الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجزائر 02 أبو القاسم سعد الله
كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية
قسم اللغة العربية وآدابها

المقامة العربية دراسة أسلوبية "في مقامات الحريري أنموذجاً"

The Arabic maqamah, a stylistic study "In Maqamat al-Hariri as a model "

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في اللغة العربية
و آدابها تخصص:المدارس النقدية وتحليل الخطاب

إعداد الطالب: إشراف الأستاذ الدكتور:
-أمحمّد حطاب. محمد بن منوفي

أعضاء لجنة المناقشة :

أ.د فاتح علاق.	جامعة الجزائر 02.	رئيساً.
أ. د محمد بن منوفي	جامعة الجزائر 02.	مشرفاً و مقرراً.
د. نادية نعاس	جامعة الجزائر02	عضوا.
د. سامية قاع الكاف	جامعة الجزائر02	عضوا.
د.محمد بن كعبة	جامعة البليدة02.	عضوا.
د. زهرة عميري	جامعة بودواو بومرداس	عضوا.

السنة الجامعية:2021-2022

People's Democratic Republic of Algeria
Ministry of Higher Education and Scientific Research
University of Algiers 02 Abul-Qasim Saadallah
Faculty of Arabic Language, Literature and Oriental Languages
Department of Arabic Language and Literature

The Arabic maqamah, a stylistic study "In Maqamat al-Hariri as a model "

A thesis submitted to obtain a doctorate of science in Arabic language and literature
Specialization: Critical Schools and Discourse Analysis

Preparation of the student : **M'hammed hattab**

Under The Supervision of : **Dr : mohamed ben menoufi**

Discussion committee members:

Names surnames	Acadimmic Rank	Universty	Quality
FATEH ALAG	Professeur Doctor	University of algers 2	Presedent
MOHAMED BEN MENOUFI	Professeur Doctor	University of algers 2	Reporter
NADIA NAAS	Doctor	University of algers 2	Member
SAMIA KAA EL-KAF	Doctor	University of algers 2	Member
SIDI MOHAMED BEN KAABA	Doctor	University of blida 2	Member
ZAHRA AMIRI	Doctor	University of Boudouaou	Member

University Year :2021/2022

الإهداء

أهدي هذا العمل:

- إلى الوالدين الكريمين تغمدهما الله برحمته الواسعة.
- إلى العائلة الكريمة كل واحد باسمه و بمقامه.
- إلى الأستاذة الدكتورة: صفية بن زينة احتراماً و تقديراً.
- إلى الدكتورة: عماري نادية نبلاً و صفاءً.
- إلى الطالبة: مريم متريتر شكراً و امتناناً.
- إلى رميساء و صلاح الدين حباً ونجاحاً و تألقاً.

شكر و عرفان:

إلى الأستاذ الدكتور محمد بن منوفي الذي كان:

-نعم الأستاذ.

- و المربي.

- و الموجه.

- والناصح.

- و المثمّن.

- فأنعم به أخاً في الله.

- و أعزز به رجلاً طيباً.

- و أكرم به إنسانا خلوقاً.

- و أجزل به معطاءً سمحاً.

- و أجمل به أدباً ومعرفةً وعلماً.

مقدمة

مقدمة:

تعالت أصوات و صدحت أخرى في أكثر من مناسبة في حقل الدراسات الأدبية والنقدية المعاصرة إلى إحداث قطيعة إبستمولوجية مع ماضينا و تراثنا العربي بدعوى الحداثة في مجالي الإبداع و النقد، وذلك بعد انفجار النظرية النقدية الغربية المعاصرة على حدِّ تعبير عبد السلام المسدِّي، في حين نرى عكس ذلك بوجوب مدِّ جسور التواصل والقربى مع ما أنتجته السلف من إبداع راق، ومتميز استطاع أن يضطلع بمهام النّص الأنموذج في زمن كنا فيه مركزاً إبداعاً وتأليفا، و صناعة أدبية و فكرية، إنه سيل عارم من النصوص التراثية استطاعت أن تجد لنفسها مكانا أرقى و أسمى ، وأن تتسيّد عرش الإبداع.

لقد اكتسب النص التراثي شرعية وجوده لحظة مخاض عسير، فاحتل العناية الفائقة لما يتسم به من مواطن الجمال والمتعة والغواية، و بما يحمل من عناصر التميز والتفرد إضافة إلى اتصافه بمقومين آخرين هما: الطرافة و الغرابة الكامنتين فيه، و بعيدا عن كلِّ قراءة عجلى لتراثنا الأدبي تتجلى حتمية القراءة المونتاجية المتأنية الفاحصة للتراث القديم على اعتبار وجود ثروة أدبية مختزنة ارتسمت أبجدياتها، و تشكلت معالم وجودها في بيئة عربية صرفة، إنَّ عملية ولوج التراث الفني القديم انطلاقاً من نصوصه الإبداعية الضخمة التي كلّما تقدم بها الزمن ازدادت بهاءً ،ورونقاً أضحت مادة دسمة، و زاداً وفيراً لكلِّ قارئ وباحث ظامئ للمعرفة لما أنتجه السلف من إبداع راقٍ فيه كل عناصر الجمال الإبداعي، وربط القارئ المعاصر بتراثه الأدبي من حيث كونها علاقة إدراكية لأهمية ما أنتجه القدامى، والبحث عن المستويات اللّغوية التي تحرك تلك النصوص ، و كيفية تشكلها في بيئة عربية كانت تحكمها مجموعة من النظم والأعراف، فحينما يستلهم الباحث والدارس عناصر تراثه بأشكاله ومضامينه، فهو يعني من منطلق البحث حتمية معرفة القدرات الأدبية للمبدع في إطار بيئته الفكرية والثقافية ، ولعل من باب العدل والإنصاف نجد في تراثنا العربي القديم ممثلاً في جنس المقامة العربية الذي لم يحظ بما هو أهل له من العناية التي تلائمه في حقل الدراسات النقدية المعاصرة، إذْ لا يزال بحاجة إلى من يميط عنه اللثام، و ينفض عنه غبار تراكمات السنين الغابرة التي تغاضى عنها الدارسون بقصد أو عن غير قصد، معتقدين أنَّ النصوص المقامية لا تعدو أنْ تكون مجرد إفراغ لصهاريج لغوية ،و لعبة فنية مهارية جملتها الصيغ البلاغية من سجع، و جناس ،واستعارة، و تشبيه ،و مجاز، إنَّ هذه النظرة الضيقة لجنس المقامة التي جعلت منها مجرد

ألاعيب لغوية جوفاء قد حنّطت النص المقامي، وأقبرته و تناست زمن الهمذاني، والحريري اللذين سطعا نجميهما في سماء الأدب، و خلدهما الدارسون القدامى، فلقد كان حرياً عصرئذٍ أن تشق نصوص الحريري طريقها إلى قلوب قارئيها، و عقول سامعيها وراجت في زمانها رواجاً باهراً ، لقد آن لها أن تلقى مجدداً تلك المكانة، و أن تكون مجالاً رحباً لأعمال جادة تحقق جاذبية الدراسة، و التحليل، لقد أدرك الزّمخشري، وهو أحد كتاب المقامة القيمة الفنية، و الجمالية التي اتسم بها عمل الحريري فقال عنه:

أقسم بالله وآياته و مشعر الحج و ميقاته.

أنَّ الحريري حريّ بأن نكتب بالتِّبر مقاماته.

و لعلَّ هذا الاعتراف الصادر من طرف أديب توسم قيمة عمل فذ يجعل من النص المقامي عند الحريري موضع دهشة، وغرابة تسكن المتأمل في نصوصه ،و كيفية ولوجها وهي المحفوفة بهذا العطاء اللغوي، و تزداد الحيرة، و الغرابة أكثر عندما نجد أدبياً ألمعيا مثل ياقوت الحموي الذي يقول عن الحريري: "لم يبلغ كتاباً من كتب الأدب ما بلغته هذه المقامة من نباهة الذّكر و بعد الصيت و استطارة الشهرة".

تأتي هذه الاعترافات والأحكام لتؤسس لمشروعية البحث وتجعل منه مستنداً، و حجة دامغة في محاولة إحياء النص التراثي، وإعادة بعثه من جديد من زاوية أنَّ الجديد يحاور القديم ويقوى به ويتشكل، إنَّ صلتنا بالتراث ترفض القراءة الكلية المبنية على أساس التصنيف وفق قواعد الأجناس السائدة، إنما هي إعادة هيبة تلك النصوص بالقدر الذي يحفظ لها بريقها ، و يجعلها تتبوأ مكانتها الأسمى التي احتلتها في زمن ذاع فيه صيت الحريري عالياً في سماء الإبداع بدون منازع، ففيها من مواطن الغواية والجمال ما يجعلك تهيم بين سحر لغتها الجذاب ،وحسن تأليفها الممتع و الرائق، و ذلك بما وشحها صاحبها من الآيات، ومحاسن الكنايات، ورصعها من الأمثال العربية، و اللطائف الأدبية والأحاجي النحوية، و الفتاوى اللغوية و الرسائل المبتكرة و الخطب المحبرة، و المواعظ المبكية والأضاحيك الملهية، إنَّ هذا التدفق الفني والثراء البلاغي الذي ميّز النصوص المقامية عند الحريري هو ما استهوانا لنطرق بابها، ومسوغاً لاستقراء أبعادها الجمالية، ونقول توضيحاً للدوافع و الأسباب التي كانت حافزاً في اختيار مقامات الحريري موضوعاً لدراستنا الأسلوبية هي:

-شغفنا اللامتناهي و ميولاتنا الشخصية اتجاه النص التراثي القديم.

-محاولة اكتشاف جمالية النص المقامي، وكيفية تشكله، واستلهام عناصر الإثارة اللغوية والجمالية الكامنة فيه.

-قلة الدراسات النقدية المعاصرة المهتمة بالنص المقامي أسلوبياً، ففي حدود إطلاعنا نرى أنَّ البحوث المهتمة بمقامات الحريري من الناحية الأسلوبية في الجامعات الجزائرية تكاد تكون منعدمة، فالأضواء لم تسلط على هذا الجانب، حتى و إن تناولت جانباً معيناً مثلاً كأن تتناول الجانب التركيبي وتهمل المستوى الإيقاعي، ومن هنا نرى أن اكتشاف عوالم المقامات الحريرية لا يتأتى إلاّ من زاوية المنهج الأسلوبي المتكامل، فهذه العوامل عززتها أيضاً رغبتي الجامحة في اكتشاف أهم المثيرات الأسلوبية في مقامات الحريري، فهذا الجنس الأدبي ارتبط بذهني منذ دراستي الثانوية مع مقامات الهمذاني، و بطله عيسى بن هشام التي كنا نعدّها وقتئذٍ نصاً هزلياً، اتخذ من الحيلة وسيلة للتكسب، أمّا في الجامعة، وخاصة الدراسات العليا مع بحث الماجستير ،ومقامات الزمخشري الوعظية صرت لا أبرح النصوص المقامية، حينها أدركت القيمة الفنية والجمالية للمقامة العربية، وأنّها مكمن أعمالي البحثية المستقبلية، وفي ذهني مجموعة من التساؤلات جسدتها الإشكالية التالية:

-ما هي أبرز الخصائص الأسلوبية ومدى تجلياتها في المقامات؟.

-ما هي الأبعاد الدلالية الكامنة في لغة الحريري المقامية؟.

-هل هناك تضافر على مستوى البنية اللغوية في جميع مقامات الحريري؟.

-هل تحققت الدلالة المركزية التي اشتغلت عليها المنبهات الأسلوبية عند الحريري؟.

و في أثناء تناولنا لهذه القضايا المنهجية كانت بين أيدينا مجموعة من المراجع غذت مسيرة البحث موزعة بين كتب النقد، والبلاغة والأدب، أما الأساس الفكري والفني فقد استنبطنا مادته الأولية عن باحثين مقتدرين ساعدنا كثيراً على توجيهنا، ومعرفة الخيوط الأولى لبحثنا نذكر منها:

-شرح مقامات الحريري- أبو العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي الشريشي.

-الشوقيات دراسة أسلوبية- محمد الهادي الطرابلسي.

-السياق وأثره في المعنى. دراسة أسلوبية- المهدي إبراهيم الغويل.

-الأسلوبية والأسلوب- عبد السلام المسدي.

ولكي يجيب البحث عن هذه الإشكالية فما كان عليه إلا أن يستعين بالمنهج الوصفي التحليلي في مدخل الدراسة، وكذا الفصل الأول، أما الفصول التطبيقية فكان المتكأ فيها على المنهج الأسلوبي، وذلك للوقوف على أهم المنبهات الأسلوبية المنبثقة من النص المقامي، ورصد أهم الخصائص الأسلوبية في مقامات الحريري، وما امتازت به من تحولات على مستوى البنى الإيقاعية و التركيبية و الدلالية، وذلك لكشف علة الإبداع في تشكيل بنية الخطاب المقامي باعتبار أن النص حمال أوجه متعددة.

أما فيما يتعلق بهندسة البحث وشكله ، فيتكون من مقدمة ومدخل وأربعة فصول وخاتمة، فالمقدمة كانت فاتحة البحث أومأنا فيها لعلاقة النص التراثي بالدراسات النقدية المعاصرة، وزاوية النظر إليه، مبرزين مكانة هذا الأخير، والنتائج التي توصل إليها البحث.

أما المدخل فجاء موسوما في رحاب الأسلوب و الأسلوبية، وهو ما فتح لنا المجال واسعا لتتبع ماهية الأسلوب: لغة و اصطلاحا، ثم استحضار ملامح تشكل المنهج الأسلوبي في المنظومتين النقديتين الغربية والعربية، كما خصصنا جانبا مهما لمحاولة معرفة علاقة المنهج الأسلوبي بمختلف العلوم المجاورة، كما كان لأنواع الأسلوبية ومنظريها نصيبا في بحثنا و ختمناها باستظهار مجالات البحث الأسلوبي و آلياته.

أما الفصل الأول فكان عرضا تحليليا موسعا لجنس المقامة ،وذلك بالوقوف على ماهيته لغة و اصطلاحا، ثم عرضنا النشأة التاريخية لفن المقامة، بعدها خصصنا مبحثا تناولنا فيه دراسة تحليلية مستوفية لفن المقامة عند الحريري، وذلك باستعراض أهم القضايا و المواضيع التي عالجها الكاتب ،مع محاولة استظهار الكيفية التي هندس بها المؤلف مصنفه ،وذلك بسلوكه الطريقة التراتبية في وضع المقامات معتمدا معيار الإحماض، وذلك بالتنويع بين المواضيع الهزلية، والأدبية والوعظية والدينية، وهو ما حقق متعة القراءة وجمالية التلقي.

أما الفصل الثاني فقد كان تطبيقيا محضا،إذ تناولنا فيه الخصائص الإيقاعية في مقامات الحريري، واعتقادا منا بأهمية الموسيقى الصوتية في تشكيل الإيقاع النصي حاولنا سبر أغوار بنية اللغة الأسلوبية انطلاقا من ظاهرة حسن اختيار الكلمات، والابتعاد عن التكرار ،كما مكنتنا عملية دراسة بنية الإيقاع الداخلي من معرفة الأصوات التي شكلت رسما إيقاعيا نغميا حقق شعرية الإيقاع النصي، كما جسد إيقاع الألفاظ المتكررة بأصواتها والمتفقة في دلالتها ملمحا أسلوبيا استدعى الوقوف عليه انطلاقا من مظاهر تكرار المبالغة، والقسم، والتحذير، والمشابهة،

وتكرير الإغراء والتحذير، وتكرير التعجب، والتفخيم والتهويل، كما كان للإيقاع الجناس حضوره، إذ مثّل أكثر جوانب الإيقاع ورودا واستعمالا في المقامات ،وذلك نظرا لمزيته النغمية الصوتية، إذ جعل منه الحريري مجالا رحبا لتحقيق الموسيقى الإيقاعية، إضافة إلى شيوع الطباق والمقابلة باعتبارهما من التحسينات الصوتية التي لجأ إليها الكاتب في سعيه الحثيث لإبراز جمالية التضاد اللغوي، ووقعه المؤثر، و الجلي في نفس المتلقي، كما وقفنا على ظاهرة بروز جمالية الإيقاع انطلاقا من توظيفه في أكثر من مناسبة للصيغ المتوازية التي اعتبرناها من المثيرات الأسلوبية في النص المقامي استوجب الوقوف عندها ،ورصد جماليتها الصوتية، كما ساهم السجع بمختلف أشكاله في تشكيل ظاهرة الإيقاع ،وذلك نظرا لخصوصيته النغمية ،وأبعاده الدلالية عند الحريري الذي جعل منه مستندا لتحقيق أدبية النص المقامي في أكثر من مناسبة.

أما **الفصل الثالث** فقد درسنا فيه دراسة اللغة التركيبية الانزياحية في المقامات انطلاقا من استعراض أنماط تركيب الجملة النحوية، و كيفية بنائها مع رصد مضامينها، ومعانيها، كما تناولت الدراسة أيضا أهم الأساليب الطلبية ممثلة في حضور النداء، والاستفهام، والأمر حيث جعلت من الخطاب المقامي أكثر عمقا وإيحاء .

أماالفصل الرابع فقد تناول بالدراسة، والتحليل الصورة البلاغية الانزياحية مجسدة في المجاز، والاستعارة، و الكناية، و التشبيه التي تكاد تغطي المجال الأكبر من كلام الحريري، حيث أنّ هذه التعابير التي أظهرت العدول في النص كانت لها نسبة عالية جدا، ولعل ظاهرة الانزياح كانت تغذيها ثقافة دينية، و تاريخية وتجربة حياتية تسربت إلى ملكته الإبداعية، كما تماهت في ذهنه ثروة لغوية حاولنا تتبعناها على شكل حقول دلالية شكلت ملامح التجربة الإبداعية عند الحريري.وانهينا الدراسة بخاتمة حاولنا فيها رصد أهم النتائج التي توصلنا إليها في رحلة الاستقراء، والبحث وأشفعناها بمجموعة من التوصيات نرى أنها ذات أهمية في مجال البحث العلمي.

ولم يكن الطريق معبدا أمامنا فقد واجهتنا صعوبات منهجية تتمثل في كيفية وضع ،وتصميم آليات البحث من منطلق كثرة الدراسات النظرية خاصة، فيما تعلق باستقصاء فن المقامة العربية، وحصر ماهيتها. أمّا من الناحية التطبيقية، فقد واجهتنا صعوبة قلة الدراسات النقدية المعاصرة التي عالجت النصوص النثرية، وخاصة المقامية، فجلّ الدراسات الأسلوبية

التي تناولت النصوص النثرية كلّها مشرقية، مما صعّب اقتناءها والحصول عليها، كما أنّ عملية تطبيق منهج نقدي معاصر على مدونة تراثية قديمة تحمل بين جنباتها الكثير من الدلالات يصعب إدراكه كلية، وخاصة إذا كان الهدف الأسمى هو الاعتقاد بوجود محمول دلالي في النص التراثي المقامي.

وبعد رحلة الاستقراء والجهد المضني في رحاب نصوص الحريري المقامية استقر البحث على النتائج التالية:

-مقامات الحريري من أرقى المقامات إبداعاً في العربية.

-النصوص المقامية عند الحريري تمتاز بالتدفق الفني والثراء البلاغي.

-حرص الحريري الشديد على إحكام صنعة التراكيب المقامية.

-بروز شعرية النص المقامي عند الحريري.

-توفر عنصر الإدهاش الجمالي.

-هيمنة الجناس كظاهرة صوتية إيقاعية بكلّ أشكاله.

-كثرة التمازجات الانزياحية في البنى التركيبية.

-بروز ظاهرة الإحماض بين مختلف المواضيع هزلية، أدبية، وعظية.

-سيادة ظاهرة حوارية الأجناس الأدبية بين كل من الشعر النثر، الخطبة، الرسالة، المقامة.

-تعدّ مقامات الحريري نصاً غوائيا مبهراً.

-الحريري أديب استطاع أن يحقق مقصدية النص المقامي ،ويجعل من عمله يمتاز بالمتعة السردية والفنية في آن واحد.

ويبقى هذا العمل باحث ظامئ للمعرفة ساعيا إليها بكل ما أوتي من إرادة وعمل دؤوب، كما حاولنا في هذه الدراسة أن نفتح مجالاً رحباً للدراسات المستقبلية الأكثر عمقا، وذلك بالعودة إلى التراث العربي القديم من نافذة المناهج النقدية المعاصرة.

وفي الأخير ما كان لهذا البحث أن يستقيم على عوده ،ويكتمل نموه لولا توجيهات الأستاذ المشرف الدكتور: محمّد بن منوفي الذي كان نعم الموجه والناصح والمثمن.

لله الحمد من قبل ومن بعد إنّه نعم المولى ونعم النصير.

مدخل

في رحاب الأسلوب والأسلوبية–مفهوما وتنظيرا–

- تقديم
- ماهية الأسلوب.
- معنى الأسلوب في الفكر الغربي المعاصر.
- تلقي معنى الأسلوب في النقد العربي المعاصر.
- علاقة الأسلوبية بالعلوم الأخرى.
- أنواع الأسلوبية.
- محددات الأسلوب في الأسلوبية.
- مستويات التحليل الأسلوبي.

تقديم

لقد استقرت في عرف النقاد والدّارسين المعاصرين ثنائية النّص والمبدع،وتبلورت لديهم الرابطة التي تجمع بينهما، كما هيمنت لديهم فكرة عدم فصلهما، فتربعت على عرش الساحة النقدية زمنا طويلا ظل فيها الأديب أسير مؤلفه ومبدعه، إن هذه المرجعيات القارة التي سيطرت حينا من الدّهر، سرعان ما تهاوت وتخلخل بناؤها على إثر انفجار النظرية النقدية المعاصرة ، حينها أعلن محققو البحث أن الانفجار النقدي يعود إلى القنبلة اللسانية التي فجرها طلبة العالم اللساني دي سوسير، حينها أدرك النقد الجديد أنه بحاجة إلى بنية نصية أكثر صلابة وحداثة، مما أدى إلى إحداث قطيعة معرفية مع التصاميم الماضية، وألزمه التفكير الجديد إلى البحث عن الآليات الخصبة الكامنة للاحتماء من هذا السيل المعرفي العارم الذي غذته الفلسفة الجديدة، وأمدّته بطاقة معرفية لا سبيل لرفضها أو التنكر لها، بل إليها يعود الفضل في ميلاد مدارس، واتجاهات تحليلية كرّست وطعّمت التجربة النقدية الحديثة، فتحرر النص الأدبي وتعددت قراءاته، وأطلق النّاقد عنانه باحثا عن مجالات أرحب، وأوسع عن المناهج الكفيلة بفك شفرة النصوص المغلقة، واكتشاف عوالمها الساحرة، لقد انفجرت سيول النقد، وتعددت مشاربها وتنوعت، وتداخلت منابعها وتشابهت بسرعة رهيبة حتّى وصل الحد إلى صعوبة الإلمام بها، وكأن الإنسانية كلها كانت تنتظر لحظة الميلاد العسير التي بشّر بها تلامذة عالم اللسانيات الفرنسي دي سوسير نحو استحداث نظريات، ومناهج نقدية تليق بمقام النّص الباحث هو الآخر عن منهج جدير بسبر أغواره، ومعرفة أسراره الدفينة فجاءت الأسلوبية كمنهج يتسم بالنّفاذ في اختيار النصوص الأدبية التي ترقى إلى مستوى الدراسة والتحليل، فبرزت الأسلوبية كمنهج نقدي يوافق المقتضيات العصرية، وأضحت بابا مشرعًا كفيل بكشف أسس التجربة الإبداعية، واستقراء الأبعاد الفنية والجمالية في أيّ أثر أدبي، لقد جعلت الأسلوبية بتفرعاتها المتاحة من النص الأدبي لغة، وأسلوبا المحور الأول للدراسة والتحليل، ونظرًا

لما يمتلك المنهج الأسلوبي من إمكانات ورؤى للنفاذ إلى الأعمال الأدبية، واستظهار أبعادها جاء اختيارنا للأسلوبية كمنهج لبحثنا لرصد التجربة الإبداعية عند الحريري، وقبل ولوج مدونته المسماة: " المقامات الأدبية " نسعى في هذا المدخل الوقوف على ماهية الأسلوبية، وكيفية تبلورها في الثقافة النقدية المعاصرة، مع استظهار أهم آلياتها التحليلية.

أولا: ماهية الأسلوب

أ- لغة:

تماهى لفظ الأسلوب كثيرا في المعاجم العربية القديمة منها أساس البلاغة: "سلبه ثوبه وهو سليب، وأخذ سلب القتيل وأسلاب القتلى ولبست الثكلى السِّلاب، و هو الحداد، وسلكت أسلوب فلان طريقته، وكلامه على أساليب حسنة"، وفي المجاز: "سلبه فؤاده وعقله استلبه، وهو مستلب العقل، والشجرة سليب أخذت ورقتها وثمرها، وناقة سلوب ونوق سلائب، ويقال للمتكبر أنفه في أسلوب إذا لم يلتفت يمنه ولا يسرة"[1].

وأمّا في معجم لسان العرب جاء معناه: "ويقال للسطر من النخيل أسلوب، وكلّ طريق ممتد فهو أسلوب، والأسلوب الطريق والوجه والمذهب، يقال أنتم في أسلوب سوء، وتجمع أساليب، والأسلوب الطريق تأخذ فيه، والأسلوب بالضم الفن، يقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي في أفانين منه"[2] .

وهناك من قال عنه: الأساليب جمع أسلوب وهو الفن والطريقة، يقال:سلكت أسلوب فلان وجاء كلامه على أساليب حسنة، وفي المجمل: كل شيء امتدَّ فهو أسلوب وكأنه أفعول من السَّلب لأنه لا يخلو من المد، ومنه شجر(سُلُبٌ) بالضم شجر لا ورق له، أي

[1]الزمخشري، أساس البلاغة، تح: فريد نعيم، شوقي المعري، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان د ط، 1998، ص:452 مادة س.ل.ب

[2]أبو الفضل جمال الدين بن مكرم بن منظور، لسان العرب، تح: أمين عبد الوهاب محمد الصادق العبيدي، دار صادر بيروت، ط1، 1995، ج1، ص:471.

طويل لأنه أخذ منه ورقة، وسعفه امتد وطال[1]، وانطلاقا من هذه التعاريف اللغوية أمكننا القول أنّ لفظة أسلوب ارتبط مفهومها ببعدين أحدهما مادي الذي يدل على الطريق الممتد أو السطر، وثانيهما فني يربط بأشكال الكلام وأفانيه.

ب- اصطلاحا:

يعرف معجم الأسلوبية المعاصر الأسلوب بقوله: " وفي أبسط معانيه يدل الأسلوب على طريقة التعبير في الكتابة، أو الكلام،مثلما أنّ هناك طريقة في عمل أشياء معينة مثل اللّعب أو الرسم، وربما نتحدث عن كتابة شخص بأنها ذات أسلوب منمّق (Onate)، أو عن كلام شخص ما بأنه ذو أسلوب هزلي (Comic)، وبالنسبة لبعض النّاس، فإن للأسلوب دلالات إيحائية تقييمية فيمكن أن يكون جيدا أو رديئا"[2].

أما معجم المصطلحات الأدبية يعرفه: " أنه طريقة وضع الأفكار في الكلمات" و " أنّه نمط له خصوصيته في الصياغة والتعبير في لغة الكتابة أو الحديث"، وبأنه أيضا: "الخصائص المميزة لنّص أدبي والمتعلقة بشكل التعبير أكثر من تعلقها بالفكرة التي يقوم النّص الأدبي بتوصيلها"[3]، ثمة إتحاد بين هذه التعاريف في تحديد مفهوم الأسلوب الذي يعني الطريقة والشكل، والمنهج الذي يسلكه الإنسان في طريقة عيشه، وتعامله مع بني جنسه في مأكله وملبسه، أما إذا تعلق بالأديب، والمبدع فهو يعني الخصائص التي يتميز وينفرد بها عن غيره من الكتاب.

---

[1]أبو الفتح ناصر السيّد بن علي المطرزي، الإيضاح في شرح مقامات الحريري، تح: خورشيد حسن، جامعة بانجاب لاهور باكستان، رسالة دكتوراه مخطوط،2005، ص:121.

[2]إبراهيم مصطفى أحمد حسن الزّيات، حامد عبد القادر،محمد علي النجار، المعجم الوسيط، المكتبة الاسلامية، تركيا، دت، ج1، مادة (سلب).

[3]إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس دط، 1988.، ص:29.

أمّا الباحث سعد مصلوح عندما حاول ضبط مصطلح الأسلوب قال عنه: " استعمال خاص للغة يقوم على استخدام عدد من الإمكانات والاحتمالات المتاحة والتأكيد عليها في مقابل إمكانات واحتمالات أخرى،وأنّ الوسيلة الأساسية لتمييزه إنما هي المقارنة سواء أكانت مقارنة صريحة أو ضمنية"[1]، يستند هذا الرأي على مقوم الانحراف والتضمين والإضافة كأدوات وآليات يستخدمها الأديب لتصبح سمّة وملمحًا أسلوبيًا له مدلوله يتفاوت بتفاوت السياقات الخطابية، أمَّا أحمد الشايب فيعرض مفهومًا آخر للأسلوب يقول فيه: " الصورة اللفظية التّي هي أول ما يلقى من الكلام لا يمكن أن تجيئ مستقلة، وإنّما يرجع الفضل في نظامها اللغوي الظاهر إلى نظام آخر معنوي انتظم وتآلف في نفس الكاتب أو المتكلم فكان بذلك أسلوبًا معنويًا ثم تكوّن التأليف اللفظي على مثاله وصار ثوبه الذي لبسه أو جسمه إذا كان المعنى هو الرّوح ومعنى هذا أن الأسلوب معان مرتبة قبل أن يكون ألفاظا منسقة وهو يتكون في العقل قبل أن يجري به اللسان أو يجري به القلم"[2]، جاء هذا التصور الجامع لمعنى الأسلوب وحصره في مجال الصور اللفظية الموظفة في النّص المعبرة عن المعاني المراد تبليغها وإيصالها للقارئ، إضافة لطريقة أداء الكلام ونظمه وتأليفه فكلما ازداد التنسيق بين الألفاظ ازداد حسن وجمال الأسلوب، كما يعدّ الأسلوب اختيار على مستوى الألفاظ وتركيبها ومدى فعاليتها في مقصدية الخطاب الأدبي، وعليه يمكن اعتبار الأسلوب صناعة لغوية منها يتغذى، ومنها يستمد طاقته وكيانه ووجوده تكون منطلقا للتعبير عن أفكاره، فللأدباء طرائقهم وأساليبهم الفنية التي يسلكونها في كيفية الصياغة اللغوية التّي يرونها كفيلة باستظهار حمولة معرفية وجمالية ذات أبعاد دلالية.

[1] سعد مصلوح، الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، مصر، د ط، د ت، ص: 49.

[2] أحمد الشايب، دراسة تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة مصر، ط:06، 1966، ص: 41.44.49.

ثانيا: معنى الأسلوب في الفكر الغربي المعاصر

لقد شاع مصطلح الأسلوب في المنظومة النقدية الغربية المعاصرة بشكل ملفت للانتباه حتى جاءت التعاريف كثيرة بكثرة الأسلوبيين أنفسهم فتعددت تعاريفهم وتنوعت انطلاقا من رؤاهم الفكرية وفلسفتهم التي كانت مصدراً خصبا لتصوراتهم ومفاهيمهم.

1. معنى الأسلوب لدى بيفون(Comte de Buffon):

يرى هذا الأخير أنَّ الأسلوب هو: " هو الإنسان نفسه، فالأسلوب إذن لا يمكن أن يزول ولا ينتقل ولا يتغير"[1]، وعليه يمكن اعتبار الأسلوب ميزة ذاتية يتصف وينفرد بها كل أديب عن الآخر، ترتبط بشخصيته فهي ترجمة له قارة وثابة لا تتحول ولا تتبدل مع الزّمن والبيئة.

2. مفهوم الأسلوب عند شارل بالي (Charles Bally):

يعتبر هذا الباحث أحد مؤسسي علم الأسلوب الحديث ومنظري المنهج الأسلوبي في الفكر الغربي المعاصر، وأول من أرسى دعائمه وتتلخص رؤيته للأسلوب بقوله: " إننا لا نعترض على هذه الحقيقة ولكنّها تستطيع أن تجعلنا نعتقد أننا إذا درسنا أسلوب " بلزاك" مثلا فإننا ندرس الأسلوبية الفردية لبلزاك، وسيكون هذا الأمر خطأ عظيما فثمة هوة لا يمكن تجاوزها بين استعمال الفرد للكلام في الظروف العامة التي تشترك فيها مجموعة لسانية، والاستعمال الذي يقوم به شاعر أو روائي أو كاتب من الكتاب، فرجلُ الأدب يصنع من اللغة استعمالًا إراديا ومقصودا، ويستعمل اللّغة بقصد جمالي"[2]، وهكذا يبدو معنى الأسلوب عند بالي الذي لا يخرج عن دائرة الاستعمال اللّغوي الصّرف فيها يتأسس

[1] صلاح فضل علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق القاهرة، مصر، ط1، (1419–1998)، ص: 96.

[2] منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار نينوى، دمشق، سوريا، ط1، (1436– 2015).

وعليها يتكأ، فبنية الأسلوب لغوية منها تتشكل ملامحه وتتجلى خصائصه وعلاماته الفارقة المكونة له.

3. معنى الأسلوب لدى رولان بارت (Rolan Barthes):

يعرف بارت الأسلوب قائلا: " الأسلوب لغة تتميز بالاكتفاء الذاتي وتغرس جذورها في أسطورة المؤلف الذاتية السرية، لكي تولد من خلالها التشكلات الأولى للكلمات فهو في حقيقة الأمر ظاهرة طبيعية تشبه طبيعة البذور، ويهدّف إلى نقل الحالة والمزاج ليستزرعها في نفس القارئ"[1]، فالأسلوب هو وعي بالكتابة تتجلى قيمته في أهمية أدراك اللغة التي ارتسمت في ذاكرة الأديب وهو ما يشكل نوعا من الالتزام بنظام معين من اللغة مدرك آنفا.

4. مفهوم الأسلوب لدى ميشال ريفاتير(MichaelRiffaterre):

يتجلى معناه عنده بقوله: " يفهم من الأسلوب الأدبي كل شكل مكتوب فردي، ذي قصد أدبي أي أسلوب مؤلف ما، أو بالأحرى أسلوب عمل أدبي محدد يمكن أن نطلق عليه الشّعر أو النّص، وحتى أسلوب مشهد واحد"[2]، يتأسس معنى الأسلوب عند ريفاتير على محورين أساسيين هما: التفرد والقصدية أي أن الأسلوب وحيد في ذاته وتشكله وبنائه وفق قواعد معينة، أمّا القصدية فيروم من ورائها الخصائص العامة التي تجعل من النص عملا أدبيا يختلف عن الآخر، وهو ما يوحي بفكرة الأجناس الأدبية التي تصنف كل عمل وفق أسس وقواعد الخطاب الأدبي.

---

[1] ينظر: صلاح فضل علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، مرجع سابق، ص: 110.

[2] المرجع السابق نفسه، الصفحة نفسها.

5. معنى الأسلوب لدى هنريش بليث(HeinrichBlythe):

لقد ربط هذا الباحث الأسلوب بالمنهج السميائي وذلك في كتابه المشهور " البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص "[1]، الذي حاول فيه رصد المفاهيم التي عرف بها مصطلح الأسلوب، كما يعد بحثه في كتابه الذي ذكرناه مشروعا كبيرًا لبناء بلاغة عامة جديدة تستوعب انجازات البلاغة القديمة وتستفيد من اجتهادات الأسلوبية الحديثة، ومحاولة تجاوز النقص فيها باقتراح نموذج سيميائي يقوم على نظرية الانزياح في التركيب والدلالة والتداول[2]، ولتحقيق ذلك لجأ المؤلف إلى البلاغة القديمة ، وذلك بتقديم المبادئ الأساسية التي عرفت بها، ثم يشير إلى الأبعاد التي يمكن أن تأخذها ويستفيد منها في البحث البلاغي الحديث من حيث العرض ،والنقد بالنسبة للأسلوبية المعاصرة، ومن أهم الأفكار المطروحة في كتابه في هذا الصدد قوله: " تتقلص الأسلوبية أحيانا حتى لا تعدو أن تكون جزءًا من نموذج التواصل البلاغي، وتنفصل أحيانا عن هذا النموذج، وتتسع حتّى لتكاد تمثل كلها باعتبارها بلاغة مختزلة[3]، لا تخرج الأسلوبية عن دائرة البلاغة، حتّى لتكاد تكون هي البلاغة نفسها، فمن رحمها ولدت واستقام عودها.

6. مفهوم الأسلوب لدى بير جيرو(Pierre Giraud):

اشتهر هذا الباحث بكتابه المشهور " الأسلوبية"[4] الذي ترجمه منذر عياشي إلى اللغة العربية ، كما اعتبر الدارسون هذا الأخير المنظر الحقيقي لعلم الأسلوب،فهو عنده:

---

[1]هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيمائي لتحليل النص، تر: محمد العمري أفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص:10.

[2] هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيمائي لتحليل النص، تر: محمد العمري أفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص:11

[3]المرجع السابق نفسه، ص:19.

[4]بير جيرو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، سوريا، د ط 1994، ص:10.

" طريقة للتعبير عن الفكر بواسطة اللغة"[1]، وهكذا يرتمي الأسلوب في أحضان اللغة التي يستمد منها معالم وجوده وكيانه المستقل، وذاته الدالة عليه فلولاها لفقد ملامح تعابيره، فعن طريق اللغة نستقرئ فكر الأديب والكاتب والشاعر، إذا فالأسلوب عماده اللغة منها يستمد عناصر وجوده وبقائه.

7. معنى الأسلوب لدى ليو سبيتزر(LéoSpitzer):

إن فكر هذا الباحث في مجال الأسلوب تتلخص في جهوده الحثيثة وسعيه المتواصل إلى تأسيس نظرية أصيلة في مجال الأسلوبية، ومن أرائه المشهورة في هذا الصدد هو اعتقاده أن الأسلوب في مظهره وتشكله النهائي لا يعدو أن يكون انحرافا عن النّسق اللغوي المعروف والمتداول إذ يقول: " إنَّ الانحراف الأسلوبي الفردي عن نهج قياسي، لابد أنّ يكشف عن تحوّل في نفسية العصر، وهو تحوّل شعر به الكاتب وأراد أن يترجمه إلى شكل لغوي، ولابد أنّ يكون هذا الشكل جديدا، فلا يمكن أن تحدد الخطوة التاريخية نفسيا ولغويا على السواء، ومن المسلم به أنَّ تحديد بداية تجديد لغوي يكون أسهل بالنسبة للكتاب المعاصرين، لأننا نعرف أساسهم اللغوي أكثر مما نعرف أساس الكتاب المتقدمين"[2]، لقد أقر هذا الباحث بوجود مقومين أساسين يقوم عليهما الأسلوب في نظره هما: الجدّية والانزياح، بهما تتشكل ملامح الأسلوب، وبهما يعرف ويشيع بين النّاس، فكل إضافة جديدة على شكل الكلام القديم وما توارثه النّاس، وكل ما عدّل الأديب وخرق الأطر العامة للغة وخرج عن كلام السابقين في عرف العامة يعدّ ذلك أسلوبًا، ورغم هذه الرؤية البحثية التي أومأ إليها سبيتزر إلا أنّ مفهومه ،وتصوره المنهجي لم يخرج عن دائرة اللغة.

---

[1] المرجع السابق نفسه الصفحة نفسها.

[2] حسن ناظم، البنى الأسلوبية (دراسة في أنشودة المطر للسيّاب) المركز الثقافي العرب الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002، ص: 35.

معنى الأسلوب لدى رومان جاكبسون(Roman Jakobson):لا تقل جهود هذا الأخير عن سابقيه في بلورة ،وإرساء دعائم التفكير الأسلوبي المعاصر، فإليه تعزى طريقة ربط الصلة بين الدراسات اللغوية، و التحليل الأسلوبي، وكذلك جهوده الراسخة في إعادة التصورات القديمة الراسخة حول البلاغة القديمة[1]، قد ذهب إلى القول أن الفكرة تولد في الذهن ،وتنمو فيأتي الأسلوب جامعا لتلك الأفكار منسقا لها، رابطا بين أجزائها عن طريق اللغة، فالأسلوب يتخذ من اللغة كأداة للانتقاء والتصوّر، وهكذا يكون الأسلوب هو محور الربط بين اللغة والفكر، فالفكرة لا تخرج ولا تظهر ولا يتداولها النّاس فيما بينهم إلا إذا أقرَّ بذلك الأسلوب وسمح بالميلاد لأنها منه تكتسب بريقها وطريقها إلى النفوس.

إن عملية استعراض أهم أفكار وتصورات منظري المنهج الأسلوبي في الفكر الغربي المعاصر جعلتنا نقف على تشابه واتفاق أهم الآراء والرؤى والأفكار حول الأسلوب، بحيث أنّها لم تخرج عن دائرة اللغة، منها خرج وإليها يعود، وهذا ما أمكننا القول أنَّ الأسلوب في أبسط تعاريفه هو لعب باللغة وتحريك لأصولها وقواعدها وفق مقتضيات التخاطب.

ثالثا: تلقي معنى الأسلوب في النقد العربي القديم والمعاصر.

إنّ الارتجاج الذي أحدثه انفجار النظرية النقدية الغربية المعاصرة على يد تلامذة دي سوسير، قد وصلت بعض شظاياه إلى تخوم أسوار ساحة النقد العربي المعاصر فما كان له إلاّ أن يتأثر بالهزة النقدية، وهذا ما بدا جليا بظهور أصوات نقدية عربية جديدة تؤسس لفكر نقدي معاصر يتماشى مع متطلبات العصر وتغيراته، إذ أدى ببعض النقاد المعاصرين إلى تبني الأسلوبية كمنهج نقدي، ومبررا كافيا لكيفية استقبالها في الفكر

[1]أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة مصر، د ط، د ت، ص: 34.

العربي المعاصر، مما استوجب علينا استقراء بعض رؤى منظري المنهج الأسلوبي في الوطن العربي.

1. عبد السلام المسدي:

يعدّ هذا الأخير من مؤسسي مصطلح الأسلوبية في الوطن العربي، كما لم يغفل اعتماد مصطلح علم الأسلوب[1]، حيث اعتمد منهجا معينا لذاته في تحليله الأسلوبي بل مزج بين المقولات الأسلوبية ومعطيات علم النفس، كما حذّر من ضرورة التنبيه المسبق في اختيار الخطوة الأولى لولوج العمل النقدي ذي الطابع الأسلوبي[2].

2. صلاح فضل:

يأتي صلاح فضل في قائمة رواد الأسلوبية في الوطن العربي ،وذلك نظرا لجهوده الحثيثة في هذا المجال، إذ حاول التأسيس لأسلوبية عربية صرفة تحمل خصائصها المحلية، وبإمكانها التصدي ،والوقوف أمام المفاهيم الغربية للأسلوبية الوافدة إلى ساحة النقد العربي ،أمّا فيما يتعلق بآرائه وأفكاره التي نادى بها في مجال الأسلوبية أنه فضّل استخدام مصطلح علم الأسلوب بدلا من الأسلوبية ،لأن علم الأسلوب هو جزء لا يتجزأ من علم اللغة العام[3] كما أنه تنبه أيضَا إلى الترابط بين النّص والسياق، فأشار إلى القيمة الجمالية في النّصوص وخاصة الشعرية منها إذ يقول يجب علينا أثناء عملية التحليل احترام خصوصية النص الأدبي العربي.[4]

---

[1]نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد الأدبي الحديث، دار هومة الجزائر، ط1، 1997، ج01، ص: 13.

[2]بشرى موسى صالح، المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث، مجلة علامات في النقد المجلد10، العدد40، جدّة الرياض، 2001.

[3]نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مرجع سابق، ص: 13.14

[4]المرجع السابق نفسه، ص: 394. 395.

3. **نور الدين السّد:** يمثّل هذا الباحث أحد أقطاب الأسلوبية في النقد الجزائري المعاصر، وذلك تبعا لمساره البحثي المتواصل في هذه الصدد إضافة إلى منهجه التحليلي من خلال كتابه "الأسلوبية وتحليل الخطاب" الذي يعدّ دراسة وصفية ببلوغرافية لمختلف الدراسات السابقة، كما قام أيضا بعرض مختلف التجارب البحثية الأسلوبية في الوطن العربي، أمّا فيما يتعلق بآرائه في مجال التحليل الأسلوبي فيرى أنّ الأسلوب مرتبط بعلم اللغة عن طريق المادة اللغوية التي يصدر عنها.[1]

4. علي ملاحي:

تشكل أبحاث ودراسات هذا الباحث الأكاديمي في مجال الدراسات الأسلوبية مصدرا خصبا، أما أراؤه حول الأسلوب فيرى أنّ الأسلوب ليس حالة وجدانية في مداره الدلالي بل هو إجراءات لغوية نابعة من كيان اللغة، إذ تمتلك اللغة بفضل قدرتها البنيوية والأسلوبية ما لا يحصر من الإمكانات الدلالية، ولذلك فهي كفيلة بتبرير كيانات تعبيرية متعددة ومتنوعة.....وذلك ما تثبته النصوص الأدبية على اختلاف أحكامها وأجناسها ومستوياتها التعبيرية[2]، وهكذا تصبح الأسلوبية في رأيه ذات نشأة لغوية محضة، خرجت من رحمها ومنها استمدت إطارها العام المشكل لها على اعتبار أنّ النص هو وحده أسلوبية صوتية شمولية متناسقة ودالة من شأنها أن تسمح لنا بالوقوف على القيم الأسلوبية الدلالية[3]، فهناك ثنائية لا يمكن تغافلها هي النّص والأسلوب اللذان يرتبطان لغويا ودلاليا لتحقيق مقصدية الخطاب الأدبي بكل أبعاده الإيحائية والمعرفية المؤطرة له.

---

[1] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مرجع سابق، ص:13. 14.

[2] علي ملاحي، الدلالة الشعرية وتقاليدها الأسلوبية، مجلة التبيين تصدر عن جمعية الجاحظية، الجزائر، العدد28، 2007، ص:21.

[3] المرجع السابق نفسه، ص: 29.

لقد حاولنا هاهنا استعراض أهم أفكار منظري الأسلوبية العربية وأقطابها، لكن هذا لا يعني تغافل أو نسيان بعض الباحثين العرب الذين كانت لهم اليد الطولى في إرساء دعائم الفكر الأسلوبي قديما وحديثا، فابن رشيق ينحو في مفهوم الأسلوب إلى منحى الصياغة اللفظية وما يوفر فيها من تلاءم الأجزاء وسهولة المخرج وعذوبة النطق وقرب الفهم[1]، وعليه يصبح الأسلوب عبارة عن تركيب لغوي لا يتم إلا به، ومنه يأخذ شكله، أما نظرة ابن طباطبا للأسلوب فهي نظرة شمولية من ذهنه ونفسه ومن ذوقه، تلك العناصر هي الأفكار والصور ثم الألفاظ المركبة والمحسنات المختلفة[2]، إنّ تشكل ملامح الأسلوب تبدو في النّص أولا ثم تتضح معالمه انطلاقا الظواهر الفنية التي غذت النّص وساعدت على تمثل خصائصه العامة، أما ابن خلدون لم يؤصل معاني الأسلوب على اعتبارات نحوية صرفة، بل جعل النّحو والبلاغة والعروض علوم وآلات تغذي الأسلوب[3]، وكهذا تأتي علوم اللغة والبيان بخصائصها ومكوناتها لتؤصل البنية النهائية للأسلوب في شكلها النهائي وهو يواجه القارئ كخطاب لغوي متميز، فالأسلوبية مجال درسها الأسلوب كظاهرة لغوية فنية، تسعى جاهدة للوقوف على نسبة اختلافها من كاتب إلى كاتب، وبصورة مجملة فإن البحث الأسلوبي إنما يعتني بتلك الملامح أو السمات المتميزة في تكوينات العمل الأدبي وبواسطتها يكتسب تميزه الفردي أو قيمته الفنية[4]، يتسم الأسلوب بالتعددية أي لكلّ أديب ومبدع أسلوبه الخاص به ، ففردانية الأسلوب صفة مميزة وعلامة فارقة في كل إنتاج فني، فإذا كان الأسلوب هو طريقة خلق الفكرة وتوليدها وإبرازها في الصورة اللفظية المناسبة، هو ذلك الجهد العظيم الذي يبذله الفنان من ذكائه وخياله في

[1]، محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص: 34.

[2]محمد بلوحي، الأسلوب بين التراث البلاغي والأسلوبية الحداثية، مجلة التراث العربي إتحاد الكتاب دمشق، سوريا، العدد95، السنة 24، (1425– 2004)، ص:03.

[3]المرجع السابق نفسه، ص: 05.

[4]المرجع السابق نفسه، ص: 09.10.

إيجاد الدقائق والعلائق والعبارات والصور في الألفاظ أو في الصلة بين الأفكار والألفاظ[1]، فثمة علاقة ترابطية منشئة للأسلوب ومكونة له ومن ذلك نرى أن الأسلوب خلق مستمر: خلق الألفاظ بواسطة المعاني وخلق المعاني بواسطة الألفاظ الأسلوب ليس هو المعنى وحده، إنما هو مركب فني من عناصر مختلفة يستمدها الفنان من ذهنه ومن نفسه، ومن ذوقه تلك العناصر هي الأفكار والصور والعواطف ثم الألفاظ المركبة والمحسنات المختلفة[2]، يشير هذا الرأي إلى تعدد البنى التركيبية المشكلة للمظهر والشكل الخارجي للأسلوب.

يقول المسدي: " فإذا كانت عملية الاختيار علّة الحدث اللساني أساسا، فإن غائية الحدث الأدبي تكمن في تجاوز الإبلاغ إلى الإشارة وتأتي الأسلوبية في هذا المقام لتعنى بدراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية[3]، فالأسلوبية في أسمى معانيها ومفاهيمها هي البحث عن العنصر الجمالي المهيمن في النّص ورصد تأثيراته وأبعاده الجمالية الكامنة في البنى النصية المشكلة والمتحكمة في ربط الظواهر البلاغية والفنية، كما تدرس الأسلوبية وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية، أي أنها تدرس تعبير الوقائع للحساسية المعبر عنها لغويا، كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسية[4]، وكهذا تبدو الأسلوبية منهج للدراسة يعنى بالبحث عن المنجز اللغوي الذي يحويه النص وبه يستأسد ويقوى ويبرز.

لقد تعددت الآراء وتباينت مصادرها حول الأسلوبية كمنهج للدراسة والتحليل واقتفاء جمالية النص، إذ راح بعضهم إلى القول بوجوب تركيز الأسلوبية وبشكل كثيف فى عملية

[1] مصطفى الجويني، الفكر البلاغي الحديث، دار المعرفة الجامعية، د ط، 1999، ص: 49.

[2] مصطفى الجويني، الفكر البلاغي الحديث، دار المعرفة الجامعية، د ط، 1999، ص: 49.

[3] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، بيروت، لبنان، ط3، د ت، ص: 35.36.

[4] مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد الأدبي، دار الأندلس بيروت، لبنان، د ط 1981، ص: 85.

الإبلاغ والإفهام، بالإضافة إلى انتقالها الأساسي والجوهري إلى التأثير في المتلقي، وذلك من خلال ميل الكاتب ونزوعه الأكيد إلى أن يجعل من كلامه مبنيا ومؤلفا بطريقة يلتفت فيها انتباه المتلقي عما يريده، ولذلك فإنّ الأسلوبية تسعى بكل تميز لدراسة الكلام على أنّه نشاط ذاتي في استعمال اللغة[1].

وهكذا بعد عملية البحث والتقصي في الفكر النقدي العربي قديمه وحديثه جاز لنا الكلام أنّ الأسلوب هو المظهر والشكل الذي يتصف به نص ما ويميزه عن غيره من النصوص، أمّ الأسلوبية لا تعدو كونها منهجا بحثيا وطريقة تستقرئ البنى الفكرية والأبعاد الجمالية والدلالية الكافية في النص انطلاقا من بعض الخروقات اللغوية التي جنح بها الكاتب عن العرف اللغوي السائد، وذلك باعتبار أنّ النّص لا يعدو أن يكون بنية لغوية تشكلت ملامحه النهائية وظهرت كاملة بعد ميلاد عسير.

رابعا: علاقة الأسلوبية بالعلوم الأخرى

❖علاقة الأسلوبية بالبلاغة:

لقد أرّقت علاقة الأسلوبية بالبلاغة الكثير من الباحثين في حقل الدراسات النقدية المعاصرة، وذلك مرّده إلى وشائج الترابط والقربى بينهما حتى وصل بالبعض إلى القول أنّ الأسلوبية هي البلاغة القديمة في ثوب جديد، وكذلك نظرا لنقاط الالتقاء والتقارب المنهجي المثير بين الدراستين الأسلوبية والبلاغية، وعليه جاز لنا الكلام هل المنهج الأسلوبي المعاصر هو البديل الشرعي للبلاغة القديمة؟ وهل يمكن أن يقوم التحليل الأسلوبي مقام الدراسة البلاغية؟ تذهب جلّ مصادر البحث البلاغي على أسبقية البلاغة وقدمها عن الأسلوبية تنظيرا وتطبيقا، فهناك تصورات بلاغية راسخة منذ القدم لا يمكن تجاوزها في أي دراسة تحليلية بحثية معاصرة، فالأسلوبية الجديدة تحمل في ثناياها

[1]موسى ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها واتجاهاتها، دار الكندي، إربد، الأردن، ط3، 2003، ص: 09.

الملامح البلاغية العربية القديمة الممتدة الجذور، وتكاد الدراسات العربية الحديثة تجمع على وقوع الصلة بين الأسلوبية الحديثة والبلاغة القديمة[1]،إلاّ أنّ الدارسين العرب كانوا في هذا الباب على عدة اتجاهات في النظر للأسلوبية:

- **الاتجاه الأول:** نظر إلى الأسلوبية والبلاغة من خلال الفروقات التي لمحتها فيها فاعتمد أنّ البلاغة كانت قد توقفت عن نموها وتحجرت في قوالبها ولم تحاول الوصول إلى بحث العمل الأدبي كاملا، وقد تمثل هذا الموقف ودافع عنه محمد عبد المطلب في كتابه " البلاغة والأسلوبية" حيث يرى أنّ البلاغة كانت تعتمد أنماطا مسبقة، وتصنيفات جاهزة تحكم من خلالها ،في حين نجد أنّ الأسلوبية تتحدد بقيود المنهج العلمي الوصفي[2].

- **الاتجاه الثاني:** تبناه الباحث شكري عياد الذي أومأ إلى أن الأسلوبية لها جذورها الممتدة لتضرب في أعماق البلاغة القديمة، فكانت تنظر إلى الدرس البلاغي القديم نظرة خصبة ساهم من خلالها في وضع المبادئ الأساسية لعلم الأسلوب الجديد[3] الضارب بجذوره في أعماق البلاغة القديمة .

- **الاتجاه الثالث:** يرى أنّ البلاغة أكبر من الأسلوبية، وهي اتجاه من اتجاهات البلاغة المعيارية والتقريرية العلمية، بينما تتصف الأسلوبية بالتقريرية العلمية دون المعيارية، إذ نادى أصحاب هذا الاتجاه إلى عدم إقامة علاقة خلافية بين البلاغة والأسلوبية إلى درجة التناقض ،بحيث تصبح الأسلوبية تالية للبلاغة[4]،ومهما اختلفت الآراء وتنوعت لا يمكن أن نعدم الصلة بين الأسلوبية المعاصرة والبلاغة العربية، حتى وإن تناولت الأسلوبية بعض زوايا النّص بملامح وأضواء جديدة، فهذا ما يزيدهما قوة وصلابة فكلاهما لا ينفي الآخر

---

[1] ناصر الشيحان، الأسلوبية مفهوما ونظرة تطبيقية، مقال منشور على الموقع الإلكتروني: https/twiter.com/nasershehan 16 أفريل 2012، الساعة: 22سا 51د.

[2] ناصر الشيحان، الأسلوبية مفهوما ونظرة تطبيقية، مقال منشور على الموقع الإلكتروني: نفس الموقع والتاريخ والزمن.

[3] المرجع السابق نفسه.

[4] إبراهيم عبد الجواد، الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، الجامعة الأردنية الأردن، 1982، ص:124.

فالأسلوبية يمكن أن تكون دراسة بلاغية معاصرة بآليات ومباحث ورؤى وتصورات ومناهج جديدة فقط.

❖علاقة الأسلوبية بعلم اللّغة:

ينحو الفكر النقدي المعاصر إلى اعتبار وشيجة الترابط بين علم اللّغة والأسلوبية شبيهة إلى حدّ ما علاقة الفرع بالأصل، فعلم اللغة العام هو الإطار الذي تنمو فيه الأسلوبية ،وتتكون وتتحد بكونها جزءا من علم اللغة[1]، ذلك أنّ علم اللغة يقدم تصورات جديدة للغة بما يملك من منهج علمي قوامه الملاحظة والتجريب والاستقرار في التعامل معها[2] ، فالأسلوبية تستمد أسسها المعرفية والمنهجية من النظرية العلمية التي تنتمي إليها، وهذا ما يستدعي القول أنّ علاقة الأسلوبية بعلم اللغة هي علاقة منشأ ومنبت، فعلم اللّغة هو المنشأ والمكان العام، فالأسلوبية نبتت وترعرعت في أحضانه، فلقد وجدت الأسلوبية مكانها اللائق بها بجانب النظرية النحوية وعلم اللغة التطبيقي، إذ تقوم عملية البحث الأسلوبي على أسس النظرية الأسلوبية، وعنه تأخذ مناهج دراسة النصوص[3]، إنّ هذه العلاقة الترابطية في جوهرها بين علم اللغة والأسلوبية كانت لزاما، فكلّ تطور يحصل في الأول ينعكس على الثاني سواء مسّ المنهج أو المفاهيم.

تستمد الأسلوبية أسسها ومقوماتها المعرفية والمنهجية من النظرية العلمية التي تنتمي إليها، وهذا ما يسمح بالقول أنّ علاقة الأسلوبية بعلم اللغة هي علاقة الفرع بالأصل ولا يعني استقلال علم الأسلوب، بل الأقرب أن يعدّ علما مساوقا لعلم اللّغة يهتم بعناصرها وبإمكاناتها التعبيرية، وقد طرح بعضهم أن يكون لعلم الأسلوب أقسام علم اللغة

[1] سعد مصلوح، الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية، مرجع سابق، ص: 71.72.

[2] مازن الواعر، الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها في دراسة اللغة، مج: 22، عدد:2 1990.

[3] برند شبلر، علم اللغة والدراسة الأدبية، تر: محمود جامد، دار فنية للنشر، ط1، 1987، ص:30.

نفسها[1]، فثمة تعالق بين علم اللغة والأسلوبية غير أنّ هذا التشابه والترابط أدى ببعض الدارسين إلى الخلط بينهما باعتبار أنهما يتناولان نفس المظاهر أثناء الدراسة، فإذا كان هناك التقاء إلا أنّه يجب التفريق بينهما، فكلّ واحد له معالمه وحدوده، ولقد أقر بعضهم مجموعة من الفروقات بين الأسلوبية وعلم اللغة[2]، ويمكن توضيح أهم الفروق في اتجاهين:

- **الاتجاه الأول:** يذهب إلى رأي حصيف هو أنّ علم اللغة يدرس ما يقال بينما الأسلوبية تدرس كيفية القول فتصفه وتحلله بناءً على ذلك[3].

- **الاتجاه الثاني:** يرى أن علم اللغة يقدّم الأدوات اللازمة للكاتب أو المتكلم ليفصح عن فكرته من ألفاظ وتراكيب وطرق البناء، أما الأسلوبية فتقدم عنصر الاختيار الذي يحدد ما يصلح وما لا يصلح من التعابير أو التراكيب ليصل بالمستخدم للغة نوع معين من التأثير في المتلقي، مع ضرورة احترام المتفق عليه بين العلماء من مدلولات لفظية وقواعد نحوية وصرفية ونحوية وبيانية[4]، وهكذا يتبين لنا أنّ هناك علاقة وطيدة بينهما: فعلم اللغة مغذي يمدّ المبدع الأدوات والآليات اللغوية أمّا الأسلوبية تقييمية اختيارية لما تراه كفيلا ولائقا للتعبير والسياق.

خامسا: أنواع الأسلوبية

1. الأسلوبية التعبيرية:

يأتي العالم اللساني شارل بالي في مقدمة مؤسسي هذا النوع من الأسلوبية باعتباره أحد تلامذة عالم اللسانيات الشهير " دي سوسير" حيث قدّم عدة مباحث تأصيلية تناول

[1]ناصر الشيحان، الأسلوبية مفهوما ونظرة تطبيقية، مرجع سابق ، نفس الموقع والتاريخ والزمن.

[2]يوسف أبو العدوس، الأسلوبية بين النظرية والتطبيق، الأهلية لنشر والتوزيع،عمان، ط1 1991، ص: 40.

[3]ناصر الشيحان، الأسلوبية مفهوما ونظرة تطبيقية، مرجع سابق ، نفس الموقع والتاريخ والزمن.

[4]جبر عبد النور،المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1994، ص: 20.

فيها قضية الأسلوبية التعبيرية منها قوله: " هو العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواه العاطفي، أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة، وواقع اللغة عبر هذه الحساسية"[1] إذا ثمة جانب عاطفي مخبوء في اللغة يجب التركيز عليه ولا يمكن إهماله في الدراسة الأسلوبية حسب الباحث بالي، فاللغة وسيلة للتعبير عن أفكارنا عواطفنا مشاعرنا أحزاننا وأفراحنا، فلا شك أنّ هذه الوقائع التعبيرية تتجلى في لغتنا وهنا يأتي البحث الأسلوبي الكفيل بدراسة ملامحها[2] ، إنّ الاهتمام الذي أولته الأسلوبية التعبيرية للجانب اللغوي جعلها تحظى باهتمام الدارسين على اختلاف مستوياتهم ذلك أنّ هذه الأخيرة تمس جوانب الاجتماع والحياة في الإنسان انطلاقا من وسطه ومحيطه ،فهناك لا ريب عاطفة مشحونة داخل النص تأتي الأسلوبية التعبيرية لاستنطاقها، ويطلق على هذا النوع من الدراسة باسم علم الأسلوب المقارن الخارجي، بينما إذا تناولت علاقة الكلمة بالفكر لدى المتكلم ودراسة علاقة اللغة بالحياة في طابعها الدائم فهي علم الأسلوب الداخلي[3].

❄ خصائص الأسلوبية التعبيرية:

- ✓ تدرس الأسلوبية التعبيرية علاقة الشكل مع التفكير.
- ✓ ترتبط الأسلوبية التعبيرية أساسا بالحدث اللساني واللغة معا.
- ✓ يعتمد أسلوب التعبير على الأبنية اللغوية ووظائفها المشكلة داخل النظام اللغوي[4].

---

[1] بير جيرو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، مرجع سابق، ص: 49.

[2] عطار سليمان، الأسلوبية نشأة وتاريخ، مجلة فصول، العدد02، 1981، ص133.

[3] صلاح فضل، علم الأسلوب، مرجع سابق ، ص: 22.

[4] منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مرجع سابق، ص: 42.

رغم جهود الأسلوبية التعبيرية في حقل الدراسات النقدية المعاصرة، إلاّ بعض الباحثين من يرى أنّ هناك جوانب مهمة أهملتها الأسلوبية التعبيرية وذلك بالتركيز على الاهتمام العاطفي للدراسة، وهذا ما أبعدها عن تحري القيمة الجمالية في النّص، كما أنّها سلطت جلّ اهتماماتها على الجانب النظري مع إهمال الجانب التطبيقي في الدراسات المعاصرة، فكانت عنايتها منصبة باللغة المنطوقة مما أبعدها عن جانب اللغة المكتوبة[1]، رغم ذلك نستطيع القول أنّ الأسلوبية التعبيرية بتنظيراتها وايضاءاتها التي قدّمتها تكون قد أنارت جانبا مهما في مجال التحليل الأسلوب ،قد يغفل عنه الدارسون عن قصد أو غير قصد.

2. الأسلوبية البنيوية:

هي ثمرة الباحث شارل بالي في مجال الأسلوبية وهي أكثر الأنواع شهرة وذيوعا ،وذلك ربما مرجعه إلى خصائصها العامة، إذ يذهب روادها (ريفاتير و جاكبسون)إلى القول بأن: اللغة نظام من مجموعة من الإشارات تكمن قيمتها في العلاقات المتبادلة فيما بينها، فضمن هذا التعدد تكمن وظيفتها إذ تنظر الأسلوبية البنيوية للكلام على أنه بنية ووحدة متكاملة لا يمكن فصل عنصر ما عن بقية العناصر وذلك في إطار بنية لغوية متكاملة تحكمها علاقات مختلفة تعطي القيمة الأسلوبية داخل النظام[2]، ويذهب ريفاتير إلى جعل موضوع الدراسة الأسلوبية هو النص، حيث يرى أن الكاتب أو الأديب أشد وعيا برسالته من المتكلم، فالمتكلم هو المقصود بالرسالة، فالتحليل الأسلوبي عنده ينطلق من وحدات بنيوية مكونة للنص الأدبي كعلاقات التكامل والتناقض بين الوحدات اللغوية والدلالات والإيحاءات التي تتضمن بعدا ألسنيا قائما علم المعاني وعلم الصرف والتركيب[3]، ومن هنا ندرك أنّ الأسلوبية البنيوية تسعى إلى دراسة النصوص انطلاقا من لغتها وما يحدثه ذلك التجاوز بين مفرداتها وتراكيبها كنسق متكامل بعيدا عن عوامله التاريخية والنفسية ومن هذا المنظور يأتي النص عندهم على أنه شبكة أو نسيج لغوي متكامل، لقد كان للباحث اللساني " رومان جاكبسون " الدور الفعال في

[1]أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، مرجع سابق، ص: 32.

[2] المرجع السابق نفسه ،ص: 34.

[3]بن عزة محمد ، البنيات الأسلوبية والدلالية في ديوان أطلس المعجزات للشاعر صالح خرفي ، شهادة ماجستير مخطوط، 2011، ص16.

إرساء دعائم التحليل الأسلوبي إذ كان يرى أنّ الأدب أبعد من المعنى والعمل الأدبي يمثل كل طرائق الأسلوب، وأن الأسلوب هو البطل الوحيد في الأدب[1]، أما الباحث ميشال ريفاتير فقد ركز في كتابه: " مقالات في الأسلوبية البنيوية" على مقاربة المعالم الكبرى للأسلوب الفني وفقا للطرح النقدي مع الإدراك الواعي بما تحققه تلك المعالم من غايات وظائفية سواء أكانت أسلوبية أم جمالية انطلاقا من أنّ النص بنية خاصة تشكل منظورا أسلوبيا[2]،كما وجد هذا الاتجاه أقلاما نقدية عربية حاولت أن تتبنى طروحاته وتؤسس لها حتى تصبح مجالا في الممارسة النقدية العربية المعاصرة ،ومن النقاد الذين سعوا إلى ذلك:

- فؤاد أبو منصور: النقد البنيوي الحديث.
- عبد السلام المسدي: محاولات في الأسلوبية الهيكلية.
- حمادي صمود: الوجه والقفا في تلازمات التراث والحداثة .
- محمد العمري: تحليل الخطاب الشعري.
- شكري محمد عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي.
- فؤاد زكريا: الجذور الفلسفية للبنائية.

لقد تأرجحت هذه البحوث بين الترجمة ومحاولات التطبيق على النصوص الأدبية العربية وقيامها بالنقد أحيانا.[3]

3. الأسلوبية الإحصائية:

تتخذ الأسلوبية الإحصائية من الإحصاء الرياضي مجالا رحبا لولوج عوالم النصوص الأدبية إذ يهدف التشخيص الأسلوبي الإحصائي إلى تحقيق الوصف الإحصائي للنص لبيان ما يميزه من خصائص أسلوبية[4]، وهكذا نجد أن الأسلوبية

---

[1] محمد عبد العزيز الوافي، حول الأسلوبية الإحصائية مجلة علامات، ج:42، مج:11 2001، ص: 122.

[2] محمد بلوحي، الأسلوب بين التراث البلاغي والأسلوبية الحداثية، مجلة التراث العربي إتحاد الكتاب دمشق، سوريا، العدد95، السنة 24، (1425– 2004)، ص: 12.

[3] محمد بلوحي، الأسلوب بين التراث البلاغي والأسلوبية الحداثية، مجلة التراث العربي إتحاد الكتاب دمشق، سوريا، العدد95، السنة 24، (1425– 2004)، ص: 13.

[4] محمد عبد العزيز الوافي، حول الأسلوبية الإحصائية، مجلة علامات، ج:42، مج:11، 2001، ص:12.

الإحصائية تتخذ من العمليات الحسابية وسيلة لاكتشاف العناصر المشكلة للأسلوب انطلاقا من عملية الإحصاء التكراري للحروف أو الصيغ أو التراكيب التي سوف تصبح فيما بعد تستدعي تحليل الباحث و قراءاته الدلالية الكامنة في النص، فالأسلوب قد يحوي بلا شك عددا من العناصر اللغوية و أن هذه العناصر قابلة للرصد والإحصاء[1]، وتبرز أهمية القياس الإحصائي في عملية الموازنة بين النصوص بالاعتماد على التصور للأسلوب في نص ما، حسب العلاقة الموجودة بين معدلات التكرار للعناصر اللغوية المتعددة، مع معدلات تكرار العناصر نفسها في السياق[2]، فالإحصاء غايته الموازنة بين فصل وفصل، ونص وآخر، وكاتب مع كاتب، ولا شك أن هذه العملية قد تفضي بالباحث الأسلوبي إلى المفاضلة بين عمل وعمل كما استخدمت هذه النظرية لقياس مدى انفعالية أو عقلانية اللغة المستخدمة في النص[3]، وبهذا ارتبطت الأسلوبية الإحصائية بالنص بواسطة تحديد النسبة بين مظهرين من مظاهر التعبير وهما: التعبير بالحدث والتعبير بالوصف[4]، لقد حاول سعد مصلوح وهو أحد منظري الأسلوبية الإحصائية في النقد العربي المعاصر تطبيق فرضيات الباحث الأوربي "بوزيمان" على النص العربي وتحقق من كل الفروض، وخرج بنتائج، حيث توصل إلى وجود توافق بين الفرضيات و النتائج المحققة، وهذا ما جعله يقر بإمكانية تطبيق فرضية بوزيمان و جاهزيتها على المجال الأسلوبي العربي فمن إيجابيات هذه المعادلة أنها سهلة التطبيق وصدق فرضيتها فدعا إلى التوسع في تطبيقها لإثراء نظرية الأسلوب العربي بدلالات موضوعية، ولاسيما أنها ناجحة في تمييز الأساليب وتشخيصها بدقة[5]، ولقد قام بتطبيق هذه النظرية عند دراسته لأسلوب طه حسين، فاختار خمس جمل من كل فصل من فصول كتاب "الأيام"، وكذلك فعل عندما درس بعض مؤلفات عباس محمود العقاد حيث توصل إلى نتيجة مؤداها أن هذا الاختيار لا يدل إطلاقا على أسلوب الفصل كاملا[6].

---

[1] سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، مرجع سابق، ص:18، 19.

[2] صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته، مرجع سابق، ص:179.

[3] صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته، مرجع سابق، ص:65.

[4] مازن الواعر، الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها في دراسة اللغة، مرجع سابق، ص:159–160.

[5] سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، مرجع سابق، ص:68.

[6] سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، مرجع سابق ، ص:75–76.

وبعد عرضنا لأهم أنواع الأسلوبية منها التعبيرية أو البنيوية أو الإحصائية جاز لنا الكلام أن كل نوع مس جانبا مهما في الدراسة التحليلية الأسلوبية، ذلك أن التكامل المنهجي في البحث بين هذه الأنواع قد يساهم لا محالة في إثراء المنهج التحليلي الأسلوبي، ومده بآليات كفيلة بسبر أغوار النص الأدبي و استقراء جمالياته و أبعاده اللغوية والفنية.

❖ **محددات الأسلوب في الأسلوبية:** سعى الأسلوبيون المعاصرون على اختلاف مستوياتهم و أجناسهم إلى عملية تتبع الخصائص الأسلوبية لكل مبدع وكاتب، وتثمين عملية الاختلاف والتميز في كل مصنف أدبي وذلك انطلاقا من المقومات التالية:

1- **الاختيار**: يتوجه الكاتب أساسا هاهنا إلى اللغة باعتبارها صهريجا منه ينتقي الألفاظ ويتخيرها حسب ما يجيش في نفسه من مشاعر و انطباعات[1]، وانطلاقا من هذا الانتخاب اللغوي الذي مارسه الكاتب يأتي دور الناقد الأسلوبي لكشف المصوغات الكامنة وراء هذا الاختيار أو ذاك، فمادام هذا المبدأ يمثل خاصية من خصائص البحث الأسلوبي استوجب على المحلل الأسلوبي أيضا إثارة قضية الدلالات المتعلقة باختيار جملة بدلا من أخرى، وتفضيل تركيب عن سواه[2]، وهكذا يبدو عنصر الاختيار عامل مساعد لكشف الخصائص الأسلوبية لكل أديب ومبدع ،وباستطاعتنا معرفة القاموس اللغوي لكل كاتب وما يتميز به عن نظرائه من المؤلفين، ذلك أن رصد وتتبع اختيارات الأديب اللغوية سيحدد بلا شك اللغة الإبداعية والفنية التي كانت مثيرا أسلوبيا استهوى القارئ.

2- **التركيب**:تستدعي عملية التركيب اللغوي حسن الاختيار، فكلما كان الاختيار دقيقا خادما للنص والقارئ معا كان التركيب سليما من الناحية المعجمية، الصرفية، الدلالية[3]، فالأسلوبية ترى أن الكاتب لا يتسنى له الإفصاح عن حسه، ولا عن تصوره للوجود إلا انطلاقا

[1] محمد بلوحي، الأسلوب بين التراث البلاغي العربي و الأسلوبية الحديثة، مرجع سابق، ص:18.

[2] المرجع السابق نفسه، الصفحة نفسها.

[3] . محمد بلوحي، الأسلوب بين التراث البلاغي العربي و الأسلوبية الحديثة، مرجع سابق ص: 06

من تركيب الأدوات اللغوية تركيبا يفضي إلى إفراز الصورة المنشودة و الانفعال المقصود[1]، كما أن هناك عوامل تتحكم في ذاتية المبدع وفي عملية التركيب بدايتها المزاج النفسي، وثقافته المميزة، والموضوع المتناول، كل هذه العوامل بلا شك أنها تتحكم في عملية التوظيف والاستعانة بمفردات لغوية وتراكيب خاصة بالمؤلف نفسه، وهذا لن يكون ذا فائدة تواصلية لغوية فنية جمالية، ما لم يبق في إطار العصر وخصائصه الفكرية والثقافية واللغوية[2].

3- **الانزياح:**ويعرف أيضاً بالعدول أو الانحراف، أو كما سماه جاكبسون "خيبة الانتظار"[3]، فالكاتب والمبدع عندما يحدث ارتجاجا وخلخلة في اللغة، ويكسر أفق التوقع عما ألفه العامة يسمى ذلك انزياحا ونشازا وخرقا لغويا، وهذه الظاهرة الأسلوبية الكامنة في النص سماها بعضهم في علم الأسلوب "بعلم الانحرافات"[4]، أي العلم الذي يتتبع ويدرس جمالية الخرق اللغوي، وهذا المبدأ ينطلق من تنصيف اللغة إلى نوعين:

-لغة مثالية معيارية نمطية متعارف عليها.
-لغة إبداعية مخالفة للنمط المعياري السابق.[5]

وانطلاقا مما سبقت الإشارة إليه أمكننا القول أن الانحراف أو العدول هو مخالفة المعيار المتعارف عليه إلى نمط جديد غير مألوف وذلك بالاستغلال الجيد لإمكانات اللغة وطاقاتها الكامنة، كما يجب أن يكون العدول ذا فائدة، فليس الانزياح غاية في ذاته، بل المقصود منه إثارة السامع وحفزه على التقبل[6]، فالعدول له ضوابطه وهو أنه لا يمكن الخروج به عن الحد الذي تسمح به اللغة وقواعدها الأساسية.

---

[1]نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مرجع سابق، ص:169.

[2]محمد بلوحي، الأسلوب بين التراث البلاغي العربي و الأسلوبية الحديثة، مرجع سابق، ص:07.

[3]عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، مرجع سابق، ص:19.

[4] شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم، ط01، 1402هـ، ص:37.

[5]محمد اللويمي، في الأسلوب والأسلوبية مرجع سابق، ص:23.

[6]محمد اللويمي، في الأسلوب والأسلوبية مرجع سابق، ص: 24

مستويات التحليل الأسلوبي:

يعدُّ النّص نسيجاً لغوياً تداخلت فيه الأبنية اللّغوية، من ثمَّ أضحى هذا المركب الكلامي مادة أولية تثير رغبة المحلل الأسلوبي، ومعتمداً عليها على أساس وجود تلازم معرفي بين علم اللغة و الأسلوبية، كما تقتضي الدراسة التحليلية ضرورة فصل المستويات وتحديدها، ذلك أنَّ سمات خصائص الظاهرة اللغوية تقتضي التفريق أثناء عملية الدراسة، ومنها وجب التمييز بين ثلاثة مستويات في التحليل الأسلوبي، بداية بالجانب الإيقاعي الصوتي، وتليها الدراسة التركيبة، وبعدها يلي المستوى الدلالي، ويمكن توضيح العناصر المشكلة لهذه المستويات كالآتي:

أ-المستوى الصوتي: يتناول المحلل الأسلوبي في هذا المستوى ظاهرة البنية الإيقاعية التي شكلتها الأصوات منفردة أو مجتمعة، أو مكررة مبرزاً أهمية التكرار الصوتي في النّص، من خلال سياقاتها وفاعليتها في توليد الدلالة ضمن سياق لغوي معين، فالصوت بلا شك هو مظهر الانفعال النّفسي، وأنَّ هذا الانفعال هو سبب تنويع الأصوات، كما أنَّ اختلاف الأصوات واضطرابها وتتابعها على مقادير مناسبة لما في النفس[1]، إذاً مدار البحث إطاره العام هو الإيقاع الذي يتولد نتيجة تكوينات صوتية متناغمة وفق خصائصها الفيزيائية أو المخرجية، كما يتعين أيضاً البحث في الانزياحات الصوتية الإيقاعية التي شكلت مثيرات أسلوبية معينة، والوقوف على مدى التأثير الجمالي والانفعالي في نفسية القارئ.

ب-المستوى التركيبي: يتجه المحلّل الأسلوبي في المستوى التركيبي إلى استقراء شامل للمدونة الأدبية مجال الدراسة، وذلك بكشفه عن الأنماط التركيبية، كالجمل، والأسماء والأفعال والتقديم والتأخير، والجمل القصيرة الطويلة وأنماطها داخل النص والبحث عن الروابط والتراكيب، ثمَّ البحث عن المسارات الأسلوبية التي اتخذتها حتى أصبحت ملفتة للنظر، وهل قصد الكاتب إلى ذلك قصداً؟ وقد يليها البحث عن كيفية تشكيل هذه الأنماط التركيبية، وكيف أنّها تآلفت فيما بينها لتشكل مظهراً من مظاهر التميز في السلوك

---

[2]-مصطفى صادق الرافعي، إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط09،(1393هـ-1973م)، ص:184.

اللغوي، وذلك من خلال ميل الكاتب ونزوعه الأكيد إلى أن يجعل من كلامه مبنياً ومؤلفاً بطريقة يلفت انتباه المتلقي لما يريده[1]، لذا تسعى الأسلوبية على المستوى التركيبي سعياً حثيثاً لدراسة الكلام على أساس أنّه نشاط ذاتي في استعمالات اللّغة، وعلى اعتبار أنَّ الأدب فن قولي تكمن قيمته الأولى في طريقة التعبير عن مضمون ما[2]، و هكذا قامت الدراسات الأسلوبية على تحليل الأعمال الأدبية ،واكتشاف قيمتها الجمالية الفنية انطلاقا من تركيبتها اللّغوية.

ج-المستوى الدلالي:ترتبط الدراسة الأسلوبية في هذا المستوى بمفهومي الاختيار والانحراف، فالكلمات المؤلفة للعمل الأدبي يتم اختيارها لانسجامها مع أغراض الكاتب، وتستدعي ضمن النسق الاستبدالي للكلمات المشتركة مع الكلمة المدروسة في الحقل الدلالي نفسه لإظهار جمالية اختيار الكاتب لها، أما مفهوم الانحراف فيبرز حين ندرس الاختيارات المفارقة للمألوف[3]،حيث أن عملية بناء وتشكيل الصورة الفنية ممثلة المجاز والاستعارة والكناية التشبيه لهل الأثر البارز في بلورة الخصائص الجمالية و الفنية للعمل الفني قيد الدراسة.

[1]موسى ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها واتجاهاتها، دار الكندي، اربط، الأردن، ط03، 2003، ص:09.

[2] أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصر والتراث، دار غريب، القاهرة، مصر، دط، دت، ص:13.

[3]فوز سهيل كامل نزال، مقامات الحريري دراسة أسلوبية، كلية الدراسات العليا الجامعة الأردنية، رسالة ماجستير مخطوط، 1998، ص:23.

الفصل الأول:

مقامات الحريري: الماهية- النشأة- الخصائص

مقامات الحريري: الماهية، النشأة، الخصائص

المبحث الأول: ماهية المقامة العربية ونشأتها

- تقديم
- ماهية المقامة العربية: 1– لغة. 2–اصطلاحا.

أ. المقامة في الإصلاح القديم. ب.المقامة في الإصلاح الحديث.

- عوامل نشأة المقامة العربية
- المقامة العربية شرعية التأصيل والريادة

المبحث الثاني: مقامات الحريري والتلقي القديم والحديث.

- تمهيد
- التلقي القديم. التلقي الحديث.
- مقامات الحريري والبعد العالمي.

المبحث الثالث: مقامات الحريري دراسة وصفية تحليلية

- توطئة.
- وصف الكتاب.
- دواعي تأليف الكتاب.
- طريقة تصميم كتاب المقامات.
- الاستهلال في المقامات.
- الهندسة الداخلية للمقامات.
- التحديات اللغوية في المقامات.

المبحث الأول: ماهية المقامة العربية و نشأتها

تقديم:

انتشرت المقامة العربية كفنٍّ نثري قائم بذاته وذاع صيتها في الآفاق، وتسامع بها الناس في مختلف الأمصار منذ بداية القرن الرابع هجري، فأعجبوا بها نظرا لما حوته موضوعاتها ومادتها الفنية من متخير الألفاظ، وغريب الكلمات، كما وجدوا فيها أيضا ما راق أسماعهم فأدهشهم بيانها المرّصع، وسجعها المصفف، ولغتها العذبة التي سحرت ألبابهم، فقد وضع بديع الزّمان الهمذاني* أسسها ولبناتها، وإليه تعْزى نشأتها، وتلاه أبو القاسم محمد الحريري** في ترصيعها، وهندسة جنباتها بالمعدن النفيس، مما أكسبها التفرد والتميز في سماتها وخصائصها، كما وصفت بالعمل الفذ الذي بقي وحيدا في عصره.

لقد تشكلت معالم فن المقامة العربية كجنس أدبي متميز، و اتضحت مجالاته، وموضوعاته، وخصائصه الفنية، وبدأ يشق طريقه شيئا فشيئًا في عوالم الإبداع الأدبي النثري آنذاك، ويزاحم مختلف الفنون النثرية كالخطابة والرسالة، ويسود الساحة الأدبية والفنية والفكرية حينا من الدهر، مما جعله بلا ريب يستوعب حمولة تراثية وأدبية ولغوية تستدعي الوقوف عندها ومساءلتها والبحث في جمالياتها، ومدّ جسور التواصل مع

---

* بديع الزمان الهمذاني (358هـ – 398هـ)– (969م – 1008م) كاتب عربي فارسي الأصل، ولد في همذان ونشأ فيها، ونسب إليها، قال بعض من ترجم له إنه كان أسرع أهل زمانه بديهة وأشدهم حدّة ذهن، يعتبر مؤسس فن المقامة، ترجمت مقاماته إلى الإنجليزية عام 1915م، له أيضا ديوان شعر، مجموعة رسائل، ينظر منير البعلبكي، معجم أعلام المورد، دار
العلم للملايين، بيروت لبنان، ط1، 1992، ص476.

** الحريري هو أبو محمد القاسم بن علي (446هـ. 516هـ)–(1054م.1122م) كاتب عربي وضع خمسين مقامة، حاكى فيها مقامات بديع الزمان الهمذاني، مع إسرافه في التأنق اللفظي والبديعي، وتزيد في سوق الفوائد الأدبية واللغوية، وأمثال العرب وحكمها وقد ترجمت هده المقامات إلى الإنجليزية تحت عنوان The Assemblies of al hariri عام 1867، من آثاره أيضا : درة الغواص في أوهام الخواص وقد نبّه فيه على كثير من الأخطاء اللغوية الشائعة. ينظر: –منير البعلبكي معجم أعلام المورد... موسوعة تراجم لأشهر الأعلام العرب والقدامى والمحدثين، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، ط1، 1992، ص170.

النصوص المقاميّة ومحاورتها والانفتاح عليها ،ومعرفة بعض أسرارها، وتوجهاتها الفكرية أدبا ونحوا ولغة.

استمدت النصوص المقامية شرعيتها الإبداعية كإنتاج فكري وخطاب أدبي من أصول عربية صِرفَة تحكمت في بلورته و ساهمت في إنشائه وتطويره، وحتى إشاعته بين النّاس، فمن الظلم التناسي أو التغافل عن تراث فكري وأدبي ولغوي غرفت من ينابيعه الأمم المجاورة ،والتواصل مع أجيال تعاقبت تاركة في كل مرحلة أرقى الفنون والإبداعات لازالت إلى يومنا هذا تشع بالحياة، ورافدا من روافد المعرفة الإنسانية لا ينضب معينه.

إن عملية ولوج النصوص المقامية العربية وصبر أغوارها فرضته حتمية الدراسات النقدية الحديثة التي لم تنصف هذا النوع من الإبداع، حسب بحثنا واطلاعنا، ففي حدود علمنا أن الآراء حول هذا الجنس النثري اختلفت وتنوعت وتباينت مشكلة صوراً متقاربة حول رأي واحد هو أن فن المقامات لا يعدو أن يكون مجرد كتابات شكلية جوفاء، احتشدت فيها ثروة كبيرة من الألفاظ والتعبيرات القديمة لغاية تعليمية لغوية، فهي تخلو من أي مضمون إنساني، تعنى أكثر ما تعنى بالألاعيب البلاغية والزركشات اللفظية مما يعني أنها كانت أبعد ما تكون عن مفاهيم الأدب التصويري والأدب التعبيري والأدب العصري.[1]

إن محاولة إفراغ المقامة من محتواها وجعلها جوفاء، وعدم ارتقائها إلى مستوى الآداب العصرية، هو ظلم وتجني على ميراث أدبي، وإحداث قطيعة إسبتمولوجية، وهدم لبناء شامخ تعاقبت الأجيال في بنائه، وصرفت هَمَها عليه، بل نرى العكس من ذلك أنه قد آن الأوان لمدّ الروابط والصلاّت مع ماضينا العريق الحافل بالانجازات، فليس بدعوى الحداثة، وما بعد الحداثة القول أن بعض الأجناس الأدبية كالمقامة مثلا قد تآكلت واهترئت ومجّتها العقول التواقة إلى التجديد، وتحولت إلى سجن فكري تضيق عنه العقول الكبيرة.

وفي أعقاب هذه القطيعة المعرفية تسعى هذه الدراسة لمّد جسور التواصل مع النّص المقامي ، ومساءلته مساءلة موضوعية حيادية، وإخراجه من جديد ، لنفض الغبار

[1] ينظر: نادر كاظم، المقامات والتلقي، بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص18.

عليه، من خلال عملية استقراء لماهية فن المقامة العربية ، و إبراز أهم منطلقاتها الفكرية والثقافية والدينية التي كانت مصدر عطائها، وقياس درجة التعاطي مع موضوعاتها المسلية والمضحكة، والمكانة التي احتلتها اجتماعيا خاصة إذا علمنا أن السواد الأعظم من العامة في المجتمع العباسي اشرأبت أعناقهم إليها، وتاقت عقولهم لمعرفة معاني ألفاظها المختارة المنتقاة حتى ألفوا صناعتها وديباجتها، وغريب كلماتها، فأضحت لديهم معجما لغويا حوى بين دفتيه ألفاظ اللغة العربية مجتمّعة، فأحكمت صناعتها في عبارات مسجوعة تارة، وتارة أخرى مترادفة، متقابلة، متضادة ومتجانسة.

ماهية المقامة العربية

1– لغة: سعت الدراسات اللغوية القديمة والحديثة سعيا حثيثا لضبط معنى كلمة مقامة وتحديد جذرها ومعناها اللغوي، خاصة تلك التي استفاضت في شرح المقامات العربية، وانفردت ببسط لغة مقامات الحريري نذكر منهم العالم اللغوي عبد المؤمن القيسي الشريشي*الذي يعرف المقامة بقوله: " المقامات، المجالس، واحدها مقامة، والحديث يجتمع له و يُجْلَسُ لاستماعه يسمى مقامة ومجلسا، لأن المستمعين للمحدِّث ما بين قائم وجالس، ولأن المحدِّث يقوم ببعضه تارة، ويجلس ببعضه أخرى، والمقامة أيضا المجلس يقوم فيه الخطيب يحضُّ على فعل الخير"،[1] أما أبو الفتح ناصر علي المطرزي** (المتوفى سنة 610هـ) شارح المقامات الحريرية فقط ضبط معناها قائلا: " المقامة مفعلةٌ من القيام، يقال مقامٌ ومقامةٌ، كمكان و مكانة وهما في الأصل اسمان لموضع القيام، إلا أنهم اتسعوا فيها فاستعملوها استعمال المكان والمجلس، ثم كثر حتّى

* الشريشي : أبو العباس أحمد بن عبد المؤمن (557–619هـ / 1181–1223م) أديب ولغوي عربي ولد وتوفي في شريش في الأندلس ومن آثاره: شرح المقامات الحريرية ومختصر لنوادر العالي، وشرح الإيضاح للفارسي في النحو، ينظر: منير البعلبكي، معجم أعلام المورد، دار العلم للملايين،بيروت ، لبنان ط1، 1992، ص260.

