الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس- مستغانم
كلية الآداب والفنون

شعبة: الدراسات النقدية. تخصص: نقد حديث ومعاصر.

شعرية الأسلوب في المقامات العربية
-مقامات الوهراني أنموذجا-

أطروحة دكتوراه مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه (ل.م.د)

تخصص: نقد حديث ومعاصر

إعداد الطالب: مصطفى جرموم

إشراف الأستاذ الدكتور: حسين بن عائشة

بن عائشة حسين
أستاذ التعليم العالي
جامعة عبد الحميد بن باديس
- مستغانم -

أعضاء لجنة المناقشة:

الأستاذ	الرتبة	الجامعة الأصلية	الصفة
أ.د. فريحي مليكة	أستاذة التعليم العالي	جامعة مستغانم	رئيسا
أ.د.بن عائشة حسين	أستاذ التعليم العالي	جامعة مستغانم	مشرفا ومقررا
أ.د.بوزيد نجاة	أستاذة التعليم العالي	جامعة مستغانم	عضوا مناقشا
أ.د خليفي سعيد	أستاذ التعليم العالي	جامعة غليزان	عضوا مناقشا
د.قاضي شيخ	أستاذ محاضر (أ)	جامعة مستغانم	عضوا مناقشا
أ.د.بن عجمية أحمد	أستاذ التعليم العالي	جامعة شلف	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2022م-2023م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس- مستغانم
كلية الآداب والفنون

شعبة: الدراسات النقدية. تخصص: نقد حديث ومعاصر

شعرية الأسلوب في المقامات العربية
-مناامات الوهراني أنموذجا-

أطروحة دكتوراه مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه (ل.م.د)

تخصص: نقد حديث ومعاصر

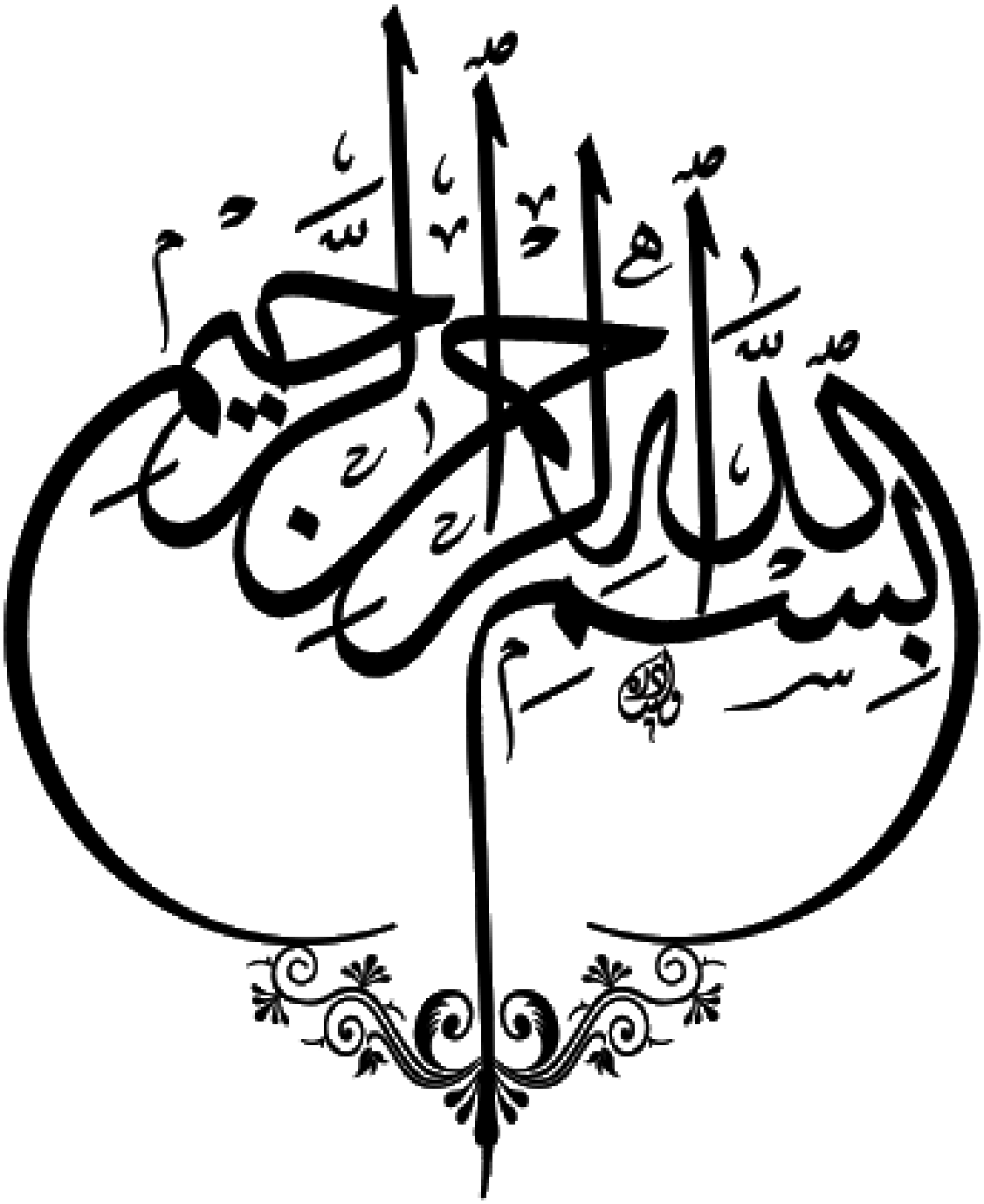
إعداد الطالب: إشراف الأستاذ الدكتور:

مصطفى جرموم حسين بن عائشة

أعضاء لجنة المناقشة:

الأستاذ	الرتبة	الجامعة الأصلية	الصفة
أ.د. فريحي مليكة	أستاذ التعليم العالي	جامعة مستغانم	رئيسا
أ.د.بن عائشة حسين	أستاذ التعليم العالي	جامعة مستغانم	مشرفا ومقررا
أ.د.بوزيد نجاة	أستاذة التعليم العالي	جامعة مستغانم	عضوا مناقشا
أ.د خليفي سعيد	أستاذ التعليم العالي	جامعة غليزان	عضوا مناقشا
د.قاضي شيخ	أستاذ محاضر (أ)	جامعة مستغانم	عضوا مناقشا
أ.د.بن عجمية أحمد	أستاذ التعليم العالي	جامعة شلف	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2022م-2023م


بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

- إلى والدَيَ الكريمين -أسأل الله أن يجزيهما عني خير الجزاء-
- إلى اللتين أغدقتا عليا بالحب والحنان جدَتي الكريمتين.
- إلى الأستاذ الدكتور بن عائشة حسين الذي تعلمت منه الأدب والتواضع إضافةً إلى العلم والمعرفة.
- إلى أخي الأكبر ومعلمي الأول الذي منحني حب العلم والمعرفة سليمان سويسي.
- إلى رفيقة دربي زوجتي الفاضلة .
- إلى أخي نورالدين وأختاي الكريمتين.
- إلى بنيتي براءة رزان.

إلى كل من سار على درب العلم والمعرفة

أهدي هذا العمل .

شكر وتقدير

الحمد لله حمدا دائما أبدا على كبير فضله وجزيل نعمه وتوفيقه، والصلاة والسلام على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

انطلاقا من قوله تعالى ﴿ وَمَن يَشْكُرْ فَإِنَّمَا يَشْكُرُ لِنَفْسِهِۦ ﴾ لقمان: ١٢، واعترافا بالفضل والجميل، أتقدم بخالص الشكر والعرفان إلى الأستاذ الدكتور بن عائشة حسين لتكرمه بالإشراف على هذه الرسالة ومتابعتها بالتحفيز و النصح والإرشاد، وإلى صاحبة المشروع: الدكتورة نجاة بوزيد؛ على همتها العالية وحسن تدبيرها، ثم إلى أعضاء لجنة المناقشة على ما يبذلون من أوقات في الرقي بالجامعة الجزائرية، وإلى جميع الأسرة الجامعية ممثلة في العميد والطاقم الإداري كل باسمه وجميل وسمه.

مقدمة

يُعد فن المقامة العربية التي أنشأها بديع الزمان الهمذاني من الفنون النثرية، تميزت بعدة سمات أدبية (شكلا ومضمونا)؛ انزاحت بها على ما سبقها من كتابات في العالم العربي، وأصبحت تُشكِل نموذجا هاما للسرد العربي القديم، ويؤسس للقصة العربية، حتى إننا نشعر ونحن نقرأ هذا التراث الأدبي؛ بقراءة شعرٍ في نثر، ونثرٍ في صورة شعر، كما تجلت أهميتها في صور البديع المتنوعة، وما صنعته أو رصدته من تصوير الحالة النقدية ولمذاهب وفنون أدبية كانت منتشرة في تلك الحقبة الزمنية.

إن فن المنامات –الذي اختص به الأديب والرحالة الجزائري محمد ابن محرز الوهراني– هو الآخر أصبح انزياحا عن الانزياح، وجزءًا من الفنون الرائدة التي تضاهي فن المقامات العربية، لكونها تشكل نقطة تحول في السرد الجزائري بفضلها انتقل السرد من الرواية الشفاهية إلى مجال التدوين وتعكس جانبا ثقافيا ومعرفيا كبيرا، إضافة لكون هذا النوع من السرد له ما يميزه عن سائر الفنون النثرية كالخطابة والأمثال وغيرهما.

ولعل مقاربة النصوص الأدبية وفق المنهج البنيوي، من الصناعة النقدية والمباحث الحديثة على الدرس الأدبي، حيث أصبحت بعد ظهور اللسانيات على يد فرديناند دوسوسير والشكلانية الروسية؛ اتجاها نقديا يستقطب الباحثين لما له من أبعاد نصية وما تميز به من آليات ومصطلحات ومناهج واتجاهات، انتقل بها من المنهج البلاغي المعياري إلى المنهج الوصفي، والبحث عما هو ثابت ومتغير في النصوص الأدبية، وبما أن شعرية الأسلوب هي إحدى الاتجاهات البنيوية؛ فإننا نود دراسة واستنطاق منامات الوهراني مع شيءٍ من الموازنة مع مقامات الهمذاني؛ حتى ننتقل من شعرية أسلوب النص، إلى شعرية أسلوب الكاتب، ثم إلى شعرية أسلوب الجنس الأدبي وهو المقامات، وقد اخترنا من كل تلك الكتابات نموذجا ننحُو من خلاله الدراسة العلمية الدقيقة.

وعزمًا منا في إلقاء الضوء على هذا الأثر الأدبي الجزائري من وجهة نظر أسلوبية، اقتضى أن يكون موضوع بحثنا في شعرية الأسلوب، والحقيقة أن مثل هذا الموضوع يطرح مجموعة من التساؤلات المتمثلة في:

الإشكالية الرئيسية: **فيما تتمثل سمات شعرية الأسلوب في منامات محمد ابن محرز الوهراني؟**

وأما الأسئلة الفرعية: فما هي شعرية الأسلوب؟ أو ما هي شعرية؟ وما هو الأسلوب؟ وما العلاقة الجامعة بينهما؟.

- وكيف تشكلت مظاهر شعرية أسلوب السرد في منامات الوهراني؟، هل تمثل في إيقاع الشخصيات أم في إيقاع الزمن؟ وهل لإيقاع الفضاء المكاني دور في ذلك؟
- ثم هل للتفاعل اللغوي من جماليات شعرية وأسلوبية؟ وفيما تمثلت تلك الشعرية؛ أفي إيقاع الحروف والكلمات؟ أم في التوازي بين الجمل؟ أم في الانزياح والتناص في النصوص؟ أم في جميع تلك الآليات متضافرة؟.

وانطلاقا مما تقدم تشكل عنوان دراستنا في صيغته النهائية كالآتي:

شعرية الأسلوب في المقامات العربية –منامات الوهراني أنموذجا–

ويرجع اختيارنا لهذا الموضوع لجملة من الأسباب، منها الذاتية والموضوعية:

1- **الأسباب الذاتية:** وتتمثل في:

أ- إعجابي بالتراث العربي القديم نحو الشعر الجاهلي؛ والمقامات العربية، ومحاولة تذوقها وقراءتها من حينٍ لآخر، وقد اغتنيت جملةً من المقامات في مرحلة مبكرة من العمر، وهي مقامات الحريري؛ ومقامات الهمذاني، وحضرت في مرحلة الثانوية؛ بعض مجالس أحد فضلاء منطقة الجلفة، وهو الشيخ إدريس لباز –حفظه الله– في شرح مقامات الحريري، فولد

لديَ حبا لهذا الفن الأدبي، وأدركتُ حينها ما لهذَا الجنسِ الأدبي من أهمية في تطبيق القواعد اللغوية- النحوية والصرفية والبلاغية-، وما تحويه من معجم لغوي كبير.

ب- معرفة بعض المقامات الجزائرية التي لم تلق حظها من الطباعة إلا مؤخرا؛ نحو مقامات عبد القادر بن إبراهيم المسعدي؛ ومقامات عبد الرحمن الديسي، فأيقنت حينها أنها توجد الكثير من المقامات الجزائرية التي لم تطبع وتحقق قبل أن تقرأ قراءة نقدية.

2- **الأسباب الموضوعية:**

أ- لم أعثر -فيما اطلعت عليه- على من تناول المقامات والمنامات بنوع من الموازنة وفق المنهج البنيوي، لذا ارتأيت أن تكون دراستي هي أول دراسة تتناول الموضوع.

ب- وجود الكثير من الدراسات النقدية حول المقامات التي تناولت الجانب اللغوي النحوي والبلاغي، وبعض الدراسات حول منامات محمد بن محرز الوهراني التي تتناول الجانب السردي ولا تخوض في الجانب الشعري الأسلوبي إلا لماما.

ت- هي ما دأبت عليه الجامعة الجزائرية من اختيار عناوين تتماشى مع مشروع البحث المفتوح لمسابقة الدكتوراه؛ واختيار الطالب عنوانا لأطروحته من بين عدد من المواضيع.

ث- قلة الدراسات حول النص الأدبي الجزائري القديم سواء كانت مقامات أو منامات أو غيرهما.

الأهداف:

1- الوقوف على نقاط التشابه والاختلاف بين أدب المقامات العربية التي كتبها بديع الزمان الهمذاني وأدب المنامات للوهراني.

2- معرفة مفهوم الشعرية والأسلوب والعلاقة الجامعة بينهما.

3- معرفة آليات شعرية الأسلوب في المقامات العربية ومنامات الوهراني وكيفية تطبيقها حتى نستنطق النص الأدبي.

4- معرفة جماليات شعرية الأسلوب في منامات الوهراني موازنة مع مقاماته ومقامات الهمذاني.

كما قد واجهتنا جملة من الصعوبات في هذه الدراسة منها:

- كثرة المراجع العربية والأجنبية حول الشعرية والأسلوب مما يجعل المرء لا يدري ما الذي يأخذ وما الذي يترك، إضافة لغموض مفهوم وترجمة مصطلحي الشعرية والأسلوب وعدم وضوح آلياتهما عند الباحثين المعاصرين.

- تشكل الموضوع من ثنائيتين، هما: المقامات والمنامات وهما نوعان أدبيان يتشابهان ولا يتماثلان، والشعرية والأسلوب وهما آليتان من آليات المنهج البنيوي يشتركان ويختلفان.

وقد قامت خطة الأطروحة على مقدمة ومدخل وثلاثة فصول ثم خاتمة.

مقدمة: تناولنا فيها تمهيدا عاما وإشكالية الموضوع وأسباب وأهداف وصعوبات اختيار البحث؛ مع الإشارة إلى الظروف والدراسات السابقة والمنهج المعتمد في الدراسة.

ثم مدخل: تناولنا فيه بعض المفاهيم الأساسية: كمفهوم المقامة العربية وأهم خصائصها؛ وأهم أعلامها في الأدب الجزائري؛ كما تناولنا فن المنامات من حيث مفهومه أيضا وأهم خصائصه وأعلامه، والبحث عن سر الإبداع عند الهمذاني والوهراني ومعرفة أبرز نقاط التشابه والاختلاف بين المقامات والمنامات.

أما الفصل الأول: فهو بعنوان "**في الشعرية وفي الأسلوب**"، حاولنا فيه معالجة مفهوم الشعرية عند الدارسين الغرب والعرب، منذ أرسطو وقدامة بن جعفر وعبد القاهر الجرجاني إلى الدراسات الحديثة، ذاكرين لأهم مقومات الشعرية الشكلانية والشعرية عند رومان جاكبسون وجون كوهن ثم تودوروف، كما ناقشنا مفهوم الأسلوب كذلك عند العرب والغرب، وحاولنا الوقوف على آليات شعرية الأسلوب التي توافرت في المدونة المشتغل بها –منامات الوهراني–.

أما الفصل الثاني: فقد كان الجزء التطبيقي الأول وجاء بعنوان: "**شعرية أسلوب السرد في منامات الوهراني**"، تناولنا فيه عدة آليات شعرية السرد الأسلوبية منها: إيقاع الشخصيات، وإيقاع الزمن، وإيقاع الأمكنة، وقد خلصنا إلى جملة من النتائج؛ من أهمها، تباين أسلوب السرد في منامات الوهراني عن مقاماته؛ ومقامات الهمذاني، من حيث عدد الشخصيات في كتابات الوهراني وقلتها في المقامات، وإيقاع الفضاء المكاني حيث انتقل الوهراني في المنامات إلى الفضاء الأخروي، وكذا من حيث المفارقات السردية وتقنيتي التسريع والتبطيء السردي الزمني.

أما الفصل الثالث: فيعد الجزء التطبيقي الثاني، وقد كان بعنوان "**شعرية التفاعل اللغوي في منامات الوهراني**"، وقد كان الهدف من دراسته محاولة معرفة آليات الشعرية اللغوية وكيف ساهمت في خلق هذا النص، بدءا من شعرية الإيقاع والتي تمثلت في إيقاع الحروف والكلمات والجمل، إلى شعرية الانزياح الدلالي والاستبدالي، ثم شعرية التوازي، فشعرية التناص، التي تناولت التناص الأدبي والديني.

ثم الخاتمة وقد كانت لاستخلاص النتائج المتوصل إليها من الفصول السابقة.

ومن المهم الإشارة إلى الدراسات السابقة التي تناولت موضوع بحثنا وهي متنوعة بين دراسات جزائرية وأخرى أجنبية، وقد اطلعنا على بعضٍ منها: "العجائبية وتشكلها السردي في رسالة التوابع والزوابع لابن شُهيد الأندلسي ومنامات ركن الدين الوهراني" لفاطمة الزهراء عطية، وهي عبارة عن أطروحة دكتوراه علوم: تخصص: أدب مغربي وأندلسي، جامعة محمد خيضر بسكرة، و"تشكلات السرد الساخر ومقاصده في المنام الكبير لركن الدين الوهراني" من إعداد الطالب سعدلي سليم، وهي رسالة ماجستير، جامعة مولود معمري –تيزي وزو–، و"منامات الوهراني ومقاماته في ضوء السيميائية السردية" رسالة لنيل شهادة الماجستير من إعداد الطالب صافي ضيف الله، جامعة عمار ثليجي الأغواط.

غير أن جميع هذه الدراسات تناولت الجانب السيميائي والسردي؛ دون الغوص في جوانب شعرية الأسلوب عامة، كما تناولت منامات الوهراني بالدراسة منفصلة عن المقامات العربية أما دراستنا فهي تهدفَ لدراسة المنامات بنوعٍ من الموازنة مع المقامات.

لقد اعتمدنا في دراستنا هذه على المنهج الوصفي التحليلي في المدخل والفصل الأول، والمنهج البنيوي؛ في الجانب التطبيقي، مستعينين في ذلك بجملة من آليات الشعرية والأسلوب؛ حتى نستطيع استنطاق نص المنامات للوهراني، ونُحقق معرفة بتلك الجماليات.

هذا وما كان من خطأ فمني ومن الشيطان وما كان من صواب فمن الله وحده، وقد قال النبي صلى الله عليه وسلم "من اجتهد فأصاب فله أجران، ومن اجتهد فأخطأ فله أجر"، كما أتوجه بالشكر الجزيل إلى سماحة المشرف والأب الروحي للبحث: بن عائشة حسين؛ الذي لم يبخل علينا طيلة هذه السنوات بتوجيهاته المباركة، كما أتوجه بالشكر الجزيل إلى اللجنة الموقرة التي تعبت في قراءة هذا البحث ومناقشته.

مصطفى جرموم

الجلفة 2023/10/13م

مدخل: مفاهيم تأسيسية

1- المقامات

2- المنامات

3- الابداع الأدبي بين الهمذاني والوهراني

توطئة:

تعد مقامات ومنامات ركن الدين محمد ابن محرز الوهراني من الآثار الأدبية الجزائرية التي لم تلق حضها الأوفى من الدراسة والتحليل؛ ولم تشتهر بين النقاد والأدباء شهرة مقامات بديع الزمان الهمذاني؛ وأبي محمد القاسم بن محمد الحريري، وإن وُجد هناك تعالق أسلوبي بينهما، بحيث انتقل الأسلوب الأدبي من خلال الوهراني من الخطاب الفصيح؛ إلى الخطاب الهزلي الماتع، ولذا سنتجه في هذا المدخل لمعرفة بعض المفاهيم؛ المتعلقة بالمقامات والمنامات مع ذكر شيء من خصائصهما، حتى يتبين للقارئ نقاط والتشابه والاختلاف بين النوعين، ليس لإرجاعهما إلى أصلهما بل للكشف والتمهيد عن فاعلية وجمالية وخصوصية هذه النصوص الشعرية، ومنه: فما هي المقامات؟ وما هي المنامات؟ وما خصائص كل منهما؟ وما سر الإبداع الأدبي عند الهمذاني والوهراني؟. ثم ما سبَبُ تهميش كتابات ابن محرز الوهراني؟.

أولا من الملاحظ أن الذي اشتهر من أدب ابن محرز الوهراني؛ هو "**المنام الكبير**" حتى يشعر القارئ في كتب التراجم أن ابن محرز لم يكتب سواه، وقد ذكره الكثير من المؤرخين مشيدا به ومثنيا على أعماله عامة، نحو ابن خلكان؛ فقد قال "عمل المنامات والرسائل المشهورة به والمنسوبة إليه، وهي كثيرة الوجود بأيدي الناس، وفيها دلالة على خفة روحه، ورقة حاشيته، وكمال ظرفه، ولو لم يكن له فيها إلا المنام الكبير لكفاه، فإنه أتى فيه بكل حلاوة ولولا طوله لذكرته"[1]، كما أثنى على هذا العمل الأدبي جملة من الأدباء والمترجمين.

إضافة إلى أن "كتاباته" قليلة العدد فهي لا تتجاوز الثلاث منامات– منام أبي خطرش، ومنام صلاح الدين، والمنام الكبير–؛ وثلاث مقامات– المقامة الصقلية، ومقامة العلافة وشمس

[1] – أبي العباس شمس الدين أحمد بن محمد ابن خلكان: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ، تح: إحسان عباس، ط1، دار الثقافة، لبنان بيروت، 1398هـ–1978م، ج4، ص385.

الخلافة، والمقامة البغدادية–، ومجموعة من الرسائل، ثم لكون موضوعاتها تنتمي إلى الأدب الهامشي[1]؛ الذي يقلُ الاهتمامُ به في تلك الحقب الزمنية وما بعدها بخلاف الأدب المركزي؛ الذي هو رفيع اللغة والأسلوب والمضمون، أو لكون الكاتب مغربي، وقد قال ابن حزم الظاهري قديما[2].

أَنَا الشَّمْسُ فِي جُوِّ العُلُوْمِ مُنِيْرَةً ... وَلَكِنَّ عَيْبِي أَنَّ مَطْلَعِي الغَرْبُ

وَلَوْ أَنَّنِي مِنْ جَانِبِ الشَّرْقِ طالعٌ ... لَجَدَّ عَلَى مَا ضَاعَ مِنْ ذِكْرِيَ النَّهْبُ

وَلِي نَحْوَ أَكْنَافِ العِرَاقِ صبابةٌ ... وَلاَ غَرْوَ أَنْ يَسْتَوحِشَ الكَلِفُ الصُّبُّ

أو لأسباب أخرى تُستَشَف من الموازنة الجادة بين الكتابتين.

أولا: المقامات

1-1- مفهوم المقامات

المقامات لغة جمع مقامة، وعند الرجوع إلى المعاجم العربية نجد أن دَلالة مصطلح "المقامة" عند العرب لا تخرج على أحد المعاني التالية[3]:

1- المجلس أو الموضع الذي يقام فيه.

2- الجماعة من الناس يجتمعون في مجلس.

[1] - يعرف دانيال فونداناشي الأدب الهامشي "مجموع الإبداعات غير المصنفة في خانة الأدب الرسمي، وهيَ تلك المتعلقة بالمغامرات والعجائبية وبالروايات السيكولوجية والأيقونية والتاريخية". ينظر: جلال خشاب: الأدب الهامشي رؤية في المفاهيم والأبعاد، مجلة التواصل الأدبي، مج 9، ع2، 2020م،15-06-2020م، ص19. جامعة باجي مختار عنابة.

[2] - شمس الدين أبو عبد الله محمد بن أحمد: سير أعلام النبلاء، مجموعة من المحققين بإشراف الشيخ شعيب الأرناؤوط، ط3، مؤسسة الرسالة، 1405 هـ / 1985 م، ج18، ص208.

[3] – ينظر:عبد الملك مرتاض: فن المقامات في الأدب العربي،(د.ط)، وزارة الثقافة العربية، الجزائر، (د.ت)، ص17.

3- موقف للفصل في خصومة، أو حض على الخير. جاء في لسان العرب لابن منظور مادة (ق.و.م):[1] والمقام والمقامة: المجلس؛ ومقامات الناس: مجالسهم؛/../ والمَقام: الموضع الذي تقوم فيه، واستشهد لذلك بثلاث أبيات شعرية منها قول عباس بن مرداس:

فأَبِّي مَا وأَيُّكَ كَانَ شَرّاً ... فَقِيدَ إِلَى المَقَامَةِ لَا يَرَاها

و قول لبيد:

ومَقَامَةٍ غُلْبِ الرِّقابِ كأَنَّهم ... جِنٌّ، لدَى بابِ الحَصِيرِ، قِيامُ

وقول ابن بري لزهير:

وفيهِمْ مَقَامَاتٌ حِسانٌ وجُوهُهُمْ، ... وأَنْدِيةٌ يَنْتابُها القَوْلُ والفِعْلُ

هذا وقد جاء في كلام العرب ما يربوا على عشر شواهد شعرية لنفس اللفظ، وبعد دراسة واستقراء لكلامهم وُجد أنها لا تخرج عن تلك الدلالات الثلاث؛ كما قرر ذلك الدكتور عبد الملك مرتاض، في حين رأى الدكتور شوقي ضيف أن دلالة اللفظ في الشعر الجاهلي لا يخرج عن معنيين فقط: أحدهما: مجلس القبيلة وناديها، والثاني: بمعنى الجماعة التي يظمها ذلك المجلس أو النادي.[2]

ودونما توسع في دلالات لفظ المقامة وما يتعلق بها من مباحث صرفية وفي أولية من استعملها من الأدباء والكتاب[3]؛ نُشِيرُ إلى أن جذر الكلمة قد ورد في كلام الله تعالى في

---

[1] – ينظر: أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن علي ابن منظور: لسان العرب، ط3، دار صادر – بيروت 1414هـ، ج12. ص506. ينظر: أبو منصور محمد بن أحمد بن الأزهري الهروي: ، تهذيب اللغة: تح: محمد عوض مرعب، ط1، دار إحياء التراث العربي – بيروت، 2001م، ج9، ص270.

[2] – ينظر: شوقي ضيف: المقامة، ط3، دار المعارف، مصر، (د، ت)، ص 07.

[3] – أبرز من توسع في دلالة مصطلح المقامة لغويا –فيما اطلعنا عليه–: د.عبد الملك مرتاض في كتابه "فن المقامات في الأدب العربي"، ص9–25. ود. يوسف نور عوض: في كتابه: "فن المقامات بين المشرق والمغرب"، ط1، دار القلم، بيروت لبنان، 1979م، ص09–14. ود.حسن عباس: في كتابه "نشأة المقامة في الأدب العربي"، دار المعارف، (د.ط) (د.ت)، مصر. القاهرة، ص9–22.

عدة مواضع تتجاوز السبعة؛ وبمعاني مختلفة منها: مكان القيام ومحل الإقامة،[1] كما في قوله تعالى ﴿ وَإِذَا تُتْلَىٰ عَلَيْهِمْ ءَايَٰتُنَا بَيِّنَٰتٍ قَالَ ٱلَّذِينَ كَفَرُوا۟ لِلَّذِينَ ءَامَنُوٓا۟ أَىُّ ٱلْفَرِيقَيْنِ خَيْرٌ مَّقَامًا وَأَحْسَنُ نَدِيًّا ﴿٧٣﴾ ﴾ مريم: ٧٣، أو المجلس[2]؛ كما في قوله تعالى ﴿ قَالَ عِفْرِيتٌ مِّنَ ٱلْجِنِّ أَنَا۠ ءَاتِيكَ بِهِۦ قَبْلَ أَن تَقُومَ مِن مَّقَامِكَ ۖ وَإِنِّى عَلَيْهِ لَقَوِىٌّ أَمِينٌ ﴿٣٩﴾ ﴾ النمل: ٣٩ .

لقد اهتمت المقامات بطرح قضايا أدبية متنوعة ومتعددة، فنجد فيها القضايا العلمية والاجتماعية والمواعظ الدينية والسياسية؛ وفي بعض الأحيان حتى المسائل الطبية أو ما يتعلق بالطيب وما شابه؛ نحو الذي نجده في مقامات السيوطي، كل ذلك في صورة حكاية أو قصة قصيرة، متضمنة الكثير من الخصوصيات الفنية، نحو جماليات اللفظ وغرابته وسلاسته، والإبداع في التراكيب والمعاني، زيادة لاحتوائها الجانب الفكاهي والترفيهي فهي تحمل الكثير من أدب السخرية والإضحاك، وقد بُنيت في شكلها العام على ما كان شائعا في الأدب الشفهي من وجود الراوي والبطل.

أما مفهوم المقامة اصطلاحا فهي "قطعة من النثر الفني على صورة حكاية قصيرة[3]؛ تنتهي في مغزاها إلى عبر أو قصة أو طرفة يرويها شخص واحد خيالي لا يتغير هو عيسى بن

---

[1] - يقول محمد أمين الشنقيطي: "نحن وأنتم أينا خير مقاما، والمقام على قراءة ابن كثير بضم الميم محل الإقامة، وهو المنازل والأمكنة التي يسكنونها، وعلى قراءة الجمهور فالمقام – بفتح الميم – مكان القيام وهو موضع قيامهم وهو مساكنهم ومنازلهم، وقيل: هو موضع القيام بالأمور الجليلة،.." واء البيان في إيضاح القرآن بالقرآن، (د.ط)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع بيروت – لبنان، 1415هـ- 1995م، ج3، ص483.

[2] – يقول ابن قتيبة: "قَبْلَ أَنْ تَقُومَ مِنْ مَقامِكَ أي من مجلسك الذي قعدت فيه للحكم"، غريب القرآن لابن قتيبة، تح: سعيد اللحام، ص277.

[3]– شكل موضوع تجنيس النصوص الأدبية أهمية كبيرة في النقد الحديث والمعاصر، وذلك من أجل تحديد القيمة الفنية للنص؛ وكيفية تلقيه، كما يعد فن المقامات فنا نثريا خاصا، لذلك اختُلف كثيرا في تجنيسها؛ وإليك آراء بعض النقاد:

1– هناك جملة من النقاد صنفها على أساس أنها قصة قصيرة أو أقصوصة: ومن أعلام هذا الاتجاه؛ الدكتور يوسف نور عوض: "قصة قصيرة تشتمل على حبكة شاملة موضوع، وأبطالها لا يخرجون عن الإطار الذي رسمه لهم الكاتب في واقعهم الدرامي، وهذا لا ينفي بعض الاختلاف عن فن المقامة" يوسف نور عوض: المرجع السابق، ص 76.

هشام عند بديع الزمان الهمذاني.."[1]، ويختلف الراوي باختلاف الكاتب؛ فهو عند الحريري الحارث بن همام، وعند السرقسطي الحارث بن همام والسائب بن تمام؛ وعند الوهراني في مقاماته ومناماته هو الوهراني نفسه، ويحمل اختيار اسم الراوي الكثير من الدلالات الرمزية.

2- خصائص فن كتابة المقامات:

تبرز أهمية دراسة خصائص فن المقامة في مجال الأدب بكونها الفن العربي الأصيل الذي لم يؤخذ تقليدا لغيرهم؛ فقد قلدها كُتاب الفرس، فكتب القاضي حميد الدين في القرن السادس الهجري مقامات باللغة الفارسية تضاهي ما كتبه الهمذاني والحريري، تتكون من (24) مقامة، وقد فرغ منها عام 555هـ، وقد تُرجمت إلى العربية[2]، كما شاركت في ظهور رواية المكديين في اسبانيا في القرن السادس عشر الميلادي؛ التي شاعت في أوروبا لتصبح بذلك مقدمة لظهور الرواية النثرية الحديثة![3]، بالإضافة لكون "المقامة كأي نوع مبتكر،

وعبد الرحمن ياغي: "القصة القصيرة المسجوعة، الدائرة حول مغامرة بطل واحد ظريف عالم باللغة يكسب عيشه بالحيلة والاستجداء والتي يرويها راوية واحد، والتي تزخر بالحركة التمثيلية والحوار والسجال" عبد الرحمن ياغي: رأي في المقامات، ص16.

زكي مبارك "القصص القصيرة التي يودعها الكاتب ما يشاء، من فكرة أدبية أو فلسفية، أو نظرة وجدانية، أو لمحة من لمحات الدعابة والمجون" زكي مبارك: النثر الفني في القرن الرابع، ص76

2- وصنف آخر من النقاد جعلها على صورة حكاية هدفها التسلية واللعب باللغة: ويمثل ذلك الكاتب حسن الزيات وإبراهيم سعافين حينما يُعرفها "المقامة تحمل ملامح من الحديث والحكاية والعمل الدرامي، وتسعى إلى التسلية والتعليم في أن معا، بما يتخللها من ظرف وسخرية ودعابة وكدية ومجون بلغة خاصة بها". براهيم سعافين: أصول المقامات، ص22.

3- وصنف من الباحثين نفى أن تكون في المقامة مقومات القصة وجعلها قريبة إلى الحيلة ويمثل هذا الاتجاه الدكتور شوقي ضيف "ليست المقامة إذن قصة إنما هي حديث أدبي بليغ، وهي أدنى إلى الحيلة منها إلى القصة فليس فيها من القصة إلا الظاهر فقط". شوقي ضيف: فن المقامة، ص 09.

[1] - عبد العزيز عتيق: الأدب العربي في الأندلس، ص476.

[2] - **ينظر**: د. صباح عبد الكريم مهدي: المقامات العربية وأثرها في الأدب الفارسي، مجلة دراسات ايرانية، العدد 6-7، ص26.

[3] - ينظر: شادي مجلي عيسى سكر: فن المقامات في الأدب العربي بديع الزمان الهمذاني نموذجا، شبكة الألوكة، ص07.. https://www.academia.edu 05-02-2023.س 15:00

وظفت ملامح الموروث السردي الذي سبقها أو عاصرها توظيفا جديدا، خضع فيه لشروطها، ولم تخضع هي له، بما جعلها تتصف بصفات خاصة بها"[1]، بل تعتبر أكثر الأجناس الأدبية تميزا في العصر الوسيط لما تتسم به من خصوصيات وابتكار في البنية وجدة في الصياغة[2]، فضلا عن كونها قطعة أدبية لها قيمة تاريخية وصورة جزئية عن المجتمع.

أما إن أردت أن تعرف النموذج الأوفى للبنية الشكلية كما يتجلى في معظم المقامات وعند بديع الزمان الهمذاني على وجه الخصوص فهي تحتوي على الآتي[3]:

1- العنوان: حيث نرى لكل مقامة عنوان؛ هو عبارة عن لفظة واحدة ترد في القصة، في الغالب تكون مكان مثل المقامة البغدادية، أو حدث تدور عليه القصة كالمقامة القريضية.

2- المزاوجة بين الشعر والنثر: فلا تكاد تخلو مقامة من أبيات شعرية خصوصا عند الهمذاني.

3- التزام السجع بأنواعه والميل إلى الترصيع: وهو أحد المميزات لكُتاب المقامات.

4- التأنق في العبارة والتشدد في اختيارها: هذا يظهر جليا وأكثر غرابة عند السرقسطي والزمخشري، كما هو متداول عند الحريري والهمذاني.

5- رواية في مجلس: أو ما يصطلح عليه اليوم بـ القصة القصيرة.

6- حديث مسند: وهذا على ديدن العرب في نقل الأخبار، وهو من خصائص الأمة الإسلامية في نقل الأخبار،مما يضفي على الحديث مصداقية في القول،وقد قال الناظم:

---

[1] – عبد الله إبراهيم: السردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ط1، المركز الثقافي العربي، 1992م، ص197.

[2] –ينظر: فدوى مالطي دوجلاس: بناء النص التراثي، (د.ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، 1985م، ص95.

[3]– ينظر: حمادي الصمود: الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، (د.ط)، الدار التونسية للنشر، 1988م، ص21–22.

وقد خصت الأمة بالإسناد * وهو من الدين بلا ترداد.

7- شخصية أساسية هي محور الحديث والمتصرفة في الأحداث.

8- واقعة تكون في الغالب تكدية: تنتهي في الأكثر بوقوف الرَاوي على حقيقة الشخصية المحورية ونفاذه إلى الباطن من الظاهر.

9- تردد شكوى الدهر وكثرة المواعظ والحكم، أو حكاية تاريخ الأمم مثل الذي نجده عند الوهراني.

ومن بين أهم خصائص مضمون المقامات[1]:

1- الضحك والفكاهة: يعد فن الإضحاك من أهم ميزات المحتوى الفني الارتجالي هو في المقامات العربية إجمالا، حيث تغمُر القارئ لها أو المستمع إليها بالضحك، في حين أن الفكاهة في المقامة هو فن في حد ذاته[2]، تتحقق من خلال السخرية التي يستخدمها مع غريب اللفظ، وفي نهاية القصة بعد العقدة والحل، وهذا يلمسه كل من قرأ مقامات بديع الزمان الهمذاني ومن بعده؛ وقد خالفهم بعض الكتاب في كتابة ما يشبه المناظرات.

2-فن السخرية المبني على الخيال: معظم أحداث المقامات مبنية على الخيال وليس على الواقع المؤلم؛ شخصيات الهمذاني والحريري مستقرة وروائية في الرؤية العامة، بينما

[1] -كتبت الكثير من الدراسات حول فن المقامات والتي تدرس في مجملها خصائص المقامة من حيث المضمون، وأبرزها دراسة عبدالملك مرتاض السابق ذكرها، كما أن تلقي المقامات اتخذ أشكالا متعددة تتفاوت فيما بينها:

1- التلقي الإحيائي.

2- التلقي الاستبعادي.

3- التلقي التأصيلي.

وفي كل حقبة تاريخية تكون السيادة والغلبة لنمط على الآخر. ينظر: المقامات والتلقي بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، ص49.

[2] -د.عبد الملك مرتاض: المرجع السابق، ص283.

متغيرة بالنسبة للوهراني بعضها معروف وبعضها غيبي تاريخي[1].

3- احتوائها على أسلوبٍ أدبيٍ خاص: إن ظهور فن المقامات كان بدعة أدبية تميز عن النوع الأدبي السابق والعام بعدة خصائص، فهي تتأرجح بين الشعر الجيد والنثر الفني، أو كما يقول حمادي الصمود "بروز المقامة كان بدعة أدبية، تكاد من فرط تميزها عن أنماط الكتابة المعهودة تكون ناجمة عن غير أصل".[2]

تعالق المقامة مع بعض موضوعات النصوص الشعرية: ففضلا على أن المقامة تنقسم إلى قسمين رئيسِيَين، هما: الجزء النثري الذي يمثل الجزء الأكبر من المقامة، بما في ذلك المشكلة، والعقدة، والحل، والجزء الشعري الذي يمثل الملحة وخاتمة المقامة، والتي يمكن أن تكون حتى قصيدة.[3] فإنها تتعالق "نصوص المقامات، مع نصوص الشعر القديم، إذ تشكل هذه الموضوعات ضربا من التفاعل النصي يتم وفق الظروف الثقافية للنص الجديد".[4]

المفارقة الدرامية: حيث تتعدد الصفات الحميدة والذميمة في المجلس الواحد، "إن تعديد الصفات الحميدة أو الذميمة، في مقام واحد لمقتضى الحال من خصائص كتاب المقامة".[5]

3- المقامة في الأدب الجزائري:

تعددت أشكال المقامة في الأدب الجزائري فالملاحظات الأولى تشير إلى تعدد شكل المقامة في الأدب الجزائري، فقد تجدها على شكل مذكرات، والتاريخ الواقعي في بعضها كحال ابن حمادوش وابن ميمون، واتخذ بعضها الآخر الطابع التمردي الساخر، كالحال مع

---

[1] – ينظر: الدكتور عمر بن قينة: فن المقامة في الأدب العربي الجزائري، (د.ط)، دار المعرفة، باب الواد –الجزائر–، (د.ت)، ص55.

[2]– حمادي الصمود: المرجع السابق، ص11–12.

[3] – ينظر: نور مرعى الهدروسي: السرد في مقامات السرقسطي، (د.ط)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ص31.

[4] – د. عمر عبد الواحد: السرد والشفاهية دراسة في مقامات بديع الزمان الهمذاني، ط2، دار الهدى للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003م، ص 46.

[5] – د.عبد الملك مرتاض: المرجع السابق، ص341.

الوهراني مثلما اتخذ جانبا صوفيا مع الأمير عبد القادر، وفكريا وإصلاحيا بأشكال مختلفة مع الديسي وابن بريهمات[1] واتخذ بعضها شكل مناظرات كالتي كتبها عبد الرحمن الديسي، محمد مبارك الجزائري في المناظرة بين الليل والنهار.

1- محمد بن محرز الوهراني: وهي بعنوان "منامات الوهراني ومقاماته ورسائله"

2- الأمير عبد القادر الجزائري: نشرت في "المواقف في التصوف والوعظ والإرشاد"

3- محمد بن عبد الرحمن الديسي: له مقامة بعنوان "مناظرة بين العلم والجهل"

4- عمر بن بريهمات: له "مقامة أدبية" نشرت في جريدة المغرب

5- محمد البشير الإبراهيمي: مطبوعة في "عيون البصائر"

6- عبد القادر ابراهيم المسعدي: مطبوع بعنوان "عبد القادر بن إبراهيم المسعدي حياته وآثاره"، تحقيق لحسن بن علجية.

7- أحمد البوني: طبع بعنوان "أعلام الأحبار بغرائب الوقائع والأخبار"

8- ابن ميمون: مطبوع بعنوان التحفة المرضية في الدولة البكداشية في بلاد الجزائر المحمية.

9- بن حمادوش: مطبوع بعنوان "ابن حمدوش" بتحقيق أبو القاسم سعد الله.

10- محمد بن علي: المقامات العوالية في أخبار العلالية على اللغة المغربية.

وتصنف المقامات الجزائرية إلى المقامة الصوفية: "وقد عبر فيها أصحابها عن نزعاتهم الروحية مثلما عبروا عن ذلك بالشعر والنثر وكتبوا ما يمكن أن يعتبر مقامة أدبية صوفية"[2]، مثل ما كتب الأمير عبد القادر الجزائري، وهناك المقامة الأدبية: مثل ما كتب عمر بن

[1]-محمد زيوش: تقنيات الراوي السردي عند ركن الدين محمد بن محرز الوهراني قراءة في المنام الكبير، مجلة دراسات لسانية، المجلد 03. عدد: 01، جامعة سعد دحلب، البليدة، الجزائر، ص 223.

[2] - عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديثه 1830-1974م، (د.ط)، معهد البحوث والدراسات العربية، جامعة الدول العربية، 1976، ص74.

ابرهيمات تحت عنوان " المقامة الأدبية"[1] والمقامة الشعبية: "مقامات أدبية صيغت بطريقة جديدة وأسلوب جديد، وهذا اللون الجديد في النثر الجزائري عالجه الكاتب –محمد **بن علي**– "[2] نحو المقامات العوالية في أخبار العلالية على اللغة المغربية"، هذا ونعتقد أن أحسن من تبوأ مكانة فيه (المقامات) بعد الحريري هو الكاتب الجزائري المبدع ابن محرز الوهراني في القرن الخامس الهجري، الثاني عشر الميلاي"[3]، حيث تتميز كتابات محمد ابن محرز الوهراني في تاريخ النثر الفني في الأدب العربي بميزات ترفعها إلى مكانة عالية، ولا نكاد نجد في النثر العربي القديم حيوية وذكاء ولمحات من كتابات تعبر عن شخصية الكاتب وتصور بعض الجوانب الفكرية والاجتماعية في العصر العباسي عصر التحول في العالم العربي بدقة وبلاغة عالية، مثل الذي نجده عند الوهراني في المنامات خصوصا.[4]

ثانيا: المنامات:

أ- مفهوم المنامات

المنامات لغة جمع منام وهو يدور على معنى الجمود والسكون، يقول ابن فارس "النون والواو والميم أصل صحيح يدل على جمودٍ وسكونِ حركة. منه النوم. نام ينام نوما ومناما. وهو نؤوم ونومة: كثير النوم/.../ والمنامة: القطيفة، لأنه ينام فيها"[5]، وقد جاء هذا المصطلح في القرآن الكريم ﴿ فَلَمَّا بَلَغَ مَعَهُ ٱلسَّعۡيَ قَالَ يَٰبُنَيَّ إِنِّيٓ أَرَىٰ فِي ٱلۡمَنَامِ أَنِّيٓ أَذۡبَحُكَ فَٱنظُرۡ مَاذَا تَرَىٰۚ قَالَ يَٰٓأَبَتِ ٱفۡعَلۡ مَا تُؤۡمَرُۖ سَتَجِدُنِيٓ إِن شَآءَ ٱللَّهُ مِنَ ٱلصَّٰبِرِينَ ١٠٢ ﴾ الصافات: ١٠٢، وقد جاء

---

[1] – المرجع نفسه، ص77.

[2] – المرجع نفسه، ص86.

[3] – الدكتور عمر بن قينة: المرجع السابق، ص20.

[4] –للشيخ ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني ومقاماته ورسائله، تح: إبراهيم شعلان ومحمد نغش، ط1، منشورات الجمل، 1998م، ص09. مقدمة المحقق.

[5] – لأبي الحسين أحمد بن فارس بن زكرياء القزويني الرازي: معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، (د.ط)، دار الفكر 1399هـ – 1979م، ج5، ص373.

الجذر اللغوي ل (ن و م) ببعض الإشارات دالاً بها على معان أخرى غير النوم والموضع والمكان الذي ينام فيه، نحو الحلم والرؤيا قَالَ تَعَالَىٰ:﴿ إِذۡ يُرِيكَهُمُ ٱللَّهُ فِي مَنَامِكَ قَلِيلٗاۖ ﴾ الأنفال: ٤٣،

وعلى العموم فإن "المنامات كفن له مرجعية لغوية دلت عليها إشارات لطيفة في معجمي أساس البلاغة و لسان العرب، أسست لمفهوم الحلم /الرؤيا في السياق اللغوي العربي"[1]، وبما أن النصوص السردية في كل الحضارات توحي بما يشيع في الأوساط المجتمعية والمرجعيات الثقافية التي تستقي منها سواء كانت رسالات سماوية أم شرائع أرضية، لكن الجامع بينها، أنها تجعل من المنام الذي هو نقيض الحقيقة شيئا يوحي بما يقع؛ فنجد في التراث العربي الكثير من الحديث عن الرؤى والأحلام ودلالاتها الرمزية كما حضورها في "مصنفات عديدة" في السير الشعبية والحكايات الخرافية، لكن المنامات باعتبارها "نصا أدبيا، تلازم مع منتجها أبا عبد الله محمد بن محرز ابن محمد الوهراني"[2] فهو أول من كتب في أدب المنامات، كما نستطيع القول عن منامات الوهراني بأنها مجموعة من القطع النثرية التي ابتدعها ابن محرز الوهراني تضاهي أو تقترب من عدة أنواع أدبية نحو المقامة ورسالة الغفران للمعري، يتم خلالها تصوير قصة خيالية عجائبية من خلال الرحلة إلى العالم الأخروي ورؤية مظاهر الحساب مثلا، أو خروج الجن والحديث معه، يعرض كل ذلك بطريقة ساخرة من أهل ذلك العصر..الخ، وقد نسج على منواله جملة من المؤلفين منهم صلاح جرار في العصر الحديث بعنوان "المنامات الأيوبية"، "وممن نسج على منوال

[1] –د. دعد الناصر: المنامات في الموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2008. ص19.

[2] – الشيخ ركن الدين محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني وحكاياته،، تح: منذر الحايك، ط1، دار صفحات للدراسات و النشر، سورية، دمشق، 2011م، ص21.

الوهراني ابن المغربي البغدادي، بعد حوالي قرن من وفاته، في رسالته التي وضعها باسم : النيرين"[1]

تعد منامات الوهراني من أنفس الآثار الأدبية الظريفة التي انتبه الدارسون إلى مدى "قيمتها الموضوعية والفنية، إذ نهج كاتبها فيه أسلوبا متفردا من حيث البناء السردي ومعالجة الموضوعات التي تناولها فيه عن طريق استرجاع قصة تخيلية جرت أحداثها في عالم النوم واللاوعي الذي يمتزج فيه الواقع بالخيال والمعقول باللامعقول والمعلن بالمغيب والممنوع بالمرغوب، مما أضفى بعدا فكريا وفنيا على تجربته الإبداعية"[2]

وأول من أشار إلى كتابات الوهراني محمد كرد علي في مجلة المقتبس فقال"الكتاب جد في قالب هزل، وعلم على مثل جهل، حقيقة في طرز خيال، تصفحته تصفح متفكه مستفيد، فما رأيته خلوا من شاردة تنقل ونكتة تؤثر"[3]، أما أول من حقق كتابات ابن محرز الوهراني فهو عبد العزيز الأهواني، وقد أثنى كثيرا على كتاباته ورأى فيها تميزا لم يسبق إليه، فقال: "فإن هذه المجموعة من النصوص تمتاز في تاريخ النثر الفني في الأدب العربي بميزات ترفعها إلى مقام عال، ولا نكاد نجد في النثر العربي القديم نصوصا فيها ما في كتابات الوهراني، من حيوية وذكاء ولمحات تعبر عن شخصية الكاتب"[4]، ثم صدر الكتاب مرة أخرى بتحقيق الدكتور منذر الحايك وعنوانه" منامات الوهراني وحكاياته، وهي تتميز عن الطبعة السابقة لكونها خالية من

4- خصائص منامات الوهراني:

[1] – محمد بن محرز الوهراني: المرجع السابق، ص31.

[2]– محمد رشيد علاء الدين: المنامات لون نثري في الأدب العربي، دراسة في المنام الكبير للوهراني (ت575)، مجلة تكريت للعلوم، العراق، مجلد 19، عدد 07، 2012، ص323.

[3] – محمد كرد علي: مجلة المقتبس، مج1، ج1، محرم 1324هـ/1906م، ص36.

[4] – محمد بن محرز الوهراني : منامات الوهراني ومقاماته ورسائله، ص 09.

المنامات عند الوهراني وإن كانت متأثرة بما كان بارزا في تلك الفترة في فن المقامات، غير أنها تميزت عنها بجملة من الخصائص، منها:

1- العجائبية في أحداثها وفي فضائها الزمكاني.

2- الهامشية في موضوعاتها.

3- سلاسة الألفاظ: الابتعاد عن التنميق اللفظي والبديع.

4- السخرية: الفكرة المركزية عند الوهراني حيث سخر من كل الناس حتى من نفسه

5- الرحلة إلى العالم الآخر.

6- استعمال الألفاظ العامية واللهجات.

7- الاستهلال السردي.

ثالثا: الإبداع الأدبي بين بديع الزمان الهمذاني وابن محرز الوهراني :

قبل البحث عن سر الإبداع وعبقرية هذان العلمان الهمذاني والوهراني "كان جديرا بنا أن نعرف سيرتَيهما ذلك أن أي تجربة فنية لابد وأن تمر بنفس الإنسان ومشاعره الداخلية أولا وقبل أن تخرج إلى الواقع المادي"[1] ثم نقف ولو قليلا على أهم الأسباب والمؤهلات التي أخرجت لنا هذا النتاج الأدبي المتميز.

إن الإبداع الأدبي فيما نرى يتعلق بآليات ثلاث:

أولها: الكاتب وتكوينه العلمي والأدبي وما يحمله من مشاعر جياشة.

الثاني: العصر الذي نشأ فيه؛ حيث البحث عن طبيعة المجتمع العلمية والثقافية وحتى حالة المجتمع السياسية لأن المرء ابن بيئته.

[1] – د.يوسف نور عوض: المرجع السابق، ص35.

الثالث: والأخير بالعودة إلى الأصول العلمية والكتب الأدبية التي كانت متداولة في تلك الحقبة من التاريخ.

ولنبدأ الحديث عن بديع الزمان الهمذاني، فهو أول من أنشأ فن المقامات، وقد كان لتأليفه دورٌ بارز في الرُقي باللغة العربية والكتابة الأدبية، بل أعلى من شأن السرد العربي؛ وجعل له قدرا؛ ينافح ويناظر قيمة ما كان شائعا من الاهتمام بالشعر، وجعل كتاباته تروق وتُعجب كل من اطلع عليها، حيث بزَّ بها أقرانه، لذا سنجمل الكلام عليه وعلى صاحبه في تلك الآليات الثلاث.

أولا: الهمذاني

يُستصعب الترجمة لبديع الزمان الهمذاني لجملة من الأمور؛ لكون سيرته مبثوثة في كتب التراجم المختلفة؛ وأهم من ترجم له الإمام الثعالبي في "**يتيمة الدهر**"، وقد أهمل الكثير من جوانب حياته؛ التي لابد للباحث أن يُلِم بها؛ حتى تكتمل أسباب الإبداع وصورتها في نظره[1]، وحسبنا أننا نذكر شيئا من نسبه حتى لا يكون القارئ جاهلا به تمام الجهل، ومعرفة أسباب النبوغ عنده.

نسبه: هو أحمد بن الحسين بن سعيد بن يحي بن بشير المكنى بأبي الفضل، ويلقب ببديع الزمان الهمذاني، وهمذان هي بلدة جبلية تقع في إحدى مدن فارس؛ إيران حاليا، ولد عام358هـ، الموافق لعام 968م، في أسرة عربية كريمة هذا ما لا ينبغي نسيانه، فهو عربي الأصل والأرومة، ولما بلغ اثنان وعشرون عاما رحل منها، إلى الري ليجاور الصاحب بن عباد، ثم رحل بعد ذلك إلى جرجان "فأقام بها مدة على مداخلة الإسماعيلية والتعيش في أكنافهم والاقتباس من أنوارهم واختص بأبي سعد محمد بن منصور أيده الله تعالى ونفقت

[1] – المرجع نفسة ص36.

بضائعه لديه وتوفر حظه من عادته المعروفة في إسداء المعروف وعلى الأفاضل ولما استقرت عزيمته على قصد نيسابور، أعانه على حركته وأزاح علله في سفرته، فوافاها في سنة اثنين وثمانين وثلاث مئة ونشر ما بزه وأظهر طرزه، وأملى أربعمائة مقامة نحلها أبا الفتح الإسكندري في الكدية وغيرها وضمنها ما تشتهي الأنفس وتلذ الأعين"[1]

واستقر في خراسان إلى أن بلغته المنية في مدينة هُراة عام 398هـ. حيث عاش أربعون عاما ذاق فيها طعم الحياة حلوها ومرها. وتتلمذ على ثلة من أعلام عصره نذكر منهم، أبا الحسن أحمد بن فارس، والصاحب بن عباد.[2]

أ- ميزات النبوغ و الإبداع عند بديع الزمان الهمذاني:

1- قوة الحفظ: كان الهمذاني ذا قوة في الحفظ لا يجارى، "فمنها أنه كان ينشد القصيدة التي لم يسمعها قط، وهي أكثر من خمسين بيتا فيحفظها كلها، ويؤديها من أولها إلى آخرها، لا يخرم حرفا، ولا يخل بمعنى، وينظر في الأربعة والخمسة أوراق من كتاب لم يعرفه ولم يره نظرة واحدة خفيفة ثم يهذها عن ظهر قلبه هَذًا ويسردها سردًا، وهذه حاله في الكتب الواردة عليه وغيرها".[3]

2- **كثرة الأسفار العلمية، ومصاهرة الحسين بن محمد أحد علماء هُراة:** ولم يبق من بلاد خراسان وسجستان بلد إلا دخلها واستفاد خيرها، ثم استوطن هُراة، وخار له الله في مصاهرة أبي علي الحسين بن محمد أحد أعيانها العلماء فانتظمت أحواله"[4]

---

[1] – عبد الملك بن محمد بن إسماعيل أبو منصور الثعالبي: يتمة الدهر في محاسن أهل العصر، تح: د.مفيد محمد قمحية، ط1، دار الكتب العلمية – بيروت–لبنان، 1403هـ1983م،

[2] – مارون عبود: بديع الزمان الهمذاني،(د.ط)، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، (د.ت)، ص20.

