جـامعة عبد الحميد بن باديس بمستغانم
كليـــــــة الآداب والفنــون
قســم اللغة العربيــة وآدابهـا
فرع الدراسات الأدبية والنقدية
تخصص أدب عربي قديـم

شعرية المقامة العربية: مقاربة نقدية تحليلية للمقامة الصنعانية للحريري

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر فى الأدب العربى القديم

إعداد الطالب:
- ضامن محفوظ

إشراف الدكتورة:
- بوزيد نجاة

2018-2017

المقدمة

لقد لقيت المقامة العربية إقبالا ورواجا كبيرين من قبل الدارسين، حيث تنوّعت مواضيعها، فتعددت الدراسات حولها باعتبارها الفن الأكثر ثراءا وغنى من الناحية الدلالية والفنية.

وقد وقع اختياري على أحد أعمدة كُتّاب العصر العباسي الذين تناولوا فن المقامة، ألا وهو أبي القاسم محمد الحريري من خلال مقامته الصنعانية، التي تناولت فيها شعرية السرد، وبذلك كانت الدراسة موسومة بشعرية المقامة العربية مقاربة نقدية تحليلية للمقامة الصنعانية الحريري.

ومن الأسباب التي دفعتني إلى اختيار هذا الموضوع هو إعجابي بهذا الفن الذي يصور واقعنا وحالنا إلى جانب فرادة تميز الحريري في الشعرية، واحتوائها على الجمالية الشعرية، وتكمن أهمية هذا البحث في تقصي مكامن الشعرية في المقامة وإبراز جمالياتها الفنية داخل العمل الأدبي.

أما فيما يخص إشكالية البحث، فتمثلت في مدى تجلي الشعرية في النثر القصصي وبالتحديد في المقامة الصنعانية ، وهل حافظ الحريري على ما جاء به كل من النقاد والفلاسفة القدامى والمحدثين من خلال توظيفه لغريب الألفاظ ومرادفات اللغة، والتصوير البياني؟ وهل وافق الشعر في مقامته العروض الخليلية ؟ وما هي الجوانب التي عالجتها الشعرية في النثر المقامي؟

وقد اتبعت في هذا المنهج التحليلي مع الإستعانة بالمنهج الوصفي، وللإجابة على الإشكالية المطروحة قسمت بحثي هذا إلى: مقدمة ،ومدخل، وفصلين، ثم خاتمة كالآتي:

مدخل: ورد بعنوان فن المقامة الأصول والنشأة، حيث تطرقت فيه إلى إلقاء نظرة على كل من المقامة المشرقية والمقامة المغربية مع إبراز بعض الجوانب الفنية لهما بالتمثيل.

الفصل الأول: فقد جاء بعنوان مفاهيم حول الشعرية ، وعالجت فيه الشعرية، وأدرجت ضمنه خمسة عناصر:

أولا: مفهوم الشعرية عند الفلاسفة الغرب: وتحدثت فيه عن مفاهيم الشعرية ونشأتها عن طريق كل من أرسطو طاليس،وأفلاطون.ثم الشعرية عند المحدثين حيث تناولت مفهوم الشعرية عند كل من طودوروف طزفيتان،ورومان جاكبسون،وجون كوهين.

ثانياً: مفهوم الشعرية عند العرب: وتحدثت عن :

أ-الشعرية عند العرب القدماء الفلاسفة كـابن سينا ،الفارابي،وابن رشد.ثم النقاد القدامى من خلال ابن سلام الجمحي،الجاحظ،وابن رشيق القيرواني،وحازم القرطاجني.

ب-الشعرية عند العرب المحدثين:وتحدثت في هذا المبحث عن كل من شعرية كمال أبو ديب،وشعرية أدونيس.

ثالثا: شعرية النثر: ممثلة في ثلاث عناصر:

1-**رأي النقاد بين الشعر والنثر:**وتناولت فيه علاقة الشعر بالنثر الفني الذي كان شائعا في العصر العباسي.

2-**علاقة الشعر بالنثر القصصي** :وتناولت فيه جوانب تداخل الشعر في القصص العربي.

3-**شعرية السرد التي ارتبطت بعلم السرد الحديث**،وآراء النقاد حول هذا الموضوع من بينهم سعيد يقطين.

الفصل الثاني: وكان بعنوان شعرية السرد في المقامة الصنعانية للحريري:دراسة تحليلية. حيث تطرقت في هذا الفصل إلى أبرز العناصر نذكر منها:

أولا: العناصر المتضمنة في المقامة:متمثلة في عنصر الوعظ، واللهو والمجون، والحياة والموت، والحكام.

ثانيا: شعرية اللغة في المقامة : وتناولت في هذا المبحث توظيف اللغة الشعرية وغريب الألفاظ، وشعرية الوصف، وشعرية لغة السرد،وشعرية الحذف في السرد.

ثالثا: العناصر الجمالية في المقامة: وتحدثت عن التناص والتكرار والصورة البيانية وشعرية الإيقاع كعناصر جمالية.

وكانت **الخاتمة:** بمثابة جملة من النتائج التي توصلت إليها من خلال دراستي لهذه المقامة، كما اعتمدت في هذه الدراسة على مجموعة من المصادر والمراجع التي ساعدت في إثراء هذا البحث، من بينها:

- ✓ بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج المعاصرة والنظريات الشعرية: دراسة في الأصول والمفاهيم.
- ✓ عبد المالك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي.
- ✓ عز الدين إسماعيل ، الأسس الجمالية في النقد العربي.
- ✓ عز الدين مناصرة، علم الشعريات.
- ✓ محمد عزام ، شعرية الخطاب السردي –دراسة-.
- ✓ يوسف نور عوض ، فن المقامات بين المشرق والمغرب.

وكغيره من البحوث ، فقد واجهتني صعوبة في إنجاز هذا البحث الذي يتمثل في كيفية استخلاص الشعرية من فن المقامة والبحث عن مكامن الجمالية فيها.

وفي الأخير أتقدم بجزيل الشكر إلى أستاذتي الفاضلة (بوزيد نجاة) ،التي أشرفت على هذا العمل ،وأعانتني بملاحظاتها وتوجيهاتها ،ولم تبخل علي بشيء.كما أتقدم بالشكر إلى كل من أعانني من قريب أو من بعيد على إنجاز هذا البحث المتواضع.

عرفت الفترة العباسية تحولا في الكثير من الميادين،وخصوصا الإنفتاح على الثقافات الأخرى كالثقافة اليونانية،والفارسية،والهندية وهذا تزامنا مع توسع رقعة الدولة العباسية،ما أثر على تركيبة المجتمع العربي آنذاك، فتولدت منه فنون جديدة، حيث تم هذا التحول عن طريق النقل والترجمات، فوجد الحاضنة له من قبل الخلفاء العباسيين ووزرائهم ذوي الأصول الهجينة.

ويبدو أن هذه الشعوب لم تكتف بنقل ثقافتها فقط،وإنما نقلت كل ماله علاقة بحضارتها السابقة من آداب وعقائد –وثنية- وأفكار،مما فتح المجال الأوسع لتفاعل العرب مع غيرهم من المستعربين، فظهر امتزاج واضح المعالم في التعاليم الدينية والروحية والعقلية، كل ذلك أثر بدوره في فنون الأدب العربي شعرا كان أو نثرا.

وكان هذا تمهيدا لتعدد مشارب النثر خاصة ،حيث «ظهر النثر العلمي، والنثر الفلسفي، والنثر التاريخي... ولم يقف عند هذا الحد بل أخذت العبقرية العربية تضع يدها في كل العلوم الشرعية واللغوية على حد سواء، فعنى أصحابها بالألفاظ ،ومصطلحات اللغة العربية.»[1]

ومن الملاحظ أن الكثير من المعاني والخواطر لم تكن مألوفة لدى العرب،الأمر الذي فتح المجال لطبقة المتكلمين والمترجمين في البحث والإجتهاد لضبط الألفاظ اللغوية حتى لا تفقد اللغة العربية هويتها، واستحدثوا أساليب جديدة تحفظ مكانة اللغة وأدائها البليغ من خلال انتقاء الفصيح منها وتمييزه عن الوحشي والمعرب.

وفي هذا مسؤولية كبيرة تحملتها طبقة اللغويين والنحويين،خصوصا طبقة المعتزلة منهم«إذ كانت صناعتهم تقوم على إحسان فن الكلام..فن المناظرة في المسائل الدينية والعقيدية ،وما يتصل بها حتى بعض المعاني الفلسفية...»[2]. فقد لاحظت هذه الطبقة الكثير من المسائل المتعلقة بشؤون البيان والبلاغة «وهي متناثرة في كتاب البيان والتبيين للجاحظ»[3]، حيث لم يكن المتكلمون لوحدهم هم المعنيون، بل وشاركهم في ذلك حتى المترجمون.كل ذلك هيّأ للنثر أسبابا لينمو ويتطور ويزدهر، حيث امتد ليشترك مع بعض العلوم كالفلسفة،فتنوعت مشاربه،وأخذ من آداب الفرس وعلومهم، واليونان كذلك وكل ما اتصل بفكرهم في قالب ممزوج وبلغة عربية أصيلة.

وعليه نشط في ذلك الوقت الوعظ والقصص الديني،فكان الوعاظ من واد ينسلون من أجل وعظ الناس وإرشادهم إلى ما فيه صلاح لدينهم ودنياهم.ومن أشهر الوعاظ نجد: الأسود بن سريع؛ وهو أول من قصّ بالبصرة ،وزيد بن صوحان يُنافسه في الكوفة

[1] - شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي،ج3، العصر العباسي الأول، دار المعارف، ط8،مصر،1966، ص442.بتصرف.
[2] - المرجع نفسه،ص 444.
[3] - المرجع نفسه، ص446.

بالعراق، ويُضاهيه في ذلك بلاغة.ثم ظهر بعد ذلك رجل من كبار القصاص والوعاظ؛ وهو الفضل بن عيسى الرّقاشي «وكان يسجع في وعظه»[1] ، وفيه يقول الجاحظ:« كان من أخطب الناس وكان متكلما قاصّا جيداً»[2]. وهو صاحب المقولة المشهورة:« سل الأرض فقل من شقّ أنهارك، وغرس أشجارك وجنى ثمارك، فإن لم تُجبك حواراً أجابتك اعتباراً»[3].

وعلى ما يبدو ،فقد ساهم القصاص إلى جانب علماء اللغة والحديث بشكل أو بآخر في التمهيد لبروز فن المقامات الذي نُسب إلى بديع الزمان الهمذاني،حيث نجد أبي العباس القلقشندي يقول:« **واعلم أنّ أول من فتح باب المقامات،علاّمة الدهر،وإمام الأدب البديع الهمذاني ، فعمل مقاماته المشهورة المنسوبة إليه،وهي في غاية من البلاغة وعلوِّ الرتبة في الصنعة...**»[4].

كما أشار أبو محمد الحريري في مقدمة مقاماته إلى أن البديع هو أوّل من ابتدع هذا الفن في عصره، حيث يقول:**«...فإنه قد جرى ببعض أندية الأدب الذي ركدت في هذا العصر ريحُه، وخبت مصابيحه، ذكر المقامات التي ابتدعها بديع الزمان، وعلامة همذان رحمه الله تعالى»[5].**

يبدو في الوقت نفسه أن الفنون النثرية التي سبق أصحابها الإمام الهمذاني،كقصص ألف ليلة وليلة،وكليلة ودمنة لعبد الله بن المقفع،وكتابي البخلاء والحيوان للجاحظ، هي الأخرى امتازت بأسلوب قصصي هادف،ممزوج بالسخرية والفكاهة في قالب يعكس صورة ومظاهر المجتمع العباسي آنذاك.« فالهمذاني تأثر بجميع الذين تقدموه،والتأثير الجذري الذي يتبينه الناظر في المقامات البديعية يعود إلى الجاحظ؛ لأنه يمسّ موضوع المقامات بالذات، فالجاحظ أول من تحدث عن أهل الكدية،حتى أنه ألف كتاباً في حيل اللصوص والمكدين»[6].