[1] أبو العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي الشريشي، شرح مقامات الحريري،تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان(14136هـ –1992م)، د ط، ج01، ص22.

** المطرزي: أبو الفتح ناصر بن عبد السيد(538–610هـ/ 1144–1213م) أديب ولغوي وفقيه عربي مولود في جرجانية خوارزم، وعاش فيها وفي بغداد، يلقب بخليفة الزمخشري، أشهر آثاره كتاب: "المغرب في ترتيب المعرب"، وهو معجم لألفاظ الفقه الحنفي، له أيضا " الإيضاح في شرح مقامات الحريري" والمصباح في النحو ، ينظر: منير البعلبكي: معجم أعلام المورد، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1992، ص226، 227.

سمُّوا الجالسين في المقامة مقامة، كما سموها مجلسا"[1] ، أما صاحب معجم لسان العرب ابن منظور جاء تعريفه قائلا: " المُقَامة بالضم الإقامة، والمَقَامَةُ بالفتح المجلس، والجماعة من الناس، والمَقَامُ والمُقَامة : المجلسُ ومقامات النّاس مجالسهم، أما المقام: موضع القدمين، والمُقَامُ والمُقَامة: الموضع الذي تقيم فيه"[2]، أما الأزهري فقد قال: " مقامات الناس مجالسهم، ويقال للجماعة يجتمعون في المجلس مقامة" [3].

وللقشقلندي هو الآخر رأي في المقامات إذ يضبط معناها اللغوي قائلا: " المقامة في أصل اللغة اسم للمجلس والجماعة من النّاس، وسميت الأحدوثة من الكلام مقامة، كأنها تذكر في مجلس واحد، يجتمع فيها الجماعة من النّاس لسماعها أما المُقَامة بالضم فبمعنى الإقامة" [4].

تكاد المعاجم القديمة تنحو منحى واحد إذ أنها تتفق حول معنى لفظة مقامة التي تعني المكان أو المجلس، والجماعة من النّاس تجلس للاستماع للكلام.

لقد حاولت المعاجم الحديثة هي الأخرى ضبط لفظة مقامة، إذ جاء في المعجم الوسيط: "المقامة جماعة من النّاس، والمجلس والخطبة أو العظة ونحوهما، وقصة قصيرة مسجوعة تشمل على عظة أو ملحة كان الأدباء يظهرون فيها براعتهم[5] أما معجم أقرب الموارد يعرفها كما يلي: "المقامة: المجلس، والجماعة من النّاس ، جمع مقامات، وتطلق المقامات على خطب من منثور الكلام ومضمونه، كمقامات الحريري، وتسمية للكلام بالموضع الذي يقال والمُقامة بالضم الإقامة"[6].

---

[1] أبو الفتح ناصر السيد بن علي المطرزي، الإيضاح في شرح مقامات الحريري، رسالة دكتوراه ، دراسة وتحقيق:خورشيد حسن، ظهور أحمد ظهور، جامعة بنجاب، لاهور، باكستان، رسالة غير منشورة2005، ص72–73.

[2] أبو الفضل جمال الدين بن مكرم بن منظور، لسان العرب، تح: أمين عبد الوهاب، محمد الصادق العبيدي، دار صادر بيروت لبنان، ط:01، 1955، ج5، ص:3781.

[3] أبو منصور محمد بن احمد الأزهري، تهذيب اللغة، تح: عبد السلام هارون، الدار المصرية للتأليف و الترجمة، مصر، دط، دت، ج1، ص:4372.

[4] أحمد بن علي القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، دار الفكر دمشق، ط1، 1987، ج14، ص:124.

[5] إبراهيم مصطفى، أحمد حسن الزّيات، محمد علي النجار، المعجم الوسيط، القاهرة، (1392هـ– 1972م)، ج:02، مادة: قوم، ص768.

[6] سعيد الرشتوني، معجم أقرب الموارد، بيروت لبنان، دط، 1889، ص1054، مادة : قوم.

لم تخرج المعاجم الحديثة عن الإطار العام للمقامة الذي يبقى دائما يدل على المجلس الذي يجتمع فيه الناس للاستماع، غير أنّ اللافت للانتباه في هذه التعاريف الحديثة هو إخراج المقامة من دائرة المجلس إلى مفهوم أكثر رحابة هو اقترابها من مجال القصّة القصيرة، فهي في نظرهم لا تعدو أن تكون قصة مسجوعة موضوعها الوعظ، إن هذا التصور المفاهيمي الحديث حول مدلول لفظة مقامة لم تشر إليه المعاجم القديمة، بل ظهوره كان نتيجة حتمية لبداية نشأة بعض الأجناس الأدبية الجديدة في أدبنا العربي الحديث كالقصة و الرواية و المسرحية.

2– اصطلاحا:

لقد حاول الباحثون والأدباء على اختلاف عصورهم وأزمنتهم وبلدانهم ضبط مصطلح المقامة حيث تعددت مفاهيمهم وتشعبت تصوراتهم، إذ رصدنا مجموعة من التعاريف حاولنا الوقوف عليها على النحو التالي:

أ. **المقامة في الاصطلاح القديم:** ليس ثمة إشارة في المصادر القديمة –في حدود بحثنا– إلى معنى المقامة من الناحية الاصطلاحية سوى ما أشارت إليه المعاجم القديمة في ضبط الجذر اللغوي لها، والتي لم تخرج في عمومها عن معنى المجلس، وهذا ما ألفيناه عند ابن منظور في كتابه "لسان العرب"، أو القلقشندي في صبح الأعشى في صناعة الإنشا، فالمقامة كنّص أدبي نثري ولدت مكتملة تأليفا وصناعة، حيث أشارت الدراسات القديمة فقط إلى أسبقية الهمذاني في هذا الميدان، وأنه منشؤها الأول بداية من القرن الرابع الهجري، وأنه أبو عذرها جاء بها كاملة غير ناقصة، وهاهو الحريري في كتابه المقامات مناط الدراسة، يقرّ بالريادة والتفوق للهمذاني وأنّه فارس هذا الميدان، إذ يقول عنه في خطبة كتابه قائلا: " قد جرى ببعض أندية الأدب الذي ركدت في هذا العصر ريحه، وخبت مصابيحه، ذكر المقامات التي ابتدعها بديع الزّمان، وعلّامة همذان –رحمه الله تعالى– وعزّا إلى أبى الفتح الأسكندري نشأتها، وإلى عيسى بن هشام

روايتها" [1]، يستشف من هذا الرأي المفهوم الاصطلاحي للمقامة العربية عند الحريري، أنّها نص أدبي يقوم على طرفين أساسيين هما منشئ الحكاية وراويتها، وهو ما يضع المقامة في الأدب الحكائي السردي، الذي يدور في فلك المرويات التّي يحدّث بها الرّاوي، وينشئها البطل صانع الأحداث، وهو نفس السبيل يتبعه الأديب القلقشندي إذ نجده يذكر المقامة دون الإشارة إلى تعريفها في قوله: " واعلم أن من فتح باب عمل المقامات علامة الدّهر، وإمام الأدب البديع الهمذاني ، فعمل مقاماته المشهورة المنسوبة إليه، وهي غاية من البلاغة وعلو المرتبة في الصنعة، ثّم تلاه أبو محمد القاسم الحريري فعمل مقاماته الخمسين"[2]، يشير هذا القول إلى مكانة الهمذاني في مجال صناعة أدب المقامة، مثمناً منزلته ، ويضع بعده الحريري في المقام الثاني، وهذا ما يجعلنا نؤكد على ارتباط فن المقامة العربية ببديع الزمان الهمذاني ،فهو الأول في الريادة ،وثانيه الحريري في الصناعة.

ب. **المقامة في الإصلاح الحديث:** لقد سعى أكثر من ناقد ودارس في العصر الحديث إلى محاولة ضبط مفهوم المقامة منهم على سبيل المثال لا الحصر، الباحث عبد المالك مرتاض الذي يعرفها قائلا: "إنّها فن أدبي قائم بذاته لا يعني الجلوس ولا الجالسين، وإنما يعني أقصوصة طريفة، أو حكاية أدبية مشوقة، أو نادرة من النوادر العربية، فيها أبطال ظرفاء يتهادون الأدب، ويتبادلون النكت في ابتسامة تغر وطلاقة وجه"[3] يحمل هذا المفهوم الجديد قراءات عديدة لمعنى المقامة، أي أنه ينفي عنها إطلاقا فكرة الحكاية التي تقال بالمجلس ، ولا تعني الجالسين، وهو بذلك يتعارض مع التعاريف المعجمية القديمة، فهي بكل بساطة مجرد أقصوصة، أو حكاية أو نادرة لقد اختلط الأمر على الباحث مرتاض عندما عدد أصناف

[1] أبو محمد القاسمي بن علي بن محمد الحريري، مقامات الحريري: المسمى بالمقامات الأدبية، تح: عزت زينهم: دار الغد الجديد، القاهرة، مصر، (1437هـ– 2016م)، ط1، ص12.

[2] القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، مرجع سابق، ج:14، ص110.

[3] عبد المالك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،الجزائر، د ط، 1980، ص:23.

المقامة، ولم يجد لها الإطار المرجعي الذي يجب أن توضع فيه، وبهذا يكون قد جرّ القارئ إلى متاهات التخمين الأدبي فهي مرة أقصوصة، و مرة حكاية، و مرة أخرى نادرة، أمّا الباحث الدكتور شوقي ضيف يرى أنّ المقامة أريد بها التعليم منذ أول الأمر، ولعله من أجل ذلك سماها بديع الزمان مقامة، ولم يسمها قصة ولا حكاية، فهي ليست أكثر من حديث قصير[1] ، يخرج هذا الكلام المقامة العربية من دائرة الحكي والقص التي أشار إليها الباحث مرتاض فيما سبق، مستدلا بكلام الهمذاني في التسمية: فهو يرى أنّه سماها " مقامة" وأن الغاية التي وضعت من أجلها أولا: هي التعليم، وهذا ما يتنافى إطلاقا مع أدب السرد، كما لم يتوقف شوقي ضيف عند هذا الحد بل راح يصف بعض الباحثين المعاصرين بالعمى، عندما ظنوا أن المقامة ضربا من القصص وقارنوا بينها وبين القصة الحديثة، فوجدوا فيها نقصا كبيرا ،وهذا حمل على معنى لم يقصد إليه،[2]فحسب رأيه المقامة ليست قصة ولا يمكن أن تكون كذلك على اعتبار التباين الواضح في الخصائص الفنية لكل واحد منهما ، يضاف إليها عامل البيئة التي نشأت فيها كل واحدة، فالمقامة أصولها عربية محضة، أما القصة فهي جنس نثري مستحدث في الثقافة العربية أصوله عربية، فالمقامة ليس لها من القص إلا الظاهر فقط[3] ، فإذا كان بديع الزمان مخترعها، ومن جاء بعده مثل الحريري لم يفكروا في صنع قصة حقيقة أو أقصوصة إنما فكروا في غرض تعليمي هو جمع طوائف من الأساليب المنمقة الموشاة بزخرف السجع والبديع[4]، إن مسعى شوقي ضيف كان نفيا للعلاقة بين الأجناس النثرية القديمة والحديثة، فالمقامة جنس نثري وحيد في بابه له خصائصه وتربته التي ولد وترعرع فيها، وضعها وصممها الرواد الأوائل لغايات تعليمية فيها الطرافة والاحتيال، والوعظ والتسلية من حين لآخر، وهو نفس الرأي الذي نجده عند الكاتب والباحث أحمد حسن الزيات الذي يرى أن: "المقامة فكرة من الأفكار يعرضها صاحبها في أسلوب حواري مظهرا براعته البيانية، ومهارته اللغوية، ومقدرته

[1] شوقي ضيف، المقامة، دار المعارف مصر، ط03، د ت، ص:08.

[2] شوقي ضيف، المقامة، مرجع سابق، ص:08.

[3] المرجع السابق نفسه، الصفحة نفسها.

[4] شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعارف مصر، ط10، دت، ص:208.

على التلاعب بالألفاظ والمحسنات البديعية، واستخدامه لأنواع الكلام، وفنونه المختلفة، وقد أخطأ من ظن أنّ المقامة قصة، فحاسب أصحابها على عمل لم يقصدوه، إذ لم تراع قواعد الفن القصّصي فيما كتب من هذا النوع، فلم يحسن كتاب المقامات بتصوير الحكايات وتحليل الأشخاص، إنّما صرفوا همهم إلى تحسين اللفظ وتزينه"[1]، إنّ مقصدية التأليف والكتابة هي أساس أي عمل إبداعي، فكيف نحمّل أدبا طاقة ووصفا لم يخطر إطلاقا على بال منتجيه، إنّ هذا التنوع والاختلاف أحيانا في إيجاد المعنى الاصطلاحي المتفق عليه بين النقاد والدارسين في العصر الحديث مرده إلى طابع الخصوصية الذي ينفرد به جنس المقامة، إذ أنه يتصف بملامح عربية قديمة، ونظرا لعدم اشتغالنا الكثير به في عصرنا الحالي جعل منه جنسا أدبيا غريبا يثير الإعجاب والافتتان، فالمقامة يراد بها تلك الجملة من الأقوال المروية على لسان شخصية خيالية يحكي قصة وقعت لإنسان أو أكثر، يتخيلهم الكاتب، ويضع على ألسنتهم عبارات يتفصح فيها ما شاء، ويلتزم فيها السجع غالبا، ويحاول أن يأتي فيها نصيب وافر من الألفاظ ويزينها بما استطاع من الحكم والأمثال والأشعار،[2] وهكذا تصبح الفصاحة والتصنع اللفظي سمتين غالبتين على المقامة العربية، وجدت مع الرّواد، تلقاها الناس فألفوا سجعاتها وبيانها، ونسجوا على منوالها مشرقا ومغربا، وأضحَت تسمية المقامة دالة على فن نثري معين له خصائصه ومقوماته التي تميزه عن غيره من الأجناس الأدبية النثرية، وحصل هذا الاتفاق على اعتبار المقامة كتابة حسنة التأليف، أنيقة التصنيف تتضمن نكتة أدبية، مدارها على رواية لطيفة مختلفة تستند إلى بعض الرواة، ووقائع شتى تعزى إلى أحد الأدباء، والمقصود هنا غالبا جمع درر الألفاظ، وغرر البيان، وشوارد اللّغة، ونوادر الكلمة،[3] لقد بدأت المقامة تشق طريقها في الساحة الأدبية محملة بشتى أصناف البيان والبديع، التف الناس حول راويها في الأسواق نهارا، والسمر بها ليلا لدفع الملل والسأم والرّتابة، إنّ طبيعة نشأة المقامة وخاصية الحكي التي

[1] أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، دار النهضة، القاهرة مصر، دت، دط، ص:398.

[2] إبراهيم علي أبو الخشب، تاريخ الأدب العربي في العصر العباسي الثاني، دار الفكر العربي، دط، دت، ص، 531، 532.

[3] أحمد الهاشمي، جواهر الأدب في إنشاء وأدبيات لغة العرب، المكتبة الكبرى، مصر، ط:26، 1965، ج1، ص:339.

تميزها يجعل منها قصة قصيرة يودعها الكاتب ما يشاء من فكرة أدبية أو فلسفية، أو خطرة وجدانية، أو ملحة من ملحات الدعابة والمجون،[1] إن فن التسلية والإضحاك، وإبعاد الضجر من الأهداف التي قامت من أجلها المقامة ،مما يضعها في دائرة الأدب التهكمي الساخر.

لقد انبرى النقاد والباحثون في العصر الحديث محاولين ضبط مصطلح المقامة، فجاءت آراؤهم مختلفة ومتنوعة، ففريق يرى أنها مجرد كتابة وإبداع جملّته وأحسنت ديباجته أنامل الهمذاني والحريري ومن حذا حذوهما كاليازجي، وفريق آخر يدرجها في فلك القصة القصيرة على أساس أنّها تتوفر على حدث وعقدة وحل، وعنصري الزمان والمكان، والشخصيات، إن محاولة إفراغ فن المقامة من محتواه وإلحاقه بالقصة هو نوع من التجني على أحد الأجناس الأدبية النثرية الضارب في عمق الثقافة العربية، وطمس لتراث أدبي ازدهر في بيئة عربية، فمن الموضوعية الفصل بين الأجناس الأدبية، ولتبق المقامة فنا نثريا وحيدا في بابه، فريدا في زمانه جاء لتلبية حاجات إجتماعية، فكرية، أدبية، وبيئية، استمد أصوله ومقومات وجوده من ينابيع تراث الثقافة العربية الإسلامية، منها ارتوى وأينع واستوى على سوقه.

نشأة المقامة العربية:

عالج الدارسون والباحثون قديما وحديثا البواعث الكامنة وراء نشأة فن المقامة ذلك أن ميلادها، وهيأتها التي وجدت بها لأول مرة مع بديع الزمان الهمذاني أثارت الحيرة والدهشة والغرابة وقتئذ، ضف إلى ذلك أنّها راجت، وراحت وفي وقت وجيز تنافس بعض الأشكال النثرية كالخطابة والرسالة على مائدة الأدب، وهذا ما كان مسوغاً للبحث عن الأسباب والمبررات التي تقف وراء هذه الحظوة والمكانة.

لقد سعى أكثر من باحث محاولا استجلاء وتتبع إرهاصات ميلاد ونشأة المقامة العربية، فالذّي لا خلاف أنّ المقامة العربية كان ميلادها بداية القرن الرابع الهجري مع الهمذاني الذي يعد أول من أخرجها إلى الوجود كاملة في أبهى صناعة و حلة، الذي عاش في عصر الموسوعات الأدبية، ولعل شهرتها، وكثرة تداولها بين النّاس، والإقبال على روايتها واستماع أحديثها العجيبة أحيانا، هو النّص المقامي في حدّ ذاته الذي يجمع

[1] زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع الهجري، دار الجيل، بيروت لبنان، ط1، 1975، ج:01، ص:197–198.

في تشكله بين قطبين أساسين كانا إلى وقت قريب يشكلان مصدرين قريبين للثقافة العربية هما: أولا: الأسلوب الفصيح، وهذا ما يرضي بلا شك الخطاب الرسمي في الثقافة العربية، والثاني: الموضوع والوحدات المعنوية الجزئية التي يبنى النص السردي عليها، وهي بذلك ألصق بالحكاية الشعبية، وهذا ما يرضي القطاع الواسع من النّاس،[1] لقد استطاع النّص المقامي والمقاميون معاً أن يحققا معا رضا قبول السواد الأعظم من العامة، وذلك مرجعه إلى عاملين أساسين في اعتقادنا:

الاعتقاد الأول: يعود إلى أنّ موضوعات المقامة التي كانت أكثر شعبوية وتسلية، فيها الدعابة والفكاهة والضحك، وهذا ما يدفع الملل والضجر عن العامة من الناس ، **أمّا الاعتقاد الثاني:** يتمثل في الديباجة والصناعة والإبهار اللغوي، والسحر الفني الذين افتن بهما النّاس خاصة ما حفلت به مقامات الحريري، مجال الدراسة، التي أقبل عليها النّاس سواء في عصره أو بعد عصره، إذ وجدوا فيها ما يسليهم، ويرفه عنهم، ويعينهم على احتمال أعباء الحياة ويحط عنهم بعض أثقالها[2]، لقد حققت المقامة العربية شعبوية الإنصات والتتبع مما وضعها في خانة الأدب الجماهيري، لأن البعض من رأى فيها متنفسا لمعاناته، وتعبيرا صادقا عن حالته، ونقدا لأوضاعه المزرية التي كان يعيشها في تلك المجتمعات الفقيرة والمحرومة، فالمقامة عند الهمذاني أو الحريري أو من جاء بعدهما هي الحكاية الشعبية الرسمية التي تقدّم خطابا شعبيا بأسلوب رسمي[3] ،إنّ سبب رواج فن المقامة في برهة وجيزة في الأمصار حينئذ لكونها لسان حال الشعب آنذاك الذي ذاق مرارة الفقر والعوز والحاجة، فالتسول والكدية خرجت وولدت من رحم المجتمع الفقير الذي يعيش على التكسب، و هذا ما يجعل منهما مبررا كافيا لنشأة هذا الجنس الأدبي النثري.

عوامل نشأة المقامات العربية:

لقد أدرك البحث الحديث والمعاصر مكانة وأهمية فن المقامة وقيمتها الأدبية وشرعية وجودها بين الأجناس النثرية، إذ حاول كل دارس أن يبحث لها عن أصولها

[1] يوسف إسماعيل، المقامات مقاربة التحولات والبنى والتجاوز، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2007، ص5–6.

[2] شوقي ضيف، المقامة، دار المعارف، مصر، ط3، دت، ص74.

[3] يوسف إسماعيل، المقامات مقاربة في التحولات والبني والتجاوز، مرجع سابق، ص05.

والظروف والملابسات التي أوجدتها وجعلت منها فنا نثريا قائما بذاته، منهم الباحثة نجلاء الوقاد التي تقول: "لم يكن هدف الهمذاني من تأليف المقامات للتفكه والتندر والسخرية بل أراد أن يرصد الحياة من حوله فقد ضاق بها ذرعا، وأنّ حياة الضنك التي كانت تفرض سلطانها على السواد الأعظم من النّاس قد آذت نفسه، وأمضت ضميره، فلم يملك إلا أن يصورها في صورة ترفع الإحباط عن كواهل السوّاد، وتمسح ما بهم من قنوط وتثير فيهم الإحساس بما يعانون"،[1] يأتي هذا الرأي حسب الباحثة ليضع الهمذاني في مقام الأديب الملتزم الذي يجعل من أدبه خادما لقضايا أمته، وأنّ الأدب رسالة، والأديب رسالي هو الآخر، يسخرّ قلمه خدمة للمجتمع ، وبهذا تكون الباحثة نجلاء قد وضعت المقامة في دائرة أدب النقد الاجتماعي، والأدب التصويري الصادق الذي يكشف المعاناة ،وحسب ما وقفنا عليه نستشف أنّ أهم عامل كان وراء نشأة المقامة هو عامل اقتصادي وانتشار ظاهرة الفقر والعوز والحاجة في المجتمع العباسي، يضاف إليها الظلم والعنت وصعوبة العيش، كما ربط باحث آخر نشأة المقامة بفساد الحياة الاجتماعية والأدبية، ففي النصف الثاني من القرن الرابع الهجري سيطر البويهيون* على مراكز الخلافة الإسلامية في بغداد مما أدى إلى تفتت الدولة الإسلامية، وظهور دويلات متعددة فنتج عن ذلك طبقة حاكمة تتمتع بكلّ الحقوق، تقابلها كثرة كادحة فاتصل الأدباء وهم المتطلعون دائما إلى الحياة الكريمة بالحكام والأمراء مادحين، أملا في هداياهم وعطاياهم، فأصبح الأدب وسيلة للتكسب، كما وجدت طائفة أخرى سميت بالساسانيين* كانوا أهل كدية**، يتجولون في

[1] نجلاء الوقاد، بناء المفارقات في فن المقامة، مكتبة الآداب، القاهرة مصر، 2006،د.ط، ص05.

* البويهيون: أسرة فارسية من أصل ديلمي، وهم سكان المناطق المرتفعة، في شمال غربي إيران حكمت من 932إلى 1055، وأسسها أبو شجاع بن بويه، استولى أبناؤه على عماد الدولة ، والحسن ركن الدولة، وأحمد معز الدولة على أصفهان، وشيراز وكرمان وبغداد عام 945، فغدا الخليفة العباسي ألعوبة في يد البويهين إلى أن قضى عليه طغرك بك السلطان السلجوقي سنة 1055.

* الساسانيون: أسرة حكمت إيران والإمبراطورية الفارسية منذ القرن 3هـ، حتى منتصف القرن7هـ، قضى عليها المسلمون عند فتحهم لإيران.

** الكُدية: بضم الكاف لفظة عربية مشتقة من الفعل أكدى وتعني في كثير من المعاجم، البخل والإمساك عن العطاء، وأن أكدى في السؤال بمعنى: ألح، والكدية تعني الشحاذة، ينظر: أحمد الحسن، أدب الكدية في العصر العباسي وزارة الثقافة دمشق سوريا2011.ص:12

البلاد محتالين على الناس أملا في الكسب، وابتزاز الأموال بالدهاء والحيل[1]، وهكذا تبدو حالة الخلافة العباسية التي دبّ فيها الفساد، وضعف حكامها، وانقسمت دويلاتها، وظهرت طبقتان من النّاس في المجتمع، غنى فاحش وفقر مدقع، إضافة إلى العنصر الدخيل المتمثل في الساسانيين الذين أفسدوا بطابعهم العامة من النّاس، ومنهم تعلموا الاحتيال والكدية، واستنادا لما سبق ذكره يمكن استنباط عوامل ظهور المقامة كالتالي:

- رصد للحياة الصعبة التي كان يعيشها السواد الأعظم من النّاس.
- تأذي النّاس من حياة الضنك.
- تصوير صعوبة العيش.
- الشعور بمعاناة ومأساة الآخرين.
- سيادة التفاوت الطبقي بين أفراد المجتمع(طبقة غنية، طبقة فقيرة).
- فساد الحكم وضعف الدولة.
- انقسام الخلافة العباسية إلى دويلات.
- استيلاء الأعاجم على مراكز الدولة.
- نقد المجتمع العباسي وكشف سلبياته.

المقامة العربية شرعية التأصيل و الريادة:

لم يختلف الدارسون القدماء منهم أو المعاصرون في نشأة المقامة العربية التي تعود إلى واضعها الأول بديع الزمان الهمذاني، وأنّه رائدها بدون مناع، وإليه يعود قصب السبق في إنشائها، فهو أول من وضع أسسها ولبناتها، وهذا باعتراف بعض معاصريه، أو من جاءوا من بعده، ولعلَّ الحريري في كتابه المقامات يخصص في مصنفه خطبة يشير فيها إلى ريادة الهمذاني في هذا الباب إذْ نجده يقول: " إنه جرى ببعض أندية الأدب الذي ركدت في هذا العصر ريحه، وخبت مصابيحه، ذكر المقامات التي ابتدعها بديع الزّمان وعلامة همذان– رحمه الله، وأوعزا إلى أبي الفتح نشأتها، وإلى عيسى بن هشام روايتها، وكلاهما مجهول لا يعرف، ونكرة لا تتعرف فأشار من حكمه وطاعته غنم، إلى أن نشأت

[1] بديع محمد جمعة، دراسات في الأدب المقارن، دار النهضة العربية، ط2، 1980، ص277.

مقامات أتلو فيها تلو البديع، وإن لم يدرك الضالع* شأو الضليع**"[1]، يشير الحريري في هذا النّص إلى أسبقية الهمذاني وينصبه زعيما على عرش المقامة، وأنّه تابع له في هذا الفن، لا يجاريه أحد في صناعته، لقد استشعر الحريري هذه القيمة فراح يذكرها في أندية الأدب منوها بمنزلة ومكانة الهمذاني، معترفا بفضله، جاعلا منه المعلم الأول في هذا المجال فلا أحد يجاريه، .... هذا مع اعترافي بأن البديع سّباق غايات، وصاحب آيات، وأنّ المتصدي بعده لإنشاء مقامة، ولو أوتي بلاغة قدامة لا يغترف إلا من فضالته، ولا يسرى ذلك المسرى إلا بدلالته[2]، يقرّ الحريري وهو صاحب مقامات أيضا بعلو كعب أستاذه الهمذاني، وأنّ كل الكتابات التي جاءت من بعده لا ترقى إلى مستوى بديع الزمان، كلها تغرف من نبعه وتسترشد بطريقته، وتتأسى بفنه، وليس الحريري الوحيد الذي أدرك هذه الأهمية، بل طائفة كبيرة من الأدباء منهم الأديب القلقشندي الذي يشير إلى فضل الهمذاني إذ يقول عنه: "وأعلم أن من فتح باب عمل المقامات علّامة الدّهر، وإمام الأدب البديع الهمذاني، فعمل مقاماته المشهورة المنسوبة إليه، وهي غاية في البلاغة، وعلو الرتبة في الصّنعة[3]، لقد طارت شهرة مقامات الهمذاني في الآفاق، وأصبحت لا تعرف إلا به، تلقاها أهل الصناعة، استساغوا لغتها وبلاغتها واستحلوا صناعتها، وأعجبوا بموضوعاتها الطريفة والمضحكة والمسلية أحيانا.

لقد عارض بعض الدارسين القدامى هذا الرأي، ونفوه كلية، وانزلوا البديع من عرش ريادة المقامة، منهم الحصري الذي يرجح أنّ البديع ليس منشئا فن المقامة على الرغم مما يعرفه الكثيرون، لكنه تقيل طريقة ابن دريد، وأنه كان معارضا له، في أحاديثه الأربعين التي أنشأها من قبله[4]، يتضح من هذا الكلام الذي أورده الحصري أنّ الهمذاني هو مقلد

---

* الضالع: العرج

** الضليع: العظيم الخلق الشديد.

[1] الحريري، مقامات الحريري، مصدر سابق، خطبة الكتاب، ص:12.

[2] المصدر السابق نفسه، ص:13.

[3] القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، مرجع سابق، ج14، ص:307.

[4] أبو إسحاق الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب، تح: زكي مبارك، دار الجيل، بيروت لبنان، ط2، دت، ج:1، ص:307.

ومتأثر بكاتب سبقه هو ابن دريد*، سار على نهجه في الكتابة ، فكل ما كتبه الهمذاني في مقاماته المشهورة ليس إلا معارضة عجيبة، في ألفاظ حوشية، لا ترفعه له حجبها الأسماع حرّف ألفاظها ومعانيها، في وجوه مختلفة وضروب متعرِّفة، عارضها بأربعمائة مقامة في الكدية[1]، يظهر الحصري في كلامه ناقما جدا على الهمذاني، مقللا من أهمية مقاماته ، جاعلا من كلامه في أسوأ مرتبة، مصنفا مقاماته على أنها معارضة سيئة المأخذ، كما يضيف الحصري على ذلك ،أن ابن دريد كان سيء الحظ، وراح جهده بسبب غفلة مؤرخي الأدب الذين لم يكشفوا عن هذا الخطأ، فالهمذاني ليس هو المبتكر، إنما حاكى ابن دريد في أحاديثه الأربعين المذكورة، والفرق هو أن ابن دريد سمى قصصه أحاديث، في حين أن بديع الزّمان سمى قصصه مقامات[2]، إنّ الذي لا خلاف حوله عند عموم الدارسين أنّ المقامة العربية ولدت كاملة تأليفا موضوعا ونصا، حتى وإن جاء بها الهمذاني كاملة غير ناقصة، فهذا لا يعني أنه لم يتأثر بمن سبقه في هذا المجال، فلا ضير أن يكون البديع قد تأثر بابن دريد، ولم ينطلق في عمله من فراغ ، فإذا كان التسليم المطلق لابن دريد بابتكار فن المقامات ، فإن عمل البديع في هذا الفن أقوى، ذلك أن طريقته في القص تختلف عن طريقة ابن دريد، فالذين كتبوا المقامات بعدهما لم يكن في أذهانهم غير فن البديع، فهو بذلك منشئ هذا الفن في العربية، ولم تسَمَّ تلك القصص بعد ذلك أحاديث كما سماها ابن دريد إنّما سميت مقامات كما سماها بديع الزمان،[3] لقد التصق اسم المقامة بالبديع، بها عرف وبه عرفت، وذاع صيتها، إنّ خطة المقامات وهندستها هي من عمل البديع، فلا بن فارس، ولا ابن دريد صنعاها، فالهمذاني هو وحده الذي ألبسها هذا الطراز الموشى، وعلى طريقته التي ساقها سارت عجلة الأدب ألف عام فعبثا نحاول العثور على هذه الخطة عند غير البديع،[4] ومن هنا وجب التسليم بأسبقية

* ابن دريد: هو أبو بكر محمد بن الحسن الأزدي(222هـ–321هـ)، لغوي عربي ولد بالبصرة و نشأ بها، وضع جمهرة اللغة، أحد أقدم المعاجم العربية و أضخمها، و كتاب الاشتقاق، و كتاب المقصور و الممدود، و كان إلى جانب دلك شاعرا، و قد طارت لقصيدته (المقصورة) شهرى عريضة. ينظر منير البعلبكي، معجم أعلام المورد، مرجع سابق، ص:23.

[1] المرجع السابق نفسه، الصفحة نفسها.

[2] زكي مبارك، النثري الفني في القرن الرابع الهجري، مرجع سابق، ج1، ص244.

[3] زكي مبارك، النثري الفني في القرن الرابع الهجري، مرجع سابق، ج1، ص244.

[4] مارون عبود، بديع الزمان، دار المعارف، مصر، ط1، 1963، ص34.

البديع في هذا المجال بما يملك من خصوصية التأليف، وتميزه في تدبيج هذا الفن وصناعته، وهكذا يبقى فن المقامات نثرا أدبيا معبِّر مصوِّر، تختلف قيمته الأدبية باختلاف الكتّاب الذين عالجوه، وباختلاف أزمنتهم التي عاشوا فيها، فمنهم من ارتقى به إلى مستوى أدبي شارف الخلود،[1] كالحريري في مقاماته المسماة " المقامات الأدبية "، ميدان البحث والدراسة التي انتشر صداها مشرقا ومغربا، وأصبحت كالشجرة الطيبة المأكل يتبارى الباحثون من شتى الأقطار، وفي مختلف الأزمان لقطف ثمارها الحلوة المذاق، وإننا لنرى أنها لازالت إلى يومنا هذا مصدر عطاء معرفي ولغوي لا ينضب معينه.

المبحث الثاني: مقامات الحريري و التلقي العربي القديم و الحديث.

تمهيد:

لقد أصبحت المقامة العربية وفي وقت وجيز منافسا قويا لأرقى الفنون النثرية كالخطابة، كما زاحمت على مائدة الأدب شتى أصناف الإبداع العريقة، فمن رحم المجتمع العربي ولدت وفي بساتينه أينعت وأثمرت، وهذا ما يتيح لأي باحث إمكانية تتبع استقبالها في الثقافة العربية، ولما كانت مقامات الحريري هي مجال الدراسة التطبيقية حري بنا أن نطرق بابها في دراسة تحليلية نقدية، قبل ولوج هذه الأخيرة في الفصول القادمة من هذا البحث، ولعله من نافلة القول أنّ مقامات الحريري ما من قارئ قرأها إلا وتركت فيه أثرا طيبا، كما جاءت الآراء فيها وفي مؤلفها متباينة نحاول استقراء البعض منها حسب الترتيب الزّمنى– القديم، ثم الحديث.

❖ التلقي القديم:

منذ أن خطت أنامل الحريري مقاماته الخمسين، وتبادلها الناس سماعاً وقراءة، حتى طارت شهرتها، وحظيت بالعناية والاهتمام من لدن أهل الاختصاص، وبرع البعض في تبيان مقاصدها، فجاءت الأقوال فيها وفي صاحبها مما يصعب حصرها في هذا المقام ،وأولهم عبد المؤمن القيسي الشريشي صاحب المصنف المشهور" شرح مقامات الحريري" الذي يقول:" وكان آخر البلغاء وخاتمة الأدباء، أوّلهم بالاستحقاق، وأولاهم بسمة السّباق،

[1] عبد المالك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، د.ط، 1980، ص521.

والفذ الذي قد عقمت عن توأمه فتية العراق، وفارس ميدان البراعة، ومالك زمام القرطاس والبراعة، والملبي عند استدعاء درر الفقر بالسمع والطاعة، أبو القاسم بن علي الحريري، سقى الله ثراه، صوّب رحماه، وكفاه إحسانه في الثناء عليه بحسناته"[1]، يضع هذا الكلام الحريري في قمة سامقة في عالم الأدب، وكأن الأدب والبلاغة قد توقفا بعد الحريري لأن مصنفه حوى بين دفتيه من البراعة ما ليس له نظير، فالحريري في كتابه المقامات بسط لسان الإحسان، ومدّ أفنان الافتنان، ومهدّ جادة الإجادة وقوى مادة الإفادة، ولم يبق في البلاغة متعقبا، ولا للزيادة مترقبا، ولا سيما في المقامات التي ابتدعها والحكايات التي نوعها وفرّعها ،والملح التي وشحها، و بدرر الفقر رصعها فإنه يبرز فيها سابقا وبزّ البلغاء فائقا، وأتى بالمعنى الدقيق للفظ الرقيق مطابقا، وخلّدها تاجا على هامة الأدب وتقصارا* في جيد لغة العرب وروضة تحوم نفوس المطامع عليها ولا تصل أيدي المطامع إليها[2]، ما أجمل هذا الوصف، وما أروع هذا الكتاب التي اختص بكل هذه الصفات إنه جدير بالريادة، وأن يتبارى النّاس ويتزاحمون عليه، لا لشيء إلا أنه حامل شتى أصناف علوم العربية، متضمن أسرار الفصاحة والبلاغة، ويضيف الشريشي معترفا ،ولما كانت من البراعة، وبهذا المحل الشهير، سارت مسار النَّيِّرين بين مشاهير الجماهير، فجعلت الاعتناء بها سهم فهمي، والعكوف عليها حزمي وعزمي[3]، وإذا كان كتاب الحريري بهذه القيمة والمنزلة، يتخصص الشريشي وهو كاتب أندلسي، في شرح مقامات الحريري، حتّى عد تصنيفه في هذا الباب من أفضل التصانيف وأجلها، وهكذا يزداد الإعجاب ويتوسع مداه حول مقامات الحريري ،إذ نجد أبا الفتح ناصر بن عبد السيد بن علي المطرزي (610هـ) يقول عنه:" فإني لم أر في كتب العربية والأدب ولا في تصانيف العجم والعرب كتابا أحسن تأليفا، وأغرب ترصيفا، وأشمل العجائب العربية، وأجمع للغرائب العربية، وأكثر تضمنا الأمثال العرب، ونكت الأدب، من المقامات التي أنشأها الإمام جمال العصر وكمال الدّهر أبو محمد القاسم بن علي الحريري البصري برّد

[1] الشريشي، شرح مقامات الحريري، مرجع سابق، ج1، ص:05.

* التِقصار: بالكسر هي القلادة، سميت بذلك للزومها قصرة العنق.

[2] الشريشي، شرح مقامات الحريري، مرجع سابق، ص05.

[3] المرجع السابق نفسه، الصفحة نفسها.

الله مضجعه، وطيب مضجعه، إنشاء فاخر وكتاب باهر وتصنيف عجيب معجز، وتأليف معوز، نعم كتاب بديع، له قدر رفيع قد تمت صناعته، ودّلت على الإعجاز آياته[1]، ترى ما الذي أوجده المطرزي في كتاب المقامة حتى يصفها بهذا الوصف الدقيق الجميل؟ لقد استحقت مقامات الحريري هذا الإطراء نظرا لما حوته دفتي الكتاب من أفانين الكلام وأعاجيب الحديث، وكأن الصناعة الفنية والبلاغة العربية بدأت مع الحريري وبه انتهت، ففي رأي القدامى وعلى حدِّ تعبيرهم أنّه لم يبلغ كتابا الشهرة والاستحسان مثلما بلغه كتاب المقامات للحريري، إذ كان جودة في الصناعة والإتقان، فلقد بلغت المقامات التي أنشأها وأبدعها الرئيس أبو القاسم بن علي الحريري من نباهه الذّكر وبعد الصّيت واستطارة الشهرة، ما لم تبلغه مقامة عربية من قبل ومن بعد ، فإنه لم تكد تصدر منها النسخة الأولى في بغداد حتى أقبل الوراقون على كتابها والعلماء على قراءتها عليه من شتى الجهات [2]،وتروي كتب التاريخ أنّ هناك حوالي ستمائة طالب كلهم قرءوا المقامات عن الحريري وأجازهم في ذلك.

لقد لمع اسم الحريري في سماء الأدب عاليا، ورزقت مقاماته الشهرة وبعد الصيت والاتقان على استحسانها من الموافق والمخالف ما استحقت به وأكثر[3]، فكل من قرأها سواء صديق أو عدو أو محب أو مبغض إلا وأثنى عليها، فجاءت نهاية في الحسن وأتت على الجزء الوافر من الحظ وأقبل عليها الخاص والعام، حتّى أنست مقامات البديع وصيرتها كالمرفوضة[4]، لقد أصبحت مقامات الحريري بفضل إتقان صناعتها وجودة صياغتها مثار إعجاب عند العامة من النّاس حتّى وصل الأمر بهم الأمر إلى حد تناسي مقامات الهمذاني، وهذا دليل قاطع على علو كعب الحريري في مقاماته التي تعلق بها السواد الأعظم في زمانه، كما استوقفنا الكلام ونحن نقرأ لأحد أبرز كتّاب المقامة المتأخرين ، الأديب الزّمخشري الذي أقرّ هو الآخر أنّه لا يستطيع مجاراة الحريري فيما كتب إذ وجدنا في ديوانه الشعري بيتين من الشعر يقول فيهما:

---

[1] أبو الفتح ناصر بن علي المطرزي، (610هـ)، الإيضاح في شرح مقامات الحريري، دراسة وتحقيق: خورشيد حسن (إشراف الدكتور: ظهور أحمد ظهور) جامعة بنجاب لاهور باكستان، رسالة دكتوراه غير منشورة، 2005، ص32.

[2] الشريشي، شرح مقامات الحريري، مرجع سابق، ص03

[3] المرجع السابق نفسه، ص:10

[4] القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، مرجع سابق، ج14، ص 111

أقسم بالله وآياته ومشعر الحَّج وميقاته.

أنّ الحريري حريٌّ بأن نكتب بالتِّبر مقاماته[1]

لقد أبدع الزمخشري في وصف الحريري ومقاماته، فمادام أنه أجاز كتابتها بالذّهب، فإنها قد حازت في زمانهم مكانة المعلقات في العصر الجاهلي ، وهذا ما يؤصل تفوق الحريري على معاصريه ،أو حتى الذين جاءوا من بعده، وخاصة إذا علمنا أنّ هذا الكلام يصدر من لدن أديب وعالم نحوي له باع طويل في علوم العربية وأسرارها .

إن هذا الاحتفاء الكبير بقيمتها ومنزلتها جعل منها في نظر البعض أجمل ميراث لغوي ورثناه عن كتابنا السابقين[2]، فإشادة أهل العلم بمكانة مقامات الحريري دليل على أنّهم أدركوا قيمتها فعظموها، وأنزلوها المرتبة التي تستحق، وربما قد تكون هذه الآراء مجتمعة تنبيها لنا من التغافل عن ميراث قد يندثر ويندر حصوله ، وإهماله أو تناسيه بدعوى أن المقامة العربية ذهبت مقوماتها، وزالت دواعيها بزوال صانعيها.

❖ التلقي الحديث:

اهتم النقد المعاصر، بمقامات الحريري كغيرها من التصانيف الأدبية، وأفرد لها حيزا كبيرا في دراساته التحليلية، فما من ناقد حديث إلاّ وكانت مقامات الحريري موضع كلامه، وهناك بعضهم من أفرد كتبا يدور موضوعها حول المقامة ونذكر هنا على سبيل المثال لا الحصر: الدكتور شوقي ضيف في كتابه" المقامة "، والأديب عبد المالك مرتاض صاحب كتاب " فن المقامات في الأدب العربي "، إنّ إيلاء الأهمية لمصنف قديم دليل على إدراك سمو العبقرية لدى صاحبها، كما نالت المقامة الحظوة والمكانة، فاتخذها الأدباء من عصرهم إلى عصرنا قبلتهم وكعبتهم، فهم ينهلون منها، وهم يوقرونها، ويجلونها، ويرون فيها آية الأدب الرفيع، وقد بث فيها الحريري كثيرا من الحكم والنصائح التي تهدي في دياجير* الحياة[3]، فإذا كان كتاب يجمع كل هذه الصفات حري أن يقرأ جيلا بعد جيل، ففي نظر الدارسين المعاصرين تبقى مقامات الحريري من أبدع ما أنتجته

[1] جار الله محمد بن عمر الزمخشري ،ديوان الزمخشري ، مؤسسة المختار للنشر و التوزيع ، القاهرة ، ط 1 ،2004 ،ص :587

[2] محب الدين أبي البقاء عبد الله بن الحسين العكبري(المتوفي 616هـ)، شرح ما في المقامات الحريرية من الألفاظ اللغوية، تح، علي صائب، مطبعة النعمان، بغداد العراق، د.ط، 1975، ص109.

* دياجير: جمع ديجور وهو الظلام.

[3] شوقي ضيف، المقامة، مرجع سابق، ص:74.

العصور الوسطى، فظلت لها مكانتها الأساسية، وظلت الأعناق تمتد إليها فلا تطولها ، إذ انتهى صاحبها إلى ذروة سامقة من ذرى الفن العربي[1]، إن كتاب مقامات الحريري وما حواه من أسرار لغوية أعجز المتقدمين والمتأخرين، إنّه يجسد عبقرية اللسان العربي الوحيد في زمانه، إذ استبطن في مقاماته كل مواطن الجمال والروعة في اللغة العربية، لتحوز المقامات صفة الأثر الخالد الذي يبقى ثمانية قرون مقدرا كالذخيرة الرئيسية للّسان العربي بعد القرآن[2]، لقد استشعر النقاد في العصر الحديث أهمية مقامات الحريري فراحوا يجلونها ويحتفون بمادتها ويستلهمون منها، ففي نظرهم كتاب الحريري كنز من كنوز العربية ليس بالإمكان التغافل عنه، ومنذ ذلك الحين عكف عليها الطلاب والأدباء في جميع الأقاليم العربية يتدارسونها ويحفظونها ويرتلونها على نحو ما ترتل الأناشيد الدينية[3]، استطارت شهرة الكتاب، وتبادله القراء فيما بينهم، لأنهم رأوا فيه معلما للعربية وألفاظها، وللبيان وسحره، وللفصاحة عذوبتها، فليس بعد القرآن الكريم من أثر أدبي، حافظ على حياة اللغة العربية، وسلاستها، وخصائصها، في العهود المتأخرة المظلمة في فن المقامات، وأخصها جميعا مقامات الحريري، لانحطاط الذوق الأدبي في تلك الحقبة التي كان يخيم عليها غزو الأتراك واستبدادهم بالأمة العربية[4]، إذن في تلك الحقبة تأتي المقامة الحريرية ثاني كتاب حافظ على فصاحة اللسان بعد القرآن الكريم، وصوّبه وأقال عثراته في زمن استبدَّ بالنّاس ظلم الأعاجم، وهذا ما أنزل كتاب المقامات منزلة الكتاب النفيس، وهاهو الحريري يأتي ليصّير فن المقامات شريعة أدبية في جميع الأقطار العربية، كما صارت مضرب المثل في الفصاحة والبيان[5]، وكثر مقلدوه، لكن لا أحد استطاع أن يحذو حذوه، وبذلك ظل اسمه يلمع طوال تسعة قرون، كما تذكر المصادر التاريخية أن الحريري دوت شهرته في العالم الإسلامي، وهو لا يزال حيّا، ويقال أنه أعطى إجازة لسبعمائة طالب أن يروا مقاماته عنه في الناس[6]، إن شهرة مقامات الحريري لا تماثلها شهرة أي

[1] المرجع السابق نفسه،الصفحة نفسها.

[2] إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي، دار الثقافة، بيروت لبنان، دط، 1960، ص:115.

[3] شوقي ضيف، المقامة، مرجع سابق، ص: 05.

[4] عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، مرجع سابق، ص:528.

[5] زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع هجري، مرجع سابق، ص:247.

[6] شوقي ضيف، المقامة، مرجع سابق، ص:46.

مقامة، ومما منحها أيضا قيمة فنية ومكانة بين المصنفات الأدبية عصرئذ، أنّها تحولت في فترة متأخرة إلى أمثلة يستشهد بها في كتب البلاغة، كما هو الحال في كتاب " شرح التّبيان في علم البيان" لأبي عبد الله المغيلي المتوفي سنة909هـ[1] ، إن صاحب هذا المصنف في دراسته لأقسام الاسم في قولنا "اللهم"، فقال أنّ لفظها مذكور في علم الإعراب، والمقصود بها نداء الله تعالى، تجئ حشوا بعد عموم حشا للسامع على حفظ القيد المذكور بعدها وتنبيها له، فاستشهد المؤلف بنّص من مقامات الحريري قائلا: "وفي المثال الذي سار سائره، خير العشاء سوافره، إلا ليجعل التعشي ويجتنب أكل الليل الذي يعشي، اللهم إلاّ أن تقد نار الجوع وتحول دون الهجوع، فأنت تراه لا يكاد الاسم "اللهم" يفارق حرف الاستثناء[2]، لقد تحولت نصوص المقامات إلى أمثلة يستشهد في كتب البلاغة والنحو وخاصة المتأخرين منهم دليل كاف على أنّ مؤلفها أدرك جيدّا أسرار العربية وحذق فيها، وأصبح فارسا من فرسانها المشهورين الذين لا يلوى لهم جانب، واعتراف بعبقرية الحريرية اللغوية والبيانية وأنه ملك ناصية الكلام ، تحكم في السجع، والجناس، والتقابل والمترادف والمتضاد، فراح يحركها بين أنامله كيفما شاء.

❖مقامات الحريري والبعد العالمي:

شق كتاب مقامات الحريري طريقه إلى العالمية، إذ كان موضع اهتمام وتتبع من طرف الاستشراق الغربي الأوروبي، الذي لم يدخر جهدا في الاطلاع عليه، وفي برهة وجيزة طارت شهرة الكتاب، فمنه تعلموا شتى أصناف البيان وعرفوا كل فنون الكلام ، وهذا ما جعل مقامات الحريري تتخطى الحدود الجغرافية، طارقة باب العالمية دون منازع، وفي هذا الصدد نذكر احتفاء العلماء المغاربة والأندلسيين إذ أخذها كثير منهم مباشرة عن الحريري منهم أبي العلاء زهر بن عبد الملك ابن زهر الطيب[3]، وتذكر المصادر التاريخية أنّ هذا الأخير موطنه مدينة شريش ،التي كانت على إطلاع كبير وتأثر جلي بمقامات

[1] عبد الكريم الفيلالي ، تلقي المقامات بالمغرب والأندلس، مكتبة دار الأمان للنشر و التوزيع، الرباط المغرب، ص:45.

[2] ابن الزملكاني، التبيان في علم البيان المطلع على إعجاز القرآن_، تح: أحمد مطلوب،خديجة الحديثي، مطبعة العاني بغداد، ط1، (1383هـ /1964م) ص60.

[3] عبد الكريم الفيلالي، تلقي المقامات بالمغرب والأندلس، مرجع سابق، ص: 30،31.

الحريري، إضافة إلى ذلك تجاور مدينة شريش مع مدينة إسبانية تدعى شندوبة، فالتقى العمال من المدينتين في مضارب الصيد فوقع التلاقح بين الثقافتين، فكان لمقامات الحريري شأن كبير عندهم، إذ ظهرت عند الإسبان مقامات فيما بعد تشبه إلى حدٍّ بعيد المقامات عند الحريري وسمي عندهم هذا الأدب La Novela pecaresc [1]،إذا من إسبانيا كانت الانطلاقة الحقيقية فبدأت أيادي المستشرقين تتلقاها واحدة تلوى الأخرى يحدوهم في ذلك الإعجاب والتعرف، ثم محاولة النسج على منوالها،نحاول استظهار البلدان التالية:

- **هولندا:** حاول المستشرق الهولندي: جوليوس، ترجمة المقامة الأولى للحريري وكان ذلك سنة 1956، إلى اللغة اللاتينية للكتاب تعليم اللغة العربية ثم نقل بعده ڤانتوردي بارادي، منتخبات من سبع عشر مقامة، (1786– 1795) وكان إلى اللاتينية[2].
- **فرنسا:** نشر المستشرق الفرنسي كوسان دي برسقال المتن العربي لمقامات الحريري كاملا وطبع سنة 1812 م كما قام الأستاذ دي ساجي بجمع مخطوطات المقامات، وشرحها وعمل منها شرحا عربيا، وطبع المتن والشرح سنة1822، ثم طبع مرة أخرى في باريس بين سنتي(1847 و1853) واشتهرت هذه الطبعة في الشرق والغرب.[3]
- **ألمانيا:** قام العلامة ركرت وترجم هذه المقامات سجعا باللغة الألمانية، وقد اقتضى منه ذلك جهدا في استعمال كلمات نادرة في هذه اللغة حتى قال بعض النقاد الألمان: إن ركرت أجبر لغته على الألعاب الرياضية الشاقة، وقد تمتعت هذه الترجمة بشهرة عظيمة في عالم الاستشراق[4].
- **انجلترا:** قام المستشرق تسْنري بترجمة مقامات الحريري إلى اللغة الانجليزية سنة 1867 وتبعه استجاس فترجمها أيضا سنة 1898[5].

---

[1] محمد بن شريفة، ابن ليال الشريشي، مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1996، ص:23.

[2] الشريشي، شرح مقامات الحريري، مرجع سابق،(مقدمة المحقق)، ص:11.

[3] الشريشي، شرح مقامات الحريري، مرجع سابق، ص:11.

[4] المرجع السابق نفسه، الصفحة نفسها.

[5] المرجع السابق نفسه، الصفحة نفسها.

- **إسبانيا:** قام الشاعر اليهودي يواري الحريزي بترجمة مقامات الحريري إلى العبرية وطبعت هذه الترجمة في لندن سنة1872[1].

لقد عكست هذه العناية الأوروبية والترجمة المتعددة من لدن المستشرقين الحظوة والمكانة التي اكتسبتها مقامات الحريري عند الغربيين بصفة عامة، إذ حاول بعضهم ترجمت مقامة واحدة فقط، لغاية عندهم هو تعليم اللغة العربية، لقد بدت الأهداف التعليمية جلية عندهم، كما أن كثرة الترجمات دليل على سمو وعبقرية كاتبها كما أنّه اعتراف باطني بالتفوق العربي، وهو ما يعزز دائما علو كعب الحريري في جانب المقامات تأليفا وإبداعا.

المبحث الثالث: مقامات الحريري دراسة وصفية تحليلية.

توطئة:قيل قديما المعلّقات العشر هي ديوان العرب، فأيضا المقامات اكتسبت شرعية دستور العرب، فهي الناقل الأمين لحياة النّاس منذ بداية القرن الرابع الهجري، فوسم عهدها بعهد الموسوعات الثقافية، ويعد أبو القاسم بن علي بن عثمان الحريري أهم شخصية أدبية خطت أناملها الموسوعة الفنية الرائدة المسماة: "المقامات الأدبية" التّي عرّف بها صاحبها في مقدمة مصنفه قائلا: "وأنشأت على ما أعانيه من قريحة جامدة وفطنة خامدة وروية ناضبة، وهموم ناصية، خمسين مقامة، تحتوي على جدِّ القول وهزله، ورقيق اللفظ وجزله، وغرر البيان ودرره، وملح الأدب ونوادره، إلى ما وشحتها به الآيات، ومحاسن الكنايات، ورصعته فيها من الأمثال العربية، واللطائف الأدبية، والأحاجي النحوية، والفتاوى اللغوية، والرسائل المبتكرة والخطب المحبرة، والمواعظ المبكية، والأضاحيك الملهية"[2]، قدّم الحريري كتابه للقارئ كما يريد،وكما يبغي هو بنفسه، ولقد أنشأه وهو صاحب قريحة جامدة هبْ أنه أنشأه ولم يكن كذلك، فكيف سيأتي؟، لقد جمع فيه شتى أصناف المعرفة، ففيه الحسن والصناعة والجمال وفيه الموعظة والنصح، فيه ما يشبع نهم القارئ ويصرف همّه، ويغذي عقله، إنّه بستان حافل بشتى الأصناف من الثمار.

- **وصف الكتاب:** لقد جاء الحريري بخمسين مقامة متحديا بها معاصريه في جانبها اللّغوي، وذلك أنه استعرض ظواهر لغوية أفحم بها اللغويين في زمانه وهو القائل: " واستقلت

[1] . الشريشي، شرح مقامات الحريري، مرجع سابق، ص:11

[2] الحريري، مقامات الحريري، مصدر سابق، ص:05.

من هذا المقام الذي فيه يحار الفهم ، ويقرظ الوهم، ويسبر غور العقل وتتبين قيمة المرء الفضل"، إنّ الحريري ذلك الأديب الأريب المستغني عن التعريف والشهرة ما قصد وراء كتابه سوى تنشيط قارئيه وتكثير سواد طالبيه[1]، فكانت غايته من وراء تأليف الكتاب إظهار البراعة اللغوية، وتعليم اللّغة العربية، استطاع الحريري أن يطوّر فن المقامات العربية، إذ لم يعد عنده الاهتمام منصبا على الحياة الاجتماعية إلا بقدر يسير، إنما كانت غايته الكبرى منصبة على المسائل النحوية والصرفية والفقهية، والإملائية والتمرينات الإنشائية[2]، حتّى وان كان ظاهر المقامات مسلياً، مضحكاً، فقد كان القصد منها آنذاك تمرين الطالب وتهذيبه وتغذية عقله، وأن يكتسب التجارب من الدنيا، فيكون منتبها لما يطرأ عليه من النوازل فتؤمن على عقله الغفلة والخديعة إلى ما ينضاف إليها من صنعة الكتابة والشّعر[3]، إنّ ما جاء به الحريري في مقاماته الخمسين استطاع أن يؤسس لنفسه مدرسة فريدة في الإبداع النثري جدير أن يضاهي عمالقة النثر أمثال الجاحظ وعبد الحميد الكاتب، فالمقامة عنده تشكل قطعة أدبية فنية يقصد بها الفن للفن، تجمع شوارد اللغة، ونوادر التركيب في أسلوب مسجوع أنيق الوشي[4]، لقد تشكلت وبرزت معالم التفوق عند الحريري في حسن اختيار الكلمات وترصيفها إذ كان على دراية تامة بمعاني الألفاظ، والسّياق الذي توضع فيه، إذا فقد عرف كيف يختار الكلمات لمعانيه، وكيف ينتخبها لخلق التناغم الصوتي الذي يسر النفس ويشرح الصدر، إنها الكلمات ذات الموسيقى العذبة، مما ساعد على نفي عن مقاماته كل غضاضة وضيق من لدن القارئ[5] وجعلها تلقى القبول والاستحسان المنقطع النظير.

❖ **دواعي تأليف الكتاب:** لقد اهتم الرواة بتاريخ كتابة المقامات والدوافع الكامنة وراء تأليفها، إذ تتحدث المصادر التاريخية أنّها كتبت من سنة 495هـ إلى غاية 504هـ، وهي مدة

[1] الحريري، مقامات الحريري، مصدر سابق، خطبة الكتاب، ص:06.

[2] عبد المالك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، مرجع سابق، ص229.

[3] الشريشي ، شرح مقامات الحرير، مرجع سابق،ج1، ص25.

[4] أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، مرجع سابق، ص:397.

[5] شوقي ضيف، المقامة، مرجع سابق، ص64.

تسع سنوات[1]، أما فيما تعلق بدوافع كتابتها يذكر أبو القاسم عبد الله ولد الحريري سبب وضع هذه المقامات ، أنّ أباه كان جالسا في مسجد ببني حرام، فدخل شيخ ذو طمرين، عليه أهبة السفر، فصيح الكلام، حسن العبارة، فسأله الجماعة، من أين الشيخ؟ فقال من سروج، فاستخبروه عن كنيته فقال: أبو زيد، فعمل أبي المقامة المعروفة "بالحرامية" وهي الثامنة والأربعون، وعزاها إلى أبي زيد المذكور واشتهرت، فبلغ خبرها الوزير شرف الدين أنو شروان بن خالد القشاني، وزير الخليفة العباسي المسترشد، فأعجبته وأشار على أبي أن يضم عليها غيرها فأتمها خميس مقامة[2] من إشارته حكم، وطاعته غنم"،[3] لقد توافق الحريري مع ابنه في ذكر حادثة كتابة المقامات، ويذكر القاضي عياض أنّ الحريري عمل المقامات أربعين وحملها إلى بغداد فاتهمه جماعة من أدبائها، وقالوا: هي لرجل مغربي مات بالبصرة، ووقعت أوراقه إلى الحريري، فظفر بها وادعاها[4]، إنّ نفي المقامات عن الحريري قد أبطله ابن خلكان في كتاب " وفيات الأعيان" إذ يقول: " وجدت في عدة تواريخ أن الحريري صنف المقامات بإشارة أنو شروان إلى أن رأيت بالقاهرة سنة ستمائة وسبعين نسخة مقامات الحريري كلّها بخط مصنفها، وقد كتب بخطه أيضا أنه صنفها للوزير جلال الدين عميد الدولة أبي علي الحسن بن علي بن صدقة وزير المسترشد،ولا شك في أنّ هذا أصح لأنه بخط المصنّف، وتوفي الوزير المذكور في سنة اثنتين وعشرين وخمسمائة"[5]، ربما رأى القاضي عياض وهو مغربي تفوقا مشرقيا فأراد أن يبطله بهذه الحكاية، لكن كلام ابن خلكان قد قطع الشك باليقين وأزال كل التهم التي قد تلصق بالحريري.

[1] شوقي ضيف، المقامة، مرجع سابق، ص:66.

[2] الحريري، مقامات الحريري، مصدر سابق، ص: 07،08.

[3] المصدر السابق نفسه، ص: 12.

[4] المصدر السابق نفسه، ص: 09.

[5] المصدر السابق نفسه ص08.

❖ طريقة تصميم كتاب المقامات:

لم يترك الحريري مجالا للباحثين والدارسين للتعريف بكتابه وتقديمه للقراء، كيفما شاؤوا، وحسب ما يتصورون، بل افتتح مصنفه بخطبة جامعة استهلها بالحمد والاستعاذة، والاستغفار ثم الدعاء، بعدها أسهب في حديثه عن موضوع الكتاب أي المقامات، حيث قال: "**خمسين مقامة تحتوي على جدِّ القول وهزله، ورقيق اللفظ وجزله، وغرر البيان ودرره، وملح الأدب ونوادره**"[1]، إنه وصف دقيق لكتاب يقدم للقارئ، وهو نوع من التشويق وإثارة فضول القراء، ولعل بهذه الخطبة المؤثرة يجعل من كتابه موضعا للانتباه و الرغبة في اكتشاف ألفاظه الجزلة وبيانه ونوادره، كما أسند عمله إلى رجلين يقول: "**مما أمليت جميعه على لسان أبي زيد السروجي، وأسندت روايته إلى الحارث بن همام البصري**"[2]، يقوم النّص المقامي على ثنائيتين هما: الراوية والبطل، فأبو زيد السروجي ذكره الوزير جمال الدين علي بن يوسف الشيباني القطني في " تاريخ النحاة " إن أبا زيد السروجي اسمه الحقيقي المطّهر بن سلاّر وكان بصريا لغويا، صاحب الحريري، وأنه كان فيه أدب ولغة ومعرفة باللغة والنحو، وتخرج به وأنه توفي ببغداد سنة 540هـ[3]، أما اسم راوي المقامات فيحكي أنّه أخذه من قوله صلّى الله عليه وسلم: " كُلُّكم حَارِثٌ وكُلُّكم همّام "، فالحارث الكاسب والهمّام الكثير الاهتمام، لأن كل واحد كاسب ومهتّم بأموره[4]، إنّ الاختيار الذي حدده الحريري سوف يعطي للنّص قيمة فنية واجتماعية يكسبانه أكثر دلالة وعمقا.

لقد حاول الحريري أن يجعل لعمله ركيزتين أساسيتين: وهما المقامة الأولى: الصنعانية والمقامة الخمسين: البصرية، ففي الأولى يتم التعارف بين البطل والراوي، فهاهو الحارث بن همام الراوي يغترب، إلى صنعاء ذات الدلالة المكانية، وإذا به يرى شخصا يعظ في

[1] الحريري، مقامات الحريري، مصدر سابق، ص:13.

[2] المصدر السابق نفسه، الصفحة نفسها.

[3] شوقي ضيف، المقامة، مرجع سابق، ص: 48.

[4] الحريري، مقامات الحريري، مصدر سابق، ص:08.

حلقة، عليه ثياب السَّفر، قد أوتي حظًا من البلاغة، يطبع الأسماع بجواهر لفظه، ويقرع الأسماع بزواجر وعظه، فأعجب به أيما إعجاب، فحاول التّعرف عليه فتبعه متواريا عنه حتى دخل مغارة، وهناك رآه مع تلميذ له فسأله عنه فقال: " **هذا أبو زيد السروجي، سراج الغرباء، وتاج الأدباء**"[1]، إن هذا التعارف كان بداية رحلة طويلة بين الراوي والبطل فيها شتى الوقائع والأحداث، المسلية والمضحكة، كما فيها الوعظ والنصح، فيها الأدب والدين والأخلاق، إلى أن تصل بهما نهاية المطاف بالبصرة وسماها الحريري بالمقامة البصرية، وهي أيضًا حيز مكاني وكان آخر كلام بينهما: " **وقلت أوصني أيها العبد الناصح، فقال اجعل الموت نصب عينيك، وهذا فراق بيني وبينك، فودعته وعبراتي يتحدرن من المآقي، وزفراتي يتصعدن من التراقي، وكانت هذه خاتمة التلاقي**"[2]، لقد جعل الحريري من أحد مساجد البصرة فضاءً لخاتمة اللّقاء بين الراوي والبطل، إذْ يظهر أبو زيد السروجي تائبًا نادمًا على أفعاله، مذكرًا صاحب رحلته الطويلة بالتفكر في الموت، كما ذيلَّ المحقق خاتمة بالكتاب ومما جاء فيها على لسان الحريري قوله: "**هذه آخر المقامات التي أنشأتها بالاغترار، وأمليتها بلسان الاضطرار وقد ألجئت إلى أن أرصدتها للاستعراض... هذا مع اعترافي بأنها من سقط المتاع ...وأنا استغفر الله مما أودعتها من أباطيل اللغو، وأضاليل اللهو، واسترشده إلى ما يعصم من السّهو**".[3]

لقد كان هذا أخر كلام الحريري الذي يفهم من ثنياه الشعور بالنّدم الشديد والأسى العميق اللذين يعتصران قلبه معترفًا بأخطائه، وأنَّ ما جاء لا يعدو أن يكون كلام ساقط عديم الفائدة، مستغفرا داعيًا الله أن يحفظه من الوقوع في الخطأ والزلل.

✹ الاستهلال في المقامات:

التزم الحريري ببنية واحدة في مقاماته الخمسين راويها الحارث بن همّام، وبطلها أبو زيد السروجي، إلا أنَّ فعل السرد لم يكن واحدًا مثلما نجد في مقامات الهمذاني، بل

[1] المقامة الصنعانية، ص:19.

[2] المقامة البصرية، ص:377.

[3] الحريري، مقامات الحريري، مصدر سابق، خاتمة الكتاب، ص:378.

تنوعت الأفعال حسب موضوع المقامة، فأفعال البنية الاستهلالية جاءت متباينة هي: (حكى، أخبر، روى، حدّث، قال)، خمسة أفعال بنى عليها الحريري أحداث مقاماته الخمسين توضح في الجدول كالآتي:

الجدول رقم 01:

الرقم	فعل الاستهلال	التكرار	المقامات	%
01	حكى	30 مرة	الكوفية، الرحبية، الفارقية، الكرجية، الصورية، الشيرازية، الشتوية، القطيعية الرملية، البصرية، الحلوانية، المكية، الطيبية، التفليسية، المروية، النجرانية، الساسانية، الصعدية، البكرية، الحجرية، السنجارية، الرازية، الشعرية، الواسيطية، الدمشقية، المغربية، الفراتية، الوبرية، البرقعيدية، الرملية.	% 60
02	أخبر	07 مرات	التبّريزية، الدمياطية، المعرية، الفرضية، السمرقندية، الملطية، الزبيدية.	% 14
03	روى	06 مرات	المراغية، الدينارية، البغدادية، النصيبية، الحلبية، الحرامية.	% 12
04	حدّث	06 مرات	الصنعانية، الساوية، القهقرية، الرقطاء، العمانية، التنيسية.	% 12

05	قال	01 واحدة	الإسكندرية.	%02

➢ التعليق على الجدول رقم 01:

لقد جاء الفعل " حكى " في المقامات محتلا صدارة الأفعال التي استهل بها الحريري مقاماته، وهذا ما يعني أنّها عبارة عن مجموعة من الحكايات جاءت ملبية حاجات اجتماعية مما يضعها في دائرة الأدب الجماهيري التهكمي الساخر الذي يحظى باهتمام واسع من طرف شريحة كبيرة من المجتمع، فلقد أحصينا ثلاث عشرة مقامة جعل الحريري من الليل حيزا زمنيا لحكاياتها الغربية وهي المقامات ذات الأرقام: (2–5–17–18–28–32–35–36–37–40–43–44)، وهكذا تصبح المقامات مجرد حكايات جعل منها مؤلفها متنفسًا للسمّر ليلا عندما ضاق أهل زمانه رتابة العيش من حولهم، فتحولت المقامات إلى أداة للتسلية وإبعاد الضجر، أما الأفعال (أخبر، روى، حدّث) تتقارب وتتساوى في عدد مرات التوظيف، ولقد جئ بها في موضع: النصح، الوعظ، إظهار مسألة من المسائل الدينية، أو اللغوية، أو الألغاز، أما الفعل (قال) وظفه الكاتب مرة واحدة جاءت به المقامة الإسكندرية[1] إنّ مثل هذا الفعل قد جاء به موقف الجدّ، ويعزز من كلامه في المتن، ويدل على صحته.

✹ الهندسة الداخلية للمقامات:

لقد هندس الحريري مقاماته من الناحية الداخلية بطريقة عجيبة في منتهى الدقة والعبقرية، لقد التزم أنْ تكون كل مقامة سادسة أدبية، وكل حادية عشر زهدية وكل خامسة وعاشرة هزلية[2]، من هنا نفهم أن مقامات الحريري بنيت على ثلاثة مواضيع ركائز شكلت المحاور الأساسية للموضوعات التي عالجها الحريري و هي الأدب و الزهد و الهزل، لكن هذا التصنيف الذي أقره الكاتب لا يعني إهمال الموضوعات الأخرى، كالتسلية الوعظ، الدين، وصف المجتمع وذكر أحوال النّاس، وبناءً على هذا التصنيف يمكن حساب المقامات ذات الموضوعات الركائز بواحد وعشرين مقامة وهي ذات الأرقام:

[1] ينظر المقامة الإسكندرية، ص:65

[2] محمد أحمد الصديقي، ابن الحريري ومقاماته، جامعة إله أبد، الهند، رسالة دكتوراه مخطوط، 1953، ص: 174.

(1–5–6–10—11–15–16–20–21–25–26–28–30–31–35–36–40–41–45–46–50) أما أسماء المقامات هي:

(الصنعانية، الكوفية، المراغية، الرحبية، الساوية، القريضية، المغربية، الفارقية، الرازية، الكرجية، الرقطاء، السمرقندية، الصورية، الرملية، الشيرازية، الملطية، التبريزية، الرملية، الحلبية، البصرية)، وتجدر الإشارة إلى رأي الباحث عبد الفتاح كليطو الذي يرى أنَّ المقامات الوعظية أنها ذات الأرقام (1–11–21–31–40–50–) يضيف مقامتين وهي الصنعانية والمقامة الخمسون وهي البصرية[1]، فالأولى تمثل لحظة الولادة والوجود، ولحظة التعارف، يلتقي البطل بالراوي، أمّا الأخيرة تشكل الصفاء والتوبة والفراق.

جداول تصنيف المقامات حسب الموضوعات الركائز: (الصياغة)

الجدول الأول: المقامات الأدبية وعددها خمس مقامات

الموضوع الركيزة	رتبة المقامة	عنوانها	فعل الاستهلال	موضوعها
المقامات الأدبية وعددها خمس مقامات	السادسة	المراغية	روى	رسالة أحد كلماتها يعمه النقط والأخرى معجمة.
	السادسة عشر	المغربية	حكي	عبارات أدبية تقرأ من أولها بوجه ومن آخرها بوجه آخر.
	السادسة والعشرون	الرقطاء	حدّث	جمع بين كلمات أولها منقوط والثاني غير منقوط.
	السادسة والثلاثون	الملطية	أخبر	مقايضة بين مجموعة من الثياب عن طريق الألغاز الشعرية.
	السادسة	الحلبية	حدّث	تحدي لغوي: فيها

[1] عبد الفتاح كليطو، المقامات السرد والأنساق الثقافية، مرجع سابق، ص:197.

	والأربعون			العواطل العرائس، الأطياف، المتائيم.

➢ **التعليق على الجدول الأول:**

لقد تجسدت فعلا في المقامات الأدبية القضايا التي لها علاقة بمواضيع أدبية، إذ تتجلى براعة الحريري من خلال الإتيان بكلمات متتابعة الأولى منقوطة والثانية عكس ذلك، أيضا ظاهرة الكلمات التي تقرأ من أولها إلى آخرها، يلاحظ التنويع في أفعال السرد إذْ تنوعت هي الأخرى، حيث استعمل الفعل (صدّق) مرتين، أما باقي الأفعال (روى، حكى، أخبر) استعملها مّرة واحدة وهذا ربما جعل من التنوع للدلالة على طابع الجدية، وإظهار الاهتمام.

<u>الجدول الثاني:</u> المقامات الوعظية

الموضوع الركيزة	رتبة المقامة	عنوانها	فعل الاستهلال	موضوعها
المقامات الوعظية وعددها ست مقامات	الأولى	الصنعانية	حدث	التعارف بين البطل و الراوي، و موعظة أبي زيد.
	الحادية عشرة	الساوية	حدث	وقوف أبي زيد واعظا بمقبرة.
	الحادية والعشرون	الرازية	حكى	وعظ السروجي للأمير و نهيه عن الظلم.
	الحادية والثلاثون	الرملية	حكى	وقوف أبي زيد واعظاً ناصحاً للحجاج (خطبة دينية).
	الحادية	التنيسية	حدث	.وقوف أبي زيد

	والأربعون			واعظاً أمام ابنه.
	الخمسون	البصرية	حدث	توبة أبي زيد و لزومه مسجد البصرة.

➢ **التعليق على الجدول الثاني:**

نلاحظ في المقامات ذات الموضوعيات الوعظية، أنّ أفعال الاستهلال تنوعت إذ استعمل الفعل (حكى) ثلاث مرات، والفعل(حدّث) ثلاث مرات هو ما يعني أن الكاتب كان جادًا في كلامه الوعظي المتسم بالنصح والتوجيه.

الجدول الثالث: المقامات الهزلية الساخرة

الموضوع الركيزة	رتبة المقامة	عنوانها	فعل الاستهلال	موضوعها
المقامات الهزلية الساخرة وعددها تسع مقامات	الخامسة	الكوفية	حكى	عم معرفة البطل السروجي لابنه.
	العاشرة	الرحبية	حكى	إدعاء السروجي بالاعتداء على ابنه.
	الخامسة عشر	الفرضية	أخبر	أبو زيد يقدم مجموعة من الألغاز.
	العشرون	الفارقية	حكى	السروجي يحاول تكفين ميت ثم يستفيق.
	الخامسة والعشرون	الكرجية	حكى	ألاعيب السروجي و حيله.
	الثلاثون	الصورية	حكى	السروجي يقوم بتزويج مكدي بمكدية.

	الخامسة والثلاثون	الشيرازية	حكى	أبو زيد يزوّج امرأة بعد تربيتها.
	الأربعون	التبريزية	أخبر	تخاصم البطل مع زوجته عند القاضي.
	الخامسة والأربعون	الرّملية	حكى	ألاعيب السروجي و حيله.

➢ **التعليق على الجدول الثالث:**

يكاد الفعل (حكى) ينال الحصة الأكثر استعمالا في المقامات الهزلية الساخرة، وقد يتلاءم هذا الفعل مع المضمون لأن ما جاء به من موضوعات على لسان الرواية ،والأحداث التي قام بها أبو زيد السروجي هي مجرد حكايات وضعت للتسلية، وإضفاء نوع من الدعابة والضحك على كلامه، كما أنّ الحريري خصص تسع مقامات هزلية ساخرة وهذا ما يذهب إليه البعض أنَّ المقامات هي أدب الفكاهة والسخرية.

✹ التحديات اللغوية في المقامات:

لقد حوى كتاب المقامات ظواهر لغوية تثير دهشة القارئ، وجديرة بالوقوف عندها، لما لها من صدى فني، واقتدار كبير من طرف مؤلفها، فمثلا نجده ينظم أبياتا شعرية يسميها العواطل، وأخرى العرائس، وأخرى الأخياف وكهذا من التسميات الغريبة والمثيرة التي جاء بها الحريري نحاول في هذه الدراسة الوقوف على البعض منها:

1- الأبيات العواطل:

يقصد بالعواطل هي تلك الأبيات العارية من النقط، وقد وردت هذه الظاهرة اللغوية في المقامة السادسة والأربعين المسماة " الحلبية "[1]، وسميت كذلك لأن الفضاء المكاني الذي وقعت فيه أحداثها كان مدينة حلب، ومما جاء في المقامة نقرأ قوله: " **وقال له أنشد الأبيات العواطل، واحذر أن تماطل، فجثا جثوة ليث، وأنشد من غير ريث**":

أعدد لحسادك حدّ السلاح * وأورد الأمل ورد السَّماح**

وصارم اللّهو ووصل المها * وأعمل الكوم وسمر الرّماح**

[1] المقامة الحلبية، ص:322.

واسع لإدراك محل سما * عماده لا لادراع المراح**

والله ما السؤدد حسو الطِّلا * ولا مَرادُ الحمد رُودٌ رداح**

واهاً لحر واسع صدره * وهمُّهُ ما سرَّ أهل الصلاح**[1]

أبيات كلماتها متتالية وأبياتها متساوية عارية من النقط، ولا كلمة منقوطة، إنّها البراعة اللغوية، وتحكمه التام في مفرداتها.

2- الأبيات العرائس:

هي أبيات كل كلماتها منقوطة، ومما جاء في كلام الحريري: " **فقال له اجلُ الأبيات العرائس وإن لم يكن نفائس، فبرى القلم وقط، ثم احتجر اللوح و خطَّ**"

فتنتني فجننتني تجني * بتجنٍ يفتنُ غبَّ تجني**

شغفتني بجفنٍ ظبي غضيض * غنجٍ يقتضي تغيض جفني**

غشيتني بزينتين فشفت * ـني بزي يشف بين تثني**

فتظنيت تجتبيني فتجزب * ـني بنفث يشفي فخيب ظني**

تبثت في غشٍ جيبٍ بتزيي * ـن خبيث يبغي تشفي ضَغْنِ**

فنزت في تجنبي فثنتني * بنشيج يشجي بفن ففنِّ**[2]

يلاحظ أن الحريري أورد في هذه الأبيات ست و أربعين كلمة من أفعال وأسماء وحروف كلها منقوط إنَّ هذه القدرة العالية والتحديات اللغوية التي جاء بها الحريري قد أفحم بها بلا شك معاصريه، أو حتى أولئك الذين جاءوا من بعده، ففي نفس المقامة نجد مجموعة من الأبيات متقابلة واحدة كلها كلماتها منقوطة والأخرى ليس كذلك، لم يتوقف عند هذا الحد، بل يواصل تحديه في أنواع أخرى.

3- الأبيات الأخياف:

إنّه تحدي من نوع آخر وهو أبيات كلمتها الأولى غير منقوطة أما الثانية فكلمة كل حروفها منقوطة، إنه باختصار جمع بين العواطل والعرائس في آن واحد، يقول الحريري

[1] المصدر السابق نفسه ، ص:333.

[2] المقامة الحلبية، ص:334،333.

في المقامة الحلبية: "... فقال له: **أرقم الأبيات الأخياف، وتجنب الخلاف، فأخذ القلم ورقم**"

اسمح فبث السَّمَاحِ زين * ولا تخب أملاً تضيّف**
ولا تجز رَدَّ ذي سؤال * فنن أم في السؤال خفّفْ[1]**
ولا تظن الدهور تبقي * مال ضنين وَلَوْ تقشف**
واحلم فجفنُ الكرام يغضي * وصدرهم في العطاء نفنف[2]**

استطاع الحريري المزاوجة والجمع بين العواطل والعرائس في مكان واحد، وأن يجاورهم جنبًا إلى جنب، فبعدما انفردت العواطل بصفاتها والعرائس بجمالها زينهما وجملهما التنقيط ،هاهو يقرب بينهم في مظهر جديد سماه الأخياف.

4- الأبيات المتائيم:

هي أبيات شعرية تتماثل فيها الكلمتان الأوليتان، ثم تتماثل الكلمتان اللتان تليهما، يقول الحريري في مقاماته: " فقال له: **أكتب الأبيات المتائيم، ولا تكن من المشائيم، فتناول القلم المثقف وكتب ولم يتوقف**"

زُيِّنَتْ زَيْنَبُ بقدٍ يقد * وتلاه ويلاه نهد يهدُّ**
جندها جيدها وظرف وطرف * ناعس تاعس بحد يحد**
قدرها قد زها وتاهت وباهت * واعتدت واغتدت بخد يخدُّ***
فارقتني فأرقتني وشطَّتْ * وسطت ثم نم وصْدٌ وصَدُ**
فدنت فديت وحنّت وحيَّت * مغضبًا مغضيًا**يوَدُّ يُوَدَّ[3]**

5-الظاء:

للتمييز بين الحرفين الظاء والضاد في العربية، هاهو الحريري يضيف تحديا آخر لتحدياته السابقة إذ كتب أبياتا أحصى فيها جميع الكلمات التي تكتب بالظاء وهاهو يقول:

---

[1] المصدر السابق نفسه، ص :334

[2] المقامة الحلبية، ص: 334

* يَخُدُّ: يشق لقلوب

** مغضيا: محتملا للأذى

[3] المصدر السابق نفسه ،ص: 335.

" فقال له **أصدع بتمييز الظاء من الضاد لتصدع به أكباد الأضداد، فاهتز لقوله واهتش ثم انشد بصوت أجش**":

أيّها السائلي عن الضاد والظا ✷✷✷ ء لكيلا تضله الألفاظ
إنّ حفظ الظاءات يغنيك فاسمها ✷✷✷ استماع امرئ له استيقاظ
هي ظمياء والمظالم والإظلام ✷✷✷ والظلم والظبي واللحاظ***
والعظا والظليم والظبي والشيظم**** ✷✷✷ والظل واللظى والشواظ**
والتظني واللفظ والتقريظ ✷✷✷ والقيظ والظما والماظ
والحظا والنظير والظئر*****والجاحظ ✷✷✷ والناظرون والأيقاظ**
والتشظي و الظلف و العظم و الظنبوب ✷✷✷ و الظهر و الشظا و الشظاظ
والظاربون و الحناظب و العنظب ✷✷✷ ثم الظيان و الأرعاظ
هي هدي سوى النوادر فاحفظها ✷✷✷ لتقفو أثارك الحفاظ[1]

لقد أحصينا في جميع الأبيات التي أوردها الحريري في مقامته الحلبية، حوالي ستة وثمانين كلمة جاءت كلها ظاء وقد أوردها في قصيدة متكونة من تسعة عشر بيتاً من الشعر وهذا دلالة أخرى على تفوق الحريري اللغوي، تبدو الغاية التعليمية جلية في المقامات، ذلك أنّه قام بهذا العمل المتمثل في إحصاء الكلمات التي تكتب بالظاء لتسهيل حفظها وتعلمها عند الناشئة من المتعلمين، كما رأى أيضا أن بعض أهل العربية قد يلتبس عليهم أحيانا التمييز بين ظاء الهمزة وضاد الدال، كما تكشف هذه الظواهر اللغوية التي أشار إليها البحث عن ثراء القاموس اللغوي الذي حازه الحريري في عصره إضافة إلى موهبته الفذة التي استطاع من خلالها خدمة اللغة العربية، وفتح عقول متعلميها وطالبيها.

*** اللحاظ: جانب العين مما يلي العين

**** الشيظم: الشديد الطويل من كل شيء

***** الظئر: المرضمة

[1] المقامة الحلبية، ص :339، 340، 341.

6- مالا يستحيل بالانعكاس:

7- لم يكتف الحريري بسحره اللغوي، بل تعددت وتنوعت أشكاله في المقامات، وهاهو يقدِّم ظاهرة لغوية جديدة سماها " مالا يستحيل بالانعكاس "، أي أن العبارة النثرية أو البيت الشعري يقرأ من أوله كما يقرأ من آخره بنفس المعنى وفي هذا المقام كتب الحريري قائلا:

أسِرُ إذا هبَّ مِرًا ❋ ❋ ❋ وارم به إذا رسا

اسكن تقوّ فعسي ❋ ❋ ❋ يسعف وقت نكسا. [1]

أما ما جاء به نثراً في ظاهرة ما لا يستحيل بالانعكاس على النحو التالي " **كقولك ساكب كاس**"، و قوله أيضاً: " **كبر رجاء ربك** "، و قال الآخر: "**سكت كل من نم لك تكس**"[2]، لقد سميت هذه الظاهرة اللغوية بما لا يستحيل بالانعكاس،أي عملية القراءة العكسية لأبيات الحريري ليس مستحيلا لأنه هو الذي أرادها أن تكون كذلك، وهذا ما يكشف عن عبقرية الحريري لاسيما في جانبها اللغوي، ذلك أنّه عرف سحر العربية فراح يخلب به عقول قارئيه، حيث تزدحم شتى أصناف الأطعمة اللغوية على مائدة الحريري الأدبية، كل واحدة ألذ مذاقا من الأخرى اخترنا منها البعض فقط تاركين المجال لأبحاث أخرى، لقد حاولنا في هذا الفصل إعطاء وصف شامل لكتاب المقامات عند الحريري، وتقديمه قبل دراسته أسلوبيا، اعتقادا منا أنه لا يمكن الوقوف على جماليات النّص المقامي، ومعرفة كافة المنبهات والمثيرات الأسلوبية، والوقوف على أبعادها الفنية والدلالية دون خلق علاقة حميمية بين النّص والقارئ من جهة، ومن جهة أخرى نرى أنّ الوصف الدقيق للكتاب ومعرفة أسراره وموضوعاته تجعل من اليسير جدا ولوج النصوص المقامية، وهذا ما يسهل بلا شك الدراسة التطبيقية.

إن هذا التحليل المسبق والكشف عن بعض أغطية النص، وإزالة الحجب التي تحول دون إدراك الغايات التي سعى من ورائها المؤلف في إخراج مصنفه بهذه الكيفية وربما قد تكون تلك الرابطة التي جمعتنا بالنصوص المقامية، ووشائج القرابة التي حصلت بيننا قد تجعل من النصوص المقامية الحافلة بالأسرار والخبايا، وقد تكشف البعض عنها وتبوح ببعضها التي قد

---

[1] المقامة المغربية، ص:113.

[2] المصدر السابق نفسه، ص: 111، 112.

أودعها إياها الحريري، والتي لا زالت مخبوءة تحت وسادته في دراسة تطبيقية تسعى جاهدة لرصد الغالي والنفيس من جوهرة مليئة مرصعة بأجود المعادن.

الفصل الثاني:

الخصائص الأسلوبية الإيقاعية في مقامات الحريري

الخصائص الأسلوبية الإيقاعية في مقامات الحريري: بحث في الأدوات والأبعاد الدلالية

- تمهيد.
- مفهوم الإيقاع.
- الأسلوبية الصوتية.
- بنية اللغة الأسلوبية عند الحريري.
- الهندسة الأسلوبية عند الحريري.
- خصائص أسلوب الحريري في المقامات.

1- حسن اختيار الكلمات 2- البعد عن التكرار 3- الإحماض في المقامات.

المبحث الأول: أسلوب الاختيار الإيقاعي في المقامات.

- بنية الإيقاع الداخلي.

أولا: إيقاع الأصوات.

ثانيا: إيقاع الألفاظ.

ثالثا: إيقاع الجناس.

رابعا:إيقاع الطباق والمقابلة.

خامسا: إيقاع الصيغ المتوازية.

سادسا: إيقاع السجع.

تمهيد:

يمثل الإيقاع الصوتي في الدراسات الأسلوبية المعاصرة لبّ الأعمال و البحوث المنجزة لهذا الغرض، و مرد ذلك إلى طبيعة اللغة في ذاتها، فهي عبارة عن أصوات يعبر بها كلّ قوم عن أغراضهم[1]، إذا ثمة صلة وثيقة بين الصوت واللغة، فالأصوات التي يصدرها الإنسان في محيطه و بيئته تشكل لغة يتواصل بها مع بني جنسه، و يتفاعل معهم يؤثر ويتأثر تبعا لخصوصية اللغة التي يتم بها هذا الترابط الاجتماعي، و هذا ما أوعز للدارسين قديما و حديثا البحث في آليات اللغة و مكوناتها، و خصائصها الإبلاغية و البلاغية ، حتى أضحت حقلا خصبا للدارس و المحلل الأسلوبي.

لقد عدّ الإيقاع الأسلوبي في النّص الأدبي دعامة أساسية لفك شفرة أي إبداع على اعتبار أنّه بنية لغوية تشكلت ملامحه ،و ترابطت أنسجته لحظة ميلاد عسير، كما أن عملية التآلف بين الأصوات مجتمعة سوف يمنح النص بلا شك طاقة نغمية إيقاعية متميزة، و من هنا عدّ الإيقاع عنصراً أساسياً من عناصر اللغة العربية، فهي لغة إيقاعية[2]، و تلك خاصية امتازت بها اللغة العربية عن غيرها من لغات العالم، فسحر إيقاع الصوت العربي ،و وقعه في النفس البشرية كانت بدايته مع القرآن الكريم الذي نزل بلسان عربي مبين أعجز الفصحاء والبلغاء، فاللغة و الصوت صِنْوانِ متلازمان شكلا ترابطهما و توافقهما ميلاد الإيقاع الصوتي الذي يخلب أذن السامع، و يستميله من خلال ذلك التوافق بين مختلف المكونات الصوتية للجملة و انسجامها معاً، فلا ريب أن يكون الإيقاع هو النقطة التّي تلتقي عندها المتناقضات، و يتحدد عندها الشكل و المضمون، و يصبح اللامحدود عندها محدوداً دون أن يفقد لا محدوديته[1]، للإيقاع دور أساسي في تحديد بنية الخطاب الأدبي، و منه يتشكل الجنس الأدبي، و تتحدد أطره العامة، و الخصائص الإيقاعية الصوتية المشكلة له.