[3] – أبو منصور الثعالبي: يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر،ج4،ص 294.

[4]– بديع الزمان الهمذاني: مقامات بديع الزمان الهمذاني، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، (د.ط)، المكتبة الأزهرية، 1342 هـ – 1923 م، ص 06، مقدمة المحقق.

3- **معرفته بلغتين أساسيتين هما الفارسية والعربية وعمله الترجمة إليهما:** كان يترجم ما يقترح عليه من الأبيات الفارسية المشتملة على المعاني الغريبة بالأبيات العربية.. أي أنه يجيد اللغتين جميعا، وبراعته في أنه ينقل القصيدة من الفارسية فيلبس معانيها الثوب العربي، فإذا بها أبلغ مما كانت "فيجمع فيها بين الإبداع والإسراع، إلى عجائب كثيرة لا تحصى ولطائف تطول أن تستقصى"[1].

4- **ملازمته للصاحب بن عباد:** ومهما يكن من أمر فإن فترة بقائه عند الصاحب بن عباد، أتاحت له فرصة عظيمة في الأخذ من العلماء والشعراء، والتعرف على أساليبهم، وقد كانت هي الفرصة المناسبة له كي يتعرف على شعراء الكدية، مثل ابن الحجاج، وابن بكرة وأبي دلف وغيرهم، وكانت تلك أولى الشرارات التي قدحت زناد فكره في طريق المقامة"[2]

5- **الفقر الذي جعله مكديا في شوارع نيسابور:** جاء في رسالة كتبها إلى الشيخ العميد" أنا- أطال الله بقاء الشيخ العميد-مع إخوان نيسابور فى ضيعة لا فيها أعان، ولا عنها أصان، وشيمة ليست بى تناط، ولا عنى تماط، وحرفة لا عنّى تزال، ولا فيها أدال، وهى الكدية التى علىّ تبعتها، وليس لى منفعتها، فهل للشيخ العميد أن يلطف بصنيعته لطفا يحط عنه درن العار، وشيمة التكتّب بالأشعار، ليخفّ على القلوب ظلّه، ويرتفع عن الأحرار كله[3] والحقيقة أن بديع الزمان كان رجلا قليل الحيلة"[4]

وليس من سبيل إلى تعليل البؤس في حياته سوى تلك السمات التي اتصف بها وهي:

---

[1] - محمد عبده: شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني، تعليق د.عبد العزيز نبوي، (د.ط)، منشورات الشهاب، باب الواد، الجزائر، 2014م، ص07.

[2] - د.يوسف نور عوض: المرجع السابق، ص37.

[3] - أبو إسحاق الحُصري القيرواني: زهر الآداب وثمر الألباب،تح: محي الدين عبد الحميد، ط4، دار الجيل، بيروت، (د.ت)، ج4، ص1043.

[4] - د.يوسف نور عوض: المرجع السابق، ص 40.

1- قلة حيلته.

2- عروبته.

3- انحيازه إلى المذهب السني في بيئة يسيطر عليها الشيعة.[1]

ج- ثناء العلماء عليه:

قال عنه الحموي: "روى عن أبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا وعيسى بن هشام الأخباري، وكان أحد الفضلاء والفصحاء، متعصبا لأهل الحديث والسنة، ما أخرجت همذان بعده مثله، وكان من مفاخر بلدنا، روى عنه أخوه أبو سعد ابن الصفار والقاضي أبو محمد عبد الله بن الحسين النيسابوري."[2]

1- عصر الهمذاني والكتابات العلمية التي ساهمت في مؤلفه " مقامات الهمذاني":

"إن عصرا عملت فيه ألف ليلة وليلة، وقصة عنترة، لهو عصر يستحق أن يسمى زبدة الحقب، كما قال أبو تمام في وقعة عمورية،..ما رأيت عصرا حفل بالأدباء والعلماء والشعراء كهذا العصر، أليس هو عصر المتنبي، وابن العميد، وابن عباد، والخوارزمي، وبديع الزمان، والتوحيدي، والصابي، و ابن فارس، ابن دريد، والشريف الرضي، وابن حجاج، والثعالبي، وأبي فراس، وكشاجم، والفارابي، والأصفهاني والجوهري، و الزوزني، والأشعري، والعكبري، والتهامي، وابن يوسف، وابن سينا، والمعري، والقالي، والججاني، والطبري، والمسعودي، والرازي، وابن نديم، وابن عبد ربه، وابن هاني، والنامي، والببغاء، والوأواء، وابن خالويه، وابن جني، و أبي علي الفارسي؟

---

[1] – المرجع نفسه، ص 48.

[2] – شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله الرومي الحموي: معجم الأدباء أو إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، تح: إحسان عباس، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ، 1414 هـ – 1993 م، ج1، ص234

خلكان : وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تح: إحسان عباس، دار صادر – بيروت،، 1900، (د.ط)، ج1، ص 121.

كان في كل قطر ملوك، وكان في كل قطر رجال فأدى هذا إلى إنتاج أدبي عظيم لم يُر مثله في العصور السابقة..."[1]

2- : **الأصول العلمية التي استند إليها في المقامات:**

الخلاصة كما قال عبد الملك مرتاض "أصول المقامات يجب أن تلتمس في حديث الكدية، وحديث خالد بن يزيد للجاحظ، وفي حديث أبي ساسان، وفي كثير من أحاديث الطفيليين، وفي بعض أشعار الظرفاء ممن كانوا يشايعون أهل الكدية ويتقربون منهم، وخصوصا قصيدتي الخزرجي و العكبري، إلى جانب أحاديث ابن دريد التي خاض الناس في شأنها كل خوض، بل ربما تكشف للباحث أصول خفية لم ترد في نتاج الأدباء، ولا في أشعار الشعراء، وإنما جاءت في بعض أحاديث الفقهاء والمحدثين..."[2]

2- الشيخ ركن الدين محمد ابن محرز الوهراني:

أ- **نسبه:** هو محمد بن محرز أبو عبد الله المعروف بركن الدين الوهراني وقيل جمال الدين أحد ظرفاء العالم وأدبائهم[3] غير أن الكلام عن سنة ولادته ووفاته لا يزال مجهولا عند الدارسين لحياته، وقد كان "الفضل العظيم في الكشف عنه- في العصر الحديث- يعود إلى العلامة محمد كرد علي الذي عرف به في – المقتبس- ونشر مقتطفات من آثاره..."[4]

ب- **ميزات نبوغ الوهراني:**

[1] – مارون عبود: المرجع السابق، ص17.

[2] – د.عبد المالك مرتاض: المرجع السابق، ص 97.

[3] – صلاح الدين خليل بن أيبك بن عبد الله الصفدي: الوافي بالوفيات، ط1، تح: أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى، دار إحياء التراث – بيروت، ، 1420هـ- 2000م، ج4، ص273.

[4] – سعيدة رمضان: ابن محرز الوهراني حياته وآثاره، مجلة كلية الآداب، ع2، 1970، جامعة الجزائر، ص67.68.

1- **السفر من المغرب إلى الشام:** "قدم من المغرب إلى مصر وهو يدعي الإنشاء فرأى الفاضل والعماد وتلك الحلبة فعلم أنه ليس من طبقتهم فسلك ذاك المنهج الحلو والأنموذج الظريف وعمل المنام المشهور وله ديوان ترسل، قدم دمشق وأقام بها مدة وبها توفي سنة خمس وسبعين وخمس مائة... المنام الذي عمله سلك فيه مسلك أبي العلاء المعري في رسالة الغفران لكنه ألطف مقصدا وأعذب عبارة.."[1]، "ويبدوا أن هجرته كانت سببا في إبداعه هذا، ولو بقي الرجل في الجزائر ما كان المحيط يسمح بتفتق موهبته"[2]

2- **اطلاعه على كتب أبي العلاء المعري:** اطلع الوهراني على رسالة المعري، وكذلك نفترض أنه اطلع على رسالة التوابع والزوابع، لابن شهيد، فالعفريت الذي اسمه عند من سبقه "أبي هدرش" اسمه عند الوهراني "أبي خطرش"[3]

3- **سلاطة اللسان:** "فما كاد يسلم من شر لسانه أحد ممن عاصره ومن طالع ترسله وقف على العجائب والغرائب وما كان يخلو سامحه الله من تجر"[4]

4- **البراعة في الهزل والسخرية:** "أديب صناعته الإنشاء كان بارعا في الهزل والسخرية، نشأ في وهران ورحل إلى المشرق فمر بصقلية"[5]

ج- ثناء العلماء و النقاد على أعماله:

يقول ابن خلكان "عمل المنامات والرسائل المشهورة به والمنسوبة إليه، وهي كثيرة الوجود بأيدي الناس، وفيها دلالة على خفة روحه ورقة حاشيته وكمال ظرفه، ولو لم يكن له فيها إلا المنام الكبير لكفاه، فإنه أتى فيه بكل حلاوة، ولولا طوله لذكرته"[1]

---

[1] – صلاح الدين الصفدي: المرجع السابق ، ج4، ص273.

[2] – الدكتور عمر بن قينة: المرجع السابق ، ص34.

[3] – منامات الوهراني وحكاياته، ص 31.

[4] – صلاح الدين الصفدي: الوافي بالوفيات، ج4، ص275.

[5]– عادل نويهض : معجم أعلام االجزائر، ص 05 .

يقول حسن عباس "وهو يحملنا في هذا المنام إلى عالم مجهول نتشوف إلى ما يكون من أمره و أمرنا فيه، ذلكم عالم الآخرة، حيث يوم الحساب،/.../ وربما كان الوهراني متأثرا في رسم عوالمه غير المنظورة هذه بأبي العلاء في رسالة الغفران، وبابن الشهيد في توابعه وزوابعه، غير أن الوهراني كانت له رؤية خاصة وشخصية متميزة، حتى قال فيه الدكتور عمر موسى باشا" إن الوهراني كان نقطة تحول في الموضوعات التي اختارها، والمعاني التي عرضها بأسلوب جديد"[2]

دك- العصر الوهراني والكتابات التي ساهمت في مؤلفه منامات الوهراني:

أقام بدمشق زماناً وتولى الخطابة بداريا وهي قرية على باب دمشق، في الغوطة وتوفي سنة خمس وسبعين وخمسمائة بداريا رحمه الله تعالى، ودفن على باب تربة أبي سليمان الداراني، نقلت من خط القاضي الفاضل وردت الأخبار من دمشق في سابع عشر رجب بوفاة الوهراني"[3]

3- : الأصول العلمية التي استند إليها في كتابة المنامات.

وبالتأكيد أن الوهراني اطلع على رسالة المعري، وكذلك نفترض أنه اطلع على رسالة التوابع والزوابع، لابن شهيد، فالعفريت الذي اسمه عند من سبقه "أبي هدرش" اسمه عند الوهراني " أبي خطرش"[4] كما اطلع على مقامات الهمذاني والحريري كما تشهد بذلك كتاباته، و الذي يتبين لنا اطلاعه على أكثر كتب الأدب المتداول في تلك الفترة الزمنية كرسائل ابن زيدون وغيرها.

---

[1] – ابن خلكان: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، 385.

[2] – حسن عباس: فن المقامة في القرن السادس، (د.ط)، دار المعارف،1987، ص312.

[3] – ابن خلكان: المرجع السابق، ص385.

[4] – ركن الدين بن محرز الوهراني: المرجع السابق، ص 31.

ومن أهم النتائج التي نتوصل إليها من هذا المدخل هي معرفة الغاية التي كُتب من أجلها الهمذاني مقاماته ومن سار على نهجه نحو مقامات الحريري؛ كما يقرر ذلك جمع من النقاد هي غاية تعليمية، يقول شوقي ضيف"المقامة من أهم فنون الأدب العربي خاصةً من حيث الغاية التي ارتبطت به، وهي غاية التعليم وتلقين الناشئة صيغ التعبير، وهي صيغ حليت بألوان البديع وزينت بزخارف السجع.."[1] وهذه الغاية ربما تكون بعيدة عن منامات الوهراني كل البعد؛ فالذي يظهر أن غايته أدبية محضة، حيث رحل الوهراني من أرضه وبلده الجزائر حتى يجد مكانة وحظوة عند أهل المشرق؛ فإذا به لم ينل ما أراده فأراد أن يصف حاله وما وصل إليه من البؤس بكلام أدبي مسجوع، ولم يجد لذلك من سبيل سوى الأدب الهامشي والسخرية من أهل عصره؛ الذين لم يرفقوا به ويعطوه حقه ومنزلته.

كما يشتركان في قوانين الإبداع حيث عاش بديع الزمان الهمذاني في القرن الرابع الهجري وصنع مثل صنيعه من الكتابة الأدبية حتى ينال المنزلة عند السلطان، لكنه لم يبلغ مبلغه لأن الهمذاني ركن إلى الأدب المركزي والثاني إلى الأدب الهامش، وسخر كما سخر سابقه؛ حينما تكلم عن كل الطبقات المجتمعية من وجهة نقد ساخرة وفاضحة للمجتمع، حتى أن محقق مقامات بديع الزمان الهمذاني، الإمام المصلح محمد عبده أثناء تحقيقه حذف منها ثلاث مقامات لسفالتها ودُونية موضوعها فيما رأى، وقد تعرض الوهراني أكثر ما تعرض للطبقة العليا والمميزة منه كالعلماء سواء كانوا فقهاء أو لغويين أو أدباء أو أمراء وحكام ورسمهم بصور كاريكاتورية[2].

فن المقامات التي برزت مع بديع الزمان الهمذاني في أواخر القرن الرابع الهجري؛ ارتبط بفن الكدية ارتباطا مباشرا؛ بسبب ما كان يشيع في تلك الحقبة الزمنية من أسلوب الكدية

[1] – شوقي ضيف: المرجع السابق ، ص02.

والمكديين؛ وهو أسلوب انتهجه الأعراب ومن في حكمهم من الفقراء والمساكين لجلب المال وما يقتاتون به عن طريق الحيلة، وذلك أنهم حينما يفدون على الملوك أو الحواضر التي يجتمع فيها ذوو الغنى من الناس ووجهائهم، يجدون ذلك مغنما لهم، وبما أن العرب قوم أوتوا ذائقة بيانية كان يستهويهم الكلام الفصيح المسجوع، فاستغله الأعرابي ومن في حكمه لفطنته وذكائه، فأصبح يمثل الكلام الشعري "رأس ماله"، والقصص على مثل ذلك كثيرة ومبثوثة في كتب الأدب وموسوعاته المختلفة، ولكن لا نجد ذلك في أدب المنامات فهو أدب يدور حول عالم الخيال كالجن والحساب ونحوهما لذا نستطيع القول بأن أدب المنامات هو امتداد لأدب المقامة وأن الأدب العربي أدب شفهي بالأصل والكتابات النثرية هي نقلة نوعية للثقافة والأدب من الثقافة الشفاهية إلى الثقافة المكتوبة.

الفصل الأول:

في الشعرية وفي الأسلوب

أولا: دواعي ظهور المناهج النقدية الحديثة وموقف النقاد العرب منها.

ثانيا: الشعرية

ثالثا: الأسلوب

رابعا: العلاقة بين الشعرية والأسلوب

توطئة:

نتناول في هذا الفصل نظريتي الشعرية والأسلوب؛ وإذا ما رُكِبا تركيبا إضافيا صارا شعرية الأسلوب؛ وهذا التركيب يوحي إلى ذهن القارئ العربي البسيط أن الحديث سينصب على شيئين هما: الشعر والأسلوب؛ ثم قد يفهم القارئ المتوسط أن الحديث عن جمالية الأسلوب؛ كما قد يُفهم من مصطلح الأسلوب؛ ذلك المفهوم البلاغي القديم الذي يحصر دلالته ومقصديته؛ في تلك الأنماط الثلاثة وهي: الأسلوب العلمي؛ الذي يخاطب العقل ويناقش القضايا العلمية؛ والأسلوب الأدبي؛ الذي يراوغ العواطف ليستثيرها ويحرك المشاعر والوجدان؛ والأسلوب الخطابي؛ فتلك الأساليب عرَّفت البلاغة ببعض مضامينها في الدرس البلاغي القديم؛ وهو درس كان يجمع في دراساته بين خصائص الإمتاع إلى جانب خصائص الإقناع؛ مبني على المعيارية وتعليم العلوم للناشئة، أما في العصر الحديث فقد نشأت مدارس نقدية غربية جديدة جعلت من الوصف منهجا لها؛ وذلك نحو الأسلوبية والشعرية والسيميائيات والهرمونطيقا ونظريات التلقي ونظريات الحجاج، كما قصدت إلى استبدال العلوم البلاغية؛ سواء علم المعاني أو علم البيان أو علم البديع أو نظرية النظم عند العرب بمناهج جديدة، تحل محلها وتلبس لبوسها، واصطلح عليها –عند بعضهم– بالبلاغة الجديدة، وعليه فإن السؤال الذي يطرح نفسه: ما المراد بالشعرية ثم ما المراد بالأسلوب؟ وما هي شعرية الأسلوب؟ أو بعبارة أخرى ما العلاقة بينهما؟

ربما للإجابة على مثل هكذا سؤال في فصل يتطلب منا شيئين اثنين:

أولهما: لابد من تقدمة مفاهيمية لسبب ظهور هاته المناهج الغربية لتحليل النصوص الأدبية وسبب انتشارها في الثقافة العربية، وما موقف النقاد العرب منها؛ أو كيف تعامل النقاد العرب مع تلك المناهج؟، غير أننا لا نطيل الحديث حولها لكثرة ما كتب حولها من بحوث.

ثانيهما: هو التوسع بعض الشيء في مضامين هذه المناهج النقدية – وبالتحديد الشعرية والأسلوب أو الأسلوبية–، ومعرفة آلياتها وأبرز أعلامها؛ حتى نصل إلى نتيجة وتصور يجعلنا على قدر من المعرفة نسمو به في التحليل والسلم المعرفي.

أولا: دواعي ظهور المناهج النقدية الحديثة وموقف النقاد العرب منها.

أهم أسباب ظهور المناهج النقدية الحديثة في الغرب

مر الفكر النقدي الغربي على مدار القرن العشرين بتحولات كثيرة؛ والسبب هو نقل مركز الاهتمام من خارج النص إلى داخل النص؛ والذي بدأ مع الشكلانية الروسية والنقاد الجدد بأمريكا، مرورا بالأسلوبيين ثم البنيويين، ثم استبعاد مؤلف النص، وتكثيف الاهتمام بالنص، ثم نشوء ما يسمى بـ ما بعد البنيوية والنظريات الحديثة نحو التفكيكية، والظاهرتية والاستعمارية والنسوية ، والنقد الثقافي...ثم الرجوع مرة أخرى إلى التاريخية التي قد أهملت من قبل.[1] وهذا كله يرجع لجملة من الأسباب؛ نذكر أهمها:

1–لأن البلاغة القديمة لم تكن لتفي بأغراض الدراسة الأدبية التي يجب عليها تقديم تفسير موضوعي للنص الأدبي، في حين أن النقد القديم هو نقد انطباعي حدسي لم تتوفر فيه أية موضوعية في تحليل النصوص.[2]

2– ظهور الشكلانية الروسية التي تؤمن بأنه يجب دراسة الأدب كعلم مستقل بذاته، يقوم على المنهجية الإجرائية الخاصة وهي منهجية البويطيقيا،– الشعرية–، وتعتمد نظرية البويطيقا في مجملها على أن الأدب يتوسل باللغة وليس عملاً لغويا بحتا.[3]

---

[1] –د محمد مشرف الخضر: تحولات الفكر النقدي في القرن العشرين،(د.ط)، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، 2013. ص07.

[2] – حسن ناظم: مفاهيم الشعرية– دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، 1994، ص 05.

[3] – د. يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث، ط1، دار الأمين، القاهرة، 1994، ص 16.

3-عزل العنصر الإنساني من الأدب حيث لم يعد الهدف من دراسة الأدب أخذ النصائح والحكم، بل أصبح النص هدفا في ذاته وأخذ عنصر الإمتاع النصيب الأوفر، أو كما كان يعتقد كل من ويليك وكولردج بينما ظل الدكتور جونسون مصرا على أن الهدف النهائي من الكتابة تمكين الناس من الاستمتاع بحياتهم بالإضافة إلى تحمل مشاق الحياة على نحو أفضل غير أن كلا الاتجاهين اهتما بالعالم الواقعي وجعلا من الأدب وسيلة لفهم الوجود الإنساني ومشكلاته، وذلك ما جعل اتجاه هؤلاء يتسم بنزعته الإنسانية عموما، على عكس اتجاه الشكلانيين فيما بعد والبنيويين الذين عزلوا الجانب الإنساني مطلقا من مجالات الإبداع الأدبي[1]

4- ظهور اللسانيات على يد **دوسوسير** وما أحدثته من تطور في الدراسات اللغوية والنقدية لاسيما ثنائية السنكروني وديناكروني الذي أدى بالشكلانية الروسية إلى استحداث مفهومَين آخرين، وهما مفهوم التناص والانزياح وتم استخدامهما من قبل الأسلوبيين فيما بعد على نحو واسع وهذان المفهومان في الحقيقة ساعدا الوسائل الأدبية على تحديد نفسها.[2]

5- التفريق الواضح بين النقد الأدبي ونظرية النقد الأدبي، وسعيهم الحثيث إلى تشكيل نظرية في النقد الأدبي، يقول يوسف عوض: "فالنقد الأدبي هو فن النظر في النصوص الأدبية المفردة وإصدار الحكم عليها، أما نظرية النقد فإنها لا تحفل بالأعمال الأدبية المفردة إلا من حيث هي توضح اتجاها من الاتجاهات النقدية، وإنما تحفل بالاتجاهات والمبادئ التي تحكم مواقف النقاد من الأعمال الأدبية المفردَة، ونظرا لأن هذه المبادئ تختلف من منظر لآخر فنحن نجد أن الذي يفرق

[1] - المرجع نفسه، ص10- 11.

[2] - المرجع نفسه، ص 17.

بين اتجاه نقدي وآخر هو درجة التركيز على الجانب الذي تقوم النظرية النقدية عليه، سواء كان هذا الجانب المرسل – المؤلف– ، أم الرسالة– العمل الأدبي–، أم المتلقي – القارئ–، بحسب النموذج الاتصالي الذي أوضحه رومان جاكبسون"[1] والذي سيأتي الحديث عنه فيما بعد.

2– النقاد العرب ومواقفهم من المناهج النقدية الغربية

بعد ظهور المناهج النقدية الحديثة في بدايات القرن العشرين في الغرب، والتي صادفت النهضة العربية حديثا– مع ما كان بها من فراغ علمي كبير–، وانتشار البعثات لأبناء العربية للدراسة في الجامعات الغربية وعلى وجه الخصوص الجامعة الفرنسية السوربون Sorbonne، إضافة لحركة الترجمة؛ وشيوع الجامعات الغربية في البلاد العربية كالجامعة الأمريكية في بيروت ومصر، وذيوع وسائل نقل المعرفة كالمطابع والمجلات؛ مما ساهم في تلقي هاته المناهج وسرعة انتشارها في الوطن العربي، حيث وجدت في العالم العربي ثورة فكرية نقدية تباينت مواقف وآراء النقاد تجاهها؛ والذي يمكن حصره في ثلاث تيارات:

التيار التراثي الأصولي المحافظ.

التيار التجديدي بما يوافق مبادئ الدرس الغربي.

التيار التوفيقي الذي يتبنى مبدأ المثاقفة.

وهذا الأخير هو الذي يراه جملة من الدارسين العرب؛ على أساس "أن دراسة الأدب العربي وفق مفاهيم ونظريات غربية حديثة، تكريس للمثاقفة وإسهام في حوار الحضارات، واعتراف ضمني بأن الفكر الإنساني لا يأبه لجنسية أو موطن، وإنما هو ميراث مشترك للإنسانية جمعاء لأنه قد أصبح شعار الإنسان الحديث هو كونية العلم، وتداخل العلوم وتلاقحها"[2].

[1] – المرجع نفسه، ص 06.

[2] – د.حميد حماموشي: الشعرية الأنساق و التحولات، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2017م، ص 01.

وإذا ما أردنا معرفة كيف تعامل النقاد المحدثين مع نصوص النقد في التراث العربي فسنجدها على ثلاث اتجاهات كذلك:[1]

الاتجاه الأول: تجلت فيه المنهجية الواحدة التي تمس التراث.

الاتجاه الثاني: اتجاه تعامل مع التراث بمنهجية موضوعية وإن طغى عليه السرد التاريخي الوصفي.

الاتجاه الثالث: حاول أن يعيد قراءة التراث النقدي في ضوء منهجية تحليلة معمقة اتخذت منحى نقد النقد.

يتمثل الاتجاه الأول في كتابات كل من محمد مندور وبالخصوص "النقد المنهجي عند العرب"، و"النقد الأدبي الحديث" لمحمد غنيمي هلال. وكتاب مصطفى الجوزو "نظريات الشعر عند العرب" ، ويتمثل الاتجاه الثاني: في كتاب طه أحمد إبراهيم: "تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري"، وكتاب إحسان عباس: "تاريخ النقد الأدبي عند العرب". وكتاب حمادي الصمود: في نظرية الأدب عند العرب. وتاريخ النقد الأدبي نصوص النظرية النقدية اداود السلوم، والنظرية النقدية عند العرب لهند حسين طه، والنقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته لأحمد كمال زكي، وكتاب جابر عصفور "مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي"، وكتاب عبد الله الغذامي "تشريح النص".

ويتجلى الاتجاه الثالث في المشروع النقدي لعبد العزيز حمودة ويلاحظ ذلك في كتابيه: "المرايا المحدبة" و"المرايا المقعرة"، ومحاولات مصطفى ناصف "نظرية المعنى وقراءة ثانية للشعر القديم" و"دراسة الأدب العربي".

[1] –ينظر: مسلم حسب حسين: الشعرية العربية أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، ط1، منشورات ضفاف، الرياض، 1434هـ –2013م، ص 13–14.

لكن سمات الحياد والموضوعية لا يمكن أن يمتلكها إلا أقلية من الباحثين الذين يتجردون تجردا تامًا من الذاتية، أي تجريد الذات من الظروف التاريخية وفصلها بشكل منهجي عن هويتها الثقافية من أجل السماح لها بعرض البيانات والأفكار في حد ذاتها، بدلاً من النظر إليها فيما يتعلق بأي اعتبارات تاريخية أو أيديولوجية أو أي عوامل تحدد رؤية الباحث للتراث وتؤسس مواقفه الفكرية والنفسية[1]، وعلى العموم فإنه وبعد إعراض ثلة غير قليلة من الناس عن تلك المناهج والصدود عنها من قبل أبناء البلاد العربية؛ فقد استحسن آخرون من النقاد العرب تلك المناهج "كالبنيوية في استنطاق النصوص، وقدموا تلك النظريات ومنها الشعرية تقديما يتفاوت دقة وعمقا، إلا أن إشكالات المنهج ودقائق المفهوم"[2]، كانت ولا تزال تشكل مأزقا في الفكر النقدي العربي، حيث اعتبر بعضهم أن "هذه التحولات التي مر بها النقد الأدبي في مدة قرن واحد، وهي مدة وجيزة في حساب التاريخ، تعطينا انطباعات متضاربة، بين أن تكون مسألة النقد الأدبي مسألة موضات وأهواء، سريعة التغير والتبدل، أو أن يكون ثم ثراء كبير في الفكر النقدي، امتاز به هذا القرن عن غيره من القرون.. "[3].

[1] – المرجع نفسه، ص 13.

[2] – تزفيطان طودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط 2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ، 1990، ص05 – تقديم المترجمين–

[3] – د. محمد مشرف الخضر: المرجع السابق، ص08.

ثانيا: الشعرية

معلوم أن ابتداء الحديث عن الشعرية **poétique** كنظرية نقدية حديثة كان مع الشكلانيين الروس؛ وبالخصوص مع الناقد واللغوي الروسي رومان جاكبسون _ Romain Jacobso– الذي كان يعارض بشدة دراسة الأدب من خارج النص؛ أي البُعد عن المناهج السياقية، ثم تلقفها عدد غير قليل من النقاد في الغرب لعل أبرزهما واللذان نظَّرا لها فيما بعد هما الناقد البلغاري تزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov، والفرنسي جيرار جينيت Gérard Gene، ومما زاد من سرعة انتشارها ظهورُها مع التيارات اللسانية والبنيوية.[1]

إن أصل هذا المصطلح هو الكلمة الفرنسية **poétique** الذي يقابله بالإنجليزي، **poétics** وكلاهما ينحدر من جذر الكلمة اللاتينية **poética** التي هي المشتقّة من الكلمة الإغريقية **poétikos** [2]، وقد واجهت في العالم العربي الكثير من الضبابية؛ في الترجمة وفي المفهوم، يقول حسن ناظم "لفظة الشعرية لا تمتلك مقومات الاصطلاح فهي غير مشبعة بمفهوم معين؛ كما أنها لم تكرس تماما في النصوص النقدية العربية"[3]، ومما يوحي به هذا النص أن الشعرية تواجه عدة إشكاليات؛ منها:

أولا: ترجمة المصطلح.

ثانيا: تحديد المفهوم.

ثالثا: آليات البحث في الشعرية.

---

[1] – د.حميد حماموشي: المرجع السابق، ص 12.

[2]– يوسف واغليسي: الشعريات والسرديات قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، منشورات مخبر السرد جامعة منتوري، قسنطينة، *الجزائر*، 2007 م، ص9.

[3] – حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص12.

رابعا: البحث عن مفهوم وآليات الشعرية العربية؛ أو الإجابة عن سؤال: هل توجد شعرية عربية؟

أما ما يتعلق بالإشكالية الأولى فقد تُرجِم مصطلح **poétique** إلى اللغة العربيّة بعدة ترجمات منها: الشعريّة والأدبية والشاعرية والإنشائية والبويطيقا والشعرنة[1].

المصطلح poétique	الترجمة حسب المترجم الذي استعمله.
الشعرية	د.محمد الولي ود. مبارك حنون: قضايا الشعرية، جاكبسون. شكري مبخوت ورجاء سلامة: ترجمة كتاب الشعرية لتودوروف.[2]
الأدبية	توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع.
الشاعرية	عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية.
الإنشائية	إبراهيم الخطيب : نظرية المنهج الشكلي.
البويطيقا	علاء الدين رمضان السيد: البويطيقا في صناعة اللغة الشعرية، مجلة علامات في النقد، الفلاح للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، صفر، 1998.ج28.مج7،ص 255.
الشعرنة	عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، مجلة عالم المعرفة.

جدول-01-المصطلح poétique بحسب الترجمة والمترجم الذي استعمله.

[1] – ينظر: حميد حماموشي: المرجع السابق، ص 24-27.

[2] – وهو المصطلح الأكثر استعمالا في المؤلفات العربية حيث استعمله عبد السلام المسدي وصلاح فضل ومحمد عبد المطلب، ويمنى العيد وعثماني الميلود وحسن ناظم وغيرهم كثير.

أما الإشكالية الثانية وهي المفهوم فقد تعددت مفاهيم الشعرية اليوم فأصبحت شعريات كثيرة؛ تشترك في أشياء وتختلف في أخرى، وارتبطت بكثير من الفنون الأدبية.

يقول رابح بوحوش المشتغل بالشعريات الحديثة "الشعرية< **poetic**> "يتكون من ثلاث وحدات:

- (Poetics) وهي وحدة معجمية Lexeme تعني في اللاتينية الشعر.
- Ic وهي وحدة مورفولوجية morpheme تدل على النسبة؛ وتشير إلى الجانب العلمي لهذا الحقل المعرفي.

-واللاحقة S: الدالة على الجمع"[1]

أما مصطلح الشعرية في اللغة العربية فهو مشتق من "كلمة (شِعْر) وقد أضيفت إليها اللاحقة (ية) لإضفاء الصفة العلمية تماما كما لو يقال: علم الشعر، وذلك جريانا على نحو الأسلوبية والألسنية والأدبية"[2]، غير أنها في العصر الحديث تتعلق بخصائص الشعر والنثر على السواء.

وبالجملة فإن "الشعرية: -تُعنى بـ:

- دراسة القضايا الداخلية للنص الأدبي.
- دراسة اختيار الكاتب للموضوع والأسلوب والتأليف وما يجعل من نصه متميزا.
- دراسة القواعد والأصول التي تميز المدارس الأدبية عن بعضها البعض."[3] هذا من أوسع المفاهيم حيث يجمع الكثير من الخصائص والسمات التي تتميز بها النظرية الشعرية،

---

[1] – رابح بوحوش: الشعريات والخطاب، الملتقى الدولي الأول في تحليل الخطاب يومي11 إلى 13 مارس2003م، جامعة قاصدي مرباح – ورقلة-، ص60.

[2] – رابح بوحموش: الشعريات وتحليل الخطاب، الموقف الأدبي، عدد414، أكتوبر 2005، دمشق-سوريا-، ص08.

[3] – موريس أبو ناظر: إشارة اللغة ودلالة الكلام، ط1، أبحاث نقدية، مختارات بيروت، لبنان، 1990، ص96.

إلى جانب أنها تريد الإجابة عن سؤال: ما هو الأدب؟ ومن أجل الحصول على جواب استقرائي، رحلت في مسارات ومكونات الخطاب الإبداعي، ورصدت كيفية تضافره، وآليات عمله الداخلي، بتحديد الثوابت ثم المتغيرات، مما أدى بها إلى التجريب،[1] أما مفهومها عند الدكتور مسلم حسب حسين، وهو المفهوم الأقرب إلى التراث العربي؛ فهو البحث عن "الأثر الجمالي لتفاعل عناصر الخطاب اللغوي، في أرقى مستوياته الأسلوبية وتقنياته التعبيرية".[2]

وتهدف النظرية الشعرية عموما إلى[3]:

1- التأسيس: أي التأسيس للنظرية في الأدب.

2- التحليل: أي الوقوف على أساليب النصوص وبسطها.

3- التجنيس: أي تسعى إلى استنباط الشفرات المعيارية التي ينطلق منها الجنس الأدبي.

ومهمتها حسب القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللساني تتمثل في شيئين اثنين: [4]

1- استخراج خصوصيات العمل الأدبي في داخل الممارسات الاستدلالية.

2- واستخراج خصوصية الفن الكلامي إزاء الأنشطة الفنية الأخرى.

أما ما يتعلق بالإجابة عن الإشكالية الثالثة والرابعة فهو ما سنجيب عنه ضمنيا من خلال البحث في مظانها وعند أبرز أعلامها.

1-1- الشعرية عند الغرب:

أ- أصول الشعرية في تصور النظرية الكلاسيكية القديمة:

---

[1] – عبد الله ابراهيم: المتخيل السردي، ط1، المركز الثقافي العربي، ، 1990، ص 145.

[2] – مسلم حسب حسين: المرجع السابق، ص15.

[3] – عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر، ط4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م، ص 23.

[4] – اوزوالد ديكرو و ماري سشايفر: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، تر: منذر عياشي، (د.ط)، المركز الثقافي العرب، (د.ت)، ص186

يتعالق مفهوم الشعرية مع التراث اليوناني لكونه يمثل أصل الحضارة الغربية، وأول من تكلم عن الشعر وتفسيره –فيما وصل إلينا مكتوبا–؛ هو أفلاطون، وعصر أفلاطون وسقراط في الحقيقة هو امتداد تاريخي لما قبله في القرنين الرابع والخامس الميلاديين ولا تعدم تلك الدهور من وجود آراء نقدية؛ سيما وقد ظهر فيها كتاب مسرح كبار أمثال اسخيلوس وسوفوكليس[1]وغيرهما، وأفلاطون الذي كان مثاليا إلى حد بعيد في فلسفته في الحياة يشهد عليه موروثه الثقافي، قد تحدث عن الفن والشعر في نسقه الفلسفي في كتابه –الجمهورية– في موضعين في"الباب الثالث ولم يحكم عندئذ برفض الشعر كله من جمهوريته بل اعترض على الشعر التمثيلي الذي وصفه بأنه شعر المحاكاة/../وهو لا يبين للسامعين طريق الصواب والخير/.../أما الشعر الغنائي والملحمي والتعليمي فقد كان معجبا به لأنه يعبر عن حقائق ومثل سامية...ومن هنا فهو لا يطلب في مدينته الفاضلة إلا أناشيد مدح الآلهة والأبطال"[2]، ذلك لأنه يبني موقفه النقدي من الفن بشكل عام والشعر بوجه خاص على مفهوم المحاكاة،– وهو اصطلاح ميتافيزيقي استعمله سقراط قبله،– ويُقَسِم الوجود إلى ثلاث دوائر؛ الدائرة الأولى: عالم المثل، والدائرة الثانية عالم الحس، وهو صورة من العالم الأول، والدائرة الثالثة: هو عالم الصور والأعمال الفنية،[3] ويعتقد أن عالم الحس هو تقليد أو محاكاة لعالم المثل، والفن والأعمال الفنية عموما والشعر من ضمنها هو تقليد لعالم الحس، فهو محاكاة للمحاكاة، فالفنان برأيه سيئ أولا لأنه لا يستكشف الحقيقة، ويزور بالصور أو

[1] – مسلم حسب حسين: المرجع السابق، ص22.

[2] –أفلاطون: جمهورية أفلاطون، تر: أميرة حلمي مطر (د،ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994م، ص17.

[3] – إحسان عباس: : فن الشعر، ط1، دار صادر، دار الشروق، عمان، بيروت،م1996، ص17.

الكلمات ما لا يعرفه، ولا يعبر عن المعرفة والحقيقة فيه، فهو يقدم لنا عالما مشوها، لذا يستبعده من مدينته الفاضلة . كما يرى أن[1]:

– الشعر لا قيمة له إلا إذا كان مستوحى من العاطفة والإلهام بما يقارب النشوة الصوفية.

– يعتبر أن معظم شعر عصره غير مناسب من الناحية الأخلاقية والأغراض التربوية.

– أدرك أن الطريقة المباشرة أفضل من الأساليب الدرامية التي يتصرف فيها الشاعر، لأنها مجرد تشويه للحقيقة.

أما الشخصية الثانية التي كان لها حضور كبير في النظرية الشعرية والتي جاءت كتاباتها كرد فعل على أفلاطون، فهو أرسطو؛ الذي يعد أول من تحدث عن الشعر والشعرية في كتابه " فن الشعر"[2] أو كما هو مشهور بين النقاد، ببيان ماهيته وتحليل أساليبه وأنواعه وجعله جوهر الأدب أو الأدبية[3]، ؛ غير أن بعض الباحثين في ثنايا الكتاب يقولون بأنه لا يوجد مفهوم محدد للشعر –غير الشعر اليوناني– عدا قضية الوزن، كما أن غالب آرائه في الشعر الموضوعي الملحمي والدرامي؛ أما الشعر الغنائي فلم يتعرض له مما جعل كتابه ناقصا نوعا ما[4]، رغم أننا نجد **تودوروف** يقول عنه "إن مؤلف أرسطو في الشعرية الذي

---

[1] – ينظر: محمد غنيمى هلال: النقد الأدبي الحديث – دار العودة – بيروت – 1986، ص365–366.

[2] – طبع كتاب فن الشعر عدة طبعات وبترجمات مختلفة: منها فن الشعر، ترجمة وشرح وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، الصادر عن دار الثقافة ببيروت، وبه دراسة ومقدمة وشرح مهم جدا لتصور نظرية الشعر عند أرسطو وعند الفلاسفة المسلمين، والترجمة الأخرى لشكري عياد، بعنوان " في الشعر" وهي عبارة عن رسالة دكتوراه ؛ وهي ترجمة من مخطوطة عربية قديمة لأبي بشر متى بن يونس، وقام فيها بدراسة علمية تناول فيها تأثر النقاد العرب ومؤسسي علم البلاغة بفكر أرسطو، وهي صادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب. كما أن ترجمة أخرى لإبراهيم حمادة، صادرة عن مكتبة الأنجلو المصرية، إضافة إلى أن كتاب الخطابة لأرسطو بها الكثير من التلميحات الشعرية التي تستدعي البحث لمن أراد أن التوسُع.

[3] – ينظر: عز الدين مناصرة: علم الشعريات، ط3، دار مجدلاوي، الأردن، 2007م، ص47.

[4] – مسلم حسب حسين: المرجع السابق، ص25.

تقادم بنحو ألف وخمسمئة سنة، هو أول كتاب خصص بكامله لنظرية الأدب/../ وهو في الوقت نفسه أهم ما كتب في الموضوع،"[1] وهذا مما يؤكد صلة الغرب بتراثهم اليوناني، ويبرز إشكالية وهشاشة الطرح العربي الذي فرض على النقد العربي القديم ضرورة تأثره بكتاب أرسطو والنقد اليوناني.

وتتأسس النظرية الشعرية عند أرسطو في تحليل وتفسير الفن عموما، حيث يرى أن الفن ينقسم إلى قسمين:

القسم الأول: الصناعات النافعة مثل الحرف أو العلوم، القسم الثاني: الفنون الجميلة التي تتوفر فيها صفة المحاكاة بالقوة؛ لأن كل فن جميل فيه محاكاة، كالرسم والموسيقى والرقص وغيرها، وأهم تلك الفنون هو الشعر، والذي بدوره ينقسم إلى أنواع متعددة: شعر الملاحم والشعر الغنائي، وهو يرى أن قول الشعر غريزة إنسانية يسعى من خلالها إلى أن يحاكي سواه، أو أن يظهر الفرح والسرور تجاه المحاكاة التي تصدر عن الآخرين، كما أنه يفضل قول الشعر على كتابة التاريخ "لأن الشعر أميل إلى قول الكليات، على أن التاريخ أميل إلى قول الجزئيات"[2]، وهذه الآراء النقدية ترجع إلى المنطق الذي استعمله أرسطو في فهم الوجود والحياة، إضافة إلى أنه فرق بين الشعر وفن الشعر؛ فالشعر مبني على المحاكاة؛ في حين أن فن الشعر "هو القوانين التي تهيمن على تأليف الشعر" ومن خلال معرفة القوانين التي تحكم تكوين الشعر، ندرس شعرية الإبداع، وننظّر لقواعد الأدب، بل ونضع ثوابت النظرية الأدبية.[3].

---

[1] – تزفيطان طودوروف: ا المرجع السابق، ص12.

[2] –أرسطو طاليس: في الشعر –نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي–، تر، وتح، ودراسة: شكري محمد عياد،(د.ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993م، ص 64.

[3] – حميد حماموشي: المرجع السابق، ص 103.

قوانين الشعرية عند أرسطو:

1- المحاكاة

يقدم أرسطو المحاكاة كقانون للفن بشكل عام، لكن الاختلاف بين الفنون يكمن في السمات التي تحتويها بشكل مفصل، كما لا يقصد بها تقليد الواقع ونسخه بل إن"المحاكاة الأرسطية لا تعني نسخ الواقع، فالشاعر لا يلتزم بالأحداث كما هو الحال بالنسبة للمؤرخ، ولكنه يقدم رؤية فنية وجمالية لها"[1]، كما أن المحاكاة عنده تختلف عن مفهوم التقليد فهي أكبر منه، بما يقرب من الحقيقة، أي إعادة التفكير في الواقع وتأسيسه برؤية خاصة، ووسائل المحاكاة خمسة :[2]

1- إذا انفرد الإيقاع وحده كان الرقص.

2- إذا انفرد اللفظ وحده كان النثر.

3- إذا اجتمع الوزن واللفظ معا كان شعر المديح وشعر والملاحم.

4- إذا اجتمع الإيقاع و النغم معا كانت موسيقى الآلات.

5- إذا اجتمع الوزن واللفظ والنغم كان الشعر الغنائي وكانت التراجيديا والكوميديا.

أما ماذا يحاكي الشعر؟ فهو يحاكي الناس في فعلهم، وصور المحاكاة عند أرسطو لها ثلاث فصول هي:[3]

1- ما يحاكى به.

2- ما يحاكى.

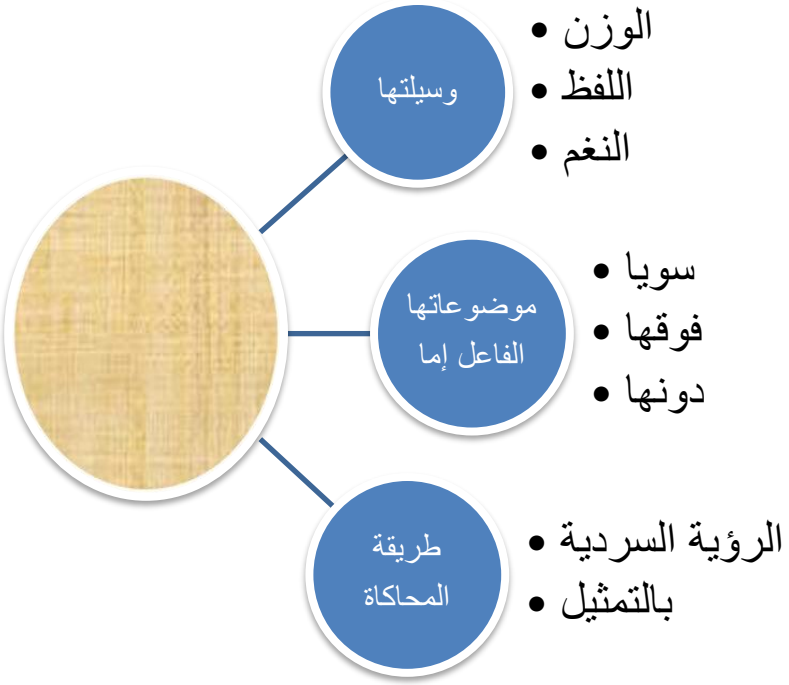
---

[1] - رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2002، ص28.

[2] - أرسطو طاليس: المرجع السابق، مقدمة زكي نجيب محمود.

[3] - أرسطو طاليس: المرجع السابق، ص34. وانظر: أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة،(د.ط)، مكتبة الأنجلو المصرية، (د، ت)، ص215.//ص142.

3- طريقة المحاكاة.



الشكل رقم: -01- مخطط يصور عناصر المحاكاة عند أرسطو

2- **التراجيديا أو المأساة.**

فالشعر عنده لا ينقل الواقع كما هو، وإنما يحاكيه أي يصوره على شكل خاص، وكأنه ينتجه من جديد، ولقد ركز أرسطو على المأساة من أجل التقعيد للأعمال الفنية بشكل عام، ومن أجل فهم الظواهر الإنسانية بشكل خاص، والمأساة تتحدد حسب أرسطو في ثلاثة أشياء:

أنها تحاكي أفعالا سامية لنشر الفضيلة، ووسيلتها: اللغة المصحوبة بالإيقاع، وغايتها: هي التطهير، أما عناصر أجزائها التي تعين صفتها وتتألف منها فهي: القصة، الأخلاق، والعبارة، والفكر، والمنظر، والغناء.[1]

[1] -ينظر: أرسطو طاليس: المرجع السابق، ص 50.وما بعدها. و د.حميد حماموشي: المرجع السابق، ص104-108.

ومعايير شعرية المأساة:[1]

- أجمل المآسي ما كان فيه عقدة وحل لا ما كان واضحا سهلا، حتى يسبب الخوف والشفقة.

- وخير حالات تصوير وقوع الحدث هو أن يكون فاعله جاهلاً؛ ثم يعلم بعد أن يفعل، حتى يولد لديه الخوف والفزع.

- يجب أن تتوفر المأساة على المعايير الأخلاقية بأن تكون حسنة وفاضلة، كما يجب أن تتصف بـ: المناسبة- فالرجولة مثلا لا تناسب المرأة-، والمشابهة للواقع، والثبوت أي الديمومة.

- يجب تحسين وتزيين اللفظ بأجود العبارة بأن تكون واضحة غير مبتذلة، وأعظم الأساليب عنده: أسلوب الاستعارة، لأنه آية الموهبة.

الشعرية عموما في المفهوم الأرسطي مفهوم قائم على: المحاكاة، الحكاية، التعرف والتحول، التطهير، بينما تتجسد الوظيفة الشعرية للنص في المحاكاة، لأنها لا تشوه الطبيعة بل هي غريزة في الإنسان يحصل بفضلها اللذة[2].

[1] – ينظر: أرسطو طاليس: المرجع السابق، ص75-90. ومزيتي خميسة: إشراف الدكتور: لراوي العلمي، مفاهيم الشعرية عند قدامة بن جعفر وابن طباطبا، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب القديم، المركز الجامعي عباس لغرور- خنشلة- ، السنة الجامعية: 2011م-1432، ص06.07.

[2] –رحموني بومنقاش: مصطلح الشعرية بين أرسطو طاليس وحازم القرطاجني، مجلة العلوم الاجتماعية، ع 23، 2016.

ب- الشعرية في الدرس الغربي الحديث:

1- _الشكلانية الروسية:

تعد الشكلانية الروسية، التي ظهرت في أوائل القرن العشرين عام 1930م، بداية النهاية لها، هي المهد الحقيقي للدراسات النقدية البنيوية المعاصرة، نظرا لأنهم بدأوا من حيث انتهى أرسطو للإجراءات النظرية والتطبيقية الهامة المقدمة في هذا المجال، ووفقًا لرومان ياكوبسون، فقد مرت –الشكلانية الروسية– بثلاث مراحل رئيسية:

المرحلة الأولى: هي تحليل الخصائص الصوتية للتأثيرات الأدبية.

في المرحلة الثانية: كانت مهتمة بالأسئلة الدلالية في إطار نظرية الشعر.

أما المرحلة الثالثة، فكانت تقوم على توحيد الصوت والمعنى في رحم كامل غير قابل للتجزئة."[1]

مقومات الشعرية الشكلانية[2]:

1- **الأدبية:** إن البحث "في الأدبية هو الذي جعل من الشكلانية الروسية نظرية علمية، ونسقية أكثر منها مجموعة من التبصرات في طرائق عمل الأدب"[3]، حيث قادت دراسة الملامح وخصوصيات الأدب؛ الشكلانيين الروس إلى التحدث عن أهم خاصية متأصلة فيه؛ وينفرد بها عن غيره: وهي السمات الأدبية، أي ما الذي يجعل من أثر ما أثرا أدبيا، وقد كان

[1] – رومان جاكبسون: نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان،1982م، ص 11.

[2] - ينظر: حميد حماموشي: المرجع السابق، ص 112.

[3] – آن جيفر سون وديفيد روبي: النظرية الأدبية الحديثة، تقديم مقارن، تر: سعيد مسعودن وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1992. ص 42.

هذا الفعل نتيجة حتمية تتجاوز الخطابات الأخرى غير الأدبية أيًا كان نوعها؛ تاريخية أو سياسية أو فلسفية، التي لا تهتم بسمات اللغة الأدبية.[1]

2- **الشكل:** يركز الشكلانيون على كيفية ما يقال، أكثر من تركيزهم على ما يقال، وهذا ما دفع خصومهم بوصفهم بالشكلانيين، وذلك حينما تبنوا مسلمة "رفضوا –فيها–رفضا باتا ما كانت تذهب إليه النظرية التقليدية من أن لكل أثر أدبي ثنائية متقابلة الطرفين: هي الشكل والمضمون، وأكدوا أن الخطاب الأدبي يختلف عن غيره ببروز شكله"[2]، أدت هذه الرؤية إلى أن يتعامل الشكلانيون مع الأدب على أنه قيم شكلية تعتمد على أدوات وظيفية خاصة، ولكن المعاني –في نظرهم– لا تُطرح ، لأنها تتبلور في حركة الشكل.[3]

3- **التغريب أو الانزياح:** يقول **جان موكاروفسكي** "إن انتهاك قانون اللغة المعيارية هو الذي يجعل الاستخدام الشعري للغة ممكنا، وبدون هذا الإمكان لن يوجد الشعر/../ومن ناحية أخرى كلما قل الوعي بهذا القانون، قلت إمكانات الانتهاك. ومن ثم، تقل إمكانات الشعر."[4]، ويحدث التغريب في لغة الأدب، منتهكًا هذه اللغة على ثلاثة مستويات:

المستوى الأول: هو الصوت الذي يؤثر على جماليات الإيقاع.

المستوى الثاني: هو جوانب التراكيب التي يكون فيها للغة الشعرية عنف جانبي على لغة الحياة اليومية؛ من حيث التقديم والتأخير أو حذف أو صفات، وتشمل جميع الطرق الفعالة لكسر الرتابة.

---

[1] –حميد حماموشي: المرجع السابق، ص 112.

[2] –إبراهيم الخطيب: المرجع السابق ، ص04. مقدمة المترجم.

[3] – حميد حماموشي: المرجع السابق، ص113.

[4] – جان موكاروفسكي: اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ترجمة ألفت كمال الروبي، مجلة فصول، القاهرة، مصر، مج 05، ع01، 1984م، ص:38 –39.

والمستوى الثالث: هو مستوى الدلالة، حيث يعتمد الخطاب الأدبي على الاستعارات والتشابيه وغيرها من الأدوات التي تتجاوز الأسلوب المباشر.[1]

4- **العنصر المهيمن:** "هو ذلك العنصر الأساسي في العمل الشعري إذ هو الذي يوجه الحركة، ويحدد اتجاه العلاقات لكل المكونات الأخرى"[2]، ويقصد بهذا المفهوم ذلك العنصر البؤري" الذي يتحكم في الأثر الأدبي: إنها تحكم، وتحدد وتغير العناصر الأخرى، كما أنها تتضمن تلاحم البنية"[3]

5- **البنية:** هي"مجموع مركب من مكونات مترابطة ومتحققة بصورة عملية وجمالية في سلسلة متصاعدة ومعقدة، يربط بينها على التوالي العنصر المهيمن على هذه المكونات"[4] أي مجموع العلاقات الداخلية والخارجية للنص الأدبي التي تحدد جمالياته بدءا من العنصر الصوتي وما يتشكل منه إلى العنصر المعجمي والتركيبي النحوي وما يحكمهما من علاقات ؛ إلى الدلالة، لأن كل عنصر منهما لا يشكل معنى في ذاته.

3- أسس الشعرية عند أهم أعلامها في الغرب:

أ- **رومان جاكبسون** Roman Jakobson

حدد جاكبسون موضوع الشعرية إجرائياً على أساس التمييز بين الكلام الأدبي وغير الأدبي، وبين اللغة الشعرية واللغة اليومية، "بالإجابة على السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا؟.."[5]، حيث رأى أن تحديد محتوى مفهوم الشعر غير ثابت لصعوبة تحديد أغراضه وآلياته، كما أنه يتغير بتغير الزمان والمكان، وهذا ما ألجأه للبحث عن

[1] – حميد حماموشي: المرجع السابق، ص115.

[2] – جان موكاروفسكي: المرجع السابق، ص43.

[3] – رومان ياكبسون: المرجع السابق، ص:81.

[4] – جان موكاروفسكي: المرجع السابق، ص38.

[5] – رومان ياكبسون: المرجع السابق، ص 24.-35.

السمات المميزة للشعر عن باقي النصوص الأدبية، لهذا وسع من الوظيفة الشعرية في النص الأدبي باعتبارها منفصلة عن باقي النصوص الفلسفية والتاريخية وحتى العلمية .. ولا يكون النص أدبيا إلا إذا أصبحت الشعرية مهيمنة على جميع الأثر الأدبي.

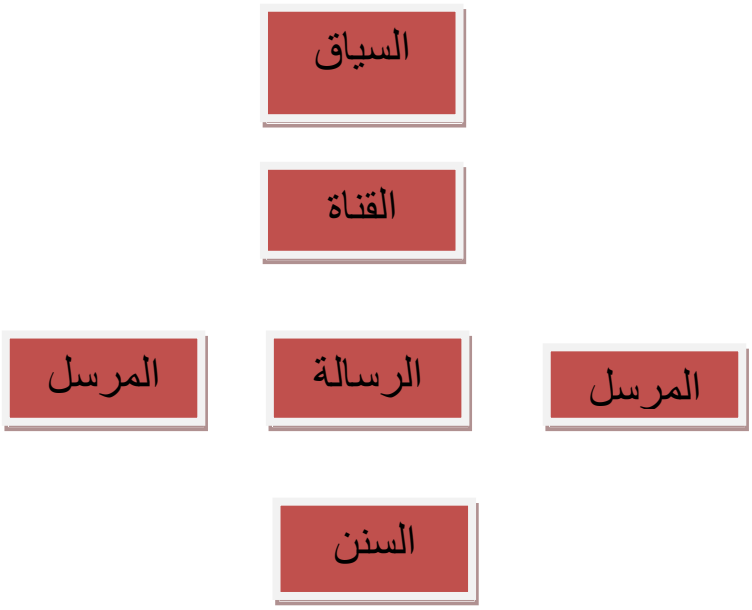
كما استعان في التنظير للشعرية الحديثة؛ بعلم المنطق الحديث، حيث قسم اللغات إلى صنفين: الصنف الأول هو لغة الأشياء، والتي عادة ما نمارسها في حياتنا اليومية؛ عندما نتحدث عن الحياة والأشياء، والفئة الثانية: هي لغة اللغة –أو ما وراء اللغة–، عندما تكون اللغة هي موضوع الدراسة. وهذه هي الشعرية أو الشاعرية.[1]

ولأن الشعرية هي التي قادت **ياكبسون** إلى اللسانيات، على الرغم من أنه كان يأمل في التخصص في تاريخ الأدب، أيقن أن المشكلات التي شغلت باله لا يمكن حلها خارج المنظور اللساني؛ لارتباط اللغة ارتباطًا وثيقًا بالأنثربولوجيا الثقافية، كما أعطى اهتماما بالغا لنظرية التواصل.[2] واعتمد في ذلك على تطوير نموذج الاتصال الذي وضعه بوهلر، ذلك النموذج التقليدي للغة الذي يقتصر تحديدًا على ثلاث وظائف (انفعالية ، ومفهومية، ومرجعية..)، وبعض الوظائف اللسانية الإضافية. [3] وأضاف جاكبسون ثلاثة وظائف أخرى من أهمها الوظيفة الشعرية

[1] – د.عبد الله محمد الغذامي: المرجع السابق، ص 160–161.