وقد تناول (يوسف نور عوض) شيئا من التفصيل في أثر (ابن دريد) في مقامات الهمذاني والتشابه بينهما من حيث الصياغة الفنية والناحية التعليمية والكدية «فوجد التشابه البلاغي بين البطلين عند الكاتبين،وعنصر الممازجة بين الشعر والنثر...ثم تناول تأثيرات أخرى كتأثير ابن فارس الذي كان من أساتذة الهمذاني الذي تلمذ عليه، إضافة إلى أثر

---

[1] - شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، ج2، دار المعارف، ط7، مصر ،1963،ص437.
[2] - شوقي ضيف،تاريخ الأدب العربي،ج7، ص437.
[3] - المرجع نفسه، ص437.
[4] - أبي العباس أحمد القلقشندي،صبح الأعشى في صناعة الإنشا،ج14،دار الكتب السلطانية، القاهرة، 1919، ص110.
[5] - أبي العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي الشريشي،شرح مقامات الحريري،ج1،تحقيق:محمد أبو الفضل إبراهيم،المكتبة العصرية،د.ط،بيروت،1992،ص21.
[6] - الطاهر حسيني، فن المقامة في التحفة المرضية لابن ميمون الجزائري،جامعة قاصدي مرباح، ورقلة،2008، ص10.

مقامات الزهاد لابن قتيبة...وكتاب البخلاء،ورسالة التربيع والتدوير للجاحظ ،وحكاية أبي القاسم البغدادي...»[1].

وعلى أية حال فقد اختلف المؤرخون والمفكرون في نشأة المقامات ،حيث نجد أن هناك من أرجعها ونسبها للهمذاني كالقلقشندي والحريري، و(ابن خلكان) الذي يقول:« **بديع الزمان هو صاحب الرسائل الرائقة والمقامات الفائقة، وعلى منواله نسج الحريري مقاماته، واحتذى حذوه،واقتفى أثره،واعترف في خُطبته بفضله**»[2] هذا يشير بأن معظم القدماء ينسبونها إلى الهمذاني .

ونجد في مقام آخر تضارب آراء المحدثين حول هذه المسألة، حيث نجد توفيق بكّار يرى جازما«أن البديع كان يكتب ما يكتب وشبح الجاحظ منتصب أمام عينيه ينكره علناً، وفي السر يستوحيه،وإنما صارعه ليأخذ مكانه بين أدباء عصره، فلكل زمان جاحظ...»[3].

وقد ذهب (جرجي زيدان) إلى أن«الهمذاني اشتغل في مقاماته على نسق رسائل الإمام اللغوي ابن فارس(ت:999م-390ه)»[4].

ويشير (حنا الفاخوري) بأن«فن المقامات نشأ تدريجيا من رواية القصص والأخبار، ويرجع الفضل في ذلك لبديع الزمان في تنظيمها ووضعها في شكلها الفني الخاص»[5].

من خلال ما تقدم ذكره نرى بأن المقامات لون من ألوان النثر الفني، ظهر بداية في المشرق العربي، ويرجع الفضل في تنظيمها إلى بديع الزمان الهمذاني، ثم حذا حذوه الحريري، وعن طريقهما انتشر هذا الفن في شتى البيئات العربية مشرقاً ومغرباً، متخذاً في ذلك عدة أشكال تعليمية وعظية وسخرية.

مفهوم فن المقامة:

[1] ـ ركان الصفدي،الفن القصصي في النثر العربي حتى القرن الخامس الهجري، منشورات الهيئة العامة السرية للكتابة، ط1، دمشق،2011،ص114،بتصرف,
[2] - عبد العزيز عتيق، الأدب العربي في الأندلس،دار النهضة العربية،د.ط،بيروت،د.ت،ص477.
[3] - ركان الصفدي، الفن القصصي في النثر العربي حتى القرن الخامس الهجري،ص146.
[4] - حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، دار الكوثر،د.ط،مصر،2012،ص696.
[5] - المرجع نفسه،ص697.

المقامة في اللغة: بمعنى «**المجلس، والجماعة من الناس**»[1]،يقال يجتمعون في مجلس مقامة كذلك،و«**مقامات الناس مجالسهم**»[2].

ويبدو أن **لبيد بن ربيعة** قد استعمل لفظة المقامة للدلالة على الجماعة من الناس،حيث يقول:[3]

ومَقَامَةٍ غُلْبِ* الرِّقَابِ كَأَنَّهُمْ جِنٌّ لَدَى بَابِ الْحَصِيرِ قِيَّامُ**

كما يرى بعض الدارسين بأن معناها السادة ،وهذا ما نجده في قول زهير بن أبي سلمى:[4]

وفِيهِمْ مَقَامَاتٌ حِسَانٌ وُجُوهُهَا وَأَنْدِيَةٌ يَنْتَابُهَا الْقَوْلُ وَالْفِعْلُ

لقد اختلفت الآراء في تحديد معنى المقامة هي الأخرى،فأُريد بها معنيين أولاهما المجلس والقبيلة،والثانية بمعنى النادي والسادة.

وقد استخدمت في العصور الإسلامية بمعنى«المجلس الذي يقوم فيه شخص بين يدي الخليفة أو غيره،ويتحدث واعظاً»[5].

والجدير بالذكر أن العرب في الجاهلية أو بعدها كانوا يخطبون وهم واقفون أو يعتلون منصّة متكئين على العصي.

أما في **الإصطلاح**: فيعرفها شوقي ضيف من خلال مقامات بديع الزمان بأنها«نوع من القصص القصيرة تحفل بالحركة التمثيلية،وفيها تدور محاورة بين شخصين سُمّي أحدهما عيسى بن هشام والآخر أبا الفتح الإسكندري»[6].فهذا التعريف لا يلم بجميع عناصر المقامة سوى التركيز على جانب الحوار فقط.

ويفصل (يوسف نور عوض) أكثر في تعريفه للمقامة حيث يقول:«إنّ المقامة تمثلت في حديث يُلقى على جماعة من الناس إما بغرض النصح والإرشاد،وإما بغرض الثقافة

---

[1] - أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم منظور الأفريقي المصري،لسان العرب،المجلد12،تح:أحمد فارس،دار صادر ط1،بيروت،1300هـ،ص498.
- شوقي ضيف، المقامة، دار المعارف ،الطبعة3 ،مصر ،1954،ص07.[2]

[3] ـ المرجع نفسه،ص07.
* **غُلْبِ:** جمع أغلب،وهو الغليظ الرقبة.

** **الحصير:** الملك.

[4] ـ المرجع نفسه،ص07.
[5] ـ المرجع نفسه،ص07.
[6] - ركان الصفدي،الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس الهجري،ص140.

العامة أو التسول»[1]. ومع ذلك فإنها لم تلتزم شكلا فنيا محدّداً ،وكل ما يميزها هو أنها حديث ذو نزعة وعظية أو ثقافية يلقى على جماعة من الناس.

ويشير أيضا (ركان الصفدي) في تعريف شامل للمقامات قوله:« بأنها قصص قصيرة متعددة ومتسلسلة،تتناول موضوعاً واحداً مثل الكدية،تقوم على شخصيتين أساسيتين هما الراوي،والبطل المكدي،وتقدم بأسلوب منمّق يعتمد على إنجازات فن البلاغة،ولاسيما السجع وفق بنية خاصة ثابتة تميّزها من باقي القصص»[2].

نلاحظ أن هناك إجماع على قصصية المقامات التي تعتمد على السرد الحكائي.

الخصائص الفنية للمقامات:

لم يمض عهد طويل بعد بديع الزمان الهمذاني والحريري حتى ظهر من المشارقة من خرج بالمقامة عن شكلها المعروف عندهما،وراح يُنظر إليها من قبل الدارسين على أنها «قطعة من النثر المسجوع يتأنّق الكاتب في لغتها وأسلوبها وصياغتها الفنية»[3]،لتشمل في الوقت ذاته على موعظة أخلاقية،وبذلك صارت أقرب إلى المقالة.

ولعل مقامات الزمخشري خير ما يمثل هذا الاتجاه،فليست فيها شخصيات على نحو مقامات الهمذاني والحريري التي تتخذ شخصيات رئيسية وأخرى ثانوية، وبطل صفاته البلاغة،وحلاوة النادرة،وسرعة الخاطر،وسعة الحيلة والكدية،وجلّ المقامات عند الزمخشري كانت عبارة عن مواعظ ونصائح حيث تميزت بجمال الأسلوب الذي لا تكلف فيه،ونجد هذا في مقامة المراشد مخاطبا فيها نفسه فيقول:«**يَا أَبَا القَاسِمْ ،إِنّ خِصَالَ الْخَيْرِ كَتُفّاحِ لُبْنَانٍ كَيْفَمَا قَلَّبْتَهَا دَعَتْكَ إِلَى نَفْسِهِ،وَإِنّ خِصَالَ السّوءِ كَحَسَكِ السَّعْدَانِ* أَنَّى وَجَّهْتَهَا نَهَتْكَ عَنْ مَسّهَا،فَعَلَيْكَ بِالْخَيْرِ إِنْ أَرَدْتَ الرُّفُولَ**...**»[4].

فمقامة الزمخشري يغلب عليها طابع الجد لا الهزل،ولكن هذا لا يعني انعدام عنصر الفكاهة.ففي موضع آخر يقول الزمخشري:«**يَا أَبَا الْقَاسِمْ لَنْ تَبْلُغَ أَسْبَابَ الْهُدَى بِمَعْرِفَةِ الْأَسْبَابِ وَالأَوْتَادِ،أَوْ يَبْلُغَ أَسْبَابَ السّمَوَاتِ فِرْعَوْنُ ذُو الأَوْتَادِ أَنّ الهُدَى فِي عَرُوض سِوَى عِلْمِ العَرُوضِ في العِلْمِ والعَمَلِ بالسَّنَنِ**»[5].

---

[1] - يوسف نور عوض،فن المقامات بين المشرق والمغرب،دار القلم،ط1،،بيروت،1979،ص08.
[2] - ركان الصفدي،الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس الهجري،ص140.
[3] - حنا الفاخوري،تاريخ الأدب العربي،ص478.
*- **حسك السعدان:** شوكه،والسعدان نبات ينمو مفترشاً على الأرض.

- **الرّفول: يكون الثوب الصافي بمعنى التبختر فيه.

[4] - المرجع نفسه،ص478.
[5] - يوسف نور عوض،فن المقامات بين المشرق والمغرب،ص178.

ومما هو ملاحظ ،فالفكاهة سمة المقامات عموما حيث نجد الزمخشري وظف فيها مصطلحات العروض التي يضبط بها الشعر.كما أنّ هذه المقامات قد اقتصرت على الوعظ والنصح الديني الداعي لإصلاح النفس،والزهد في الحياة،والتوجه لعمل الخير، فاقتصر عل توجيه النصائح لنفسه بطريقة مباشرة. ومع ذلك اعتنى بأسلوب الصنعة البديعية، وهذا الإتجاه عنده عرف بالمقامات الصوفية.

