حُسْنَهُ وَسَلْنِي مَتَى اشْتَرَيْتُهُ؟ اشْتَرَيْتُهُ واللهِ عَامَ المَجَاعَةِ، وَادَّخَرْتُهُ لِهَذِهِ السَّاعَةِ،**[1]

الاستفهام هنا للزمن الذي اشترى فيه داره.

. **فَإِلَى مَتَى تُرَقِّعُ بِآخِرَتِكَ دُنْيَاكَ، وَتَرْكَبُ في ذاكَ هوَاكَ؟**[2]

أي يستفسر منه متى يصلح دنياه التي أفسدت آخرته.

٨. **كيف:**

اسم استفهام مبني على الفتح يستفهم به عن الحال والكيفية . ولها حق الصدارة . كما لأسماء الاستفهام الأخرى.

. فَأَفَضْنَا فِي العِشْرَةِ كَيْفَ نَضَعُ قَوَاعِدَهَا، وَالأُخُوَّةِ كَيْفَ نُحْكِمُ مَعَاقِدَهَا، وَالسُّرورِ فِي أَيِّ وَقْتٍ نَتَقَاضَاهُ، والشُّرْبِ فِي أَيِّ وَقْتٍ نَتَعاطاهُ، وَالانْسِ كَيْفَ نَتَهَاداهُ، وَفَائِتِ الحَظِّ كَيْفَ نَتَلافَاهُ، وَالشَّرَابِ مِنْ أَيْنَ نُحَصِّلُهُ، وَالمَجْلِسِ كَيْفَ نُزَيِّنُهُ.[3]

حوت هذه المقامة على عدة أدوات للاستفهام، فهو يستفهم ب (كيف) عن الكيفية التي يحافظ بها على العشرة والأخوة، وب (أي) عن الوقت الذي يلقى فيه السرور، ب (أين) عن المكان الذي يحصلون فيه على الشراب لاكتمال الأنس والسرور مع الرفاق.

. والخَلُّ كَيفَ انْتُقِى عِنَبُهُ، أَوْ اشْتُرِيَ رُطَبُهُ، وَكَيفَ صُهْرِجَتْ مِعْصَرَتُهُ؟ وَاسْتُخْلِصَ لُبُّهُ؟ وَكَيْفَ قُيِّرَ حَبُّهُ؟ وَكَمْ يُساوِي دَنُّهُ؟ وَبَقِيَ البَقْلُ كيفَ احْتِيلَ لَهُ حَتَّى قُطِفَ؟ وَفِي أَيِّ مَبْقَلَةٍ رُصِفَ؟ وَكَيْفَ تُؤُنِّقَ حَتَّى نُظِّفَ؟ وَبَقِيتِ المَضِيرَةُ كَيْفَ اشْتُرِيَ لَحْمُها؟[4]

يستفهم الهمذاني عن كيفية الطعام الذي دعي له. فالخل كيف انتقاه من العنب، وكيف استعملت الدقة والحذق في تنظيف هذا البقل مما لابد أن يكون عالقاً به من طين ونحوه.

---

[1] . المقامة المضيرية، ص٩٤.

[2] . المقامة الوعظية، ص١٢٣.

[3] . المقامة الأهوازية، ص٤٧.

[4] . المقامة المضيرية، ص٩٧، ٩٨.

فَكَيفَ شُكْرُ اللهِ عَلَى النِعْمَةَ بِكَ؟ فَقَالَ: مَا سَتَرُونَهُ مِنِّي أَكْثَرُ، أَتُعْجِبُكُمْ خِفَّتي فِي الخِدْمَةِ، وَحُسْنِيَ فِي الجُمْلَةِ؟ فَكَيفَ لَوْ رَأَيْتُمُونِي فِي الرُّفْقَةِ؟[1]

أتى بالأداة (كيف) ليستفهم عن كيفية شكر الله على نعمه، وكيفية رؤيته مع رفاقه.

نجد أن الهمذاني استخدم أداة الاستفهام "لِمَ" في قوله: **فَقِيلَ: إِنَّهُ فِي مَنْزِلِهِ لا يَقْدِرُ عَلى الخُرُوجِ، قَالَ: وَلِمَ؟ قِيلَ: مِنْ أَجْلِ مَا صَنَعَ أَبُو العَنْبَسِ؛ لأَنَّهُ كَانَ امْتُحِنَ بِعِشْرَتِهِ وَمُنَادَمَتِهِ.**[2] هنا يتساءل عن سبب عدم خروجه من منزله.

٢. الإنشاء غير الطلبي:

لا يلقي له البلاغيون اهتماماً؛ لقلة المباحث المتعلقة به؛ ولأنَّه في الأصل أخبار نقلت إلى معنى الإنشاء، وكان للنحويين نصيب من العناية في مختلف أبواب النحو؛ لأن الجملة في الأصل كانت جملة خبرية، ومبحثًا من مباحث النحو، فعندما تحوّلت إلى الإنشاء درسها النحاة وحاولوا تعليل هذا التحوّل بما ينسجم مع القواعد النحوية.

والإنشاء غير الطلبيّ هو "ما لا يستلزم مطلوباً ليس حاصلا وقت الطلب ويكون بصيغ المدح والذم، والقسم، والتعجب والرجاء"[3].

ومن أمثلة الإنشاء غير الطلبي عند الهمذاني:

١. المدح والذم:

أولاً: المدح:

المدح نقيض الهجاء والذم، وهو حسن الثناء، وله ألفاظ معينة أساسها "نِعم" ومنها "حب وحبذا" وغيرها من الألفاظ التي تأتي على صيغة "فَعَل" بشروط معينة.

أما "نِعم" وهي الكلمة الأساسية في المدح فهي فعل يستعمل للمدح على سبيل المبالغة، وهي أصل المدح والصلاح.

---

[1] . المقامة الأسدية، ص٣٢.

[2] . المقامة الصيمرية، ص٢٥١.

[3] . المرجع نفسه، ص ١٣.

نجد أن الهمذاني لم يستخدمها إلا في موضع واحد في قوله:

حَيَاكَ اللهُ نِعْمَ الصَّدِيقُ، وَالصَاحبُ والرَّفِيقُ،[1]

فهنا يمتدح صديقه باللفظ "نِعم".

أما "حب وحبذا" فأصلهما واحد، فهما مأخوذان من " حبُبَ" والاختلاف بينهما يرجع إلى اسم الإشارة "ذا" أهو فاعل أم لا؟ و"حبذا" تعمل عمل "نعم" وينطبق عليها أحكامها وصورة أسلوبها، فهي أسلوب للمدح.

يَا حَبَّذَا أَنا ضَيْفاً ... لَكُمْ وَأَنْتَ مُضِيفا[2]

المضيف صاحب الدار الذي يكون عنده الضيف، يقول: إذا قبلتني عندك ضيفاً فنِعم الضيف أنا ونِعم صاحب الدار أنت.

ثانياً: الذم:

نقيض المدح وله ألفاظ معينة ، أساسها " بئس" ومنها أيضاً "لا حبذا" و "ساء" وغيرها من الألفاظ التي تأتي على صيغة "فَعُل"

أما "بئس" وهي الأصل في الذم، بمعنى الرداءة ولا يكون منها فعل لغير هذا المعنى.

فَقَالَ: بِئْسَ لَعَمْرِي أَنْتَ مِنْ رَجُلٍ فَقُلْتُ: كَلاَّ فَإِنِّي لَسْتُ بِإِلبيسِ [3]

بإلبيس هو الرجل الذي يقال في حقه بئس، فهو مذموم. وورد أيضاً قوله " قبحك الله" وهو ذم له بأنه انتحل شعر غيره ونسبه له.

أما "لا حبذا" فهي مأخوذة من "حبذا" إلا أنها تدخل على "لا" فتساوي "بئس" في العمل. ولم يرد ذكرها في المقامات.

---

[1] . المقامة الغيلانية، ص٣٥.

[2] . المقامة الساسانية، ص٣٥.

[3] . المقامة الإبليسية، ص١٨٤.

نجد للمدح والذم في اللغة ألفاظاً وأساليب كثيرة تدل على المدح أو الذم بعضها يؤدي هذه الدلالة صراحة.

من الألفاظ التي استخدمها الهمذاني للذم " لا أم لك" و" لا أبا لك" ومعنى " لا أم لك": لم تلدك أمك على نكاح صحيح؛ بمعنى أنك لقيط. وهي سب وشتم؛ وهي تستخدم في معرض الذم والمدح. قال العيني في "عمدة القارئ: "والعرب تقول لا أم لك ولا أب لك يريدون لله درك، وقال عياض: هذا خطاب على عادة العرب في استعمال هذه الألفاظ عند الإنكار للشيء والتأنيس أو الإعجاب أو الاستعظام لا يريدون معناها الأصلي"[١] ومنه قول الهمذاني:

. فَقَالَ الخَبَّازُ: مَا لَكَ لا أَبَا لَكَ؟! اجْمَعْ أَذْيَالَكَ[٢]

يذمه الخباز بقوله "لا أبا لك" وهنا المعنى أقرب إلى الشتم.

. وَيَنْزَعُ ثِيَابَهُ وَصَارَ إِلَيَّ وَعَلَيَّ خُفَّانِ جَدِيدانِ، فَقَالَ: اخْلَعْهُمَا لاَ أُمَّ لَكَ،[٣]

. لكِنِّي تَجَلدْتُ فَقُلْتُ: أَرْضَكَ لاَ أُمَّ لَكَ، فَدُونَكَ شَرْطُ الحِدَادِ، وَخَرْطَ الْقَتَادِ،[٤]

. لكِنّي تَجَلَدْتُ فَوَقَفْتُ وَقُلْتُ: أَرْضَكَ لا أُمَّ لَكَ، فَدُونِي شَرْطُ الحِدَادِ، وَخَرْطُ القَتادِ، وَحَمِيَّةٌ أُزْدِيَّةٌ،[٥]

. أَنْتَ في أَمَانٍ إِنْ سلَّمْتَ عمَّكَ فَقَالَ بِشْرٌ مَنْ أَنْتَ لاُ أَّم لكَ قَالَ اليَوْمُ الأَسْوَدُ والمَوْتُ الأَحْمَرُ[٦]

الجمل السابقة حوت صيغة الذم: "لا أم لك، ولا أبا لك" أي أنجبته بدون أب، وفيها سب وشتيمة.

قَالَ: قُبْحاً لكَ يا ذَا الرُّمَيْمَةِ![٧]

ذمه باللفظ: "قبحاً لك" لأنه عرض عليه شعراً مسروقاً ونسبه لنفسه.

---

[١] . محمود بن أحمد العيني بدر الدين أبو محمد، عمدة القارئ في شرح صحيح البخاري، دار الفكر بيروت، د.ط، د.ت، ج٤. ص٢١٤.

[٢] . المقامة الأرمنية، ص١٩١.

[٣] . المقامة الأسدية، ص٣٠.

[٤] . المقامة الفزارية، ص٥٥.

[٥] . المقامة الملوكية، ص٢٦٨.

[٦] . المقامة البشرية، ص٣٢٥.

[٧] . المقامة الغيلانية، ص٣٨.

أَفَهِمْتَهُمَا يَابْنَ الخَبِيثَةِ؟[1]

يوصي أبو الفتح ابنه ذاهب للتجارة بعدة وصايا وأعقبها بهذه الجملة: **أَفَهِمْتَهُمَا يَابْنَ الخَبِيثَةِ؟**[2] ويقصد بهما: النفس والشهوة. حيث ذم أمه.

٢. القسم:

ومعناه الحلف واليمين. وهو إما أن يكون بجملة فعلية، نحو: أقسم بالله. أو بجملة اسمية، نحو: يمين الله لأفعلن كذا. أو بأدوات القسم الجارة لما بعدها وهي: الباء . الواو . التاء . اللام . الميم المكسورة.[3]

أنواع القسم:

أ. قَسم السؤال: يسمى قسم الطلب، وهو ما كان جوابه متضمناً طلباً، من أمر أو نهي، أو استفهام، وهو نحو: بالله لتفعلن.

ب. قسم الإخبار: وهو ما قصد به تأكيد جوابه، كقولك: والله ما فعلت كذا، وربي إني لصادق.

الجدول التالي يوضح إحصائية لأدوات القسم التي وردت في المقامات:

القسم	والله	بالله	تالله	فالله
عدده في المقامات	٣٠	٩	–	٢

من خلال الجدول أعلاه يتبين لنا كثرة استعمال الهمذاني لأداة القسم "الواو" مقترنة باسم الجلالة، وعدم تعرضه للأداة "التاء" مطلقاً.

---

[1] . المقامة الوصية، ص٢١٥.

[2] . المقامة الوصية، ص٢١٥.

[3] . عبد السلام محمد هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٥، ٢٠٠١م، ص١٦٢.

١. الواو:

لواو القسم شروط ثلاثة:[١]

أ. حذف فعل القسم معها، فلا يقال: أقسم والله.

ب. ألا تستعمل في قسم الطلب، فلا يقال: والله أخبرني، كما يقال بالله أخبرني.

ت. ألا تدخل على ضمير.

ومنها قول الهمذاني:

. وَمَنِ الذَّي مَلَكَ مَفَاتِحَها، وَعَرَفَ مَصَالِحَها؟ أَنَا وَاللهِ فَعَلْتُ ذلِكَ، وَسَفَرْتُ بَيْنَ المُلُوكِ الصِّيدِ، وَكَشْفْتُ أَسْتَارَ الخُطُوبِ السُّودِ، أَنَا وَاللهِ شَهِدْتُ حَتّى مَصارِعَ العُشَّاقِ[٢]

يخبر ابو الفتح عن حاله وبما فعله من بطولات وأمجاد، ويقسم أنه شهد كل المصالح وكل ما جرى فيها.

. فَإِذا هُوَ وَاللهِ شَيْخُنا أَبُو الفَتْحِ الإِسْكَنْدَرِيُّ،[٣]

نلاحظ الهمذاني أورد هذه العبارة في عدة مقامات، وهو أن أبو الفتح يأتي متخفياً ويجلس في المجلس ولا يعرفه أحد منهم، لكنهم يكتشفونه في نهاية الأمر، ويقسم بالله أنه هو للتأكيد.

. وَاللهِ لَيَشُدَّنَ كُلٌّ مِنْكُمْ يَدَ رَفِيقِهِ، أَوْ لأُغِصِنَّهُ بِرِيقِهِ،[٤]

أقسم بالله إما أن يربط كل واحد يدي رفيقه، أو ليجعلنه يغص بريقه وهي كناية عن إزهاق نفسه.

---

[١] . عبد السلام محمد هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، ص١٦٣.

[٢] . المقامة السجستانية، ص٢١.

[٣] . المقامة الكوفية، ص٢٦.

[٤] . المقامة الأسدية، ص٣٢.

فَرَقَّ لَهُ واللهِ قَلْبِي، وَاغْرَوْرَقَتْ لَهُ عَيْنِي، فَنُلْتُهُ ديناراً كانَ مَعِي،[1]

يندرج هذا النوع تحت قسم الإخبار حيث يخبر برقة قلبه، وأكد له بالقسم وبالجملتين التاليتين.

اشْتَرَيْتُهُ واللهِ عَامَ المَجَاعَةِ، وَادَّخَرْتُهُ لِهَذِهِ السَّاعَةِ،[2]

يتحدث عن داره ويقسم أنه اشتراها في عام المجاعة وادخرها.

لاَ واللهِ مَا أَدْرِي، غَيْرَ أَنِّي هَمَمْتُ أَنْ أَخْطُبَ إِليَّ أَحَدِهِمْ وَلَمْ أُحَدِّثْ بِما هَمَمْتُ بِهِ أَحَداً، وَاللهِ لا أَفْعَلُ ذَلِكَ أَبَداً، فَقَالَ: مَا هَذا وَاللهِ إِلاَّ شَيْطَانٌ فِي أَشْطَانٍ[3]**،**

هذه إجابة لسؤال أبي داود لعيسى بن هشام عن قصد المتحدث "بالشيطانة".

:٢. الباء

وهي الأصل في القسم لأنها حرف الجر الذي يعدَّى به الحلف، يقال: أحلف بالله وأقسم بالله ونحو ذلك نورد بعض منها مما ورد عند الهمذاني في مقاماته:

. تَأَمَّلْ بِاللهِ هَذَا الخِوَانُ، وَانْظُرْ إِلَى عَرْضِ مَتْنِهِ، وَخِفَّةِ وَزْنِهِ، وَصَلاَبَةَ عُودِهِ، وَحُسْنِ شَكْلِهِ،[4]

الخوان: إناء يوضع فيه الطعام، فهو من قسم الإخبار عنه ووصفه وصفاً دقيقاً.

. وَاسْتَحْفظِ الله جَمِيلَ سترْهِ ... إِنْ كانَ لا طَاقَةَ لِي بِشُكْرِهِ

فَاللهُ رَبِّي مِنْ وَرَائِي أَجْرِهِ[5]

هذه تحتوي عدة وصايا يؤكدها بأداة القسم "الفاء".

. يَا بُنَيَّ قَدْ أَسْمَعْتُ وَأَبْلَغْتُ، فَإِنْ قَبِلْتَ فَاللهُ حَسْبُكَ، وَإِنْ أَبَيْتَ فاَللهُ حَسِيبُكَ،[1]

---

[1] . المقامة الجرجانية، ص٤٣.

[2] . المقامة المضيرية، ص٩٤.

[3] . المقامة المارستانية، ص١١٠.

[4] . المقامة المضيرية، ص٩٦.

[5] . المقامة الأزاذية، ١٧.

تتبع هذه الجملة لمجموعة الوصايا التي أوصى بها أبو الفتح، وذكر فيها أداة القسم "الفاء" وكررها في ذات الجملة، فأعطت المعنى تقويةً وتأكيداً.

٣. التعجب:

للتَّعَجُّبِ صيغتانِ هُما: ما أَفْعَلَهُ وأَفْعِلْ بِهِ.

– يشترطُ في الفعل الذي يُتَعجب منه مباشرة أَن يكون ثُلاثيًّا، تامًّا، مُثبَتاً، مبنِيًّا للمعلومِ، مُتَصرِّفاً، لَيس الوصفُ منه على أفعل، قَابلاً للتفَاوتِ.

– إِذَا كان الفعل غير ثلاَثيٍّ، أَو ناقِصاً، أَو كان الوَصفُ منه على أفعل، توصلنا إلى التعجب منه بما أَشدَّ أو أَشدد ونحوهما، وأتَينَا بعدَ ذلِكَ بمصدره صرِيحاً أو مُؤولاً.

– إذا كان الفعلُ مبنِيًّا لِلْمَجْهُولِ، أَوْ مَنْفِيًّا، تُوُصِّل إلى التعجب منه بما أشد أو أَشْدِدْ وَنَحْوِهِما، متلوًّا بِمصدَره مؤَولاً.

. لا يُتعجب منَ الْفعل الجامد مُطلَقا، ولاَ من الفعل الذي لاَ يتَفَاوتُ معنَاهُ[٢]

لم يُكثِر الهمذاني من أسلوب التعجب في مقاماته بقدر أسلوب الاستفهام، نورد بعض الجمل من مقامات:

فَقَالَ: يَا سُبْحَانَ اللهِ! مَا أَكْبَرَ هَذا الغَلَطَ![٣]

فَقُلْتُ: يَا سُبْحَانَ اللهِ! أَيَّ طَرِيقِ الكُدْيَةِ لَمْ تَسْلُكْهَا؟[٤]

ذكر الهمذاني عبارة "يا سبحان الله" في الجملتين السابقتين، وفي كلتيهما تعجب، الأولى يتعجب من كبر حجم الغلط الذي وقع فيه، والثانية من كثرة الطرق التي سلكها للكدية

---

[١] . المقامة الوصية، ص٢٢٥.

[٢] . عباس جسن، النحو الوافي، ج٢، ص٢٧٧.

[٣] . المقامة المضيرية، ص٨٨.

[٤] . المقامة الأسودية، ص١٢٨.

فَقُلْتُ: شَدَّ مَا هُزِلْتَ بَعْدِي! وَحُلْتَ عَنْ عَهْدي! فانْفُضْ إِلَيَّ جُمْلَةَ حالِكَ، وَسَبَبَ اخْتِلاَلِكَ،[1]

أي ما أشد هزالك وضعفك وما أكثر نحافتك وضآلة جسمك فلقد تغير عما عرفتك، فهو يتعجب من الحالة التي وجده بها.

فَقُلتُ: يَا أَبَا الفَتْحِ شَحَذْتَ عَلى إِبْلِيسَ؟ إِنَّكَ لَشَحَّاذٌ!![2]

وَالمَرْءُ مِنْ غِلْمَانِهِ، كَالْكِتَابِ مِنْ عُنْوَانِهِ، فَإِنْ كَانَ جَفَاؤُهُمْ شَيْئاً أَمَرْتَ بِهِ فَمَا الَّذِي أَوْجَبَ؟ وَإِنْ لَمْ تَكُنْ عَلِمْتَ بِهِ كَانَ أَعْجَبَ!![3]

إنه يتعجب من المعاملة التي قابله بها.

فَقَالَ: وَأَدَامَ حِرَاسَتَكَ، مَا أَحْسَنَ فِرَاسَتَكَ![4]

فراستك تعني تفرسك لاستطلاع حقيقتي، فهو يتعجب من فراسته وذكائه في معرفته، وأن ظنه لم يخب فهو الإسكندري.

وَأَكْرِمْ بِشَيءٍ يُحْمَلُ عَلى الرُّؤُوسِ حَامِلُهُ، وَلا يَيْأَسُ مِنْهُ آمِلُهُ،[5]

أتى بكلمة "أكرم" على وزن "أفعل" فهو يتعجب من كرم العِلم الذي يحمل على الرؤوس الذي يكرم صاحبه ويعززه ويرفع قدره ويبجله.

٤. الرجاء:

وكذا يكون "برب ولعلَّ، وكم الخبرية"[6]

وردت "رُب" في موضع واحد في المقامات في قول الهمذاني:

---

[1] . المقامة الشيرازية، ص١٦٠.

[2] . المقامة الإبليسية، ص١٨٨.

[3] . المقامة الخلفية، ص٢٠٦.

[4] . المقامة السارية، ص٢٧٤.

[5] . المقامة المطلبية، ص٣٠٠.

[6] . أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، المكتبة العصرية، بيروت، (د.ت)، ص٦٩.

يَا رُبَّ خِنْزِيرٍ تَمَشَّشْتُهُ ... وَمُسْكِرٍ أَحْرَزْتُ مِنْهُ النَّصِيبْ[1]

تمششته بمعنى أكلت مشاسه وهي العظمة اللينة، فهو يرجو مستخدمًا الأداة "رُب" أن يأكل تلك العظمة من الخنزير ويتلوها بشراب مسكر.

كما نجد "كم الخبرية" في عدة مواضع نذكر منها:

وَيَقُولُ: كَمْ قُلْتُ لِذَاكَ القُرَيْدِ، أَنَا أَبُو عُبَيْدٍ، وَهْوَ يَقُولُ: أَنْتَ أَبُو زَيْدٍ،

. كَمْ اخْتَلَسَتْ أَيْدي المَنُونِ، مِنْ قُرُونٍ بَعْدَ قُرُونٍ؟ وكَمْ غَيَّرَتْ بِبِلاهَا، وَغَيَّبَتْ أَكْثَرَ الرِّجَالِ في ثَرَاها؟[2]

أي أن الموت أباد كثيرًا من جماعات الناس وأفنى العديد من الأمم.

كَمْ غَرَّتِ الدُّنْيا مِنْ مُخْلِدٍ إِلَيْهَا وَصَرَعَتْ مِنْ مُكِبٍّ عَلَيْهَا؛ فَلَمْ تُنْعِشْهُ مِنْ عَثْرَتِهِ؟[3]

هذه الدنيا قد قهرت كثيرًا بصروفها كل من سكن إليها وهدأت نفسه لها فلم ترفعه من كبوة ولم تأخذ بيده بل يستمر متقلً بمتاعبها وآلامها.

كَمْ خَاطِبٍ فِي أَمْرِهَا أَلَحَّا ... وَهْيَ إِلْيكَ ابْنَةُ عَمٍّ لَحَّا[4]

المعنى أن كثيرًا من الخُطَّاب وعددًا وفيرًا من الرجال ألحوا في طلب زواجها.

من الملاحظ أن "كم الخبرية" تأتي بمعنى "كثيرًا".

---

[1] . المقامة القزوينية، ص٧٠.

[2] . المقامة الوعظية، ص١١٩.

[3] . المقامة السابقة، ص١٢٢.

[4] . المقامة البشرية، ص٣١١.

ثانيًا: التراكيب الخبرية:

الضمائر:

من خلال تأمل المقامات نلاحظ أنها تحفل بعنصر الذاتية، فالهمذاني انطلق من ذاته، وذلك من خلال تعيين نفسه على رأس العملية التواصلية، وعبر عن نفسه وطريقة عيشه، والكدية التي يعيش منها.

ضمائر الحضور:

وتتمثل في ضمائر المتكلم والمخاطب، والعلة في تسميتها بضمائر الحضور هي وجود صاحبهما وقت الكلام، فهو حاضر يتكلم بنفسه أو حاضر يكلمه غيره وهذا الحضور يمكن أن يكون فعليًا، أي أن المتكلم والمخاطب حاضران في سياق الموقف، أو أن المتكلم يقوم باستحضار المخاطب وقت الكلام، فيخاطبه وكأنه أمامه، ولذا أصبحت ضمائر حضور وهي تنقسم إلى: ضمائر المتكلم، ضمائر المخاطب.

أولًا: ضمائر المتكلم:

. منفصل:

. أنا:

ورد الضمير "أنا" في المقامات ثلاث وخمسين مرة، ونلاحظ ارتباطه بالفخر الشخصي خاصة، حيث يعكس هذا الضمير الذات الإنسانية، ونلاحظ تكراره في المقامات ويؤدي التكرار إلى التعريف بها في أبعادها وقيمها المختلفة، وذلك نحو قوله:

لاَ يَغُرَّنَكَ الذِي ... أَنَا فيهِ مِنَ الطَّلَبْ

أَنَا فِي ثَرْوَةٍ تُشَ ... قُّ لَهَا بُرْدَةُ الطَّرَبْ

أَنَا لَوْ شِئْتُ لاَتَّخَذْ ... تُ سُقُوفاً مِنَ الذَهَبْ[1]

يأتي الهمذاني بالضمير "أنا" ويكرره مفتخرًا بنفسه، قائلًا إن حقيقته غير ظاهره الذي يرونه به، وأنه لو شاء لكشف لهم حقيقته.

---

[1]. المقامة الكوفية، ص٢٦.

"أِنا جَوَّالُة البِلا ... دِ وجَوَّابةُ الأُفقْ

أنَا خُذْرُوفُة الزَّما ... نِ وَعَمَّارَة الطُّرُقْ"[1]

يتحدث الهمذاني عن نفسه ويمتدحها مستخدمًا الضمير "أنا" قائلًا إنه كثير التجوال سريع كالخذروفة التي يتخذها الصبيان لعبة لهم فهو سريع مثلها.

أَنَا أَبُو قَلَمُونٍ ... فِي كُلِّ لَوْنٍ أَكُونُ[2]

القلمون: ثوب يراعى عند نسجه أن تظهر فيه عدة ألوان، والمعنى أنه لا يستقر على حال، فهو يفتخر بكثرة تجواله مستخدمًا الضمير "أنا".

. نحن:

وردت " نحن" في المقامات نحو عشر مرات، ارتبط معظمها بالحالة أو الوضع الذي يكونون عليه في مجلسهم، نحو قول الهمذاني:

فَهَا نَحْنُ نَرْتضِعُ مِنَ الدَّهْرِ ثَدْي عَقيمٍ، وَنَرْكَبُ مِنَ الفَقْرِ ظَهْرَ بَهِيمٍ،[3]

أتى الهمذاني بالضمير "نحن" قاصداً به هو وقومه، والمعنى أنهم لا يحصلون على ما يريدون من الدهر، كالرضيع الذي لا يستطيع الانتفاع من ثدي العقيم، والليل شديد الظلمة لا يستطيعون الركوب فيه.

فَلَمْ نَدْرِ مَا نَصْنَعْ وَأَفْرَاسُنَا مَرْبُوطَةٌ، وَسُروجَنَا مَحْطُوطَةٌ، وَأَسْلِحَتُنْا بَعِيدَةٌ، وَهْوَ رَاكِبٌ وَنَحْنُ رَجَّالَةٌ،[4]

يتحدث عنه والذين معه وأنهم كانوا على أرجلهم والذي يهددهم مسلحًا وراكبًا على فرسه.

---

[1] . المقامة الأذربيجانية، ص٣٩.

[2] . المقامة المكفوفية، ص٦٥.

[3] . المقامة البخارية، ص٦٦.

[4] . المقامة الأسدية، ص٣٢.

- **متصل:**

وردت الضمائر المتصلة بكثرة في المقامات منها ضمائر المتكلم وضمائر الخطاب وكذا ضمائر الغيبة المتصلة.