[2] – رومان ياكبسون : المرجع السابق، ص06–07.

[3] – رومان ياكبسون: المرجع السابق، ص 30.



الشكل رقم: -02- مخطط عوامل التواصل اللفظي

وعن طريق هذه العوامل تتحدد نوع الوظائف اللغوية:[1]

1- المرسل: Destinateur

2- المرسل إليه: Destinataire

3- الرسالة: Message

4- السنن: Code

5- السياق: Contexte

6- القناة:Canal

تنتج عنه عدة وظائف:

1- الوظيفة التعبيرية la function expressive:

2- الوظيفة الإفهامية La function cognitive

[1] -الطاهر بومزبر: التواصل اللساني والشعرية- مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، 2007م، 1428هـ، ص 35. وما بعدها ورومان جاكبسون: المرجع السابق، ص 28.

3- الوظيفة الإنتباهية La function phatique

4- الوظيفة المرجعية La function referentielle

5- وظيفة ما وراء اللغة La function metalinguistique

6- الوظيفة الشعرية Poétique

ثم أعاد تعريف الشعرية مرة أخرى على أنها "ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة"[1] أي أن تحليل الأنظمة اللغوية بالكامل وبكل تنوع وظائفها في عملية التواصل تعود إلى الوظيفة الشعرية، بإعطائها الأولوية على بعض الوظائف الأخرى، وهي تكون في النصوص الأدبية سواء كانت شعرا أو نثرا، ويرى بعضهم بأنها غائبة في الكلام العادي، حين تؤدي اللغة وظائفها الاجتماعية، وحينها تكون الوظيفة الأدبية عند درجة الصفر؛ يقول عبد السلام المسدي "وقد ذهب البعض إلى أن الوظيفة الإنشائية (الشعرية) ليست في الكلام العادي التي تؤدي فيه اللغة وظيفتها الاجتماعية الأساسية قائلين أن الوظيفة الأدبية تكون إذ ذاك في الدرجة الصفر".[2]

واستند إلى محوري الاختيار والتأليف في تحديد كيفية التعرف على الوظيفة الشعرية؛ "إن الاختيار ناتج على أساس قاعدة التماثل والمشابهة والمغايرة والترادف والطباق بينما يعتمد التأليف وبناء المتوالية على المجاورة، وتسقط الوظيفة الشعرية مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف..."[3].

كما فرق بين الأسلوبية والشعرية لأن "الأسلوبية تعنى باكتشاف قانون خاص، بينما تسعى

[1] – رومان ياكبسون: المرجع السابق، ص35.

[2] – عبد السلام مسدي: الأسلوبية والأسلوب، ط3، الدار العربية للكتاب، تونس، (د،ت)، ص 161.

[3] – رومان ياكوبسون: المرجع السابق ، ص33.

الشعرية إلى استنباط قانون عام تخضع له جميع النصوص الأدبية."[1] أي يتعامل علم الأسلوب مع اكتشاف قوانين محددة، بينما تحاول الشعرية استنباط قوانين عامة تخضع لها جميع الأعمال الأدبية.

أهم ما يستنتج من نظرية الشعرية عند جاكبسون: [2]

- انتقل من البحث في اللسانيات إلى البحث في الشعر أو الشعرية.
- حتمية العلاقة بين الدال والمدلول وضرورتها.
- الوظيفة الشعرية قائمة على التجاوز.
- التوازي في الشعر يقوم على التشابه، وفي النثر على التجاور.
- إحياء النصوص القديمة وإبدال مفهوم الحقبة بالنظام التزامني.
- إيمانه أن الأدب تعبير عن الواقع الاجتماعي.
- أهم الأدوات الشعرية التي حددها جاكبسون : التوازي وتحليل العمق وتحليل سطح الخطاب. تناول التوازي كآلية من الآليات: الجناس والقافية، والتصريع، والسجع ، والتطريز، والتقسيم، والمقابلة، والتقطيع، والنبر والتنغيم، والصور الشعرية –التشبيه والاستعارة والرمز.
- كما أشار إلى تميز اللغة الذي يتجلى في المستوى المعجمي والمستوى النحوي.
- تناول الغموض كملمح بارز في النصوص الأدبية.

ت- الشعرية عند جون كوهن _John cohen_

اشتهر جون كوهن بكتابيه بنية اللغة الشعرية واللغة الرفيعة، وقد تناول في هاذين المصنفين

[1] – د. حسن ناظم: البنى الأسلوبية، ص 64.

[2] –ينظر: بغداد يوسف: الشعرية والنقد الأدبي عند العرب مدخل نظرية ودراسة تطبيقية، أطروحة دكتوراه، جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس، كلية الآداب واللغات والفنون، إشراف: أ.د. فرعون بخالد، تخصص نقد قديم، السنة الجامعية 2017م–2018. ص 64. نقلا عن محمد جاسم جبارة: ص29.40.

العديد من القضايا التي تخص مفاهيم الشعرية معتبرا أن اللغة الشعرية هي المركز في دراسة الشعر، مصدرا كتابه بقوله "الشعرية علم موضوعه الشعر"، وعلى رأس هاته القضايا التي تناولها[1]:

- إجراءات تقنية في المنهج.
- مقارنة اللسانيات بالشعرية واللغة بالشعر.
- إلغاء المرجعية الخارجية.
- الشكل هو المقصود بالدراسة.
- امتناع الشعر على الترجمة مقياس للشعرية .

معايير الشعرية عند كوهن:

1- النثر: أحد أهم المعايير "أن الشعر ليس نثرا يضاف إليه شيء آخر، بل هو نقيض النثر، وبالنظر إلى ذلك يبدوا سالما تماما، في حين أن الشعر لا يحطم اللغة العادية إلا ليعيد بناءها، وهذه مرحلة ثانية"[2].

2- الانزياح:هو المفهوم الأساسي لنظريته؛ وهو يقوم عنده على "ثلاثة مستويات كبرى: المستوى التركيبي والصوتي والدلالي، مع حرصه الشديد على تضافر المستويين الصوتي والدلالي في الحكم على شعرية النصوص حيث لم يكن التمييز بين الشعر والنثر إلا من خلال تضافر هذين المستويين"[3].

أهم مظاهر الانزياح:[4]

---

[1] – ينظر: ابن حلي عبد الله: مدخل إلى الشعرية عند جون كوهين، مجلة المترجم، ع04، جوان، 2002م. ص74

[2] – جون كوهن: المرجع السابق، ص07-08. مقدمة المترجمان.

[3] – بشير تاوريريت: رحيق الشعرية الحداثية، (د، ط)، مطبعة مزوار، (د،ت)، ص 71.

[4] – جون كوهن: المرجع السابق ، ص7-08

قسم الانزياح إلى نوعين:

الانزياح السياقي.

الانزياح الاستبدالي.

ويقوم هذا التقسيم على أن الانزياح يتكون من الكلمات والجمل، ففي النوع الأول يتشكل من علاقة الكلمة بجارتها أي بالسياق، في حين النوع الثاني يتعلق بجوهر اللغة الأدبية وهو الاستعارة، [1]، يقول "نحن إذن أمام مستويين مختلفين: الأول سياقي والثاني استبدالي، والثاني هو وحده الجدير بتسمية الاستعارة، /../القافية والحذف أو النعت الزائد والتقديم والتأخير، كل هذه الصور في حقيقة أمرها انزياحات سياقية بينما الاستعارة هي انزياح استبدالي، وهي لا تتميز بكونها تتحقق في مستوى مختلف وحسب، ولكنها تعتبر أيضا مكملة لكل الأنواع الأخرى من الصور" [2]

3- أنماط الشعر: من خلال التقاطع الحاصل بين المستوى الصوتي والمستوى الدلالي حيث استطاع تحديد أنماط الشعر الثلاث، وهي: القصيدة الصوتية أو النثر المنظوم، والقصيدة الدلالية أو قصيدة النثر، ثم الشعر الصوتي الدلالي وهو الشعر الكامل الذي ينتج عن التحام السمة الصوتية مع الدلالية[3].

أهم ما يستنتج من كتاب بنية اللغة الشعرية:[4]

- أهم سؤال حاول الإجابة عليه: هل توجد بين القافية والاستعارة والتقديم والتأخير صفة مشتركة؟

---

[1] – أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص111.

[2] – جون كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص109.

[3] جون كوهن: المرجع السابق، ص11-13.

[4] -- جون كوهن: المرجع السابق، ص 05-08. مقدمة المترجمان.

- الانزياح المفرط يجعل منه كلاما غير معقول.

- اللغة الشعرية وسط بين طرفين: 1- لغة الخطاب العلمي الخالية من الانزياح، 2- الانزياح المبالغ فيه بحيث يجعل اللغة غير معقولة، نحو العدد 3 يبيض.

- تتسم نظرية كوهن بالصرامة العلمية؛ ويستقي معارفه من دوسوسير وياكوبسون والنحو التوليدي التحويلي .

ث- الشعرية عند تودوروف: Tzvetan todorov

يرى تودوروف أن الشعرية يلزمها أن تجيب على عدة تساؤلات، أهمها: ما هو الأدب- بالنسبة للتقاطعات الحاصلة بين الأدب والأجناس الأخرى-؟ وما هي الوسائل الوصفية الكفيلة بتمييز مستويات المعنى، وتحديد مكونات النص الأدبي؟[1]. لذا يرى أن العمل الأدبي ليس هو ذاته موضوع الشعرية؛ إنما هي تبحث عن خصائص هذا الخطاب، يقول "ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي.. "[2]، وحاول الوصول إلى القوانين العامة التي تتحكم في الخطاب الأدبي والتي يمكن إسقاطها على كل الأعمال الفنية، لا على عمل فردي أو جزء معين من أجزائه ومنطلقه في ذلك هو أن الشعرية جاءت لتفصل بين العلم والتأويل في الدراسات الأدبية "جاءت الشعرية حدا لهذا التوازي القائم على هذا النحو بين التأويل والعلم في حقل الدراسات اللغوية/../معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل فالشعرية إذن

[1] – عثماني الميلود: شعرية تودوروف، ط1،دار قرطبة، الدار البيضاء، 1990م، ص 05.

[2] – تزفيطان تودوروف: المرجع السابق، ص 23

مقاربة للأدب مجردة وباطنية في الآن نفسه"[1]، وبالتالي فإن الشعرية كما عرفها هي دراسة منهجية للأدب تعتمد على:[2]

1- التجريد

2- التوجيه الباطني

كما جعل الشعرية أنواع:[3]

1- الشعريات العامة: تعمل على دراسة نوع الخطاب دراسة تزامنية آلية، والبحث عن علاقته مع الأجناس الأدبية الأخرى، لمعرفة الميزات التي يتسم بها حتى يسهل تصنيفه ومعرفة الوظائف المهيمنة.

2- الشعريات التاريخية: تهتم بالأجناس الأدبية ولكن بالاعتماد على المهمات المسندة إليها: منها: 1- التتبع التعاقبي لكل مقولة أدبية.2- أخذ كل الأجناس الأدبية بعين الاعتبار للاستفادة منها في تحديد العوامل المنتجة للوظائف اللغوية في النظرية التواصلية لجاكبسون .3- تهدف إلى معرفة القوانين التحولية من عنصر أدبي إلى آخر؛ لافتراض وجودها.

ومن أجل هذا جمع مجمل العناصر المشكلة للعمل الأدبي وجعلها في ثلاث مجموعات تمس المظاهر اللفظية والتركيبية والدلالية؛ وهذه المظاهر الثلاث للأثر الأدبي لا توجد منعزلة بل تتداخل تداخلا علائقيا معقدا[4]. وهي كالتالي:

---

[1] – تزفيطان تودوروف: المرجع السابق، ص23.

[2] – الطاهر بومزبر: المرجع السابق، ص54.

[3] – المرجع نفسه، ص57.

[4] – عثماني الميلود: شعرية تودوروف، ط1،دار قرطبة، الدار البيضاء، 1990م، ص26.

1- **المظهر الدلالي:**

يرى تودوروف أن هذا المظهر تعرض للإهمال، وحاول الإجابة على بعض مضامينه بطرح هذا التساؤل: ما هي الكيفية التي يدل بها نص من النصوص؟ وعلام يدل؟.[1]

للإجابة على السؤال الأول: انتقد اللسانيات في كونها لا تتجاوز حدود الجملة، والاكتفاء بالمعنى الحصري للكلمة دون الإيحاء، وميز بين صيرورة الدلالة- حيث يستدعي الدال المدلول-، وصيرورة الترميز حين يرمز مدلول أول إلى مدلول ثان، لأن الترميز في الملفوظ هو الأصل، كما ميز بين ثلاث مظاهر للدلالة: أ- المظهر المرجعي: وهو العنصر المهيمن في الدلالة لارتباطه مع الواقع الخارجي، ب- المظهر الحرفي: ويتمظهر في حالة استحضار الملفوظ دون مرجعه، وتكمن أهميته في أنه يعطي للملفوظ بعض العمق ج- المظهر المادي: ويتميز عن العلامات الأخرى في كونه يساهم في تعميق الملفوظ لكونه يشكل موضوعا مستقلا أكثر من تشكيله متتالية متجانسة من الكلمات.

أما علام يدل النص؟ يشير هذا التساؤل إلى قضايا كثيرة منها صدق النص الأدبي أو العلاقة بين الواقع والحقيقة والواقع والمحتمل،و النص و الإيديولوجيا، حيث يرى بأن النص وإن يكن حقيقيا فهي حقيقة ناقصة لأن الرواية تخلق الواقع ولا تحاكيه، ويميز بين أربعة أنوع من الاحتمال: وهي: علاقة بنوع ما بالواقع، أو ارتباط بين نص خاص وآخر عام، أو علاقة نص بجنسه؛ أو قدرة نص ما على إقناعنا بأن يتقيد بالواقع وليس بقوانينه.[2]

2- **المظهر اللفظي:** يتعلق بخصائص التلفظ:

1) **الرؤى- الأصوات:** الأحداث في الأعمال الأدبية تقدم بأشكال مختلفة لذا فإن التعرف على خصائص الحكي هو نفسه ما يطلق عليه تودوروف الرؤى، وهي تعكس

[1] – تزفيطان تودوروف: المرجع السابق، ص 33-34.

[2] – عثماني الميلود: المرجع السابق، ص30-32.

علاقة الشخصية بالسارد، كما تعكس العلاقة الموجودة بين ضمير الغائب،– ذات الملفوظ–، وضمير المتكلم –موضوع التلفظ–، إن مفهوم الرؤيا يدمج مفاهيم التلفظ والملفوظ، في ثلاثة شخصيات على الأقل:

أ– الشخصية الذي يتحدث عنها،

ب– السارد ضمير المتكلم الذي يتحدث.

ت– القارئ ضمير المخاطب، الذي يتحدث إليه.

يميز تودوروف بين الخصائص التي تسم طبيعة الأخبار، وعددها في ثلاث: 1– مقولة الصيغة. 2– مقولة الزمن. ومقولة الرؤية./../و مقولتي الصيغة والزمن تحددان : – درجة حضور الحوادث في النص.– ارتباط مستويين زمنيين: زمن الخطاب التخييلي وزمن العالم التخييلي.

2) الصيغة: حيث يميز بين: الأسلوب المباشر، والأسلوب غير المباشر، والخطاب المروي.

3) الزمن: هذه المقولة هي التي تحدد انتظام الحوادث المروية للتفريق بين المبنى والمعنى، بين زمنية العالم والخطاب. وهو ما تحدث عنه جينيت في زمن القصة وزمن الكتابة وزمن القراءة، ويميز تودوروف بين: الحذف والمشهد والوصف والاستراحة.

03– **المظهر التركيبي**: تناول في هذا المستوى، بنية النص والسرد، وردود الفعل.

الشعرية عند العرب

1-الشعرية في الدرس العربي القديم:

ربما الإجابة عن سؤال: هل توجد شعرية عربية؟ يثير الكثير من الاستفزازات العلمية خاصة إذا علمنا وجود الكثير من النقاد اليوم يزعم بأن الكتابات النقدية العربية القديمة منها والحديثة، ما هي إلا صورة أخرى عن الفكر اليوناني، كما تتطلب محاولة الإجابة عن هذه الإشكالية التوسع لأن التراث العربي حافل بكثير من الإشارات النقدية في كتب اللغة والبلاغة والتفسير والنقد والتراجم، مما يتعذر جمعه في هذا المبحث، غير أننا نشير إلى أهم الأعلام الذين كانت لكتاباتهم الأثر الواضح في الدرس النقدي، طيلة هذه القرون من الكتابة. ومهما يكن من أمر فإن العرب عرفوا الشعرية مدلولا لا دالا، رغم أنه ورد هذا المصطلح عندهم في ثنايا كتب النقد والبلاغة وبالخصوص في شروح الفلاسفة المسلمين على كتاب "فن الشعر" لأرسطو[1]، وهذا لا يعني أنهم عرفوا الشعرية بمفاهيمها النقدية الحديثة بل كثيرا ما كانوا يستعملون هذا المصطلح من باب النسبة؛ نحو قولهم الأساليب الشعرية، والأوزان الشعرية والمعاني الشعرية، الصناعة...الخ، وهذا لا ينقص من قدراتهم النقدية بل يكفيهم أنهم ناقشوا الإبداع وقوانينه بمفاهيمهم الخاصة وفي سياقهم الخاص[2].

وتجاوزا لقضايا النقد الشفوي الذي شاع في العصر الجاهلي، مستخدمين عدة آليات تتراوح ما بين التفسير الأسطوري والخرافي للإبداع، وأن لكل شاعر شيطان يلقي إليه الشعر، ووصولا إلى جملة من اللطائف اللغوية الفنية التي توحي على كمال ذائقتهم الشعرية، إذ لم تكن لهم معايير واضحة أو مكتوبة يستندون إليها في المفاضلة بين كلام وكلام، غير أنهم

[1] – لخص كتاب فن الشعر ترجمة متى بن يونس، من قيل الكندي، وحنين ابن اسحاق، والفارابي في قوانين الشعر، وابن سينا في رسالة الشفاء، وغيرهم.

[2] – د.حميد حماموشي: المرجع السابق، ص 12.

بلغوا الغاية في البيان لذا ظهر فيهم كلام الله المعجز متحديا لهم؛ وهو دليل قاطع على كمال بيانهم؛ وما وصلوا إليه من كمال البيان إلا وقد سبقته قرون من النقد والتمحيص والدربة على الكلام الراقي؛ وما تحداهم الله بذلك إلا لأنهم أهل لذلك وإلا كان تحدي القرآن لهم من باب العبث. والعياذ بالله. كما كان للبحث في إعجاز القرآن دور كبير في بلورة الفكر النقدي من خلال تدبره .

وبدأ بفترة التدوين التي استهلها ابن سلام الجمحي بقوله "وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات؛ منها ما تثقفه العين؛ ومنها ما تثقفه الأذن؛ ومنها ما تثقفه اليد؛ ومنها ما يثقفه اللسان؛ من ذلك اللؤلؤ والياقوت لا تعرفه بصفة ولا وزن دون المعاينة ممن يبصره".[1] حيث استطاع أن يجعل للشعر/ الشعرية فنا خاصا له علماؤه المختصين بمعرفة قواعده، ومعاييره، وفهم عويصه وغامضه، وشكل هذا النص توليد تخصص في الجانب الثقافي يسمى "النقد" حتى يسكت كل من كان يستبيح ساحة الشعر والأدب، أما عن أساس شعرية النص عنده فقد أشار عنوان مؤلفه إلى الفحولة، وقد وضع لها مجموعة من المعايير، الزمانية والمكانية، إضافة لمعيار الكثرة والجودة، ومعايير أيديولوجية تتعلق بالأخلاق والأساليب والقبلية، والدين والقومية، وفي هذا النص تلميح إلى أهمية كثرة النظر أي القراءة والسماع والحفظ التي لها الدور الكبير في تنمية الذائقة النقدية والأدبية لمعرفة جيد الكلام من رديئه، وعدد وسائل تلك المعرفة،..ثم نجد النظرية الشعرية تطورت عند الجاحظ في القرن الثالث وهي تقوم على ثنائية اللفظ والمعنى مع وضع الأولويات لملاحظة اللفظ و الشكل؛ أما الدلالة أو المعنى فإنها تبع للفظ، وقد صرح بذلك في مقولته الشهيرة حينما انتقد أبي عمرو الشيباني لإعجابه بهذين البيتين:

[1] – محمد بن سلّام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تح: محمود محمد شاكر، دار المدني – جدة، ج1، ص05.

لا تحسبنّ الموت موت البلى ... فإنّما الموت سؤال الرّجال

كلاهما موت ولكنّ ذا ... أفظع من ذاك لذلّ السّؤال

فقال وذهب"الشّيخ إلى استحسان المعنى، والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجميّ والعربيّ، والبدويّ والقروي، والمدنيّ. وإنّما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحّة الطبع وجودة السّبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النّسج، وجنس من التّصوير"[1] وهذا يؤسس لعناصر شعرية النص عند الجاحظ وهي:

الوزن: قد يقصد به الالتزام بالبحور الشعرية ويدخل فيه علم القافية والإيقاع ومطلق ما يتعلق بموسيقى الشعر.

تخير اللفظ: أي وضع اللفظ في السياق اللغوي المناسب مما يعطيه رونقا وقيمة جمالية خاصة.

سهولة المخرج: أي اختيار الألفاظ المتنوعة في المخرج لا المتقاربة في مخارجها نحو كلمة الهعخع، أو كما يقرر علماء البلاغة.

جودة السبك: ويتعلق بالجانب التركيبي للبيت الشعري أو للكلام.

الشعر صناعة: تتطلب تخصصا ومعرفة بالمصطلحات والممارسة المستمرة لا القراءة العابرة والسطحية.

التصوير: يقصد به كل ما يتعلق بالجماليات البلاغية من الاستعارة والتشبيه والكناية.

كما تناول ابن قتيبة: في كتابه "الشعر والشعراء" مراتب أو مستويات الشعرية: [2]

ما حسن لفظه وجاد معناه.

---

[1]– عمرو بن بحر الجاحظ: الحيوان، ط2، دار الكتب العلمية – بيروت، لبنان، 2003م،1424 هـ. ج2، ص 67.

[2] – عبد الله بن مسلم بن قتيبة: الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، 1423 هـ،2003م، ج1، ص68.69.

ما حسن لفظه وحلا فإذا فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى.

ما جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه.

ما تأخر معناه وتأخر لفظه.

وتناول أهم قضايا الشعر كالطبع والصنعة، وقضية الصراع بين القديم والحديث، وقوله بتلازم الشكل والمضمون، الأوقات المناسبة للإبداع.

قسم بعض الباحثين الشعرية في التراث النقدي العربي إلى ثلاث اتجاهات بناء على الرؤية النظرية والمنهج، وهي:

أولا: الاتجاه الثنائي ويتمثل في تلازم الشكل والدلالة ؛وتمثل في آراء ابن قتيبة والجاحظ وابن طباطبا العلوي وأبي هلال العسكري وابن رشيق وحازم القرطاجني.

ثانيا: في الاتجاه الأحادي وهو ينقسم إلى مذهبين مختلفين:

المذهب الشكلي: ويمثله أبو العباس ثعلب وقدامة بن جعفر؛ وهو يعنى بالشكل الشعري والمكونات اللغوية والبلاغية.

المذهب الدلالي: ويمثله ابن جني وابن الأثير وهو يعنى بالمعاني دون الألفاظ.

ثالثا: اتجاه البنية المركبة ويمثله عبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم [1]

أهم أعلام الشعرية في الفكر العربي القديم:

1-قدامة بن جعفر:

كتب عدة كتب تتعلق بالنقد أبرزها: "نقد الشعر"[2] والذي كان له الدور البارز في تاريخ النظرية الشعرية العربية، إذ عمل على تحديد مفهوم الشعر تحديدا منطقيا جامعا

[1] – مسلم حسب حسين: المرجع السابق، ص102.

[2] – نسب إليه طه حسين كتاب "نقد النثر" ثم تبين بعد ذلك أنه جزء من كتاب وجوه البيان .

لأكثر خصائصه، "قول موزون مقفى دال على معنى"[1]، مما يدل على تأثره بالمنطق الأرسطي ويتجلى في تقاسيمه واستعمال بعض مصطلحات المناطقة؛ نحو الاستحالة والتناقض...كما يعد أول من استخدم مصطلح النقد بالمعنى العلمي الدقيق، ويعد كتابه تعليمي بامتياز لكونه يغلب عليه طابع التقرير والتقنين العلمي للشعر. كما أراد أن يسد النقص الذي تركه من سبقه من علماء اللغة والنحو والعروض. وتبنى منهج النقد الموضوعي التحليلي في كتابه، وهو "يميز بين مستويات التحليل حسب التوزيع الآتي: المستوى النحوي، والمستوى الدلالي، والمستوى العروضي ويتعلق الأول والثاني بالشعر والنثر معا، غير أنه لا يمكن أن يكونا كافيين لإقامة جماليات خاصة بالشعر، والمستوى الأخير يتعلق بالأوزان والقوافي إلا أن التمكن منه لا يمنع من كون الشعر رديء الجودة لأن الشعرية كامنة وراء قواعدها.[2]

وقسم عناصر الشعر: إلى عناصر مفردة تتكون من اللفظ والمعنى والوزن والقافية. وعناصر مركبة من هذه العناصر. وهي ترد جميعا متلاحمة مع بعضها البعض سوى القافية لا تتآلف مع غيرها لأنها مقطع البيت وآخره، وكل هذه العناصر تشكل معنى البيت أو القصيدة، وفصلها عن بعضها البعض إلا من باب التقسيم التعليمي، جدول يتضمن أهم قوانين الشعرية عند قدامة بن جعفر: [3]

[1] – أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح محمد عبد المنعم خفاجي، (د.ط)، دار الكتب العلمية بيروت –لبنان، (د.ت)، ص64.

[2] – جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، ص24–

[3] – الجدول من إنتاج الطالبة مزيتي خميسة: المرجع السابق، ص76.

أجناس الشعر	النعوت	العيوب
اللفظ	السماحة، سهولة المخرج، الفصاحة.	اللحن، الجري على غير سبيل اللغة، الحوشية، المعاظلة.
الوزن	سهولة العروض، الترصيع.	الخروج عن العروض ، التخليع.
القافية	عذوبة الحروف، سلامة المخرج، التصريع.	التجميع، الإقواء، الإيطاء، السناد.
المعنى	صحة التقسيم، صحة المقابلات، صحة التفسير، التتميم، المبالغة، التكافؤ، الالتفات، الاستغراب، الطرفة.	فساد التقسيم، فساد المقابلات، فساد التفسير، والتناقض، إيقاع الممتنع، مخالفة العرف، نسبة الشيء إلى ما ليس له.
ائتلاف اللفظ مع المعنى	المساواة، الإشارة، الإرداف، التمثيل، المطابقة، المجانسة.	الإخلال(النقص و الزيادة لمفسدان للمعنى)
ائتلاف اللفظ مع الوزن	تمام الألفاظ واستقامتها، تنظيم الألفاظ وترتيبها.	الحشو،التثليم، التذنيب، التغيير والتعطيل.
ائتلاف المعنى مع الوزن	التمام، الاستيفاء، الصحة،	القلب، البتر،

ائتلاف القافية مع معنى سائر البيت	التعلق بما تقدم من معنى البيت، التوشيح، الإيغال.	التكلف في استدعائها، وتعمد السجع فيها دون فائدة.

الجدول رقم -02- قوانين الشعرية عند قدامة بن جعفر.

عبد القاهر الجرجاني:

يعد عبد القاهر أحد أهم الأعلام الذين أثاروا قضية الإعجاز اللغوي للقرآن الكريم، وانطلق في ذلك من أن سر الإعجاز هو شعرية النظم، لأنها السبيل الوحيد للتفريق بين النص القرآني وغيره من النصوص سواء كان شعرا أو نثرا، وانطلق في ذلك من مبدأ "أنَّه لا بدَّ لكلَّ كلامٍ تستحسنُه، ولفظٍ تستجيدهُ، من أن يكونَ لاستحسانِك ذلك جهةٌ معلومةٌ وعلَّةٌ معقولةٌ وأن يكونَ لنا إلى العبارةِ عن ذاك سبيلٌ، وعلى صحةِ ما أدِّعيناه من ذلك دليلٌ"[1]. وهذا النص يتضمن مراحل ثلاثة في تفسير وتحليل النصوص الأدبية:

التذوق: الذي عبر عنه بالاستحسان.

التعليل: الذي يجاوز التعبير الذاتي إلى مخاطبة الغير وإقناعه بما ترى.

المصطلح: أداة الخطاب النقدي، وهي العبارة المحددة الواضحة البعيدة عن الغموض، وما ذكره من دليل هو العلة المعقولة.[2]

وكان السابق في توظيف أو ربط النقد الأدبي بأحد مسائل علوم القرآن وهي قضية الإعجاز، واستطاع بذلك أن يشكل نقطة التحول في النقد العربي ليبدأ مرحلة جديدة من التنظير، رغم أن فكرة النظم سبقه بها الجاحظ وطرحها على سبيل السعة لتشمل الشعر والنثر على السواء، يقول "وفرق ما بين نظم القرآن وتأليفه، فليس يعرف فروق النظم،

[1] – عبد القاهر الجرجاني: المرجع السابق، ص41.

[2] – محمد إبراهيم شادي: شرح دلائل الإعجاز للإمام عبد القاهر الجرجاني، ط1، 1431هـ-2010م، ص35.

واختلاف البحث والنثر إلا من عرف القصيد من الرجز،/../ والخطب من الرسائل، /.../فإذا عرف صنوف التأليف عرف مُبَاينة نظم القرآن لسائر الكلام ثم لا يكتفي بذلك حتى يعرف عجزه وعجز أمثاله عن مثله،"[1]. إلا أن الجرجاني عارض فكرة العجز التي نادى بها المعتزلة.

أهم الأسس التي بنى عليها عبد القاهر الجرجاني نظريته في النظم–شعرية الكلام–[2]:

1–إعجاز القرآن:

وهذا ما يدل عليه عنوان مؤلفه دلائل الإعجاز، وهو لا يفسر الإعجاز تفسيرا مباشرا بل "يقدم الأدوات والوسائل والمنهج"[3] وأرشدنا إلى أدوات البحث في الإعجاز: وهي المعرفة الشاملة والواعية باللغة كما جاءت في كتاب سيبويه والخصائص لابن جني، ونقص هذه المعرفة من أهم نقاط الضعف التي تمنع الوصول إلى معرفة الإعجاز، لأن البحث عن الإعجاز هو البحث عما يتميز به أسلوب القرآن عن أساليب كلام العرب، والآلية الثانية: هي العلم بالشعر ونقده من خلال الموازنة بين شعر وشعر وذلك ما صرح به في معرض دفاعه الشعر الفاضح "إنك لا تستطيع أن تطلب من الشعر ما لا يكره حتى تلتبس مما يكره،/../وأردته لأعرف به مكان بلاغة، وأجعله مثالا في براعة/../وأنظر إلى نظمه ونظم القرآن، فأرى موضع الإعجاز، وأقف على الجهة التي منها كان، وأتبين الفصل والفرقان"[4]

مستويات الكلام: 1– القرآن الكريم. 2– الكلام الأدبي الإبداعي. 3– الكلام اليومي.

---

[1] –عمرو بن بحر الجاحظ: رسائل الجاحظ، تح: عبد السلام هارون، (د.ط)، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1384 هـ. 1964م، ج4، ص31.

[2] –ينظر: محمد إبراهيم شادي: المرجع السابق، ص26.

[3] – المرجع نفسه، ص10.

[4] – عبد القاهر الجرجاني: المرجع السابق، ص26.

1-مفهوم النظم:

يرى أن إعجاز القرآن يكمن في أمور تتبلور في النظم.

النظم هو توخي معاني النحو، متجاوزا المرحلة الأولى التي تقصد إلى الاحتراز من الخطأ الإعرابي إلى المرحلة الثانية التي تغوص في الكشف عن المعاني التركيبية، ومعنى توخي معاني النحو؛ هو:"

تعليق الكلم بعضه ببعض بطريقة تؤدي الغرض المقصود.

أ- أن يكون ترتيب الكلمات في النطق على حذو ترتيب معانيها في النفس.

ب- أن يخضع ذلك الترتيب لضرب من التخير والتدبر والروية.

ت- الخصوصيات الناتجة عن التخير والتدبر والتصرف في النظم هي المزايا و المحاسن، وهي مرتبطة بمعاني النحو..ومن بحث عن المزايا في شيء غير النحو فلن يجد، حتى الصور البيانية التي تعود إليها أكثر المزايا هي من عناصر النظم ومن مقتضياته.

1- قضية اللفظ والمعنى:

حيث يرى أن اللفظ والمعنى لا يمكن النظر إلى أحدهما دون الآخر، وأكد على ضرورة انسجامهما، إذ لا تتفاضل الألفاظ ولا المعاني إلا من خلال السياق الذي يردان فيه، ومن خلال مراعاة معاني النحو، الذي عبر عنه بمصطلح النظم، يقول في دلائل الإعجاز "الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلمة مفردة، وأن الفضيلة وخلافها، في ملائمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها، وما أشبه ذلك، مما لا تعلق له بصريح اللفظ"[1]

[1] – عبد القاهر الجرجاني: المرجع السابق، ص46.

2- شعرية القارئ:

أ- الذوق وأهميته للقارئ:

أشار إلى أهمية الذوق الذي هو موهبة أو ملكة فطرية ينشأ عليها بعض الناس لكن يمكن صقلها وتثقيفها حتى يتمكن صاحبها من إدراك العلل من خلال الربط بين الذوق والمعرفة الواعية، إذ لا يكفي عنده تذوق حسن الكلام بل لابد من ثقافة ومعرفة تتيح لصاحبها تعليل ذلك الحسن. "واعلم أنه لا يصادف القول في هذا الباب موقعا من السامع، ولا يجد لديه قبولا، حتى يكون من أهل الذوق والمعرفة،/../ وحتى إذا عجبته عجب، وإذا نبهته لموضع المزية انتبه."[1]

2-الشعرية في الدرس العربي الحديث:

أ- كمال أبو ديب:

يعتمد في تأسيسه للنظرية الشعرية على بعض المفاهيم والمصطلحات نحو مفهوم العلائقية كخاصية تتجسد في النص وتشكل شبكة من العلاقات التركيبية وسمتها الأساسية أنها قد تقع في سياق آخر دون أن تكون شعرية، والشيء الثاني هي الكلية أو السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية نفسها، وهذا كله يعمل على خلق الشعرية وهو دليل على وجودها[2]، كما استعمل مصطلح مسافة التوتر والفجوة كمترادفان، دون الاهتمام بالبنية اللغوية وعلاقاتها فقط بل بالاهتمام بالمكونات التصورية أيضا[3] ولعل أبرز الأنماط أو المستويات التي حددها لمفهوم الفجوة: مسافة التوتر:

---

[1] – المرجع نفسه، ص291.

[2] – كمال أبو ديب: في الشعرية، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت لبنان، 1987، ص 14.

[3] – المرجع نفسه، ص 37.

هي الإيقاعية، والتركيبية، والدلالية، والتصويرية، والموقفية"[1] وعنده أن وظيفة اللغة الشعرية هي العمل على خلق هذه الفجوة: مسافة التوتر بين اللغة الجماعية المشتركة والإبداع الفردي.[2]

كما يتجلى تأثره بجون كوهن في اعتباره الفجوة خروج بالكلمات عن الحقيقة، وهو نفس ما عبر عنه كوهن بالانزياح؛ يقول كمال أبو ديب "إن استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجددة لا ينتج الشعرية بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة وهذا الخروج هو خلق له اسم الفجوة: مسافة التوتر"[3].

ومن المؤكد اعتبار الشعرية هي البحث في القوانين الكلية دون استنباطها من ظواهر مفردة نحو القافية أو التراكيب،

الشعرية عنده لسانية لغوية تُهمل جميع المظاهر الخارج نصية، أما المكونات فمن الممكن أن تكون مكوناتها: "مواقف فكرية، أو بنى شعورية، أو تصورية مرتبطة باللغة أو التجربة أو بالبنيات العقائدية أو برؤيا العالم". [4]

أهم ما يستخلص من الشعرية عند كمال أبو ديب:

1- التضاد أحد المنابع الرئيسية للفجوة.
2- الشعرية والتلقي النص الأكثر شعرية هو الذي يعمق الفجوة.
3- عرض قضية الشعرية والإيقاع.
4- الشعرية أحد وظائف الخلخلة بين البنية السطحية والعميقة.
5- الشعرية خاصية خصبة لا يمكن إيجادها إلا داخل النص

[1] – المرجع نفسه، ص 51.

[2] – المرجع نفسه، ص 74.

[3] – المرجع نفسه، ص 38.

[4] – المرجع نفسه، ص22.

ثالثا الأسلوب:

يتعلق مفهوم الأسلوب في لغة العرب ببعدين اثنين كما نص على ذلك جمع من أهل اللغة و استقر عندهم[1]:

أولهما هو الجانب المادي أو الشكلي: فتقول هذا أسلوب من النخيل أي سطر منه.

والآخر هو الجانب الفني: إذا قلت أخذ فلان في أساليب من القول أي تكلم في فنون متعددة، جاء في لسان العرب لابن منظور مادة (سَلَب) "ويقال للسطر من النخيل: أسلوب، وكل طريق ممتد، فهو أسلوب، قال: والأسلوب الطريق، و الوجه، والمذهب؛ يقال: أنتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب، والأسلوب: الطريق تأخذ فيه. والأسلوب، بالضم: الفن؛ يقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه."[2]

وظهور مصطلح الأسلوب"style" في اللغات الأوربية متأخر جدا، وبالتحديد استعمل أول مرة في اللغة الانجليزية عام 1846م، ودخل القاموس الفرنسي عام 1872م. وله ارتباط مباشر بدلالته اللاتينية حيث يتشكل معناه من لفظ "stilus" وتعني ريشة، وفي الإغريقية stilos" وتعني عمودا، وقد تم تجاوز تلك المعاني إلى معان مجازية، حيث اجتمعت فيه عدة حقول معرفية نحو طريقة الكتابة؛ وفن الكتابة؛ أو الطريقة الخاصة للتعبير عن الفكر.[3]

ويظهر أن المفهوم اللغوي للأسلوب عند العرب والغرب يتقاربان في أصل الإطلاق ولا يلتقيان.

أما الأسلوب في الاصطلاح فيتعذر إطلاق حد جامع مانع –باصطلاح المناطقة؛ يجمع

---

[1] – محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، 1994م، ص09. ود/إبراهيم الخليل : الأسلوبية ونظرية النص، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1997. ص15–75.

[2] – ابن منظور: المصدر السابق، ج1، ص473. مادة (سلب)،

[3] – ينظر: رابح خاوية: مقدمة في الأسلوبية، ط1، عالم الكتب الحديثة، الأردن، 2013م. ص31–33.

كل تلك المفاهيم، لأن مفهوم الأسلوب قديم في تراث الأمم الشرقية والغربية قدم العلوم الإنسانية؛ وقد تمت مناقشة بعض مفاهيمه الحديثة قديما؛ وإن باصطلاحات مختلفة؛ ولكن حسبنا أننا نورد أهم ما عايناه في المعاجم الحديثة؛ لأن البحث في القواميس يفترض أنه يجمع الكثير من تلك الإطلاقات مع إلمام في الاتجاهات النقدية ومرجعياتها الفكرية ومفاهيمها؛ لأن الأسلوب هو:

سلوك في نظر عالم النفس.

وهو المتحدث– المتكلم. في نظر عالم البلاغة.

الشيء الكامن عند فقيه اللغة.

الفرد في نظر الأديب.

المتكلم الخفي عند الفيلسوف.

اللغة في نظر اللساني[1]

و إليك نص ما جاء في"معجم المصطلحات الأدبية"؛ لإبراهيم فتحي، يقول:

"الأسلوب Style:

- طريقة وضع الأفكار في كلمات.
- نمط له خصوصيته في الصياغة والتعبير في لغة الكتابة أو لغة الحديث.
- الخصائص المميزة للنص الأدبي والمتعلقة بشكل التعبير أكثر من تعلقها بالفكرة التي يقوم النص الأدبي بتوصيلها"[2]

وهاته المفاهيم التي ذكرها الكاتب ربما تلمح إلى بعض التصورات حول الأسلوب، لكن ما

[1] – ينظر: فيلي ساندرس: نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر: خالد محمود جمعة، ط1، المطبعة العلمية، دمشق، 2003م، ص 26.

[2] – إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، (د.ط)، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، 1986م، تونس، ص28.

ذكره الدكتور سعيد علوش أكثر إلماما وأدق عبارة، "الأسلوب:

1- يحيل ضمنيا، على مفهوم يعارض بموجبه، الاستعمال الفردي والإبداعي للكود، وظيفته الاجتماعية كليا.

2- ومفهوم الأسلوب اعتبر مثاليا، مما حدا بالنقد إلى التساؤل عن دلالته.

3- هو طريقة عمل، ووسيلة تعبير عن الفكر، بواسطة الكلمات والتراكيب.

4- و(الأسلوب) عند بارت، لغة استكشافية، تغوص في الميثولوجيا الشخصية والسردية للكاتب.[1]

وقول الكاتب بأن النقد يتساءل عن دلالته يحيلنا إلى تساؤل آخر: هل الأسلوب موجود حقيقة؟؛ ومع أن وجوده في الظاهر حقيقة لا تقبل الشك؛ غير أنه وُجد من ادعى غير ذلك؛ ونفى أن يكون هناك شيء اسمه أسلوب؛ لما تتخلله من مباحث وصعوبات متعددة في مفهمته، وذلك حين نجد أن لمفهوم الأسلوب ما يزيد على الثلاثين تعريفا، يقول صلاح فضل "وإذا كان الباحثون يجمعون اليوم على أن الأسلوب، من أهم المقولات التي توحد بين علمي اللغة والأدب/،../لم يخرج عليهم سوى باحث انجليزي معاصر؛ هو (جراي) الذي زعم أنه يمكن من استعراض مشكلات تعريف الأسلوب والاعتراضات الموجهة لكل منها استخلاص نتيجة مريحة تحل الإشكال وهي أنه لا وجود له"[2]، ولا يمكن الإقرار بهذا الرأي لأنه مخالف للحقائق العلمية والدراسات التاريخية، وهل العلوم الإنسانية إلا مسائل خلافية عويصة يسعى الباحث لفهمها وتحليلها، ثم هو مرتبط باعتبارات متعددة، للفن أسلوب وللموسيقى أسلوب و للرسم أسلوب...

ويمكن رد الخلافات النظرية حول مفهوم الأسلوب إلى المبادئ والمنطلقات التي يتبناها

[1] – سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية، ط1، دار الكتاب اللبناني، يسروت ، لينان، 1985م. ص 114.

[2] – د. صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ط1، دار الشروق، 1998م، ص95.

الباحثون:

أولا: صنف من الباحثين جعل همه البحث عن العلاقة بين المنشئ والنص؛ وراح يلتمس مفاتيح الأسلوب في شخصية المنشئ، وانعكاس ذلك في اختياراته حال ممارسته للإبداع الفني، وبذلك رأى أن الأسلوب اختيار، مثال ذلك "طريقة الكتابة أو طريقة الإنشاء؛ أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير بها عن المعاني؛ قصد الإيضاح والتأثير؛ أو الضرب من النظم والطريقة فيه"[1] كما عرفه في موضع آخر"الأسلوب معان مرتبة قبل أن تكون ألفاظا منسقة وهو يتكون في العقل قبل أن يجري به اللسان أو يجري به القلم"[2]

ثانيا: من اهتم بالعلاقة بين النص والمتلقي التمس مفاتيح الأسلوب في ردود الأفعال والاستجابات التي يبديها القارئ، أو السامع حيال المنبهات الأسلوبية الكامنة في النص ومن ثم رأى في الأسلوب قوة ضاغطة على حساسية المتلقي.

ثالثا: أن أنصار الموضوعية في البحث أصروا على عزل كلا طرفي عملية الاتصال وهما المنشئ والمتلقي ورأوا وجوب التماس مفاتيح الأسلوب في وصف النص وصفا لغويا"[3] وهذا ما يشكل بعدا علميا دقيقا في الاتجاهات الأسلوبية فيما بعد "فالاختلاف في فهم الأسلوب يشكل عاملا أساسيا في تعدد الاتجاهات الأسلوبية وتنوع مناهجها فالانطلاق من هذا التعريف أو ذاك يحدد وجهة البحث ويضبط مساره"[4].

---

[1] – أحمد الشايب: الأسلوب (دراسة تحليلية لأصول الأساليب الأدبية)، ط6، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، 2003م، ص44.

[2] – المرجع السابق، ص41.44.49.

[3] – سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ط3، عالم الكتب. القاهرة، 1416هـ/1992م، ص45.

[4] – عبد الله العنبر: المناهج الأسلوبية والنظريات النصية، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 43، ملحق. ص1813

1-تاريخ مفهوم الأسلوب في الفكر الغربي:

ربما نستطيع التفريق في مفهوم "الأسلوب" بين ثلاث مراحل في تاريخ الفكر الأسلوبي عند الغرب:

المرحلة الأولى: وهي مفهوم الأسلوب عند الفلاسفة الغرب وهي مرحلة قديمة نوعا ما.

المرحلة الثانية: قبل ظهور الدرس الأسلوبي أو ما يعرف بالأسلوبية أو الأسلوبيات عند شارل بالي وجاكبسون وسبيتزر. وهي تمثل امتداد للمرحلة السابقة وإحياء لما اندثر من التراث اليوناني وذلك ما برز مع بوفون حينما قال أن الأسلوب هو الرجل.

و المرحلة الثالثة: بعد ظهور الأسلوبية ونشوء تيارات واتجاهات متعددة لبحث الدرس نفسه، وهذه المرحلة الأخيرة كان لها الأثر الكبير على الصعيد العربي والغربي.

المرحلة الأولى والثانية:

يعد الشخص الذي فجر الدراسات الأسلوبية في الغرب هو كونت دي بوفون 1707م-1807م، حينما تحدث عن الأسلوب بأنه علامات مميزة لسمات الشخصية؛ "إن المعارف والوقائع والمكتشفات تنزع بسهولة وتتحول وتفور إذا وضعتها يد ماهرة، موضع التنفيذ، هذه الأشياء إنما تكون خارج الإنسان، وأما الأسلوب فهو الإنسان نفسه ولذا لا يمكنه أن ينزع أو يحمل أو يتهدم"[1]

وتوضيحا لمقالة دي بوفون فهو يشير للتمييز بين شيئين اثنين:

أولهما: أفكار الخطاب وجوهره؛ وهذا يمكن أن يؤخذ من الكاتب.

وأما الشيء الثاني الذي لا يمكن أخذه؛ فهو شكل الخطاب؛ وهذه خاصية من خواص الكاتب التي لا يمكن أن يقلده فيها أحد.[2]

[1] – بيير جيرو: الأسلوب لأسلوبية، ص22.

[2] – المرجع نفسه والصفحة،

و أياً كان فمفهومه للأسلوب لا يختلف كثيرا عما كان سائدا في العصور الوسطى، وبالخصوص أفلاطون " الأسلوب شبيه بالسمة الشخصية"[1]

وقد قسم الأسلوب في الدراسات الغربية إلى مراتب:

أسلوب بسيط

أسلوب متوسط

أسلوب الرفيع

وتتباين وظيفة كل أسلوب؛ فوظيفة الأسلوب المتدني الإخبار، والأسلوب المتوسط الإمتاع، والأسلوب الرفيع التأثير، كما يتميز الأول بالصور ويستعمل عادة في اللغة العلمية، وبعض الأشكال النصية نحو السيرة الذاتية، وأما الثاني فخاصيته الزخرفة اللفظية والمجازات، وكثيرا ما يستعمل في الخطابة الاحتفالية والشعر الغنائي، غير أن الأخير يعد من الأجناس النبيلة ويُستعمل من طرف الشعراء في مثل الشعر الحماسي والتراجيديا[2]

أما الشخصية الثانية التي كانت لها أثر واضح في مفهوم الأسلوب هو **رولان بارت**، والذي يرى أن الأسلوب يتقاطع مع فن الكتابة الراقية "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، ويهدف إلى نقل الحالة أو المزاج ليستزرعها في نفس القارئ"[3]

أما الشخص الثالث الذي أثر مفهومه في الدراسات الغربية فهو **ريفاتير** وقد نحى به إلى

---

[2]– هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة وتقديم وتعليق: د.محمد العمري، ط2، أفريقيا الشرق، المغرب، 1999. ص50–51.

[3] – صلاح فضل: المرجع السابق، ص103.

وجهة المتلقي وما يترك فيه من أثر "كل إبراز وتأكيد سواء كان تعبيريا أو عاطفيا أو جماليا، يضاف إلى المعلومات التي تنقلها البيئة اللغوية، دون تبديل للمعنى الذي يقول أن اللغة تعبر عنه"[1].

و أما المرجعية التي اعتمد عليها فترتبط بمرجعين أساسيين:

أولهما: نظرية الإعلام؛ التي تستلزم أن كل عملية تواصل بها باعث ومستقبل وناقل. وهي ذات مستويات متعددة.

والثاني النظرية السلوكية وهي في الأصل نظرية نفسية،

وعليه يحدد **ريفاتير**:

الغاية من الأسلوب وهي غاية وظيفية تتمثل في طاقة التعبير اللغوي،وذلك حتى تنفذ الرسالة إلى صميم أحاسيس القارئ

اقترح اعتماد قارئ مخبر يكون بمثابة مصدر للاستقراء الأسلوبي، ويعمل على جمع الأحكام واعتبارها كردة فعل استجابة لمنبهات كامنة في النص ربط تلك الأحكام الذاتية بالمسببات.[2]

المرحلة الثالثة: والتي تزامنت مع ظهور علم الأسلوب أو الأسلوبية والتي أصبحت لها اتجاهاتها متعددة.

الأسلوبية مصطلح عربي هو ترجمة للمصطلح الفرنسي stylilstique"؛ مركب من "دال جذره الأول "أسلوب" styl"؛ ولاحقته"ـية" "ique التي تشير إلى المنهجية العلمية وتعرف الأسلوبية بداهة بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب"[3]

وقد عُد مصطلح علم الأسلوب كبديل اصطلاحي آخر لما اصطلح عليه في الفرنسية

---

[2] – رابح خاوية: المرجع السابق، ص 35.

[3] – د.عبد السلام المسدي: المرجع السابق، ص34.

science Du style"، كما فضل سعد مصلوح في المشرق مصطلح الأسلوبيات لطواعيته في التصريف، غير أن مصطلح الأسلوبية هو الذي كان له الشيوع والذي تم رواجه في الدراسات النقدية.

وتعرف الأسلوبية بتعاريف متعددة منها "علم يهدف إلى دراسة الأسلوب في الخطاب الأدبي، وتحديد كيفية تشكيله وإبراز العلاقات التركيبية"[1]، ومنها "ويقصد بالأسلوبية stylistique دراسة الأسلوب دراسة علمية، في مختلف تمثلاته اللسانية والبنيوية والسيميائية والهيرمونيطيقية"[2] وتهتم بوصف الأسلوب بنية ودلالة و مقصدية"[3]

ولمعرفة الفرق بين الأسلوب والأسلوبية؛ يقول أحمد درويش"الدائرة التي تغطيها كلمة أسلوب هي أوسع وأشمل من تلك التي تغطيها كلمة الأسلوبية"[4]، كما أن "المصطلح الأول أسبق في الوجود من الناحية التاريخية، وأوسع في الدلالة من الناحية المعنوية، أي أنه أعم على المستويين الرأسي والأفقي"[5]

وقد جمع **هنري بليث** أهم الاتجاهات الأسلوبية التي ظهرت في الغرب في هذا المخطط:[6]

[1] – نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث– تحليل الخطاب الشعري والسردي، دار هومه للنشر و التوزيع،ط1، الجزائر،2010 ، ص239.

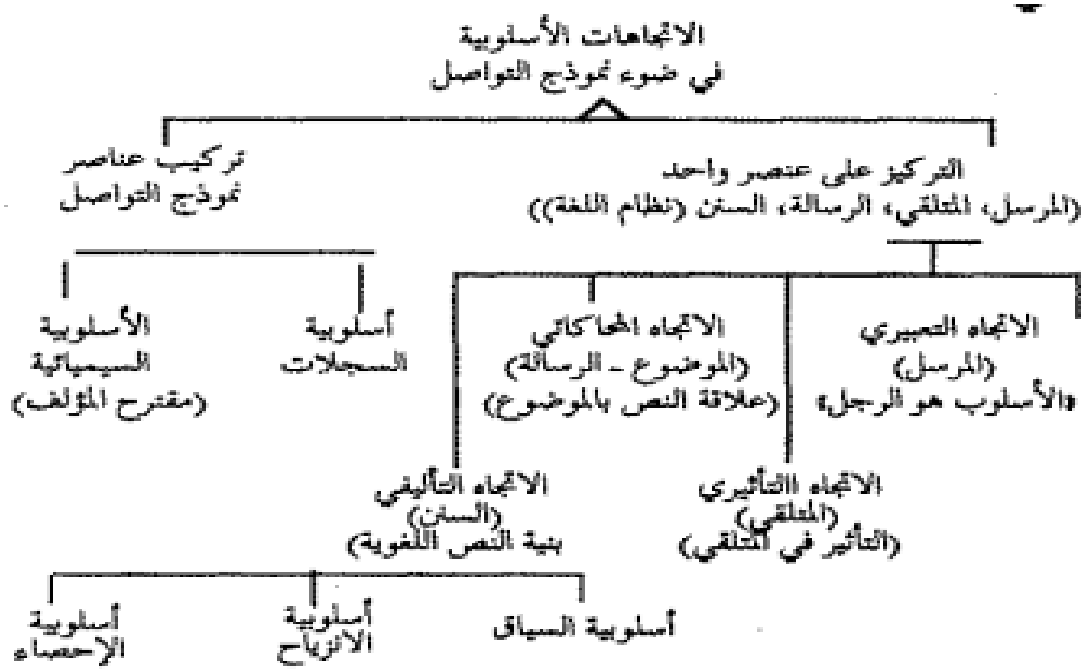
[2] –جميل حمداوي: اتجاهات الأسلوبية، ص6.

[3] – المرجع نفسه والصفحة نفسها،

[4] –أحمد درويش: المرجع السابق، ص20.

[5] – أحمد درويش: المرجع السابق ، ص16.

[6]– ينظر: هنريش بليث: المرجع السابق، ص13.



الشكل رقم -02- الاتجاهات الأسلوبية في ضوء نموذج التواصل

<u>الاتجاهات الكبرى للأسلوبية:</u>

1. الأسلوبية التعبيرية:

تعد الأسلوبية في تصور شارل بالي جزء من اللسانيات وقد ارتكزت على جملة من أسس منها:

a. تفضيل اللغة المحكية على اللغة المكتوبة
b. النظرة التزامنية في شرح الأحداث اللغوية
c. ترابط الأحداث اللغوية[1]

وجه بالي كتابه معالجة الأسلوبية الفرنسية 1909م، وقد اعتنى باللغة المشتركة بين مجموعة محددة، لهذا جعل..في مقابل الاستخدامات العفوية والواعية والموجهة نحو علم الجمال، بالإضافة إلى تركيز اهتمامه على المضمون الشعوري لأفعال التعبير والعلاقة بين الشكل والمعنى.

[1] – – رابح خاوية: المرجع السابق ، ص 55.

الأسلوب عنده "مجموعة من الوحدات اللسانية التي تمارس تأثيرا معينا في مستمعها أو قارئها"[1]

1- الأسلوبية البنيوية:

عرف رومان جاكبسون الأسلوبية بالبحث "عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولاً وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا"[2].

الأسلوب عند رومان جاكبسون: "يتحدد بأنه تطابق لجدول الاختيار على جدول التوزيع، مما يفرز انسجاما بين العلاقات الاستبدالية التي هي علاقات غيبية يتحدد الحاضر منها بالغائب، والعلاقات الركنية وهي علاقات حضورية تمثل تواصل سلسلة الخطاب حسب أنماط بعيدة عن العفوية والاعتباط"[3].

وعلى العموم الذي يظهر أن جميع أنواع الأسلوبية "تبدو مكمِّلة لبعضها البعض، وأن المسائَلات التي تعقد فيما بينها إنما هي إثراء لها في النتيجة النهائية"[4]،وذلك راجع "لصلابة مناهجها وسلامة أدواتها، وهي بطبيعتها مناهج تراكمية لا تبادلية، أي أن اللاحق منها لا يلغي السابق تماما ويعفي على أثره مثل مناهج العلوم الطبيعية، بل يثريه ويتكئ عليه"[5]، ومما "لاشك أن ثمة ثوابت ترجع إليها المتغيرات النظرية في مفهوم الأسلوب، وتتلخص هذه الثوابت في المقولات الأساسية التي تستند إليها الظاهرة الأدبية، تلك هي مقولات: المنشئ (المؤلف) والنص والقارئ"[6]

---

[1] – حسن ناظم: البنى الأسلوبية، ص31.