❋مفهوم الإيقاع:

يعدّ الإيقاع من أصعب التعاريف ضبطاً و تحديداً، و ذلك نظراً لتعدد الآراء و الأفكار عند الدارسين و اختلافها، و يمكن القول عنه أنّه: "رجوع ظاهرة صوتية، أو ترددها على

1- أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، تح:محمّد علي النجار، دار الكتب المصرية، ط2، دت، ص:09

2- سيد خضر، التكرار الإيقاعي في اللغة العربية، دار الهدى للكتاب، بيلا كفر الشيخ، ط1،(1418هـ،1998م)، ص:03.

مسافات زمنية متساوية أو متجاورة أو متقابلة"[1]، إنّ رصد الإطار العام لمعنى الإيقاع لا يخرج عن دائرة الظاهرة الصوتية النغمية التي تتصف بها اللغة التّي هي عنصر أساسي من عناصر المكونات الفنية للأسلوب، و نعني بالتحديد ذلك التوافق الرائع بين التكوينات الصوتية للجملة و الإيقاع، و حروف الوقفات و امتدادات الجمل و علاقاتها و تكرار أو تغاير الكلمات،

و الأصوات فيها[2]، كما يظل الإيقاع مكتسيا أهمية خاصة في صناعة الأسلوب الأدبي، ذلك لأنه يساعد في استغلال الطاقة الصوتية الإيقاعية الممكنة لخلق معنى دلالي أو وجه جمالي يشكلّ ميزة أسلوبية للنص الأدبي، حيث يسخر الكاتب تشابه العناصر الصوتية وتجانسها لهذه المهمة في بناء نصوصه، و يقوم الإيقاع في مفهومه التقليدي على التشابه قبل أي شيء آخر[4]، قد تتشابه الأصوات و تتجاور، و تتآلف و تنسجم فيما بينها، كما تتكرر الحروف و الكلمات و تتعاضد فينشأ الإيقاع الموسيقي، فهناك ألفاظ تتميز بخصائص صوتية و إيقاع متناغم مع ما تدل عليه في الخارج، و لما كانت هذه الخصائص و الصفات لا تظهر قيمتها إلاّ عند توظيف الألفاظ في السياق، فإن المعول عليه في جانب صاحب الكلام أو منشئ النص هو حسن الاختيار واستغلال هذه

1-إبتسام حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، حلب، سوريا، ط1، (1418هـ/1197م)، ص:20.

2-محمد مندور، في الميزان الجديد،مكتبة النهضة القاهرة، مصر، ط2، دت، ص:187.

3-إبراهيم أنيس، الأصوات اللّغة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر،1975، ط05، ص:12.

4-عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية، دار الحداثة، دط، 1986، ص:206،229.

الخصائص و الصفات في مواضعها المناسبة[1]، إنّ عملية البحث في بنية الإيقاع و العناصر المشكلة له، وتفكيكها وتحديد وشائج القربى بين المقاطع الصوتية داخل النص، و معرفة مدى تأثيرها والانفعالات التي تحدثها في زمن اتحادها و تقاربها، كما أنّ هناك أمر لا يجب أن نغفله هو الدلالة الإيقاعية للحرف، هذه الدلالة لابد أن يكون لها دور في الكلمة بوصفها مركب من حروف، و بخاصة عندما تلتقي هذه الحروف بكيفية تجعلها ذات إيقاع يتناسب مع الذي تدل عليه الكلمة[2]، يكشف لنا هذا التصور عن تلك الرابطة القوية بين الحروف، ذلك أن اجتماعها له دلالة صوتية تتمظهر داخل كل عمل فني قيد الدراسة و التحليل، و استقراء أبعاد تجاور الحروف.

❁الأسلوبية الصوتية:

يهتم هذا النوع من الدراسة بمعالجة التكوينات الصوتية وفق خصائصها المخرجية والفيزيائية و التوزيعية، و يندرج تحت هذه التعبيرية الصوتية عدد من الظواهر، تبدأ من استغلال العلاقة الطبيعية بين الصوت و المعنى في ظاهرة المحاكاة الصوتية[3]، إن عملية تشكل الملامح الصوتية في النص الأدبي في إطار السياق اللّغوي الذي توالدت فيها واكتملت مدلولاتها و تجسدت فاعليتها في نقل معاني الأصوات، و هذا ما يكسبها شرعية التحليل الأسلوبي الصوتي.

إنّ التحليل الأسلوبي الصوتي يتخذ من التشكيل الصوتي المؤطر له مجالاً رحباً لكشف جماليات المكون الصوتي، و البحث في كل ما له علاقة بجوانب المقطع و النبّر، والتركيب و تفاعل الدلالات، و نشاط السيّاق، و فاعلية التشكيل الصوتي في قدرته على

1–المهدي إبراهيم الغويل، السياق و أثره في المعنى، دراسة أسلوبية أكاديمية، الفكر الجماهيري بنغازي، ليبيا، 2011، دط، ص:65.

2–المرجع السابق نفسه، الصفحة نفسها.

3–مروان محمد سعيد عبد الرحمان، دراسة أسلوبية في سورة الكهف، رسالة ماجستير، مخطوط جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، إشراف الدكتور خليل عودة،2006، ص:06،05.

خلق إيقاعات متنوعة، و ربط المعنى بالتأثير الصوتي[1]، من هنا يتضح لنا مجال الدراسة المنهجية التي تتخذها الأسلوبية الصوتية كدليل لأطرها و مبادئها التحليلية، ولاشك أنّ عملية دراسة الأنظمة المقطعية يعدّ من المباحث المجددة في جوانب الدرس اللساني الحديث، فهذه الأخيرة تقدّم خدمات جليلة لتفسير الظواهر اللغوية في ميادين متعددة منها الصوتية والأسلوبية مما يوّجه الدلالة و يصحح الكثير من أنظمة اللّغة[2]، لقد أيقن المحلل الأسلوبي مما لا يدع مجالاً للشك أنّ هناك ترابط، بل تلازم وثيق بين الظواهر النحوية و الصرفية والصوتية أثناء عملية التحليل لا يجب إغفالها، ورصد مدلولاتها و أبعادها.

❁بنيّة اللّغة الأسلوبية عند الحريري:

لقد أرّقت إشكالية تجنيس الأنواع الأدبية الدارسين قديما و حديثا، ففي الأدب العربي تنطلق هذه الشرارة من خلال التمييز بين الشعر و النثر أي بين المنظوم و المنثور، و يعود تاريخ هذه الظاهرة إلى القرن الرابع الهجري عندما طفت إلى السطح ظاهرة الأجناس و الأنواع الأدبية، فأبو حيان التوحيدي يفرد لهذه القضية حيزاً، و يخصص مجالاً لها فيقول: "سأل سائل عن النظم و النثر، و عن مرتبة كل واحد منهما، و مزية أحدهما، و نسبة هذا إلى هذا، و عن طبقات النّاس فيهما، فقد قدّم الأكثرون النظم على النّثر، و لم يحتجوا فيه بظاهر القول، و أفادوا على ذلك به و جانبوا خفيّات الحقيقة فيه، و قدّم الأقلون النثر وحاولوا الحجاج فيه"[1]، لقد كشف رأي التوحيدي باب التجنيس عند العرب قديماً الذي بني على رؤيتين: هما الشعر و النثر، فاتحاً مجال المفاضلة بينهما، و تاركاً جانب الأولوية حسب التقدير الذاتي و الشخصي.

إنَّ مقصدية الحديث عن ظاهرة التجنيس في هذا الفصل من البحث هو محاولة ضبط ما أومأ إليه التوحيدي سالفاً بجنس المقامة خاصة عند الحريري مجال الدراسة، فهذه الأخيرة أي المقامات ظهرت بعد التوحيدي بزمن وجيز على يد واضعها الأول بديع الزمان الهمذاني، ثمّ تلاه الحريري بمقاماته في القرن السادس الهجري ، و يذهب كثير من

1–مروان محمد سعيد عبد الرحمان، دراسة أسلوبية في سورة الكهف، مرجع سابق، ص:37.

2– عبد القادر عبد الجليل، هندسة المقاطع الصوتية، دار الصفاء للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط:01، (1988/1418)، ص:49، 50.

الباحثين المعاصرين على أنّ هناك قيمة قصوى للجنس الأدبي كمفهوم مركزي في تأسيس المعرفة الأدبية و كأداة فعالة في رصد و فهم الواقع الأدبي بشتى قطاعاته و ظواهره و قضاياه[2]، فمعرفة جوهر الجنس الأدبي و إدراك خصائصه ومجالاته المعرفية هو المحرك الأساسي لأيّ فهم أو تحليل أو تأويل، فالظاهرة الأدبية (النص) لا يمكن ولوج عوالمها دون وضعها في سياقها و إطارها الخاص بها.

لقد أدرك الحريري إشكالية التجنيس إذْ استهل مصنفه الفريد بخطبة حاول من خلالها التعريف و ضبط عمله و إخراجه من دائرة الدراسات التأويلية الرنّانة، بل حاول كبح جماح المتصدي لأعماله، إذْ سمى ماجاء به قائلا: "خمسين مقامة تحتوي على جدّ

1– أبو حيان التوحيدي، الهوامش و الشوامل، تح: أحمد أمين، السيد صقر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، د ط،2001، ص:308.

2–فرج بن رمضان، الأدب العربي القديم و نظرية الأجناس الأدبية، دار محمد علي الحامي، صفاقص، تونس، ط:01، 2001، ص:08.

القول و هزله، و رقيق اللفظ و جزله، و غرر البيان و دره، و مُلح الأدب و نوادره"[1]، يتجلى من وراء هذا أنّ ما جاء به الحريري يجب وضعه في دائرة أدب المقامة. مع الإشارة إلى محتواه، وما جمع فيه من شتى أصناف المعارف التي تشبع نهم القارئ، لم يتحرج الحريري في الجمع بين الشعر و النثر في عمل واحد، بل جعلهما منصهرين في جنس واحد، يسيران جنبا إلى جنب و كأنهما قدا من قميص واحد، و يصدران من معين واحد، و هو معين الحريري الذي لا ينضب، و ها هو في المقامة البغدادية يصف حالة عجوز فقيرة يجمع بين النثر و الشعر و ممّا جاء في قوله: "**و لم يبق لنا ثنية ولا ناب، فمذ أغبر العيش الأخضر، و ازورّ المحبوب الأصفر، اسود يومي الأبيض و أبيض فودي الأسود، حتّى رثى لي العدو الأزرق، فحبذا الموت الأحمر**"[2]، بعد ما يستوفي الحريري و يتفنن في إيراد أوصاف العجوز، يحاول استمالة السامعين شعراً أيضاً إذْ نجده يقول:

أشكو إلى اللّه اشتكاء المريض ريب الزّمان المعتدي البغيض.
يا قوم إني من أناس غنوا دهراً وجَفْنُ الدّهر عنهم غضيض.
فخارهم ليس له دافع وصيتهم بين الورى مستفيض.
فو الذي تعنوا النواصي له يوم وجوه الجمع سود و بيض.[3]

لقد حاول الحريري استظهار شكوى العجوز و حاجتها في كلا النّصين مكرراً بعض الأوصاف، و ما هو في الحقيقة إلاّ اقتدار بارع فذ يستطيع السباحة في كلا البحرين، فإشكالية التنازع في التجنيس الأدبي تعود لمشكلة التصنيف و الاختلاف و الولادة الجديدة للعمل الأدبي و هوية النّص، حيث يولد جنس أدبي جديد من تداخل نوعين أدبيين أو

1- الحريري، مقامات الحريري، خطبة الكتاب، مصدر سابق، ص:13.
2- المقامة البغدادية، ص:93.
3- المصدر السابق نفسه، ص:94،93.

دخول عناصر أساسية لجنس أدبي معين على أجناس أدبية[1]، إذاً صفوة الكلام حول هذا التصدير هو أنّ المقامة هي نتاج تلاقح مجموعة من الأجناس الأدبية، و انصهارها في قالب فني واحد من المعدن النفيس، فلا ضير أنْ يزاوج الحريري في مقاماته بين الشعر و النثر، والخطبة و الرسالة في شكل واحد، و هو نفس المنحى الذي وجدناه عند تودروف عندما يتساءل قائلاً: " من أين تأتي الأجناس؟؟، بكلِّ بساطة يمكن أنْ تأتي من أجناس أدبية أخرى، و الجنس الجديد إنما هو تحويل لجنس أو لعدة أجناس أدبية قديمة عن طريق القلب أو الزخرفة أو التوليف... لم يوجد أدب قط دون أجناس"[2]، إن عملية ذوبان مجموعة من الأجناس و تداخلها ربما هو الذي أوجد جنس المقامة العربية حيث تبوأ هذا الفن مكانة هامة في النثر العربي، فَعَلاَ على الشعر و الخطابة و أصبح دستور العرب الجديد الذي يجد فيه الباحث بعضاً من حياته الاجتماعية و الفكرية و اللّغوية معروضة بصورة جلية أو خفية تبعاً لمقدرة المقاميين و مهارتهم، إنَّ كثرة المقاميين الذين تعاطوا هذا الفن تدل دلالة واضحة على خطورته الذي ترك طوابعه على الأساليب الكتابية في النثر العربي[3].

إنّ محاولة إثراء تجليات الأجناس الأدبية في هذا الفصل ليس من باب الاستطراد أو التداخل المنهجي بين فصول البحث، لكن اعتقاداً منا أن للجنس الأدبي قيمة منهجية سواء في نظرية النص، أو نظرية الأسلوب القائمة على النظرية الاتصالية، و لا يعني

1- عز الدين المناصرة، الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة، قراءة مونتاجية، دار الراية للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط:01، 2010، ص:07.

2- تسفيتان تودوروف، أصل الأجناس الأدبية، تر: محمد برادة،مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، العراق، العدد01، 1982، ص:46.

3- ناصر الدين المطرزي، الإيضاح في شرح مقامات الحريري، مرجع سابق، ص:05.

هنا بما تحدثه من أثر جمالي فحسب، بل ما تسهم به في تشكيل مضمون النّص و دلالته المتنوعة و التداعيات في أذهان المتلقين[1].

❋الهندسة الأسلوبية عند الحريري:

لقد كتب الجاحظ مدافعاً عن النثر قائلاً: "فإذا كان المعنى شريفاً و اللفظ بليغاً بعيداً عن الاستكراه، و كان منزهاً عن الاختلال مصوناً عن التكلف صنع في القلب صنيع الغيث في التربة الكريمة"[2]، إنَّ دعوة الجاحظ إلى أسس بناء الأعمال الفنية من خلال تقارب المعاني بالألفاظ، قد سار على نهجها الحريري، و تنبه إلى قيمتها و مكانتها، و ذلك بمحاولة جعل مقاماته عملاً متميزاً فريداً من ناحية الأسلوب و هو الذي يقول عن مصنفه:" **إلى ما وشحتها به من الآيات، و محاسن الكنايات، و رصعته فيها من الأمثال العربية، واللطائف الأدبية، و الأحاجي النحوية، و الفتاوي اللغوية و الرسائل المبتكرة و الخطب المحبّرة**"[3]، لقد وردت المقامات على شكل فسيفساء جامعة لمختلف الأشكال الأدبية، فالمقامات إذاً تحفة فنية تستمد قيمتها ممّا تضمنته من مباحث جديدة و أساليب مبتكرة، فهي تنفرد بالأحاجي النحوية والمسائل الفقهية التي تضمنتها، و التي تشكل مادة مسلية كانت تدار على ذكرها المجالس، و يستحسنها العلماء للاستراحة من التفكير بمسائل العلم، و يقال أنَّ الحريري تأثر في إيراد الأحاجي برسائل أحمد بن فارس الذي كان مغرماً بهذا اللون[4]، لقد أجاد الحريري فأبدع وأحسن الإبداع حتى جعل من عمله درة نفيسة، فتارة نجده يجمع بين الجدِّ و الهزل ومرة أخرى يغرم بالمحسنات البديعية، و حينا يرصِّع كلامه بألوان التشبيه و الاستعارات، وتارة يجري على الطبع فيلامس شغاف القلوب، و يستمطر من العيون الدّمع، و تارة ينثني إلى مداعبة الروح و

1- سعيد حسن بحيري، علم لغة النص، المفاهيم و الاتجاهات، مؤسسة المختار للنشر و التوزيع، القاهرة، مصر، ط:02،(1431هـ/2010م)، ص:25،26.

2-مصطفى الجويني، الفكر البلاغي الحديث، دار المعرفة الجامعية، دط،1999، ص:64.

3-الحريري، مقامات الحريري، خطبة الكتاب، مصدر سابق، ص:13.

4- محمود الحسن، مقامات الحريري و الدراسات اللغوية، مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، سوريا، المجلد80، ج:04، ص:785،786.

استحضار البسمات، و أحيانا يلجأ إلى التضمين فيصل فيه إلى حدود الإعجاز بجمال النقل، و حسن الإشارة، و لطف الملاءمة و جودة التمهيد[1]، إننا نعتقد بكمال مقامات الحريري فهي ليست موسوعة المعارف القديمة، بل موسوعة الكلام و اللغة، والأنواع الأدبية منها الشعرية و النثرية، فنصوص المقامات وردت في أعلى قمم الصناعة والإبداع، و هذا مرده إلى حصافة عقل الحريري حيث قال عنه ابن الجوزي: " إنّه فاق أهل زمانه في الذكاء و الفطنة[2]. لقد أدرك معاصرو الحريري قيمة و أهمية عمله فمنحوه المكانة التي استحقها، إنّ نصوص المقامات نصوص جديرة بالغواية تتطلب مصاحبتها مدة زمانية طويلة لكشف أسرارها، فالحريري التزم باختيار ألفاظه بدقة لتؤدي المعاني التي يريدها من خلال التراكيب، فبعد أنْ يختار الكلمة ذات المعنى و الدلالة المناسبة يضعها في المكان المناسب في الجملة لتؤدي وظيفتها المعنوية و الدلالية، لأن في بعض النصوص الشعرية والنثرية كانت للكلمة أهمية كبرى في تكوين الجمل، لتؤدي هي بدورها المعاني المقصودة، فالحريري صرح ببعض تلك المظاهر، و هو ما يسمى آليات قراءة و استنطاق النّص[3]، فبعض نصوص المقامات تقرأ عكساً و طردا، و هذا ما يسمى عند البلاغيين مالا يستحيل بالانعكاس، ومن أمثلته في المقامات ما ورد في المقامة المغربية مجموعة من الجمل النثرية تقرأ عكسياً قوله:

1– محمود الحسن، مقامات الحريري و الدراسات اللغوية، مرجع سابق، ص:786، 787.

2– محمد نبيه حجاب، بلاغة الكتاب في العصر العباسي،دراسة تحليلية نقدية لتطور الأساليب،جامعة أم القرى، مكة المكرمة، ط:02،(1406ه/1986)، ص:328.

3–أحمد سليم الزول، مظاهر القصدية الكتابية في مقامات الحريري، مجلة الجامعة الإسلامية للدراسات الإنسانية، العدد:26، رقم:01، 2018، ص:260.

–وقال: لُمْ أخاً ملَّ، و قال مُيَامِنُه: كبِّر رجاء أجر ربِّك، و قال الذي يليه: (من يَرُبُ* إذا برَّ ينْمُ). و قال الآخر:(سَكِّتْ كُلَّ مَنْ نَمَّ لَكَ تَكِسْ)**[1]، و مما جاء أيضا قوله في نفس المقامة شعرا:

أُسْ أَرْمَلاً إِذَا عَرَا و ارْعَ إِذَا المَرْءُ أسا.

أَسْنِدْ أَخَا نَبَاهَة أبنْ إِخَاءً دَنسا.

أُسْلُ جَنَابَ غَاشِمٍ* مُشَاغِبٍ إِنْ جَلَسَا.**[2]

يلاحظ قارئ كلام الحريري النثري و الشعريّ أنّه أعجوبة زمانه، امتلك ناصية اللغة و راح يصرفها بين أنامله متلاعباً بألفاظها و جملها كما يروق له، و هذا ما جعله يتميز و يتفوق على معاصريه.

❁خصائص أسلوب الحريري في المقامات:

لقد استطاع الحريري توشية مقاماته بما يملك من ناصية الكلام حتّى عدّها بعض الدارسين المعاصرين بأعظم الأجناس النثرية في الأدب العربي شأناً و أطوله عمراً، و أقدره على القيام في وجه الدّهر على مدى قريب من عشرة قرون[3]، لقد اكتسبت المقامات هذه القدرة العجيبة و صمودها كل هذا الزّمن بفضل ما تنفرد به من مميزات أسلوبية جعلها قائمة تجابه أعتى الهزات النقدية السابقة و اللاحقة، فإذا كانت المعلقات هي النموذج الذي تسابق الشعراء المتأخرون في بلوغ مرتبته، فإن مقامات البديع و الحريري تحديداً مثلت بتقاليدها الراسخة في الأدب العربي مثالاً جيِّداً لنموذج نثري أدبي

1– المقامة المغربية، ص:111، 112.

2– المصدر السابق نفسه، ص:113.

3– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، سلسلة عالم المعرفة، العدد24، 1998، ص:21.

*يربِّ: يربي الصنيعة و يصونها. **تكس: كيساً أي فطناً ذكياً. ***غاشم:ظالم.

تنافس الأدباء في محاكاته ومحاولة إدراك مرتبته[1]، و بناءً على ذلك جاز لنا التساؤل ما الذي جعل من مقامات الحريري تنال كل هذا الإعجاب و تتبؤ تلك المكانة؟ إنّ محاولة الإجابة عن هذا التساؤل المنهجي الذي كان لابد منه في ثنايا البحث، استدعى استحضار اللغة الأسلوبية في المقامات و أهم المميزات التي تحكمها.

1-حسن اختيار الكلمات:

إنّ تمكن الحريري من قاموسه اللّغوي، و معرفته الواسعة و العميقة بأسرار اللّغة، جعل منه كاتباً يحسن اختيار اللفظة وفق الشروط التي وضعها لنفسه، و ذلك بمناسبة الألفاظ للمعاني و دلالتها و سياقها التركيبي، فمثلا عندما أراد أن يتكلم عن حسن الجوار اختار لهذا المعنى كلاماً أكثر ملاءمة و تأثيراً في النفس، و ها هو يقول: "**ارع الجار و لو جار**"[2]، اختار لكلامه لفظتين متجانستين لغةً مختلفتين معناً، فحقق الإيقاع و خلق الموسيقى الصوتية و استطاع أنْ يعطي لجاره الحظوة و المكانة و الاحترام حتّى و لو كان ليس أهلاً لها، و لعلَّ هذا الاختيار يدل على عمق ثقافة الحريري، ليربط بين مدلول لفظي ظاهر ومدلول معنوي خفي، يربط بطريقة ما باللفظ الظاهر[3]، لقد حرص الحريري على اختيار ألفاظه و تراكيبه، و هذا ما منحها عمقاً في الدلالة و بعداً في الأداء، تراه بارعاً في فنه قادراً على إحكام صنعته خضعت له الألفاظ و استسلمت له المعاني تمده

1- نادر الكاظم، المقامات و التلقي، بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط:01، 2003، ص:98.

2- المقامة الدمياطية، ص:35.

3- أحمد سليم الزول، مظاهر القصدية الكتابية في مقامات الحريري، مرجع سابق، ص:254.

في ذلك قريحة ملهمة، و ذخيرة لغوية لا تنفذ[1]، هذه الذخيرة اللّغوية مكنته أنْ يتلاعب في شعره بالألفاظ، و هو الذي ينتخب الكلمات يقول في المقامة الإسكندرية:

اسمع حديثي فإنه عَجَبُ يُضْحَكُ من شرحه و ينتحبُ.
أنا امرؤ ليس في خصائصه* عيبُ و لا في فخاره رِيَبُ.
و شغليَ الدرس و التبحر في ال ـعلم طلابي و حبذا الطلَبُ.
و رأس مالي سحر الكلام الذي منه يصاغ القريض و الخطبُ.**
و أجتني اليانع الجنى من ال ـقول و غيري للعود يحتطبُ.
أغوصُ في لجَّة البيان فأخ ـتار اللآلئ منها و انتخبُ.
و آخذُ اللفظ فضة فإذا ما صغته قيل إنّه ذهبُ.[2]

–لقد جعل الحريري من نفسه صائغاً ماهراً يحول الفضة ذهباً، هذا الكنز الذي يجمعه الحريري يتألف من قطع ذات أصول مختلفة و متعددة، و كل قطعة من هذه القطع تحمل بصمة صائغها، و تستمد قيمتها من المادة النبيلة التي صيغت منها ومن الاسم الساحر للصائغ الذي سبكها[3]، و الحق أنَّ أظهر في مفهوم البلاغة هي أناقة الديباجة... ونصاعة الإيجاز و براعة الصنعة، فإذا كان مع كل ذلك المعنى البكر و الشعور الصادق، كان الإعجاز [4]، فمن أسس البحث البلاغي هو تتبع رونق اللفظ، و براعة التركيب.

2- البعد عن التكرار:

استخدم الحريري في صياغة أسلوب مقاماته لغة متينة أنيقة، و الحق أنّ أسلوبه ليس عسير الفهم ولا غامض المعنى، إذْ حاول أن يبتعد عن التكرار قدر المستطاع، و هذا ما يدعو إلى اتساع المعجم اللفظي، و يفيد في إبقاء الألفاظ ضمن حيز الاستعمال، لتظل حية مأنوسة، و لهذه السمة فائدة كبيرة فيما يسمى بالتواصل اللغوي، و هو أن يستمر استعمال المفردات القديمة في العصور اللاحقة، و هو ما يمكن أبناءها من فهم التراث

1- محمد نبيه حجاب، بلاغة الكتاب في العصر العباسي، مرجع سابق، ص:341.

2- المقامة الإسكندرية، ص:67،68.

3- عبد الفتاح كليطو، المقامات السرد و الأنساق الثقافية، مرجع سابق، ص:152.

4- حسن عباس، البلاغة فنونها و أفنانها، دار الفرقان للنشر و التوزيع إربد مقابل جامعة اليرموك، (1415هـ/1997م)، ط:04، ص:69.

القديم دون عناء[1]، لقد أدرك الحريري حقيقة مرّة و هي بداية ضياع اللغة و الأدب معاً و ذهاب أهلهما و ها هو يعلنها في المقامة الفرضية: فقال: "**واللّه ما تأوهي من عيش فات، ولا من دهر افتات بل لانقراض العلم و دروسه، و أفول أقماره و شموسه**"[2]، هناك خطر جاثم على صدر الأمة العربية يتهدد الأدب و اللّغة معاً، ترى هل الحريري هو المنقذ؟ لقد جاء في ديباجة مقاماته قوله :" **فإنه قد جرى ببعض أندية الأدب الذي ركدت في هذا العصر ريحه، و خبت مصابيحه**"[3]، يتعلق الأمر في حال الحريري بقضية موقف إزاء وضع بدأت ملامح ضعفه تتجلى للعيان، لقد بدأت شمس الأدب تميل نحو الأفول، الحريري هو المنقذ، المخلِّص، جعل من نفسه صدى لخطر حقيقي كان يهدد الأدب، فالواقع أنَّ النقاء قد هجر منذ زمن طويل حقل اللغة التي يمتلكها الخاصة و وجد ملجأه في قلعة المكتوب[4]، مقامات الحريري هي القلعة الصلبة التي يحتمي وراءها طلاب العلم. المقامة صريحة جاءت مغيثة لجماعة كانت مهددة بموت الأدب، مهددة في أن تغرق في اللا نص،

1- محمود الحسن، مقامات الحريري و الدراسات اللغوية، مرجع سابق، ص:787.

2- المقامة الفرضية، ص:105،104.

3- الحريري، مقامات الحريري، مصدر سابق، ص:12.

4- عبد الفتاح كليطو، المقامات السرد و الأنساق الثقافية، مرجع سابق، ص:150.

في ليل بهيمي همجي، فمهمة الحريري هي إثارة ريح منعشة و منقذة تحيي اللهيب الذي كاد يخبو[1]، الحريري حامي حمى اللّغة من الضياع، حارسها الأمين، القابض على أسرارها في مقاماته، و من العبارات التي تستوقف القارئ مثلا قوله في المقامة التبريزية على لسان السروجي: " **لو حبتك شرين بجمالها، و زبيدة بمالها، و بلقيس بعرشها، و بوران بفرشها، و الزباء بملكها، و رابعة بنسكها، و خندف بفخرها، و الخنساء بشعرها في صخرها**"[2]، عندما أراد السروجي أن يقلل من مكانة زوجه و يضعف حجتها استعرض الشهيرات من نساء العرب، و هذا يدل على ثقافته التاريخية الواسعة، فمحاولة استعراض تاريخ النساء الحافل دليل على موسوعية ثقافة الحريري، كما أنّ المصادر التّي استقى منها مجموعة معارفه يبدو عليها الثراء، و يواصل كلامه أيضاً بذكر مجموعة من الشخصيات التاريخية إذْ نجده يقول: " **و أنت تعلم أنك أحقر من قلامة، و أعيب من بغلة أبي دُلامة... و هَبكَ الحسن في وعضه و لفظه، و الشعبي في علمه، و الخليل في عروضه و نحوه، و جريراً في غزله و هجوه، و قساً في فصاحته و خطابته، و عبد الحميد في بلاغته و كتابته، و أبا عمرو في قراءته وإعرابه، و ابن قريب في روايته عن أعرابه**"[3]، يستعرض الحريري على لسان زوج أبي زيد السروجي أسماء الشخصيات التي كان لها باع ومكانة في مجال تخصصها، و كأنه ينتخب لكل اسم ما يناسبه من الشهرة و التفوق، و في نفس المقامة يأتي بأسماء تصلح للهجاء و الذّم من لدن المرأة التي تعدد أسماء من يذكرهم التاريخ بنوع من الذم إذْ تقول: "**يا ألأم من مادر، وأشأم من قاشر، وأجبن من صافر، وأطيش من طامر**"[4]، ساق الحريري مجموعة من الصفات الذميمة على لسان المرأة على وزن أفعلُ حتى تحدث نغماً موسيقيا خلق الإيقاع الصوتي من خلال تجانس أوزان الكلمات حتّى يكون لهجاء المرأة ،وقعاً في النفس و التأثير في القاضي ،و السامع على حدّ السواء.

1- عبد الفتاح كليطو، المقامات السرد و الأنساق الثقافية، مرجع سابق، ص:148.

2- المقامة التبريزية، ص:281.

3-المصدر السابق نفسه، الصفحة نفسها.

4-. المصدر السابق نفسه، الصفحة نفسها.

3-الإحماض في المقامات:

لقد وضع الحريري لعمله الفني أسس و قواعد ينبني عليها التزم بها كاملاً و تجسدت ملامحها في ثنايا الكتاب منها ظاهرة الإحماض ،و هو مصطلح فني جديد أومأ إليه في خطبة الكتاب قائلاً: " **وما قصدتُ بالإحماض فيه إلا تنشيط قارئيه وتكثير سواد طالبيه**"[1]، إنَّ مقصدية الإحماض عند الحريري هي وسيلة تبناها المؤلف في مصنفه الرائق، و أسلوباً اتخذه كي يحقق فعل القراءة و يدفع الملل عن القارئ، فالإحماضُ هو الانتقال من شيء إلى شيء، و أصله في الإبل ترعى الخُلّة، و هي حلو المرعى فتمله فتنتقل إلى الحمض تأكل منه، فيذهب الحمض عن قلوبها استيلاء الحلاوة، فتنشط بذلك على الرعي فيقال: "أحمض الرّجل إحماضاً"، و العربُ تقول: الخلّة خبز الإبل و الحمض فاكهتها"[2]، دأب الحريري طريقة الإحماض في كتابه محاولاً من خلالها تنقله في المقامات من حكاية فائقة إلى قضية رائعة و من موعظة تبكي إلى ملهية تسليِّ،و في ذلك تنشيط و ترغيب في قراءتها، و نفي الملل و الكسل عن قارئها[3]، و لقد تجلت مظاهر الإحماض في موضوعات المقامات إذْ حاول أنْ ينوِّع بين المقامات ذات المضامين الزهدية و الهزلية و الأدبية، كما يتجلى الإحماض في المقامة الواحدة بين الشعر و النثر. و هو نوع من الإحماض الإجناسي، كما نجده في بعض المقامات يحمض بالألغاز اللّغوية و الألغاز الفقهية، إضافة إلى وجود خليط إجناسي بين الخطبة و الوصية و الحكاية و الشعر.إنّه انفتاح نصي و هو المقامة على أشكال نصية أخرى احتواها النص المقامي ،و تماهت في ثنياه اختزلها الحريري في مصطلح واحد هو الإحماض، لقد حاول الحريري أنْ يؤسس لإستراتيجية جديدة في الكتابة الأدبية ،و يفتح أفقاً جديدة أمام القارئ قصد تنشيطه ،و تحريك مخيلته ،و ذلك بوضعه أمام ثنائيات

1-الحريري، مقامات الحريري، مصدر سابق، مقدمة الكتاب، ص:13.

2-الشريشي، شرح مقامات الحريري، مرجع سابق، ج01، ص:32.

3-المرجع السابق نفسه، الصفحة نفسها.

متناقضة[1]، و يأتي سحر هذا التنوع في محاولة الارتقاء بالقارئ ،و إبعاده عن دائرة النص الأحادي، و الخروج عن الرتابة التي ألفها، فنصوص المقامات جاءت مشتملة على شيء كثير من كلام العرب ،و لغاتها و أمثالها، و رموز أسرار كلامها، و من عرفها حق معرفتها استدل بها على فضل هذا الرجل ،وكثرة إطلاعه ،و غزارة مادته[2]، لقد أدرك الحريري منذ البداية الغاية المنوطة من عمله الذي تأسس على وظيفتين: هما الوظيفة البيداغوجية تمثلت في تعليم الناشئة مبادئ اللغة و الكلام و تدريب عقولهم، أمَّا الوظيفة الثانية فهي تأثيرية تجلت في محاولة استقطاب أكبر عدد من القراء، و تنشيط ذهن القارئ، و لعلَّ الحريري أراد التنبيه إلى حقيقة مفادها أنَّ الإحماض في الكتابة يقابله أيضاً إحماض في الحياة، إنَّ عملية الكتابة عند الحريري هي بلا شك عملية انصهار، و ذوبان معرفي في جنس أدبي اسمه المقامة أخرجه للقارئ حاملاً رصيداً لغوياً، و أدبياً ،و ثقافياً استطاع الخروج به من دائرة النمطية، وهيمنة النص الوحيد، تأتي المقامات الحريرية لتكسر الرتابة وتلغي سطوة الجنس الأدبي السامي، لتعلن ميلاد عهد جديد في الإبداع مؤداه ضرورة تماشي الخطاب الأدبي مع متطلبات الحياة و انعكاس لها.

و ترى الباحثة بوحوش مرجانة في مقال لها أنّ الإحماض كنمط خطابي مغاير تغنى به الحريري لاستمالة المتلقي و شده إلى قراءة مقاماته، و هي الوظيفة المصرح بها و المعلن عنها في خطابه المقدماتي، تضاف إلى هذه الوظيفة وظيفتان لم يصرح بها الحريري و

1-أبلاغ محمد عبد الجليل، شعرية النص النثري، شركة النثر و التوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط:01، 2002، ص:64.

2- أبو العباس أحمد بن خلكان، وفيات الأعيان و أنباء أبناء الزمان، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، مكتبة النهضة المصرية القاهرة، مصر، ط:01، 1948، ج:03، ص:227.

هما الوظيفة الدفاعية و الوظيفة البلاغية[1]، و هنا تسعى الباحثة إلى تعليل ظاهرة الإحماض عند الحريري، و كأنّها أرادت بكلامها الذهاب إلى تبرير الغاية منه، فالمؤلف في اعتقادها لم يكن سوى مدافعاً عن نفسه نتيجة الاضطهاد الفكري الذي تعرض له، و درأ سهام التهمة التّي وجهت له بالمروق عن تعاليم الدين[2]، لقد نظر إلى الإحماض في المقامات على أساس أنه وضع لمهام الاحتماء من الاتهامات لا غير، والتصدي لخطاب التعنيف و القذف الصادرين من رجلين: رجل جاهل يعيب مالا يفهم، و رجل حاقد حاسد يحوّل الحسن إلى قبيح[3]، في حين نعتقد أن مؤلف المقامات لم يكن له خصوما و الدليل هو رواج عمله وبلوغه الآفاق، إذْ يروى أنّه أجاز في عهده حوالي سبعمائة قارئ فيما يذكر الرواة[4]، كما يذهب ابن خلكان إلى رأي حاصف بقوله: وجدت في عدة تواريخ أنَّ الحريري صنف المقامات بإشارة أنو شروان[5]، و أيضاً أنّه صنفها للوزير جلال الدّين عميد الدولة أبي علي الحسن بن علي وزير المسترشد، لقد لقي الحريري من السلطة الحاكمة كل الحفاوة والتشجيع، و الإعجاب فلم نلمس إطلاقاً جدلية الدفاع و الانتصار لعمله، بل نرى في الإحماض أسلوباً لا يسلكه إلا مقتدراً، وبحراً لجياً لا يحسن السباحة فيه إلاَّ ماهراً، و نظراً للإحماض العجيب لم يستطع البعض ،و صعب عليهم فك شفرة النّص المقامي، فهو بدعة فنية نسجت على غير منوال حسب رأي الباحث حمادي

1–بوحوش مرجانة، الإحماض في مقامات الحريري، دراسة في المفهوم و الوظيفة و الأداء، مجلة الآداب و الحضارة الإسلامية، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية قسنطينة، الجزائر، العدد18، (1436هـ/2015م)، ص:72.

2المرجع السابق نفسه، الصفحة نفسها.

3– المرجع السابق نفسه، الصفحة نفسها.

4– الحريري، مقامات الحريري، مقدمة المحقق، ص:09.

5المصدر السابق نفسه، ص:

صمود، كما أنّها زهرة برية لا يدرى متى ،و كيف تفتحت عند عبد الفتاح كليطو؟[1]، فالمقامة نص غوائي عصي على التصنيف، إنّها الإطار الأنسب لكشف عيوب المجتمع، و الثورة على فساد الساسة، إنَّ الحريري بعمله المتميز يمثل سلطة النقد، ،و فضح ما كان سائداً في عصره، كما أنّها بكاء مرير على ضياع الأدب الذي ركدت ريحه، و خبت مصابيحه، يقول الحريري في خطبة الكتاب مصنفاً عصره: "**فإنّه قد جرى ببعض أندية الأدب الذي ركدت في هذا العصر، و خبت مصابيحه**"[2]. الحريري حامي حمى الأدب من الضياع، وظيفته إعادة الشعلة التي تكاد تنطفئ، و هو القائل على لسان بطله السروجي: " **أعلمت أنّ الأدب قد بار و ولت أنصاره الأدبار**"[3]، الحريري هو المنقذ والمخلص والمعين على إعادة الأدب إلى سكته ،فكيف السبيل إلى ذلك؟. أوجد الحريري لنفسه ولقرائه في الإحماض مسلكاً و مخلصاً من كساد مهنة الأدب، كما أنّه حث على: "**أن اتخاذ الأدب شرعة و الاقتباس منه نجعة.**"[4]، يبدو الحريري مدافعاً فذاً أنيطت إليه مهمة إعادة تصفيف الأدب و عرض بضاعته بعدما دبَّ إليها الفساد و الكساد، و لسان حاله يقول: "هاكم الأدب الرفيع في حلّة زاهية منمقة تشبع نهم القارئ، و تبهر الملتقي، و تسعد السامع."

المبحث الأول: أسلوب الاختيار الإيقاعي في المقامات.

بنية الإيقاع الداخلي:

أولا: إيقاع الأصوات:

1–عبد الفتاح كيليطو، المقامات السرد و الأنساق الثقافية، مرجع سابق، ص:06.

2– الحريري، مقامات الحريري، مصدر سابق، خطبة الكتاب، ص:13.

3–المقامة البكرية، ص:312.

4–المقامة المروية، ص:366.

تزداد الحياة في النّص الأدبي كلما ازدادت قوة الإيقاع، بل إنّ قيمة العمل الأدبي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بقدرة الأديب على تشكيل البنية الإيقاعية المتكاملة و على ضبط حركتها[1] ، ولقد أولت الدراسات الأسلوبية المعاصرة عناية بالغة لعملية الإيقاع الداخلي و جعلت منه الخطوة الأولى في التحليل الأسلوبي، كما دعت إلى مراقبة مثل هذه الانحرافات كظاهرة تكرار الصوت و كل ذلك مما يخدم وظيفة جمالية كالتأكيد أو لوضوح أو عكس ذلك كالغموض أو الطمس المبرر جمالياً[2]، لقد أشار الدّارسون إلى أهمية الصوت في صوغ الإيقاع المؤثر و المتميز، فالصوت ظاهرة طبيعية ندرك أثرها أحياناً دون أنْ ندرك كنهها[3]. فلقد أضحت الموسيقى التّي ينتجها الإيقاع الصوتي مجال البحث الأسلوبي المعاصر، كما شكلت ظاهرة تكرار الحروف و تواردها و تتابعها محور الدراسات الصوتية و ذلك راجع للبنية الإيقاعية الناجمة عن تكرار الأصوات و كثافتها في النّص، و هذا ما جعل حروف اللغة العربية تنفرد بخاصية النغم و هذا تبعاً لمخارجها من جهاز النطق فكثيراً من الحسن والانسجام الصوتي ينشأ عن تكرير الحرف في الكلمات على أبعاد مناسبة لسلامة الجرس وصحة الإيقاع، و أنَّ هذا النوع من التكرير عمل تلقائي في أكثر الأحيان يأتي من المتكلم دون عمدٍ إليه. كما أنّه يأتي قصداً إليه لمن شاء،

1- أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، حلب، سوريا، ط:01، (1418-1997)، ص:251.

2- رينيه ويليك و أوستن وارن، نظرية الأدب، تحقيق محي الدين صبحي،مرجع سابق، ص:232،231.

3- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة أنجلو المصرية، ط:05، 1975، ص:06.

فيحسن تارة و يقبّح أخرى، و ليس كل ناقر على الأوتار عازفاً[1]، و من هنا برزت علاقة الصوت بالمعنى و الدلالة، فكل صوت يرمز إلى معنى يراد من ورائه، فلا شك أنّ الأصوات مجتمعة حبلى بالمعاني، فالألفاظ تكتسب دلالتها من خلال جرس أصواتها، و ينشأ ما يسمى بالمناسبة الطبيعية بين الأصوات و الدلالة[2]، فالأصوات حمّالة معاني في النص، يوظفها الكاتب خدمة لمخزون فكري، أو تعبيراً عن موقف حزين، أو حالة نفسية تؤرقه، أو ظاهرة ما استوقفته، أو حاجة ينشدها، فراح يتيخير و ينتخب من الحروف ما يلائم ما هو عليه من موقف حسب مقتضى الحال، و تتجلى بوضوح لمسة الحريري في حسن معرفته الواسعة بمعاني الحروف ،و دلالة توظيفها في المقامات، ذلك أّنه انتقى الأصوات المعبرة الدالة عن طبيعة الموقف، و لنا في نصوصه مجالاً واسعاً سنقف على البعض منها في هذا البحث و محاولة استقرائها على النحو التالي:

1-حروف المد: تتكون حروف المد من (الألف، الواو، الياء) حيث تتجلى دلالة المد صوتيا في استمرارية ظاهرة ما، و تتابعها لتوافق المعنى و تسهم في التصوير، و تلفت الأذهان بما يمنح من وقت زمني للتأمل و التفكير مع تكوُنِ المعنى و تحرك الصورة[3]، ولحروف المد فعالية كبيرة، و تأثير عجيب في استمالة ذهن القارئ و ذلك مرده إلى طبيعتها، كما أنّها أكثر الحروف استعمالاً في المقامات و تداولاً في كلام الحريري حيث كانت وسيلة للتعبير عن مشاعر النفس، و تارة أخرى مدعاة للفخر و اللوم و العتاب، كما عبّرت و أسهمت في نقل معاني المواعظ و النصائح و التنبيهات التّي جاءت على لسان السروجي،

1- عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير و التأثير، عالم الكتب، ط:02، (1407،1986)، ص:57، 58.

2- عبد العزيز مجاهد، العلاقة بين الصوت و المدلول، مجلة المورد، الدوحة،قطر، العدد:04، مجلد14، 1985، ص:28.

3- مروان محمد سعيد عبد الرحمان، دراسة أسلوبية في سورة الكهف، مرجع سابق، ص:34.

فهي بلا شك تلائم غناء النفس: أشواقها و أفراحها و آلامها و ذلك لسعة مخارجها[1]، و ها هو الحريري يوظف الألف مكرراً إياه على لسان المرأة المفتخرة: " **قالت حيا اللّه المعارف، و إن لم يكن معارف، اعلموا يا مآل الآمال و ثمال الأرامل، أني من سروات القبائل و سريات العقائل**"[2]، لقد وجدت المرأة سعة في حالها، و ثقة في النفس وهي تستعرض على جلاسها عراقة نسبها بنوع من الفخر و الكبرياء و التعالي، كما حاول الحريري أيضاً أن يجعل من بطله السروجي يرتدي رداء الندم على ما اقترفه من ذنوب ومعاصي زمنا طويلاً. ها هو يكرر حرف الألف و يكثف من استعماله إذ يقول: " **وبت صريع الصهباء* في ليلة الغراء** وها أنا بادي الكآبة، لرفض الإنابة، نامي الندامة لوصل المدامة شديد الإشفاق في نقض الميثاق، معترف بالإسراف في عب السلاف**"[3]، ينقل الحريري بطله من خلال التجاور الحرفي من حال إلى حال، معترفاً بجرمه نادماً على فعلته إذْ يقول: " **نادمت الأبطال و عاطيت الأرطال، و أضعت الوقار، و ارتضعت العقار في طاعة أبي مرة حتى عكفت على الخندريس**"[4]. يسكن الأسى و الندم قلب السروجي فاتحا المجال للتوبة و الإنابة، معترفا بالخطأ على ما كان و هو القائل: " **لا أسبأ مداماً، ولا أعاقر ندامى، ولا احتسي قهوة، ولا أكتسي نشوة**"[5]. إنَّ عملية تجاور حرف المد ممثلة في الألف منحت النص سعة في تكرار مواطن الألم النفسي الذي خيّم على قلب السروجي، ضارباً عهداً للتوبة و الإنابة عمّا كان فيه. كما جاءت الهمزة في تعابير مقامية دالة على الفخر و المباهاة من لدن السروجي إذْ يقول: " **أنا الذي أنجد**

1–عصام نور الدين، علم وظائف الأصوات اللغوية، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط:01، 1992، ص:08.

2– المقامة البغدادية، ص:92.

3–المقامة الحرامية، ص:357،356.

4–المصدر السابق نفسه، ص:356.

5–المصدر السابق نفسه، الصفحة نفسها.

*صهباء: الخمر. **الغراء: ليلة الجمعة.

وأتهم وأيمن وأشأم، وأصحر وأبحر، وأدلج وأسحر"[1]، إنّها محطة السروجي الأخيرة ،فراح يستعرض ماكان في ماضيه قائلاً: " **ولجت المضايق، فتحت المغالق، شهدت المعارك، ألنت العرائك و أفتدت الشوامس، و أرغمت المعاطس، و أذبت الجوامد، و أمعت الجلامد**"[2]، يبدو السروجي صاحب باع طويل له من التجارب و الخبرات ما كانت مدعاة للاعتزاز، يحصل السروجي على مبتغاه و يكسب قلوب سامعيه مستشعراً ميلهم إليه إذْ يصبح تكرار حرف مد (الألف) وسيلة لكسب القلوب بغية نيل مبتغاه عندما يقول: " **يا أخاير الذخائر، و ببشائر العشائر، عموا صباحاً و انعموا اصطحاباً**"[3]، كما يقول في موضع آخر: " **ولست أبغي أعطيتكم، بل استدعي ادعيتكم ولا أسألكم أموالكم، بل استنزل سؤالكم، فادعوا إلى اللّه بتوفيقي للمتاب و الإعداد للمآب**"[4].

و لما كانت الهمزة صوت انفجاري حنجري الذي ينطق الهواء عند النطق به بعد انحباسه في فراغ الحنجرة محدثاً انفجاراً[5]، جعل منه الحريري مادة أولية لحرب كلامية بين السروجي وزوجه أمام القاضي، أوقدت فتيلها الهمزة و كانت مثاراً للغضب و موئلاً للتحدي بين خصمين أولهما السروجي الذي ينعت الزوجة بأقبح الصفات الذميمة جاء بها على صيغة وزن (أفعل) إذْ يقول: " **و لقد علمتِ حين بنيت عليك ألفيتك أقبح من قردة، وأيبس من قدة وأبرز من قشرة، وأخشن من ليفة، و من جيفة، وأثقل من هيضة***، **وأقذر من حيضة، وأبرز من قشرة، و أبرد من قرة، و أحمق من رجلة، و أوسع من**

1- المقامة البصرية، ص:369.

2-المصدر السابق نفسه،الصفحة نفسها.

3-المقامة الدينارية، ص:25.

4-المقامة البصرية، ص:370.

5-عبد الرحمان أيوب، أصوات اللغة، مرجع سابق، ص:217.

هيضة: تخمة ينشأ عنها القيئ و الإسهال.

دجلة[1]، لما وصل السباب ذروته و الخصام مداه، تذمرت المرأة و تنمرت و حسرت عن ساعدها و شمرت قائلة: " **يا ألأم من مادر***، **و أشأم من قاشر، و أجبن من صافر، و أطيش من طامر... وأنت تعلم أنك أحقر من قلامة، وأعيب من بغلة أبي دلامة، وافضح من حبقة في حلقة، وأحير من بقة في حقة**"[2]، أنَّ عملية تبادل الشتائم في حضرة القاضي و على مسمع منه جعله هو الآخر يشتاط و تنتقل إليه عدوى الغضب فتثور ثائرته و يلتبس عليه الموقف معلنا: " **أأرشقُ في موقفين بسهمين، أألزم في قضية بمغرمين، أأطيق أن أرضي الخصمين، من أين، و من أين؟**"[3]، يقع قاضي تبريز ضحية ألاعيب السروجي و زوجه عندما علم أنّه قد مُنِي منهما بالداء العياء و الداهية الدهياء.

يستعين الكاتب بحرف مدّ آخر و هو (الواو) في معرض حديثه عن بيت كثر طعامه فمزجه مع الرّاء للدلالة على انبهاره بما رأى: " **واقتادني إلى بيت عشاره**** **تخور، و أعشاره***** **تفور، و ولائده****** **تمور، و موائده تدور**"[4]. يوحي التكرار بالجلبة و الأصوات والضجيج و الثراء و النعيم.

استطاع الحريري أن يحقق إيقاعا موسيقيا عندما كثّف من استعمال الألف مع مجاورتها واتحادها مع النون عندما يقول الحارث: " **رأيت من أعاجيب الزّمان. أن تقدّم خصمان**

1-المقامة التبريزية، ص:280.

2-المصدر السابق نفسه، ص:281.

3-المصدر السابق نفسه، ص:285.

4-المقامة الشتوية، ص:315.

*مادر: رجل بخيل لئيم.

**العشار: النوق الحوامل. ***الأعشار: القدور. ****الولائد: جمع وليدة و هي الجارية.

إلى قاضي معرة النعمان، أحدهما قد ذهب منه الأطيبان و الآخر كأنه قضيب البان"[1]، نلاحظ في هذا المقطع الكلامي انسياب كلام الراوي و تدفقه و هو وضع يتلاءم مع موقف السرد.

كما حصل الترنيم الموسيقي من خلال تكثيف حرف المد (الألف) عندما وظفه الكاتب كأداة مناسبة لتبادل الشتائم عندما يتشاجر بطله السروجي مع غلام يحتاج إلى الحجامة فيقول الغلام: " **فإن يكن سبب تعنتك نفاق صنعتك، فرماها اللّه بالكساد، و إفساد الحساد**"[2]، فيرد عليه الحجام: " **بل سلط الله عليك بثر الغم، و تبيع الدّم، حتّى تلجأ إلى حجّام عظيم الاشتطاط، ثقيل الاشراط، كليل المشراط، كثير المخاط و الضراط**"[3]، ينبئ هذا الكلام بمعرفة الحريري الواسعة لصنعة الحجامة و تبحره في خباياها مما منح كلامه طاقة نغمية تتوافق مع جوّ الدعابة و الضحك.

كما جاء حرف المد (الألف) في بعض العبارات المقامية مقترناً بصوتين هما القاف والعين، ذلك أنّه كان وسيلة لإطلاق الصوت و انبعاثه: "**قال: يا يلامع* القاع****، **ويارامع*** البقاع، حتّى كأنكم كلقم مشقة لاشقة**"[4]، لم يتوان الحريري في توظيف حرف المد في موقف آخر مستصحباً معه حرفاً آخر وهو القاف للدلالة على الموقف العصي الذي وقع فيه السروجي نتيجة عدم سداده الدّين طالباً من الدائن الصبر عليه بسبب إملاقه لكن: "**لم يصدّق إملاقي، ولا نزع عن إرهاقي، بل جدَّ في التقاضي، و لجَّ في إقتيادي للقاضي**"[5]، يوحي كلام السروجي بالقساوة و الغضب و صعوبة الموقف.

2-الصوامت الاحتكاكية:

-تتميز هذه الأصوات: " بأن يضيق مجرى الهواء الخارج من الرئتين في موضع من المواضع بحيث يحدث الهواء عند خروجه احتكاكاً مسموعاً[1] و عددها ثلاثة عشر

1-المقامة المعرية، ص:59.

2-المقامة الحجرية، ص:347.

3-المصدر السابق نفسه، الصفحة نفسها.

4-المقامة الفارقية، ص:138.

5- المقامة الرقطاء، ص:177.

*اليلامع: جمع يلمع و هو السراب.

القاع: هو الخلاء. * اليرامع: الحجارة البيضاء.

حرفاً[2]، منها: (الفاء، الثاء، الظاء، الذال، السين، الزاي، الصاد، الشين، الخاء، الغين، الحاء، العين، الهاء)، و تتضح معاني و دلالات هذه الحروف حسب السياق الذي ترد فيه. و لقد أدرك الباحثون هذه الأبعاد، فالأستاذ العقاد لإيمانه بهذه الدلالة الصوتية الطبيعية للحروف تنبه بطول المراجعة إلى أنَّ الحاء تكاد تحتكر أشرف المعاني و أقواها (حب، حق، حرية، حسن، حلم، حكمة، عزم)[3]، فهناك صلة وثيقة بين الحرف و المعنى فالعلايلي مثلا يرى أنَّ لكل حرف معنى: "..... فالذال تدل على التفرد و الفاء تدل على المعنى الكنائي، و العين على الخلو الباطن، والسين على السعة و البسطة، والغين على كمال المعنى في الغؤور أو الخفاء، و الخاء على المطاوعة و الانتشار، و الهاء على التلاشي"[4]، إنَّ هذا الإطار المفاهيمي الذي جسّد معاني الفونيمات في العربية يبدو جلياً في نصوص مقامات الحريري، فحرف الحاء مثلاً من خصائصه السعة و الانبساط[5]، وظفه الكاتب في مواقف توحي بذلك مثلما نجده قائلاً: "**فلما لاح ابن ذكاء، و ألحف الجوَّ الضياء**"[6]، عبّر هنا عن بداية انبساط

اليوم و فسحته و كأنها إيماءة للاستعداد، كما أنَّ تكرار حرف الحاء قد دلَّ عند الحريري على سعة في النفس و راحة في البال، و ها هو يقول في بيت شعري له:

1-محمود السعران، علم اللغة، مقدمة للقارئ العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط:02، 1997، ص:143.

2-كمال بشر، علم الأصوات، مرجع سابق، ص:297.

3-عبد العزيز مجاهد، العلاقة بين الصوت و المدلول، مرجع سابق، ص:44.

4-أسعد علي،تهذيب المقدمة اللغوية للعلايلي، دار النعمان لبنان، ط:01، 1968، ص:63،64، نقلا عن عبد العزيز مجاهد العلاقة بين الصوت و المدلول، ص:44.

5-عبد العزيز مجاهد، العلاقة بين الصوت و المدلول، مرجع سابق، ص:43.

6-المقامة الدمياطية، ص:35.

لم يحكها الأصمعي فيما حكى ولا حاكها الكميتُ [1].

يظهر الحريري نوعاً من التحدي الغاية منه التفرد و إظهار البسطة في الكلام، و ها هو السروجي باديا عليه الانبساط التام عندما خرج حاجّاً إلى بيت الله الحرام: "**في إيصالنا إلى الجحفة، فحللناها متأهبين للإحرام**[2]. لقد شعر السروجي بنوع من الراحة النفسية جعل منه ناصحاً واعظاً إذْ يقول: "**أتخالون أنَّ الحج هو اختيار الرواحل،و قطع المراحل و اتخاذ المحامل**"[3]. إنَّ تكثيف استعمال حرف الحاء و تكراره منح الكلام إيقاعاً يوحي براحة وانفتاح واتساع، حتىَّ الكلمات (حج، رواحل،المراحل) فيها نوع من السعة و الانبساط. كما أنَّ للحاء وقع في النفس له تأثير بالغ في النفس وظفه الحريري لإطلاق الوصف في جارية: "**جارية كالحة الشيّات، تحسبها جامدة و هي تمر مرّ السحاب و تنساب في الحباب كالحباب**"[4] شعر السروجي بنوع من السعادة في وصف جمال الجارية فكان لحرف الحاء نصيب من هذا التصوير و الخيال.

كما جاء حرف السين هو الآخر دالاً على معاني انتقاها الكاتب، و مواقف رصدها تبعاً لطرائف أبي زيد السروجي، فالسين صوت لثوي احتكاكي مهموس، يتسرب الهواء عند النطق به محدثاً احتكاكاً مسموعاً[5]، صور به الحريري أحداثا جمة كما استطاع أن يخلق به جوَّ يتسم بالمكر و الخداع: " **فسلّم على الجلاس و جلس في أخريات النّاس**"[6]، إنَّ كثافة حرف السين في هذا المقام توحي ببداية حيل و ألاعيب السروجي التي سحر بها النّاس، وأيضاً عندما حاول سلب أموال النّاس كرر حرف السين لاستمالة قلوب سامعيه: "**استوطنا الوهاد، و استوطأنا القتاد، و تناسيا الأقتاد، و استعطبنا الحين المحتاج، فهل من حرَّ آس، أو سمح مؤاسٍ، فو الذي استخرجني من قيله، لقد أمسيت أخا عيلة، لا**

1-المقامة الكوفية، ص:45.

2-المقامة الرملية، ص:215.

3-المصدر السابق نفسه، الصفحة نفسها.

4-المقامة الفراتية، ص:145.

5-عبد الرحمان أيوب، أصوات اللغة، مرجع سابق، ص:204.

6-المقامة الدينارية، ص:26.

أملك بيت ليلة[1]"، كما جاء حرف السين في موقف تقوية الحجة و الدليل: "**أقسم بالطور، و الكتاب المسطور، لينكشف سرّ هذا المستور،... ساطع المهاد، مرسل الأمطار، ومسهل الأوطار عالم الأسرار و مدركها**"[2] ، إنّ تواتر حرف السين في هذا المقطع خلق موسيقى انساب بها الكلام ،و كانت له جمالية في النغم ،و الإيقاع ليدل على مدى التأثير في نفس السامع ،وخاصة عندما اقترنت بالقسم ،و تعداد عظمة الخالق، لم يتوان المؤلف في توظيف الفونيم السين. بل تعددت المناسبات فالسروجي صاحب حيل لا تنتهي و هو القائل:

لبست لكلِّ زمان لبوساً ولا سبت صرفيه نعمى و بوسى.

و عاشرت كل جليس بما يلائمه لأروق الجليسا.

فعند الرواة أدير الكلام و بين السقاة أدير الكؤوسا.[3]

لقد جعل الحريري من حرف السين مجالاً رحباً لكلامه في المقامات، و ها هي زوج السروجي تسلك مسلك بعلها و تتخذ من السين مطية لإقامة الحجة عليه أمام القاضي: "**فلما استخرجني من كناسي، و رحلني عن أناسي، و نقلني إلى كسره، و حصلني تحت إسره... إلى أن فرّق مالي بأسره، و أنفق مالي في عسره.... و لي منه سلاله كأنه خلاله**"[4] إنَّ سحر تكثيف حرف السين جعل من القاضي هو الآخر يستعمل ذات الحرف

1-المقامة الدينارية، ص:26.

2-المقامة الواسيطية، ص:102.

3- المقامة الطيبية، ص:230.

4-المقامة الإسكندرية، ص:66.

و يكرره: "**قد وعيت قصص عرسك، فبرهن الآن عن نفسك، و إلا كشفت عن لبسك، و أمرت بحبسك**[1]".

نلاحظ من خلال هذا المقطع المقامي كيف أنَّ حيلة البطل مع زوجه انطلت على القاضي فوقع أسير كلامهما. و في موقف آخر يستظهر الراوي السروجي في حالة احتياج مع زوجه يقول:

أنا السروجي و هذي عرسي وليس كفوء البدر غير الشمس.
و ما تنافى أنسها و أنسى ولا تناءى ديرها عن قسِّي.
قمنا لسعد الجدِّ أو النحس إلى التحلي في لباس اللبس.
فهذه حالي وهذا درس فانظر إلى يومي و سل عن أمس.[2]

و من اللافت للانتباه في المقامات كثرة المقاطع الحاملة لحرف السين مثلما نجده في المقامة الكرجية: "**إنَّ السعيد من اتعظ بسواه و استعد لمسراه**"[3]، إنَّ عملية التكرار الحرفي جعلت من الوعظ أكثر وقعاً في النفس، كما جاء حرف السين واصفاً لحالة سكر مبينا الانبساط والسعادة: "**فلما اعتورتنا الكؤوس، و طربت النفوس جرعني اليمين الغموس على أن أحفظ عليه النَّاموس.... فودعته و هو مصر على التدليس و مسرٌّ حسو الخندريس***"[4]. لقد حملق الحريري بحرف السين في مناحي كثيرة، وهذا ربما راجع لطبيعة الحرف الدالة على سعة المجال، وهاهو يجعله مدعاة للندم على ما فات: "**فاستشعرت الأسف، و استشرفت التلف و نسيت كل رزء تلف،... ولا عني الإدكار، و**

1–المقامة الإسكندرية، ص:66.
2–المقامة التبريزية، ص:283.
3–المقامة الكرجية، ص:171.
4–المقامة السمرقندية، ص:198،197.

استهوتني الأفكار[1]. إن توالي استعمال حرف السين و تكراره خلق حركة موسيقية إيقاعية تلفت الانتباه، و كأن صاحبها استشعر الندم، فحاول استطالة الكلام ،و إطلاقه حتى يجد فسحة في نفسه.

هناك ظاهرة صوتية إيقاعية لفتت انتباهنا عند الحريري هي تجاور الأصوات، إذ يجمع الكاتب بين أكثر من حرفين في الكلام معتمداً ظاهرة التكرار، و هذا ما منح الكلام بعض المقاطع الكلامية طاقة موسيقية تشدّ الانتباه و تحدث الانفعال مثلما نجده في بعض الكلام قوله: "**مالكم لا يحزنكم دفن الأتراب، و لا يهولكم هيل التراب؟ ولا تعبأون بنوازل الأحداث ولا تستعدون لنزول الأجداث، ولا تستعيرون بعين تدمع، ولا تعتبرون بنعي يسمع؟ ولا ترتاعون لألف يفقد؟ ولا تلتاعون لمناحة تعقد**"[2]، لقد حاول الكاتب الجمع بين حرفين هما (اللام و الألف)، فالألف من حروف المد يستدعي الإطلاق في الكلام صاحبه حرف اللام وهو من الصوامت الجانبية. يوحي تكريرها باستمرار الحدث و تكريره أكثر من مرة[3]. فعلاً إنَّ المواقف المعبر عنها تحدث أكثر من مرّة، غير أنَّ الإنسان لا يعتبر، فدلّ الكلام على معنى الوعظ و النصح و التخويف، و التذكير بمآله.

لقد أدرك الحريري وهو الأديب الأريب خصائص الفونيمات فراح يوظفها كيفما شاء ليمنح نصوصه المقامية صبغة صوتية نغمية ذات رواء عجيب، و ها هو يجمع بين حرفين هما (الألف و الجيم): "**اقسم بالسماء ذات الأبراج، والأرض ذات الفجاج، والماء الثجاج، والسراج الوهاج، والبحر العجاج، والهواء والعجاج**"[4].

لقد أقسم بما هو أهل له، فالجيم من الصوامت المركبة. و تدل على العظم مطلقاً[1]. فدّل السياق على مظاهر عظمة الخالق ومما زاد الكلام انسيابا و تأثيرا في السامع مزجه مع حرف المد.

1- المقامة البكرية، ص:305.

2- المقامة الساوية، ص:79.

3- عبد العزيز مجاهد، العلاقة بين الصوت و المدلول، مرجع سابق، ص:32.

4- المقامة الدمشقية، ص:87.

يرى الباحث عبد العزيز مجاهد أنَّ من خصائص الميم القطع و الاستئصال و الكسر[2]، فاجتمعت الكلمات للدلالة على المعاني بسبب وجود الميم الممزوجة، و المقترنة بحرف المد (الألف): "**أما إنّه قد ثبت عند جميع الحكام، و ولاة الأحكام، انقراض جيل الكرام، و ميل الأيام إلى اللئام و إني لأخال بعلك صدوقاً في الكلام، بريا من الملام**"[3]، اجتمعت في هذا السيّاق كلمات تدل على معنى انهيار القيم الاجتماعية، و ميلها نحو الأفول، كما قد دلّ حرف الميم على الانقباض و الإنجماع، أي توارد مجموعة من الصفات مثلما نجد قول الكاتب: "**في ليلة داجية الظلم، فاحمة اللمم، إلى نار تضرم على علم، و تجبر عن كرم... كانت ليلة جوها مقرور وجيبها مزرور، و نجمها مغموم، و غيمها مركوم**"[4]. توحي معاني الكلمات بالانقباض و المعاناة النفسية. وهذا ناتج عن تكثيف ،و تكرار حرف الميم الذي منح الكلام إيقاعاً نغمياً حمله ثقيل، كما جاء حرف الميم في مواضع أخرى مع حرف الطاء مجاوراً له أعطى كلاهما نغما موسيقيا أخاذ: "**فطلسم وطرسم وأخرنطم وبرطم وغمغم، ثم التفت يمنة و شامة و تململ كآبة وندامة.**"[5]

إنّه وصف رائق من طرف الحريري لشيخ كبير. في حين عندما أراد الحريري أن يقدم بطل مقاماته السروجي اختار له من الحروف ما يلائم مقامه ،فكانت النون علامة فارقة: "**أبوزيد السروجي عقلة العجلان، سلوة الثكلان، أعجوبة الزّمان، المشار إليه بالبنان**

1-عبد العزيز مجاهد، العلاقة بين الصوت و المدلول، مرجع سابق، ص:44.

2-المرجع السابق نفسه، ص:43.

3-المقامة الاسكندرية، ص:69.

4-المقامة الشتوية، ص:314.

5-المقامة التبريزية، ص:284.

في البيان"[1]. فجاءت النون حمّالة معاني الافتخار و التباهي، إضافة إلى إيقاعها الموسيقي المتناغم الأصوات الذي يحدث أثراً في النفس.

لقد استطاع الحريري أن يجعل من خطابه المقامي أكثر جاذبية وقوة إيحائية ذلك أنه تمكن من حسن اختيار الفونيمات المناسبة، و أكثرها إثارة في النفس وهيأتها لقبول المعنى وتعميق الدلالة.

ثانياً: إيقاع الألفاظ

شكلت ظاهرة الإيقاع اللفظي الناتج عن طريق تكرار الكلمة مجالاً رحباً في الدراسات الصوتية، و البحث في تجلياتها و أبعادها الدلالية، فالنّص الأدبي لا يعدو أن يمثل نسيجاً من الألفاظ، و العبارات ذات بناء منظم يتميز بالجمالية المعتمدة على التخييل، و الإيقاع والتصوير[2]، فكل كلمة لها معنى و بعد معرفي خاصة إذا تكررت داخل النص، فالألفاظ ليست أصواتاً تلفظ أو خطوطاً ترسم، إنّما الكلمة رمز و تجسيد و دلالة على موضوع يتعداها[3]، لقد بحث الدارسون عن بواعث التكرير و دواعيه، إذْ لم يعد ضرباً من الإطناب في النص بل تعدى ذلك إلى رصد الظواهر النغمية الناتجة عن التجانس الصوتي والانسجام الإيقاعي، و أيضاً الكشف عن أهمية، و دور الحركة الصوتية في تشكيل إيقاع النص[4]، والبحث عن المثيرات الأسلوبية الكامنة وراء مقصدية التكرار اللفظي داخل البنية النصية.

❁إيقاع الألفاظ المكررة بأصواتها و المتفقة في دلالتها:

لقد ميّز الباحث عز الدين علي بين نوعين من الإيقاع الناتج من تكرار الألفاظ، و ذلك من خلال مستويين هما:

- **مستوى التكرار**: ما كرر فيه اللفظ بمعناه على الوجه الذي عدّوه من الإطناب فالتكرار هو أنْ يكرر المتكلم الكلمة بعينها أي اللفظ و المعنى[1].

1-المقامة التبريزية، ص:284.

2-إبراهيم خليل، النص الأدبي تحليله و بناؤه، دار الكرمل، عمان،الأردن، ط:01، 1995، ص:13.

3-مصطفى ناصف،دراسة في الأدب العربي، دار الأندلس، ط:03، 1983، ص:130.

4-ابتسام احمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مرجع سابق، ص:153.

- **مستوى الترديد:** نوع من الأنواع البديعية التي عمداها التكرير، و هو أن يأتي المتكلم بلفظة ثم يرددها بعينها و يعلقها بمعنى آخر[2]، إن آلية البحث في ظاهرة التكرار اللفظي تتطلب معرفة اللفظة المتفقة مع أختها لفظاً، و معنى لتمنح النص إيقاعاً موسيقياً ناتج عن التكرير الصوتي، أما إذا اختلفت الكلمتان معناً، فإيقاع الصوت ينتج من خلال الترديد.

1- إيقاع التكرير:

تتميز الألفاظ بقيم صوتية، و جمالية متفاوتة تطيب إليها النّفس، و يأنس إليها وجدان القارئ، إنَّ هذه القيمة الموسيقية النغمية تنبّه إليها الدارسون فبحثوا في أبعادها و دلالاتها، وحتّى معاني أغراضها، وهذا ما جعلنا نرصد بعضاً من الأغراض الجزئية للتكرير انطلاقاً من النصوص المقامية التي تبدو حافلة بهذا النوع من الإيقاع المثير.

أ-تكرار المبالغة: يحدث هذا التكرير عند انفعالنا بالمواقف، و تحتجب بالخيال الواقعة فإذا بها في مقام التفخيم أكبر مما هي، وفي مقام التهوين أصغر مما هي،

1-عز الدين علي، التكرير بين المثير و التأثير، مرجع سابق، ص:245.

2-المرجع السابق نفسه، ص:249.

فإذا انطلقنا نعبّر عنها تدخل التكرار عنصراً من عناصر التخييل التي توهم أنَّ الحقيقة هي ما نعبر به لا ما يراه من يرى[1]. و هذا الموقف التكراري تجسد في الاضطراب النفسي و حالة الغضب التي انتابت القاضي عندما وقع في مكر و خداع السروجي و زوجه عندما قال:" **ماهذا يوم حكم و قضاء و فصل و إمضاء، هذا يوم الإغترام، هذا يوم البحران، هذا يوم الخسران، هذا يوم عصيب، هذا يوم نصاب فيه ولا نصيب**[2]"، يتكرر اسم الإشارة سبع مرات، و لفظة يوم ست مرات مما يوحي بالموقف الصعب الذي وقع فيه القاضي، و هذا ما أعطى المقطع المقامي إيقاعاً تكراريًّا يتسم بالقلق و الغضب، كما تكررت الألفاظ الدالة على المبالغة في الحدث: "**فعلت فعلتك التي فعلت**"[3] إنَّ جسامة الفعل المرتكب استدعت التكرار لإظهار مقام الحدث و ها هو السروجي يقول: "**سكنت الزّماجر و سكت المزجور و الزّاجر**[4]"، كما يظهر السروجي في حالة صعبة عبَّر عنها التكرار: "**زفر أبو زيد زفير الشواظ و استشاط استشاطة المغتاظ**"[5]، كما ذكر التكرار في مواقف أريد بها التأكيد مثلما نجده يقول: "**عنده عشرة صبيان صنوان و غير صنوان**"[6]، و قوله أيضاً: "**لا تيأس من روح الله، إنّه لا ييأس من روح الله إلاّ القوم الكافرون**"[7]. و استناداً لهذه المقاطع المقامية التّي أوردناها هاهنا نستشف أنَّ التكرار يمنح الكلام طاقة نغمية و إيقاعاً موسيقياً جذاباً إضافة إلى أنّه يزيد الشيء المكرر تميزاً عن غيره.

ت- **تكرار القسم:** يؤتى بهذا النوع حينما تقع النّفس في وجدان شعورها بشيء من استهانة المخاطب أو بأمر تهتم به، فتلجأ إلى التأكيد تقرر به الأمر و تدفع عنه الرّيب،

1- عز الدين علي، التكرير بين المثير و التأثير، مرجع سابق، ص:117.

2-المقامة التبريزية، ص:285.

3-المقامة الزبيدية ، ص:244.

4-المقامة المراغية، ص:47.

5-المقامة التبريزية، ص:279.

6-المقامة الحلبية، ص:332.

7-المقامة الساسانية، ص:365.

و القسم من وسائل التأكيد في ذاته و تكرار القسم كتكرار المبالغة[1]، ومن نماذجه في المقامات: "**أعوذ بمالك الملك من مسالك الهلك**"[2]، تأتي هذه النماذج لتقوية الحجة و الدفاع عن الفكرة المراد تقريرها و تأكيدها في ذهن السامع، كما نجد أبا زيد يستعيذ بالله قائلاً: "**و أجرني اللّهم من جور المجاورين، و مجاورة الجائرين، و أخرجني من ظلمة الظالمين**"[3]، نلاحظ في هذا الموقف كيف ساهم التكرار اللفظي في منح الكلام إيقاعاً نغميا مؤثرا سببه تكرير لفظة واحدة و قوله أيضاً في نفس المقامة: "**معاداة العادين، وعدوان المعادين وحيل المحتالين، وغيل المغتالين.**"[4]، وبهذا ندرك أهمية التكرار في الكلام و مدى الانفعال النفسي الذي يحدثه.

ج-تكرير التحذير: يصدر التحذير ملوناً بلون الباعث الداعي إليه، فقد يكون مصدره الرّحمة و الإشفاق و التعالي و الزهو، أو غيرهما من الحوافز النفسية الموجبة للتحذير[5]، وأدلته في مقامات الحريري قوله: "**تخازر تخازر العفريت**"[6]، يريد المتكلم أنْ يجعل السامع أكثر الناس حذراً و التنبيه على خديعته، ومن الصيغ الكلامية الموجبة لتكرار التحذير نجد قوله: "**فضوح الدنيا أهون من فضوح الآخرة**"[7]، إنَّ عملية التكثيف الكلامي تعطي التحذير قيمته الدلالية إضافة إلى المستوى الصوتي الذي تجعل المتلقي أكثر انسجاماً و تفاعلاً مع وقع الكلام مثلما نجده في قوله:

واخضع خضوع المعترف و لُذْ ملاذَ المقترف.

1- عز الدين علي، التكرير بين المثير و التأثير، مرجع سابق، ص:119.

2-المقامة العمانية، ص:272.

3-المقامة الدمشقية، ص:86.

4-المصدر السابق نفسه،الصفحة نفسها.

5-عز الدين علي، التكرير بين المثير و التأثير،مرجع سابق، ص:121.

6-المقامة النجرانية، ص:200.

7- المقامة الحرامية، ص:335.

أعص هواك و انحرف عنه انحراف المقلع.[1]

يبدو الحريري في كلامه محذراً و ناصحاً في نفس المقام، ذلك أنّه يريد أنْ يخلص من الوقوع في الغفلة، كما وظف التحذير الممزوج بالوعظ و النصح قوله:

تخلّق بخلق من ابتلي فصبر و تجلت له العبر فاعتبر.[2]

كما قد يأتي الباعث على التحذير الإشفاق في مقام النصح، لكنه يستبطن ألما في النفس من تجربة مسيئة نحس وقعها فيما عرض به[3]، و دليله قول الحريري: "**فزفر زفير الأواه**"[4]، و"**تأوه تأوه الأسيف**"[5]، يدل هذا التكرار على مدى الحرقة و الغصة في نفس أبي زيد.

د-تكرار التشبيه: و فيه تقع أداة التشبيه بين اللفظ و مكرره مذكورة أو مقدرة، مع اتحاد المادة و الصورة معاً أو المادة دون الصورة، و كل غرض للتشبيه عرض لهذا التكرار لأنه نوع منه لا يختلف عن بقيته إلاّ بذلك التكرار[6]. و لقد وظف الحريري في مقاماته أمثلة كثيرة على تكرار المشابهة نوردها على النحو التالي:

" **طويت ذكره كطيّ السجل بالكتاب**"[7]

"**وتآلفنا ألفة أصحاب الكهف**"

"**نظر إليه نظر ليث العريسة إلى الفريسة**"

"**استن استنان الجواد في المضمار**"

"**هم منتشرون انتشار الجراد**".

"**شكره شكر الروض للسحاب**"

"**ويتلون كما تتلون الغول**".

"**تنفس تنفس المغرمين**".

1-المقامة البصرية، ص:374.

2-المقامة الزبيدية، ص:243.

3- عز الدين علي، التكرير بين المثير و التأثير، مرجع سابق، ص:121.

4-المقامة البصرية، ص:376.

5-المقامة التفليسية، ص:233.

6- عز الدين علي، التكرير بين المثير و التأثير، مرجع سابق، ص:134.

7-المقامة الإسكندرية، ص:70.

"تصلب تصلب المحق".

"اعتلقنا اعتلاق الحرباء بالأعواد".

"فالأحكم حكم سليمان في الحرث".

"تنفس كما تتنفس الثكول".

"يرن ارنان الرقوب و يبكي ولا بكاء يعقوب".

"فنظر نظرة في النجوم".

"أجفلت نحوها إجفال النعامة".

"فارقته مفارقة الجفن للعين".

"تنفس كما يتنفس الحريب".

"سرت سير الضارب بقدحين".

"و يغضي عني إغضاء المتمهل"[1]

1–المقامة المغربية ص:111، الوبرية ص:187، الدمياطية ص:36، الرازية ص:140، السنجارية ص:127، الصعيدية ص:263، العمانية ص:272، الزبيدية ص:242، الملطية ص:252،251،256، البصرية ص:376، الواسيطية ص:202، الصورية ص:213،208، التبريزية ص:285 ، البكرية ص:303،311.

"**أعْرضَ إعراض المغتصب، و نزا نزون العنطب***".[1]

إنَّ عملية استحضار هذه النماذج بهذا الشكل الموسع للدلالة على أهمية هذا النوع من التكرار الذي حاول الحريري أن يجعل منه مادة أولية في خطابه المقامي، و أيضاً أنّه سبيل لخلق الإيقاع الموسيقي الناتج عن تكرار اللفظي، كما أنَّ عمل الربط بين متشابهين في نفس السياق له دلالة التنغيم و المعنى في آن واحد.

هـ-تكرير الإغراء و التحذير: و مما يتصل بالإغراء و التحذير، فالتحذير أثر الشعور يجانب الضر من شيء للابتعاد عنه، و الإغراء أثر الشعور بجانب النفع في الشيء للحصول عليه و الاستمتاع به[2]، و لعلَّ أساليب الإغراء و التحذير المكرر كان لها حضور جليٍّ في المقامات منها قوله: "**حذار من المكابدة حذار**"[3] لقد جاء التحذير صريحاً عن طريق اسم فعل أمر(حذار) بمعنى احذر و الذي اتخذ مقام النصح والتنبيه، في هذه العبارة، وفي المقامة الدمياطية جسد التكرار رغبة الراوي في عودة بطله السروجي قائلاً: "**إذا شئت فالسرعة السرعة، و الرجعة الرجعة**"[4]، كما أومأ أبو زيد لابنه في الإسراع أيضاً بالرحيل قائلاً له: "**بدار بدار**"[5]، لقد منحت عملية التكرار المذكور إيقاعاً موسيقياً لطيفاً إضافة إلى دلالة الخلاص و الرغبة في العودة من لدن السروجي، قبل الإمساك به وسجنه: "**فالمفر المفر قبل أنْ تسجن و تجرَّ**"[6]. لقد دلت بعض المقاطع على التحذير المباشر من شرٍّ قد يقع ارتبط بتنغيم التكرير الذي هيأ جوَّ إدراك قيمة المحذر منه، كما استعمل الحريري بعض أساليب الإغراء في قوله:

1-المقامة البكرية، ص:310.

2- عز الدين علي، التكرير بين المثير و التأثير، مرجع سابق، ص:122.

3-المقامة الفرضية، ص:106.

4-المقامة الدمياطية، ص:36.

5-المصدر السابق نفسه، الصفحة نفسها.

6-المقامة الواسطية، ص:205.

"**فإن كنت الرفيق، الطريق الطريق**"[1]، تبدو الإشارة جلية إلى استحباب الرفيق الذي يؤنس أثناء الرحلة، كما نجد البطل السروجي شخصاً مطلوباً مرغوباً، قالوا: "**مرحباً مرحباً**"[2]، لقد جاء لفظ الترحيب دالاً على الإيذان بالرضى و الاستحسان إضافة إلى التطريب و الراحة النفسية التي جسدها التكرير، ومن العبارات الدالة على الإغراء طلب السروجي المساعدة عندما صرخ: "**الإعانة الإعانة**"[3]، لقد حققت هذه العبارة مقصدية البطل تنغيماً و دلالة و معنى.

و-تكرير التعجب و التهويل و التفخيم: و هو لون من ألوان روعة النفس للشيء الذي يستغرب أو يستعظم، فيأتي أسلوب التكرير مسعفاً لها بالكشف عن انفعالها به، "مسكين **ابن آدم و أي مسكين**"[4] و "**يا عجباً كل التعجب**"[5]. يقف هنا أبو زيد متعجباً مظهراً الاستغراب و الشفقة من الإنسان المغتر بالحياة المتعلق بها، ولا يزال السروجي يذكر العبارات الدالة على التفخيم و التعظيم في العديد من المناسبات و الأحداث التي كان طرفاً فاعلاً فيها: "**سلّم تسليم البشاشة عليا**"[6]، و قوله أيضاً: "**فحيا تحية ملق بلسان ذلق**"[7]، يتجلى الموقف الحسن و الترحيب الذي حظي به أبو زيد حيث أراد استحسان الحدث فدّل عليه إيقاع التكرير و موسيقاه، كما يبدو التفخيم للحالة جلياً:

1- المقامة التفليسية، ص:236.

2- المقامة المغربية، ص:110.

3-المقامة الدمشقية، ص:88.

4-المقامة التنيسية، ص:291..

5-المصدر السابق نفسه، الصفحة نفسها.

6-المصدر السابق نفسه، ص:294.

7-المقامة النجرانية، ص:296.

"**اندفع ينشد إنشاد من يرشد**"[1]، ولعل الحريري قد أعجب بطرب بطله السروجي فراح يعظم من شأنه إذْ يقول: "**جذبني الصوت إلى الصائت**"[2]، وعندما أراد أنْ يهوّل الموقف و يجعله صعباً قال: "**تخمط تخمط القرم****"[3]، و أيضاً: "**فاهتز اهتزاز من فلج سهمه وانخزل خصمه**"[4]، إن تكرير الألفاظ التي ساقها الكاتب ساهمت في ثراء دلالة الموقف الرهيب ومنح الأساليب طاقة نغمية ناتجة عن تكثيف الكلمات المتتابعة.

يبدو الحريري أديباً عارفاً بأسماء الطعام، معجباً بها و إذْ به يكني عنها ولا يصرح بها ذاكراً فقط لفظة (أبي) التي وردت عشر مرات متتالية، و كذلك (أم) التي وردت ثلاث مرات: "**فاستدع أبا جامع فإنه بشرى لكلِّ جامع، و أردفه بأبي نعيم الصابر على كل ضيم، ثمَّ عزز بأبي حبيب المحبب إلى كلّ لبيب، و حيَّ هل بأم القرى المذكرة بكسرى، ولا تتناس أم جابر فكن لها من ذاكر، وناد أم الفرج ثمَّ أفتك بها ولا حرجْ، واختم بأبي رزين فهو مسلاة كلّ حزين، وإن تقرن به أبا العلاء، وأهب بأبي ثقيف فحبذا هو من أليف، وهلمم بأبي عون فما مثله من عون، ولو استحضرت أبا جميل لجمّل أيَّ تجميل**"[5]، إنّ سحر التكرار المتتابع يثير الرغبة و يحرك الانفعال و المشاعر في معرفة أسرار الأطعمة، علاوة إلى جانب الموسيقى الناتجة عن توارد لفظتين في كامل السياق إضافة على دلالة الانبهار ومحاولة تعظيم مكانتها و استشعار منزلتها، كما لم يتوان الحريري في إيراد الألفاظ المكررة من جنسها لتوضيح المعنى و تقريبه من الأذهان و مثاله قول الحارث:

1-المقامة التنيسية، ص:291.

2- المقامة البكرية، ص:305.

3- المقامة النجرانية، ص:301.

4-المصدر السابق نفسه، الصفحة نفسها.

5-المقامة النصيبية، ص:132.

"**فإذا ألمعيتي ألمعية بن عباس. و فراستي فراسة إياس**"[1]. ثم قوله أيضاً: "**وكان خدتهم شخص ميسمه ميسم الشبان، و لبوسه لبوس الرّهبان**"[2]. لقد دلّ التكرار هنا على إظهار الهيئة المتسمة بالإعجاب و الإعزاز بمكانة الرّجل و قدره.

كما استعمل الحريري بعض الألفاظ المكررة للدلالة على الترتيب: "**و هي تستقري الصفوف صفا صفاً، و تستوكف الأكف كفا كفاً**"[3]، كما دلّ التكرار أيضاً على البعد و المسافة: "ميل بعد ميل"[4]، كما دلّ التتابع في مواطن أخرى على الحسرة و النّدم: "**لعمرك ما تغني المغاني ولا الغنى**"[5]، و يبدو مستوى التكرار ثرياً جداً في تعابير الحريري المقامية إذا اتخذ منه أسلوباً و أداة تعبيرية على اعتبار أنَّ المكرر دائماً فيه التمييز عن غيره و مصدراً للإثارة والاهتمام عند السامعين، كما قد يكون ترجمة داخلية للانفعالات النفسية الداخلية الكامنة وراء التكرير، فهذه الخاصية التعبيرية أي التكرار تبقى إحدى المثيرات الأسلوبية التي تكشف الدلالات و الإيحاءات الكامنة في النّص.

2-إيقاع الترديد: و هو أن يأتي المتكلم بلفظة ثمَّ يرددها بعينها و يَعْلِقُها بمعنى يختلف قليلاً من دلالة اللفظ الأول[6]، حيث يدخل هذا النوع من الإيقاع في إطار تكرار الألفاظ أصواتا معنى ودلالة في السياق الذي وضعت فيه، ولقد جاء به الحريري في المقامة الكوفية: "**فإن يكن قد أفل قمر الشِّعْرَى، فقد طلع قمر الشِّعْرِي، أو استتر بدر النَّثرةِ* فقد تبلج بدر النثر**"[1]. لقد ساهمت عملية ترديد الكلمتين (قمر، بدر) في خلق إيقاع نغمي من خلال تشابه اللفظين معنى و اختلافهما في الحروف، فلا مناص أن يكون السروجي هو القمر والبدر الذي يقصده الكاتب، فالبدر هو اكتمال القمر و أحد منازله، فالبدر و القمر يختلفان دلاليا عما ورد في السياق: فكلاهما يبدد الظلام. ويضئ الكون،

1- المقامة البرقعيدية، ص:56.

2-المقامة الدمشقية، ص:85.

3-المقامة البرقعيدية، ص:55.

4-المقامة البكرية، ص:303.

5-المقامة الرازية، ص:141. -

6عز الدين علي، التكرير بين المثير و التأثير، مرجع سابق،ص:.249

*النثرة: ثلاثة أنجم مجتمعة.

فقد أنيط أبوزيد بهذه المهمة كيف ذلك؟ لقد أضاء أبوزيد من حوله بأشعاره متفوقاً على أبناء زمانه و أقرانه، لقد أنار ظلمة الجهل و فساد اللساني العربي في ليل بهيمي كانت بدايته بزوال أقماره و شموسه، وهاهو الحريري يصف بطله السروجي في نهاية مغامراته في آخر مقامة قائلاً: "**قد لبس الصوف، و أمَّ الصفوف، وصار بها الزاهد الموصوف**[2]." لقد منحت الكلمات (الصوف، الصفوف،الموصوف) إيقاعاً موسيقيا جذاباً، إضافة إلى بعدها الدلالي الذّي يقرُّ بالتوبة والإنابة ذلك أنّها لا تخرج عن السياق الديني الذي وضعت من أجله، كما جاء في موضع آخر التعبير عن حاجة النّاس إلى الراحة بعد تعب طويل و جهد مضني قال: "**إلى أن نعسَ القوم و غشي النومُ**"[3]، ولا شك أنَّ التكرار اللفظي أو الترديد يعين على استمرار الوحدة التنغيمية و يحقق التوازي في العلاقات الوثيقة بين البنى التركيبية والتنغيمية والإيقاعية وفي التطابق بين السمات الأسلوبية[4]، كما أولت الدراسات الأسلوبية جانب التكرار عناية فائقة وذلك في محاولة رصد الظواهر الأسلوبية المكررة في النص قيد الدراسة باعتبار إمكانية أن يشكل ذلك ظاهرة أو مثيراً أو ملمحاً أسلوبيا نتاجه التكرار وجب الوقوف عنده.