يمتاز فن المقامات عموما على أسلوب السرد الحكائي حيث تعتمد المقامات على راوٍ،وبطل محوري،وشخصيات ثانوية، وأغلبها شخصيات وهمية وأحيانا تبلغ حدّ القصة، وتختلف من حيث الموضوع فنجدها أحيانا تتناول قضايا المجتمع كفساد الحكام، وهذا ما نجده في قول الحريري في مقامته الصنعانية:[1]

وَلَوْ أَنْصَفَ الدَّهْرُ فِي حُكْمِهِ لَمَا مَلَّكَ الْحُكْمَ أَهْلَ النَّقِيصَهْ

فالحريري في هذه المقامة على ما يبدو مستاء من أوضاع مجتمعه.

تبدأ المقامات عادة –عند الهمذاني والحريري- بحديث الراوي فيقال في أولها:**(حدثنا فلان فقال...)** ثم يسرد الراوي في حديثه حكاية البطل الذي يمتاز بذكائه ونضوجه الأدبي، وحنكته في تجارب الحياة، ولسانه الذي يفتن به جمهور السامعين، وشخصيته الماكرة التي لا تنكشف إلا في نهاية كل مقامة، ويلعب الوصف دوراً في وصف المكان والزمان، وملامح الشخصيات وصورها وأشكالها.

إنّ تأثير مقامات الهمذاني لم تقتصر على أدباء وعلماء المشرق فحسب، بل تعداه إلى التأثير في أدباء الأندلس والمغربي،«وكان أهل الأندلس يقلّدون أهل المشرق في كل شيء»[2]، غير أنّ أدباء المغرب قد تأثروا أكثر بأدباء المشرق، سواء في أغراض الشعر حيث «نظّم فيه الكثير من أدباء ومؤرخين وفقهاء وغيرهم كالأديب ابن عبد ربه، والمؤرخ لسان الدين بن الخطيب ،والفقيه بن حزم»[3]، وحتى من الحكام والأمراء كالداخل والمعتمد بن عباد.أو في فنون النثر التي سار فيها المغاربة على خطى المشارقة، فأسلوب القاضي الفاضل أبي عبد الرحيم البيساني من بين الذين عنوا بالسجع.

ونظراً لجدّة فن المقامات فقد أقبل عليه الأندلسيون،«فلم يكن من الجائز أن تغفل عيونهم ذلك الفن المقامي الذي ملأ الحياة الأدبية في المشرق»[4].

---

[1] - أبي محمد القاسمي بن علي بن محمد الحريري،مقامات الحريري المسماة بالمقامات الأدبية، ضبط:عزت زينهم،دار الغد الجديد،ط1،مصر،2016،ص19.

[2] - أحمد هيكل،الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة،دار المعارف،د.ط، مصر،1985، ص382.

[3] - باقر سماكة،التجديد في الأدب الأندلسي،مطبعة الإيمان،د.ط،بغداد،1971،ص97.

[4] - يوسف نور عوض،فن المقامات بين المشرق والمغرب،ص269.

ويبدو أنّ آثار بديع الزمان وطريقته كانت معروفة لدى الأدباء الأندلسيين في تلك الفترة، فبعضهم عارضه في رسائل كابن شهيد في رسالة له سماها " وصف البرد والنار والحطب"، وفي " رسالة الحلواء " ،يقول إحسان عبّاس عن طبيعة المقامات الأندلسية:«حيث يستطيع الدارس أن يتبين حقائق محددة عنها –المقامات الأندلسية- فقد انتفت من بعضها قصة الكدية والحيلة المقترنة بها، وأصبحت صورة عن رسالة يقدمها شخص بين يدي أمير يرجوه أو أمل يحب تحقيقه، كما أنّ كثيراً من المقامات الأندلسية أصبح وصفاً للرّحلة والتنقل...»[1]. هذا يعني أنّ المقامة الأندلسية فقدت صفتها في الكدية والحيلة التي عُرفت في المقامات المشرقية، فأصبحت عبارة عن رسالة تصف مواقف ورحلات. «واتسمت المقامة بالرسالة وأصبحت تؤدي مهمتها، ففقدت العقدة وفقدت الشخصيتين الخياليتين فيها، وأصبحت على لسان صاحبها...وأكثر الذين كتبوا المقامات في الأندلس لم يُراعوا أن تكون كتاباً جامعاً، وإنما هَمّ الواحد أن يُنشئ مقامة واحدة أو اثنتين أو بعض المقامات إلاّ السرقسطي، فإنّ اتباعه للحريري حتى في الناحية العددية جعله يُنشئ خمسين مقامة»[2] . فهذا يعني أن المقامة الأندلسية قد تجرّدت من الحبكة البديعية، وإنما «عدم وجود فن القصة والمقالة بصورة واضحة في أدبنا العربي القديم، غطى الفراغ الشاغر، فكان لزاما لها أن تتبلور على نحو أو آخر بالتحلل شيئا فشيئا من القيود الصارمة التي فرضتها الديباجة المقامية على الصياغة الفنية»[3].

وأدب الرحلات الذي ظهر في المقامات الأندلسية دليل واضح على أنها ضرب من المقالات الوصفية أو قصص المشاهدة التي تقوم على الحكاية.

وكما هو ملاحظ،فأشهر المقامات الأندلسية هي مقامات السرقسطي (ت:538هـ)*؛ وهي خمسون مقامة جعلها على طريقة مقامات الحريري،حيث يقول في مقدمتها:«**أَمّا بَعْدُ حَمْدَ اللهِ الْعَلِيّ،والصّلاَةُ عَلَى المُصْطَفَى النَّبِيّ، فَهِذِهِ خَمْسُونَ مَقَامَةً أَنْشَأَهَا أَبُو الطّاهِرُ مُحَمّد بْنُ يُوسُف التّمِيمِي السّرَقُسْطِي بِقُرْطُبَةَ مِنْ مُدُنِ الأَنْدَلُس عِنْدَ وُقُوفِهِ عَلى مَا أَنْشَأَهُ الرَّئِيسُ أَبُو مُحَمّد الحَرِيرِي بِالْبَصْرَةِ**»[4] .

كذلك وقد اتخذ السرقسطي راوية لمقاماته سماه (المنذر بن حُمام) ،وراوية عن (السائب بن تمام) حيث نجده يقول في المقامة الأولى:«**قال: حدّث المنذر بن حمام ،قال:**

---

[1] ـ المرجع نفسه،ص269.

[2] ـ المرجع نفسه،ص270.

[3] ـ المرجع نفسه،ص270-بتصرف-

*-أبي الطاهر محمد بن يوسف السرقسطي (ت538هـ):أحد أعلام الأدب الأندلسي، وله كتاب المقامات اللزومية عاش عصري الطوائف والمرابطين.

[4] ـ أبي الطاهر محمد بن يوسف السرقسطي،المقامات اللزومية،تحقيق:حسن الوراكلي،جدارا للكتاب العالمي،عالم الكتب الحديث،عمان،إربد،ط2،الأردن،2006،ص17.

حَدَّث السَّائِبُ بْنُ تَمَّام، قَالَ: إِنِّي لَفِي بَعْضِ الْبِلادِ، وَقَدْ أَقْوَيْتُ مِنَ الطّرِيفِ وَالتَّلادِ....»[1].

لقد اتخذ السرقسطي نفس البادية التي اعتمدها الحريري في مقاماته ،حيث بدأ (**حدث المنذر بن حمام، قال:...**) ثم يسرد مقامته. فالسائب بن تمام هو الشخصية التي تقوم بالمغامرة، يلتقي فيها أحياناً بالشيخ العبقري المحتال السدوسي، الذي لا يختلف عن شخصية أبي زيد السروجي عند الحريري ، حيث يقول السرقسطي:[2]

دَعَا بِكَ الدَّهْرُ لَوْ تُجِيبُ يَا حَبَّذَا السَّامِعُ الْمُجِيبُ

كَمْ نَصْحَبُ الدَّهْرَ بِالأَمَانِي يَغُرّكَ الطَّرْف*ُ وَالنَّجِيبُ

فخَُذْ حَدِيثاً عَنِ اللّيَالِـي فَكُلّ أَنْبَائِهَـا عَجِيبُ

الْمَجْدُ فَوْزُ الْفَتَى بِخَـطِّ فَمَـا تَمِيمٌ وَمَـا تَجِيبُ

مَنْ خَادَعَ الدَّهْرَ وَالْبَرَايَـا فَذَلِكَ السَّيِّـدُ النَّجِيـبُ

لقد استخدم السّدوسي نفس الأساليب التي استعملها السروجي في احتياله على الناس،فهو«يتخذ من كثرة العيال وتبدّل الحال سببا يبرّر به الأكداء من الناس»[3] .

وعلى الرغم من تأثر السرقسطي بمقامات الحريري وشخصياته التي وظفها، غير أننا نجد الحريري لم يكن مصدره الوحيد، ففي واقع الحياة الأندلسية «بدأت أفواج من الغجر، وأبناء ساسان تظهر في بلاد الأندلس»[4]. مما جعل هذه الحياة تتأثر بما أدخله هؤلاء من أساليب الغناء والرّقص والشعر. ويكشف السرقسطي هذا كله في مقامته الثانية عشر؛وهي الفارسية، حيث يقول على لسان الرّاوي:

«فَخَرَجْتُ أَسْتَهْدِي النَّوَاسِمَ، وَأَسْتَخْبِرُ الْمَطِيّ الرَّوَاسِمَ،وَإِذَا بِرَكْبٍ قَادِمٍ ،عَلَى مِثْلَ الْخَوَافِي وَالْقَوَادِمِ*** ،وَأَمَامَهُمْ شَيْخٌ لَهُ مَنْظَرٌ وَرُوَّاءٌ**** ،وَتَمَامٌ وَاسْتِوَاءٌ،فَقُلْتُ:«مِنْ أَيْنَ وَضَحَ الرَّكْبُ،وَعَمَّ جَرَتْ بِهِ الرِّيَّاحُ النُّكْبُ؟» فقال:«نَحْنُ رَكْبُ الْعِرَاقِ، وَأَنْضَاءُ الْبَيْنِ

---

[1] - أبي الطاهر محمد بن يوسف السرقسطي،المقامات اللزومية،تحقيق:حسن الوراكلي،ص17.

[2] - المصدر نفسه،ص20.

***الطرف:** من الخيل.

[3] - يوسف نور عوض، فن المقامات بين المشرق والمغرب،ص288.

[4] - المرجع نفسه،ص289.

- **واحدتها رسوم:وهي الناقة التي تؤثر في الأرض من شدة وطئها.

***- **القوادم**:البرد.

****- **منظر الرواء**: منظر حسن.

وَالْفِرَاقِ، جُلاّبُ الرّيْطِ*والْمَطَارِفِ، وَأَبْنَاءُ الصَّيْدِ الْغَطَارِفِ ، نَحْنُ أَبْنَاءُ فَارِسَ، ذَوِي الْمَنَابِتَ الْخَالِصَةِ الْمَغَارِسَ...لَنَا الْمَدَائِنُ والأَمْصَارُ، كَمَا مِنْكُمْ الْمُهَاجِرُونَ وَالأَنْصَارَ ، وَمِنّا الْعُلَمَاءُ وَالْحُكَمَاءُ...»[1].**

تبدو هذه الصورة واضحة للهجرة التي بدأت تنزل على بلاد الأندلس من بني ساسان الفرس.«ولعلّ المنطق الذي استخدموه في تشخيص حالهم يشبه ما ورد في قصيدتي أبي دلف،والأحنف العكبري الساسانيتين»[2].