[2] – عبد السلام المسدي: المرجع السابق، ص228.

[3] – عبد السلام المسدي: المرجع السابق، ص77.

[4] – حسن ناظم: البنى الأسلوبية، ص10

[5] – صلاح فضل: المرجع السابق، ص92.

[6] – حسن ناظم: المرجع السابق، ص19.

عند النظر إلى المفاهيم أو النظريات التي طرحها الأسلوبيون الغرب المحدثون حول الأسلوب بدءًا بشارل بالي مرورا بجاكبسون وهنري نجدها كلها أو جلها؛ كأنها أوصاف تلاصق الأسلوب وليست هي حقيقة الأسلوب أو ماهيته، وإذا ما أردنا اختصار الوقت في فهم غالب تلك النظريات فعلينا بالنموذج التواصلي الذي رسمه جاكبسون، ثم علينا كذلك بالمخطط الذي وضعه هنري حيث جمع غالب الاتجاهات الأسلوبية.

2- الأسلوب عند العرب:

أ-الأسلوب في الدرس العربي القديم:

عُولج مفهوم الأسلوب عند علماء البلاغة والتفسير من زاوية إعجاز القرآن الكريم:

يقول ابن قتيبة "وإنما يعرف فضل القرآن من كثر نظره، واتسع علمه، وفهم مذاهب العرب وافتنانها في الأساليب، وما خصّ الله به لغتها دون جميع اللغات"[1] كما ينص الباقلاني: "وقد بينا- في الجملة - مباينة أسلوب نظم القرآن جميع الأساليب، ومزيته عليها في النظم والترتيب، وتقدمه عليها في كل حكمة وبراعة،"[2]، ويقول ابن خلدون: "فإنّ لكلّ فنّ من الكلام أساليب تختصّ به وتوجد فيه على أنحاء مختلفة فسؤال الطّلول في الشّعر يكون بخطاب الطّلول كقوله: «يا دار ميّة بالعلياء فالسّند» ويكون باستدعاء الصّحب للوقوف والسّؤال كقوله: «قفا نسأل الدّار الّتي خفّ أهلها» أو باستبكاء الصّحب على الطلل كقوله: «قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل»"[3]

---

[1]- أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري: تأويل مشكل القرآن، تح: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، (د.ت)، ص17.

[2]- أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني: إعجاز القرآن للباقلاني، تح: السيد أحمد صقر، ط5، دار المعارف – مصر 1997م، ص 216.

[3]- عبد الرحمن بن محمد ابن خلدون: ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، تح: خليل شحادة، ط2، دار الفكر ، بيروت، 1408هـ-1988م، ج1، ص 786.

وتدل هذه النصوص:

1. على أن الذي لا يعرف فضل كلام العرب من شعر ونثر؛ وفضل شاعر على شاعر وهم بشر، لا يستطيع أن يعرف فضل كلام الله تعالى، على من سواه.

2. أن العرب قد وصلوا إلى ما وصلوا إليه من الفصاحة والبلاغة لذا خصهم الله تعالى بهذا الكلام المعجز.

3. كما تدل على أن علماء العربية قد فطنو إلى دراسة الأسلوب مبكرا؛ وأن دراستهم للأسلوب كانت دراسة تطبيقية تنطلق من النص المقدس وهو القرآن الكريم.

1- الأسلوب والأسلوبية في الدراسات العربية الحديثة:

نستطيع القول بأن علماء العربية المحدَثين لم يؤسسوا للدرس الأسلوبي؛ فهم إما تبع لما تراكم من دراسات في التراث، وإما تبع للدراسات الغربية الحديثة، ونعتبر أن أحسن من تبوء منزلة في ذلك، هما سعد مصلوح من المشرق، وعبد السلام المسدي من المغرب، ويُعد كتاب أحمد الشايب هو أول مؤلف في العالم العربي خُصص لدراسة الأسلوب، وإليك مفهوم الأسلوب عندهما:

1- سعد مصلوح: هو"استعمال خاص للغة يقوم على استخدام عدد من الإمكانات والاحتمالات المتاحة والتأكيد عليها في مقابل إمكانات واحتمالات أخرى، وأن الوسيلة الأساسية لتمييزه إنما هي المقارنة سواء كانت مقارنة صريحة أو ضمنية"[1]

2- عبد السلام المسدي: "وإذا فحص الباحث ما تراكم من تراث التفكير الأسلوبي وشقه بمقطع عمودي يخرق طبقاته الزمنية اكتشف أنه يقوم على ركح ثلاثي دعائمه هي المخاطِب والمخاطَب والخطاب، وليس من نظرية في تحديد الأسلوب إلا اعتمدت إبستيميا

[1] – سعد مصلوح: المرجع السابق، ص49.

إحدى هذه الركائز الثلاث أو ثلاثتها متعاضدة متفاعلة"[1].

رابعا: العلاقة بين الشعرية والأسلوب

من خلال البحث في مفاهيم نظريتي الشعرية والأسلوب قديما وحديثا؛ يتبين لنا أن العلاقة الجامعة بينهما في تحليلنا هي البحث في شعرية السرد وشعرية التفاعل اللغوي وذلك لأسباب كثيرة لعل من أهمها:

1- أن دراسة أسلوبية السرد هي أقرب المباحث الحديثة للشعرية.

2- لكون السرد يهتم بالشكل والتفاعل اللغوي يهتم بالمضمون، وبذلك تكتمل دراسة الأسلوب دون إهمالٍ لأحد المباحث.

3- شعرية السرد

السرد لغة: من سرد يَسرد سرداً ويعني التتابع والتوالي للشيء سواء كان المسرود حديثا أو غيره، يقول ابن منظور"السرد تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض متتابعا، سرد الحديث ونحوه يسرده سردا إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له، وفي صفة كلامه، صلى الله عليه وسلم:(لم يكن يسرد الحديث سردا) أي يتابعه ويستعجل فيه. وسرد القرآن: تابع قراءته في حدر منه. والسرد: المتتابع..."[2] وهذا المفهوم اللغوي يشير إلى الركائز التي يقوم عليها مفهوم السرد؛

1- التتابع.

2- الاتساق.

3- جودة السياق.

[1] – عبد السلام مسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص49.

[2] – ابن منظور: لسان العرب، مج3، مادة (سرد) ص211. بتصرف

وهي كلها آليات تركز على الشكل؛ أي "يركز ضمنا على الخطاب السردي وكيفية عرض المسرود وبناءه أكثر مما يركز على مادته".[1] وبما أنه قد شاع في النقد المعاصر عند النقاد العرب ابتداع معنى جديد للسرد غير معروف في لغة العرب حيث جُعِل مقابلا للشعر فإنه يستوجب علينا التوسع في دلالته اللغوية، قد ورد لفظ السرد في قوله تعالى "وَقَدِّرْ فِي ٱلسَّرْدِ وَٱعْمَلُوا۟ صَٰلِحًا ۖ إِنِّى بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ ﴿١١﴾ سبأ: ١١، قيل هو بمعنى "أن لا يجعل المسمار غليظا والثقب دقيقا فيفصم الحلق، ولا يجعل المسمار دقيقا والثقب واسعا فيتقلقل أو ينخلع أو يتقصف، اجعله على القصد وقدر الحاجة. وقال الزجاج: السرد السمر، وهو غير خارج من اللغة لأن السرد تقديرك طرف الحلقة إلى طرفها الآخر"[2]

وقد جاء في شعر الشنفرى هذا اللفظ وهو يدل على مكان معين في بلاد أزد[3]:

كأن قد فلا يغررك مني تمكثي ... سلكت طريقا بين يربغ فالسرد

وإني زعيم أن ألف عجاجتي ... على ذي كساء من سلامان أو برد

وعلى العموم الذي نستشفه من المعنى المعجمي لمصطلح السرد هو: [4]

1- السرد يتضمن كل قول أو إخبار دون تحديد أجناسي؛ فكل كلام توفر فيه التتابع والاتساق وجودة السياق فهو سرد سواء كان شعرا أو نثرا.

2- ليس هناك ما يقصر مفهوم المصطلح على معنى الحكي أو يقتصر عليه تحديدا.

3- الخطأ الشائع عند النقاد العرب في ابتداع معنى للسرد غير معروف عند العرب حيث جعلوه مقابلا للشعر .

---

[1] – إبراهيم الصحراوي: السرد العربي القديم، ص32.

[2] – ابن منظور: المصدر السابق، ص213.

[3] – يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ط4، دار المعارف، مصر، (د.ت)، ص279.

[4] – انظر: ليندة خراب: شعرية السرد في الرواية العربية الجزائرية– خط الاستواء–مقامة ليلية–سرادق الحلم و الفجيعة – أنموذجا، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، 2017م. ص64-67.

4- لاشك أن مصطلح السرد دخيل على المعجم العربي وإنما دلالته المعاصرة تحتاج إلى بحث واستقراء.

مما ينبغي معرفته أن السرد حاضر في كل شيء في الخطاب الأدبي والخطاب غير الأدبي، وهو يسع الشعر والنثر على السواء، كما يسع القصص اليومية والحكايات الشعبية وغيرها كالصور، يقول رولان بارت "إنَّ أنواع السرد في العالم لا حصر لها،/../والسرد حاضر في الأسطورة، والحكاية الخرافية/../ وفي الحكاية على لسان الحيوانات والخرافة، وفي الأقصوصة،..والدراما.."[1] و يعرف سعيد يقطين السرد: "فعل لا حدود له، يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان"[2]

وبعد ظهور الشكلانية الروسية في القرن العشرين وظهور المنهج البنيوي، أصبح هناك اهتمام خاص بالسرد، حتى عُد "من أهم إنجازات البحث في العلوم الإنسانية لما يحمله هذا المشروع من مناهج خاصة[3]، باعتباره علما بات يُعرف بعلم السرد أو السردية أو السرديات، ويُراد به عند الشكلانيين الروس البحث في "وسيلة توصيل القصة إلى المستمع أو القارئ، بقيام وسيط بين الشخصيات والمتلقي هو الراوي"[4] السردية: هي العلم الذي يُعنى بمظاهر الخطاب السردي، أُسلوبا وبناءً ودلالة"[5] أي يعنى ببنية الراوي والمروي والمروي له.

---

[1]- رولان بارت وآخرون: طرائق تحليل السرد، تر: حسن البحراوي، ط1، منشورات إتحاد الكتاب المغرب، الرباط، 1992م، ص09

[2] – سعيد يقطين: الكلام والخبر(مقدمة للسرد العربي)، ط1، المركز الثقافي الربي بيروت، 1997م، ص 19.

[3] – عبد القادر شرشار: المرجع السابق، ص90.

[4] – توماشفسكي الشكلانيون الروس: المرجع السابق، ص 153-174.

[5] – د.عبد الله إبراهيم: المرجع السابق، ص9.

الذي نقول هو أن الحكي يقوم في العموم على دعامتين:[1]

أولهما: أن يحتوي على قصة ما، تضم أحداثا معينة.

و ثانيهما: أن يُعين الطريقة التي تُحكى بها القصة، وتسمى هذه الطريقة سرداً.

1- و قد اتخذت السردية في تحليلها للنص اتجاهين اثنين [2]:

الأول: الاتجاه الدلالي أو السيميائي أو الوظائفي: و تتمثل في جهود كل من جيرار جينيت، و تودوروف و رولان بارت، و يعنى هذا الاتجاه بمضمون الأفعال السردية دونما الاهتمام بالسرد الذي يكونها، إنما بالمنطق الذي يحكم تعاقب تلك الأفعال.

الثاني: الاتجاه اللساني أو الشكلي أو السياقي: تتمثل في جهود كل من بروب غريماس و يعنى هذا الاتجاه بالمظاهر اللغوية للخطاب، وما ينطوي عليه من رواة، وأساليب سرد ورُؤى وعلاقات تربط الراوي بالمروي، أي بالبنى العميقة التي تتحكم بمظاهر الخطاب.

و هناك اتجاه ثالث حاول التوفيق بين هذين الاتجاهين.

2- آليات شعرية التفاعل اللغوي

يقول محمد عبد المطلب "من المهم الإشارة إلى أن التناول الأسلوبي إنما ينصب على اللغة الأدبية، لأنها تمثل التنوع الفردي المتميز في الأداء، بما فيه من وعي واختيار، وبما فيه من انحراف عن المستوى العادي المألوف، بخلاف اللغة العادية التي تتميز بالتلقائية، و التي يتبادلها الأفراد بشكل دائم وغير متميز، وليس معنى هذا أننا نقيم حاجزا صلبا بين اللغة الأدبية ولغة الخطاب، لأن الأولى تستمد وجودها من الثانية، فتقيم منه الأبنية وتراكيب جديدة من الصوت والكلمة والجملة، ثم القطعة بأكملها،.."[3]

[1] – د. حميد لحمداني: المرجع السابق، ص 45.

[2] – ينظر: عبد الله إبراهيم: المرجع السابق ، ص09-10. عبد القادر شرشار: المرجع السابق، ص 26.

[3] – محمد عبد المطلب: المرجع السابق، ص184.

السمة التي تميز اللغة الشعرية عن اللغة المعيارية:

يقول تيري إيغلتون في كتابه نَظَريَّة الأدب":أَدرَكَ الشَّكلانيُّون أنَّ المعايير والانحرافات تَتَبَدَّل من سياق اجتماعي أو تاريخي إلى آخر. و واقعهُ أن قطعة منَ اللغة هي "مغرية" لا يضمن أن تكونَ كذلك في كل زمان ومكان، فهي ليست مغرية إلاَّ قبالة ألسنيَّة معياريَّة معَيَّنَة، وإذا ما تَبَدَّلَت هذه الخلفية، فإنَّ الكتابة تكفّ عن كونها مدركة بوصفها أَدَبيَّة[1]"

1- "انحرافها عن قانون اللغة المعيارية وخرقها له، فضلا عما تمتاز به من معجم خاص وصيغ نحوية سماها الضرائر الشعرية"[2]

2- أطلق رولان بارت على اللغة المعيارية واللغة العادية واللغة العلمية مصطلح "درجة الصفر البلاغية" وذلك لأنها "تفتقر إلى ما تمتاز به اللغة الفنية من سمات ومن ثم فقد يصبح اتخاذها قاعدة عامة يقاس عليها الانزياح"

أولت الدراسات الحديثة القارئ أو المتلقي اهتماما فائق النظير لتتجاوز النص والكاتب الذي كان في السابق يشكل بؤرة المعنى فنشأ عنه ما يسمى بـ"شعرية التلقي" التي أخذت تنافس "شعرية النص" و"شعرية المرسل" التي كانت سائدة فيما مضى من العصور ذلك لجملة من الأسباب و زوايا النظر نجملها في النقاط التالية:[3]

1- لأن القارئ هو من يستقبل النص.

2- لأن القارئ هو الذي يستطيع الحكم على جودة النص بعامة.

3- لأن القارئ يعد شريك المؤلف في تشكيل المعنى.

4- لأن الانزياح بعامة يستهدف القارئ والقارئ هو الذي يستقبل هذا الانزياح

---

[1] - https://www.alukah.net/literature_language :

[2] - د/أحمد محمد ويس: المرجع السابق، ص96.

[3] - ينظر: د/أحمد محمد ويس: المرجع السابق، ص156.157

5- لكون الوظيفة الرئيسية للانزياح هي المفاجأة تستهدف المتلقي بشكل مباشر.

و نعثر في كتب التراث على كثير من النصوص والإشارات التي تولي أهمية للقارئ الأدبي من ذلك ما ذكره أبو حيان التوحيدي "والكتاب يتصفّح أكثر من تصفّح الخطاب، لأن الكاتب مختار والمخاطب مضطرّ، ومن يرد عليه كتابك فليس يعلم أسرعت فيه أم أبطأت وإنّما ينظر أصبت فيه أم أخطأت، وأحسنت أم أسأت، فإبطاؤك غير إصابتك كما أنّ إسراعك غير معفّ على غلطك."[1]

- ينفرد الأسلوب الأدبي عن الأسلوب العلمي الموضوعي بعدة شروط أو سمات تحقق أدبية النص بشكل عام، نحو: غرض التحسين، والدلالة الإيحائية والدلالة الانزياحية،[2] فالنص الأدبي دائم الهروب في دلالاته وبعيد عن المعنى المباشر

إن وراء عملية الإبداع الأدبي" تحقيق غرض الحسن و الكمال في بنية النص،"[3]

يقول أبو حيان التوحيدي واصفا أغراض البلاغة "يجب أن يكون الغرض الأول في صحّة المعنى، والغرض الثاني في تخيّر اللفظ، والغرض الثالث في تسهيل النّظم وحلاوة التأليف، واجتلاب الرّونق، والاقتصاد في المواخاة، واستدامة الحال، ليستمر الثاني على الأول، والثالث على الثاني،"[4]

1- شعرية الإيقاع

2- شعرية الانزياح

---

[1] – علي بن محمد بن العباس أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، المكتبة العنصرية، بيروت، ط1، 1424 هـ، ج1، ص66.

[2] – ينظر: د/ الطيب دبه: المرجع السابق، ص146.

[3] – المرجع نفسه، ص139.

[4] – أبو حيان التوحيدي: أخلاق الوزيرين مثالب الوزيرين أخلاق الصاحب بن عباد وابن العميد، تح: محمد بن تاويت الطنجي، دار صادر – بيروت، 1412 هـ – 1992 م، ص 135.

3- شعرية التوازي

4- شعرية التناص

الفصل الثاني:

شعرية أسلوب السرد في منامات الوهراني

أولاً: إيقاع الشخصيات

ثانيا: إيقاع الزمن

ثالثا: إيقاع الأمكنة

توطئة

بما أن الأسلوبية الحديثة تجاوزت النظرة التقليدية للأسلوب؛ من خلال تركيز النظر على محتوى الخطاب؛ والبحث عن الدلالة الغائبة، وتحديد ثوابت شعريته، ومعرفة رؤية كاتبه، كون خاصية الكتابة لا تكمن في الموضوع بل في طريقة التناول، فهي تحوي عددا من عناصر السرد نحو الشخصية والزمان والمكان والأحداث، وبما أن نصوص المقامات / المنامات للوهراني نصوص نموذجية للبنية السردية العربية وهي تشكل أحد المرجعيات النصية في التراث العربي، كونها تحوي عدة سمات شكلية أدبية وثقافية تشترك فيما بينها وبين الرواية المعاصرة، لذا نحاول في هذا الفصل رصد تلك العناصر السردية عبر إيقاعها الفني ودورها في ربط الأحداث القائمة على التنوع.

وإننا إذ نلج لدراسة نص المنامات دراسة أسلوبية سردية تسعى لمعرفة قوانين الشعرية الداخلية الثابتة والمتغيرة نتغيَا الصعاب وذلك بسبب ضبابية الجهاز المصطلحي لاختلاف "الدارسين في تحديد خصائص الهيئات السردية، وضبط عددها، وتصنيف وظائفها، ونظرا لاختلاف الرؤى، وغموض المفاهيم، وغياب المصطلح المشترك بين الباحثين"[1]، كما نسعى للوقوف على دلالات النص؛ "الذي يتناول هيكل البنية ولا يتعارض والعمل النقدي حين ينهج نهج القراءة المؤولة، أو حين يتعامل مع النص باحثا عن دلالاته ومعانيه وعن الفكر الذي يحكمه، بل هو على العكس يشكل عونا غير مباشر له، ويسهل المعرفة التي يحاول"[2]

من هنا يمكننا أن نتساءل: ما هي أهم المظاهر التي تشكل البنية السردية في منامات الوهراني موازنة مع المقامات العربية؟

---

[1] – عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب السردي وقضايا النص، ط 1، دار القدس العربي للنشر والتوزيع، وهران– الجزائر،2009م، ص89.

[2] – يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ط 3، دار الفارابي بيروت، لبنان، ،2010، ص19.

أولاً: إيقاع الشخصيات

لا تخلو كتابة أدبية قديمة أو حديثة من صناعة الشخصية، فهي العنصر الأساسي لإنتاج النص السردي، كما تعد محور الحدث تتأثر به ويتأثر بها، حيث يخرج المرء بعد قراءة النص الأدبي، بمجموعة من الذكريات لا تمحى عن شخصياته، ودراسة إيقاع الشخصية يعني معرفة العلاقة بين الفرد والأشياء، ويعني معرفة "الشخصيات من حيث تشكلها الداخلي والخارجي وفق حركة الفعل وردة الفعل ما بين العالمين"[1].

1- مفهوم الشخصية:

تعددت الرؤى النظرية للشخصية بتعدد وجهات نظر الباحثين وبتعدد المناهج التي استندوا إليها، غير أنه يجب النظر للتحليل البنيوي على أساس أنه لا يعامل "الشخصية باعتبارها جوهرا سيكولوجيا، ولا نمطاً اجتماعيا، وإنما باعتبارها علامة يتشكل مدلولها من وحدة الأفعال التي تنجزها في سياق السرد وليس خارجه"[2]، لذا لا يضر المنهج البنيوي تباين آراء الباحثين حول شخصيات المنامات أو المقامات بين أن تكون شخصيات حقيقية أو خيالية، كما لا يدقق النظر فيما أورده أبو القاسم محمد الحريري في مقدمة مقاماته- بعد ثنائه على مقامات الهمذاني- "وعزا إلى أبي الفتح الإسكندري نشأتها؛ وإلى عيسى بن هشام روايتها؛ وكلاهما مجهول لا يُعرف ونكرة لا تُتَعرف"[3]. بل أصبَحَت كائنا من الورق، لا علاقة له بالمؤلف والسارد ولا بما هو موجود في الواقع الاجتماعي وقد فُصل بينها وبين الشخص الحقيقي فصلا تاما، أو كما يقول **رولان بارت** Roland Barthes "الشخصية قد تطورت من مجرد اسم لتتخذ فيما بعد كثافة تقنية، وأصبحت من ثم فردا أو شخصا، لقد

[1] –أحمد الزعبي: في الإيقاع الروائي، ص08.

[2] – محمد بومعزة: تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010م، ص39.

[3] – أبو محمد القاسم بن علي الحريري: مقامات الحريري، ص 11.

أصبحت كائنا متكونا تكونا كاملا"[1]، وقد ظهرت في الساحة النقدية عدة تصنيفات لها، بدءًا بما قدمه فلاديمير بروبVladimir Propp، الشكلاني الروسي الذين يُعتبر من أوائل الشكلانيين الذين وضعوا منهجاً علميا لدراسة النص السردي، معتمداً على الحكاية الخرافية قاصراً نظره على البنية الداخلية وذلك ضمن ما يُسمى بنظرية الوظائف، وقد حدد بروب عدد الوظائف بإحدى وثلاثين وظيفة، وقسم تلك الوظائف على سبع شخصيات أو دوائر وهي: [2] حقل عمل المعتدي أو الشرير، حقل عمل المانح. وحقل عمل المساعد. وحقل عمل الأميرة أو الشخصية موضع البحث. حقل عمل الطالب ولا يحتوي إلا على إرساء البطل. حقل عمل البطل. حقل عمل البطل المزيف، ثم تلا بروب بعد ذلك **غريماس Greimas** من المدرسة الفرنسية وأحد أبرز السيميائيين الذين قاموا بتحليل الشخصيات حيث ركز عمله إلى جنب وظائف الشخصيات بدراسة مضمون الأفعال، أي جمع بين البنية السطحية والبنية العميقة، وجعل نموذج الشخصية في مجموعة[3] :

ذات/ موضوع

مرسل/ مرسل إليه

مساعد/ معيق

والسؤال الذي يطرح نفسه، كيف تشكلت الشخصية في منامات الوهراني بالموازنة مع المقامات العربية؟ وما وظائفها في البنية السردية؟.

[1] – رولان بارث: مدخل إلى تحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، ط1، نادي جازان الأدبي، 1993، ص72.

[2] – ينظر: فلاديمير بروب: مورفولوجيا القصة، تر: عبد الكريم حسن وسميرة بن عمو، ط1، دار شراع، دمشق سورايا، 1996م، ص97-96.

[3] – محمد عزام: المرجع السابق، ص14.

أولا كإجابة أولية، نقول أن مسألة البحث عن نمط الشخصية في منامات الوهراني والمقامات العربية تثير الكثير من الإشكالات، لاختلاف المقامات وتطورها في الأدب العربي؛ حيث أصبح شكل الشخصية مختلف عما ظهرت عليه عند بديع الزمان الهمذاني، كما يظهر ذلك جليا في كتابات ابن محرز الوهراني؛ والسرقسطي في المقامات اللزومية، وعبد الرحمن الديسي وعبد القادر المسعدي في مراسلاتهما، ثانيا لتعدد رمزية الشخصيات ومساهمتها في خلق الأحداث عند الكاتب الواحد، فعلى سبيل المثال نجد ابن محرز الوهراني يستعمل الشخصية الأسطورية –أبي خطرش– في منام صلاح الدين، وفي المقامة البغدادية يستعمل شخصية أبي المعالي، لذا نتساءل هل طور الوهراني الكتابة الإبداعية المقامية في المنامات؟، ربما قد عمل على تطوير جنس فن المقامة في القرن الخامس في شكل المنام الكبير، لأنهما قد اشتركا معا في الهيكل العام للسرد، وبذلك أصبحت كتابة المقامات الجزائرية تختلف نوعا ما عما هو معروف في المشرق العربي والأندلس، وبذا يعتبر الوهراني الرائد والسابق من حيث الكتابة الإبداعية،

ثانيا: يلاحظ في جميع المنامات والمقامات احتوائها على شخصيات رئيسية وأخرى ثانوية. تقوم الأولى بدور البطولة نحو شخصيتي الوهراني والحافظ العليمي في المنام الكبير، وشخصيتي أبو الفتح الاسكندري وعيسى ابن هشام عند بديع الزمان الهمذاني، ولذلك يقوم السارد بوصف جميع تحركاتها،

وحتى نقتصد في الكلام قمنا بعمل جدول موازنة بين الشخصيات الرئيسية والثانوية في كتابات الوهراني ومقامات الهمذاني:

تصنف الشخصية باعتبارات عديدة –كما سبق الإشارة إلى ذلك– منها: باعتبار دورها في خلق وتسيير الأحداث في القصة والأدوار التي تسند إليها وهي نوعان: الشخصيات الرئيسية/ والثانوية. وعليه سندرس الشخصية في المنامات لمعرفة أبعادها الأسلوبية والدلالية.

أنواع الشخصيات	المقامة البغدادية للهمذاني	المقامة البغدادية	المنام الكبير للوهراني.
الشخصيات الرئيسية	عيسى بن هشام	الراوي –الوهراني–	شخصية الراوي –الوهراني
	أبو الفتح الاسكندري	أبو المعالي	الحافظ العليمي
الشخصيات الثانوية	السوادي–أبو زيد– أبو عبيد. الشواء. صاحب الحلوى.	الأمير –وزير – ملوك. دولة الملثمين عبد المؤمن وأولاده. أبي العلا. كافر صقلية. خلفاء الدولة العلوية. الملك المنصور بنو الأصفر الملك الناصر	شخصية الرسول صلى الله عليه وسلم عبد الواحد بن بدر. الجواري. القاضي صدر الدين. معاوية بن أبي سفيان. المهذب بن النقاش. الشخصيات الملائكية: ملك الموت عزرائيل عليه السلام– جبريل عليه السلام– ملكا اليمين

		نجم الدين وسيف المجاهدين. الملك العادل نور الدين. الإمام –الخليفة– عضد الدين.المستجد بالله.	والشمال–. مالك خازن جهنم. الشخصيات الجماعية: ذات انتماء – وليس لها انتماء.

الجدول رقم –03– الشخصيات الرئيسية والثانوية في كتابات الوهراني والهمذاني.

نلاحظ من خلال هذا الجدول أن الشخصية في المقامة عند الهمذاني تختلف اختلافا بينا عن الشخصية عند الوهراني سواء في المقامات أو في المنامات، ثم إن الشخصية في كتابات الوهراني هي متباينة فشخصيات المقامة البغدادية تختلف عن شخصيات المنامات – فالمنام الكبير لوحده تبلغ شخصياته حوالي ثمانين شخصية بين الانفرادية والجماعية–، سواء في عددها أو في حقيقتها ومشاركتها في صناعة الأحداث، حيث تتسم الشخصية في هذا الأخير بالكثرة إلى جنب كونها شخصيات حقيقية، عدا ما نقرؤه في منام أبي خطرش حيث يحوي عددا أقل من الشخصيات في المنام الكبير كما نجد هذه الشخصية العجائبية، وإذا ما أردنا تفسيرا لذلك؛ فربما نستطيع القول أن ذلك راجع إلى جنس المنامات عند الوهراني الذي يختلط فيه الواقع بالخيال، كما توحي به دلالة النوم حيث يرى فيه النائم شخصيات حقيقية واقعية تقوم بأفعال من نوع آخر، عكس ما هو موجود في حالتها المعاشة، وبما أن المنام يكون في ثوان معدودة فيقتضي كثرة النوم رؤية الكثير من المنامات، وهذا يستلزم رؤية

الكثير من الشخصيات التي هي صورة عما هو موجود ولكنها في عالم النوم الفسيح بفضائه والضيق بمكان النائم، وهذا غير المقام أو المقامة التي تعني مجلس الجماعة من الناس والتي تستلزم قلة شخصياتها، أو كما نجدها عند الهمذاني تدور حول الكدية؛ وشخصية المَكَدِي لا يخترق الجماعة الكبيرة من الناس فيكيدها إلا نادرا لأنهم أسرع إلى الفطنة به، بل في الغالب يكدي الشخص الواحد والاثنين حتى يسهل عليه العمل وينال المطلب المرغوب، هذا وإن شكل الشخصية في المقامة البغدادية عند الوهراني تتباين عما هو معروف في المقامات العربية من ناحية أن أحداثها شبه واقعية، وشخصية بطلها هو الراوي نفسه، لذا تعددت شخصياتها وكثرت أدوارهم.

اختصت المقامات العربية بنقص ملاحظ من حيث حضور المرأة في أحداثها في حين طغى حضور الرجل في كل المقامات وهذا ما يلفت نظرنا في المقامة البغدادية للهمذاني فهي خالية من جنس النساء، وهذا لا يعني خلوها في جميع المقامات بل هناك بعض الملامح للشخصية النسوية نحو ما نجده في المقامة المضيرية متمثلا في شخصية الزوجة التي تذكر بصفاتها دون ذكر اسمها "فجعل طول الطريق يثني على زوجته، ويفديها بمهجته، ويصف حذقها في صنعتها"[1] ؛ والمرأة "فإذا امرأة معها عقد لآل، في جلدة ماء ورقة آل"[2]، أما المقامة البغدادية للوهراني فلا نجد فيها كذلك شخصية النساء، غير أنه ورد في مقامة العلاقة وشمس الخلافة شخصية العجوز،

وهذا مما يؤكد لنا شدة التقارب بينها وبين منامات لوهراني لأن كل شخصياتها ذكورية عدا ما نجده في عرض الحديث كشخصية الجواري وليس لها بُعد وظيفي في المنامات، وهذا

[1] – بديع الزمان الهمذاني: مقامات بديع الزمان الهمذاني، بشرح محمد عبده، تعليق، د.ط، منشورات الشهاب، باب الواد، الجزائر، 2004. ص130.

[2] – بديع الزمان الهمذاني: المرجع نفسه، ص136.

يعكس صورة المجتمع في تلك الحقبة الزمنية حيث أن خاصية الترحال والتجوال في المدن والآفاق هو من سمات الرجال دون النساء، كما يُجسِد قوامة الرجل على المرأة.

إن شخصية البطل عند العرب لا تكتمل "ولا تدخل عالم البطولة إلا بعد عبور تجربة الرحلة، تعتمد عليها نصوص السيرة في أدبنا العربي، وفي مقدمتها سيرة النبي محمد صلى الله عليه وسلم، وقصص الأنبياء صلوات الله عليهم، التي تأخذ الرحلة فيها شكل الهجرة أو إخراجهم مع حواريهم والمؤمنين بهم من أرضهم"[1]، وهذا ما تتسم به جميع الشخصيات الأساسية في المنامات والمقامات.

كما نلاحظ من خلال الجدول وتتبع الشخصيات حضور شخصية السارد أو الكاتب- الوهراني- في المنامات والمقامة البغدادية كشخصية رئيسية تساهم في خلق الأحداث وفي صناعة الحبكة والوصف، وهذا غير ما نجده في المقامة البغدادية للهمذاني فشخصية الراوي منفصلة عن شخصية البطلين -عيسى بن هشام، أبو الفتح الاسكندري-،

بالإضافة إلى أن الشخصية تتميز في المنامات وخصوصا في المنام الكبير بالتعدي على المعيار الأخلاقي الذي يتصف به المجتمع المسلم، لأنه يريد أن يساهم في تعرية المجتمع وتطهيره مما لصق به من الأوصاف المشينة التي ينأى أن يتصف بها أراذل الناس دون خاصتهم، الأمر نفسه نجده في المقامة البغدادية وإن كان بصفة أكثر تهذيبا للألفاظ واحتشاما، أما عند الهمذاني فإن المقامة البغدادية قد خلت من الألفاظ والمعاني المستقبحة وإن لم تخل منها كل مقاماته، التي تتميز بكثرة المفارقات اللفظية والمنطقية.

[1] - د. عمر عبد الواحد: المرجع السابق، ص33.

1- إيقاع الشخصيات:

أ- إيقاع الشخصيات الرئيسية:

وتعد الشخصية الرئيسيةً حينما تسند إليها "وظائف وأدوار لا تسند إلى الشخصيات الأخرى، وغالبا ما تكون هذه الأدوار مثمنة داخل الثقافة والمجتمع"[1]، وتتصف الشخصية الرئيسة **بـ:** التعقيد، والعمق، ثم الاهتمام المباشر التي تتميز به عن باقي الشخصيات[2]، وعلى الرغم من أن شخصيات المنامات كثيرة جدا، غير أن إيقاع الأحداث وتحركها يكون من نصيب البطل.

أ- المرتبة الأولى:

بالنظر في منامات الوهراني ومقامته البغدادية، والمقامة البغدادية للهمذاني نجد هناك دائما شخصيتان تكون لهما معالم الشخصية الأساسية. أو كما هو موضح في الجدول.غير أننا نجد شخصية الوهراني التي ظهرت في كتاباته في شكل الراوي والسارد معا، وكرر كنيته – باسم الخادم– في جميع صفحات المنامات فجاء في منام أبي خطرش "ولا يعتقد المولى أدام الله عزه، إلى أن الخادم أشار في صدر الكتاب إليه، ولا أنه قصده بوصف الحال الذي هو عليه"[3]، وجاء في منام صلاح الدين "ولما قرب الخادم من مدينة الفيوم.."[4]، كما لا تظهر شخصيته بشكل مباشر في الأحداث إلا بعد فترة زمنية، وبعد ذكر السلاطين والوزراء والثناء عليهم وذكر جميع ألقابهم التي يحبون سماعها، نحو قوله "عبد مولاي الوزير الأجل السيد الفاضل الأوحد مجد الدين شرف الإسلام.."[5]، "كتب هذه الأحرف عبد مولاي المفضل

---

[1] – محمد بوعزة: تحليل النص السردي –تقنيات ومفاهيم–، ص53.

[2] – محمد بوعزة: المرجع السابق، ص55.

[3] – منامات الوهراني وحكاياته، ص143

[4] – المصدر نفسه، ص131.

[5] – المصدر نفسه، ص 131.

الأمير نجم الدين علم المسلمين.."[1]، والسبب في هذا هو كون هذان المنامان عبارة عن رسائل من الوهراني فأما الأولى فهي إلى نجم الدين ابن مصال الذي كان قائدا عند صلاح الدين في حملته على الكرك ومقرب عنده وذلك بعد جمع أهل الإسكندرية مع صلاح الدين وكشف خِطَط الفاطميين للتعاون مع الفرنج للإطاحة على حكم صلاح الدين. وأما الثانية فهي رسالة إلى وزير بني أيوب، الكاتب البليغ مجد الدين بن المطلب الذي كان عالما باللغة والنحو، يعرض في هذه الرسالة للثناء على تقي الدين والتعريض بالطعن للقاضي الفاضل ولبهاء الدين بن شداد.

أما المنام الكبير فقد استفتحه بمدح شيخه الحافظ العليمي، "وصل كتاب مولاي الشيخ الأجل.."[2]، وهو حاضر في كل الأحداث الدنيوية والأخروية/المنامية،

أما شخصية الوهراني السارد والراوي في المقامة البغدادية فهي حاضرة بصفة مباشرة منذ الوهلة الأولى، لأنه كتبها لما زار بغداد وأراد أن يبديَ رأيه في السياسة في تلك الحقبة الزمنية، واستفتح هذه المقامة بقوله "لما تعذرت مآربي، واضطربت مغاربي.."[3]، وهذا يتفق مع المقامة الصقلية ويختلف مع مقامة العلافة وشمس الخلافة؛ التي صنع لها راو يسرد أحداثها، –يضاهي بها المقامة عند الهمذاني– فنجده يستفتح بقوله "حدثنا عيسى بن حماد الصقلي، قال.."[4]. أما الهمذاني فيستفتح المقامة البغدادية بـ"حدثنا عيسى بن هشام قال.."، حيث يتفقان في الاسم الأول فكلاهما عيسى، وفي صيغة الاسم الثاني فحماد كثير المحامد وهي شخصية تتعارض مع أعمالها في الظاهر، أما هشام فهي مشتقة من الهشم وهو الهضم

[1] – ا المصدر نفسه، ص141.

[2] – المصدر نفسه، ص 215.

[3] – المصدر نفسه، ص76.

[4] – المصدر نفسه، ص71.

وهي تعكس أعمالها المبنية على التكدية، وتختلف بنية الشخصية عند الوهراني بزيادة الصقلي وهي جزيرة في البحر الأبيض المتوسط تنتمي إلى المغرب العربي،

ونلحظ أن الساردان ركزا وبشكل بارز على الوصف الداخلي للشخصية الرئيسية، فيصور في المنام الكبير على وصف حالته النفسية واضطرابها مما أصابه بالهم والغم من رسالة شيخه الحافظ العليمي، و"لقد فكر الخادم في ليلة وصول كتابه إليه في سوء رأيه فيه، وشدة حقده عليه،/../ فخرجت من قبري أيمم الداعي إلى أن بلغت أرض المحشر/../وأنا من الخوف على أسوء حال، وقد أنساني جميع ما أقاسيه عظيم ما أعانيه من شدة الأهوال من الأهوال، فقلت في نفسي، هذا هو اليوم العبوس القمطرير" [1]؛ كما نلمس الوصف الخارجي للشخصية بكثرة في نفس المنام "فما انقضت أمنيتي حتى طلع عبد الواحد بن بدر، وقال لي: الساعةَ، رأيت عدة جوار يطلبونك، مع بعضهم أولاد يزعمون أنهم منك، وأنت تنفيهم عنك، وبعضهم يدَّعي أنك بعتهم لغيرك، وهم حبالى منك".[2]، وفي هذين المقطعين يصور الكاتب شخصية الخادم ويرسم لنا بعض ملامحها العجائبية، وأعرض عن وصف صورتها الجسدية، ليصور لنا بذلك حالته النفسية بعد وصول تلك الرسالة من شيخه العليمي، بعد أن تأثر مما يحمله من حقد تجاهه، مما أحدث له شرخا لم يتصوره، وبقي مهموما به ويتذكره، كما طغى في الوصف الخارجي الوصف لأعماله وسلوكاته التي كانت في الدنيا وهي سلوكات متناقضة ومتصارعة مع الصورة المعهودة عنه، وهذا مما يساهم في إشراك القارئ للغوص في أعماق الشخصية، لأن المتلقي يساهم في إنتاج النص ومعرفة حقيقة شخصياته الرئيسية، وهذا مما يعني حالة التحول التي يوحي بها ظاهر الشخصية، فقد كان طالب علم يُعنى بإمامة الناس وإرشادهم فإذا هو قد مارس بعض الأفعال وكبائر الذنوب ولم يفعل هذا مرة

[1] – المصدر نفسه، ص220.

واحدة فقط بل تكرر منه ودليل ذلك "**رأيت عدة جوار**" مما جعلهم جوار يعني هم كثيرون، وجعل الناس يختلفون فيهم هل هو فعل هذا حقيقة. ويتأرجح إيقاع البطل في المنام الكبير بين عدة ثنائيات هي الماضي والمستقبل، والماضي والحاضر، والحب والحقد، والدنيا والآخرة، والصدق والكذب، والمنطق واللامنطق، الخادم والمخدوم، والشيخ والطالب. وهذا ما جعلنا نعتبر أن شخصية الخادم معقدة ومهيمنة على مسرح الأحداث، بما تحمله من تناقضات وقدرة على التمثيل لكل طبقات المجتمع.

ب-المرتبة الثانية :

كما نلمح في المقامة البغدادية شخصية أبو الفتح الاسكندري الذي منحه الكاتب لقب أبو الفتح، ليجعله رمزا للفتوحات فهو يفتح كل جيب مقفل وكل موضوع ممنوع أو مباح من حيث الشرع الإسلامي، بالإضافة إلى ما يميز هذه الشخصية في كونها شخصية ملازمة للبطل الأول عيسى بن هشام غير أن هذا الأخير يؤدي دورا مهما فهو لا يخلو من التناقض يقوم بمساعدة الفقراء في الظاهر ومحاولة الإحسان إليهم، غير أنه لا يستهزئ بالمعايير الدينية والأخلاقية كما يفعل صاحبه رغم كونه يلفظ بما يوحي بذلك، وذلك ما يتجلى في المقامة الخمرية من مقامات الهمذاني حيث يكثر فيها من السخرية والتهكم من المظاهر الدينية شأنه شأن الوهراني في المنام الكبير ويراد بالاسكندري نسبة إلى مدينة الإسكندرية.

أبو المعالي: "فدلني بعض السادة الموالي، إلى دكان الشيخ أبي المعالي، فقال: هو بستان الأدب، وديوان العرب، يرجع إلى رأي مصيب، ويضرب بكل علم بنصيب"[1]

فالبطل يتحرك بين فترات زمنية مختلفة أولا بين الماضي والمستقبل فتارة يتذكر الأحداث السابقة التي كانت بينه وبين شيخه وتارة أخرى نجده في عرصات يوم القيامة فبعد أن كان

[1] – المصدر نفسه، ص77.

يتنعم في الدنيا هاهو يتقلى في حر السعير".." فهو يتمنى الرجوع إلى الماضي ويمقت الحاضر/المستقبل المشين الذي إن حدث فلا رجوع. فهذه المفارقة هي الإيقاع في شخصية الوهراني.

ويمكن توضيح شخصية الوهراني من خلال :

شخصيته قبل المنام----------في المنام

صادق-طالب علم- زاهد----------يقتني الجواري.

1- إيقاع الشخصيات الثانوية:

هي"موجودات نصية لازمة لتكوين المشهد السردي دون أن يكون لملامحها الخاصة كشخصيات أية أهمية"[1]، مما يعني أن الشخصيات الثانوية تساعد البطل في رسم مشاهد القصة وإخراج العمل الفني في صورة أكثر تأثيرا، ويكون لها دور كبير في رسم الأحداث، كما تعمل على الإيحاء للمتلقي أو القارئ بمعرفة شخصية البطل.

وفي الحقيقة أن الشخصيات الثانوية ليست على درجة واحدة فهي تختلف باختلاف المقامات فحضور بعض الشخصيات الثانوية قد تحتل أهمية أكبر من الشخصية الرئيسية في بعض المقامات

ونستطيع تقسيم الشخصيات الثانوية في منامات الوهراني من حيث انتمائها إلى: شخصيات دينية وشخصيات تاريخية وشخصيات أسطورية.

الشخصيات الثانوية في المنام الكبير للوهراني: وهذه الشخصيات كثيرة بما يقارب من الثمانين شخصية وقليلة جدا في مقامات الهمذاني، للشخصيات الثانوية أهمية في خلخلة وسير الأحداث. ومنها:

[1]- أيمن بكر: السرد في مقامات الهمذاني، (د.ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1998م، ص91.

1- **الشخصيات الدينية:**

أ- شخصية الرسول صلى الله عليه وسلم.

ب- معاوية بن أبي سفيان.

ت- شخصيات بعض الملائكة مالك عزرائيل.

ث- القاضي صدر الدين.

ج- أبو المجد بن الحكم.

ح- المهذب بن نقاش.

كما تؤدي شخصية عبد الواحد بن بدر دورا مهما في صناعة الحدث الدرامي في المنام الكبير وهي أول شخصية تقابلنا في أحداث يوم القيامة، حيث خلق تلك القصة على الخادم مما ساهم في تفعيل إيقاع الأحداث، وتعد شخصية جبريل عليه السلام أحد الرسل الموكلين بالرسالة السماوية

الشخصيات التاريخية: من الشخصيات في منام صلاح الدين:

1- **الأمير نجم الدين بن مصال:** في منام صلاح الدين "كتب هذه الأحرف عبيد مولاي نجم المفضل نجم الدين علم المسلمين،/../ وفي مرابط صدره من خيول الأشواق جواد لو ركبه ضحوة من باب النصر لقابل معه الحلبيين قبل العصر"[1]

2- **الملك الناصر صلاح الدين:** "ولاشك أن أسعد الناس رجل يتصبح بوجه الملك الناصر، ويقبل يديه التي هي كالعناصر، ويخدم ركابه الذي تتشرف بخدمته الأملاك، ويتمثل أوامره التي تساعد على تنفيذها الأفلاك، "[2]

[1] – المصدر نفسه، ص 141.

[2] – المصدر نفسه، ص144.2

3- **ابن القابض وابن الأصفهاني:** "فقلت يا مولاي جميع ما أنعمت به علي أنت وقرايبك أخذه من ابن ظفير في ساعة واحدة/../ ثم التفت إلى ابن القابض، فقال : رح معه إلى ابن الأصفهاني، يدفع له مائتي رمانة مليسي، ونحن ندفع له من سنجار مائتي رمانة أخرى حتى نتخلص، فرحنا إلى ابن الأصفهاني فدفع لي مائتي رمانة مقيرة.."[1]

4- **عبد المؤمن** وأولاده: "فما تقول في عبد المؤمن وأولاده وسيرته في بلاده؟ فقلت مؤيد من السماء، مسلط على من فوق الماء، حكم سيفه في القمم وأعمله في رقاب الأمم، حتى خضعت له ذوو التيجان وخدمه الإنس والجان"[2]

5- **كافر صقلية- وليم الثاني النورماندي-**: "قال فما تقول في كافر صقلية؟ وسيرته في الأيام المتولية؟ فقلت له: دم مطلول وصارم مفلول، ودولة مائلة وسعادة زائلة، هلك طالوتها فاختلت، وانقرض جالوتها فاعتلت، تناثر سلكها، وتدابر ملكها"[3]

2- **الشخصيات الأسطورية:** وهي قليله جدا سوى ما نجده في منام أبي خطرش

1- **أبو خطرش:** فلم يشعر إلا والحائط الشمالي قد انشق، وخرج منه شخص عجيب الصورة، ليس له رأس ولا رقبة البتة، وإنما وجهه في صدره، ولحيته في بطنه، مثل بعض الناس، في يده اليمنى زربول، وفي يده اليسرى شمشك عتيق،/../ فقال أنا أبو خطرش، من بني الدردبيس، الساكن في هرم ميدوم"[4]

---

[1] – المصدر نفسه، ص 147.

[2] – المصدر نفسه، ص78.

[3] – المصدر نفسه، ص79.

[4] – المصدر نفسه، 132.

2- **السوادي:** "فإذا أنا بسوادي يسوق بالجهد حماره، ويطرف بالعقد إزاره، فقلت: ظفرنا والله بصيد، وحياك الله أبا زيد، من أين أقبلت؟ وأين نزلت؟ ومتى وافيت؟ وهلم إلى البيت، فقال السوادي: لست بأبي زيد، ولكني أبو عبيد،"[1]

- **وظائف الشخصيات:**

عندما ندقق النظر نجد أن الشخصية في منامات الوهراني تتميز بعدة وظائف:

	وظائف الشخصيات	المقطع السردي
	وظيفة الانتقام	"فتناول حينئذ كتابه الكريم الوارد، وكرر نظره في كتابه ليجاوب عن فصوله المتضمنة فيه، فوجده صفراً من الأنباء، خاليا من غرائب البلد، وقد استفتحه بطلب الثأر من مزاح الخادم معه في كتابه الكريم المقدم إليه من ثلاث سنين"
	وظيفة الخداع	ثم قال صلوات الله عليه: هذا الحوض بين أيديكم ردوا كيف شئتم، فصاح أبو القاسم الأعور من بعيد الله الله يا أمير المؤمنين..هؤلاء أشد كفرا ونفاقا، وأكثرهم نصبا وانحرافا عن أهل بيتك وهم عبيد يزيد"
	وظيفة البحث	فسألنا عنهم فقيل لنا هذا : سيد المرسلين محمد بن عبد الله صلى الله عليه و سلم في أصحابه و أهل بيته، فنجري خلفه ونجهد أنفسن في طلبه فلم نصل إليه من شدة الزحام فطلعنا على تل مشرف من جبل الأعراف نرقبه"

[1] – بديع الزمان الهمذاني: نفس المرجع، ص80

	وظيفة الإنقاذ	"أما هذا فإنه رجل فغنه رجل مغربي حضرت معه في دار الدنيا في دعوة فيها جماعة من الأعيان في دار ابن الشهرزوري في الجوانية وسمعته يترضى عنك ويسأل الله معك فقال، وجب حقهم علينا وسوف نفعل معهم كل شيء"
	وظيفة الخصام والخلاف.	فاستشطت أنا عند ذلك غضبا وأظهرت القلق العظيم فقلت له: ألمثلي يقال هذا الحديث والله لتندمن على هذا الكلام، فقال لي : مالك لعلك تريد أن تهجوني بشعر مثل ما رأيت في صحائفك اليوم أو تعمل في مقامة تذمني فيها.."
	وظيفة الحب أو التفاهم	هذا عزرائيل ملك الموت وهو يعنى بالمهذب عناية عظيمة وهو الذي شفع فيه وخلصه من العذاب المقيم..فهو يرعاه لأجل هذا ويحبه من ذلك الزمان"

الجدول رقم -04- وظائف الشخصيات في منامات الوهراني

ثانيا: إيقاع الزمن

يعتبر الزمن أحد أهم المكونات السردية وقد خصص له الكثير من النقاد المعاصرين مساحة واسعة في كتاباتهم؛ لأنه "من المتعذر أن نعثر على سرد خال من الزمن، وإذا جاز لنا افتراضا أن نفكر في زمن خال من السرد، فلا يمكن أن نلغي الزمن من السرد، فالزمن هو الذي يوجد السرد، وليس السرد هو الذي يوجد الزمن"[1]، ونظرا لأهميته البالغة فقد رأى صلاح فضل أن الإيقاع في السرد ناتج عن تضافر حركتي الزمان والمكان فقط[2].

مفهوم الزمن

يعد أول ناقد أشار إلى قيمة الزمن الفنية هو الشكلاني الروسي **توماشفسكي** حين فرق بين زمنين هما زمن المتن الحكائي وزمن المبنى الحكائي، حيث رأى أن المتن الحكائي هو"مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها والتي يقع إخبارنا بها من خلال العمل"[3]، وأما المبنى الحكائي الذي يمثل الطريقة التي قدمت بها تلك الأحداث، أي "يراعي نظام ظهورها/../كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا"[4]، وهذا ما يطلق عليه **تودوروف** مصطلحي الخطاب، الذي يقابل المبنى الحكائي، والقصة التي تقابل المبنى الحكائي، كما ميز فيما بعد بين عدة أزمنة منها الداخلية والخارجية، نحو زمن الرواية–السرد– وزمن القراءة وزمن الكتابة، وزمن القارئ وزمن الكاتب وغيرها[5]،

---

[1] – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ط2، المركز الثقافي العربي، 2009م، ص117.

[2] – صلاح فضل: أساليب سرد الرواية العربية، ص235.

[3] – تزفيتان تودوروف: نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1982م، ص180.

[4] – المرجع نفسه، ص180.

[5] – سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي– الزمن – السرد– التبئير–، ص73.

وبعد ظهور علم السرديات أو السرديات البنيوية الذي يهتم بالمبنى الحكائي والمنبثق من حقل الشعرية، تجاوز جيرار جينيت ذلك التقسيم الزمني للحكاية، باعتماد الخطاب موضوعا للدراسة، وأظهر في دراسته للخطاب السردي عدة علاقات بين زمني الخطاب والقصة (ترتيب الأحداث والمدة ومعدل التردد)، حيث يمثل زمن القصة "المدى الزمني الذي يستغرقه عرض الوقائع والمواقف المعروضة كنقيض لزمن الخطاب"[1]، وزمن الخطاب هو"الوقت الذي يستغرقه عرض المواقف والوقائع"[2]، يقول جيرار جينيت: "مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة"[3]، كيف تشكل الزمن في منامات الوهراني موازنة مع المقامات العربية؟.

أولا: ولكي نعرف وجه التقارب والاختلاف بين زمن المنامات التي تجاوزت الواقعية إلى العجائبية، والمقامات التي هي عبارة عن مسرحية قصيرة المدة، لابد وأن نفرق بين المنامات التي لها أزمنة تتصف بالفوضى وعدم التنظيم، دون المقامات عند الوهراني لأنها عبارة عن وقائع جرت في القرن الخامس أراد الوهراني أن ينسجها في قالب أدبي تتعدد فيه مظاهر الاضطراب السياسي والإيدولوجي والجغرافي، والمقامة عند الهمذاني التي هي من صنع الخيال المحض، ولا علاقة له بالواقع بأي حال، كما أننا نشعر أن لكل واحد من هاته الكتابات زمن خاص، وأحداث مستقلة عن الأخرى.

ثانيا إذا كان زمن القصة يخضع للتتابع الزمني الواقعي المنطقي للحدث، فإن زمن القصة في المقامة البغدادية للوهراني؛ هي تلك الأحداث التي قام بها الراوي نفسه في رحلته من المغرب العربي إلى دمشق مرورا بصقلية ومصر والشام ووصولا إلى العراق، وأراد السارد

[1] –جيرالد برنس: المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003م، 78.

[2] – المرجع نفسه، ص 78.

[3] – جيرار جينيت: المرجع السابق، ص 47.

إعادتها في شكل مقامة، فهي أحداث وقعت حقيقة في أزمنة مختلفة، وهذا الزمن ينتقل بنا إلى القرن الخامس للهجرة، حين كانت الدولة الفاطمية والدولة الأيوبية ودولة الملثمين.،هذا في حين زمن القصة عند الهمذاني ترمي بنا إلى أبعد من ذلك إلى القرن الرابع للهجرة، حيث صورت جانبا من أهم الجوانب الاجتماعية والسياسية وهو الحياة المعيشية للفرد البسيط التي كانت قائمة على التسول بالحيل؛ والتي توحي على نباهة ذلك المجتمع، وقام السارد بتنظيم هذا –في زمن الخطاب– ليأخذ شكلا خطيا –الماضي فالحاضر فالعقدة فالحل، أما زمن القصة في خيال الكاتب في المنامات فنجده متتابع تتابعا منطقيا رغم كل الاختلاف بين زمن المنام الكبير الذي ينتقل فيه إلى العالم الأخروي وزمن منام أبي خطرش.

أما زمن الخطاب في المنامات والمقامات على حد سواء فهو زمن يعيد السارد بلورته على الشكل الذي يريده، غير أن جميع أزمنة المقامات منطقية ومتتابعة تتابعا تسلسليا، حيث يقوم الراوي بالتقاء البطل وتنتهي بالفراق، بعد مجموعة من التقنيات السردية كالاسترجاع والاستباق كما في المقامة البغدادية للوهراني، أو بأخذ الغنيمة والمكيدة كما في المقامة البغدادية، أما زمن الخطاب في المنام الكبير فيختلف نوعا ما.

وقد يتوافق الزمنان في بعض المواضع؛ إلا أن اختلافهما لابد منه، ودليل ذلك تلك المفارقات السردية –الاسترجاع والاستباق– التي سنبحث عنها.

ثالثا: تتحكم في بنية نص المنامات والمقامات من حيث الإيقاع الزمني تقنيتين زمنيتين كما حددهما جيرار جينيت: هما المفارقات الزمنية – التقنيات السردية.

1- محور ترتيب الأحداث /المفارقات السردية:

نعتبر التنافرات التي تحصل بين استرجاع الأحداث التي سبق وقوعها والاستباق للأحداث التي ستقع شكلا من أشكال خرق الأسلوب؛ لذا سنلجأ إلى وضع جدول يحصر لنا مجمل تلك الأحداث :

المقامة البغدادية للهمذاني	مقامة البغدادية الوهراني	المنام الكبير الوهراني
خروج الراوي من بغداد إلى الكرخ. الالتقاء بالسوادي السؤال عن أبي زيد والحزن لوفاته الذهاب إلى الشواء	خروج الوهراني من المغرب. يمر في رحلته بالوزراء والأمراء. يقترب من مدينة العراق. يصل إلى مدينة العراق. يستقر في العراق يجلس ينتظر الحج. يلتقي بأبي المعالي البدء في الحوار والوصف مع أبي المعالي إلى أن يودعه.	استلام الخادم لرسالة الحافظ العليمي. وصف شوق الخادم للرسالة. قراءة الكتاب. استغرابه حقد الحافظ العليمي عليه. النوم. رؤية يوم القيامة والخروج من القبر. تواجده في أرض المحشر. يلتقي مع عبد الواحد بن بدر. الالتقاء بالحافظ العليمي. الرحلة في الفضاء الأخروي.– عرصات يوم القيامة– التقاءهما بخازن جهنم. صعودهما جبل الأعراف. الالتقاء مع عدة شخصيات تاريخية وسياسية وعلمية كبأبي المجد بن الحكم و ابن النقاش

		وغيرهما. الاستيقاظ من النوم.