لابد من الإشارة إلى أن ضمير المتكلم المتصل الذي يحيل على ذات الأديب؛ قد ورد حينًا متصلًا مع الفعل الماضي أو مع الفعل المضارع ليحمل وظيفة الفاعلية وحينًا آخر ارتبط بالفعل الذي فاعله مستتر ليحمل وظيفة المفعولية ويعد التعبير بضمير المتكلم أهم ميزة أسلوبية في استعمال الضمائر في المقامات؛ نتعرض لذكر نماذج فقط منها، قال الهمذاني في المقامة القريضية:

طَرَحَتْنِي النّوَى مَطَارِحَهَا حَتّى إذَا وَطِئْتُ جُرْجَان الأَقْصى. فاسْتَظْهَرْتُ عَلَى الأَيامِ بِضِياعٍ أَجَلْتُ فِيهاَ يَدَ الْعِمَارةِ، وَأَمْوَالٍ وَقَفْتُهَا عَلى التّجَارَةِ، وَحَانُوتٍ جَعَلْتُهُ مَثَابَةً، وَرُفْقَةٍ اتّخَذْتُهَا صَحَابَةً، وَجَعَلْتُ لِلْدّارِ، حَاشِيَتَيِ النّهَار، وللحَانُوتِ بَيْنَهُمَا، فَجَلَسْنَا يَوْماً نَتَذَاكَرُ القرِيضَ وَأَهْلَهُ، وَتِلْقَاءَنا شَابّ قَدْ جَلَسَ غَيْرَ بَعِيدٍ يُنْصِتُ وَكَأَنّهُ يَفْهَمُ، وَيَسْكتُ وَكَأَنّهُ لاَ يَعْلَمُ حَتّى إذَا مَالَ الكَلاَمُ بِنَا مَيْلَهُ، وَجَرّ الْجِدَالُ فِينَا ذَيْلَهُ، قَالَ: قَدْ أَصَبْتُمْ عُذَيقَهُ، وَوَافَيتُمْ جُذَيْلَهُ، وَلَوْ شِئْتُ لَلَفَظْتُ وَأَفَضْتُ، وَلَوْ قُلْتُ لأَصْدَرْتُ وَأَوْرَدْتُ، وَلَجَلَوْتُ الْحقّ في مَعْرَضِ بَيَانٍ يُسْمِعُ الصُّمَّ، وَيُنزلُ الْعُصْمَ، فَقُلْتُ: يَا فَاضِلُ أَدْنُ فَقَدْ مَنَّيْتَ، وَهَاتِ فَقَدْ أَثْنَيتَ، فَدَنَا وَقَالَ: سَلُونِي أُجِبْكُمْ، وَاسْمَعُوا أُعْجِبْكُمْ. فَقُلْنَا: مَا تَقُولُ فِي امْرِىءِ الْقَيسِ؟ قَالَ: هُوَ أَوَّلُ مَنْ وَقَفَ بِالدِّيارِ وَعَرَصَاتِهَا، وَاغْتَدَى وَالطَّيرُ فِي وَكَنَاتِهَا، وَوَصَفَ الْخيلَ بِصِفَاتِهَا، وَلَمْ يَقُلِ الشِّعْرَ كَاسِياً. وَلَمْ يُجِدِ القَوْلَ رَاغِباً، فَفَضَلَ مَنْ تَفَتَّقَ للْحِيلةِ لِسَانُهُ، وَانْتَجَعَ لِلرَّغْبَة بَنَانُهُ، قُلْنَا: فَما تَقُولُ فِي النَّابِغَةِ؟ قالَ: يَثْلِبُ إِذَا حَنِقَ، وَيَمْدَحُ إِذَا رَغِبَ، وَيَعْتَذِرُ إِذَا رَهِبَ، فَلاَ يَرْمِي إِلاَّ صَائِباً، قُلْنَا: فَمَا تَقُولُ فِي زُهَيرٍ؟ قَالَ يُذِيبُ الشِّعرَ، والشعْرُ يُذيبَهُ، وَيَدعُو القَولَ وَالسِّحْرَ يُجِيبُهُ، قُلْنَا: فَمَا تَقُولُ فِي طَرَفَةَ: قَالَ: هُوَ ماَءُ الأَشْعَارِ وَطِينَتُها، وَكَنْزُ الْقَوَافِي وَمَدِينَتُهَا، مَاتَ وَلَمْ تَظْهَرْ أَسْرَارُ دَفَائِنِهِ وَلَمْ تُفْتَحْ أَغْلاَقُ خَزَائِنِهِ، قُلْنَا: فَمَا تَقُولُ فِي جَرِيرٍ وَالْفَرَزْدَقِ؟ أَيُّهُمَا أَسْبَقُ؟

في النص السابق نرى حضوراً كبيراً لضمائر المتكلم نوجزها في الجدول التالي:

(تاء) المتكلم	(نا) المتكلمين	(ياء) المتكلم
وَطِئْتُ . فاسْتَظْهَرْتُ . وَجَعَلْتُ . وَقَفْتُهَا . جَعَلْتُهُ اتّخَذْتُهَا . أَجَلْتُ . شِئْتُ . لَلَفْظْتُ أَفَضْتُ. قُلْتُ . أَوْرَدْتُ لَجَلَوْتُ.	فَجَلَسْنَا وَتِلْقَاءَنا فَقُلْنَا قُلْنَا	طَرَحَتْنِي . سَلُونِي تروني . كأني دلتني

نلاحظ كثرة ورود ضمائر المتكلم في المقامات، ولعل ذلك يرجع إلى طبيعة المقامات فهي تكون في مجلس سمر، فيأتي عيسى بن هشام . شخصية الهمذاني الخيالية . ويبدأ بسرد ما لقيه من خلال ترحاله، لذلك نجد أن معظم المقامات يفتتحها الهمذاني بقوله: حدثنا عيسى بن هشام: قال" فتتضمن "نا" الجماعة المتكلمين.

ثانياً: ضمائر الخطاب:

تنقسم أيضا إلى منفصلة ومتصلة، نحصي المنفصلة في المقامات في الجدول التالي:

ضمير المخاطب	أنتَ	أنتِ	أنتما	أنتم	أنتن
عدده في المقامات	٣٩	–	–	٧	–

من خلال الجدول السابق نجد أن ضمير الخطاب المؤنث منعدمًا، لم يذكره مطلقًا، ويرجع ذلك إلى البيئة التي عاش فيها، وطبيعة المقامات وأنها تكون في مجلس قوم هم من الذكور.

فيما يأتي بعض الجمل التي تحتوي على ضمائر خطاب:

. أنتَ:

. وَأَمَّا أَنْتَ فَحَقَّقَ اللهُ آمَالَكَ، وَجَعَلَ اليَدَ العُلْيا لَكَ.[1]

. قُلْنَا: لا فُضَّ فُوكَ، واللهِ أَنْتَ وَأَبُوكَ، مَا يَحْرُمُ السُّكُوتُ إِلاَّ عَلَيْكَ[2]

يخاطب عيسى بن هشام في الجملتين السابقتين أبو الفتح الإسكندري مستخدمًا الضمير "أنت".

. أنتم:

. قَالَ: إِنَّ وَرَاءَكُمْ مَوَارِدَ أَنْتمْ وَارِدُوهَا، وَقَدْ سِرْتُمْ إِلَيْهَا عِشْرِينَ حِجَةً.[3]

يحذر قومه بالضمير "أنتم" من كثرة موارد الموت التي وردوها وقطعوا في سيرهم عشرين سنة.

. فَقَالَ الرَّجُلُ: أَيْنَ أَنْتُمْ مِنَ الحَدِيثِ الَّذِي كُنْتُمْ فِيهِ؟[4]

يستفهم الرجل قومه الذين كان يتحدث إليهم عن الجاحظ. واستخدم "أنتم" مخاطبًا بها قومه.

أما ضمائر الخطاب المتصلة فهي كثيرة لا تحصى ولا تعد لذلك نورد منها بعض النماذج من المقامة السابقة:

ضمير الخطاب المتصل	المقصود به	نماذج له
الكاف والتاء المفتوحتين	المفرد المذكر	**مَنَّيْتَ . أَثْنَيتَ . أشعارك . أخبارك . يغرنك**
الكاف والتاء المكسورتين	المفردة المؤنثة	**وَيْحَكِ يَا ذَاتَ الثَّنَايَا البِيضِ.. أَفَاطِمُ لَوْ شَهِدْتِ بِبَطْنِ خَبْتٍ**

[1] . المقامة الكوفية، ص٢٦.

[2] . المقامة الناجمية، ص١٩٦.

[3] . المقامة الأهوازية، ص٤٨.

[4] . المقامة الجاحظية، ص٦٠.

		... وَقَدْ لاَقى الهِزَبْرُ أَخَاكِ بِشْرَا[1]
كما . تما	المثنى المذكر والمؤنث	–
كم . تم . واو الجماعة	الجمع المذكر	**أَصَبْتُمْ . أُجِبْكُمْ . وَاسْمَعُوا . أُعْجِبْكُمْ . وافيتم**
نون النسوة . تن	الجمع المؤنث	**قَد نَشَرْنَ غَدائِرَهُنَّ، لأثَلاثٍ تُنَاوِحُهُنَّ،**[2]

من خلال دراستنا للمقامات نلاحظ أن البديع أكثر من استخدام ضمائر الخطاب للمفرد المذكر؛ بعكس استخدامه لضمائر الخطاب المذكر، ولعله ـ كما أسلفنا ـ يتحدث في مجلس قوم من الذكور.

ثالثاً: ضمائر الغيبة:

١. المنفصلة:

ضمير الغيبة	**هي**	**هو**	**هما**	**هن**	**هؤلاء**
عدده في المقامات	**٥٠**	**٥**	**١**	–	**١**

نلاحظ من خلال الجدول السابق أن ضمير الغيبة المؤنث منعدمًا، لم يذكره إلا في موضعين فقط مستخدماً "هي"، ويرجع ذلك إلى ندرة تعرضه لنساء في مقاماته.

نحاول فيما يلي التعرض لبعض الجمل التي وردت فيها ضمائر غيبة:

ـ هو:

هُوَ أَوَّلُ مَنْ وَقَفَ بِالدِّيارِ وَعَرَصَاتِهَا... هُوَ ماَءُ الأَشْعَارِ وَطِينَتُها،[3]

يقصد الهمذاني بحديثه في الجملة الأولى الشاعر امرئ القيس، وفي الثانية يقصد الشاعر طرفة بن العبد، واستخدم ضمير الغائب "هو" لكل منهما لعدم وجودهما معه في المجلس.

---

[1] ـ المقامة البشرية، ص٣١٣.
[2] ـ المقامة الغيلانية، ص٣٥.
[3] . المقامة القريضية، ص١٢.

. هي:

. يَا مَوْلاي تَرَى هَذِهِ المَحَلَّةَ؟ هِيَ أَشْرَفُ مَحَالِّ بَغْدَادَ،[1]

الضمير "هي" يعود إلى منطقة في بغداد.

. رحِمَ اللهُ منْ رَثَا ... لِسَعِيدٍ وَفَاطِمَهْ

إِنَّهُ خَادِمٌ لَكُمْ ... وَهْيَ لاَ شَكَّ خَادِمَهْ

نجد الهمذاني هنا استخدم ضمير الغائب المؤنث "هي" ويقصد بها فاطمة.

. هما:

وَأَيُّ بَيْتَيْنِ هُمَا كَقِطَارِ الإِبِلِ؟[2]

يقصد بـ "هما" بيتي الشعر.

. هؤلاء:

ثُمَّ ابْتَكَرَ إِلَى هذِهِ البُيُوتِ، الَّتِي أَذِنَ اللهُ أَنْ تُرْفَعَ، وَبِدَابِرِ هَؤُلاءِ أَنْ يُقْطَعْ،[3]

يقصد بهؤلاء جماعة أصحابه الذين يشاطرونه في الشراب.

أما ضمائر الغيبة المتصلة نذكر منها:

ضمير الغيبة المتصل	المقصود به	نماذج له
هـ	المفرد المذكر	جَعَلْتُهُ . وَأَهْلَهُ . وَكَأَنّهُ . ذَيْلَهُ . مَيْلَهُ . لِسَانُهُ . بَنَانُهُ . يُذيبَهُ . يُجِيبُهُ . دَفَائِنِهِ . خَزَائِنِه
ها	المفردة المؤنثة	مَطَارِحَهَا . وَقَفْتُهَا . اتّخَذْتُهَا . وَعَرَصَاتِهَا . وَكَنَاتِهَا .

[1] . المقامة المضيرية، ص٨٧،

[2] . المقامة الشعرية، ص٢٦٦.

[3] . المقامة الخمرية، ص٢٨٦.

		بِصِفَاتِهَا . وَطِينَتُها . وَمَدِينَتُهَا.
هما	المثنى المذكر والمؤنث	بَيْنَهُمَا . أَيُّهُمَا
هم	جماعة الذكور	–
هن	جماعة الإناث	–

المبحث الثالث:

المستوى الدلالي:

تكامل المستوى الدلالي مع المستوى الصوتي:

لقد تناولت في مبحث سابق من هذا الفصل الجانب الصوتي في مقامات الهمذاني، وبحثت في ظواهره ودلالته في المقامات، وفي هذا المبحث سأتناول بالبحث المستوى الدلالي، ذلك أن عملية الكلام لها جانبان: أحدهما مادي وهو الأصوات المنطوقة، والآخر عقلي وهو المعنى المقصود. وعلى هذا يجب أن يسير التحليل اللغوي في خطين متوازيين.

تبدو العلاقة واضحة بين جانبي الدلالة والصوت فهما يتكاملان معًا ويتطابقان في المقامات، فبعض الدلالات تستدعي نوعًا معينًا من الأصوات، كما أن بعض الأصوات كانت تعبر عن نوع معين من الدلالات "على أن هناك نوعين من النسيج في العمل الأدبي: أحدهما النسيج الصوتي، والآخر هو النسيج الدلالي، وهما لا يحتاجان عادة إلى التطابق سوى في الأدب"[١]

وتُعد الكلمات أو الألفاظ من الأهمية بمكان في دراسة النصوص، لأنها تمثل الوحدات الصغرى التي يتشكل منها النص، وإن دراستها ودراسة دلالاتها وخصائص استعمالها تقودنا إلى الخروج بتصور واضح عن البنية الكلية، أي عن الوحدة الكبرى التي هي "النص" أو المقامة، فلا يستغنى إذن عن دراسة الألفاظ في محاولة فهم النص، " وليست ثمة ما يثير الدهشة أو الغرابة في هذه المكانة التي تنفرد بها الكلمات، فهي أصغر "توافل" المعنى أو أصغر الوحدات ذات المعنى في الكلام المتصل"[٢]

أهمية السياق في تحديد المعنى:

لا يعني البحث في المستوى الدلالي أننا سنبحث في معاني الألفاظ مستقلة عن سياقها الذي وردت فيه إذ لا يصح الاعتماد على مجرد النظرة الفردية في كل كلمة، دون معرفة مواقعها في المقامات، وفي المعنى العام الذي يسلكها، لأن اللفظة في حد ذاتها لا قيمة لها، وإنما هي

---

[١] . صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص٩٣.

[٢] . ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، ص١٩.

تستمد قيمتها من السياق الذي ترد فيه، فهو الذي يمنحها دلالتها المميزة، من خلال موقعها في النص وعلاقتها ببقية عناصر الجملة.

وهذا ما تنبه إليه علماؤنا القدامى، يقول عبد القاهر :" وهل تجد أحدًا يقول هذه اللفظة فصيحة إلا وهو يعتبر مكانها من النظم، وحسن ملاءمة معناها لمعاني جاراتها، وفضل مؤانستها لأخواتها"[١]

ويقدم السياق العون لنا في تحديد المعاني والدلالات المقصودة، "فالألفاظ المتضادة والألفاظ المترادفة، وحروف الجر، وحروف العطف، وحروف الاستفهام على سبيل المثال لا الحصر، ولا يكشف معناها إلا السياق اللغوي"[٢]

ويمتد مفهوم السياق ليشمل الكلمة نفسها، والكلمات المجاورة، والعبارة، والعبارات المجاورة، وصولًا إلى البنية الكاملة للنص، ومناسبة النص ومقاصده فيدخل فيه "المعنى المقالي " ويشمل المعنى الوظيفي . المعنى المعجمي . القرائن المقالية الأخرى، والمعنى المقامي " ويشمل ظروف أداء المقال . القرائن الحالية"[٣]

المعنى العام للمقامة:

من خلال النظر للمقامات نجد أن الهمذاني يعتمد على الكدية في أغلب مقاماته، ويشكل عيسى بن هشام والإسكندري أهم الشخصيات التي تناولها الهمذاني في مقاماته.

دلالة العنوان في مقامات الهمذاني:

يمنحنا العنوان في أغلب الأحيان أدوات أولى لتفكيك النص وفهمه والحكم على طبيعة بنائه، فيقدم بحضوره مساعدة لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه واستعصى، فهو المحور الذي تدور حوله المقامة، فهو يحمل مفتاحًا لقراءة النص على اختلاف جنسه، حيث تتحدد وظائفه. وفي مقامات الهمذاني نلاحظ أن العناوين تتشكل بكيفيات خاصة.

---

[١] . الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، صحح أصله الأستاذ محمد محمود الشنقيطي، ط٤، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٤٠٩هـ، ص٣٦.

[٢] . أحمد حسن حامد ، دراسات في أسرار اللغة، ط١، نابلس، فلسطين، مكتبة النجاح الحديثة، ١٩٨٤م، ص٥،

[٣] . تمام حسان، اللغة معناها ومبناها، ص٣٥٢، ٣٥٣.

وعبر الجدول التالي نبين تشكيلات العناوين من حيث التركيب والدلالة بشكل عام:

الرقم	الصفحة	عنوان المقامة	مختصر لشرح معنى العنوان
١	١١	القريضية	القريض بمعنى الشعر.
٢	١٥	الأزادية	الأزاد نوع من التمر الجيد.
٣	١٨	البلخية	بلخ مدينة واقعة في شمال جبال هندكوش غربي بدخشان جنوب نهر جيحون، منمدن خراسان "أفغانستان اليوم".
٤	٢٠	السجستانية	سجستان إقليم بفارس الشرقية.
٥	٢٤	الكوفية	الكوفة بلد بالعراق.
٦	٢٦	الأسدية	الأسد الحيوان المعروف.
٧	٣٤	الغيلانية	غيلان هو ذو الرمة شاعر كنيته أبو الحارث.
٨	٣٨	الأذربيجانية	أذربيجان مملكة بإيران؛ في الغرب الشمالي منها بلاد التتر المستقلة.
٩	٤٠	الجرجانية	جرجان مدينة من مدن بلاد خوارزم.
١٠	٤٣	الأصفهانية	أصفهان إحدى مدن أيران، ويقال أصبهان أيضًا.
١١	٤٦	الأهوازية	الأهواز بلد بين البصرة وفارس.
١٢	٤٩	البغدادية	بغداد بلدة بالعراق تُعرف بمدينة السلام.
١٣	٥٢	البصرية	البصرة بلدة بالعراق على الشط الغربي من نهر التقاء دجلة والفرات.
١٤	٥٥	الفزارية	فزارة إحدى قبائل العرب.
١٥	٥٨	الجاحظية	الجاحظ هو أبو عثمان عمرو بن بحر، إمام أهل الأدب.
١٦	٦٢	المكفوفية	المكفوف: الأعمى الذي لا يرى.
١٧	٦٥	البخارية	بخارى اسم مدينة.
١٨	٦٩	القزوينية	قزوين من بلاد الجبل من شماليها جهة الديلم.
١٩	٧٣	الساسانية	بنو ساسان الشحاذون وأهل المسألة. وبنو ساسان يقولون: إنه كان رجلًا فقيرًا حاذقًا في الاستعطاء دقيق الحيلة في الاستجداء؛ فنُسب إليه المكدون.
٢٠	٧٦	القردية	القرد الحيوان المعروف.
٢١	٧٨	الموصلية	الموصل قاعدة بلاد الجزيرة على الجانب الغربي من دجلة ويقابلها على الجانب الشرقي مدينة نينوى.
٢٢	٨٣	المضيرية	المضيرة لحم يُطبخ باللبن المضير أي الحامض.

٢٣	٩٩	الحرزية	الحرز بحر سمي بذلك لأنه يحيط به سور كثير الأبواب.
٢٤	١٠٤	المارستانية	المارستان مكان تداوي فيه المجانين.
٢٥	١١١	المجاعية	المجاعة القحط والجدب والشدة.
٢٦	١١٦	الوعظية	الوعظ الإرشاد.
٢٧	١٢٥	الأسودية	الأسود بن قنان مجير اللاجئين في داره.
٢٨	١٢٩	العراقية	العراق بلاد كثيرة النخل
٢٩	١٤١	الحمدانية	نسبة إلى سيف الدولة بن حمدان.
٣٠	١٤٨	الرصافية	الرصافة محلة من بغداد وهي على الجانب الشرقي منها .
٣١	١٥٤	المغزلية	المغزل يصنع من الخشب لصنع القماش من الخيوط.
٣٢	١٥٧	الشيرازية	شيراز من بلاد إيران.
٣٣	١٦٠	الحلوانية	حلوان من مدن العراق في آخر حدود السواد مما يلي الجبال من بغداد.
٣٤	١٦٨	النهيدية	النهيدة الزبدة الضخمة.
٣٥	١٧٣	الإبليسية	إبليس، الشيطان.
٣٦	١٨٩	الأرمنية	اسم أربعة أقاليم بالروم.
٣٧	١٩٤	الناجمية	الناجم الطالع والظاهر ويُقصد به الشهرة.
٣٨	٢٠٢	الخلفية	منسوبة لخلف بن أحمد أحد الأمراء.
٣٩	٢٠٧	النيسابورية	نيسابور إحدى مدن مملكة إيران.
٤٠	٢١٢	العلمية	مأخوذة من العلم.
٤١	٢١٤	الوصية	مفرد الوصايا.
٤٢	٢٢٥	الصيمرية	اسم موضع ناحية البصرة.
٤٣	٢٥٣	الدينارية	الدينار اسم عملة.
٤٤	٢٦٣	الشعرية	الشعر، القريض.
٤٥	٢٦٧	الملوكية	ملوك جمع ملك.
٤٦	٢٧٢	الصفرية	اللون الأصفر.
٤٧	٢٧٣	السارية	إحدى بلاد طبرستان.
٤٨	٢٧٦	التميمية	منسوب لقبيلة تميم.
٤٩	٢٨١	الخمرية	الخمرة.
٥٠	٢٩٧	المطلبية	يراد به الكنز.
٥١	٣٠٤	البشرية	نسبة لبشر بن عوانة العبدي.

الجدول السابق يوضح أن ٥٠% من عناوين المقامات أسماء مدن أو مناطق.

. الحقول الدلالية:

الحقل الدلالي يتكون من مجموعة من المعاني أو الكلمات المتقاربة التي تتميز بوجود عناصر أو ملامح دلالية مشتركة وبذلك تكسب الكلمة معناها في علاقاتها بالكلمات الأخرى لأن الكلمة لا معنى لها بمفردها بل أن معناها يتحدد ببحثها مع أقرب الكلمات إليها في إطار مجموعة واحدة"[١]

ويعرف الحقل الدلالي بأنه "مجموعة من الوحدات المعجمية التي تشتمل على مفاهيم تندرج تحت مفهوم عام يحدد الحقل، أي هي مجموع من الكلمات ترتبط دلالاتها وتوضع تحت لفظ عام يجمعها"[٢]

تقوم نظرية الحقول الدلالية على أساس تصنيف الألفاظ التي ترتبط فيما بينها ارتباطًا دلاليًا إلى مجموعات مختلفة، لنتمكن من وصفها وتحليلها.

وعليه قمت بتحديد أهم الحقول الدلالية التي دار حولها الهمذاني في مقاماته، مستعينة بإحصاء كل حقل وما يتبعه من ألفاظ، فكانت الحقول على النحو التالي: ١. حقل الطبيعة. ٢. حقل الإنسان. ٣. حقل النبات.

١. حقل الطبيعة:

عاش الإنسان محاطاً بعناصر الطبيعة وظواهرها المختلفة؛ لذلك أحب الطبيعة لمحاسنها، سواء أكانت قريبة كالرياض والأنهار أم بعيدة كالنجوم والكواكب"[٣].

تنقسم الطبيعة إلى عناصر وظواهر، فالعناصر تشمل هذا الكون المحسوس: من شمس وقمر وجبال ونحوها، أما الظواهر فتتناول: ما يرتبط بتلك العناصر ارتباطاً سببياً، كالليل والنهار فإنهما

---

[١] . زكي كريم حسام الدين، أصول تراثية في علم اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢٠، القاهرة، ١٩٨٥م، ص٢٩٤.

[٢] . أحمد مختار عمر، علم الدلالة، دار العروبة، ط١، ١٩٨٢م، ص٧٩.

[٣] . كاسد ياسر الزيدي، الطبيعة في القرآن الكريم، دار الفرقان، بغداد، ط١، ١٩٨٠م، ص١٣.

متسببان عن حركة الشمس ودوران الأرض حولها، كالرعد والبرق الذين هما متسببان عن اصطكاك السحب وحركتها في الجو، كما هو ثابت علمياً"[١]

من خلال الجدول التالي يمكننا التعرف على إحصائية لبعض الألفاظ الدلالية في المقامات:

اللفظ	السماء	الشمس	القمر	النجوم	الأرض	الليل	النهار
عدد وروده في المقامات	٧	١٠	٣	٨	٣٣	٢٤	١٢

نلاحظ من الجدول السابق أن لفظ الأرض تفوّق على بقية الألفاظ الأخرى من حيث ذكره في المقامات.

اهتم العرب منذ القدم بالسماء ونجومها وكواكبها؛ إذ حملتهم الأحوال التي عاشوها في جزيرتهم على مراقبتها في مساراتها والاًستفادة منها في أسفارهم البرية والبحرية[٢].

وقد ذكر ذلك القرآن الكريم، وعدّ اهتداءهم بها في هذا المجال من نعمه تعالى عليهم فقال: ﴿وَهُوَ الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ النُّجُومَ لِتَهْتَدُواْ بِهَا فِي ظُلُمَاتِ الْبَرِّ وَالْبَحْرِ﴾[٣] فضلاً عن اًستفادتهم من منازل القمر في حساب الأيام والشهور والسنين.

فضلاً عن اًستفادتهم منها في معرفة تباين الأحوال الجوية: من حرٍ وبردٍ ونزول غيث ومعرفة بمواطن المياه والكلأ، وما يطرأ على إبلهم وشائهم، من أحوال، وقد راقبوا المنازل والأشكال التي يظهر بها القمر لضبط مواقيتهم.

السماء:

سُميت السماء بهذا الاسم لأنها مأخوذة من السمو، وهو العلو والارتفاع، وأصل السماء في اللغة: "والسماء التي تظل الأرض أنثى عند العرب، لأنها جمع سماءة"[٤] وقد استعملها القرآن مؤنثة في قوله تعالى :﴿ والسماء وما بناها﴾[٥]

---

[١] . جودت الركابي، الطبيعة في الشعر الأندلسي، دار الفكر للطباعة والنشر، ط١، ١٩٨٣م، ص٨.

[٢] . جودت الركابي، الطبيعة في الشعر الأندلسي، ص٧.

[٣] . سورة الأنعام، الآية ٧.

[٤] . ابن منظور، لسان العرب، ص٢١٠.

[٥] . سورة الشمس، الآية٥.

ذكر الهمذاني لفظة السماء سبع مرات في مقاماته نذكر منها قوله في المقامة:

. اللَّهُمَّ يا مُبْدِئَ الأَشْيَاءِ وَمُعيدَهَا، وَمُحْيِيَ الْعِظَامِ وَمُبِيدَها، وَخَالِقَ الْمِصْباحِ وَمُدِيرَهُ، وفالِقَ الإِصْباحِ وَمُنِيرَهُ، وَمُوصِلَ الآلاءِ سابِغَةً إِلَيْنا، وَمُمْسِكَ السَّمَاءِ أَنْ تَقَعَ عَلَيْنَا،[1]

ذكر الهمذاني هنا لفظة السماء ليدل بها على أن الله الخالق هو الذي يمسكها، وأتى بعدها بعدة دعوات يريد تحقيقها.

. وَأَخِذَتُ عَلَيْكُمُ الحُجَّةُ، مِنَ السَّماءِ بِالخَبَرِ، وَمِنَ الأَرْضِ بَالعِبَرِ،[2]

وردت لفظتين تندرج تحت حقل الطبيعة وهما: السماء والأرض، ليستدل بهما على عظمة ووجود الخالق جل وعلا. من السماء دليل الشرع وبين أيديكم دليل العقل وهو التدبر في الأكوان وملكوت الأرضين.

الشمس:

تُعد الشمس أعظم الكواكب جرماً في نظر الإنسان، وأشدها ضوءاً؛ و لقوة شعاعها تختفي جميع الكواكب في الحسّ عند طلوعها.

وقد ذكروا في تسميتها (شمساً) أقوالاً، أحدها أنها سميت بذلك لشبهها (بالشمسة) وهي الواسطة التي في المَخْنَقة؛ وقيل إنها سميت بذلك لأنها غير مستقرة"[3]، لأن الشمس واسطة بين ثلاثة كواكب سُفْلية، وهي القمر وعُطارد والزُهرة، وبين ثلاثة علوية، وهي المرّيخ والمشتري وزُحل، وذلك أنها في الفلك الرابع من القمر"[4].

وقد أوردها الهمذاني للتشبيه، فهو مثلاً يشبه الفتى بها ويسأله من أين أنت؟ في قوله:

---

[1] . المقامة الأذربيجانية، ص٣٩.