وفي موضع آخر يذكر السرقسطي شخصية السّدوسي في أماكن الِسَكر والخمر،فيقول:[3]

أَنَـا السَّدُوسِي فَاعْلَمْ وَكُـلُّ دَهْرِي عِيـدُ

إنْ فَاتَنِي اللَّهْوُ يَوْمـاً فَإِنَّنِـي مُسْتَعِيـدُ

مَضَى الشّبَابُ وَوَلَّـى وَعَادَنِي مِنْهُ عِيـدُ

وَدُونَ فِعْلِـــيَ رَبٌّ يُبْدِي اَلْوَرَى وَيُعِيدُ

يبدو أن السرقسطي أراد من موقف السدوسي في حالة السُّكْر أنْ يصف لنا جانبا من الحياة الأندلسية التي كثرت فيها حياة اللهو والمجون. أما من حيث الجانب الفني ، فالكاتب لهذه المقامات«لم ينطلق من منطلق الثورة الإجتماعية ، بل انطلق من منطلق الفنّان الذي يصوّر الجوانب الفنية والثقافية في بيئته»[4] .

فالمقامات اللزومية لم تقتصر على تصوير المظاهر الاجتماعية أو النفسية لبطلها فقط، وإنما «أخضعها المؤلف لنشر آرائه في النقد والأدب»[5].

وبدون شك، فقد حافظ السرقسطي في مقاماته اللزومية على الطريقة الفنية لمقامات الهمذاني، حيث وجدنا فيها الراوي، والبطل ،والسرد الحكائي، والصنعة اللفظية، كما وجدنا نوعا من التشابه بين المواضيع التي تطرقت إليها المقامات المشرقية-الهمذاني والحريري-.

---

*- **الريط:**واحدتها ريطة،وهي الملاءة إذا كانت قطعة واحدة،وقيل هي كل ثوب لين دقيق.

- **الغظارف: جمع غظريف:وهو السيد.

[1] - أبي الطاهر محمد بن يوسف السرقسطي،المقامات اللزومية،تحقيق:حسن الوراكلي،ص121.

[2] - يوسف نور عوض، فن المقامات بين المشرق والمغرب،ص290.

[3] - أبي الطاهر محمد بن يوسف السرقسطي،المقامات اللزومية،تحقيق:حسن الوراكلي،ص60.

[4] - يوسف نور عوض،فن المقامات بين المشرق والمغرب،ص290.

[5] - المرجع نفسه،ص291.

وفي المقامة الثانية التي سماها البائية حيث اتخذ من حرف الباء قيْداً لنهاية الجُمل، حيث يقول:« **أقمت في حَلَبٍ ، بين دُرٍّ من العيش وحلبٍ، أخوضُ في جِدٍّ ولعبٍ، وأروضُ كُلّ شامسٍ ومُستصعبٍ، أتنسَّمُ رَيحانَ الشّبابِ...»**[1].

وهكذا يسير في المقامة الجيمية التي ينتهي بها بحرف الجيم، والدالية التي ينتهي بها بحرف الدّال،وهكذا.

ومما تقدم ذكره نجد أنّ المقامات اللزومية للسرقسطي قد حافظت على أسلوب المقامة في استخدام الصنعة البديعية مقلدة بذلك للموضوعات التي تناولها المشارقة من قبل.

كذلك للسان الدين بن الخطيب ثلاث مقامات؛الأولى في السياسة، وموضوعها الوعظ «وهي شبيهة بمقامات الوعاظ لابن قتيبة»[2] . والثانية عبارة عن وصف مجرد للبلدان، أما الثالثة فقد أدخل عليها المؤلف عنصر الكدية.

وعلى أية حال ،فالأندلس لم تقدّم شخصا مقاميا على غرار الحريري أو الهمذاني، فمعظم الذين كتبوا في هذا الفن تناولوه في مقامة أو مقامتين أو حتى ثلاث فقط، وهي أشبه بأحاديث وصفية أو مشاهدات في أدب الرحلات.

يعد الأدب المغاربي هو الآخر تأثر بالمشارقة، ومن الطبيعي أن يكون لاحقا به «فقد أسهم الجزائريون خاصة في ميدان المقامات، ولعل أشهر من أسهم فيه من قبل العثمانيين هو محمد بن محرز الوهراني* صاحب المقامات أو المنامات»[3]. كذلك ولأحمد **بن ساسي البوني** (ت:1139هـ) مقامة ذات طابع سياسي تحدث فيها عن العلاقة بين العلماء والسلطة، وانتشار ظاهرة الوشاية بين أهل عصره، وجاءت هذه المقامة بعنوان:(أعلام الأخبار بغرائب الوقائع والأخبار)،والتي يقول فيها:

«الْحَمْدُ لِلهِ الّذِي جَعَلَ الْمَصَائِبَ وَسَائِلَ لِمَغْفِرَةِ الذُّنُوبِ، وَالنَّوَائِبِ لِذَوِي الأَقْدَارِ وَالْخُطُوبِ، وَسَلَّطَ سُبْحَانَهُ وتَعَالَى عَلَى الأَشْرَافِ، أَرْبَابِ الزُّورِ وَالفُجُورِ، وَالإِسرَافِ...وبَعْدُ، أَيُّهَا العُلَمَاءُ الفُضَلا، النُّبَلا الكُمَلا، فَرّغُوا أَذْهَانَكُمْ ، وَأَلْقُوا آذَانَكُمْ...فَقَدِ ارْتَفَعَتِ الأَشْرَارُ، وَاتّضَعَتِ أَرَبَاتُ المَعَارِفِ وَالأَسْرَارِ، وَانْقَلَبَتِ الأَعْيَانُ...»[4].

---

[1] - أبي الطاهر محمد بن يوسف السرقسطي،المقامات اللزومية،تحقيق:حسن الوراكلي،ص485.

[2] - يوسف نور عوض،فن المقامات بين المشرق والمغرب،ص272.

*- الوهراني:ركن الدين أو عيد الله محمد بن محرز بن محمد الوهراني(ت.575هـ)،له مكاتبات بصلاح الدين الأيوبي.

[3] - أبو القاسم سعد الله،تاريخ الجزائر الثقافي،ج2(1830-1500)،دار الغرب الإسلامي،ط1، بيروت،1998، ص207.

[4] - المرجع نفسه،ص209.

يبدو أنّ هذه المقامة لم تتناول موضوع الكدية والحيلة كما هو معروف عند المشارقة. فالخطاب فيها كان موجهاً لفئة محددة(أيّها العلماء الفضلاء النبلاء) ،ومن الكاتب نفسه ، وذلك يعني افتقادها للشخصيتين اللتين تمثلان البطل والراوي في مقامات الهمذاني والحريري، وأغلب الظن أن الهدف من هذه المقامة هو وصف الحالة وتشخيص الداء سعياً للبحث عن دواءٍ له، وهي بذلك تضعنا أمام عصر مال فيه الناس إلى العزف على وتر الدين الذي اتخذوه وسيلة لتحقيق أهداف معينة كالتقرب إلى السلطة، كما أننا نجد المقامة قد افتتحت بقوله:(الحمد لله الذي جعل المصائب وسيلة لمغفرة الذنوب)؛ وهي بعيدة كل البعد عمّا رأيناه في مقامات الهمذاني والحريري التي عادة ما تبدأ بـ(حدّثنا عيسى بن هشام قال) أو (حدّثنا الحارث بن همام فقال) ، وهذا يجعل أحمد بن ساسي البوني أقرب في مقامته إلى الخطبة والرّسالة، وهي في ذلك شبيهة بمقامات الأندلسيين.

ومن أبرز الذين ألفوا في فن المقامات في العهد العثماني عبد الرّزاق بن حمادوش الجزائري*الذي ضمن رحلته على ثلاث مقامات على الرغم من أنّ هذا الرجل كان عالما أكثر من أديب، غير أنّ مقاماته تُوحي بمقدرة لغوية وفنية، يقول في المقامة الهركلية:

« اَلْحَمْدُ للهِ، حَدَىبِي حَادِي الرّحْلَةِ، إِلَى أَنْ دَخَلْتُ فِي بَعْضِ أَسْفَارِي هَرْكَلَةَ***،فَنَزَلْتُ بِهَا فِي خَانٍ، كَأَنَّهُ مِنْ أَبْيَاتِ النِّيرَانِ، أَوْ كَنَائِسَ الرُّهْبَانِ...»[1].**

إذا ما ربطنا بين هذه المقامة وسابقتها لوجدناها تتشاكل معها خاصة من حيث الافتتاحية التي تبدأ بها كل واحدة، وهو ما نجده في افتتاح الخطبة والرسالة، غير أنّ هناك اختلاف بسيط بينهما ، فمقامة ابن حمادوش نلتمس فيها تيمة الرحلة، في حين نجدها اختفت هذه التيمة في مقامة البوني، فالرحلة في مقامة ابن حمادوش معلومة البداية والنهاية، عكس الرحلة في مقامات الهمذاني والحريري التي لا نهاية لها،« وتيمة السفر في هذه المقامة فرضت على الكاتب إبراز عنصري الزمان والمكان باعتبارهما أساسيين في بنيتها»[2] . لذلك استطاع الكاتب من خلال الوصف أن يحدد لنا ملامح المكان معتمداً على رموز وإيحاءات معينة.

مما سبق ذكره يتبين لنا بأن مقامات ابن حمادوش تعتبر أكمل وأفضل من حيث الوجهة الفنية ، إذْ لا ينقصها عنصر الحكاية ولا الخيال ولا طرافة الموضوع ، ثم إنها تجمع النثر إلى الشعر.

---

*- عبد الرزاق بن حمادوش الجزائري(ت1200)،من مواليد مدينة الجزائر سنة 1107م،عاصر العالم الورتلاني.

**- نسبة إلى هركلة،وهي اسم مكان.

***- محل نزول المسافرين.

[1] - أبي القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي،ج2(1500-1830)،ص211.

[2] - المرجع نفسه،ص211.

وتقترب المقامات عموما في فنها الأدبي إلى الشعر وقوانينه وميزاته، فهي تشترك معه في استخدام البيان بأشكاله من استعارة وتشبيه ومجاز، والبديع بأنواعه، وتصنيفاته اللفظية والمعنوية، خاصة الأسجاع والفقرات المتساوية المتحدة الأحرف أو المختلفة.

أولا:مفهوم الشعرية عند الغرب:

تعتبر الشعرية من أبرز المواضيع التي تناولها الفكر الغربي والعربي قديما وحديثا، إذ يشكل هذا المصطلح اختلافا بين النقاد، حيث تعود طبيعة هذا الاختلاف إلى وجهة نظر كل حسب رأيه، فمنهم من سماها الأدبية أو الإنشائية ،وهناك من سماها الشعرية،وهناك من سماها الشاعرية.

«فالشعرية(Poétics)من أصل يوناني،وهي مرتبطة بالفن الشعري، كما أنها تعدّ نظرية معرفية بتقنية العمل الشعري وجمالياته»[1].

فقد كان الفيلسوف (أرسطو طاليس) أول من استخدم هذا المصطلح في كتابه "فن الشعر"، وتحدث في هذا الجانب.وبالرجوع إلى مصطلح ((Poétics) نجده «يتكون من ثلاث وحدات:

1- "Poeim ": وهي وحدة معجمية " Lexeme " وتعني في اللاتينية الشعر.

2- " Ic ": وهي وحدة مورفولوجية " Morphème "، وتدل على النسبة وتشير إلى الجانب العلمي لهذا الحقل المعرفي.