الجدول رقم -05- جدول الترتيب الزمني للأحداث

نلاحظ من خلال الجدول ترتيب الأحداث في كل من المنام الكبير والمقامات، وإذا ما أردنا دراسة البنية الزمنية لهذه الأعمال، فإننا نجد أنفسنا أمام مستويين من السرد حيث أن المقامات رُويَت بشكل متماثل في بنيته لزمنية السرد، في حين المنامات كسرت تلك النمطية شيئاً ما، فنجد الوهراني في البغدادية يخرج من المغرب ووصولا إلى صقلية ثم بغداد فالشام فتجري الأحداث وفق ترتيب زمني متتابع، كما نجد الراوي عيسى بن هشام يخرج من بغداد إلى الكرخ ليستدرج السوادي إلى الشواء، كما يعقب تلك الافتتاحية حكاية إطار تجمع عدة حكايات داخلية، وهذا هو النمط الغالب على المقامات "إذ لا نجد خروجا عليه إلا في بعض المقامات التي تتضمن حكيا داخل الحكي، حيث ينطلق السرد من وسط المتن الحكائي"[1]، أو كما أشار أيمن بكر إلى أن الترتيب في مقامات الهمذاني يتخذ حالتين أساسيتين في غير نموذجنا المقامي:[2]

1- حالة التوازن المثالي.

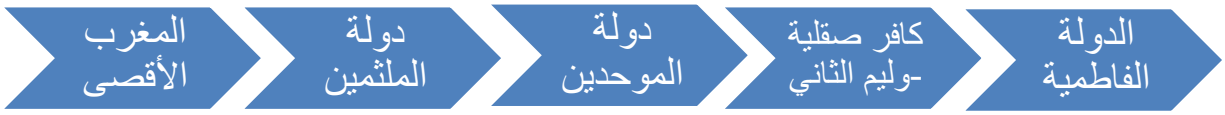
2- حالة الانطلاق من وسط المتن الحكائي.

اعتمد الوهراني في كتاباته على السرد التسجيلي بحيث لا يُنهِي قصة حتى يبدأ في الأخرى، معتمدا في ذلك على تقنية الاستذكار في الغالب وبعض الاستباقات، وكنموذج

[1] -عمر عبد الواحد: المرجع السابق هـ، ص52.

[2] - أيمن بكر: المرجع نفسه، ص95.

لذلك ما تحويه المقامة البغدادية من استرجاعات متوالية؛ نتمثله بالمخطط التالي:



الشكل رقم -03- مجموع الاسترجاعات في المقامة البغدادية للوهراني

خالف السارد سنن كُتاب المقامة، بالحديث عن أزمنة دول المغرب الإسلامي وتاريخها – بدل من الحديث عن المشرق العربي كالذي نجده عند الهمذاني–، على اعتبار أن مصر من دول المغرب؛ لأنهم من سكان إفريقيا وإن كان أغلب المؤرخين يعدونها من المشرق العربي لقربه من الشام والعراق، فانتقل الوهراني من الحديث عن رحلته إلى المشرق إلى استحضار مجموعة من الأزمنة الغابرة، في شكل آراء سياسية .

أما في المنامات فتراه لا يكمل قصة في فضاء زمني حتى ينتقل إلى فضاء زمني آخر، نحو ما نجده في المنام الكبير حين ينتقل من الزمن الدنيوي إلى زمن القيامة المبني على السعة في الطرح فيوم واحد "كألف سنة مما تعدون"، عبر بوابة النعاس أو النوم، حيث يقول: "وامتنع عليه النوم لأجل هذا إلى هزيع من الليل، ثم غلبته عينه بعد ذلك فرأى فيما يرى النائم كأن القيامة قد قامت.."[1]، والأمر نفسه نجده في منام أبي خطرش"فلم يشعر إلا والحائط الشمالي قد انشق، وخرج منه شخص عجيب الصورة ليس له رأس ولا رقبة البتة وإنما وجهه في صدره،.."[2]، انتقل السارد من الماضي إلى الحاضر عبر هذه الصورة الحائطية، التي حولت الزمن، والحقيقة أنك تجد في هذه الصورة العجيبة انتقال الراوي من حال الواصف لحاله في تلك البحبوحة من البساتين والرياض والعلم، وما تثيره من أحاسيس

[1] – منامات الوهراني وحكاياته، ص220.

[2] – المصدر نفسه، ص132.

عبر الاسترجاع والحنين إلى المكان وما ذاق فيه من نعيم التعليم، إلى زمن آخر يعيش فيه مع الجني الذي خرج من الجدار ويعرض بأحد الشخصيات الفذة في تلك الفترة الزمنية وهو القاضي الفاضل الذي قضى حياته في الأدب والقضاء والقرب من الأمراء، ولكن يتعرض له بالسخرية من ناحية صورته الجسدية التي ليس له خيار فيها، أما في منام صلاح الدين فنجد الأمر يختلف شيئا ما لأن النقطة الزمنية الفارقة للأحداث لم تكن للانتقال من فضاءٍ إلى فضاء آخر، بل للاستمرار في نفس السياق الزمني؛ حيث جاء في منام صلاح الدين: "فتصعدت حينئذٍ زفراته، وتضاعفت حسراته، فأكب على تعضيض كفيه.."[1]

نستنتج مما سبق أن نص المنامات والمقامات على حد سواء لم يعرف الاستقرار الزمني، لكن يتفاوت بينهما، فالمقامات عند الهمذاني أكثر استقرارا من كتابات الوهراني سواء في المنامات، أو المقامة البغدادية. كما أن للمنامات زمنين مختلفين زمن قبل العقدة وبعدها.

1- الاسترجاع:

بعد الذي سبق من الإشارة إلى السير الزمني للأحداث، والانتقال من زمن لآخر؛ لاحظنا في المقامة البغدادية مجموعة من الاسترجاعات التي لها مدى واتساع، على مستوى المقامة كلها مما يعسر قياسه، رغم وجود بعض المحددات نحو لفظ "فتقلبت بي الأعصار/../، طفتها طواف المفتقد/../ أيام الحج"، وربما هذه الأيام والأعصار تقارب السنة أو تفوق، هذه الاسترجاعات التي تتعلق بتاريخ الدول، من المؤكد أنها حدثت في الزمن الماضي لكن لم يحدد السارد زمن وقوعها وإن كان لا يخفى وقوعها قبل الزمن الحاضر للسرد، أي قبل وفاة السارد وقبل زمن الكتابة. أما الاسترجاع في مقامات الهمذاني فبتتبعنا له نلاحظ قلته غير أن له هدف يرمي إليه "فكيف حال أبيك؟ أشاب كعهدي، أم شاب

[1] – المصدر نفسه، ص 143.

بعدي.."، فهذا النوع من الاسترجاع أوهم به عيسى بن هشام السوادي، بعلاقته بأبيه وما يكنه له من حب، وهذا غير موجود في مقامات الوهراني.

ومن الاسترجاعات التي تهيمن على المنامات هي ما يكون في الاستهلال الافتتاحي حيث نجده دوما يبدأ كتاباته باسترجاع لأحداث وقعت في الزمن الذي هو قبل زمن التكلم، وهو السبب في تلك الكتابة السردية، فمثلا نجد في المنام الكبير نص رسالة الحافظ العليمي هي عبارة عن استرجاع لما حصل بينهما سابقا، "وصل كتاب مولايَ الشيخ الأجل..." فهذه ألفاظ المدح والتقعر في الكلام تدل على أنه له به معرفة سابقة، كما نلاحظ حمولة من الاسترجاعات في بداية المنام، منها: قوله "كان قد ربي في السروج ونشأ بين الجداول و..." وقوله: "كان يتقلى في حر السعير، ولا يشبع من خبز الشعير.."،

كما نجد في منام أبي خطرش" ولما قرب الخادم من مدينة الفيوم/../طرب الخادم على صوت الدواليب /../وفضلها على كل موضع مليح أبصره في الزمن"[1]، فعملية الطرب التي حصلت للخادم لما شاهد الدواليب وهي آلات سقي الماء واستخراجه من الآبار، تدل على أنه استذكر واسترجع بعض الذكريات، مما أوجب عليه التوقف لوصف تلك الديار وما أشجت به قريحته، ثم صرح بعد ذلك وفَضَّل المكان عن كل ما أبصره في الزمن مما يدل على أن له فيه خبايا وأسرار قديمة، وهو ما يوحي به سياق المقام، بعد ذلك "فجلس فيه مفكرا معتبرا بما كان فيه من الأنس، وما صار إليه من الوحشة، فخنقته العبرة شوقا إلى صاحب المكان"[2]، كما نرى تعالق الزمان بالمكان في هذا الموضع بالضبط، أما الاسترجاع العجائبي الذي تزخر به المنامات، حين يتوقف السارد مع الجني الذي رأسه في بطنه ويقول، "أنا أعرفك تكدي الناس بالشعر منذ ثلاثين سنة في هذه الديار/../ثم قال: لمن الديار

[1] – المصدر نفسه، ص132.

[2] – المصدر نفسه، ص132.

بساحة الفيوم؟ فقلت: ضحك الصدى فيها لنوح البوم"[1]، فهو استرجاع الجني لعالم الإنس الذي يعرفه ويعرف أعماله وشخصيته دون علم الآخر به، كما نجد في منام صلاح الدين استرجاع زمني للأمكنة التي قطن فيها "فذكر يوما منزله وداراً وهو في أعمال مدينة دارا، وحن إلى تلك الصفف والمجالس وهو قريب من مدينة بالس، وتضور للطبقة والروشن، وهو على سطح جبل جوشن،"[2]

2- الاستباق:

زخرت مقامات الهمذاني بنوع من الاستشراف كتمهيد وإشارة لما هو قادم، متمحورة في دائرة الراوي حين يتعلق الأمر بالتقائه شخصية البطل وتوقعه لما سيصنع الأخير من مكائد وحيل ومآزق وتتجدد كلما صادفه وصاحبه.

كما ترد الاستباقات في المنامات على لسان الخادم، "ولقد فكر الخادم ليلة وصول كتابه إليه،.."، لأنه ورد في إطار استباق الأحداث أو التوقعات لأمور قد تحصل في المستقبل الميتافيزيقي سواء القريب منه أو البعيد، غير أن الانتقال من الزمن الدنيوي إلى أحداث يوم القيامة في المنام الكبير يعد استشرافا لأحداث لم تقع بعد، متناصة مع أحاديث المعراج، ومما يؤكد على أن المنام كحكاية إطار هو مجموع توقعات لما سيقع في الزمن المستقبلي، كما أنه يفسر الماضي فهو يفسر المستقبل، أما في منام أبي خطرش فنجد العامل مختلف فالوهراني يكتب إلى الأمير على أساس أنه سيحظى بشيء من مبتغاه في النيل من القاضي الفاضل، فكتاباته فيها الشيء الكثير من الاستباق للحوادث في أصولها.

كما نجد بعض الاستباقات نفسية "قال في نفسه أترى الذي خلقني وبراني يعيدني إلى جنة الزبداني؟ أتراه يجمع شملي في كفر عامر.." في المقابل نجد أخرى حوارية خارجية "وأظنه

[1] – المصدر نفسه، ص132.

[2] – المصدر نفسه، ص143.

لو مات والعياذ بالله قبل أخذه لثأره لمزق الأكفان ونبش المقابر ورجم أهل الآخرة"، لقد جاءت عبارة الراوي توقعا مباشرا لما يشعر به القارئ أن يقع، وهو الثأر من غريمه العليمي، غير أن معطيات المنامات الأخرى دائما تكسر أفق القارئ، حين يلتبس عليه سبب الحقد الذي يكنه له، لقد أشار الوهراني إلى عاقبة ذلك اليوم وأيام المحنة في تلميح أولي لصاحبه بأن يعرض عن أذيته وينتقم منه، وهذا بمثابة استشراف تمهيدي للحدث الآتي في عملية القص، "بمثابة تمهيد لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها من طرف الراوي، فتكون غايتها في هذه الحالة حمل القارئ على توقع حدث ما"[1] يقول جيرار جينيت" كل حركة سردية تقوم على أن يروى حدث لاحق، أو يذكر مقدما"[2]

- **تقنيات السرد:**

1- إيقاع الزمن السريع:

ويتضمن تقنيتي الخلاصة والحذف.

أ- الخلاصة:

تقوم على "سرد أحداث ووقائع يُفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل"[3]، مما يجعل القارئ يتساءل عن تلك التفاصيل، فهي وإن كان الكاتب لا يراها ضرورية ويكتفي بخلاصتها، غير أن القارئ تدفعه للبحث، وتتمثل ووظيفتها في "ربط أجزاء من المتن الحكائي بعضها ببعض،

[1] – حسن بحراوي: المرجع السابق، ص133.

[2] – جيرار جينيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، ط2، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1997م، ص 51.

[3] – د.حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص86.

وتعمل على تحصين السرد الروائي ضد التفكك والانقطاع"[1]، ليقل بذلك زمن الخطاب عن زمن القصة، وقد رمز له جيرار جينيت زمن الحكي< زمن القصة.

ونجد هذه التقنية في منامات الوهراني ولها عدة وظائف فلا يلجأ إليها السارد إلا في تقديم بعض الشخصيات خصوصا الثانوية منها وفي الاستهلال السردي للمنامات: حيث يذكر سبب الخروج ومكان الاتجاه: خلاصة الشخصيات. الخلاصة في الاستذكار.

"عبد مولاي الوزير الأجل السيد الفضل الأوحد مجد الدين شرف الإسلام شمس الخلافة بهاء الملة أوحد الرؤساء/../كتب هذه الأحرف على حين عجلة شديدة"[2]، فهذا وصف مجمل وعرض ملخص لشخصية الخادم في منام أبي خطرش في أول ظهور له على مسرح الأحداث لأن دوره كان أساسيا فلهذا لم يكتف الراوي بتحديد صفاته الجسمية كذا الأمر بشخصية المولى

بالإضافة إلى أن هذا المقطع جاء بصيغة الاستذكار هذا ما يؤكد لنا شدة التقارب بين الخلاصة والاستذكار، أو كما يقول حسن بحراوي يعمل على"سد الثغرات الحكائية التي يخلفها السرد وراءه، عن طريق إمداد القارئ بمعلومات حول ماضي الشخصيات والأحداث التي شاركت فيها"[3]، ولإدراك طبيعة هذا التقارب نعطي نماذج أخرى أو ما جاء على لسان الخادم وهو يستذكر حاله في الدنيا "هذا طلائع بن رزيك مع سخافة غقله وسكره من خمر الولاية قال يوما.."

تتماهى تلك الحدود الفارقة بين الخلاصة والاستذكار حيث يعمد الراوي إلى الربط بين التلخيص كتقنية جمع فيها الأبعاد الحقيقية للشخصية في صورة استذكارية بمعرفة مسيرته

[1] – حسن بحراوي: المرجع السابق، ص155.

[2] – المرجع نفسه، ص141.

[3] – حسن بحراوي: المرجع السابق، ص120.

السياسية وحياته ورحلته. حيث نجد مقطع اختزل السنين الطويلة وترجمها في عدة سطور..ومقطع استوعب 8 أسطر يختزل فترة من الزمن تمتد لأيام.

ولاشك أن لهذه الفترات الزمنية المختصرة دلالتها الخاصة في منامات الوهراني ذلك أن الأوضاع المعيشية والسياسية القاسية هي التي أنجبت رجلا مغوارا مثل الوهراني.

ونعتقد أن الخلاصة توجد بكثافة في مقامات الهمذاني وهي تقل نوعا ما في المنامات للوهراني في أشكال متعددة باستحضار الماضي أو في تعريف الشخصيات وفي بعض الأحيان في وصف الأحداث، وتأتي مؤدية عددا من الوظائف، ففي المقامة القريضية يمر عيسى على فترة زمنية تقدر بعدة سنوات عارضا خلاصتها حين يقول."ألست أبا الفتح، ألم نربك فينا وليدا، ولبثت من عمرك سنين"[1]

ب- الحذف:

يعرف الحذف على أنه "تقنية زمنية تغطي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة، وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث"[2]، رمز له جيرار جينيت بـ زمن الحكيّ< زمن الحكاية. ومن بين إطلاقاته الاختزال الإضمار والقطع، وهو نوعان: الحذف الصريح: وهو نوعان صريح محدد وصريح غير محدد. والحذف عموما قريب جدا من مفهوم الخلاصة.

وإن كانت الخلاصة استحوذت على عنصر الزمن في منامات الوهراني بشكل ملاحظ فإن هذا لا يعني غياب الحذف، لأن السارد كثيرا ما لجأ إلى إسقاط فترات زمنية خاصة بحياته أو بسيرة البطل لعدم علاقتها بسير الأحداث واكتمالها في القصة، منها تلك الفترة الزمنية التي كان كثيرا ما يتجاوزها في استهلال المنامات "فعبر بهذه الأحوال مدة من

[1] – أيمن بكر: المرجع السابق، ص98.

[2] – حسن بحراوي: المرجع السابق، ص156.

الأحوال إلى أن صرف إليه الدهر عنانه، وصوب إلى صدره سنانه، فحدفه بيده الشمال، وألقاه إلى العدو في بلد الشمال، بحيث لا يعرف قرارا، ولا يذوق النوم إلا غرار، ولا ينزع له ساق عن قدم، ولا يشرب الماء إلا بدم"[1]، فعملية الحذف التي قام بها الراوي هنا تجاوزت تلك الفترة الزمنية التي جلسها أمام تلك المناظر يستذكرها ولم يفصح عن مدتها، ولم يذكر سوى أنه استذكر ماضي الديار وما توحي به إليه، وهو فضاء الطفولة، لقد تجاوز السارد هذه الفترة علما منه أن ما وقع فيها من أحداث لا يؤثر عل سير وتطور أحداث المنام، كما أن هذا النوع من الحذف يسمى بالحذف غير المحدد، أي لم تحدد المدة الزمنية المذكورة بدقة، لتكون هذه الفترة مسكوتا عنها، يقف القارئ أمامها متسائلا، يسقط هذا على ما نجده في افتتاحية المقامة البغدادية "**اشتهيت الأزاذ، وأنا ببغداذ، وليس معي عقد على نقد، فخرجت أنتهز محاله حتى أحلني الكرخ**"، حيث أشار إلى المكان لا الزمن الذي عاشه في بغداد والتي تهيئ القارئ من العنوان إلى أنه فضاء الأحداث، لكن لا نجد الراوي يحدد الفترة الزمنية التي جرت فيها تلك الأحداث، كما لم يشر سوى إلى ما اشتهاه من المطاعم التي خرج يبحث عن حيلة في اقتنائها ليجد القارئ نفسه أمام أحداث زمن القصة.

كما يرد الحذف غير المحدد في صلب أحداث القصة، ما يجعلني كقارئ أتساءل عن سبب ذلك الحذف الذي أخل بسير الأحداث ومن ثم وعيها وفهمها من قبل القارئ، يصادفنا هذا النوع من الحذف في منام صلاح الدين التي كانت تدور أحداثه عن/../ وعليه دارت كل الأحداث بين البطلين".....فعلى الرغم من أن هذه الفترة الزمنية مهمة في فهم سير الأحداث "فشاهَدَ من محبة أهل البلد للمولى الصاحب المخدوم ما يتجاوز الحد والصفة، فلو أن المرء عبد من دون الله لعبدوه"[2]

[1] – منامات الوهراني وحكاياته، ص142.

[2] – المصدر نفسه، ص131.

ومن الشواهد على الحذف في منامات الوهراني التي نقلت الأحداث من زمن إلى زمن "قد باعت الأسباط قبلي يوسف وهم هم"

حين يقول عيسى "طرحتني النوى مطارحها حتى إذا وطئت جرجان.."الحذف موجود عموما في المقامات بهدف إسقاط فترات زمنية، وتهميش ما وقع فيها من أحداث لصالح الأحداث الرئيسية.."[1]

2- إيقاع الزمن البطيء:

في مقابل عملية تسريع السرد نقف عند عملية إبطاء السرد بالاعتماد على الوقفة الوصفية: "تشكل الوقفة الآلية الثانية الأكثر أهمية في إيقاع المقامات الزمنية بعد المشهد، وتتمثل الوقفة في المونولوجات الطويلة التي عادةً ما يقولها الاسكندري معبراً عن قدرته البيانية والبلاغية"[2]

يلجأ السارد إلى إبطاء السرد من خلال تقنية الوقفة الواصفة، حتى يشهد النص حالة سكون مطلق وهو ما يجعل الوقفة الوصفية تتعالق مع المشهد "لاشتغال على حساب الزمن الذي تستغرقه الأحداث، أي في تعطيل زمنية السرد وتعليق مجرى القصة لفترة قد تطول أو تقصر، ولكنهما يفترقان بعد ذلك في استقلال وظائفهما"[3].

إذن يمتد زمن الخطاب على حساب زمن القصة، ومما اتسمت به نصوص منامات الوهراني كثرة الوقفات الواصفة فيقف الراوي ليصف الأماكن التي مر عليها، أو الشخصيات التي سمع بها، وهو يوظف الوصف بطريقتين أساسيتين: النمط التزييني العجائبي للنص أين يقف السارد ساخرا من الشخصيات ويركز على وصف دقائق الأحداث والشخصيات.

---

[1] – المصدر نفسه، ص98.

[2] – أيمن بكر: المرجع السابق، ، ص102.

[3] – حسن بحراوي: المرجع السابق، ص175.

نستطيع القول أن كتاباته كاملة من هذا النوع من الوصف ولكن تختلف نسبة الحضور فقط، أما النمط الثاني: فهو المتعلق بحركة السرد وليس خارجا عنها ونحس في تلك الفترة بتباطئه دون توقفه فيستخدم في التعليق والتفسير.

من نماذج النمط الأول وصف الشخصيات والتي يطول بنا حصرها في المنامات لكثرتها وإنما سنعطي بعض الأمثلة فقط أولا نبدأ بتلك الأمثلة التي تنطوي على وصف فضاءات مكانية متنوعة يمر عليها الراوي في رحلته إلى المشرق العربي".أما البلاد فقد جستها ودستها، وقلبت جنوبها وكشفت عيوبها، وأما الملوك فقد لقيت كبارها وحفظت أخبارها، وقد كتبت في ذلك مجلدا، وتركت ذكرهم فيه مخلدا، فأي الدول تجهل، وعن أيها تسأل"[1]

ثم يتعطل السرد في تركيزه على ملامح شخصية أبي المعالي الذي قابله لأول مرة في بغداد، لحظة وصفية للشيخ أبي المعالي "فدلني بعض السادة الموالي، إلى دكان الشيخ أبي المعالي:فقال: هو بستان الأدب، وديوان العرب، يرجع إلى رأي مصيب، ويضرب بكل علم بنصيب"[2]، إنها صفات تصنع ملامح الشخصية الرئيسية في العمل السردي وهذا الشخص سيكون سببا في ظهور ومعرفة حقيقة الراوي، وسيساهم في الرقي بالسرد والإعلاء من شأنه وينتهج الراوي هذا الطريق في أكثر من موضع فهاهو يصف دولة الملثمين ومصر..الخ.

اعتبار الوصف تقنية زمنية في المقام الأول، وينظر إلى الوقفة الزمنية بالذات كنتيجة لا تصادم التوازي بين زمن القصة وزمن الخطاب، حيث يتقلص زمن التخيل وينكمش أمام زمن الكتابة"[3]: ومن الأمثلة على ذلك "ولا مكابدة قذارة المساكن والمسالك ببغداد، ولا ظلمة

[1] – المصدر نفسه، ص77.

[2] – المصدر نفسه، ص77.

[3] – حسن بحراوي: المرجع السابق، ص175.

الدخان والخان في طرفي النهار،.." أما بعد الشروع في سرد المنام فلا نجد هذه المقاطع الوصفية الطويلة.

لا يتعلق الوصف في منامات الوهراني بعنصر المكان فقط، بل لا يترك السارد عنصرا من موجودات النص إلا ووقف عنده ووصفه بأساليب متعددة وزخارف لغوية متباينة وهو مظهر أسلوبي يميز فن المقامة في عمومها غير أن ما يخدمنا في هذا الموضع هو تلك النماذج الوصفية التي ركزت على الشخصية البطلة وأفعالها، فجاء منه ما هو منفصل عن حركة السرد ومنها ما كان متصلا بها خادما لها وهو مرتبط بالنمط الثاني.

وربما يتساءل البعض فيقول: ما علاقة الوصف بدرسه السرد؟، فنقول **أنه** "رغم أن الوصف في الأدب قديم قدم الأدب نفسه، فإنه لم يحظ بالعناية الكافية من قبل المنظرين ولم يقارب مقاربة تطمح إلى العلمية والشمول إلا بداية من الثلث الأخير من القرن الماضي"[1]، ويقول جيرار جينيت "لا وجود لفعل منزه كليا عن الصدى الوصفي، لذا نستطيع القول بأن الوصف أكثر لزوما للنص السردي، ذلك لأنه أسهل علينا أن نصف دون أن نحكي، من أن نحكي دون أن نصف"[2]،

أوتي كتاب المقامة مهارة في الوصف وهي سِمة عامة بين مختلف مقامي العرب سمة النصوص الأدبية، "الوصف أسلوب إنشائي يتناول ذكر الأشياء في مظهرها الحسن ويقدمها للعين، فيمكن القول أنه لون من التصور /../نستطيع أن نفكر أن التصوير اللغوي إيحاء لا نهائي يتجاوز الصور المرئية"[3] و لقد ميز جيرار جينيت بين السرد والوصف كما مايز

[1] – محمد نجيب العمامي: في الوصف بين النظرية والنص السردي، ط1، دار محمد علي للنشر صفاقص الجديد،2005م، ص06.

[2] – جيرار جينيت: حدود السرد، ص76.

[3] – سيزا قاسم: بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، (د.ط)، مطابع الهيئة المصرية العامة لكتاب القاهرة، مصر 1978م، ص79.

بينهما سعيد يقطين "السرد فعل زماني فهو يتحقق في الزمان، لأنه يتحرك في مجراه وبواسطته لأنه يتقدم متصلا به، والوصف فعل مكاني إنه توقيف لزمان السرد لمعانقة ثبات المكان"[1]

- **وإليك جدول يبين وظائف الوصف في منامات الوهراني:**

	وظائف الوصف	المقطع السردي
	الوظيفة الإخبارية	" قال صلى الله عليه وسلم من هؤلاء؟ فقيل له هؤلاء قوم من أمتك غلب العجز عليهم والكسل على طباعهم فتركوا المعايش وانقطعوا إلى المساجد يأكلون وينامون، قال بماذا كانوا ينفعون الناس ويعينون بني آدم، فقيل له: والله و لا شيء البتة ولا كانوا إلا كمثل شجر الخروع في البستان يشرب الماء ويضيق المكان، فساق ولم يلتفت إليهم"
	الوظيفة التمثيلية:	"وصل كتاب مولاي الشيخ الأجل الإمام الحافظ الفاضل الأديب الخطيب المصقع الأمين،..فلما فض ختامه وحط لثامهن أبصر فيه خطا أجمل من رياض الميطور.."
	الوظيفة السردية:	وصل كتاب مولاي الشيخ الأجل الإمام الحافظ، الفاضل الأديب المصقع الأمين، جمال الدين ركن الإسلام، شمس الحفاظ، تاج الخطباء، فخر الكتاب زين الأمناء، فكان ألذ من النار في عين المقرور وأعذب من الماء في صدر المحرور،

[1] – سعيد يقطين: السرد العربي مفاهيم وتجليات، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2006، ص195.

		وتناوله فكان في قلبه أحلى من الدراهم...
	الوظيفة الإشارية	ثم "غلبته عينه فرأى فيما يرى النائم كأن القيامة قد قامت، وكأن المنادي ينادي، هلموا إلى العرض على الله تعالى فخرجت من قبري أيمم الداعي إلى أن بلغت إلى أرض المحشر، وقد ألجمني العرق، وأخذ مني الفرق.."
	الوظيفة الرمزية	يا كافر القلب أما ترتدع؟ أما ترى الملائكة منحدرة من السماء إلى الأرض زرافات ووجدانا؟ أما ترى الميزان يرتعد بما فيه مثل المحمول إذا أخذه النافض البلغمي يوم البحران؟ أما ترى الصراط يرقص بمن عليه"
	الوظيفة التعبيرية	رماه الدهر بالحظ المنقوص، وطرحه إلى أرباض مدينة قووص، يتقلى في حر السعير، ولا يشبع من خبز الشعير، إدامه البصل والصير، وفراشه الأرض والحصير فألحت عليه الهواجر، شهري ناجر، فتمنى على الله ريح صبا تهب من نحو بلاده وأولاده لتبرد غليل فؤاده
	الوظيفة الإيديولوجية	فقال صلى الله عليه وسلم: من هؤلاء، فقيل له: هؤلاء قوم من أمتك غلب عليهم العجز والكسل فتركوا المعايش وانقطعوا إلى المساجد يأكلون وينامون..
	الوظيفة الجمالية	"وإذا بموكب عظيم قد أقبل من المقام المحمود كأنهم الشموس والأقمار ركبان على عجائب من نور يؤمنون المشرعة العظمى من الحوض المورود"

الجدول رقم -06- وظائف الوصف في المنامات الوهراني.

ولرصد أهمية الوصف في إنتاج دلالة النص، نوضح المواقع التي يتكرر فيها الوصف في مقامات الهمذاني؛ وهي[1]:

1-في بداية المقامة.

2-عند ظهور البطل.

3-في حديث البطل عن نفسه خلال المقامة وفي نهايتها.

ج- المشهد:

يعمل المشهد على تقنية زمنية تبطئ من وتيرة السرد والدخول في حوار بين الشخصيات حتى يتطابق زمن الخطاب مع زمن القصة "هو حالة التوافق التام بين الزمنين عندما يتدخل الأسلوب المباشر وإقحام الواقع التخييلي في طلب الخطاب خالقة بذلك مشهدا"[2]، تختفي الأحداث لتقوم الشخصيات بتقديم المقامة في شكل حوارات، وينقسم الحوار إلى نوعين: الحوار الخارجي والحوار الداخلي: وللمشهد الحواري وظائف متعددة منها الحضور الكثيف للمشاهد الحوارية. وهي كثيرة في منامات الوهراني، والمقامات عموما بحيث لا تكاد تخلو مقامة من مشهد يتم تفصيل دقائقه، بما يكسب الإيقاع الزمني تباطأ ملحوظا، وربما يصح اعتبار المقامات سردا مشهديا بالدرجة الأولى[3]

[1] – أيمن بكر: المرجع السابق، ص 118.

[2] – تودوروف: الشعرية، ص49.

[3] – أيمن بكر: : المرجع السابق، ص 99.

ثالثا: إيقاع الأمكنة

يعد موضوع الرحلة أحد التيمات المركزية التي يكثر ورودها في الأدب العربي شعرا ونثرا؛ كون العرب كانوا أناسا رُحلا؛ فهم لا يستقرون في مكان إلا نادراً، ومن ذلك رحلة الشتاء والصيف التي جاء ذكرها في القرآن الكريم، ونجد ملامح هذه الرحلة في الكتابات الأدبية كالذي نجده في مقامات الهمذاني؛ فأحد الشخصيات المركزية وهو عيسى بن هشام دائم السفر من مدينة إلى مدينة؛ كما توحي بذلك عناوين مقاماته–الأذربيجانية، الأرمينية، البخارية، البغدادية– ومطالعها، التي يكثر فيها "حدثنا عيسى بن هشام قال: طرحتني النوى / أو كنت /حدا بي.." ؛ كما تجد في المقامة الواحدة تعدد الأماكن التي يتنقل فيها، من المسجد إلى الدار إلى السوق وأحيانا إلى الحانة وما إلى ذلك، غير أن كتابات ابن محرز الإبداعية كانت تنحوا منحى السيرة الذاتية بطلها الراوي ذاته؛ كالذي نجده في المقامة البغدادية؛ أما في المنامات فأراد أن يتجاوز الجميع وينتقل من عالم الحقيقة إلى عالم الخيال والميتافيزيقا؛ ويجنح من عالم اليقظة إلى العالم الآخر_النوم والجن ..الخ،

فهو أراد أن يجاوز غيره ويسبقه برحلة فضائية خيالية؛ كالذي نجده في المنام الكبير حينما انتقل من الفضاء الدنيوي إلى الفضاء الأخروي؛ وإذا ما أردنا أن نتفحص كتاباته الأدبية فسنجدها في الغالب تتجاوز حدود الزمن في تحويل المكان إلى علامة مميزة تختار بأهمية، هذا ما نلحظه وربما يجب علينا التنبيه إلى أن استعمالنا مصطلح "المكان" بدل مصطلح الفضاء وإن كان "الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان، والمكان بهذا المعنى هو مكون الفضاء، ومادامت الأمكنة في الرواية غالبا ما تكون متعددة، لا متفاوتة، فإن فضاء الرواية هو الذي يلفه جميعا إن العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية"[1] لأن "المكان

[1] – عمر محمد عبد الواحد: المرجع السابق، ص83. حميد لحمداني: المرجع السابق، ص62.

هو الذي يؤسس الحكي لأنه يجعل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل إلى الحقيقة"[1]، وقد استعمل عبد الملك مرتاض مصطلح الحيز وعلل أولويته بقوله "لو ذكرت كل التفاصيل ذات الصلة بالمكان لاستحال مفهوم الحيز إلى مكان، ولا انقلب المكان إلى جغرافيا وحينئذ لا يكون للخيال ولا للتناص ولا لجمالية التلقي معنى كبير"[2].

والسؤال الذي نريد الإجابة عنه كيف تشكل الفضاء المكاني في منامات الوهراني؟

تحتوي كتابات الوهراني على عدة **عتبات نصية**؛ بدءًا من العنوان، الذي هو عبارة عن خلق لشعرية فضائية، فكل كتاباته سواء كانت رسائل أو مقامات أو منامات تحتوي على عناوين، وذلك جريا على **سنن** بديع الزمان الهمذاني وما تلاه من كتاب المقامات[3]، في ذكر عناوين لكل مقاماته مع ما ينسجم مع موضوعها، وقد عنون المنام الكبير بهذا الاسم لطوله وانسجامه مع الموضوع الذي يدور حوله، وهو الرؤيا/الحلم الذي يرحل من خلاله الوهراني إلى اليوم الآخر، ويرى هنالك ما يعجبه وما يشينه، وهو حلم طويل يتجاوز الأربعين صفحة بكثير ينتقل فيه من فضاء إلى فضاء. وإذا ما أردنا البحث عن جوانب التشابه والاختلاف بين بنية السرد المكانية عند الوهراني في المنام الكبير عما هو موجود في المقامات وما هو متداول عند غيره ؛ فيجب علينا حصر أنواع الفضاء عنده في هذا الجدول:

[1] – حميد لحميداني: المرجع نفسه، ص65.

[2] – عبد المالك مرتاض: المرجع نفسه، ص128.

[3] – وهو مخالف لما جرى عليه بعض أصحاب المقامات فيما بعد؛ بدءً بأبي الطاهرمحمد بن يوسف السرقسطي في كتابه "المقامات اللزومية" الذي لم يعنون أكثر من عشرة مقامات،

		المقطع السردي
الفضاء الدنيوي:	**الغرفة**	لقد فكر الخادم ليلة وصول كتابه إليه في سوء رأسه فيه، وشدة حقده عليه،...وامتنع عليه النوم لأجل هذا إلى هزيع من الليل"
	دمشق	"وضجر القعود بدمشق، ولا البطالة فيها مع الزمان"
	العراق– بغداد	ولا طول الشقة وبعد المشقة إلى العراق، ولا مكابدة الجمالين والحمالين في الطريق، ولا مكابدة قذارة المساكن والمسالك ببغداد"
	الجداول والمروج	كان قد ربي في السروج ونشأ بين الجداول والمروج يتردد من حصن اللبوة، إلى بساتين الربوة، يرتاض في عين سردا"
	القبر	ثم غلبته عينه فرأى فيما يرى النائم، كأن القيامة قد قامت، وكأن المنادي ينادي هلموا إلى العرض على الله تعالى، فخرجت من قبري أيمم الداعي إلى أن بلغت إلى أرض المحشر"
الفضاء الأخروي:	**أرض المحشر**	فخرجت من قبري أيمم الداعي إلى أن بلغت إلى أرض المحشر، وقد ألجمني العرق، وأخذ مني التعب و الفرق،..فقلت في نفسي : هذا اليوم العبوس القمطرير
	الجنة	"لنشرف منه على أهل الموقف، ونتفرج على بساتين

		الفردوس فتستريح صدورنا و ترجع إلينا أرواحنا
	النار	أما ترى مالك خازن جهنم قد خرج من النار مبحلق العينين في يده اليمنى مصطيجة،"

يعد السفر إحدى الموضوعات الرئيسية التي عني بها الأدب القديم"[1] في حين نجد الوهراني من خلال المنام الكبير أراد أن يرتحل إلى عالم آخر على غير النمط الموجود في المقامات فلم يجد من بد إلا أن يرحل إلى عالم هو عسير على غيره، وذلك عبر فضائية الحلم، حيث اختار مكانين أحدهما دنيوي والآخر أخروي أراد أن يعلو بالمتلقي عما هو موجود عند كتاب المقامات عموما و الهمذاني خصوصا.

تنقسم الأماكن إلى رئيسية وفرعية سواء داخل المنام أو خارجه.

1- تحمل المنامات الكثير من المفاهيم والأماكن الإسلامية أو لنقل الدينية.

2- يجعل الوهراني هذا المنام لاستفزاز الحافظ العليمي.

3- المنام أكثر طولا من المقامات إلى جنب أن الفضاء الأخروي أكثر من الدنيوي.

4- يتشكل المنام من عدة ثنائيات: الجنة والنار/ المشرق والمغرب/ العلماء والحكام/ الوهراني والعليمي/ الدنيا والآخرة/ الواقع والخيال/ الحقيقة والغيب/

ربما نستطيع القول بأن القاسم المشترك بين المقامات والمنامات الحضور الكثيف لمدينة بغداد ،"ربما لأنها حاضرة الخلافة العباسية، وقد تشتمل المقامة على مكان فرعي فقط، فتخسر الكثير"[2].

هذا على غرار ما هو موجود في مقامات الوهراني التي تشبه كتابة الرحلة حيث يروي فيها الراوي تاريخه مازجا بين ما قد جرى له وعايشه في رحلته إلى المشرق، وبين الكتابة الفنية

[1] – د. عمر عبد الواحد: المرجع السابق، ص.27

[2] – د. عمر عبد الواحد: المرجع السابق، ص 38.39

التي ينحو فيها نحو مقامات الهمذاني و الحريري. لذا نلاحظ ظهور الكثير من المدن والفضاءات التي تمثل المغرب الإسلامي كما لم يهمل ابن محرز الوهراني المدن المشرقية حيث تمثل حضورها الدائم في كل مقامة من كتاباته ، فيما نلاحظ أن الهمذاني أهمل تماما الأماكن المغربية.

تختلف بنية الفضاء المكاني عند الوهراني عما هو موجود في مقامات الهمذاني حيث نرى أن المقامة تحتوي على مكانين أحدهما رئيسي والآخر فرعي، يجسد الأول الموطن الأصلي والمكان الثاني الرحلة التي يقوم بها الراوي، ذلك لأن المكان يعد من الأساسيات التي يبنى عليها هيكل الخطاب السردي، حيث تعددت رمزية المكان وأبعاده في الرواية المعاصرة، وهو "فالنص يخلق عن طريق الكلمات مكانا خياليا فيه مقوماته الخاصة وأبعاده المميزة"[1] فالبعد الحقيقي له يتشكل من خلال التفاعل الحاصل بينه وبين الإنسان، وهكذا يدخل المكان في علاقة مع الشخصيات والأحداث فلا يتم فهم حيثياته إلا من خلال هذه العلائق "فعدم النظر إليه ضمن هذه العلاقات والصلات التي يقيمها يجعل من العسير فهم الدور النصي الذي ينهض به الفضاء الروائي داخل السرد"[2].

"فالأمكنة بالإضافة إلى اختلافها من حيث طابعها ونوعية الأشياء التي توجد فيها تخضع في تشكلاتها أيضا إلى مقياس آخر مرتبط بالاتساع والضيق أو الانفتاح والانغلاق"[3]، وعليه فهناك علاقة تلازم بين تطور الأحداث وتعدد الأمكنة فلا يمكن توليد شخصيات في الفراغ بل لابد من وجود مكان يتحركون فيه، فإيقاع منامات الوهراني ينتج من خلال الحركة

[1] – سيزا قاسم: المرجع السابق، ص 104.

[2] –حسن بحراوي: المرجع السابق، ص26.

[3] – حميد لحميداني: المرجع السابق، ص72.

والاختلاف "ترتيب معين لوحدات النص، وهو ترتيب مطرد بشكل متفاوت ومختلف"[1] كما يساهم المتلقي في تشكيل الإيقاع المكاني" بحكم أن القارئ أو المتلقي هو الذي لا يستطيع أن يحدد أبعاد هذا الفضاء، ويعرف كنهه عن طريق تحديده، فهناك الفضاء الإيحائي ذو البعد الثنائي التخيلي وهنالك الفضاء الجغرافي المحسوس والذي يحوي بداخله أمكنة متعددة"[2]

إن مركز أحداث المنام الكبير التي تدور عليها، هو الرحلة الطويلة رحلة معلمه الحافظ العليمي من الشام إلى مصر ورحلة الوهراني من المغرب العربي من وهران إلى مصر إلى العراق وهكذا اعتاد أصحاب المقامات جعل الرحلة محور قصصهم يتنقلون من مدينة إلى أخرى، لكن اختيار الوهراني أماكن حقيقية لمقاماته مما يوحي بواقعية الأحداث ويجعلها حقيقية هذا دون المنام الكبير كما هو معروف.

وعليه نقول أن كل مقامة تحتوي مكانين الأول رئيسي والثاني فرعي، فالمكان الرئيسي في المنام الكبير هو عرصات يوم القيامة والأماكن الفرعية هي مجموع الاسترجاع التي كانت في الدنيا، أما في المقامات فالمكان الرئيسي هو مدينة السلام (العراق) والمكان الفرعي هو كل ما عداه.

وعليه فدراسة إيقاع المكان" أداة فنية تسهم في تطوير الأحداث، وفي بعث الحركة الدرامية، بما يكثفه من صراعات نفسية ومادية، وفي الوقت نفسه دلالة يرمز به المؤلف إلى معان خفية، تتصل بواقع الحدث وبواقع الشخصية"[3].

---

[1] –تودوروف: المرجع السابق، ص63.

[2] –عزوز علي إسماعيل: شعرية الفضاء الروائي عند جمال الغيطاني، ط1، دار العين للنشر، القاهرة، 2010م، ص46

[3] – محمد عبد الحكيم عبد الباقي : المكان أداة ودلالة في روايات نجيب محفوظ، مجلة القاهرة، ع 92. 1989م، ص17.

فالمكان الرئيسي يكون في المفتتح أما الأماكن الفرعية فهي تخصص لمسرح الأحداث الهامة في القصة، وتحتوي على مركز التحول لدى الشخصية الرئيسية، لقد استعمل الوهراني الأماكن في المقامة البغدادية استعمالا واقعيا لا خياليا حتى يعطي لكتاباته سمة المصداقية في حين استعمل بعض الأماكن الخيالية الحقيقية في المنام الكبير.

1- الأمكنة المفتوحة:

1- العراق/بغداد: مركز الخلافة الإسلامية تحدث عنها الوهراني كما تحدث الهمذاني وآخرون يقول الوهراني "لما تعذرت مآربي، واضطربت مغاربي،/../فقصدت مدينة السلام،"[1] "حتى قربت من العراق، وسئمت من الفراق، فقصدت مدينة السلام، لأقضي حجة الإسلام"[2]

2- **المغرب الأقصى:** "من أي البلاد خرجت؟ وعن أيها درجت؟ فقلت من المغرب الأقصى، والأمر الذي لا يحصى، ومن البلد الذي لا تصل إليه الشمس حتى تكل أفلاكها، وتضج أملاكها، ولا القمر حتى يتمزق سرجه، ويتداعى برجه، ولا الرياح حتى يحجم إقدامها"[3]

3- **مدينة الفيوم:** "ولما قرب من مدينة الفيوم، و أبصر الموكب الذي طلع فيه لايسير إلا في ظل النخيل، وأغصان الأشجار والكروم، طرب الخادم على صوت الدواليب، وتغريد الأطيار وافتتن بها وفضلها على كل موضع مليح أبصره في الزمن"[4]

4- **السوق** "والسوق أقرب، وطعامه أطيب، فاستفزته حمة القرم، وعطفته عاطفة اللقم، وطمع، ولم يعلم أنه وقع، ثم أتينا شواء يتقاطر شواؤه عرقا، وتتسايل جوذاباته مرقا"[5]

---

[1] – منامات الوهراني وحكاياته، ص10.

[2] – المصدر نفسه، ص 76.

[3] – المصدر نفسه، ص77.

[4] – المصدر نفسه، ص 131.

[5] – المصدر نفسه، ص81.

2- الأمكنة المغلقة:

ونقصد بها الأماكن التي لا يقترب منها إلا خاصة الناس، أو من يملك تلك الأماكن؛ نحو شخصية البطل، وهذه الأماكن تختلف أبعادها الدلالية، فالبيت أو المسجد، أو ما شابه أماكن مغلقة تختلف وظائفها فالأول مكان للنوم والأكل والشرب والاجتماع، والثاني هو مخصص للعبادة، فالأول مكان خاص والثاني عام، وهذا التباين يرجع إلى طريقة التوظيف، وتكسب الأمكنة المغلقة خاصية من حيث تفاعل الشخصيات معها.

تمنح الأماكن المغلقة طابعا خاصا في المنامات من حيث تفاعل الشخصيات ومن حيث مقارنتها بالأمكنة الأكثر انفتاحا واتساعا، إذ نلاحظها تعطي إيحاء بالأمن والانفصام، فشكلت بذلك إيقاعا مغلقا ومتأزما من الأمكنة المغلقة في منام صلاح الدين:

1- **القصر والبستان:** يشكل عنصر القصر حضورا في المنام في مسميات تدل كلها على هذا المكان المغلق الذي يتخذ كمسكن ومأوى للإنسان وعلى رغم أن رحلة الوهراني لا تستقر، فهو في رحلة إلا أن الراوي كان يتخذ في كل منام مكان يأوي إليه "بحيث يناله من القصر بهجة أنواره، ومن الكافوري نسيم أنواره، ويضيق مربطه بالهماليج، ويزهو مطبخه بالأباليج، لا يعرف طعم البؤس، ولا يدري ما خشونة الملبوس.."[1]

2- **باب السعادة:** يعد هذا المكان مغلقا حيث كان "**فمرت به عينه، فرأى فيما يرى النائم كأن المولى صلاح الدين، أبقاه الله – واقف على باب السعادة مستندا إلى الباشورة، وأبو الفتح بن القابض عن يمينه،..فجئت حتى وقفت بين يديه وخدمته وقرأت إنا فتحنا لك فتحا مبينا" إلى آخرها**"[2]

---

[1] – المصدر نفسه، ص 142.

[2] – المصدر نفسه، ص146.147.

3- المدرسة: وهي رمز على العلم والتعلم الذي لا يكون إلا بمعلم هذه الثلاثية هي التي توحي بما كان ينظر إليها الراوي، مما خلق حالة نفسية أجهش خلالها بالبكاء، فلم تعد هي ذلك المكان الذي يعيش فيه طلبة العلم بسعادة و طمأنينة، بعد خلوه من الطلاب فأصبح يدعو إلى القلق، يقول البطل "ثم لما نزل في المدرسة، وحط رحله في الروشن العالي الذي على النهر الكبير عاشت روحه باستنشاق ذلك النسيم، ثم أنه دخل الدار الكبيرة والدار الصغيرة، وتفرج على علو الهمة وحسن الترتيب،/../فستطاب الموضع لخلوه، وشدة برده في قائلة نصف النهار، فجلس فيه مفكرا معتبرا بما كان فيه من الأنس، وما صار إليه من الوحشة، فخنقته العبرة شوقا إلى صاحب المكان"[1]

ومنه نستنتج أن الراوي يوظف الأماكن المغلقة باعتبارها فضاءات حسية ومعنوية تؤثر على بناء الشخصية وسلوكها، فإذا كانت كل هذه الأماكن تشترك في صفة المغلق فإنها تختلف وتتباين من حيث الوظيفة والدلالة.

[1] - المصدر نفسه، ص 131.132

الفصل الثالث:

شعرية التفاعل اللغوي في منامات الوهراني

أولا: شعرية الإيقاع

ثانيا: شعرية الانزياح

ثالثا: شعرية التوازي

رابعا: شعرية التناص

توطئة

من المعلوم عند اللغويين أن الأصل في الكلام المفيد– الذي بفضله يحصل البيان والتبيين– الترتيب، وكلما عدل المتكلم عن هذا الترتيب وانزاح عن القاعدة، خرج من المعنى المباشر إلى المعنى البلاغي الغير المباشر؛ أو ما يُشابهه؛ في الذي عبر عنه عبد القاهر الجرجاني بـ "معنى المعنى"، والذي يتجسد في جملة من آليات شعرية التفاعل اللغوي، كما يتجلى هذا في الكلام الأدبي الذي يحمل تكثيفا من المعاني الثانوية ومتضمنات القول، أكثر من الكلام اليومي العادي التواصلي.

إن استخدام مقاميي العربية للغة يختلف عما كان موجودًا في النثر الفني القديم، إذ شكَّل ظاهرة فنية وإيقاعية تنزاح وتتوازى وتتناص مع المعجم العربي والقواعد اللغوية والأدبية، ثم إنَّ استعمال الوهراني للغة؛ انزاح بها عما كانت عليه في المقامات العربية، وشكل بذلك عدولا عن العدول، وانزياحا عن الانزياح، هذا الذي استدعانا للوقوف على سمات ما سميناه بـ شعرية التفاعل اللغوي، إذ ننتَقل فيه من التفاعل الحاصل بين الحروف والكلمات، إلى التفاعل الحاصل بين الجمل، ثم التفاعل الحاصل بين النصوص القديمة بعضها ببعض، ويتمثل الأول في الإيقاع والانزياح، ويتمثل الثاني في التوازي، ويتجسد الثالث في التناص، ولكن قد يتساءل البعض؛ ما الجامع بين هاته الآليات الشعرية؟ وما علاقة بعضِها ببعض؟

مما لاشك فيه أن النص الأدبي لا يكون نصا ذا شعرية وجمالية فنية إلا إذا تضافرت فيه عدة آليات وعوامل منها اللغوي والفني والشعري والفكري..، لكن في المقامة العربية شكل العامل اللغوي العنصر البارز، منسجما مع بعضه البعض بدءًا من الحرف الذي هو البنية الأولية للكلمة، ووصولا إلى التناص، وهو ما سنتعرف عليه فيما سيأتي من المباحث، أما عن تعالق هاته الآليات في الدرس النقدي الحديث، فتتمثل في أن كلاً منها خرق للنظام

المستعمل في الكلام العربي، وعليه؛ "فإذا كانت اللغة في غير الأدب عملية أوتوماتيكية في الأساليب والأبنية والمعاني، وتستعمل بشكل روتيني فإنها في الأدب على العكس تماما، لأن واجهة النص تخرق أوتوماتيكية النص بوجود النوعين السابقين: التوازي والانزياح/../وعلى هذا يمكن تعريف التوازي: بأنه كل انتظام غير متوقع في النص، أما الانزياح فهو كل مخالفة غير متوقعة في النص"[1].

أولا: شعرية الإيقاع:

عندما نتحدث عن الإيقاع ينصرف الذهن مباشرة إلى الشعر في العادة، ولكن الذي أثبتته الدراسات النقدية الحديثة هي أن لكل كلام إيقاع؛ سواء كان نثرا أو شعرا، والذي ينبغي علمه أن الذي يخلق جمالية النص هو ذلك التناغم الحاصل بين الحروف والكلمات والجمل، وتلك الإيقاعات المميزة التي ينفرد بها النص أو الكاتب عن الباقي، إذ الإيقاع "يضفي على الكلام رونقا وجمالا، يحرِّك النفس ويثير فيها النشوة والطرب، ويبعث التأثير"[2]؛ وهذا مما يؤكد لنا أن الذي يختص به الشعر دون النثر هو مباحث العروض، والإيقاع أوسع من العروض وقد عُرف الإيقاع بأنه "النسيج الذي يتألف من التوقعات والإشباعات أو خيبة الظن أو المفاجآت التي يولدها سباق المقاطع"[3].

---

[1] – عبد الله بن محمد المفلح: التفكير واللغة والتفاعل النفسي، ط1، مركز الكتاب لأكاديمي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2018. ص344.

[2] – أحمد مطلوب: معجم مصطلحات النقد العربي القديم، ط1، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت –لبنان– 2001م، ص442.

[3] – ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، تر: محمد مصطفى بدوي، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، 2005م، ص 188.

غير أن علماء اللغة قديما أحسوا للجرس الموسيقي في الحروف والكلمات واستنتجوا بأن هناك علاقة بالمعاني، وحاولوا تفسير تلك العلاقة في القرآن الكريم، باعتباره يمثل النص المعجِز لمن سواه، كونه يمثل قمة الجمال الفني والبلاغي، إلا أن أحكامهم لم تتبلور وفق دراسة علمية كاملة؛ تم من خلالها الوصول إلى نتائج واضحة تظهر العلاقة بين الإيقاع والمعاني[1]، مما يدل على معرفتهم بأهمية موسيقى الحرف، هذا النص للجاحظ والذي يقول فيه "فأما في اقتران الحروف، فإن الجيم لا تقارن الظاء ولا القاف ولا الطاء ولا الغين، بتقديم ولا بتأخير، والزاي لا تقارن الظاء ولا السين ولا الضاد ولا الذال بتقديم ولا بتأخير وهذا باب كبير، وقد يكتفي بذكر القليل حتى يستدل به على الغاية التي إليها يجري"[2]، وهو يدل على أنهم سبقوا الدرس النقدي في بعض جوانبه.

يتشكل الإيقاع في النص الأدبي من:[3]

1. إيقاع الحروف الذي ينشأ من الأصوات ومخارج الحروف وخصائصها وصفاتها.
2. الإيقاع الصرفي والذي ينشأ من التشابه الحاصل بين أوزان الكلمات وتساويها في عدد الحروف، وتتابع الحركات والسكنات ونحوها.
3. الإيقاع التعبيري الذي يتجلى في التناظر بين الجمل من حيث الطول والقصر وعدد الألفاظ في كل منها.
4. الإيقاع البديعي الذي يظهر من خلال السجع والجناس.

---

[1] – د.إيمان خليفة إسماعيل ظاهر: الإيقاع الموسيقي وإيحاءاته الدلالية والفنية في النثر الفني– مقامات الحريري أنموذجا–، مجلة الآداب /ملحق العدد123(كانون الأول)، 2017م/1439هـ. ص583.

[2] – الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، ص77.

[3] – د.إيمان خليفة إسماعيل ظاهر: المرجع السابق، ص601.

ثم السؤال الذي يطرح نفسه ما تمظهرات شعرية الإيقاع في منامات الوهراني؟ وهو السؤال الذي نرمي للإجابة عنه خلال هذه المعالجة.

1- إيقاع الحروف /الترديد

الميم: من الحروف التي كثر ترددها عند الوهراني في المنام الكبير حرف الميم، ونموذج ذلك ما جاء في قوله: "أما ترى الملائكة منحدرة من السماء إلى الأرض زرافات ووحدانا؟ أما ترى الميزان يرتعد بما فيه مثل المحموم إذا أخذه النافض البلغمي يوم البحران؟ أما ترى الصراط رقص القوص براكب مستعجل؟"[1]

نُلاحظ في هذا المقطع من النص أن حرف الميم يتكرر16 مرة من بين31 كلمة، وتُكرر ثلاث مرات في كلمة واحدة،_المحموم_ وهذا الترديد بهذه النسبة في الحقيقة تلفت انتباه القارئ و السامع على حد سواء، مع أنه يمكننا أن نفترض بأن هذه الألفاظ يمكن استبدالها بألفاظ أُخَر، بدءًا بلفظ/ أما= ألا،/ منحدرة =نازلة،/ السماء= فوق/ مستعجل=على عجل.

إن تغيير هذه الكلمات التي تحوي حرف الميم بمرادفات لها، يجعل المعنى صحيحا ولكنه يحرمه من جمالية الإيقاع.