[2] . المقامة الوعظية، ص١١٦.

[3] . أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، ت: عبد السلام هارون، دار الفكر، ط٣، ١٩٧٩م، ص٢١٢.

[4] . أولمان ستيفن، دور الكلمة في اللغة، ت: كمال بشر، دار غريب للطباعة، القاهرة، ط٣، ١٩٧٥م، ص١٦٥.

. فَسَمِعْتُ مِنَ الكَلامِ مَا فَتَقَ السَّمْعَ وَوَصَلَ إِلَى القَلْبِ وَتَغَلْغَلَ فِي الصَّدْرِ، فَقُلْتُ: يَا فَتَى، وَمِنْ أَيْنَ مَطْلَعُ هَذِهِ الشَّمْسِ؟[1]

وقال أيضاً:

. فَمَا مَضَتْ سَاعَةٌ إِلاَّ وَهُمْ مِنَ السُّكْرِ أَمْوَاتُ لاَ يَعْقِلُونَ وَوَافَانَا غِلْمَانُهُمْ عِنْدَ غُرُوبِ الشَّمْسِ كلُّ وَاحِدٍ مِنْهُمْ بِدَابَّةٍ أَوْ حِمارٍ أَوْ بَغْلَةٍ[2]

لفظة شمس هنا تدل على الزمن الذي جاء فيه الغلام.

فَمَا طَلَعَتْ شَمْسُ النَّهَارِ، إِلاَّ عَلَى الأَشْعَارِ وَالأَبْشَارِ،[3]

هنا أيضا تدل على الزمن.

القمر:

أما (القمر) فمأخوذ من (القُمْرَة) وهي البياض، فسمِّي بذلك لبياضهِ"[4]، وهذا من ٱنتقال الدلالة، من صفة حسيّة وهي اللون الأبيض هنا، إلى ما فيه تلك الصفة وهو القمر. وهو في السماء الدّنيا ويبدأ بدراً ثم يكون قمراً عند اكتماله. وقد شبه به وجوه جميلات النساء، وشبه به أيضاً كل مرموق من الرجال. ولما كادت المقامات أن تخلو من ذكر النساء ووصفهن فقد استعمل الهمذاني كلمة "قمر" لوصف فارس أتى لينازل بشر بن عوانة العبدي في قوله:

فَلَمَّا رَجَعَ جَعَلَ بِشرٌ يَمْلأُ فَمَهُ فَخْراً، حَتَّى طَلَعَ أَمْرَدُ كَشِقِّ القَمَرِ على فَرَسِهِ مُدَجَّجاً في سِلاَحِهِ،[5]

فهذا وصف للفارس كأنه في بهائه وجماله فلقة من القمر.

النجوم:

أصل النجم في اللغة الظهور، إذ يقال: "نجم الشيء ينجم بالضم، نجومًا طلع وظهر ويطلق على الكوكب لأنه طالع في الليل"[1]

---

[1] . المقامة العلمية، ص٢١٤.

[2] . المقامة الصيمرية، ص٢٤٩.

[3] . المقامة الأرمنية، ص١٩٠.

[4] . أحمد بن فارس، مقاييس اللغة، (قمر)، ج٥، ص٢٥.

[5] . المقامة البشرية، ص٣٢٥.

وقد وردت لفظة النجوم في المقامات في قول الهمذاني:

قَالَ: وَلَمَّا حَشْرَجَ النَّهَارُ أَوْ كَادَ، نَظَرْنَا فَإِذَا بِرَايَاتِ الحَانَاتِ أَمْثَالُ النُّجُومِ، فِي اللَّيْلِ البَهِيمِ[٢]

نلاحظ هنا ورود ثلاثة من حقول الطبيعة وهم: النهار، والنجوم، والليل. يقال: حشرج الرجل حشرجة إذا غرغر عند الموت، وحينذاك تكون حياته موشكة أن تنتهي، وعليه حشرجة النهار هنا أي انتهاؤه أو قرب ذلك، وهنا تشبيه واضح للنهار الذي قرب انتهاؤه بالرجل في سكرات الموت، ويكمل صورة تشبيهه فيشبه أعلام الحانات بالنجوم في الليل حالك الظلمة.

اجْتَمَعْتُ يَوْماً بِجَماعَةٍ كَأَنَّهُمْ زَهْرُ الرَّبِيعِ، أَوْ نُجُومُ اللَّيْلِ بَعْدَ هَزِيعٍ[٣]

شبه القوم الذين اجتمع بهم تشبيهين: أولهما: زهر الربيع، والثاني شبههم بنجوم الليل التي تضيء في ربع الليل أو ثلثه، حيث تكون النجوم متلألئة في ذلك الوقت.

الأرض:

تركت طبيعة الأرض العربية آثاراً واضحة في الأدب العربي في جميع العصور، فصور الأدباء العرب تلك الطبيعة بتأنٍ وتأمل، فاحتلت مكانة واسعة في كتاباتهم وأشعارهم. ولا غرابة أن نجد بديع الزمان الهمذاني من أولئك الذين اهتموا بالطبيعة التي عاش فيها، فأخذ يستمد موضوعاته من طبيعة بيئته، فيتأثر بها ويؤثر فيها، وينعكس ذلك على ما يبدعه.

وقد وردت لفظة الأرض ثلاثًا وثلاثين مرة، وهي الأرض التي عليها الناس وهي اسم جنس مؤنث. ونكتفي بسرد بعضها في التالي:

. فَوَلَّيْتُ ظَهْرِي الأَرْضَ، وَعَيْنَايَ لاَ يَمْلِكُهُمَا غُمْضٌ.[٤]

أي نظرت إلى الأرض منكسرًا.

---

[١] . أحمد بن فارس، مقاييس اللغة، ج٥، ص٣٩٦.

[٢] . المقامة الخمرية، ص٢٨٧.

[٣] . المقامة المطلبية، ص٢٩٧.

[٤] . المقامة الغيلانية، ص٣٦.

. فَقُلْتُ يَا أَبَا الفَتْحِ بَلَغَ هذِهِ الأَرْضَ كَيْدُكَ، وانْتَهى إِلى هذَا الشِّعْبِ صَيْدُكَ؟[1]

المعنى أنك أنجدت البلاد واتهمت فلم تبق بلدة لم تحط بها رحلك ولم تنصب فيها شباكك.

أَنِلْ قَدَمَيَّ ظَهْرَ الأَرْضِ؛ إِنِّي ... رَأَيْتُ الأَرْضَ أَثْبَتَ مِنْكَ ظَهْرَا[2]

بعد أن قال لمهره: عقرت مهرًا قال له اسكت حتى أنزل عنك فتصل قدماي إلى ظهر الأرض فأترجل، فإني رأيت الأرض أصلب ظهرًا وأثبت منك؛ وأنال قدمه ظهر الأرض: مكنه منه وأوصله إليها. وهنا ينعت الأرض بالصلابة والقوة.

. الليل:

. وَلَّما اغْتَمَضَ جَفْنُ اللَّيْلْ وَطَرَّ شَارِبُهُ، قُرِعَ عَلَيْنا البابُ، فَقُلْنا: مَنِ القارِعُ المُنْتابُ؟ فقالَ: وَفْدُ اللَّيْلِ وَبَرِيدُهُ، وَفَلُّ الجُوعِ وَطَرِيدُهُ[3]

هنا تشبيه واضح، فقد شبه الليل بإنسان له عيون وأجفان وشوارب، أي أنه زمن متأخر من الليل.

ثانيًا: الحقل الدلالي لألفاظ النبات:

ذكر الهمذاني عدة أنواع من الأشجار منها الفواكه والخضروات والأشجار الكبيرة ونحاول تقسيمها وذكر بعض الأمثلة لها في الآتي:

أ. الفواكه مثل: الأزاد، الأعناب، الرطب، التفاح.

. كُنْتُ بِبَغْدَاذَ، وَقْتَ الاَزَادِ، فَخَرَجْتُ أَعْتَامُ مِنْ أَنْواعِهِ لِإِبْتِيَاعِهِ، فَسِرْتُ غَيْرَ بَعِيدٍ إلى رَجُلٍ قَدْ أَخَذَ أَصْنَافَ الفَوَاكِهِ وَصَنَّفَهَا وَجَمَعَ أَنْوَاعَ الرُّطَبِ وَصَفَّفَهَا.[4]

الأزاذ نوع من التمر، والرطب: التمر في مراحله الأولى.

---

[1] . المقامة الأذربيجانية، ص٣٩.

[2] . المقامة البشرية، ص٣١٥.

[3] . المقامة الكوفية، ص٢٥.

[4] . المقامة الأزاذية، ص١٦.

ب. الخضروات مثل: الباذنجان، البصل.

فَمَا قَوْلُكَ في لَحْمٍ طَرِيٍّ، وَسَمَكٍ نَهْرِيٍ، وَبَاذِنْجَانٍ مَقْلِيٍّ، وَرَاحٍ قُطْرُبُّلِيٍّ، وَتُفَّاحٍ جَنِيٍ.[1]

ذكر ألفاظ الباذنجان والتفاح ووصف كل واحد منهما بصفة، الباذنجان يكون مقليًا والتفاح تم جنيه قريبًا؛ وهو الأجود.

ت. الأشجار الكبيرة: الصمغ، أثلة وأثلاث، الخلاف "الصفصاف":

. فَمِلْنَا إِلى شَجراتٍ أَلاَءٍ كَأَنْهُنَّ عَذارَى مُتَبَرِّجاتٌ، ... وَآلَ كُلُّ وَاحِدٍ مِنَّا إِلى ظِلِّ أَثَلَةٍ يُرِيدُ الْقَائِلَةَ.[2]

الآلاء: شجر وريف الظل بهي المنظر، والأثل: شجر ضخم مرتفع كثير الظل.

ث. كما نجده ذكر الألفاظ: **الزهر والورد.**

اجْتَمَعْتُ يَوْماً بِجَماعَةٍ كَأَنَّهُمْ زَهْرُ الرَّبِيعِ.[3]

الربيع: فصل من فصول السنة الأربعة تعشب فيه الأرض وتزهر، ويكسوها البهاء، قتتهدل الأغصان وتورق، فلا غرو أن يكون فصل الزهر.

ثالثًا: الحقل الدلالي لألفاظ الحيوان:

شغل الحيوان جانبًا مهماً من مقامات الهمذاني، وكان للأليف منه والوحشي جانب واضح. وسوف يكون الحديث في ذكر الحيوانات التي وردت في مقاماته بحسب نسب شيوعها فيه. والمتأمل في مقاماته يجد الحيوانات على ألوان وصنوف متعددة منها الحيوان الأهلي مثل الإبل والخيل والكلاب والشاء وغيرها، ومنها الحيوان الوحشي: مثل الأسد والحية.

الجدول التالي يوضح الحيوانات التي ذكرها الهمذاني في مقاماته وعدد تكرارها:

الحيوان	عدد ذكره في المقامات
الأسد . الليث . الهزبر . العنبس	**١١. ٤. ٣. ١ المجموع ١٩**

[1] . المقامة المجاعية، ص١١٤

[2] . المقامة الغيلانية، ص٣٥.

[3] . المقامة المطلبية، ص٢٩٧.

الفرس . الخيل . الجياد . الحصان . المهر	**١٣ . ٩. ١. ١. ٣ المجموع ٢٧**
الجمل . الناقة . الإبل . العير	**٣ . ١ .٢ . ١ المجموع ٧**
الحية . الأفعى	**٧ . ١ المجموع ٨**
الحمار	**٥**
الكلب	**٣**
القرد	**٣**
البغل	**٣**
الشاء	**٢**
البقر	**٣**

نجد أن الهمذاني أتى بعدة أسماء لبعض الحيوانات كالأسد والخيل والجمال وكررها في مقاماته، وذكرها مفردة وجمع.

نلاحظ من خلال الجدول السابق أنه كرر ذكر الفرس والخيل ويرجع ذلك إلى البيئة وطبيعتها حيث كانت وسيلة نقلهم تساعدهم في حروباتهم وبها يفتخرون. ومن سيرة الهمذاني نجده كثير الترحال والتنقل من بلد إلى آخر، فكانت وسيلته لهذا التنقل. ثم يأتي بعدها الأسد في تكراره وذلك لشجاعته، وذكره الهمذاني إما ليشبه به، أو ليفتخر بمنازلته.

اخترت بعض ما أورده الهمذاني من ذكره للحيوانات حيث قال:

. ثُمَّ إِنَّ بِشْراً سَلَكَ ذَلِكَ الطَّرِيقَ، فَمَا نَصَفَهُ حَتَّى لَقِيَ الأَسَدَ، وَقَمَصَ مُهْرُهُ، فَنَزَلَ وَعَقَرَهُ، ثُمَّ اخْتَرَطَ سَيْفَهُ إِلَى الأَسَدِ.[١]

ذكر الهمذاني لفظ "الأسد" ومرادفاته "الليث والهزبر" في هذه المقامة وحدها عشر مرات، وذلك أنه تم نزال بينه وبين الأسد ليفوز بمهر ابنة عمه. والجدير بالذكر أنه ذكر لفظ "الحية" في ذات المقامة ست مرات.

[١] . المقامة البشرية، ص٣٠٤.

. وَكُنْتُ أَبَا العَنْبَسِ، فَصِرْتُ أَبَا عَمَلَّسِ.[1]

العنبس في الأصل: الأسد، والعملس: الذئب، يقول: كنت مهابًا منظورًا إليّ نظرة احترام كالأسد، فأصبحت محتقرًا ينظرني الناس بعين المقت والازدراء.

. وَأَيُّ بَيْتَيْنِ هُمَا كَقِطَارِ الإِبِلِ؟[2]

يسأل عيسى بن هشام فتًى انضم لمجلسهم عدة أسئلة في الشعر، ومن ضمنها هذا السؤال عن بيتي الشعر الذين يشبهان قطار الإبل.

. فَنَظَرْتُ غَيْرَ بَعِيدٍ إِلَى نَاقَةٍ كَوْمَاءَ قَدْ ضَحِيَتْ وَغَبِيطُهَا مُلْقىً.[3]

أي ناقة مرتفعة عالية السنام.

. إِنِّي آلَيْتُ أَنْ لاَ أُزَوِّجَ ابْنَتِي هَذِهِ إِلاَّ مِمَّنْ يَسُوقُ إِلَيْهَا أَلْفَ نَاقَةٍ مَهْراً، وَلا أَرْضَاهَا إِلاَّ مِنْ نُوقِ خُزَاعَةَ.[4]

ذكر الهمذاني لفظة "ناقة" مفردة كما ذكر الجمع منها "نوق" وقد جعل ألف منها مهرًا لابنته.

. فَمَا رَاعَنَا إِلاَّ صَهِيلُ الخَيلِ، وَنَظَرْتُ إِلى فَرَسِي وَقَدْ أَرْهَفَ أُذُنَيهِ، وَطَمَحَ بِعَيْنَيهِ، يَجُذُّ قُوَى الحَبْلِ بِمَشَافِرِهِ، وَيَخُدُّ خَدَّ الأَرْضِ بِحَوافِرِهِ، ثُمَّ اضْطَرَبَتِ الخَيْلُ فَأَرْسَلَتِ الأَبْوَالَ، وَقَطَّعَتِ الحِبَالَ، وَأَخَذَتْ نَحْوَ الجِبَالِ.[5]

ذُكرت لفظة "الخيل" في هذه المقامة ثلاث مرات، كما ذكر مرادفها "الفرس" ست مرات.

. فَحَفَزَنِي اللَّيْلُ، وَسَرَتْ بِي الخَيْلُ، وَسَلكتُ فِي هَرَبِي مَسَالِكَ لَمْ يَرُضْهَا السَّيْرُ.[6]

---

[1] . المقامة الصيمرية، ص٢٤٢.

[2] . المقامة الشعرية، ص٢٦٦.

[3] . المقامة الغيلانية، ص٣٦.

[4] . المقامة البشرية،ص٣١٢.

[5] . المقامة الأسدية، ص٢٨.

[6] . المقامة الأذربيجانية، ص٣٨.

السرى يكون ليلًا، فهو أسرى بالخيل ليهرب بعيدًا.

. تَبَهْنَسَ إِذْ تَقَاعَسَ عَنْهُ مُهْرِي ... مُحَاذَرَةً، فَقُلْتُ: عُقِرْتَ مُهْرَا[1]

المهر صغير الحصان، ذكره هنا في موضعين، الأول: تسبب في تأخره عن معركته، والثاني: عقره، أي قطع قوائمه لتأخره عن ملاقاة الأسد.

. قَالَ: دَعَاني بَعْضُ التُّجَّارِ إِلَى مَضِيرَةٍ وَأَنَا بِبَغْدَادَ، وَلَزِمَنِي مُلاَزَمَةَ الغَرِيمِ، وَالكَلْبِ لأَصْحَابِ الرَّقِيمِ، إِلَى أَنْ أَجَبْتُهُ إِلَيْهَا.[2]

أصحاب الرقيم هم أصحاب الكهف الذين جرى ذكرهم في القرآن الكريم في قوله تعالي: ﴿أَمْ حَسِبْتَ أَنَّ أَصْحَابَ الْكَهْفِ وَالرَّقِيمِ كَانُوا مِنْ آيَاتِنَا عَجَبًا﴾[3] وكان لهم كلب لا يفارقهم. فهو هنا يضرب به المثل في الملازمة والتبع.

. فَمَا مَلَكَنَا النَّوْمُ حَتَّى سَمِعْنَا صَوْتاً أَنْكَرَمِنْ صَوْتِ حِمَارٍ، وَرَجْعاً أَضْعَفَ مِنْ رَجْعِ الحُوَارِ.[4] ذكر الله تعالى في كتابه الكريم الحمار في قوله تعالى: ﴿وَاقْصِدْ فِي مَشْيِكَ وَاغْضُضْ مِنْ صَوْتِكَ إِنَّ أَنْكَرَ الْأَصْوَاتِ لَصَوْتُ الْحَمِيرِ﴾[5] اقتبسها الهمذاني من هذه الآية، وذلك لقبح الصوت الذي سمعوه.

نجد أن الهمذاني ذكر أصناف حيوانات أخرى ولكنه لم يكرر ذكرها، وهي: الضبع، السخل، السنور، الجرذان، الفارة، السباع، كما ذكر الذئب وأتى له باسمٍ ثانٍ وهو العملس.

أيضاً ذكر ألفاظًا تدل على أنواع الطيور وهي: الصقر، النسر، العصفور، النعامة، الوطواط، البوم، البط. نذكر منها:

---

[1] . المقامة البشرية، ص٣١٤.

[2] . المقامة المضيرية، ص٨٥.

[3] . سورة الكهف، الآية٩.

[4] . المقامة القزوينية، ص٦٩.

[5] . سورة لقمان، الآية١٩.

. لَمَّا قَفَلْنَا مِنْ تِجَارَةٍ إِرْمِينِّيَة أَهْدَتْنَا الفَلاَةُ إِلَى أَطْفَالِهَا، وَعَثَرْنَا بِهِمْ فِي أَذْيَالِهَا، وَأَنَاخُونَا بِأَرْضِ نَعَامَةٍ.[1]

تُعد النعامة من أكبر الطيور إلا أنها تتصف بالجبن وعدم الشجاعة، فيُقال: "أسد عليَّ وفي الحرب نعامة" ولعله أضاف كلمة الأرض إلى النعامة سببًا لجبنهم الشديد وضعفهم في قتالهم.

. وَحِيداً فَرِيداً كَالْبُومِ، المَوسُومِ بَالشُّومِ.[2]

البوم والبومة: طائر يقال للذكر والأنثى بوم وبومة، والموسوم: المعروف؛ وأصل الوسم والسمة، والبوم مما يتشاءم به ويتطير من صوته.

وذكر ألفاظًا تدل على مجموعة من الحشرات وهي: الجنادب، الديدان، الذباب، الزنبور، الجراد. نذكر منها بعض النماذج:

. أَمَا واللهِ لَتُحْمَلُنَّ عَلَى هذِهِ العِيدَانِ، إِلَى تِلْكُمُ الدِّيدَانِ[3]

استخدم الهمذاني أداة القسم "الواو" مع لفظ الجلالة وذلك للوعيد، غلى أنهم سيُحملون على النعوش إلى القبور حيث تأكلهم ديدان الأرض.

. وَبَلَغْنَاهُ وَقَدْ صَهَرَتِ الهَاجِرَةُ الأَبْدَانَ، وَرَكِبَ الجَنَادِبُ الْعِيدَانَ.[4]

الهاجرة: حر الظهيرة، والجنادب الجراد. وركوبه العيدان: من شدة الحر في ذلك الوقت.

رابعًا: الحقل الدلالي لألفاظ الإنسان:

يشتمل المجال الدلالي الثاني على الوحدات الدلالية الدالة على الحاجات الإنسانية التي تتمثل في جسمه وجوارحه ومراحل عمره، نذكر في الأمثلة التالية بعضها:

---

[1] . المقامة الأرمنية، ص١٨٩.

[2] . المقامة الصيمرية، ص٢٣٧.

[3] . المقامة الأهوازية، ص٤٨.

[4] . المقامة الأسدية، ص٣١.

. أَخَذَتْ عَيْنَايَ رَجُلاً قَدْ لَفَّ رَأْسَهُ بِبُرْقُعٍ حَيَاءً، وَنَصَبَ جَسَدَهُ، وبَسَطَ يَدَهُ وَاحْتَضَنَ عِيَالَهُ، وَتَأَبَّطَ أَطْفَالَهُ، وَهُوَ يَقُولُ بِصَوْتٍ يَدْفَعُ الضَّعَفَ فِي صَدْرِهِ، وَالْحَرضَ فِي ظَهْرِهِ:

وَيْلِي عَلَى كَفَّينِ مِنْ سَوِيقِ ... أَوْ شَحْمَةٍ تُضْرَبُ بالدَّقِيقِ[1]

. ثُمَّ دَلَّتْنِي عَلَيهِ ثَنَاياهُ، فَقُلْتُ: الإِسْكَنْدَرِيُّ وَاللَّهِ، فَقَدْ كَانَ فَارَقَنَا خِشْفاً، وَوَافانا جِلْفاً، وَنَهَضْتُ عَلى إِثْرِهِ، ثَمَّ قَبَضْتُ عَلَى خَصْرِهِ.[2]

. وَاجْتَنَيْتُ وَرْدَ الْخُدُودِ الْمُوَرَّداتِ.[3]

. كَثُّ العُثْنُونِ.[4]

. ثُمَّ ضَرَبَ بِيَمِينِهِ، وَأَكَبَّ لِجَبِينِهِ، ثُمَّ انْكَبَّ لِوَجْهِهِ، وَرَفَعْتُ رَأَسِي أَنْتَهِزُ فُرْصةً،...وَأَقْبَلَ عَلى التَّشَهُّدِ بِلَحْيَيْهِ.[5]

. اسْتَقْبَلَنَا رَجُلٌ فِي طِمْرَيْنِ فِي يُمْنَاهُ عُكَّازَةٌ، وَعَلى كَتِفَيْهِ جِنَازَةٌ.[6]

. فَرَقَّ لَهُ واللهِ قَلْبِي، وَاغْرَوْرَقَتْ لَهُ عَيْنِي.[7]

. فَمَا آنَسَنِي فِي وَحْدَتِي إِلاَّ خَاتَمُ خَتَّمْتُ بِهِ خِنْصَرَهُ، فَلَمَّا تَنَاوَلَهُ أَنْشَأَ يصِفُ الخَاتَمَ عَلى الإِصْبَعِ.[8]

قَدِ اشْتَهى اللَّحْم ضِرْسِي ... فَاجْلِدْهُ بِالخُبْزِ جَلْداً

وامنُنْ علَّي بِشَيءٍ ... واجْعَلْهُ لِلْوَقْتِ نَقْداً

أَطْلِقْ مِنَ اليدِ خَصْراً ... واحْلُلْ مِنَ الكِيسِ عَقْدا

---

[1] . المقامة الأزاذية، ص١٦.

[2] . المقامة القريضية، ص١٥.

[3] . المقامة السجستانية، ص٢٢.

[4] . المقامة الجرجانية، ص٤٠.

[5] . المقامة الأصفهانية، ص٤٤.

[6] . المقامة الأهوازية، ص٤٧.

[7] . المقامة المكفوفية، ص٦٤.

[8] . المقامة البخارية، ص٦٧.

واضْمُمْ يَدَيْكَ لأَجْلي ... إِلَى جَنَاحِكَ عَمْداً[1]

. ونِسَاءٍ قد نَشَرْنَ شعُورَهُنَّ، يَضْرِبْنَ صُدُورَهُنَّ، وَشَدَدْنَ عقُوُدَهُنَّ، يَلْطِمْنَ خدُودَهُنَّ.[2]

. فِيهِمْ فَتىً ذُو لَثْغَةٍ بِلِسَانِهِ، وَفَلَجٍ بِأَسْنَانِهِ.[3]

. بِيضُ الوُجُوهِ كَرِيمَةٌ أَحْسَابُهُمْ ... شُمُّ الأُنُوفِ مِنَ الطِّرَازِ الأَوَّلِ[4]

. صَحِبَنِي فِي المَرْكَبِ شَابٌ كَأَنَّهُ العَافِيَةُ فَي البَدَنِ.[5]

الوحدات الدلالية المذكورة في الأمثلة السابقة كلها من وحدة جسم الإنسان الذي ينتمي إلى الحقل الدلالي ألفاظ الإنسان، نوجزها في الآتي:

عَيْنَايَ . رَأْسهُ . جَسَدهُ . يَدهُ . صَدْرِهِ . ظَهْرِهِ . كَفَّينِ . ثَنَاياهُ . خَصْرِهِ . الْخُدُودِ . العُثْنُونِ . بِيَمِينِهِ . لِجَبِينِهِ . وَجْهِهِ . رَأَسِي . بِلَحْيَيْهِ . يُمْنَاهُ . كَتِفَيْهِ . قَلْبِي . عَيْنِي . خِنْصَرَهُ . الإِصْبَعِ . ضِرْسِي . اليدِ . خَصْراً . يَدَيْكَ . جَنَاحِكَ . شعُورَهُنَّ . صُدُورَهُنَّ . وَشَدَدْنَ . خدُودَهُنَّ . بِلِسَانِهِ . بِأَسْنَانِهِ . الوُجُوهِ . البَدَنِ . الأُنُوفِ.

أما مراحل عمر الإنسان نذكر منها قول الهمذاني:

. لاَ يَنْظُرُ لِهَذا الطِّفْلِ إِلاَّ مَنِ اللهُ طَفَّلَهُ،[6]

. فَدَخَلَ عَلَيَّ فَتيَانِ، فَقَالَ أَحَدُهُمَا: أَيَّدَ اللهُ الشَّيْخَ، دَخَلَ هَذَا الفَتَى دَارَنَا.[7]

. فَكَيْفَ حَالُ أَبِيكَ؟ أَشَابٌ كَعَهْدِي، أَمْ شَابَ بَعْدِي؟ فَقَالَ: قَدْ نَبَتَ الرَّبِيعُ عَلَى دِمْنَتِهِ، [8]

المراد بالدمنة القبر، وكنى بذلك عن موته.

---

[1] . المقامة الساسانية، ص٧٥.

[2] . المقامة الموصلية، ص٧٨.

[3] . المقامة المجاعية، ص١١٢.

[4] . المقامة العراقية، ص١٣٩.

[5] . المقامة الخلفية، ص٢٠٣.

[6] . المقامة البخارية، ص٦٦.

[7] مقامة المغزلية، ص١٥٥.

[8] . المقامة البغدادية، ص٥٠.

. **لَوْلا عَجُوزٌ لِي بِسُرَّ مَنْ رَا ... وَأَفْزُخٌ دونَ جِبَالِ بُصْرَى**[1]

ذكر الهمذاني في الأمثلة السابقة مراحل العمر: **الطِّفْلِ . الفَتَى وفَتَيَانِ . شَابَ . عَجُوزٌ**.

[1]. المقامة القريضية، ص١٥.

المبحث الرابع: المستوى البلاغي:

١. الحقيقة:

الحقيقة في اللغة:

ما أقر في الاستعمال على أصل وضعه، والمجاز ما كان بضد ذلك، وإنما يقع المجاز ويُعدل إليه عن الحقيقة لمعانٍ ثلاثة: الاتساع، والتوكيد، والتشبيه، فإن عُدم هذه الأوصاف؛ كانت الحقيقة البتة هذا كلام ابن منظور في كتابه (لسان العرب) في معنى كلمة حقيقة، والحقيقة والمجاز إذا أُطلقا انصرفا إلى الحقيقة اللغوية والمجاز اللغوي، ولا يحتاجان إلى تقيدهما باللغويين، إلا في مقام المقارنة بينهما وبين الحقيقة العقلية، والمجاز العقلي، للتفرقة بينهم.