3- " S ": الدالة على الجمع، وجمعها معناه علم الشعر" Sciences de la poésie »[2]، وقد ترجمت إلى العربية بعدة ترجمات ،فقد «ذكرها "حسن ناظم" في كتابه مفاهيم الشعرية»[3]، وهي كالتالي: الشعرية من المفاهيم التي تبلورت حديثا على أيدي نقاد غربيين كطودوروف، ياكبسون، وإذا كان لها جذور عميقة في التاريخ النقدي يرجع إلى زمن أرسطو الذي سماها "البويطيقا" «فهي قوانين الخطاب الأدبي»[4].

وعليه فالشعرية هي «ما يجعل من النص الشعري نصّا شعريا أو بتعبير رومان جاكبسون ما يجعل من الأثر الأدبي أثرا أدبيا»[5]، وهذا يعني أن الشعرية لا ترتكز

---

[1] -محمود درابسة،مفاهيم الشعرية:دراسات في النقد العربي القديم، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2010، ص

[2] - رابح بوحوش،الشعريات والمناهج اللسانية، مجلة الموقف الأدبي،العدد:404،2005،ص38.

[3] - حسن ناظم،مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي،ط1،بيروت،1994،ص11.

[4] - المرجع نفسه،ص06.

[5] - بشير تاوريريت،الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية،دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع،ط1،سوريا،2008،ص12.

بالضرورة في دراستها على الشعر فقط،وإنما تشمل دراسة مكوناته اللغوية،والصوتية،والدلالية،والجمالية.

ويعود أصل الشعرية كما أشرنا سابقا إلى اليونان، حيث جاءت مرتبطة بالمحاكاة، وهذا ما سنحاول معرفته من خلال التصور الفلسفي عند كل من "أفلاطون" و"أرسطو".

1) الشعرية عند القدماء:

ومن بينهم:

أ* **أفلاطون:** وهو من بين الفلاسفة الذين تطرقوا إلى الشعرية، ولكن باعتبارها محاكاة،«فالمحاكاة اصطلاح ميتافيزيقي الأصل استعمله أفلاطون ، حيث يرى بأن مفهوم التقليد أساسه الوجود الذي ينقسم إلى ثلاث دوائر:

الأولى: عالم المثل، والثانية: عالم الحس وهو صورة العالم الأول، والثالثة: عالمل الظلال والصور والأعمال الفنية»[1]. وهذا يعني أن الأعمال الفنية في نظر أفلاطون هي تقليد التقليد باعتبارها الدوائر الثلاث المكونة للوجود، وقد تحدث عن حاجة دولته الجمهورية إلى الشعراء حيث قسمهم إلى أخيار وأشرار، وأسند الخير كله إلى مدينته الفاضلة، ونفى الشر باعتباره مفسدا لها، هذا من جهة.

أما من جهة أخرى فقد تطرق أفلاطون إلى الشعر التقليدي ، واعتبره بأنه محاكاة للمحاكاة،«فالمحاكاة تكون لعالم المثل، والمحاكاة الثانية هي محاكاة الشيء الذي يقلد عالم المثل»[2]،كما اعتبر في موضع آخر أن «الشعر التقليدي مضر بإفهام سامعيه، ولاسيما الذين لهم علاج شاف مبني على معرفة طبيعة الشعر معرفة حقيقية»[3]، فقد انتقد "أفلاطون" الشعر التقليدي واعتبره مضرا للسامعين له خاصة للذين لهم معرفة بطبيعة هذا الشعر معرفة حقيقية.

من خلال ما سبق ذكره نجد بأن الشعرية عند أفلاطون ارتبطت بالمحاكاة، وسنرى إذا ما كان تلميذه "أرسطو" يوافقه الرأي أم لا.

ب*– أرسطو طاليس ((Aristote):

---

[1] - إحسان عباس، فن الشعر،دار صادر ودار الشروق،ط1،عمان وبيروت،1996،ص17.

[2] - عز الدين مناصرة،علم الشعريات(قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)،دار مجدلاوي،ط1، الأردن،2008،ص31.

[3] - المرجع نفسه،ص31.

يعتبر كتاب فن الشعر لأرسطو من أهم المؤلفات النقدية التي عالجت الأجناس الأدبية في عصره كالملحمة، والتراجيديا، والكوميديا، حيث تناول فيه الشعرية، فهي في رأيه«كانت تعني بالضبط:نظرية الإبداع الفني عن طريق الكلام، إلى درجة أن النية أصبحت تتجه نحو اعتبار الإبداع ليس سرّا غامضا غير قابل للتبسيط، ولكنه جملة من الاختيارات، من بين العديد من الاحتمالات أو تركيبه طرائق قابلة للتحليل أو تأليف أشكال تنتج معنى»[1].

بمعنى أن الشعرية هي عبارة عن إبداع يحتوي على جملة من الاحتمالات التي تعتمد على التركيب والتحليل وتأليف الأشكال في تحديد بناء العمل الفني.

ويبدو أنّ أرسطو قد ربط المحاكاة بالشعر، وجعلها روحه وجوهره، كما اعتبرها من بين أبرز الخصائص التي تميزها عن النثر في قوله: «فالشعر عنده محاكاة تقسم بوسائل ثلاث، قد تجتمع، وقد تفترق وهي: الإيقاع،واللغة ، والإنسجام»[2] .

2) الشعرية عند المحدثين:

لقد أحدث كتاب فن الشعر لأرسطو طاليس ثورة عارمة في مجال الدراسات النقدية الحديثة خصوصا الغربية.

أ- طودوروف طزفيتان:(Tzvetan Todorov):

يبدو أن طودوروف جاء في مقدمة الأوائل الذين اهتموا بمعرفة سر كتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، حيث عدّه الركيزة الأساسية للتأسيس لعلم الشعرية، بوصفه عالما فسيحا لا يمكن ضبطه بقواعد معينة، فهذا يعني أن الشعرية تخضع إلى عالم التغيير ، وذلك لأنها «ليست في أحد معانيها إلا بلاغة جديدة كما يقول جيرار جينيت، كما أن منافذها وانشغالاتها تكون مختلفة من حيث زاوية النظر والاشتغال...»[3] .

---

[1] - مشري بن خليفة، الشعرية العربية: مرجعياتها وإبدالاتها النصية ، دار الحامد للنشر والتوزيع، ط1، الأردن،2011، ص27.

[2] - فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشرح الفارابي وابن سينا، مكتبة النهضة المصرية،د.ط، مصر، 1953،ص40.

[3] - بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية،ص34.

وتناول (طودوروف) في كتابه الشعرية، وجعلها تشمل كل من الشعر والنثر باعتبارهما يشتركان في الخطاب الأدبي حيث نجده يقول:«ليس العمل الأدبي في حدّ ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي...وهذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن...وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجرّدة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي ، أي الأدبية»[1]. فالشعرية لا تهتم بالأدب بقدر ما تعنى بتلك الخصائص التي تميزه عن باقي الفنون الأخرى التي تكسب كل عمل أدبي صفة الأدبية. فالشعرية في رأي (طودوروف) لا تهتم بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن الذي يقوم على الاحتمال، ومجالها عنده «لا يقتصر على ما هو موجود بالفعل، وإنما يتجاوزه ذلك إلى إقامة تصوّر لما يمكن مجيئه»[2] .

دلالة مصطلح الشعرية عند طودوروف:

لقد أعطى طودوروف مدلولات متنوعة لمصطلح الشعرية حيث «مثلت تلك المدلولات حصرا مفهوميا مكثفا لكل المحاولات التي هدفت إلى بناء نظرية أدبية»[3]. وتمثل تحديده في أن «مصطلح الشعرية "Poétics " يدل على:

أولا: أي نظرية داخلية للأدب.

ثانيا: اختيار إمكانية من الإمكانيات الأدبية، أي اتخاذ المؤلف طريقة كتابية ما.

ثالثا: تتصل الشعرية بالشفرات المعيارية التي تتخذها مدرسة أدبية ما مذهبا لها، أي مجموعة القوانين العملية التي تستخدم إلزاميا»[4].

وعليه فالشعرية عند طودوروف تنطلق من النص ذاته كونه بنية منفتحة اكتسبت التعددية في استنباط القوانين وإثراء مجالها،«فالنص إذن موضوع الشعرية التطبيقي»[1].

---

[1] - طزفيتان طودوروف،الشعرية، تر:شكري المبخوت،ورجاء بن سلامة،دار توبقال للنشر،ط2،الدار البيضاء،المغرب،1990،ص23.

[2] - خولة بن مبروك، الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم، مجلة المخبر، العدد9، جامعة بسكرة،الجزائر،2003،ص368.

[3] - حسن ناظم، مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي،ط1،الدار البيضاء،1994،ص19.

[4] - حسن ناظم، مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، ص19.

ب- رومان جاكبسون* (Roman Jakobson)

يعد "رومان جاكبسون" أحد أعلام اللسانيات الذين تطرقوا إلى الشعرية، حيث أطلق عليها (علم الأدب) ،وقد رأى بأن علم الأدب ليس هو الأدب، وإنما هو الأدبية، أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا، فرؤيته للشعرية متأثرة بالمبادئ اللسانية، بحيث انطلق في تحديد موضوع الشعرية من خلال تساؤله بقوله:«ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا؟،فالشعرية تهتم بقضايا البنية اللسانية، وبما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية،فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزءا لا يتجزأ من اللسانيات»[2].

ومعنى هذا أن الشعرية ترتبط باللسانيات، ويقول أيضا:«ويمكن تحديد الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة،وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية، لا في الشعر فحسب،حيث تهيمن هذه الأخيرة على الوظائف الأخرى للغة،وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر»[3].

فشعرية "جاكبسون" لا تقتصر على الشعر فقط، وإنما تشمل كافة أنواع الخطاب اللغوية والأدبية، ومع هذا كله فقد اعتبر جاكبسون أن الرسالة هي التي تضع الوظيفة الشعرية للغة، وذلك في قوله:«هي الوظيفة التي ترتكز على الرسالة مع عدم إهمال العناصر الأخرى»[4]. بمعنى أن الشعرية كما سبق وأن أشرنا جزء من اللسانيات حيث تهتم بالوظيفة الشعرية باعتبارها الوظيفة المهيمنة على الوظائف الأخرى.

ولكنه مع ذلك حرص على تضييق مجال الشعرية في دراسة الوظيفة الشعرية في ظل وجود الوظائف الأخرى للغة، والتي حددها "بوهلر" -(Buhler)قبل

---

[1] - حسن ناظم، مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم) ، ص33.

* رومان جاكبسون:1896-1982،ولد في موسكو عام 1896،من أصول يهودية روسية.

[2] - رومان جاكبسون، قضايا الشعرية ، تر:محمد الولي، ومبارك حنون، دار توبقال للنشر،ط1، المغرب ،1988 ، ص24.

[3] - مجموعة من الكتاب ، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ، تر: رضوان ظاظا ، عالم المعرفة ، د.ط، الكويت،1997 ، ص176.

[4] - الطاهر بومزبر، التواصل اللساني والشعرية، دار العربية ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، لبنان، 2008، ص52.