ولكن هل قصد الوهراني هذا التكرار؟ يجيب كثير من الباحثين بأن هذا غير مقصود؛ ولو قصد إليه الوهراني لأضربنا عن هذا الإيقاع صفحا لأن ذلك سيجعل التكرار متكلفا، ليس له غاية سوى زخرفة المعنى وتزويقه في حين أنه ليس كذلك.[2]

ربما نستطيع القول أن سبب تكرار هذا الحرف راجع إلى جانب دلالي وذلك أولا لبيان هول الموقف فناسبه حرف الميم لأنه من الحروف الشفوية الانفجارية فهو يعكس الموقف

---

[1] – منامات الوهراني وحكاياته، ص 241.

[2] – حميد حماموشي: المرجع السابق، ص341.

والشعور النفسي ولذلك استُخدِم بكثرة في هذا الحدث وما أحصينا منه سوى الشيء القليل إضافة إلى الحرف الشفوي الآخر وهو الباء، وثانيا يشكل تلك الحالة من الهذيان التي ينفجر فيها المرء بكلام ذي معنى وبغير معنى وهو موقف لا يتطلب التفكر في القول والتأمل فيه. والذي نخلص إليه أن لهذه الحروف الشفوية تكثيف في الدلالة غير أنها تستدعي شيئا من التدقيق العلمي رغم أنه يشعر بجماليتها المتلقي أيا كان.

حرف الراء: يتجلى حرف الراء في منامات الوهراني في منام صلاح الدين خصوصا، إذ يعكس هذا المقطع زحزحته الفنية وشعرية تكراره، يقول شاكيا من ابن ظفير: "فعوضه الدهر عن لباس المعتق الجديد بلباس ثوب الحديد، وعن عمائم اللاذ بطراطير الفولاذ، وعن أكل الفراريج والدراريج، بلحوم الجراذين والبراذين، وعن شم الرياحين الطرية إذا وافت، بروائح المنزلة إذا جافت،/.../

يلقى الرماح بصدره وبنحره*ويقيم هامته مقـــام المغفر

ويقول للطرف: اصطبر لشبا*فعقرت ركن الدين إن لم تُعقر"[1]

معلوم أن حرف الراء من حروف التكرار وهو حرف لثوي إلا أنه في هذا النص كان له دور في إبراز شخصية الوهراني التي كثيرا ما تكرر الترحال من بلد إلى آخر ومن شخصية العالم أو إمام المسجد إلى شخصية الأديب الذي يبغي الجاه والحظوة عند السلطان.

يكسب النص إيقاعا خافتا حيث يتوزع هذا الحرف في كل الجمل، أحيانا في بداية الكلمة (ركن)، وأحيانا في وسطها (الطرية)، وأحيانا أخرى في نهايتها (المغفر)، كما يتكرر في الكلمة الواحدة ولا يفصل بينه إلا حرف أو حرفين نحو الفراريج والدراريج، لأن تكرار هذا الحرف يشكل انسجام النص موسيقيا ويزيد من تناسق الحروف وتناسبها في كل كلمة.

[1] – منامات الوهراني وحكاياته، ص142-143.

لا يبالغ إن قال القارئ بأن الوهراني في هذا المقطع من النص يريد التقرب والتزلف لدى السلطان وهذا ما دعاه للصبر على الشماتة التي لحقت به من كل الأنحاء، حيث فرض نفسه بأدبه الهامشي للنهوض بنفسه.

وإذا ما عملنا موازنة في تكرار الحروف بين المنامات والمقامات فسنجد الأمر مختلفا نوعا ما، لذلك يمكننا عمل جدول يحصي جميع الحروف في المقامة البغدادية ومنام صلاح الدين حتى نعرف الإحصاء الدقيق لجميع الحروف، وكيف ساهمت في شعرية الأسلوب:

نستخلص من ترديد الحروف عند الوهراني

تكرار ما له من دور في بناء المعنى في النص الأدبي، كما يكشف من دلالة اللفظ بالإيحاء.

الحرف له أثر في الرسالة الفنية حيث يثير مشاعر القارئ والمتكلم (المرسَل–و المرسِل) على حد سواء، فيواصل المتكلم حديثه ويستمتع المتلقي بتلك الإيقاعات وذلك التكرار.

يصنع إيقاع الحروف اللبنة الأولى لشعرية النص الأدبي وجماليته.

2–إيقاع الألفاظ

يتشابك مفهوم إيقاع الألفاظ في الدرس الحديث مع جماليات البديع في علم البلاغة، وله دور بارز في اتساق وانسجام بنية نص المنامات، إذ أن حركية الألفاظ تتشكل من خلال موسيقى الصوت، التي يحددها السياق العام، كما أنَّ لإيقاع الألفاظ مظاهر متعددة؛ نجملها في العنصرين البارزين هما الجناس والسجع.

1– الجناس

من بين أهم المقاطع التي تُبرز دور الجناس في خلق جمالية إيقاع اللفظ، ما جاء في منام صلاح الدين حكاية عن "فعبر بهذه **الأحوال**، مدة من **الأحوال**، إلى أن صرف إليه الدهر **عَنَانه**، وصوب إلى صدره **سِنَانه**، فحَدَفه بيده **الشمال**، وألقاه إلى العدو في بلد

الشمال، بحيث لا يعرف **قراراً**، ولا يذوق النوم إلا **غراراً**، ولا ينزع له ساق عن **قدم**، ولا يشرب الماء إلا **بدم**"[1].

يتبين لنا أن شعرية النص بُنيت على مجموعة من الأشكال والتراكيب اللفظية، خصوصا ما ورد في نهاية الجُمَل، كما نلمس فيه قلة التكلف وندرته، على خلاف ما هو متوافر في المقامات العربية، إضافة إلى وروود عدة أجناس متتابعة على شكل توازي تركيبي وإيقاعي.

ثنائيات الأحوال---الأحوال. الشمال--- الشَمال.

عِنانه-----سَنَانه. قرارًا ---غِرارا.

يتجلى التجنيس الإيقاعي في التقابل الحاصل بين لفظتي الأحول الأولى التي هي في وصف حالة الشخص النفسية، والأحوال الثانية التي تدل على المدة الزمنية التي استغرقها الوهراني متأملا تلك الديار، وهذا النوع من التجنيس يسمى "الجناس التام" وهو ما اتفقت فيه اللفظتان في أربع صفات، نوع الحروف، وهيئتها(الحركات والسكنات)، وعددها، وفي الترتيب،[2] وهو ينقسم إلى أقسام كثيرة، كما يتبين لنا كذلك النموذج الثاني من التجنيس في لفظ (الشمال–الشمال) فالأولى مضافة إلى اليد ويقصد بها اليد اليسرى، والأخرى المقصود بها البلد الذي هو ناحية الجهة الشمالية، وهو الشام، إذا كان في العراق.

وأما في قوله (عَنانه/سِنانه) فهذا النوع من التجنيس يسمى الجناس اللاحق وهو أحد أنواع الجناس؛"وهو ما اختلف فيه اللفظان المتشابهان في نوع حرف واحد منهما؛ غَيْرِ مُتَقارِبَيْنِ

[1] – المصدر نفسه، ص142.

[2] – ينظر: عبد الرحمن بن حسن حبنكة الميداني: البلاغة العربية، ط1، دار القلم، دمشق، الدار الشامية، بيروت، 1416 هـ – 1996 م، ج2، ص488.

في النُّطْق"[1]، حيث يختلفان في المخرج والصفة وفي الهيئة، إذ أن الأولى وردت على الكسر في حين الثانية جاءت على الفتح، والعين هي من **حروف الحلقية** في حين أن السين، "صوت لثوي احتكاكي مهموس"[2]

وهذا النوع من الجناس يسمى الجناس المضارع وهو ما اختلف فيه اللفظان المتشابهان في أحد الحروف مع تقارب مخرجهما[3]، وهذا(قرارا- غرارا). فالقاف "صوت لهوي انفجاري مجهور عند الأقدمين/../والآن صوت مهموس لدى المتحدثين"[4]، والغين يخرج "من أقصى الحنك احتكاكي مجهور"[5]، فالإيقاع الموجود في هذين اللفظين تحُسُ به الأذن وتستشعره، رغم تقارب المخرجين، والسبب في ذلك اشتراكُهما في غالب الحروف.

فإذا قرأنا هذا النص وتذكرنا ما خطَه عبد القاهر الجرجاني حين قال "وعلى الجملة فإنك لا تجد تجنيساً مقبولاً، ولا سَجَعاً حَسَنَاً، حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه/../ومن ها هنا كان أَحْلَى تجنيس تسمَعُه وأعلاه، وأحقُّه بالحُسْن وأولاهُ، ما وقع من غير قصدٍ من المتكلم إلى اجتلابه، وتأهُّب لطلبه"[6]. وعلى العموم فإنا نجد في منامات الوهراني ما هو متكلف وهو قليل وما جاء على السجية بدون تكلف وهو الغالب، عكس ما هو موجود في

---

[1] – عبد الرحمن حبنكة الميداني: المرجع السابق، ج2، ص495..

[2] – سليمان فياض: استخدامات الحروف العربية (معجميا، صوتيا، صرفيا، نحويا، كتابيا)، د.ط، دار المريخ، المملكة العربية السعودية، الرياض، 1997م، ص65.

[3] – عبد الرحمن حبنكة الميداني: المرجع السابق، ج2، ص494.

[4] – سليمان الفياض: المرجع السابق، ص96.

[5] – المرجع نفسه، ص90.

[6] –عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص11.

مقامات الحريري أو المقامات اللزومية للسرقسطي، فتختلف المقامات عن المنامات في هذه الجزئية بالضبط.

2- السجع

يعد السجع في النثر الفني كالفاصلة القرآنية، وكالقافية في الشعر، وقد اكتسب أهمية في التحليل الأسلوبي لما يخلقه من إنتاج لغوي وزخرفة إيقاعية، تنمو داخل النص وتُكثِف من دلالاته، وبالنسبة لدور السجع في منامات الوهراني فهو كثيف كثافة الغريب في مقامات الحريري، لا يشعر المتلقي بأية مشقة في البحث عن فنون السجع في منامات الوهراني، ومن بين المقاطع التي ورد فيها وبشكل لافت ما جاء في وصف الوهراني لحال الحافظ العليمي "يتردد من حصن **اللبوة**، إلى بساتين **الربوة**، يرتاض في عين **سردا**، إلى وادي **بردى**، يصطبح في سوق **آبل**، ويغتبق في كروم **المزابل**، ويقيل في عين **جُور**، ويصطادُ في **السَاجور**"[1].

فهذا النص ينضحُ بتلوين السجع بشكل بارز، يهيمن فيه جملة من الإيقاعات اللفظية الفصحى والعامية، ومن أنواع السجع البارزة:[2] ما يدعى بالسجع المتوازي: وهو أن تكون الكلمتان المسجوعتان متفقتين في الوزن والحرف الأخير، نحو الذي نجده في (اللبوة— الربوة) (سردا– بردى) فهما متفقان في الوزن والحرف الأخير، وهما اسمان ويعتمد السجع على الحرف الأخير وهما نفس الحرف غير أن رسمه مختلف فالأول بالألف المقصورة والآخر بالألف الممدودة، ولهما نفس المخرج والصفة،

[1] – منامات الوهراني وحكاياته، ص217.

[2] – عبد الرحمن حَبَنَّكَة الميداني: المرجع السابق، ج2، ص495

أما بالنسبة للنوع الثاني فهو السجع المطرف: وهو أن تكون الكلمتان المسجوعتان مختلفتان في الوزن متفقتين في الحرف الأخير وذلك ما يتجلى في لفظ (آبل –المزابل) (جور– الساجور). وهو الأكثر ورودا في المنامات، فالإيقاع الحاصل بين هاتين اللفظتين متكامل فالكلمة الأولى هي جزء من الكلمة الثانية من حيث عدد الحروف والحركات، مع اختلاف في المعنى،

ويجسد الإيقاع بأشكال هندسية مختلفة، حتى ينصهر النص ويتلائم مع بعضه البعض،

"وفي جملتها رقعة لابن العميد، فيها سطر مكتوب بالأخضر اليانع، وسطر بالأصفر الفاقع، وسطر بالأبيض الناصع، وسطر بالذهب الخالص، في الورق الأحمر القاني، مطرز الجوانب بالذهب الإبريز"[1]

ركز المقطع على رسم صورة الرقعة التي أرسلها ابن العميد على حاسة العين، والخيال والتي تتجلى في الصورة الذهنية مقارنة مع الصورة الكتابية، المحلاة بألوان من السجع وذكر مجموعة من الألفاظ المتوازية صرفيا على صيغة أفعل، وهي (الأخضر –الأصفر– الأبيض– الأحمر)، مسبوقة على اللفظة المسجوعة؛ والمتعادلة صرفيا حيث كانت على صيغة "**فاعل**" وهي (اليانع–الفاقع– الناصع) تختلف في عدة حروف وتشترك في الحرف الأخير وهو العين، فيشكل موسيقى تقوي دلالة الجملة إيقاعيا، وهذا يدل على أن جمالية السجع لا تكون في الحرف الأخير فقط بل بالسياق العام للجملة، من حيث الصورة المجازية مضافةً إلى موسيقى الحرف والتوازي التركيبي، وتكرار الألفاظ فورود كلمة سطر مكررة أربع مرات، كان له أثر بالغ في النص.

[1] – منامات الوهراني وحكاياته، ص226.

كما يشير هذا المقطع إلى الحركة المتوهجة في مشهد يوم القيامة وهم في المحكمة الربانية؛ ومع ذلك ما زال الناس يتعاملون بما ألفوه من معاملات في الدنيا، فأبرز التفاعل الواقع بين ابن العميد برسالة وفيها خطوط مزخرفة بكل الأنواع ويحاول الوهراني أن ينطق الجماد من خلال ذكره لهاته الصفات الذهب والإبريز وقد أبرزت هاته القطعة من الوصف للرسالة على اللهب الحاصل في الجانب الشعوري عند الكاتب وما يخلقه من صور. حيث يظهر اشتداد الكاتب ابن العميد.

ثانيا شعرية الانزياح

يرمي المفهوم اللغوي للانزياح إلى معنى الابتعاد والذهاب والزوال وهو من أصل "زاح الشيء يزيح زيحا وزيوحا وزيحاناً، ذهب وتباعد، وأزاحه غيره/../تقول: قد أزحتُ علته فزاحت، وهي تزيح"[1]، و جملة المباحث اللغوية لمصطلح الانزياح، هي:[2]

- الدلالة المركزية للفظ الانزياح هو الابتعاد.
- الانزياح مشتق صرفي من الوزن " انفعل" الذي لا يكون إلا لازماً ويفيد المطاوعة، وفائدة المطاوعة تظهر في أثر الفعل على مفعوله فكأنه استجاب له، لذلك سميت النون بـ نون المطاوعة، وبعد ذلك بُني على صيغة المصدر" انفعال"، فأصبحت الكلمة انزياح.
- مصطلح حديث مشتق لم تعرفه العرب على هذه الصيغة الصرفية.

يعتبر مفهوم الانزياح من أكثر المفاهيم النقدية حضوراً في الدراسات الشعرية والبلاغية الحديثة، ومعنى الانزياح الذي نحن بصدده هو "استعمال المبدع للغة مفردات وتراكيب وصورا استعمالا يخرج به عما هو معتاد ومألوف بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتصف به

[1] – ابن منظور: المصدر السابق، ج2، ص 470، مادة زيح

[2] – د. نبيل علي حسنين: المرجع السابق، ص94.

تفردا وإبداعا وقوة جذب وأسر"[1]، وهو ترك الكلام المباشر وينحوا المنحى الآخر البعيد، الانزياح كما استقرت عليه الدراسات الأسلوبية الحديثة، "طريقة لخرق قانون اللغة العادية"[2] يرى جون كوهن أن الانزياح هو وحده الذي يزود الشعرية بموضوعها الحقيقي لأنه "خطأ متعمد يستهدف من ورائه الوقوف على تصحيحه الخاص"[3]، كما يُعتبر من المصطلحات النقدية الحديثة التي عسر الاتفاق على وجود مصطلح دقيق يلم شتاتها، إذ هي تعاني من اضطراب في الثقافة الغربية قبل أن تصل إلى الثقافة العربية، فعدها **بول فاليري** "تجاوزا" ورولان بارت" *فضيحة*" وتودوروف "شذوذا" وجان كوهن انتهاكا وباتيار "إطاحة"[4]، وغيرهم كثير، وهو ترجمة حرفية للفظة الفرنسية Ecart وهناك من يطلق عليه مصطلح الانحراف وهو الأكثر شيوعا عند النقاد الأسلوبيين[5]، أما المصطلح المستعمل في الثقافة العربية فهو لفظ العدول، وليس هناك فرق كبير بين العدول والانزياح في الدرس النقدي الحديث، غير أن العدول مفهوم قريب من الاستعمال العربي ومن علم البلاغة خصوصا، فهو الابن الشرعي للبلاغة العربية، بخلاف الانزياح الذي نشأ في بنية الجغرافيا الطبيعية، وترعرع في حقل الدراسات الغربية،[6] وقد جاء مصطلح العدول عند العرب فذكره عبد القاهر الجرجاني بقوله: "إذا عدل باللفظ عما يوجبه أصل اللغة وصف بأنه مجاز، على أنهم جازوا به

---

[1] – أحمد محمد ويس: المرجع السابق، ص8.

[2] – جون كوهن: المرجع السابق، ص191.

[3] – المصدر نفسه، ص 194.

[4] – سعد مصلوح: المرجع السابق، ص46.

[5] – ينظر: عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص125.

[6] – ينظر: حميد حماموشي: المرجع السابق، ص 237.

موضعه الأصلي"[1]، كما ورد عند ابن جني "إنما يقع المجاز ويعدل إليه عن الحقيقة لمعانٍ ثلاثة، وهي الاتساع التوكيد والتشبيه، فإن عدم هذه الأوصاف كانت الحقيقة البتة"[2].

1- الانزياح الدلالي:

بما أن الانزياح هو "كل خروج للغة الأدبية عن التقريرية والنمطية في الإبلاغ"[3]، وقبل أن نلج إلى موضوع الاستعارة التي هي عمود شعرية الانزياح الدلالي، كان يجب علينا الإشارة إلى مسألة؛ وهي أن منامات الوهراني نستطيع اعتبارها استعارة كبرى، خرج فيها الوهراني من العالم الواقعي إلى العالم الميتافيزيقي، الذي هو عالم يكسر كل القواعد التي تحكم المنطق الإنساني.

غير أن- الوهراني- تعرض لجملة من الاختراقات للمظاهر الاجتماعية والأخلاقية التي كانت تنتشر في تلك الحقبة الزمنية من البُخل وشرب الخمور والفواحش نحو اللواط والزنا..الخ، كما وَسَعَ دائرة النقد لتشمل النقد السياسي والصراع المذهبي والجدل الفكري كالجدل الحاصل بين السنة والشيعة، والفرق الصوفية، كذا الصراع بين الدول نحو الصراع الحاصل بين الدولة الأيوبية والدولة الفاطمية، ولم يتوقف نقده للمخالف فقط بل تعداه إلى غيره حتى نقد نفسه وسخر منها ليخرجها من اللوم والعتاب،[4] وهذا مما يؤكد لنا بأن للوهراني رؤيته الخاصة للعالم وذلك ما يتجلى في خرقه للكتابة الأدبية السائدة في القرن الخامس، وفي شجاعته الأدبية وصراحته التي جعلته يكتب مثل هاته المنامات لتجعل منه نموذجا

---

[1] - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص397.

[2] - ابن جني : الخصائص، ط4، الهيئة المصرية العامة للكتاب،(د.ت)، ج2، ص444.

[3]- حميد حماموشي: المرجع السابق، ص238.

[4] - د.دلال محمد طه بخش: الانزياح العجائبي الساخر في أدب المنامات- المنام الكبير للوهراني أنموذجا -، مجلة اللغة العربية، مج 21، الثلاثي الثاني، 2019، 339.

للناقد والكاتب المسرحي، كما يتجلى كذلك في خرقه لقانون اللغة العربية إلى اللغة الأدبية السائلة الممزوجة بين استعمال لغة المقامات وما فيها من غريب لغوي واستعمال العامية بكل أنواعها المغربية والمصرية والشامية.

شعرية الانزياح الدلالي لا تظهر من خلال "رصد الاستعارات أو الكنايات أو التمثيل أو غيرها؛ وإنما يتم الكشف عنه من خلال توضيح التحول الدلالي الرابض في ثنايا بنيات العدول داخل سياق النص، وهذا التحول يفرض على القارئ الانتقال من المعنى إلى معنى المعنى، أي الانتقال من المقول بالفعل إلى المقول بالقوة، وهنا يتم الكشف عن أدبية النص وقدرته على إمتاع القارئ وإبلاغه"[1] إلى جانب بيان رؤيته الكامنة تحت الألفاظ للعالم وما يقصه من أخبار، "فكلُّ كلمة أريد بها غيرُ ما وقعت له في وَضْع واضعها، لملاحظةٍ بين الثاني والأوّل، فهي مجاز وإن شئت قلت: كلُّ كلمة جُزْتَ بها ما وقعتْ به في وَضْع الواضع إلى ما لم توضع له"[2]، وعليه يخلق الانزياح الدلالي في المنامات صور، وُيجسد خيالات إبداعية تنمو في علاقات خفية بين الكلمات، تُخلخل النفس والمشاعر عن طريق ربط العالم المحسوس بالصور الكاريكاتورية، بخطاب لغوي مملوء بالشجاعة الأدبية.

1- (الاستعارة /التشبيه)

تعد الاستعارة عماد الانزياح الدلالي، والمقصود بها الاستعارة التي تقوم على كلمة واحدة[3]، وهي أحد أهم فروع ما سماه البلاغيون مجازا؛ ولا يحيد الكلام من الحقيقة إلى

[1] – حميد حماموشي: المرجع السابق، ص 391.

[2] – عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص352.

[3] – ينظر: أحمد محمد ويس: المرجع السابق، ص111.

المجاز إلا لغرض كالاتساع والتوكيد والتشبيه كما يرى ابن جني في الخصائص[1]، ويقول ابن رشيق القيرواني: "العرب كثيرا ما تستعمل المجاز، وتعده من مفاخر كلامها/../ وبه بانت لغتها عن سائر اللغات"[2]. فخرق التراكيب اللغوية هو الذي يتمايز فيه الأدباء، ودراسة الأسلوب لغويا تتوقف على تلك العلاقات الإسنادية التي تتحدد بالسياق العام للجملة.

تزخر نصوص المنامات بكتلة من الانزياحات الاستعارية، سواء كان ذلك الانحراف عن القاعدة اللغوية أو القاعدة الفنية الراسبة في ذهن الأديب، نحو فكرة الحشر وأهواله، أو صورة الجني الذي خرق الجدار في منام صلاح الدين، أو غيرهما، كما ويمكننا التمثيل بجملة من الاستعارات اللغوية ولكي تكون دراستنا دراسة شعرية جمالية وليست دراسة بلاغية، كان لابد علينا الإشارة إلى ما جاء في المنام الكبير من تلكم الانزياحات الفنية، "وصل كتاب مولاي/../ما فض ختامه، وحط لثامه، أبصر فيه خطا أجمل من رياض الميطور، ولفظا أرق من نسيم الروض الممطور/../وأنفع لجراح البعد من المراهم/../فكان ألذ من النار في عين المقرور، وأعذب من الماء البارد في صدر المحرور"[3].

نلاحظ أن الاستعارة تتوزع في إبداع الوهراني بين التصريحية والمكنية، ويسِم كلا منهما بأسلوبه الخاص، إذ انبنت على عنصر المفاجأة، فقوله "فكان ألذ من النار"؛ تكشف عن علاقة غريبة وهي اقتران كلمة اللذة بالنار، كما أن دلالة لفظ الممطور على الأرض التي أصابها الماء، كأن فيه لمزا بالعذاب والهلاك على أولئك القوم الذين يتحدث عنهم السارد، ذلك أن العرب تُفرِق في الاستعمال بين المطر والغيث، لهذا ورد في الأثر عن النبي صلى

---

[1] – ابن جني: المصدر السابق، ج2، ص 444.

[2] – بن رشيق القيرواني: المرجع السابق، ص 178.

[3] – المرجع نفسه، ص215.

الله عليه وسلم "**اللهم صيبا نافعا**"[1]، ولم يرد لفظ المطر في القرآن إلا على سبيل كونه عذابا ونقمة، والأمر كذلك يجري على عبارة "**وأنفع لجراح البُعد من المراهم**" فإسناد الفعل أنفع للجراح فيه نوعا من الانزياح حيث جعل الجراح تنال المنفعة بعد هذا البعد من خلال هذه الكلمات الرقراقة حيث استبدلت الكلمات من معناها الظاهري إلى معنى آخر.

ومن بين نماذج انزياح الاستعارة الممزوجة بالتشبيه عند الكاتب الجزائري، قوله "ويريد الخادم أن يطلق يده وقلمه، ويسابق بها لسانه وفمه، فإنه قد لحقه من الضجر والكلال ما يلحق الجحش الصغير إذا حمل أحمال البغال القروح"[2]

رسم الوهراني في هذه الجُمَل فضاءً استعاريا يتجلى من خلال استخدام علاقات التشابه والتنافر في الآن نفسه ما يؤدي إلى تشَاكُلٍ في المعنى، حيث دل بلفظ "يطلق يده" وهي اللفظة المستعارة على انطلاق الخيل للسباق وهي العادة التي كانت تحبها العرب وتتفاخر بها وهي ركوب الخيل وسباقها، كما أشارت العبارة الثانية ويسابق بها لسانه عن قرب انتهاء السباق بين المتسابقين، أما العبارة الثالثة فقد كانت لبيان السبب وهو ما لحقه من التعب وزياد ذلك بتشبيه بليغ وهو ذكر الجحش وهو صغير الحمار وهو من العامية ولا يستعمل في الفصحى؛ وقد استعمله ليُدخل خلخلة على الألفاظ وعلى الصورة التي يريد الإفصاح عنها.

---

[1] – أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري: الجامع المسند الصحيح المختصر من أمور رسول الله صلى الله عليه وسلم وسننه وأيامه، ط1، تح: محمد زهير بن ناصر الناصر، دار طوق النجاة، 1422هـ، ج2، ص32

[2] – منامات الوهراني وحكاياته، ص218.

إن شعرية الانزياح الاستعاري تُشير لنا على أن اللغة التي يستعملها من العامية والفصحى وأسماء الأماكن تعمل على تصوير المشاهد بصورة فنية سينمائية، تختلف جهات التصوير باختلاف المُخرج وآلية اشتغاله، والهدف الذي يريد إيصاله من خلال تلك الحركة والفعل.

يقارع أتراك ابن خاقان ليله * إلى أن يرى الإصباح لا يتلعثم.

فيصبح من طول الجلاد مخبلا* وكان قديما دائما يتنعم.[1]

ويستمر الوهراني في الاعتماد على الاستعارات بكل أنواعها التصريحية والضمنية لتصوير معاناة شخصياته على كل حال ذلك التصوير يحمل الكثير من الإمتاع والتعجيب، ويربط هذا النص بين عدة وظائف الوظيفة الإخبارية وعن طريقها يعبر الوهراني، من تزويدنا بخبر وما لَقِيَه من زميله، والوظيفة الجمالية، وهي دون المستوى الأول من النص إذ تمنح النص شعرية وتحدث لذة في تلقي النص لدى القارئ، حيث يسرَحُ خياله في صورة فنية بديعة، حينما تتوزع الاستعارة فيها بين المكنية والاستعارة التصريحية.

2- **التشبيه:**

بالنظر إلى المقامة العربية التي اطلعنا عليها نجد أن التشبيه كظاهرة فنية قليلة الورود، وهي تشبيهات مادية محسوسة لا تخرج في الغالب عن نمطين[2]:

الأول تشبيه محسوس بمحسوس وهو الأسلوب الأكثر تداولا في المقامات.

الثاني: التشبيه الحسي بالمعنوي وهو الأقل من الأول وغالبا ما يبرز في كتابات الحريري، وبالتأمل نجد بديع الزمان الهمذاني أكثر من استعمال التشبيه دون سواه من المقاميين، في حين نجد الحريري مولع بالتشبيه البليغ حيث يهمل الأداة،

[1] – المصدر نفسه، ص142.

[2] – عبد المالك مرتاض: فن المقامات في الأدب العربي، ص309.

وإليك جملة من التشبيهات التي وردت عند الوهراني:

"كأنما لصق صدر كتابي في صدره بأمراس، أو كأنما سمر فيه بمسمار وثيق،.."[1]

"كأن القيامة قد قامت، وكأن المنادي ينادي هلمُوا إلى العرض على الله تعالى..فقلت في نفسي هذا اليوم العبوس القمطرير..."

3- الكناية

"الكناية: أن تتكلم بالشيء وتريد غيره. وكنى عن الأمر بغيره يكني كناية: يعني إذا تكلم بغيره مما يستدل عليه نحو الرفث والغائط ونحوه"[2]، وقد تحدث عبد القاهر الجرجاني وأوضح المراد منها فقال "الكناية ها هنا أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلا عليه، مثال ذلك قولهم: "هو طويل النجاد"، يريدون طويل القامة "وكثير رماد القدر يعنون كثير القرى/../فقد أرادوا في هذا كله كما ترى، معنىً، ثم لم يذكروه بلفظه الخاص به"[3]، يعني الانتقال من المعنى المباشر إلى معنى آخر غير ظاهر على المستوى السطحي، وذلك بمعرفة أحد القرائن الدالة عليه؛ وفي هذا جانب من شعرية انزياح الكناية، لأن المرسل يقول بعض المعنى ووظيفة المتلقي هو إتمام المعنى مما يجعله يموج ويعدد التأويل وذلك ما يُكسب النص رونقا زائدا، ويجعله صعب المنال ولا يستطاع براحة الجسد، كما يجعل من السياق منفذا كفيلا بتحديد المعنى الأقرب للصواب، تكسر العلاقة الموجودة بين الدال والمدلول، وخلق انزياح في المعنى.

---

[1] – المرجع نفسه، ص219.

[2] – ابن منظور: المصدر السابق، ج15. ص223.

[3] – عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص66.

وتظهر الكناية في منامات الوهراني بشكل أقل من الاستعارات، حيث تُظهر بعض الصيغ من خلال سياقها في العلاقة القائمة بين الألفاظ والشيء المكنى عنه، ما يدل دلالة واضحة بأن طرق الكناية مختصرة وواضحة وتدمج في أغلب المواضع مع الاستعارة مما يزيد من فتح مجال الخيال الفني من ذلك ما سبق ذكره "ويريد الخادم أن يطلق يده وقلمه، ويسابق بها لسانه وفمه، فإنه قد لحقه من الضجر والكلال ما يلحق الجحش الصغير إذا حمل أحمال البغال القروح"[1]، يتوفر هذا المقطع على عدة كنايات:

يطلق يده وقلمه: كناية عن الكتابة.

يسابق بها لسانه وفمه: كناية عن السكوت.

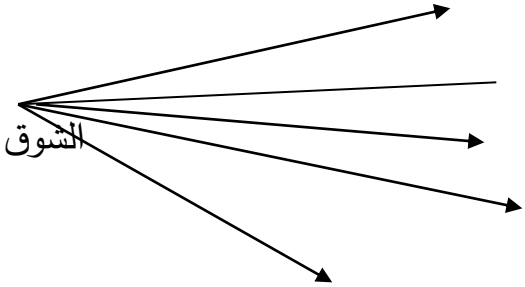
ما يلحق الجحش الصغير إذا حمل أحمال البغال القروح: كناية عن عدم الاحتمال والصبر.

تشير هذه الكنايات على قدرة الترميز والإيحاء، فلم يستعمل الوهراني الألفاظ المباشرة، ولجأ إلى الأسلوب غير المباشر، فجمع بين لفظ يطلق والقلم ليدل على أنه يريد الكتابة، وكذلك في باقي الكنايات، ليجعل من تلوين المشاعر والألفاظ، حتى يُشعر المتلقي بجمالية فنية في التعبير والوصف. ومن ضمن كناياته في المنام الكبير ما جاء في رسالة شيخه العليمي واصفا حاله "فتمنى على الله ريح صبا تهب من نحو بلاده وأولاده، لتبرد غليل فؤاده،/../ ومد يده إلى الماء **ليبرد كبده** مما يكابده، فوجده أحر من زبل الحَمام، ومن ماء الحمَّام،/../ ثم أقبل على تعضيض كفيه، ولطم خديه، وبكى حتى وقع مغشيا عليه، بأشد من شوق الخادم إلى لقائه"[2]، وفي هذا المقطع الذي وجهه الشيخ العليمي إلى تلميذه وخادمه، هو خطاب المنفعل المشمئز من الحياة الذي قد ضاقت عليه السبل من كل جانب،

[1] – منامات الوهراني وحكاياته، ص218.

[2] – المصدر نفسه، ص218.

وقد تضمن عدة كنايات تغطي مساحة واسعة من الدلالة حيث نَوعَ في العبارة ليُصوِرَ حاله بجُمَل من اللفظ وهي:



تبرد غليل فؤاده

ليبرد كبده

تعضيض كفيه

لطم خديه

بكى حتى وقع مغشيا عليه

وفي هذه الكنايات ما يشير إلى أن الغرض منها هو تزيين العبارة وإدخال البهجة على المتلقي إضافة إلى وظيفة إخباره بما يشعر به، وقد وظف الكناية بشكل مكثف لتتحول من معنى إلى معنى آخر رجحه سياق الكلام.

وبقي طول ليلته متعجبا من مطالبته له بالأوتار الهزلية، بعد الزمان الطويل،[1]

فإنه يقال في المثل: **عين لا ترى قلب لا يحزن،**[2]

ويراد بالأوتار الثارات والأحقاد والضغائن، ومن روائع كناياته أو الألغاز القرآنية التي استشهد بها في معرض حديثه عن أمير المؤمنين واستشفاعه به وهو يرجوا أن يبعدهم عن عذاب يوم القيامة، بعدما ذكروا له بأنهم من أصحاب القرآن فأراد أن يختبرهم فسألهم جملة من الأسئلة ومنها "أي آية في كتاب الله فيها مائة وأربعون عيناً؟ فقلت أعرفها والله يا أمير المؤمنين، فقال وأي سورة لا يستغني بها القارئ وليست من القرآن؟، وأي آية وزنها أربعة عشر درهما إلا ثلث؟ فقلت: أعرفها والله، يا أمير المؤمنيين، فقال: صدقت، فقيل له: يا

[1] – المصدر نفسه، ص218.

[2] – المصدر نفسه، ص225.

أمير المؤمنين، ومن أين عرفت صدقه، ولم تعرفه؟ فقال: بشاشة المعرفة بها ظهرت في عينيه، ثم قال صلوات الله عليه: هذا الحوض بين أيديكم ردوا كيف شئتم[1]

الكناية / اللغز	المعنى	معنى المعنى
آية في كتاب الله فيها مائة وأربعون عيناً؟	وَٱخۡتَارَ مُوسَىٰ قَوۡمَهُۥ سَبۡعِينَ رَجُلٗا لِّمِيقَٰتِنَاۖ الأعراف: ١٥٥	العلم بها أو الجهل. الصدق أو الكذب.
سورة لا يستغني بها القارئ وليست من القرآن؟،	قول "آمين" وهي آية وليست سورة.	العلم أو الجهل بالقرآن
وأي آية وزنها أربعة عشر درهما إلا ثلث؟	قوله تعالى وَشَرَوۡهُ بِثَمَنِۭ بَخۡسٖ دَرَاهِمَ مَعۡدُودَةٖۚ وَكَانُواْ فِيهِ مِنَ ٱلزَّٰهِدِينَ ﴿٢٠﴾ يوسف: ٢٠	امتحان الناس

الجدول رقم -07- الكناية ومعنى المعنى في منامات الوهراني

تقول:

إذا كان الغراب دليل قوم* فلا يعدوا بهم طرق الخراب[2]

لا تعجبن لخير إن أتاك به* فالكوكب النحس يسقي الأرض أحيانا[3]

[1] – المصدر نفسه، ص233.

[2] – المصدر نفسه، ص237.

[3] – المصدر نفسه، ص237.

"لأنه أبخل من ابن بنت الكلب، لا يشبع من بالخبز في بيته ولا يأكل اللحم إلا في بيوت الناس[1]

4- التمثيل:

وهو أحد أنواع الانزياح ويسمى التمثيل أو المماثلة في علم البيان، وهو الابتعاد عن الخطاب المباشر بالخطاب غير المباشر عبر تقنية المثال، وغاية ذلك صنع شيء من الخيال، يقول "لا عطر بعد عروس، ما حسن يد هند في السوار بعد السبعين/ وما تصنع دعد بالشنوف إذا صر النعش، إنما تخبأ الدكوع للشدائد"[2]

فالله يقضي بساط البعد عن كثب* حتى يرى الشمل منهم وهو مأهول.[3]

"فكان ألذ من النار في عين المقرور، وأعذب من الماء البارد في صدر المحرور"[4]

"وتناوله فكان في قلبه أحلى من الدراهم، أنفع لجراح البعد من المراهم"[5]

لو كتب هذا الكلام الذي في رقعته على فخذ خروف سمين، وألقي على الطريق لأنفت من أكله الكلاب/../وقال ادفعها لجارك الفقاعي يلصقها على عتبة باب دكانه، يستجلب بها الزبون"[6]

فلما أحس بي الملك قال: اذكر سعيدا تره، وقال ابن النقاش اذكر الكلب واستعد له بفهر"[1]

---

[1] – المصدر نفسه، ص239..

[2] – المصدر نفسه، ص148.

[3] – المصدر نفسه، ص218.

[4] – المصدر نفسه، ص215.

[5] – المصدر نفسه، ص215.

[6] – المصدر نفسه، ص226.

2- الانزياح الاستبدالي/ التركيبي

يصنع الانزياح على المستوى التراكيب خروجا عن النمطية في الكتابة الأدبية بخرق قانون اللغة، نحوها وصرفها مما يكسر ذلك الوقار للنظام اللغوي وذلك ليس من أجل القضاء على اللغة وجماليتها في الجملة العربية، بل لأجل بناء المعنى الشعري وتكثيف وتلوين دلالاته؛ حتى يتم غرس الألفاظ في مواقع ليس لها الأحقية بها؛ ليتشكل ذلك المعنى البلاغي البعيد متعدد الألوان والتأويلات؛ فتكسب بذلك الجملة عدم أُلفةٍ في القول وشعرية في المنطق، فما إن تسمعها الأذن حتى يتلقفها العقل والذاكرة بالحفظ، والوهراني في مناماته قد كان له نصيب من تلك الانزياحات.

وسيتناول هذا الجزء رصد بعض الانزياحات التي وظفها الوهراني في مناماته محاولا الابتعاد عما هو مألوف، وذلك بالتركيز على التقديم والتأخير، والحذف والاستفهام وأساليب الشرط وجوابه، لأن هذا النوع من الانزياح يحدث غالبا "من خلال الربط بين الدوال ببعضها البعض في العبارة الواحدة أو في التركيب والفقرة، وتركيب العبارة الأدبية عامة والشعرية منها على وجه خاص، يختلف عن تركيبها في الكلام العادي أو النثر العلمي"[2]، أي أن هذه العبارات لا تكون مسالمة للقواعد النحوية بل تفترض أن تكون مخالفة، يقول ابن جني "اعلم أن معظم ذلك-العدول- إنما هو الحذف، والزيادة والتقديم والتأخير، والحمل على المعنى والتحريف".[3]

---

[1] – المصدر نفسه، ص228.

[2] –أحمد محمد ويس: المرجع السابق، ص 120.

[3] – ابن جني: المصدر السابق، ج2، ص362.

1- التقديم والتأخير:

المعروف أن اللغويون لما تتبعوا الكلام العربي خلصوا إلى جملة من القواعد التي تضبط هذا الكلام، وحددوا رتبه وما يقدم منه وما يؤخر، ثم تطرق النقاد إلى ما يُشاكله في الكلام الأدبي عند خرق هذه القواعد من دلالات إضافية، "من خلال العدول على الترتيب المألوف إلى ترتيب آخر، يتميز بقدرته على إبراز الدلالة بتقديم جزء على آخر أو تأخيره عنه"[1]، إلى أن بلغ درس التقديم والتأخير في البلاغة مكانا مرموقا، وأحسن من افتَنَّ في بيان أهميته ووظيفته في الجملة عبد القاهر الجرجاني –رحمه الله– بعد أن عقد له بابا في كتابه دلائل الإعجاز "باب كثير الفوائد، جم المحاسن،/../و لا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر سبب أن راقك ولطف عندك، أن قُدم فيه شيء، وحول اللفظ عن مكان إلى مكان"[2]

وإذا ما أردنا الحديث عن ملامح هذا الأسلوب في منامات الوهراني فهو قليل في المنامات "فما انقضت أمنيتي حتى طلع عبد الواحد بن بدر من جانبي، وقال لي:الساعةَ، رأيت عدة جوار يطلبونك، مع بعضهم /../الساعةَ، كان الحافظ العُليمي يقلب عليك الأرض، فقلت له: وأين أجده؟"[3]، أما في هذا المقطع فيبرز تقديم لفظ الساعة وهي مفعول به على الفعل رأيت، حتى يتعجل في إنقاص مسرته، وهو يتحدث عن المشهد الذي فاضت فيه أمنياته فجاء ذلك الحدث صادما ومؤلما من عبد الواحد بن بدر بخبر هو أشد من الصاعقة، وقدم هذا الظرف وهو لفظ الساعة والتي لا تدل على ما هو شائع اليوم من أنها تتكون من

---

[1] – محمد عبد المطلب: المرجع السابق، ص337.

[2] – عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 103.

[3] – منامات الوهراني وحكاياته، ص221.

ستين دقيقة، بل يريد بها في هذه اللحظة التي قبل التكلم رأيت أُناسا أو جوار يتهمونك في عرضك، وذلك برؤية غلمان وأولاد هم منك بفاحشة شنيعة وهي الزنا، وهي أحد الكبائر التي من رامها قل أن يسلم في عرصات يوم القيامة، ولهذا قدم لفظ الساعة حتى لا تذهب بعيدا يا وهراني؛ وحتى يُشعر القارئ بأن هذا الجزاء ولو كان في يوم القيامة فهو قريب، ربما يتناسى الناس هذا؛ ولكن يوم القيامة ليس الفاصل بيننا وبينه سوى لحظات معدودات؛ والموت حالة قريبة جدا من النوم/المنام، لهذا جاء في الحديث بأن النوم ميتة صغرى لأن الشخص يرحل فيه من عالم إلى عالم آخر.

وفي موضع آخر يتكلم فيه عن مسألة "يا كافر القلب أما ترتدع؟ أما ترعوي؟ أما ترى السموات تنفطر مثل فطاير المزة في الكوانين؟"[1].

"بالله عليك، اترك الرقاع عنك في هذا الموقف، وهون عليك هذا الأمر واتركنا لما نحن فيه"[2] فسنجد في طليعة منام أبي خطرش هذا المقطع الذي يتحدث فيه الكاتب عن نفسه في رسالة بعثها إلى المولى تقي الدين "لما نزل في المدرسة، وحط رحله في الروشن العالي الذي على النهر الكبير، عاشت روحه باستنشاق ذلك النسيم/../وتفرج على علو الهمة وحسن الترتيب/../فلم يشعر إلا والحائط الشمالي قد انشق، وخرج منه شخص عجيب الصورة، ليس له رأس ولا رقبة البتة، وإنما وجهه في صدره، ولحيته في بطنه، مثل بعض الناس"[3]، حيث يلخص هذا المشهد ما حدث للوهراني في تلك الديار التي خلت من الساكنة؛ حيث يشعر المتلقي من خلالها أن هذا الوصف لا يُرَاد به سوى المدح والوقوف على الإطلال ممن سبق

[1] – المصدر نفسه، ص222.

[2] – المصدر نفسه، ص222.

[3] – المصدر نفسه، ص132.

الملوك وذكر مآثرهم، كما ينسجم هذا النص مع نظام ترتيب الجمل والكلمات ومع نحو العربية مع ما به من خلخلة في الترتيب "فلم يشعر إلا والحائط الشمالي قد انشق،/../ ليس له رأس ولا رقبة البتة" تتضمن هذه العبارة تقديم ما حقه التأخير، وهو الأصل "**فلم يشعر إلا وقد انشق الحائط الشمالي**"، وإذا قدم ما حقه التأخير أفاد التخصيص، وقد جاء لفظ الحائط مباشرة بعد إلا أداة الاستثناء، ولكن ما سبب انزياح هذه اللفظة عن الأصل، وهل الوهراني يعلم ذلك ويقصده أم يجهله؟ يتبادر إلى الذهن أن ذلك لم يأت هكذا بل هو مقصود في الكلام، حتى تتحول العبارة إلى جملة ذات مغزى، وهي الجملة المركزية في القصة فتتحول بعدها الأحداث إلى نوع من العجائبية.

ورغم تلك التحولات الاستبدالية التي زحزحت النص، فإنه لم يُهمل السلامة النحوية،

ومن النماذج كذلك هذا البيت:

والله يطوي بساط الأرض عن كثب*حتى نرى الشمل منا وهو مقترب

في قوله "والله يطوي بساط" ويستطيع أن يقول "يطوي الله بساط الأرض" على أن لفظ الجلالة فاعل وهو الأولى بذلك لأن هذا مما لا يقدر عليه إلا الخالق المتصرف سبحانه وتعالى، وحينما نقدم لفظ الجلالة الله على أنه مبتدأ، فالجملة في الحالين صحيحة المبنى، ولكنها في الحالة التي عليها في البيت أكثر جمالية.

2- الحذف

مفهوم الحذف لغة هو القطع[1]، وتتطلب معرفة أسراره "قدرة خاصة للمتكلم والمتلقي معا، ولما كان الغرض متعلقا بالمتكلم ووجب الالتزام بالمبادئ النحوية التي تحدد الحذف، فالحذف غير جائز في بعض التراكيب فلا يجوز أن تحذف الفاعل مثلا، وكذلك في

[1] – ينظر: ابن منظور: المصدر السابق، مادة– حذف– ص

التراكيب التي يجوز فيها الحذف، لابد أن يستقيم المعنى"[1]، وربما الإعراض عن ذكر تفاصيله هنا أولى من ذكره كون كتب البلاغة والنحو قد أشبعته بحثا؛ ونكتفي ببيان أهميته فيعتبر من الظواهر الأسلوبية المهمة "من خلال إنتاجه الدلالة وجذب انتباه المتلقي نحو النص وذلك من منطلق أن الذكر هو الأصل وأصليته تضعف من ردود فعل المتلقي إزاءه بخلاف الحذف لمخالفته الأصل فيكون مخالفا لعملية التوقع"[2]

ولإبراز جماليات أسلوب الحذف اللغوي في منامات الوهراني الذي أخذ طريقا في إخفاء دلالات النص المنفتح؛ والذي كسر كل ما هو مألوف وثابت في المشرق الإسلامي بذكر ما لا يتم ذكره فيما سواه من كتابات أدبية، وأخفى إشارات غير محصورة تبشر بنفس ثائرة على كل الأصعدة مما يجعل القارئ /المتلقي يسبح في ضبابية، يحاول خلالها أن لا يغرق ولا يسقط، ولكن أنَّى له ذلك!.بل سنحاول الكشف عن بعض تلك التلوينات، ومنها ما جاء في منام أبي خطرش حينما خرج له من الجدار وأراد منه أن يقول شعرا، ثم بدأ بقوله: "أنا أعرفك تكدي الناس بالشعر من ثلاثين سنة في هذه الديار/../ثم قال لمن الديار بساحة الفيوم؟

فقلت: ضحك الصدى فيها لنوح البوم.

قال: وتبدلت من بعد غيد كالمها.

فقلت: وولائد كالؤلؤ المنظوم."

أجوبة الوهراني في هذا المقطع هي إلى الهذيان أقرب منها إلى الصحوة، وبها الكثير من الحذف بحيث لا يستطيع المرء أن يدري ما المقصود في هذه الأبيات، حيث اقتحمه هذا الجني وطلب منه بشكل مباشر أن يقول الشعر، دون أن يمهله حتى يسبك ويحقق قوله

[1] – أحمد درويش: المرجع السابق، ص171.

[2] – محمد عبد المطلب: المرجع السابق، ص226.

ووعيه، وهذا ما جعله يكثر من حذف ما حقه الذكر وتغييبه وجعل كلامه مثقلا، لكنه يسمح بتأويلات عديدة:

فقال بكت السماء لبعدهم من بعدهم.

فقلت: بسحائب منهلة وغيوم.

فقال: طلبوا دمشق فعوضوا عن أرضنا

فقلت بنيربين وقصر أم حكيم.

ثالثا شعرية التوازي:

يقول رومان جاكبسون عن التوازي، "عنصر هام؛ وعنصر قد يحتل المنزلة الأولى بالنسبة للفن الأدبي"[1]، ومفهومه هو "إعادةٌ لبنية ما؛ أو لبعض عناصرها مع اشتراك المعنى في المعنى واختلاف فيه"[2]، أما مفهومه عند عبد الواحد حسن الشيخ وهو الأكثر وضوحا "عبارة عن تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات أو العبارات القائمة على الازدواج الفني، وترتبط ببعضها/../سواء في الشعر أو النثر، خاصة المعروف بالنثر الفني المقفى أو النثر الفني"[3].

ومن خلال هذين التعريفين يتبين لنا أن التوازي يتضمن عدة أشياء:

أ- هو عبارة عن علاقة تماثل بين الفقرات أو الجمل تتم عبر مستويي البنية السطحية والبنية العميقة من مستويات اللغة.- صوتية أو صرفية أو تركيبية -، وهذا يختلف عن مفهومه في البلاغة العربية.

ب- لا يختلف الشعر عن النثر في مفهوم التوازي وإن كان هو خاصية شعرية بالدرجة الأولى.

ت- التوازي مفهوم حديث يشمل جميع الأشكال اللفظية والدلالية وهو لا يختلف كثيرا عما تعارف عليها النقاد والبلاغيون العرب؛ مما يتعلق بأواخر الكلمات كالسجع والوزن أو القافية.

---

[1] - ياكبسون: المرجع السابق، ص103.

[2] - محمد مفتاح: المرجع السابق، ص99.

[3] - عبد الواحد حسن الشيخ: البديع والتوازي، ط1، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، 1419هـ-1999م، مصر، ص07.

ث- يمكن تصنيف التوازي باعتبارات متعددة الأشكال: حيث يكون إما بالترادف، وإما بالتضاد، وإما بالتوليف، أي يحدد الجزء الثاني الجزء الأول،

ج- مفهوم التوازي منشؤه غربي فأول من اقترحه وسيلة لتحليل النصوص الأدبية هو الراهب لوث في القرن 18.م بعد تحليله لنصوص التوراة.

كما تجدر الإشارة إلى أن التوازي يتعلق كذلك بالتناغم الحاصل في الجانب الصوتي، والذي يتمظهر في المحسنات البديعية كالجناس والسجع والتصريع وهو ما أشرنا إلى أهميته في إيقاع الألفاظ.

1. التوازي الدلالي:

هو تكرار لنفس التراكيب من الناحية المعجمية، ويكون بين متتاليتين لغويتين فأكثر، ويتخذ أشكالا متعددة؛ منها: الترادف والتناسب؛ والتضاد. ويعني هذا إذا كانت هناك موافقة بين متتاليتين لغويتين فأكثر من الناحية الدلالية؛ بحيث يدلان على نفس المعنى فهو توازي بالترادف، وإذا كانت تلك الموافقة بين المتتاليتين حاصلة بعلاقة الانسجام والتناسب بين تلك المتتاليات فهو التوازي التناسبي، والفرق بينه وبين الأول في كون نسبة ترادف الألفاظ في الثاني ضعيفة أما التوازي القائم على الترادف فتكاد تتطابق فيه الألفاظ دلاليا، أما العلاقة الأخيرة فهي علاقة التضاد بين المتتاليتين اللغويتين بحيث تشكل علاقة تنافر؛ فتدل كل متتالية منهما على المعنى المعجمي ضد ما تدل عليه الأخرى[1].

أ- توازي الترادف:

وإذا ما حاولنا قراءة المنامات باحثين عن شعرية التوازي وآلياته المختلفة، سيتبين لنا وجود الكثير من مظاهر التوازي الترادفي، ويرد في غالب الأحيان على شكل ثنائيات متوالية، ومن

[1] - ينظر: حميد حماموشي: المرجع السابق، ص301 وما بعدها.

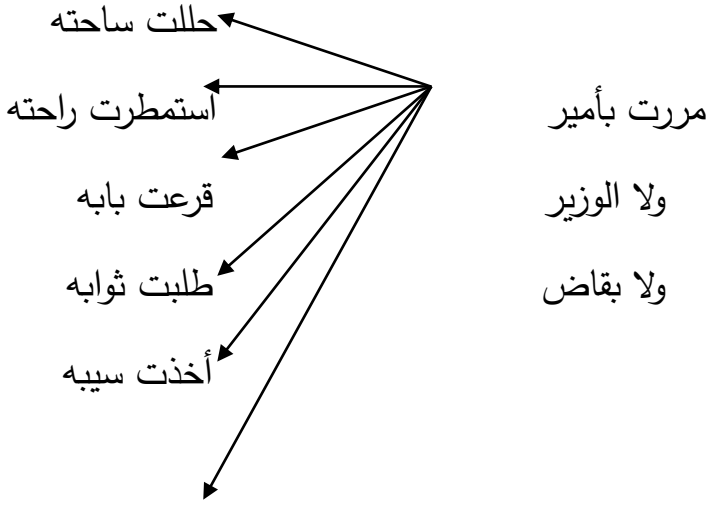
بين نماذج هذا التوازي:

"عنده من المحبة لسلطانه ما يسليه عن أوطانه، ومن الغرام بأميره ما يلهيه عن سميره"[1]

من	المحبة	لسلطانه	ما	يسليه	عن	أوطانه
من	الغرام	بأميره	ما	يلهيه	عن	سميره

ويحصل التوازي الترادفي في المعاني التي يقدمها الكاتب متمثلة في مجموعة من الألفاظ المترادفة نحو (السلطان –الأمير) و(المحبة الغرام) أو كما هو موضح في الجدول، وهذه المجموعات من الترادف تومئ إلى أنها تشترك في بعض الأحيان في الصيغة الصرفية نحو لفظة (يلهيه– يسليه)، وفي تكرار بعض حروف الجر، كما يعكس مفهوم توازي الترادف أهمية في توضيح المعنى، عبر إثارة القارئ ووخزه بطريقة لطيفة وغير مباشرة.

ويتضح من خلال المثال الآتي من المقامة البغدادية على دور التوازي في إبراز جماليات الوصف من خلال تكرار بعض الأفعال التي تشتغل في حقل دلالي مشترك، فهو يكشف من تقنية التوازي الترادفي في حديثه عن أي قضية يريد وصفها، وإليك المخطط التالي الذي يوضح أشكال المتتاليات اللغوية.



[1] – منامات الوهراني وحكاياته، ص 142

أفرغت جيبه

ومن النماذج "**بحيث يناله من القصر بهجة أنواره، ومن الكافور نسيم أنواره**"[1]

"**فتمنى أن يطير إلى تلك الأوطان من تل السلطان، وأن يثب من باب الجابية إلى رأس الطابية**"[2]

ب- التوازي التناسبي:

ومن نماذج التوازي التناسبي الذي يتم من خلال الاشتراك في مجموعة من الألفاظ دلاليا، ما جاء في المقامة البغدادية للوهراني في وصف دولة الملثمين، حيث قال"خمدت نارهم، وبادت آثارهم، وأسود ناديهم، وملكتهم أعاديهم"[3]، نلاحظ في هذا المقطع توازٍ بنيوي واقعٌ في ثنائيتين، الجملتين الأوليين يدلان على معنى،-وهو زوال دولة المرابطين، والجملتين الأخريين يدلان على معنى آخر إضافي يؤكد المعنى الأول ويزيد في إيضاحه وهو سيطرة العدو عليهم، وجاء كل ذلك بصيغة بلاغية، ويبرز التناسب في كل من الثنائيتين مع بعضهما حيث يشتركان في الدلالة، ومع بعضهما البعض حيث يشددان على نفس المَرمَى. وإليك هذا الشكل الهندسي حتى تتصور التناسب بيسر وسهولة.

خمدت	نارهم		أسود	ناديهم
بادت	آثارهم		ملكتهم	أعاديهم

[1] - المصدر نفسه، ص142.

[2] - المصدر نفسه، ص143.

[3] - المصدر نفسه، ص 77.

أما "هلك طالوتها فاختلت، وانقرض جالوتها فاعتلت، تناثر سلكها، وتدابر ملكها، وصاروا يمسكونها باللطف والمداراة، بعد العنة والمماراة،"[1]

"هلم إلى البيت نصب غداء، أو إلى السوق نشتر شواء،"[2]

ح- توازي التضاد:

يورد الوهراني صور متعددة من توازي التضاد؛ نحو الذي نجده في هذا النص الماتع وهو يصف حالته بعد وصول رسالة الحافظ العليمي، "فكان ألذ من النار في عين المقرور، وأعذب من الماء البارد في صدر المحرور"

التضاد	ألذ	من	النار		في	عين	المقرور
	أعذب	من	الماء	البارد	في	صدر	المحرور

تتجسد صور التضاد كما هو موضح في الجدول في كلمة (المقرور- المحرور)، فالمقرور وهو الذي أصابه برد شديد، والمحرور وهو الذي أصابته حرارة شديدة، وتوازت اللفظتان في الصيغة الصرفية فكلاهما على وزن **مفعول**، كما أن في لفظ (النار- الماء) شبه تضاد فالأولى محرقة والثانية منعشة، وأكد من خلال سياق التوازي شدة التضاد بينهما، مع أن العلاقة بينهما ليست شرطية، في حين وصف النار باللذة والماء بالعذوبة و وجاءت كلا اللفظتين بصيغة أفعل التي تدل على المبالغة، كما وردت لفظتي (عين وصدر) الأولى في الذي يشتهي النار، والثانية في الذي يشتهي الماءً، وافترقت الجملتين في لفظة واحدة وهي "البارد" والتي أضيفت ضرورة لأن المحرور لا يطلب أيَ ماءٍ بل يريده باردا حتى يُبرِد

[1] - المصدر نفسه، ص79.