1- المقامة الكوفية، ص:40.

2-المقامة البصرية، ص:373.

3-المقامة الوسيطية، ص:.204

4-يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، تر: محمد فتوح، دار المعارف، القاهرة، مصر،دط، 1995، ص:64.

ثالثا: إيقاع الجناس:

الجناس هو اتفاق اللفظين في وجه من الوجوه مع اختلاف معانيهما[1]، كما يعرّف أيضاً على أنه الإتيان بمتماثلين في الحروف أو في بعضهما في الصورة أو زيادة في أحدهما أو بمتخالفين في الترتيب و الحركات[2] إذاً فالجناس هو تشابه اللفظتين في الكلام واختلاف معناهما، أي أنَّ اللفظتين تتفقان في أنواع الحروف وأعدادها وهيئتها وترتيبها، وقد يتشابهان في البعض منها ويختلفان في بعضها الآخر، كما يذهب الشريشي أيضاً على أنَّ التجنيس هو اتفاق اللفظ أو أكثر واختلاف الحكم، حيث تجئ الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر أو كلام وهو من أضيق أنواع البديع[3]، فالجناس ظاهرة بلاغية قوامها المماثلة والمشابهة بين كلمتين لا يشتركان في نفس المعنى، وتكون هذه الصفة بتشابه الكلمات بعضها ببعض في النطق أو الكتابة سواء في النظم أو النثر، والتجنيسات سبعة أقسام: تجنيس تام، ناقص، زايد، مركب، مكرر، مطرف، خط[4]. وللجناس مزيَّة في الكلام هي الإيقاع النغمي الناجم عن ذلك التشابه في الأصوات اللغوية المشكلة للفظة، كما يعدُّ أيضاً نوعاً من أنواع التكرير اللغوي، ولقد عرفنا فيما سبق ذكره أهمية التكرير كظاهرة إيقاعية نغمية تشد انتباه القارئ، كما شكلّ الجناس عند بعض الباحثين من أهم الوسائل الصوتية المؤثرة ذلك أنّه يمكِّن من استقطاب المتلقي وإثارة حسه باعتباره يحقق موسيقى داخلية في النّص، وهكذا يصبح الجناس في النّص الأدبي من المنبهات الأسلوبية التي تشدّ انتباه القارئ، و تستوقف المحلل الأسلوبي، ذلك أنّه يحمل قيماً صوتية تفرز إيقاعات نغمية ذات تناسب موسيقي ودلالي، ولعلَّ الجناس من اللطائف اللغوية التِّي تنتج الإيقاع الداخلي، وتسعى لبلورة جمالية التقبل عند القارئ و حمله على

1- العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة و علوم حقائق الإعجاز، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:03، 1983، ص:351.

2-صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي، جنان الجناس في علم البديع،دار المدينة للطباعة و النشر بيروت،لبنان،طد،دت، ،ص:19،20.

3-الشريشي، شرح مقامات الحريري، مرجع سابق، ج:03، ص:123.

4-رشيد الدين الوطواط، حدائق السحر في دقائق الشعر، تر: إبراهيم أمين الشواربي، محمد عمري، الهيئة العامة لشؤون المطابع بالأميرية، دط، 2009، ص:94.

الانفعال و التأثر، وللإيقاع جانبه المهم وأثره الظاهر المتمثل في التأكيد على المعنى وإبراز العواطف[1]. ويتصف الجناس بإمكاناته الصوتية القادرة على تحقيق إيقاع مؤثر وجذاب في القطعة الأدبية، لقد أدرك البلاغيون أهمية الجناس الصوتية فتعددت تعاريفهم و تنوعت و الذي يعنينا في هذه الدراسة هو الجناس التام والجناس الناقص.

يبدو الحريري أكثر الأدباء ولوعاً بفن الجناس، حتّى أنْ وصل به الأمر أنْ نصب نفسه رئيساً له، وهو القائل: "**إنّي مولعٌ من أنواع البلاغة بالتجنيس و أراه لها كالرئيس**"[2]، وهكذا جاءت مقاماته حافلة بشتى أصناف الجناس يتفنن فيها متلاعبة بين أنامله.

لقد حاول الحريري أنْ يستثمر طاقة الجناس الصوتية لتحقيق ظاهرة الإيقاع المؤثر في نصوصه المقامية، فضلاً على ذلك امتلاكه ملكة لغوية غنية ظلت تمده بالألفاظ المتجانسة والمتناسقة، وقد يفرض الجناس أحكامه الصوتية على الدلالة، فيتنوع الجناس الموظف في النصوص ويظهر بصور وأشكال عديدة ومختلفة منها:

1-الجناس التام: وهو أن تتفق الكلمتان المتجانستان في عدد الحروف وترتيبها وأشكالها وأنواعها مع اختلاف في المعنى[3]، وقد تجلت مظاهره في ثنايا المقامات الحريرية غير ما مرة بقوله: "**ولا ملأ الراحة من استوطن الراحة**"[1]، هناك تماثل تام بين الكلمتين (الراحة، الراحة) فالأولى تعني كف اليد، والثانية تدل على لزوم الكسل و النوم، إنَّ هذا التركيب اللغوي المتناسق أحدث موسيقى نغمية استمالت القارئ، كما دلَّ على الانتباه و اليقظة واستحباب العمل وتفضيله على الراحة، فللجناس التام أثر كبير في توليد الإيقاع

1-عصام الخطيب، في نقد النثر و أساليبه، الموسوعة الصغيرة، دط، 1986، ص:93.

2-المقامة الشعرية، ص:153.

3-صدر الدين بن معصوم المدني، أنوار الربيع في أنواع البديع، تح: شاكر هادي، مطبعة النعمان، ط:01، (1969،1388)، ص:148.

وتغيير المعنى[2]، وإثارة انتباه القارئ، والذهاب به إلى إدراك الدلالة لكلمات متماثلة في سياق خطابي واحد، حيث توصل البحث في رحاب المقامات إلى وجود كلمة (الدَّسْتَ) التي اختلفت معانيها في حوار شيّق جرى بين القاضي والحارث: "... **ألست الذي أعاره الدّست*؟ فقلتَ: لا والذي أحلك هذا الدّسْتَ**، بل أنت الذي تمَّ عليه الدَّسْتَ***"[3]، وللجناس فضل خلق الترابط الحميمي بين القارئ والنص انطلاقاً من ذلك التناغم الصوتي الإيقاعي الذي تحدثه الأصوات المتآلفة فيما بينها، وجاء في المقامة المعرية قوله: "**فلم أر أعجب منها في تصانيف الأسفار و لا قرأت مثله في تصانيف الأسفار**"[4]، رغم التآلف بين الكلمتين (الأسفار، الأسفار) إلاّ أنَّ معناهما اختلف فدلت الأولى على الكتب والثانية على الرحلات، أما الدلالة فهي تعظيم الموقف و الإشادة به رغم سعة الإطلاع وكثرة التجارب، كما استعمل الحريري الجناس التام للدلالة على الموقف وهاهو يقول: "**فأخمدت حينئذٍ السفر وسفرت عن نفسي إذْ سفر**"[5]، فالكلمتان (السفر، سفر) أحدثتا موسيقى إيقاعية عذبة رغم اختلاف المعنى إلاَّ أنَّ الدلالة تبقى واحدة هي الكشف والإبانة، كما جمع الحريري في أحد تجنيساته بين الزمان والمكان في قوله: "**شهدت صلاة المغرب في**

1-المقامة الساسانية، ص:364.

2-يوسف أبو العدوس، الأسلوبية بين النظري و التطبيق، الأهلية للنشر و التوزيع، عمان، ط:01، 1991، ص:75.

3-المقامة الشعرية، ص:158،157.

4-المقامة المعرية، ص:64.

5-المقامة العمانية، ص:272.

*الدّست: هو اللباس. ** الدّست: المجلس. ***الدّست: اللباس. ****الدّست: القمار.

بعض مساجد المغرب"[1]، وهنا دلّت اللطيفة اللغوية على تجربة و خبرة السروجي وكثرة أسفاره، وتنوع مزاراته، لقد منح الجناس للتعابير المقامية سحر الإبداع وحلاوة الإيقاع وافتنان القارئ، فهو من الحلي النفيسة التي تزيّن بها النصوص وترصع جنباتها ولما كان لها هذا الرواء العجيب في نصوص المقامات أفضت الدراسة المستفيضة والبحث المتواصل في ثنايا المقامات إلى وجود نوع خاص من الجناس يسمى بالجناس اللاحق وهو قسم من الجناس غير التام.

الجناس اللاحق: وهو ما كان فيه الحرفان المختلفان فيه متباعدان في مخرجيهما سواء في أول الكلمة[2]، قول الحريري: "**لا أعطي زمامي لمن يحفر ذمامي**"[3]، إذاً فالجناس اللاحق لا يخرج عن دائرة الجناس فهو تكرار للأصوات اللغوية من خلال عملية الاستبدال لمواقع الحروف فقط، وهذا ما سنحاول الوقوف عليه في عرض هذه التبديلات التي ورد ذكرها في التعريف.

1-الشكل الأول: التقابل بين الوحدتين الصوتيتين في أول الكلمة:

لقد استثمر الحريري هذا الشكل الإيقاعي واستعمله في ثنايا مقاماته بصورة جلية وفي مناحي كثيرة ليحدث تجانسا صوتيا بين الحروف المتقاربة في مخارج النطق وهذا ما زاد النصوص جلبة إيقاعية وقوة في الدلالة منها قوله:

"**أو يغني عنك ندمك إذا زلت قدمك؟**

أو يعطف عليك معشرك يوم يضمك محشرك؟[4]

أما الحمام ميعادك فما إعدادك؟

و بالمشيب انذارك فما اعذارك؟

إلى اللحد مقيلك فما قيلك؟

1-المقامة المغربية، ص:110.

العزيز قليقلة، البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط:03، (1992،1412)، ص:342.

3-المقامة الدمياطية، ص:33.

4-المقامة الصنعانية، ص:17.

وعلى الله مصيرك فمن نصيرك؟[1].

لقد تواترت الكلمات المتقابلة في أصواتها الأولى في سياق خطابي على شكل استفهام دلّ على الوعظ والتنبيه من الغفلة والاستعداد للرحيل، كما حاول الحريري على لسان بطله السروجي أن يستظهر مجموعة من النصائح والتوجيهات للقارئ ودائماً في سياق التقابل الصوتي قوله: "**أودع معارفي عوارفي**" و "**لا أعطي زمامي من يحفر ذمامي**"، و " **لا أصافي من يأبى انصافي**" و "**لا ادع ايعادي للمعادي**" و "**لا أصفي نيتي لمن لا يتمنى منيتي**" و "**لا أخض بحبائي إلاّ أحبائي**" و "**لا أدعم تسالي عن السالي**"، و "**لا ألين مقالي للقالي**"،و "**أقنع من الجزاء بأقل الأجزاء**"[2]، يبدو الحريري أديباً واعظاً أدرك معرفة النّاس فراح يستعرض خلاصة تجاربه الحياتية وتدرك جماليتها الموسيقية من خلال تأثيرها، ولا يزال النصح مادة عند الحريري إذْ نجده واعظاً: "**وانتجع كل رَوْضٍ، و القِ دلوك إلى كل حوض**"[3]، يحُضُ الكاتب على السعي في طلب الرزق، كما رسم صورة إيقاعية تتصف بالشمولية من حيث الدلالة، كما يبدو البطل السروجي صاحب شجاعة وبأس وهو القائل: "**ولطالما والله جبت مخاوف الأقطار. وولجت مقاحم الأخطار**"[4]، لقد جاءت الكلمتان متضادتان في الحرف الأول (الأقطار،الأخطار) متشابهتان في باقي الأحرف، مما منح العبارة المقامية حسن الإيقاع، والدلالة على مدى خبرة الراوي و بسالته، كما لا يتوانى الحريري في الاسترسال في هذا النوع من الجناس ويجعل منه مادة

1-المقامة الصنعانية، ص:17.

2-المقامة الدمياطية، ص:34،33.

3-المقامة الساسانية، ص:363.

4-المقامة الدمشقية، ص:86.

أولية يغذي بها تعابيره المقامية قوله: "**فعاد بي عيد من تذكر الوطن و الحنين إلى العطن**"[1]

"**يومض بكلمات لقنها في المنام ليحترس بها من كيد الأنام**"[2]

"**أقسم بالسماء ذات الأبراج والأرض ذات الفجاج والماء الثجاج والسراج الوهاج والبحر العِجاج والهواء العجاج**"[3]

انطلاقاً من هذه الأمثلة التّي سقناها نشيد بمهارة الحريري اللغوية وحذقه الإيقاعي في عملية انتقاء الكلمات الموسيقية المعبرة واختيار الألفاظ الدالة، وهذا ما يجعل التجانس قائماً بين المعنى والدلالة معاً في سياق واحد، كما نجد الحريري ينتقي من الكلام ما يلائم المقام وها هو البطل السروجي يقف خطيباً في الناس: "**مالاكم لا يحزنكم دفن الأتراب ولا يهولكم هيل التراب؟ ولا تعبأون بنوازل الأحداث ولا تستعدون لنزول الأجداث؟**"[4].

نلاحظ كيف جمع بين (الأتراب–التراب)، و (الأحداث–الأجداث)، فالأولى معناها الأصدقاء جانست التراب وهنا دلت على الموقف الصعب فهي تحمل معاني التنبيه والتهويل للموقف العظيم، كما تضمنت كلمة (الأجداث) معنى القبور، وفي هذا الكلام دلالة على التنبيه من الغفلة والوعظ إضافة إلى الطاقة النغمية المكتسبة من خلال تجاور وتكرار نفس الأصوات، يستثمر الكاتب إمكاناته الإبداعية ليشحن تجنيساته بطاقة نغمية وهاهو البطل السروجي يركب سفينة طالباً العطاء مقابل ذلك زاعماً أنّه يملك عصا سحرية يخلص وينجي الرّفاق من أهوال البحر وذلك بالدعاء قائلاً: "**اللهم يا محي**

1–المقامة الدمشقية، ص:84.

2–المصدر السابق نفسه، ص:85.

3–المصدر السابق نفسه، ص:87.

4–المقامة الساوية، ص:79.

الرفات، ويا دافع الآفات، ويا واقي المخافات، ويا كريم المكافات ويا موئل العفاة"[1]، نلاحظ أنَّ البطل يكرر من أداة النداء (يا) وهذا ما يجعله في موقف ضعف يريد النجاة والخلاص، إذ نوع في الصفات للدلالة على الإلحاح في الطلب، كما جاء الجناس المصحف في مواضع كثيرة وبأشكال متعددة ،إذْ نجده يدل على التضاد بين اللفظتين المتجانستين على سبيل التفضيل عندما تتتابع الكلمات المتجانسة. وهاهو الحريري يبدع في وصف جارية السروجي: "**وكانت عندي جارية لا يوجد لها في الجمال مجارية، إن أسفرت خجل النيران، وصليت القلوب بالنيران***، **و إن بسمت أزرت** بالجمان*** وبيع المرجان بالمجان، وإن رنت**** هيجت البلابل، وحققت سحر بابل، وإن نطقت عقلت لبَّ العاقل، واستزلت العصم من المعاقل، وإن قرأت شفت المفؤود وأحيت الموؤود**"[2]، إن تتابع أوصاف الجارية الممزوج بموسيقى الإيقاع دلَّ على سحر جمال الجارية البديع حتّى أنَّ أبا زيد جعل منها محط إعجاب وانبهار، ولا يتوقف وصف الحريري ها هنا، بل نجده يصف بيت رجل غني: "**واقتادني إلى بيت عشاره تخور، و أعشاره تفور، وولائده تمور، وموائده تدور**"[3]. أضفى الكاتب على البيت نوعاً من الجلبة إذْ رسم لنا صورة حية للبيت الذي كثرت خيراته وطعامه، كما نجده في موضع آخر يستعمل الجناس لمقام السخرية والاستهزاء ،ويظهر عليه سربال الحاجة والفقر محاولاً البحث عن إمكانية مبادلة فنون القول بالطعام: "**أيباع هاهنا الرطب بالخطب، ولا البلح بالملح، ولا الثمر بالسمر ولا العصائد بالقصائد، ولا الترائد بالفرائد**"[4]. لم تنجح المقايضة السروجية إذْ تدخلت (لا) النافية لتفسد عمله وترجئ بضاعته ولم يحقق غايته ومراده، كما استعمل الحريري الكلمات المتجانسة متجاورة على صورة تركيب شرطي: " **وإنّي لأعرف من إذا أنشا وشى، وإذا عبر حبر، ومن أسهب أذهب، وإذا أوجز أعجز،**

1-المقامة الدمشقية، ص:86.

2-المقامة السنجارية، ص:123،122.

3-المقامة الشتوية، ص:314.

*النّيران: الشمس و القمر. **أزرت: هزات. ***الجمان: جمع جمانة و هي لؤلؤة. ****رنت:نظرت.

4-المقامة البكرية، ص:311، 312.

وإن بَدَهَ شَدَهَ، ومتى اخترع خرع*"[1]، كما فصل المؤلف بين الكلمتين المتجانستين ب (لا) النافية: "**وحاوره محاورة قريب لا غريب**"[2]، لقد حصرت الدلالة في الطرف الأول لتدلَّ على معرفة الطرف المحاور، كما كان للشعر هو الآخر نصيبه من توظيف الكلمات المتجانسة خطياً ،مثلما نجده يصور لنا جمال امرأة تدعى زينب مستعملاً الجناس بشكل وافر:

زُيِّنت زينب بقد يقد و تلاه ويلاه نهد يهد.
قدرها قد زها و تاهت وباهت و اعتدت واغتدت بخدٍّ يَخُدُّ.
فارقتني فأرقتني و شَّطت و سَطَتْ ثم نمَّ وجْدٌ و جَدُّ.[3]

لقد تجاورت الكلمات (بقد، يقد)، (تلاه، ويلاه)،(نهد،يهد)،(تاهت،باهت)،(اعتدت،اغتدت)، (فارقتني،أرقتني)، و (شطّت،سطت). محققة الجناس الخطيِّ في أحلى صوره الرائعة، مجسدة الاختلاف في الحرف الأول والتماثل والتشابه في بقية الأصوات مما أعطى للأبيات تصويراً رائعاً وتنغيماً عذباً قلما نجد له نظير، كما نجد بعض السياقات المقامية الأخرى التي أراد منها التعبير عن حالة أو موقف أو رأي فيما كان سائداً في زمانه: "**ألجأني حكم دهر قاسط** إلى أن أنتجع أرض واسط**"[4]. لقد ساق الحريري بعض التعابير المتجانسة دون الدلالة فقد قصد من ورائها خلق الإيقاع الموسيقي لا غير مثاله

1-المقامة المراغية، ص:47.
2-المقامة المكية، ص:97.
3-المقامة الحلبية، ص:335.
*خرع: أفزع.
4-المقامة الواسيطية، ص:199.

قول السروجي للحارث: "**دون مرامك حرب البسوس أو تصحبني إلى السوس**"[2]، و أيضاً: "**و احتد الحجاج و امتد اللَّجاج***"[3]، و قوله كذلك: "**فرحت نجيح الأرب*** أجر ذيل الطرب**"[4]، و أيضاً: "**فحيا تحية ملق بلسان ذلق**"[5]، و "**أمنا التجسس و التحسس علينا**"[6]، كما وردت بعض المقاطع المقامية المتجانسة لتدل على الحكمة مثلما نجده يقول : "**ما كل سوداء تمرة ولا كل صهباء خمرة**"[7]، جاءت اللفظتان متجانستين متطابقتين خفيفتين محققتين في اللسان الإيقاع المؤثر ودالتين على التحذير، لقد استثمر الكاتب إمكاناته اللغوية حتّى يجعل من الجناس المصحف مادة أولية تسهم في تغذية تعابيره المقامية إيقاعاً و دلالة.

❁الشكل الثاني: التقابل بين الوحدتين الصوتيتين في وسط الكلمة

يتصف هذا الشكل من الجناس في اتفاق الكلمتين في جميع الحروف ويتضادان وسط الكلمة أي الحروف الوسطية مما ينتج عنه استثمار دلالة جديدة في السياق النّصي فضلا عن انبعاث موسيقى عذبة مصاحبة لهذا التغيير في أصوات الكلمات ولقد وقفنا

1- المقامة الواسطية، ص:199.

2-المقامة الرقطاء، ص:176.

3-المقامة الفراتية، ص:146.

4-المقامة البكرية، ص:309.

5-المقامة النجرانية، ص:296.

6-المقامة البصرية، ص:371.

7-المقامة الملطية، ص:251.

**قاسط: جائر و مائل

على بعض النماذج التي ساقها الحريري في ثنايا نصوصه المقامية منها قوله: " **أفضل الشفيق على الشقيق**"[1] و " **أعطيت القوس باريها وأسكنت الدار بانيها** "[2].

نلحظ في هذه العبارات التي تقابلت فونيماتها في وسط الكلمة كيف صعدت بنية الإيقاع الموسيقي وغيرت موضع التجانس بين الحروف وتلك خاصية من خصائص إيقاع الجناس عند الحريري الذي استطاع امتطاء مجالات المجانسة الصوتية بعبقريته اللغوية متلاعبا بكلماتها مثلما نجد البطل السروجي مع زوجه عند القاضي، واصفة بعلها: " **فرأيته جندلةً*يتقيها المراجم وتدمى منها المحاجم**"[3]، فالكلمتان: (المراجم، المحاجم) تشابهتا في البداية والنهاية لكنهما اختلفتا في الوسط، مما يدل على ثقل العيش مع هذا الزوج وإحكام الدليل عليه وإقناع القاضي، وهكذا يحصل التنغيم الموسيقي الناتج عن المشابهة والتوافق، كما وظفها الكاتب لخلق الإيقاع وإحداث جلبة موسيقية عندما نجده يقول: " **ما زلت مذ رحلت عنسي******وارتحلت عن عرسي*****""[4]

يبدو الحريري هنا في موقف عرض وتقرير عن حالة يعيشها وأيضا للدلالة على صعوبة الاغتراب، كما استعمل هذا الشكل من المجانسة عندما حاول أن يمدح أهل مسجد بني حرام فقال فيهم: " **مسجدا مشتهرا بطرائفه مزدهرًا بطوائفه**"[5]، إن عملية تجاور الكلمتين (طرائف، طوائف) دلت على الشهرة والمكانة إضافة إلى منح الكلام تدفق موسيقي مؤثر، كما ساعد هذا النوع من الجناس دائما على استظهار خوالج النفس: "

1-المقامة الدمياطية، ص:32.

2-المقامة المراغية، ص:49.

3-المقامة البكرية: ص:309.

4-المقامة الحرامية، ص:353.

5-المصدر السابق نفسه، ص:356.

** الناقة القوية الصلبة

*** زوجتي

سأبثكم ما حاك صدري وأستفتيكم في ما عيل فيه صبري"[11]، ف (صدري ، صبري) كلمتان دلتا على المعاناة وقوة التحمل، كما منحتا العبارة جمالية الصوت نتيجة تكرار الحروف المتشابهة وهذا مصدر الإثارة والانفعال، كما ساق الكاتب بعض النماذج والتعابير للدلالة على الشعور بالندم عما مضى: " **معترف بالإسراف في عب السلاف**"[2]، لقد عمقت الكلمتان (الإسراف، السلاف) المعنى من خلال التقارب والتشابه الإجناسي، وهو الإمعان والتمادي في الرذيلة.

❋الشكل الثالث: التقابل بين الوحدتين الصوتيتين في آخر الكلمة:

إن هذا الشكل من الجناس لم يكن له من الحضور في المقامات إلا النزر القليل منه إذ وقفنا على المثال التالي: " **يا من هو لا طعّام ولا طعّان**"[3]، لقد جاءت اللفظتان في صيغة مبالغة على وزن (فعّال)، كما أن تشابه أحرف البداية والوسط أعطى هذا التكرار إيقاعا نغميا يثير انتباه القارئ، كما دل على حيادية الموصوف وسالبيته في الموقف، كما جاء هذا الشكل للدلالة على المباهاة والمفاخرة: " **ولا سمعت بمثله ممن جال وجاب**"[4]، إذ نلاحظ هنا عمق المعنى المراد هو الإحاطة والشمولية، وقد وظفه أيضا في مقام دلّ على عدم الاكتراث من لدن السروجي بطل المقامات: " **ولم أبَلْ أعذلَ أم عذر**"[5]، كما تبرز هذه الأمثلة التي وقفنا عليها مرة أخرى تبحر الكاتب وسعة قاموسه اللّغوي.

إنَّ سبب عدم تواتر هذا الشكل من التجنيس ربما مرده إلى غلبة السجع على الصيغ والتعابير المقامية التّي ذكرها الحريري، ولكي يحقق مزية السجع لم يحفل بهذا الشكل من الجناس، إنّ عملية البحث والاستقصاء في باب الجناس جعلنا نقف على أشكال وأنواع

1-المقامة الحرامية، ص:356.

2-المصدر السابق نفسه، ص:357.

3-المقامة الرملية، ص:330.

4-المصدر السابق نفسه، ص:331.

5-المقامة الرحبية، ص:77.

كثيرة في التجنيس وظفها الحريري في مقاماته استطاع أن يجعل منها موضع جمال وجاذبية عند المتلقي، وملمحا أسلوبيا يستوقف الباحث والدارس، نذكر من أنواع الجناس:

جناس القلب: و هو ما اختلف فيه ترتيب حروف اللفظين و اتفق في النوع و العدد و الهيئة، و يبدو هذا النوع من التزيين الكلامي لم يحفل به الحريري في مقاماته مقارنة إياه ببعض الأنواع من الجناس التي أوردناها سالفا حيث وقفنا على مثال واحد فقط ورد في المقامة الرحبية قوله: "**جدد الشيخ دعواه، و استدعى عدواه**"[1]، إنَّ جمالية العبارة النصية تكمن في قلب حروف الكلمتين رغم تماثلهما في العدد و النوع و الهيئة، ذلك أنهما أكسبا الكلام نوعا من الإيقاع الموسيقي العذب و المتميّز الناتج عن القلب في حروف الكلمتين.

رابعا:إيقاع الطباق والمقابلة:

يعدّ التضاد (الطباق) في اللّغة نوعا من أنواع البديع ومنه الطباق بنوعيه والمقابلة وحاصله الإتيان بالنقيضين والضدين معًا وعلى صعيد واحد تجمع بينهما علاقة في المعنى وقد لا تكون من باب التكافؤ، ولا تنحصر قيمة الأضداد اللغوية في جانب الدلالة المفردة في الكشف عن القدرة اللغوية فإنها تتعدى إلى إظهار الأبعاد النفسية وتصويرها في أدق حالاتها، فالصورة المبنية على الحركة القائمة بين المتناقضات هي ذات سعة سطحية وعمق داخلي، السعة بما تتيحه اللغة من مترادفات وتعاكس وتضاد[1]، وتبرز أهمية الطباق في البلاغة في بعديها الجمالي والدلالي، ذلك أنّ حركية النّص المرتبطة بفعل التضاد تجسد عامل الإثارة والإدراك الإيجابي لجاذبية فعل النقيض الذي تم استثماره في بناء النص ليصبح بعد التلقي قطبا جليا تدرك مزيته السمعية والنغمية، فالطباق هو

1–المقامة الرحبية، ص:72.

2–مروان محمد سعيد عبد الرحمان، دراسة أسلوبية في سورة الكهف، مرجع سابق، ص:08.

ذكر لمعنى وضده في الكلام[1]، فإنه يقوم على ثنائية التضاد الدلالي، فدلالة الألفاظ في السياق هي المحور الرئيسي له.

لقد استثمر الحريري الطاقة الإيقاعية للطباق فجاء استعماله وتوظيفه في ثنايا المقامات على نطاق واسع، وربما هذا مرده لطبيعة الموضوعات التي تناولها الحريري المستمدة من حياته اليومية والقائمة أساسا على الصراع والتضاد بين مجموعة من المتناقضات، كما لا يمكن إغفال التأثير الذي يحدث للمتلقي من خلال جمعه بين الأضداد في خلق صور نفسية وذهنية متعاكسة تتم فيها الموازنة بين عقل المتلقي ووجدانه [2]، وهكذا شكل كل من الطباق والمقابلة مادة أساسية عززّ بها الحريري خطابه المقامي، كما استشعر الكاتب مكانة التضاد والتقابل فراح يوظفه في بعض السياقات والتعابير الكلامية كي يثمن به مكانة تجربته الإبداعية، فالسياقات اللفظية مزجها بالتقابل والتضاد المستمد من تجاربه ورحلاته ومواقفه الطريفة التي جاءت تتمطى تمدّه بتعابير وقف البحث و استقرأ نماذجا منها قوله: "...**أنّ الله تعالى ما أخذ على الجهال أن يتعلموا حتى أخذ على العلماء أن يعلموا**"[3]، لقد قابل الكاتب بين الكلمتين (الجهال ≠ العلماء) حيث أوردهما في سياق تضادي قائم على الغائية المتمثلة في الانتهاء من إحكام وظيفة العالم المرتبطة أساسا بالجاهل، ومن هنا إدراك قيمة التّضاد في الجملة ومكانته

1- أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية و تطورها، المجمع العلمي العراقي، 1983، المجلد 03، ص:287.

2- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1992، ص: 95.

3-المقامة العمانية، ص:272.

في تقوية المعنى، فالبطل السروجي يقول: " **سلوا عني المشارق والمغارب**"[1]، دلت على كثرة الأماكن التي زارها وهي لطيفة بيانية تمثلت في الكناية عن الشهرة، كما وردت الكلمتان (المشارق، المغارب) بمعنى الإحاطة والشمولية، كما أردف معهما الفعل (سلوا) على سبيل المجاز المرسل علاقته المحلية، فهو لا يريد مساءلة المشارق والمغارب بل من سكن المشرق والمغرب كما يقول أيضا في المقامة الطيبية:" **أشأم وأعرقت، وغرّب وشرقت**"[2] وأيضا يقول" **شرّق وغرّب**"[3]، وهكذا نلحظ أن عملية الإكثار من المقابلة في السياق الواحد يوسع مدار الدلالة ويعمّق المعنى وخاصة أنّ هذه المقابلة وردت مكانية ممّا يقوي تصوير الحركة والتوتر ويزيد جوانبها تدقيقًا[4]، لقد خضع الحريري في المقابلات التي رصدناها إلى ضغط المعجم اللغوي الذي كان أسيرا له، كما تفنن في إخراج أزواج المقابلات اللغوية بالقدر الذي يسمح به المعجم، فمثلا نجد نظام المكان (شرّق ≠ غرّب) و(المشارق ≠ المغارب)، إضافة إلى نظام الزمان بين الأمس واليوم والغد مما ورد على ذلك: " **كنت أتعهدها صباح مساء**"[5]، و " **فلما قضى الليل نحبه وغوّر الصبح شهبه**"[6]، إنّ هذا النوع من المقابلات اللّغوية ساد بكثرة في مقامات الحريري، فهي الأغلبية الساحقة.

لقد ميز الدارسون بين نوعين من المقابلة: المقابلة اللغوية والمقابلة السياقية فالمقابلة اللغوية تكون فيها العلاقة بين المتقابلين اختيارية، وهي التي تتمثل في استعمال لفظين

1-المقامة البصرية، ص:369.

2-المقامة الطيبية، ص: 231.

3-المقامة الرقطاء، ص:178.

4-محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، دط،1981، ص:113.

5-المقامة النجرانية، ص:276.

6-المقامة الفرضية، ص:103.

اثنين متضادين بحكم الوضع اللغوي لا يشترك معهما في ذلك ثالث[1]، فالكلمتان المتقابلتان متضادتان بحكم الواقع غير قابلة للتأويل، ومن أمثلتها: "**فأرصدتها للخير والشر**"[2]، فالتقابل بين (الخير، الشر) ثنائي لا ثالث لهما فيه، وعندما يقول: "**فليت المعالم والمجاهل**"[3] للدلالة على سعة التجربة والخبرة، وقد يخضع هذا النوع من المقابلة إلى الانسجام في أنواع الكلمات وإلى الاختلاف بين مبانيها [4]، ونذكر من هذه الأنواع كأن يقابل الفعل بالفعل، الأسماء المشتقة بالأسماء المشتقة، اسم الفاعل باسم الفاعل، الاسم الجامد بالاسم الجامد، المفرد بالمفرد، والجمع بالجمع، ومن النماذج التي وقفنا عليها:

❖ مقابلة الفعل بالفعل:

"**أباحث كلُّ من جلَّ وقلَّ**" [5]، حيث قابل الفعل الماضي (جلّ) بآخر وهو الفعل (قلّ) يختلفان في المعنى ويتفقان في الزمان وأيضا قوله: "**خبرت ما شان وزان**" [6] التضاد (شان≠زان) فعلان ماضيان اختلفا دلاليا واتفقا زمانيا، كما قابل أيضا الحريري بين الأفعال المضارعة: " **درك يفيض وردك يغيض**"[7]، فالمقاربة الزمانية لا تمنع من حصول التضاد اللغوي (يفيض ≠ يغيض)، كما جاء أيضا قوله: " **أقدم رجلًا و أؤخر أخرى**"[8]، شكلت هذه العبارة ساقيا كلاميا ملفتا للانتباه خاصة أنه استعمل كناية عن التردد، كما يتواصل مقابلة الأفعال وتتعداها إلى المبني للمجهول.

اسمع حديثي فإنه عجب❋❋❋ يُضحِكُ من شرحه ويُنْتَحَبُ[1]

1–محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، مرجع سابق: ص: 98.

2–المقامة البكرية، ص:305.

3–المقامة المروية، ص:271.

4–محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، مرجع سابق: ص: 100

5–المقامة الحلوانية، ص: 20.

6–المصدر السابق نفسه، الصفحة نفسها.

7–المقامة المراغية، ص:50.

8–المقامة الفرضية، ص:104.

1–المقامة الإسكندرية، ص:65.

قابل الكاتب بين الفعلين المضارعين المبنيين للمجهول، التضاد (يضحك ≠ ينتحب) إن حديث البطل تارة يضحك وتارة أخرى يبكي وهذا مثار العجب في كلام السروجي وهو بلا شك كلام فيه شيء من المبالغة والتعظيم، فالجمع بين المتضادين يفتح مجال الرّيبة والشّك، ودائما مع المبني للمجهول نجده يقول: " **إطراؤه يجتذب وملامه يجتنب**"[2]، لقد قابل الحريري بين الفعلين والمصدرين معا، (يجتذب ≠ يجتبن) و (إطراؤه ≠ ملامه)، وهذا ما أعطى العبارة تدفقا في المعنى وبعدا في الدلالة، كما استعمل أيضًا الأفعال المثبتة تقابلها المنفية: " **إن يعش عدّ كأن لم يعش**"[3] فالتضاد (يعش ≠ لم يعش) الأول مثبت والثاني منفي، فالتقابل حاصله الإثبات مقابل النفي ومن أمثلته أيضا: " **دار من طاش ومن لم يطش**"[4]، لقد أصبح الفعل منفيا (لم يطش) بعدما كان مثبتا (طاش)، كما ورد التضاد من خلال الفعل الأمر: " **دع ما يقال وخذ ما صلح**"[5] المطابقة بين (دع ≠ خذ) فعلان شكلا دلاليا مجالاً للموعظة والنصح، وأيضا قوله: " **خذ ما راج ودع عنك اللّجاج**"[6]، يأتي الأمر ليعمق دلالة السياق ليصبح دعامة للنصح من خلال المقابلة بين محمود ومذموم.

❖مقابلة اسم الفاعل باسم الفاعل:

ورد هذا النوع من الطباق في قوله: " **وأودى الناطق والصامت ورثى لنا الحاسد والشامت**"[1]، استعمل الكاتب هذه المطابقة للدلالة على شمولية المصيبة

2–المقامة المراغية، ص:50.

3–المقامة التنيسية، ص:292.

4–المصدر السابق نفسه، الصفحة نفسها.

5–المقامة الدمشقية، ص:90.

6–المقامة الرحبية، ص: 74.

1–المقامة الدينارية، ص:26.

(الناطق≠الصامت) أفادت الاشتراك في الفعل رغم التباعد اللغوي بينهما، وأيضا: "**المفسد المصلح**"[2] اسمان مشتقان من الفعلين الرباعيين: أفسد وأصلح، فـ (المفسد≠المصلح) نوع من المطابقة اللغوية، التي تدل على اتساع مجال الحديث وتشعب مجالاته، وأيضا: " **بيّن ما يجب على للمقلين على المكثرين**"[3]، حيث اشتُق الاسمان (مقل، مكثر) من الفعلين الرباعيين (أقلَّ، أكثر) وذلك بإبدال حرف المضارعة ميمًا مضمومة وكسر ما قبل آخرها، ولعلّ عملية توظيف الأسماء في السياق له دلالة الثبات، أي الاتصاف بتلك الصفة، ودوامها في الاسم، وتأتي المقابلة بمختلف أشكالها وأنواعها لتعزز الدلالة في بيان وجه الصلة العميقة بين شيئين يتضادان في الظاهر من حيث الدلالة[4]، ومن أمثلة المقابلة الاسمية: " **له أية المد الفائض والجزر الغائض**"[5] جاءت الكلمتان: (الفائض ≠الغائض) متضادتين للفعلين الثلاثين(غاض، فاض) وتوسطت بينهما الكلمتان المد والجزر وهما حركتان طبيعيتان متضادتان وهذا زاد من العبارة عمقا ودلالة في المعنى كذلك جاء قوله: "**لتقدّم الصادر على الوارد**"[6] إذا فالتضاد (الصادر ≠ الوارد) من الفعلين صدر وورد، استعملهما الكاتب للدلالة على الوضوح والإبانة.

❖ مقابلة المصدر بالمصدر:

ومن نماذج المقابلة المصدرية التي وقفنا عليها نجد: " **ازدرع حبًا وبغضًا**"[1] و" **في يده رباط الإعطاء والمنع**"[2] و" **حرت من إقدام وإحجام**"[3]، نلاحظ أنّ الأسماء المصدرية

2–المقامة الواسطية، ص:199،200.

3–المقامة الصورية، ص:210.

4–محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، مرجع سابق، ص: 121.

5–المقامة البصرية، ص: 368.

6–المقامة المراغية، ص:47.

1–المقامة الفراتية، ص:147.

2–المصدر السابق نفسه، الصفحة نفسها.

3–المقامة الحجرية، ص: 344.

المتقابلة: (حبا ≠ بغضا)، (الإعطاء ≠ المنع)، (إقدام ≠ إحجام)، دلت على الاتصاف بالحدث ولزومه، باعتبار ابتعاده عن الزمن وخروجه من دائرته.

❖ مقابلة الاسم بالاسم:

استعمل الحريري هذا النوع من التطابق بكثرة في مقاماته نذكر من النماذج:

"**حرت بين تعريف الشيخ وتنكيره**"[4] دلت المقابلة (تعريف ≠ تنكير) على الحيرة الدائمة، كما مهد لها الكاتب بالفعل (حرت) وأيضا مما جاء قوله: "**يغلب حبَّ البنين على البنات**"[5]، فالكلمتان (البنين ≠ البنات) متضادتان في العرف اللغوي، ساقها الكاتب استجابة للمعجم اللغوي، ولعل الحريري هنا وظفها في السياق لتصبح صفة ذميمة عند القاضي الذي كان مولعا بحبه وتفضيله للغلمان، وأيضا مما ورد في المقامات عن الكاتب: "**إسود يومي الأبيض وأبيض فودي الأسود**"[6]، (الأبيض ≠ الأسود) مطابقة لغوية لكن سحرها عند مزجها مع السجع شكلا لطيفة بلاغية، وهكذا نلاحظ من خلال الأمثلة التي سقناها أنّ المقارنة بين الضد وضده سيقت في الأغلبية الساحقة لبيان وجه الاختلاف بين النقيضين والإلحاح عليه، فهي مقارنات تبعيد[1] أي محاولة منح النّص جاذبية البحث عن المعاني المستقاة من وراء الكلمتين المتضادتين انطلاقًا من جانب الاستعمال والمقاربة بين الأضداد في السياق الخطابي المراد تبليغه للمتلقي أو القارئ على حدّ السواء ويبقى أسلوب الكاتب دائما جسرا للعبور لشخصيته وأفكاره[2] واستقراء

4–المقامة الصع دية، ص: 264.

5–المقامة الرحبية، ص:72.

6–المقامة البغدادية، ص: 93.

1–محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، مرجع سابق: ص: 124

2–عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، مرجع سابق، ص:64.

الدلالات وأبعادها، والمعاني وعمقها ولعلَّ المقابلة تعزز هذا الدور من خلال ما تسمح به ذلك أنّها محرك المعاني والأفكار في النص، إنّها كثيرا ما تعزز موسيقى الإطار بإيقاعات جديدة غير مشروطة فتولد صورًا مسموعة أو تدعم معنى البيت بخيالات مخصبة فتولد صورًا مرئية [3] يقول الحريري:

دار متى أضحت في يومها ❋❋❋ أبكت غدًا بعد لها من دار[4]

تبدو المطابقة بين الصدر والعجز في الفعلين (أضحت ≠ أبكت)، حيث ساهمت في تدعيم معنى البيت وزادت في عمق معناه، وتزداد الصورة جمالا عند ربطها بكلمة (الدار)، وأيضا قوله:

فهذه حالي وهذا درسي ❋❋❋ فانظر إلى يومي وسل عن أمسي[5]

فعملية التضاد (يومي ≠ أمسي) ولدت صورة حية ماثلة للقارئ وهو يدرك حالة العوز التي آل إليها البطل السروجي وهو يستجدي العامة من الناس، كما سعى الكاتب إلى تحريك العواطف عندما يتحدث على لسان بطله السروجي قائلا:

إذا قصر الليل استلذ وصالها ❋❋❋ وإن طال فالإعراض عن وصلها غنم[1]

فالتضاد بين (قصر ≠ طال) يجعل القرب مرغوبا ثم يصبح الابتعاد مطلبًا وهذا ما يشكل قرينة لغوية تصحب القارئ وتسبح بخيالاته في صور أكثر جاذبية.

لقد وقف البحث على شكل آخر من أشكال المطابقة اللغوية أخذت حيزا من خطاب المقامات الحريرية هو الفصل بين المتقابلات بحرف عطف ومن مما جاء قوله: "**اللّهم**

3–محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات،م رجع سابق: ص: .127

4–المقامة الشعرية، ص:.151

5–المقامة التبريزية، ص:283.

1–المقامة النجرانية، ص: 300.

حطني في تربتي وغربتي وغيبتي وأوبتي ونجعتي ورجعتي"[2] لقد فصل حرف العطف بين (غيبتي وأوبتي) فالواو وظيفتها العطف مطلقا غير أن الكاتب جمع بين المتضادين ربما لتحقيق الموسيقى والإيقاع النغمي ليس إلاّ، ويقول في المقامة البكرية: "**كسر ثم جبر**"[3] لقد لقد فصل بين الفعلين الماضيين المبنيين للمجهول بحرف العطف (ثم) التي تفيد الترتيب والتراخي، فالجبر جاء بعد عملية الكسر، كما استعمل الواو لتعطف بين مجموعة من الجمل الفعلية: "**الذي قبض ونشر ، سجن وشهر، سقي وفطم**"[4] لقد دلَّ العطف على التسلل في الفعل، كما جاء قوله: "**وبينما هو ينزو ويلين، و يستأسد و يستكين**"[5] ، لقد ساهمت الواو في بناء صورة قريبة للقارئ وهو يستحضر الموقف المقترن بالواو .

فأما النوع الثاني من المقابلة السياقية في المقامات لم يكن له حضورا كثيفا وذلك ربما مرده إلى قلة استعماله والاستعانة به في الكلام، حيث نسمي المقابلة السياقية كل مقابلة كانت علاقة المتقابلين فيها توزيعية، فتقابل الشقين في هذا النوع ليس مرجعه إلى الوضع اللغوي كما لا يكون فيها الخضوع لضغط المعجم المشترك، بقدر ما تكون

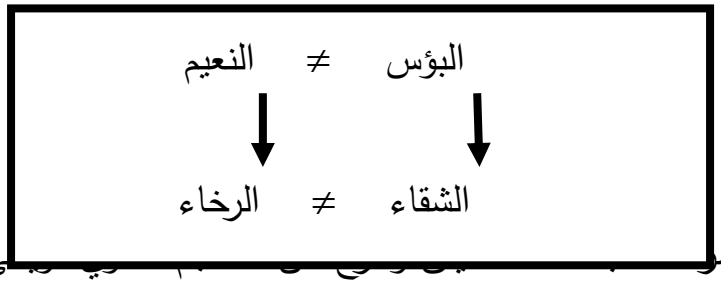
2–المقامة الدمشقية، ص : 87.

3–المقامة البكرية، ص: 305.

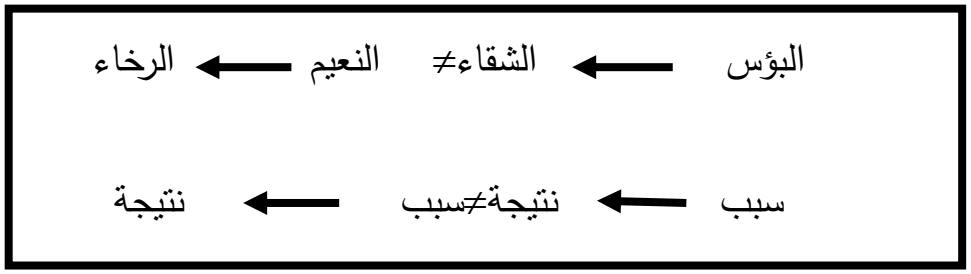
4–المقامة الواسطية، ص: 199.

5–المقامة الويرية، ص:186.

الاستجابة للملكة الخاصة في الخلق الفني[1]، فالكاتب في هذا المقام يستعمل لفظين متطابقين دلاليا، يكن في وضعهما اللغوي أي معجميا ليس كذلك، ومن الأمثلة التي استوقفتنا قول الكاتب: "**أتقلب في الحالين بؤس ورخاء**"[2]، تأتي المقابلة هنا بين الكلمتين البؤس والرخاء، لفظ البؤس يقابله النعيم في اللغة، ولفظ الرخاء يقابله الشقاء، فالبؤس سبب الشقاء، بينما الرخاء سببه النعيم، فيكون الحريري في هذا المقام قد جمع بين المتضادين البؤس والرخاء، على هذه الصورة مقابلة السبب الشيء بنتيجة ضده كما يتضح من الشكل التالي:



لقد استثمر [illegible] في ثراء هذا النوع من المقابلات من حيث توسيع مجال الكلام وتضييقه تدقيقا لحقيقة الظاهر منه عن طريق الإيحاء بالباطن[3] ومن باب الاستئناس حاولنا توضيح هذه السلسلة اللغوية و السياقة في الشكل التالي:

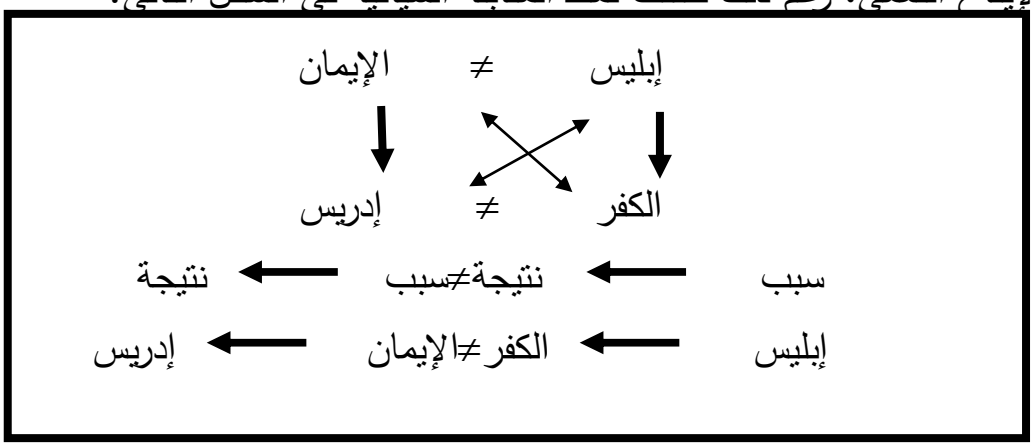


1–محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، مرجع سابق: ص: 102.

2–المقامة الطيبية، ص: 22.

3–محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، مرجع سابق: ص: 103.

تتشابك حلقات السلسلة الكلامية بين التطابق اللغوي مع السياقي، كما نجد كذلك قول الكاتب: "**وأشكر لمن نقلك عن مذهب إبليس إلى مذهب ابن إدريس**"[1]، تمت المقابلة بين الكلمتين إبليس وإدريس، وهي مقابلة سياقية، فكلمة إدريس كناية عن الإمام الشافعي*، لكن كلمة إبليس يقابلها الإيمان في المعجم الديني، إبليس سبب الكفر، وإدريس سببه الإيمان، وهكذا جمع الحريري بين إبليس وإدريس لتحقيق السجع والمحافظة على الإيقاع النغمي، رغم ذلك حققت نمط المقابلة السياقية في الشكل التالي:



توضح هذه الأشكال التي أوردناها على سبيل المثال لا الحصر، دور وأهمية المقابلة السياقية التي تخضع لعامل الإيحاء والبعد الدلالي في الجمع بين الأضداد وهنا يكمن سر المقابلة كلها في إحداث مفاجأة أو خلق غرابة أو خرق عادة[2]، وعليه يمكن القول بأن المقابلة السياقية مظهر من مظاهر الانزياح اللّغوي ومثيرا أسلوبيا كان لها حضورها في النصوص المقامية.

واعتمادا واستقراءً لما أشرنا إليه في معرض كلامنا عن المقابلة نقول أن الحريري أدرك فعلا دور التطابق والتضاد في إيراد المعاني وتعميقها وتحقيق الأبعاد الدلالية، كما

1-المقامة الطيبية ،ص: 231.

*الشافعي: محمد بن إدريس (150هـ،204هـ)، فقيه وإمام مسلم صاحب المذهب الشافعي، أحد المذاهب السنية الأربعة، تتلمذ على ملك بن انس في المدينة المنورة، ثم على بعض الأقطاب الحنفية في العراق، لكنه لم يلتزم بطريقة أي من هذين الفريقين، و من هنا كان مذهبه خطة وسطاً بين منهج أهل الحديث و منهج أهل الرأي، أشهر أثاره كتاب الأم، ينظر منير البعلبكي، معجم أعلام المورد، مرجع سابق، ص: 255، 256.

2-محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، مرجع سابق: ص: 121.

استثمر إمكاناته اللغوية في الجمع بين الكلمة وضدها في سياق خطابي مقامي حقق من ورائه الإيقاع والإثارة واستمالة القارئ.

خامسا: إيقاع الصيغ المتوازية:

احتل مفهوم التوازي الصوتي أو ما يعرف بإيقاع التراكيب والصيغ الكلامية المتوازية مركزا هاما في تحليل الخطاب، فالتوازي كمصطلح إيقاعي صوتي لا يقتصر على المفردات، بل يتعداها إلى التراكيب والجمل، لهذا ركز النقاد الأسلوبيون على مفهوم التوازي وعدوه خاصية لصيقة بكل الآداب العالمية قديمها وحديثها شفوية كانت أم مكتوبة، إنه عنصر تأسيس وتنظيمي في آن واحد[1]، ولعلّ إيقاعية التأويل تنتج عن التوازي التام بين الصيغ من جمل وتراكيب، وأيضا عن التساوي التام بين مختلف الوحدات الصوتية المكررة، وإن أثر التوازي الإيقاعي لا يقتصر على الهندسة اللفظية في النص بل يتعداها إلى البنيات التعبيرية في النّص، بحيث تختلف طبيعة علائقه تبعا لضرورة آليات نمو النص وتناسله بصيرورة الجذب والانتباه والاختلاف، كما أنّ مفهوم التوازي لا يرتبط بالشعر فقط لأن ثمة أنماطًا من النثر الأدبي تتشكل وفق المبدأ المنسجم للتوازي[2] من هنا تأتي عملية البحث عن آليات التدفق الإيقاعي بين الوحدات الكلامية المتوازية فيما بينها، المتجانسة في أعداد مقاطعها فإذا كان التوازي في الشعر ضابطه الوزن، فإن النثر يستثمر السياق والدلالة فهما الكفيلان لتنظيم التوازي وتحقيق الإيقاع انطلاقا من التراكيب والصيغ المتوازية.

لقد بنى الحريري مقاماته بناء تساوت تراكيبه وتوازنت صيغ كلامه بطريقة هندسية جعل منها موضع اهتمام ودراسة، ذلك أنّها تعد ملمحا أسلوبيًا يشد انتباه الباحث، ويهيم بعقل القارئ، ويستميل السامع، وها هو أبو زيد يقف في النّاس واعظا ناصحا: "**فاذكروا**

1–محمد مفتاح، التلقي والتأويل مقاربة نسقية،المركز الثقافي العربي لبنان،ط:01، 1194، ص:149.

2–ينظر أحمد زكي أبو شادي، قضايا الشعر المعاصر،مؤسسة هنداوي للتعليم و الثقافة،القاهرة، مصر،دط، دت، ص:108.

أيها الغافلون، وشمروا أيها المقصرون....مالكم لا يحزنكم دفن الأتراب، ولا يهولكم هيل التراب؟ ولا تعبأون بنوازل الأحداث ولا تستعدون لنزول الأجداث؟! ولا تستعبرون بعين تدمع ولا تلتاعون لمناحة تعقد"[1]، لقد حققت التراكيب المتوازية بين كل زوجين من الصيغ الكلامية إيقاعا نغميا منتظما، حيث استهله الكاتب بفعل الأمر الذي يدل على النصح والوعظ والتنبيه الدال على الإثارة والاهتمام، ويتواصل الإيقاع الموسيقي المبني على ظاهرة تتابع التراكيب في دعاء أبي زيد وهو يرفع أكف الضراعة: "**وكف عني أكف الضائمين، وأخرجني من ظلمات الظالمين، وأدخلني برحمتك في عبادك الصالحين، اللهم حطني في تربتي وغربتي، وغيبتي وأوبتي، ونجعتي ورجعتي، وتصرفي ومنصرفي، ولا تلحق بي تغييرا ولا تسلط علي مغيرا، وأجعل لي من لدنك سلطانا نصيرًا، اللهم أحرسني بعينك وعونك، وأخصصني بأمنك ومنّك**"[2]، نلاحظ تكثيف لعملية التراكيب التي جاءت متسلسلة ومتوازية الإيقاع مما منح العبارة طاقة موسيقية تشد الانتباه، كما يبدو السروجي علمًا بارزًا معرفًا بنفسه قائلًا:

1–المقامة الساوية، ص: 78–79.

2–المقامة الدمشقية، ص 86–87.

"**أبو زيد السروجي عقلة العجلان، سلوة الثكلان أعجوبة الزمان، المشار إليه بالبنان في البيان**"[1]، يسعى البطل للتعريف بنفسه مبينا ضلوعه في البيان من خلال توارد مجموعة من التراكيب المتوازية مانحة الكلام أكثر اهتمام بالبطل، كما نجد في بعض الصيغ المتتابعة ضمنها ضمنها الكاتب بعض التزيينات البلاغية فجاءت متآلفة مع الطباق مثلا قوله: "**أسوّد يومي الأبيض، وابيض فودي الأسود**"[2]، لقد حصل التتالي بين التراكيب من خلال التوازي، فالتركيب الأول يماثل وزنا و إيقاعا التركيب الثاني، إضافة إلى المطابقة الدلالية بين التركيبين، إذا عمد الكاتب إلى التفصيل والتدقيق في ذكر أوصاف المرأة المكدية، كما يواصل الحريري على لسان المرأة وصف الصبية الذين أنهكهم الجوع: "**أنحف من المغازل، وأضعف من الجوازل**"[3]، يبدو الإيقاع هنا مغريا للسامع ووسيلة لكسب القلوب والعقول معًا خاصة إذا علمنا أنّ موضوع المقامات لم يخرج عن دائرة الكدية واستمالة النّاس لكسب عطاياهم.

لقد تعددت التراكيب المتوازية في المقامات الحريرية، كما تعددت وظائفها تبعا لمضامين موضوعاتها، فتارة تكون مجالا للمباهاة والافتخار، وأخرى للوصف وأخرى للاستمالة، كما وجدناها تستعمل للتبرير، وهاهو البطل السروجي يحاول إقناع ابنه بسلوك حرفة آل ساسان: "**لم أر ما هو بارد المغنم لذيذ المطعم وافي المكسب صافي المشرب إلا الحرفة التي وضع الساسان أساسها**"[4] إذًا أبوزيد يرى في الكدية المهنة الوحيدة المجلبة للرزق ساعيا لإبراز مواطن الجمال فيها في تركيب متوازي يحقق السلاسة والانسياب الموسيقي، لقد خلق السروجي لابنه جوًّا إيقاعيا يتلاءم والنصيحة والترغيب في سلوك منهج الساسانيين ، ولم يتوقف هنا بل أوضح لابنه مقومات النجاح والسبيل إليه:

1–المقامة السنجارية، ص.121

2–المقامة البغدادية، ص:.93

3–المقامة البغدادية، ص:92.

4–المقامة الساسانية، ص:362.

"**إنّ الإرتكاض بابها، والنشاط جلبابها، والفطنة مصباحها، والقحة سلاحها**"[1]، وبما أن الكدية عمل يتطلب التجربة والنصح هاهو يحث ابنه على النشاط والحركة الدائمين: "**وجب كل فج ولج كل لجٍ، .....ارتد السوق قبل الجلب، و أمتر الضرع قبل الحلب**"[2]، إنها نصائح وتوجيهات خبير بالكدية وفنونها يسعى لتلقينها لابنه المبتدئ في شكل تراكيب نغمية تحقق الإقناع من تكثيف إيقاعي متميز ناتج عن التساوي التام بين مجموعة من الصيغ والتراكيب ، كما استعمل هذا النمط التعبير في مجال الوصف إذ نجده يقول في المقامة العمانية: "**البحر رهوٌ، والجوّ صحوُ والعيش صفوٌ، والزمان لهوٌ**"[3] وقوله أيضا في المقامة التفليسية: "**الوكر قفر، والكف صفر، والشعار ضرٌ والعيش مرٌ**"[4] في كلتا المقامتين أسند الكاتب أربعة تراكيب متوازية، وهذا من أجل خلق الإيقاع المتوازي حيث جاءت التراكيب جملا اسمية دلت على الثبات ودوام الصفات، كما تجاورت أيضا الصيغ المتوازية على شكل موصوف وصفة عندما راح يعدد أثاث بيت رجل مكدي: "**فيه أرائك منقوشة وطنافس مفروشة، ونمارق مصفوفة وسجوف مرصوفة**"[5]، قد يصاب السامع بالدهشة عند سماعه لتراكيب متماثلة صوتيا وإيقاعيا ومتجانسة فيما بينها في موضع تعداد جهاز بيت رجل يعدّ من المكدين، وتتواصل عملية الوصف لتخرج إلى الطبيعة في وصف ليلة إذ يقول: "**في ليلة داجية الظلم، فاحمة اللمم، إلى نار تضرم على علم**

1–المقامة الساسانية، ص: 362.

2–المصدر السابق نفسه، الصفحة نفسها.

3–المقامة العمانية، ص: 273.

4–المقامة التفليسية، ص: 233.

5–المقامة الصورية، ص: 209.

وتحبر عن كرم"[1]، وأيضا قوله:"**كانت ليلة جوها مقرور، وجيبها مزرور، ونجمها مغموم، وغيمها مركوم**"[2].

لقد أبدع الحريري في وصفه هذا عندما جمع بين مجموعة من التراكيب في سياق وصفي واحد حاول من خلاله إظهار صعوبة الليلة التي عاش وقائعها من خلال تعداد مجموعة من الصفات لإظهار المشقة، ويظل الإيقاع في الكلام ظاهرة عامة تقوم أساسا على النظام والتكرار لوحدات معينة على مسافات متقايسة بالتساوي أو بالتقارب[3]، وهذا ما يجسد عملية التقارب بين التراكيب وتوازناتها الصوتية والإيقاعية ، خاصة إذا كانت مشفوعة بعملية التكرار الحرفي مثلما نجد في كلام الحريري: "**تلجأ إلى حجّام عظيم الاشتطاط، ثقيل الاشتراط، كليل المشراط، كثير المخاط و الضراط**"[4]، لقد كثف الكاتب عملية تكرار الصوتين (الطاء والشين) مع أربعة تراكيب استطاع من خلالها إثارة جوٍّ من الغرابة والنفر من الحجام الذي قصده، وهذا ما يجعلنا نقول أنَّ في مجال التراكيب والصيغ المتوازية استطاع الحريري أن يجعل لكلٍّ معزوفة إيقاعها الخاص بها ذلك أنّ عملية خلق التوازن الصوتي يحصل عن طريق السمع، وهذا ما يحقق الجاذبية والانفعال الدائمين، مثلما نجد السروجي ناصحا واعظا: "**كن يا بني خفيف الكلّ قليل الدلّ، راغبا عن العلّ، قانعا من الويل بالطل**"[5]، لعل هذه التوجيهات القيمة تجد مكانها في قلب ابن السروجي نتيجة توالي التراكيب المتساوقة إيقاعا وصوتًا، كما حاول الحريري نقل بعض مظاهر الحياة التي سئمها وإظهار موقفه السلبي منها: "**أما إنّه قد ثبت عند جميع الحكام، وولاة الأحكام، انقراض جيل الكرام، وميل الأيام إلى اللئام، وإني لأخال بعلك**

1–المقامة الشتوية، ص: 314.

2–المصدر السابق نفسه، الصفحة نفسها.

3–أحمد البايبي،القراءات التطريزية في القراءات القرآنية دراسة لسانية في الصواتة الإيقاعية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن،ط:01، 2012، ص: 130.

4–المقامة الحجرية، ص: 347.

5–المقامة الحرامية، ص: 365.

صدوقا في الكلام بريًا من الملام"[1]، يظهر النقد اللاذع من طرف الحريري في كشف عيوب الناس في زمانه، فعملية تكثيف التعابير المتماثلة والمتوازنة فيما بينها لا شك أنه يثير عاطفة القارئ في رغبة معرفة طبيعة عصر الكاتب، وعندما أراد الحريري أن يرّغب القارئ في مهنة التعليم قال عن صاحبها: "**يستطير تسطير أمير، ويرتب ترتيب وزير، ويتحكم تحكيم قدير**"[2]، نلاحظ أن عملية تتابع التراكيب منح الكلام طاقة نغمية مؤثرة مما يحبب الفعل ، وتزداد الرغبة فيه، لقد تلاءمت التراكيب في الكلام، وتناسبت فقرها، وحسن إيقاعها النغمي، ومن هنا تنشأ السلاسة والعذوبة والطلاوة والرخامة وانسجام التركيب ومتانة السبك[3] لقد توفرت هذه المزية وأضحت علامة فارقة انمازت بها تراكيب المقامات عند الحريري مثلما نجده في المقامة البصرية: "**كم فجٍ سلكت، وحجاب هتكت ومهلكة اقتحمت، وملحمة ألحمت**"[4]،لقد دلت هذه التعابير على خبرة السروجي وتجربته الرائدة فضلا على قيمتها الموسيقية، كما منح تكرار الأصوات الكلام إيقاعا منسجماً مثلما نجده في تكراره لحرف الميم: "**أن الحرص متعبة والطمع معتبة، والشر متخمة، والمسألة ملأمة**"[5]، يوحي التكرار والتتابع هنا بالراحة النفسية الناشئة عن تعدد استعمال حرف الميم الذي يتسم بالهدوء والموعظة، كما جاء توظيف بعض التراكيب في المقامات لإحداث شيء من الدعابة والطرافة والضحك عندما نجده يصف امرأة تدعى قنبس بنت أبي العنبس التي تم عقد قرانها مع رجل يدعى ولاج بن خرّاج، وكان الشاهد على عقد القران أبا زيد ومما جاء قوله: "**التحافها بإلحافها وإسرافها في إسفافها، وانكماشها على**

1–المقامة الإسكندرية، ص: 69.

2–المقامة الحلبية، ص:342، 343.

3–مصطفة الجويني ، الفكر البلاغي الحديث، دار المعرفة الجامعية، د ط، 1999، ص: 61.

4–المقامة البصرية، ص: 370.

5–المقامة الصعيدية، ص: 261.

معاشها، وانتعاشها عند هراشها"[1] بعدها يعدد صفات بعلها قائلا: "**ذو الوجه الوقاح، والإفك الصراح، والهرير والصياح والإبرام والإلحاح**"[2]، نلاحظ تقابل التراكيب في الوصفين معا، وكأنه أراد القول أن كلاهما يناسب الآخر، وكلامها مكدي يمتهن الشحاذة، وحتى عاقد القران مكدي وشحاذ، فأعجب بهما إذ راح في نهاية خطبة عقد القران يدعو لهما بأن : "**يكثر في المصاطب نسلكم، ويحرس من المعاطب شملكم**"[3]، نلاحظ أن الحريري استثمر طاقة الإيقاع ليمنح كلامه بعضا من الترفيه، وهذا نوع من التنفيس لنفسية الإنسان المتعبة، و ختم الراوي الحارث بن همّام رحلة بطله السروجي بقوله: "**قد لبس الصوف، وأمّ الصفوف، وصار بها الزاهد الموصوف**"[4]، تكثيف وتجاور ثلاثة تراكيب ممزوجة بحرف الصاد كانت خاتمة الرحلة وإعلان التوبة، والشعور بالطمأنينة والراحة والسكون الذي آل إليه البطل في رحلاته الشاقة والممتعة.

لقد استطاع الحريري انطلاقا من تراكيبه الإيقاعية التي سقناها في البحث على سبيل الأمثلة أن يجسد أبعاد الظاهرة الإيقاعية الممزوجة بأبعادها الدلالية وهذا بناءً على مضامين السياق الخطابي المقامي، فلقد ارتبط كل سياق بدلالة خاصة به، كما يظل التوازن الصوتي مرتبطا بالصيغ والتراكيب التي شاع استعمالها عند الحريري في مقاماته، كما أنّها شكلت مثيرات أسلوبية في غاية الأهمية تطلب منا تخصيص حيزاً لها، واستعراض بعض النماذج منها للوقوف على جمالياتها، وكشف الغاية من توظيفها، وتحديد القيمة الفنية والنغمية التي منحتها للمقامات الحريرية.

سادسا: إيقاع السجع

يأتي السجع في مقدمة البنى البلاغية العربية ظهورا واستعمالًا وتداولا، احتفى به النّاس واستساغوا قيمته الجمالية التحسينية، وهذا ما فتح باب تعريفاته الكثيرة، وعنه قال

1–المقامة الصورية، ص: 211.

2–المصدر السابق نفسه، الصفحة نفسها.

3–المصدر السابق نفسه، الصفحة نفسها.

4–المقامة البصرية، 372.

الخليل بن أحمد: "سجع الرجل إذا نطق بكلام له فواصل كقوافي الشّعر من غير وزن"[1]، كما يعرف السجع على أنّه: "تواطؤ الفواصل الأخيرة في الكلام المنثور على حرف واحد"[2]، إذًا السجع ظاهرة بلاغية قوامها التكرار الحرفي الذي يتجلى في تشابه وتوافق الفاصلتين في الحرف الأخير من الكلمتين، وهكذا يمكن اعتبار السجع في الكلام بنية تطريزية قولية تملك القدرة على نقل الكلام المنثور من حالته النثرية الخالصة إلى حالة جديدة ذات طابع إيقاعي مميز، ولأن السجع يمكن أن يستغرق النسيج اللغوي للنص، لذا صار التوسع في مفهومه إلى حد اعتباره نوعا من أنواع المخاطبات الأدبية أمرا ليس بمستغرب في التراث[3]، ومن هنا تم النظر إلى السجع على أنّه وقفة صوتية تكرارية تولد الإحساس بالوحدة والانسجام والتوافق، وهكذا أضحى السجع عند الدارسين من الوسائل الصوتية الدالة والفعالة في النّص

1–الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، تح: عبد الله درويش، مطبعة العاني بغداد، د ط، 1386 / 1967 ، مادة سجع، ص: 244.

2–ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر، تح: أحمد الحوفي، بدوي طبانة مطبعة النهضة مصر، ط1، 1960.، ج1، ص: 271.

3–هدى عطية عبد الغفار، السجع القرآني دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير مخطوط، جامعة عين شمس، فلسطين، إشراف الدكتور: محمد عبد المطلب عاطف جودة، 2001، ص:35.

والتي تكمن فيها إمكانات تعبيرية هائلة[1] و من هنا عد السجع عند الدارسين إحدى السمات الأسلوبية لما يملك من طاقة إيحائية دلالية مصحوبة بإيقاع صوتي في أواخر الفواصل، فالسجع موطنه النثر، وحليته التي يرصع بها فلا غرابة أنّ نجده في مقامات الحريري، بل لا نغالي في الكلام إذ قلنا أن مقامات الحريري جاءت كلها مسجوعة من بدايتها إلى نهايتها ،وهو ما جعلنا نقف حائرين في عملية انتقاء بعض العبارات للتدليل على توظيفه للسجع رغم ذلك رصدنا بعض المقاطع التي كان لها الحضور البهي في خطاب المقامات، والتي استوقفنا بعدها الدلالي وعمق معانيها وأهميتها في بناء المعارف اللغوية، والفكرية والتربوية.

لقد جاء توظيف السجع بمختلف أنواعه في مقامات الحريري، مثله مثل باقي الكتاب ممن سلكوا هذا السبيل، وتوزعت في ثنايا المضامين النصية على النحو التالي:

1. السجع المتوازي:

ومعناه وجود في جملتين أو أكثر لكلمات متفقة في الوزن وعدد الحروف والروي[2] أي اتفاق كلمتين من حيث الوزن وحرفها الأخير في السيّاق، وقد شاع هذا الضرب من الكلام في ثنايا مقامات الحريري حتى صعب علينا حصرها كاملة، إذ انتقينا منها ما جاء لحاجات فنية، وأبعاد دلالية، وقيم جمالية، منها قوله: "**حتّى قلنا قد أبلسته خشية ، أو أخرسته غشية**"[3]، نلاحظ التشابه والتوافق في الكلمتين: (خشية، غشية)، من حيث الوزن والحرف الأخير وهذا مامنح العبارة نغما موسيقيا، فالعبارة المقامية جاءت إخبارية تبليغية ومما زادها انبهارا وتأثيرا هو بناؤها بطريقة سجعية منحتها أكثر عمقا ودلالة تمثلت في الدهشة.

كما يكثر تواتر استعمال السجع المتوازي إلى حدِّ المبالغة أحيانا عندما نجد السروجي يصف جارية له: "**كانت عندي جارية لا يوجد لها في الجمال مجارية**

" **إن سفرت خجل النيِّران*وصليت القلوب بالنيران**"

1–ماهر مهدي هلال، الأسلوبية الصوتية بين النظرية والتطبيق، مجلة آفاق عربية، العدد 12، 1992، ص: 70.

2–رشيد الدين الوطواط، حدائق السحر في دقائق الشعر، مرجع سابق، ص.105

3–المقامة الدمشقية، ص: 87.

*النيِّران: الشمس والقمر.

" **إن بسمت أزرت**بالمجّان وبيع المرجان بالمجان**"

" **إن قرأت شفت المفؤود وأحيت الموؤود**"

" **إن رقصت أمالت العمائم عن الرؤوس،وأنستك رقص الحبب في الكؤوس**[1]

استطاع الحريري أن يقرّب جمال المرأة ويتفنن فيه مانحا كلامه جاذبية الاستماع انطلاقا من تواتر سجعاته بكيفية تجعل القارئ يهيم في أوصاف الجارية، ولقد عُدَّ هذا النوع من التوظيف للسجع نوعًا من الالتزام الكلامي الإيقاعي المحض، وهو ما قد يضفي على المقامات طاقة تعبيرية أقوى، ونلمس هذا الالتزام في سجع الحريري مثلا: (الواو والسين): "**فلما اعتورتنا الكؤوس، وطربت النفوس، وجرَّعني اليمين الغموس، على أن أحفظ عليه الناموس**"[2]، يبدو الالتزام جليا في تجاور الحرفين الواو والسين معًا في أربعة مقاطع كلامية متتالية، أضفت جوّ الطرب والنشوة والسعادة والراحة النفسية التي صاحبت كلام أبي زيد، كما تجاور الحرفان (الألف والنون): "**رأيت من أعاجيب الزمان أن تقدّم خصمان إلى قاضي معرة النعمان، أحدهما قد ذهب منه الأطيبان* والآخر كأنه قضيب البان**"[3]، استطاع الكاتب من خلال تجميع مجموعة من الكلمات : (خصمان – النعمان – الأطيبان – البان) إضفاء نوع من الغرابة و الدهشة في كلامه في اعتماد الألف والنون لازمة صوتية صاحبت الألفاظ، كما كان لحضور الألف صبغة مميزة حيث امتزج مع الدال:

**أزرت: هزأت

1–المقامة السنجارية، ص: 122، 123.

2–المقامة السمرقندية، ص: 197.

*قيل الأكل والجماع، والنوم والجماع، وقيل أيضا: الشحم والشباب.

3–المقامة المعرية، ص: 60.

"**وكتمان الفقر زهادة، وانتظار الفرج بالصبر عبادة**"[1]، كما حضر الألف مع حرف القاف: "**إلى أن جحدت له يد الإملاق كأس الفراق، وأغراه عدم العراق بتطليق العراق ولفظته معاوز الإرفاق إلى مفارز الآفاق، و نظمته في سلك الرفاق خفوق راية الإخفاق**"[2] كما اجتمعت الراء مع الباء: "**إن أثرت اختلاب القلوب، فانظم على هذا الأسلوب**"[3] ومن نماذجه أيضا اجتماع الواو مع الزاي: "**فقلت ليس إلا العجوز، قال ما دونها سر محجوز**"[4]، نلاحظ في هذه الأمثلة التي أوردناها كيف استطاع المؤلف أن يحقق متعة السجع مع النغمة الموسيقية وتحقيق الإيقاع الصوتي دون الإخلال بالمعنى وصدق عباراته، فالسجع مثيرٌ أسلوبي يمنح الكلام وأسلوب الكاتب رشاقة محببة، ويكسر سكون الهدوء الممل، وينفي التعابير من شوائب الحشو والاستطراد[5]، ولعلَّ هذه السمة الفارقة في السجع وجدنا لها بعض النماذج الكلامية في المقامات منها: "**أدنفني اللُّغُوبُ وعلقت بي شعوب***"[6] فالكلمتان (لغوب، شعوب) اختصرت معاني كثيرة، وساهمت في الابتعاد عن الحشو، فدلت على الاستعداد للرحيل الدائم في عبارة بسيطة التراكيب عميقة المعاني وقوله أيضا:

1-المقامة الإسكندرية، ص: 70.

2-المقامة الحلوانية، ص: 21.

3-المصدر السابق نفسه، ص.22

4-المقامة البرقيعيدية، ص: 56-57.

5-محمود الحسن، مقامات الحريري والدراسات اللغوية، مجلة مجمع اللغة العربية ، دمشق سوريا، المجلد 20، الجزء 04، ص:798.

*شعوت: الموت

6-المقامة الوبرية، ص: 183

"**إن السعيد من اتعّظ بسواه، واستعد لمسراه**"[1]،عبارة أراد بها الحث والموعظة، وكأني بالحريري أراد أن يجعل من السجع أداة للنصح، وخاصة استعمال حرف السين الدال على المعاني اللطيفة كالهمس واللمس[2] وفي باب النصح دائما يقول الحريري: "**لا ينفع أهل القبور سوى العمل المبرور**"[3]، كما جاء هذا النمط من التعبير دالا على النّدم: "**ظل القوم بين عَبْرة يذرونها وتوبة يظهرونها**"[4] كما امتزج كلام الحريري بالحكمة في بعض العبارات المقامية منها قوله: "**صار الغدر كالتحجيل في حلية هذا الجيل**"[5]، و أيضا قوله: **ولا أخاك هو الذي عذلك* لا الذّي عذرك****"[6]، وأيضا: "**اعلم أصلحك الله أنَّ الصدق نباهة، والكذب عاهة**"[7]، يبدو الحريري استنادا على ما سبق ذكره أديبا حكيما مربياً ناصحً ترك رصيدا فنيا يتسم بحسن الجمال والإيقاع والتنغيم كما دلت الأسجاع المتوازية في بعض المقاطع النصية على التباهي والافتخار وعمق التجربة الحياتية "**جبت مخاوف الأقطار وولجت مقاحم الأخطار**"[8]، لقد وردت الكلمتان (الأقطار، الأخطار) متوازنة صوتيا تجمع بينهما رابط التحدي والشجاعة، كما كان للسخرية موضع في كلام الكاتب عندما يقول: **زعم أنّه يخزن الأسرار كما يخزن اللئيم الدينار**"[9] دل هذا المقطع المقامي المسجوع (الأسرار، الدينار) على شدة الحرص حيث عمد الكاتب هنا إلى التكرار الإيقاعي وهذا بغية الانتباه كما جمع بين العبارتين المتوازيتين بأداة التشبيه الكاف، وهذا ما حقق التماثل والتشابه بين العبارتين.

1-المقامة الكرجية، ص:171.

2-عبد اللطيف مجاهد، العلاقة بين الصوت والمدلول، مرجع سابق، ص: 44.

3-المقامة الرازية، ص:141.

4-المصدر السابق نفسه، ص:143.

5-المقامة الحجرية، ص: 345.

*عذلك: لامك.

**قبل عذرك

6-المقامة الحرامية: ص.355

7-المقامة الفرضية: ص.108

8-الدمشقية،ص: 86.

9-المقامة السنجارية، ص:124.

2. السجع المطرف:

وهو الذي "وجدت في آخر جملتين أو أكثر كلمات متفقة الروي ولكنها مختلفة من حيث الوزن وعدد الحروف"[1]، أي اتفاق وتشابه الكلمتين المسجوعتين في حرف الروي واختلافهما في الوزن، وهذا النوع من السجع كان له حضوره البهي في مقامات الحريري منها قوله: "**إنّ الليل قد اجلوذّ والنعاس قد استحوذ**"[2]، فالفعلان (اجلوذّ، استحوذ) أحدهما خماسي مضعف والآخر سداسي، يختلفان في الوزن، يتفقان في حرف الروي (الذال) وعندما أراد ذكر توبة البطل السروجي قال: "**قد لبس الصوف وأمَّ الصفوف**"[3]، فالكلمتان (الصوف، الصفوف) اختلفتا في الصياغة الصرفية، إضافة إلى عدم التوازي بين الكلمتين، كما نجده في مواضع أخرى: "**غابت الأيام الغر*، ونابت الأحداث الغبر**"[4] يتجلى التضاد المعنوي بين الكلمتين (الغر، الغبر) زيادة على اختلافهما من حيث الوزن، إلا أنهما يتفقان في حرف الروي، ومن الصيغ المقامية التي حوت هذا النموذج من السجع: "**تهض نشيطا ثم ربض مستشيطا**"[5]، يبدو عدم التوازي بين الكلمتين المسجوعتين ظاهرا، ومما زاد الكلمتين تدفقا إيقاعيا هو وجود التجانس بين فعلين ماضيين سبقا وأن مهدا لعملية السجع، كما استوقفتنا في الدراسة عبارة مقامية:

1-رشيد الدين الوطواط، حدائق السحر في دقائق الشعر، مرجع سابق، ص: 106.

2-المقامة الشتوية، ص: .322

3-المقامة البصرية، ص: 372.

*الغر: البيض الحسان

4-المقامة الحلبية، ص:343.

5-المقامة الفرضية، ص:106.

"**رفضت علائق الاستقامة، ونفضت عوائق الإقامة**"[1]حيث جاءت الجملتان متكافئة الفعلين (رفضت ، نفضت)، والكلمتان (علائق، عوائق)، وردتا جناس ناقص أما (الإقامة، الاستقامة) وردتا متفقتين في حرف الروي مختلفتين في الوزن، كما وجدنا أبا زيد يسخر من زوجه أمام القاضي قائلاعنها: "**إنّها ومرسل الرياح لأكذب من سجاح**"[2]، دلت هذه العبارة على التأكيد ،والمبالغة في كذب المرأة على مرئ من القاضي حيث استعان الكاتب بالتوكيد والقسم.

لقد خضع الحريري في سجعه لألوان البديع عامة، فجمع بينه وبين الجناس الناقص والتكرار في بعض الأحيان، لكنه لم يثقل عنده فقد كان يعرف كيف يسرُّ النفس ويشرح الصدر، وكان لديه من الإحساس بألفاظ اللّغة ما جعله ينفي من عمله كل غضاضة و كل ضيق، فما تقرؤه حتى تشعر أنّك ارتبطت به، وأنّه عقد بينك وبينه رابطة مودة لا لسبب إلا أنّه يعرف كيف يختار ألفاظه وكيف ينتخبها بحيث تلتئم مجموعتها على نحو ما تلتئم الأنغام الصادرة عن آلات موسيقية مختلفة[3] وهكذا نستدل على براعة الكاتب وحذقه في مجال الصناعة اللفظية، فالسجع عنده هو سيِّد المحسنات، فلو حاولنا استحضار جميع عباراته المسجوعة لأعدنا ونقلنا الكتاب كاملا، فلا تخلو منه عبارة من السجع، وكأنه أراد التربع والجلوس على عرش هذا التحسين البلاغي.

3. السجع المتوازن:

وليس هذا النوع مختصا بالنثر وحده، بل يمكن أن يرد في الشعر أيضاً، ويكون بأن ترد في أول الجملتين أو آخرهما أوفي أول المصرعين أو آخرهما كلمات تتفق مع

1–المقامة الصورية، ص: 208.

2–المقامة التبريزية، ص:279.

3–شوقي ضيف، المقامة، مرجع سابق، ص: 66.

بعضهما من حيث الوزن، ولكنها تختلف من حيث حرف الروي[1]، ونعني به اتفاق الكلمتين المسجوعتين في الوزن واختلافها في حرف الروي، ومن أمثلة توظيف هذا النوع من السجع لم نعثر إلا على القليل من بعض النماذج في حدود بحثنا منها قول السروجي ناصحا: "**تجلت لك العبر فتعاميت، وحصحص لك الحق فتماريت وأذكرك الموت فتناسيت**"[2]، إن الأفعال (تعامى، تمارى، تناسى) متفقة الأوزان، معتلة الآخر مختلفة في حرف الروي، رغم ذلك حققت الإيقاع الصوتي المتناغم ، وهذا يعود لاتفاق أوزانها مجتمعة، ولقد استعان الكاتب بنوع آخر من السجع هو السجع القصير الذي يتألف فصله من لفظين إلى سبعة ألفاظ أو ثمانية و ما زاد عليها فهو السجع الطويل[3]، ولعل عملية البحث والاستقراء جعلتنا نقف على نماذج كثيرة من السجع القصير منها قوله: "**دخل ذو لحية كثة وهيئة رثة**"[4] ، وظف في هذه العبارة كلمتين فقط وهما (كثة، رثة)، اللتين حققتا إيقاع السجع والجناس الناقص على حدّ السواء، حيث دل السجع المتكون من لفظين على إظهار هيئة الرجل المتسم بالوقار والفقر معًا، ودائما في مجال العوز والحاجة يقول:

1–رشيد الدين الوطواط، حدائق السحر في دقائق الشعر، مرجع سابق، ص: 106.

2–المقامة الصنعانية، ص:17.

3–يحيى بن حمزة العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز تح: عيسى بن طاهر، دار المدار الإسلامي، د.ط، 2007، ج3، ص:.23

4–المقامةالحلوانية ،ص: 22.

"**حللت سوقي الأهواز، لابسا حلة الإعواز**"[1]، لعلّ السروجي اتخذّ من مظهر الإعواز حيلة يستعطف بها العامة من النّاس وكسب قلوبهم.

لقد تعددت مظاهر السجع القصير بين ثنائية الكلمات المسجوعة والثلاثية والرباعية، فمن الثنائية نجد مايلي:

" **جعل الشيخ ينضنض نضنضة الصل ، و يحملق حملقة البازي المطل**"[2]

" **والذي زين السماء بالشهب، وأنزل الماء من السحب**"[3]

" **تبرز ربات الحجال بعمائم الرجال**"[4]

" **جلس محقوقفا*و اجرنثم** مقففا**"[5]

استدعيت دواة بيضاء . وأنشأت رسالة رقطاء"[6]

نلاحظ ثنائية الكلمات المسجوعة: (الصل، المطل) و (الشهب، السحب) و(الحجال الرجال) و(محقوقفا، مقففا) التي استطاع من خلالها الكاتب تحقيق إيحاء صوتي متناغم بين الأصوات المتشابهة فيما بينها كما تتجلى ظاهرة التكرار الخاص بالفونيمات، وهذا ما زاد الإيقاع قوة ودلالة في السياق.

ومن أمثلة رباعية الكلمات المسجوعة نذكر بعض النماذج:

1-المقامة الرقطاء، ص: 175.

2-المقامة الشعرية، ص.156

3-المصدر السابق نفسه، الصفحة نفسها.

4-المقامة القطيعية، ص:161.

*محقوقفا: منحنيا، معوجا.

**اجرنثم: انقبض بعضه على بعضه

5-المقامة الكرجية، ص .172

6-المقامة الرقطاء ، ص: 177.

" **ولكن ما سمعت بأنَّ شيخا دلس بعدما تطلس وتقلس، فبهذا تم له أنْ لبس**".[1]

" **لا بالكفاف تقنع، ولا من الحرام تمتنع، ولا للعظات تسمع، ولا بالوعيد ترتدع**" [2]

نلاحظ على هذين المثالين الهندسة العجيبة من لدن الكاتب، فالجمع بين مجموعة من الكلمات المسجوعة في مقام واحد، دلالة على النفس الإيقاعي الطويل الذي يتمتع به الكاتب، فرباعية الأفعال المضارعة المسجوعة على هذا النحو: (تقنع، تمتنع، تسمع ترتدع) لا تتحقق إلاّ لصاحب دربة طويلة في هذا المجال، كما سبق الأفعال (لا) النافية وهو ما عمق دلالة المعنى وهو عدم الامتثال والارتداع وكأنه ساق هذه الأمثلة على سبيل الوعظ والنصح، كما استثمر جمالية السجع للكشف عن هوية البطل السروجي الحقيقية:

" **وجدته منافثًا لتلميذ على خبز سميذْ، وجدي حنيذْ، وقبالتها خابية نبيذ**"[3]

إن عملية تكثيف الكلمات المسجوعة في السياق صناعة عرف الكاتب أهميتها الإيقاعية وأبعادها الدلالية في سياق التخاطب أو الوصف، أو النهي:

"**غار المنبع، ونبا المربع، وأقوى المجمع، وأقضى المضجع**"[4]، يأتي هنا السجع القصير ليصف حالة عاشها البطل مع مجموعة الأصدقاء.

1–المقامة الشعرية، ص:.158

2–المقامة الرازية، ص:141.

3–المقامة الصنعانية، ص: .19

4–المقامة الدينارية، ص: 25.

لقد وصف السجع عند الدارسين على أنه وسيلة تعبيرية قائمة في بنية التراكيب، وذات بعد مكاني محدد[1]، غير أنَّ هذه النظرة تبدو شكلية ظاهرية بعيدة عن العمق، حيث تمَّ النظر للخطاب المسجوع على أنّه نوع أدبي فقط، فلقد كتب الباحث عبد الفتاح كِليطو مقالًا اعتنى فيه بدراسة المقامة يقول فيه: "إنَّ السجع يفترض وجود نسق وزني أقل صلابة من ذلك الموجود في الشِّعر، ولكنه مع ذلك يخضع لبعض القواعد التي لم يقصِر البلاغيون في تقنينها"[2]، ثمة تداخل بين الوزن في السجع والوزن في الشعر، حتى وصل الأمر إلى الإقرار ذلك التشابه والترابط بين الإيقاع الموسيقي الناتج عن طريق العبارات المسجوعة والوزن العروضي، مثلما نجد الحريري يقول: "**إلى أن هرم النهار، وكاد جرف اليوم ينهار**"[3]، وأيضا: "**فلما طال أمد الانتظار، ولاحت الشمس في الأطمار**"[4]، هناك تشابه إلى حدٍّ بعيد بين الإيقاع السجعي والوزن العروضي، حيث بدت لنا العبارتين وكأنهما تخضعان للوزن والتقفية، وهذا ما يؤكد على وشائج الترابط الصوتي الموسيقي بين السجع والعروض.

وفي هذا الصدد ترى الباحثة هدى عطية عبد الغفار أنَّ العبارة المسجوعة عبارة عن سبيكة متلاحمة العناصر، فالصوت الموحد في نهاية الفواصل عامل ربط ظاهر، يشغل وجدان المتلقي بصفة دائمة بمنطقة الرنين الصوتي، كما يشغل عقله من حيث إنّه يحدد البداية الدلالية ونهايتها، مما يتيح للمتلقي الذي يدرك هذا النظام أن ينتبه بعد كل تغيّر في السجع، إلى أنَّ هناك حركة ذهنية جديدة عليه متابعتها[5]، ويؤكد طبيعة هذا التوجه من لدن الباحثة ما جاء في كلام الحريري: "**أتظن أنْ سَيَنْفَعُكَ حالك إذا آن ارتحالك؟ أو**

1–هدى عطية عبد الغفار، السجع القرآني دراسة أسلوبية، مرجع سابق، ص: 46.

2–Abdelfatah kilito, le genre scance « Une introduction » studio islamica 43, 1976,p :29.

3–المقامة الديمياطية، ص:37.

4–المصدر السابق نفسه، الصفحة نفسها.

5 –هدى عطية عبد الغفار، السجع القرآني دراسة أسلوبية، مرجع سابق، ص: 98.

ينقذك مالك حين توبقك أعمالك؟ أو يغني عنك ندمك، إذا زلت قدمك؟ أو يعطف عليك معشرك، يوم يضمك محشرك؟ هلا انتهجت محجة اهتدائك، وعجّلت معالجة دائك "[1].