"جاكبسون" ،فقد استفاد هذا الأخير منها في استنباط بقية الوظائف ، نجده يقول:«إن النموذج التقليدي للغة كما أوضحه على وجه الخصوص "بوهلر" يقتصر على ثلاث وظائف:انفعالية، وإفهامية، ومرجعية...وقد أمكننا مسبقا الاستدلال على بعض الوظائف اللسانية الإضافية»[1]، ويمكن لمختلف هذه العناصر التي يستغني عنها التواصل اللفظي أن يمثل لها في المخطط التالي:[2]

سياقContext

Addresser مُرسِل.... رسالةMassage مرسَل إليهAddressee

اتصال Contact

سنن Code

وعليه، فقد أُفضي على دراسة "جاكبسون" الشعرية الطابع العلمي من خلال توظيفه لمبادئ اللسانيات، حيث استعان كذلك بعلم المنطق، وأسقطه على دراسته للوظيفة الشعرية معتبراً في ذلك بأنها الوظيفة المهيمنة على الوظائف الأخرى بعد أن تطرق لمفهوم الشعرية من منظور اللسانيات.

ت-جون كوهين (John Cohen)

لقد حرص "جون كوهين" هو الآخر على إكساب شعريته الطابع العلمي، حيث اقترح «المبدأ نفسه الذي أصبحت به اللسانيات علماً، أي- مبدأ المحايثة-، تفسير اللغة باللغة نفسها»[3]. كما أن هذه الشعرية لكوهين جاءت قريبة من الشعرية العربية خاصة القديمة، حيث يقول "كوهين":«الشعرية علم موضوعه الشعر»[4]، ومع ذلك فهو يورد نظرة غيره للشعرية التي تشمل أنواع أخرى من الفن، حيث يقول:«ثم أصبحت كلمة الشعر تطلق على كل موضوع يعالج بطريقة فنية راقية...ثم على الأشياء الطبيعية كتب "فاليري-Valery "

[1] - رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر:محمد الولي، ومبارك حنون، ص27- 30،-بتصرف-
[2] - حسن ناظم، مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، ص90.
[3] - بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة(بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية)، ص50.
[4] - جون كوهين،النظرية الشعرية:بناء لغة الشعر،تر:أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع،د.ط، القاهرة،2000،ص29.

:نحن نقول عن مشهد طبيعي إنه شعري، ونقول ذلك أيضا عن بعض مواقف الحياة»[1]، فهذه الشعرية التي مرّ بها الشعر كانت منحصرة في زمن ما ثم اتسعت فيما بعد، لتشمل كل أصناف الإبداع الأدبي من جهة، والإبداع الفني ككل من جهة أخرى.

ولعلّ الأساس الذي تقوم عليه شعرية "كوهين" هو مبدأ الانزياح اللغوي، فهو «يقوم 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»[2].

يمكننا توضيح ذلك في التصنيف الذي أورده "جون كوهين" كالتالي:[3]

النمط	صوتي	معنوي
قصيدة النثر	**-**	**+**
النثر	**+**	**-**
الشعر التام	**+**	**+**
النثر التام	**-**	**-**

من خلال هذا الجدول يتبين لنا أنّ الشعر التام يتوفّر على كل عناصر الشعرية، بينما يخلو النثر التام من ذلك تماما.

فالشعر يقوم على أساس مخالفة المألوف، وبالتالي فالشعرية تعني الإنحراف عن القواعد المعمول بها في اللغة لتكتسب هذه الأخيرة صفات غير عادية تساهم في تمييز الشعر عن النثر،«فاللغة الشعرية تحطم البنية القائمة على التقابل والتي تعمل داخل الدلالة اللغوية،إنها تطلق سراح المعنى من الصلات

[1] - المرجع نفسه،ص 29.
[2] -بشير تاوريريت، رحيق الشعرية الحداثية، مطبعة مزوار، د.ط، دمشق، د.ت، ص71.
[3] - جون كوهين، النظرية الشعري: بناء لغة الشعر، ص32.

الداخلية التي تربطه بنقيضه، وهي الصلات التي يتشكل منها مستوى اللغة، والتي تجسّد مستوى اللا شعرية في الخطاب»[1].

فالشعرية حسب رأي "جون كوهين" تقوم على الانزياح اللغوي، وهو بذلك قد اقترب من البلاغة العربية القديمة التي كانت تعد الانزياح من العوامل المستقلة التي تنتمي إليها، فالنزعة العلمية عنده جعلت من الشعرية عالما محدودا بحديه الصوتي والدلالي.

ثانيا: مفهوم الشعرية عند العرب:

01. الشعرية عند القدماء:

[1] - جون كوهين، النظرية الشعرية: بناء لغة الشعر، تر:أحمد درويش، ص369.

1-1- الفلاسفة المسلمين:

أ- الفارابي(ت:260هـ):

تعد الشعرية مصطلحا قديما وحديثا في الوقت نفسه، فقد عرفه "أرسطو"، وارتبط باسم كتابه "فن الشعر" ، ورأى بأن الفن محاكاة وتبعه في ذلك أغلب الفلاسفة المسلمين مثل:الفارابي (ت:260هـ)، وابن سينا (ت:428هـ)، وعمموا المحاكاة على سائر الفنون، فكانت المحاكاة عند "أرسطو" ،والفلاسفة المسلمين من بعد طريقة لفهم الواقع،«فالمبدع لا يأخذ الواقع كما هو، بل ويُعيد ترتيب معطياته، ويقدمه بشكل جديد، وهذا ما يسمى إبداعاً»[1].

يعرّف "الفارابي" الشعر أو الأقاويل الشعرية بقوله«هي التي من شأنها أن تؤلف من أشياء محاكية للأمر الذي فيه القول»[2] . أو قوله:«هي التي توقع في ذهن السامعين المحاكى للشيء»[3]. وهذا يعني أن كلا من القولين يعرفان الشعر بأنه محاكة، فرؤية الفارابي للشعر على أنه محاكاة ،لا تنفصل عن المنطق فقد قصد بالأقاويل، الأقاويل المنطقية.

وعليه، فقد ربط "الفارابي" اعتماد الشعر على المحاكاة وجعل باقي الفنون الأخرى تشاركه مثل: النحت،والتمثيل،والرسم، غير أنّ ما يميزها عن بعضها وعن الشعر خاصة هو الأداة التي هي وسائل المحاكاة المستخدمة في هذه الفنون

وقد قسّم "الفارابي" المحاكاة إلى قسمين: محاكاة القول، ومحاكاة الفعل، حيث يقول:«إنّ محاكاة الأمور قد تكون بفعل، وقد تكون بقول»[4].

وعليه فإن « محاكاة الأمور قد تكون بفعل وقد تكون بقول، فالذي بفعل ضربان: أحدهما أن يُحاكي الإنسان بيده شيئا ما مثل أن يعمل تمثالا يُحاكي به إنسانا بعينه أو شيئا غير ذلك...والمحاكاة بقول: وهو أن يؤلف القول الذي

---

[1] - خمري حسين، الظاهرة الشعرية العربية،منشورات اتحاد الكتاب العرب،د.ط، دمشق،2001،ص160.

[2] - ألفت محمد كمال عبد العزيز،نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين(من الكندي حتى ابن رشد)،الهيئة المصرية العامة للكتاب،د.ط، مصر،1984،ص77.

[3] - المرجع نفسه،ص77.

[4] - ألفت محمد كمال عبد العزيز،نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين(من الكندي حتى ابن رشد)، ص77.

يصنعه أو يخاطب به من أمور تحاكي الشيء الذي فيه القول، وهو أن يجعل القول دالاً على أمور تحاكي ذلك الشيء»[1] .

يبدو أن "الفارابي" قد جعل الشعر يقوم أساسا على المحاكاة متخذا في ذلك وجهين لعملة واحدة هما القول والفعل، قاصدا بذل لغة الشعر التي تتخذ المحاكاة طابعا تخييليا لها.

وفي موضع آخر يصف لنا "الفارابي" في كتابه "كتاب الحروف" بمهارة طريقة تكوّن الشعرية في نص ما ، حيث يُعطي أسباب انبثاقها، فيقول:«والتوسع في العبارة بتكثير الألفاظ وتبديل بعضها ببعض، وترتيبها وتحسينها، فيبتدئ حين ذلك أن تحدث الخطبية أولا ثم الشعرية قليلا قليلا»[2].

ومعنى هذا القول أن "الفارابي" قد استعمل مصطلح الشعرية ذاته ، فهو في رأيه تحدث بحسن ترتيب الألفاظ وتكثيرها، فتبدأ الشعرية في التكوّن، وهي بذلك شيء مقصود يُصنع بمهارة الشاعر لا بعفوية.

ب- ابن سينا (ت:428هـ):

يبدو أن "ابن سينا" هو الآخر قد أدرك العلاقة القائمة بين الشعر وباقي الفنون الأخرى، حيث عدّ كُلاً من الشاعر والمصور محاكٍ، غير أنه اختلف عن سابقه "الفارابي" في أنه «كان مدركا للنظرية الأرسطية التي ترى أن الفنون كلها بما فيها الأدب والموسيقى والرسم والرقص تقوم على المحاكاة، وأنّ أحد الأشياء التي تميز فنا عن آخر هي وسيلة المحاكاة»[3].

فابن سينا على ما يبدو يرى بأن المحاكاة في الشعر لا تكون في اللفظ أو في اللغة فقط كما رآها "الفارابي"،وإنما تكون في ثلاثة أشياء هي: الكلام، واللحن،والوزن.وربما كانت في شيئين: الكلام والوزن أو في اللحن مقرون بإيقاع كما هو الحال في الموسيقى من خلال الأدوات المستخدمة فيها.

---

[1] - ألفت محمد كمال عبد العزيز،نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين(من الكندي حتى ابن رشد)، ،ص77.

[2] - أبو نصر الفارابي،كتاب الحروف،تحقيق:حسن مهدي، دار المشرق،الطبعة الثانية، بيروت،1990،ص141.

[3] -ألفت محمد كمال عبد العزيز،نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين(من الكندي حتى ابن رشد)، ص78.

وعليه ،فقد أدرك "ابن سينا" أن كل الفنون تختلف على الرغم من التقائها في الجوهر الذي يكون في المحاكاة، حيث يقول:«والشعر من جملة ما يخيّل ويحاكى بأشياء ثلاثة:باللحن الذي ينغم به...ولكل غرض لحن يليق به بحسب جزالته...وبالكلام نفسه إذا كان مخيلا محاكيا،وبالوزن،فإن من الأوزان ما يطيش منها وما يوقر،وربما اجتمعت هذه كلها،وربما انفرد الوزن والكلام المخيل...»[1].

كما نجده يقول في موضع آخر:«إن السبب المولّد للشعر في قوة الإنسان شيئان:أحدهما الالتذاذ بالمحاكاة...والسبب الثاني في حبّ الناس للتأليف المتفق والألحان طبعا ثم قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان،فمالت إليها الأنفس وأوجدتها، فمن هاتين العلتين تولّت الشعرية»[2].

فالشعرية عند "ابن سينا" مصدرها شيئين هما: لذة المحاكاة وهي أن ينتج الشاعر نصا شعريا يماثل به النصوص الشعرية المخزنة في ذهنه لا أن يُطابقها، وحبّ التلحين والتناغم الموسيقي حيث نلاحظ أن "ابن سينا" حصر الشعرية في الشعر دون النثر.

ث- ابن رشد (ت:520هـ):

يبدو أن "ابن رشد" قد وافق "ابن سينا" في كون المحاكاة في الشعر تكون في الوزن واللحن والكلام، حيث يقول:«...والتخييل والمحاكاة في الأقاويل الشعرية تكون من قبل ثلاثة أشياء:من قبل النغم المتفقة، ومن قبل الوزن،ومن قبل التشبيه(الكلام عند ابن سينا)،والمحاكاة في اللفظ هي الأقاويل غير الموزونة،فقد تجتمع مثل ما يوجد في النوع الذي يسمى بالموشحات والأزجال...فإن أشعار العرب ليس فيها لحن،وإنما فيها الوزن فقط،وإما الوزن والمحاكاة معا»[3].