[2] - مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص80-81.

غليله؛ ويزول ما به من محنة، وهذا بخلاف النار فلا نستطيع القول النار الحارة أو الملتهبة لأن كل نار يحصل بها الغرض.

"تلك أمة قد خلت، وروضة أمحلت، أفلت بدورها، فتعطلت صدورها، وطلعت نحوسها فغابت شموسها"

"يضيق مربطه بالهماليج، ويزهو مطبخه بالأباليج"[1]

2. التوازي التركيبي:

أ- التوازي عبر الاستفهام

معلوم أن للاستفهام أغراض وصيغ متنوعة، وكلما تكررت متتالية من الاستفهام صنعت نوعا من التوازي والانسجام في النص، وينبني هذا الاستفهام عند الوهراني على نوع من تكثيف الأسئلة، ومن نماذج ذلك الاستفهام؛ ما جاء في المنام الكبير في وصف حال الحافظ العليمي وهو في مصر غريب عن أهله وبلده، ويتذكر أيام الصبا التي خَلَت، وصدره مملوء حنينا إلى وطنه وأهله، "أين ذات الطوق، عن التغريد على هذا الشوق، وأين حمامة النيربين، عن النياحة طول البين، وأين شحرور منين، عن المساعدة بالحنين"[2]

ولكي نقتصد في الكلام نُعيد تركيب هذا النص في الشكل الآتي:

أين	ذات	الطوق	عن	التغريد	على	هذا	الشوق
	حمامة	النيربين	عن	النياحة	طول		البين
	شحرور	منين	عن	المساعدة	بـ		الحنين

نُلاحظ من خلال هذا المقطع من النص والشكل الهندسي أن أداة الاستفهام (أين)

[1] – المصدر نفسه، ص142.

[2] – المصدر نفسه، ص216 .

تتصدر الكلام، وذلك تماشيا مع القاعدة النحوية التي تَنُصُ على أن لأدوات الاستفهام الصدارة في الكلام، كما تمثل هاته الأداة مركزا للسؤال عن المكان، وافتتِحت بالسؤال عن ثلة من الطيور بدأ من اليمامة أو ما يعرف بالحمامة المطوقة وذلك بكنيتها، ثم السؤال عن حمامة النيربين، ثم الشحرور وهو أحد الطيور التي كانت تنتشر في مدينة "منين" الواقعة شمال دمشق؛ وهيَ جميعا مما لا يعقل، وكان استفهامه استفهاما مجازيا، لا يرجوا منه إجابةً، هذا وقد توزعت الأداة على جميع المقطع لتبني نوعا من التوازي التركيبي، يلفت عين القارئ وعقله، معتمدا على تكرار نفس حروف الجر، وعلى نفس التراكيب النحوية، فشكل المضاف والمضاف إليه؛ والجار والمجرور؛ توازيا نحويا، خلق محورا تركيبيا متعادل الدلالة، ومتضافرا من حيث النفي والإثبات، حيث نفى وجود تلك المذكورات بمستلزمات القول وأثبت بصريح العبارة ما يريد منها، فشكل بذلك توازيا آخر وهو بيان الغرض من الاستفهام ففي كل جملة يدرج بيان الهدف منها.

إن استعمال الوهراني لهذا النوع من الاستفهام يؤكد على شدة الشوق الذي يلامس قلبه، فهو لم يستذكر الإنسان والمكان بل أراد أن ينطق الحيوان الذي يحلق في السماء ولا يرتبط بالإنسان إلا أحيانا قليلة، ويؤكد من خلاله على أهمية جدلية الأسئلة في إظهار البنية العميقة للكلام بدل الاكتفاء بالمستوى السطحي، كما نجد في النموذج التالي من المقامة البغدادية نفس ما وجدناه في المنام الكبير، من تكثيف السؤال لكنه يختلف عن المنامات من حيث يريد إجابات حقيقية، وبأساليب تتوازى من حيث البنية التركيبية والصرفية، "قال من أي البلاد خرجت؟ وعن أيها درجت؟ فقلت من المغرب الأقصى، والأمر الذي لا يحصى، ومن البلد الذي لا تصل إليه الشمس حتى تكل أفلاكها، وتضج أملاكها، ولا القمر حتى يتمزق سرجه، ويتداعى برجه، ولا الرياح حتى يحجم إقدامها، قال كيف معرفتك بدهرك؟ ومن تركته وراء ظهرك؟"

يتجلى من خلال هذا المقطع أن شكل التوازي هنا يختلف عن الأول كذلك في تنوع العبارة، وتعدد الغرض، فأدواته (من أي – عن أيها– كيف – من). كما يختلف في جواب الاستفهام.

ب– التوازي عبر جواب الشرط.

من بين مظاهر التوازي التركيبي التي تحققت في منامات الوهراني أسلوب جواب الشرط؛ الذي يقتضي أنواعا من أساليب الشرط، حتى تترابط عناصر النص على مستوى النظم النحوي والدلالي، وترد في الغالب على شكل متتاليات من الجُمل، ولكنها عند الوهراني تأتي دائما في شكل نصوص عجائبية، –ممزوجة بأسماء مدن وأماكن كان يقطنها أو كانت معروفة في ذلك القرن من الزمان–، تنبض بتكرار الحروف وشيء من المعادلات الإيقاعية، مما يُرغم القارئ على الاستبصار في شعرية النص وانزياحاته الأدبية.

ومن بين نماذج التوازي التركيبي الذي يحضر في المنامات قوله "لو أن النار كلست الكلاسة، واشتملت على الحيط الشمالي، وعرست في العروس، وأذنت بهلاك المؤذنين، وأهلت لغيرالله بدار بن هلال، تكون مثلها، لما اقتصرت على المقصورة، ولبردتها البرادة، حتى تصحن الصحن، وتنسر النسر، وتجر القبة من رصاصها، وتكبها على عراصها، وترميكم بالخطب الفادح فالخطيب/../فلا ينبري إلى المنبر ولو أحفظ ذلك الحافظ ثقة الدين"[1]

[1] – المصدر نفسه، ص216.

النار	كلست	الكلاسة	لو أن
واشتملت على	الحيط	الشمالي	
وعرست	في	العروس	
وأذنت	بهلاك	المؤذنين	
وأهلت لغير الله	بدار	بن هلال	

إن الغرض من وراء رسم هذا الشكل هو بيان دور أداة الشرط "لو" في التوازي التركيبي لمجموعة من متتاليات الشرط وجوابه، فقد قال (كلست الكلاسة) و استعمله على أنه فعل، ولا أدري أهُوَ من العامية أم من الفصحى، غير أني وجدت في لسان العرب ما يدل على معناه "وقِيل: الكِلْسُ مَا طُلِيَ بِه حائط أو باطِنُ قصْر شبهُ الجِص مِنْ غَيرِ آجر"[1]، والكلاسة المنطقة الملاصقة للجامع الأموي من جهة الشمال، وهنا اشتق من المكان فعلا له حتى يكون هناك نوعا من التنغيم الموسيقي للحرف فالكلمتان تتشكلان من نفس الحروف وهي (الكاف واللام والسين والتاء)، وهذا النوع من التوازي اللفظي، إضافة إلى الجملة اللاحقة التي اشتركت في نفس الحروف غير أنه كان هناك توازيا على المستوى النحوي فكل الجمل عدا الأولى كانت بهذه الصورة :

فعل ماض+ جار ومجرور+ مضاف إليه.

وما يقوي هذا الأسلوب من الشرط هو تلك التوازيات التي جاءت في جواب الشرط، لتُرَاوح بين الشرط وجوابه، وتعمل على تنظيم النص بنيويا عبر استغلال أدوات الشرط المتنوعة.

[1] – ابن منظور: لسان العرب، ج6، ص197. فصل الكاف

رابعا شعرية التناص:

لقد وظف الوهراني أنواعا متعددة من التناص، سواء كان ذلك التناص داخلي أو خارجي، غير أن التناص الخارجي هو الغالب على كتاباته الإبداعية وقد تجسد التناص في صور متنوعة منها:

1-التناص الديني: حيث يستنبط جملة من النصوص الدينية وغالبها من القرآن الكريم، وفي أحيان قليلة من نصوص السنة النبوية.

2-التناص الأدبي: بقوم باستحضار بعض النصوص الشعرية القديمة أو نصوص النثر، وإن كان نصوص الشعر أكثر، لكنه لا يستدعي النص كاملا إلا في أحيان نادرة، بل يقتطعه ويتم الباقي من عنده.

3-التناص التاريخي: ويقوم عنده باستحضار الشخصيات السياسية والدينية والصراع بين الجماعات والفرق الإسلامية.

4-التناص الأسطوري: ويكون بخلق أو استدعاء شخصيات أسطورية نحو شخصية "أبي خطرش" التي تتشابه مع شخصية أبو هدرش عند أبو العلاء المعري.

1- التناص الديني:

يرتبط الحفاظ على اللغة العربية والأساليب البلاغية الأدبية بالقرآن الكريم ارتباطا مباشرا، بحيث أن كل كاتب أراد أن يعلو أسلوبه الأدبي ويقوى حجاجه اللغوي، لابد وأن يتناص بمعجم ألفاظ الكتاب المعجز وهو القرآن الكريم، والحديث النبوي، وبما أن الوهراني من بين الأدباء الذين استعانوا بهذا المعجم بصور متفاوتة في كتاباته كان علينا أن نقف ولو قليلا لتحليل تلك النصوص، وكيف استخدمها الوهراني.

وأول ما يصادفنا في ذلك هو حديث المعراج ذلك الحدث العجيب الذي انتقل فيه النبي صلى الله عليه وسلم من بيت المقدس إلى السماء السابعة ورؤية الجنة والنار والالتقاء

بالأنبياء في كل سماء، والمنام الكبير كأن فيه هذا الرُقي من عالم الدنيا إلى العالم الآخر، كما أن ذكر أهوال يوم القيامة وأحداثه يتناص مع آيات القرآن الكثيرة، ومن نماذج استحضار الكاتب لنصوص القرآن ما جاء في المنام الكبير بعد سخرية الوهراني من الحافظ العليمي وجملة من الشخصيات العلمية وعرض أعمالها على الله ومع ذلك لا يزال الناس منهمكون في شؤون حياتهم الدنيا، فقال "أما ترى الملائكة منحدرة من السماء إلى الأرض زرافات ووحدانا؟" وهذه الجملة تتناص مع قوله تعالى ﴿ وَيَوْمَ تَشَقَّقُ ٱلسَّمَآءُ بِٱلْغَمَٰمِ وَنُزِّلَ ٱلْمَلَٰٓئِكَةُ تَنزِيلًا ﴿٢٥﴾ ﴾ الفرقان: ٢٥. تناصا خارجيا وتناصا غير مباشر حيث اتكأ على الصورة التي تنُص عليها الآية وهي نزول الملائكة وعبَّر عليها بتعبيره الخاص، وزاد لفظ زرافات أي جماعات؛ ووحدانا أي فرادى؛ وهي ألفاظ هنالك ما يدل عليها في المعجم اللغوي الديني.

الشفاعة العظمى التي وعد بها النبي صلى الله عليه وسلم "ثم ترتفع الضوضاء وإذا بموكب عظيم قد أقبل من المقام المحمود كأنهم الشموس والأقمار، ركبان على نجائب من نور يؤمون المشرعة العضمى من الحوض المورود، فسألنا عنهم فقيل لنا: هذا سيد المرسلين محمد بن عبد الله صلى الله عليه وسلم،..[1]

وصورة يوم البعث والحشر يوم القيامة؛ إذ قال "كأن المنادي ينادي هلموا إلى أرض المحشر، هلموا إلى الله تعالى، فخرجت من قبري أيمم الداعي إلى أن بلغت إلى أرض المحشر وقد ألجمني العرق،...فقلت في نفسي هذا اليوم العبوس القمطرير"[2]

[1] – منامات الوهراني وحكاياته، ص47.48.

[2] – المصدر نفسه، ص220.

التناص مع الحديث النبوي حيث جاء عند الوهراني قوله بعد حديث "الفأل مقدمة الكون"، والكاتب هنا يستدعي قول رسول الله صلى الله عليه وسلم ويعجبني الفأل، قالوا؟ ما الفأل يا رسول الله ؟ قال "الكلمة الطيبة" وهو إذ يجعل نفسه صاحب مروءة وكمال ومحاسن أخلاق.

2-التناص الأدبي

فقارئ المنام الكبير بمجرد اطلاعه على مقدمة المؤلف حتى لا ينتابه الشك بأنها تتعالق كثيراً في شكلها العام مع رسالة ابن القارح إلى أبي العلاء المعري، التي كانت السبب وراء كتابة رسالة الغفران، تلك الرسالة التي بلغت الآفاق مشرقا ومغربا وأصبحت تصنف من الأدب العالمي، وتناظر الكوميديا الإلهية لدانتي؛ وتشترك مع بعض أطروحاتها الفكرية، وإن تباعد بينهما العهد- الزمن والفكر والدين- غير أن نصوصهما تصب في مصبٍ واحد.

وقد وصلت الرسالة التي بحرها بالحكم مسجور، ومن قرأها مأجور.."[1]

إن تناص أبي العلاء المعري؛ مع منامات الوهراني قوي وواضح؛ والشواهد على ذلك كثيرة:

أولها: هو أسلوب الترسل (الرسائل) الذي ورد في مقدمة المنام الكبير؛ وأيضا نجده ماثلا في منام صلاح الدين، ومنام أبي خطرش.

ثانيهما: كثرة الألفاظ الغريبة والعامية مع ذكر عدد لا بأس به من أسماء الأماكن والبلدان التي كانا يقطنانها.

ثالثا: استدعاء بعض الشخصيات الغيبية بنفس الألفاظ أحيانا والمسميات. من ذلك على سبيل المثال لا الحصر ما جاء في رسالة الغفران، استدعاء شخصية أبي خطرش وهي نفسها التي وردت عند المعري باسم أبي هدرش فجاء في منام صلاح الدين "فلم يشعر وإلا

[1] -أبو العلاء المعري: رسالة الغفران، تح: عائشة بنت الشاطئ، ط9، دار المعارف، القاهرة، ص139.

والحائط الشمالي قد انشق، وخرج منه شخص عجيب الصورة، ليس له رأس ولا رقبة، وإنما وجهه في صدره، ولحيته في بطنه، مثل بعض الناس ...فقال : أبو خطرش، من بني الدردبيس"[1].

وعليه نستنتج أن للتفاعل اللغوي الكثير من الآليات بدأ من إيقاع الحروف والأصوات إلى جماليات التناص مع النصوص الأدبية الأخرى، كما له صلة قوية بشعرية الأسلوب في المقامات العربية ومنامات الوهراني على شكل خاص.

[1]– منامات الوهراني وحكاياته، ص132.

خاتمة

بعد هذه الدراسة بمدخلها وفصولها الثلاثة ضمن أطروحتنا توصلنا –بفضل الله وتوفيقه– إلى جملة من النتائج نذكر منها ما يلي:

1–للمقامة خصائص تجعلها تتميز عن باقي الأجناس النثرية الأخرى كالرواية والقصة والخطابة...من أمثلة تلك الخصائص العنونة؛ والمزاوجة بين الشعر والنثر، إلى جانب ذلك أنها ايقاعية نظرا لالتزامها بظاهرة السجع التي اشتهرت بها جميع المقامات بصفة عامة.

2– تعد منامات الوهراني من أنفس الآثار الأدبية الجزائرية، محيث البنية الفنية، حيث نهج فيها ابن محرز الوهراني أسلوبا خاصا في البناء الهيكلي؛ حيث تعددت فيها الشخصيات وتنوعت بين أن تكون تلك الشخصيات حقيقية وتاريخية وخيالية أسطورية، كما تعدد فيها الفضاء المكاني بين الفضاء الدنيوي والفضاء الأخروي الفسيح، إضافة لتعدد الزمن والاستباقات التي تتجاوز العالم الحقيقي، ومن حيث الموضوعات.

3–يعتمد كاتب المقامة في عملية انتاجها على قدرته الذهنية من خبرة الكاتب وتجربته الإبداعية حيث يرتكز كل منها على قوة الحفظ، وكثرة الاستفادة من الآخر أثناء عملية الأسفار.

4–كما أننا نلاحظ أن أسلوب المقامة يتوفر على بعض العناصر تجعلها تتعالق مع بقية الأجناس الأخرى مثل العنصر العجائبي الموظف في الرواية والحكاية وكذلك عنصر السخرية التي تتشابه وسخرية الجاحظ في كتابه البخلاء، وكذلك عنصر اللهجات العامية كما نجد ذلك في منام صلاح الدين والمنام الكبير، وهناك عنصر آخر تشترك فيه المقامة مع جنس المسرحية وهو عنصر الأسلوب الدرامي المسرحي المستعمل في المنامات مثل كثرة المشاهد الحوارية والوقفات الواصفة.

5-توجد هناك الكثير من المقامات والكتابات الأدبية الجزائرية التي لم تلق حضها من الدراسة النقدية مثل مقامات عبد القادر بن إبراهيم المسعدي.

6-أسباب ظهور المناهج النقدية الحديثة في الغرب كثيرة جدا، ولعل أبرزها التأكد -بالنسبة لهم- أن النقد الانطباعي والأيديولوجي للنصوص الأدبية غير مجد في دراسة النص والوقوف على خصائصه، خصوصا بعد ظهور الرواية والمسرح وأصناف كثيرة من الأجناس الأدبية. رغم أن هذه المناهج لا يعرفها الجمهور القارئ والمتابع للنصوص الأدبية سواء عند الغرب أو العرب، وإنما المرجع عندهم هو الذوق.

7-ظهور اللسانيات على يد دوسوسير؛ وظهور الشكلانية الروسية ساهم في سير عجلة الدرس النقدي الحديث والمعاصر، حيث عزل العنصر الإنساني ولم يعد الهدف من دراسة الأدب استخراج النصائح، بل دراسة النص في ذاته ولذاته.

8-تباينت مواقف النقاد العرب من المناهج النقدية الغربية إلى ثلاث اتجاهات: الاتجاه المحافظ والاتجاه التجديدي والاتجاه التوفيقي، كما تمايزت آراؤهم كذلك في كيفية التعامل وقراءة التراث العربي وفق هذه المناهج إلى ثلاث اتجاهات أخرى، المنهجية الواحدة التي تمس التراث، أو التعامل بموضوعية، أو بقراءة تجديدية تنحو نحو نقد النقد،

9-للشعرية الحديثة في الدراسات النقدية العربية عدة إشكاليات؛ حاولنا الإجابة عنها في الفصل الأول، منها إشكالية المصطلح والترجمة؛ وإشكالية تحديد المفهوم، والثالث آليات التحليل، ثم الإشكالية الكبرى: هل هناك شعرية عربية؟ وما هي آلياتها في التعامل مع النصوص النثرية الحديثة والمعاصرة؟. ولعل أهم مقومات الشعرية في الدرس النقدي الحديث هو: البحث عن الأدبية، والتغريب -الانزياح-، والبنية، وما

اقترحه تودوروف وجيرار جينيت من منهج في دراسة النصوص السردية، من الاهتمام بالمظهر اللفظي والتركيبي والدلالي.

10- عرف العرب الشعرية مدلولا لا دالا رغم أنه وُجِد هذا المصطلح في كتاباتهم، حيث نجدهم تذوقوا الكثير من النصوص الأدبية وعبروا عن ذلك الذوق بعبارات أدبية أخرى مثل كثير الماء، أشعر الناس..الخ واستعملوا مصطلح الصناعة الشعرية كما عند ابن سلام الجمحي، والأقاويل والأوزان والمعاني والأساليب الشعرية كالذي نجده حازم القرطاجني

11- اتخذت الشعرية في التراث العربي ثلاث اتجاهات من حيث البحث عن علاقة اللفظ بالمعنى: أ- الاتجاه الثنائي: وتمثل في آراء الجاحظ وابن قتيبة، ب- الاتجاه الشكلي: ومثله كلُ من أبو العباس ثعلب وابن جني، ج- الاتجاه التركيبي: ويتمثل في نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني.

12- تنوع إيقاع الشخصية السردية في منامات الوهراني ومقاماته بين الشخصيات الرئيسية والثانوية، وتراوحت الشخصيات الثانوية بين أن تكون تاريخية ودينية وأسطورية. كما تعددت وظائفها بين وظيفة الانتقام والخداع والبحث، إلى وظيفة الإنقاذ والخصام والحب والتفاهم.

13- يختلف إيقاع زمن القصة عن زمن الخطاب كما قرر ذلك جيرار جينيت، أما في منامات الوهراني فنلاحظ أن زمن القصة يتسم بالتتابع وإن كانت بعض أحداثها غير منطقية نحو ما نجده في المنام الكبير والانتقال إلى العالم الأخروي لكنه يسير من الدنيا إلى النوم ثم الخروج من القبر ثم الحساب وعرصات يوم القيامة، وهو نفس ما نجده في المقامة البغدادية حين يسرد الكاتب تاريخ رحلته من وهران الى بغداد،

أما زمن الخطاب في المنامات فيظهر فيه الكثير من الاسترجاعات إلى الفضاء الدنيوي، والمنام الكبير ككل هو استباق لأحداث بصورة كاريكاتورية. وقد يتوافق الزمنان إلا أن اختلافها لابد منه.

14- يتشكل الفضاء المكاني في المنام الكبير من الفضاء الدنيوي؛ ويحوي أماكن مغلقة وأخرى مفتوحة، مثال الأولى الغرفة ومثال الأماكن المفتوحة العراق ودمشق والجداول والمروج، لكن الأماكن المفتوحة هي الغالب، أما الفضاء الأخروي؛ فيتشكل من أماكن متنوعة نحو الجنة وأرض المحشر، أما في غير المنام الكبير فتوجد الكثير من الفضاءات التي لها دلالات متعددت، على حسب توظيفها في النص الأدبي. نحو المسجد والقصر والمدرسة..الخ.

15- تتمثل شعرية الإيقاع في إيقاع الحروف؛ الذي ينشأ من الأصوات ومخارج الحروف، وإيقاع الكلمات الذي يتجلى في علم البديع كالسجع والجناس، وإيقاع الجمل كالتصريع. وكل هذا الإيقاع كان له دور بارز في شعرية أسلوب المنامات، حيث تكرار بعض الحروف خلق نوع من المعاني الشعرية كتكرار حرف الميم، والباء والحروف الشفوية والمهموسة، كما أن إيقاع الجناس والسجع في منامات الوهراني وإن كان قليلا بالموازنة مع المقامات غير أنه له دور كبير في جمالية المعاني لأنه غير متكلف.

16- للانزياح في المنامات دور بارز في الخروج باللغة من النمطية في الإبلاغ إلى الشعرية اللغوية والفنية، حيث يمثل المنام الكبير برمته؛ خروج عن المألوف من الكتابة النثرية فهو استعارة كبرى، إضافة إلى أن الانزياح الدلالي متمثلا في الاستعارة بمفهومها الحديث والكناية والتمثيل، رسم شعرية لغوية كالذي نجده في قول الوهراني" ويريد الخادم

أن يطلق يده وقلمه، ويسابق بها لسانه وفمه، فإنه قد لحقه من الضجر والكلال ما بلحق الجحش الصغير إذا حمل أحمال البغال القروح"، حيث لجأ إلى الكناية والأسلوب الغير المباشر والايحائي، وجمع بين الفصيح والعامي فكان أسلوبه شعريا منزاحا عما سبقه، وكذلك نجد في الانزياح الاستبدالي التركيبي، وإن بشكل أقل إذا ما وزن بما هو موجود في المقامات.

17- احتل مفهوم التوازي في الشعرية الحديثة خصوصا عند ياكبسون مكانة أولية، وهو ينقسم إلى توازي دلالي وتركيبي، ولقد كان للوهراني عدة تراكيب ومتتاليات لغوبة ساهمت في تكثيف الدلالة اللغوية، سواء بالترادف أم بالتوازي أم بالتضاد، أما مظاهر التوازي التركيبي فقد تمثل في ظاهرة الاستفهام، والتوازي في وجواب الشرط.

18- أما شعرية التناص فقد اتخذ أشكالا أربعة في المنامات؛ منه التناص الديني والأدبي والتاريخي والأسطوري، حيث تناص مع الكثير من النصوص القرآنية، وأساليب كتاب الرسائل وخصوصا أبو العلاء المعري ومقامات الهمذاني.

الملاحق:

الملحق رقم 01: منام صلاح الدين.

الملحق رقم 02: منام أبي خطرش.

الملحق رقم 03: المقامة البغدادية.

الملحق رقم 04: الشواهد القرآنية.

الملحق رقم 05: الشواهد الشعرية.

منام صلاح الدين

كتب الشيخ الوهراني وهو في مصر رسالة إلى الأمير نجم الدين بن مصال[1]، بعد تركه مصر إلى الشام، يذكر فيها قصته مع ابن ظفير، ويطلب توسطه لدى السلطان صلاح الدين لتعويضه عما أخذه منه ابن ظفير:

كتب هذه الأحرف عبد مولاي المُفَضَّل الأمير نجم الدين علم المسلمين، أطال الله بَقاه، وجعله من كل سوء فِداه، وفي مرابط صدره من خيول الشوق جواد لو ركبه ضحوة من باب النصر[2] لقابل معه الحلبيين قبل العصر.

فلا والله ما شوق رجل من أبناء الملوك طلعته كالشمس عند الدلوك[3]، له نضرة نعيم، وهو بالرئاسة زعيم، لبس الخَز والأرجوان، ونشأ في حارة بُرجوان[4]، بحيث يناله من القصر بهجة أنواره[5]، ومن الكافوري نسيم أنواره[6]. ويضيق مربطه بالهماليج[7]،

---

1 - نجم الدين بن مصال: أبو محمد، كان أبوه وزيراً للخليفة الفاطمي الحافظ لدين الله، اختلف نجم الدين مع الوزير شاور فهرب للإسكندرية، ولما حاصر شاور والفرنج قوات أسد الدين في الإسكندرية وكانت بقيادة صلاح الدين، وقف نجم الدين وجمع أهل الإسكندرية مع صلاح الدين. وعندما دبر أعوان الفاطميين بالتعاون مع الفرنج ثورة على حكم صلاح الدين، قام ابن مصال بكشف الأمر لصلاح الدين، ومن يومها لم تنقطع علاقة الرجلين ببعضهما، فجعله صلاح الدين قائداً لحملته على الكرك، وكان من أقرب الناس إليه، توفي عام 574هـ.

2 - باب النصر: واحد من أبواب القاهرة، جنوبي باب الفتوح، سمي لفترة باب العز. علماً أنه يوجد لدمشق باب اسمه باب النصر، يقع في طرفها الغربي، لكن الوهراني، بالتأكيد ولما هو واضح من النص، يقصد باب النصر في القاهرة.

3 - الدلوك: دلوك الشمس غروبها أو ميلها للزوال.

4 - حارة برجوان: قرب موقع قصر الخلافة، وهي نسبة لدار برجوان الخادم في القصر بعهد العزيز بالله الفاطمي، ومدبر مملكة الحاكم بأمر الله، وحارة برجوان هي الآن في منطقة الجمالية.

5 - القصر: هو قصر اللؤلؤ المتلألئ بالأنوار على الخليج في القاهرة، وكان للخلفاء الفاطميين، ثم أعطاه صلاح الدين لوالده نجم الدين عندما حضر لمصر.

6 - الكافوري: هو البستان الكافوري، القريب من قصر اللؤلؤ، والذي أصبح فيما بعد حي الكافوري، والآن شارع الكافوري في الفجالة ضمن القاهرة الفاطمية.
- أنواره: هنا جمع نُوار، أي أزهار وورود.

7 - الهماليج: جمع هملاج فارسية، تعني خيار دواب الركوب.

ويزهو مطبخه بالأباليج[1]. لا يعرف طعم البؤس، ولا يدري ما خشونة الملبوس، يرتاض في طرفي النهار، على شطوط الأنهار، وينام في الليل مع الحور، بين الترائب والنحور، وينصرف عند المقيل إلى العارض الصقيل، في طلح منضود، وظل من السعادة ممدود، وفاكهة وكوب، وماء مسكوب[2].

فعبر بهذه الأحوال مدة من الأحوال إلى أن صرف إليه الدهر عَنانه، وصوب إلى صدره سِنانه، فحَدَفه[3] بيده الشمال، وألقاه إلى العدو في بلد الشمال[4]، بحيث لا يعرف قَراراً، ولا يذوق النوم إلا غِراراً، ولا ينزع له ساق عن قدم[5]، ولا يشرب الماء إلا بِدم.

يقارع أتراك ابن خاقان لَيْله إلى أن يَرى الإصباح لا يتلعثم
فيصبح من طول الجِلاد مُخبلاً وكان قديماً دائماً يَتنعم

فعوضه الدهر عن لباس المعتق الجديد بلباس ثوب الحديد، وعن عمائم اللاذ[6] بطراطير الفولاذ[7]، وعن أكل الفراريج والدراريج[8]، بلحوم الجراذين والبراذين[9]، وعن شم الرياحين الطرية إذا وافت[10]، بروائح المنزلة إذا جافت[11]، وعن سماع الطيور الأنيقات بفقع أصوات المنجنيقات، وعن تقليب متاع البَزّاز[12]، بالتقلب تحت قلعة إعزاز[13]، وعن معاملة تجار الدَكاكين، بمعركة أصحاب السكاكين[14]، يظل نهاره غرضاً للهام، وللجيش اللُهام[15]، وإذا غفا سَلَّت عليه سيوفها الأحلام. فَضَجّ من عمل البيكار[1]

---

1 – الأباليج: جمع أبلج، ويقصد بها الذبائح من العجول والخرفان البلج.
2 – تضمين من الآيات / 29–31، سورة الواقعة.
3 – حدفه: عامية لا تزال تستعمل في الشام بمعنى ألقى به بعيداً.
4 – العدو: الفرنج.
– بلد الشمال: الشام.
5 – أي لا يجلس ولا يستريح.
6 – اللاذ: فارسي، تعني الحرير بشكل عام، والحرير الأحمر بشكل خاص.
7 – طراطير الفولاذ: الطرطور هو قلنسوة طويلة، والمقصود هنا الخوذة أو لامة الحرب.
8 – الدراريج: الدرّاج، وهي من أطيب أنواع طيور الصيد.
9 – البراذين: جمع برذون وهو البغل أو النغل المستخدم للركوب.
10 – وافت: وافى أو حان وقت إزهارها
11 – جافت: غدا لها رائحة نتنة كرائحة الجيفة.
12 – البزاز: بائع الثياب والقماش.
13 – اعزاز: بلدة شمال غربي حلب 47 كم.
14 – أصحاب السكاكين: الفداوية أو المغتالين من الفرقة الإسماعيلية التي كانت تسمى الحشاشين.
15 – الجيش اللهام: الجيش اللجب الكثيف الذي يلتهم كل شيء.

142

البيكار [1] وانقطع إلى الوساوس والأفكار:

يَلْقَى الرماح بصدره وبنَحْرِه ويُقيم هامَتَه مَقام المِغْفَرِ

ويقول للطَّرْف: اصطَبر لشَبا فعقرت ركن الدين إن لم تُعْقَرِ [2]

فذكر يوماً منزله وداراً وهو في أعمال مدينة دارا [3]، وحن إلى تلك الصفف والمجالس وهو قريب من مدينة بالس [4]، وتضور للطبقة والروشن [5]، وهو على سطح جبل جوشن [6]، وتخيل مربعه وحماه، وهو في الشرق من مدينة حَماة، فتمنى أن يطير إلى تلك الأوطان من تل السلطان [7]، وأن يثب من باب الجابية، إلى رأس الطابية، ثم تصور المسافة الطويلة التي دون باب زويلة [8]، وانشد:

أحن إلى أهل الهوى ولقاءهم وأين من المشتاق عنقاء مغرب

فتصعدت حينئذ زفراته، وتضاعفت حسراته، فأكب على تعضيض كفيه، وبكى حتى خر مغشياً عليه، بأشد من شوق الخادم إلى لقائه، وتطلعه إلى ما يرد من تلقائه، فتسأل الرب الذي هو بالإجابة جدير، وهو على جمعهم إذا يشاء قدير، أن يمتعه بنظره عن قريب، إنه سميع مجيب:

والله يطوي بساط الأرض عن كثب حتى نرى الشمل منا وهو مقترب

ولا يعتقد المولى، أدام الله عزه، إلى أن الخادم أشار في صدر الكتاب إليه، ولا أنه قصده بوصف الحال الذي هو عليه [9]، لعلمه أن عنده من المحبة لسلطانه [1] ما يسليه

---

1 - البيكار: الحرب.

2 - أصل البيت: «ويقول للطرف اصطبر لشبا القنا - فعقرت ركن المجد إن لم تعقر»، وربما أراد الوهراني أن يشير بهذا التبديل إلى نفسه، فهو يكنى: ركن الدين.

3 - دارا: قرية شمل غرب سورية، في محافظة إدلب، غرب عفرين 5 كم، تعرف الآن بعين دارا، وكانت من مناطق الحدود بين المسلمين والفرنج.

4 - بالس: هي ايمار القديمة ومسكنة الحديثة، وبالس العصور الوسطى، تقع شمال شرق حلب على نهر الفرات، وقد غمرت أرضها اليوم بمياه بحيرة الأسد.

5 - الطبقة: هي الجزء العلوي في البيوت القديمة.

6 - جبل جوشن: يقع غربي حلب، كان يستخرج منه النحاس، وفيه كثير من المقامات والأضرحة التي تزار.

7 - تل السلطان: يقع قرب بلدة سراقب في محافظة حلب، إلى الجنوب الغربي 17 كم.

8 - باب زويلة: الأكثر شهرة من بين أبواب القاهرة، وقد سمي نسبة لقبيلة زويلة البربرية التي قدم منها أعداد كبيرة مع جوهر الصقلي باني القاهرة.

9 - مع أن الوهراني ينفي أنه يصف حالة الأمير ابن مصال، وتركه العز والتنعم بمصر إلى حروب الشام وغزواتها مع السلطان صلاح الدين، لكنه بالتأكيد كان يقصد ذلك، بل وصف حاله بكل دقة.

عن أوطانه، ومن الغرام بأميره ما يلهيه عن سميره، وأن خدمته أحب إليه من الخدم السنية، وملازمته أشهى لقلبه من العيشة الهنية، ولا شك أن أسعد الناس رجل يتصبح بوجه الملك الناصر[2]، ويقبل يديه التي هي كالعناصر، ويخدم ركابه الذي تتشرف بخدمته الأملاك، ويتمثل أوامره التي تساعد على تنفيذها الأفلاك، فيسأل الباري جلت قدرته أن يمتعه بأطول الأعمار، ويبسط له خد كل معاند جبار بمنه وكرمه.

كان عبد مولاي الأمير، أدام الله عزه، قد أخذ نفسه فيما مضى من قرائن هذه الرقعة بلزوم ما لا يلزم، فمر في ذلك الهذيان، مثل الفرس الجواد، إلى أن عن له أن يضيف إلى ذلك فصلاً آخر منسوجاً على ذلك المنوال، يشرح فيه قصته مع ابن ظفير، وما دهي به في هذا العام. فو الله ما لحق يمر بخاطره مروراً ما حتى يبست الأنامل، ونشف اللسان، وجمد الخاطر وتبلد الحس، وعمي النظر، وانقلب الكيموس[3]، وصعدت الصفراء[4] إلى دماغه، فاستحكم الفساد، وبرد الحس، وتغير المزاج وانفسد الهندام، واختلط عقله، وأقبل يهذي هذيان المجانين، وبقي بعد ذلك ثلاثة أيام يتكلم بكلام مُخَبَّط غير مفهوم، وهو إلى الآن في عقابيل[5] ذلك.

ألا ترى أنه قال البارحة لجماعة من أصحابه، الذين يكتبون عنده: منكم من يحفظ قول النابغة الذبياني في سيف الدولة بن حمدان لما شتمه المعتصم بمحضر من أبي هريرة ﷺ؟ ثم قال:

جزاك الله يا بن ظفير عني ... وأطعمك الهريسة بالقرون[6]

قعدت على المطارف والحشايا ... فلا غَثٌ تركت ولا سمين

وأسكنك القصور من الخُزامى[7] ... وألبسك الثياب من البَخاتي[8]

وجئت إلي بالأسمار تسعى ... فلا ذهباً تركت ولا قماشا

---

1 – أي السلطان الناصر صلاح الدين.
2 – الملك الناصر: السلطان صلاح الدين.
3 – الكيموس: الطعام السائل اللزج المهضوم الذي يخرج من المعدة إلى الأمعاء.
4 – الصفراء: عصارة المرارة ومفرزاتها.
5 – عقابيل: تعبير طبي يدل على النتائج التي تبدو على المريض بعد زوال العلة.
6 – الهريسة: لحم يطبخ مع القمح. – وهنا الوهراني يطلبها لابن ظفير بالقرون بدل اللحم.
7 – الخزامى: أو اللافاندر، نبته لها زهر لونه غالباً أزرق طيب الرائحة، يستخرج منه زيت له استعمالات طبية عديدة.
8 – البخاتي: نوع من الإبل، عرفت باسم الخراسانية، ولها سنامان، تصنع من أوبارها المطارف الفاخرة.

نَصَبت عليَّ يا خواف بظرا بصحن حلاوة من سَم موت
فاشمت الأعادي بي فسروا ولا سيما ابو اليمن الكنيدي[1]
يعيرني ويضحك من بكائي كأن الدهر أعطاه الأمانا
فأصبحت كما قد كنت نحساً أكدي الناس بالشعر الركيك
اكديهم بشعر مثل هذا فيعطوني الخرى وسط الذقون
وارجع للنساخة من جديد[2] وهذا بعد أن ضعفت جفوني
فيا لهفي ويا حزني على ما دهيت به من الدهر الخؤون
لقد شادوا بني شادي بنائي بعشرات المواهب والمئين
وقد ملأوا من النعمى جرابي فقطعه الحُراف[3] على جبيني
برامكة الزمان بحار جود بدور التم آساد العرين
لقد منوا علي وخلصوني من الأيام والرزق الحرون
ولكن الحُراف صديق بختي يطالبني مطالبة الديون
لو أن الناصر الملك المرجى حليف الجود مفتاح الحصون
يخلصني من ابن ظفير يوماً سجدت له على مر السنين

ثم قام إلى الكيس الذي فرغه ابن ظفير في كمه وفيه الدنانير وتركه فارغاً، فملأه الخادم بفلوس النحاس، ومثاقيل الرصاص، ورؤوس المسامير حتى صار مُرْبَطاً مثلما كان، ثم أضجعه معه في الفراش، وضمه إلى صدره، وقال:

لا إن شاء الله ما ضاع لي شيء، هذا رحلي معي، الشيطان، أبقاه الله، أعقل من أن يوسوس لي بإتلاف مالي عندما ضعفت القوة وكثرت العائلة.

ولا يزال يتلهى به وبلحيته حتى يثوب إليه عقله، ويعلم أن هذا هو المحال، فيُخرج

1 - الكنيدي: للتصغير والوهراني يقصد الكندي الذي مر ذكره.
2 - يعود ليعمل في نسخ المخطوطات ليعيش.
3 - الحراف: يبدو من النص أنه لقب لابن ظفير، أو شتيمة له.

الكيس من الفراش ويمدده بين يديه مثل القتيل، ويقعد عند رأسه مثل المرأة الثكلى عند قبر ولدها، ثم ينشد:

سراة الليل ما فعلوا؟ أحبتنا الذي ارتحلوا
تراهم ذاكرين لنا؟ وإلا غيرنا وصلوا؟
لقد شط المزار بهم فلا كتب ولا رسل
وقد شف الجوى كبدي وقد ضاقت بي الحيل

يكرر هذه الأبيات ويبكي ويلطم ساعة، ثم يفرغ الكيس بين يديه فيقع منه الخرا في جوف لحيته، فيضرط بفمه ضرطة صافية[1]، ويقول لنفسه في أول شارب لقيت، ثم يشيل الكيس فارغاً بين يده، ويقول مثل ما تقول النائحة:

هذه العمائم عندي، أين الرجال؟ أواه!

يكرر هذا ساعة ثم يبكي ويقول: حزينة ما ترى أبداً، تسلى أو فمت كمداً، ثم يكرر هذا ساعة ويقول:

ديار غاب سكانك وهد الدهر أركانك

ثم يكرر هذا ساعة، ويقول: دنانير كلموني، دنانير كلموني، دنانير كلموني! يكرر هذا ألف مرة حتى خَفَت صوته، وبرد جسمه ووقع رأسه على الأرض، فمرت به عينه، فرأى فيما يرى النائم كأن المولى صلاح الدين، أبقاه الله، واقف على باب سعادة[2] مستنداً إلى الباشورة[3]، وأبو الفتح بن القابض عن يمينه، وأبو السعد البدليسي، وأبو النصر التكريتي[4] عن يساره.

---

1 - يقلد الصوت بفمه.

2 - سعادة: هي دار السعادة بدمشق، وكانت تسمى دار العدل عندما بناها السلطان نور الدين لمنع تجاوزات نواب شيركوه على أهل دمشق. وكانت داخل باب النصر مجاورة لسوق الحميدية من الجنوب، ولكونها غرب جامع ومدرسة الأحمدية الحالية، وقد وهم بعض الباحثين فعدوهما واحداً، وقد تحولت دار السعادة في العصر المملوكي إلى مقر لنواب السلطنة، لذلك عرفت فيما بعد بدار النيابة، وقد زالت الآن.

3 - الباشورة: هي مجموعة أبنية كانت تقام أمام كل باب من أبواب المدن، وتتضمن سويقة أو سوقاً صغيراً يحتوي على حوانيت مملوءة بالبضائع فإذا أغلقت الأبواب لحصار أو غيره يكتفي أهل كل باب بما عندهم.

4 - أبو النصر التكريتي: يحيى بن جرير، طبيب وعالم فلك من أهل تكريت، سكن بغداد ثم قصد دمشق، له عدة مؤلفات.

فجئت حتى وقفت بين يديه وخدمته وقرأت: إنّا ﴿ فَتَحْنَا لَكَ فَتْحًا مُبِينًا ﴾[1].

إلى آخرها.

فقال حفظه الله: هذا فأل مبارك، إيش حاجة الوهراني الزنديق؟

فقلت له: من يصلي الخمس ويصوم الاثنين والخميس، ويقرأ سُبع القرآن في كل يوم، ولا يتخطى إلى مكروه، ما يكون هذا زنديق!

فقال سلمه الله: لو رأيتك تمشي على الماء ما رأيتك إلا في صورة زنديق!

فقلت له: المستعان بالله، ومالي في القضاء من حيلة، وأردت الانصراف.

فقال: ارجع فأنت برصيص العابد[2]، إيش حاجتك؟

فقلت: يا مولاي جميع ما أنعمت به عليّ أنت وقرايبك[3] أخذه مني ابن الظفير في ساعة واحدة.

فقال أيده الله: أطعمك شيئاً من حلاوته؟

فقلت له: الكثير الطيب، فليته كان آخر رزقي.

فقال: صدقت هي شبكته التي يصطاد بها أموال المدابير.

ثم التفت إلى ابن القابض فقال: رح معه إلى ابن الأصفهاني[4]، يدفع له مائتي رمانة مليسي[5]، وندفع نحن له من سنجار[6] مائتي رمانة أخرى حتى نتخلص.

فرحنا إلى ابن الأصفهاني فدفع لي مائتي رمانة مقيرة[7].

فقلت له: ما هذا الذي عليها يا أبا الحسن؟

---

1 - سورة الفتح، الآية / 1.

2 - برصيص: وفقاً للتراث الشعبي الديني هو راهب زاهد، عَبَد الله سنوات طويلة، ثم أغوته امرأة فقتلها ليخفي فعلته، لكن الجريمة ظهرت واقتيد للقصاص، فظهر له إبليس وطلب منه السجود له ليخلصه، فسجد، لكن إبليس اختفى وترك برصيص لجزائه في الدنيا والآخرة.

3 - قرايبك: أقرباؤك.

4 - ابن الأصفهاني: العماد أبو عبد الله محمد بن محمد الأصفهاني الكاتب، له ديوان شعر والرسائل، كتب لنور الدين، وكان من خلصاء صلاح الدين، توفي عام 597هـ.

5 - الرمان المليسي: نوع من الرمان لا يزال معروفاً في الشام.

6 - سنجار: بلدة وجبل في شمال شرق الجزيرة الشامية، وهي الآن في العراق قرب الحدود السورية.

7 - مقيرة: عليها القار أي الإسفلت.

فقال: هذه أوساخ الناس.

فقال لي ابن القابض: وما أظنك تأخذها على هذه الصفة!

فقلت له: آخذها ولو كان فيها خراهم.

ثم قبضتها منه وانتبهت.

ففسرت المنام على خلاصي من ابن ظفير على يد المولى الملك الناصر، خلد الله ملكه، فاستخفني الطمع إلى أن كتبت هذا الكتاب، وهو:

أدام الله عزه[1].

يعلم أن العرب قد قالت في أمثالها: «لا عطر بعد عروس»، «وما حُسن يد هند في السوار بعد السَبعين»، «وما تصنع دعد بالشُنوف إذا صَرَّ النعش». وأما أمثال العامة: «فإنما تخبأ الدموع للشدائد».

وما خدمك الوهراني طول هذه المدة إلا ليستعين بك في وقت الشدة، اللهم إلا أن تكون حقدت عليه كونه يغلبك في الشطرنج في كل وقت، فهو يتوب إلى الله تعالى من ذلك ما يرجع يغلبك أبداً، وربما أخذ منك الحظ، ويتغالب لك في الدسوت القائمة. نعم، ويندس في رحم عياله.

كان له عند ابن ظفير خمسمائة دينار، أخذ منها مائة تبقى له عليه أربعمائة دينار، وهو يقنع منها بمائتي دينار، ويجعله في حل من البقية إن رأيت أن تتلطف بحسن توصلك، وفاضل عنايتك وسعادتك، وتشفع لي عند الملك الناصر أدام الله أيامه أن يوقع لي بالمائتي دينار في ديوان الزكاة بالقاهرة، إنعاماً عليه وإحساناً إليه، فهو المقصود، ونهاية المأمول.

ويكون المولى، أدام الله عزه، كمن نجاه من الموت، واصطنعه من القتل، وخلصه من الشنق، وأنزله من الصَلب، واستوهبه من ضرب الرقبة، وافتكه من الأسر، وأعتقه من العبودية، واستنقذه من ماضغي الأسد، وانتزعه من فك التمساح، وقَلَعه من شدق التنين، ونجاه من الحريق، وخلصه من الغرق، وأطلقه من الهوة،، وأدخله الجنة، ونجاه من النار، ويكون الوهراني بعد هذا العبد القن المملوك الملازم لباب داره حتى يموت.

---

1 – المقصود هنا هو الأمير ابن مصال.

منام أبي خطرش

كتب الشيخ الوهراني وهو في مصر رسالة إلى مجد الدين بن المطلب[1] وزير تقي الدين في الشام، يتعرض فيها للقاضي الفاضل ولبهاء الدين بن شداد، ويمدح تقي الدين، وقد جاء فيها:

عبد مولاي الوزير الأجل السيد الفاضل الأوحد مجد الدين شرف الإسلام شمس الخلافة بهاء الملة أوحد الرؤساء سيد العراقين[2] أطال الله بقاه، وأدام عُلاه، وكَبَت حَسَدَته وأعداه.

كتب هذه الأحرف على حال عجلة شديدة، وعنده من الشوق والحنين مثل ما عند أهل الفيّوم[3] إلى المولى تقي الدين، وإنما علم المملوك حقيقة ذلك لأنه صعد إليها في هذه الأيام ليتفرج على صنعة يوسف ابن يعقوب عليهما السلام[4]، ويبصر آبار ابن أخي يوسف بن أيوب[5]، مُتّعاً بالدوام، فشاهد من محبة أهل البلد للمولى الصاحب المخدوم ما يتجاوز الحَد والصفة، فلو أن امرءاً عُبد من دون الله تعالى لعبدوه.

ولما قَرُب الخادم من مدينة الفيوم، وأبصر الموكب الذي طلع فيه لا يسير إلا في ظل النخيل، وأغصان الأشجار والكروم، طرب الخادم على صوت الدواليب[6]، وتغريد الأطيار، وافتتن بها وفضلها على كل موضع مليح أبصره في الزمن.

ثم لما نزل في المدرسة، وحط رحله في الروشن[7] العالي الذي على النهر الكبير، عاشت روحه باستنشاق ذلك النسيم. ثم أنه دخل الدار الكبيرة والدار الصغيرة، وتفرج

---

1 - أبو المكارم علي بن محمد بن محمد ابن الوزير أبي المعالي هبة الله بن محمد بن علي بن المُطّلب، كان عالماً بالنحو واللغة، كاتباً، بليغاً، صنّف كتباً عدة، سافر إلى الشام سنة 561هـ واتّصل بملوك بني أيوب، وكتب لتقيّ الدين عمر ابن شاهنشاه. (الوافي بالوفيات، الصفدي)

2 - العراقين: عراق العرب، وعراق العجم وهوَ بلاد فارس.

3 - مدينة الفيوم في مصر، وكان فيها إقطاع تقي الدين.

4 - وفقاً للتراث الديني فإن النبي يوسف زرع القمح سبع سنين لتخزينه لأيام الجفاف، وبذلك ربما كانت صنعة يوسف التي قصدها الوهراني هي الزراعة، خاصة وأن النص التالي يؤيد ذلك.

5 - ابن أخي يوسف بن أيوب: يوسف هو السلطان صلاح الدين، وابن أخيه هو تقي الدين.

6 - الدواليب: أو الشادوف، آلات تديرها الحيوانات لرفع الماء من السواقي.

7 - الروشن: عنصر معماري كان يبرز من الطابق الأعلى للمباني القديمة، مسور بتزينات خشبية بشكل شرفة صغيرة. وقد تطلق على العلية أو الغرفة التي فيها روشن.

131

على علو الهمة وحسن الترتيب. ثم أنه تمشى وحده في الحمام الصغير الذي في زاوية الدار، فاستطاب الموضع لخُلوّه، وشدة بَرْده في قائلة نصف النهار، فجلس فيه مفكراً معتبراً بما كان فيه من الأنس، وما صار إليه من الوحشة، فخنقته العبرة شوقاً إلى صاحب المكان.

فلم يشعر إلا والحائط الشمالي قد انشق، وخرج منه شخص عجيب الصورة، ليس له رأس ولا رقبة البتة، وإنما وجهه في صدره، ولحيته في بطنه، مثل بعض الناس[1]، في يده اليمنى زَرْبول[2]، وفي اليسرى شَمْشَك[3] عتيق.

فقمت إليه هيبة له وخوفاً على نفسي منه، وقلت له: من أنت يرحمك الله؟

فقال: أنا أبو خَطْرَش[4]، من بني الدردبيس[5]، الساكن في هرم ميدوم، جاوبني عن كل بيت ألقيته عليك، وإلا قطعت قفاك بهذا الزربول.

فقلت له: لست شاعراً يا سيدي، ولا أجوز في هذا الباب.

فقال: تكذب في جوف لحيتك، أنا أعرفك تَكدي الناس[6] بالشِعر من ثلاثين سنة في هذه الديار.

فقلت له: أنا أسيرك، فافعل ما تريد.

فقال: أجز وأوجز.

ثم قال: لمَن الديار بساحة الفَيوم؟

فقلت: ضحك الصدى فيها لنَوْح البوم[7].

قال: وتبدلت من بَعد غيد كالمَها.

فقلت: وولائد كاللؤلؤ المَنظوم.

فقال: وبسيِّد من آل شاذي أرْوَع[8].

فقلت: مثل الحسام الصارم المثلوم.

فقال: بنواعب الغربان تنعق دائماً.

فقلت: وحمائم تبكي لفقد حميم.

---

1 – بعض الناس: يقصد أنه يشبه القاضي الفاضل.
2 – زربول: الجمع زرابيل، وهو بين الجورب والحذاء، قد يصنع من شعر الماعز أو الصوف.
3 – شمشك: حذاء، وقد سبق تعريفه.
4 – أبو خطرش: هو قريب من اسم العفريت أبو هدرش الذي أورده المعري في رسالة الغفران.
5 – الدردبيس: والشيصبان، تسميات كانت شائعة للجان.
6 – تكدي: تتسول.
7 – يصف حالة القصر بعد انتقال تقي الدين إلى الشام.
8 – المقصود تقي الدين.

فقال: بكت السماء لبُعْدِهم من بَعْدِهم.

فقلت: بسحائب مُنْهَلة وغيوم.

فقال: طلبوا دمشق فعُوِضوا عن أرضنا.

فقلت: بالنَيْرَبَين وقصر أم حكيم[1].

فقال: وبقنبشا[2]، ودَموشة[3]، وصَنوفر[4].

فقلت: بُصرى[5]، وصَرْخَد[6]، في جِوار الروم[7].

فقال: وسألت رَسم الدار لما جئتها.

فقلت: وجميعها كالمعجم المرقوم.

فقال: أي الملوك سَمت بهم هِمم العُلا ؟

فقلت: حتى كَسَاك بأطلس وطَميم[8].

فقال: قالت: تقي الدين أعني ذا الندى.

فقلت: عُمر بن شاهنشاه رَدَّ رُسومي.

فقال: فإليه أعضائي تطير تشوقاً.

فقلت: وعليه أجفاني ذوات كلوم.

فقال الشيخ أبو الخطرش: أحسنت أحسنت، والله إذا كان هذا شِعرك على البديهة، فكيف يكون على الرويّة؟ مالك لا تتعانى الشعر؟

فقلت له: ما أريد أن أتعب، وأنا أعمد إلى أحسن قصيدة للشعراء المتقدمين آخذها، وأمدح بها، وأقضي بها حاجتي، وإن كذَّبني أحد حملت الكلب على عياله.

فقال: دعني من هذا، ما فعلت في غنيماتك التي أمر لك بها المولى تقي الدين؟

---

1 - قصر أم حكيم: بناء قديم كان بالقرب من مرج الصُفَّر جنوب دمشق.

2 - قنبشا: قرية في مصر يقال لها الآن طنبشا، في محافظة المنوفية بالدلتا بين القاهرة والإسكندرية.

3 - دموشة: قرية في مصر يقال لها الآن دموشيا، تبعد 6كم عن مركز محافظة بني سويف جنوب القاهرة.

4 - صنوفر: قرية في مصر يقال لها الآن سنوفر، تبعد 4كم عن مركز محافظة الفيوم جنوب غرب القاهرة.

5 - بصرى: بلدة قديمة تشتهر بمسرحها الروماني وقلعتها الأيوبية، تقع جنوب دمشق في سهل حوران.

6 - صرخد: بلدة يقال لها الآن صلخد، وهي تقع على سفوح جبل العرب جنوب سورية، تشتهر بقلعتها الأيوبية.

7 - الروم: يقصد الفرنج وليس الروم البزنطيين.

8 - أطلس: الثوب الأسود المغبر، وتقال للذئب.
- طميم: أخلاط الناس وكثرتهم.

فقلت له: يا شيخ أبا خطرش، طلبتها من الخولي[1] ثعلب، أن يعطيني إياها سعراً الظهور، كبار اللوايا مثل علوق الإسكندرية، وقحاب القاهرة، فأعطاني إياها مثل العشاق المهجورين، وعباد الله الصالحين، الذين يصومون النهار ويقومون الليل.

فقال: وما السبب في ذلك؟

فقلت له: كان الفقيه البهاء[2] أراد أن يشتريهم مني بالدون الطفيف، حتى يأخذهم هو من غنم الخولي ببشمورية[3] كباراً، فلم أجبه إلى البيع، فأنحسني فيهم كما ترى.

فقال: سعادة المولى غَلَبت عليهم، لو اشتراهم منك لأخذ كل فَحْل في غنم المولى تقي الدين.

فقلت له: صدقت يا أبا خطرش، ما تقول في الفقيه عبد الله؟

فقال: إلى الساعة ما أبدلت له خبراً، كلَفه كثيرة، ودَخله قليل، وقد حصل بين حاذف وقاذف، فأما الحاذف: فالقاضي العجمي قد تخيل منه، فهو كل يوم يرميه بداهية، وأما القاذف: فالفقيه بهاء الدين قد ثقل عليه مكانه من يوم تسلم منه هذا الموضع، لو قدر عليه لقطعه إرباً إرباً، ألا ترى أنه يستعير منه الآلات التي للوقف فلا يردها عليه، ويأخذ منه للفقهاء الذين طلعوا معه ديناراً في رأس كل هلال، ولا يقدر ينطق بكلمة!

فقلت له: لقد سَلَّم وقف الفيوم، ألا يرجع الأمير إليه فيلحقه بوقف منازل العز[4] الذي دخله في كل سنة تسعمائة دينار، والنفقة عليه في جميع أحواله ثلاثون ديناراً، ويأكل الفقيه الباقي خضماً وقضماً، لا يخاف من الله ولا من الناس.