فعلا هناك حركة ذهنية جديدة بعد كل روي متنوع، وهو ما يستدعي شد الانتباه والتركيز لما سيأتي من الكلام عبر سلسلة من الاستفهامات الوعظية التنبيهية، ويتواصل كلام الحريري على نفس الطريقة وفي نفس المقامة: " **أما الحمام ميعادك، فما إعدادك؟ وبالمشيب إنذارك فما أعذارك؟ وفي اللّحد مقيلك فما قيلك؟ وإلى الله مصيرك فمن نصيرك؟ طالما أيقظك الدهر فتناعست ، وجذبك الوعظ فتقاعست!**"[2] لقد رسم هذا الخطاب صورة ذهنية هي استشعار الندم وهو يلقي مجموعة من التنبيهات والتحذيرات ممزوجة بوحدات نغمية متسلسلة ومترابطة الحلقات للدلالة على هول الموقف الذي يستوجب الاستعداد له.

إنّ السجع في الخطاب النثري يضطلع بمهمة تحسين الكلام وتزيينه ودوره في إنتاج الإيقاع والصوت، وهذا ما يؤكد مكانته في بناء النص، حيث أنّ كل وحدة سجعية تتمتع بمحور معنوي خاص يمثل الرابط الذي تتماسك به أجزاء الوحدة داخليا، ويعتبر السجع هنا علامة هذا الارتباط خارجيا، لذا نقول أنّه يؤدي دوراً أكبر من إنتاج الصوتية وتحسين الكلام حيث يعمل مؤثرا على حركة المحتوى[3]، وقد يكون صانعا للمحتوى مؤسسا ومساهما في بنائه، ولنا في ذلك أمثلة مما جاء في قول الحريري: "**فتية عليهم سما الحجى*، وطلاوة نجوم الدجى****"[4]، لقد لعبت السجعتان دور المحرك الذهني في استحضار المعنى وتأسيس محتوى العبارة المقامية في ذهن المتلقي، وفي المقامة

1–المقامة الصنعانية، ص: 17.

2– المصدر السابق نفسه,الصفحة نفسها.

3–هدى عطية عبد الغفار، السجع القرآني دراسة أسلوبية، مرجع سابق، ص: 97.

*الحجى: العقل

**الدجى: الليل

4–المقامة القهقرية، ص: 116.

الدمشقية يقول أبو زيد: "**إنْ كذّبكم فمي، فمزقوا أدمي، وأريقوا دمي**"[1]، إنَّ عملية تكثيف الكلمات المسجوعة في مقام واحد عجَّل بحركة ذهنية قائمة دلت على التصديق مباشرة، وذلك بعد استشعار كلام أبي زيد، المتمثل في التكذيب فالتمزيق والإراقة.

فالسجع عموما نمط تعبيري يعتمد على التوازي الصوتي الذي يتلاءم غالبا مع التوازي الدلالي من حيث كان منوطا بنهاية الفواصل التي تمثل السكتة الدلالية الطبيعية في الأداء اللغوي عمومًا[2]، مثلما نجد في المقامة الساوية: "**رأيت جمعًا على قبر يحفر، ومجنوز يقبر**"[3]، فضلا على التوازي الذي حققته هذه العبارة، لا حظنا أنَّ الكاتب يعطف بين العبارتين المسجوعتين بحرف العطف (الواو) الذي يفيد الربط مطلقا، الحفر والإقبار في نفس الوقت، أما عندما أراد وصف أبي زيد قال عنه: "**سراج الغرباء وتاج الأدباء**"[4]، وعندما خاطب جمعًا من الناس قال: "**شمروا أيها المقصرون، وأحسنوا النظر أيها المتبصرون**"[5] نلمس في هذا الخطاب توازي صوتي ودلالي في آن واحد، ولا يخفى أنَّ السجع يسبب عادة هبوطا في مستوى الأسلوب والمعنى إذا لم يكن متمتعا بذخيرة كافية، وروح شفافة ، وطبع لطيف، يخفف من التزحلق في مهاوي الصنعة وغلوائها، وذلك لأن الكاتب يشغل فكره في هذه الحالة بالملائمة بين الألفاظ على حساب المعايير الأخرى لسلامة التعابير ومحاسنها[6]، بل نرى في أسلوب الحريري زيادة في المستوى، وهذا مرده إلى موسوعية الكاتب، فالصناعة اللغوية والتزيين والتجميل لم تكونا عائقا أسلوبيا، بل كانتا مجالا رحبا لازدياد خصوبة المعنى ،ودليلنا في ذلك هذا الكلام الذي نورده على لسان البطل أبي زيد:

1–المقامة الدمشقية، ص: 86.

2–ينظر محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة و التكوين البديعي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط:02، 1995، ص:374.

3–المقامة الساوية، ص: 78.

4–المقامة الصنعانية، ص: 19.

5–المقامة الساوية، ص: 78.

6–محمود الحسن، مقامات الحريري والدراسات اللّغوية، مجلة مجمع اللغة العربية ، دمشق، سوريا ، المجلد 80، الجزء 04، ص: 798.

"**أيها السادر في غلوائه، السادل ثوب خيلائه، الجامح في جهالاته، الجانح في خزعبلاته***،.....**وحتام تتناهى في زهوك، ولا تنتهي عن لهوك؟**"[1]، فرغم غلبة الجانب التحسيني، بقيت العبارة محافظة على حضورها الدلالي وبعدها الفكري المتسم بالعتاب الممزوج بالنصح والتوجيه، وعلى نفس الأسلوب يتواصل كلام السروجي قائلا: " **يَواقيت الصّلات، أعلق بقلبك من مواقيت الصلاة، ومغالاة الصدقات آثر عندك من موالاة الصدقات، وصحاف الألوان أشهى إليك من صحائف الأديان، ودعابة الأقران آنس لك من تلاوة القرآن، تأمر بالمعروف وتنتهك حماه وتحمي عن النكر ولا تتحاماه**"[2].

لقد جاء السجع خادمًا للمعاني، ذلك أنه ساهم بشكل كبير في تحقيق أسلوبية النص المقامي، كما أنَّ عملية استقصاء البناء الصوتي والإيقاعي للسجع في المقامات الحريرية كشف عن وجود ظواهر صوتية تتردد بشكل جليّ منها غلبة نمط السجع المتوازي، وتوفر ظاهرة تآلف الأصوات وهو ما يجعلنا نقول أنّها شكلت ملامح أسلوبية خادمة للنّص المقامي، وأداة مساهمة في تكوين أسلوبية السجع.

*خزعبلاته: الأباطيل والخرفات.

1–المقامة الصنعانية، ص.17

2–المقامة الصنعانية، ص 17–18.

الفصل الثالث:

بنية اللغة التركيبية الانزياحية في مقامات الحريري

بنية اللغة التركيبية الانزياحية في مقامات الحريري

المبحث الأول: الخصائص الأسلوبية في مقامات الحريري.

- تقديم

أولا: أنماط التراكيب النحوية في المقامات.

ثانيا: دراسة الأساليب الإنشائية في المقامات.

1- الأساليب الإنشائية الطلبية:

2- الأساليب الإنشائية غير الطلبية.

ثالثا: الحوار ودوره في بناء المقامة.

المبحث الثاني: شعرية التناص في مقامات الحريري

- تمهيد.
- شعرية التناص في مقامات الحريري.
- أنواع التناص في مقامات الحريري.
- إستراتيجية العنونة في مقامات الحريري.
- لازمة الاستفتاح وبنية الاستهلال .

المبحث الأول: الخصائص الأسلوبية في مقامات الحريري

(تقديم):

تمرُّ الدراسة التركيبية عبر التحليل النحوي الذُّي يقوم برصد وتفسير الصلة بين البنى النحوية للجملة كتراكيب قائمة بذاتها وعلاقة ذلك بالنص كلّه، والدلالات المنبثقة عنه، ذلك أنّ عملية الارتكاز على صيغة نحوية بعينها في سياق ما قد ينتج معاني وبعد دلالي معين، وهذا مدعاة لاكتشاف وشائج القرابة بين التراكيب ودلالاتها، والتي سوف تمنح الأسلوب التفرد من خلال الانحرافات المتولدة عن السياق كما يرى ريفاتير[1] حيث ينتج عن هذه الانحرافات الأسلوبية على المستوى التركيبي ما يعرف بأدبية النّص المتولدة عن التراكيب اللّغوية المتماهية في النّص.

أولا: أنماط التراكيب النحوية في المقامات:

تتقصى الدراسة التركيبية رصد الأبعاد النحوية للجملة وإبراز مكوناتها باعتبارها الوحدة الرئيسية في عملية التواصل[2]، ذلك أن الخطاب يتشكل من مجموعة من الجمل والتراكيب بأبعادها الصوتية والتركيبية والنفسية والاجتماعية والفلسفية[3]، ومن هنا ندرك عملية توظيف نمط معين من الجمل أو مجموعة من الأنماط، وهذا يخضع حتما لعوامل تتحكم في انتاجية النّص وتضبط أسسه وقواعده، وعلى هذا الأساس جاء تعريف الجملة على أنّها: " الكلام الذي يتركب من كلمتين أو أكثر وله معنى مفيد ومستقل"[4] فالجملة هي تشكيل لمجموعة من الوحدات اللغوية المترابطة فيما بينها.

لقد تم النظر إلى الجملة من حيث التركيب على أنها تركيب إسنادي سواء كانت جملة فعلية أو جملة اسمية، فالجملة الفعلية ما تضمنت فعلًا بين عناصر الإسناد سواء تقدم الفعل أو تأخر، وهي تتسم بالحدوث والتجدد، أمّا الاسمية فهي ما خلت من الفعل وتتسم بالثبوت والدوام والاستقرار[5]، وهكذا ندرك أنّ الجملة بنوعيها هي تركيب إسنادي أي

---

[1] مكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، تر: حميد لحميداني، منشورات سال، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1993، ص: 54.

[2] ابراهيم الخليل، الأسلوبية ونظرية النّص، مرجع سابق ، ص: 140.

[3] محمود أحمد، لغة القرآن في جزء عمَّ، دار النهضة العربية ، بيروت، لبنان، د ط، 1981، ص: 449.

[4] عبده الراجحي، التطبيق النحوي، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 1999، ج2، ص:85.

[5] بلقاسم دفة، في النحو العربي، دار الهدى عين مليلة، الجزائر، د ط، 2003، ص:25.

مسند ومسند إليه باتفاق النحاة غير أنَّ طبيعة الإسناد هي التي تميز بين أنواع الجمل، فهناك الجملة القصيرة وتسمى بالبسيطة وهي ذات الإسناد الواحد، أمَّا إذا طالت إسنادات التركيب سميت بالجملة المركبة[1]، واستنادا لهذا التقسيم يمكننا تصنيف وتحديد أنماط الجمل النحوية للجملتين الكبرى و الصغرى على النحو التالي:

- **الجمل الكبرى:**

- الجملة الاسمية: مسند إليه + مسند (جملة اسمية أو فعلية)
- الجملة الفعلية: مسند + مسند إليه + مفعول به مفرد + مفعول به جملة.

- **الجمل الصغرى:**

- الجملة الاسمية: مسند إليه + مسند (مبتدأ + خبر).
- الجملة الفعلية: مسند + مسند إليه (فعل + فاعل)[2].

لقد اقتضت الدراسة التركيبية تتبع الأنماط الإسنادية التي تأسس عليها خطاب المقامات عند الحريري، والوقوف على أكثرها تداولا واستعمالا وتتبع أبعادها الدلالية، مع تبيان نوعية الجمل السائدة، هل هي جمل اسمية أو فعلية؟ وهل تم توظيفها مع الاستعانة بالجمل البسيطة أم المركبة؟.

سنحاول توضيح ما سلف ذكره بناءً على ما جاء به مصنف الحريري.

❖ أنماط الجملة البسيطة:

1-**الجملة البسيطة:** أو ما يسمى بالجملة الصغيرة.

النمط 1: | مبتدأ + خبر |

لقد تواتر استعمال هذا النمط النحوي كثيرا في المقامات من أمثلته:

" **الشيب ضيقٌ**"[1]، و " **هم منتشرون**"[2]، و " **أنا نئق* وأنت منق**"[3]، " **أنت مستعصمُ**"[4]، " **الوكر قفرٌ والكف صفرٌ، والشِّفار ضرٌ والعيش مرٌ**"[5]، و " **البحر رهوٌ،**

---

[1]أبو البقاء يعيش بن علي بن يعيش، شرح المفصل للزمخشري، تح: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، لبنان، د ط، د ت، ص:229.

[2]محمد كراكبي، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني، دراسة صوتية تركيبية، دار هومة، الجزائر، ط1، 2003، ص:127-128.

والجو صحوٌ والعيش صفوٌ، والزمان لهوٌ"[6]، و " المؤمن هين"[7]، تتألف هذه الجمل الاسمية البسيطة من تركيب إسنادي (مسند + مسند إليه) أي مبتدأ + خبر، فالمسند هنا هو الخبر والمسند إليه هو المبتدأ فالجملة (الجو صحوٌ) مثلا الجوُّ (مبتدأ مسند إليه) وصحو (خبر مسند)، أما دلالة هذه التراكيب التي سقناها هنا على سبيل المثال هو التقرير والوصف فالأخبار جاءت في موضع عرض حالات استعرضها الكاتب في سياق الكلام، فجملة (الزمان لهو) وصفت لنا حالة اللهو المنتشر في زمن الكاتب ، كما استعرضت جمل المقامة التفليسية حالة الفقر والعوز التي يعيشها المكدي.

- **الجمل المركبة:** مسند إليه + مسند (جملة فعلية) مبتدأ + خبر (جملة)

النمط: 2 | مبتدأ + خبر (جملة فعلية أو اسمية) |

ورد هذا النمط من تركيب الجمل الاسمية المركبة كما يلي:

" **وعدك يفي، أراؤك تشفي، هلالك يضي، حلمك يغضي، ألاؤك تغني أعداؤك تثني حسامك يغني، سؤددك يغضي، مواصلك تجتني، ومادحك يقتني، وسماحك يغني وسماؤك تغيث، ودرك* يفيضُ، وردك يغيض**"[8].

" **حسودك يشين، الأروع يثيب، المعوز يخيبُ، الحلاحل**يضيف، الماحل يخيف السمح يغذي، المحك يقذي، العطاء ينجي، و المطال يشجي، الدعاء يقي، المدح ينقي والحر يجزي، والإلطاط***يخزي**"[1].

---

[1]المقامة القطيعية، ص: 163.

[2]المقامة الرازية، ص: 140.

*نئق: مغتاظ

[3]المقتمة الويرية، ص187.

[4]المقامة العمانية، ص 275.

[5]المقامة التفليسية، ص: 233.

[6]المقامة العمانية، ص: 273

[7]المقامة الزبيدية، ص: 241.

*درك: خيرك

[8]المقامة المراغية، ص: 48-49.

**الحلامل: السيد الركين الرزين

***الإلطاط: ستر الحق وكتمانه.

" **مراه يخف، و أواصره تشف، و إطراؤه تجتذب، وملامه يجتنب**[2]، " **الضياء يحتجب**"[3] "**عريكتها لينة، دخلتها مبّينة، خدمتها مزينة**"[4]، " **أنا أقلب العزم**"[5].

نلاحظ في الأمثلة التي سقناها ورود المسند إليه اسما معرفا بالإضافة وهو المبتدأ الذي نبتدئ به الجملة الاسمية، فمرة جاءت الإضافة الحرفية ضميرًا متصلا (كافا) ومرة أخرى وظف واستعان بالهاء، وفي هذا التنويع دلالات ففي الهاء دلّ على الغيبة وكأني به المسند إليه مجهول وغير معروف، أما توظيف (الكاف) فدَّل على المخاطب، أي هناك مخاطب مقصود دلت عليه الأخبار والصفات التي ألصقت به، كما جيء بالمسند جملة فعلية، فعلها مضارع تميز بالتغيير والتجدد والحدوث المتواصل، أيضا حققت الجمل الفعلية ذلك الترابط بين الأفعال والأسماء، حيث أنَّ الأسماء تتميز بطبيعتها الثابتة، بينما الأفعال فلها ميزة الحركة و التغير المستمر.

النمط: 3 | حرف + مبتدأ + خبر.

وقف البحث على بعض النماذج من هذا النمط قوله:

" **أنَّ التعليم أشرفُ صناعة**"[6].

" **أنَّ الدين إمحاض النصيحة**"[7].

" **أنَّ السفر مرآة الأعاجيب**"[8].

" **أنَّ الحركة بركة، وأنَّ الغربة بركة**"[9].

" **و أنَّ فضوحَ الدنيا أهونُ من فضوح الآخرة**"[10].

---

[1]المقامة المراغية، ص: 48.

[2]المصدر نفسه، ص: 50.

[3]المقامة البكرية، ص: 303.

[4]المصدر السابق نفسه، ص: 309.

[5]المصدر السابق نفسه، 303.

[6]المقامة البكرية، ص: 342.

[7]المقامة الحرامية، ص: 355.

[8]المقامة الرملية، ص: 327.

[9]المقامة الساسانية، ص: 360.

[10]المقامة الحرامية، ص: 355.

" **أنَّ الحرصَ متعبة**"[1].

نلاحظ في هذه الأمثلة التي سقناها على سبيل المثال لا الحصر، أنَّ الحركة الإعرابية للمسند والمسند إليه قد تغيرت وبتغيرها تغير أيضا معنى الجملة ليدل على التأكيد ولزوم المعنى في السّياق، وكأني بالحريري انتقى الجمل والتراكيب التي تتوافق مع السياق، حيث أكد على أنَّ البركة تظل باقية وملازمة للحركة لما في هذه الأخيرة من مزية، كما يسعى الكاتب من وراء ذلك على تحبيب المسند إلى المسند إليه، فالكربة في الغربة حدثان لا ينفصلان أكدّ عليها الكاتب بدخول حرف التوكيد (أنَّ)، فالجمل التي أدخل عليها الكاتب التأكيد جاءت منتقاة ومختارة لتدّلَّ على الثبات مطلقا.

- **الجمل الفعلية البسيطة:** (مسند + مسند إليه).

النمط: 4 | فعل + فاعل |

ساق الحريري نماذج عديدة على شاكلة هذا النمط منها قوله:

" **فسدَ الزمان**"[2]

" **تحككت العقرب بالأفعى**"[3]

" **عبس الشيخ**" [4].

" **عصفت الجنوب**"[5].

" **تجوع الحرة**"[6].

تبدو الفاعلية كمسند إليه قليلة التوظيف في السياقات التي وقفنا علها في حدود بحثنا ربما مرده لأن السروجي لم يكن منجزا، بل كان واقعا في المفعولية، فالأحداث التي استعرضها ليس هو صانعها، بل تأثر بها أو عاشها في أوقات عصيبة.

- **الجمل الفعلية المركبة:**

النمط: 5 | الفعل + الفاعل + المفعول به ← مفعول مطلق (مصدر).

---

[1] المقامة الصعيدية، 261.

[2] المقامة الواسطية، ص: 200.

[3] المقامة الصعيدية، ص: 262.

[4] المصدر السابق نفسه، الصفحة نفسها.

[5] المقامة العمانية، ص: 273.

[6] المقامة الفرضية، ص: 106.

لقد كثّف الكاتب من استعمال هذا النمط الذي أورد فيه الفعل ثم الفاعل ضميرا مستترا، ثم مفعولا به مصدر الفعل (مفعول مطلق)، ومن أمثلته:

" **هشٌّ* هشاشة المصدوق**"[1].

" **حملت حملة الفيل المتلهم**"[2].

" **انقبض انقباض المحتشم، وأعرض إعراض البشم**"[3].

" **استن استنان الجواد في المضمار**"[4].

" **فارقتها مفارقة الطلل البالي**"[5].

" **أقبلت إقبال الجماعة**"[6].

" **أجفلت نحوها إجفال* النعامة**"[7].

"**يرن إرنان الرقوب**"[8].

" **زفر زفير الأواه**"[9].

" **نهضت من مجثمي انتهاض الشَّهم ** وانخرطت في الصف انخراط السهم**"[10].

" **سِرْ سير من لا يرى الالتفات**"[11].

" **يغضي عني إغضاء المتمهل، وهو ينظر إليَ نظر المستجهل**"[1].

---

*هشَّ: فرح

[1]المقامة الفرضية، ص: 106.

[2]المقامة الفرضية، ص:106.

[3]المصدر السابق نفسه، ص: 103.

[4]المقامة الديمياطية، ص:36.

[5]المقامة الرقطاء، ص: 175.

[6]المقامة الواسطية، ص: 204.

*اجفال: سرعة

[7]المقامة الصورية، ص: 208

[8]المقامة البصرية، ص: 376.

[9]المصدر السابق نفسه، الصفحة نفسها.

[10]المقامة الحرامية، ص: 357

[11]المقامة الرملية، ص: 331.

" **أعرض إعراض المغضب، و نزا نزوان العُنطُبْ**"[2].

" **سلّم تسليم البشاشة عليَّ**"[3].

" **سرت سيرّ الضارب بقدحين**"[4].

" **أعرض إعراض العيلة عن الأرذلين**"[5].

" **إذا باع أنباع**"[6].

" **يستطير تسطير أمير، ويرتب ترتيب وزير، ويتحكم تحكيم قدير**"[7].

" **أعرض إعراض من مني بالإعنات**"[8].

" **تأوه تأوه الأسيف**"[9].

" **أبان إبانة منطيق**"[10].

" **صمت صموت من أفحم**"[11].

" **ركبت فيه ركوب حاذر ناذر**"[12].

" **تنفس تنفس المغرمين**"[13].

" **هش هشاشة الكريم**"[14].

" **نظر إليه نظر ليث العريسة إلى الفريسة**"[1].

---

[1]المقامة البكرية، ص: 311.

[2]المقامة البكرية، ص: 310.

[3]المقامة التنيسية، 294.

[4]المقامة البكرية، ص: 303.

[5]المقامة الشتوية، ص: 316.

[6]المصدر السابق، ص: 323.

[7]المقامة الحلبية، ص: 342–343.

[8]المقامة التفليسية، ص: 234.

[9]المصدر السابق نفسه، ص: 223.

[10]المقامة الشيرازية، ص: 246.

[11]المصدر السابق نفسه، ص: 247.

[12]المقامة العمانية، ص: 271.

[13]المصدر السابق نفسه، ص: 272.

[14]المقامة الرازية، ص: 144.

" **برزت برزة عجوز دردبيس***"[2].

" **فاسلنقى اسلنقاء المتمردين**"[3].

" **أحجمت عن القول إحجام المرتاب**"[4].

" **قمت فيكم مقام المبلغين**"[5].

" **نصحت لكم نصح المبالغين**"[6].

" **شكره شكر الروض للسحاب**"[7].

" **أقبلت إقبال الجماعة**"[8].

" **أفتر افترار متضاحك**"[9].

" **نهض نهوض البطل**"[10].

لقد وظف الحريري هذا النمط النحوي المركب بشكل واسع فكان حضوره بارزا في كامل السياقات المقامية تقريبا، وهو ما جعلنا نعتبره ملمحاً ومثيرا أسلوبياً وجب الوقوف عليه، ذلك أنَّ توظيف الأفعال متبوعة بمصادرها، وهي مفعول مطلق باعتبارها مصادر للأفعال التي سبقتها، فهذا النوع من المشتقات خالٍ من الزّمن غير مقترن به، فعملية مجاورة المصدر بفعله وتكثيفه محاولة من طرف الكاتب لمنح كلامه صفة الدّيمومة والاستمرارية، وأنَّ أحداثها مجردة من الزّمن لها قابلية الثبات، كما أنّ الحضور الجلي لهذا الشكل في أغلب المقامات دلّ على عملية التكرار الإيقاعي، فتكرير الفعل متبوعا بمصدر نتج عنه الإيقاع النغمي مما زاد الفكرة والعبارة تأثيرا في ذهن القارئ، وهناك

---

[1]المقامة الويرية، ص: 187.

*دردبيس: عجوز مسنة ذات مكر ودهاء.

[2]المقامة البغدادية، ص: 93.

[3]المصدر السابق نفسه، ص: 95.

[4]المقامة السنجارية، ص: 127.

[5]المقامة العمانية، ص: 272.

[6]المصدر السابق نفسه، الصفحة نفسها.

[7]المقامة السنجارية، 128.

[8]المقامة الواسطية، ص: 204.

[9]المقامة التنيسية، ص: 293.

[10]المقامة المكية، ص: 99.

تركيب مقامي كرره الكاتب مرتين في المقامة الرازية قال: " **هش هشاشة الكريم**"[1] وفي المقامة الفرضية كتب: " **هشُّ هشاشة المصدوق**"[2]، لقد أعاد الحريري العبارة نفسها، اختلف فيها بين الكريم والمصدووق فالأولى على وزن فعيل (صفة مشبهة)، والثانية على وزن مفعول (اسم مفعول)، وهما من المشتقات، ومن هنا ينظر إلى عملية التكرار التي لجأ إليها المؤلف التي دلت على الثبّات لتصبح حدثا متعلقا بفعله الذي دل عليه في الخطاب.

إنّ عملية استقراء التراكيب النحوية التي ساقها الكاتب بدت مألوفة اعتاد عليها أغلب المؤلفين في تصانيفهم، ما عدا ما شدَّ انتباهنا في النمط النحوي الذي أوردناه مع جلِّ أمثلته، إذْ رأينا فيه سمة نحوية أسلوبية تركيبية منحها المؤلف طاقة إيحائية رصدتها الدراسة، وبعداً دلاليا تمثل في الثبات، أمَّا من حيث المعنى فدلت على الإيضاح والإبانة والاستظهار.

كما تواتر النمط النحوي التركيبي التالي:

النمط: 6 | فعل + فعل |

اختلفت أزمنة الأفعال التي أوردها الحريري في هذا السياق التركيبي النحوي بين الماضي والمضارع والأمر على النحو التالي:

" **نهض يحفد وتبعه الشيخ ينشد**"[3].

" **إن أنبت مننت وإن كتمت غممت**"[4].

" **غفَّر وسبَّح واستغفر ثم أخذ القلم واستنفر**"[5].

" **قُبِضَ ونُشِرَ وسُجِنَ وشُهِرَ وسُقِيَ وفُطِمَ**"[6].

" **نَعش وفرّج وضافر فأبهج، ونافر فأزعج**"[7].

---

[1] المقامة الرازية، ص: 144.

[2] المقامة الفرضية، ص: 106.

[3] المقامة الصعدية، ص: 274.

[4] المقامة الملطية، ص: 256.

[5] المقامة العمانية، ص: 275.

[6] المقامة الواسطية، ص: 199.

[7] المقامة الكرجية، ص: 179.

" **تجرّم وتضرم وحرّق عليا الأرم**"[1].

" **حولق واسترجع**"[2].

" **فسجد حتى أطال ثم رفع رأسه وقال**"[3].

" **اندفع ينشد**"[4].

" **تنكر وفكر ثم قال**"[5].

" **سعى وأقعد وأهب وأركد**"[6].

" **عشت ونعشْت**"[7].

" **ودعني ومضى**"[8].

" **إذا أوجز أعجز**"[9].

" **إذا نطق أصاب وإن استمطر صاب**"[10].

" **ودّعني وانطلق وأودعني الفلق**"[11].

" **حين سرق سلخ أم مسخ أم نسخَ**"[12].

" **تطلس وتقلنس**"[13].

" **مهر وبهر وجرّد سيف العدوان وبهر**"[1].

---

[1]المقامة القهقرية، ص: 124.

[2]المصدر السابق نفسه، ص: 120.

[3]المقامة النصيبية، ص: 133.

[4]المقامة البغدادية، ص: 95.

[5]المقامة الدمشقية، ص: 91.

[6]المقامة الفرضية، ص105.

[7]المقامة الكوفية، ص: 43.

[8]المصدر السابق نفسه، ص: 45.

[9]المقامة المراغية، ص: 47.

[10]المقامة المغربية، ص: 114.

[11]المقامة البصرية، ص: 372.

[12]المقامة الشعرية، ص: 151.

[13]المصدر السابق نفسه، ص: 158.

" **فطلسم وطرسم واخرنطم وبرطم وغمغم**"[2].

" **إن رنت* هيجت البلابل، وإن نطقت علقت ... وإن قرأت شفت ... إن زمرت أضحى زنام... وإن رقصت أمالت العمائم... وإن بسمت أزرت **بالجمان***"[3]

" **أينما سقطوا لقطوا، وحينما انخرطوا خرطوا**"[4].

" **من طلب جلب، ومن جال نال**"[5].

لقد تواترت الأفعال المتجاورة فيما بينها في ثنايا التراكيب المقامية مشكلة هي الأخرى ظاهرةً ومثيراً أسلوبيا تركيبيا، فجاء التوظيف مختلفا، فمرة تحدث المجاورة بين فعلين ماضيين، أو أكثر وأحيانا يسبقها حرف شرط غير جازم يدلان على الزمن الماضي، ومرة أخرى يضعهما في الزمن المضارع، ولعل عملية تكثيف هذا النمط الأسلوبي راجع لطبيعة الفعل في ذاته الدال على الحركة والتجدد والتواصل والحيوية والنشاط، وهذا ما يتوافق مع طبيعة موضوعات المقامات المتسمة بالكدية وطلب الحاجة، والسعي في الحصول على المال عن طريق الحيلة، فإحداث الجلبة والأصوات المنبعثة من الأفعال نتيجتها حركية الفعل وعدم سكونيته.

ثانيا: دراسة الأساليب الإنشائية في المقامات

تقتضي الدراسة التركيبية الوقوف على الأساليب الإنشائية في النّص لإبراز السمات الأسلوبية التي أفرزتها بعض الأساليب الواردة في مواضع الطلب الإنشائي وغير الإنشائي، وكيفية تداولها من طرف الكاتب، وطرق توظيفها واستعمالها، ولما كانت الأساليب الإنشائية الأكثر تداولاً وتناولًا من طرف الكتاب، كان الوقوف عليها حريا بنا.

---

[1] المصدر السابق نفسه، ص: 150.

[2] المقامة التبريزية، ص: 284.

* رنت: نظرت.

** أزرت: هزأت

*** الجمان: الؤلؤة

[3] المقامة السنجارية، 123.

[4] المقامة الساسانية، ص: 363.

[5] المصدر السابق نفسه، الصفحة نفسها.

1- الأساليب الإنشائية الطلبية:

أ. النداء:

يدخل النداء في باب الطلب الإنشائي، وهو يعني: "تصويت بالمنادى لإقباله عليك"[1]، أي طلب الإقبال من السامع، فعله محذوف تقديره دائما أدعو أو أنادي، سواء كان الحرف ملفوظا أو مضمرًا[2]، معناه قد يسبق المنادى حرف النداء أو يحذف وذلك حسب السياق، ومن هنا تأتي هذه الدراسة لتتناول أسلوب النداء من الناحية البلاغية أي البحث في البني البلاغية الكامنة في السياقات الندائية الطلبية والبحث في معانيها ودلالاتها وأبعادها الإيحائية والأغراض البلاغية التي أدتها خاصة إذا علمنا أنَّ النداء هنا لا يرجى من ورائه حدثاً أو فعلا على سبيل الاستجابة ولفت الانتباه، إنّما جاء توظيفه لحاجة بلاغية يتوسمها المؤلف من وراء ذلك، لقد توصلت الدراسة الإحصائية إلى استعمال الحريري التراكيب الندائية في مائة وتسعة وثمانين (189) موضعا، أما حرف النداء (يا) فقد تواتر ذكرها حوالي مائة وثلاثة وثمانين (183) مرة، و(أيا) استعملت في السياق مرتين (02) فقط، كما جاء النداء محذوف الأداة في أربعة '04) أساليب، مما يدل على أنّ الحرف (يا) كان أكثر شيوعا ولقد نادى به الكاتب القريب والبعيد حسب ما يقتضيه ظرف التخاطب، وهاهو السروجي يركب سفينة يزعم أنّه يخلص من الغرق ويدفع البلاء فيقول: " **اللّهم يا محي الرفات، ويا دافع الآفات، ويا واقي المخافات، ويا كريم المكافآت، ويا موئل العفاة**"[3]، لقد استدعى الكاتب مجموعة من التراكيب الندائية في خطابه ليدل على الدعاء الذي فيه استشعار وإدراك لعظمة الخالق، فالتوجه بالطلب إلى الله معناه الضعف والتذلل أمام قدرته، فلا مخلص ولا منجي إلاّ هو القادر المقتدر، كما يصل السروجي إلى مقبرة فيها قبر يحفر و مجنوز يلحد، يقف في النّاس ناصحًا مذكراً واعظا فقال: " **فادكروا أيها الغافلون، وشمروا أيها المقصرون، وأحسنوا النظر أيها المتبصرون**"[4]، لقد مزج الحريري بين الأساليب الندائية و الأمرية التي تضمنت هي الأخرى الإنشاء الطلبي وكأني به أراد تقوية دعامة الخطاب الدال على تمثل وإدراك

---

[1] يحيى بن حمزة العلوي، الطراز في علوم حقائق الإعجاز، مرجع سابق، ج3، ص: 293.

[2] محمد أحمد عبد المطلب، البلاغة العربية، قراءة أخرى، الشركة العالمية للطباعة والنشر، لبنان، 1997.، ص: 218.

[3] المقامة الدمشقية، ص: 86.

[4] المقامة الساوية، ص: 78.

معاني التوجيه المقرون بالنصيحة والتنبيه من الغفلة والاستعداد لنفس الموقف الذي تجلى فيه خطيبا، كما جاء كلام الكاتب محذراً من الدنيا في أبيات شعرية منها قوله:

يا خاطب الدنيا الدنيّة إنها ❋❋❋ شَرَكُ الردى وقذارة الأكدار[1].

يبدو الحريري منبهًا تاركًا مجال الخطاب مفتوحا لكلِّ من يتعلق بالدنيا ويركن إليها كما استعمل الصيغ الندائية في معرض تبادل الشتائم بين أبي زيد وزوجته فقال: " **ويلك يا دفار، يا فجار، يا غصة البعل والجار**"[2]، فردت عليه الزوجة على نفس شاكلة كلام بعلها: " **يا ألأم من مادر وأشأم من قاشر**"[3]، ولعل الحريري بهذه الحرب الكلامية بين الزوجين ، وظف النداء وسيلة للدفاع أراد إثارة التهكم و السخرية بين مكدي ومكدية، كما دلَّ كلامها على الكشف والإبانة الصريحة لعيوب المرأة والرجل في زمن الحريري، ولم يتوان صاحب المقامات من اتخاذ أسلوب النداء مطيّة لاسترشاد الناس وتنبيههم إلى ما ينفعهم، وهاهو بطله السروجي يتخذ مكانا له بعد أداء فريضة الحج أمام الحجاج واعظًا:

" **يا معشر الحجاج الناسلين من الفجاج، أتعقلون ما تواجهون، وإلى من تتوجهون**"[4]، إن العبارة الندائية (يا معشر) لها وقعها في النفس، حققت التنبيه ودلت على استشعار عمق النصيحة التي أردفها الخطيب بالاستفهام التقريعي، كما ورد أيضا النداء للثناء والمدح: " **يا أولي الألباب والفضل اللباب**"[5]، لقد خاطب و نادى السروجي الجمع بما يحب ويفضل، وهذا النوع من النداء يفضل لكسب السامع ودفعه للإنصات، وفي نفس السياق نجده يقول:

" **يا أولي الأبصار الرامقة، والبصائر الرائقة**"[6]، حيث أن عملية التفنن في وضع الصيغ الندائية يكسب مصداقية القائل، كما استعمل الحريري بعض التراكيب لإظهار المدح والاعتراف بفضل الوالد: "**يا أبت لا وضع عرشك**"[7]، فهنا نلاحظ كيف أن الجملة الندائية جاءت مرتبطة لزوما لما بعدها فالتقدير والتوقير للوالد لم تتضح معالمه إلا بعد

---

[1] المقامة الشعرية، ص: 151.

[2] المقامة التبريزية ، ص: 280.

[3] المصدر السابق نفسه، ص: 281.

[4] المقامة الرملية، ص: 215.

[5] المقامة المغربية، ص: 110.

[6] المقامة التفليسية، ص: 232.

[7] المقامة الحرامية، ص: 366.

إتمام الكلام، وهكذا يتواصل سرد الأساليب الندائية حيث يتضمن بعضها معاني أسلوب الاستهزاء والسخرية من الآخر: " **يا يلامع القاع، ويا رامع البقاء**"[1]، قد يؤتي بالنداء كصيغة طلبية للدلالة على الحط من منزلة السامع، وهذا حسب السياق الكلامي الذي وردت فيه وقوله أيضا: " **إلى أين يا بُرم***"[2] تبدو صيغ التهكم بادية في كلام الحريري على لسان بطله السروجي، الذي يتلاعب بالكلام كيفما شاء ووقت ما شاء، وها هو يقول في موضع آخر: "**هلّم يا قعقاع يا بقعة البقاع**"[3]، وأيضا: " **ويلك يا مرقعان****"[4]، لقد حملت هذه الصيغ معاني السخرية اللاّذعة ودلت على الحط من شأن المخاطب ، وهذا لا شك أنه نمط أو أسلوب حياة كان سائدا في عصره، خاصة العامة من النّاس أهل الكدية، وأما عندما حاول المؤلف إظهار الإعجاب والتقدير جمع بين حرف النداء (يا) والتصغير مما دلَّ على التحبب والرفع من شأن المتوجه إليه بالنداء مثل قوله:

" **يا عشمشم يا عطر منشم**"[5].

" **أوضح يا سين ما يشكل من ذوات السين**"[6].

" **كن يا بني خفيف الكلِّ**"[7].

" **أحسنت يا حبقة، يا عين بقة**"[8].

" **أيها الخل الودود**"[9].

" **أدنُ يا نويرة يا قمر الدويرة**"[10].

" **جزيتم يا أهل البُصيرة**"[1].

---

[1]المقامة الفارقية، ص: 138.

*البرم: بخيل أو لئيم

[2]المقامة الصورية، ص: 212.

[3]المقامة الحلبية، ص: 339.

**مرقعان: الأحمق

[4]المقامة الرملية، ص: 328.

[5]المقامة الحلبية، ص: 335.

[6]المقامة الحلبية، ص:335..

[7]المقامة الحرامية، ص: 365.

[8]المقامة الحلبية، ص: 335.

[9]المقامة الحرامية، ص: 365.

[10]المقامة الحلبية، ص: 333.

" **يا أهل البلاغة والبراعة**"[2].

واستنادا إلى هذه الصيغ الندائية التي أوردناها أمكننا القول أنّ الحريري نادى كل فئة من النّاس بما هي أهل له، حيث دلّت هذه الصيغ مجتمعة على نوع من الرّاحة النَّفسية التي يشعر بها القارئ حين استماعه لهذه العبارات التي يريد من ورائها دلالة التقدير والتعظيم، وربما أيضًا استحسان المخاطب وتفضيله، لقد انتقينا هذه الصيغ على سبيل التوضيح ، ولتعزيز كلامنا، وكذلك العبارات الندائية التي لها دلالات سياقية، وأغراض أدبية تم تحديدها بناءً على مواضع الكلام، لقد أدرك المؤلف أهمية الصيغ الندائية في بناء النّص إضافة إلى أبنيتها التركيبية وما تضفيه على المنتوج الفنّي من دلالات عميقة تستدعي القراءة والتأويل، فلقد اتخذ الحريري من الأساليب الندائية الطلبية أداة لكشف خبايا النّفس، واستنطاق نزواتها وتقريبها من لدن القارئ.

ب.الاستفهام:

يعدُّ الاستفهام أحد أنواع الإنشاء الطلبي الذي كان له حضوره القوي في مقامات الحريري وبشكل لافت للانتباه، إذّ أحصت الدراسة ما يربو عن حوالي ثلاثمائة وواحد وخمسين تركيبا استفهاميا استخدمها الكاتب، وفي هذه التراكيب مجتمعة تفاوت استعمال حروف الاستفهام و أسمائها، نوضحها في الجدول التالي:

❁ حرفا الاستفهام:

حرف الاستفهام	الهمزة	هل
عدد مرات توظيفه	103	59

❁ أسماء الاستفهام:

اسم الاستفهام	كيف	من	ما	أي	كم	أين	متى	من ذا	دون أداة
عدد مرات توظيفه	29	17	64	25	01	24	10	00	31

يلاحظ من خلال الأرقام المبينة في الجدولين أعلاه أنَّ أكثر الحروف حضورا في المقامات هو حرف (الهمزة) إذ أظهر بها الكاتب الاستفهامات في مواطن كثيرة، وهذا

---

[1]المقامة البصرية، ص: 371.

[2]المقامة الملطية،ص: 256.

مرده في اعتقادنا لطبيعة الخطاب المقامي الذي يستدعي كثيرا هذا النوع من الحروف يليها الاسم الاستفهام (ما) الذي حقق المؤلف من ورائه مقصدية الاستفهام وأيضا نظرا لطبيعة الصيغ المقامية التي اقتضتها ظروف التخاطب بين طرفي الخطاب (المخاطِبْ والمخَاطَب) أي المتكلم والسامع.

لقد جاءت التراكيب الاستفهامية في مقامات الحريري حافلة بالمعاني والدلالات التي وضعت من أجلها والتي سعى المؤلف إليها سعيا حثيثا من خلال إدراج الصيغ الاستفهامية بهذا الكمْ الهائل، فكثرة الإتيان بها ساهم في تنشيط حركة بناء النص المقامي فعملية السؤال والجواب تحدث نوعًا من الفعل ورد الفعل بين اثنين السائل والمجيب فالاستفهام عند الحريري مع كثرة وروده لم يأت لمعنى الاستخبار في معناه الأصلي، بل أريد منه إظهار دلالة الوعظ أو الحث أو التقريع وهذا ما نحاول الوقوف عليه ونحن نستعرض أهم التراكيب الاستفهامية التي استوقفتنا معانيها وأبعادها الدلالية، يقف السروجي في المقامة الصنعانية في نادٍ رحب أمام جمعٍ من النّاس خطيبا واعظًا مذكرا من في محفله قائلا: " **إلام تستمر على غيِّك وتستمرئ* مرعى بغيك؟ وحتام تتناهى في زهوك ولا تنتهي عن لهوك؟ تبارز بمعصيتك مالك ناصيتك؟ أتظن أن ستنفعك حالك إذا آن ارتحالك؟ أو ينقذك مالك حين توبقك**أعمالك؟ أو يغني عنك ندمك إذا زلت قدمك؟ أو يعطف عليك معشرك يوم يضمك محشرك؟ أما الحمام ميعادك فما إعدادك؟ وبالمشيب إنذارك، فما أعذارك؟ وإلى اللحد مقيلك، فما قيلك؟ وإلى الله مصيرك، فمن نصيرك؟**"[1]، لقد توالت وتكاثرت نصائح أبا زيد على شكل مواعظ وتنبيهات مذكرًا بها كل من كان حاضرًا، ولقد كان لبديهة السروجي الخطابية وقعها في النفس أيضًا عندما استطاع بخطابه أنْ يمسَ شغاف القلوب ويكون لكلامه صدى في النفس، حيث انتقى لأفكاره ومعانيه ألفاظًا أكثر دلالة وإيحاءً منها التنبيه من الغفلة، والتذكير بالمصير والدعوة إلى الاستعداد من خلال أسلوب التقريع، ومما زاد الكلام إثارة وقوة لدى السامع هو أسلوب التقديم والتأخير الذي اتبعه الكاتب، ذلك أنه يبتدئ بالجواب مقرنا إياه بالاستفهام في نهاية كل تركيب استفهامي، ولعل الحريري أراد بذلك جلب انتباه السامع

---

*تستمرئ: تستحسن وتستطاب

**توبقك: تقضي عليك وتهلكك

[1] المقامة الصنعانية، ص: 17.

ودعوته لتقبل ما جاء به من نصائح ومواعظ مبكية لمن أدركها جيِّدًا، ولقد راق هذا النمط الخطابي الكاتب، إذ وجد فيه متنفسا له ووسيلة للإصلاح وتهذيب النفوس الغافلة وهاهو يقول " **أماّ الهرم حصادكم، والمدر مهادكم، أما الحمام مدرككم، والصراط مسلككم، أما الساعة موعدكم، والساهرة موردكم، أما أهوال الطّامة لكم مرصدة، أمَّا دار العصاة الحطمة الموصدة**"[1]، لقد كثف الكاتب هذه التنبيهات على شكل علامات مضيئة بعدما أورد قبلهم مجموعة من التراكيب الاستفهامية قال فيها : " **إلام مداومة اللهو، ومواصلة السَّهو؟ وطول الإصرار وحمل الآصار؟ وإطراح كلام الحكماء و معاصاةُ إله السماء؟**"[2] هنا تتجلى عبقرية الحريري الإبداعية في كيفية هندسة مقاماته، فإذا كان في المقامة الصنعانية يستبق الجواب قبل السؤال، نجده في المقامة السمرقندية يعرض جملة من التراكيب الاستفهامية، ثم يتبعها بتراكيب أخرى على شكل نتائج نهائية توصل إليها، وبهذا يكون الكاتب قد استعمل أسلوب الوعظ وسيلة للتنبيه والتذكير، كما لم يتوان الحريري على لسان بطله السروجي في الدأب على صنيع الحث والإرشاد والوعظ، وها هو في المقامة الرملية يقف أمام الحجاج بعد أداء الفريضة قائلا: "**يا معشر الحجاج النّاسلين في الفجاج، أتعقلون ما تواجهون، وإلى من تتوجهون، أم تدرون على من تقتدمون، وعلام تقدمون؟ أتخالون أنَّ الحج هو اختيار الرواحل، وقطع المراحل، واتخاذ المحامل، وإيقار الزوامل؟ أم تظنون أنَّ النُسْكَ هو نضو الأردان وإنضاء الأبدان، ومفارقة الولدان، والتنائي عن البلدان**"[3]، يبدو تكثيف مجموعة من التراكيب الاستفهامية في سياق واحد، له دلالة عند المؤلف إذ أريد به تثبيت فاعلية النصح لدى السامع، وإجباره على الاتعاظ والانسياق وراء التوجيهات المقدمة، حيث أنَّ الكاتب ساقها لنا ممزوجة بنوع من الغرابة والدهشة والتعجب، وبهذا يكون الحريري قد حقق مقصدية خطابه المقامي الدال على الإرشاد والوعظ، وفي المقامة الطيبية يلتقي أبو زيد فتى، يحاول هذا الأخير اختبار معرفته الفقهية، فيتوجه إليه بمائة سؤال، فما كان من ذكاء وفطنة السروجي بدل الإجابة يتوجه إليه بسؤال آخر في نفس السياق: " **قال: أيجوز الوضوء مما يقذفه الثعبان؟ قال:**

---

[1] المقامة السمرقندية، ص: 195.

[2] المصدر السابق نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المقامة الرملية، ص: 215.

وهل أنظف منه للعريان؟ قال أيستباح ماء الضرير؟ قال: نعم و يجتنب ماءَ البصير"[1]، لقد كان امتحان السروجي فيه نوع من إظهار التحدي وإبراز قدرته الفقهية ومعرفته باللّغة، فما كانت تلك الأسئلة المقدمة إلا نوعًا من إظهار البراعة اللّغوية عند الحريري، وقد سمى نفسه فقيه العرب العرباء، ويعلم من تحت الحرباء[2] حسب قوله، وبهذا يكون البطل قد تجاوز الامتحان الفقهي الذي وقع منتصرا بل مبهرا من كان معه من العامة، كما وقع في المقامة البكرية حوار طريف بين الراوي الحارث بن همام والبطل السروجي حول قيمة الأدب ومكانته في زمانهما يصل بهما إلى حدِّ الاختلاف، فما كان من الحارث إلى إجراء حوار مع أحد الغلمة من القرية مستقرءا رأيه في ذلك تاركا مبادرة الاستفهام لأبي زيد يقول الحارث: "**فحياه أبو زيد تحية المسلم وسأله وقفة المفهم، فقال: وعمَّ تسأل وفقك الله؟ قال: أيباع ههنا الرّطب بالخطب؟ قال: لا والله، قال: ولا البلح بالمَلح؟ قال: كلَّا والله، قال: ولا الثمر بالسَّمر؟ قال: هيهات والله، قال: ولا العصائد بالقصائد؟ قال: اسكت عافاك الله، ولا الثرائد بالفرائد؟ قال: أين يذهب بك- أرشدك الله- ؟ قال: ولا الدقيق بالمعنى الدقيق؟ قال: عد عن هذا أصلحك الله، واستحلى أبو زيد تراجع السؤال والجواب**"[3] تبدو هذه المحاورة الشيقة العامرة بالتراكيب الاستفهامية وسيلة لمعرفة رأي الغلام الذي لم يبلغ الحِنْثَ[4] في قيمة الأدب في زمانه، لقد قابل السائل بين صناعة الأدب والأطعمة، فمن الأنواع التي ذكرها هي : (الرطب، البلح، الثمر، العصائد، الثرائد، الدقيق) إنَّ هذه الأصناف التي عددها جعلت من الغلام لعابه يسيل لأنه كان يتضور جوعا، فالحريري يقول: " **حتى أدانا السّير إلى قرية عزَبَ عنها الخير فدخلناها للارتياد، وكلانا منفض الزاد**"[5]، فالفقر والحاجة سمة غالبة، قابلهما الحريري بـ(الخطب، الملح، السمر، القصائد، المعنى الدقيق)، وفي الأخير ظهر أن صناعة الطعام تفضل عند الغلام من صناعة الأدب، ففي النهاية يقرّ الكاتب قائلا: " **فقال لي أبو زيد: أعلمت**

---

[1] المقامة الطيبية، ص: 222-223.

[2] المصدر السيابق نفسه، ص 222.

[3] المقامة البكرية، ص: 311-312.

[4] المقامة البكرية، ص: 311.

[5] المصدر السابق نفسه، الصفحة نفسها.

أن الأدب قد بار وولت أنصاره الأدبار، فبؤت له بحسن البصيرة، وسلّمت له بحكم الضرورة"[1].

يقرُّ أبو زيد بالانهزامية، فالأسجاع لا تشبع من جاع على حدِّ قوله، إنّ عملية مزج الحوار بالاستفهام يدل على تحول الاستفهام من وجهته اللغوية الأصلية إلى محاولة إقامة حوار بين طرفي النص، وهما الكاتب والمتلقي فلعل الحرير أراد أن يقيم حوارًا بينه وبين نفسه من جهة، وبينه وبين القارئ من ناحية أخرى، وهذا ما نسميه بدرجة الانفعال والتأثر بما يحدث داخل النص، فالنص يحيا بالقراءة و بها يتجدد، وبها يولد ثانية إذ يتميز الاستفهام غالبا بسعة المدى، والقابلية نحو التوسع أكثر، فلقد جاء مكثفا لتنشيط حركية النص المقامي، والإبقاء على حيويته كما يبدو الحريري ناصحًا وموجهًا متخذًا من الاستفهام طريقا للهداية حيث يقول: " **هل أدلكم على تجارة تنجيكم من عذاب أليم**"[2] ويقصد بالتجارة هنا دين الحق، كما يتجلى التناص في هذه العبارة مع القرآن الكريم، ويظهر النّدم في البيت الشعري:

هل يجوز اصطحابي من معتقة** ونار مشيب الرأس إصباحي**[3]

يأتي هذا البيت للدلالة على الإقرار بالمعصية أمام تقدمه في السِّن، فمشيب الرأس يأتي كناية عن كبر سنه، وإنذاراً له بدنو الأجل، لا يزال يحن إلى الخمر ويتعاطاها، وهو القائل: " **أما أنذرك الشيبُ**"[4]، فمن لم ينذره الشيب ويردعه، فلا رادع له؟ يقول الحريري: "**كلا والله لن يدفع المنون مال ولا بنون، ولا ينفع أهل القبور سوى العمل المبرور**"[5] نلاحظ كيف حقق الاستفهام غاية الوعظ والتنبيه والنصح، والدور الذي يؤديه خاصة أننا نعلم أنَّ الاستفهام غالبا ما يثير الدهشة والانفعال والتتبع، فمثلا قول الحريري: " **أتظن أنك ستترك سدى ولا تحاسب غدا**"[6]، لقد دلَّ الاستفهام هنا على التقريع وإثارة انتباه السامع لما هو آت وواقع، وهو نوع من الانفعال النفسي الذي يصاحب العبارة المقامية

---

[1] المقامة البكرية، ص 312.

[2] المقامة العمانية، ص: 271–272.

* معتقة: الخمر القديمة

[3] المقامة القطيعية، ص: 162.

[4] المقامة الساوية، ص: 79.

[5] المقامة الرازية، ص: 141.

[6] المصدر السابق نفسه، الصفحة نفسها.

الاستفهامية، ليقول في النهاية: " **ما هذا الارتياء الذي يأباه الحياء**"[7]، لقد ارتبطت هذه الصيغ التي عرضناها مباشرة بمجال النصيحة الأخلاقية ، وهذا مرجعه إلى ثقافة الأديب وحرصه الشديد على بلوغ غاية الإصلاح مما أفسده الدّهر.

كما جاءت بعض التراكيب المقامية المستفهم بها في السياق للافتخار والتباهي: "**لتخبرني من ذا؟ قال أبو زيد السروجي سراج الغرباء وتاج الأدباء**"[1]، كما أبانت بعض العبارات عن الحيرة ومحاولة معرفة الآخر: " **فبالله من أيِّ الأعياص عيصك، فقد أعضلني عويصك؟**"[2]، ويأتي الاستفهام هنا في هذا المقام خاصة أنَّ الراوي أراد استعظام مكانة نديمه و الاعتراف بمنزلته ومكانته حسب النص المقامي، كما استحضرنا مجموعة من الصيغ الاستفهامية التي يبدو فيها السروجي متعجبا من بعض المواقف التي وقعت أمامه فراح يستفهم قائلاً:

" **كيف حكم سيرتك مع جيلك و جيرتك؟**"[3].

" **يا أيتها الغلمة ما هذه الغمة**"[4].

" **أين سكع ذلك اللّكع؟**"[5].

" **أنا الحارث فكيف حالك والحوادث؟**"[6].

" **من أين إيابك؟ وإلى أين انسيابك؟ وبم امتلأت عبابك؟**"[7].

لقد تنوعت مناحي الاستفهام ها هنا بين معرفة الحال، الوضع، الاتجاه، مصدر التعب والإرهاق، وكلها أسئلة قصد من ورائها الكاتب الدلالة على وضع مزري كان يعيشه الشحاذ في زمانه، فهذا السيل من التراكيب الاستفهامية ما هو إلا محاولة عرض وقائع وأحداث وحالات عاشها الكاتب أو عايش وعاصر البعض منها، فكان الاستفهام لديه ناقل أمين لصور واقعية لمجتمع بلغ فيه الفقر والعوز ذروته عصرئذٍ.

---

[7] المقامة الفارقية، ص: 138.

[1] المقامة الصنعانية، ص: 19.

[2] المقامة الدمشقية، ص: 90.

[3] المقامة الدمياطية، ص:32.

[4] المقامة العمانية، ص:274.

[5] المقامة الشعرية، ص:158.

[6] المقامة الدينارية، ص:29.

[7] المقامة الرقطاء، ص:176.

لقد شكل الاستفهام عند الحريري ملمحًا أسلوبيا أثار انتباهنا في كثير من التراكيب المقامية، مما جعلنا نسهب أحيانا في الوقوف على بعض النماذج التي استوقفنا أداؤها المثير، وهاهي المقامة التبريزية يقع فيها قاضي المدينة في خداع أبي زيد وزوجته، مما كان سببا في إثارة أعصابه قائلا: " **إنَّ هذا لشيء عجيب! أأرشف في موقف بسهمين؟ أألزم في قضية بمغرمين؟ أأطيق أن أرضي الخصمين؟ ومن أين؟ ومن أين؟** "[1]، إنّ عملية توالي هذه التراكيب الاستفهامية يدل على حيرة قاضي تبريز وتعجبه من حيلة السروجي، ثم إظهار لبخله الشديد، ووقوعه في حسرة وندم يتبعهما غيظ وقنُوط مما آل إليه، وهذا يدل على بخله الشديد، لقد ساعد الاستفهام على كشف النفوس واستنطاقها ومعرفة خوالجها، كما جاء استعمال الصيغ الاستفهامية عند الحريري لإظهار الشهرة والتفوق دائمًا، ولعل هذا ما حصل بين أبي زيد وابنه في مشهد حواري خدع به القاضي، فكتب الحارث قائلا: " **فقلت للقاضي، أو تعرف أباه- أخزاه الله؟ فقال: أيجهل أبو زيد الذي جرحه جبار، وعند كل قاضٍ له أخبار وإخبار؟**[4] إنَّ استعراض التراكيب الاستفهامية بهذه الطريقة من لدن الكاتب دليل على سعة معرفته وخبرته بأفانين الكلام، وأيضا خبرته في نصب الحيل والمكائد، وهذا صنيع أهل الكدية إذ كانوا يتخذون من الحيلة مصدرًا لكسب الرِّزق والقوت اليومي، كما اتخذ من الاستفهام وسيلة للتحدي وإبراز التفوق اللّغوي على أقرانه قائلا: "**أتعرفون رسالة أرضها سماؤها، وصبحها مساؤها** "[2]، كلام السروجي يثير الغرابة والدهشة في نفوس السامعين، خاصة في جمعه للمتضادات اللّغوية بين (الأرض ≠ السماء) و(الصبح ≠ المساء)، فالتحدي ظاهر في كلام البطل: ومعنى ذلك أنّه كتب رسالة تقرأ من آخرها إلى أولها، كما تُقرأ من أولها إلى آخرها، وهذا دليل آخر على تفوقه على أقرانه في جانب اللغة والإبداع والكتابة، فلا أحد يقارعه في ذلك، وبعد عملية استعراض أهم الصيغ الاستفهامية التي شدنا إليها الانتباه واستوقفنا بعدها الدلالي جاز لنا الكلام بالقول: أنَّ الاستفهام عند الحريري شكل مثيرًا أسلوبيًا اعتمد عليه الكاتب لاستظهار كوامن النفس وكشف دلالات كان الكاتب يروم إليها، باحثا عن روابط متينة بينه وبين القارئ، وهذا من خلال تكثيف تراكيب الاستفهام وتنوع صيغها وأشكالها.

---

[1] المقامة التبريزية ، ص: 285.

[4] المقامة الزبيدية، ص:.243

[2] المقامة القهقرية، ص: 117.

ج. الأمر:

هو" صيغة تستدعي الفعل أو قول ينبئ عن استدعاء الفعل من جهة الغير على جهة الاستعلاء"[1]، إذ يستلزم الأمر حضور طرفين: الآمر و المأمور على سبيل التنفيذ، كما يكون دائما من ما هو أعلى درجة إلى أقل درجة وهذا هو المعنى الحقيقي في أصل الأمر وكما قد يخرج الأمر من معناه الأصلي إلى أغراض تفهم وتحدد من سياق الكلام، وبناءً على ما اتخذه الأمر من صيغ وأشكال ميّز بها فعل التخاطب في جانبيه الطالب والمطلوب الساعي إلى التنفيذ، ونظرا للخصوصية التي تميز التراكيب الأمرية استطاع البحث أن يحصي سبعمائة و خمسة عشر(715)جملة أمرية وهو رقم هائل مقارنة بالصيغ والتراكيب الطلبية التي سبق ذكرها من نداء واستفهام توزعت على مضامين الأفعال الأمرية، أو صيغ أسماء الأفعال الأمرية أو أفعال مضارعة مسبوقة بلام الأمر نوضحها في الجدول التالي:

الصيغ الأمرية	الأفعال	اسم الفعل	المضارع المقترن بلام الأمر	المجموع
عدد مرات التوظيف	648	38	29	715

يلاحظ من خلال الجدول وما وضحه من أرقام أنّ الحريري وظف الأفعال الأمرية بشكل مكثف وهذا ما يقتضيه مجال البنية المقامية التي تقوم على الأوامر سواء أكانت حقيقية أي واجبة التنفيذ، أو أراد بها المؤلف معاني وأبعاد تفهم من السّياق الذي تتضمنه، كما كان لأسماء الأفعال حضورها هو الآخر، تلتها في المرتبة الثالثة الأفعال المضارعة المقترنة بلام الأمر وهذا ما نحاول الوقوف عليه في هذه الدراسة التحليلية:

-1: الأفعال الأمرية:

لقد استجمع الحريري الأفعال الأمرية وجعل منها صيغ كلامية احتلت موقعا هاما في إثارة حركية النّص المقامي وتنشيط دواليبه بين الفينة والأخرى، كما كانت مبعثا للحيوية، و هكذا زادت من الانفعال النفسي لدى القارئ، وأثارت انتباهه، فكان لها وقعها الخاص إذ جمع المؤلف بين الأمر الحقيقي الذي ورد على سبيل الانجاز والتنفيذ ومما

[1] العلوي، الطراز في حقائق الإعجاز، مرجع سابق، ج3، ص: 281.

جاء قوله في هذا المقطع الحواري بينه وبين أحد الغلمان في المطعم إذ يطلب منه إحضار بعض أصناف الأطعمة المتنوعة فقال: " **فاستدع أبا جامع*، و أردفه بأبي نعيم**، ثم عزز بأبي حبيب*، وأهب بأبي ثقيف**، وهَلْمُمْ بأبي عون***، و حيَّ هل بأم القرى**** وناد أم الفرج ثم افتك بها ولا حرجْ، واختم بأبي رزين*****..... فأطف عليهم أبا السرو******، فإنه عنوان السرّو**"[1].

لقد عدّد الكاتب كل أصناف الأطعمة الشائعة في زمانه ومما زاد كلامه غرابة، هو أنّه كنى عنها بأسماء غريبة وهذا دليل على معرفته الواسعة بما كان يقدّم حينئذ للضيوف، كما استدعى الحريري مجموعة من الأفعال الأمرية (استدع، هلم، حيَّ عزز، أهب، ناد، أردف، افتك، أطف)، حيث نوّع في استعمال الأفعال كما تنوعت الأطعمة واختلفت وكأنه جعل من كل فعل مناسبا لنوع الطعام، وهذا ما ساهم في إشاعة الحركة والتشويق، في ثنايا النّص، ولم يتوقف عنصر الإثارة في المقامات بل وجدنا الحريري في المقامة الحلبية يسلك نفس السبيل، لكن في مجال اللغة، إذْ يبدع مع تلامذته فقال:

" **أرقم الأبيات الأخياف وتجنب الخلاف**"؛

" **أكتب الأبيات المتائيم ولا تكن من المشائيم**"؛

" **انشد البيتين المطرفين المشتبهي الطرفين**"؛

" **أوضح ياسين ما أشكل من ذوات السين**"؛

" **ثب يا عنبسة وبين الصادات الملتبسة**"؛

" **أصدع بتميز الظاء من الضاد لتصدع به الأكباد**"؛

" **أدن يا نويرة، يا قمر الدويرة**"؛

---

*أبا جامع: الخوان

**أبي نعيم: الخبز الحواري

*أبي حبيب: الجدي

**أبي ثقيف: الخل

***أبي عون: الملح

****أم القرى: السكباج

*****أبي رزين: الحنيص

******أبا السرو: البخور

السرّو: علامة السخاء والكرم

[1]المقامة النصيبية، ص: 132-133.

" **أنشد الأبيات العواطل واحذر أن تماطل**"؛

" **أجل الأبيات العرائس، وإن لم يكن نفائس**".[1]

لقد اختلفت الأفعال واختلف معها الطلب، إذ استدعى الكاتب مجموعة من الأفعال (أرقم، أكتب، أنشد، أوضح، ثب، أصدع، أدن، أنشد، أجل)، اتفقت في الزمن لكنها تفاوتت في معانيها، وهذا ما يفسر الكفاءة والقدرة اللغوية التي عرف بها الحريري في عصره وتفوق على أقرانه، وكأنه أراد القول رغم الاتفاق في الأزمنة والأفعال إلّا أنَّ الطلب ليس واحدا في كل الأحوال.

لقد جعل الحريري من التراكيب الأمرية بؤرة دلالية وملمحا أسلوبيا لدى القارئ، وذلك نظرا لتوظيفه في سياقات خطابية متعددة مثلا قوله في المقامة البرقعيدية: " **مني النّفس وعديها، وأجمعي الرقاع وعديها، وخذي القطعة وأسرحي**"[2]، جاء هذا الخطاب مستعرضا مجموعة من الأفعال الأمرية المتتابعة مشكلة منحى تصاعدي في كلام أبي زيد للمرأة التي جاءته باكية شاكية من تحامل الزمان عليها، فعملية إيراد الأفعال مجتمعة تصبح مقوم ورافد نحوي تركيبي في النصوص كاملة، لقد استحضر الكاتب المسند إليه (المفعول به) بعد فعل الأمر وعيّنه، وهذا لضبط العلاقة بين الآمر والمأمور" **فاسلم ودُمْ دوم النّعام**"[3]، وقوله أيضا: " **يا قوم تدبروا هذه الخمس** "[4] و"**أحضر أباريق المدام معكوفة بالفدام**"[5] و أيضا: " **أكرم مثواي . ثم استمع فتواي**"[6] وقوله أيضا شعرا:

داوٍ الكلوم وسل الهموم * ببنت الكروم التي تقترح**[7]

لقد اقتضت هذه التراكيب فعل الاشتراك بين طرفين، حيث أنَّ الأفعال التي أوردناها قامت بدور أساسي إذ ضبطت العلاقة الطلبية بين الآمر والمأمور، وبالتالي تم تدقيق الأمر فهذا الأمر المطلق كان مدعاة لمعرفة مواقف صاحب الفعل.

---

[1] المقامة الحلبية، ص: 333-335-336-337-338-339.

[2] المقامة البرقعيدية، ص: 55-56.

[3] المقامة البكرية، ص 307.

[4] المقامة النجرانية، ص 299.

[5] المقامة السمرقندية، ص 197.

[6] المقامة الفرضية، ص 106.

[7] المقامة الدمشقية، ص 89

كما خرج الأمر عند الحريري عن معناه الأصلي ليدّل على معاني أخرى تشترك كلها في مجال دلالي واحد هو الوعظ والنصح والتنبيه والإرشاد إذ أصبح الأمر في هذا المقام دعوة للتأمل والوقوف ليتحول من حركية الفعل إلى سكونيته منها مثلا قول الكاتب: "**فادكروا أيها الغافلون، وشمروا أيها المقصرون، وأحسنوا النظر أيها المتبصرون**"[1].

لقد أراد الكاتب بهذا الخطاب الذي أتبعه بالجملة الندائية الجمع بين أسلوبين طلبيين في مقام واحد، ليكون أكثر وقعا وتنبيها وتحذيرا، واستمالة للسامع، كذلك من العبارات التي جاء بها للنصح قوله في المقامة الساسانية: " **وجبْ كلَّ فجٍ، ولجْ كل لجٍ، وانتجع كل روض**"[2] يحث عل السعي في طلب الرزق، كما انتقى الحريري من صيغ الأمر ما كان فيه أكثر وقعا في النفس، وفيه دعوة للموعظة والتنبيه من الغفلة: " **اعملوا – رحمكم الله – عمل الصلحاء واكدحوا طعامكم كدح الأصحاء، واردعوا أهواءكم كردع الأعداء، واعدوا للرحلة إعداد السعداء**"[3].

لقد خرج الحوار من النصانية الخالصة إلى حوارية بين المؤلف والمتلقي إذ أصبح الأول يستوقف الثاني ويدعوه للاعتبار، ومشاركته في فعل النصيحة، وهذا من حذق الكاتب وبراعته، وإذا كانت هذه التراكيب قد دلت على جانبها الدّيني والعقائدي، فإننا قد وجدنا الحريري لم يهمل أيضا الجانب الاجتماعي والإنساني، إذ منح جانب المعاملات حيزًا مكانيا في مقاماته منها قوله شعراً:

سامح أخاك إذ خلط * منه الإصابة بالغلط**

وأطعه إن عاص وهن * إن عزّ وأدن إذا شحط**

من ذا الذّي ما ساء قط * ومن له الحسني فقط**[4]

يعدُّ الشعر أداة فعالّة في إثارة مقصدية الأساليب الأمرية أفضل من النثر، وذلك نظرًا لخصوصية الصناعة الشعرية ، إذ تبدو أبيات الحريري أكثر دلالة وتعبيرا ونقلا لمعاني الأمر، وهاهو يقول في المقامة الدمشقية:

عاص النصيح الذي لا يبيح * وصال المليح إذا ما سمح**[1]

---

[1] المقامة الساوية، ص: 78.

[2] المقامة الساسانية، ص: 365

[3] المقامة الشعرية، ص: 155.

[4] المصدر السابق نفسه،الصفحة نفسها.

تبدو النصائح والمواعظ التي رافقت الصيغ الأمرية في الشعر أقرب للنفاذ في النفس وأكثر وقعا وتأثيرا، وهذا ما لمسناه في الأشعار التي جاءت في المقامة منها قول الحريري:

عاص هوى النفس الذي ما إذا * أطاعه أخو ضلة إلاَّ هوى في عقابه**[2]

يأمر الكاتب على سبيل الوعظ والتنبيه بعدم مطاوعة الأهواء لأنها تضل صاحبها وتوقعه في الإثم.

-أسماء الأفعال: لقد وظفت أسماء الأفعال الأمرية في بعض المواضع التِّي وقفنا عليها للدلالة على تأكيد المعنى واختصار الكلام، مثلا قوله: " **حذار من المكاذبة حذار**"[4].

لقد جاء اسم الفعل (حذار) بمعنى (احذر) في الأمر، إذْ نلاحظ استعماله مكررا حيث ورد أكثر وقعاً في النفس، كما دلَّ على معنى النصيحة، كما جاء في المقامة الصعيدية: " **صَه يا عقق**"[3] أي المعنى أسكت وهنا أراد الحريري إسكات العاق لوالده، إذ خاطبه باسم الفعل الدال على التعنيف والزجر من طرف الآمر، كما جاء به للدلالة على السخرية مثلما نجد في المقامة الحلبية: " **هلمّ يا قعقاع يا بقعة البقاع**"[4] لقد ورد اسم الفعل (هلم) بمعنى أقبل في الأمر إذ مزج هنا بين اسم الفعل وأسلوب النداء، وهنا يبدو التكثيف جليا لعملية الجمع بين الأساليب الطلبية، كما ورد أيضا في المقامة السمرقندية قوله: " **مه أنا بالنّهار خطيب و بالليل أطيب**"[5]اسم الفعل (مه) جاء بمعنى أصمت وكأنه أراد الاختباء من فعله المشين، إذ يقصد أنَّه بالنهار رجل واعظ و بالليل صاحب خمر، فاسم الفعل دلَّ على الكلام الممزوج بالرّفق واللين، كما رافق أيضا اسم الفعل الدال على الأمر الشعر مثلما نجد قول الحريري:

هاك كأس النصح فاشرب وجد * بفضلة الكأس على من عطش**[6]

---

[1]المقامة الدمشقية،ص: 90.

[2]المقامة الرازية،ص: 142.

[3]المقامة الصعيدية، ص: 262

[4]المقامة الحلبية، ص: 339.

[5]المقامة السمرقندية، ص: 197.

[6]المقامة التنيسية، ص: 293.

لقد ورد اسم الفعل هنا بمعنى خذ، حيث تمثّل الكاتب النصيحة كأسًا يعطيها للشارب كي يشرب فيها، وهنا يبدو النصح أكثر جلاءً وأثرًا في النفس كما تتواصل عملية الاستعانة بأسماء الأفعال الدالة على الأمر في مقامات الحريري منها قوله:

" **قال لي: صه**"[1]

" **هاكم يا أولي الفضل**"[2]

لقد دلت أسماء الأفعال في (صه) على الزّجر)، وفي (هاكم) على العرض ، إذْ نلمس دقة المؤلف في اختيار السياق المقامي الذي يوظف فيه اسم الفعل، فلقد أدت هذه الأخيرة أي أسماء الأفعال الأمرية بمعانيها دلالة الوعظ والزّجر والطلب والعرض، والمبالغة في الكلام والاختصار في المعاني، التأكيد إضافة إلى طابعها الجمالي ووقعها في النفس أكثر من الفعل الصريح.

✹ **المضارع المقترن بلام الأمر**: لم تأت هذه الصيغة الدالة على الأمر إلا قليلا في المقامات إذ استجمعنا فيها عبارات استعملها السروجي في خطابه عندما تحولت حاله من وضع إلى وضع، إذ انقلب به الزمان، فبعد ما كان يرفل في النعيم والثراء، أصبح فقيرا معدما، هاهو يدعو الناس ويستعطف قلوبهم ويستجديهم طلبا في عطاياهم، موظفا لام الأمر المقترن بفعل الأمر، فصاح قائلا:" **يا أرباب الثراء الرّافلين، من أوتي خيرا فلينفق، ومن استطاع أن يرفق فليرفق، فليعتبر العاقل بحالي وليبادر صرف الليالي، فإنَّ الدنيا غدور، والدّهر عثور**"[3]، لقد استشعر السروجي تقلب الأحوال فراح ينصح بالبذل والعطاء، والرّفق بالآخرين، وهكذا نستطيع إدراك أهمية التراكيب الدالة على الأمر بمختلف صيغها التي عرضناها حيث شكلت قطبا معرفيا ساهم في نقل معاني ودلالات السياقات الكلامية الخطابية في المقامات، والتي كان المؤلف حريصا على نقلها للقارئ لإحداث فعل الحركة والنشاط، وطلق ثنائية التخاطب بين الآمر والمأمور.

---

[1] المقامة البكرية، ص: 311.

[2] المقامة النجرانية، ص: 297.

[3] المقامة الكرجية، ص:171.

ثانيا: الأساليب الإنشائية غير الطلبية:

أ) أسلوب التعجب:

يعرّف التعجب في علم البلاغة على أنّه تعظيم أمر ما في قلوب السامعين، فالمطلوب في التعجب هو الإبهام، فالنّاس لا تتعجب إلاّ ما لم يعرف سببه، فكلما كان السبب مبهما كان التعجب أحسن، فأصل التعجب يكون للمعنى الذي خفي سببه[1]، وعليه يمكن اعتبار التعجب انفعال نفسي منشؤه القلب عند استعظام شيء ما خفي سببه أو جهلت حقيقته، والتعجب نوعان: هناك التعجب السماعي، ويكون عن طريق كلمة عجب ومشتقاتها (عَجَبٌ، عَجِيبُ عُجُبٌ)، أما التعجب القياسي يكون بصيغتي (ما أفعله) جملة اسمية، و (أفعل به) جملة فعلية، ولقد حفلت المقامات الحريرية بكم هائل من التراكيب التعجبية ساقها الكاتب في مواطن التعظيم أو الحط و التحقير، ولقد رصد البحث حوالي سبعة وثلاثين صيغة تعجبية تراوحت بين القياسية والسماعية، نعرضها في هذا الجدول:

جدول إحصائي للتراكيب التعجبية في المقامات:

الرقم	المقامة والصفحة	العبارة التعجبية	نوعها	الدلالة
1	الحرامية ص 336	ما أشبه الليلة بالبارحة	قياسي	الضجر والتعاسة
02	الواسطية ص 200	عجبت من فطانة المرسل والمرسل	سماعي	الانبهار والدهشة
03	الرازية ص 142	واها لعبد ساء سوء فعله	سماعي	الذم والسخرية
04	الرازية ص 141	لعمرك ما تغني المغاني ولا الغنى	سماعي	النصيحة والوعظ
05	المكية ص 97	وعجبنا من بسطه قبل انبساطه	سماعي	الحيرة والدهشة

[1] عبد السلام هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، ط5، 2001، ص 94.

06	الرازية ص 141	ما أغراك بما يغرك	قياسي	الوعظ والتنبيه
07	المعرية ص 64	لم أر أعجب منها في تصاريف الأسفار	سماعي	الانبهار والدهشة
08	الزبيدية ص 239	ما هذا بشرا إن هذا إلا ملك كريم	سماعي	الدهشة والروعة
09	الحرامية ص 359	سبحان من أبدعك	سماعي	التعظيم والإجلال
10	الحرامية ص 359	ما أعظم خدعك وأخبث بدعك	قياسي	التحقير والإذلال
11	الحجرية ص 344	ويلك أبطأ فند	سماعي	السخرية والتهكم
12	الحجرية ص 345	ما أقبح الغربة والإقلال	قياسي	الحط والتحقير
13	الحجرية ص 345	وأحسن قول من قال	قياسي	التعظيم والثناء
14	الصنعانية ص 19	وقضيت العجب مما رأيت	سماعي	الدهشة والغرابة
15	المعرية ص63	ما أعذب تفثات فيك	قياسي	التعظيم والمدح
16	البصرية ص368	ما أضوع رياكم	قياسي	الروعة والانبهار
17	البصرية ص369	واها لمصركم	سماعي	التعظيم والإشَادَة
18	الطيبية 229	ما أحسن ما أنبت	قياسي	الرضى والتعظيم
19	الطيبية229	أعظم به	قياسي	التحبيب

				والإشادَة
20	الطيبية ص230	لله درك	سماعي	الدهشة والمدح
21	الدنيراية ص22	يا للعجب ولضيعة الأدب	سماعي	الدّهشة والغرابة
22	الفارقية ص139	ما ألعبك بالنهى	قياسي	السخرية والتهكم
23	التنيسية ص291	يا عجبا	سماعي	الانبهار والدهشة
24	الفارقية ص138	واها لك	سماعي	الدهشة والإعجاب
25	المغربية ص113	لله در عصابة	سماعي	الاستغراب والمدح
26	الرقطاء ص177	ما أطول طيلك	قياسي	السخرية
27	الفارقية ص 138، 139	ما أضرم شعلتك	قياسي	الاستهزاء
28	القهقرية ص117	يا لعجبها	سماعي	الدهشة والغرابة
29	الفرضية ص 108	أحبب بلقائك	قياسي	التحبيب والمدح
30	المعرية ص 63	واها لك	سماعي	الدهشة والتعظيم
31	المعرية ص 63	لله درك	سماعي	الاستغراب والمدح
32	الدينارية ص 28	واهًا لمن	سماعي	السخرية والتهكم

33	الدينارية ص 29	ما أغزر وبلك	قياسي	الإشادة والتعظيم
34	الدميانية ص 34	ولله أبوك	سماعي	الدهشة والمدح
35	المراغية ص 51	واهًا لعيش	سماعي	التحقير والسخرية
36	الحلبية ص 333	واهًا لحر	سماعي	الثقة والمدح
37	الساسانية ص362	ما أشبهها بالطيور	قياسي	التحبيب والثناء

يلاحظ من خلال ما تم عرضه تفاوت الصيغ التعجبية ما بين السماعية والقياسية، إذْ استعمل الكاتب التعجب السماعي سبعة وعشرين مرة، بينما جنح إلى التعجب القياسي أربع عشرة مرة، إذ وردت صيغة (ما أفعله) عشر مرات، بينما صيغة (أفعل به) أربع مرات فقط كما جاءت في السياق صيغة (عجب) و مشتقاتها ثماني مرات، أما فيما يخص المقامات التي كانت أكثر توظيفا للتعجب نجد المقامة المعرية بخمس مرات، والحرامية والحلبية والحجرية ثلاث مرات ، إضافة إلى المقامة الرازية أيضا بثلاث مرات مع المقامة الطيبية، أما المقاماتان البصرية والدينارية فقد ورد فيهما التعجب مرتين فقط، أما المقامات، الساسانية، الحلبية المراغية، الدمياطية، المكية، الزبيدية، والتنيسية و الفارقية والرقطاء، والقهقرية فقد ورد فيهم التعجب مرة واحدة، أمّا فيما يخص الدلالات التي أضفاها التعجب على المقامات، فكان التعظيم والانبهار والدهشة والحيرة والتحقير والحط والسخرية والاستهزاء، وإظهار الغرابة من بعض المواقف التي استدعت من السروجي أن يتعجب منها ويظهر بعض مواقفه النفسية من الأحداث التي كان فاعلًا فيها أو وقعت أمامه أو سمع بها، وهكذا يكون التعجب كصيغة إنشائية غير طلبية، تستدعي حضور طرف واحد وهو المتكلم كان لها حضورها عند الحريري في مقاماته، إذ جعل منها أسلوبا لاستقراء بعض المواقف، والتعبير عن حالات نفسية قلبية استوقفته.

ب) أسلوب القسم:

يمثل أسلوب القسم نوعا من أنواع الأقسام الإنشائية غير الطلبية التّي كان لها الحضور الجليّ في المقامات عند الحريري، إذ كان له دور أساسي في إذكاء وتأكيد السياق المقامي، كما ساهم في إثراء أساليب الخطاب ومنحها قوة الأداء والتعبير، فليس هناك بعد القسم تكذيبا للقائل وهكذا نعتبر الأساليب ذات القسم جالبة للتصديق المطلق، ولقد كان للحريري فطنة في توظيفها بطرائق توحي بجمالية المقصد، وقد جاءت متنوعة حيث جاء المقسم به (الله سبحانه وتعالى) بعد حروف القسم (الباء، التاء، الواو)، كما ورد القَسَمُ من خلال الفعل (أقسم)، وأقسم الحريري ببعض مظاهر عظمة الخالق عز وجل، ولنا في بعض النماذج المقامية التي تجلى فيها القسم منها قوله: " **تالله إنك لابن الأيام الغر**"[1]، دلّ القسم هاهنا المتبوع بحرف (التاء) على تأكيد الراوي وجزمه المطلق على كلامه، حيث أردف مجموعة من المؤكدات (إنّ) ولام التوكيد، وهذا مامنح العبارة المقامية تثبيتا في ذهن المتلقي، ومن صيغ القسم الواردة مع الحروف انتقينا هذه الصيغ:

" **تالله إنك لأبو زيد**"[2]

" **كلَّا والله لن يدفع المنون مال ولا بنون**"[3]

" **فوالله ما مجد من جمد***، **ولا رشد من حشد**"[4]

" **تالله لقد أعوصت**"[5]

" **لا والله ولو أنَّ أباك أناف**"[6]

لقد دلت هذه العبارات التي سقناها على تأكيد الكلام وتثبيته في ذهن السامع من باب القسم المشفوع بلفظة الخالق سبحانه وتعالى: (الله)، فكل ما جاء بعدها قابل

---

[1] المقامة الرملية، ص: 343.

[2] المقامة الرازية، ص: 144.

[3] المصدر السابق نفسه، ص: 141.

* جمد، بخل

[4] المقامة المروية، ص: 267

[5] المقامة النجرانية، ص: 301.

[6] المقامة الحجرية، ص: 346.

للتصديق الذي ما بعده لا شك ولا ريب، كما وقفنا على بعض التراكيب التي جاء فيها فعل (أقسم) صريحا دون حروف منها:

" **أقسم بالسَّمَاء ذات الأبراج، والأرض ذات الفجاج، والماء الثَّجَّاج، والسّراج الوهَّاج، والبحر العجَّاج، والهواء والعجاج**"[1]

" **أقسم بمن أنبت الأيك**"[2].

" **أقسم لقد صدقت النعتين**"[3]

" **أقسم بالطور والكتاب المسطور**"[4]

" **أقسم بالبيت العتيق ذي الحرم **** والطائفين والعاكفين في الحرم**"[5]

" **أقسم بعلَّام الخفيات وغفار الخطيات**"[6]

" **أقسمت بالذي جعله جعله مباركًا أينما كان**"[7]

لقد تم حذف المقسم به في هذه التراكيب وجاء بالفعل الدال عليه وهو فعل القسم، لأن القسم لا يكون إلا بالله، ومن ثمَّ بما هو لله من عظمة وقدرة وتجلي، وهكذا يتبوأ أسلوب القسم مكانته في الخطاب المقامي ليصبح أكثر إيقاعا وتجليا وتمكينا في النفس.

كما استعان المؤلف بشكل آخر للقسم، تمثل في حذف المقسم به (الله سبحانه وتعالى) وذكر ما دلّ عليه من مظاهر قدرته منها قوله في المقامة الفرضية: " **فوالذي يحيي ويميت**"[8] نلاحظ هنا كيف حذف الكاتب (المقسم به)، وأبقى ما هو دال عليه، فالحياة والموت من قدرة الخالق وحده، إذْ اصطبغ السياق بصبغة دينية تدل على التصديق والتأكيد، كما جاءت عبارة القسم بنفس الكيفية في المقامة القطيعية: " **والذي**

---

[1] المقامة الدمشقية، ص: 87.

[2] المقامة البكرية، ص: 311.

[3] المقامة البكرية، ص :309.

[4] المقامة الواسيطية، ص: 202

[5] لمقامة البكرية، ص: 307

[6] المقامة البصرية، ص: 372.

[7] المقامة الواسطية، ص: 205

[8] المقامة الفرضية، ص: 108.

نزل النحو في الكلام، منزلة الملح في الطعام"[1]، تبدو الإشارة واضحة إلى الله جلّا وعلا الذي أنزل النحو في اللغة العربية، ثم قال مؤكدا بالدليل القاطع مازجا إياه بنوع من السخرية الهادفة، عندما اجتمع السروجي بزوجته أمام القاضي محاولا إضعاف حجتها والتأكيد على كذب مزاعمها، قال للقاضي: " **إنّها ومرسل الرياح لأكذب من سجاح**"[2]، لقد حذف المقسم به (الله) ودلت عليه قدرته إرسال الرياح، ومما زاد الكلام طاقة هو (اسم التفضيل) أكذب على وزن أفعل الدال على المبالغة في الشيء، حيث أصبحت زوجة السروجي امرأة فاقت سجاح كذبًا وادعاءً على زوجها، وهكذا نلمس مهارة الحريري في توظيف أسلوب القسم لتقوية المعاني ،وتوكيد كلامه بما يناسبه في السياق، كما استعمل أيضا القسم في المقامة الواسطية فقال: " **والذي أنزل المطر من الغمام وأخرج الثمر من الغمام**"[3] وفي المقامة الحجرية: " **والذي حرّم صوغ المين**"[4]، لقد جعل أبو زيد من القسم مجالاً للتصديق، وموطنا للتأكيد وقوة للتأييد، ولقد وظف الحريري القسم كغيره من أساليب الإنشاء غير الطلبي وسيلة للإقناع وتدعيم كلامه، وخاصة أنَّ بعض مواقف الكدية وطرائف المتسولين والشحاذين استدعت اللجوء إلى مثل هذه الصيغ لإثبات الحجة أمام الملأ والحصول على المبتغى، فالكذب والحيلة اتخذهما أهل الكدية وسيلة لخداع الناس، فما كان منهم سوى اللجوء إلى القسم لتبرير مواقفهم وتقوية حججهم.

ثالثا: الحوار ودوره في بناء المقامة:

يكتسي الحوار إستراتيجية هامة في بناء وتشكيل نسيج الخطاب النثري انطلاقا من خصائصه ومقوماته التي يتأسس عليها، ومن ثَّمَّ أصبح البحث عن دوره في النّص حتمية تفرضها آليات الدراسة الأسلوبية التحليلية التي ترى فيه رافدا معرفيا لا ينضب معينه تمَّ توظيفه والاستعانة به في السياق استجابة لضرورات فنية اقتضاها مقام التخاطب المقامي، وهكذا جاء الحوار في مقامات الحريري وسيلة وليس غاية، فقد لاحظنا أنّ الكاتب ساق بعض المقاطع الحوارية بدرجات متفاوتة، وقد عرّف الحوار اصطلاحًا على

---

[1] المقامة القطيعية، ص: 162.

[2] المقامة التبريزية، ص: 279.

[3] المقامة الواسطية، ص: 200.

[4] المقامة الحجرية، ص: 345.

أنّه عملية تبادل الحديث، وظيفته بعث روح حيوية في الشخصيات المتحاورة، ومن شروطه أن يكون مناسبا موافقًا للشخصية التي يصدر عنها[1]،أي ضرورة توافق الخطاب مع مركز الشخصية ومكانتها، ولعلّ هذه المزية الكلامية قد حرص عليها الحريري ونحن نتتبع بعض المقاطع الحوارية في مقاماته منها قوله: "**فسلّم الشيخ تسليم أديب أريب، وحاور محاورة قريب لا غريب، فأعجبنا بما نثر من سمطه.**

- **وقلنا له: ما أنت وكيف ولجت، وما استأذنت؟.**
- **فقال: ما أنا بعاف، وطالب إسعاف وسرُّ ضري غير خافٍ والنظر إليَّ شفيع كافٍ.**
- **فسألناه: أنّي اهتدى إلينا ؟ وبم استدل علينا؟**
- **فقال إنّ للكرم نشرًا تنم به نفحاته وترشد إلى روضه فوحاته.**
- **فاستخبرناه حينئذ عن لبناته لنتكفل بإعانته.**
- **فقال: إن لي مأربًا ولفتاي مطلبا.**
- **فقلنا له: كلا المرامين سيقضي وكلاكهما سوف يرضى.**
- **فقا: أجل ومن دعا السبع الغبر**[2]

نلاحظ في هذه المحاورة البسيطة التي جمعت بين شيخ متسعسع يتلوه فتى مترعرع[3] وجماعة من النّاس كيفية استنطاق المتحاورين من طرف الكاتب، إذ تمت مراعاة المكانة والمستوى، فالشيخ قدّم له الراوي على أنّه أديب أريب وهذا تبيان لفضلة، فمرجعية الحوار تبنى على أساس فكري ثقافي، وانطلاقا من هذا المثال الذّي سقناه وجدنا مقصدية الحوار في المقامة على أنّه تسريع لوتيرة السرد المقامي، كما أنه وسيلة من وسائل تطور الأحداث ونموها، به تقدم المعلومة إلى القارئ.

---

[1] مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان بيروت، د.ط، 1974، ص: 110.

[2] المقامة المكية، ص: 97-98.

[3] المصدر السابق نفسه، ص: 97.