أما في اصطلاح البلاغيين فالحقيقة: هي الكلمة المستعملة فيما وُضعت له في الاصطلاح الذي جرى به التخاطب، فلفظ الأسد مثلًا إذا استعمل في الحيوان المفترس كان حقيقة لاستعماله فيما وضع له، ونلاحظ في التعريف أن الكلمة قد قيدت بثلاثة قيود:

أولها: كونها مستعملة؛ لأن الكلمة المهملة التي وضعها الواضع ولم تستعمل لا تدخل معنا في اللغة، فلا تسمى حقيقة، كما لا تسمى مجازًا. ثانيها: هو قولهم "فيما وضعت له"، فقد خرج بهذا القيد الكلمة المستعملة في غير ما وضعت له في جميع الاصطلاحات اللغوية والشرعية والعرفية، فإنها تكون مجازًا، وخرج بهذه الكلمة أيضًا الخطأ اللساني، وهو ما استعمل في غير ما وضع له خطأ، كقولك مثلًا لصاحبك: خذ هذا الفرس مشيرًا إلى كتاب، فمثل هذا لا يسمى حقيقة؛ لاستعماله في غير ما وضع له، ولا يسمى مجازًا؛ لعدم وجود علاقة بين الفرس والكتاب، والمراد بالوضع هنا دلالة اللفظ على معناه بنفسه من غير قرينة؛ فدلالة اللفظ على معناه المجازي ليست وضعية؛ لاحتياجه إلى القرينة المانعة من إرادة المعنى الوضعي، ودلالة المشترك اللفظي على أحد معنييه الموضوعين له وضعية؛ لأن القرينة التي احتاج إليها المشترك اللفظي قرينة معينة لأحد المعنيين الموضوع لهما اللفظ لغة، وليست كقرينة المجاز المانعة من إرادة المعنى الأصلي.

ثالث هذه القيود التي ذكرت في تعريف الحقيقة اللغوية قولهم "في اصطلاح التخاطب": فقد خرج بذلك الكلمة التي يستعملها اللغوي في غير ما وضعت له في اصطلاحه، كالصلاة مثلًا يستعملها الشرعي في الدعاء، فهي مجاز بحسب اصطلاحه، وإن كانت حقيقة في الاصطلاح اللغوي.

حوت مقامات البديع على الكثير من الحقائق ولكن نقتصر على ذكر بعض منها، وذلك مثل سرده لقصة نزال بشر للأسد في مقامته البشرية، فقد كان أسدًا حقيقيًا حيث قال:

. ثُمَّ إِنَّ بِشْراً سَلَكَ ذَلِكَ الطَّرِيقَ، فَمَا نَصَفَهُ حَتَّى لَقِيَ الأَسَدَ، وَقَمَصَ مُهْرُهُ، فَنَزَلَ وَعَقَرَهُ، ثُمَّ اخْتَرَطَ سَيْفَهُ إِلَى الأَسَدِ.[1]

صوّر في هذه المقامة الأسد ومعركته معه في أرض الواقع، كما ذكر في ذات المقامة الحية التي لدغته وهي أيضًا حقيقة.

كما نجده وصف حصان الخليفة سيف الدولة بن حمدان وصفًا دقيقًا في المقامة الحمدانية . بعد ركوبه له . وهو حقيقي حيث قال:

حَضَرْنَا مَجْلِسَ سَيْفِ الدَّوْلَةِ بْنِ حَمْدَانَ يَوْماً، وَقَدْ عُرِضَ عَلَيْهِ فَرَسٌ مَتَى مَا تَرَقَّ العَيْنُ فِيهِ تَسَهَّلِ، فَلَحَظَتْهُ الجَمَاعَةُ، وَقَالَ سَيْفُ الدَّوْلَةِ: أَيُّكُمْ أَحْسَنَ صِفَتَهُ، جَعَلْتُهُ صِلتَهُ، فَكُلٌّ جَهْدَ جَهْدَهُ، وَبَذَلَ مَا عِنْدَهُ،[2]

هنا ذكر أوصافًا عدة لفرس حقيقي.

---

[1] . المقامة البشرية، ص٣٠٤.

[2] ـ المقامة الحمدانية، ص١٤٢.

٢. **المجاز:**

أما المجاز: فهو إن كان بمعنى الجواز والتعدية من: جاز المكان يجوزه إذا تعدَّاه وقطعه؛ فالكلمة تكون مصدرًا ميميًّا على وزن مَفْعَل، وقد سميت به الكلمة التي جازت مكانها الأصلي، وتعدته لغيره، أو التي جاز بها المتكلم معناها الأصلي إلى غيره.

أما إن كان بمعنى مكان الجواز والتعدية من قولهم: "جعلت هذا مجازًا إلى حاجتي" أي: طريقًا إليها، فهو من جاز المكان أي: سار فيه وسلكه إلى كذا، لا من جازه إذا تعداه، فيكون لفظ المجاز اسم مكان، وقد أطلق على الكلمة المستعملة في غير ما وضعت له باعتبار أنها طريق إلى تصور المعنى المراد منها.

والمجاز اللغوي في اصطلاح البلاغيين: هو الكلمة المستعملة في غير ما وضعت له في اصطلاح التخاطب على وجه يصح مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي، فخرج بالكلمة المستعملة الكلمة قبل الاستعمال، فإنها لا تسمى حقيقة ولا تسمى مجازًا على نحو ما مر بنا في تعريف الحقيقة، وخرج بغير ما وضعت له الحقيقة؛ فإنها مستعملة فيما وضعت له.

والقول "في اصطلاح التخاطب": إشارة إلى أن المعتبر في تحديد المجاز أو الحقيقة هو الاصطلاح الذي يقع به التخاطب؛ فالشرعي مثلًا إذا استعمل لفظ الصلاة في الدعاء كانت مجازًا، وإذا استعملها في الأركان الخاصة كانت حقيقة في عرفه، والبلاغي إذا استعمل الكناية في الستر والخفاء؛ كانت مجازًا، ولفظ الدابة إذا استعمل عند أرباب العرف العام في الدلالة على الإنسان كان مجازًا، وإن كانت مستعملة فيما وضعت له في اصطلاح أهل اللغة. وقولنا "على وجه يصح": إشارة إلى وجوب العلاقة الرابطة بين المعنى المجازي والمعنى الذي وضع له اللفظ، وخرج بذلك الغلط اللساني، كأن تشير إلى حجر، وتقول لشخص مثلًا: خُذ هذا الفرس، فاستعمال لفظ الفرس لا يُسمى مجازًا؛ لأنه لا علاقة بين الحجر والفرس، والقرينة في التعريف هي الأمر الذي يجعله المتكلم دليلًا على أنه المراد باللفظ غير المعنى الموضوع له، وتقييدها بالمانعة احترازًا عن الكناية؛ لأن قرينتها لا تمنع إرادة المعنى الأصلي مع المعنى الكنائي.

. أَمَّا أَنْتَ فَحَقَّقَ اللهُ آمَالَكَ، وَجَعَلَ اليَدَ العُلْيا لَكَ.

اطلاق كلمة اليد العليا مجازًا وفيها دلالة واضحة على معنى مجازي قُصد به الكرم والسخاء والإنفاق.

. حَتَّى وَطِئْتُ بِلادَ الحَجَرِ وَأَحَلَّتنِي بَلَدَ هَمَذَانَ، فَقَبِلَنِي أَحْيَاؤُهَا، وَأَشْرَأَبَّ إِلَيَّ أَحِبَّاؤُهَا،

توطأ لا توطأ بل توطأ أرضها، ويتضح في الجملة أن الوطء خاص بتراب الأرض وأطلقت البلاد مجازًا.

. قَالَ: أَجُوبُ جُيُوبَ البِلاَدِ، حَتَّى أَقَعَ عَلى جَفْنَةِ جَوادٍ، وَلِي فُؤَادٌ يَخْدِمُهُ لِسَانٌ،

ليست للبلاد جيوب بل المقصود أرجائها وأركانها، وجاء الاستخدام المجازي للكلمة "جيوب" معبرًا عن الأركان والأجزاء.

. يَا فَتَى العَرَبِ أَتَرْوِي هَذا الشِّعْرَ أَمْ تَعْزِمُهُ؟

الشعر لا يُعزم ورواية الشعر المقصود بها إيراده عن أصحابه، فجاء المجاز في الجملة معبرًا عن معانٍ أرادها المتكلم.

٣. التشبيه:

التشبيه هو التمثيل أو المماثلة ويقال: شبهت هذا بهذا تشبيهًا أي مثلت به والشبه المثل"[١] والتشبيه في الاستخدام الأدبي صورة بيانية يحاول الشاعر فيها توضيح قصد ما بوساطة استحضار طرف آخر يعينه على نقل تجربته الشعرية هو المشبه به الذي يكون موازياً لطرف قبله هو المشبه وتبدو شعرية التشبيه في أنه ينقل المتلقي من شيء إلى شيء طريف يشبهه، وكلما كان هذا الانتقال بعيد المنال، قليل الحضور بالخيال كان التشبيه أروع للنفس، وأدعى إلى

إعجابها واهتزازها[٢]

[١]. ابن منظور، لسان العرب ج ١٣ ،ص ٥٠٥ ، ، "ش/ب/ه".

[٢]. رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص ١٥٣.

يقوم التشبيه على أربعة عناصر: المشبه والمشبه به وأداة التشبيه ووجه الشبه. وإذا كان العنصران الأولان من الأربعة أساسيين، فإن الثالث والرابع ثانويان؛ فأداة التشبيه تقوم بدور الرابط اللفظي ووجه الشبه يقوم بدور الرابط المعنوي، وعلى هذا يمكن الاستغناء عنهما دون أن يختل التشبيه لا بل يقوى ويزداد عمقًا وبلاغة[١]

أحصى البلاغيون أنواعًا كثيرةً للتشبيه وقد وصلت في إحصاء إحدى معاجم المصطلحات البلاغية إلى ما يقارب السبعين نوعًا من أنواع التشبيه[٢] أهمها الأنواع التالية[٣]

-التشبيه المفصل: ما ذكرت فيه جميع الأطراف.

-التشبيه المجمل: ما حذف منه وجه الشبه.

-التشبيه المؤكد: ما حذفت منه الأداة.

-التشبيه البليغ: ما حذفت منه الأداة ووجه الشبه.

-التشبيه التمثيلي: وهو تشبيه مركب يبرز أكثر من وجه شبه واحد بين المشبه والمشبه به[٤].

بالنسبة لأنواع التشبيهات المتوفرة في المقامات فانقسمت ما بين التشبيه المجمل والتشبيه البليغ، ويكفينا أن نمثل لكل نوع بمثالين لأن القليل قد يدل على الكثير وسنحيل على بعض الأمثلة تأكيدًا وتعميمًا للفائدة لأنه لو تتبعنا كل الأمثلة شرحًا وتحيلًا لما كفانا الوقت والورق.

من أمثلة التشبيه المجمل قول الهمذاني في هذا التمثيل الرائع:

. وَإِذَا رَجُلٌ قَائِمٌ يَكْلأُهَا كأَنَّهُ عَسِيفٌ أَوْ أَسِيفٌ.[٥]

المشبه: الرجل، المشبه به: العسيف أو الأسيف، الأداة: الكاف، وجه الشبه: الحفظ والرعاية، نوع التشبيه / مرسل مفصل

---

[١]. محمد الهادي الطرابلسي ،خصائص الأسلوب في الشوقيات: ص ١٤٣.

[٢]. جاسم محمد عبد العبود، مصطلحات الدلالة العربية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط ٢٠٠٧م، ص٢١٠.

[٣]. محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات: ص١٤٧.

[٤]. عبد القاهر الجرجاني، دلائل

[٥] ـ المقامة الغيلانية، ص٣٦.

التشبيه قائم على رعاية الناقة الأمر الذي يستدعي أهميتها لدى الرجل أو القوم، عقد المشابهة بين الرجل والعبد لا يزيد من جمال التعبير، لأن بالإمكان أن يكون الرجل عبداً أو العبد رجلاً، ولكن الملمح المقتبس هو الرعاية والخدمة التي يقوم به العبد للقيام بالرعاية والخدمة والحفاظ والعمل المتقن في هذا المجال، فالمشابهة عقدت بين صفتين لرجلين مختلفين، فعل الرجل غير عمل العبد، ومن هنا يرتفع نسق التشبيه والغرض الذي يرمي إليه الهمذاني، مستفيداً من الخلفية المعرفية عند السامعين للتفريق بين المعنيين.

. **فَإِنْ وَنَى لِيَ وَنْيةً هَبَّ لِيَ ابْنٌ كأَنَّهُ سَيْفٌ يَمَانٍ،**[1]

المشبه : الضمير الهاء في كأنه ، المشبه : السيف اليماني ، الأداة : كأن ، وجه الشبه القوة والاندفاع، نوعه / مرسل مفصل.

عقد التشبيه بين المعنوي والمحسوس، فعندما يشبه الرجل بالسيف تبرز المفارقة لعقد المشابهة بين ركني التشبيه، وكون السيف موصوف باليماني لها دلالة معنوية ونفسية لدى المتلقي، خاصة في منطقة الجزيرة العربية، لما عرف من شهرة السيوف اليمانية، فوصف هبة الرجل واندفاعه باندفاع السيف اليماني وقوته بها من المفارقة ما يجعل المتلقي يفكر بعيداً ليصل في نهاية الأمر أن السيف لا يكتسب صفة القوة لكونه يماني، لكن يكتسب القوة كونه بيد فارس قوي لتتكامل قوته مع صلابة السيف، مما يخلق مساحة للمقارنة والمقاربة التي تبتعد وتقترب حسب الزاوية التي تشاهده منها.

. **وَسِرتُ سَيْرَ الأَعْرَجِ،**[2]

المشبه: تاء المتكلم، المشبه به: سير الأعرج، الأداة غير موجودة، وجه الشبه: غير موجود، نوعه: بليغ، ومن نوع المفعول المطلق.

التشبيه البليغ يقتبس جماله من الزعم بأن المشبه هو عين المشبه به، ويعد التشبيه البليغ هو أبلغ التشبيهات مع قدرته على الإيجاز والتأثير ورما يحقق قدراً من جلاء الفكرة ووضوحها، ولابد من استحضار صورة معينة لهذه الحالة في الذهن، مما يعني اعتماد الصورة على الخلفية الثقافية والاجتماعية في نظرتها للأعرج ، فوجه الشبه يعتمد على مفهوم العرج عند المتلقي.

[1] ـ المقامة الجرجانية، ٤٢.
[2] ـ المقامة القردية، ص٧٧.

- معظم التشبيهات جاءت على الصورة العادية وقلت الصور الأخرى من التشبيهات كالتمثيلي والضمني .

. **اجْتَمَعْتُ يَوْماً بِجَماعَةٍ كَأَنَّهُمْ زَهْرُ الرَّبِيعِ، أَوْ نُجُومُ اللَّيْلِ بَعْدَ هَزِيعٍ.**[1]

المشبه: الجماعة، المشبه به: زهر الربيع، أيضاً، المشبه: الجماعة، المشبه به: نجوم الليل بعد هزيع، نوعه مرسل مجمل حيث ذكر الأداة وحذف وجه الشبه.

نستطيع أن نكوِّن صورتين: الصورة الأولى الجماعة بشكلها المألوف سوى أن كانت متجمعة حوله يستعمون إليه أو يسألونه وتبدو وجوههم وأشكالهم جميلة تبعث الراحة والطمأنينة في نفسه، وصورة المشبه به وهي الزهور، وخاصة في فصل الربيع حيث تكون في أجمل صورة وأبهى حلة، وكذلك نجوم الليل المتوهجة البراقة، وخاصة في الليل المظلم. من تلك الصور يمكن عقد مقارنة يكون فيها وجه الشبه صورة منتزعة من متعدد، لتكون صورة تشبيه تمثيل.

٤. الاستعارة:

الاستعارة عند العرب أسلوب من الكلام يكون في اللفظ المستعمل في غير ما وضع له في الأصل لعلاقة المشابهة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي وهي لا تزيد على التشبيه إلا بحذف المستعار له، فهي ضرب من التشبيه حذف أحد طرفيه الرئيسيين. والعلاقة فيها بين الموصوف وصورته هي التشابه دائمًا غير أنه تشابه كالتحام وتقارب كانسجام ؛لأنه مفض إلى فناء أحد الطرفين في الآخر.

فلسنا أمام صور الاستعارة تجاه لوحتين في ظاهر الكلام إنما أمام لوحة واحدة إلا أنها مزروعة في سياق ينبهنا إلى ضرورة استحضار لوحتين موجودتين في باطن الكلام. وهذا يميز الاستعارة عن التشبيه بالعمق البالغ.[2]

ويرى علماء اللغة والأسلوب أن الاستعارة – وهي أبرز أنوع المجاز– تظل مبدأ جوهريًا، وبرهانًا جليًا على نبوغ الشاعر، فهي تعتمد على ما في الكلمة من حمل أو خصب كامن، فيخرج

[1] ـ المقامة المطلبية، ص٢٧٩.
[2]. المرجع السابق، ص ١٦٢.

التركيب بعدها أكثر تأثرًا وقوة [1]، يقول ريتشاردز: "هي الوسيلة العظمى التي يجمع الشعر بواسطتها أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل من أجل التأثير في المواقع والدوافع، وينجم هذا التأثير عن جمع هذه الأشياء وعن العلاقات التي ينشئها الذهن بينها، وإذا فحصنا أثر الاستعارة جيِّدا وجدنا أن هذا الأثر لا ينشأ عن العلاقة المنطقية إلا في حالات قليلة جدًا.[2] إذن فالتأثير الناتج عن الاستعارة هو رد فعل لاإرادي للمفاجأة والمفارقة في المعنى نتيجة إسناد كلمات لكلمات أخرى من عوالم دلالية مختلفة لا يتوقع المتلقي أن يجدها ماثلة أمامه في صورة بديعة ومتماسكة ومنسجمة وعميقة فتحصل له الدهشة والإعجاب في آن واحد.

إن العامل في تأثير الاستعارة هو المسافة بين المشبه والمشبه به أو كما يقول "سايس" زاوية الخيال؛ فدرجة الشعرية تزداد كلما زادت المسافة بين المستعير والمستعار منه بعدًا.[3]

لقد أغرم الشعراء المحدثون بإنتاج تأثيرات مدهشة بوضعهم موازيات غير متوقعة بين أشياء منفصلة يقول الشاعر الفرنسي السريالي "أندريه بريتون": "عندما تقارن بين شيئين بعيدين عن بعضهما في الصفات... ثم مع بعضهما بطريقة مفاجئة ومدهشة فإنها هذه هي المهمة المنشودة التي يحاول الشاعر أن يثيرها"[4]؛ فعندما يوضع شيئان مع بعضهما بعيدين أصلًا فإن الانفعال الزائد المتولد يكون أكبر.

للاستعارة عدة أنواع أهمها المكنية والتصريحية والتمثيلية، وهذا التقسيم خاضع لتوفر أحد ركني الاستعارة المشبه والمشبه به" فالتصريحية ما صرح فيها بلفظ المشبه به وتغييب المشبه، والمكنية ما حذف فيه. المشبه به ورمز له بشي من لوازمه أو كني عنه بشي يدل عليه أي جزء منه.[5]

أما التمثيلية فهي عبارة عن تشبيه تمثيلي حذِف منه المشبه أو هي بمعنى آخر هي تشبيه حالة مركبة بحالة مركبة أخرى وحذف الحالة المشبهة والإبقاء على الحالة.

---

[1]. محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، ص ١٠.

[2]. المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[3]. يوسف أبو العدوس الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ط ١٩٩٧، ص ١١.

[4]. المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[5]. رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص١٧٠

– حظيت الاستعارة باهتمام كبير وقد وجدتُ العلماء عند تناولهم لأنواع الاستعارة قد قسموها منها: "التجسيمية، التجسيدية، الاستحيائية"، "المرشحة، المطلقة، المجردة"، "الأصلية، التبعية"، "العنادية، الوفاقية"،"التحقيقية، التخييلية" ونحيل على المراجع التالية: الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة. عبد العاطي غريب علام، دراسات في البلاغة العربية. محمد بركات حمدي أبو علي، البلاغة العربية في ضوء منهج متكامل، سعد مصلوح، النص الأدبي – دراسة أسلوبية إحصائية. وغيرها من كتب البلاغة والأسلوبية الكثيرة. وسنعتد في البحث بالتصنيف الاستعاري المأثور والمشهور الذي يقسم الاستعارة إلى تصريحية ومكنية وتمثيلية؛ وذلك لأسباب كان أولها: اختلاف العلماء في التقسيمات السابقة واتفاق أغلبهم على التقسيم المأثور، ثانيًا: عدم وضوح بعض التصنيفات وتداخل بعضها في بعض؛ من ذلك غموض معنى الاستعارة التحقيقية والاستعارة التخييلية؛ فما فهمناه من شروحات الاستعارة التحقيقية أنها عندما يحصل أن نستعير معنى لمشبه ما وكان ذلك المعنى يناسبه أو هو من صفاته ولكننا نريد تضخيم تلك الصفة والمبالغة فيها سميت الاستعارة تحقيقية بمعنى تحقيق وتأكيد صفة في المشبه جاءت الاستعارة لقصد المبالغة فيها وفي المبالغة تأكيد وتحقيق للوصف. هذا عن الاستعارة التحقيقية أما فيما يخص التخيلية فما فهمناه من الشروحات المتوفرة في كتب البلاغة أنه يقصد بها أنه إذا تم الجمع بين معنى مادي ومعنى محسوس أو العكس بطريق الاستعارة فهذا الجمع لا وجود له في الواقع المعرفي أي لا وجود له في الحقيقية وإنما هو من نسج العقل أو الخيال. هذا ما فهمناه من الاستعارة التحقيقية والاستعارة التخييلية وعلى هذا يمكن تسجيل الملاحظات التالية:

– أن الحكم على الاستعارة بأنها تحقيقية أو تخييلية هو حكم عليها بالصدق أو الكذب وهذا الحكم لا يدخل في مجال النقد الجمالي فالحكم بالصدق أو الكذب على العمل الفني ليس مجال النقد الفني إنما هو مجال الأخلاق، فالحكم الذي يمكن أن نطلقه هو الحكم بالجمال أو القبح أو بالتماسك أو التفكك أو التكلف أو الطبع؛ وقديمًا قالوا إن أطرف الشعر أكذبه.

–إن القول بالاستعارة التخييلية قول فيه نظر فالقائل بهذا قد قال قولًا عامًا ولم يضف أي شيء فالاستعارة أصلًا قائمة على التخيل أو الجمع بين عالمين متفارقين قام العقل أو الخيال البشري بتركيبهما وإخراجهما في شكل صورة موحدة، وعليه فكل استعارة مهما كانت هي تخييلية. وأما باقي الأنواع كالأصلية والتبعية فنرى أن هذا التصنيف لا يفيدنا في استخراج الدلالة في شيء،

وأما التقسيم الذي يقول ب"التجسيدية، التجسيمية، الاستحيائية أو الإيحائية "فتقسيمات متداخلة وغير واضحة وقد وجدنا هذا التقسيم عند سعد مصلوح في كتابه النص الأدبي.

وكما نعلم فالتشبيه التمثيلي تشبيه مركب من أكثر من حالة واحدة فهو تشبيه منتزع من عدة أوجه شبه وعادة ما يكون جزؤه الثاني حكمة أو مثلًا سائرًا"[1] المشبهة بها. فإذا كان التشبيه التمثيلي يظهر الحالتين المشبهتين من جهة والحالتين المشبه بهما من جهة أخرى سواء كان بطريق الأداة أو بدونها، فإن الاستعارة التمثيلية تظهر الحالتين المشبه بهما فقط ولهذا فالاستعارة التمثيلية تظهر دائمًا في صورة مثل أو حكمة مختصرة لحذف الحالات المشبهة، وعلى هذا فالاستعارة التمثيلية هي بالضرورة استعارة تصريحية دومًا.

بلغت نسبة التركيب الاستعاري في المقامات ٨٠٪ فكانت الاستعارة المكنية تتصدرها ومهمة الاستعارة المكنية التي تفاجئك –عن طريق مزجها لتلك المعان والدلالات المتباعدة –بمعان جديدة وطريفة تنبيء عن القدرة الخلاقة للهمذاني، كما توضح مبادئه التي كثيرًا ما دعا إليها والتي ترتكز في مجملها على مبدأ الكدية.

. **حَتّى إِذَا مَالَ الكَلاَمُ بِنَا مَيْلَهُ، وَجَرّ الْجِدَالُ فِينَا ذَيْلَهُ،**[2]

كما هو معلوم أن الاستعارة هي تشبيه حذف أحد طرفيه (المشبه أو المشبه به) ومن بلاغة الاستعارة إلباس المادي ثوب المحسوس، ويشبه الكلام بالغصن أو ما يميل وغيره ثم حذف المشبه به ورمز له بشيء من لوازمه وهو الميل على سبيل الاستعارة المكنية، كذلك تشبيه الجدال بحيوان وحذف المشبه به ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو الذيل على سبيل الاستعارة المكنية .

. فَلَمَّا ابْتَسَمَ ثَغْرُ الصُّبْحِ وانْتَشَرَ جَناحُ الضَّوِّ،[3]

شبه الصبح بإنسان ثم حذف المشبه به ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو الثغر والابتسام على سبيل الاستعارة المكنية بجامع الوضوح واللمعان في كلٍ. الأثر النفسي وعنصر التكثيف والباس ثوب المحسوس مما يشكل الأشياء بشكل آخر وتشخيص للمعنوي.

---

[1]. البلاغة العربية في ضوء منهج متكامل، ص ٣٨.

[2] ـ المقامة القريضية، ص١٣.

[3] ـ المقامة الموصلية، ص٨٠.

الاستعارة تكسر حاجز اللغة للتعبير عما يجيش في النفس لك ما هو متاح دون خدش أو حياء

. **وَلَّما اغْتَمَضَ جَفْنُ اللَّيْلْ وَطَرَّ شَارِبُهُ.**[1]

شبه الليل بإنسان له جفن يغتمض، وكذلك: طر شاربه، شبهه بالإنسان الذي كبُر، ثم حذف المشبه به وهو الإنسان وترك قرينه دالة عليه، وهي صفة (إغماض الجفن) وصرح بالمشبه وهو الليل على سبيل الاستعارة المكنية.

وهي استعارة أصلية لأن المشبه به هو الإنسان (اسم جامد) وهي استعارة مرشحة لمناسبة الشارب للإنسان والتقدم في سن الشباب هو ما يصيب الإنسان.

. وِحينَ احْتَفَلَ الجَامِعُ بِأَهْلِهِ طَلَعَ إِلَيْنَا ذُوْ طِمْرِينِ قَدْ أَرْسَلَ صِواناً، وَاسْتَتْلى طِفلاً عُرْيَانَاً، يَضِيقُ بِالضُّرِّ وُسْعُهُ، وَيأْخُذُهُ القُرُّ ويَدَعُهُ، لاَ يَمْلِكُ غَيْرَ القِشْرَةِ بُرْدَةٍ، وَلاَ يَكْتَفِي لِحِمَايَةِ رِعْدَةٍ،[2]

فهو شبه القشرة بالجلد، وشبه البردة بالثياب واللباس والمعنى أن الطفل المسكين لا يجد ما يقيه من الحر والبرد، ولا يكتفي لحماية رعده، فالقشرة تكون لحماية الثمار أو الفاكهة، وقد أتى بهذا المعنى بصورة موحية، وفيها تصوير وتشخيص المعنى بدقة فحذف المشبه به وهو الجلد، والقرينة وهي الأسنان، فحذف المشبه "القشرة" على سبيل الاستعارة المكنية والجامع بينهما هو الوقاية والحماية، وهي استعارة أصلية لأن لفظ المستعار منه اسم جامد وهو الجلد. وهي استعارة مرشحة لأنها جاءت بما يلائم المشبه به وهو الجلد لأنه مصدر وموطن الإحساس والشعور بالبرد والحر.

. يقول:

نَسَبِي فَي يَدِ الزَّمَا ... نَ إِذَا سَامَهُ انْقَلَبْ[3]

بمعنى أن الزمان امتلك زمام النسب يصرفه كيف يشاء، يريد إضافة اليد للزمان تخيلاً، فشبه الزمان بالإنسان المالك لزمام أمره، وحذف المشبه به وهو الإنسان وذكر شيء من لوازمه وهي اليد، وذكر المشبه وهو الزمان. في صورة استعارة مكنية، بجامع القدرة على التصرف والسلطة.

---

[1] ـ المقامة الكوفية، ص٢٥.
[2] ـ المقامة البخارية، ص٦٦.
[3] ـ المقامة القزوينية، ص٧٣.

المشبه به جامد وهو الإنسان، لهذا فالاستعارة أصلية، ومطلقة للتلاؤم بين طرفيها، حيث يتحول الزمان كما يتحول القلب ويتقلب كتحول الزمان.

. يمدح صاحب سجستان:

يَا سَارياً بِنُجُومِ اللَّيْلِ يَمْدَحُهَا وَلَوْ رَأَى الشَّمْسَ لَمْ يَعْرِفْ لَهَا خَطَرَاً

وَوَاصِفاً لِلْسَّوَاقِي هَبْكَ لَمْ تَزُرِ ال بَحْرَ المُحِيطَ أَلَمْ تَعْرِفْ لَهُ خَبَرا

مَنْ أَبْصَرَ الدُّرَّ لَمْ يَعْدِلْ بِهِ حَجَراً وَمَنْ رَأَى خَلَفاً لَم يَذْكُرِ الْبَشَرا

شبه نجوم الليل بسيف الدولة والشمس بخلف صاحب سجستان، وأراد الرفع من قدر خلفًا أمام سيف الدولة، فالأضواء النجوم الخافتة لا تضاهي نور الشمس وإشراقها الذي يخجل كل ضوء، وكرر هذا المعنى في البيت الثاني بتشبيه سيف الدولة بالسواقي وشبه خلفًا بالبحر المحيط لكثرة الجود والبذل والكرم. وكلها على سبيل الاستعارات التصريحية القليلة مقارنة بالمكنية.