فقال الشيخ أبو خطرش: سمعت الناس يقولون أنه يدفع للصاحب كل سنة خمسمائة دينار يُسكته بها عنه، وإلا فهو أذكى من الناس؟ وقد بلغه أن المدرسة ليس فيها مؤذن ولا إمام!

فقلت له: حاشا لله، وأعوذ بالله، لا والله، ولكن المولى غلط غلطة كبيرة ورد النظر إليه، وأشهد عليه الشهود بذلك، وأخذ الفقيه على ذلك خط خليفة بغداد في هذه الأيام، فما بقي يلتفت إلى المولى ولا إلى غيره.

---

1 – الخولي: ناظر المزرعة.

2 – البهاء: بهاء الدين بن شداد، وقد سبقت ترجمته.

3 – بشمورية: قرية في مصر يقال لها الآن بشمور، شمال شرق الدلتا في محافظة الدقهلية مركز دكرنس.

4 – اشترى تقي الدين عمر منازل العز التي بنيت على النيل لنزهة الخلفاء الفاطميين، ثم جعلها مدرسة للفقه الشافعي، ووقف عليها الحمام وما حولها، وبنى فندق النخلة ووقفه عليها، كما وقف عليها جزيرة الروضة التي كان قد اشتراها من قبل.

فقال الشيخ أبو خطرش: أنا أقول لك السر في هذا الأمر.

فقلت له: وما هو؟

فقال: اعلم أن الله تعالى ما خلق مواضع منازل العز والروضة إلا للفسق والفُسّاق، فما يقدر المولى تقي الدين يعاند الله تعالى في قضائه، ويجعلها للعلم والعلماء، وقد اجتهد فيها جهده، ما قدر يخرجها عن قضاء الله وقدره.

ثم أن الشيخ أبا خطرش تحرك للرواح فقلت له: تعاهدني في منازل العز يا أبا خطرش؟.

فقال: السمع والطاعة، وغاب عني فما رأيته حتى الآن.

ويتابع الشيخ الوهراني رسالته قائلاً:

قد انقطعت عن الخادم كتب المولى مجد الدين، وأرجو أن يكون ذلك لخير، وقد استشعر الخادم من ذلك مع اتصال كتبه مع كل نَجّاب[1]، وكان قد سمع أنكم ترجعون إلى ديار مصر، فنذر لله تعالى صوم شهر تموز ثلاثين سنة إن صح ذلك الكلام.

وأما غير ذلك، فإن الموضع الذي سكنه الخادم، بحسن سفارتك، وبركة توسطك وسعادتك، قد تداعى جميعه، بحيث أن يكون الساكن به مرتكباً خطراً عظيماً، وقد سألت الفقيه أن يساعدني في العمارة، فلم يفعل، وتنفس أنفساً ميشومة دغلة[2]، وأنا فما يمكني أن أعمره بجملة كبيرة، وإذا فرغت منه يقول: قم اخرج، وما أقدر أقول له كلمة واحدة.

وقد سألته أن يحكرني[3] إياه، وسألته بالناس، وتشفعت إليه بكل واحد، فلم يفعل. وبهذا تزايد حرصه وكَلَبُه إلى الدنيا أضعاف ما تعرف. وقد اشتهيت على الله أن تحتال له بحيلة يحكرني بها الموضع الذي في يدي.

والسلام.

ويتابع الوهراني رسالته مرة أخرى فيقول:

وقد حفر في هذه السنة خليجاً[4]، وساقه إلى ضيعته فبلغ ارتفاعها[5] ألف دينار

---

1 - نجاب: راكب النجيبة من الدواب، وهو هنا حامل البريد.

2 - دغلة: كريهة فاسدة.

3 - الحكر: نظام كان يقوم على إحكار شخص لفترة متفق عليها، أرضاً بحاجة لاستصلاح، أو عقار يحتاج لإعمار، فيقوم بذلك ويعود لمالكه بنهاية المدة.

4 - خليج: قناة تجر ماء النيل إلى الأراضي لريها.

5 - ارتفاعها: دخلها.

لأجل ذلك. ولكنه كان قد مر بخليجه في أرض الأيتام ابن اللهيب، فسأل وكيلهم أن يعمل لهم قنطرة بفلقين نخل تساوي خمسة دراهم، يعبرون عليها إلى أرضهم، فلم يفعل، فشكوه إلى السلطان، فأمر بسده عن أرضهم.

والسلام.

ثم يضيف:

ولكنه جرى عليه من الزمع والفزع على الضيعة مثل ما تعرف وأشد.

وأما حقيقة أخبار المولى تقي الدين، فما نريد نسأل عنها لأننا نعرف ذلك بالأفعال دون الأقوال، والذي في القِدر المَغرفة تخرجه، وإذا استقرت القاعدة بشيء، سمعنا به.

والسلام.

ويتابع الوهراني تسلسل رسالته فيقول:

لولا العجلة لكتبت إليه من العجائب والغرائب ما يرقصه طرباً، والخوف من آفات الكتب أشد .

المملوك يقبل يدي الرَجُل[1] ورجله، ويسأل الباري جل وعَلا أن يجمع الشمل به في ديار مصر عن قريب، إنه سميع مجيب، المولى كان قد أطلق للمملوك ثلاثة أرادب غلة في الشهر على يد قايماز، وقد صار إلى رحمة الله تعالى قبل مصيرها إليه، فإن رأيت أن تعمل معه فيها شيئاً، بحيث يبين أثره، فعلت ذلك منعماً موفقاً إن شاء الله تعالى.

وإن رأيت أن تظهر المولى الصاحب[2] على شيء من هذا الكتاب من أخبار أبي خطرش، الشعر من غير الباقي، فافعل فإنه يحب البهاء محبة مفرطة، لا يقال لمن يحب فيمن يحب إلا ما يحب، فالله تعالى يكشف له ما هو عليه من الخيانة ورقة الدين وقلة الأمانة، ويكشف هذه الغمة على يديك.

والسلام الأتم عليك، ورحمة الله وبركاته.

1 – الرجل: هو مجد الدين.
2 – الصاحب: أي تقي الدين.

المقامة البغدادية

زار الشيخ الوهراني بغداد عام 567هـ، وكتب فيها هذه المقامة ليس فقط لوصف بغداد وأهلها بل لإبداء رأيه بالسياسة الدولية، وبقادة العالم في زمانه[1]، آملاً برفد الخليفة العباسي. قال الشيخ:

لما تعذرت مآربي، واضطربت مغاربي[2]، وألقيت حَبلى على غاربي، وجعلت مُذهبات الشعر بضاعتي، ومن أخلاف[3] الأدب رضاعتي. فما مررت بأمير إلا حللت ساحته، واستمطرت راحته، ولا وزير إلا قَرَعت بابه، وطلبت ثَوابه، ولا بقاض إلا أخذت سَيبه[4]، وأفرغت جيبه.

فتقلبت بي الأعصار، وتقاذفت بي الأمصار، حتى قربت من العراق، وسئمت من الفراق، فقصدت مدينة السلام، لأقضي حِجة الإسلام[5].

فدخلتها بعد مقاساة الضُر، ومكابدة العيش المر. فلما قَر بها قراري، وانجلى فيها سراري[6]، طُفتها طواف المُفْتَقد، وتأملتها تأمل المُنتقد، فرأيت بحراً لا يُعبر زاخره، ولا يُبصر آخره، وجنة أبدع جَنَّانُها، وفاز باللذة سُكانها، لا يميل عنها المتقون، ولا يَرقى إلى صفتها المرتقون، ﴿ ۞ مَّثَلُ ٱلْجَنَّةِ ٱلَّتِى وُعِدَ ٱلْمُتَّقُونَ ﴾[7].

---

1 - يقول الوهراني في نص سيلي: أنه عمل هذه المقامة في الخليفة سنة 567هـ، وأنه لم يتمكن من عرضها عليه في بغداد.
2 - اضطراب المغارب: تعني عدم وجود وجهة محددة للسير.
3 - أخلاف: أثداء
4 - السيب: العطاء.
5 - بالتأكيد لا يقصد الوهراني فريضة الحج إلى الأماكن المقدسة، فلو كان يقصدها لما قصد بغداد ولتوجه من الشام مباشرة إلى الحجاز، لكنه يقصد بحجة الإسلام زيارة بغداد لتي هي مقر الخلافة والإمامة للمسلمين.
6 - السرار: ما يقال في السر.
7 - سورة الرعد، من الآية / 35 و سورة محمد، من الآية / 15.

76

فارَحت نفسي من سُلوك الغَور والفَج[1]، وجلست أنتظر أيام الحج[2]، وتاقت نفسي إلى محادثة العُقلاء، واشتاقت إلى معاشرة الفُضلاء، فدلني بعض السادة الموالي، إلى دكان الشيخ أبي المعالي[3].

فقال: هو بستان الأدب، وديوان العرب، يرجع إلى رأي مصيب، ويضرب بكل علم بنصيب.

فقصَدت قَصْده، حتى جلست عنده. فحين نظر إليّ، ورأى أثر السفر عليّ، بدأني بالسلام، وبَسَطني بالكلام.

وقال: من أي البلاد خَرجت؟ وعن أيها دَرجت؟

فقلت: من المغرب الأقصى، والأمر الذي لا يُحصى، ومن البلد الذي لا تصل إليه الشمس حتى تكل أفلاكها، وتضج أملاكها، ولا القمر حتى يتمزق سرجه، ويتداعى برجه، ولا الرياح حتى يحجم إقدامها.

قال: كيف معرفتك بدَهْرك، ومن تركته وراء ظهرك؟

فقلت: أما البلاد فقد دُستها وجُستها، وقلبت جنوبها وكشفت عيوبها، وأما المُلوك فقد لقيت كبارها وحفظت أخبارها، وقد كتبت في ذلك مجلداً[4]، وتركت ذكرهم فيه مخلداً، فأي الدول تجهل؟ وعن أيها تسأل؟

فقال: أول ما أسألك عن دولة المُلثَّمين، وأبناء أمير المسلمين[5].

فقلت: هيهات، يا بُعد من مات، خَمدت نارهم، وبادت آثارهم، واسودّ ناديهم، ومَلَكَتهم أعاديهم. تلك أمة قد خلت وروضة أمحلت، أفلت بُدورها فتعطلت صُدورها،

---

1 - الغور: الوديان العميقة.
- الفج: الشقوق بين الجبال.

2 - راجع الحاشية 151. فلو كان الوهراني أدى فريضة الحج لذكر ذلك أثناء استعراضه لحسناته في الدنيا التي سيذكرها في منام يوم الحشر.

3 - أبو المعالي: من وراقي بغداد.

4 - قد تكون إحدى شطحات الوهراني ولا أساس لهذا الكتاب، وهناك احتمال أن يكون للوهراني كتاب في تاريخ الدول المعاصرة له، ربما كتبه عن رحلته بين تلك الدول، وسيشير إليه في نص قادم ويحدد الفترة التي تناولها فيه بعشرين عاماً. وعلى كل الأحوال هو مفقود، ولم يذكره أحد غيره.

5 - الملثمين: ويقال لهم المرابطين، وقد جاءت تسميتهم بالملثمين من عادة بعض قبائل البربر بوضع رجالها اللثام. أقاموا دولة امتدت على المغرب والأندلس، وكان ملكها يسمي نفسه أمير المسلمين، ومن أشهرهم يوسف بن تاشفين الصنهاجي، الذي هزم الإسبان في موقعة الزلاقة بعد أن ضم كل دول ملوك الطوائف.

وطلعت نُحوسها فغابت شموسها، وكانوا أشجع من الليوث وأكرم من الغُيوث، وأحسن من الأزهار وأبهى من شمس النهار.

شعر:

إذا التثموا بالريط خلت وجوههم ازاهر تبدو من فُتوق الكمائم

وإن التثموا بالسابرية[1] اظهروا عيون الأفاعي من جلود الأراقم

فلم تزل بدولتهم صروف اللّيال، حتى صيرتهم كطيف الخيال، تنوح عليها القصور والمنابر، وتبكي لها الأقلام والمحابر.

جمال ذي الأرض كانوا في الحياة بعد الممات جمال الكتب والسير

أفَلَت بدُورها، فتعطلت صدورها وطلعت نحوسها، فغابت شموسها

أمست خلاء وأمسى أهلها احتملوا أخنى عليها الذي أخنى على لُبَد[2]

قال: فما تقول في عبد المؤمن وأولاده[3]، وسِيرَته في بلاده؟

فقلت: مؤيد من السماء، مُسلط على من فوق الماء. حَكّم سيفه في القمم وأعمله في رقاب الأمم، حتى خضعت له ذوو التيجان وخدمه الإنس والجان. فأغمد الحلم شفاره، وقَلّم العلم أظفاره، فَلان مَسه وهدأ حسه، ولو أن للقلم لساناً، وللورقة إنساناً[4]، لتألَمَت وتظلمت ولأنشدتكَ في المَلا، قول الشيخ أبي العلا:

جلوا صارماً وتلوا باطلاً وقالوا: صَدَقنا، فقلنا: نعم

---

1 – الريط: مفردها ريطة، غطاء للرأس يلف على الوجه أحياناً كالخمار.
– السابرية: السابري قماش رقيق شفاف وهو من أجود الثياب، وينسب إلى «سبرة» من مدن المغرب العربي. والريط والسابرية من أغطية الرأس التي كان يتلثم بها رجال البربر في المغرب، ومن هذا اللثام جاء اسم الملثمين لدولة المرابطين.

2 – هذا البيت للنابغة الذبياني.
– أخنى: أهلكهم وأتى عليهم.
– لبد: من نسور النبي سليمان، ويضرب به المثل لطول العمر.

3 – عبد المؤمن: ابن علي بن مخلوف، بدأ دارساً للفقه متتلمذاً على ابن تومرت، ثم جمع أنصاره وقضى على دولة المرابطين وسيطر على المغرب والأندلس، وأقام دولة الموحدين، وتسمى أمير المؤمنين، خلفه ابنه يوسف، وكان من أعظم ملوك المغرب، محباً للجهاد مثابراً عليه حتى أنه استشهد من إصابته في معركة شنترين مع الإسبان عام 580هـ.

4 – إنسان: بؤبؤ العين، والمقصود هنا عين.

ولكن السكوت عن هذا أنجح، ومسالمة الأفاعي أصلح، وعند الله تجتمع الخُصوم.

قال: فما تقول في دولة كافر صقلية[1]؟ وسيرته في الأيام المتولية؟

فقلت له: دم مطلول وصارم مفلول، ودولة مائلة وسعادة زائلة، هلك طالوتها فاختلت، وانقرض جالوتها فاعتلت[2]، تناثر سِلكها، وتدابر مُلكها، وصاروا يمسكونها باللطف والمداراة، بعد العنت والمماراة، ويمدونه بالهدايا والبراطيل، بعد الجيوش والأساطيل، وبالدعاء في المحافل، بعد الكتائب والجحافل[3]:

ومن ذا الذي يا عز لا يتغير

قال: فما تقول في الدولة المصرية، والخُلفاء العَلوِّية[4]، فقلت: عجوز محتالة، وطفلة مختالة، وكاعب فتانة، وغادة مجّانة وروضة زاهرة، وامرأة عاهرة، ولِدَت في السُعود، ونشأت بين الطبل والعود:

تفانى الرجال على حبها فما يحصلون على طائل

رباها السلطان في الحُجور، بين الفسق والفجور، حتى إذا هرمت سعودها، وذوى عودها، رُمِيَت بالرواعد، فأتى الله بنيانهم من القواعد:

وإن الجرح يَنغِر بعد حين إذا كان البناء على فساد

قال: كيف أُخذَت من أربابها، واستنزعت من أيدي أصحابها؟ وكيف أنقلع أسها؟ وكانت أبعد من السُهى[5]، وفيها جنود وأبطال وَغيم أصحابها بالجود هُطال، يَعطون الجَزيل ويكرمون النزيل.

فقلت له: اعلم أنه لما أحان الله حينهم، وأظهر شينهم، وألقى بأسهم بينهم، فضرب زيد عمرواً، وقتل خالدٌ بكراً، وكُسِر قراب السيف، وأغمد في الشتاء والصيف. فما انقشع فسادهم، حتى فنِيَت آسادهم، ولا برح عنادهم، حتى تفرقت أجنادهم، فقصرت

---

1 - كافر صقلية: ملك صقلية وليم الثاني النورماندي، صاحب الحملة البحرية الفاشلة على الإسكندرية زمن صلاح الدين.

2 - طالوت وجالوت: من ملوك بني إسرائيل، أورد القرآن الكريم قصتهما في سورة البقرة، الآيات: 246-251.

3 - أي أنه بعد ضعف الدولة وانقضاء أجل ملوكها العظام، أصبحت الولايات تدفع الرشاوى بدل الجيوش والأساطيل التي كان يفرضها ملوك صقلية لدعمهم في حروبهم.

4 - الخلفاء العلوية: خلفاء الدولة الفاطمية.

5 - السُهى: نجم قريب من النجم الثاني في ذيل الدب الأكبر، وهو نجم بالكاد يرى، ومن هنا دخل في أمثال العرب، فقيل إضافة للمثل السابق: تريني السهى وأريها القمر.

حبال الدولة عن ربطها، وضعفت رجالها عن ضبطها، فبقيت كالجارية الحسناء التي أبرزها الحجال، وأسلمتها الرجال، لا تمتنع من عانس ولا ترد يداً من لامس، فتغاير عليها الجيران، وطرح عنها الحيران، وسبق إليها رجال الفرنج، فصيروها كرقعة الشطرنج، يجوسون خلالها، ويتفيئون ظلالها، ويأكلون حَرامها وحلالها.

فأنف من ذلك ذوو الأحلام، وملوك الإسلام، فانتدب لها من بني شادي الأسد الهَصور، والملك المنصور[1]، فرماها بهِمَته، وقصدها برمته. فدافعوه ومانعوه، واستعانوا عليه بالأسود وبالأحمر[2]، وبالملوك من بني الأصفر[3]. فقتلهم وكسرهم، وأخذ أبطالهم وأسرهم، ورحل عن بلادهم وقد قَدح الرعب في أكبادهم، ولم يزل يزورهم فيها بين الطارق والمنتاب، والساكن والمرتاب[4]، إلى أن طواها طي السِجل للكتاب.

فلما انتهى إلى كماله، وبلغ النهاية في آماله، وفاز بالرضوان في قُربه، انتقل إلى ربه. وأجمع الناس بعد موته، على تخليدها في أهل بيته، لما يعلمون من رياستهم، وحسن سياستهم، وما يخبرون عن سماحهم وطول رماحهم، فاتفق أهل الحل، وأرباب العَقد والحَل، بعد النظر في الأواصر، والاختبار للعناصر، على تقليدها لابن أخيه الملك الناصر[5]، لما جبل عليه من حميد الأوصاف، وإيثار العدل والإنصاف، وما اجتمع فيه من أخلاق الملوك وتواضع الصعلوك، وما خص به من شهامة الجنان، وسماحة النفس والبَنان.

فتسلمها مضطربة الأوائل، محشوة بالفتن والغوائل، تسري عقارب أصحابها، وتغلي مراجل أربابها، فمد لهم حبله وأباحهم عدله، حتى حملتهم بواعث الحسد على استخلاصها من مخالب الأسد، فقبض على الدولة بيمينه، وقابلهم باليسار في عرينه، حتى أبادهم وقطع أكبادهم، وتفاقم بعد ذلك أمرهم، حتى التَهب بين الناس جَمرهم، فوثب عليهم وثبة الأسد الكاشر، وسطا عليهم سطوة الأسد الباسر، فأخرج المُفْسد والمحارب، وقتل الأفاعي والعقارب. فمهدت له شعابها، وذلت لسيفه صعابها. وصارت القاهرة بَعدهم كجنة النعيم، وكانت بهم كالبقعة في سواء الجحيم.

---

1 – الملك المنصور: أسد الدين شيركوه بن شادي، أكبر قادة السلطان نور الدين محمود، مرعب الفرنج وقاهرهم في معارك عدة، شقيق نجم الدين أيوب والد السلطان صلاح الدين، وأصلهم من الأكراد الروادية.
2 – الأسود والأحمر: القوة والذهب.
3 – بني الأصفر: هم الروم، لكن هنا يقصد بها الفرنج.
4 – إشارة إلى تردد أسد الدين على مصر في ثلاث حملات عسكرية.
5 – الملك الناصر: صلاح الدين يوسف بن أيوب، وهو ابن أخي أسد الدين.

ولما انتظمت جواهر سلكه، واطمأن على سرير مُلكه، ساقت السعادة أهله أجمعين من الشام سالمين، وبالقرب غانمين، فأكثر الشكر لله رب العالمين، وقال ادخلوا مصر إن شاء الله آمنين[1]. ورفع أباه على العرش، وبسطت له الخدود مكان الفَرش، وأنشدهم بعض خدمهم في ذلك المقام في التهاني، للخادم الوهراني[2]:

الملك مبتسم من بعد تقطيب والسعد يخدمه في كل تاويب

بالناصر الملك الميمون طائره تخلصت مصر من حرب وتخريب

قد صار يوسف فيها مثل يوسفها فذا ابن أيوب يحكي نجل يعقوب

وصلى الملك الزاهد، والبطل المجاهد نجم الدين وسيف المجاهدين[3]، أول جمعة صلاها أربعاً[4]، ولم يجد فيها للسنة مجمعاً، فصعب عليه تبطيل هذا الفصل، وإسقاط ذلك الأصل، فأقبل يمهد القواعد ويهديها، ويخمد البدع ويخفيها، حتى كمل الإسلام، وتم دين النبي ﷺ. وأتى البيت من بابه، ورد الأمر إلى أربابه، أجراً ساقه الله إليه، وفتحاً مبيناً قضى به على يديه[5].

ولما وصل الملك الأفضل نجم الدين أبو السلطان أنقمع به حزب الشيطان، ورَدَّ الناس إلى الأوطان، ففتح الله له أبواب الجنة، ورفع ببركته منار السُنة، فأحدث المدارس والمجالس، وشيد المساجد والمشاهد، وتفجرت يمينه بالنفقات حتى عم أهل الأرض بالصدقات، وجعل قبر الإمام محمد بن إدريس، زاوية للفقه والتدريس، فقويت به عُرى الإسلام، واشتد به دين سيدنا محمد ﷺ.

ثم التفت الملك الناصر بعد ذلك إلى الدين فكمّله، وإلى الإسلام فجمّله، فأمر بذكر العشرة[6]، الكرام البَررة، وصرح بأسمائهم على المنابر، وأرغم بهم أنف الحسود المكابر.

---

1 - طلب صلاح الدين من نور الدين سلطان مصر والشام، وهو يومها نائبه في مصر، أن يسير إليه والده نجم الدين وباقي أهله من الشام، وفعلاً سيرهم مع قافلة ووصلوا مصر سالمين، وقد كانت الطريق بين مصر والشام خطرة حيث يقطعها الفرنج بغارات مفاجئة على القوافل عند الكرك.

2 - أي أن الشعر هو للمؤلف الوهراني نفسه.

3 - نجم الدينَ أيوب بن شادي، الملك الأفضل أبو الشكر، والد السلطان صلاح الدين، وفد لقبه الخليفة الفاطمي بالملك الأفضل عندما حضر من الشام إلى مصر عام 565هـ فخرج لاستقباله واحتفى به، وأقطعه الإسكندرية ودمياط والبحيرة، وأقطع ابنه شمس الدولة تورانشاه: قوص وإسوان وعيذاب.

4 - أي أنه صلى فرض الظهر لعدم قيام صلاة الجمعة وهي ركعتان. وسبب عدم قيامها لأن صلاح الدين لا يريد متابعة الخطبة للفاطميين، وكان لا يزال متهيباً الخطبة للعباسيين.

5 - يشير إلى إقامة الجمعة والخطبة فيها لبني العباس.

6 - العشرة: أصحاب النبي ﷺ المبشرون بالجنة.

ثم خرج من الشك والالتباس، ودعا للأئمة من بني العباس، لعلمه أنه لا يتم الإيمان إلا بولايتهم، ولا تحسن المنابر إلا بسواد رايتهم، ولكونه غذى بلبانهم، ونشأ في إحسانهم.

فحصل بنو شادي على الرتبة الفاخرة، وقطعوا عرض اللُجة الزاخرة، وفازوا بنعيم الدنيا وثواب الآخرة. فسار ذكرهم في الأقطار، وانثال عليهم ذوو الأخطار والأوطار، وقصدهم الملك والمملوك، وانتابهم الغني والصعلوك. فوهبوا الجياد والتلاد، وفرقوا المال والأعمال، حتى أخجلوا البحار، وفضحوا بجودهم الأنهار، فقويت بهم كلمة الموحدين، وخمدت نيران المشركين. والحمد الله رب العالمين، بسعادة المستضيء بأمر الله أمير المؤمنين[1].

قال: فما تقول في الملك العادل نور الدين؟ فقلت: سهم للدولة سديد، وركن للخلافة شديد، وأمير زاهد وملك مجاهد، تساعده الأفلاك وتخدمه الجيوش والأملاك.

فلو رام أرض الصين لباه ملكه كما دانت الأملاك للإسكندر

فقال: لله درك لقد أجبتني وأعجبتني، وأنشد:

ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلاً ويأتيك بالأخبار من لم تزود[2]

فقلت له: حدثني أنت عن سيرة الإمام[3]، في هذه الأيام. فإني ذاهب إلى قوم يعتقدون إمامته حقاً لازماً. وولايته فرضاً جازماً. يقتربون إلى الله بمحبته، ويتوسلون إليه بحرمته.

قال: ما عسى أن أقول، في ابن عم الرسول، خليفة الله في بلاده، ووصي آدم على أولاده، ومسيح زمانه، مهدي عصره وأوانه. عزيمته أمضى من الحسام، ويمينه أندى من الغمام، ووجهه أبهى من البدر ليلة التمام. قد جمع الله فيه من الفضل والوفاء، ما فرقه الله في سائر الخلفاء. فكأنه السفاح[4] في حزمه وعزمه، والمهدي[5] في دولته وصولته، والرشيد[6] في سياسته ورياسته، والأمين[7] في بهائه وسخائه، والمأمون[8] في علمه

1 – المستضيء: الخليفة العباسي الحسن بن الخليفة المستنجد يوسف.
2 – البيت من معلقة الشاب القتيل طرفة بن العبد.
3 – الإمام: الخليفة العباسي.
4 – السفاح: أبو العباس عبد الله بن محمد بن علي، الخليفة العباسي الأول.
5 – المهدي: الخليفة العباسي الثالث محمد بن أبو جعفر المنصور.
6 – الرشيد: الخليفة العباسي هارون الرشيد بن موسى الهادي.
7 – الأمين: الخليفة العباسي محمد الأمين بن هارون الرشيد
8 – المأمون: الخليفة العباسي عبد الله المأمون بن هارون الرشيد

في علمه وحلمه، والمعتصم[1] في شهامته وصرامته، فلا جرم أن الخلافة حامت عليه، والقت زمامها في يديه، وأمالوها عنه فمالت إليه، فبوأته حجالها، وفيأته ظلالها:

فلم تك تصلح إلا له ولم يك يصلح إلا لها

فطبق البلاد عدله، ووسع العالم فضله، وكسف بنوره القمرين[2]، وأحيا بعدله سيرة العمرين[3]، فحسنت به الأيام وتجملت، ونالت الرعية ما أملت:

فالله يُبقيه للإسلام يَحرسه والله يُبقيه للدنيا وللدين

فقلت: فما تقول في عضد الدين[4].

فقال: جبل حُلم راسخ، وطود علم شامخ، وسَهم رأي صائب، ونجم عَدل ثاقب، نجل الملوك الأكاسرة، وابن التيجان والأساورة[5]. أكرم من الليث الهامر، وأشجع من الليث الخادر.

كان المستنجد[6] بالله، قدس الله روحه وبرد ضريحه، لما خَبر ديانته وأمانته، وفَهم طريقته وحقيقته، وضع كل الدولة عليه، وألقى مقاليد الأمور إليه، فأخذ القوس باريها، ونزل الدار بانيها.

فقلت له: ما تقول في حلول بابه، واستمطار سَحَابه؟.

فقال: والله لو قَصدت باب الوزير، لأمطرك من وَبله الغزير، ما يبلغك إلى أوطانك، ويزهدك في سُلطانك، ويزري عندك بمن لقيته من الأمراء، ومن شاهدته من الوزراء.

فقلت له: إذن والله أشكره شكر الأرض للسماء، والروض الزاهر للماء، ولاسيما إن أخذ لي من الخليفة خلعة سنية منيفة، أستضيء باقتباسها وأتبرك بلباسها، وأنشرها على منارة الإسكندرية، وأطرحها على ساحل المَرية[7]، وأكْبت بها الأقران في وهران،

---

1 - المعتصم: الخليفة العباسي محمد المعتصم بن هارون الرشيد.
2 - القمرين: الشمس والقمر
3 - العمرين: أبو بكر الصديق وعمر بن الخطاب.
4 - عضد الدين: أبو الفرج بن عبد الله بن المظفر ابن رئيس الرؤساء، أستاذ دار الخليفة المستضيء ووزيره ومستشاره.
5 - يشير إلى أصله الفارسي النبيل، فالأكاسرة: ملوك الفرس نسبة لكسرى، والأساورة: مفردها إسوار، وهو القائد لدى الفرس.
6 - المستنجد: الخليفة العباسي يوسف بن محمد المقتفي، والد الخليفة المستضيء.
7 - المرية: مدينة أندلسية على ساحل المتوسط.

وأُطلق بشكره اللسان في تلمسان[1]، وأدعو له في مدينة فاس[2]، على عدد الأنفاس، وأثني عليه في أغمات[3] إلى وقت الممات.

فقال: أبشر ببلوغ الأمل، ونجاح هذا العمل، فهل عرفت في هذا الأمَد أحداً من أبناء البلد؟.

فقلت له: كنت أسمع عن مدينة السلام، وأنه لا يُطمع من أهلها بغير السلام[4]. فوافق ذلك ما كان في نفسي، وطابق الذي وقع في حَدسي، إلى أن دخلت في هذا الأوان، إلى جلال الدين صاحب الديوان، فرأيت شخصاً كثير الإنصاف، كامل الأوصاف، إليه ينتهي الكمال وبه يتشرف الجمال:

ولـــيس علـــى الله بمـــستنكر أن يجمـــع العـــالم في واحـــد

فأغناني بخيره، وأمدني بمَيْره، ولم يحوجني إلى غيره:

قـــام بـــأمري وقـــد قَعـــدت بـــه ونِمـــت عـــن حـــاجتي ولَـــم يَـــنَم

قال: كيف رأيته في نفسه وحَسَبه؟

فقلت: نجم ذُكاء[5] يتألق، وبَحر علم يتدفق، مروءته ظاهرة وأفعاله طاهرة:

وأخلاقـــه كـــالراح شـــيب ببـــارد مـــن المـــاء عـــذب أو بريـــق الحَبايـــب

أرق مـــن الـــشكوى حواشـــي طباعـــه وأحلـــى حـــديثاً مـــن أمـــانٍ كـــواذب

فقال: تلك الشجرة غَرسها الإمام المرحوم[6] بيده، ورباها لولده، سقاها بماء الأمانة، وغذاها بلبان الديانة، فظهر ذلك في لُبها وحَبها، ومنه تؤتى أكلها كل حين بإذن ربها.

وقال لي: إن أجْراك هذا المذكور على عادته، بلغت إلى أملك بسعادته. وودعني وانكفا، وأودعني ما كفى، والحمد لله وصلواته على عباده الذين اصطفى.

---

1 – تلمسان: مدينة شمال غرب الجزائر.
2 – فاس: من أشهر مدن المغرب الأقصى.
3 – أغمات: من مدن المغرب الأقصى، قرب مراكش.
4 – إشارة لما كان يشاع عن بخل أهل بغداد.
5 – ذُكاء: الشمس.
6 – الإمام المرحوم: الخليفة المستنجد.

الملحق رقم -04-: الشاهد القرآني

الشاهد القرآني	رقم الآية	السورة	الصفحة
﴿ وَإِذَا تُتْلَىٰ عَلَيْهِمْ ءَايَـٰتُنَا بَيِّنَـٰتٍ قَالَ ٱلَّذِينَ كَفَرُوا۟ لِلَّذِينَ ءَامَنُوٓا۟ أَىُّ ٱلْفَرِيقَيْنِ خَيْرٌ مَّقَامًا وَأَحْسَنُ نَدِيًّا ﴿٧٣﴾ ﴾	73	مريم	16
﴿ قَالَ ثُمَّ لَنَنزِعَنَّ مِن كُلِّ شِيعَةٍ أَيُّهُمْ أَشَدُّ عَلَى ٱلرَّحْمَـٰنِ عِتِيًّا ﴿٦٩﴾ ثُمَّ لَنَحْنُ أَعْلَمُ بِٱلَّذِينَ هُمْ أَوْلَىٰ ﴾	39	النمل	16
﴿ فَلَمَّا بَلَغَ مَعَهُ ٱلسَّعْىَ قَالَ يَـٰبُنَىَّ إِنِّىٓ أَرَىٰ فِى ٱلْمَنَامِ أَنِّىٓ أَذْبَحُكَ فَٱنظُرْ مَاذَا تَرَىٰ ۚ قَالَ يَـٰٓأَبَتِ ٱفْعَلْ مَا تُؤْمَرُ ۖ سَتَجِدُنِىٓ إِن شَآءَ ٱللَّهُ مِنَ ٱلصَّـٰبِرِينَ ﴿١٠٢﴾ ﴾	102	الصافات	22
﴿ إِذْ يُرِيكَهُمُ ٱللَّهُ فِى مَنَامِكَ قَلِيلًا ۖ ﴾	43	الأنفال	23
"وَقَدِّرْ فِي ٱلسَّرْدِ ۖ وَٱعْمَلُوا۟ صَـٰلِحًا ۖ إِنِّى بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ ﴿١١﴾	11	سبأ	90

الملحق رقم 05-: الشاهد الشعري

الشاهد الشعري	مدخل / الفصل	المبحث	الصفحة
أَنَا الشَّمْسُ فِي جُوِّ العُلُوْمِ مُنِيْرَةً ... وَلَكِنَّ عَيْبِي أَنَّ مَطْلَعِي الغَرْبُ	مدخل	توطئة	14
فأَيِّي مَا وأَيُّكَ كَانَ شَرّاً ... فَقِيدَ إِلَى المَقَامَةِ لَا يَرَاها	مدخل	أولا: المقامات	15
مَقَامَةِ غُلْبِ الرِّقابِ كأَنَّهم ... جِنٌّ، لدَى بابِ الحَصِيرِ، قِيامُ	مدخل	أولا: المقامات	15
وفيهِمْ مَقَامَاتٌ حِسانٌ وجُوهُهُمْ، ... وأَنْدِيةٌ يَنْتابُها القَوْلُ والفِعْلُ	مدخل	أولا: المقامات	15
لا تحسبنّ الموت موت البلى ... فإنّما الموت سؤال الرّجال	الفصل الأول	أولا الشعرية	68

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع:

-القرآن الكريم برواية حفص.

أولا: المصادر

1. ركن الدين محمد بن محرز الوهراني:

أ- منامات الوهراني ومقاماته ورسائله، تح: إبراهيم شعلان ومحمد نغش، ط1، منشورات الجمل، 1998م.

ب- منامات الوهراني وحكاياته،، تح: منذر الحايك، ط1، دار صفحات للدراسات و النشر، سورية، دمشق، 2011م.

ثانيا: المراجع

الكتب العربية

1. إبراهيم، عبد الله:

أ- المتخيل السردي، ط1، المركز الثقافي العربي، ، 1990.

ب-السردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ط1، المركز الثقافي العربي، 1992م.

2. ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد: ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، تح: خليل شحادة، ط2، دار الفكر ، بيروت، 1408هـ-1988م، ج1.

3. ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تح: إحسان عباس، ط1، دار الثقافة، لبنان- بيروت، 1398هـ-1978م.

4. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن علي: لسان العرب، ط3، دار صادر - بيروت 1414هـ.

5. أبو ديب، كمال: في الشعرية، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت لبنان، 1987.

6. أبو ناظر، موريس: إشارة اللغة ودلالة الكلام، ط1، أبحاث نقدية، مختارات بيروت، لبنان، 1990.

7. الأزهري، أبو منصور محمد بن أحمد بن: تهذيب اللغة: تح: محمد عوض مرعب، ط1، دار إحياء التراث العربي – بيروت، 2001م،

8. إسماعيل، عزوز علي: شعرية الفضاء الروائي عند جمال الغيطاني، ط1، دار العين للنشر. القاهرة، 2010م .

9. الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيب: إعجاز القرآن للباقلاني، تح: السيد أحمد صقر، ط5، دار المعارف – مصر1997م .

10. بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، ط2، المركز الثقافي العربي، 2009م.

11. البخاري، أبو عبد الله محمد بن إسماعيل: الجامع المسند الصحيح المختصر من أمور رسول الله صلى الله عليه وسلم وسننه وأيامه، ط1، تح: محمد زهير بن ناصر الناصر، دار طوق النجاة، 1422هـ،

12. بكر، أيمن: السرد في مقامات الهمذاني، (د.ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1998م.

13. بن قتيبة، عبد الله بن مسلم:

أ- الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، 1423 هـ،2003م.

ب-ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم: تأويل مشكل القرآن، تح: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، (د.ت).

14. بن قينة، عمر: فن المقامة في الأدب العربي الجزائري، (د.ط)، دار المعرفة، باب الواد –الجزائر–، (د.ت).

15. بومزبر، الطاهر: التواصل اللساني والشعرية– مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، 2007م، 1428هـ،

16. بومعزة، محمد: تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010م.

17. تاوريريت، بشير:

أ– آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم، ط1، عالم الكتب، مصر القاهرة، 2009م.

ب– رحيق الشعرية الحداثية، (د، ط)، مطبعة مزوار، (د،ت).

18. التوحيدي، أبو حيان:

أ– أخلاق الوزيرين مثالب الوزيرين أخلاق الصاحب بن عباد وابن العميد، تح: محمد بن تاويت الطنجي، دار صادر – بيروت، 1412 هـ – 1992

ب–أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، المكتبة العنصرية، بيروت، ط1، 1424 هـ.

19. الثعالبي، عبد الملك بن محمد بن إسماعيل أبو منصور: يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، تح: د.مفيد محمد قمحية، ط1، دار الكتب العلمية، لبنان– بيروت– ، 1403هـ1983م.

20. الجاحظ، عمرو بن بحر: الحيوان، ط2، دار الكتب العلمية – بيروت، لبنان، 2003م،1424 هـ.

21. الجاحظ، عمرو بن بحر: رسائل الجاحظ، تح: عبد السلام هارون، (د.ط)، مكتبة الخانجي، القاهرة. 1384 هـ. 1964م، ج4.

22. الجمحي، محمد بن سلّام: طبقات فحول الشعراء،تح: محمود محمد شاكر، دار المدني – جدة.

23. حبنكة الميداني، عبد الرحمن بن حسن: البلاغة العربية، ط1، دار القلم، دمشق، الدار الشامية، بيروت، 1416 هـ - 1996 م،

24. حسب حسين، مسلم: الشعرية العربية أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، ط1، منشورات ضفاف، الرياض، 1434هـ -2013م.

25. الحسيني قصي عدنان سعيد: فن المقامات بالأندلس-نشأته وتطوره وسماته-، ط1. دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، الأردن، ، 1419هـ، 1999م

26. حماموشي، حميد: الشعرية الأنساق و التحولات، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2017م.

27. الحموي، شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله الرومي: معجم الأدباء أو إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، تح: إحسان عباس، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ، 1414 هـ - 1993 م.

28. خراب، ليندة: شعرية السرد في الرواية العربية الجزائرية- خط الاستواء-مقامة ليلية- سرادق الحلم و الفجيعة -أنموذجا، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، 2017م. ص64-67.

29. الخضر، محمد مشرف: تحولات الفكر النقدي في القرن العشرين،(د.ط)، دار العلم و الإيمان للنشر والتوزيع، 2013.

30. دوجلاس، فدوى مالطي: بناء النص التراثي، (د.ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، 1985م.

31. رابح خاوية: مقدمة في الأسلوبية، ط1، عالم الكتب الحديثة، الأردن، 2013م. ص31-33.

32. الرازي، أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكرياء القزويني: معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، (د.ط)، دار الفكر 1399هـ - 1979م، ج5،

33. الركيبي، عبد الله: تطور النثر الجزائري الحديثه 1830-1974م، (د.ط)، معهد البحوث والدراسات العربية، جامعة الدول العربية، 1976م.

34. السد، نور الدين: الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث- تحليل الخطاب الشعري والسردي، دار هومه للنشر و التوزيع،ط1، الجزائر،2010.

35. سليمان فياض: استخدامات الحروف العربية (معجميا، صوتيا، صرفيا، نحويا، كتابيا)، د.ط، دار المريخ، المملكة العربية السعودية، الرياض، 1997م.

36. شادي، محمد إبراهيم: شرح دلائل الإعجاز للإمام عبد القاهر الجرجاني، ط1، 1431هـ-2010م.

37. الشايب، أحمد: الأسلوب (دراسة تحليلية لأصول الأساليب الأدبية)، ط6، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، 2003م.

38. شرشار، عبد القادر: تحليل الخطاب السردي وقضايا النص، ط 1، دار القدس العربي للنشر والتوزيع، وهران- الجزائر،2009م.

39. الشنقيطي، محمد أمين: البيان في إيضاح القرآن بالقرآن، (د.ط)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع بيروت – لبنان، 1415هـ- 1995مـ،

40. الشيخ، عبد الواحد حسن: البديع والتوازي، ط1، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، 1419هـ-1999م، مصر،

41. الصباغ، رمضان: في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2002.

42. الصفدي، صلاح الدين خليل بن أيبك بن عبد الله: الوافي بالوفيات، ط1، تح: أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى، دار إحياء التراث – بيروت، 1420هـ- 2000م.

43. الصمود، حمادي: الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، (د.ط)، الدار التونسية للنشر، 1988م،

44. ضيف شوقي: المقامة، ط3، دار المعارف، مصر، (د، ت).

45. عباس، إحسان: فن الشعر، ط1، دار صادر، دار الشروق، عمان، بيروت، 1996م.

46. عباس، حسن: فن المقامة في القرن السادس، (د.ط)، دار المعارف،1987.

47. عباس، حسن: في كتابه نشأة المقامة في الأدب العربي، دار المعارف، (د.ط) (د.ت)، مصر، القاهرة.

48. عبد الباقي، محمد عبد الحكيم: المكان أداة ودلالة في روايات نجيب محفوظ، مجلة القاهرة، ع 92. 1989م.

49. عبد المطلب، محمد: البلاغة والأسلوبية، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، 1994م.

50. عبد الواحد، عمر محمد:

أ- شعرية السرد، تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري، ط2، دار الهدى للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003م.

ب–عبد الواحد، عمر: السرد والشفاهية دراسة في مقامات بديع الزمان الهمذاني، ط2، دار الهدى للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003م.

51. عبود، مارون: بديع الزمان الهمذاني،(د.ط)، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، (د.ت).

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

53. العيد، يمنى: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ط 3، دار الفارابي بيروت، لبنان، ،2010.

54. الغذامي، عبد الله محمد: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر، ط4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م.

55. فتحي، إبراهيم: معجم المصطلحات الأدبية، (د.ط)، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، 1986م، تونس.

56. فضل، صلاح: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ط1، دار الشروق، 1998م،

57. قدامة بن جعفر،أبو الفرج: نقد الشعر، تح محمد عبد المنعم خفاجي، (د.ط)، دار الكتب العلمية بيروت –لبنان، (د.ت).

58. القيرواني، أبو إسحاق الحُصري: زهر الآداب وثمر الألباب، تح: محي الدين عبد الحميد، ط4، دار الجيل، بيروت، (د.ت)،

59. لحميداني، حميد: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط1، المركز الثقافي العربي. بيروت، 1991م.

60. محمد عبده، شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني، تعليق د.عبد العزيز نبوي، (د.ط)، منشورات الشهاب، باب الواد، الجزائر، 2014م

61. مرتاض، عبد المالك: فن المقامات في الأدب العربي،(د.ط)، وزارة الثقافة العربية، الجزائر، (د.ت).

62. مرتاض، عبد المالك: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد.

63. المسدي، عبد السلام: الأسلوبية والأسلوب، ط3، الدار العربية للكتاب، تونس، (د،ت).

64. مصلوح، سعد: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ط3، عالم الكتب. القاهرة، 1416هـ/1992م.

65. مطلوب، أحمد: معجم مصطلحات النقد العربي القديم، ط1، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت –لبنان– 2001م،

66. المعري، أبو العلاء: رسالة الغفران، تح: عائشة بنت الشاطئ، ط9، دار المعارف، القاهرة، ص139. محمد مفتاح: التشابه والاختلاف نحو منهجية شمولية، ص99.

67. المفلح، عبد الله بن محمد: التفكير واللغة والتفاعل النفسي، ط1، مركز الكتاب لأكاديمي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2018.

68. مناصرة، عز الدين: علم الشعريات، ط3، دار مجدلاوي، الأردن، 2007م.

69. الميلود، عثماني: شعرية تودوروف، ط1،دار قرطبة، الدار البيضاء، 1990م.

70. الناصر، دعد: المنامات في الموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2008.

71. ناظم، حسن: مفاهيم الشعرية– دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، 1994.

72. نور عوض، يوسف: نظرية النقد الأدبي الحديث، ط1، دار الأمين، القاهرة، 1994،

73. الهدروسي، نور مرعى: السرد في مقامات السرقسطي، (د.ط)، عالم الكتب الحديث، الأردن،

74. هلال، محمد غنيمى: النقد الأدبي الحديث – دار العودة – بيروت – 1986.

75. الهمذاني، بديع الزمان: مقامات بديع الزمان الهمذاني، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، (د.ط)، المكتبة الأزهرية، 1342 هـ – 1923 م.

76. وغليسي، يوسف: الشعريات والسرديات قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، منشورات مخبر السرد جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر،2007 م.

77. يقطين، سعيد: السرد العربي مفاهيم وتجليات، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2006، ص195.

أ- الكتب الأجنبية:

1- ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، تر: محمد مصطفى بدوي، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، 2005م،

2- أرسطو طاليس: في الشعر –نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي، تر. وتح، ودراسة: شكري محمد عياد،(د.ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993م.

3- أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة،(د.ط)، مكتبة الأنجلو المصرية، (د، ت).

4-أفلاطون: جمهورية أفلاطون، تر: أميرة حلمي مطر. (د،ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994م.

5- آن جيفر سون وديفيد روبي: النظرية الأدبية الحديثة، تقديم مقارن، تر: سعيد مسعودن وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1992.

6- أوزوالد ديكرو وماري سشايفر: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، تر: منذر عياشي، (د.ط)، المركز الثقافي العرب، (د.ت)،

7- تزفيتان تودوروف: نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1982م.

8- تزفيطان طودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط 2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ، 1990م.

9- جيرار جينيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، ط2، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1997م.

10- جيرالد برنس: المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003م.

11- جيرالد برنس: المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003م.

12- رولان بارث: مدخل إلى تحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، ط1، نادي جازان الأدبي. 1993.

13- رولان بارث: مدخل إلى تحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، ط1، نادي جازان الأدبي، 1993.

14- رومان جاكبسون: نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان،1982م.

15- فلاديمير بروب: مورفولوجيا القصة، تر: عبد الكريم حسن وسميرة بن عمو، ط1، دار شراع، دمشق سورايا، 1996م.

16- فيلي ساندیرس: نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر: خالد محمود جمعة، ط1، المطبعة العلمية، دمشق، 2003م .

17- هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة وتقديم وتعليق: د.محمد العمري، ط2، أفريقيا الشرق، المغرب، 1999.

ثالثا: المقالات

1. . صباح عبد الكريم مهدي: المقامات العربية وأثرها في الأدب الفارسي، مجلة دراسات ايرانية، العدد 6-7،

2. بن حلي عبد الله: مدخل إلى الشعرية عند جون كوهين، مجلة المترجم، ع04، جوان، 2002م.

3. جان موكاروفسكي: اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ترجمة ألفت كمال الروبي، مجلة فصول، القاهرة، مصر، مج 05، ع01، 1984م.

4. جلال خشاب: الأدب الهامشي رؤية في المفاهيم والأبعاد، مجلة التواصل الأدبي، مج 9، ع2، 2020م،جامعة باجي مختار عنابة 15-06-2020م،

5. رابح بوحموش: الشعريات وتحليل الخطاب، الموقف الأدبي، عدد414، أكتوبر 2005، دمشق-سوريا-.

6. رابح بوحوش: الشعريات والخطاب، الملتقى الدولي الأول في تحليل الخطاب يومي11 إلى 13 مارس2003م، جامعة قاصدي مرباح – ورقلة-،

7. رحموني بومنقاش: مصطلح الشعرية بين أرسطو طاليس وحازم القرطاجني، مجلة العلوم الاجتماعية، ع 23، 2016م.

8. سعيدة رمضان: ابن محرز الوهراني حياته وآثاره، مجلة كلية الآداب، ع2، 1970، جامعة الجزائر.

9. شادي مجلي عيسى سكر: فن المقامات في الأدب العربي بديع الزمان الهمذاني نموذجا، شبكة الألوكة. https://www.academia.edu. 05-02-2023. س15.

10. عبد الله العنبر: المناهج الأسلوبية والنظريات النصية، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 43، ملحق.

11. محمد رشيد علاء الدين: المنامات لون نثري في الأدب العربي، دراسة في المنام الكبير للوهراني (ت575)، مجلة تكريت للعلوم، العراق، مجلد 19، عدد 07، 2012.

12. محمد زيوش: تقنيات الراوي السردي عند ركن الدين محمد بن محرز الوهراني قراءة في المنام الكبير، مجلة دراسات لسانية، المجلد 03. عدد: 01، جامعة سعد دحلب، البليدة، الجزائر.

13. محمد عبد الحكيم عبد الباقي: المكان أداة ودلالة في روايات نجيب محفوظ، مجلة القاهرة، ع 92. 1989م.

14. محمد كرد علي: مجلة المقتبس، مج1، ج1، محرم 1324هـ/1906م.

رابعا: المذكرات

1. بغداد يوسف: إشراف: أ.د. فرعون بخالد. الشعرية والنقد الأدبي عند العرب مدخل نظرية ودراسة تطبيقية، أطروحة دكتوراه. جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس، كلية الآداب واللغات والفنون، ، تخصص نقد قديم، السنة الجامعية 2017م-2018.

2. سعدلي سليم: إشراف الأستاذة الدكتورة: آمنة بلعلي. "تشكلات السرد الساخر ومقاصده في المنام الكبير لركن الدين الوهراني"، وهي رسالة ماجستير صادرة عن جامعة مولود معمري -تيزي وزو-، بدون سنة التخرج.

3. صافي ضيف الله: إشراف الدكتور: محمد قريبيز، "منامات الوهراني ومقاماته في ضوء السيميائية السردية" رسالة لنيل شهادة الماجستير، جامعة عمار ثليجي الأغواط. 2012م-2013م.

4. فاطمة الزهراء عطية: إشراف الدكتور: علي عالية، "العجائبية وتشكلها السردي في رسالة التوابع والزوابع لابن شُهيد الأندلسي ومنامات ركن الدين الوهراني" ، وهي عبارة عن أطروحة دكتوراه علوم: تخصص: أدب مغربي وأندلسي، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2014م-2015م.

5. ومزيتي خميسة: إشراف الدكتور: لراوي العلمي، مفاهيم الشعرية عند قدامة بن جعفر وابن طباطبا، رسالة لنيل شهادة الماجستير في الأدب القديم، المركز الجامعي عباس لغرور- خنشلة-، السنة الجامعية: 2011م-1432.

الفهرس

الفهرس	
الموضوع	**الصفحة**
مقدمة	أ- و
مـــدخـــل: مفـاهـيـم تأسـيـسـية	**13-35**
أولا: المقامات	**14**
ثانيا: المنامات	**23**
ثالثا: الإبداع الأدبي بين الهمذاني والوهراني.	**26**
الفصل الأول: في الشعرية وفي الأسلوب	**37-95**
أولا: دواعي ظهور المناهج النقدية الحديثة وموقف النقاد العرب منها.	**38**
1-أهم أسباب ظهور المناهج النقدية الحديثة	**38**
2-النقاد العرب ومواقفهم من المناهج النقدية الحديثة.	**40**
ثانيا: الشعرية	**43**
1-الشعرية عند الغرب	**46**
2-الشعرية عند العرب	**66**
ثالثا: الأسلوب	**77**
1-تاريخ مفهوم الأسلوب في الفكر الغربي	**81**
2-الأسلوب عند العرب	**87**
رابعا: العلاقة بين الشعرية والأسلوب/آليات شعرية الأسلوب	**89**
1- شعرية السرد	**89**
2-آليات الشعرية التفاعل اللغوي	**92**

الفصل الثاني: شعرية أسلوب السرد في منامات الوهراني	**141-97**
أولاً: إيقاع الشخصيات	**98**
1-إيقاع الشخصيات الرئيسية	**105**
2- إيقاع الشخصيات الثانوية	**109**
ثانيا: إيقاع الزمن	**114**
1- المفارقات السردية	**116**
2-التقنيات السردية	**123**
ثالثا: إيقاع الأمكنة	**133**
1-إيقاع الأمكنة المفتوحة	**139**
2-إيقاع الأمكنة المغلقة	**140**
الفصل الثالث: شعرية التفاعل اللغوي في منامات الوهراني	**183-143**
أولا: شعرية الإيقاع	**144**
1-إيقاع الحروف	**146**
2-إيقاع الألفاظ	**148**
ثانيا: شعرية الانزياح	**153**
1-الانزياح الدلالي	**155**
2-الانزياح الاستبدالي	**165**
ثالثا: شعرية التوازي	**168**
1-التوازي الدلالي	**172**
2- التوازي التركيبي	**176**
رابعا: شعرية التناص	**180**
1-التناص الديني	**180**

2-التناص الأدبي	**182**
خاتمة	**189-185**
الملاحق	**215-191**
المصادر والمراجع	**229-217**
الملخص بالعربية والإنجليزية	**.229-228**
فهرس الموضوعات	**233-231**

الملخص:

من أهم الإشكاليات التي تعالجها الأطروحة هو البحث عن سر جمالية الأسلوب في المقامات العربية ومنامات الوهراني، والتنقيب عما يتميز به هذان الفنان الأدبيان عن الكتابة النثرية من قوانين فنية وسردية وأسلوبية؛ مع الموازنة بينهما (المقامات /المنامات)؛ سيما وأن الأولى ظهرت مع بديع الزمان الهمذاني في المشرق الإسلامي، والأخرى ظهرت مع محمد ابن محرز الوهراني وهو من المغرب الأوسط- الجزائر-، وتتجلى في كتابتيهما الإبداعية نقاط من تشابه والاختلاف في الشكل والمضمون وأسلوب السرد.

إن الحديث عن شعرية الأسلوب هو الحديث عن الحقيقة الغائبة الحاضرة؛ التي ما إن أراد الباحث حصرها في زاوية من الزوايا لم تنحصر، وتفاجئك بسيلانها من يدك كسيلان الماء، لأنها تتشعب بتشعب الكتابات الإبداعية واللغات والثقافات والعلوم..؛ وإذا ما أردنا الحديث عنها من وجهة لغوية وأسلوبية سردية فذاك حديث ذا شجون؛ لكون الناس متفاوتون في طرح أفكارهم ومشاعرهم وفي اختيار الألفاظ والتراكيب.

تتجلى شعرية الأسلوب في المقامات والمنامات في دراسةِ أسلوبية السرد؛ المتمثل في إيقاع الشخصيات والإيقاع الزمكاني، وشعرية التفاعل اللغوي الذي يتمثل في جملة من المظاهر الصوتية والصرفية والدلالية والتناصية؛ مراعين في كل ذلك ما تشهده الساحة الفكرية من أسلوبيات متعددة تتفاوت فيما بينها.

الكلمات المفتاحية: الأسلوب المنامات الوهراني المقامة

بن عائشة حسين
أستاذ التعليم العالي
جامعة عبد الحميد بن باديس
- مستغانم -

Summary:

One of the most Important problems that this thesis deals with is searching for the beauty of style in the Arabic Maqamat and Manamat (types of literary writing styles) of el_wahrani and

prospecting the artistic, narrative and stylistic rules that make them different from prose, and trying to make a balanced study between them.(Maqamat and Manamat).

The Maqamat abbeared in the Arab east led by Badi Elzaman Elhamadani with the manamat in the west (in Algeria) led by Mohamed ibn mehrez Elwahrani.

Their creative writing is charactereized by similarities and differences in the form, content and narration style.

Talking about the poetic style leads to talking about the present-absent truth that the research cannot put together because of its buig fluid and diverging like other creative writings, languages,cultures and siences.

Talking about it lingwistically ar from its narrative style is amazingly interesting as people present their thoughts and feelings differently choosing different structures and different words.

The poetic style manifested in the Maqamat and Manamat appears when studyi ng the narration style represented in the rythem of characters and in that of spacetime and in the linguistic interaction harmony that is represented in a set of phonic, semantic, morphological and intertextual manifestations considering the different style present in the literary field.

بن عائشة حسين
أستاذ التعليم العالي
جامعة عبد الحميد بن باديس
مستغانم