وقد ميّز الدارسون بين نوعين من الحوار هما: الحوار الخارجي الذي يقصد به الكلام الذي يتم بين شخصين أو أكثر[1]، وقد كان لهذا النوع حضوره في المقامات ما جاء في المقامة البغدادية قوله:

" **قال الحارث بن همّام: فَهْمِنَا لبراعة عباراتها، وملح استعاراتها، وقلنا لها: قد فتن كلامك، فكيف إلحامك؟ فقالت: أفجر الصخر ولا فخر، فقلنا: إن جعلتنا من رواتك لم نبخل بمواساتك، فقالت: لأرينكم أولا شِعاري ثم لأورينكم أشْعَاري، فأبرزت رُدنَ درعٍ دريس، وبرزت بِرزة عجوز دردبيس* وأنشأت تقول:**

أشكو إلى الله اشتكاء المريض ❋❋❋ ريب الزّمان المعتدي البغيض

يا قوم إنّي من أناس غنوا ❋❋❋ دهرًا وجفن الدّهر عنهم غضيض

فخارهم ليس له دافع ❋❋❋ وصيتهم بين الورى مستفيض

قال الراوي: فوالله لقد صدعت بأبياتها أعشار القلوب واستخرصّ خبايا الجيوب"[2]

لقد جسد هذا الحوار الذّي دار بين عجوز مسنة مكارة أتعبها الزمن والحاجة مع صغارها مع مجموعة من الشعراء، يعجبهم قولها، يستلذون كلامها فيسألونها عن حالها مع النظم، فيتحول الحوار في ظرف وجيز من الكدية والاستجداء إلى قول الشعر، وبهذا تكون قد أحدثت التأثير في السامعين، فاختبارها لها في نظم الشعر جعلها تكسب عطاياهم، وهذا فيه إشارة من طرف الحريري عن كيفية تحوّل الشعر والأدب إلى وسيلة للكسب والحالة التي وصل إليها المجتمع في زمانه، وبداية انهيار إمبراطورية الشعر وتحوله من بلاط الأمراء إلى شعبوية التكسب، ومن مظاهر الحوار الخارجي ما وجدناه في المقامة المراغية:

" **وإنّي لأعرف الآن من إذا أنشأ وشى، وإذا عبّر حبّر، ومتى أخترع خرع، فقال له ناظورة الديوان: وعين أولئك الأعيان، من قارع هذه الصفاة وقريع هذه الصفات؟ قال: إنّه قرن مجالك، وقرين جدالك، فقال له: يا هذا إنَّ البغاث بأرضنا لا يستنسر والتمييز عندنا بين الفضة والقضة متيسر....، فقال: كل امرئ أعرف بوسم قدحه، ويستفري**

---

[1] إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف القاهرة، د.ط، 1985، ص: 101.

*دردبيس:عجوز مسنة ذات مكر ودهاء

[2] المقامة البغدادية، ص:95.

الليل عن صبحه.... فقال أحدهم: ذروه في حصتي لأرميه بحجر قصتي، ....فأقبل على الكهل وقال: اعلم أنّي أوالي هذا الوالي و أرقح حالي بالبيان الحالي...فقال له: لقد استسعيت يعبوبًا واستسقيت يعبوبًا*، وأعطيت القوس باريها، ...قال: الق دواتك وأقرب، وخذ أداتك وأكتب: الكرم ثبتَّ الله جيش سعودك يزين، واللؤم غضَّ الدهر جفن حسودك يشين... ثمَّ سئل من أي الشعوب نجاره، وفي أي الشعاب وجاره؟ فقال:

غسان أسرتي الصميمة ❋❋❋ وسَرُوجْ تربتي القديمة

فالبيت مثل الشمس إشـ ❋❋❋ ـراقا ومنزلة جسيمه[1]

لقد أظهر هذا الحوار براعة الحريري في قدرته على الإبداع ومنح الشخصيات المتحاورة مكانا مناسبا للمواقف، كما تظهر جليا سيطرة أبي زيد السروجي عل مجريات الأحداث وأنّه فاعل فيها، صانع للبعض منها، ومحاولة إصراره على نهايتها بالنصيحة والحكمة المستنبطة من ينابيع تجربته الرائدة، كما صعّد الكاتب من مجريات الحوار وجعل منه أداة للوعظ ونقل التجربة الحياتية لابنه في المقامة الساسانية عندما يقول:

- **وقال له: يا بني إنه قد دنا ارتحالي من الفناء، واكتحالي بمرود الفناء، وأنت بحمده الله ولي عهدي وكبش الكتيبة الساسانية من بعدي .... فاحفظ وصيتي وجانب معصيتي واخذ مثالي وافقه أمثالي...**

يا بني إنّي جربت حقائق الأمور، وبلوت تصاريف الدهور، فرأيت المرء بنشبه لا بنسبه، والفحص عن مكسبه لا عن نسبه.

- **فقال له ابنه: يا أبت لقد صدقت في ما نطقت، ولكنك رتقت، وما فتقت، فبيّن لي كيف اقتطف ومن أين تؤكل الكتف؟**
- **فقال: يا بنيّ إنّ الارتكاض بابها، والنشاط جلبابها، والفطنة مصباحها والقِحة* سلاحها، وإياك والكسل فإنه عنوان النحوس ولبوس ذوي البوس ومفتاح المتربة ولقاح المتعبة،**

---

*يعبوب: النهر شديدي الجري

[1]المقامة المراغية، ص: 47 . 49 . 51.

*القِحة: بكسر القاف، صلابة الوجه

وشيمة العجزة الجهلة... وكن يا بني خفيف الكلّ، قليل الدّل راغبا عن العل، راغبا من الوبل بالطل.

خذها إليك وصية ❋❋❋ لم يوصها قبلي أحد

غراء حاوية خلا ❋❋❋ صات المعاني والزّبد

نقحتها تنقيح من ❋❋❋ محضَ النصيحة واجتهد[1]

ثم قال :يابني قد أوصيت واستقصيت، فإن اقتديت فواها لك وإن اعتديت فآهًا منك.

فقال له ابنه: يا أبت لا وضع عرشك، ولا رفع نعشك، فلقد قلت سددًا وعلمت رشدا.

فاهتز أبو زيد لجوابه وابتسم.

وقال من أشبه أباه فما ظلم[1]

لقد استطاع الحريري أن يحسن نسج الحوار بين أبي زيد السروجي وابنه، فالسروجي يبدو ناصحا واعظا لابنه استحضر جميع مراحل حياته، فحاول أن يلقن ابنه مجموعة من الوصايا في مشاهد حوارية مؤثرة، كي يسلمه مشعل السروجية، ولعل اللفظة (يا بني) كان لها الأثر البيِّن في ملامسة شغاف قلب ابنه الذي دعا لوالده في النهاية بطول العمر والإقرار بفضله عليه، ولقد ترك الراوي الحارث حرية الكلام في كامل المقامة، فلا يتدخل إلا بالفعل (قال) مستأنفا الكلام، وهكذا يتجلى لنا الحوار في المقامة الذي كان بين الراوية أو البطل أو بين أحدهما وبعض الشخصيات... لا يهدف إلى الكشف عن نفسية المتحاورين، وإنما يهدف إلى بيان مقدرة البطل وإظهار الإعجاب[3] و هكذا يبدو الحوار في المقامة مصدرا للحيوية في النص ومبعثا للتشويق والإثارة، وكشف لأبعاد الشخصيات المتحاورة، فمن خلاله استطعنا معرفة قرب نهاية أحداث المقامة، وبداية التحول نحو توبة السروجي، وإعجاب الابن بوالده، كما استطاع السروجي في حواره أن يكون أكثر واقعية وإقناع وهو يتوجه لابنه بمجموعة من التوجيهات والمواعظ.

أما لغة المتحاورين فلم تخرج عن دائرة التراكيب الإنشائية الطلبية من أمر ونداء واستفهام، وهو ما يفسر غلبتها في ثنايا الصيغ المقامية.

---

[1] المقامة الساسانية، ص:362،361.

2المقامة الساسانية، ص:. 363 . 366.

أما فيما تعلق بالنوع الثاني، ويسمى بالحوار الداخلي (Monologue) حيث ينطلق من الذات ويعود إليها مباشرة فهو من هذه الناحية متكامل مكتف بذاته، البطل فيه يتساءل ولا حاجة له في الجواب إلا أنْ يجيء من تلقاء نفسه ومن الداخل أيضًا[1]، ومن خلال هذا التوجه يأتي المنولوج أو الحوار الداخلي على أنه عبارة عن تداعي الأفكار، أو هو المحاورة النفسية الداخلية أي مناجاة النفس، غير أنّ هذا النوع لم نعثر عليه في المقامات في حدود اطلاعنا وبحثنا.

لقد كان للحوار دور إيجابي في إثراء مكامن الكلام، وتسريع وتيرة السرد لدى الراوي الحارث بن همام الذي وجد متنفسا له في بعض المقاطع الحوارية ليتخلص من حيل السروجي ودهائه الذي لازمه طيلة رحلته الحكائية التي خرج منها منتصرا بفضل حكمته وفطنته ودهائه، وثراء لغته الحوارية التي أحسن الحريري اختيارها وفي توظيفها في المواضع الأكثر دلالة وعمقا.

المبحث الثاني: شعرية التنّاص في مقامات الحريري

- تمهيد:

استطاع مصطلح التناص أن يتبوأ مرتبة هامة في حقول النقد المعاصر، وذلك نظرا لثقله المعرفي، وحداثة ظهوره، ممّا جعله موضع اهتمام من طرف الباحثين، إذ صاحبته هزّة عنيفة ووثبة كبيرة جعلتا منه مصدر بحث واكتشاف، ففي ظرف وجيز سلطت عليه أضواء النّقد ليصبح هاجسًا معرفيا عند الدارسين، كما تكاثرت الأعمال والبحوث النقدية حول التناص تنظيرا وتطبيقا مما صعبّ حصرها والإلمام بها كلية كدليل على تشعب التعريفات حوله، وأيضا على غناه المعرفي، وإدراكا منا لهذا الكم الهائل من التأليفات التي خصصت لمصطلح التناص في المنظومتين النقديتين الغربية والعربية ارتأينا تجاوز مرحلة التعريفات تفاديا للتكرار الممل على اعتبار أنّها موجودة في بطون الكتب، فهي في متناول الباحث متى أراد ذالك.

[1] قضايا الأدب العربي، مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية، الجامعة التونسية، دون مؤلف، د.ط، 1978، ص:125.

❖شعرية التّناص في مقامات الحريري:

لقد توثقت وشائج الترابط بين مصطلحي التناص والشعرية عندما أضحى التناص أهم المفاهيم الرئيسية في النقد الحديث الذي استمد قيمته والنظرية وفاعليته الإجرائية من كونه يقف راهنا في مجال الشعرية الحديثة في نقطة تقاطع تلاقي[1]، وعليه يمكن اعتبار التناص مجالا رحبا مرجعيته الأساسية الإحالة على داخل النّص، وليس إلى خارجه أو قائله، وإنما هو كشف للمخزون التذكري لنصوص مختلفة[2] ، ثمة ثقافة متسربة داخل كل نص ماثل قوامها المرجعية المعرفية السابقة المخزنة، والتي شكلت رصيدا فكريا تسرب داخل ثنايا النّص، فالتناص هو تلك العلاقة التفاعلية بين نص سابق ونص حاضر لإنتاج نص لاحق[3]، لقد أدرك الدارسون أهمية التناص الجمالية والفنية التي يصطبغ بها النص الجديد، من هذا المنطلق كفيل بناء التساؤل: هل التنّاص بآلياته ورصيده قمين بتحقيق أدبية النص؟ فالأدبية أو الشعرية هي تلك الخصائص المجتمعة التي تميز الأدب عن باقي الفنون الأخرى، أي التي تكسب العمل الأدبي صفة الأدبية، فحسب الباحث تودوروف فإنّ الشعرية تتضمن الشعر والنثر معا باعتبارهما يشتركان في الخطاب الأدبي، فالعمل الأدبي ليس هو موضوع الشعرية، فما استنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي وهذا لا يعني بالأدب الحقيق بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعني بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة العمل الأدبي[4] إذا فالشعرية صفة التميز والتفرد التي يحققها النص الأدبي بنسيجه العلائقي عن بقية النصوص الأخرى، أي هي ما يجعل من الأثر الأدبي أثرا أدبيا، حسب رأي رومان ياكبسون هي ما يجعل من النص الشعري نصا شعريًا[5]، هناك إقرار ضمني من طرف الدارسين والنقاد بوجود التميز بين نص ونص، فهناك نص يترك أثرا، يحرك المشاعر،

---

[1] الطيب بوترعة، شعرية التناص في شعر الجواهري، أطروحة دكتوراه مخطوط، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران أحمد بن بلة إشراف: د.الطاهر بلحيا، 2017، ص: 02

[2]مصطفى السعدني، المدخل اللغوي في نقد الشعر قراءة بنيوية، دار المعارف، القاهرة، مصر، د.ط، 2000، ص: 19.

[3]أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد، دراسة، دار الآفاق العربية القاهرة، مصر، ط1، 2007، ص45.

[4]طزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المنجوت، رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط2، 1990، ص: 23.

[5]بشير تاوريرت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان، سوريا، ط1، 2008، ص: 12.

يصنع الاختلاف بما يملك في ثناياه من انزياحات لغوية تقوم على المستويين التركيبي والدلالي.

ولقد تمكن الحريري من تحقيق شعرية التناص في أبعد صورها وذلك انطلاقا من العبارات المقامية التي منحها أبعادًا ودلالات منها قوله " **له الحمد السرمد والمدح لرسوله محمَّد**"[1]، لقد وردت هذه العبارة في سياق مقامي توالج فيها التناص الديني مع الشعرية معناه وجود ثقافة دينية متسربة دخل النص بدايتها الحمد الذي لا يكون إلا لله، وقرنها بمدح سيدنا رسول الله أما الشعرية تجسدت من خلال البنية اللغوية التي أقرّها السياق تمثلت في كلمة (سرمد) التي تعني المطلق الأبدي، كذلك تواتر حرف الميم، إذا استعمله خمس مرات، كما تكرر حرف (الدال) أربع مرات، وهذا ما منح النّص إيقاعا صوتيا ناجم عن التكرار، وإذا دلت العبارة على الإيمان المطلق الذي يشعر صاحبه بالهدوء والراحة النفسية، كما يبدو أيضا الحريري متشبعا بالثقافة الدينية التي كان لها الأثر البارز في أساليبه و تعابيره، والتي ما انفك يوظفها في ثنايا مقاماته منها قوله: "**اهتاج لي الشوق إلى البيت الحرام**"[2] لقد جاء الانزياح الاستعاري ليحقق أدبية النص من خلال الخروج عن المألوف البلاغي، بأن يجعل من الشوق إنسانا يهيج رغبة في الوصول إلى البيت الحرام، ليدل على شدة التعلق والرغبة الجامحة في الوصول، كما يبقى التناص الديني كمرجعية عقائدية لها نصيبها الفكري في التغذية الراجعة، ونبقى دائما في السياق الديني مع مقامات الحريري الذي كان له النصيب الوافر في كلامه المقامي، مثلما يقول: **أنّ الحج هو اختيار الرواحل وقطع المراحل**"[3]، لم يتوان الكاتب في الاستعانة بالسجع لتحقيق الشعرية، من منطلق الانزياح اللغوي بين الكلمتين (الرواحل، المراحل) المتمثل في التكرار الحرفي المنتظم، فلا شك أن الحريري في موقف تنبيه ووعظ السامع وهذا ما يجعل من خطابه أكثر إيقاعا وتأثيرا و التزاماً من طرف المتلقي.

لقد اقترنت جلّ التراكيب المقامية عند الحريري بظاهرة السجع الذي اعتبر مثيرا أسلوبيًا جسَّد شعرية النص المقامي في أسمى أبعاده ودلالاته، كما لعب التناص دورًا بارزا

---

[1] المقامة الواسطية، ص: 203.

[2] المقامة الرملية، ص: 214.

[3] المصدر السابق نفسه، ص: 215.

تمثل في الانبهار والإعجاب، وهو ما جعله يضفي على النصوص المقامية بعدا دلاليا واضحًا، مثلا في قوله: " **حتى إذا دخلنا مدينة الرسول، وفزنا من الزيارة بالسول***"[1]، يبدو الانزياح في هذه العبارة مجازيا إذ نسب المدينة المنورة إلى الرسول – صلى الله عليه وسلم – ثم وظف كلمتين متشابهتين متقاربتين في الأصوات وفي المعنى والبعد اللذين، تضاف إليهما اللّفتة التحسينية التي جسدها كل من السجع والجناس الناقص في محاورة بلاغية لا يتقنها إلا من امتلك ناصية الكلام أمثال الحريري.

❖ أنواع التّناص في مقامات الحريري:

لقد تشكلت النصوص المقامية ونسجت مضامينها في أبهى صناعة من ثقافة الحريري الدينية، والتاريخية والأدبية، ولعلَّ ظاهرة التحشية تبقى السمة البارزة لديه، فقد أشار المؤلف إليها صراحة في مقدمة مصنفه قائلا: " **وأنشأت خمسين مقامة تحتوي على جدِّ القول وهزله ورقيق الفظ وجزله، وغرر البيان ودرره، وملح الأدب ونوادره إلى ما وشحتها به من الآيات ومحاسن الكنايات، و رصعته فيها من الامثال العربية و اللّطائف الأدبية، والأحاجي النحوية، والفتاوى اللغوية والرسائل المبتكرة والخطب المحبرة*** والمواعظ المبكية، والأضاحيك الملهية، مما أمليت جميعه **على لسان أبي زيد السروجي و أسندت روايته إلى الحارث بن همام البصري**"[2]، اعتراف ضمني يأتي من المؤلف على أنه صاحب اقتباس وتضمين، كما يعتبر ذلك العمل توشيحا و ترصيعا لعمله، أي زيادة في الحسن والجمال كما يبدو الحريري الأديب العارف والمدرك لأهمية التناص بالمفهوم النقدي المعاصر محتفيا به، جاعلا منه مادة أساسية ارتكزت عليها معالم بنائه المقامي، كما تنوعت مشارب اقتباساته وتضميناته سنحاول الوقوف عليها في هذه الدراسة.

---

*السول : بلوغ الأمل

[1] المصدر السابق نفسه، الصفحة نفسها.

*المجرة: المزينة

[2] الحريري، مقامات الحريري، مصدر سابق، خطبة الكتاب، ص: 13.

التّناص الديني:

لقد حاز هذا النوع من التناص حسب بحثنا المكانة الأرحب كما شكل بؤرة دلالية استند عليها الحريري في خطابه، إذ تنوع توظيفه بين الآيات القرآنية والأحاديث النبوية الشريفة، كما كان للعبادات نصيبها الوافر من صلاة وصيام وحج وعمرة وطلاق، وهاهو في المقامة الأولى المسماة بالصنعانية يقول فيها: " **تستخفي من مملوكك ، وما تخفى خافية على مليكك**"[1]، يتناص الكاتب هنا مع قوله تعالى ﴿ **يستخفون من النّاس ولا يستخفون من الله وهو معهم**﴾[2] و يقول الحريري أيضا في نفس المقامة: " **وتزحزح عن الظلم، ثمَّ تغشاه، وتخشى الناس والله أحق أن تخشاه**"[3]، اقتبس هذا المعنى من قوله تعالى في سورة الأحزاب: ﴿ **وتخشى النّاس والله أحق أن تخشاه**﴾[4] لقد طعّم الكاتب كلامه برافد القرآن الكريم حتى يكون له وقعًا في النفس، و زينه بالاقتباس حتّى يكون أكثر ثراء وغنى، كما يرد التناص القرآني في كلام الحريري: " **لا تيأس من روح الله، إنّه لا ييأس من روح الله إلا القوم الكافرون**"[5]، يأتي كلام الحريري دعوة إلى الطمأنينة والسكينة، إذ يستلهم قصة سيدنا يوسف عليه السلام وهو اقتباس أيضا من قوله تعالى ﴿**يا بني اذهبوا فتحسسوا من يوسف وأخيه ولا تيأسوا من روح الله إنّه لا ييأس من روح الله إلّا القوم الكافرون**﴾[6] لقد زرع سيدنا يعقوب عليه السلام الراحة والسكينة في أبنائه بحثا عن أخيهم يوسف عليه السلام، وهو نفس المراد الذي خاطب به السروجي من كان معه، كما تشيع ملامح الثقافة الدينية في تعابير الكاتب قوله: " **ما هذا بشرا إن هذا إلا ملك كريم**"[7]، يتناص كلام الحريري مع قوله تعالى في سورة يوسف: ﴿**فلمَّا سمعت بمكرهن أرسلت إليهن متكأً وآتت كل واحدة منهن سكينا وقالت أخرج عليهن فلما رأينه**

---

[1] المقامة الصنعانية، ص: 17.

[2] سورة النساء، الآية : 108.

[3] المقامة الصنعانية، ص: 18.

[4] سورة الأحزاب، الآية: 37.

[5] المقامة الساسانية، ص: 365.

[6] سورة يوسف، الآية: 87.

[7] المقامة الزبيدية، ص: 239.

أكبرنه وقطعن أيديهن وقلن حاشا لله ما هذا بشرًا إن هذا إلّا ملك كريم﴾[1]، يبدو الحريري انطلاقا من التعابير التي سقناها على سبيل الذكر لا الحصر أنّه متشبع بالثقافة القرآنية، مؤمنا بالإعجاز القرآني كلغة، ووعيا وإدراكا، فعملية الاقتباس من القرآن الكريم والاحتماء به جعل من لغته في المقامات قريبة من نفس القارئ مؤثرة فيها، كما استطاع الحريري أن يدمج نصوصه المقامية بعضا مما جاء في القرآن الكريم من الآيات البينّات، مما زاد نصوصه المقامية تقوية وملاءمة، مثلا في قوله: " **فزفر زفرة القيظ وكاد يتميز من الغيظ**"[2] يبدو الاقتباس جليا عن سورة الملك في قوله عزّوجل: ﴿ **تكاد تميز من الغيظ كلما ألقي فيها فوج سألهم خزنتها ألم يأتكم نذير**﴾[3]، لقد حوّل الحريري نصه الجديد، وهو النص المقامي معتمدا على بلاغة القرآن وفصاحته الإعجازية مما منح كلامه إيحاءً وزاده رونقا، وزينه إبداعا، ولا شك أنّ الذي يقرأ مقامات الحريري الخمسين يشعر أن صاحبها قد استفاد من أسلوب القرآن الكريم استفادة لم تتأت لغيره من الأدباء[4]، وهو القائل في المقامة الحجرية: " **فاقرأ عبس وتولىّ**"[5]، يقتبس الحريري من سورة عبس في قوله سبحانه وتعالى: ﴿**عبس وتولىّ** ﴾[6]، الاقتباس ظاهر في كلام الحريري ليجعل منه وسيلة لإقناع المخاطب وحمله على التصديق، كما يأتي قوله في المقامة الساوية: " **أو تحققتم مسالمة هادم اللّذات كلا ساء ما تتوهمون ثم كلا سوف تعلمون**"[7]، يتناص الكاتب مع قوله تعالى في سورة التكاثر: ﴿ **كلا سوف تعلمون ثم كلاّ سوف تعلمون، كلا لو تعلمون علم اليقين**﴾[8]، لقد أضفى الحريري على بعض مقاماته مسحة إيمانية عندما راح يقتبس من القرآن الكريم و يتناص مع بعض آياته، مقويا كلامه ومدعما إياه مثلا قوله: " **وتجاولا في حلبة الإجازة وتجاريا، ليهلك من هلك عن بنية ويحيا من حي عن**

---

[1] سورة يوسف، الآية : 31.

[2] المقامة الصنعانية، ص: 19.

[3] سورة الملك، الآية: 08.

[4] محمود الحسن، مقامات الحريري والدراسات اللغوية، مرجع سابق، ص: 799.

[5] المقامة الحجرية، ص: 345.

[6] سورة عبس، الآية: 01.

[7] المقامة الساوية، ص: 79

[8] سورة التكاثر، الآيات:3. 4. 5 .

بنية"[1]، يقتبس الكاتب من قوله سبحانه وتعالى من سورة الأنفال: ﴿**ليهلك من هلك عن بينة ويحي من حي بينة وإن الله لسميع عليم**﴾[2]، لقد استفاد الحريري كثيرا من لغة القرآن الكريم ،ومعانيه إذ جعل منه مادة أولية يستلهم منها أفكاره و تعابيره، حتى قاموسه اللغوي ومفرداته وعباراته لم تخرج عن الإطار الديني، وهذا ما يكشف عن الثقافة الدينية التي تشبع بها الحريري وأصبحت رافدا لغويا عذبا يمده بشتى أصناف التعابير، ويمكن الوقوف على البعض منها قوله في المقامة الدمشقية شعرا:

" **هل هاضت عدتنا عدة عرقوب ❋❋❋ أو هل بقيت حاجة في نفس يعقوب**[3]

لقد استعان الكاتب بقصة سيدنا يعقوب عليه السلام لحاجة بلاغية إيقاعية تمثلت في تحقيق ظاهرة التصريع بين شطري البيت، إضافة الجناس الناقص بين كلمتين (عرقوب، يعقوب) كما تتجلى ملامح الثقافة الدينية في قوله في المقامة الفراتية: " **إني لأجد ريح أبي زيد**"[4]، استلهم الحريري قصة يعقوب عليه السلام كما جاء في المقامة التفليسية قول الحريري:

" **أشكو إلى الرحمان سبحانه ❋❋❋ تقلب الدهر وعدوانه**"[5]

إنّ تجلي التضمين في مقامات الحريري قصد من ورائه صاحبه منح القارئ المشاركة في الوصول إلى المعنى، إضافة إلى توظيف الدلالات القرآنية وإيحاءاتها الإيمانية في خدمة الأسلوب، إذ إنّ السياق القرآني يقع في القلب، كما يمنح النّص قدرة على التأثير في وجدان القارئ ومشاعره الإيمانية[6]، كما دلَّ توظيف التناص الديني في ثنايا على تأصيل معاني بعض السياقات المقامية التي استعان بها المؤلف في موضع الوعظ، والنصح أو التقرير أو التأكيد.

---

[1] المقامة الشعرية، ص: 153.

[2] سورة الأنفال، الآية 43.

[3] المقامة الدمشقية، ص: 100.

[4] المقامة الفراتية، ص: 148.

[5] المقامة التفليسية، ص: 223.

[6] محمود الحسن، مقامات الحريري والدراسات اللغوية، مرجع سابق، ص 799.

التناص مع الحديث النبوي:

يأتي الحديث النبوي الشريف في المرتبة الثانية بعد القرآن الكريم فصاحة وبلاغة، مما جعل منه مصدر إلهام وتأثير في كلام الأدباء، وهذا ما يفسر اعتلاق بعضًا من أحاديث النبي عليه السلام في ذاكرة الحريري، فجاء توظيفها جليا في كلامه المقامي سنحاول الوقوف على بعضا منها قوله في المقامة الصنعانية: " **يواقيت الصِّلات أعلق بقلبك من مواقيت الصلاة، ودعابة الأقران أنس لك من تلاوة القرآن**"[1]، يعاتب الكاتب المتغافل عن قراءة القرآن وهو في هذا المقام يتناص مع حديث الرسول – صلى الله عليه وسلم – قوله: " **إنَّ القلوب لتصدأ كما يصدأ الحديد، قالوا: يا رسول الله ما جلاؤها؟ قال: قراءة القرآن**"[2] وهناك تناص مع حديث النبي عليه السلام يقول الحريري على لسان بطله السروجي: " **والله ما تأوهي من عيش فات، ولا من دهر افتات، بل لانقراض العلم ودروسه وأفول أقماره وشموسه**"[4]، لقد استقى الحريري معنى كلامه من حديث النبي صلى الله عليه وسلم، فعن أبي الدرداء رضي الله عنه قال: " **قال سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول: موت العالم مصيبة لا تجبر، وثلمة لا تسد ونجم طمس، وموت قبيلة أيسر من موت عالم**"[5] وجه التناص يتجلى في معاني الحديث النبوي التي عزز بها الكاتب كلامه حول تبيان مكانة العالم بين الناس، وفضله على العامة، أما في مجال العبادات يقول الحريري في المقامة السمرقندية: " **عجت إلى الحمام على الأثر، فأمطت عني وعثاء السفر، وأخذت في غسل الجمعة بالأثر**"[3]، روى أبو هريرة في حديثه عن النبي صلى الله عليه وسلم قال: " **من اغتسل يوم الجمعة غسل الجنابة ثم راح في الساعة الأولى فكأنما قرّب بدنة، ومن راح في الثانية كأنما قرب بقرة، ومن راح في**

---

[1] المقامة الصنعانية، ص: 17. 18.

[2] الشريشي، شرح مقامات الحريري، مرجع سابق، ج1، ص: 64.

[4] المقامة الفرضية، ص:105،104.

[5] الشريشي، شرح مقامات الحريري، مرجع سابق، ج:02، ص:163.

[3] المقامة السمرقندية، ص: 194.

الثالثة كأنما قرب كبشا، ومن راح في الرابعة كأنما قرّب دجاجة، ومن راح في الخامسة كأنما قرّب بيضة، فإذا خرج الإمام حضرت الملائكة يستمعون الذّكر"[1]

واستنادا لما سبق ذكره نلتمس ملامح الثقافة الدينية في كتابات الحريري المقامية، وأنّه اغترف من ينابيع النبوة وجعل منها زادا وفيرا في إنتاجه الفني.

التناص الأدبي:

يتمظهر التناص الأدبي في مقامات الحريري في مقدمة الكتاب حيث يشير إلى علوِّ مكانة الهمذاني قائلا: " **هذا مع اعترافي بأن البديع – رحمه الله – سبّاق غايات، وصاحب آيات، وأنّ المتصدي بعده لإنشاء مقامة، ولو أتى بلاغة قدامة*لا يغترف إلّا من فضالته، ولا يسري ذلك إلا بدلالته**"[2] فعملية الاغتراف التي أومأ إليها الحريري ماهي إلا إشارة وتلميح على عملية الاقتباس، ذلك أن بعض مقاماته قد حذا فيها حذو الهمذاني، وسار فيها على نهجه ودربه واقتبس منه بعضا منها، كما أنّ الحريري في تجربته الإبداعية في إنشاء مقاماته لم ينطلق من فراغ، بل اتكأ واستند على البديع واستلهم منه ما راق له، فلا مناص في وجود بعض ملامح الاقتداء والتشابه والتماثل، فلقد توصل البحث إلى وجود بعض المقامات عند الحريري يتماهى و يتناص فيها مع معلمه الهمذاني من حيث تشابه الموضوعات والأحداث، وحتى بعض السياقات الكلامية وكذا تسمية المقامات، **وإن لم يدرك الظالع**شأو الضليع**[3] على حسب تعبير الحريري، ثم يواصل كلامه قائلا: " **فذاكرته بما قيل فيمن ألفَّ بين كلمتين ونظم بيتا أو بيتين**"[2] ، يأتي هذا الكلام الصريح من لدن الحريري ليعزز مكانة التناص الأدبي في مقاماته بالمفهوم النقدي المعاصر، لقد جاء الحريري بمقامات يحذو فيها حذو معلمه، ويسير على طريقته في بناء مقاماته، إذ وقف البحث على بعض المقامات الحريرية التي تشيع فيها ظاهرة التناص

---

[1] الشريشي، شرح مقامات الحريري مرجع سابق، ج3، ص335.

*المقصود هنا هو قدامة بن جعفر البغدادي، الكاتب المشهور

[2] الحريري،مقامات الحريري، مصدر سابق، خطبة الكتاب، ص: 13. 14.

**الظالع : من يميل في مشيته ولا يعتدل من مرض

[3] الحريري،مقامات الحريري، مصدر سابق، خطبة الكتاب، ص: 13،14.

[2] المصدر السابق نفسه، ص:12.

الأدبي مع الهمذاني من حيث التسمية والموضوعات فلقد أحصى البحث ست مقامات يحذو فيها حذو البديع ومن المقامات نذكر: المقامة الحلوانية والكوفية والبغدادية والشرازية والساسانية والبصرية[3]، أما المقامات التي يتعالق فيها مع البديع في الموضوعات نجد المقامة الإسكندرية[4] عند الحريري والمقامة الشامية عند الهمذاني فكلتاهما تناولت ظاهرة اغتصاب الأبكار من النساء في عصريهما إذ حاول كل من الكاتبين تسليط الضوء على ظاهرة كانت تؤرق حياة العباسيين وتقض مضاجعهم، إن عملية التعالق النصي تعود إلى السبق الزمني، وربما جاءت محاولات التلميذ قصدية يريد منها إبراز نقائص أستاذه رغم اعترافه في مقدمة الكتاب بفضل البديع ومكانته، و أنه يغرف من ينابيع إبداعه، لقد لفت انتباهنا ونحن نبحث عن المقامة الشامية للهمذاني فوجدناها قد أسقطت من كتاب مقامات بديع الزمان الهمذاني وربما هذا مرده إلى العبارات الإباحية التي استحى المحقق من ذكرها وخجل من شرح عباراتها اعتقادا منه أنها تمس الأخلاق والدين.

التنّاص التاريخي:

لقد شكل هذا النوع من التنّاص عند الحريري مادة أولية مكنته من الوقوف على أحداث تاريخية جمة، يؤصل وقائعها ويستلهم عبرها، ويسبر أغوارها، فتارة يقدّمها للعبرة والاقتداء وأخرى للمباهاة والتحدي، فجاء ذكره لها تعزيزا لموقف أو تأييدا لفكرة، أو ضربا من المعرفة كما أوردها متنوعة، فساق الأحداث مستعينا في ذلك باستدعاء الشخصيات الأدبية والسياسية و الاجتماعية، وحتى الدينية، كما دلَّ هذا الاستحضار الممزوج بالمواقف دليلا على ثقافته واطلاعه ومعرفته الواسعة بالأحداث السابقة، كما كان نقله للشخصيات ممزوجا بما اشتهر وانفرد كل واحد، حيث أورد أسماء للرجال والنساء فكتب قائلا: " **حتى خيّل لي أنّه القرني أويس أو الأسدي دبيس**"[1] فعملية استدعاء الشخصيتين أويس و دبيس لا توجد علاقة بينهما فيما نرى من الناحية التاريخية وذلك للبعد الزمني فأويس عاصر فترة الخلفاء الراشدين، من أهل اليمن بشر به النبي عليه السلام وهو من

ينظر أبو الفضل أحمد بن الحسين، مقامات بديع الزمان الهمذاني، تح: الشيخ محمد عبده، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط03[3]، ص: 197، 29، 71، 193، 108،.75

[4] ينظر الحريري، المقامة الإسكندرية، ص:.65

[1] المقامة العمانية، ص: ص 276.

التابعين، كان بارا بوالدته، لو أقسم على الله لأبره، عاش في زمن عمر بن الخطاب رضي الله عنه[1]، أما الثاني دبيس، فهو الأمير سيف الدولة بن مزيد الأسدي، وقيل هو دبيس بن مصدقة بن مزيد الأسدي سكن بغداد، أنكر أمورا في حياته، قتله مسعود بن محمد بن ملكشه[i]، ولعل الحريري في عملية الجمع بينهما كان رابطه وجه الاختلاف إضافة إلى تحقيق السجعة الإيقاعية، وفي المقامة الرملية كتب قائلا:

وإن تك قد ساءت مني خديعة ❋❋❋ فقبلك شيخ الأشعريين قد خدع[2]

في هذه العبارة المقامية نلاحظ كيف استدعى الحريري شخصية دينية تمثلت في أبي موسى الأشعري ليبرر موقف الخديعة جاعلا من حادثته سببا لها وكأنه أراد التقليل من الفعل من خلال استذكار الواقعة ، كما يتواصل ذكر الشخصيات التاريخية عندما يقول: " **والشجاعة بآل أبي صفرة**"[3]، حيث أنّ هذا الأخير استوطن ما بين عمان والأردن، رزق بثمانية عشر ذكرا، ورزق ببنت سماها صفرة، كان أولاده كتابًا شجعانا أبطالا حماة منهم أبو سعيد المهلب[4]، وجاء ربطهم بالشجاعة في كلام المؤلف للدلالة على أنّهم كانوا مضرب المثل فيما عرفوا به، كما تتواصل عملية استدعاء الشخصيات عند الحريري، إذ يتخاصم السروجي مع زوجته عند القاضي ويقع بينهما السباب، وتبادل الشتائم، فراح كل واحد منهما يستعرض مجموعة من الشخصيات محاولا احتقار الآخر، فكان هذا السباب الممتع والرائع فقالت الزوجة: "**هبك الحسن**في وعظه ولفظه، والشعبي** في علمه وحفظه، والخليل*** في عروضه ونحوه.**

---

[1]الشريشي، شرح مقامات الحريري، ج4، ص: 311.

[2]المقامة الرملية، ص:331.

[3]المقامة النجرانية، ص: 296.

[4]الشريشي، شرح مقامات الحريري، مرجع سابق، ج5، ص: 48. 49

*الحسن البصري: هو أبو سعيد بن أبي الحسن البصري، من التابعين، كان أحسن النّاس لفظا وأبلغهم وعظا، فكان زاهدا عالما مقدّما في العلم والدين على نظرائه في الدين، كان الحجاج له معظما ومتعجبا من فصاحته، (ينظر: الشريشي، شرح مقامات الحريري، مرجع سابق، ج4، ص: 375)

**الشعبي: اسمه عامر بن عبد الله بن شرحبيل بن عبيد، كنيته أبو عمرو، كوفي الأصل به يضرب المثل في الحفظ، فقال أحفظ من الشعبي(ينظر: الشريشي، شرح مقامات الحريري، مرجع سابق، ج4، ص: 378)

*** الخليل بن أحمد: هوة أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد البصري الفراهيدي، من أزهد الناس وأعلاهم نفسا، وأشدهم تعففا، كان يغزو سنة ويحج سنة (ينظر: الشريشي، شرح مقامات الحريري، مرجع سابق، 4، ص: 382. 383.)

وعبد الحميد* في بلاغته وكتاباته، وأبا عمروفي قراءته وإعرابه، وابن قريب***في روايته عن أعرابه**"[1]، لقد كان الحريري أديبا واسع الثقافة، مطلعا على أخبار سابقيه، فحتى استعراض هذه الشخصيات كانت خاضعة للترتيب الزمني، فلا أحد يتقدم أو يتأخر عن الآخر وكل شخصية وتخصصها ومجال تميزها وكأنه مؤرخ عصره، فاستدعى رجل الدين، والعالم والنحوي، والكاتب، والراوي، فبعدما تنتهي الزوجة من إيراد أسماء الشخصيات الرجالية، يأتي دور الزوج ليعيِّرها هي الأخرى بأسماء مجموعة من

*عبد الحميد: هو ابن يحيى بن سعيد، كاتب مروان بن محمد آخر ملوك بني أمية، وكتب أيضا للمنصور وقيل أنه قتل مع مروان، كان رأسًا في الكتابة، ومقدما في الفصاحة والخطابة، بليغا مرسلاً، أول من فتق أكمام البلاغة، وسهل طرقها، وفك رقاب الشعر (ينظر: الشريشي، شرح مقامات الحريري، مرجع سابق، ج4، ص: 399.)

**أبا عمرو بن العلاء: فهو ابن عمار بن عبد الله، ولد أيام عبد الملك بن مروان، كان صاحب غريب ونحو وعلم وهو أحد الأئمة في القراءة، وعنه أخذ يونس والأصمعي وأبو عبيدة (ينظر: الشريشي، شرح مقامات الحريري، مرجع سابق، ج4، ص: 400)

***ابن قريب: هو الأصمعي: أبو سعيد عبد الله بن قريب بن علي بن أصمع، حافظا عالما فطنا عارفا بأشعار العرب وأخبارها كثير الطواف في البداوي، صاحب غرائب الأشعار، وعجائب الأخبار، قدوة الفضلاء وقبلة الأدباء (ينظر: الشريشي، شرح مقامات الحريري، مرجع سابق، ج4، ص: 405)

[1]المقامة التبريزية، ص: 296.

النساء الشهيرات: " **لو حبتك شرين**** بجمالها، وزبيدة بمالها*****، وبلقيس****** بعرشها،

وبورانبفرشها،والزباء****بملكها،ورابعةبنسكها*****وخندف******بفخرها والخنساء* في شعرها في صخرها"[1]**

يبدو الحريري على دراية واسعة بأخبار النساء، حتَّى التاريخ القديم له إطلاع عليه، وهذا يدل على تعدد مصادر ثقافته التي نهل منها ذلك أنّه من خلال هذا العرض يحاول

****شرين: هي بنت أبرويز بن هرمز كانت آية في الجمال، وغاية في الحسن والكمال، فاقت نساء زمانها، خلفت في العراق أثارا منها قصر شرين (ينظر: الشريشي، شرح مقامات الحريري، مرجع سابق، ج4، ص: 378)

*****زبيدة: هي بنت جعفر بن عبد الله بن أبي جعفر المنصور، زوجها هارون الرشيد، جدها المنصور، وعمها المهدي ابنها الأمين، أموالها لا تحصى، انفقتها في بناء المساجد والحج والعمرة (ينظر: الشريشي، شرح مقامات الحريري، مرجع سابق، ج4 ص: 332. 333.)

******بلقيس: هي ابنة شراحبيل بن أبي سرح بن الحارث بن قيس بن صيفي ابن سبأ، أسلمت مع النبي سليمان(ينظر: الشريشي، شرح مقامات الحريري، مرجع سابق، ج4، ص: 342.)

** بوران: هي خديجة بنت الحسن بن سهل، تزوجها المأمون على يد إسحاق الموصلي، كانت طويلة ظريفة (ينظر: الشريشي شرح مقامات الحريري، مرجع سابق، ج4، ص: 334.)

****الزباء: اسمها نائلة، قال عنها ابن الكلبي لم يكن في عصرها أجمل منها جمالا، و أكمل منها كمالا، و كان لها شعر إذا مشت يتدلى وراءها، وإذا نشرته جللها، فسميت الزباء لكثرة شعرها، جمعت خيل أبيها و غزت بالجيوش من حواليه من الملوك فذللتهم، اشتهرت بعلو الهمة، وسمو القدرة، وقوة المنعة، ومضاء العزم، وبذل الأموال. ينظر الشريشي، شرح مقامات الحريري، مرجع سابق، ج3، ص:180، 181.

*****رابعة: هي بنت إسماعيل العدوية بلغت من النسل والفضل والزهد منزلة شريفة كانت منورة البصيرة، مطهرة السريرة حظيت بالمكاشفات الربانية، كان سفيان الثوري يذهب إليها ويسألها في المسائل الدينية(ينظر: الشريشي، شرح مقامات الحريري، مرجع سابق، ج4، ص: 345.)

******خندف هي ليلى بنت حلوان بن عمران بن الحاف، من قضاعة هي إمرأة إلياس بن مضر، عاشت في الجاهلية(ينظر: الشريشي، شرح مقامات الحريري، مرجع سابق، ج4، ص: 347.)

*الخنساء: هي تضامر بنت عمرو بن الشريد من سراة قبائل سليم بن منصور، أسلمت مع قومها، شهدت فتح مكة، وحرب حنين، عرفت بشعر الرثاء في أخيها صخر في الجاهلية (ينظر: الشريشي، شرح مقامات الحريري، مرجع سابق، ج4، ص: 349.)

[1] المقامة التبريزية، ص: 281.

التعريف بالمجالات المتعددة للشخصيات السالفة الذكر، ويعلّم القارئ ما أمكن من المعارف التاريخية السابقة من خلال أسلوب الضحك والدعابة و المفاكهة، فأسلوب التعريض والخصام بين الزوجين ما هي إلاّ وسيلة تعليمية سلكها الحريري في بناء خطاباته المقامية، هناك عدد معتبر من الشخصيات التي أعجب بها الحريري وخلّدها في مقاماته مثلا يقول في البيت الشعري التالي:

" **لم يحكها الأصمعي فيما ❋❋❋ حكى ولا حاكها الكميت****"[1]

فالقافية الشعرية جلبت الكميت على أنّه شاعر، ناظم للشعر متفوق فيه، فكلمة حاكها جاءت معنى كتب وقال، أما الأصمعي فهو راوية مشهور للشعر القديم، ولعل الشخصيات الأدبية أي الشعراء القدامى كان لهم الحظ الأوفر في كلام صاحب المقامات: " **غشيتني ندامة الفرزدق*** لما أبان النوار، والكسعي لما استبان النهار**"[2]، فصاحب الندامة هو الكسعي حسب الشريشي وبه يضرب المثل فيقال: " **أندم من الكسعي**"[3]، غير أن الحريري بدأ بالفرزدق قبل الكسعي ربما لتحقيق السجعة فقط.

كما استدعى أيضا بعض النساء في موضع السخرية، مثلا قوله: " **إنّها ومرسل الرياح لأكذب من سجاح*** "[4]، لقد اشتهرت المرأة سجاح بادعائها النبوة وأنّه يوحى إليها فقد أوردها الكاتب بعد اسم التفضيل على وزن (أفعل) فزوجة السروجي يبدو أنّ الكذب قد تسرب إليها وهي خدعة من بعلها السروجي للتمكين لدعواه أمام القاضي.

وبعد عملية سرد الشخصيات التي شغلت حيزا وافرا في ثنايا المقامات يتضح جليا مدى اطلاع الحريري على أنباء وأخبار سابقيه، فإيراد الشخصيات العالمية المشهورة

**الكميت: هو ابن زيد الأسدي، شاعر مجيد مكثر ديوانه مستعمل مشهور، لهقصائد تسمى الهاشميات (ينظر: الشريشي، شرح مقامات الحريري، مرجع سابق، ج01، ص: 219. 223.)

[1]المقامة الكوفية، ص: 45.

***الفرزدق: اسمه همّام بن غالب بن صعصة، والفرزدق اسم لقب به لجهومة وجهه وغلظته، وقيل أيضا الفرزدق قطعة العجين، والرغيف الضخم (ينظر: الشريشي، شرح مقامات الحريري، مرجع سابق، ج01، ص: 368.)

[2]المقامة الإسكندرية، ص: 71.

[3]الشريشي، شرح مقامات الحريري، مرجع سابق، ج01، ص: 371.

*سجاح: هي بنت الحارث بن سويد بن عقبان من بني يربوع كنيتها أم صادر أدعت النبوة في بني تغلب، تزوجها مسيلمة الكذاب (ينظر: الشريشي، شرح مقامات الحريري، مرجع سابق، ج4، ص: 327.)

[4]المقامة التبريزية، ص: 280.

ينبئ بمدى معرفته كما أنّها عززت النّص المقامي ،وجعلت منه وثيقة تعج بالأحداث وأخبار السابقين.

التناص مع الأمثال العربية:

لم يتوان الحريري كغيره من كتاب المقامات الاستعانة في كلامه ببعض الأمثال العربية والتي تعد موردًا ثقافيا شعبيا، استساغه العامة من الناس حتى صار جزءا من حياتهم اليومية ولع به الكاتب فجاء البعض منها رافدًا معرفيا يعزز مكانة الموقف، ويدل على اختصار الواقعة، وهذا ما بدى لنا جليا في بعض الأمثال التي وقفنا عليها مثلا قول الكاتب: " **لا مخبأ بعد بُوسٍ* ولا عطر بعد عروس**"[1]، أصل هذا المثل هو: " لا عطر بعد عروس"، يضرب لتأخير الشيء عن وقت الحاجة إليه، وأصله أنَّ رجلا تزوج امرأة فوجدها تفلةً**فقال لها: **أين عطرك؟ قالت: خبأته لغير هذا الوقت، فقال: لا مخبأ لعطر بعد عروس**[2]، كما وظف المثل التالي: "**عند الصباح يحمد القوم السرى**"[3] وهو مثل مشهور يستشهد به كظاهرة نحوية (التقديم والتأخير) وفي البلاغة في مجال التخصيص، أما معناه ودلالة استعماله، هو إذا سرى القوم بالليل قطعوا أرضًا كثيرة، والأرض تطوى بالليل لمن يمشيها، فإذا أصبحوا حمدوا سيرهم[4]، ومن الأمثال الواردة أيضا: "**رُبَّ أخٍ لم تلده لك أمك**"[5]، معناه قد وجدت مني صديقا يقوم لك مقام شقيقك[6] ،إن عملية شيوع الثقافة الشعبية دليل على مدى ارتباط الكاتب ببيئته إذ أضحت تشكل له معينا لاستلهام معاني ودلالات وسياقات تواجد هذا النوع من الكلام، كما أن للأمثال دورها في اختصار الكلام في كثير من المعاني التي سعى المؤلف للتعبير عنها.

---

*بؤس: فقر

[1] المقامة الإسكندرية، ص: 67.

**تفلة الشيء: تغيرت رائحته.

[2] ينظر الشريشي، شرح مقامات الحريري، مرجع سابق، ج1، ص: 353.

[3] المقامة البكرية، ص: 304.

[4] ينظر: الشريشي، شرح مقامات الحريري، مرجع سابق، ج5، ص: 84.

[5] المقامة البكرية، ص: 304.

[6] ينظر: الشريشي، شرح مقامات الحريري، مرجع سابق، ج5، ص: 83.

لقد عمق توظيف التناص بمختلف أنواعه في المقامات ظاهرة المخزون الفكري والثقافي الموسوعي التي يتمتع بها الحريري، واتضحت بعض معالمها في جنبات تراكيبه المقامية التي سعى إلى تدعيمها بما يملك من معارف شتى.

❖ إستراتيجية العنونة في مقامات الحريري:

تحتل العناوين في الدراسات التحليلية النقدية المعاصرة أهمية قصوى، باعتبارها أول عتبة نصية يسائلها القارئ، كما يبقى العنوان ويظل مفتاحا أساسيًا يتسلح به المحلل الأسلوبي للولوج إلى أغوار النّص قصد استنطاقها وتأويلها[1]، غير أنّ قراءة العناوين تختلف من باحث إلى آخر، كل واحد حسب رؤيته الخاصة، حيث يفترض تخطي البنى السطحية للعناوين، وتجاوزها للبنية العميقة للوقوف على الأبعاد الدلالية، فالعناوين عادة ما تحمل قوة تفسيرية وتوجيهية كما تحمل دلالات رمزية كثيفة تساعد على دراسة النص وتفكيكه، فهو العتبة الرئيسية التي تفتح شهية القراءة، فالعنوان هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه[2]، من هذا المنطلق نستطيع القول أنَّ العنوان أضحى عند الدارسين بؤرة فكرية تجتمع فيها دلالات النص الواحد بما يحمل من رؤى وتصورات، فالعنوان إجمالا هو صورة مختزلة تتعالق معه المفردات التي تنظم السياقات النصية لذا ينبغي أن يفهم العنوان ضمن وظيفته الدلالية، لا أن يهمشه المتلقي في قراءته كما لو كان خارج النص، إذا ثمة ترابط مفصلي بين العنوان والنص فالعنوان وليد النص وإليه ينتمي، إن وظيفة العنوان في أي منتوج أدبي ما تعدُّ سمة أسلوبية وتوجها لغويا أراده المؤلف من وراء ذلك، وبناءً على وعينا بقيمة العنوان ارتأينا البحث في الإستراتيجية التي سلكها الحريري في هندسة عناوين مقاماته الخمسين.

أ. التسميَّة:

ارتبطت عناوين المقامات بأسماء أماكن كانت مسرحًا للأحداث دل عليها الراوي الحارث بن همّام في سرده المقامي الذي أورده، فقد جاءت تسمية عناوين المقامات تشغل

---

[1] جميل حمداوية، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، العدد03، 1997، ص:96.

[2] أحمد قادم، سعيد العوادي، التحليل الحجاجي للخطاب، بحوث محكمة، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ط1، (1437–2016)، ص: 530.

حيزًا مكانيا أومأ إليه الراوي في بداية المقامة، ولهذا وجدنا أنَّ العناوين هي مجرد تلميحات مكانية لا ترتبط بالأحداث داخل النص المقامي، ماعدا الجغرافية المكانية التي ترسم الحدود النهائية لمجال تحرك البطل السروجي، إمّا المسجد أو السوق، أو الحمام، فلقد منح الحريري لمقاماته فضاءً مكانيا معينا رسم حدوده ووضع ملامحه بكل دقة، فلقد سمى الكاتب حوالي واحد وأربعين مقامة بأسماء أماكن جغرافية كانت بداية الرحلة من صنعاء وهي أول مدينة في جزيرة العرب تم بناؤها بعد طوفان النبي نوح عليه السلام[1] وختمها بالمقامة البصرية وهي مدينة عراقية، التي كانت عاصمة الخلافة العباسية، ونسبة إلى العناوين و بالرجوع إليها نجد أنَّ بطل الحريري زار مختلف المدن، وهي عناوين لمقاماته، كانت المدن العراقية أكثرها تجوالا من طرف السروجي وهي: (الكوفية، الحلوانية، البرقعيدية، المعرية، الرحبية، الساوية، البغدادية، الفراتية، القطيعية، الواسطية، التفليسية، الحرامية والبصرية)، أما المدن المصرية التي زارها هي: (الدمياطية، التنيسية ،الإسكندرية) وهناك مدن أخرى من جزيرة العرب هي: (الصنعانية، الزبيدية، الصعيدية، النجرانية، المكية، الطيبية، الملطية، العمانية والحجرية)، كما ارتحل في تجربته وأحداثه إلى بعض المدن الأعجمية والتي وسمها بعناوين للمقامات منها: (المراغية، الساوية، السنجارية، الرازية، الكرجية، السمرقنديّة والشيرازية)، أمّا عناوين المقامات التي كانت لها صلة مباشرة بالمضمون مرتبطة ارتباطا وثيقا هي: (الدينارية، الفرضية، القهقرية، الشعرية، الرقطاء، البكرية، والساسانية)، لقد منح الحريري كل مقامة اسما مكانيا وأعطاها رقما لها، وهذا ما جعلها مترابطة متماسكة كسبيكة حديديّة، أو سلسلة تتابع حلاقاتها وهذا ربما مخافة الكاتب من تغيير ترتيب المقامات، فأعطاها أرقاماً حتى تبقى محافظة على تسلسلها، وكأنَّ قضية الترتيب وتوالي المقامات مرتبة كما أرادها صاحبها له هدف ومغزى من وراء ذلك، حيث أهمل الترتيب الجغرافي، فالعامل الجغرافي لم يكن له دور في الترتيب إطلاقا، كما أثار انتباهنا إلى وجود مقامتين تم تكرار عنوانيهما هما: المقامة

[1] ينظر: الشريشي، شرح مقامات الحريري، مرجع سابق، ج1، ص: 51.

الحادية والثلاثون: الرملية[1]، والمقامة الخامسة والأربعون: الرملية[2]، فرغم التشابه في التسمية إلّا أنهما اختلفتا في الترتيب، وكذا في الموضوع المطروق وفي الأحداث.

لقد سمى الحريري مدونته: مقامات الحريري، المسمى بالمقامات الأدبية، لقد ورد العنوان على صيغة جملة اسمية، من حيث التركيب، ويبدو العنوان مركبا من لفظتين (مقامات الحريري)، فالأولى وردت خبراً لمبتدأ محذوف تقديره (هذه) اسم الإشارة، وهذا المبتدأ المحذوف دلَّ على التنبيه المبهم يدل عليه السياق، وكأنه أراد الإماءة إلى المخبر عنه وهو لفظة المقامات، كما أنّها لا تحتاج إلى مبتدأ، يعرف بها ويدّل عليها، ثمّ أتبعها باسم ارتبط بها ووضحها هو (الحريري) وهو بدل الكل من الكل أو ما يعرف بالبدل المطابق، أي البدل طابق المبدل منه (فالحريري هو المقامات والمقامات هي الحريري، بكليهما عرف الآخر، وأصبح مشاعا بين النّاس).

أما فيما يخص المقامة الأولى سماها المقامة الأولى: الصنعانية[3]، المقامة الثانية: الحلوانية[4]، أما المقامة الثالثة: الدينارية[5]، وهكذا تتابع حتى المقامة الأخيرة: المقامة الخمسون: البصرية[6]، فالتركيب الأول من الناحية النحوية على سبيل المثال: المقامة: مبتدأ، الأولى: نعت للمبدأ المقامة، الصنعانية: نعت ثاني للمبتدأ المقامة.

وما يلاحظ حول هذا التركيب الاسمي، هو حذف المسند (الخبر) والإبقاء على المسند إليه (المبتدأ)، وبهذا يريد الكاتب القول أنَّ الخبر هو النبأ الذي يكمل المبتدأ، فهو مضمون المقامة وأحداثها المتنامية، فالخبر دلَّ عليه النّص المقامي، وعليه يمكن القول أنَّ هناك ترابط وثيق ووشائج القرابة بين العنوان (الحيز المكاني) والموضوع هي روابط نحوية وهكذا جاء: النّص هو المسند والعنوان هو المسند إليه.

---

[1] ينظر المقامة الرملية، ص: 214.

[2] ينظر المقامة الرملية، ص: 327

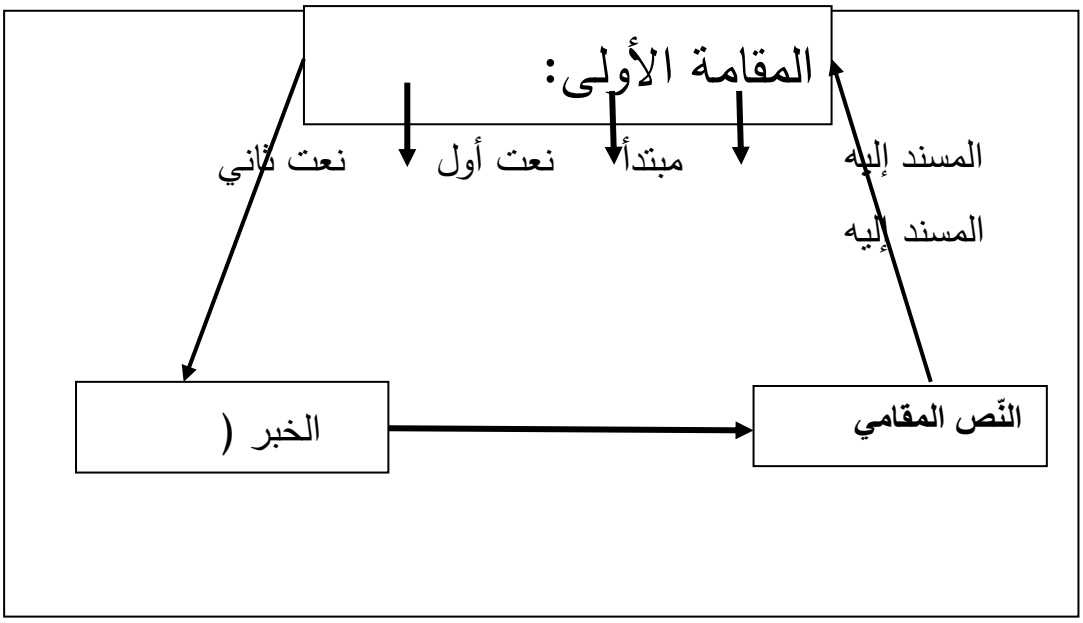
[3] ينظر المقامة الصنعانية، ص: 16.

[4] ينظر المقامة الحلوانية، ص: 20.

[5] ينظر المقامة الدينارية، ص: 25.

[6] المقامة البصرية، ص: 368

بناء توضيحي لدلالة العنوان:



إنّ عملية اختيار هذا المركب الاسمي عناوين للمقامات يجعل منها بؤرا دلالية حاملة لوقائع مختصرة، فأسماء الأمكنة التي جعل منها المؤلف عناوينًا تعالت على النّص وتقدمته لكنها ارتبطت به نحويا، ومعرفيا وسوف نوضح هذه العلاقة الترابطية بين العنوان والمكان وموضوع المقامة في الجدول التالي:

الرقم	العنوان	الدلالة المكانية	موضوع المقامة
01	الصنعانية	يقصد صنعاء اليمن	ظهور البطل واعظًا ثم كشف أمره على أنّه صاحب خمر وسكير
02	الحلوانية	نسبة إلى حلوان بلدة تقع بين بغداد وهمذان	تقديم مجموعة من التشبيهات الرائقة في الشعر
03	الدمياطية	مدينة مصرية، تطل على ساحل البحر الأبيض المتوسط	السروجي يظهر ناصحًا لابنه في المواصلة والقطيعة
04	الكوفية	نسبة إلى الكوفة و هي مدينة عراقية مشهورة	أبو زيد يقف أمام دار ابنه

05	المراغية	هي مدينة تقع بأذربيجان	أبو زيد يسحر النّاس بكلامه. يقدم رسالة كلماتها: الأولى منطوقة والثانية معجمة
06	البرقعيدية	تنسب إلى مدينة برقعيد تقع فوق الموصل.	البطل أبو زيد يدّعي العمى تقوده امرأته يقوم ببيع الرقاع المكتوبة.
07	المعرية	نسبة إلى معرة النعمان وهي مدينة عراقية.	مخاصمة أبو زيد وابنه في الميل والإبرة
08	الإسكندرية	مدينة مصرية	أبو زيد يتخاصم مع زوجته وقيامه ببيع أثاثها ومتاعها.
09	الرحبية	مدينة تقع على ضفاف مدينة الفرات العراقية	ادعاء السروجي على شخص أنّه اعتدى على ابنه
10	الساوية	نسبة إلى مدينة ساوة تحاذي همذان	أبو زيد واقفا بالمقبرة واعظًا مذكرًا بالموت والفناء
11	الدمشقية	دمشق من مدن الشام (سورية)	أبو زيد خفيرا وأنّه خفر القافلة بدعوى لقنها في المنام
12	البغدادية	نسبة إلى بغداد عاصمة الخلافة العباسية	ظهور البطل في صفة عجوز مكدية ومعه صبيان.
13	المكية	قصد بها مكة مقصد الحجيج	السروجي مع ابنه مكديان، هذا يطلب راحلة وهذا زادًا.
14	المغربية	فضاء مكاني مفتوح	عرض فيها أبو زيد ألاعيبه اللغوية مالا يستحيل بالانعكاس.
15	السنجارية	مدينة أعجمية	قصة السروجي مع جاره النّمام

			ووشايته بجاريته
16	النصيبية	فضاء مكاني (مدينة عراقية)	أبو زيد يصف ابنه ببعض الأوصاف الطفيلية
17	الفارقية	تسمى ميافارقين مدينة شامية	أبو زيد يطلب تكفين ميت مع كنيته بكلامه عن ذكره.
18	الرازية	بلد أعجمي زاره أبو زيد	أبو زيد يعظ الأمير وينهاه عن الظلم، وتعريضه له.
19	الفراتية	مدينة تقع بمحاذاة نهر الفراة	وصف الإنشاء والحساب والمفاضلة بينهما.
20	القطيعة	تسمى بقطيعة الربيع وهي مدينة عراقية	أبو زيد يقدّم لجلسائه مسائل في النحو على سبيل الألغاز
21	الكرجية	مدينة تتوسط أذربيجان وهمذان	التحضير للشتاء والسروجي يطلب ثيابا يكتسي بها.
22	السمرقندية	سمرقند من بلاد العجم	وقوف أبو زيد خطيبا في المسجد خطبة كلماتها غير منقوطة
23	الواسطية	نسبة إلى واسط مدينة عراقية مشهورة	اجتماع البطل مع الراوي في الخان. أبو زيد يطعمهم الحلوى ويأخذ مالهم.
24	الصورية	مدينة صور تقع في الشام	أبو زيد يقف خطيبا وشاهدا في تزويج مكدي بمكدية
25	الرملية	مدينة تنسب إلى الشام	وقوف أبي زيد واعظًا للحجاج في حال سيرهم
26	الطيبية	نسبة إلى طيبة مدينة النبي صلى الله عليه	موضوعها ديني ذكر فيها أبو زيد مائة مسألة فقهية.

		وسلم	
27	التفليسية	اختلف فيها قيل مدينة عراقية وقيل بأذربيجان	أبو زيد يصاب بفقر شديد وقيامه في المسجد مكديا.
28	الزبيدية	تنسب إلى زبيد وهي مدينة يمنية	أبو زيد يقوم ببيع ابنه على أنّه غلام للحارث وانكشاف حيلة البطل.
29	الشيرازية	مدينة فارسية مشهورة	أبو زيد يربي بكرا يطلب منه تجهيزها وذلك كله كنية عن الخمر
30	الملطيّة	مدينة تقع في جزيرة العرب	أبو زيد مكديا فقيرا يقايض بالألغاز.
31	الصعدية	نسبة إلى صعدة مدينة يمنية	السروجي يتخاصم مع ابنه العاق عند القاضي.
32	المروية	مدينة مرو تقع بخراسان	ظهور أبي زيد رجل مكدي يدخل عند القاضي فلم يجبه وتعريضه له

33	العمانية	عمان مدينة تقع في جزيرة العرب	أبو زيد يركب البحر، ويكتب عزيمة الطلق للحامل فوضعت حملها.
34	التبريزية	تبريز مدينة فارسية تقع في الحدود مع العراق	أبو زيد يتخاصم مع زوجته عند القاضي وأخذهما دينارين منه
35	التنيسية	تنسب إلى إحدى المدن المصرية	قيام أبي زيد واعظا وقيام ابنه طالبا وثنائه عليه

36	النجرانية	نجران مدينة باليمن (شامية)	تتضمن بعض الألغاز عرضها البطل السروجي على جلسائه.
37	الرملية	مكان عام غير محدد (مفتوح)	مخاصمة أبي زيد مع زوجته وأنّه لم يطرقها إلا مرّة واحدة
38	الحلبية	حلب من مدن الشام الشهيرة	يعرض البطل ألاعبه اللغوية بعرض أبيات منقوطة ومعجمة
39	الحجرية	مدينة تقع في الشام (اليمامة)	تتضمن كون أبي زيد حجامًا ومحاورته مع ابنه.
40	الحرامية	مدينة تقع في البصرة العراقية كان مسجدها مسرحا للأحداث	أبو زيد يرى رجلا يسأل كفارة لذنبه، فأجابه بطلب المعونة على فداء ابنه من الأسر
41	البصرية	مدينة عراقية مشهورة. الأحداث تقع في أحد مساجدها	توبة أبي زيد ولزومه مسجد البصرة إمامًا

لقد عَنْوَنَ الحريري مقاماته بناءً على إستراتيجية الفضاء المكاني الرّحب، وهذا معناه أنّ أحداث المقامات جابت كل الآفاق، فإذ كانت العراق بمدنها المشهورة بؤرة مكانية احتلت موقعًا هامًا وجسدت أغلب الأحداث، ثم تلتها بلدان اليمن والشام والجزيرة العربية وبلاد العجم وفارس ومصر والمغرب، وفي هذا التنوع المكاني دلالة على عالمية المقامة واتساع أمكنتها، غير أنّ الفضاء سرعان ما يضيق عند بداية الحدث المقامي: ليتحول داخل النص إمّا إلى نادٍ مثلما نجده في المقامة الصنعانية: "**حتى أدتني خاتمة المطاف، وهدتني فاتحة الألطاف إلى نادِ رحيب، محتوٍ على زحام ونحيب**"[1]، لقد بدأ الفضاء المكاني يضيق على الراوي، وهو يقوم برحلة السرد المشوّقة مع كثرة الازدحام، والتطلع إلى سماع حكايات السروجي الممتعة، كما يتنقل الحارث بن همام إلى مكان عبارة عن دار كانت منتدى يقول عنها: " **حضرتُ دارَ كتُبِها التي كانت منتدى المتأدبين وملتقى**

[1] المقامة الصنعانية، ص: 16.

القاطنين منهم والمغتربين"[1]، وهذا ما يفسر الاهتمام بالأدب في عصره وبالتالي شيوع المنتديات الأدبية التي كانت مصدرًا للمعرفة، كما كانت للسروجي رحلة إلى الحج قال عنها: " **ورحالًا تشدُّ إلى أم القرى، فعصفت بين ريح الغرام، واهتاج لي شوق إلى البيت الحرام**"[2]، وهكذا ندرك مجالات الأماكن التي كانت مسرحا لأحداث الراوي، و الفضاءات المكانية المفتوحة التي كانت عناوينًا لبعض المقامات الحريرية، إنّ ظاهرة الفضاءات المكانية في المقامات التي شكلت معالم لعناوين بارزة لنّص أدبي تعد انزياحا تركيبيا عن مقصدية المؤلف، وهو يقوم بناء إستراتيجية العنونة المقامية، حيث تماهت دلالة العناوين في ثنايا الأحداث والسرد والحوار، وكلها عناصر فنية منحت نصوص الحريري طاقة إيحائية مفعمة بجاذبية الإبداع، و روعة التأثير الذي قد يتعدى مداه إلى حصن المتعة الفنية التي كانت أولى مرامي الكاتب، و انزياحاته الأسلوبية التي كانت تغذيه وتزيده جمالا وفاعلية.

❖ لازمة الاستفتاح وبنية الاستهلال:

تبدو نمطية الاستفتاح ظاهرة تركيبية تجلت صورتها في كامل المقامات جعل منها الحريري مادة أولية يقوم من خلالها بتصدير أحداث بطله أبي زيد السروجي، فاختار لذلك راوية هو الحارث بن همّام الذي يقوم في كل مرّة بدور المحدّث الناقل للخبر بعبارة شكلت لازمة فنية تكررت معانيها، وهذا نصها: " **قال الحارث بن همام**"[3]، ولقد أوردنا هذه الجملة بعينها لأن فعلها جاء وحيدا في كامل النصوص، ذلك أن الحريري لم يلتزم فعلًا أورده على لسان الراوية، بل نوَّع في الأفعال بين (قال، حكى، أخبر، حدّث، روى) إذًا خمسة أفعال ماضوية الزّمن كانت البؤرة الدلالية التي ساهمت في عملية السرد، والانطلاق نحو اكتشاف مغامرات السروجي العجيبة في لغتها وأسلوبها وأحداثها ونهاياتها، ومن سمات أسلوب المؤلف عدم التكرار ها هو يعمد إلى التنويع في أفعال بنية عبارة الراوي المتداولة وكلّها تدل على نفس المعنى، وتعبر عن سياق دلالي واحد، هو: السرد والإخبار،

[1] المقامة الحلوانية، ص: 21.

[2] المقامة الرملية، ص: 214.

[3] المقامة الإسكندرية، ص: 65.

وبالعودة إلى عملية الإحصاء وجدنا أكثر الصيغ إيرادا في المقامات هي: "**حكى الحارث بن همام**" إذْ كررها في ثلاثين مقامة وهي: الحلوانية، الكوفية، البرقعيدية، الرحبية، الدمشقية، المكية، المغربية، السنجارية، الفارقية، الرازية، الفراتية، الشعرية، القطيعية، الكرجية، الواسطية، الصورية، الرملية، الطيبية، التفليسية، الشيرازية، الملطية، المروية، النجرانية، البكرية، الشتوية، الصّعدية، الحجرية، الساسانية والبصرية[1]، لقد تشابهت هذه المقامات في بنية الاستفتاح إلّا أنّها اختلفت في فضاءاتها المكانية وأحداثها وفي أسماء شخصياتها وفي مواضيعها وفي خواتمها، وفي غاياتها وأهدافها، أمّا دلالة تكرار الفعل (حكى) بهذه الكيفية ربما غاية المؤلف من ذلك هو أن يجعل من مقاماته مجرد حكايات لا غير، أو إضفاء طابع السرد المقامي على عمله.

أما لازمة: " **أخبر الحارث بن همام**" فجاء ذكرها سبع مرات فقط في المقامات التالية: "الدمياطية، المعرية، الفرضية، السمرقندية، الزبيدية، المطلية والتبريزية"[2] لقد دلَّ الفعل (أخبر) على النبأ، فهذه المقامات كانت عبارة عن أخبار جاءت على لسان الراوي الحارث، وهذا ما ينحو إلى فعل الوصف والتقرير، وهنا يأتي الراوي الذي كان دوره الإخبار فقط، والخبر في عرف الدارسين كلام يحتمل الصدق والكذب، وهو ما قد يتساوى ويتآلف مع الفعل (حكى) في الحقل الدلالي، أما الصيغة الثالثة التي شكلت ملمحًا أسلوبيا وكان لها حضورها هي صيغة: "**روى الحارث بن همَّام**"، ولقد صدّر بها المؤلف ست مقامات وهي : " الدينارية، المراغية البغدادية، النصيبية، الحلبية، الحرامية"[3]، أما الصيغة الرابعة وهي : " **حدّث الحارث بن همام**" أيضا وظفها في ست مقامات وهي الصنعانية، الساوية، القهقرية، الرقطاء، العمانية، التتّيسية"[4].

لقد شكل الفعلان المتفقان زمانيا ودلاليا (روى، حدّث) معاني التتبع والإصغاء ،لأنّ الراوي والمحدث كلاهما يثيران الغرابة في نقل الأحداث ،ويمنحان الإنصات والاستمتاع

---

[1] الحريري، مقامات الحريري، مصدر سابق، ص:20، ص38 ص:53 ص: 62 ص: 84 ص: 97 ص: 110 ص: 121 ص: 136 ص: 140 ص: 145 ص:150 ص:159 ص:170 ص: 182 ص: 199 ص: 208 ص: 214 ص: 221 ص: 232 ص: 246 ص:260 ص:266 ص:296 ص:303 ص: 314 ص: 327 ص: 344 ص: 361 ص: 367.

[2] ينظر الحريري، مقامات الحريري، مصدر سابق، ص: 31 ص:59 ص:102 ص:193 ص:237 ص: 250 ص: 279.

[3] الحريري، مقامات الحريري، مصدر سابق، ص:25، 46. 92. 129 . 332 . 353.

[4] الحريري، مقامات الحريري، مصدر سابق، ص:16 . 78. 129 .175 .271 .290.

وتتبع القادم بشغف، وهكذا يكون الحريري قد استعان بلازمة تنوعت أفعالها في الإثارة والتوقع، كما استعمل الفعل (قال) مرة واحدة في صيغة: " **قال الحارث بن همام**" وحفلت به المقامة الإسكندرية[1] فقط وهكذا يتجلى لنا فعل التحول والتغيّر في أفعال الاستهلال المقامية بناءً على طبيعة الموضوع وأحداثه المتواترة، فمثلا الصيغة المبدوءة بنص الفعل (روى ، حكى) يختلف كليا عن الصيغة التي يستفتحها بالفعل (قال) من حيث الحدث المقامي وموضوع المقامة.

[1]المقامة الإسكندرية، ص: 65.

الفصل الرابع:

بنية اللغة الأسلوبية الدلالية في مقامات الحريري

بنية اللغة الأسلوبية الدلالية في مقامات الحريري

المبحث الأول:إستراتيجية الانزياح الدلالي في تشكيل الصورة البلاغية عند الحريري.

- **توطئة.**
- **ماهية الانزياح الدلالي.**
- **جمالية الانزياح وأبعاده الدلالية.**
- **مظاهر الانزياح في مقامات الحريري.**

المبحث الثاني: الانزياح اللّغوي الدلالي في مقامات الحريري.

- **تقديم**
- **معنى الحقل الدلالي.**
- **الانزياح المعجمي الدلالي.**
- **أسس نظرية الحقول الدلالية.**
- **أهمية نظرية الحقول الدلالية.**
- **أنواع الحقول الدلالية.**

المبحث الأول: إستراتيجية الانزياح الدلالي في تشكيل الصورة البلاغية عند الحريري

توطئة:

تشكِّل الدراسة التحليلية الدلالية جوهر البحث الأسلوبي المعاصر الذي هو في حقيقة الأمر محاولة استقراء الأبعاد الدلالية للنّص واكتشاف الثراء الفنيّ، وعمق التجربة الإبداعية لدى الكاتب، وهذا ما يؤدي إلى البحث في البنى الداخلية وزواياها المتعددة، فالنّص الأدبي مهما كان جنسه حسب أراء النقاد والدّارسين يتميز بتعدد الدلالات والمستويات، إذْ ليست هناك دلالة أحادية مسبقة وجب الوقوف عندها، بل هناك جوانب متعددة يمكن أن يطالها التحليل الأسلوبي، فعملية التذوق الكامل للنّص الأدبي وإدراك أبعاده الجمالية فيه لا يتم إلا بملاحظة تفاعل الدلالات[1]، وهكذا تصبح الدلالة بؤرة تحليلية تفرض على الباحث والمحلل الأسلوبي الوقوف عندها، واكتشاف مظاهرها وأبعادها، فالعبرة دائما – في نظر الجرجاني – ليست بالألفاظ من جهة التوالي نطقا ورسما وإنّما العبرة بما تنطوي عليه هذه الألفاظ من دلالات داخل سياقها، وهذه الدلالات لا تظهر بتفكيك الألفاظ، وعزل بعضها عن بعض، وإنّما تتجلى هذه الدلالات في علاقات التركيب اللغوي[2]، فالنّص هو ذلك النسيج اللغوي المركب من طاقة لغوية تناسقت فيما بينها وتشكلت داخل النّص لتصبح ظاهرة فنية وملمحا أسلوبيًا أضفى عليه الكاتب أبعادًا دلالية ارتسمت أبعادها الفنية والمعرفية لحظة ميلاد النّص، ولقد لاحظ الدرس الأسلوبي قديمه وحديثه على وجود خروقات لغوية وانحرافات تركيبية فيما اصطلح على تسميته بالانزياح أو التجوز أو الخروج، الذي أضحى سمة وظاهرة أسلوبية تكسب النصوص طاقة إيحائية وأبعادًا جمالية استدعت البحث في مضامينها المشكلة لها، وآلياتها التي جعلت منها ظاهرة فنية وجب الوقوف عندها، ويأتي هذا الفصل من الدراسة في مبحثه الأول محاولا تتبع ظاهرة الانزياح والخرق اللغوي في مقامات الحريري فيما يعرف بالانزياح الدلالي.

---

[1] المهدي إبراهيم الغويل، السيّاق وأثره في المعنى، مرجع سابق، ص: 73.

[2] المرجع السابق نفسه، ص: 08.

❖ماهية الانزياح الدلالي:

يتشكل النّص الأدبي من نسيج علائقي لغوي قوامه الألفاظ والعبارات التي تتميز غالبا بالبناء المنتظم الذي يسعى إلى تحقيق الجمالية انطلاقا من عنصري التخييل والتصوير، فالنّص الأدبي تهيمن عليه القيم الجمالية والأدبية للغة ممثلة في وظائفها الشعرية، فكل نص يتصف عن غيره ويتميز بطاقة لغوية، وهذا ما يفسر وجود وظيفة أدبية ووظيفة تعبيرية تنشآن من تلك العلاقات الدقيقة التي كان قد أشاعها المبدع داخل السياق، غير أنّ المبدع قد يخرج ويعدل عن النظام العام للغة المطرد وينجر وراء بعض السياقات الكلامية التعبيرية وهذا ما عُدَّ عند النقاد والدارسين بالانزياح.

لقد ارتبط المنهج الأسلوبي التحليلي المعاصر بمصطلح الانزياح أو كما يسميه بعض الباحثين بالعدول أو الانحراف، إذ أصبحا متلازمين حتّى عدَّ الانزياح أهم متكأ قامت عليه الأسلوبية، وأضحى هو كل شيء فيها، وبناء عليه أمكن القول: " الانزياح مقياسًا لتحديدي الخاصة الأسلوبية عمومًا ومسبارا لتقدير كثافة عمقها ودرجة نجاعتها"[1]، إذ لا يمكن أن تصور دراسة تقوم على المنهج الأسلوبي وتستدعي آلياته دون مقوم الانزياح، فثمة ترابط بين الانزياح والأسلوب في الفكر النقدي المعاصر، فإذا كانت الأسلوبية تسعى في مفهومها العام إلى عملية التحليل باستخدام العناصر التي تمدنا بها اللغة، فإنّ الذي يمكّن من كشف ذلك الاستخدام هو الانحراف الأسلوبي الفردي وما ينتج عنه من الاستعمال العادي[2] ومن هنا تم النظر إلى الانحراف على أنه خروج عن ما تآلف عليه العرف اللغوي، وأقرته القاعدة النحوية عند الدارسين، كما عدّ الانزياح في الدراسات النقدية المعاصرة على أنّه مؤشر نصي على أدبية النّص وشعريته، فعملية الخروج عن المألوف اللغوي والسياقي في أي مستوى من المستويات

[1] عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب ، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2، 1982، ص: 102

[2] نور الدّين السَّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد الأدبي الحديث، دار هومة الجزائر، ط1، 1997، ج1، ص:180.

منها الصوتية، التركيبية أو الأسلوبية هو في حدّ ذاته حدثا أسلوبيا[1]، لقد ارتبطت دلالة الانزياح بالنص مباشرة وأصبح يقصد به كل انحراف عن لغة ما، أو لحن لغوي له مبرراته، وإذا كان الانزياح كمصطلح نقدي تبنته النظرية النقدية المعاصرة لا يعدمُ الصلة والقرابة بينها وبين النقد العربي القديم، فالباحثون العرب على اختلاف أزمنتهم المتعاقبة استعملوا إلى جانب مصطلح الانزياح مجموعة من المصطلحات كلها عبارة عن مرادفات أو شروحات لمصطلح الانزياح منها: الانحراف، العدول، الخروج، الخرق، الابتعاد، البعد، التشويش، التشويه، المجاوزة، النّشاز، الاتساع، الفارق، الجسارة اللغوية، الغرابة، الإخلال، الانحناء .....إلخ[2]، يدل هذا الترادف على عمق معنى الانزياح في الثقافة النقدية العربية وتجذر أصوله، مما مكّن من تعدد وتنوع عائلة الانزياح وأصبحت مظهرا أسلوبيا.

ولقد ساهم النقاد المعاصرون في استجلاء ماهية الانزياح فمنهم من يرى أنه: " اختيار يلجأ إليه المنشئ لغايات ودلالات فنية وجمالية يهدف إليها، كالإشارة الذهنية أو التشويق العقلي، أو لفت الانتباه أو التأكيد، أو غير ذلك من الأهداف التي يسعى إليها الكاتب"[3]، إذا فالانزياح هو أسلوب اختياري يعمد إليه المؤلف لتحقيق مقصدية الإبداع، ومن هنا تبرز علّة الخرق والغرابة التركيبية في النّص التّي يرومها الكاتب، فالانزياح يدرك ذهنيا قبل انبساطه إذ يوظف غالبا لتحقيق أهداف وغايات كانت قد ارتسمت عناصرها التخيلية والتصويرية في ذهن المبدع قبل المتلقي، وهكذا اعتبر الانزياح عند البعض هو التلاعب باللّغة ويعني ذلك اللعب في محتويات الجملة وإعادة ترتيب ألفاظها المنقولة بمعانيها الأصلية سعيًا وراء إحراز الدلالة المطلوبة، تلك الدلالة التي تستدعي أن تمثل كل كلمة في الجملة دورًا في تتمة المراد، لا باستيفاء هذه الكلمات شروط البناء فحسب، وإنّما بتفاعلها في هذا البناء، فتستقر حيث يتطلب

[1] حسن طبل، أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ط، 1998، ص:40.

[2] يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، مرجع سابق، ص: 258.

[3] أحمد غالب النوري، أسلوبية الانزياح في النص القرآني، رسالة دكتوراه مخطوط، جامعة مؤتة، 2008، ص: 20.

المعنى وتستدعي الدلالة[1]، إن عملية الترابط بين المعنى والدلالة كفيل بحصول الانزياح الناتج عن عملية التفاعل بينهما في ثنايا النّص، فالبنى النصية القائمة على قواعد وأصول مسبقة تتحكم فيها آلية التفاعل والتلاقح، ومن هنا ندرك قيمة وأهمية الانزياح في الدراسات الأسلوبية المعاصرة كونه عنصر وظيفي متسيِّد به تستيقظ اللغة من سباتها الدلالي الإبلاغي لتؤدي وظيفة إيحائية بعد أن تنتعش في سياقات محفزة لمفرداتها لأنه يلقي في مائها حجر تعددية المعنى وإيحاءاته[2]، يأتي الانزياح في هذا المقام كأداة منعشة ووسيلة تحفيزية للغة ويبعد عنها السكونية والرتابة المعهودة التي ألفها الناس، فالخروج عن النسق العام للغة، والابتعاد بها عن المعيارية سوف يكسبها طاقة إيحائية رهيبة وهي تتخذ من الانزياح طريقا ومنفذا لسَوْقِ معاني الكلمة في إطار سياقها المعرفي المشكل لها، والخروج بها عن البنية المثالية التي تقف وراء البنى الإبداعية وتدعيم تأثيرها في المتلقي، فالكتابة الفنية في عمومها تتطلب من الكاتب أن يفاجئ قارئه من حين إلى آخر بعبارة تثير انتباهه حتى لا تفتر حماسته لمتابعة القراءة[3]، لقد تم النظر إلى العدول هنا على أنّه أداة تحفيز ذهني وتنبيه معرفي لابد منه في سياق النّص، فعملية تكسير الرتابة اللغوية وإثارة الدهشة عن طريق الانزياح يولّد قابلية التلقي القائم على الغرابة.

❖ جمالية الانزياح وأبعاده الدلالية:

يتمظهر الانزياح كسمة أسلوبية تعني العدول عن الأنساق البلاغية والكلامية بصفة عامة شكلا مبهرا لتجاوز الرتابة اللّغوية، وتكسير نمطية التراكيب، ومن ثم استطاع أن يحقق جمالية المعنى، ويعمق الدلالة في النص، فالانزياح لا يعدو أن يمثل استعمال اللغة بمفرداتها وتراكيبها وصورها استعمالا يخرج بها عما هو معتاد و

[1] مختار عطية، التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، دار الوفاء للطباعة و النشر، الإسكندرية مصر، دط، 2005، ص:59.

[2] عبّاس رشيد الدّدة، الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، د.ط، 2009، ص: 283.

[3] المهدي إبراهيم الغويل، السيّاق وأثره في المعنى، مرجع سابق، ص: 84

مألوف يؤدي ما ينبغي له أن يتصف به من تفرد وإبداع وقوة وجذب وأسر[1]،إذا للانزياح سحره الخاص به وهذا ما جعله يحتل مساحة واسعة في حقل الدراسات النقدية المعاصرة، وذلك لما يملك من خصوصية الدراسة، فالأعمال الأدبية القائمة على مغناطيس الانزياح تكسب صاحبها جاذبية القراءة والانفعال الدائمين، إضافة إلى قوة الأداء والانبهار، وعليه يمكن اعتبار الانزياح مصدر عطاء وإلهام تنفرد به النصوص المتميزة تحتمي به اللّغة وهي تخرج عن عاداتها وأصولها، فالانزياح يمارس الغوائية وهو يترصد الخروج عن المألوف، ويبعد القريب، ويواري سوءة الكاشف لعورته من كيد النحو والبلاغة الذين جثما على صدريهما ردحاً من الزّمن، فيأتي الانزياح وهو حامل لواء التمرد على اللّغة والتراكيب ليحدث قطيعة بين أمس مثقل إلى حاضر أكثر انفتاحا على أشكال جديدة أكثر إيحاءا وجاذبية.

❖مظاهر الانزياح في مقامات الحريري:

استقر في عرف الدارسين تصور ثابت مفاده أنَّ الانزياح هو اختراق مثالية اللغة والتجرؤ عليها في الأداء الإبداعي بحيث يفضي هذا الاختراق إلى انتهاك الصياغة التّي عليها النسق المألوف والمثالي إلى العدول عن مستوى اللغة الصوتي والدلالي عما عليه هذا النسق[2]، ومن هنا تأتي دائرة البحث عن مظاهر العدول في مدونة الدراسة، حيث أنَّ الانزياح الصوتي تم تناوله في الفصل الثاني من البحث، ليبقى الانزياح الدلالي محور هذا الفصل و مبتغاه.

إنّ عملية استقراء آليات الخرق الدلالي تستوجب معرفة الأقطاب والعناصر المكونة للدراسة الدلالية، حيث ميّز الباحثون بين أنواع الانزياح: فهناك الانزياح الاستدلالي بمظاهره الثلاثة التشبيه، الاستعارة، والكناية ، والتركيبي بمظاهره الأدبية: التقديم والتأخير، الحذف الاعتراض، الالتفات والانزياح الرمزي بتصنيفاته الثلاثة:

[1]أحمد محمّد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية لدراسات و النشر، دط، 2005، ص:07.

[2]عبّاس رشيد الدّدة، الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب، مرجع سابق، ص:15.

الإنساني، الحيواني، الطبيعي[1]، إنّ عملية ضبط وتحديد محاور الدراسة الدلالية مجسدة في مصطلح الانزياح الاستبدالي يتعلق مباشرة بجوهر الوحدة اللغوية أو بدلالتها مثل: الاستعارة ، والمجاز والكناية، والتشبيه[2]، ولقد توصلت الدراسة الإحصائية على أنّ الانزياح بمظاهره المختلفة أكثر السّمات الأسلوبية ترددا وأوسعها انتشارا في النصوص المقامية عند الحريري، إذ اقتضت منهجية الدراسة الوقوف على صور هذه الظاهرة، واقتفاء أثر الخروج عن البنية المثالية التي تقف وراء البنى الإبداعية وتدعيم تأثيرها في المتلقي، وقد استطاعت الدراسة الوقوف على صور الانزياح الدلالي وفق العناصر التالية:

1. الانزياح المجازي:

يميز الدارسون بين نوعين من المجاز: فهناك المجاز العقلي والمجاز المرسل، فالمجاز العقلي يعرف بقولهم: " هو إسناد الفعل أو في ما معناه إلى غير ما هو له لعلاقة مع قرينة مانعة من إرادة الإسناد الحقيقي، فالذي يتميز به هذا الأسلوب هو أنَّ مقوِّمه هو الفعل أو مشتقاته"[3]، فالعلاقة القائمة في المجاز هي إسنادية بين اللازم والملزوم في غير المواضعة الأصلية فعند إسناد الفاعل لغير فاعله ذلك هو التجوز، فالمجاز وكافة أساليبه أكثر تعبيرية وفنية لأنّها تمثل منهجا عدوليا، فالعدول عن النسق والخروج عن المألوف يؤدي إلى شدّة انتباه المتلقي وإثارة مخيلته أبلغ من التعبير الحقيقي أو المألوف في إثبات المعنى وتأكيده[4].

أمّا المجاز المرسل فهو أسلوب من الكلام قوامه الاستغناء عن اللفظ الأصلي والتعبير عن المعنى بلفظ يدل على معنى آخر في أصل اللغة، ولكنهما متداعيان وملتحمان، فمقومات المجاز المرسل إذن ثلاثة: التعبير عن لفظ بلفظ آخر، والارتباط

---

[1] عادل حماد القاسمي البلوي، الانزياح في شعر بشر بن أبي حازم الأسدي، مجلة الدراسات العربية، كليةدار العلوم الجامعة المنيا، الإصدار: 03، العدد: 43، ص: 1132.

[2] عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب ،مرجع سابق، ص: 77.

[3] محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، مرجع سابق، ص: 210.