وكلها لم تخرج عن أساليب الاستعمال المعروفة عند العرب في تشبيه الملك بالبحر والشمس وهي تعكس مباشرة البيئة العربية.

٤/ الاستعارة التمثيلية :

التي ترد في التراكيب والجمل (الجرجانية) في تصويره لبطله أبو الفتح الاسكندري بائس الحال يشكو فاقته وعوزه وغدر الزمن به(وخلعتني حوادث الزمن قلع القصعة، فأصبح وأمسى أنقى من الراحة وأعرى من صفحة الوليد)

جعل مقدار ما يملك من المال يمثل ما يكون من عدد الشعر في باطن الكف ووجه الوليد، وهو غير موجود، أي أنه شديد الفقر عديم المال، وهذا هو المعنى المجازي الذي أراده هذا التركيب أو العبارة وهي تركيب استعمل في غير معناه الأصلي، فجرى مجرى الاستعارة التمثيلية حيث أنه مثل ما يحوزه أبو فتح الإسكندري من المال بما يوجد من الشعر في باطن الكف ووجه الوليد مع انعدامه وهي دلالة على حالة الفاقة والحرمان التي يعيشها، فاستعار هذا القول ليدل على معناه المجازي، وهي صورة جميلة ومبدعة تولي بجمال الصورة مع مراعاة التوازن بين الشكل والدلالة.

٥. الكناية:

الكناية في عُرف أهل اللغة: اسم لما يتكلم به الإنسان ويريد غيره، وسميت كناية لما في بنيتها من معنى الستر، يقال: كنيت الشيء إذا سترته، ويقال: كنى يكني، إذا ستر مراده ولم يفصح عنه.

أما في عرف أهل البيان: فهي لفظ أطلق وأريد به لازم معناه مع قرينة غير مانعة من إرادة المعنى الحقيقي.

وفي هذا التعريف صبغة التحديد العلمي المعتمد على الفكر البحت، ولكن الإمام عبد القاهر – رحمه الله– يسوق لها تعريفًا عليه طلاوة التعبير الأدبي فيقول: هي أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه ويجعله دليلًا عليه.

أقسام الكناية:

تنقسم الكناية – كما هو متعارف عند علماء البلاغة– إلى كناية عن موصوف، كناية عن صفة، وكناية عن نسبة.

أما الكناية عن موصوف: فهي التي يصرح فيها بالصفة وبالنسبة ولا يصرح بالموصوف، أو هي تلك التي يكون المكني عنه ذاتًا ملازمةً للمعنى الذي تهتف به نفس الأديب، ومن تحديد

مفهوم الكناية عن الموصوف تدرك أن الصفة المكني بها عنه لا بد أن يكون لها ارتباط وثيق حتى كأنه مختص بها، فلا تنصرف عنه إلى غيره حتى يكون إطلاقها إيحاء به وإيماء إليه.

ومما أريد به الكناية من هذا النوع قول الله تعالى: ﴿أَوَمَنْ يُنَشَّأُ فِي الْحِلْيَةِ وَهُوَ فِي الْخِصَامِ غَيْرُ مُبِينٍ﴾[١] ففي سياق الحديث عن السلوك المغلوط لمن لم يدخل الإيمان قلبه، يكشف الحق –عز وجل– عن الخطأ البين في النظرة إلى الأنثى؛ قد أعطى هذا الصنف من الناس نفسه حق تقسيم البشر، فخصوا أنفسهم بالذكور، وجعلوا الإناث للخالق، ولو جاز لهم فرضًا أن يقسموا البشر فهل يجوز إنصافًا وعدلًا أن يكون لهم حق الاختيار؟! وإن سلم بحق الاختيار فلماذا يسود وجه أحدهم

[١] ـ سورة الزخرف، الآية ١٨.

إذا جاءته البشرى بميلاد من هو في زعمه نصيب لله الذي خلقه؟ أفما كان ينبغي أن تفيض نفسه فرحًا ويزداد وجهه ألقًا حين يشرق في بيته وجه من هو منسوب بزعمه إلى الله؟!

في هذا السياق لم يصرح النص القرآني بلفظ الأنثى، وإنما كنى عنه بالموصول وصلته: ﴿بِمَا ضَرَبَ لِلرَّحْمَنِ مَثَلًا﴾،

يقول الإمام عبد القاهر الجرجاني في شأن الكناية:

"هذا فن من القول دقيق المسلك، لطيف المأخذ، وهو أنا نراهم كما يصنعون في نفس الصفة بأن يذهبوا بها مذهب الكناية والتعريض كذلك يذهبون في إثبات الصفة هذا المذهب، وإذا فعلوا ذلك بدت هناك محاسن تملأ الطرف، ودقائق تعجز الوصف، ورأيت هناك شعرًا شاعرا، وسحرًا ساحرا، وبلاغة لا يكمل لها إلا الشاعر المفلق، والخطيب المصقع، وكما أن الصفة إذا لم تأتك مصرحًا بذكرها، مكشوفًا عن وجهها، ولكن مدلولًا عليك بغيرها، كان ذلك أفخم لشأنها، وألطف لمكانها، كذلك إثباتك الصفة للشيء تثبتها له إذا لم تلقه إلى السامع صريحًا وجئت إليه من جانب التعريض والكناية، والرمز والإشارة، كان له من الفضل والمزية، ومن الحسن والرونق، ما لا يقل قليله، ولا يجهل موضع الفضيلة فيه "[1]

إذن فالكناية كوجه من أوجه البيان يراها عبد القاهر الجرجاني واد من أودية المبدعين وغاية لا يصل إليها إلا من كان لطيف الطبع صافي القريحة. والكناية أيضا طريق جميل من طرق التعبير يلجأ إليها الأدباء للإفصاح عما يدور بخلدهم من المعاني، ويجيش في نفوسهم من الخواطر[2]

الكناية لغة من الفعل "كنى"، وتعني أن تتكلم بالشيء وتريد غيره"[3]، وهي "مشتقة من الستر؛ يقال كنيت عن الشيء إذا سترته"[4] وذلك عن طريق ترك التصريح به.

---

[1]. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: السيد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، ١٩٨١م، ص٢٣٦.

[2]. رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص ١٨٤.

[3]. ابن منظور، لسان العرب، مادة (ك/ن/ي) ،ج ١٣ ،ص ٣٦٠.

[4]. ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، م١٩٦١م، ج٢، ص٥٣.

أما اصطلاحًا فهي لفظ أطلق وأريد به لازم معناه مع جواز إرادة المعنى الحقيقي أو الأصلي"[1]. وعليه فالمعنى الكنائي يتضمن معنيين: الأول مجازي، والثاني حقيقي[2] والشيء الذي يرجح كفة أحد المعنيين هو السياق العام للخطاب الكلامي مسموعًا كان أم مكتوب.

تنقسم الكناية بحسب المعنى الذي تشير إليه إلى ثلاثة أقسام؛ فإذا أشارت إلى صفة فهي كناية عن صفة، وإذا أشارت إلى موصوف فهي كناية عن موصوف حيث يكون الموصوف دائمًا اسم علم؛ إنسانًا كان أم مدينةً أم حيوانًا أم جمادًا أم أي شيء معروف. وإذا أشارت إلى تخصيص نسبة لموصوف فهي كناية عن نسبة.

ويبدو من خلال استعراض البحث للكنايات المتوفرة في المقامات بروز الكناية عن الموصوف كنسبة ظاهرة في المقامات.

. وَقَوَامٌ مَتَى مَا تَرَقَّ العَيْنُ فِيهِ تَسَهَّل، وَعَارِضٌ قَدِ اخْضَرَّ،[3]

ما ترق العين تسهل : كناية عن الحسن والجمال (صفة) الكناية ساعدت في تصوير المعنى أحسن تصوير وعملت على رسم الصورة الموحية بأسلوب بليغ موجز تتآلف ألفاظه مع معانيه، ويكون المعنى الأول دليلاً على المعنى الثاني. وهي ملمح من ملامح الإشارة يلجأ إليه للتعبير بعن معنى لا يمكن التعبير عنه إلا بهذه الطريقة.

. بَيْنَا أَنا بِمَدِينَةِ السَّلامِ، قَافِلاً مِنَ البَلَدِ الحرَامِ،[4]

مدينة السلام : كناية عن موصوف وهي بغداد والبلد الحرام : مكة المكرمة وأيضا كناية عن موصوف. وارتباط المعاني البعيدة في الذهن مع جواز إرادة ذلك المعنى، فنقل المعاني من المحسوس للمادي نوع من الصور البلاغية التي برع فيها الهمذاني، وللمخاطب الدور الكبير في اقتناص المعنى المطلوب .

---

[1]. أحمد الخليل ، مدخل إلى دراسة البلاغة، ص ٢١٣.

[2]. جاسم محمد عبود، مصطلحات الدلالة العربية، ص ٢٠٨.

[3] ـ المقامة الأسدية، ص٣٠.

[4] . المقامة القردية، ص٧٦.

. **دَخَلَ عَلَيَّ شَابٌّ في زَيٍّ مِلءِ العَيْنِ، وَلْحَيةٍ تَشُوكُ الأَخْدَعَيْنِ، وَطَرَفٍ قْد شَرِبَ مَاءَ الرَّافِدَيْنِ،**[1] كناية تألق العينين بالصفاء كأنما سقيا ماء ذينك النهرين وكل من المفسرين أريد آية ريعان الشباب.

. **وَمَعَنا عَلى الطَّعَامِ رَجُلٌ تُسَافِرُ يَدُهُ عَلَى الخِوَانِ، وَتَسْفِرُ بَيْنَ الأَلْوَانِ، وَتَأْخُذُ وُجُوهَ الرُّغفَانِ، وَتَفْقَأُ عُيُونَ الجِفانِ، وَتَرْعَى أَرْضَ الجِيرانِ، وَتَجُولُ في القَصْعَةِ، كَالرُّخِّ في الرُّقْعَةِ، يَزْحَمُ بِاللُّقْمَةِ اللُّقْمَةَ، وَيَهْزِمُ بِالمَضْغَةِ المْضغَةَ،**[2]

رجل تسافر يده على الخوان: كناية عن صفة كثيرة التنقل بين أصناف الأكل ونسبة السفر إلى اليد تسفر بين الألوان : كناية عن صفة التنوع وامتزاج الطعام في بطنه وتأخذ وجوه الرغفان : كناية عن صفة أخذه أعلى الرغيف، وتفقأ عين الجفان : كناية عن صفة أخذ الأكل من وسط المائدة وكأنه يفقأ العين، وترض أرض الجيران: كناية عن صفة عدم الأكل مما يليه فيأكل ما يبعد عنه في المائدة وكذلك تجول في القصعة. كالرخ في الرقعة يزحم باللقمة اللقمة: شبهه بالرخ الذي يسير باتجاه مستقيم في لعبة الرقعة ويزحم باللقمة اللقمة كناية عن الإسراع وتدافع الأكل في فمه، غير الأولى منه أن يشبهه بالوزير الذي يأكل في كل الاتجاهات.

[٣] المجاز المرسل :

. **نَهَضَتْ بِي إلى بَلخَ تِجَارَةُ الْبَزِّ فَوَرَدْنُهَا وَأَنَا بِعُذْرَةِ الشَّبَابِ وَبَالِ الفَرَاغِ وَحِلْيَةِ الثَّرْوَةِ، لا يُهِمُّنِي إلاَّ مُهْرَةُ فِكْرٍ أَسْتَقِيدُهَا، أَوْ شَرُودٌ مِنَ الْكَلِمِ أَصِيدُهَا،**[3]

العذرة هي الناصية وهي الخصلة من الشعر في أول الرأس، وفيها كناية واضحة عن القوة، والعلاقة التي أرادها هي الجزئية حيث أطلق الجزء وأراد الكل. في هذه الجمل امتزجت الكناية بالمجاز المرسل حيث عززت المعنى ورسخته.

---

[1] . المقامة البلخية، ص١٨.

[2] . المقامة الجاحظية، ص٥٩.

[3] . المقامة البلخية، ص١٨.

. **وَأَنَا أَسْأَلُ اللهُ بَقَاءَهُ، حَتّى أُرْزَقَ لِقَاءَهُ، وَأَتَعَجَّبُ مِنْ قُعُودِ هِمَّتِهِ بِحَالَتِهِ، مَعَ حُسْنِ آلَتِهِ، وَقَدْ ضَرَبَ الدَّهْرُ شُؤُونَهَ، بِأَسِدَادِ دُونَهُ، وَهَلَّمَ جَرًّا،**[1]

المجاز المرسل: حسن آلته، وعلاقته الآلية والقرينة المانعة من إرادة المعنى هي حُسن، ويمكن السببية، لأن اللسان سبب في الفصاحة، لأن الحسن لا يوصف به اللسان ولا يكون له، وإنما يترتب عليه من فصاحة القول.

. **أَيُّها النَّاسُ إِنَّكُمْ لَمْ تُتْرَكُوا سُدَى، وَإِنَّ مَعَ اليَوْمِ غَداً، وَإِنَّكُمْ وَارِدُو هُوَّةٍ،**[2]

الهوة : الحفرة، الهمذاني قصد بها معنى محدد وهو حفرة القبر مجازاً، من معنى الحفرة العام إلى معناها الخاص وهو القبر، باعتبار القبر حفرة يوضع فيها الميت، وعلاقة المجاز إطلاق العمومية وأراد الخصوصية. ويظهر أن هذه العلاقة قد أضافت للمعنى جمالية، لأنه عام وشامل فيه مبالغة لطيفة تزيد الإحساس بالصورة المقصودة.

. **أَلا وَإِنَّ الَّذِي بَدَأَ الخَلْقَ عَلِيماً، يُحْيِ العَظَامَ رَمِيماً،**[3]

المعنى يحي الإنسان بعد البلاء، فالعظام لم ترد في موضعها الأصلي، لأن الله لا يحي في الإنسان إلا العظام، وإنما كامل الجسد، والعظام جزء من الإنسان، فإيراد الهمذاني للعظام على سبيل المجاز المرسل الذي علاقته الجزئية والقرينة هي الفعل "يحي" لأن الإحياء يشمل كافة أعضاء الإنسان، انطوت العلاقة على المبالغة والتشخيص.

. **فَرَفَعَ عَقِيرَتَهُ وَقَالَ: اللَّهُمَّ يا مُبْدِئَ الأَشْيَاءِ وَمُعِيدَهَا.**[4]

في الجملة إشارة واضحة إلى إن الرافع لم يرفع كل أجزائه بل رفع جزءًا منها مما دل على العلاقة الجزئية الواردة في الجملة.

. **ثُمَّ إِنَّ الدَّهْرَ يا قَوْمُ قَلَبَ لِي مِنْ بَيْنِهِمْ ظَهْرَ الْمِجَنَّ،**[5]

---

[1] . المقامة الأسدية، ص٢٧.

[2] . المقامة الوعظية، ص١١٦.

[3] . المقامة السابقة نفسها، الصفخة نفسها.

[4] . المقامة الأذربيجانية، ص٣٨.

[5] . المقامة الجرجانية، ص٤١.

جعل للدهر حركة وتقلبات حسية وفي هذا إشارة واضحة إلى العلاقة المحلية التي أشار إليها.

. **كُنْتُ بِأَصْفَهَانَ، أَعْتَزِمُ المَسِيرَ إِلى الرَّيِّ، فَحَلَلْتُهَا حُلُولَ أَلْفَيِّ، أَتَوَقَّعُ الْقَافِلَةَ كُلَّ لَمحةٍ، وَأَتَرَقَّبُ الرَّاحِلَةَ كلَّ صَبْحَةٍ،**[1]

يظهر مما سبق ترقب وصول القوافل والرحل، فكل صبحة يعني كل صباح، والصباح زمن وفي هذا علاقة واضحة على العلاقة الزمانية.

. **فَكَيْفَ حَالُ أَبِيكَ ؟ أَشَابٌ كَعَهْدي، أَمْ شَابَ بَعْدِي؟ فَقَالَ: قَدْ نَبَتَ الرَّبِيعُ عَلَى دِمْنَتِهِ، وَأَرْجُو أَنْ يُصَيِّرَهُ اللهُ إِلَى جَنَّتِهِ،**[2]

دل المجاز هنا على العلاقة المحلية لأن الدمنة هي القبر، والقبر مكان إقامة الموتى.

---

[1] . المقامة الأصفهانية، ص٤٣.

[2] . المقامة البغدادية، ص٥٠.

الفصل الرابع:

التصوير الفني في المقامات:

المبحث الأول: مفهوم الصورة:

المبحث الثاني: المحسنات اللفظية والمعنوية: السجع ـ الجناس ـ الطباق.

المبحث الثالث: التناسق الفني بين الصور.

المبحث الأول: مفهوم الصورة:

حظيت الصورة باهتمام النقاد والدارسين، حيث عدوها من" أبرز المقاييس التي يحكم بها على قوة الإبداع إذ الصورة وحدها هي التي يمكن أن تعطي للأسلوب لونا من الخلود[١]"

والصورة الفنية كما يعرفها جابر عصفور: "هي الجوهر الثابت والدائم في الشعر قد تتغير مفاهيم الشعر ونظرياتها فتتغير بالتالي مفاهيم الصورة الفنية ونظرياتها، ولكن الاهتمام بها يظل قائمًا ما دام هناك شعراء يبدعون، ونقاد يحاولون تحليل ما أبدعوه، وإدراكه والحكم عليه"[٢]

غدت الصورة الفنية للناقد المعاصر "وسيلته التي يستكشف بها القصيدة، وموقف الشاعر من الواقع، وهي إحدى معاييره العامة في الحكم على أصالة التجربة وقدرة الشاعر على تشكيلها في نسق يحقق المتعة والخبرة لمن يتلقاه"[٣] وهذا الكلام ينطبق على النثر باعتباره فن من الفنون الأدبية.

وتختلف مفاهيم الصورة الشعرية تبعًا لاختلاف المذاهب والتيارات والرؤى، فعند القدامى نجدها محصورة في الأنواع البلاغية المعروفة من تشبيه واستعارة ومجاز وغيره، وهي عند الرومانسيين "ليست إلا تعبيرًا عن حالة نفسية معينة يعاتبها الشاعر إزاء موقف معين من مواقفه مع الحياة..."[٤] وهي عند المحدثين تتميز "باتجاهها إلى الاستغناء عن المعالم الحسية المحدودة والانشغال ببناء وجود فني مستقل يستمدد وجوده من عناصر الصورة الشعرية نفسها لا من عناصر الواقع الحسية"[٥]

ولعل أهم من ساهم في تطور مفهوم الصورة حديثًا نجد الرمزيين والعالم النفساني "فرويد" وقد استفاد الشعر المعاصر ومعه النظريات النقدية من هذه الانجازات الحديثة في مجالات المعرفة المختلفة لتطوير مفهوم الصورة الشعرية.

---

[١]. صلاح فضل ، علم الأسلوب ، ص٣٢٣.

[٢]. المرجع السابق، ص٨.

[٣]. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٣م، ص٧.

[٤]. سعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، دار المعارف ، ط٢، ١٩٩٨٣م، ص٩٣.

[٥]. المرجع السابق نفسه، ص١٤٥.

من خلال استقصائي للتعريفات المختلفة للصورة الفنية وجدناها تقوم على الحسي والمحسوس، أي أن جوهرها وقائع أو موجودات حسية يستخدمها الشاعر أو الأديب ويستخلصها من الطبيعة مضفيًا عليها من أحاسيسه ومشاعره، ومن الطبيعة المختلفة سواء جاء ذلك عفويًا أو قسرًا، وهي في النهاية تعبر عن موقفه من القضايا التي يعالجها، "أن الطابع الحسي وسيلة من وسائل تأثير الصورة، ولكن ليس الوظيفة، إنه بالأحرى أداة لتمكين هذه الوظيفة وتقريبها في النفس"[1]

-آليات تشكيل الصورة:

إذا كانت الطبيعة هي مصدر المادة التي يشكّل منها الهمذاني صوره فإن الآليات التي يشكّل بها هذه الصور تتنوع ما بين التشبيه والاستعارة والكناية، وحتى لا تفقد الصورة التي يستعين بها في الكشف عن تجربته الأدبية واستجلاء جميع جوانبها قوتها التعبيرية، يلجأ إلى وسائل أخرى يبث من خلالها حياة جديدة في هذه الصور ويجعلنا نجتهد في تتبع خواصها لاكتشاف طبيعة الإجراء الذي استخدمه لذلك.

وتتأثر الصورة الفنية بعوامل ثلاثة تساهم في تقدير قيمتها الفنية:

أولًا: **المرسل** "الأديب" وما يمثله من إبداع فني يصوغ فيه صورته الفنية من خلال العوامل السابقة التي تحدثنا عنها.

ثانيًا: **المتلقي**، وينقسم إلى قسمين:

١ -**المتلقي العام** : وأقصد به القارئ أو السامع ذا الثقافة العمومية غير المتخصص حيث تدخل الصورة ضمن وعيه الذاتي فتتشكل بصورة خاصة به قد تتوافق مع صورة المرسل كما يريدها، أو تتغير بحسب الثقافة الباطنية المخزونة في وعي المتلقي، واختلاف العوامل التي تؤثر في قدرته على تحليل الصورة المرسلة إليه.

٢ -**الناقد:** إن طبيعة الأدوات النقدية التي يحملها الناقد والتي يقتنع بها كمفاتيح نقدية يصدر من خلالها حكمه النقدي على العمل الفني، كل ذلك يكون مهيئًا له لتلقي تلك الصورة سلبًا وإيجابًا"

[1]. محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، مصر، ص٣٢.

كما أنها من أهم معايير الناقد في الحكم على التجربة الفنية وأصالتها .ولما كانت الصورة تصهر في شكلها النهائي عناصر متعددة :ذاتية وموضوعية، فإن دراستها تعني دراسة تلك العناصر منفردة ومجتمعة، وهي لهذا الطريق الهام بالنسبة إلى الناقد للولوج إلى جوهر العمل الفني وجمالياته المختلفة "

ثالثًا: **الصورة الفنية:**

الصورة الفنية تفرض نفسها عندما لا تكون تسجيلًا وثائقيًا للواقع، بل روح متحركة تصنع نسيجًا منصهرًا من المحسوس والمدرك، والذاتي والموضوعي، يوصله المرسل إلى وعي المتلقين بطريقة تصل إلى جميع المستويات الثقافية والإدراكية، لتوصل في النهاية الرسالة التي يودها المرسل رغم تباينات المتلقين، كما يفعل الخطيب المبدع عندما يصل بفكرته إلى جميع المستويات التي تستمع إليه وكأنه يخاطب كل واحد منهم بقدر مستواه الثقافي والإدراكي ولا تتوقف أهمية الصورة عند خدمة الفنان والمتلقي والناقد، بل تتعدى ذلك إلى الواقع فهي ضمن إمكاناتها المتاحة تُعيد تشكيله من جديد، وهي وسيلة لتجسيده وتشخيصه، بحيث تجعله أو تجعل بعض عناصره ضمن العمل الفني ماثلاً أمام المتلقي، وحياً وخصباً في مخيلة الفنان"[1]

وإذا تحدثتُ عن الصورة الكلية فلا يعني هذا إلغاء الصور الجزئية من التشبيهات والاستعارات والمجاز، فكلها أضواء منثورة في الصورة تسهم في تشكيل النسيج الكلي للصورة الفنية، ومن الأمور التي تُفْقد الصورة الكلية قيمتها الفنية تناقص الصورة الجزئية في داخل القصيدة، لذلك يُعد من الإبداع المميز قدرة الأديب على تكوين صور جزئية تساهم بشكل فعال في تكوين تشكيلات ولقطات تعطي النسيج العام مزيدًا من الحيوية والجمال. ولا يشترط في جمال الصورة أن تحتوي على أشكال المجاز، فقد تكون للأديب قدرة إبداعية تحيل الصورة الخالية من المجاز إلى صورة ذات تأثير انفعالي بارز، مما يجعل الأديب ينجح " في تقديم تمثيل حسي نتردد كثيرًا في وصفه بأنه خيالي، إذ يمكن له أن يعتمد على تجربة واقعة ويصفها بدقة مما يجعل دور الخيال قاصرًا على استحضارها وتمثيلها دون تكوينها الأصلي[2]" فنجاح الأديب لا يتوقف على كون ألفاظ

---

[1]. عبد الله خلف العساف، وظائف الصورة الفنية ومهامها – الإنترنت.

[2]. صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، منشورات دار الآفاق الجديدة – بيروت، الطبعة الأولى ١٤٠٥ هـ – ١٩٨٥ م :٢٧١

الصورة مجازية، فقد تكون ألفاظها وعباراتها حقيقية، وتشع مع ذلك بصور دقيقة موحية تدل على سعة خيال المبدع[1] "

أما بالنسبة للصور الجزئية فيرى الدكتور شوقي ضيف أن العرب" : استخدموا المجازات والتشبيهات بكثرة، ولكنهم لم يتسعوا بها، بل بقيت أشبه ما تكون بزخرف خارجي يلحق القصيدة، واستقر ذلك في نفوس من جاءوا بعدهم، فلم يتحولوا إلى إبراز الروح المستكينة حولهم في الطبيعة، ورفع النقاب المادي عنها ، بل ظلوا يستخدمون تلك الصور الجزئية من التشبيهات والاستعارات وقلما استحدثوا صورة كبيرة، ونفس هذه الصور الجزئية ادخلوها في النسيج العام لقصائدهم على الطريقة الجاهلية، فهي ألوان وخيوط فرعية تتداخل في النسيج ليزدان بها ولا تستقل بنفسها، ولا تحدث بناء خياليًا خالصًا لها"، لا أدري كيف أصدر الدكتور شوقي ضيف هذا الحكم على الخيال التصويري في شعرنا الجاهلي، ولو تمعن الصور التركيبية الحية النابضة بالحركة والصوت والصورة في نتاج فحول الشعراء الجاهليين، لتراجع عن حكمه السابق، ولعلم أن في تراثنا كنوزًا رائعة من التصوير الكلي والجزئي تتعايش في نسيج متناغم يعزف أجمل السيمفونيات التصويرية، مما يؤكد أن التراث القديم غني بالخيال الحي والخصب، والصور الفنية الرائعة التي تحتاج لناقد فنان يزيل الغبار والغشاوة عن الناظرين إليها ،أما المشكلة الأخرى فتكمن في نظري عند صنَّاع هذا الفن، فمن الواضح أن القدرة التصويرية تختلف من شاعر فنان إلى شاعر ناطق، لذا لا يجوز في هذا المجال تعميم الأحكام النقدية بل لا بد من دراسة كل عمل فني على حدة ليأخذ الحكم الملائم بحقه، لأن الفنان الخلاق قد لا يوفَّق في كل أعماله بل تكون درجة الإبداع متفاوتة من عمل لآخر، ومن فنان لآخر.

مصادر الصورة الأدبية:

تعبر الصورة الأدبية بطريقة واضحة عن مدى الإحساس الوجداني لدى الأديب ورؤيته للواقع، وقد استقى الهمذاني صوره الأدبية من ثلاثة مصادر أساسية:

[1]. كمال غنيم، عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، مطبعة مدبولي، ١٩٩٨م، ص٢٠٦.

المصدر الأول: التجربة الذاتية:

تتمثل التجربة الذاتية للهمذاني في الأحداث التي مر بها وأثرت في تجربته الشعورية ومنها: حربا النسار والجفار، كذلك موت أخيه سمير وما ترتب عليه من مسؤوليات جسام، وأيضا: وقوعه في أسر أوس بن حارثة والنتائج التي ترتبت عليه بعد ذلك.

حيث يمزج فيها بين خصوبة خياله، وحنكته في الحياة، وما اكتسبه من تجارب شخصية أخرجت ما تفرد به من صوره الخاصة.

المصدر الثاني: البيئة الاجتماعية والترحال:

للطبيعة والبيئة المحيطة دور مهم في تشكيل الصورة، في ترحاله من همذان إلى جرجان ومنها إلى نيسابور وبعدها إلى خراسان وسجستان وغزنة وكرمان ثم إلى هراة، وما رأى فيها من مناظر أثرت في تكوين صورته الفنية، كما أثرت فيه المعتقدات الاجتماعية التي أحاطت به، وتشبع بالثقافات المختلفة مما جعله يبدع في التصوير. ومن هذه المناظر التي استولت على تصرفاته "الكدية" فهو يتنقل من مكان لآخر للاستجداء، ووجدت أن هذا الحدث يشكل غورًا عميقا في بؤرة الشعور عنده، لما فيها من تنقل وترحال وملاقاة أصناف من البشر.

المصدر الثالث: حياة الصحراء:

الصحراء لوحة فنية مفتوحة تشكل إلهامًا عظيمًا للأدباء، فتشعر وأنت تقرأ أدبهم كأنك تشاهد فيلمًا وثائقيًا يصوره أحدهم بكلماته، وصوره الفنية التعبيرية. ويحرص الهمذاني على اختزان المشاهد المختلفة واجترارها عند الحاجة، مزينًا مناظرها بتصوراته وأحاسيسه وقدرته اللغوية حيث يبدو عشقه للطبيعة الصحراوية وما فيها من أنماط الحياة المختلفة، كذلك الرحلات الصحراوية والبحرية هنا وهناك.