---

[1] - ألفت محمد كمال عبد العزيز،نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين(من الكندي حتى ابن رشد)، ، ص79.

[2] - ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء، تر وتحقيق: عبد الرحمان بدوي، الدار الإسلامية للطباعة، د.ط، بيروت،د.ت،ص172.

[3] - ألفت محمد كمال عبد العزيز،نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد،ص80.

ومعنى هذا أن الاختلاف الحاصل بين "ابن رشد" و "بن سينا" ، هو أن "ابن رشد" قد حاول تطبيق ما أدركه ووعاه نظريا في أن المحاكاة تكون في الشعر لحنا أو وزنا أو لفظا، وهذا ما نجده في المأساة عند اليونان.

من خلال ما سبق يبدو أن الفلاسفة المسلمين لم يشتغلوا بتفسير النصوص الأدبية والحكم عليها، وإنما ركزوا جهودهم في تحديد مفاهيمهم وتصوراتهم النظرية للشعر وغاياته وأشكاله، فمصطلح "نظرية" «قصد به جملة التصورات المؤلفة تأليفا عقليا بهدف ربط النتائج بالمقدمات»[1]. وبالتالي فهم «لم يعرفوا ما يقصد به اليوم نظرية الشعر إلا جملة تصوراتهم المتناثرة في ثنايا مؤلفاتهم وتلخيصاتهم للنصوص الأرسطية في الشعر»[2].وغيرها من المؤلفات المنطقية والفلسفية لأرسطو وغيره من فلاسفة اليونان التي تشكل نسقا متكاملا في تحديدهم لمفهوم الشعر وطبيعته،وبالتالي نظرتهم للشعر على أنه فرع من فروع المنطق.

2-1- عند النقاد القدامى:

يبدو أن الشعرية في النقد العربي القديم قد انحصرت في الشعر ،كونه مظهرا من مظاهر الابداع الأدبي الذي عرفته تلك الفترة، حيث اتخذ مكانة مرموقة في حياة الإنسان العربي، فكان الشعر ديوان العرب ،ومبلغ حكمتهم، فالنقد الذي صاحب هذا الشعر تميز باعتماده على الذوق الشعري والمفاضلة بين الشعراء حيث كانت تقام أماكن خاصة يتوافد عليها الشعراء من كل صوب وحدب لعرض أشعارهم على الجمهور،«وأهم من عُرف بذلك النابغة الذبياني،حيث كانت تُضرب له قبة حمراء من أدمٍ بسوق عكاظ،فتأتيه الشعراء تعرض عليه أشعارها»[3].

وعليه، فقد كان للشعر الجاهلي ضوابط ومعايير، وكان الشاعر ملتزما بها في بناء القصيدة التي ينشؤها، بحيث لا يجوز له بأي حال من الأحوال أن يخرج

---

[1] - المرجع نفسه،ص03.
[2] - المرجع نفسه، ص04،-بتصرف-
[3] - شوقي ضيف، النقد، دار المعارف، الطبعة الخامسة،القاهرة،1985،ص26.

عليها، كالبداية بالوقوف على الأطلال،والتعدد في الأغراض، والاختتام بحكمة أو مثل، كما كان الشاعر ينشد شعره،«فقد كانت له في الجاهلية تقاليد خاصة استمرت في العصور اللاحقة،وكان بعض الشعراء مثلا يُنشد قائما، وكان بعضهم يقوم بحركات من يديه أو من جسمه كله، كالخنساء التي كانت فيما يُروى تهتز وتنظر في أعطافها...»[1] .

ولمّا جاء الإسلام بلغة عربية فصيحة متحديا في ذلك نبوغ العرب وفصاحتهم ،نجم عن ذلك ظهور ونشأة بعض الدراسات التي جعلت القرآن مادة خام لها لتفحص ألفاظه ومعانيه، والغوص في أعماقه لمعرفة مكامن ومواضع الإعجاز فيه، كمعاني القرآن للفراء (ت:207هـ)، ومجاز القرآن لأبي عبيدة (ت:209هـ)، حيث بدأ العلماء واللغويين والنحاة بعد ذلك في تدوين الشعر وتأليف الكتب والمؤلفات لغوية كانت أو نقدية.

ونذكر من بينهم:

أ* ابن سلام الجمحي:(ت:232هـ):

وهو صاحب كتاب "طبقات فحول الشعراء"، حيث حاول من خلاله أن يضع قواعدا للشعر فهو يرى بأنه«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»[2].

إنّ مصطلح الصناعة يبدو قريبا من مصطلح الشعرية من حيث المفهوم، والذي يعني الأسس والمعايير التي يقوم عليها العمل الأدبي،فالشعر صناعة تحتاج إلى الكثير من الدقة والإتقان،كما تحتاج أيضا إلى الخبرة والتجربة،«فابن سلام لا يتحدث هنا عن الشعرية وحدها، وكيف تتهيأ للشاعر، ولكنه يتحدث هنا عن كيفية اهتداء الناقد إلى معرفة المستوى الفني في الكتابة الشعرية»[3].

---

[1] - أدونيس،الشعرية العربية،دار الآداب،الطبعة الثالثة،بيروت،2000،ص09.

[2] - ابن سلام الجمحي،طبقات فحول الشعراء،تحقيق:محمود محمد شاكر،مطبعة المدني،د.ط، مصر،1974،ص05.

[3] - عبد المالك مرتاض، مفهوم الشعريات في الفكر النقدي العربي، مجلة بونة للبحوث والدراسات، العدد08، الجزائر، 2007، ص18.

فالأسس الشعرية التي ذكرها "ابن سلام" في كتابه يحتاجها كل شاعر في نظم قصيدته، كما يحتاجها الناقد في تمحيص النصوص الشعرية وإبداء آرائه حولها.

ب* الجاحظ أبو عمرو:(ت:255هـ):

لقد تحدث "الجاحظ" عن الشعر والشعراء، حيث اعتبرهما صنفين من حيث رؤيته:الشعراء العرب، والشعراء المولدين.فقد رأى بأن الشعراء العرب أكثر شعرية من الشعراء المولدين، وأنّ شعر هؤلاء ما هو إلا شعر مطبوع، حيث نجده يقول:«القضية التي لا أحتشم منها ولا أهاب الخصومة فيها ، أنّ عامة العرب والأعراب والبدو الحضر، من سائر العرب أشعر من عامة الأمصار والقرى من المولدين والنابتة»[1] .

ونجد "الجاحظ" يقول في موضع آخر:«المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي،والبدوي والقروي،والمدني.وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ،وسهولة المخرج، وكثرة الماء،وفي صحّة الطبع،وجودة السّبك،فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسيج، وجنس من التصوير»[2].

من خلال هذا القول يبدو أن "الجاحظ" يبين بأن المعاني واضحة لا يجهلها أحد، وهو بذلك يرى بأن الشعرية تكمن في الإجادة وحسن الصياغة، فالشعر في نظره صناعة كسائر الصناعات الأخرى ،وجنس من التصوير.

وعلى صعيد الشعر والنقد نشأت لغة شعرية جديدة بمقاييس نقدية تعارض لغة البادية المباشرة بلغة المدنية العقلية-المجازية- القائمة على الثقافة الواسعة، فالجاحظ أشار لدور المعتزلة في رفض التقليد والاعتماد على العقل وهو «بذلك يؤسس بإبطاله الصورة الثابتة في نفس القارئ لعلاقة الدال بالمدلول مبا أساسيا من مبادئ الشعر، فبداية كيمياء الشعر هي إعطاء الكلمة معنى لم يكن لها»[3].

ت* ابن رشيق القيرواني:(ت:463هـ):

---

[1] - عز الدين مناصرة،علم الشعريات،ص58.

[2] - أبي عثمان عمرو بن الجاحظ،الحيوان،ج3،تحقيق:عبد السلام هارون،شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، ط2،مصر،1965،ص131-132.

[3] - سوزان بينكي ستيتكيفيتش،الشعر والشعرية في العصر العباسي،ترجمة:حسن البنا عز الدين، المركز القومي للترجمة،ط1،القاهرة،2008،ص35،-بتصرف-

لقد اتفق النقاد بأن الشعر كلام موزون مقفّى يدل عل معنى، حيث نجد "ابن رشيق" يرى بأن الشعر في رأيه يقوم بعد النية على أربعة ركائز هي:«اللفظ والوزن والمعنى والقافية»[1].

غير أن هناك من النقاد من عاب ذلك على "ابن رشيق"،«وليس هناك ما يدعو الذكر هذه اللحظة في تعريف الشعر، لأنها ليست خاصة به وحده،ولكنها عامة في كل عمل وصناعة أدبية، فالنية سابقة لكل عمل، يقصد إليه الإنسان وهذا من البديهيات»[2].

ومما لا شك فيه، فإن القرآن كان السبب وراء دفع العلماء في البحث والتأليف لمعرفة أسرار الإعجاز القرآني من حيث محاولة معرفة معانيه وألفاظه.

ث* **عبد القاهر الجرجاني:(ت:417هـ):**

لقد حاول "الجرجاني" أن يؤسس لنظرية النظم،حيث تناول الشعرية في كتابيه(أسرار البلاغة)،و(دلائل الإعجاز)،فهو يرى بأن «الشعرية هي طريقة إثبات المعنى، وأن اكتشاف الشعرية لا يتم بالسماع وحده، وإنما يجب النظر إلى النص»[3] .

ومعنى هذا أن الشعرية تُظهر المعنى وتبينه فهي لا تُكتشف بالسماع فقط، وإنما تتضح من خلال التمعن في النص وفهمه بشكل صحيح.

فقد جمع "الجرجاني" في نظرية للنظم بين الرأي المنادي باللفظ،والرأي المنادي بالمعنى،حيث انتهى إلى أن سرّ الإعجاز يكمن في النظم؛أي في علاقة اللفظ بالمعنى،وفي هذا نجده يقول:«ليس للنظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي

---

[1] - ابن رشيق القيرواني،العمدة،تحقيق:محي الدين عبد الحميد،ج1،دار الجيل، د.ط، بيروت، 1972،ص119.

[2] - عثمان مواقي، في نظرية الأدب، دار المعرفة الجامعية، الطبعة الثالثة، الاسكندرية،2000، ص21.

[3] - مشري بن خليفة،الشعرية:مرجعياتها وإبدلاتها النصية،ص24.

يقتضيه علم النحو...وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك، فلا تخل بشيء منها»[1].

فالنظم عند "الجرجاني" جامع للفظ والمعنى،والدقة في صياغة التراكيب النحوية ينتج عبارة صحيحة، فالنظم على ما يبدو يعتمد على اختيار المناسبة،ومن ثم ربطها فيما بينها حسب ما تنص عليه قواعد النحو لتحقيق المعنى المراد الوصول إليه، فالنحو عنده ليس إلا«توخي معاني النحو في معاني الكلم»[2].

وعليه تظهر علاقة النظم بالشعرية من خلال كون«النظم هو الأساس في الكشف عن شعرية الكتابة أو النص...فالنظم هو سرّ الشعرية،والمجاز هو سرّ النظم»[3]. فالشعرية لا غنى فيها عن الأصول،«فالشاعر هو مصدر الكتابة والكفاءة اللغوية»[4].