[4] المهدي إبراهيم الغويل، السيّاق وأثره في المعنى، مرجع سابق، ص: 84

بمقتضى التداعي، واعتماد المجاز، كما يرتكز المجاز المرسل على ثلاثة محاور: محور الجزئية، وهو محور التعبير بالجزء عن الكل، ومحور الآلية أو السببية، وهو التعبير عن المدلول بآلته أو بالسبب المؤدي إليه، ومحور الظرفية، وهو أن يستعمل للمعنى لفظ يدل على مكان يضمه أو زمان يحدّه أو غير ذلك من العوامل الظرفية[1]، وهكذا يبتعد المجاز عن الحقيقة بصور وأشكال تثير الدهشة والانفعال لدى القارئ، مما يشكل مبررًا للبحث عن آليات الانزياح المجازي، وإحكام صنعتها، وغاياتها التجميلية والايحائية ودواعي استدعائها فالحريري كغيره من الأدباء لم يتوان في الاحتماء بالمجاز في تراكيبه المقامية، فلقد شاع توظيفها في مواضع كثيرة منها قوله: " **فشكرًا ليده البيضاء**"[2]، تبدو العلاقة بين اللازم والملزوم هاهنا جزئية حيث أطلق الجزء وأراد به الكل وهو صاحب العطاء، فالشكر لا يقال لليَّد وإنما يكون للإنسان على سبيل التجوز، وفي موضع آخر جاء قوله: " **أنديتهم منزهة وقلوبهم مرهفة**"[3]، أراد القول هنا بأهل ساسان حيث أطلق المكان " أنديتهم" وأراد به من في المكان، فالعلاقة مكانية ويبدو الكاتب مادحا لهم، حيث وصفهم بالنزاهة فهم أعزّ قبيلة في نظره إذ يلاحظ كيف استطاع الحريري بحذقه اللّغوي أن يستعين بالانزياح المجازي لتحقيق غايات وأبعاد، فجعل من العدول وسيلة لذلك، كما وظف المجاز المرسل القائم على محور الظرفية المكانية في عدة صيغ منها قول زوجة السروجي أمام القاضي: " **فلما استخرجني من كناسي، ونلقني إلى كسره، وحصلني تحت أسره**"[4]، فالقرينة النصية تبدو في الفعل استخرجني حيث استعمل لفظة الكناس بدل البيت.

[1] محمد الهادي الطرابلسي، الشوقيات دراسة أسلوبية، مرجع سابق، ص: 208

[2] المقامة الفرضية، ص:108.

[3] المقامة الساسانية، ص: 363.

[4] المقامة الإسكندرية، ص: 66.

جدول توضيحي للانزياح المجازي في مقامات الحريري

الرقم	التركيب المجازي	المقامة والصفحة	نوع المجاز	الدلالة
01	شكرت يد النوى وجريت طلقا مع الهوى	الدمشقية، ص: 84.	مرسل	المدح و الثناء والانبساط.
02	نهضت من مدينة السلام	المكية، ص: 97.	مرسل	الراحة و السكينة.
03	تقت إلى مصر توقان السقيم إلى الأساة	الصورية، ص:208.	مرسل	اللهفة و التطلع.
04	فلما إفعوعم جيبها تبرًا	البغدادية، ص: 95.	عقلي	التباهي و الافتخار.
05	قصدت سمرقند	السمرقندية، ص:193.	مرسل	الإعجاب و الغبطة.
06	عاشرت بقطيعة الربيع إبان الربيع	القطيعية، ص: 159.	مرسل	الراحة النفسية.
07	أمحل العراق ذات العويم	النصيبية، ص:129.	مرسل	المباهاة.
08	وهو ينثر من فيه الدرر ويحتلب بكفيه الدرر	النصيبية، ص:129.	عقلي	المدح و الثناء.
09	ولا نزدري سيفا مخبوءا في غمده	الفراتية، ص: 149.	مرسل	التعظيم.
10	إلى حديقة أخذت زخرفها وازينت	القطيعية، ص: 159.	مرسل	الفسحة.
11	إلى أن انتجع أرض واسط	الواسطية، ص: 199.	مرسل	الرحلة و السكينة.

12	فأسرتني الشهوة بأشطانها	الفرضية، ص: 104.	مرسل	الرغبة.
13	اعتورتنا الكؤوس وطربت النفوس	السمرقندية، ص:197.	مرسل	الراحة و السكينة.
14	ولما تعامى الدهر وهو ابن الورى	البرقعيدية، ص: 57.	مرسل	سوء الحظ.
15	جدعت له يد الإملاق كأس الفراق	الحلوانية، ص: 21.	مرسل	الكدية و الفقر.
16	فلم تزل الأفكار تهجن همي	الفرضية، ص: 102.	عقلي	الحيرة و التردد.
17	حتى كاد يسلبه ثوب المحيا	النصيبية، ص: 130.	مرسل	التأسف.
18	أما أنت فقد صرحت أبياتك بفاقتك	المكية، ص: 99.	مرسل	العوز و الحاجة.
19	اقبلنا على الحديث نمخض زبده	النصيبية، ص: 131.	مرسل	العناد و الخصام.
20	صليت القلوب بالنيران	السنجارية، ص: 122.	عقلي	الإعجاب المفرط.
21	ألوى به الدهر المبيد	الزبيدية، ص: 237.	مرسل	سوء الحظ.
22	اعص هواك وانحرف عنه	البصرية، ص: 373.	مرسل	الوعظ والنصح.
23	أضيق رزقا من سم الخياط	الحجرية، ص: 347.	مرسل	الحاجة الماسة.
24	يد الحق تصدع رداء	الحلوانية، ص:	مرسل	إظهار الحجة.

	الشك	.22		
25	فرحت نجيح الأرب	البكرية، ص: 307.	مرسل	إظهار العادة.
26	أرقت ذات ليلة حالكة الجلباب	الفرضية، ص: 102.	مرسل	الرهبة والصعوبة.
27	قوضت الظلمة أطنابها وولت الشهب أذنابها	البكرية، ص: 308.	عقلي	التثاقل والخوف.
28	أرقت كأس الكرى	الشعرية، ص: 150.	عقلي	طلب الراحة.
29	إلى أن هرم النّهار وكاد جرف اليوم ينهار	الدمياطية، ص: 37.	عقلي	صعوبة الحياة.
30	ولا تلو على خضراء الدمن	الدمياطية، ص: 37.	عقلي	التحذير والتنبيه.
31	ظلت الأفكار تهيم في أودية الأوهام	النجرانية، ص: 301.	عقلي	التردد والحيرة.
32	تجول جولان المستهام	النجرانية، ص: 301.	مرسل	الشك و عدم اليقين.
33	أناجي القلب المعذب وأقلب العزم المذبذب	البكرية، ص: 307.	مرسل	اليأس وصعوبة الحياة.
34	لقد أمسيت أخ عيلة	الدينارية، ص: 26.	مرسل	إظهار الفقر والحاجة.
35	وقد أنار مشيب الرأس إصباحي	القطيعية، ص: 162.	مرسل	التقدم في العمر.
36	بلغ الليل غايته ورفع	البكرية، ص:	مرسل	الاستعداد.

	الفجر رايته	.304		
37	وسرت تلفظي أرض إلى أرض	النصيبية، ص: .129	عقلي	عدم الاستقرار.
38	حتى نهاني الشيب عما بدا في مفرقي عن تلكم المعصية	الشيرازية، ص: .248	مرسل	التنبيه وكبر السن.
39	جشر الصبح المنير	الكوفية، ص: .43	مرسل	السعادة وقضاء الحاجة.
40	من أخطأت فراسته أبطأت فريسته	الساسانية، ص: .365	مرسل	عدم التسرع.
41	قلنا قد ألبسته خشية أو أخرسته غشية	الدمشقية، ص: .87	مرسل	الدهشة والانبهار.
42	وأغراه عدم العراق بتلطيق العراق	الحلوانية، ص: .21	عقلي	التعلق بالمدينة.
43	سل الهموم ببنت الكروم	الدمشقية، ص: .89	مرسل	الترويح عن النفس.
44	حتَّى دخلنا مدينة الرّسول	الطيبية، ص: .231	مرسل	الرغبة الجامحة.
45	اقتدحت زناد الاستخارة	الرملية، ص: .214	مرسل	الدعاء و التوسل.
46	اهتاج لي الشوق إلى البيت الحرام	الرملية، ص: .214	مرسل	المحبة و التدين.
47	والحيران بتنفس الصباح	الصورية، ص: .208	مرسل	الترقب والتطلع.

48	وبت ليلتي لابسا حداد الندم	الدمشقية، ص: 89.	مرسل	شدة الندم.
49	طوينا الأحشاء على الطوى	الدينارية، ص: 26.	مرسل	شدة الجوع.
50	نهض مفارقا موضعه مستصحبا معه القلوب	الحلوانية، ص: 24.	مرسل	التعلق.
51	إلى أن نضا الليل شبابه	الدمياطية، ص: 31.	مرسل	الاستعداد.
52	سلت الصبح خضابه	الدمياطية، ص: 32.	مرسل	الإعلان عن يوم جديد.
53	ومصارمة يد الدّهر	الزبيدية، ص: 243.	مرسل	التجارب.
54	أضعت الوقار ارتضعت العقار	الحرامية، ص: 356.	مرسل	الندم والتوبة.
55	أشكو إلى الرحمان سبحانه تقلّب الدهر وعدوانه	التفليسية، ص: 233.	مرسل	الضعف والتذلل.

تحليل ظاهرة الانزياح المجازي في المقامات:

لقد استطاع الحريري أن يحقق ظاهرة الانزياح المجازي في تراكيبه المقامية ،إذ لاحظنا أن أغلب العبارات جاءت في شكل مجاز مرسل ،تراوحت علاقاته بين السببية المسببية والحالية والمكانية فمثلا في قوله :"**تقت إلى مصر توقان السقيم إلى الأساة**"[1]، حيث أطلق اللفظة مصر وأراد بها أهلها ،فالعلاقة محلية إذ يقصد به من بالمحل ،فشعرية الانزياح تكمن في الشوق والمحبة لأهل مصر والتعلق بهم، كما وقف البحث على بعض التراكيب التي يتجلى فيها المجاز العقلي، وهو عملية إسناد الفعل لغير فعله

[1] المقامة الصورية، ص:208.

منها قوله: "**إلى أن هرم النهار**"[1]، إن عملية إسناد الفاعل لغير فعله يعد تجوزا علاقته الفاعلية ،فالنهار لا يصاب بالهرم إنما أراد الكاتب من وراء ذلك إظهار العياء الذي مسه بعد يوم طويل شاق، لقد حقق هذا الانزياح علة التأثير في القارئ.

2. الانزياح الاستعاري:

تتصف الاستعارة بكونها بابًا مشرعًا في حقل الدراسات الأسلوبية، إذْ اكتسبت مشروعيتها كعلامة فارقة في بناء الانزياح الدلالي، ومن كونها أيضا تتشكل من طاقة إبداعية لغوية تمخضت عن الاضطراب والنشاز في سلسلة الأنساق الكلامية، والمعايير المتفق حولها في بناء الجملة النصية، ونظرا لما تحفل به الاستعارة في باب علم البيان، جاءت مثقلة بكم هائل من التعاريف والتصورات، حتّى وصل الحد إلى اعتبار البعض أنَّ كلمة البلاغة تساوي الاستعارة، ذلك أنّه لا يمكن ذكر البلاغة دون الحديث عن الاستعارة، إن عملية ولوج ميدان الاستعارة سوف يكون مجاله الرّحب هو النظر إليها على أنّها تجسد صور الانزياح الدلالي، كما أنّها تؤسس لبنية نصيّة داخلية تكون قد تولدت عنها مدلولات جديدة كفيلة بالبحث والاستقراء.

لقد تفنن الدارسون في وضع الأسس والمعالم التي تقوم عليها الاستعارة فمنهم من قال عنها: " هي العارية، لأن الشاعر يعير المعنى ألفاظًا غير لفظة الموضوع له"[2]، فالمبدع قد يستعير لفظًا و يوظفه في غير أصله أو ما تمت عليه المواضعة النحوية والسياقية، كما تم النظر فيها على أنّها: " تسعير المحسوس للمجرد، والعاقل لغير العاقل، فإنك لترى بها الجمال حيًا ناطقًا، والأعجم فصيحا، والأجسام الخرس مبينة"[3]، وهنا ندرك أن جوهر الاستعارة يقوم على المبادلة الكلامية حيث تتم الاستعانة بما هو كفيل بإعادة الحياة للصامت، وتجسيد المعنوي في قالب مادي، فعند قولنا على سبيل المثال: " ابتسم الفجر " فشأن الابتسامة إنساني لكننا أسندنا الفعل وأعرناه لعلاقة المشابهة بين الطرفين هما: الفجر مشبه مذكور والمشبه به الإنسان محذوف، ودائما

[1] المقامة الدمياطية، ص:37.

[2] الشريشي، شرح مقامات الحريري، مرجع سابق، ج 03، ص:130.

[3] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمود محمد شاكر، دار المدني، القاهرة، مصر، دت، د.ط، ص: 43.

مع الإبقاء على قرينة لغوية دالة وهي الفعل (يبتسم) ومن هنا تكون قد تجسدت لدينا مظاهر العدول القولي، والانزياح كما تواضع عليه العرف الكلامي، لتحقيق ظاهرة الخرق اللغوي في أبسط تجلياته الكلامية وتقتضي الإجراءات الأسلوبية البحث عن الآليات في مواجهة الانحرافات في نص ما التركيز على آليات الانزياح الاستعاري والبحث في أسسه وروافده المعرفية ومن هنا كان جدير بنا معرفة أنواع الاستعارة في علم البيان:

أ. **الاستعارة المكنية:**تتميز هذه الأخيرة بكونها أوغل عمقا وبدرجة أبعد، وهذا مرجعه إلى إخفاء لفظ المستعار، وحلول بعض ملائماته محلّه، مما يفرض على المتقبل تخطي مرحلة إضافية في العملية الذهنية التي يكتشف إثرها حقيقة الصورة[1]، فالاستعارة المكنية حظها في الكلام هو الملائمة بين لفظي المستعار والمستعار له، فهي تقوم على علاقة المشابهة بين طرفين أساسين هما المشبه والمشبه به، لكن يشترط فيها حذف الطرف الثاني وهو المشبه به.

ب. **الاستعارة التمثيلية:** و تعرف بالاستعارة التصريحية أمّا حدّها فهي تركيب يستعمل في غير ما وضع له في الأصل لعلاقة المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي[2]، وهذا النوع من الاستعارة يحذف فيه المشبه ويتم الإبقاء على المشبه به فقط، وهكذا نستنتج أنّ الاستعارة تتبع روافدها من علاقة التشابه بين الصورة والموصوف، وهذا ما جعل التداخل والتقارب المفاهيمي بين الاستعارة المكنية والمجاز لحد صعوبة الفصل بينهما.

❖دلالةالانزياح الاستعاري:

تعدّ الاستعارة في مجال البحث الأسلوبي من أهم الأساليب التي تكسب النصوص خصوصية الدلالية وجدّة التعبير، فالنسيج اللغوي عن طريق الاستعارة يولد

[1]محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، مرجع سابق، ص:166.

[2]المرجع السابق نفسه، ص: 167.

طاقة جديدة في اللغة من خلال إحداث علاقات جديدة بين الألفاظ لم تكن معروفة أو مألوفة من قبل[1]، ولعل سرّ الاستعارة يكمن في ذلك النشاز اللغوي غير المعهود من ذي قبل، والذي كسّر الرتابة القولية وانزاح عن موروث اللغة الطبيعي، كما أنه يشترط في عملية العدول ضرورة ارتباط النشاط الاستعاري واشتراكه مع طريقة الصياغة[2]، فثمة تلاحم بين الصياغة والتشكيل، إذ لا يمكن معرفة مكمن جمالية الاستعارة دون النظر إلى كيفية بناء الصورة الاستعارية في السياق، كما يجب التنويه إلى أهمية المبدع الذي يعود إليه فضل إيجاد سبل بعث واستنطاق الصور الجامدة في أصل الكلام، وابتكار صور جديدة تضاهي التجربة الإبداعية، ولعل الحريري قد أبدع في صوره الاستعارية التي وقف عليها البحث نمثل بواحدة منها قوله: " **عطس أنف الصباح**"[3] انزياح استعاري، وصورة تثير غرابة السامع حين ركبّ الكاتب بين الأنف والصباح، وجمع بينهما من خلال الفعل (عطس) الذي يسند للإنسان، وهنا مجال الغرابة اللغوية التي أحدثها الخروج عن الأصل، وبالتالي فإن عملية العدول عن الرتابة المعتادة وتكسير أنماط التراكيب هو ما يسعى إليه الانزياح الاستعاري، كما أنّ عملية التجوز أو التخلي عن الرتب المحفوظة إلى انتهاكات، أو تكراريات أو منبهات أسلوبية تبدو في شكل دفقات تعبيرية لها طبيعتها المختلفة عن النظام المطرد[4]، فإذا كان السياق العام للغة تتحكم في أصول وقواعد نحوية وكلامية، تأتي الاستعارة لتعلن عقوقها وخروجها عن موروث التعبير المتواضع عليه.

إن عملية إيلاء الانزياح الاستعاري المكانة والحظوة والبحث في أبعاده الدلالية يبرر جمالية الصورة الأخاذة والجميلة والمبهرة في المنظوم والمنثور، ولئن شكلت الصورة بمفهومها البلاغي القديم مفهوما مستقرا فاشتملت على التشبيه والمجاز، فان الاستعارة حديثا اكتسبت أبعادًا ذهنية مجردة، ومناحي رمزية، ومن ثمة أسطورية وأتيح

---

[1] إبراهيم مهدي الغويل، السياق وأثره في المعنى،مرجع سابق، ص: 85.

[2] تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر و التوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1983، ص: 318.

[3] المقامة الفرضية، ص: 108.

[4] كراهم هاف، الأسلوب والأسلوبية، تج: كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية، بغداد، العراق، د.ط، 1985، ص: 24.

لها أن تتحرر من ضرورة إيراد طرفين للمماثلة أو ربطها بالمشابهة، وبذلك أصبح جمالها فيضا داخليا نابعا من كونها صورة فحسب[1]، يأتي هذا الكلام ليحرر الكلام الاستعاري من السلوك الكلاسيكي القديم وإخراجها من دائرة ثنائية التشابه، إلى مفهوم أكثر رحابة واتساعا، وكأنه منح الإذن للمحلل الأسلوبي بتغيير نظرته إلى الاستعارة، وذلك بتجاوز دائرة البحث من مجال الطرفين والقرينة إلى ميدان أوسع أفقا كأن يكون ممثلا في الإيحاء الاستعاري الذي يحمل المعاني الكثيرة من اللفظ الوجيز، ويخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدّرر، ويجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر[2]، فالانزياح الاستعاري بلا شك رزع استغلظ فاستوى على سوقه ليعجب المحلل والدارس في حقل الأسلوبية المعاصرة، فالصورة الاستعارية أصبحت مصطلحا يصطنع للدلالة على كلِّ ماله صلة بالتعبير الحسي، وتطلق أحيانا على الاستعمال الاستعاري للكلمات[3]، ذلك أنّها تجعل من المعنوي محسوسا يلمس ويرى فمثلا جاء في كلام الحريري قوله: " **فودعته لابسًا ثوب الخجل**"[4]، تبدو الصورة الاستعارية هاهنا مبهرة، فالخجل شيء معنوي لا يلبس ولا يرى، لكن حذق الكاتب في تركيب الصورة جعل من الخجل مجسدا في شكل لباس التف به الحارث للدلالة على صعوبة الموقف الذي وقع فيه السارد، فمن الفضيلة الجامحة فيها أي الاستعارة أنّها تبرز هذا البيان في صورة مستجدة تزيد قدره نبلا وتوجب له بعد الفضل فضلًا[5]، فالاستعارة لها مزيتها في الكلام ذلك أنها أكثر جرايانا في الخيال، وأشد افتتانا فهي أوسع سعة وأبعد غورًا، من أن تجمع شُعَبَها وشعوبها، وتحصر فنونها وضروبها، وأن تثير من معدنها تِبْرًا لم تر مثله، وتريك الحلي الحقيقي... وأن تأتيك بالجملة بعقائل يأنس إليها الدين والدنيا[6]، يأتي هذا الرأي

[1]مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، ط3، 1983، ص: 254.

[2]عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تح: محمد الأسكندراني و.و.م دار الكتاب العربي، بيروت لبنان، ط2، 1998، ص:41.

[3]مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، ط3، 1983، ص: 03

[4]المقامة الصعيدية، ص: 243.

[5]عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، مرجع سابق، ص: 40.

[6]محمد أحمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة العالمية للطباعة و النشر، دط، 1997، ص: 39.

ليؤكد شرعية البحث واكتشاف جماليات الانزياح الاستعاري في بنى النصوص المقامية عند الحريري، وكبح جماح بعض الصور الاستعارية التّي أطلق البطل السروجي عنانها أكثر من مرّة.

لقد تداعى استعمال تراكيب الانزياح الاستعاري الحافل بالأبعاد الدلالية في التراكيب المقامية، مما استوجب من البحث تتبعها وتصنيفها حسب ما تقتضيه منهجية الدراسة في جدول إحصائي وضعنا فيه التراكيب الاستعارية موضحة بعنوان المقامة ورقم صفحة الكتاب، ثم حددنا نوع الاستعارة، وأخيرا الدلالة المستسقاة من الجملة الاستعارية، تاركين لذة الاكتشاف الشخصي، والذوق الفني بعد استعراض الجدول الإحصائي

جدول إحصائي لتراكيب الانزياح الاستعاري في المقامات

الرقم	التركيب الاستعاري	المقامة والصفحة	نوع الاستعارة	الدلالة
01	إنْ سفرت خجل النيران	السنجارية، ص: 122	مكنية	الانبهار والدهشة والإعجاب
02	نصقل الخواطر بشيم المواطر	القطيعية، ص: 159	مكنية	إظهار المعنوي مادي يلمس ويرى
03	فقوضت خيام الغيبة وأسرجت جواد الأوبة	الدمشقية، ص: 84	مكنية	اللهفة والحنين إلى الأصل والشوق.
04	ونجني الشوك والثمر	الملطية، ص: 251	مكنية	الظفر.
05	حصحص اليأس	الملطية، ص: 251	مكنية	التشخيص في تبيان الإحباط النفسي.
06	حتى آضت الأفهام	الملطية	مكنية	الاكتمال والمبالغة في

	أنور من الشمس	ص: 256		الوصف
07	فودعته لابسا ثوب الخجل	الصعيدية، ص: 243	تمثيلية	التأثر مع إبداء صورة حزينة
08	تعارجت لا رغبة في العرج ولكن لأقرع باب الفرج	الدينارية، ص: 29.	مكنية	الحيلة والمكيدة والخداع في تحقيق الغاية.
09	جعجعت به للدعاية	الكرجية، ص: 173	مكنية	المبالغة وإحداث الجلبة الصوتية.
10	أجرني من الزمان فقد جار واعتدى	الحرامية، ص: 358.	مكنية	التمني وطلب المعونة.
11	فليت الدهر لما جار أطفالي أطفا لي	البرقعيدية، ص: 54.	تمثيلية	التمني بالرفق والرأفة.
12	والحيران بتنفس الصبح	الصورية، ص: 208.	مكنية	زوال الهمّ وانكشافه.
13	لا تأمن الدهر الخؤون ومكره فكم خامل أخنى عليه ونابه	الرازية، ص: 142.	تمثيلية	التنبيه والنصح والإرشاد.
14	والنعاس قد استحوذ	الشتوية، ص: 322.	مكنية	التقرير والوصف.
15	سدلت الذّيل على مخازي الليل	السمرقندية، ص:198.	تمثيلية	الخوف من المكاشفة والإقرار بالمعصية.
16	ما ابتسم ثغر فجرٍ	البصرية، ص: 369.	مكنية	التفاؤل.

17	إنّ للكرم نشرا تنم به نفحاته	المكية، ص: 98.	تمثيلية	المدح والثناء.
18	مدّ الليل أطنابه	الواسطية، ص:202.	مكنية	تجسيد الصعوبة في الثقل وتوالي الهموم.
19	اعلم أني بت البارحة حليف إفلاس و نجي وسواس	الفرضية، ص:103.	مكنية	الفقر والحاجة والبحث عن الحلول.
20	فقلت: دهر هاض	الواسطية، ص: 200	مكنية	تصوير صعوبة العيش.
21	ما تمضمضت مقلتي بنومها	النصيبية، ص:129.	تمثيلية	الأرق وعدم النوم.
22	في حديث يفضح الأزهار	البغدادية، ص:92.	مكنية	الإعجاب والتحبيب.
23	إنّ الغاسق قد وقب ووجه المحجة قد انتقب	المغربية، ص: 113، 114.	مكنية	الاستعداد وبداية يوم جديد.
24	هاك كأس النصح فجد فأشرب وجد	التنيسية، ص:293	تمثيلية	الرغبة والحرص على الوعظ.
25	كاد حرف اليوم ينهار	الديمياطية، ص: 46.	مكنية	كثرة الأحداث وصعوبتها والتهويل.
26	إلى أن أضعنا الزمان	الديمياطية ، ص:46.	مكنية	التيهان والحيرة.
27	هرم النّهار	الدمياطية،	مكنية	كثرة التجارب

		ص: 46.		والأحداث.
28	أسرتني الشهوة بأشطانها	الفرضية، ص: 147.	مكنية	التعلق بالموقف والرغبة فيه
29	أسلمتني العمية إلى سلطانها	الفرضية، ص: 147.	مكنية	الشعور بالنّدم.
30	عطس أنف الصباح	الفرضية، ص:108.	مكنية	الإيذان ببداية اليوم والاستعداد.
31	لا تمخضت ليلتي عن نومها	النصيبية، ص:191.	مكنية	الحيرة والأرق والتوتر النفسي.
32	تجودني السماء	الفرضية، ص: 108.	مكنية	الرغبة في العطاء.
33	ابتزته قيد الهرم النهضة	الساسانية، ص:361.	مكنية	الرغبة الجامحة للأكل نظرًا للجوع (شهوة الأكل).
34	لما تعامى الدهر	البرقعيدية، ص:81.	مكنية	عدم الإنصاف والرضى بما يقع حوله.
35	إن مرامي الغربة لفظتني إلى هذه التربة	الكوفية، ص:41.	مكنية	الصدفة مع الإعجاب.
36	فلما قضى الليل نحبه	الفرضية، ص:102	مكنية	المسرة بنهاية الليل.
37	فقل لمن شاكه ذنبه	التنيسية، ص:292	مكنية	تحمل عبء المعصية.
38	فلما روّق الليل البهيم	الكوفية، ص: 38.	مكنية	السكون والراحة والهدوء.

39	ثم أخذت في كسع الهنات بالحسنات	التنيسية، ص: 290.	مكنية	التوبة والإنابة والهداية.
40	أضرم شعلة ذكائه	القطيعية، ص: 162.	مكنية	الفطنة والدهاء.
41	تقلب الدهر وعدوانه	التفليسية، ص:233.	مكنية	التحذير والنصح.
42	وإن كان الهرم قد أوثقته بقيد	الصورية، ص: 213.	مكنية	صعوبة الحياة في الكبر.
43	جرعني اليمين الغموس	السمرقندية، ص:197.	مكنية	الإحساس بالندّم في الاستمرار.
44	طالما أيقظك الدهر فتناعست	الصنعانية، ص: 18.	مكنية	التوبيخ والتقريع.
45	جذبك الوعظ فتقاعست	الصنعانية، ص: 18.	مكنية	عدم الامتثال والارتداع.
46	أذكرك الموت فتناسيت	الصنعانية، ص: 18.	مكنية	الغفلة وعدم التوبة.
47	ألجأني حكم دهر قاسط	الواسطية، ص:199.	تمثيلية	الرضى بالحال.
48	ترتدي الحرص الذي يرديك	الرازية، ص: 140.	مكنية	الإعجاب بالموقف والثناء عليه.
49	شاكية تحامل الزّمان	البرقعيدية، ص: 55.	تمثيلية	إظهار صعوبة العيش.
50	انتثرت عقود الزحام	الرحبية، ص: 75.	تمثيلية	كثرة الزحام والجلبة السوقية.
51	شيخ قد بَرَتْهُ الهموم	القهقرية،	مكنية	الخبرة والدربة والتجربة

	ولوحته السموم	ص: 116.		الحياتية.
52	قد صدعت بأبياتها أعشار القلوب	البغدادية، ص: 95.	مكنية	قضاء حاجتها وحصولها على مبتغاها.
53	أما أنذرك الشيب	الساوية، ص: 79.	مكنية	التحذير والتنبيه.
54	لم تزل الأفكار ويهجن همي	الفرضية، ص:102.	مكنية	التوتر الشديد مع الحزن والكآبة.
55	ميل الأيام إلى اللئام	الإسكندرية، ص:69.	مكنية	السخط مع الرفض وعدم الرضى.
56	نشر الصبح رايته	الوبرية، ص:182.	مكنية	الإيذان والإعلان بالقيام.
57	النعاس قد استحوذ	الشتوية، ص:322.	مكنية	تجسيد المعنوي في صورة محسوسة.
58	آذنت مدامعه بالهموع	الدمشقية، ص:101.	مكنية	الرغبة في البكاء مع شدة الحزن.
59	أشرب قلبه هوى الانفراد	المراغية، ص:50.	مكنية	الاقتناع بالتفرد والوحدة.
60	يسبك يومه في قالب أمسه	البصرية، ص:376.	مكنية	الحذر مع الاحتياط.
61	زفراتي يتصعدن من التراقي	البصرية، ص:377	مكنية	صعوبة الدّال على بذل المجهود.
62	يفشي الإحسان وينشي الاستحسان	المعرية، ص: 60.	مكنية	الثناء والإعجاب والرضا بالموقف.
63	فأبى الدهر المشتت	التفليسية،	مكنية	عدم الرضى والسخط.

		ص: 236.		
64	اقتدحت زناد الاستخارة	الرملية، ص: 214.	مكنية	حسن التوكل على الله.
65	عصفت بي ريح الغرام	الواسطية، ص:200.	مكنية	الصدفة مع المحبة والإعجاب بالحال.
66	أقلب العزم وامتخض الحزم	البكرية، ص: 303.	مكنية	التريث في اتخاذ القرار وعدم التسرع.
67	تسربلت لباس الأمن وشعاره	الشعرية، ص: 150.	تمثيلية	الاحتياط للموقف والتأهب له.
68	أدنفني اللّغوب وعلقت بي شعوب	الوبرية، ص:183.	مكنية	التنبيه مع الوعظ والدعوة للاستعداد لاقتراب الأجل.

❖ دراسة تحليلية لتراكيب الانزياح الاستعاري:

استطاع الحريري أن يؤسس لنظام تركيبي دلالي شغلت فيه الاستعارة حيزا هاما في مقاماته، ويفرض نصًا إبداعيا تميز بتنوع مجالات الصورة الفنية الاستعارية، إذ مكنت الدراسة الإحصائية من استحضار أهم الروافد المعرفية والدلالية التي ساقها الكاتب أثناء ممارسة فعل الكتابة الانزياحية، ممثلة في تعابيره التي استطاع من خلالها أنّ يحقق قوة الأداء الكلامي الممزوج بفعل الإيحاء المعبّر والدّال، إضافة إلى حضور خاصية الإبهار والإدهاش النابعين من جمالية الصورة الاستعارية المقامية التي تفنن المؤلف في رسمها وتركيب الأطر الكلامية المحددة لها، فالهدف الذي رسمت من

أجله الاستعارة يبدو جماليا وتشخيصيا وتجسيديا وتخييليا وعاطفيا[1]،ولعل البحث في عمق الصور التي استعان بها الحريري في خطابه المقامي تبينت و توضحت لدينا الاستنتاجات التالية:

- ✓ غلبة ظاهرة البساطة والوضوح على أغلب الصور الاستعارية، ذلك أنَّ الباحث أو القارئ يستطيع إدراكها بكلِّ بساطة ويسر، ونسوق من الأمثلة على ذلك قوله: " **ترتدي الحرص الذي يرضيك**"[2] فجمال الصورة يكمن في العلاقة بين لفظتي المستعار والمستعار له، حيث شبه الحرص باللباس فحذف المشبه به مع إيراد قرينة دالة عليه هي الفعل (ترتدي)، وهكذا يكون هذا التركيب قد قرب المعنى الانزياحي الدال على الإعجاب وتحبيب الموقف الذي يظهر فيه البطل السروجي.
- ✓ تحقيق التوازن بين الواقع والخيال، حيث يظهر تآلف وتوافق بين الصورة التخييلية التّي رسمها الكاتب في ذهنه وكيف استطاع أن يبسطها على أرض الواقع مثلا قوله: " **حصحص اليأس**"[3] أو قوله : " **دهر هاض**"[4]، نلاحظ في المثالين تجسيد المتخيل الذهني على أرض الواقع، إذ نقله من واقع معنوي إلى حقيقة مادية تلمس وترى، وهذا ما يسمى بالتجسيد في المفهوم الاستعاري.
- ✓ جمالية الصورة الاستعارية، ذلك أنّ الحريري انتقى وانتخب لكلامه من الجمل الانزياحية ما يشد انتباه القارئ، ومما جاء منها قوله: " **ما تمضمضت مقلتي بنومها**"[5]، يتجلى سحر الكلام في الحوار بين الفعل (تمضمض) وكلمة (مقلتي) فعملية الجمع بينهما في مقام واحد رغم اختلاف معانيهما، هنا يكمن سرّ الإبداع في كسر أفق التوقع والخروج عن نمطية

---

[1] يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النّقد الأدبي الحديث، الأبعاد المعرفية والجمالية، الأهلية للنشر عمان، الأردن، د.ط، 1997، ص: 07. 08.

[2] المقامة الرازية، ص: 140.

[3] المقامة المالطية، ص:251.

[4] المقامة الواسطية، ص:200.

[5] المقامة النصيبية، ص: 129.

السّياق اللغوي، ولعلَّ هذا التجوز القولي الذي استطاع به الحريري أن يحقق مقصدية الانزياح الاستعاري، والأمثلة والنماذج التي عرضناها في الجدول الإحصائي كفيلة بذلك.

✓ تنوع روافد الجملة الاستعارية، لقد استقى الحريري صوره من روافد متعددة منها: الطبيعة، التجارب اليومية، الدّين والأخلاق، حيث شكلت هذه العناصر مجتمعة معينًا لا ينضب كما أنّها لم تخرج عن الإطار المفاهيمي العام للكلام، فمن النماذج المستقاة من الطبيعة نمثل لكلامه منها:

" **إنَّ الغاسق قد وقب ووجه المحجة قد انتقب**"[1]

" **عصفت بي ريح الغرام**"[2]

أما الصور الاستعارية الدالة على التجارب اليومية وخبرته في الحياة نذكر منها:

" **شيخ قد برته الهموم ولوحته السموم**"[3]

والعبارات التي ساقها أيضا تحمل تأثيرات الاتجاه العقائدي والديني قوله:

" **أذكرك الموت فتناسيت**"[4]

"**اقتدحت زناد الاستخارة**"[5]

لم يتوان الحريري كغيره من كتاب المقامة أنّ يجعل من الانزياح الاستعاري مادة أولية يفرغ فيها ما إدلهم بخلده من أفكار وتجارب وأراء وحكم قولية، ودرعًا يحتمي به من خطوب الدهر وتقلباته، ومتنفسا تعبيريًا لازمته ردحًا طويلا من الزمن، ونقدًا لواقع اجتماعي وسياسي امتلأ جوراً وعدوانا.

---

[1] المقامة المغربية، ص:114،113.

[2] المقامة الواسطية، ص:200.

[3] المقامة القهقرية، ص: 116.

[4] المقامة الصنعانية، ص: 17.

[5] المقامة الرملية، ص: 214.

3. الانزياح الكنائي:

تأتي الكناية في أبهى جمالها البياني وزينتها البلاغية ومعانيها بابًا مشرعًا للانزياح الدلالي مثقلة بأجمل صور التخيل الحافل بالأبعاد الايحائية، ومن هنا نستشف مكانتها في الدرس البلاغي القديم والمعاصر، ولعل كثرة التعاريف التي أنيطت بها يدل على مدى الشغف الكبير بها من لدن الدّارسين، فقد عرّفت بأنها: " تتكلم بشيء وتريد غيره ، وكنى عن الأمر بغيره يكني كناية إذا تكلم بغيره مما يستدل عليه، وفي حديث بعضهم رأيت علجا يوم القادسية، وقد تكني وتحجي أي تستر"[1]، فكل كلام وقع عليه الحجب والستر يدخل زمرة الكلام المكني عنه، كما يمكن أن تكون الكناية كل كلام يحمل معنين معنى ظاهر ومعنى خفي هو المقصود، كما قال عنها الجرجاني: " الكناية هي أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه"[2].

إن التخفي والتواري هو شرعية الكناية في البيان، فهي كل لفظ أطلق وأريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه حينئذ[3]، ومن هنا نفهم الكناية على أنّها كلام يحمل الحقيقة والمجاز معا، الحقيقة الظاهرة من الكلام أما المجاز المعنى المقصود والمراد من إطلاق اللفظ.وقد قسم البلاغيون الكناية باعتبار المكني عنه إلى ثلاثة أقسام: فهناك الكناية عن نسبة، والكناية عن صفة، والكناية عن موصوف[4] وقد تجسدت هذه الأوصاف في خطاب الحريري المقامي، فعندما يقول مثلا في المقامة الدينارية:

" **أكرم به أصفرًا راقت صفرته ❋❋❋ جوّاب أفاق ترامت سَفْرَتهُ**"[5]

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، ج13، ص: 124.

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص:66.

[3] ابن الأثير، المثل السائر، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، مصطفى البادي، وأولاده، مصر، د.ط، دت، ج2، ص:149.

[4] أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مرجع سابق، ص: 162.

[5] المقامة الدينارية، ص: 26.

أطلق كلمة أصفر ظاهريا وأراد بها معنى آخر على سبيل التجوز إذ قصد بها الدينار دون ذكره، وكأنه أراد الانتقال بالسامع من اللازم الظاهر هو (أصفر) إلى الملزوم الخفي والمراد هو الدينار، فلا شك أنّ هذا الانزياح اللغوي عن معنى الكلام الأصلي له مبرر التجوز عن المعنى الحقيقي لتحقيق ظاهرة الخلخلة والارتجاج من وراء التخفي، وهذا هو أسمى غايات الكناية في كلام العرب عامة، ويبدو أنّ الحريري كنى عن موصوف ولعل السروجي وهو المكدي معجب أيما إعجاب بالدينار وخاصة أنّه استهل كلامه بعبارة تعجبية (أكرم به أصفر) وهنا دلَّ السّياق على التعظيم من مكانة الدينار والإشادة به، لكن سرعان ما يتحول المدح إلى ذم فيتحول عظيم الشأن إلى مقبوح مرذول فيقول عنه:

" **تبا له من خادع مماذق ❋❋❋ أصفر ذي وجهين كالمنافق**"[1]

يتحول الخطاب حسب رغبة الكاتب ومن هنا نفهم الأبعاد الجمالية للكناية إمّا الإبهام على جليسك أو لتعظيم أو لتحقير، مثلا كناية الرّجل بأبي فلان ترك اسمه وعدّل إلى كنايته تعظيما له، والتحقير أن يكون الشيء خسيسا فتأنف من ذكره فتذكره بغير اسمه[2]، ومن التراكيب الكنائية التي استوقفتنا في باب المدح قوله: "**نقلك من مذهب إبليس إلى مذهب ابن ادريس**"[3] فقد كنى الكاتب عن الإمام الشافعي بابنه تعظيما وتقديرا وتشريفا له وقوله أيضا في المقامة النصيبية: " **ويسلمه إلى أبي يحيى**"[4] يبدو المكنى عنه مذموما وهو الموت، فأطلق أبا يحي وأراد به الموت، كما استعمل الحريري الكناية أداة لتحقيق غايات انزياحية بررتها وظيفة السياق فمثلا في هذه الصورة التي يقول فيها: " **واعذري أبا عذرك**" [5]، يقصد هنا المدح والثناء على الزوج الذي كنى به في مقام رفيع ومكانة عالية بالنسبة للمرأة فعند وقوف الزوجة الشاكية بعلها، أراد أن يحط من جبروتها وتعاليها وصف لها الزوج دون الذكر ولكن

[1] المقامة الدينارية، ص: 28.

[2] الشريشي، شرح مقامات الحريري، مرجع سابق، ج1، ص:31.

[3] المقامة الطيبية، ص: 231.

[4] المقامة النصيبية، ص: 130.

[5] المقامة الإسكندرية، ص: 70.

ثمة إيماءة وإشارة إليه عند قوله: " أبا عذرك" ويقصد أول من فض البكارة وأفقدها العذرية، فنسبت العذرية إلى الزوج، وهنا نلمس براعة التخيل عن الكاتب، كيف يستدعي التراكيب الموحية للدلالة على مقاصد قولية يبررها السياق ويستدعيها الموقف، ولعل مظاهر الانزياح الكنائي في المقامات يبدو مثيرا أسلوبيا، وذلك نظرا للتراكيب الرائقة التي حفلت بها النصوص المقامية إذ أحصينا ما يقارب التسعين تركيبا في حدود بحثنا، استطعنا الوقوف عليها كما حاولنا استثمارها دراسة وتحليلا والوقوف على معانيها وأبعادها الدلالية في جدول إحصائي كما هو موضح أدناه:

جدول إحصاء تراكيب الانزياح الكنائي:

الرقم	العبارة المقامية	معنى الكناية	الدلالة	المقامة والصفحة
01	يصلها بشهيق وزفير	الندامة والحزن	صعوبة الموقف	البصرية، ص:376.
02	ثم برز إلى مسجده بوضوء تهجده	استمرارية العبادة	التحبيب والترغيب	البصرية، ص:376.
03	يسبك يومه في قالب أمسه	التكرار والمبالغة	التقبيح	البصرية، ص:376.
04	أبو زيد عجلة العقلان سلوة الثكلان، أعجوبة الزمان	المعرفة	المدح والثناء	السنجارية،ص121.
05	أقدّم رجلا و أؤخر أخرى	الحيرة والتردد	لتوتر النفسي	الفرضية، ص:104.
06	أفضع من سرقة البيضاء والصفراء	الفضة والذّهب	الذّم	الشعرية، ص:151.

07	أكرم به أصفرًا راقت صفرته جواب أفاق ترامت سفرته	الدّينار + الشهرة	المدح	الدينارية، ص:26.
08	تا الله إنك لابن الأيام	الخبرة والتجربة،المدح	التعظيم	الحلبية، ص:343.
09	اللباس المستبذل والوعاء المستعمل والذواقة المتطرفة والخراجة المتصرفة	الخبرة + الصعوبة	التقبيح والذم	البكرية، ص:308.
10	إنها عجالة الراكب أنشوطة الخاطب وقعدة العاجز ونهزة المبارز	النشاط والحيوية	الحط والتقبيح	البكرية، ص:308.
11	حين نصل خضاب الظلام	كناية عن طلوع الفجر	الرغبة في العمل والاستعداد	الحرامية، ص:353.
12	هتف أبو المنذر بالنوّام	كناية عن بداية طلوع الشمس	المدح والثناء	الحرامية،ص: 353.
13	ارتضعت العقار	كناية عن	الذّم والندّم	الحرامية، ص:356.

	في طاعة أبي مرة	الخمر		
14	نزلت عن متن المركوبة لأداء المكتوبة	كناية عن الصلاة	الحرص على العبادة	الويرية، ص: 182.
15	ويبكي ولا بكاء يعقوب	المبالغة في البكاء	إظهار شدة الحزن	البصرية، ص:376.
16	وأوهن من بيت العنكبوت	الوهن والضعف	الذّم والإهانة	الفرضية، ص: 106.
17	وقد حمى وطيس الحصباء	اشتداد الحر وصعوبة العيش	إظهار المعاناة	المكية، ص: 97.
18	أنشد والشهيق يلعثم لسانه	التردد والخوف	الحالة النفسية الصعبة (صعوبة الموقف)	الدمشقية، ص:101.
19	اشرب ماء المروءة	العزم والإرادة	الترغيب	الكرجية، ص:172.
20	ولم يلق غير خفي حنين	الهزيمة والخيبة	الذّم والحط	الرحبية، ص:76.
21	حتى خيف على الأصل والفرع	الأم وابنها	الاحتياط والانتباه	العمانية، ص:275.
22	حتى انتشر عن حمالة الحطب	كناية عن هند بنت عتبة	الهجاء والتعريض	السنجارية،ص:125.

	ما انتشر			
23	أحدهما قد ذهب منه الأطيبان	كناية عن النوم والجماع	عدم الراحة	المعرية، ص:59.
24	أو تحققتم هادم اللذات	كناية عن الموت	التخويف والتهويل	الساوية،ص:79.
25	ألفيتك أوسع من دجلة	كناية عن فقدها لبكارتها	الذّم والشتم	التبريزية، ص:281.
26	لم ألق كالسروجي في غزارة السحب	كناية عن كثرة العلم والمعرفة	المدح والثناء	المروية، ص: 266.
27	استفتح الغلق	القوة والشجاعة	المدح والثناء	الرملية، ص: 330.
28	إلى مذهب ابن إدريس	كناية عن الإمام الشافعي	المدح والتعظيم	الطيبية، ص:231.
29	مصِّر على التدليس ومسِّر حسو الخندريس	المبالغة في الرذيلة	التحقير	السمرقندية،ص:198.
30	شيخ طويل اللسان قصير الطيلسان	كثرة الكلام وقصر القامة	الهجاء	الشعرية، ص: 150.
31	تآلفنا ألفة أصحاب الكهف	المحبة، التآخي	المدح والثناء	المغربية،ص:111
32	ذات مساجد مشهودة وحياض	كثرة المصلين والزوار	الإشادة بالمكان	الحرامية، ص:353

	مورودة			
33	فأخذتني السِّنة إذ زمت الألسنة	كناية عن النوم	الراحة والهدوء	الرقطاء، ص:177
34	اقتادني إلى بيت عشاره تخور أعشاره تفور وموائده تدور	الغنى والعيش الرغيد	الثراء	الشتوية،ص:314
35	كلفت منه ميطت عني التمائم ونيطت بي العمائم	كناية عن البلوغ والكبر	الاستعداد لمجابهة الحياة	الحلوانية،ص: 24
36	حتى صفرت الراحة وقرعت الساحة	كناية عن الفقر	إظهار الحاجة	الدينارية،ص: 33
37	غار المنبع ونبا المربع وأقوى المجمع وأقضى المضجع	انقطاع الرزق، كثرة الطلب، عدم الاستقرار	صعوبة العيش	الدينارية،ص: 33
38	أسحب مطارف الثراء	كناية عن الغنى	المدح والثناء	الدمياطية،ص: 29
39	يزدهيني حفول الضرع	كثرة العطاء	المدح والإشادة	الدمشقية،ص:116
40	لعل غرس التمني قد أثمر	تحقيق الغاية	التحبيب	الفرضية، ص:102.
41	أدلي دلوي إلى	كناية الخيبة	الأسى	الفرضية، ص:104.

	الأنهار وهي لا ترجع ببلة		والحزن	
42	جمّ الرماد مرهف الشغار	الكرم والضيافة	المدح والثناء	الشتوية، ص:314
43	كانت ليلة جوها مقرور	شديدة البرودة	صعوبة العيش	الشتوية،ص: 314
44	ووجه المحجة قد انتقب	بداية النّهار	الاستعداد	المغربية، ص: 113، 114.
45	لا وضع عرشك ولا رفع نعشك	دوام السلطان وطول العمر	المدح والتعظيم	الساسانية، ص:366
46	أخلب بصوغ اللسان وأخدع بسحر البيان	البلاغة والفصاحة	المدح والثناء	الساسانية، ص:364.
47	لم أجلس إلا لمحة بارق	السرعة والعجلة	الرغبة في الطلب	المغربية، ص:110.
48	وهتف داعي الفلاح	المؤذن	الرغبة والتحبيب	الفرضية، ص:108
49	أو تحققتم مسالمة هادم اللذات	الموت	التهويل والاستعداد	الساوية،ص:79
50	لأداء المكتوبة	الصلاة	التحبيب والترغيب	الويرية، ص:182
51	لا تجعل يدك مغلولة إلى عنقك ولا تبسطها كل البسط	النجل والشح التبذير والاصراف	النصح والترغيب	الحرامية، ص:365

52	أشهد أنكما لأحيل الثقلين	الإنس والجن	الذمّ	التبريزية،ص:285
53	يا عجبا كل العجب لمن يقتحم ذات اللهب	النّار	التقبيح	التنيسية، ص:291
54	تا الله لأنك ابن الأيام	الحنكة والخبرة	المدح والثناء	الحلبية، ص:343.
55	مأهول المساند	كثرة الزوار	الإشادة بالمكان	البصرية، ص:367
56	في ليلة داجية الظلم فاحمة اللحم	كثرة السواد	صعوبة الموقف	الشتوية،ص: 314.
57	صافحوا أبا إياس	نوع من الطعام	المدح	النصيبية،ص:132
58	فأطف عليهم بالسرو	البخور	المدح	//
59	ولا تتناس أم جابر	الهريسة	المدح	النصيبية، ص:132
60	ونادى أم الفرج	الجوذات	طعام يتخذ من سكر و أرز ولحم	//
61	وأختم بأبي رزين	الخبيص	المدح	//
62	وإن تقرن به أبا العلاء	الفاذولاق	المدح	//

63	هلم بأبي عون أني لأخال أبا عمرة	الملح الجوع	المدح	//
64	وأردفه بأبي نعيم	الخبز الحواري	المدح	//
65	فاستدع أبا جامع ثم عزز بأبي حبيب	الخوان + الجدي	المدح	//
66	وهب بأبي ثقيف لو استحضرت أبا جميل	الخل + السكباج	المدح	//
67	وحيهل بأم القرى	البقل	المدح	//
68	بتصريح الصهباء	كناية عن الخمر	المدح والثناء	الحرامية،ص: 365
69	لفح الهجير يذهل غيلان	كناية عن شدة الحر	صعوبة الحياة	الوبرية،ص:183
70	صغت الشمس للمغيب	الغروب وبداية الليل	الراحة	الفرضية،ص:104
71	جبت مخاوف الأقطار وولجت مقاحم الأخطار	الشجاعة	المدح والثناء	الدمشقية،ص: 85
72	حتى إذا هلقمت النوعين	كناية عن التمر واللبن	الشراهة في الأكل	الفرضية، ص:107.
73	فلما اعتورتنا الكؤوس	عن شرب الخمر	التحبيب	السمرقندية،ص:197
74	فما يشين	عن العنب	التحبيب	المروية،ص: 270

	السلاف حين ❋❋ مذاقها كونها ابنة الحصرم			
75	قد أنار مشيب الرأس إصباحي	عن الكبر والتقدم في العمر	العتاب	القطيعية،ص163
76	قد لبس الصوف وأمّ الصفوف	التوبة والإنابة صار إمامًا	المدح والإشادة	البصرية، ص: 373
77	نصبح في ثوب الطوى ونمسي	كناية عن الجوع	صعوبة العيش	التبريزية، ص: 283.
78	وأنا يومئذ مرموق الرخاء موموق الإخاء وأسحب مطارف الثراء	كناية الغنى والسعادة وسعة البال راحة العيش	الإشادة	الدمياطية، ص: 31.
79	لا أخلص دعائي لمن لا يفعم وعائي	عدم الاهتمام واللامبالاة	الذّم	الدمياطية، ص: 34.
80	إلى أن نفضت الأكياس	الإفراغ	الفقر والعوز والحاجة	الملطية، ص:251
81	فمذ أغبر العيش الأخضر	طيب العيش والهناء	الهناء والراحة	البغدادية، ص:93.
82	لو جادلت الخنساء لأثنت عنك خرساء	كثرة الكلام قوة الحجة	الذّم	الرملية، ص:328

83	واعذري أبا عذرك	كناية عن الزوج	الطاعة والاحترام	الإسكندرية، ص:70
84	لم أزل سحابة ذلك النهار	العطاء والجود	المدح والثناء	الفرضية، ص:104
85	لما ذرّ قرن الغزالة	طلوع الشمس	الاستعداد	الكوفية، ص: 44.
86	فلما بلغتها بعد شق النفس	التعب والصعوبة	الذّم	الدمشقية، ص:84
87	ويسلمه إلى أبي يحيى	الموت	التهويل– الاستعداد	النصيبية، ص: 130.
88	ومثلك لا تقرع له العصا	الشجاعة والبسالة	المدح والمبالغة	الساسانية،ص:361.

❖ الأبعاد الدلالية للانزياح الكنائي في المقامات:

استقر البحث الإحصائي في المدونة النَّصية المقامية على تنوع وتفاوت دلالة الانزياح الكنائي حسب مقتضى السّياق مما أكسب الصور البلاغية الكنائية مشروعية الدراسة التحليلية، فجاء توظيفها مثقلا بمرامي التجربة الإنسانية التي كانت جزءًا من حياة الكاتب، إذ دلت أغلب التراكيب على المدح أو الذم ،أو إظهار للتوتر السائد أو الحالة النفسية، أو الهجاء أو التعريض أو شدة الحزن، أو التهويل، أو الدعوة إلى الاستعداد للموت، أو الاستهزاء مع إظهار الدّعابة والضحك والتسلية، وعليه نستشف معاني الدلالات التي استقاها الكاتب من معين تجربته الحياتية، ومن يومياته المثقلة بواقع معيشي صعب، وهكذا شكلت الكناية بانزياحاتها الفنية ستارا احتمى به الحريري، وهو يفضح حياة معيشية قوامها الكدية لا غير، وينتقد سلطة حاكمة جائرة استطاعت بجبروتها تكتيم أفواه الناس، فأصبحت حاجتهم للتسول مظهرًا العامة من الرعية، فجاءت المقامة لتكون لسان حالهم، إذ نقلت معاناتهم وعبّرت عن مآسيهم فالحريري في بعض تراكيبه المقامية لم يتوان في رصد تلك المعاناة وهو القائل: "**حتى صغرت الراحة**

وقرعت الساحة"[1]، اختبأ واستتر الكاتب وراء الكناية لينقل حياة صعبة تتسم بالفراغ الرهيب الموحش الذي يوحي بالفقر والحاجة، ولعل قيمة الانزياح الكنائي تكمن في تقريب الصورة من ذهن القارئ وإثارتها في نفسه حتى يستشعر أهميتها وقيمتها، فلقد عبّرت الصورة البلاغية هاهنا عن حالة معيشية رصدها الكاتب ودل عليها التعبير، كما نجده في موضع آخر يقول: "**تصبح في الطوى ونمسي**"[2]، فالطوى بمعنى الجوع، لقد كنى بكلامه عن الفقر والعوز، فظاهر كلام العجوز مرتبط بمعناه الخفي، وانطلاقًا من هذه التراكيب الكنائية استطاع الحريري أنْ يرصد بصدق واقع بائس كانت الكدية أبرز مظاهره اليومية، وربما كانت الكناية من خلال مقوّم الانزياح المعادل الفنّي للدلالة على الإخفاء الدلالي بسبب الحرج الاجتماعي، وتتم عملية الإخفاء الاجتماعي عن طريق المقصود إلى ما يتصل به ويذكر معه[3]، لقد أصبح مناط الكناية في الكلام هو التخفي والاحتماء، وهاهو السروجي يوظفها قائلا: " **بت صريع الصهباء**"[4]، فلقد كنى عن الخمر بالصهباء، لقد بات عربيدا سكيرا فخوفا من المجتمع انزاح و نشز إلى كلمة (الصهباء) للاختباء، وربما قد يتضمن كلامه المدح للخمر إذ دلّ عليها بصفتها دون ذكرها، لقد مارس الحريري عملية التخفي الاجتماعي في أكثر من مرّة إذ يقول على لسان بطله أبي زيد أمام القاضي متهما زوجته بفقدها لعذريتها: " **أوسع من دجلة**"[5]، تتجلى هنا مهارة الكاتب التعبيرية وسعة أفقه التصوري فالمتكلم لم يعيّر الزوجة صراحة وإنما تجاوز عن ذلك، واستدعى من الكلام ما يناسبه ويلائمه ويوافقه فذكره معه وهو نهر دجلة، فالكناية اسم جامع يجوز فيها إرادة المعنى الحقيقي المفهوم من صريح لفظها، فهي تعطينا الحقيقة مصحوبة بدليلها[6]، فجوهر الكناية ولبّها ومكمن سرّ جمالها يكمن في وسيط العلاقة بين المعنى الحقيقي والمجازي.

---

[1] المقامة الدينارية، ص: 33

[2] المقامة التبريزية، ص:283.

[3] محمد العمري، البلاغة العربية أصولها و امتداداتها، إفريقيا الشرق المغرب، دط، 1999، ص: 115.

[4] المقامة الحرامية، ص: 356.

[5] المقامة التبريزية، ص: 280.

[6] محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، مرجع سابق، ص: 213.

لقد أمعن الدارسون كثيرا في الكناية كظاهرة فنية عميقة المعاني بعيدة الدلالات فبلغوا فيها شأوًا كبيرًا خاصة فيما تعلق بأنواعها، وذلك بالنظر إلى المكني عنه الذي قد يكون صفة، أو موصوف، أو صفة غير أنّ هذه الرؤية بدت أكثر وضوحا ،واتساعا عندما تم النظر إليها أي الكناية كصورة مدهشة تثير الغرابة والتساؤل والخروج عن نمطية اللغة ،فكان الإقرار بوجود أنواع أخرى للكناية تختلف معانيها باختلاف مقتضياتها الكلامية منها:

أ. **التعريض:** ومعناه إطلاق الكلام مع الإشارة به إلى معنى آخر يفهم من السّياق، وهو نوع من أنواع التصوير، لأن العلاقة بين الدال والمدلول تبنى على الحقيقة، ويتميز التعريض بالاستغناء عن المعنى الأصلي المراد التعبير عنه بمعنى آخر، فعنصر المفاجأة والتضليل يؤديان دورا هاما فيه[1] ولقد تجلى هذا النوع من الكناية في كلام المؤلف عندما يقول: " **قد أنار مشيب الرأس إصباحي**"[2]، فلقد أطلق لفظ المشيب المسبوق بالفعل (أنار) للدلالة على التقدم في السن، أي لازمه الكبر، فلقد كنى الحريري عن المعنى الأصلي بمعنى حقيقي، فالرأس قد كساه الشيب بياضا، وهو دلالة على المعنى الضمني المستفاد من الكلام، فكانت الإشارة ، والإماءة على ذلك تفهم ،وتستنبط من السياق الدال عليه، فالتعريض باب من أبواب الحكمة، ينص عليها المقام تستشف من رصيد التجربة المنصهرة في التعابير البلاغية، ومن مظاهر التعريض المتسم بالحكمة استوقفتنا في كلام الحريري قوله: " **لا وضع عرشك ولا رفع نعشك**"[3] جاءت هذه العبارة من ابن السروجي لوالده متضمنة الدعاء بدوام السلطان والجاه وطول العمر، فلقد جرت هذه الحكمة فأصبحت تقال تقديرا وإجلالاً لصاحب الجاه والمنزلة، وكأنها عبارة حاملة لمعاني كثيرة تحمل دلالة المدح والتعظيم والثناء.

---

[1] محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، مرجع سابق، ص: 223

[2] المقامة القطيعية، ص: 163

[3] المقامة الساسانية، ص: 366.

ب. التلويح: يعد هذا الأخير أظهر أنواع الكناية وأقربها مأخذًا ذلك أنه يقوم على وسائط كثيرة واضحة تربط الدال بالمدلول، كما أنّ هذه الوسائط لا يصعب استعراضها في الذهن بمجرد قراءة لفظ الكناية، فالمميز الرئيسي للتلويح هو كثرة الوسائط ووضوحها، على أنَّ الوسائط قد تتحد وإذْ ذاك تسمى الكناية تلويحاً[1]، ولقد تمظهر التلويح باعتباره انزياحا كنائيا في المقامات وساق الحريري بعضا من ملامحه في ثنايا خطابه مثلما نجده يقول: "**ارتضعت العقار في طاعة أبي مرّة**"[2]، فهنا البطل أطلق لفظ أبي مرة وأراد به الخمر على سبيل التجوز والعدول، فالعلاقة بين الدال أبي مرّة والمدلول الخمر تربطها وشائج المعنى، فالمرارة صفة تلازم الخمر، ومن ثمّ تجلت العلائق بين الكلام الظاهر والمعنى الخفي المقصود، فجلاء المعنى الخفي بسهولة ويسر يفسِّر دلالة التلويح في الكناية التي معناها الإماءة البسيطة للمعاني المختبئة وراء الحقيقة، كما يقول أيضا في موضع آخر: " **أو تحققتم مسالمة هادم اللذات**"[3] حتى يكون لكلامه جاذبية الانتباه والإبلاغ أطلق عبارة هادم اللذات وأراد به الموت على سبيل التنبيه، وكأني بالإنسان في عيشة رغد ونعيم طالبا للذة، ولكن سرعان ما يأتي من يهدم أحلامًا ويبطل ملذات، فقد كان لهذا الانزياح الكنائي صداه في قلوب السامعين، إضافة إلى اللطيفة اللغوية والمتعة الفنية الجمالية التي أضفاها وهكذا يبدو التلميح في الكناية قريب المأخذ، مستساغ الفهم يدرك بكل سهولة ويسر.

ج. الإشارة: هي دال غامض بصفة عامة، وهي درجة من الكناية تتميز بقلة الوسائط مما يجعلها في منزلة بين التلويح والرمز[4]، ومن مظاهرها في كلام الحريري تجليها في معرض حديث السروجي وهو يصف المرأة المتزوجة ،أو المطلقة حيث قال عنها: "

---

[1] محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، مرجع سابق، ص: 213

[2] المقامة الحرامية، ص: 356.

[3] :محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، مرجع سابق، ص:217

[4] المرجع السابق نفسه الصفحة نفسها .

اللباس المستبذل، والوعاء المستعمل، والذواقة المتطرفة والخراجة المتصرفة"[1]، هنا السامع لا يستطيع فهم وإدراك معنى السياق إلا بصعوبة وذلك لانعدام الوسائط الدالة على المعنى البعيد، فجاء كلامه تلميحا ورمزا، فالدلالة الكامنة من وراء هذا الكلام هو ازدراء المرأة الثيب التي سبق لها الزواج ،فكان التنفير منها بذكر بعض مساوئها التي لا يحبذها الزوج، ،أمّا عندما أراد تحبيب البكر للسامع وجعلها مطلوبة أشار إلى بعض محاسنها فقال: " **إنّها عجالة الراكب، أنشوطة الخاطب، وقعدة العاجز، ونهزة المبارز**"[2]، تتجلى هنا إشارات وملامح الترغيب في طلب المرأة البكر ، وما تتسم به من محاسن ذكرها الكاتب، وهكذا تتجلى لنا عبقرية الحريري الكلامية والتعبيرية، فعندما أراد الاستقباح أومأ إلى ذلك فجعله مبعدا ،أما عندما أراد الترغيب أشار إلى ذلك بما يناسبه ويلائمه ، قربّه وحبّبه ورغّب فيه ،وعليه نستطيع القول أنّ الانزياح الكنائي له من الأهمية بما كان في تحقيق سطوة العبارة، واستظهار الموقف انطلاقا من نمطية الإشارة الدالة على مكمن الكلام في السياق، ويبدو هذا النوع من الكناية القائمة على الإشارة قليلة الاستعمال في المقامات عند الحريري إلا ما أشرنا إليه آنفا.

د. **التلطيف:** هذا النوع من الكناية يتمثل في استعمال اللفظ أو العبارة لغاية التخفيف من وطأة المعنى الموحش أو الحديث المريع، وقد يصل حتى إلى استعمال الضد للضد[3]، ولقد ساد هذا الضرب من الكناية في كلام الحريري مثلما نجده يقول: " **أقدّم رجلا وأخر أخرى**"[4]، فنظرا لصعوبة الموقف الذي تعرض له الراوي راح يسوق كلاما يحمل في ثناياه التضاد الدال على الحيرة والتردد، فالسارد هنا انتابه القلق والتوتر حيال الموقف، فما كان عليه سوى الاستعانة بالتلطيف من أجل التخفيف من وطأة ما يعيشه، كما نجد

[1] المقامة البكرية، ص: 308.

[2] المقامة البكرية، ص:309.

[3] محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، مرجع سابق، ص: 227

[4] المقامة الفرضية، ص: 104.

أيضا التلطيف القائم على محوري التضاد في قوله: " **يصلها بشهيق وزفير**"[1]، لقد دلَّ على الامتحان الصعب وكأن بالكلام القائم على التضاد فيه استفراغ لطاقة كلامية، وعليه نقول أنّ التلطيف الكنائي من السبل الكفيلة لاستقراء كوامن النفس، ومعرفة دواعي الخطاب القائم على ثنائية التضاد القولي، ومن مظاهر التلطيف في كلام الحريري قوله: " **شيخ طويل اللّسان قصير الطيلسان**"[1] إن توظيف التضاد في باب الكناية دلَّ على استقباح الراوي للموقف من خلال الجمع بين مظهرين هما: كثرة الثرثرة وقصر القامة، وكأنه يحاول التعريض والتقبيح للموقف، فكنى عن ذلك بما يشين الوضع ويأنف السامع من الموصوف المكنى عنه.

ونظرا لما سبقت الإشارة إليه أمكن القول أنّ الانزياح الكنائي عند الحريري يعد انزياحا أسلوبيا كان له حضوره المتميز، والحافل بإمكانات إيحائية، وطاقة دلالية كانتا كفيلتين بتحقيق عنصري المتعة الفنية والتأثير الإيجابي لدى القارئ.

4. انزياح المشابهة

يعرف التشبيه والمشابهة والتشابه في علم البيان على أنّه تقارب يحدث بين الموصوف والصورة الواصفة رغم انفصالهما في الأصل، وهذا يقتضي أن يكون الوجهان مستقلا أحدهما عن الآخر منفصلا في عرف التجربة البشرية[2]، والقصد بالوجهين طرفا التشبيه وهما المشبه والمشبه به، فهما الطرفان الأساسيان في عملية المشابهة وعلى أنقاضها يقوم التشبيه فعند قولنا: " أنت أسد" فالمخاطب (أنت) إنسان، و(أسد) حيوان، فالعلاقة بينهما في الواقع تتسم بالانفصال فالصورة الواصفة ويقصد بها وجه الشبه تعمل على المقاربة الحسيّة بين طرفي التشبيه.

---

[1] المقامة البصرية، ص:376.

[1] المقامة الشعرية، ص:150

[2] محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، مرجع سابق، ص: 142

ولقد تم النظر إلى التشبيه عند البلاغيين قديما وحديثا على اعتباره أكثر الأنواع التصويرية البيانية تداولا واستعمالا في جنبات المؤلفات النثرية والشعرية ، فالبشر مجبولون على المقاربة الذهنية، والمشابهة الحسية، الواقعية حتى في حياتهم اليومية و في معاملاتهم الطبيعية، ومن هنا أكتسب التشبيه شرعية الممارسة والنفاذ لعقول النّاس، فهو أداة لتوسيع المعارف والمدركات الخارجية، فهو يسهل على الذاكرة عملها، فيغنيها عن اختزان جمع الخصائص العامة بكل شيء على حدا، بما يقوم عليه من اختيار الوجوه الدالة التي نستطيع بفضل القليل منها استحضار الكثير[1]، ولنا في تشبيهات الحريري المقامية ما يبرر هذا الطرح، إذ نجد مثلا قوله في هذه الصورة: " **صار الغدر كالتحجيل* في حلية** هذا الجيل***"[2] لقد قارب الكاتب بين كلمتين متباعدتين من حيث الأصل وهما " (الغدر والتحجيل) وهذا ليستدل على فساد أهل زمانه، فالكاتب هنا انتقى كلمتين عقد بينهما مقاربة ليستحضر معاني كثيرة، منها عرض صورة حقيقية عن واقع الحياة، وطبيعة المجتمع وروابطه الذي بدأ يدب فيه الفساد، وتتفكك روابطه الإنسانية.

لم يفقد التشبيه قيمته الفنية السامية بسبب سهولة بنائه ، وما يهدده من جمود قد يلحقه من جراء التقليد والقوالب الجاهزة[3]، بل بالعكس من ذلك لم يخل نظم ولا نثر من التشبيه، ففي مقامات الحريري مناط الدراسة بعد عملية الإحصاء جعلتنا نقف على عدد هائل من صور المشابهة إذ وقف البحث على أكثر من خمسة وثمانين صورة جسدت التشابه بمختلف أنواعه التي منحت التقارب الحسي بين الطرفين، ولهذا ارتأينا استعراض أهم أنواعه منفصلة حسب شيوعها في النصوص المقامية منها:

---

[1] محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، مرجع سابق، ص: 142

*التحجيل: بياض في قوائم الفرس

**حلية: صفة وزينة

***الجيل: أهل عصره

[2] المقامة الحجرية، ص:345.

[3] محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، مرجع سابق، ص: 142

أ. **التشبيه المجمل:** يتميز هذا النوع غالبا بتجريده من التفصيل بسبب خلوه من وجه الشبه، مما يسمو بأسلوب الكلام، إلى مستوى ينبغي من المتقبل إلماما خاصا بإطار الحديث أو ثقافة معينة واسعة تمكنه من الوقوف على الهدف المقصود[1]، وهنا تتجلى ثقافة القارئ ومعرفته في استحضار وجه المقاربة المثالية، كما يترك له مجال الإبداع واسعا ويترك سبيلا للمشاركة الإبداعية بين القارئ والمبدع، الذي يسعى إلى التخيل والإبداع والابتكار، وأن يقوم بمجهود شخصي لتقديم صورة تقريبية تجد تلك العلاقة التفاعلية بين المشبه والمشبه به.

ب. **التشبيه المرسل:** وهو الذي تذكر فيه العناصر الأربعة وهي: المشبه، المشبه به، وأداة التشبيه،ووجه الشبه، وبناؤه لا يتطلب صيغة كبيرة ولا تفننا خاصا[2]، يكاد يكون هذا النوع من المماثلة هو من أكثر الأنواع تداولا واستعمالا، وذلك نظرا لطبيعته المتسمة بالبساطة وعدم التكلف كما أنه أظهر الأنواع وأقربها للفهم والإدراك، وذلك لقرابة مأخذ و بعده عن التعقيد والتكلف،

ج. **التشبيه البليغ:** وهو التشبيه الذي يجرّد من الأداة ووجه الشبه، فيحذفان ويبقى الركنان الأساسيان وهما: المشبه والمشبه به، وهذا النوع تتم فيه المساواة بين طرفي التشبيه تسوية تامة، ويظهران وكأنهما شيء واحد لا شيآن متماثلان، كما استطاع البحث الوقوف على أنواع أخرى من التشبيه ، ارتأينا ذكرها فقط دون التوسع فيها: منها التشبيه المؤكد، والتشبيه الضمني والتشبيه الحكمي[3]، وذلك نظرا لعدم استعمالها من طرف الكاتب، حيث وقفت الدراسة على استعمال الأنواع السالفة الذكر بدرجات متفاوتة.

---

[1]. محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، مرجع سابق، ص: 147

[2]المرجع السابق نفسه، ص: 142.

[3]ينظر: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، مرجع سابق، ص: 149. 153. 156

إنّ المشابهة كتركيب انزياحي قد تفنن الكاتب في رسم صوره الموحيّة سعيًا منه لجعل خطابه المقامي أكثر قوة وتأثيرا لدى القارئ ،فجاءت تشبيهاته مستعارة من بيئة الكاتب، ومن ثقافته الدينية، التاريخية، والأدبية، إذ استطاع أن يكسبها شرفا في النفس، فجمع وقارب وماثل بين صور مختلفة ليست هي في واقع الحياة كذلك،فالتشبيه يكسو معاني أبهة، ويكسبها شرفا ويرفع من أقدارها،ويضاعف قواها في تحريك النفوس ،ويستميل القلوب إليها[1]،فإن المقاربة التصويرية القائمة على أساس المشابهة، قد تعددت صورها بتنوع السياق الكلامي عند الحريري.

لقد وظف الكاتب الصور الواقعية الحسية التي تحقق الدلالة وتقوي المعنى ،وهكذا يصبح التشبيه وسيلة وأداة في يد الكاتب يوظفه حسب مقتضيات الحال، مما يسمح بتوليد صور جديدة كانت قد غابت عن ذهن القارئ ،ولنا في كلام الحريري مثال على ذلك قوله: "**وتآلفنا ألفة أصحاب الكهف**"[2]، يأتي هذا التشبيه وهو من المجمل ليمنح القارئ تلك الصورة الجميلة الممثلة في أصحاب الكهف الذين ورد ذكرهم في القرآن الكريم، لتعطي الانطباع الحسن عن تقارب البطل السروجي في رحلته مع أصحاب الكهف ، فدلالة المشابهة هنا المدح والإشادة بالمحبة والتماسك فاستدعاء المشبه به (أصحاب الكهف) ،كانت وظيفته تقريب الصورة أكثر من القارئ وجعلها أكثر وقعا في نفسه.

استطاعت عملية الإحصاء الوقوف على عدد هائل من الصور الانزياحية التي جسدها التشابه بمختلف أنواعه، عرضناها في هذا الجدول أدناه مبرزين الصورة ونوع التشبيه، وكذا الدلالة مع الإشارة إلى اسم المقامة ورقم الصفحة.

[1] حسن إسماعيل عبد الرزاق، البلاغة الصافية، في المعاني والبيان والبديع، المكتبة الأزهرية، للتراث، القاهرة، مصر، ط1، 2006، ص:20.

[2] المقامة المغربية، ص:111.

الرقم	العبارة المقامية	نوع التشبيه	الدلالة	المقامة ورقم الصفحة
01	صار الغدر كالتحجيل في حيلة هذا الجيل	مجمل	الذم والتقبيح صورة جيله	الحجرية، ص:345
02	لفظ كالصهباء وفعل كالحصباء	مجمل	المحاجة وإظهار الدليل	الحجرية،ص: 347
03	نهضت من مجثمي انتهاض الشهم وانخرطت في السهم انخراط السهم	مجمل	المدح والإشادة	الحرامية، ص:357.
04	فاعتلقنا به اعتلاق الحرباء بالأعواد	مجمل	الافتخار والمباهاة	الملطية، ص: 251.
05	فلأحكم حكم سليمان في الحرث	مجمل	الإقناع والتأثير	الملطية، ص:252.
06	فلم يكن إلا كضوء شرارة	مجمل	التعجيل والإسراع	الصعدية، ص: 260.
07	فتنفس كما تتنفس الثكول	مجمل	الحزن والكآبة	الملطية،ص: 256.
08	ومن حذّر كمن بشّر	مجمل	التنبيه والتحذير	الزبيدية، ص: 242.
09	خفقت نحوها خفوق الطير	مجمل	الخوف والاستكانة	الحلبية، ص: 232.
11	فوثب فيهم وثبة ال ❋❋	مجمل	القدرة والاستطاعة	الواسطية، ص:206

	ذئب ألضري على الخروف			
12	أجفلت نحوها إجفال النعامة	مجمل	المدح والإشادة	الصورية،ص: 208
13	يرن إرنان الرقوب	مجمل	الإشادة والقوة	البصرية،ص: 376
14	مكن جاور عجماء	مجمل	الذم والتقبيح والحط	البصرية،ص: 372
15	فهبته مهابة من ولج على الأسود	مجمل	المدح وإظهار البطولة	البصرية،ص: 373
16	فلس الإمارات فكأضغاث الأحلام	مجمل	الازدراء	الساسانية، ص: 362
17	وما أشبهها بالطيور الطيارات	مرسل	الإشادة	الساسانية، ص:362
18	حتى لاحوا كأسنان المشط في الاستواء وكالنفس الواحدة في التأم الأهواء	مجمل	الافتخار والتباهي	الدمياطية، ص: 31
19	فياله من خادع مماذق أصفر ذي وجهين كالمنافق	مجمل	الذّم والتقبيح	الدينارية، ص: 28
20	مثل هلال الأفق حين افترا	مجمل	المدح	الكوفية، ص: 39.
21	فالبيت مثل الشمس إش ❁	مجمل	التمني	المراغية، ص:51.

	راقا ومنزلة جسيمة			
22	فقلدوه الزعامة تقليد الخوارج أبا نعامة	مجمل	المباهاة والمفاخرة	المراغية، ص:48.
23	فولجت الدّار متجرعا الغصص كما يلج العصفور القفص	مجمل	الضعف	الصورية، ص:109
24	والآخر كأنه قضيب ألبان	مجمل	القوة والصلابة	المعرية،ص: 59
25	فأحجمت من القول اجحام المرتاب	مجمل	الانهزام	الإسكندرية، ص: 70
26	إلا مثل روث مفضفض	مجمل	الذّم والهجاء	الساوية،ص: 83
27	فما مثلك في طلاوة علانيتك وخبث نيتك	مجمل	الذّم والحط	الساوية،ص: 83
28	تنساب في الحباب كالخباب	مجمل	الحيلة والخداع والمكر	الفراتية، ص:145
29	فبرزنا ونحن كالشهور عدة	مجمل	المحبة والتآلف	القطيعية، ص:159
30	لم أزل سحابة ذلك النّهار	بليغ	المدح والعطاء	الفرضية، ص: 104
31	فحين جلس كأنه ابن ماء السماء	مجمل	المدح	الصورية، ص: 209
32	فما كان إلا كلمح طرف	مجمل	السرعة والتعجيل	الواسطية، ص: 199

33	فارقتها مفارقة الطلل البالي	مجمل	الأسى والحزن	الرقطاء، ص: 175
34	إنه سراج سروج بدر الأدب	بليغ	المدح	القطيعية، ص: 164
35	أو كصرعى بنت خابية	مجمل	الذّم	الواسطية، ص:204.
36	فخفت والله أن يكون يومه كأمسه	مجمل	الحزن والندّم	الوبرية، ص: 186.
37	وجدت بهم وجد المتمثل لأطلاء	مرسل	فرح بهم كفرح السكير نجرت حسن الضيافة البهجة و السعادة	الشتوية، ص:315.
38	اندفع كالسيل الهامر	مجمل	المبالغة	الشتوية، ص: 316.
39	كأنهما الفرقدان	مجمل	المدح والإعجاب	البرقعيدية، ص:57.
40	تقت إلى مصر توقان السقيم إلى الأساة	مرسل	شبه نفسه بالسقيم الذي يشتاق للطبيب	الصورية، ص:208.
41	واستقاد لعجوز كالسعلاة	مجمل	الذّم	المراغية،ص: 49
42	منشرون انتشار الجراد ومستنون استنان الجياد	مجمل	التقبييح	الرازية، ص: 140
43	كلفت كلف النشوان	بليغ	التعلق والارتباط	الصورية،

	بالاصطباح			ص:208.
44	فارقته مفارقة الجفن للعين	مجمل	إظهار المحبة والتقارب	الصورية، ص: 213
45	تنفس تنفس المغرمين	مجمل	الوصف والإعجاب	العمانية، ص: 272
46	فجثا جثوة ليث	مجمل	المهابة واللرهبة	الحلبية،ص: 333
47	حفظوها كما تحفظ أم القرآن	مجمل	العناية والتحبيب والإعجاب	الساسانية،ص: 366
48	وثب للمقال كالمنشط من العقال	مجمل	الرغبة والحاجة	الدمشقية، ص: 98
49	وأوصلت لسانا كالغضب الجرار	مجمل	التقبيح والازدراء	الدمشقية،ص: 99
50	فنهض نهوض البطل للبراز	مجمل	الشجاعة والإقدام	الدمشقية،ص: 99.
51	فلما رأينا الشبل يشبه الأسد	مجمل	المدح والثناء	الدمشقية، ص:100
52	كالإبريز الأصفر	مجمل	التصوير	الفرضية، ص: 104
53	ازمهر ازمهرار المتغضب	مجمل	إظهار البسالة	الكرجية، ص: 174
54	فجدبته جبد التلعابة	مجمل	القوة	الكرجية، ص: 173
55	مولع من أنواع البلاغة وأراه لها كالرئيس	مجمل	الإعجاب	الدمياطية،ص: 36

56	استن استنان الجواد في المضمار	مجمل	الإعجاب	الدمياطية، ص:36
57	فلثنا نرقبه رقبة الأعياد	مجمل	الإعجاب والانبهار	الدمياطية،ص: 36
58	نظر إلي نظرة الخادع إلى المخدوع	مجمل	المكر والخبث	الكوفية، ص: 45
59	فعاهدته معاهدته من لا يتأول ووفيت له كما وفى السموْؤل	مجمل	الوفاء والإخلاص	الشعرية، ص: 158
60	وبكى بكاء المحب على الحبيب	مجمل	المقابلة والصدق	الفارقية، ص: 137
61	تخب أحيانا كالنّهد	مجمل	الإغراء	المعرية، ص: 59
62	غشيتني ندامة الفرزدق	بليغ	النّدم	الإسكندرية، ص:71
63	كالدّر في الأصداف يستزري	مجمل	الثناء والمدح	العمانية، ص: 276
64	فالبيت مثل الشمس إشراقا والربيع كالفرس مطيبة	مجمل	التحبيب والرغبة	المراغية، ص: 51
65	والشبل في المخبر كالأسد	مجمل	المدح والثناء	المعرية، ص:63
66	وطويت ذكره كطي السّجل للكتاب	مجمل	اللامبالاة الإقناع	الإسكندرية، ص:70
67	شكره شكر الروض للسحاب	مجمل	التصوير	السنجارية، ص: 128

68	وتآلفنا ألفة أصحاب الكهف	مجمل	المحبة وصفاء القلوب	المغربية، ص:111
69	نشز أبو زيد كالمجنون	مجمل	التقبيح – التعريض	السنجارية، ص: 122
70	حين هم بكما كالأنعام وصموتا كالأصنام	مجمل	الذّم والهجاء	القهقرية،ص: 117
71	فاسلنقى اسلنقاء المتمردين	مجمل	الوصف – التعريض	البغدادية، ص: 95
72	ثم دنوت إليه كما يدنو المصافح	مجمل	التقريب	الوبرية، ص: 182
73	ناقة جثتها كالهضبة وذروتها كالقبة	مجمل	الهجاء والذّم	البكرية،ص:" 306
74	أتينا بموائد كالهلات دورا	مجمل	المدح والإعجاب	البكرية،ص: 315
75	وغيرتهم على بنات الأفكار كغيرتهم على البنات الأبكار	مجمل	المفاضلة	الشعرية، ص: 151
76	بيد أنه كمن يبغي بيض الأنوف	مجمل	الرغبة والحاجة	الصعيدية، ص: 261
77	ويتلون كما تتلون الغول	مجمل	الهجاء	الصعيدية، ص: 263
78	وما يدري أنك من معشر عطاؤهم كالمن والسلوى	مجمل	الذم والهجاء	الصعيدية، ص: 263

79	انظر بعينك هل أرض معطلة من النبات كأرض حفها الشجر	مجمل	المقابلة	الصعيدية، ص: 263
80	أحضر غلام كأنه ضرغام	مجمل	المدح والتعظيم	الصعيدية، ص: 261
81	حتى لاحوا مثل كواكب الجوزاء وبدوا كالجملة المتناسقة الأجزاء	مجمل	المدح والثناء	المالطية، ص: 252
82	فعانقته عناق اللام للألف	مرسل	قوة الترابط والتلاحم	الرملية، ص: 218
83	وبين يديه فتى كالصمصامة	مجمل	المدح والإعجاب	الحجرية، ص: 344
84	دوي كدوي الريح في البحار وكدوي النحل في القفار	مجمل	المقابلة القوة	البصرية، ص:368
85	انتظمت مع رفقة كنجوم الليل	مجمل	المدح والثناء	الرملية، ص: 215.

جدول إحصائي للتشبيه في مقامات الحريري:

❖ دراسة تحليلية لجدول إحصاء المشابهة:

لقد أفضت عملية الإحصاء لصور انزياح المشابهة في مقامات الحريري على توظيفه للتشبيه مستعينا به كوسيلة من وسائل الدلالة ،وتقوية معاني خطاب المقامة، حيث وجدنا من خلال تراكيب المشابهة اتفاقا بين أشياء مختلفة وقد تبدو متباعدة في

عرف التجربة البشرية، مثلا قوله في الصورة التالية: " **فجثا جثوة الليث**"[1]، إذْ نلاحظ كيف قارب بين صورتين مختلفتين في الواقع وهما: جثوة الإنسان وجثوة الحيوان، حيث جعل من التشبيه أداة للتقارب بين المتباعدات كما يقول أيضا : " **أحضر غلام كأنه ضرغام**"[2]، لقد وظف الحريري هذه الصورة الحسية المستمدة من واقعه الحياتي، ومن تجربته اليومية، إذْ اعتمد على صورة عقلية ملموسة ومدركة وذلك للدلالة على الترغيب والتحبيب، فقد لاحظنا في تشبيهات الحريري الاعتماد على المماثلة والمقاربة التي لها أكثر وقع في النفس، ويكسبها المهابة والإعجاب والتي تدعو إلى التأمل، فلقد كان لهذا النوع من الانزياح البلاغي أثره البارز في تقريب الصورة من ذهن القارئ وإشارتها في نفسه لقد تعددت صور التشبيه وأنواعه بتنوع السياق الكلامي، الذي ورد فيه إذْ وقف البحث على ثلاثة أنواع فقط منها: التشبيه المجمل والتشبيه المرسل والتشبيه البليغ، فعملية الإحصاء توصلت إلى استعمال التشبيه المجمل سبعة وسبعين مرة (77)، أما التشبيه المرسل فقد ورد في ثنايا الكلام حوالي أربع مرات(04)، أمّا التشبيه البليغ فكانت الاستعانة به قليلة حيث وظفه أربع (04) مرات فقط.

لقد سعى الحريري لأن يجعل من التشبيه المجمل إطارًا فنيا لتراكيبه وصوره، وهذا النوع نجده فيه المشبه والمشبه به والأداة، بينما يحذف وجه الشبه وهكذا يكون الحريري قد أراد من القارئ المشاركة في التخيل والإبداع وذلك بتصور وجه المقاربة بما يليق بالقارئ يختاره ويتفاعل معه كيفما شاء، فمثلا قول الحريري: " **فاعتلقنا به اعتلاق الحرباء بالأعواد**"[3]، لقد ترك الكاتب للمتلقي حرية ابتكار الصورة الملائمة الجامعة بين طرفي التشبيه وهي الإنسان والحرباء، لقد اتسمت أغلب صور التشبيه عند الحريري بهذا النمط من الكلام.

لقد شدنا الانتباه إلى أداة التشبيه التي تنوعت بين الحرف(الكاف) و (مثل) و (يشبه) و(المفعول المطلق)، فليس من الغريب إذًا أن نجد أداة التشبيه في هذا الشكل

[1] المقامة الحلبية، ص: 333

[2] المقامة الصعيدية، ص: 261

[3] المقامة الملطية، ص: 251

من الرّبط هي المفعول المطلق[1]، وفي كثير من الحالات فقد استعان الحريري بأداة الربط المصدرية في كلامه حوالي اثنتين وعشرين (22) مرة، حيث جاءت كلها مصادر للأفعال التي ساقها أداة للمشابهة منها (رقبة، نظرة، بكاء، شكر، ألفة، اسلنقاء، طي، جثوة، مفارقة، نهوض، ازمهرار، جبد، استنان، كلف، انتشار، مهابة، اعتلاق، انتهاض، إجفال، إرنان)، لقد نوع الحريري في توظيف المصادر الدالة التي استعان بها كأدوات للتشبيه في ثنايا كلامه، إن ورود أداة التشبيه كثيرا في قالب المفعول المطلق تبدو ظاهرة فنية وانزياح أسلوبي ساد تراكيب المشابهة استطاع الحريري أن يجعل منه مثيرًا أسلوبيًا استوقفنا أثناء الدراسة.

ومن هنا نستطيع القول أنَّ عملية التنويع في أدوات التشبيه عند الحريري من صورة إلى أخرى ساعد كثيرا في تلوين بعض الدلالات واختلاف المعاني التي صاحبتها ، فالأداة غالبا ما تساعد على عملية التخييل والتقريب بين الصور المتباعدة، ولعل استعانة الحريري بالمصدر (المفعول المطلق) له مبرراته الجمالية والفنية والدلالية كنا قد أشرنا إليه في الجدول الإحصائي المشار إليه أعلاه.

والتشبيهات في خطاب المقامات عند الحريري على ضروب مختلفة فمنها تشبيه الشيء بالشيء صورة وهيئة، ومنها تشبيهه به معنى، ومنه تشبيهه به لونًا، ومنها تشبيهه به صوتا ومنها تشبيهه به حركة وسرعة[2]، ولعل هذه الأضرب المتنوعة كان لها حضورها في كلام الحريري منها قوله: " **لفظ كالصهباء وفعل كالحصباء**"[3] لقد استعان الكاتب باللون المعبِّر عن الخمر التي توصف بالصهباء عادة، فحاول أن يعقد مقاربة بين اللفظ والصهباء اللذين لهما تأثير في العقل، فحاول أن يجعل من بعض الكلام نفس الفعل مع الخمر في عقل شاربها وهو التخدير أما التشبيه بالحركة و السرعة يظهر في قوله: " **فلم يكن إلا كضوء شرارة**"[4]، يتميز الضوء بسرعة الانتشار فحاول أن يشبه البطل السروجي في أفعاله بالسرعة والخفة، ولقد ظهرت الأضرب

[1]محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، مرجع سابق، ص: 144.

[2]الشريشي، شرح مقامات الحريري، مرجع سابق، ج3، ص، 128.

[3]المقامة الحجرية، ص: 347.

[4]المقامة الصعيدية، ص: 260.

بشتى صورها المتعددة ،فمنها الدالة على الهيئات ، والألوان والأصوات، فمن الهيئات مثلا قوله: " **أجفلت نحوها إجفال النعامة**"[1]، وقوله أيضا: " **حتى لاحوا كأسنان المشط في الاستواء، وكالنفس الواحدة في التآم الأهواء**"[2]، أما التراكيب الدالة على الألوان نجد قوله: " **أصفر ذي الوجهين كالمنافق**"[3]، وأيضا: " **كالإبريز الأصفر**"[4]، أما الصور التي دلت على الأصوات نجد قوله: " **دوي كدوي الريح في البحار، وكدوي النحل في القفار**"[5]، لقد تجسدت في تشبيهات المؤلف أضرب عدة في صوره التي وقفنا عليها جعل منها مادة أولية يدعم بها خطابه المقامي الذي انزاح به في أكثر من موقف كلامي، حقق من ورائه أبعادا جمالية ومعرفية، لقد سعى الحريري في بناء صور المشابهة على جعل كلامه أكثر واقعية وأكثر قربًا من ذهن المتلقي، ذلك أننا لم نقف على الصور الغريبة المستعصية على ذهن القارئ، بل كان حريصا على تقريب المعاني بأيسر الطرق والسبل، هادفا إلى تحقيق التأثير في ذهن المتلقي.