كل ذلك شكل صورًا بديعة عند الهمذاني، سأحاول أن اختار منها ما فيه من تجارب شعورية صادقة، صاغها الهمذاني بقوالب رائعة.

المبحث الثاني: المحسنات اللفظية والمعنوية:

سأبحث في تشكيل الصورة عند الهمذاني تلك الآليات التي تتمحور حول المحسنات اللفظية والمعنوية، ونبين مدى انسجامها وارتباطها بالجو العام للخطاب، وإلى أي مدى حققت هذه الصور غايتها وفعاليتها الأسلوبية المتمثلة في الإفصاح عن الأحوال النفسية للأديب ومدى قدرتها على جلاء نظرته للحياة وما يحمله من نقد لاذع لها في مظاهرها السلبية.

تنقسم المحسنات إلى قسمين:

١. **محسنات لفظية:**

وهي التي يكون التحسين بها راجعًا إلى اللفظ أصالة وإن حسنت المعنى أحيانًا تبعًا كالجناس في قوله تعالى: ﴿وَيَوْمَ تَقُومُ السَّاعَةُ يُقْسِمُ الْمُجْرِمُونَ مَا لَبِثُوا غَيْرَ سَاعَةٍ﴾[١]، فالساعة الأولى يوم القيامة والساعة الثانية واحدة الساعات الزمنية، وعلامتها أنه لو غير اللفظ الثاني إلى ما يرادفه زال ذلك المحسن، فلو قيل: ويوم تقوم الساعة يقسم المجرمون ما لبثوا إلا قليلًا لضاع ذلك الحسن.

١. السَّجْع في كتب البلاغة والنقد:

. السَّجْعُ لغةً

جاء في اللسان: سجع يسجعُ سجعاً: استوى واستقام وأشبه بعضه بعضاً؛ قال ذو الرمّة[٢]

قَطَعْتُ بها أَرْضَاً ترَى وَجْهَ رَكْبِها إذا ما عَلَوْهَا، مُكْفَأً غيرَ ساجِعِ

أي جائراً غير قاصد. والسَّجع: الكلام المُقفَّى، والجمع أَسْجاع وأَساجيع، كلام مُسَجَّع. وسجع يسجعُ سجعاً وسجَّع تسجيعاً: تكلّم بكلامٍ له فواصل كفواصل الشعر من غير وزن، وصاحبه سجاعةٌ وهو من الاستواء والاستقامة والاشتباه كأن كل كلمة تشبه صاحبتها"[١]

---

[١] ـ سورة الروم، الآية ٥٥.

[٢] . ديوان ذي الرُّمَة، غيلانُ بن عقبة العدوي (ت ١١٧ هـ)، شرح الإمام أبي نصر أحمد بن حاتم الباهلي، صاحب الأصمعي، رواية الإمام أبي العباس ثعلب، الجزء الثاني، تحقيق د.عبد القدوس أبو صالح، مؤسسة الإيمان، بيروت، لبنان، ط٢ ١٩٨٢ م، ص ٧٨٩

وسَجَعَ الحمامُ يَسْجَعُ سجعاً: هَدَل على جهة واحدة، وفي المثل: لا آتيك ما سَجَعَ الحمام، يريدون الأبد[٢]. وحمامٌ مسجوعٌ: سواجعُ، وحمامة سجوع، بغير هاء، وساجعة. وسَجْعُ الحمامة: موالاة صوتها على طريق واحد.

وفي تاج العروس: السَّجْع: الكلام المُقَفَّى، أو هو موالاة الكلام على رَويٍّ واحد"[٣]، وفي كامل المبرد (٢١٠ – ٢٨٦ هـ): السَّجْع في كلام العرب: أَنْ يأْتلفَ أواخر الكلم على نسقٍ، كما تأْتلفُ القوافي[٤]. وسجع، كمنع، يسْجَعُ سجْعَاً: نطق بكلام له فواصل، كفواصل الشعر من غير وزن. وسَجْعُ الحمامة: موالاة صوتها على طريق واحد"[٥]

. السَّجْعُ اصْطِلاحاً:

عرّفه أبو هلال العسكري (ت ٣٩٥ هـ): "أن يكون الجزآن متوازيين متعادلين، لا يزيد أحدهما على الآخر، مع اتفاق الفواصل على حرف بعينه"[٦]

وعرّف ابن الأثير (ت ٦٣٠ هـ) السَّجْعَ بقوله: "هو تواطؤ الفواصل في الكلام المنثور على حرف واحد"[٧].

كما عُرِّف السجع المصطلح عليه في البلاغة العربيّة بتعريفاتٍ عِدَّةْ: كلُّها تصب في قالب واحد، هو التوافق في الحرف الأخير أو التعادل في الوزن أو فيهما معًا. فهو طريقة في

---

[١] . ابن منظور، اللسان، مادة سجع، ص ١٧٩

[٢] . المرجع نفسه، مادة سجع، ص ١٧٩

[٣] . الزبيدي، تاج العروس، ص ١٧٩

[٤] . الكامل في اللغة والأدب والنحو والتصريف، تأليف أبي العباس المبرّد، تحقيق أحمد محمد شاكر، الجزء الثاني، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، الطبعة الأولى، ١٩٣٧ م، ص ٦٠٦

[٥] . المبرّد، الكامل في اللغة والأدب والنحو والتصريف، ج٢، ص ٦٠٦

[٦] الصناعتين الكتابة والشعر، أبي هلال الحسن بن عبدالله بن سهل العسكري، تحقيق علي محمد البيجاوي ومحمد أبو الفضل، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ١٩٨٦م، ص ٢٦٢

[٧] . المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين ابن الأثير، تقديم وتعليق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، الفجالة، القاهرة، ج ٤، (د.ت)، ص٥

الإنشاء، سارت منذ القِدم في النثر العربي، وراجت كثيرًا في عصور التنميق مع ما راج من محسنات بديعيّة، وهي تقوم على اتفاق فاصلتي الكلام في حرف واحد من التقفية"[١]

. شروط السَّجْع:

يقول الخطيب القزويني: "وشرط حسن السَّجْع اختلاف قرينتيه في المعنى،... وأحسن السَّجْع ما تساوت قرائنه"[٢] كقوله تعالى فِي "سِدرٍ مخْضُودٍ، وطَلْحٍ منضُودٍ، وظِلٍّ ممدودٍ﴾[٣]، ثم ما طالت قرينته الثانية، كقوله تعالى: ﴿والنجمِ إِذَا هوى ، ما ضَلَّ صاحِبكُم وماغَوى﴾[٤] أو أو الثالثة كقوله تعالى: ﴿خذُوه فَغُلُّوه، ثُم الجْحِيم صلُّوه﴾[٥]، ولا يحسن أن تولى قرينة قرينة أقصر منها كثيرًا لأنَّ السَّجْع إذا استوفى أمده من الأولى لطولها، ثم جاءت الثانية أقصر منها كثيراً، يكون كالشيء المبتور، ويبقى السامع كمن يريد الانتهاء إلى غاية فيعثر دونها، والذوق يشهد بذلك ويقضي بصحته"[٦]

ولا يَحْسُنُ السَّجْع إلا إذا توافرت فيه بعض الأمور، منها:[٧]

١. أن تكون المفردات رشيقة أنيقة خفيفة على السمع.

٢. أن يكون المعنى أصلًا والسَّجْع فرعًا كي يصرف الكاتب جهده إلى الفكرة وروعة التعبير عنها، ولا يكون هدفه مجرد الزينة اللفظية على حساب الفكرة وجمال التعبير. فتكون الألفاظ خدم المعاني، إذ هي تابعة لها، فإذا كان السَّجْع لا يدين لك إلا بزيادة في اللفظ، أو نقصان فيه، فإنه يكون من المتكلف الممقوت.

٣. أن تكون المعاني الحاصلة عند التركيب مألوفة غير مستكرهة.

---

[١] . المعجم المفصل في اللغة والأدب، مشال عاصي، أميل بديع يعقوب، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٧م، المجلد الثاني، ص٧٠٩

[٢] . القزويني، جلال الدين الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة، دار الجيل، بيروت، ص٢٢٢

[٣] . سورة الواقعة، الآية ٢٨

[٤] . سورة النجم، الآية١

[٥] . سورة الحاقة، الآية ٣٠

[٦] . القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص ٢٢٢

[٧] . أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة " البيان، المعاني، البديع"، دار الكتب العلمية، بيروت، ص ٣٦٠

٤. أن يكون السَّجْع في اعتدال وفي غير التزام حتى لا يجيء مُتكلفاً.

٥. أن يكون معنى كل سجعة من السَّجْعتين مغايراً لما دلّت عليه الأخرى حتى لا يكون السَّجْع مكررًا وبدون فائدة.

. **أنواع السَّجْع:**

يقسم السجع إلى نوعين:

١. السَّجْع القَصير: وهو ما كان مؤلّفاً من ألفاظ قليلة، وكلَّما كانت ألفاظ السَّجْع قليلة، كان أفضل، لأنّه يدل على قوة مُنْشِئه، وتَمكُّنه في الصناعة"[١] كقوله تعالى ﴿والمْرسلَاتِ عرفا ١ فَالعْاصِفَاتِ عصفا ﴾[٢].

ومن الأمثلة على السجع القصير، قول قس بن ساعدة الإيادي: "ونجومٌ تَزْهَر، وبِحارٌ تَزْخَر"[٣]

يقول العلوي: "فهذا النوع من أوعر أنواع السَّجْع مَسْلكاً، وأصعبها مَدْركا، وأخفها على القلب، وأطيبها على السمع، فإنَّ الألفاظ إذا كانت قليلة، فهي أحسن وأرق، ولأنها إذا كانت أطرافها متقاربة لذّت على الآذان، لقرب فواصلها، ولين معاطفها"[٤] ومنه قول الهمذاني:

. سَلوِني أُجِبْكُمْ، وَاسْمَعُوا أعْجبْكمْ

. طوَيتْ الرَّيْط، وَثنَيتْ الْخيْط،

. أُعَانِي الفَقْرَ، وأمَاني الْقَفْرَ، فِراشِي الْمَدَرُ، وَوِسَادِي الحَجَرُ.[٥]

---

[١] . محمد عمار الأبيض، السجع في القرآن الكريم بين النفي والإثبات، راجعه: عبد الله محمد النقراط، المكتب الوطني للبحث والتطوير، ليبيا، طرابلس، ص ٦٠. ٦١

[٢] . سورة المرسلات، الآية ٢

[٣] . أحمد زكي صفوت، جمهرة خطب العرب، المكتبة الع ج ١، ص ٣٨

[٤] . العلوي، يحيى بن حمزة، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، دار الكتب العلمية، بيروت، بيروت، لبنان، د.ت، ج ٣، ص٢٣

[٥] . المقامة الجرجانية، ص٤١

٢. السَّجْع الطويل: وهو عكس الأول؛ لأنّه أسْهل تناولاً وكلّما قلتْ كلماتُه، اقترب في الجَوْدة من القصير، فقد تكون السَّجْعتان ثلاثًا ثلاثًا، وقد تكون أربعًا أربعًا، وقد تكون خمسًا خمسًا، وتزيد حتى تصل إلى خمس عشرة وأكثر، وكلَّما زادت السَّجْعات في الطول، كان أَسْهل مطلباً من السَّجْع القصير، لأنَّ طولَ تأليفه يجعل صناعته أخف على مُنْشِئه"[١]

وفي ذلك يقول العسكري: "فإنْ أمْكن أنْ تكون كلُّ فاصلتين على حرف واحد، أو ثلاث، أو أربع، لا يتجاوز ذلك كان أحسن، فإن جاوز ذلك نُسِب إلى التكلف"[٢]

ويقول الباقلاني: "وقد علمنا أن بعض ما يدعونه سجعًا متقارب الفواصل، متداني المقاطع، وبعضها مما يمتد حتى يتضاعف طوله عليه، وترد الفاصلة على ذلك الوزن الأول بعد كلام كثير، وهذا في السَّجْع غير مرضي"[٣]

. وَلوْ شِئتُ لَلْفظتُ وَأَفْضْتُ، وَلوْ قلْتُ لأَصْدَرْتُ وَأَوْرَدْتُ

. يَدْعُو إِلى الكُفْرِ، وَيَرْقُصُ عَلَى الظُّفر

. أَلَمْ أَرَكَ بالْعِراق، تَطوفُ فِي الأَسْواقِ، مُكدِّيًا بالأَوْرَاق؟

. أقسام السَّجْع:

١. السَّجْع المُطرَّف: وهو أَنْ يأتي المتكلم في أجزاء كلامه أو في بعضها بأسجاع غير متزنة بزنة عروضية، ولا محصورة في عدد معين بشرط أن يكون روي الأسجاع روي القافية"[٤]، وهذا يعني اختلاف الفاصلتين وزنًا، واتفاقهما في حرف السَّجْع، كقوله تعالى ﴿أَلم

---

[١] . الأبيض، السجع في القرآن الكريم بين النفي والإثبات، ص٦٢

[٢] . العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل، الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، ١٩٨٦م، ص ٢٦٣

[٣] . الباقلاني، الإمام القاضي أبي بكر محمد بن الطيب إعجاز القرآن، تحقيق: أحمد صقر، دار المعارف، ط٣ ١٩٧٢، ، ص٦١

[٤] . أحمد مطلوب، البلاغة العربية (المعاني والبيان والبديع)، الجمهورية العراقية، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، ١٩٨٠م، ط١ئس، ص ٢٧٤

نَجعلِ الْأَرض مِهاداً والجْبالَ أَوتَاداً﴾[1] وقوله تعالى: ﴿مالَكُم لَا تَرجون لِلَّهِ وقَاراً[١٣] وقَد خلَقَكُم أَطْواراً﴾[2] ومن أمثلته عند الهمذاني:

. أَنَا أُدْعِيَّةُ الرِّجالِ، وَأُحْجيَّةُ رَبَّاتِ الحِجالِ،[3]

. مَنِ الرَّاكِبُ الجَهيرُ الكَلاَمِ المُحَيِّي بِتَحيَّة الإِسْلاَمِ؟[4]

. فَقَبِلَنِي أَحْيَاؤُهَا، وَأَشْرَأَبَّ إِلَىَّ أَحِبَّاؤُهَا. [5]

٢. السَّجْع الموازي: وهو أَنْ تتفق اللفظة الأخيرة من القرينة مع نظيرتها في الوزن والروي"[6] كقوله تعالى ﴿فِيها سرر مرفُوعةٌ (١٣) وأَكْواب موضُوعةٌ﴾[7]

ومِنْ الأمثلة عليه هذا المثل: "إذا تكلّمت بليلٍ فاخفض، وإذا تكلّمت بنهارٍ فانفُضْ"[8]

. فَقَبَضْتُ مِنْ كلِ شَيءٍ أَحْسَنَهُ، وَقَرَضْتُ مِنْ كُلِ نَوعٍ أَجْوَدَهُ،[9]

. بَعِيدُ الإِشارَاتِ، قَلِيلُ الاسْتِعَاراتِ، قَرِيبُ العِبَارَات،[10]

. مُؤْثِراً دِيني عَلى دُنْيَايَ، جَامِعاً يُمْنَايَ إِلى يُسْرَايَ، وَاصِلاً سَيْرِي بُسَرايَ، [11]

٣. السَّجْع المرصع: وهو مقابلة كل لفظة بلفظة على وزنها ورويها"[12] ، كقوله تعالى

---

[1] . سورة النبأ، الآيتان ٦،٧

[2] . سورة نوح، الآيتان١٣، ١٤.

[3] . المقامة السجستانية، ص٢١.

[4] . المقامة الغيلانية، ص٣٥.

[5] . المقامة الجرجانية، ص٤٢.

[6] . مطلوب، البلاغة العربية، ص ٢٧٥

[7] . سورة الغاشية، الآيتان ١٣،١٤

[8] . أبو الفضل النيسابوري الميداني، مجمع الأمثال، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، دار المعرفة، بيروت، لبنان، (د.ت)، (د.ط)، ج ١، ص ٦١

[9] . المقامة الأزادية، ص١٦.

[10] . المقامة الجاحظية، ص٦١

[11] . المقامة القزوينية، ص٧١.

[12] . مطلوب، البلاغة العربية، ص ٢٧٥

﴿إِن الْأَبرار لَفِي نَعِيم(١٣) وإِن الفْجار لَفِي جحِيمٍ﴾[١] ومن ذلك قول الهمذاني:

. مَاتَ وَلَمْ تَظْهَرْ أَسْرَارُ دَفَائِنِهِ وَلَمْ تُفْتَحْ أَغْلاَقُ خَزَائِنِهِ،[٢]

. أَبُو الْعَجَائِبِ، عَايَنْتُهَا وَعَانَيْتُهَا، وَأُمُّ الْكَبَائِرِ قَايَسْتُهَا وَقَاسَيْتُهَا،[٣]

. أَتَوَقَّعُ الْقَافِلَةَ كُلَّ لَمحةٍ، وَأَتَرَقَّبُ الرَّاحِلَةَ كلَّ صبْحَةٍ،[٤]

٤. السَّجْع المشطر: وهو أن يكون لكل نصف من البيت قافيتان مغايرتان لقافيتي النصف الأخير، وهذا القسم مختص بالنظم"[٥] ، كقول أبي تمام[٦]

تدبيرُ معتصمٍ بالله مُنتقمٍ لله مرتغبٍ في الله مرتقبِ

وأيضا ذكره الهمذاني في قوله:

صَبَاحُ اللهِ لا صُبْحُ انطِلاقٍ ... وَطَيرُ الوَصْلِ لا طَيْرُ الفِراقِ[٧]

أَعْملْ لِرِزْقِكَ كُلَّ آلهْ ... لاَ تَقْعُدَنَّ بِكُلِّ حَالَهْ[٨]

يا حُسْنَهَا فاقِعَةٌ صَفْراءُ ... مَمْشوقَةٌ مَنْقُوشَةٌ قَوْرَاءُ[٩]

٥. السَّجْع المتوازن: وهو أَنْ تتفق الفاصلتان في وزن واحد دون تقفية، كقولهم:

"الناس كالأهداف، لناب الأمراض"، والبعض لا يُعد هذا النوع من السَّجْع"[١] ومن هذا قول قول الهمذاني:

---

[١] . سورة الانفطار، الآيتان١٣، ١٤.

[٢] . المقامة القريضية، ص١٣.

[٣] . المقامة السجستانية، ص٢٣.

[٤] . المقامة الأصفهانية، ص٤٣.

[٥] . مطلوب، البلاغة العربية، ص ٢٧٥

[٦] . ابن المستوفي، أبو البركات شرف الدين المبارك بن أحمد الإرْبلي، النظام في شرح المتنبي وأبي تمام، دراسة وتحقيق خلف رشيد نعمان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩م، ج ٢، ص٣٨.

[٧] . المقامة القؤيضية، ص١٨.

[٨] . المقامة البغدادية، ص٥١.

[٩] . المقامة المكفوفية، ص٦٤.

. رَقِيقَ القِشْرِ، كَثِيفِ الحَشْو، لُؤْلُؤِيَّ الدُّهْنِ، كَوْكَبِيَّ اللَّوْنِ، يَذُوبُ كَالصَّمْغِ، قَبْلَ المَضْغِ، لِيَأْكُلَهُ أَبَو زَيْدٍ هَنِيَّاً،[٢]

. وَتَجُولُ في القَصْعَةِ، كَالرُّخِّ في الرُّقْعَةِ، يَزْحَمُ بِاللُّقْمَةِ اللُّقْمَةَ، وَيَهْزِمُ بِالمَضْغَةِ المَضغَة، وَهْوَ مَعَ ذَلِكَ ساكِتٌ لاَ يَنْبِسُ بِحَرفٍ، وَنَحْنُ فِي الحَدِيثِ نَجْرِي مَعْهُ،[٣]

٢. الجناس:

مما تجدر الإشارة إليه أن الجناس أحد العلوم البلاغية، وهو فن من فنون البديع التي قسمها علماء البلاغة إلى فنون بديعية لفظية؛ وأخرى معنوية. ويرتبط بأصوات الحروف، وبتباينها قلة أو كثرة في الدلالة على المعاني المطلوبة أو اتساقها وتطابقها في الألفاظ مع تباين الدلالة واختلافها.

والمقرر في كتب البديع أن الجناس والتجنيس والمجانسة والتجانس كلها ألفاظ مشتقة من الجنس، فالجناس مصدر من جانس، والتجنيس تفعيل من الجنس، والمجانسة مفاعلة منه، لأن إحدى الكلمتين إذا شابهت الأخرى وقع بينهما مفاعلة. والتجانس مصدر تجانس الشيئان إذا دخلا تحت جنس واحد.[٤]

أما المعنى الاصطلاحي للجناس هو أن تتشابه اللفظتان في الشكل الخارجي وتختلفا في المعنى وإنما يأتي الأديب بهما هكذا ليشير إلى السامع مرتين:

أولهما: حين يوهمه الوهلة الأولى بأن المعنى فيهما واحد.

والثانية: حين تنبه قدرات السامع لمعرفة المعنى المراد من الكلمة الثانية، عندما يدرك أن المقصود بها معنى آخر"[٥]

---

[١] . مشال عاصي، المعجم المفصل في اللغة والأدب، ص ٧٠٩

[٢] . المقامة البغدادية، ص٥٠.

[٣] . المقامة الجاحظية، ص٥٩.

[٤] . عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ، ص٤٤٩.

[٥] . محمد سلطاني، البلاغة العربية في فنونها "البديع والبيان" ط١، ٢٠٠٥م، دمشق، دار العصماء، ص٥٥.

وقد عبّر الجرجاني عن الإشارة الأولى لدى الشاعر أو الأديب بقوله: "ورأيت، الآخر قد أعاد عليك اللفظة، كأنه يخدعك عن الفائدة وقد أعطاها ويوهمك أنه لم يزدك وقد أحسن الزيادة ووفاها ... ولهذه النكتة كان التجنيس وخصوصًا المستوفي منه في حلي الشعر"[1]

. سر جمال الجناس:

يقول عبد القاهر الجرجاني في أسرار البلاغة متحدثًا عن جمال الجناس، وسر تأثيره في النفس :"وعلى الجملة فإنك لا تجد تجنيسا مقبولًا ولا سجعًا حسنًا حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه، وساق نحوه وحتى تجده لا تبتغي به بدلًا، ولا تجد عنه طولًا، ومن هنا كان أحلى تجنيس تسمعه وأعلاه، وأحقه بالحسن وأولاه: ما وقع من غير قصد المتكلم إلى اجتلابه وتأهب لطلبه، أو ما هو لحسن ملاءمته وإن كان مطلوبًا بهذه المنزلة وفي هذه الصورة"[2]
وفي هذا المجال يقرر عبد القاهر الجرجاني أربعة معايير لبلاغة الجناس وشروط حسنه:

أولهما: أن يكون المعنى مقتضبًا إياه وموجبًا لإيراده وفي ضوء هذا المعيار يرفض كل جناس جيء به زخرفًا صوتيًا وصناعة لفظية، ذلك لأنه في هذه الحالة لا يتداعى مع المعاني ولا يسهم في أدائها بقصد التعبير والتأثير.

وثانيهما: أن يستوي في بناء النص الفني ركنًا لا يُستغنى عنه ولا يستبدل بسواه، معنى هذا المعيار أن الجناس إذا كان مقتحمًا على التعبير دخيلًا بين ألفاظه بدا غريبًا متكلفًا، وهو في هذا الوضع لا يثير في النفس إحساسًا ولا يجد في الذوق استجابة.

ثالثهما: أن يطلع في كلام المتحدث عن سليقة وفطرة وعلى أساس هذا المعيار فإن الجناس الذي يتكلف له مجنسه ويأتي به عن إرادة لا يحمل بين طياته أية شحنة شعورية ولا يؤدي عن أية فكرة.

---

[1] . عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص٣٤٢.

[2] . عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص٧.

رابعهما: أن يتساوق مع سائر ألفاظ النص متلائمًا معها في موسيقى أجراس الحروف ومتجاوبًا في تعاطف مع أصداء بنيتها. ولعل هذا المعيار يؤكد بجلاء أهمية الجناس في خلق الموسيقى الداخلية في النص الأدبي وبناء ما بين ألفاظها من وشائج التناغم"[١]

. أنواع الجناس:

لقد تبارى بعض البلاغيين وعلماء البديع في تلمس أنواع الجناس وانتهوا في ذلك إلى الغاية القصوى في التقسيم، وأقرب التقسيمات إلى حقيقة الموضوع هو أن الجناس ضربان رئيسان:

أولهما: الجناس التام:

وهو أن تتفق الألفاظ في أربعة أمور هي: أنواع الحروف، وأعدادها، وهيئاتها وترتيبها. وقد وقع الجناس في بعض مقامات الهمذاني وكان في غاية الروعة والسحر البلاغي وقمة الفصاحة، بل كان ضربًا من ضروب الإعجاز البلاغي في نظمه، فهو يعطي المعنى قوة والألفاظ جزالة ويكسب الآذان موسيقى رائعة ساحرة. ومن أمثلته:

"**وَنَزَلنَا نغُوِّرُ وَنَغُورُ**"[٢]

وقع الجناس في الكلمات: نغُوِّر ونغُورُ: الأولى: غار الرجل: نام، وغور بالتضعيف: جاء وهو المستوي من الأرض.

"**وَمِنَ الزَّيِّ فِي حِبَر ووشَاءٍ، وَمِنَ الغِنَى فَي بَر وَشَاءٍ**"[٣]

الوشاء: كساء، وهو نوع من اللباس المطرز، والشاء: الشياه، والغنم والبقر هما مال العرب فمن أخذ بنصيب منهما كان موسرًا غنيًا.

"**وَحُسْن سَنَنَهِ فِي الفَصاحَةِ وَسُنَنَه**"[٤]

---

[١] . البلاغة والتطبيق، ص٤٥٤.

[٢] . المقامة الأسدية، ص٢٨.

[٣] . المقامة البصرية، ص٥٢.

[٤] . المقامة الجاحظية، ص٦٠.

سنن فلان بفتح أوله: طريقته، وبضم السين: منهجه وسبيله.

"**وَغادَرَني بَعْدَهُ أَقاسِي بُعْدهُ**"[1]

بعده بفتح أوله ظرف، والبعد بالضم: ضد القرب، وقد بعد . بالضم . بعدًا فهو بعيد أي متباعد؛ وقد وُفق الهمذاني في توظيف الجناس الذي أسهم في تكثيف الإيقاع.

ثانيهما: الجناس غير التام "الناقص":

وهو أن يختلف اللفظان في أمر من الأمور التي بنت الجناس التام ويتفقان في سائرها"[2] وقد أورد الهمذاني في مقاماته ما يفوق السبعين نموذجاً لهذا النوع، نكتفي ببعض منها فيما يلي:

"**وَأَمُّ الْكبَائِرِ قايَسْتُهَا وَقاسَيْتُهَا**"[3]

وقع الجناس في الفعلين: قايستها وقاسيتها وكلاهما مصدرهما المفاعلة التي تستدعي تدافعًا من الجانبين، قايس مصدره المقايسة، وهي رد الأشياء إلى أشباهها، ومصدر قاسى المقاساة.

"**وَجَعَل ينْظرُ فتَقتُلنَا أَلْحَاظهُ، وَيَنْطِقُ فتفتِنُنَا أَلْفاظهُ**"[4]

الجناس في: ألحاظه وألفاظه، يقصد هنا بألحاظه نظراته القوية تقتلنا، وأيضًا ألفاظه المنمقة تفتننا.

"**فوَلاَّنا جميلًا، وَأَوْليْناهُ جَزيلا**"[5]

الجناس في الكلمتين: جميلًا وجزيلًا، أي أنه جاملنا بالتحية فأجبناه بأحسن منها.

"**وَكشْفِ عُيُوبهِ وَغيُوبهِ**"[1]

---

[1] . المقامة الشيرازية، ص١٥٧.

[2] . البلاغة والتطبيق، ص٤٥١،

[3] . المقامة السجستانية، ص٢٣.

[4] . المقامة الأسدية، ص٣١.

[5] . المقامة الجرجانية، ص٤٠.

العيوب: جمع عيب وهو الفعل المكروه، والغيوب جمع غيب وهو ما خفي عن الإنسان فلم يعلم به. والمعنى: أنه لا طاقة لي على وصفه . يعني الفرس . حتى أركبه وأكشف ما خفي عني من صفاته.

"**فذكروا أصْحَابَ الْفصُوص مِن اللُّصُوص**"[٢]

أصحاب الفصوص هم جماعة ينقشون أسماء بعض الناس على فصوص، والفص علامة، أما اللصوص فهم من يأخذون حق غيرهم.

"**وَأدَامَ حِرَاسَتَكَ، مَا أحْسَنَ فِرَاسَتَكَ!**"[٣]

فراستك: تفرسك لاستطلاع حقيقتي، والمعنى: أن ظنك لم يخب فأنا هو.

تبرز فاعلية الجناس فيما سبق في التماثل في الشكل، وهو يؤدي أيضًا إلى التماثل في الدلالة. فيتحول إلى منبه تعبيري يؤدي إلى تفعيل المعنى، خاصة أن إحدى كلمتي الجناس تقع في منطقة ارتكاز دلالي، والثانية تسهم في موسيقى الجمل.