❖ **مصادر الانزياح التصويري في المقامات:**

طعّم الحريري خطابه المقامي بصور بلاغية فنيّة اتسمت بجمالية النشاز القولي، والانزياح عن التراكيب اللغوية، غير أن اللافت للانتباه هو تنوعها وثراؤها مما منح كلامه دفقة في التعبير ،وسلاسة في الأداء وبعدا في الإيحاء، ولا شك أنّ التجربة الإبداعية عند الكاتب كانت تغذيها مصادر ومناهل معرفية شتى استقى منها جوهر الصيغ المقامية، ولعلَّ تنوع روافد معين أدبه كان له الفضل في هذا الثراء، مما كان مسوغا للبحث عن الأطر العامة المشكلة لتجربة الانزياح التصويري ،إذ يرتكز مصدر التصوير على الدال من حيث نوعه وبإرجاعه إلى الحقل الدلالي الاصطلاحي الذي يشترك في الانتماء إليه مع غيره من الدوال ذات الطبيعة الواحدة، وهنا تكون الغاية

[1] المقامة الصورية، ص:208.

[2] المقامة الدمياطية، ص: 31

[3] المقامة الدينارية، ص: 28

[4] المقامة الفرضية، ص: 104.

[5] المقامة البصرية، ص: 215.

ممثلة في البحث عن خصائص المثل العليا عند الكاتب، والبحث في المنظار الذي ينظر به إلى دنياه[1]، إنّ عملية استجلاء مصادر الاستعانة بالصورة البلاغية يتطلب حتما استقراء التراكيب الانزياحية الدلالية من مجاز واستعارة وكناية وتشبيه وقد أفضت الدراسة إلى وجود رافدين أساسين هما:

أ. التجربة الحياتية:

إن الكاتب مهما كان نبوغه وريادته، فلابد أن يكون قد خاض تجربة حياتية عاشها، قدر ملازمته للإنسان ووجوده في محيطه، وما يحتمل أنّه قد جربه بمقتضى معاصرته للأحداث وتواجده في نفس البيئة[2]، فالأديب لا يعيش بمعزل عن بني جنسه خاصة في مرحلة الطفولة، فالوقائع التّي عاصرها أو وقعت له كلها كفيلة بإثراء تجربته الإبداعية، مما يجعل تلك الرواسب عالقة بذهنه، مختزنة في مخيلته طوال السنين، وها هو الآن يترجمها صورًا إبداعية اختلفت مناحيها منها ما يعود إلى الطبيعة من ليل ونار وماء، أو ما تعلق بعالم الحيوان بصفة عامة، ويمكن لنا الاستدلال على ذلك بالصور التي استوقفنا أداؤها قوله:

" **سلت الصبح خضابه**"[3]

وقوله أيضا: " **والحيران بتنفس الصباح**"[4]

و " **عطس أنف الصباح وهتف**"[5]

و " **نشر الصبح رايته**"[6]

---

[1]محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، مرجع سابق، ص: 169

[2]المرجع السابق نفسه، الصفحة نفسها.

[3]المقامة الدمياطية، ص: 31.

[4]المقامة الصورية، ص: 208.

[5]المقامة الفرضية، ص: 108.

[6]المقامة الوبرية، ص: 182.

و " **جشر الصبح المنير**"[1]

لقد شكلت هذه الصور الانزياحية فضاءً لغويا معرفيًا مادته الأولى كانت الطبيعة، حيث تكرر توظيف كلمة (الصبح) خمس مرات كان العدول فيها علامة فارقة لكلامه، لكن التساؤل قد يطرح في خضم الحديث: هو ما سرُّ هذا التوظيف المتكرر وبهذه الكيفية؟ وربما كان الصبح بالنسبة للحريري مع بطله السروجي متنفسا وانفراجا لأزمة أو موقف صعب، فالصور الانزياحية نجدها دالة على الفرحة والسعادة والانبساط بقدوم الصبح، ثم نجد أيضا في كلامه صورًا من الطبيعة التي يصف فيها الليل منها قوله:

" **أرّقت ذات ليلة حالكة الجلباب**"[2]

" **وبت ليلتي لابسا حداد الندم**"[3]

" **مدّ الليل أطنابه**"[4]

" **لما روّق الليل البهيم**"[5]

" **كانت ليلة جوها مقرور**"[6]

لقد كثف الحريري من توظيف الليل في تراكيبه الانزياحية، وربما قد جعل منه معادلا موضوعيا للرهبة والخوف، فجلّ كلامه المقامي يتسم بصعوبة الموقف، ومن هنا تتجَلِى لنا الاستعانة بصور الليل القاتمة من منطلق جبروت ورعب، وسلطة مستبدة وهذا تجسيدا لعصره، وما كان سائدا فيه من ظلم واحتيال واعتداء، فعندما يحين الليل هنا بداية المآسي الليلية، فالسواد يدل على الحزن، وهنا نلاحظ وجه المفارقة الكلامية عند الحريري في حديثه عن الليل والصبح، حيث وجدناه سعيدا بالنّهار مبشرا به تعيسًا من حلول الليل، كما جمع بينهما في مقام واحد:

---

[1] المقامة الكوفية، ص: 43.

[2] المقامة الفرضية، ص:102.

[3] المقامة الدمشقية، ص: 89.

[4] المقامة الواسطية، ص: 202.

[5] المقامة الكوفية، ص:38.

[6] المقامة الشتوية، ص: 314.

" **بلغ الليل غايته ورفع الفجر رايته**"[1]

فتباشير الصبح لديه أفضل من هموم الليل المثقلة بالمصائب، وهكذا نجد الطبيعة الصامتة تحتل مكانة في خطاب الحريري، وربما كانت هي المادة الأولى في استلهام الصور الانزياحية.

لقد دلت بعض الصور الفنية على تنوع تجربة الكاتب الحياتية منها خبرته بالأحداث وتوظيفه للحكمة في عدة مواضع منها قوله:

" **لا نزدري سيفا مخبوءًا في غمده**"[2]

" **اعص هواك وانحرف عنه**"[3]

" **يد الحق تصدع رداء الشك**"[4]

" **قد أنار مشيب الرأس إصباحي**"[5]

" **من أخطأت فراسته أبطأت فريسته**"[6]

" **تا الله إنك لابن الأيام**"[7]

" **ومثلك لا تقرع له العصا**"[8]

" **صار الغدر كالتحجيل في حلية هذا الجيل**"[9]

لقد استقى الحريري هذه الحكم التي جسدتها صور الانزياح من تجربته الحياتية وأحداث عصره، فكانت عصارة لكلامه، ولقد جاء توظيفها للدلالة على الاعتبار بها

[1] المقامة البكرية، ص: 304.

[2] المقامة الفراتية، ص: 149

[3] المقامة البصرية، ص: 373.

[4] المقامة الحلوانية، ص: 22.

[5] المقامة القطيعية، ص: 162.

[6] المقامة الساسانية، ص: 365.

[7] المقامة الحلبية، ص: 343.

[8] المقامة الساسانية، ص: 361.

[9] المقامة المكية، ص: 97.

ذلك أنّها صادرة من شخصية عاشت الأحداث بتنوعها، فأثمرت هذه الحكم من باب الاحتذاء والنصح والتوجيه لا غير.

ب. الثقافة الدينية والتاريخية:

لقد غذى كل من الدين الإسلامي ممثلا في القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف باعتبارهما عطاءً لغويًا معرفيًا لا ينضب معينه ثقافة الحريري الدينية، فكانت مصدرا لتشكل صوره الفنية، ولعل تسرب المعين الديني كان له الأثر البارز في تبلور مصادر معارفه وتكوينه، فملامح هذا التكوين ظهرت تجلياتها في صوره المقامية التي جسدت البنى القولية منها: " **نهضت من مدينة السلام**"[1]، تدّل هذه الصورة المجازية على تسرب الثقافة الدينية وبروزها في فكر الحريري، حيث أطلق مدينة السلام وأراد بها مكة المكرمة، وهذا يفسّر زيارة هذا الأخير له إما حاجًا أو معتمرا، كما أنّ التسمية (مدينة السلام) لها دلالة التلفّظ المتسم بالمدح والثناء، وأيضا على قدسيته عند المسلمين ممثلة في التعظيم والتبجيل، ومن الصور المقامية التي لها كان منحى ديني وارتسمت في أفق الكاتب التخييلي نجد قوله:

" **اهتاج لي الشوق إلى البيت الحرام**"[2]

" **أشكو إلى الرحمان سبحانه تقلب الدّهر وعدوانه**"[3]

" **جذبك الوعظ فتقاعست**"[4]

" **اقتدحت وناد الاستخارة**"[5]

" **ثم برز إلى مسجده بوضوء تهجده**"[6]

" **لا تجعل يدك مغلولة إلى عنقك ولا تبسطها كل البسط**"[ii]

---

[1] المقامة المكية، ص:97.

[2] المقامة الرملية، ص: 214.

[3] المقامة التفليسية، ص: 233.

[4] المقامة الصنعانية، ص: 18.

[5] المقامة الرّملية، ص: 214.

[6] المقامةالبصريةنص: 376.

" **قد لبس الصوف وأمَّ الصفوف وصار بها الزاهد الموصوف**"[1]

لقد تنوعت صور الانزياح بين المجاز والاستعارة والكناية لتشكل إطارا معرفيا لكلام الحريري المنضوي تحت بريق الثقافة الدينية التي كان لها الحضور القوي والفعال في اكتمال تجليات التجربة الإبداعية عنده، إذ نلاحظ في التراكيب التي سقناها على سبيل المثال لا الحصر كثافة حضور المعجم الديني ممثلا في (البيت الحرام، الرحمان سبحانه، الوعظ، الاستخارة)، فمعاني هذه الألفاظ توحي بمدى تأثر الكاتب بالقاموس الديني الذي شكل مقوما أساسيا في تطعيم تجربته الإبداعية، فثمة تناص ديني ساد أغلب التراكيب المقامية.

وبناءً على ما تم عرضه من مصادر ثقافة الحريري التأليفية جاز لنا القول بالحكم على مستوى ثقافة الحريري الواسعة والمرموقة التي تماهت في ثنايا كلامه ممثلة في الأمثلة التي عرضناها، أو حتى تلك التي لم يقف عليها البحث ويستعرضها إذ استقطبها مصدران هما: تجاربه الحياتية وثقافته الدينية، كما أنَّ استلهام صور الانزياح انطلاقا من مصدريهما الديني والتجاربي يساعد في تقريب المعاني من ذهن القارئ وتمكنه من إيصال الحقائق المعرفية بطريقة وكيفية فنية جذابة تهيم بلب السامع، وتقدّم له المعارف بكيفية ملموسة بعدما كانت تبدو مجردة في الواقع، وهنا يأتي دور الخيال الإبداعي في نقل الصورة الانزياحية إلى واقع محسوس يعج بالحياة والحركة والنمّاء.

المبحث الثاني:الانزياح اللغوي الدلالي في مقامات الحريري

معنى الحقل الدلالي:

يعرّف الباحث أحمد مختار الحقل الدلالي (sementic Field) أو الحقل المعجمي (lexical Field) بعبارة عن مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها وتوضح عادة تحت لفظ عام تجمعها، فمعنى الكلمة هو محصلة علاقاتها بالكلمات الأخرى داخل الحقل المعجمي[2] ومثال ذلك في اللغة العربية فلدينا المصطلح العام اللون ويضم

[1] المقامة البصرية، ص: 373

[2] أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط5، 1998، ص: 79.

ألفاظا مثل: (أحمر، أزرق أصفر، أخضر، أبيض)، وبناءً على هذا التعريف ندرك أنَّ ماهية الحقل الدلالي تبنى على وشائج الترابط والتقارب، فهناك مجموعة من الكلمات قد تحيلنّا إلى معنى عام يتماهى ويحوم بألفاظه داخل السيّاق، وكذلك نقرُّ بمدى التداخل بين مفهومين وهما الحقل الدلالي والحقل المعجمي اللذين أرقا الدارسين فحسب الباحث مجالهما واحد، وطرق البحث فيهما أيضا واحدة كما أنَّ عملية البحث في مجال علم الدلالة ليس بالأمر اليسير، وذلك نظرا لتشعب مادة الدراسة، والاختلاف وجهات نظر الدارسين خاصة فيما تعلق بمجال الحقول الدلالية، فهناك بلا شك تضارب قائم، فكثرة التعاريف والمفاهيم قد تربك الدارس والباحث في هذا المجال، لكن هذه الضبابية سرعان ما تتبدد عندما ندرك أنّ مناط الدراسة الدلالية لا يعدو أن يكون دراسة تبحث في العلائق اللغوية بين الكلمات أو ما يسمى بالمشترك اللفظي وانصهاره في إطار عام يحده.

❄ **الانزياح المعجمي الدلالي:**يتمثل الانزياح الدلالي في هذا المجال في الألفاظ التي تلتقي مع بعضها بعلاقة شبه الترادف أو الترادف الجزئي[1]، وهكذا يشكل الترادف اللغوي حقلا خصبا في مجال الدراسة الدلالية،فطرفا الانزياح في هذا المجال هما لفظان يشتركان فيما يطلق عليه علماء اللغة المعاصرين الدلالية المعجمية أو المركزية أو الأساسية، ويستقل كل منهما عن الآخر فيما يسمى عندهم الدلالة الهامشية أو السياقية، أو الظلال أو الألوان العاطفية والجمالية للمعنى[2] فالانزياح المعجمي أو الدلالة المعجمية عندما تتساوق مجموعة من الكلمات وتتحدد فيما بينها سياقيا لتشكل معنى واحد، ومن هنا يتجلى مجال البحث في الدلالة المعجمية بناءً على خلفيات معرفية مدركة سابقًا، كما تعد الكلمات المتضادة من الحقول الدلالية في نظر الباحثين أضيفت إليها الأوزان الاشتقاقية، وأجزاء الكلام بتصنيفاته النحوية، (الحروف، الأسماء الأفعال) إنَّ اتساع مجال الانزياح المعجمي يدل مدى ثرائه المعرفي، كما أنّ تنوع مجال الحقول الدلالية المعجمية يمكن من معرفة جوهر التجربة

[1] حلمي خليل، الكلمة، دراسة لغوية معجمية، دار المعرفة الجامعة، الإسكندرية، مصر، د.ط، 1995، ص: 133.

[2] فايز الداية، علم الدلالة العربي، دراسة تاريخية تأصيلية نقدية، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 1985، ص: 216.

الإبداعية أو الروافد الفكرية، التي تغذيها، إضافة إلى إدراك توجهاتها العامة ومقاصدها الخطابية بناءً على توافق مجموعة من الكلمات.

كما زاد الدارسون حقولا أخرى تتضمن الدراسة المعجمية تتمثل في:

- **حقل الاشتمال:** هو حقل يقوم على تضمين من طرف واحد، حيث يكون فيه (أ) مشتملا على (ب) ، حين يكون (أ) أعلى في التقسيم التصنيفي والتفريعي، أو يقوم على تضمين اللفظ فيما بعده، وهو ما يسمى بالجزيئات المتداخلة ومن أمثلته على دلالة الاشتمال:

لفظة السلاح: تشمل السيف – الدرع.
لفظة السماء: تشمل البدر– النجوم.
لفظة الإسلام: تشمل لا إله إلّا الله – الصلاة – الصوم.
لفظة الدولة: تشمل الجزائر– وهران– ورقلة.[1]

- الحقل التركيبي: ويقصد به الحقل الذي ترتبط كلماته فيما بينهما بالاستعمال دون مراعاة الموقع النحوي[2].
- حقل متدرج الدلالة: وهو الذي تكون فيه العلاقة الدلالية بين الكلمات متدرجة ترد من الأعلى إلى الأسفل أو بالعكس، أو تربط بين الكلمات فيه قرابة دلالية، فمثلا أمير المؤمنين ووزراؤه: العسكر والناس[3]، وانطلاقا من هذا التصنيف يمكننا إدراك مجال البحث في الحقول الدلالية المعجمية التي لا تخرج عن مجال البنية الأساسية للنص وهي اللغة بنسيجها العلائقي الترابط العام المبني سواء على المشترك اللفظي أو التضاد أو الاشتقاق أو عناصر الكلام

[1]أحمد عزوز، أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 20021، ص: 17. 18.

[2]أحمد راجع، الحقل الدلالي في مقامات محمد بن ميمون الجزائري، مجلة رفوف مخبر المخطوطات الجزائرية في أفريقيا، جامعة أدرار الجزائر، العدد08، 2015، ص: 131.

[3]المرجع السابق نفسه، الصفحة نفسها.

وتصنيفاتها، أو الغريب والدخيل منها وهذا ما يشكل مجمل الإطار العام للحقول الدلالية المنضوية في نصوص مقامات الحريري.

❊ **أسس نظرية الحقول الدلالية:**لقد وضع علماء الدلالة المعايير والأسس التي تبنى عليها الدراسة الدلالية وتحدد أطرها العامة والتي تشكل قواعد عامة لا يمكن الخروج عنها منها:

- لا يصح إغفال السيّاق الذي ترد فيه الكلمة.
- لا يصح انتماء وحدة معجمية واحدة إلى أكثر من حقل دلالي.
- استحالة دراسة المفردات مستقلة عن تركيبها النحوي.
- كل وحدة معجمية يجب أن تنتمي إلى حقل معين[1].

لاشك أن ضبط الإطار المعرفي المحدد لمجالات الحقول الدلالية سوف يساهم لا محالة في تسهيل رصد البناء المعجمي الذي يكون رصيدا لغويا لأي حقل من حقول الدراسة الانزياحية التي كانت رافدا في تكوين المعجم اللغوي العام.

❊ **أهمية نظرية الحقول الدلالية:**

لقد أدرك الدارسون على اختلاف أزمنتهم وتعاقبها أهمية الدراسة الدلالية كما كانت عملية إيلاء تصنيفات الحقول الدلالية المعجمية الأهمية القصوى له ما يبرره معرفيا ذلك أنّ مسوغات وضع نظرية قارة للحقول الدلالية سوف يمكن من كشف العلاقات وأوجه الشبه والخلاف بين الكلمات التي تنطوي تحت حقل معين، إضافة إلى ذلك أنّها تمكننا من معرفة الصيد الثقافي لدى أصحاب اللغة التي تتجلى في التصورات والمفاهيم، والتي بلا شك ألفاظ بوجهها الروحي والمادي[2]، فالدراسة الدلالية كاشفة وفاضحة لمخبوء اللغة في النّص، فهي التي تزيل العتمة الكلامية عن القارئ، إذ ترشده وتدله على التوجه العام للكاتب، وتمكنه من ولوج عوالمه الداخلية التي

[1] محمد حماسة، النحو والدلالة، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 2000، ص: 89.

[2] أحمد مختار ، علم الدلالة، مرجع سابق، ص: 110، 113.

ازدحمت فيها لحظة مخاض عسير، كما تهدف أيضا دراسة وتحليل الحقول الدلالية وتصنيفها إلى جمع كل الكلمات التي تخص حقلا بعينه، والكشف عن صلاتها الواحد منها بالآخر وصلاتها بالمصطلح العام، وإمدادنا بقائمة من الكلمات لكلّ موضوع على حدة كما تمدنا بالفروق اللّغوية الدقيقة[1]،لقد أضحت عملية البحث في الحقول الدلالية مناط الدراسات التحليلية المعاصرة، وذلك لما سوف تكشفه وتنبئ مثل هذا النوع من الدراسات خاصة إذا علمنا أنّ هذه الأخيرة تنطوي على قواعد وأصول بحثية كفيلة باستجلاء درر لغوية نفيسة، وخاصة إذا كانت العينة المدروسة لأديب امتلك ربقة اللغة، وراح يحركها بين أنامله كيف شاء، ووقت ما شاء، أديب ملك بين الجودة والبلاغة ،واتسعت له الألفاظ وانقادت، فاختارها وأحسن نسقها حتى لو ادعى الإعجاز لما وجد من يدفع في صدره ولا يرد قوله، ولا يأتي بما يقارنها فضلا عن أن يأتي بمثلها[2]، ولعل هذا الاعتراف بمكانة وفضل صاحب المقامات، يدفع بنا إلى محاولة تصنيف الانزياح المعجمي الدلالي ممثلا في الحقول التالية:

1-حقل الترادف:يمثل هذا الحقل جميع الكلمات المترادفة التي تجسد حقلا دلاليا واحدا، فحقل الترادف يتشكل من مجموعة من الكلمات تشترك في دلالة مركزية أو وحدة معجمية واحدة، فالكلمة في اللغة لها معنى أساسي يدعوه البعض المعنى المعجمي أو القاموسي الذي تدل عليه الكلمة وهو معنى موضوعي عام مشترك بين أهل اللغة[3]، ولقد تمظهرت هذه السّمة الدلالية في المقامات عند الحريري إذ نجده يعبّر في أكثر من موقف أو مناسبة عن كلمة (خمر) بما يرادفها من الكلمات، إذ أحصينا عددا هائلاً من الكلمات التي تشكل مرادفات لمعنى الخمر نذكر منها: (مدام، العقار، أبي مرة، الصهباء، السلاف، قهوة، الخندريس، معتقة، مشمولة مشعشة، ابنة الحصرم)، فهناك حقل جامع تشترك فيه هذه الكلمات لتعطي بؤرة معرفية دالة، ولعل التفنن من طرف الحريري في

[1]أحمد راجع، الحقل الدلالي في مقامات محمد بن ميمون الجزائري، مرجع سابق، ص: 127.

[2]ياقوت الحموي، معجم الأدباء، تح: إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ج:05، ص205.

[3]محمد علي الخولي، علم الدلالة (علم المعنى) دار الفلاح للنشر والتوزيع، الأردن عمان، د.ط، 2000، ص:73.

تعداد أسماء الخمر له ما يبرره اجتماعيا ذلك أنّ المواقف والأحداث ساهمت في هذا التنوع والتعدد، ولنا في عبارات المؤلف دليل على ذلك مثلا قوله:

فعند الرواة أدير الكلام ❋❋❋ وبين السقاة أدير الكؤوس[1]

لقد اختار السارد للمقام ما يناسب من الكلام، فالكلمتان (السقاة، الكؤوس) تنتمي إلى مجال مفاهيمي وتنبؤ قارئها بالعربدة والسكر، كما استطاع الحريري أن ينوع من حقل (الخمر) ويوسع من مجالاته مثلما نجده في المقامة السمرقندية يقول: " **أحضر أباريق المدام معكوفة بالفدام**"[2]، إنّ حضور أسماء كثيرة يدل على اتساع المعجم اللغوي عند المؤلف وثراء قاموسه فعندما أراد التوبة والإقلاع أردف أسماء تتلاءم والسياق مثلما نجده يقول في المقامة الحرامية: " **لا أسبأ مدامًا ولا أعاقر ندامى، ولا أحتسي قهوة، ولا أكتسي نشوة**"[3]، فذكر مجموعة من الكلمات المتتابعة التي تصب في مجرى واحد، دلالة على الشعور بالذنب والرغبة في التوبة وكأنه أراد أن يخرج من ذاكرته وعقله وقاموسه اللغوي كل ماله علاقة بالخمر، كما يذكر في موقف آخر سبب لجوئه وانغماسه في هذه الغواية يقول في المقامة الدمشقية:

" **ومطت الوّقار وبعت العقار ❋❋❋❋ لحسو العقار ورشف القدح** "

" **فإنّ المدام تقوي العظام ❋❋❋❋ وتشفي السّقام وتنفي الترح** "

" **وداو الكلوم وسل الهموم ❋❋❋❋ ببنت الكروم التي تقترح** "[4]

لقد جسدت هذه الأبيات ظاهرة الحقل الدلالي ممثلا في الخمر نذكر منها: (العُقار القدح، راح، المدام، بنت الكروم)، وهذا ما يجعلنا نقول أنّ كتاب المقامات عند الحريري يشكل معجما لغويًا، وذلك انطلاقا من تعدد المرادفات وتنوعها، وهذا مرده إلى سعة اطلاع الكاتب وعظيم ثروته اللغوية التي أعدّها سلفا وجعل منها منطلقا ومادة أولية لمقاماته، ويبقى مجال التوبة والإنابة عند السروجي مفتوحا وها هو يقول:

---

[1] المقامة الطيبية، ص: 230.

[2] المقامةالسمرقندية، ص: 193

[3] المقامة الحرامية، ص: 356

[4] المقامة الدمشقية، ص: 89.

نهاني الشيّب عمّا فيه أفراحي ❋❋❋ فكيف أجمع بين الرّاح والرّاح
وهل يجوز اصطحابي من معتقة ❋❋❋ وقد أنار مشيب الرأس اصطحابي
آليت لا خامرتني الخمر ما علقت ❋❋❋ روحي وألفاظي بإفصاحي
ولا اكتسبت لي بكاسات السلاف يد ❋❋❋ ولا أجلت قداحي بين أقدامي
ولا صرفت إلى صرف مشعشعة ❋❋❋ همي ولا رحت مرتاحًا إلى راح
ولا نظمت على مشمولة أبدًا ❋❋❋ شملي ولا اخترت ندمانا سوى الصاحي[1]

وهكذا استطاع الحريري بثروته اللغوية أن يجسد حقل الترادف الدّال على مجال مفاهيمي واحد، ألا وهو السكر والعربدة، إذ ألفيناه قد عبّر عن هذا المعنى بمجموعة من الكلمات ذات المعنى الواحد، فمن فوائد الترادف التوسع في سلوك طرق الفصاحة وأساليب البلاغة في النظم والنثر[2]كما أشار بعض الدارسين أنّ ظاهرة الترادف هي علامة دالة على التطور الدلالي الذي يطرأ على مرادفات اللّغة.

2- حقل المشترك اللفظي:يقصد بالمشترك اللفظي هو اللفظ الواحد الدال على معنيين مختلفين فأكثر عند أهل اللّغة[3]، ولقد شاع هذا النوع من الألفاظ عند الحريري حيث يستعمل اللفظة الواحدة في سياق كلامي لتدل على معاني متعددة، مثلما نجده في المقامة الشعريّة: " قال: **نشدتك الله ألست الذي أعاره الدَّسْتَ؟ فقلت: لا والذي أحلك في هذا الدّست، ما أنا بصاحب ذلك الدّست، بل أنت الذي تمّ عليه الدّستُ**"[4]، فالدست الأولى بمعنى اللباس، والثانية صدر المجلس أو الوسادة ،والأخيرة بمعنى دست القمار أو اللعبة، وهكذا نلاحظ كيف أنّ الكلمة الواحدة في كلام الحريري استغرقت عدة معاني في السياق،

[1]المقامة القطيعية، ص: 163

[2]القاسم بن عمر الواسطي، شرح المقامات الحريرية على ترتيب حروف المعجم، تح: ليلى راغب الهداد، رسالة ماجستير مخطوط، دمشق ، سوريا (1437- 2016) ص: 30.

[3]المرجع السابق نمفسه، ص: 34.

[4]المقامة الشعرية، ص: 157. 158.

لقد لاحظ اللغويون وشائج القرابة التي ترتبط بين معاني اللفظة الواحدة وهو ما يفسر ظاهرة المشترك اللفظي في الكلام، ولقد شاع كثيرا هذا الحقل بمرادفاته في النصوص المقامية عند الحريري مثلما ورد في المقامة السمرقندية:

لا تبك إلفًا* نأى ولا دارا ❋❋❋ودر مع الدّهر كيفما دارا
واتخذ النّاس كلهم سكنا ❋❋❋ ومثل الرص كلها دارًا
واصبر على خلق من تعاشره ❋❋❋وداره فللبيت من داري[4]**
ولا تضع فرصة السرور ❋❋❋ فما تدري أيوما تعش أم دارا
وأعلم بأن المنون جائلة❋❋❋*وقد أدارت على الورى دارا.**
وأقسَّمت لا تزال ناقصة ❋❋❋ مكر عصرا المحيا وما دارا.
فكيف ترجى النجاة من شرك ❋❋❋لم ينج منه كسرى ولا دارا[1]

لقد جعل الحريري في هذه المقطوعة الشعرية من كلمة (دارا) مشتركا لفظيا بنى عليه مجموعة الأبيات حيث جعل من اللفظة الواحدة عدة معاني ودلالات في السياق النّصي، فإذا كانت الدار هي البؤرة المشكلة للبنى النصية الصغرى المنضوية في إطارها العام، تأتي كلمة " دار" على أنّها الجامعة والخازنة والحاوية لعدة معاني متفرعة عنها:

- كلمة " دارًا " في صدر البيت الأول تعني القبيلة، أو موضع تحل به القبيلة.
- كلمة " دارا " في عجز البيت الأول تعني الدوران، وهو فعل ماضٍ.
- كلمة " دارًا " في البيت الثاني تعني الدار التي يسكنها أهلها.
- كلمة " داري " في البيت الثالث تعني ملاينّة النّاس وملاطفتهم.

---

*إلفا :الصاحب المرافق

**داره: الملاطفة

4- المقامة السمرقندية، ص: 197

***جائلة: دائرة ومترددة

***جائلة: دائرة ومترددة

[1]المقامة السمرقندية، ص: 197.

- كلمة " دارا " في البيت الرابع تعني الدهر.
- كلمة " دارا " في البيت الخامس تعني الداهية.
- كلمة " دارا " في البيت السادس تعني الدوران أيضا هنا.
- كلمة " دارا " في البيت السابع اسم ملك من ملوك الفرس[1]

نلاحظ رغم التشابه في عدد الحروف وطبيعتها وهيئتها إلا معناها اختلف أي اللفظة حسب السياق وهذا ما يفسر ثراء وغنى الكلمات التي قد تؤدي معاني كثيرة، فالمشترك اللفظي لا يقل أهمية في إثراء اللغة العربية عن أي عامل من عوامل تنميتها، فإذا كانت ألفاظه بهذه الكثرة لها أكثر من معنى فما أجدره أن يكون في مقدمة عوامل تنمية اللغة[2]، إنّ مزية المشاركة اللفظية للكلمة الواحدة في علم اللغة الدلالي جعل منها مجال بحث وتتبع واسعين في الدراسات اللغوية سواء القديمة أو المعاصرة، فالحريري كغيره من الكتاب كان لهذه الظاهرة اللغوية مجالا واسعا في مقاماته، فالتأليف في المعاني اللغوية يقتضي كشف العلاقة بين معاني الكلمات من حيث وضعها الدلالي، ومن حيث وضعها السياقي، فالسياق له دخل كبير في وضوح المعنى[3] كتب الحريري في مقاماته:

سلِّ الزمان عليَّ غَضْبَهُ ❋❋❋ لِيَرُوعني وأحدَّ غَرْبَهْ
واسنلَّ من جفني كرا ❋❋❋ ة مراغما وأسأل غربه
وأجالني في الأفق أطْ❋❋❋ ـوى شرقه وأجوب غَرْبَهُ
فبكلِّ جوٍّ طلـــعَةٌ ❋❋❋ في كل يوم لي وغَرْبَه
وكذا المغرّبُ شخصهُ ❋❋❋ متغرَّبٌ ونواه غرْبَهُ[4]

نلاحظ في هذه المقطوعة الشعرية تكرار لفظة (غَرْبَهْ) خمس مرات في نهاية الأبيات شكلت قوافي الأبيات وأحرف رويها، كما أنّ هذا التوالي والتتابع في الأعجاز

[1] ينظر شرح الواسطي لمقامات الحريري، مرجع سابق، ص:36.

[2] توفيق محمد شاهين، المشترك اللغوي نظرية وتطبيقا، مطبعة الدعوة الإسلامية، القاهرة، مصر، ط1، 1980، ص: 38.

[3] عبد العال سالم مكرم، المشترك اللفظي في الحقل القرآني، مؤسسة الرسالة ، ط1، (1417/ 1996) ص: 44.

[4] المقامة القهقرية، ص: 120.

له دلالة تقوية المعنى، كما اختلفت كلمة (الغرب) من بيت إلى آخر ففي البيت الأول: دلت على معنى حِدَّة السيف وقطعه حيث ذكر الشاعر إحدى صفاته وهي (الغضب) في صدر البيت، أما دلالة الغرب في البيت الثاني فهي مجرى الدّمع، وهي الدلالة نفسها في البيت الرّابع، وقصد بها الامتداد الزّمني من الشروق إلى الغروب أما في البيت الخامس فقد جعلها دلالة على البعد[1]إنّ عملية سوق هذه الأمثلة وعرضها إلا دليل على مكانة المشترك اللفظي في تكثيف معاني اللّغة وتوسيع مجالاتها.

3- **حقل التضاد:**شكل حقل التضاد علامة فارقة في مقامات الحريري وظاهرة كلامية لغوية لافتة للانتباه ممثلة في توظيفه لعنصري الزمان مجسدا في الليل والنّهار، وهذا مرجعه إلى طبيعة الأحداث المقامية التي كان قوامها السرد، إذًا فالليل والنّهار اعتبرا قطعة أساسية في الكلام عند الحريري فمرة يستعملهما مترادفين وحينا آخر يقدّم أحدهما على الآخر، فالكلمات ليست أجساما بلا أرواح لكنها حية متحركة تعطي إشعاعات معينة[2]، فالكلمات تفتح المغلق فهي الهادية إلى معاني الكلمات المتضادة في السيّاق، فإذا كان الليل معادلا موضوعيًا للعزلة والوحشة والصعوبة، فإنّ النّهار مجال أرحب لتحقيق المطالب والسعي في الوجود، وهاهو السروجي ينتظر قدوم الصباح قائلا: " **حتّى إذا لألأ الأفق ذنب السرحان وآن انبلاج الفجر وحان**"[3] يسعد البطل بقدوم النّهار لأنه مصدر للرزق: " **فلما قضى الليل نحبه وعوّر الصبح شهبه، غدوت وقت الإشراق**"[4].يجمع الكاتب بين متضادين هما: الليل والنهار في سياق مقامي واحد، في أكثر من موضع مثلما نجده يقول: " **إلى أن أظل التنوير وحشر الصبح المنير فقضيناها ليلة غابت شوائبها إلى أن شابت ذوائبها**"[5]، وفي نفس السيّاق يقول في موضع آخر: " **إلى أنْ نضا**

[1]القاسم بن عمر الواسطي، شرح المقامات الحريرية على ترتيب حروف المعجم، مرجع سابق، ص:37.

[2]عبد العال سالم مكرم، المشترك اللفظي في الحقل القرآني، مرجع سابق، ص: 23.

[3]المقامة الرحبية، ص: 76.

[4]المقامة الفرضية، ص: 103.

[5]المقامة الكوفية، ص: 44.

الليل شبابه وسلت الصبح خضابه"[1]، وهكذا تتضح لنا سعة المعجم اللغوي عند الحريري الذي استطاع أن يقدم المحمول الضدي في تعابير كلامية متنوعة منها مثلا: " **ويستقري الليل عن صبحه**"[2] إنّ عملية الجمع بين الضدين في مقام واحد في الكلام يوحي بالتتابع الزّمني للأحداث وترابطها وهو أيضا توالي منطقي للسرد، كما وجدنا أحيانا الفصل بينهما أي ذكر الليل منفصلا عن النهار ،وهذا مرده لطبيعة و صيرورة الفعل والحدث ، وهو ما أدى إلى انسلات أحدهما عن الآخر تماشيا مع متطلبات الحكاية المقامية التي ترتبط بالزمان والمكان وتتحرك بهما، فهناك أحداث كان الليل مسرحا لها، وأخرى بالنّهار جرت وقائعها، وهذا ما وقفنا عليه في بعض الصيغ المقامية الدالة على النهار منها قوله:

" **فلما لاح ابن ذكاء وألحف الجوَّ الضياء**"[3]

" **قبل استقلال الرّكاب ولا اغتداء الغراب** "[4]

" **إلى أن هرم النهار وكاد جرف اليوم ينهار**"[5]

" **إلى أن صغت الشمس للغروب**"[6]

" **إلى أن حان وقت المقيل وكلّت الألسن من القال والقيل** "[7]

" **إلى ان أذنت الشمس بالمغيب** "[8]

" **حتّى كادت الشمس تزول**" [9]

" **والحيران بتنفس الصباح** "[1]

---

[1]المقامة الديمياطية، ص: 35، 36.

[2]المقامة المراغية، ص: 48.

[3]المقامة الديمياطية، ص: 35.

[4]المصدر السابق نفسه، ص:36.

[5]المصدر السابق نفسه، ص: 37.

[6]المقامة الفرضية، ص: 104.

[7]المقامة النصيبية، ص: 131. 132.

[8]المقامة النصيبية،ص:132

[9]المقامة الرازية، ص: 143.

" **إلى أن نشر الصبح رايته وحيعل الداعي إلى صلاته**"[2]

" **فلما أسفر الفاضح ولم يبق إلا واضح** "[3]

" **إلى أن كادت الشمس تجب والضياء يحتجب** "[4]

" **ولما انبلج صباح اليوم وهبَّ النوام من النوم** "[5]

إنّ هذه التراكيب الدالة في مضامينها توحي بالسِّعَة والانفراج والانطلاق نحو قضاء الحاجات اليومية إذ لاحظنا نوعا من الارتياح والانبساط النفسي عند البطل السروجي، وهو يستعد فرحا بقدوم النّهار، كما ألفينا أيضا تنويع الحريري في الأفعال التي ساقها عندما أراد التعبير عن نهاية النهار بقوله: (صغت، آذنت ، كادت) ،ثلاثة أفعال ماضوية عجلت بأفول شمس المغيب، ولعل هذا التنويع يحمل دلالة التوسع في الحقل اللغوي عند الحريري.

لقد ارتبط مسرح أحداث المقامات بالزّمن وهذا ما جعل منه مجالا رحبًا يتحرك فيه السروجي بخدعه وحيله، فإذا كان النهار موطنا للسفر والتجوال، فإنّ الليل شغل حيزا واسعًا في كلام الحريري استطاع أن يجعل منه ظرفًا لوقوع أهم الأحداث، كما أنه كان عاملا للتواري والاختباء عند البطل، ففيه أطلق السروجي حبال مكره وخديعته، وعربته وختله، كما كان موطنا للأنس والسكينة والراحة ومحاسبة النّفس عن معاصي النّهار، ومن العبارات المقامية التي استوقفتنا ها هنا نجد:

" **وبتُّ ليلتي أناجي القلب المعذّب وأقلب العزم المذبذب**"[6]

" **إلى أن بلغ الليل غايته، ورفع الفجر رايته**"[7]

" **إنَّ الليل قد إجلوذ والنعاس قد استحوذ**"[1]

---

[1]المقامة الصورية، ص: 208.

[2]المقامة الوبرية، ص: 182.

[3]المقامة البكرية، ص: 304.

[4]المصدر السابق نفسه، ص: 303.

[5]المقامة الشتوية، ص: 323.

[6]المقامة البكرية، ص: 307.

[7]المصدر السابق نفسه، ص: 304.

" وأرشد السالك في الليل الحالك"[2]

" إلى أن أضللت في ليلة منيرة البدر لقحة غزيرة الدّرِّ "[3]

" فبتّ بليلة نابغية وأحزان يعقوبية أساور الوجوم وأساهر النجوم"[4]

" وحين انتشر الظلام وحان ميقلات المنام أحضرت أباريق المدام"[5]

" لم أفق إلا والليل قد تولج والنجم قد تبلجَّ"[6]

" اتخذت الليل قميصًا وأدلجت به خميصًا"[7]

" فوالله ما تمضمضت مقلتي بنومها ولا تمخضت ليلتي عن يومها"[8]

" كسدت غاب صدره أو ليل أفل بدره"[9]

غريب أجنه الليل وغشية السيل" [10]

" أرقت ذات ليلة حالكة الجلباب هامية الرّباب"[11]

سمرت بالكوفة في ليلة أديمها ذو لونين"[12]

" فلما روّق الليل البهيم ولم يبق إلا التهويم"[13]

" فقضيت الليلة معه في سمر "[1]

---

[1]المقامة الشتوية، ص: 322.

[2]المقامة الرّملية، ض: 216.

[3]المقامة الويرية، ص: 182.

[4]المصدر السابق نفسه، ص: 186.

[5]المقامة السمرقندية، ص: 196. 197.

[6]المقامة الوبرية، ص: 185. 186.

[7]المقامة الواسطية، ص: 201.

[8]المقامة النصيبية، ص: 129.

[9]المقامة السنجارية، ص: 127.

[10]المقامة الفرضية، ص: 102.

[11]المصدر السابق نفسه، ص: 102.

[12]المقامة الكوفية، ص: 38.

[13]المقامة الكوفية، ص: 38 38.

تتجلى في هذه العبارات المقامية التي ورد فيها ذكر لفظة (الليل) أنّ أغلب الأحداث كان مسرحًا لها، وزمن حدوثها، كما تنوعت الوقائع فمرّة نجد البطل في موضع طلب اللذة والعربدة، وأحيانا يبدو نادما على أفعاله يعتوره الحزن ويؤرقّه، وهكذا نستشف دلالة توظيف كل من الليل والنّهار باعتبارهما عنصرين أساسين في تشكيل عملية السرد وهو ما منحهما في المقامات محمولا دلاليا وحقلا لغويا ظاهريا تشكلت معالمه في بنية نصيّة أراد من خلالها المؤلف استظهار الحالة النفسية ،والظروف الاجتماعية التي أقضت مضجع البطل السروجي في ليلة داجية الظلم فاحمة اللمم، وهكذا حاولنا استحضار أهم العبارات المقامية التي شكلت ملمحا سياقيا لحقل التضاد .

4- حقل الأسماء: لقد استدعى الحريري في ثنايا خطابه المقامي الأسماء المشتقة كاسم الفاعل، واسم المفعول إضافة إلى المصادر الميمية إذ شكلت مجتمعة ،ودلّ تكرارها وكثرة تداولها في السياق حقلا دلاليا مثيرا للانتباه وجب الوقوف عليها في هذه الدراسة، فقلد استعان الكاتب مثلا بالمصادر الميمية أي التّي فيها ميم زائدة للدلالة على الشجاعة والبسالة وحتّى المفاخرة أحيانا مثلما كتب قائلا:" **ولجت المضايق، وفتحت المغالق، شهدت المعارك**"[2]، فالمصادر الميمية(المضايق، المغالق، المعارك) دلت على أمكنة وهو ما يفسر إقدام البطل وحضوره الدائم، كما يقول في المقامة الصعدية، " **في يوم المحفل**"[3] كما جاء قوله أيضا في سياق المباهاة دائما قوله: " **حتّى فليت المعالم والمجاهل وبلوت المنازل والمناهل، وأدميت الشبابك والمناسم، وأنضيت السوابق والرواسم**"[4]، كما قال أيضا عن ملتقى المكدين وموضع اجتماعهم: " **إنما هي مصطبة**

[1]المقامة الرحبية، ص: 75.

[2]المقامة الشتوية، ص:314.

[3]المقامة البصرية، ص: 369.

[4]المقامة العمانية، ص: 271.

المقيقفين و المدروزين"[1]، كما لم تخرج المصادر الميمية عن مجالها الرّحب وهو المفاخرة والمباهاة ها هو السروجي يقول: " **لم يفتني بها منظر ومسمع، ولا خلا مني ملعب ولا مرتع**"[2]، كما أنشد معرفًا بنفسه موظفا المصادر الميمية الدالة على المكان قائلا:

" **إذا نزلنا منزلا وأوردنا منهلا، اختلسنا اللبث ولم نطل المكث**"[3].

" **غار المنبع ونبا المربع، أقوى المجمع، وأقض المضجع**"[4].

" **أو يعطف عليك معشرك حين يضمك محشرك**" [5].

" **حتى إذا لم يبق للجدال مطرح وللمراء مسرح**"[6]

كما لاحظنا أيضا حضور الأسماء المشتقة من الأفعال الثلاثية والرباعية كاسم الفاعل واسم المفعول والصفة المشبهة، وصيغ المبالغة نوردها على النحول التالي:

- **اسم الفاعل:" أيها السارد في غلوائه السادل ثوب خيلائه، الجامح في جمالاته"**[7]

" **وأودى الناطق والصامت ورثي لنا الحاسد والشامت**"[8]

" **لا لتقدم الصادر على الوارد**"[9]

" **وأنا يومئذ مرموق الرّخاء مموق الإخاء**"[10]

---

[1] المقامة الصورية، ص: 208.

[2] المقامة الملطية، ص: 250.

[3] المقامة الدمياطية، ص: 36.

[4] المقامة الدينارية، ص: 25.

[5] المقامة الصنعانية، ص: 17.

[6] المقامة الفراتية، ص: 146...

[7] المقامة الصنعانية، ص: 17.

[8] المقامة الدينارية، ص: 26

[9] المقامة المراغية، ص: 47.

[10] المقامة الدمياطية، ص: 31.

" **نظر إلي نظرة الخادع إلى المخدوع**"[1]

" **وسكت المزجور والزاجر**"[2]

" **وممنوا بمختال ومحتال ومغتال**"[3]

" **شيخ متسعسع يتلوه فتى مترعرع** [4]

" **يقتد العاصي وسيدني القاصي**[5]

" **أنّه جار مكاسر فبان أنه عقاب كاسر**[6]

" **وأين يجب حفظ المراتب على المضروب والضارب** [7]

" **جلس محقوقفا واجرثم مقففقا** [8]

" **ملتفًا بكساء ومحتفا بنساء** [9]

لقد تواردت هذه الأسماء المشتقة لتمنح النصوص المقامية ثبات الصفة ولزومها، ذلك أنّ اسم الفاعل المشتق من الفعل الثلاثي أو الرباعي يتميز دائما بقوة الأداء ذلك أنه يقوم مقام الفعل وينوب عنه.

5-حقل الأفعال:تواتر ذكر الأفعال مجتمعة في سياق واحد حقلا دلاليا يشد الانتباه دون النظر إلى زمانها، فلقد وقف البحث على وجود واستدعاء أكثر من فعل في مقام واحد، مثلما وقفنا عليه في التراكيب المقامية التالية:

" **ونهضت أقفوا أثر العجوز**"[10]

---

[1] المقامة الكوفية، ص: 45.

[2] المقانمة المراغية، ص: 47.

[3] المقامة البرقعيدية، ص: 53

[4] 97 لمقامة المكية ، ص:97

[5] المقامة الفراتية ،ص:145

[6] المقامة السنجارية ،ص:122

[7] المقامة القطيعية،ص:161

[8] المقامة الكرجية،ص:172

[9] المقامة التبريزية،ص:279

[10] المقامة البغدادية، ص:95.

" **فلما مهر وبهر وجرّد سيف العدوان وشهر**"[1]

" **الذي قبض ونشر وسجن وشهر وسقي وفُطم وأُدخِل النّار بعدما لُطم**"[2]

" **نهضنا نتتبع الهادي ونؤم النادي**"[3]

" **طلسم*وطرسم**وإخرنطم*** وبرطم****و همهم وغمغم*****" [4]

" **فدلف وازدلف وضلع الصلف وبذل أن يتلافى**"[5]

" **ادن فكل، وإن شئت فقم وقل**"[6]

" **ودعني ومضى وأودع قلبي جمر الغضا**"[7]

" **لم أُبَلْ أعذل أم غدر**"[8]

" **شيخ قد تقوس واقعنس وتقلنس وتطلس**"[9]

لقد استطاعت هذه الأفعال المتواترة المرتبطة بقرينة لغوية هي حرف العطف، إمّا (الواو) التي تدل على الربط مطلقا ،أو الفاء المتضمنة معنى التعقيب على توالي

---

[1] المقامة الشعرية، ص: 151.

[2] المقامة الوسيطية، ص:199.

[3] المقامة الطيبية، ص:222.

*طلسم: كرّه الوجه

**طرسم: أطرق

***إخرنطم: غضب مع تكبر

****برطم: غضب مع تعبس

*****همهم وغمغم : لم يبن الكلام

[4] المقامة التبريزية، ص:284.

[5] المقامة الشتوية، ص: 316

[6] المقامة الصنعانية، ص: 19.

[7] المقامة الكوفية، ص: 45.

[8] المقامة الرحبية، ص: 77.

[9] المقامة الرازية، ص: 140.

الأفعال، وهو ما يوحي بأهمية الأحداث وصيرورتها في ثنايا الخطاب المقامي، والحركية والجلبة الدائمتين والمستمرتين ، كما أنّ ظاهرة توالي الأفعال دفعة واحدة يدل على جسامة الموقف واتسامه بالدهشة والغرابة فمثلا الفاعل يقوم وينجز ستة أفعال في موضع واحد في المقامة التبريزية.

6-حقل الغريب من الألفاظ:اتخذت الألفاظ الغريبة عند الحريري في مقاماته حيزا في كلامه إذْ وقف البحث على مجموعة من الكلمات التي اتسمت بالغرابة والبعد عن التداول والاستعمال نحاول ذكر البعض منها ومعانيها حسب شرح الواسطي:

❄ **العيضة:** الكذب والبهتان والعرب تقول: **يالليعهضة يا للبهتية: إذا سمعوا الكذب**[1]

❄ **الصمصامة:** أشهر سيوف العرب وأمضاها وأحكمها سقيًا وأكرمها جوهرا وأحسنها منظرا، ومخبرا وأهيبها في النفوس.[2]

❄ **الدجوجي:** مثل في العربية: **صار في سواد لحيته بياض مشيت**[3]

ومنه قول الحريري: " **أقمر ليله الدجوجي**"[4]

❄ **الأبملة:** خوصة المقل يضرب المثل بشقها في التناصف لأنها تنقسم على السواء إذا شقت[5]

❄ **الحريب:** وهو الذي سلب ماله[6]

❄ **حنظب:** ذكر الخنافيس والحنظوب من النساء الضخمة الرديئة الخبر[7]

❄ **الشويدن:** تصغير السادن يعني الغلام وهو في الأصل ولد الغزال[1]

---

[1]الواسطي، شرح مقامات الحريري، مرجع سابق، ص: 238.

[2]الموسوعة الشاملة، دون مؤلف، دون تاريخ.

[3]الواسطي، شرح مقامات الحريري، مرجع سابق، ص: 63

[4]المقامة الدينارية، ص: 26.

[5]الواسطي، شرح مقامات الحريري، مرجع سابق، ص: 118

[6]نشوان بن سعيد الحميري(573ه)، شمس العلوم، دون دار نشر، دون تاريخ نشر، دون صفحة

[7]الواسطي، شرح مقامات الحريري، مرجع سابق، ص: 165

❄ **الأخدعان:** عرقان في سافلة العنق[2]

❄ **الجعالة:** ما يعطى للإنسان على أمر يفعله[3]

❄ **دردبيس:** عجوز مسنة هرمة فيها دهء وخداع[4]

7- حقل الألفاظ المعرّبة والدخيلة:لم يتوان الحريري في استدعاء بعض الألفاظ الدخيلة عن اللغة العربية، ويضمها في كلامه لتصبح جزءًا منها نذكر الألفاظ التالية:

❄ **الخندريس:** ذكرت هذه الكلمة في المقامة الحرامية: " **حتّى عكفت على الخندريس في يوم الخميس**"[5]، وتعني الخمر، فيقال إنّها بالرومية ويقولون هي القديمة، والخدرسة منه اشتق خندريس ،وليس بعربي محض.[6]

❄ **الدّست:** الصحراء وهي دشت بالفارسية، وهي أيضا اسم ولاية في خرسان وهي المعروفة بالدشت الأبيض، واسم صحراء بتركستان واسم قرية من قرى أصفهان، واسم مكان في شيراز وهو أيضا دشت بالتركية والكردية والسريانية[7].

❄ **شواظ:** وردت هذه اللفظة في المقامة الصورية عند الحريري في قوله: " **وظلت مدة مقامي بمصر أعشو إلى شواظة**"[8]، قال عنها الشريشي في شرحه: شواظة: ناره والشواظ لهب النّار الذي لا دخان فيه[9]

---

[1]المرجع السابق نفسه، ص: 222.

[2]المرجع السابق نفسه، ص:95.

[3]المرجع السابق نفسه، ص: 154

[4]المرجع السابق نفسه، ص: 178.

[5]المقامة الحرامية، ص: 356.

[6]الواسطي، شرح المقامات الحريرية على ترتيب حروف المعجم، مرجع سابق، ص: 37

[7]. الواسطي، شرح المقامات الحريرية على ترتيب حروف المعجم، مرجع سابق، ص: 49

[8]المقامة الصورية، ص: 213.

[9]الشريشي، شرح مقامات الحريري ، مرجع سابق، ج3 ص:447.

❄ **قراطيس:** قال الحريري " **وهل قرطس في التكهف سهمي**"[1]، اشتق الحريري من الاسم المعرب فعلًا فقد استعمل الفعل (قرطس) من الاسم القرطاس، والقرطاس قد تكلموا به قديما، ويقال أن أصله غير غربي، ولا يقال قرطاس إلّا إذا كان مكتوبا وإلا فهو طرس وكاغط، والقرطاس معروف يتخذ من بردي يكون بمصر، وقيل هو أديم ينصب للنضال ويسمى الفرض قرطاسا، وكل أديم ينصب للنضال فاسمه قرطاس[2]

❄ **تأمروك:** هذه المفردة ذات دلالات متعددة منها: القلب والماء والإبريق، وزاد الخفاجي عليها أنّها موضع السر والمفردة المعربة تامور وقد تهمز، فيقال تأمورها ومنه قول الحريري في المقامة المغربية " **أخزنها في تامورك**"[3]

❄ **سربال:** لباس معروف معرّب شروال، وأصله سربال مركب من " سَرْ" أي فوق ومن " يال " أي القامة،

❄ وفيه في العربية

❄ : سروال وسرويل، وسراويل، وقيل أنّ أصله أرامي والبابلية[4].

❄ **ديباجة:** الدّبجُ: النفس أصله فارسي مأخوذ من دبج، والديباج ضرب من الثياب مشتق ذلك بالكسر، وديباج الوجه حسن بشرته[5] ومنه قول الحريري : " لم يخلق ديباجته"[6]

❄ **جوذر:** أي صبيّ والجؤذر في الأصل ولد البقرة الوحشية، فشبهه به[7]

---

[1]المقامة الواسطية

[2]الواسطي، شرح المقامات الحريرية ، مرجع سابق، ص:51.

[3]المصدر السابق نفسه ، ص:48.

[4]الواسطي، شرح المقامات الحريرية ، مرجع سابق، ص:49

[5]المرجع السابق نفسه، نفس الصفحة.

[6]المقامة الصعدية، ص: 263.

[7]الواسطي، شرح المقامات الحريرية ، مرجع سابق، ص:154.

❖ **جمالية العبارة وخصوصية الدلالة:**

انتقى الحريري في بناء مقاماته عبارات تستدعي الوقوف عندها والتأمل فيها من لدن الباحث، ذلك أنّها تتصف بحمولة فكرية لإضافة روعة صنعتها من طرف الكاتب الذي استطاع أن يرصّع كلامه بما يملك من مهارة فنية راقية تستوجب الوقوف عندها مثلما نجده يقول: " **أما تعلمون أنّ البوس الصدق أبهى الملابس الفاخرة وأنّ فضوح الدّنيا أهون من فضوح الآخرة، وأنّ الدين إمحاض النصيحة**"[1] ، تأتي هذه العبارة في مقام الحكمة التي يراد من خلالها الوعظ والنصح والتوجيه، وهذا رد على من قال أنّ النصوص المقامية جوفاء، فهي مجرد إفراغ لحمولة فنية وصهاريج بلاغية ملئت بها لا غير، ويقول أيضا في موقف آخر: " **أنّ الحركة بركة والطراوة سفجتة**"[2]، تدل هذه العبارات النصيّة المستقاة من كلام المؤلف على مدى خبرته وتجربته في الحياة، فجعل من النصيحة والموعظة أداة تربوية تعليمية يتوجه بها إلى الناس في زمن ساد فيه الابتعاد عن الدين والأخلاق، إذا فالجانب التربوي لم يخل من تفكير الحريري الذي أراد من مقاماته النفاذ إلى القلوب واستشعار مزية التأثير، وهو القائل: " **قد صار الغدر كالتحجيل في حلية هذا الجيل**"[3] لقد أدرك الحريري فعلا الرسالة المنوطة به وهي إصلاح المجتمع بعدما دبّ فيه الفساد، فالأدب عامة والمقامة خاصة هي أدب الالتزام من خلال تشخيص الداء الذي بدأ ينخر جسد المجتمع العربي وهكذا يبدو الحريري أديبا رساليا جعل من أدبه خدمة للمجتمع وها هو يقول: " **أن الحرص متعبة والطمع معتبة والشره متخمة والمسألة ملأمة**"[4] حمل هذا الكلام أبعادا تربوية توجيهية ومعاني أخلاقية على سبيل التحلي والاتصاف والابتعاد عما يرى فيه مفسدة للسلوك القويم في الحياة، فالحرص والطمع والشره والمسألة كلها صفات يحذر منها ويخبر

[1] المقامة الحرامية، ص: 355.

[2] المقامة الساسانية، ص: 365.

[3] المقامة الحجرية، ص: 345.

[4] المقامة الصعدية، ص: 261.

4المقامة المراغية ،ص:46 ،47

عنها وينبئ عن نتائجها، فالحمولة الفكرية التي أراد أن يسوقها للقارئ حافلة بالمعاني والدلالات إضافة إلى البناء الفني التركيبي للعبارة(مسند + مسند إليه) التي تجسد الثنائية الاسمية البسيطة المسبوقة بالتوكيد.

إنّ عملية استحضار التراكيب المقامية التي تحمل جمالية العبارة وخصوصية الدلالة تحفل بها النصوص في مواقف كثيرة ومتعددة مما يصعب حصرها كاملة في هذا البحث، كما استوقفنا بعض العبارات الغامضة في السياق التي يبدو عليها الغرابة منها قوله: **إنّه مُخْرَنْبِقٌ لينباع ومُجْرَمِزٌ سميد**[4].

أراد هنا الراوي الحارث بن همام أن يصف البطل السروجي في إحدى المواقف فقال عنه مخرنبق: أي مرخي عينه ينظر ساكتا وهذا الموقف يوحي بالدهاء والحيلة للظفر بالحاجة والحصول عليها، أما أثناء كلامه عن الهدوء والراحة والسكينة قال:

" **فاءت السكائن، وركدت الزعازع وكف المنازع، وسكنت الزماجر، وسكت المزجور والزّاجر** . يعبّر هذا الكلام عن موقف مرغوب أراده الكاتب أن يكون كذلك لأنه بحاجة إليه فراحة النفس والسكينة مطلب كان يروم إليه الكاتب من تعب الحياة وجلبتها، ومن العبارات الحكمية التي جاء بها الحريري **لا نزدري سيفا مخبوء في غمده.** لقد أيقن الكاتب جوهر الإنسان أن لا يحتقر شخصا مهما كان وأيا كان، فقد يكون المحتقر سيفا ولا تدرك حقيقة أمره بين الناس.

خاتمة

بعد عملية الاستقراء والتحليل لمدونة الحريري المقامية استقر البحث على النتائج التالية:

– شكلت مقامات الحريري قيمة أدبية فنية، ومثير أسلوبي انزياحي وتركيبي ودلالي من بدايتها إلى نهايتها.

– جسدت المقامات كل الظواهر البلاغية من طباق، جناس، مقابلة سجع، و وانزياح مجازي و استعاري و كنائي ومشابهة.

– ثراء وغنى المقامات بالمادة اللغوية.

– النصوص المقامية عند الحريري حمالة ثقافة عصر الكاتب الموسوعية.

– تسعى المقامات لتحقيق رابطة التواصل اللغوي بين الأجيال.

– النصوص المقامية غوائية من حيث فعل القراءة والتلقي.

– جسدت المقامات الحريرية ملامح عصر الكاتب الموسوعي .

– توظيف الشعر في مقامات الحريري بشكل مكثف جسد حوارية الأجناس الأدبية.

– تماهي عدة قوالب نثرية: (الخطبة، الرسالة، الوصية) في جنس نثري واحد هو المقامة.

– المقامات رصد للواقع، كشف للمعاناة، ونقد للسلطة الحاكمة.

– مقامات الحريري تمثل دائرة معارف جديدة في النّحو، اللغة، التّاريخ، الشعر، لكثرة ما حوته من مادة معرفية.

– كشفت الدراسة عن الجوانب الأسلوبية التي اعتمدها في بناء مقاماته.

– بروز ظاهرة فنية جديدة سماها مالا يستحيل بالانعكاس (شعرا ونثرا).

– بروز ظاهرة التحديات اللغوية ممثلة في الأبيات الأخياف، المتائيم والمشائيم.

– توظيف السجع على مجال واسع والإفراط فيه أدى إلى التعسف في استعمال بعض الألفاظ.

– المقامة العربية حكاياتها الرائقة هي بوابة للسرد العجائبي والقصة الأوربية.

– مصطلح الإحماض عند الحريري يقابله مصطلح الحوارية عند باختين مع مراعاة السبق الزمني.

– المقامة جسدت العبقرية العربية في الإبداع الأدبي.

–

❁ التوصيات:

نظرا لما وقفنا عليه في هذا البحث نوصي بمايلي:

– إدراج نصوص المقامات الحريرية في برامج التعليم في المرحلة الثانوية.

– تعميم دراسة فن المقامة كمقياس في معاهد اللغة والأدب العربي في الجامعات الجزائرية.

– إيلاء العناية والأهمية لهذا الجنس الأدبي المغيّب في الجامعة الجزائرية.

– جعل المقامات العربية مشاريع بحثية ودراسات جامعية للطلبة الباحثين في مرحلة الماستر والدكتوراه.

– توفير كتب المقامات العربية على نطاق واسع في المكتبات الجامعية ،وكذا مكتبات الثانويات للمطالعة، والمكتبات العمومية.

– تخصيص مخابر بحث جامعية مهمتها إنجاز أعمال ودراسات معمقة حول جنس المقامات المغيّب.

– تحفيز المطابع الجزائرية في طبع كتب المقامات العربية وتوفيرها على نطاق واسع لما لها من أهمية في تكوين الملكة اللغوية عند المتعلمين والعامة من النّاس.

– يقول العقاد: " من لم يقرأ مقامات الحريري ليس بمتأدب"

عباس محمود [العقاد جريدة الأخبار المصرية]

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

❖ **القرآن الكريم برواية ورش.**

❖ **المصادر**

1. أبو الفضل أحمد بن الحسين بن يحي (بديع الزمان الهمذاني) مقامات بديع الزمان الهمذاني، تح: الشيخ محمد عبده، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط1، (1426– 2005).

2. أبو القاسم محمد بن علي بن محمد الحريري، مقامات الحريري ، المسمى بالمقامات الأدبية تح: عزت زينهم، دار الغد الجديد ، القاهرة، مصر (1437 – 2016)، ط1.

3. جار الله محمد بن عمر الزّمخشري، ديوان الزّمخشري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع القاهرة، مصر، ط1، 2004.

❖ **المراجع باللغة العربية**

1. ابتسام حمدان الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم الغربي حلب، سوريا، ط1، (1418– 1997).

2. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط5، 1975.

3. إبراهيم خليل، النّص الأدبي تحليله وبناءه، دار الكرمل، عمان الأردن، ط1، 1995.

4. إبراهيم عبد الجواد، الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، الجامعة الأردنية الأردن، 19982.

5. إبراهيم علي أبو الخشب، تاريخ الأدب العربي في العصر العباسي الثاني، دار الفكر العربي، د ط، د ت.

6. أبلاغ محمد عبد الجليل، شعرية النص النثري، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء المغرب ط1، 2002.

7. ابن الأثير، المثل السائر، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة مصطفى البادي وأولاده، مصر، د ط، د ت، ج02.

8. ابن الزملكاني، التبيان في علم البيان المطلع على إعجاز القرآن، تح: أحمد مطلوب خديجة الحديثي، مطبعة العاني، بغداد، ط1، (1383هـ – 1964م).
9. أبو إسحاق الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب، تح: زكي مبارك، دار الجيل، بيروت لبنان، ط2، د ت، ج01.
10. أبو العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي الشريشي، شرح مقامات الحريري، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية ، صيدا، بيروت، لبنان،(1436 1– 1992)،د ط، ج1.
11. أبو العباس بن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تح: محمد محي الدّين عبد الحميد، مكتبة النهضة المصرية القاهرة، مصر، ط1948،1، ج03.
12. أبو الفتح بن جني، الخصائص، تح: محمّد علي النجار، دار الكتب المصرية، ط2، دت.
13. أبو الفتح ناصر السيّد بن علي المطرزي، الإيضاح في شرح مقامات الحريري، تح: خورشيد حسن، جامعة بنجاب لاهور،باكستان، 2005.
14. أبو الفضل جمال الدين بن مكرم بن منظور،لسان العرب، تح: أمين عبد الوهاب محمد الصادق العبيدي، دار صادر بيروت، ط1، 1995، ج05.
15. أبو البقاء يعيش بن علي بن يعيش، شرح المفصل للزمخشري، تح: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، لبنان، د.ط، د ت.
16. أبو حيان التوحيدي، الهوامش والشوامل، تح: أحمد أمين، السيد صقر، الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة، مصر، د ط، 2001.
17. أبو زكي أبو شادي، قضايا الشعر المعاصر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة مصر، د ط، دت.
18. أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري، تهذيب اللغة، تح: عبد السلام هارون، الدار المصرية للتأليف والترجمة، مصر، دط، دت، ج1.

19. إحسان عباس تاريخ الأدب الأندلسي، دار الثقافة بيروت، لبنان، د.ط، 1960

20. أحمد البايبي، القراءات التطريزية في القراءات القرآنية دراسة لسانية في الأصوات الإيقاعية، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، ط01، 2012.

21. أحمد الشايب، دراسة تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة مصر، ط:06، 1966.

22. أحمد الهاشمي، جواهر الأدب في إنشاء وأدبيات لغة العرب، المكتبة الكبرى، مصر ط26، 1965، ج01.

23. أحمد أمين، فن المقامة بين البديع والحرير والسيوطي، المكتبة الأزهرية للتراث، مصر ط1، 1987.

24. أحمد بن علي القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، دار الفكر دمشق، ط1 187، ج14.

25. أحمد حسن الزّيات، تاريخ الأدب العربي، دار النهضة، مصر د.ط، د ت.

26. أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع في العصر العباسي، دار القلم العربي، حلب سوريا، ط1، (1418- 1997).

27. أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة مصر، د ط، د ت.

28. أحمد عزوز أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق د ط، 2002.

29. أحمد قادم، سعيد العوادي، التحليل الحجاجي للخطاب، بحوث محكمة، دار كنور للمعرفة والتوزيع، ط1، (1437- 2016).

30. أحمد محمد ريس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، د ط، 2005.

31. أحمد مختار، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة؟، مصر، ط5، 1998.

32. أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد دراسة، دار الآفاق العربية، القهرة، مصر، ط012007.

33. أسعد عليلي، تهذيب المقدمة اللّغوية للعلايلي، دار النعمان، لبنان، ط1، 1968.

34. بديع محمد جمعة، دراسات في الأدب المقارن، دار النهضة العربية، مصر، ط2، 1980.

35. بشير تاوريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان سوريا، ط1، 2008.

36. بلقاسم دفة، في النحو العربي، دار الهدى عين مليلة، الجزائر، د.ط، 2003.

37. بير جيرو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، سوريا، د ط 1994.

38. تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية سوريا، ط1، 1983.

39. توفيق محمد شاهين، المشترك اللغوي نظرية وتطبيقا، مطبعة الدعوة الإسلامية، القاهرة مصر، ط1، 1980.

40. جبر عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1994.

41. حسام البهنساوي، علم الدلالة والنظريات الدلالية المعاصرة، مكتبة زهراء الشرق، ط1 2009.

42. حسن إسماعيل عبد الرزاق، البلاغة الصافية في المعاني والبيان والبديع، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، مصر، ط1، 2006.

43. حسن طبل، أسلوب الالتفاف في البلاغة القرآنية، دار الفكر العربي، القاهرة، د ط 1998.

44. حسن عباس، البلاغة فنونها وأفنانها، دار الفرقان للنشر والتوزيع إربد مقابل جامعة اليرموك، ط4، (1415- 1997).

45. حسن ناظم، البنى الأسلوبية (دراسة في أنشودة المطر للسيّاب) المركز الثقافي العرب الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002.

46. حلمي خليل، الكلمة دراسة لغوية معجمية، دار المعرفة الجامعة، الإسكندرية، مصر، د ط 1995.

47. دون مؤلف، قضايا الأدب العربي، مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية الجامعة التونسية، د ط، 1978

48. رشيد الدين الوطواط، حدائق السحر في دقائق الشعر، تر:إبراهيم أمين الشواربي، محمد عمري، الهيئة العامة لشؤون المطابع بالأميرية، د ط، 2009.

49. زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع الهجري، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1975 ج01.

50. سعد مصلوح، الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، مصر، د ط، د ت.

51. سعيد حسن، علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع القاهرة مصر، ط02، (1431- 2010).

52. سيد خضر، التكرار الإيقاعي في اللّغة العربية، دار الهدى للكتاب بيلا كفر الشيخ، مصر ط1، (1418- 1998).

53. شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعارف، مصر، ط10، د ت.

54. شوقي ضيف، المقامة، دار المعارف، مصر، ط:03، د.ت.

55. صدر الدين بن معصوم المدني، أنوار الربيع في أنواع البديع، تح: شاكر هادي مطبعة النعمان، ط01، (1388- 1969).

56. صلاح الدين بن أيبك الصفدي، جنان الجناس في علم البديع، دار المدينة للطباعة والنشر بيروت لبنان، د ط، د ت.

57. صلاح فضل علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق القاهرة، مصر، ط1، (1998-1419).

58. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص سلسلة عالم المعرفة الكويت، 1992.

59. ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر، تح: أحمد الحوفي، بدوي طبانة ، مطبعة النهضة المصرية، ط01، 1960، ج:1.

60. طزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المنجوت، رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر الدار البيضاء المغرب، ط2، 1990.

61. عباس رشيد الددّة، الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد العراق، د ط، 2009.

62. عبد الرحمان أيوب، أصوات اللغة، مطبعة الكيلاني، مصر ط2، 1968.

63. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، بيروت، لبنان، ط3، د ت

64. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2، 1982.

65. عبد السلام هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، ط5، 2001.

66. عبد العزيز قليقلة، البلاغة الاصطلاحية دار الفكر العربي القاهرة، مصر، ط3، (1412 -1992).

67. عبد الفتاح كليطو، السرد والأنساق الثقافية، تر:عبد الكريم الشرقاوي دار توبقال للنشر ط2، 2001.

68. عبد القادر عبد الجليل، هندسة المقاطع الصوتية دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، (1418- 1988).

69. عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر مكتبة النجانحي، القاهرة، مصر، د ط، د ت.

70. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تح: محمد الأسكندراني، و و م، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان، ط2، 1998.

71. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمود محمد شاكر، دار المنى القاهرة، مصر د ط، د ت.

72. عبد الكريم الفيلالي، تلقي المقامات بالمغرب والأندلس، مكتبة دار الأمان للنشر والتوزيع الرباط، المغرب، د.ت، دط.

73. عبد المال سال مكرم، المشترك اللفظي في الحقل القرآني، مؤسسة الرسالة ط1، 1417 (1996-).

74. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، سلسلة عالم المعرفة، العدد 24، 1998.

75. عبد الملك مرتاض بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية، دار الحداثة، د ط، 1986.

76. عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، د.ط، 1980.

77. عبده الراجحي، التطبيق النحوي، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 1999.

78. عز الدين علي السيّد، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، ط2، (1407-1986)

79. عز الدين مناصرة، الأجناس الأدبية في ضوء االشعريات المقارنة، قراءة مونتاجية، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط01، 2010.

80. عصام نور الدين، علم وظائف الأصوات اللغوية، دار الفكر اللبناني، بيروت لبنان، ط1 1992.

81. العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط3، 1983.

82. فايز الداية، علم الدلالة العربي، دراسة تاريخية تأصيلية نقدية، دار الفكر، دمشق سوريا ط1، 1985.

83. فرج بن رمضان، الدب العربي القديم ونظرية الأجناس الأدبية، دار محمد علي الحامي صفاقس، تونس، ط1، 2001.

84. كراهم هاف، الأسلوب والأسلوبية، تر: كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية، بغداد، العراق، د ط، 19985.

85. كمال بشر علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د ط، 2000.

86. مارون عبود، بديع الزمان، دار المعارف، مصر، ط1، 1963.

87. محب الدين أبي البقاء عبد الله بن الحسين العكبري، شرح ما في المقامات الحريرية من الألفاظ اللغوية، تح: علي صائب، مطبعة النعمان، بغداد العراق، د .ط، 1975.

88. محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية دط 1981.

89. محمد بن شريفة، ابن ليال الشريشي، مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء، المغرب، ط1 1996.

90. محمد حماسة، النحو والدلالة، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 2000.

91. محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة العالمية للطباعة والنشر، لبناندط، 1997.

92. محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة والتكوين البديعي، دار المعارف القاهرة مصر، ط02، 1995.

93. محمد علي الخولي، علم الدلالة (علم المعنى) دار الفلاح للنشر والتوزيع، الأردن، عمان دط، 2000.

94. محمد كراكبي، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني دراسة تركيبية، دار هومة، الجزائر، ط1، 2003.

95. محمد مفتاح التلقي والتأويل مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي لبنان، ط01، 1994.

96. محمد مندور، في الميزان الجديد، مكتبة النهضة القاهرة، مصر، ط2، دت.

97. محمد نبيه حجاب، بلاغة الكتاب في العصر العباسي، دراسة نقدية لتطور الأساليب، جامعة أم القرى مكة المكرمة، ط2، (1406 – 1986).

98. محمود أحمد، لغة القرآن في جزء عمَّ، دار النهضة العربية بيروت، لبنان، د ط، 1981.

99. محمود السعران، علم اللّغة مقدمة للقارئ العربي، دار الفكر العربي القاهرة، مصر، ط02 1997.

100. مختار عطية، التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، د ط، 2005.

101. مصطفى الجويني، الفكر البلاغي الحديث، دار المعرفة الجامعية، د ط، 1999.

102. مصطفى السعدني، المدخل اللغوي في نقد الشعر قراءة بنيوية، دار المعارف، القاهرة مصر، د. ط، 2000.

103. مصطفى ناصف، دراسة في الأدب العربي، دار الأندلس، ط03، 1983.

104. مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد الأدبي، دار الأندلس بيروت، لبنان، د ط 1981.

105. منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار نينوى، دمشق، سوريا، ط1، (1436– 2015).

106. المهدي إبراهيم الغويل، السياق وأثره في المعنى، دراسة أسلوبية أكاديمية، بنغازي، لبنان د ط 2011

107. موسى ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها واتجاهاتها، دار الكندي، إربد، الأردن، ط3، 2003.

108. ميكائيل رفاييل، معايير تحليل الأسلوب، تر: حميد لحميداني، منشورات دراسات سال الدار البيضاء المغرب، ط1، (1414– 1993).

109. نادر كاظم، المقامات والتلقي، بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنانط1، 2003.

110. نجلاء الوقاد، بناء المفارقة في فن المقامة، مكتبة الآداب القاهرة مصر، د.ط، 2006.

111. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد الأدبي الحديث، دار هومة الجزائر، ط1، 1997، ج01.

112. هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيمائي لتحليل النص، تر: محمد العمري أفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

113. يحيى بن حمزة العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز تح: عيسى بن طاهر، دار المدار الإسلامي، د.ط، 2007.

114. برند شبلر، علم اللغة والدراسة الأدبية، تر: محمود جامد، دار فنية للنشر، ط1، 1987.

115. يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، تر: محمد فتح، دار المعارف، القاهرة، مصر، د ط 1995.

116. يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، البعاد المعرفية والجمالية، الأهلية للنشر، عمان، الأردن، د ط، 1997.

117. يوسف أبو العدوس، الأسلوبية بين النظرية والتطبيق، الأهلية لنشر والتوزيع،عمان، ط1 1991.

118. يوسف إسماعيل، المقامات مقاربة في التحولات والبنى والتجاوز، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 2007.

❖ المعاجم العربية

1. إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، د ط 1985.

2. إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس دط، 1988.

3. إبراهيم مصطفى أحمد حسن الزّيات،محمد علي النجار،المعجم الوسيط القاهرة، (1392- 1972)، ج2، مادة قوم.

4. أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، المجمع العلمي العراقي، المجلد03 1983.

5. الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، تح: عبد الله درويش، مطبعة العاني، بغداد، د.ط (1386 – 1967) مادة سجع

6. الزمخشري، أساس البلاغة ، تح: فريد نعيم، شوقي المعري، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان د.ط، 1998، مادة س.ل.ب

7. سعيد الرشتوني، أقرب الموارد، بيروت لبنان، د.ط، 1889، مادة قوم.

8. مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، د ط، 1974.

9. منير البعلبكي، معجم أعلام المورد، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1992.

10. ياقوت الحموي، معجم الأدباء، تح: إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان ط1، 1993.

❖ **الرسائل الجامعية**

1. أحمد الصديقي، ابن الحريري ومقاماته، رسالة دكتوراه مخطوط، جامعة غله أباد، الهند 1953.

2. أحمد غالب النوري، أسلوبية الانزياح في النص القرآني، دراسة دكتوراه مخطوط، جامعة مؤتة، 2008.

3. الطيب بوترعة، شعرية التناص في شعر الجواهري، أطروحة دكتوراه مخطوط، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران1، أحمد بن بلة، 2017.

4. ليلى راغب الهداد ، شرح المقامات الحريرية على ترتيب حروف المعجم، ، القاسم بن عمر الواسطي رسالة ماجستير مخطوط، دمشق، سوريا (1437- 2016).
5. محمد بن عزة، البنيات الأسلوبية والدلالية، في ديوان أطلس المعجزات للشاعر صالح خرفي شهادة ماجستير مخطوط، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان الجزائر، 2011.
6. مروان سعيد عبد الرحمان، دراسة أسلوبية في سورة الكهف، رسالة ماجستير مخطوط جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2006.
7. هدى عطية عبد الغفار، السجع القرآني دراسة أسلوبية رسالة ماجستير مخطوط، جامعة عين شمس، فلسطين، 2001.

❖ **المجلاّت والدوريات**

1. أحمد راجع، الحقل الدلالي في مقامات محمد بن ميمون الجزائري، مجلة رفوف حجز المخطوطات الجزائرية في إفريقيا، جامعة أدرار الجزائر، العدد08، 2015.
2. أحمد سليم الزول، مظاهر القصدية الكتابية في مقامات الحريري، مجلة الجامعة الإسلامية للدراسات الإنسانية، الجزائر، العدد26، رقم:01، 2018.
3. بشرى موسى صالح، المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث، مجلة علامات في النقد المجلد10، العدد40، جدّة الرياض، 2001.
4. بوحوش مرجانة، الإحماض في مقامات الحريري، دراسة في المفهوم والوظيفة والأداء مجلة الآداب والحضارة الإسلامية، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة العدد 18، 2015.
5. تسفيتان تودروف، أصل الأجناس الأدبية، تر: محمد برادة، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد01 بغداد، العراق، 1982.
6. جميل حمداوية، السيموطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، العدد03، 1997.
7. عادل حماد القاسمي البلوي، الانزياح في شعر بشر بن أبي حازم الأسدي، مجلة الدراسات العربية، كلية دار العلوم جامعة المنيا، الاصدار03، العدد43، د ت.

8. عبد العزيز مجاهد، العلاقة بين الصوت والمدلول، مجلة المورد، الدوحة، قطر، العدد 04 مجلد14، 1985.
9. عطار سليمان، الأسلوبية نشأة وتاريخ، مجلة فصول، العدد02، 1981.
10. علي ملاحي، الدلالة الشعرية وتقاليدها الأسلوبية، مجلة التبيين تصدر عن جمعية الجاحظية، الجزائر، العدد28، 2007.
11. مازن الواعر، الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها في دراسة اللغة، مج: 22، عدد:2 1990.
12. ماهر مهدي هلال الأسلوبية الصوتية بين النظرية والتطبيق، مجلة آفاق عربية، العدد12 1992.
13. محمد عبد العزيز الوافي، حول الأسلوبية الإحصائية مجلة علامات، ج:42، مج:11 2001
14. محمد عبد المطلب، الأسلوب بين التراث البلاغي والأسلوبية الحداثية، مجلة التراث العربي إتحاد الكتاب دمشق، سوريا، العدد95، السنة 24، (1425- 2004).
15. محمود الحسن، مقامات الحريري، والدراسات اللغوية، مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق سوريا، المجلد 80، ج:04، د ت.

❖ **المراجع باللغة الأجنبية**

1. Abdelfatahkilito, le genre scance – une introduction – studio islamica 43, 1976.

❖ **المواقع الإلكترونية**

1. ناصر الشيحان، الأسلوبية مفهوما ونظرة تطبيقية، مقال منشور على الموقع الإلكتروني: https/twiter.com/nasershehan 16 أفريل 2012، الساعة: 22سا 51د.

ملخص البحث باللغة العربية

ملخص البحث باللغة العربية:

تسعى هذه الدراسة التحليلية إلى استقراء مدونة تراثية ممثلة في مقامات الحريري المسماة "بالمقامات الأدبية"، متخذين من المنهج الأسلوبي كأداة إجرائية كفيلة لولوج عوالم المقامات الرحبة التي جاءت حافلة بطاقة أدبية، ولغوية تشبع نهم الباحث، من البني التركيبية والجمالية التي رصع الكاتب بها نصوصه المقامية، فقدمها في أبهى حلة للقارئ، فكان الإيحاء والدلالة والانزياح أهم السمات والملامح الأسلوبية التي استوقفتنا انطلاقا من التجربة الإبداعية عند الحريري، الذي استطاع أن يوشي مؤلفه بالمعدن النفيس، وهذا ما جعلها تكتسب مشروعية القراءة والشرح والتحليل، فعبر رحلة طويلة من الزمن استطاعت مقامات الحريري أن تتبوأ الريادة والحظوة من طرف الدارسين شرقاً وغرباً، حتى وصلت إلى حد الانبهار من لدن الإستشراق الأوربي، فجاءت هذه الدراسة كمحاولة النفاذ إلى نص تراثي كاد يطويه النسيان بآليات معاصرة من خلال ربط الماضي بالحاضر، ومحاولة فك شفرة النصوص المقامية، والوقوف على أبعادها الدلالية والمعرفية، واستظهار أهم المقومات الأسلوبية التي استندت عليها، وهي تشق طريقها نحو العالمية.

*الكلمات المفتاحية: المقامات– الحريري– الأسلوبية– النّص التراثي.

ملخص البحث باللغة الفرنسية

le résumé du recherche

-en français-

Résumé de l'étude

Cette étude analytique vise a vérifier un écrit patrimonial représente sous le nom de "maquamat al-hariri" ou "les contextes littéraires", prenant de la méthode stylistique un outil procédural capable de pénétrer dans ces écrits qui sont pleins d'une vigueur du style et de l'expression dont on a besoin en tant qu'un chercheur passionné de l'aspect formel et esthétique qu'Alhariri a utilisé pour enjoliver ses textes, alors qu'il puisse les bien présenter au lecteur en basant sur la connotation et l'allusion qui sont les caractéristiques importantes qui nous ont attiré, grâce à son expérience originale.

A travers un long voyage, "Maquamat d'Alhariri" ont pu être à la hauteur et l'objectif des chercheures qui ont envie de les découvrir en lisant et analysant de l'

ce qui leur donne le pouvoir de passionner le monde entier et surtout l'orientalisme europien, alors de crainte que cet écrit patrimonial soit oublié, cette modeste étude vient pour s'infiltrer de façon à déchiffrer son sens et son savoir, également pour connaitre les principes stylistiques qu'il a adopté en prenant son chemin vers la mondialisation.

*mots clé: Maquamat- hariri- stylistiques- texte patrimonial.

فهرس المحتويات

مقدمة.....أ- و.
مدخل: في رحاب الأسلوب والأسلوبية مفهوما وتنظيرا.....02.
تقديم.....03.
ماهية الأسلوب.....04.
لغة.....04.
اصطلاحا.....05.
معنى الأسلوب في الفكر الغربي المعاصر.....07.
معنى الأسلوب لدى بيفون.....07.
معنى الأسلوب لدى شارل بالي.....07.
معنى الأسلوب لدى رولان بارت.....08.
معنى الأسلوب لدى ميشال ريفاتير.....08.
معنى الأسلوب لدى هنريش بليث.....09.
معنى الأسلوب لدى بير جيرو.....09.
معنى الأسلوب لدى ليو سبيتزر.....10.
معنى الأسلوب لدى رومان جاكوبسون.....11.
تلقي معنى الأسلوبية في النقد المعاصر.....11.
عبد السلام المسدي.....12.
صلاح فضل.....12.
نور الدين السد.....13.
علي ملاحي.....13.
علاقة الأسلوبية بالعلوم الأخرى.....16.
البلاغة.....16.
علم اللغة.....18.
أنواع الأسلوبية.....20.
الأسلوبية التعبيرية.....20.
الأسلوبية البنيوية.....21.

فهرس المحتويات

الأسلوبية الإحصائية.....23.
محددات الأسلوب في الأسلوبية.....24.
الاختيار.....25.
التركيب.....25.
الانزياح.....26.
مستويات التحليل الأسلوبي.....26.
المستوى الصوتي.....26.
المستوى التركيبي.....26.
المستوى الدلالي.....27.
الفصل الأول: مقامات الحريري الماهية– النشأة– الخصائص.....29.
المبحث الأول: ماهية المقامة العربية ونشأتها.....30.
تقديم.....31.
ماهية المقامة العربية.....32.
لغة. .....33.
اصطلاحا.....34.
المقامة في الاصطلاح القديم.....35.
المقامة في الاصطلاح الحديث.....36.
نشأة المقامة العربية.....39.
عوامل نشأة المقامة العربية.....40.
المقامة العربية شرعية التأصيل والريادة.....42.
المبحث الثاني: مقامات الحريري والتلقي القديم والحديث.....45.
تمهيد.....45.
التلقي القديم.....46.
التلقي الحديث.....49.
مقامات الحريري والبعد العالمي.....52.
المبحث الثالث: مقامات الحريري دراسة وصفية تحليلية.....51.

فهرس المحتويات

وصف الكتاب.....51.
دواعي تأليف الكتاب.....52.
طريقة تصميم كتاب المقامات.....54.
الاستهلال في المقامات.....55.
الهندسة الداخلية للمقامات.....57.
مالا يستحيل بالإنعكاس .....61.
الفصل الثاني: الخصائص الأسلوبية الإيقاعية في مقامات الحريري: بحث في الأدوات والأبعاد الدلالية.....68.
تمهيد.....69.
مفهوم الإيقاع.....69.
الأسلوبية الصوتية.....71.
بنية اللغة الأسلوبية عند الحريري.....72.
الهندسة الأسلوبية عند الحريري.....76.
خصائص أسلوب الحريري في المقامات.....78.
حسن اختيار الكلمات .....79.
البعد عن التكرار .....80.
الإحماض في المقامات.....83.
المبحث الأول: أسلوب الاختيار الإيقاعي في المقامات.....86.
بنية الإيقاع الداخلي.....86.
أولا: إيقاع الأصوات.....86.

فهرس المحتويات

ثانيا: إيقاع الألفاظ.....99.

ثالثا: إيقاع الجناس.....110.

رابعا:إيقاع الطباق والمقابلة.....121.

خامسا: إيقاع الصيغ المتوازية.....132.

سادسا: إيقاع السجع.....138.

الفصل الثالث: بنية اللغة التركيبية الانزياحية في مقامات الحريري.....154.

المبحث الأول: الخصائص الأسلوبية في مقامات الحريري.....155.

تقديم.....155.

أولا: أنماط التراكيب النحوية في المقامات.....155.

ثانيا: دراسة الأساليب الإنشائية في المقامات.....165.

الأساليب الإنشائية الطلبية.....166.

النداء.....166.

الاستفهام.....169.

الأمر.....176.

الأساليب الإنشائية غير الطلبية.....182.

أسلوب التعجب .....182.

أسلوب القسم.....186.

ثالثا: الحوار ودوره في بناء المقامة.....188.

المبحث الثاني: شعرية التناص في مقامات الحريري.....193.

فهرس المحتويات

تمهيد.....193.

شعرية التناص في مقامات الحريري.....194.

أنواع التناص في مقامات الحريري.....196.

التناص الديني.....197.

التناص مع الحديث النبوي الشريف.....200.

التناص الأدبي.....201.

التناص التاريخي.....202.

التناص مع الأمثال العربية .....207.

إستراتيجية العنونة في مقامات الحريري.....208.

لازمة الاستفتاح وبنية الاستهلال .....216.

الفصل الرابع: بنية اللغة الأسلوبية الدلالية في مقامات الحريري.....220.

المبحث الأول: إستراتيجية الانزياح الدلالي في تشكيل الصورة البلاغية عند الحريري..221.

توطئة.....221.

ماهية الانزياح الدلالي.....222.

جمالية الانزياح وأبعاده الدلالية.....224.

مظاهر الانزياح في مقامات الحريري.....225.

الانزياح المجازي.....226.

الانزياح الاستعاري.....233.

الانزياح الكنائي.....246.

فهرس المحتويات

انزياح المشابهة.....262.

مصادر الانزياح التصويري في المقامات.....276.

المبحث الثاني: الانزياح اللّغوي الدلالي في مقامات الحريري.....281.

معنى الحقل الدلالي.....281.

الانزياح المعجمي الدلالي.....282.

أسس نظرية الحقول الدلالية.....284.

أهمية نظرية الحقول الدلالية.....284.

حقل الترادف.....285.

حقل المشترك اللفظي.....287.

حقل التضاد.....290.

حقل الأسماء.....294.

حقل الأفعال.....296.

حقل الغريب من الألفاظ.....298.

حقل الألفاظ المعربة والدخيلة.....299.

جمالية العبارة وخصوصية الدلالة.....301.

الخاتمة.....304.

قائمة المصادر والمراجع.....307.

ملخص البحث باللغة العربية .....321.

ملخص البحث باللغة الفرنسية.....323.

فهرس المحتويات.....325.