٢. محسنات معنوية:

وهي التي يكون التحسين بها راجعًا إلى المعنى أولًا وبالذات، وإن كان بعضها قد يفيد تحسين اللفظ أيضًا كالطباق بين يُسِرُّ ويُعْلِنُ في قوله تعالى:﴿ أَوَلَا يَعْلَمُونَ أَنَّ اللَّهَ يَعْلَمُ مَا يُسِرُّونَ وَمَا يُعْلِنُونَ﴾[٤]، وعلامتها أنه لو غير اللفظ بما يرادفه.

المحسنات المعنوية كثيرة، لكنا رأيتُ ألا أذكر منها إلا ما اشتهر أمره، وأهم الهمذاني ذكره:

الطباق – المطابقة – التضاد:

---

[١] . المقامة الحمدانية، ص١٤٣.

[٢] . المقامة الرصافية، ص١٤٩.

[٣] . المقامة السارية، ص٢٧٤.

[٤] ـ سورة البقرة، الآية ٧٧.

هو لغةً الجمع بين الشيئين، واصطلاحًا يقول يوسف أبو العدوس: "الطباق والمطابقة والتطبيق والتضاد والتكافؤ كلها أسماء لمسمى واحد، وهو الجمع بين المعنى وضده في لفظين، نثرًا كان أم شعرًا"[١]

ويفرّق أغلب العلماء بين الطباق وبين المقابلة بناء على عدد المعاني المتقابلة " ويعدون من البديع المقابلة، وهي أن يوفق بين معانٍ ونظائرها والمضاد بضده، وذلك مثل قول النابغة الجعدي:

فتًى تم فيه ما يسر صديقه على أن فيه ما يسوء الأعاديا[٢]

فقد جرت المقابلة في البيت السابق بين أكثر من معنى "يسر ويسوء" و " صديقه والأعاديا". فالمقابلة . إذن . أن يُؤتى بمعنيين فأكثر ثم يقابل هذه المعاني على وجه التضاد أو المخالفة أو المماثلة"[٣]

وقد تناولت التضاد والمقابلة معًا، دون فصلهما، لأنهما من حيث الموضوع شيء واحد في الغالب، ولأن معانيهما تكاد تكون متشابهة، فغايتي هي الكشف عن المعاني العميقة والدلالات البلاغية التي أفادها كلاهما، ونذكر منها قول الهمذاني:

صَبَاحُ اللهِ لا صُبْحُ انطِلاقٍ ... وَطَيرُ الوَصْلِ لا طَيْرُ الفِراقِ

... فَاسْتَصْحِبْ لي عَدُوّاً في بُرْدَةِ صَديقٍ. [٤]

وَاخْتَلَفَتْ أَلْوَانُهُ فَمِنْ حَالِكٍ بِإِزَائِهِ نَاصِعٌ،[٥]

وَأَمَّا البَيْتُ الَّذِي يَصْفَعُكَ بَاطِنُهُ وَيَخْدَعُكَ ظَاهِرُهُ[٦]

فَقُمْتُ وَأَتَيْتُ، شِئْتُ أَمْ أَبَيْتُ،[٧]

---

[١] ـ يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية (علم المعاني ـ علم البيان ـ علم البديع)، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٧م.
[٢] ـ الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيب، إعجاز القرآن، ص٨٨.
[٣] أ ابن الأثير، المثل السائر، ج٢، ص٢٤٤.
[٤] ـ المقامة البلخية، ص١٨.
[٥] ـ المقامة الجاحظية، ص٥٩.
[٦] ـ المقامة العراقية، ص١٣٧.
[٧] ـ المقامة الحلوانية، ص١٦٣.

وَأَشَارِكُكَ في السَّعَةِ وَالضِّيقِ، ... ، مَا يَحْرُمُ السُّكُوتُ إِلاَّ عَلَيْكَ، وَلا يَحِلُّ النُّطْقُ إِلاَّ لَكَ[1]

يَا بُنَيَّ قَدْ أَسْمَعْتُ وَأَبْلَغْتُ، فَإِنْ قَبِلْتَ فَاللهُ حَسْبُكَ، وَإِنْ أَبَيْتَ فَاَللهُ حَسِيبُكَ،[2]

وَعَدَلْتُ بَيْنَ جِدِّي وَهَزْلِي،[3]

أَقَعُ وَأَقُومُ، كَأَنَّ الَّذِي كُنْتُ فِيهِ لَمْ يَكُنْ [4]

في الأمثلة السابقة نجد حضور التضاد، وذلك في الكلمات التالية على التوالي:

(الوَصْلِ و الفِراقِ) (عَدُوّاً وصَديقٍ) (حَالِكٍ ونَاصِعٌ) (بَاطِنُهُ وظَاهِرُهُ) (شِئْتُ وأَبَيْتُ) (السُّكُوتُ والنُّطْقُ) (السَّعَةِ وَالضِّيقِ) (قَبِلْتَ وأَبَيْتَ) (جِدِّي وَهَزْلِي) (أَقَعُ وَأَقُومُ).

المبحث الثالث: التناسق الفني بين الصور:

---

[1] ـ المقامة الخلفية، ص٢٠٣.
[2] ـ المقامة الوصية، ص٢٢٥.
[3] ـ المقامة الخمرية، ص٢٨١.
[4] ـ المقامة الصيمرية، ص٢٣٧.

عرضتُ في سطور سابقة العديد من الصور الفنية المتفرقة الواردة في المقامات، ولكن الاقتصار على دراسة صور جزئية متفرقة من النصوص فقط، لذلك كان لابد أن نتعرض للكشف عن التناسق الفني للصور في كونه "هو الذي يشكل طبيعة (الكل) أو (الصيغة) ويجعل من الصورة الكلية وعلاقاتها الداخلية لوحة واحدة لا مكان فيها للتجزئة إلى عناصر، كأنها الوحدة العضوية التي تجمع أجزاء الكائن الحي"[1]

وبعد بحث كل الصور السابقة والمتفرقة في المقامات، ودراسة العناصر المشتركة التي تجمعها، والروابط بينها، وصلت إلى الكشف عن أهم المظاهر التي صنعت التناسق الفني بين أنواعها المختلفة في المقامات، وهذه المظاهر تتمثل في الآتي:

١. الإطار القصصي:

ذكرتُ آنفًا في الفصل الأول أن المقامة تحتوي على خصائص ومكونات الحكاية والقصة القصيرة إلى حد كبير، إذ نجد فيها الشخصيات والبدايات وطريقة السرد القصصي، حيث هناك حوار وعقدة وسرد للأحداث والحبكة والترابط بين أحداث المقامة في الزمان والمكان، والنهايات.

أحاول في هذه الجزئية إدخال نماذج من المقامات ووضعها في القالب القصصي. كانت كل مقامة تنتقل في عرض قصصها من غرض إلى غرض، ومن معنى إلى آخر دون أن يحدث ذلك خللًا في السياق، أو تفككًا للروابط، بل يأتي الكلام فيها متسلسلًا يستدعي بعضه بعضًا، لما فيه من إحكام الاتصال وشدة التداخل، فعلى سبيل المثال تحدثت المقامة القريضية عن الشعراء ووصفهم في أسلوب قصصي رائع حيث بدأت – كعادة المقامات – بعبارة "حدثنا عيسى بن هشام قال" ثم بدأ بسرد قصته وكيف أبعدته الغربة عن دياره وكيف واصل حياته "**وَأَمْوَالٍ وَقَفْتُهَا عَلى التّجَارَةِ، وَحَانُوتٍ جَعَلْتُهُ مَثَابَةً**"[2]، وبعد ذلك بدأ في وصف الرفاق والمجلس الذي يضمهم "**وَرُفْقَةٍ اتّخَذْتُهَا صَحَابَةً، وَجَعَلْتُ لِلْدّارِ، حَاشِيَتَيِ النّهَار، وللحَانُوتِ بَيْنَهُمَا، فَجَلَسْنَا يَوْماً نَتَذَاكَرُ القرِيضَ وَأَهْلَهُ**" ثم بدأ يتحدث عن الشعراء ويصفهم وصفًا دقيقًا، وهم: امرؤ القيس، والنابغة، وزهير، وجرير والفرزدق، المحدثين من الشعراء والمتقدمين منهم، فكان سردًا ممتعًا مع ذكر أبيات من الشعر، بعدها كشف الزائر عن هويته، فهو أبو الفتح الإسكندري.

---

[1] ـ محمد بركات أبو علي، دراسات في الأدب، دار وائل للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٩م ص١١٧.
[2] ـ المقامة القريضية، ص١١.

٢. الشخصيات:

تحدثتُ سابقًا في الفصل الأول عن الشخصيات بصورة عامة، وهنا سأتحدث عن تحليل بعض الشخصيات من خلال مقامات معينة.

إن شخصيات مقامات الهمذاني تتغير من مقامة إلى أخرى، وهي غالبًا ما تكون خاضعة للموقف أو الموضوع الذي تتناوله المقامة، فشخصياته مرة تسمو إلى درجة عالية من الأخلاق والدين والعلم، لتأتي شخصيات أخرى متناقضة ومفارقة لها من الجهل ودناءة الأخلاق والابتعاد عن الدين، وإن الشخصية المعوّل التركيز عليها هو البطل " أبو الفتح الإسكندري" فمثلًا المقامة الجاحظية يظهر الاسكندري فيها ناقدًا عالمًا بفنون القول الجميل، يقول: "...**إنَّ الجَاحِظَ في أَحَدِ شِقَّيِ البَلاَغَةِ يَقْطِفُ، وفِي الآخَرِ يقَفُ، والبَليغُ مَنْ لَمْ يُقَصِّرْ نَظْمُهُ عَنْ نَثْرِهِ، ولَمْ يُزْرِ كَلامَهُ بشِعْرِهِ**"[١] لتقابله شخصية أخرى لم تكن إلا من جلساء الشحاذين المحرومين ببغداد، يقول عيسى بن هشام: "**يَا بَنِي سَاسَانَ، أَيُّكُمْ أَعْرَفُ بِسِلْعَتِه، وَأَشْحَذُ في صَنْعَتِهَ، فَأُعْطِيهُ هذَا الدِّينَارَ**"[٢].

وبالرغم من أنه هو نفسه أبو الفتح الاسكندري، قد نجد شخصيته في المقامة نفسها يتغير من حال إلى حال، كما هو الحال في المقامة الخمرية، إذ أنه يلبس لباس الإمام الطاهر، ويصلّي بالناس، وهنا نجد التباين في الشخصيات إذ لا يكاد يفرغ من خطبته حتى يأخذ طريقه إلى الحانة حيث يقوم هناك بدور المطرب "...**دَعَتْنَا دَوَاعِي الشَّطَارَةِ، إِلَى حَانِ الخَمَّارَةِ، وَاللَّيْلُ أَخْضَرُ الدِّيبَاجِ... وَإِمَامُنَا يَجِدُّ فِي خَفْضِهِ وَرَفْعِهِ، وَيَدْعُونَا بِإِطَالَتِهِ إِلَى صَفْعِهِ، حَتَّى إِذَا رَاجَعَ بَصِيرَتَهُ، وَرَفَعَ بِالسَّلاَمِ عَقِيرَتَهُ، تَرَبَّعَ فِي رُكْنِ مِحْرَابِهِ، وَأَقْبَلَ بِوَجْهِهِ عَلى أَصْحَابِهِ، وَجَعَلَ يُطِيلُ إِطْرَاقِهِ، وَيُدِيمُ اسْتِنْشَاقَهُ، ... فَإِذَا هُوَ إِسْكَنْدَرِينَا أَبُو الفَتْحِ، فَقُلْتُ: يَا أَبَا الفَتْحِ، واللهِ كَأَنَّمَا نَظَرَ إِلَيْكَ، وَنَطَقَ عَنْ لِسَانِكَ الَّذِي يَقُولُ:**

كَانَ لِي فِيمَا مَضَ ... ى عَقْلٌ وَدِينٌ وَاسْتِقَامَةْ[٣]

---

[١] ـ المقامة الجاحظية، ص٦٠.
[٢] ـ المقامة الدينارية، ص٢٥٣.
[٣] ـ المقامة الخمرية، ص٢٨٦ـ ٢٩٥.

ألا يمثل هذا التصوير لهذه الشخصية وهذا القول العبث بالمقدسات وتمرد عنيف. كما نجد بطل المقامات أنه من المجاهدين إذ يتنكر بذي الغزاة، يقول الهمذاني: "**غَزَوْتُ الثَّغْرَ بِقَزْوِينَ، سَنَةَ خَمْسٍ وَسَبْعِينَ، فِيَمْن غَزَاهُ،...**

أَدْعُو إِلَى اللهِ فَهَلْ مِنْ مُجِيبْ ... إِلي ذَراً رَحْبٍ وَمَرْعىً خَصِيبْ

وَجَنَّةٍ عَالِيَةٍ مَا تَنِى ... قُطُوفها دَانِيَةً مَا تَغِيبْ

يَاقَومُ إِنِّي رَجُلٌ تَائِبٌ ... مِنْ بَلَدِ الكُفْرِ وأَمْرِي عَجِيبْ

ومما يجدر الإشارة إليه أن الشخصية التي تم التركيز عليها في هذا المبحث هي الشخصية الرئيسة المتمثلة في " أبو الفتح الإسكندري" غير أن هذا لا ينفي أننا نجد في بعض المقامات أن "عيسى بن هشام" يقوم بالدور الرئيس في المقامات، مثل ما نجده في المقامة البغدادية والأسدية.

لقد استطاع الهمذاني من خلال تركيبه شخصيته الفنية "أبو الفتح الإسكندري" أن يعبر عن التباين الواضح بين الشخصيات حيث كونت هذه الشخصية ثنائية بين الحق والباطل، وهذا ما لا يجتمع عند الإنسان الواحد، ولكن يظهر جليًا أن هذه الشخصية تعبر عن نفسية الهمذاني في حد ذاته، وذلك لما أصاب عصره من اضطراب وقلق. نتناول الشخصيات من خلال المقامة الأصفهانية:

هذه المقامة تصور "عيسى بن هشام" وقد حل نزيلًا بأصفهان وكان يتعجل السفر إلى "الري" حيث كان ينتظر القافلة التي تقله، ولما سمع بخبر الرحيل حتى سمع صوت المؤذن يؤذن للصلاة، فبادر إلى المسجد ليستعين ببركات الصلاة ، لما يلحق المسافر من تعب ومشقة، ولكن اتخذ إمام المسجد في صلاته قراءة بطيئة جدًا فيغتم "عيسى بن هشام" ويكتئب لأنه أصبح يخشى أن ترحل القافلة وتتركه، فبعد سورة الفاتحة يقرأ سورة الواقعة، ولكنه كان "... **يتَصَلَّى نَارَ الصَّبْرِ وَأَتَصَلَّبُ، وَأَتَقَلَّى عَلى جَمْرِ الغَيْظِ وأَتَقَلَّبُ، وَلَيْس إِلاَّ السُّكُوتُ وَالصَّبْرُ، أَوِ الكَلاَمُ وَالْقَبْرُ؛ لِمَا عَرَفْتُ مِنْ خُشُونَةِ القَومِ فِي ذَلكَ المَقامِ، أَنْ لَوْ قُطِعَتِ الصَّلاةُ دُونَ السَّلام**" وما عليه أن يئس من مصاحبة القافلة وأيقن أنها بارحت أصفهان.

في الصورة السابقة شخصية الإمام الورع، غير أن هناك شخصية أخرى تظهر حيث زعم هذا الإمام أنه رأى النبي "صلى الله عليه وسلم" في منامه، وأوصاه أن يبلغ دعاء إلى العالمين من أمته فهو يظهر أنه محتال يقتنص الأموال حيث يستغل قناعة المصلين بنبوة محمد "صلى الله عليه وسلم"، فنراه في شخصية المحتال بعد أن كان يلبس لباس التقوى.

٣. الموضوعات:

لعل ما يميز مقامات بديع الزمان والمتمثلة في مغامرات الإسكندري؛ تنوع المواضيع، والتي تشتمل على الكثير مما يجري في حياة الناس، وخاصة إذا ما تعلق الأمر بين طبقاته وطريقة التعامل مع بعضهم، والاختلاف يأتي في الموضوعات فهو مرة يتناول طبقة بورجوازية ويصف كيف يقضون حياتهم بين لذة ومتعة عيش، ليقابلها بالضد الطبقة الفقيرة كيف تعيش حالة مزرية، ولعل هذا التضارب بين الطبقات نجده في المقامة الصيمرية حيث يعرض البديع جانبًا من حياة البذخ والرخاء التي تعيشها الفئة الغنية، يقول: "**فَلَمْ نَزَلْ في صَبُوحٍ وَغَبُوقٍ، نَتَغَذَّى بِالجَدَايا الرُّضَعِ وَالطَّبَاهِجَاتِ الفَارِسِيَّةِ، ... وَرَيْحَانُنَا الوَرْدُ وَبَخُورُنَا النَّدُّ، ...**"[١].

أما الطبقة الفقيرة والمتمثلة في عامة الناس فقد أصابها الفقر والجوع، ويتجلى ذلك في المقامة المجاعية، حيث إنها نسيت طعم اللحوم ويئست من المآكل، يقول عيسى بن هشام: "**كُنْتُ بِبَغْدَادَ عَامَ مَجاعَةٍ فَمِلْتُ إِلى جَماعَةٍ، قَدْ ضَمَّهُمْ سِمْطُ الثُّرَيَّا، أَطْلُبُ مِنْهُمْ شَيًّا، وَفِيهِمْ فَتىً ذُو لَثْغَةٍ بِلِسَانِهِ، وَفَلَجٍ بِأَسْنَانِهِ، فَقَالَ: مَا خَطْبُكَ، قُلْتُ: حَالاَنِ لا يُفْلِحُ صَاحِبُهُما فَقِيرٌ كَدَّهُ الجُوعُ وَغَرِيبٌ لايُمْكِنُهُ الرُّجُوعُ فَقَالَ الغُلامُ: أَيُّ الثُّلْمَتَينِ نُقَدِّمُ سَدَّها؟ قُلْتُ: الجُوعُ فَقَدْ بَلَغَ مِنِّي مَبْلَغاً!**"[٢] . فمن خلال هاتين المقامتين يمكننا أن نجد الفوارق والصراع بين الطبقات، والفقر والجوع فجّر ثورة الشعب الذي أصبح يعيش في حالة من التشاؤم، فذم الدهر وفضل الحماقة على العقل، فلجأ الناس إلى ضروب من الاحتيال والكد لمواصلة العيش والحياة، نجد أن للهمذاني صورة يعيب فيها الزمان، يقول:

هَذا الزَّمَانُ مَشُومُ ... كَمَا تَرَاهُ غَشُومُ

الحُمْقَ فِيهِ مَلِيحٌ ... والعِقْلُ عَيْبٌ وَلُومُ

---

[١] ـ المقامة الصيمرية، ص٢٢٧.
[٢] ـ المقامة المجاعية، ص١١١، ١١٢.

والمَالُ طَيْفٌ، ولكِنْ ... حَوْلَ اللئَامِ يحومُ[1]

أن كثيرًا من موضوعات مقامات الهمذاني تختلط بين المدح والهجاء، فنراه يتناول المدح في مقامة فلا يلبث أن يقابلها بالهجاء في مقامة أخرى، فالمدح قد خصصه الهمذاني في نحو ست مقامات منها: الملوكية، والناجمية، والنيسابورية التي يمدح فيها "خلف بن أمير سجستان" حيث يقول:

بِحَيثُ الدِّينُ وَالمَلِكُ المُؤَيَّدْ ... وَخَدُّ المَكْرُمَاتِ بِهِ مُوَرَّدْ

بِأَرْضٍ تَنْبُتُ الآمَالُ فِيهَا ... لِأَنَّ سَحَابَهَا خَلَفُ بْنُ أَحْمَدُ.[2]

فالهمذاني بقدر ما كان بارعًا في المدح من خلال مقاماته، كان لاذعًا وصارمًا في الهجاء والشتم، فقد تناول مثلًا في المقامة الدينارية ألوانًا من الكلام المقذع يتبادله جماعة من الساسانيين في مناظرة بينهم ثمن دينار يناله الذي يتفوق، يقول الإسكندري في ذم خصمه: " **يَا وَسَخَ الكُوزِ، يَا دِرْهَماً لا يَجُوزُ، يَا حَدِيثَ الْمَغَّنِينَ، يَا سَنَةَ الْبُوسِ، يَا كَوْكَبَ النَّحُوسِ، يَا وَطَأَ الكابُوسِ، يَا تُخْمَةَ الرَّؤُسِ... يَا رَمَدَ العَيْنِ، يَا غَدَاةَ الْبَيْنِ، يَا فِرَاقَ المُحِبَّيْنِ، يَا سَاعَةَ الحَيْنِ...**"[3]

فالهمذاني استطاع من تناوله لمقاماته أن يعرض أنواع من الموضوعات بما في ذلك الهجاء والمدح اللذان يمثلان ثنائية متضادة.

. وحدة الموضوع:

الموضوع الأساسي الذي يضم مقامات الهمذاني هو المجلس والتسامر، كما نجد أن جميع الصور تنصب حول الكدية واستعطاف الناس بصورة مباشرة أو غير مباشرة. فقد انصب اهتمام المقامات بإبراز الجانب الوجداني العاطفي عند الإنسان. وقد تناولت مقامتين لتحليل الصور الواردة فيهما:

---

[1] ـ المقامة الساسانية، ص٧٥.
[2] ـ المقامة النيسابورية، ص٢١١.
[3] ـ المقامة الدينارية، ص٢٥٤.

ـ المقامة الحلوانية:

هذه المقامة تقوم على ازدواج الحدث، ويتمثل الأول – الذي يمكن تسميته الجزء الأول من القصة – عندما رجع "عيسى بن هشام" من الحج، فنزل بحلوان واختار إحدى حماماتها ليستحم، ولكن وقع صراع بين عمال الحمام على رأس "ابن هشام" إذ يقول أحدهم "... **أَنَا صَاحِبُ هَذا الرَّأْسِ؛ لأَنِّي لَطَّخْتُ جَبِينَهُ، وَوَضَعْتُ عَلَيْهِ طِينَهُ،**" **وَقَالَ الثَّانِي: بَلْ أَنَا مَالِكُهُ؛ لأَنشي دَلَكْتُ حَامِلَهُ، وَغَمَزْتُ مَفَاصِلَهُ**" ولكن " ابن هشام" لم يجد مفرًا من ذلك إلا الذهاب إلى صاحب الحمام ليحتكم بينهم، وتنتهي هذه الخصومة بخروجه من الحمام ولم يقض حاجته.

الحدث الثاني يتجلى في شخصية الحجام، وما تحمل هذه الشخصية من هيبة ووقار، وهذا ما زاد في اطمئنان قلب "عيسى بن هشام" حيث أنه لم يتسم بالثرثرة إذ يقول: "... **وَعَلِمْتُ أَنَّ الأَمْرَ بِقَضَاءٍ منَ اللهِ وَقَدرٍ، وَإِلَى مَتَى هَذَا الضَّجَرُ؟ وَاليَوْمُ وَغَدُ، وَالسَّبْتُ وَالأَحَدُ، وَلا أَطِيلُ وَمَا هَذا القَالَ وَالقِيلَ؟ وَلَكِنْ أَحْبَبْتُ أَنْ تَعْلَمَ أَنَّ المُبَرِّدَ فِي النَّحْوِ حَدِيدُ المُوسَى فَلاَ تَشْتَغِلْ بِقَوْلِ العَامَّةِ؛**" فعرف ابن هشام أن مجلسه سوف يطول معه، لذا فضل الذهاب وترك الحلاقة إلى الغد، وهنا أيضًا لم يقض حاجته.

ـ المقامة البشرية:

وتتمثل في أنها مليئة بالحوادث، وأنها تستغرق أيام طوال إذ أن "بشر بن عوانة" يسافر أو يعزم السفر إلى خزاعة ليحصل على ألف ناقة من أجل تقديمها مهرًا لابنة عمه فاطمة الحسناء، إذ يتعرض في طريقه لصعوبات من بينها الأسد الذي صارعه ليكتب رسالة لابنة عمه، يقول "عيسى بن هشام" **ثُمَّ إِنَّ بِشْراً سَلَكَ ذَلِكَ الطَّرِيقَ، فَمَا نَصَفَهُ حَتَّى لَقِيَ الأَسَدَ، وَقَمَصَ مُهْرُهُ، فَنَزَلَ وَعَقَرَهُ، ثُمَّ اخْتَرَطَ سَيْفَهُ إِلَى الأَسَدِ، وَاعْتَرَضَهُ، وَقَطَّهُ، ثُمَّ كَتَبَ بِدَمِ الأَسَدِ عَلى قَمِيصِهِ إِلَى ابْنَةِ عَمِّهِ:**

أَفَاطِمُ لَوْ شَهِدْتِ بِبَطْنِ خَبْتٍ ... وَقَدْ لاَقَى الهِزَبْرُ أَخَاكِ بِشْرَا

ولكن لم يكد ينتهي من هذا الصراع، حتى يلتقي بأحد الفرسان الذي يتصارع معه ولكن بعد هذه الصعوبات التي تلقاها "بشر" يكتشف أن أحد أبنائه يحب فاطمة التي كان يهواها فيزوجه إياها.

الخاتمة:

لقد كان الهدف الرئيس من بحثي هذا الكشف عن الخصائص والسمات الأسلوبية في مقامات بديع الزمان الهمذاني فكان التطرق أولًا إلى الجانب النظري للمقامات، والتركيز على إبراز بعض اتجاهات الأسلوبية الحديثة، وآراء العلماء فيها.

حاولتُ في المجال التطبيقي لبحثي التطرق إلى المكونات المختلفة للعملية الإبداعية في المقامات فكان النظر في جمالية الإيقاع الشعري، الذي أبان في مستواه الخارجي ميول البديع في توظيفه لبحور الشعر حيث احتل الوافر المكانة الأولى. أما دراسة الإيقاع الداخلي للمقامات فقد ظهر التكرار كخاصية أسلوبية بارزة.

وأظهرت الدراسة كثافة علم البديع، حيث ركز الهمذاني على الجناس والطباق. أما التقديم والتأخير فإنه أبان التمسك بالبنية التركيبية للجمل العربية التي ترتب عناصرها وإن حدث العكس في بعض الجمل فإن ذلك عائد إلى أغراض دلالية ومعنوية.

أما المستوى الدلالي للمقامات أظهر الحقول المعجمية التي يتحرك بها الهمذاني، فكانت متنوعة؛ فهي مصادر طبيعية كالأرض والماء وجسم الإنسان والحيوان والنبات.

إن أسلوب الهمذاني مزيج من متعة ومنفعة، متعة قراءة المقامات وأسلوبه وطرق سرده لها، وفائدة في إيصال الجانب الموضوعي الذي يرتكز على المجتمع والحياة فيه.

إنني لا أؤمن بنهاية البحث الأسلوبي ومحدودية دراساته، وإن كان بحثي هذا قد تناول جوانب معينة من مقامات الهمذاني فإن المجال مفتوح أمام النقاد والأسلوبيين لإبراز سمات وخصائص أخرى من مقامات الهمذاني وغيرها من المقامات.

النتائج:

من خلال دراستنا لمقامات بديع الزمان الهمذاني وتحليلنا لأبعاد نفسيته، ومدى انعكاس شخصيته على سمات مقاماته الأسلوبية؛ نستطيع القول أنه كان أديبًا متميزًا لا يُشق له غبار في عصره. كان يعكس حياة مجتمعه من خلال مقاماته، وعلى هذا الأساس فقد تمخضت هذه الدراسة عن النتائج التالية:

١. المقامة أحد فنون النثر العربي، وهي شبه قصة قصيرة تدور حول الكدية والاحتيال، تستخدم لإظهار البراعة اللغوية والأدبية. وإن لبديع الزمان فضل وضعها في شكلها الفني الخاص.
٢. تحتوي مقامات الهمذاني على خيط درامي، لاحتوائها على الشخصيات والسرد والحوار والحبكة، كما تستقي مادتها من الواقع اليومي لتعرضها لكثير من مظاهر الحياة اليومية.
٣. أنفق الهمذاني ثماني عشرة سنة متنقلًا بين الري وجرجان ونيسابور وعدد من البلاد داخل خراسان، حتى استقر في سجستان، ثم أخيرًا في هراة، ظهر جليًا في سرده لمقاماته فقد سمى معظم مقاماته بأسماء مناطق أو بلاد.
٤. مقامات البديع كلام مسجوع موزون، احتوى علو أنواع السجع: الطويل والقصير، وأقسام السجع: المطرف، الموازي، المرصع، المشطر، المتوازن، كما نجد الجناس بنوعيه: التام والناقص. وكلًا من السجع والجناس يكسب الكلمات وقعًا موسيقيًا جميلًا.
٥. إن التقديم والتأخير في مقامات الهمذاني ورد لأغراض معينة، فالتفنن في أساليب التقديم والتأخير يلاحظ في المقامات إنما جاء لخدمة معانٍ غاية في الروعة، ويبين لماذا انحصرت الأغراض البلاغية في أمور معينة منها: التأكيد والتعظيم والتلذذ بذكر المقدم، ولأنه الأصل. وهذه الأغراض البلاغية دارت حول أغراض أصلية من أجلها قُدم المقدم. ومن ناحية أخرى كان لاستعمالها أثر بالغ في النفس، في تقريب المعنى للذهن، وتكثيره والمبالغة في إثباته.
٦. شكلت الأساليب الإنشائية عناصر أساسية أقام عليها الهمذاني بناء مقاماته، فقد ذكر الإنشاء بنوعيه: الطلبي وغير الطلبي.
٧. استخدم البديع أدوات التمني، لكنه أكثر من الأداة "لو" حيث ذكرها اثنين وثلاثين مرة.

٨. وردت أداة النداء "يا" بكثرة في المقامات، حيث وردت خمسًا وأربعين بعد المائة، ولم يستخدم معظم أدوات النداء.

٩. لم ترد في مقامات الهمذاني أدوات الاستفهام "ماذا وأنى وأيان" وأكثر من ذكر الأداة "أي".

١٠. ذكر البديع أدوات المدح " نِعم وحبذا" في موقع واحد فقط، كما أنه استخدم "بئس" أيضًا في موضع واحد، لكنه استخدم ألفاظًا تدل على الذم مثل: "لا أم لك ولا أب لك". ولعل عدم إكثاره من الذم ترجع إلى طبيعة المقامات التي تأتي لأجل الكدية واستدرار الناس.

١١. لم يتعرض البديع للقسم بالتاء، لكنه أقسم بالواو مقترنة بلفظ الجلالة ثلاثين مرة.

١٢. استخدم البديع الضمائر استخدامًا متميزًا؛ وقد انحصرت في دائر المتكلم حيث نجد أن ضمير المتكلم "أنا" ورد ثلاث وخمسين مرة، وكرره الهمذاني في عدة مقامات لارتباطه بالفخر، أما ضمير المتكلمين "نحن" فقد ورد عشر مرات فقط. كما أن ضمير المتكلم المتصل يحيل على ذات الأديب، قد ورد حينًا متصلًا مع الفعل الماضي، أو الفعل المضارع، ليحمل وظيفة الفاعلية، حينًا آخر ارتبط بالفعل الذي فاعله ضمير مستتر ليحمل وظيفة المفعولية، ويُعد التعبير بضمير المتكلم أهم ميزة أسلوبية استعملها الهمذاني في مقاماته. أيضًا نلاحظ انعدام ضمير الخطاب المؤنث منفصلًا، ولعل ذلك يرجع إلى البيئة التي عاش فيها الهمذاني بالإضافة إلى طبيعة المقامات وأنها تكون في مجلس قوم هم من الرجال.

١٣. لقد تضافر التكرار مع الظواهر الأسلوبية الأخرى في المقامات، نجده أكسب النصوص تميزًا أسلوبيًا في تشكيل موسيقى كلماته، فقد ورد تكرارًا للحروف أو الكلمات أو الجمل، وقد يكون في البداية أو لازمة في النهاية. ونجده ارتبط بالمجتمع الذي عاش فيه الهمذاني، فهو يكرر مثلًا الأسئلة عن الشعر وأبياته، مما يدل على الثقافة الأدبية العالية التي يتمتع بها البديع ومجتمعه.

١٤. يمنحنا العنوان في أغلب الأحيان أدوات لتفكيك النص وفهمه، والحكم على طبيعة بنائه، فيقدم حضوره مساعدة لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه واستعصى، فهو المحور الذي تدور حوله المقامة، ومفتاح لقراءة النص، ونرى من خلال عناوين المقامات أن ٥٠% منها أسماء لمدن أو مناطق.

١٥. استخدم البديع الحقول الدلالية: حقل الطبيعة، وحقل الإنسان، وألفاظ الحيوان. ونظرية الحقول الدلالية تقوم على أساس تصنيف الألفاظ التي ترتبط فيما بينها ارتباطًا دلاليًا إلى مجموعات لنتمكن من وصفها وتحليلها.

١٦. تتشكل الصورة الأدبية لدى الهمذاني من ثلاثة مصادر وهي: التجربة الذاتية والبيئة الاجتماعية والترحال وحياة الصحراء.

١٧. تناول البديع المحسنات المعنوية واللفظية بصورة كبيرة، ومن المحسنات اللفظية: التشبيه الذي جاء على الصورة العادية وقلّت الصور الأخرى كالتمثيل الضمني؟

١٨. نلاحظ انسجام الظواهر الأسلوبية المميزة لمقاماته مع شخصيته الواقعية، حيث نلحظ انسجام الشخصيات: عيسى بن هشام والاسكندري، حيث استطاع أن يرينا مجتمعه ونفسه بكل صدق، وهذه ميزة قلما توافرت لغيره من الأدباء في عصره.

المصادر والمراجع:

أولًا: القرآن الكريم.

ثانيًا: المصادر العربية:

١. الأبيض، محمد عمار، السجع في القرآن الكريم بين النفي والإثبات، راجعه: عبد الله محمد النقراط، المكتب الوطني للبحث والتطوير، ليبيا، طرابلس.

٢. ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، المجلد٢، تحقيق: كامل محمد محمد عويضة، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨م.

٣. إبراهيم أنيس، أ. الأصوات اللغوية، دار الطباعة الحديثة، ١٩٦١، القاهرة.

ب. موسيقى الشعر، مكتبة الانجلو المصرية ،الطبعة الرابعة ،١٩٧٢م.

٤. أنيس المقدسي، تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي، ط٦، بيروت، دار العلم للملايين،١٩٧٩م.

٥. د. أحلام الزعيم، قراءات في الأدب العباسي، الحركة النثرية، دمشق، مطبعة الاتحاد،١٩٩٠. ١٩٩١م،

٦. أحمد أمين، ظهر الإسلام، المجلد الأول، الجزء الثاني، ط٥، بيروت، دار الكتاب العربي،١٩٦٩م .

٧. أحمد حسن حامد ، دراسات في أسرار اللغة، ط١، نابلس، فلسطين، مكتبة النجاح الحديثة، ١٩٨٤م.

٨. أحمد الشايب، الأسلوب "دراسة نقدية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، ط٩، ١٩٩٥م، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية.

٩. أحمد يوسف، القراءة النسقية سلطة البنية وهم المحادثة، الدار العربية للعلوم . بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٧م.

١٠. د. أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، القاهرة، دار المعارف، ١٩٥٤م.

١١. أحمد الخليل، مدخل إلى دراسة البلاغة، دار النهضة العربية، ٢٠٠٢م.

١٢. أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط.

١٣. أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، المكتبة العصرية، بيروت.
١٤. أحمد زكي صفوت، جمهرة خطب العرب، المكتبة العلمية، بيروت، ج١.
١٥. أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة " البيان، المعاني، البديع"، دار الكتب العلمية، بيروت.
١٦. . أحمد مطلوب، والبصير، كامل حسن، أ. البلاغة والتطبيق، وزارة التعليم العالي والبحث. ـ البلاغة العربية، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي،ط١، ١٩٨٠م ، العراق. ب. معجم النقد العربي القديم، ج١، ط١، دار الشؤون الثقافية بغداد، ١٩٨٩ م.
ج.البلاغة العربية (المعاني والبيان والبديع)، الجمهورية العراقية، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، ١٩٨٠م، ط١.
١٧. أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، ت: عبد السلام هارون، دار الفكر، ط٣، ١٩٧٩م.
١٨. أحمد مختار عمر، علم الدلالة، دار العروبة، ط١، ١٩٨٢م.
١٩. أيمن بكر، السرد في مقامات الهمذاني، الهيئة المصرية العامة للكتب، النسخة الأخيرة، ١٩٩٨م.
٢٠. الباقلاني، الإمام القاضي أبي بكر محمد بن الطيب إعجاز القرآن، تحقيق: أحمد صقر، دار المعارف، ط٣ ،١٩٧٢.
٢١. تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب، القاهرة، ط٤، ٢٠٠٤م.
٢٢. إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي(عصر الطوائف والمرابطين)، دار الشروق، ط١، رام الله، ٢٠١١م ، ج٢.
ـ ملامح يونانية في الأدب العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٧٧م.
٢٣. الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، ج٢، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، ط١، دار الكتب العلمية،١٩٧٩م.
٢٤. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، ج١، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مطبعة الخانجي، ط١، القاهرة، ١٩٩٨م.
٢٥. د. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٣م.

٢٦. جاسم محمد عبد العبود، مصطلحات الدلالة العربية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط ٢٠٠٧م.
٢٧. الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز في علم المعاني،، تحقيق: السيد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، ١٩٨١م. دلائل الإعجاز، تحقيق: سعد كريم الفقي، دار اليقين للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠١م.
٢٨. الجرجاني، علي بن محمد، التعريفات، تحقيق: مجموعة من العلماء، ط ١، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٨٣م.
٢٩. الجرجاني، محمد بن علي، الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة، تحقيق: عبد القادر حسين، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، (د.ت).
٣٠. جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، المجلد الأول، بيروت، دار مكتبة الحياة، ١٩٨٣م.
٣١. الجزري، ابن صيقل، المقامات الزينية، تحقيق: عباس بن مصطفى الصالحي، دار المسير، ط١، بغداد، ١٩٨٠م.
٣٢. الجوهري، إسماعيل بن حماد. (١٩٩٩م). الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، ت: أحمد عبد الغفور، دار العلم للملايين.
٣٣. جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل، دار التراث، الطبعة الخامسة، القاهرة.
٣٤. الجمحي، ابن سلام، طبقات فحول الشعراء، قراءة وشرح محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، د.ط، د.ت، ج١.
٣٥. ابن جني، أبو الفتح عثمان، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، (د.ت).
٣٦. جودت الركابي، الطبيعة في الشعر الأندلسي، دار الفكر للطباعة والنشر، ط١، ١٩٨٣م.
٣٧. حامد عوني، المنهاج الواضح للبلاغة، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، (د.ت).
٣٨. حاجي خليفة، كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، تحقيق: محمد شرف الدين، دار إحياء التراث العربي، ج٢.
٣٩. حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، ط٣، بيروت، المطبعة البوليسية، ١٩٦٠م.

٤٠. حسن عبد الجليل يوسف، علم القافية، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٥.
٤١. حسن العوفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب،٢٠٠١م.
٤٢. حسن ناظم، البنى الأسلوبية "دراسة في أنشودة المطر للسياب" المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٢م.
٤٣. ابن الحاجب: أبو عمرو عثمان بن عمر، الإيضاح في شرح المفصل، تحقيق وتقديم: موسى بناي العليلي، مطبعة العاني، بغداد، ج١، ١٩٨٢م.
٤٤. الحريري، أبو محمد القاسم بن علي، مقامات الحريري المسماة بالمقامات الأدبية، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٩٢م.
٤٥. الحموي، ياقوت، معجم الأدباء، تحقيق: إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، ط١، بيروت، ١٩٩٣م، ج٥.
٤٦. أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ج١، موفم للنشر، الجزائر، ١٩٨٩م.
٤٧. الحصري القيرواني: زهر الآداب وثمر الألباب، شرح: زكي مبارك، تحقيق: محمد محيي الدين بن عبد الحميد، دار الجيل، ط٤ ، بيروت، د.ت ، ج١.
٤٨. خفاجي، إشراف محمد عبد المنعم، شرح مقامات الحريري البصري، المكتبة الثقافية، بيروت.
٤٩. ابن خلدون، المقدمة، الدار التونسية للنشر والتوزيع والمؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر د.ط١٩٨٤م.
٥٠. ابن خلكان، وفيات الأعيان، ج٣، القاهرة، دار الطباعة المصرية،١٩٧٥م.
٥١. ابن دريد: أبو كر محمد بن الحسين، جمهرة اللغة، علق عليه ووضع حواشيه وفهارسه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، المجلد الأول، ط١، ١٤٢٣هـ . ٢٠٠٥م.
٥٢. الذهبي، شمس الدين محمد بن أحمد: سير أعلام النبلاء، تحقيق: بشار معروف، مؤسسة الرسالة، ط٧، سوريا، ١٩٩٠م ، ج٢١.

٥٣. ذو الرُّمَة، غيلانُ بن عقبة العدوي (ت ١١٧ هـ)، الديوان، شرح الإمام أبي نصر أحمد بن حاتم الباهلي، صاحب الأصمعي، رواية الإمام أبي العباس ثعلب، ج٢، تحقيق د.عبد القدوس أبو صالح، مؤسسة الإيمان، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٢م.

٥٤. رابح بوحوش، أ. اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٧م.

ب. البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية،١٩٩٣م، الجزائر.

٥٥. الرازي: محمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، ضبط وتخريج وتعليق د. مصطفى ديب البغا، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط٤، ١٩٩٠م.

٥٦. الراجحي، عبده، النحو العربي والدرس الحديث، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٨٤م.

٥٧. ابن رشيق، العمدة، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت ط١، ٢٠٠١م، ج١.

٥٨. رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر.

٥٩. رواية يحياوي: شعر أدونيس: البنية والدلالة، اتجاه الكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠٨م.

٦٠. زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، د، ط، دار الكتاب العربي القاهرة، د.ت، ج١.

٦١. زكي كريم حسام الدين، أصول تراثية في علم اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢٠، القاهرة، ١٩٨٥م.

٦٢. الزمخشري: جار الله: أ. أساس البلاغة، تحقيق: الأستاذ عبد الرحيم محمود، دار المعرفة، بيروت، لبنان، د.ط.

ب. المقامات، تحقيق: يوسف بقاعي، دار الكتاب اللبناني، ط١، بيروت، ١٩٨١م.

٦٣. زهير بن أبي سلمى، الديوان، دار الطلائع للنشر والتوزيع، بيروت.

٦٤. سامي محمد عياشة، التفكير في ضوء علم الأسلوب الحديث، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط١، ٢٠٠٧م.

٦٥. السبكي، تاج الدين أبو نصر عبد الوهاب بن علي، طبقات الشافعية الكبرى، ج٤ ، ط٢، بيروت، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع.
٦٦. سعد مصلوح، الأسلوب . دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، مصر، ط٣، ٢٠٠٢م.
٦٧. ابن سعد، أبو عبد الله محمد بن سعد، كتاب الطبقات الكبرى، ج٥، بيروت، ١٩٥٧م.
٦٨. د. سعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، دار المعارف ، ط٢، ١٩٩٨٣م.
٦٩. سلوم تامر، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار، ١٩٨٣م، اللاذقية.
٧٠. السّكاكي: أبو يعقوب ، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط.
٧١. السرقسطي، محمد بن يوسف ، المقامات اللزومية، تحقيق: حسن الوراكلي، عالم الكتب الحديث، ط٢، إربد، جدارا للكتاب العالمي، عمان، ٢٠٠٦م.
٧٢. سلامة بن جندل، شاعر فارسي جاهلي قديم، يحسن وصف الخيل وله ديوان مطبوع ببيروت، ١٩١٠م.
٧٣. سليمان موسى، الأدب القصصي عند العرب، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، ط٥، بيروت، ١٩٨٣م.
٧٤. السيوطي، جلال الدين، المقامات، شرح وتحقيق سمير الدروبي، الهيئة العلمية لقصور الثقافة، د.ط، القاهرة، ٢٠٠٧م.
٧٥. الشكعة، مصطفى، بديع الزمان رائد القصة القصيرة والمقالة الصحفية، ط١، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٥م.
٧٦. شفيع السيد، الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، مكتبة الآداب القاهرة، ط٢، ٢٠٠٩م.
٧٧. شكري محمد عياد، أ. اتجاهات البحث الأسلوبي، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط٣،١٩٨٩م.
ب. مدخل إلى علم الأسلوب، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط٢، ١٩٩٣م.
٧٨. شوقي ضيف، أ. الفن ومذاهبه في النثر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط٥، د.ت.
أ. عصر الدول والإمارات (الأندلس)، دار المعارف، د.ط، القاهرة، ١٩٨٩م.
ب. عصر الدول والإمارات، "الجزائر . المغرب الأقصى . موريتانيا . السودان"، دار المعارف، ط١، الإسكندرية، د.ت.
ت. عصر الدول والإمارات، مصر، دار المعارف، ١٩٥٨م.

٧٩. صلاح فضل، أ. علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط١، ١٤١٩م.

ب. مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق ، بيروت، لبنان، ٢٠٠٢م.

٨٠. الاصطخري، أبو اسحق إبراهيم بن محمد الفارسي المسالك والممالك، ليدن، ١٩٧٢م.

٨١. عبد الرحمن الياغي، رأي المقامات، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٦٩م.

٨٢. عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، ط١ ١٩٨٠م.

٨٣. عبدالقادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، ١٩٩٩م.

٨٤. عبد السلام محمد هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٥، ٢٠٠١م.

٨٥. د. عبد العزيز عبد المعطي عرفة، من بلاغة النظم العربي، دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، عالم الكتب، ط٢، ١٩٨٤م، ج١.

٨٦. عبد الملك مرتاض، فن المقامة في الأدب العربي، ط٢، ١٩٨٨م.

٨٧. عبد الكريم الكواز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، منشورات جامعة السابع من أبريل الجماهيرية العربية الليبية، ط١، ١٤٢٦هـ.

٨٨. عبد الحي بن عماد الحنبلي: شذرات الذهب في أخبار من ذهب، دار الفكر، د.ط ، بيروت، د.ت ، المجلد ٢ ، الجزء٢.

٨٩. عتيق، عبد العزيز، علم المعاني والبيان البديع، دار النهضة العربية، بيروت، (د.ت) .

٩٠. عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي.

٩١. العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل، الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، ١٩٨٦م.

٩٢. عثمان مصطفى الجبر، الدراسات الأسلوبية العربية بين النظرية والتطبيق، ط١، ٢٠٠٧م، عمان، وزارة الثقافة.

٩٣. عز الدين علي، التكرير بين المثير والتأثير.

٩٤. علي عشري زايد (١٩٧٧ م)، عن بناء القصيدة العربية، د.ط، دار الفصحى.
٩٥. علي باشا مبارك، الخطط التوفيقية، طبعة بولاق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨م، ج٨.
٩٦. علي الغلال، دراسة تحليلية لشعر مهيار الديلمي، ط٢ ، مصر، دار الفكر العربي.
٩٧. العلوي، يحيى بن حمزة، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، تحقيق: عبدالحميد هنداوي، ط ١، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ٢٠٠٢ ، ج ٢.
٩٨. أبو الفضل بديع الزمان الهمذاني، مقامات بديع الزمان الهمذاني، شرح وتقديم محمد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١ ، ٢٠١١م.
٩٩. أبو الفضل النيسابوري الميداني، مجمع الأمثال، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، دار المعرفة، بيروت، لبنان، (د.ت)، (د.ط)، ج ١.
١٠٠. فتح الله أحمد سليمان ، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٨م.
١٠١. فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد الأدبي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، ١٤٢٤هـ، ٢٠٠٣م، بيروت، لبنان.
١٠٢. فاروق شوشة، لغتنا الجميلة، دار العودة، لبنان، مكتبة مدبولي، مصر.
١٠٣. ابن فارس، الصاحبي، في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، بيروت، ١٩٧٧م.
١٠٤. فرح ناز علي صفدر، المقامة بين الأدب العربي والفارسي، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ٢٠١١م.
١٠٥. فتح الله سليمان، الأسلوبية، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٠م.
١٠٦. فهد ناصر عاشور: التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١،٢٠٠٤م.
١٠٧. الفيروز أبادي: مجد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٥، ١٤١٦هـ، ١٩٩٦م.
١٠٨. ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم، تأويل مشكل القرآن، شرح أحمد صقر، دار التراث، ط٢، القاهرة، ١٩٧٣م.

١٠٩. القرطاجني، أبو الحسن حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦م.
١١٠. القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج١، تحقيق: محمد عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠١م.
١١١. القزويني: جلال الدين أبو عبدالله محمد بن سعد الدين أحوال المسند إليه وأحوال المسند، الإيضاح في علوم البلاغة، وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية – بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٣م.
١١٢. القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الإنشاء. ج ١٤، القاهرة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي.
١١٣. كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر، ٢٠٠٠م، القاهرة.
١١٤. د. كمال غنيم، عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، مطبعة مدبولي، ١٩٩٨م.
١١٥. كاسد ياسر الزيدي، الطبيعة في القرآن الكريم، دار الفرقان، بغداد، ط١، ١٩٨٠م.
١١٦. ابن كثير، البداية والنهاية، أبو الفداء الحافظ الدمشقي (٧٧٤هـ)، تحقيق: أحمد أبو ملحم، علي نجيب عطوي، فؤاد السيِّد، مهدي ناصر الدين، علي عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، المجلد الرابع، الجزء السابع.
١١٧. أبو الرضا، سعد، في البنية والدلالة، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د.ت).
١١٨. مارون عبود، بديع الزمان الهمذاني، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ٢٠١٢م.
١١٩. مازن المبارك، مجتمع الهمذاني من خلال مقاماته، دار الفكر، ط٢، دمشق، ١٩٨١م.
١٢٠. ماهر مهدي هلال، رؤى بلاغية في النقد والأسلوبية، المكتب الجامعي الحديث، ٢٠٠٦م، الإسكندرية.
١٢١. المرزوقي: أبو علي، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، علق عليه ووضح هوامشه: فريد الشيخ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٤٢٤هـ ، ٢٠٠٣م، ج١.
١٢٢. محمد عزام، الأسلوبية منهجًا نقديًا، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٢م.
١٢٣. محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، مصر، دط،١٩٧٧م.

١٢٤.محمد مصطفى أبو شوارب، إيقاع الشعر العربي تطوره وتجديده، دار الوفاء، الطبعة الأولى، ٢٠٠٧م.
١٢٥.محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، ط١، ١٩٩٧م.
١٢٦.محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٠٥م.
١٢٧.محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، المطبعة الرسمية التونسية، ١٩٨١م.
١٢٨.محمد خطابي، (١٩٩١م). لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، ط ١، المركز الثقافي العربي، ص١٣٤، بيروت.
١٢٩.د. محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، مصر.
١٣٠.محمد سلطاني، البلاغة العربية في فنونها "البديع والبيان" ط١، ٢٠٠٥م، دمشق، دار العصماء.
١٣١.محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في الشعر الحداثة، دار المعارف، ط٢، ١٩٩٥م. - البلاغة والأسلوبية، د.ط، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م.
١٣٢.محمد سلام، الأدب في العصر المملوكي، منشأه المعارف، د.ط ، الإسكندرية، د.ت، ج٢.
١٣٣.مصطفى صادق الرافعي، إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، تحقيق: عبد الله المنشاوي، مكتبة الإيمان،١٩٦١.
١٣٤.محمود فهمي حجازي، مدخل إلى علم اللغة، دار قباء، ١٩٩٨م، القاهرة.
١٣٥.المبرّد، أبي العباس، الكامل في اللغة والأدب والنحو والتصريف، تحقيق أحمد محمد شاكر، الجزء الثاني، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، الطبعة الأولى١٩٣٧م.
١٣٦.محمود السيد شيخون، أسرار التكرار في لغة القرآن، مكتبة الكليات الأزهرية ، ط١، ١٩٨٣م.
١٣٧.محمود بن أحمد العيني بدر الدين أبو محمد، عمدة القارئ في شرح صحيح البخاري، دار الفكر بيروت، د.ط، د.ت، ج٤.
١٣٨.محمود غناوي الزهيري، الأدب في ظل بني بويه، ط١، مصر، مطبعة الأمانة،١٩٤٩م.

١٣٩. مجدي وهبة، والمهندس كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب.
١٤٠. مسكويه، تجارب الأمم، ج٦، مطبعة شركة التمدن الصناعية، ١٩٣٤م.
١٤١. ابن المستوفي، أبو البركات شرف الدين المبارك بن أحمد الإرْبِلي، النظام في شرح المتنبي وأبي تمام، دراسة وتحقيق خلف رشيد نعمان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩م، ج ٢.
١٤٢. المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، ج٩، القاهرة، ١٩٥٨م.
١٤٣. مصطفى الشكعة، الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، دار العلم للملايين، ط٤، بيروت، ١٩٧٩م.
١٤٤. مصطفى سعيد الصليبي، الجملة الفعلية في مختارات ابن الشجري، ج١، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٦م.
١٤٥. مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، د ط، د ت.
١٤٦. ابن معصوم، علي بن أحمد. (١٩٦٩ م). أنوار الربيع في أنواع البديع، ت: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، ط ١،ج ٥، النجف الأشرف.
١٤٧. معمر حجيج، إستراتيجية الدرس الأسلوبي بين التأصيل والتنظير والتطبيق، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، د .ط، ١٤٢٨هـ / ٢٠٠٧م.
١٤٨. منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، د.ط ، دمشق،١٩٩٠م منشورات اتحاد الكتاب العرب.
١٤٩. ابن منظور، أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم . لسان العرب، دار صادر، بيروت، ج١٢.
١٥٠. نادر كاظم، المقامات والتلقي، ط١، البحرين، وزارة الإعلام، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر٢٠٠٣م.
١٥١. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، د ط، د ت،
١٥٢. نور الدين السد ،الشعرية العربية، ديوان المطبوعات، د ط ، ٢٠٠٧، ج١. ـ الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار همة، الجزائر، ١٩٧٧م، ج١.

١٥٣. الهروط، عبد الحليم حسين ، النثر الفني عند لسان الدين بن الخطيب، دار الجريد للنشر والتوزيع، ط١، عمان، الأردن، ٢٠١٠م.
١٥٤. ابن هشام، عبدالله بن يوسف، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تحقيق: يوسف الشيخ محمد البقاعي، بيروت، دار الفكر، (د.ت)، ج٤.
١٥٥. أبو هلال العسكري، الحسن بن عبدالله بن سهل، الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق علي محمد البيجاوي ومحمد أبو الفضل، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ١٩٨٦م.
١٥٦. يوسف نور عوض، فن المقامات بين المشرق والمغرب، ط١، بيروت، دار القلم، ١٩٧٩م.
١٥٧. يوسف أبو العدوس، أ. البلاغة والأسلوبية، مقدمات عامة، ط١، عمان، ١٩٩٩م، عمان للنشر والتوزيع.
ب. الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط١، ٢٠٠٧م.
ج. الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ط ١٩٩٧.

ثالثًا: المراجع الأجنبية المترجمة:

١. أدوين موير، بناء الرواية، ترجمة إبراهيم الصيرفي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، القاهرة، ١٩٦٥م.
٢. أولمان ستيفن، دور الكلمة في اللغة، ت: كمال بشر، دار غريب للطباعة، القاهرة، ط٣، ١٩٧٥م.
٣. آدم متز، الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري، ج٢ ، ترجمة محمد عبد الهادي أبو ريدة، ط٤، بيروت، دار الكتاب العربي، ١٩٦٧م.
٤. بوند شبلند، علم اللغة والدراسات الأسلوبية، ترجمة: محمود جاد الرب، ط١، ١٩٨٧م، الرياض.
٥. بيير جيرو، الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، الطبعة الثانية،١٩٩٤م، حلب.
٦. برجشتراسر، التطور النحوي للغة العربية، ترجمة وتحقيق: رمضان عبد التواب، مكتبة الخاتجي للطباعة والنشر والتوزيع، ط٤، ٢٠٠٣م.

٧. د. فيليب حتي، وآخرون، تاريخ العرب، ط٩، بيروت، دار عتدور للطباعة والنشر، ١٩٩٤م.
٨. كارل بروكلمان، مقال مطولًا عن المقامات، دائرة المعارف الإسلامية، ترجمة إبراهيم خورشيد وآخرين، بيروت، دار المعرفة، بلا تاريخ.

رابعًا: البحوث والمجلات العلمية:

١. اعتدال أبو درويش، صورة المرأة في شعر البلاط البويهي، رسالة ماجستير، مخطوطة، قدمت لجامعة اليرموك في . كانون الثاني من العام١٩٨٨م.

٦. بشرى موسى صالح: المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث، مجلة علامات جدة، مجلد١٠، ٢٠٠١م.
٧. صلاح فضل: علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة، مجلة فصول، القاهرة،١٩٨٤م.
٨. الطاهر حسيني، فن المقامة في التحفة المرضية لابن ميمون الجزائري، رسالة ماجستير، ٢٠٠٧.٢٠٠٨م ، إشراف الدكتور: اليد جلولي، جامعة قاصدي مرياح ورفلة.
٩. موسى ربابعة،(١٩٩٠ م) التكرار في الشعر الجاهلي دراسة أسلوبية، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، عدد١، مجلد ٥.
١٠. محمود عياد، الأسلوبية الحديثة" محاولة تعريف" مجلة فصول، عدد ٢، ١٩٨١م.
١١. رياض المرزوقي، ملاحظات في تطور المقامة العربية، مجلة الموقف الأدبي، العدد٧١، آزار١٩٧٧م.
١٢. الموسوعة الميسرة في الأديان والمذاهب والأحزاب المعاصرة، تأليف: الندوة العالمية للشباب الإسلامي، نشر: دار الندوة العالمية للطباعة والنشر والتوزيع، الرياض،١٩٨٤م.
١٣. عبده الراجحي، علم اللغة والنقد الأدبي "علم الأسلوب" مجلة فصول، عدد ٢، ١٩٨١م.
١٤. مشال عاصي، أميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في اللغة والأدب، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٧ م، المجلد الثاني.
١٥. هديل عبدالحليم داود، مسوغات التقديم والتأخير في سورة البقرة، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، المجلد ٩، العدد ٤.

ـ عبد الله خلف العساف، وظائف الصورة الفنية ومهامها، دار النشر: مجلة جامعة أم القرى المحكمة لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها. الإنترنت.