ح* حازم القرطاجني:(ت:684هـ):

يعد "القرطاجني" من أبرز النقاد العرب الذين تأثروا بالفلسفة اليونانية في نقدهم، ويتجلى هذا في تعريفه للشعر بأنه«كلام موزون مقفّى من شأنه أن يُحبّب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه بما يتضمن من حسن تخييل له...ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام...فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثرها»[5].

لقد جمع "القرطاجني" هذا القول على ما يبدو بين النظريتين العربية واليونانية للشعر،حيث تتجسد الأولى في كون الشعر كلام موزون مقفّى، أما الثانية فتتجسد في المحاكاة التي هي ناجمة عن تأثر "القرطاجني" بترجمات كُلاًّ

---

[1] - عبد القاهر الجرجاني،دلائل الإعجاز،تعليق:محمد محمود شاكر،مكتبة الخانجي، ط5،مصر، 2004،ص87.

[2] - المصدر نفسه، ص97.

[3] - أدونيس، الشعرية العربية، ص46.

[4] - مجموعة مؤلفين،الخطاب:دورية أكاديمية تعنى بالدراسات،دار الأمل،العدد02،تيزي رزو، 2007، ص91.

[5] - أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء،تحقيق:محمد الحبيب بن الخوجة ، دار الغرب الإسلامي، د.ط، بيروت،1981،ص71.

من "ابن سينا" و "الفارابي" لكتاب "فن الشعر" لأرسطو،كما أنه جمع أيضا بين الجانب الشكلي والجانب المضموني للشعر، فـ«ليس شيء إلا وله وجهان وطريقان، فإذا مدحوا ذكروا أحسن الوجهين،وإذا ذمّوا ذكروا أقبحهما»[1] .

فقد كان "القرطاجني" يبحث الخاصية التي تمنح النص الأدبي شعريته؛أي أنه وجد ضالته بمفهوم التخييل الذي مكّنه من تمييز الأقاويل الشعرية عن غيرها، حيث يقول:«وليس ما سوى الأقاويل الشعرية في حُسن الموقع من النفوس مماثلا للأقاويل الشعرية، لأن الأقاويل التي ليست بشعرية ولا خطابية ينحى بها نحو الشعرية لا يُحتاج فيها إلى ما يُحتاج إليه الأقاويل الشعرية، إذْ المقصود بما سواها من الأقاويل إثبات شيء أو إبطاله أو التعريف بماهيته وحقيقته»[2]. فالمقصود بالأقاويل المخيلة هو «أن ينهض السامع نحو فعل الشيء الذي خُيّل له فيه أمر ما من طلب أو هرب عنه»[3]. فالتخييل في الشعر يقوم في رأيه على أربع:المعنى،والأسلوب،واللفظ،والنظم والوزن، ويكون بتمثل للسامع من ألفاظ الشاعر المخيلة لتصور ينفعل لتخيلها وتصورها.

وعليه فمفهوم الشعرية عنده اتصل بفهمه للصياغة ومعرفته بها على أنها اختيار وتأليف، فـ«كل خطاب نقدي يتوجب فيه معالجة عالم الشعر بفهم طبيعته والاستطاعة على تحليله ووصفه، فالشعرية التي أساسها التخييل هي لدى (القرطاجني) غير مشروطة بوحدات البيت الشعري وزنا وقافية،وإنما هي محاكاة وتخييل، فقد تكون الأقاويل الخطابية شعراً»[4].

بعد تناولنا لمفهوم الشعرية عند العرب القدامى، سنحاول رصد مفهومها عند العرب المحدثين. وهل حافظوا على ما جاء به أسلافهم أم أنهم تأثروا بالغرب؟

2. الشعرية عند العرب المحدثين:

أ- شعرية كمال أبو ديب:

---

[1] -أبو الحسن حازم القرطاجني،منهاج البلغاء وسراج الأدباء،تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، ص74.
[2] - المصدر نفسه ، ص119.
[3] - المصدر نفسه، ص86.
[4] -مجموعة مؤلفين،الخطاب: دورية أكاديمية تعنى بالدراسات والبحوث العلمية،ص97.

يبدو جليا أن مفهوم الشعرية وموضوعاتها ذو أثر غربي، فقد أوردها "أبو ديب" في كتابه "في الشعرية" التي يرى بأنها «خصيصة علائقية؛أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أنّ كلاّ منها يمكن أن تقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات ،وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، بتحوّل إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها»[1].

من خلال هذا التعريف نجد تركيزا على أهمية العلاقات، إذْ أنّ الشعرية في مفهوم "أبو ديب" «تستند إلى الفجوة مسافة التوتر،التي هي فاعل أساسي في التجربة الإنسانية بأكملها، ويحددها بأنها الفضاء الذي ينشأ من اقتحام مكونات للوجود، أو اللغة، أو لأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه جاكبسون نظام الترميز CODé»[2].هذا يعني أن الشعرية تعتمد على الفجوة ومسافة التوتر،«فالفجوة تميز الشعرية تمييزا موضوعيا لا قيميا، إذْ خلو اللغة من فاعلية مبدأ التنظيم، لا يعني سقوطها أو أصوليتها أو انحطاطها بالنسبة للغة التي تتجسد فيها فاعلية التنظيم»[3].

أما فيما يخص مسافة التوتر فهي«نتاج للفجوة،أو نتاج لكسر بنية التوقعات ولهذا فهي ضرورية على مستوى المصطلح والمفهوم»[4] ،فلكل نص إبداعي خلفية فكرية معينة ينطلق منها المبدع، ويظهر أثرها في نصه، وبالتالي تشكل جزءا من شعرية النص.

وبناءا على هذا، فإن الشعرية عند "كمال أبو ديب" تمثل خاصية نصية قابلة للتحليل والوصف، فهو على ما يبدو يريد تحليل النصوص والنظر فيها لاكتشاف العلاقات القائمة بينها، وبالتالي فرأيه يبدو قريبا نوعا ما من نظرية

---

[1] - كمال أبو ديب، في الشعرية، مطبعة الأبحاث العلمية، د.ط ، لبنان، د.ت، ص14.
[2] - مشري بن خليفة، الشعرية العربية: مرجعياتها وإبدالاتها النصية ، ص32.
[3] - بشير تاوريريت،الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج المعاصرة: دراسة في الأصول والمفاهيم، ص343.
[4] -المرجع نفسه، ص345.

الجرجاني(النظم) ،بحيث «ينظر للعلاقة القائمة بين الكلمات في النص،ويصف جمال السياق الذي جمع الكلمات»[1].

ب- الشعرية عند أدونيس:

يعد "أدونيس" من أهم النقاد العرب الذين اهتموا بموضوع الشعرية،ولكنه لم يُعط مفهوما محددا للمصطلح، حيث يرى أنّ«سرّ الشعرية هو أن تظل دائما كلاما ضد كلام،لكي تقدر أن تسمي العالم وأشياءه أسماء جديدة»[2].فللشعرية علاقة وثيقة بالشعر،كما أنه يرى أيضا أن الشعرية خروج اللغة وانحرافها عن المألوف وتجاوزها لكل ما يمكن جعلها سهلة التأويل.

ويقول أيضا عن الشعرية أنها«الانتقال من لغة التعبير إلى لغة الخلق، ومن لغة التقرير إلى لغة الإشارة، ومن الجزئية إلى الكلية، ومن النموذجية إلى الجديد الذي يؤسس الشعرية، مبنية على التناوب والبحث...»[3].

يبدو من خلال التعريف وجود عدة مفاهيم توحي مثلا إلى أن الجمال يكمن في الغموض حيث يقول:«فالجمالية الشعرية تكمن في النص الغامض المتشابه،أي الذي يحتمل تأويلات مختلفة ومعاني متعددة»[4].

هذا يعني أن الشعرية عنده تكمن في الغموض الذي يحتمل تأويلات تمنح النص جمالية من خلال بنيته التي تقوم على المجاز والتشبيه والاستعارة،فـ«الشعرية ليست في المعنى، وإنما هي في اللفظ»[5]. ومن هنا يمكن تتبع القيمة الشعرية من خلال اللغة، حيث«لا يمكن معرفة امتياز شعر ما وتفرده إلا بمعرفة الشيء الذي يفرده عن سواه، وهو في رأي الجاحظ لفظه ووزنه»[6]، مع أن الجاحظ ركز على الوزن كصورة سمعية إنشادية وكيفية اختيار لغة المعجم ليتألف الخطاب

---

[1] - دنا عبد اللطيف سليم حمودة،شعرية النثر:طوق الحمامة أنموذجا،ماجيستر مخطوط،جامعة الشرق الأوسط،2012، ص14.

[2] - أدونيس، الشعرية العربية ، دار الآداب، ط2، بيروت ،1989 ، ص78.

[3] - بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج المعاصرة:دراسة في الأصول والمناهج، ص25.

[4] - المرجع نفسه، ص54.

[5] - مجموعة مؤلفين، الخطاب: دورية أكاديمية تعنى بالدراسات والبحوث العلمية، ص86.

[6] - المرجع نفسه، ص86.

على طرافة وانزياح، وبالتأليف فالشعرية«كانت في معتقده جزئية ظل فيها القارئ مجرد حالة من الإعجاب والافتتان»[1] .

فمفهوم الشعرية عند العرب اختلف باختلاف وجهات نظر النقاد القدامى خاصة "الجاحظ" و "الجرجاني" ، وهذا من خلال دراستهما للشعر، بينما عند المحدثين فقد تأثروا بالفكر الغربي، حيث حاولوا توسيع نطاق مفهومها ليشمل جميع أنواع الخطاب الأدبي.

وعلى الرغم من تأثر القدماء بتحديدهم لماهية الشعرية على اختلاف عصورهم بنظرية المحاكاة الأرسيطية التي بسطت نفوذها على النقد الغربي لفترة من الزمن، وتأثر بها بعض النقاد العرب المحدثين ،فـ«هذا لا يعني أنهم لم يضيفوا جديدا، ولكنهم في الواقع أضافوا بعض الاضافات ، فعلاوة على تعميقهم لتصور القدماء لمفهومها، فقد أضافوا إليها بعض الحقائق الفنية...كارتباط الفن الشعري بذوق العصر،وصدور التجربة الشعرية عن وجدان الشاعر»[2].

من خلال ما سبق يتضح لنا بأن مرجع كل الشعريات هو الخطاب الأدبي، وأن الشعرية تعالج عناصر واحدة وهي«التي تتنوع،ولا يعتقد أن ثمة حاجة إلى إثبات أن مفاهيم الشعرية متنوعة»[3].فالشعرية عموما تحاول وضع نظرية عامة للأدب، وذلك بوصفه فنًّا لفظيا، حيث«تشخص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي، وبغض النظر عن اختلاف اللغات»[4]. فقد اعتمدت الشعرية على ما يبدو على المجازات اللغوية بصورة عامة، وهذا للكشف عن قوانين الإبداع الأدبي في النصوص، غير أنها أهملت جانب النحو كما أشار "حسن ناظم" في كتابه "مفاهيم الشعرية"، وهو ما دفع "جاكبسون" إلى محاولة معالجته ذلك في كتابه

[1] - ، مجموعة مؤلفين، الخطاب: دورية أكاديمية تعنى بالدراسات والبحوث العلمية، ص87.
[2] - عثمان مواقي، نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد الأدبي،ج2، دار المعرفة الجامعية، د.ط، الاسكندرية،2000، ص08.
[3] - حسن ناظم،مفاهيم الشعرية، ص09.
[4] - المرجع نفسه ، ص09.

(نحو الشعر وشعر النحو)،حيث لقي خللا في نظريته تمثل في«عجزه عن معالجة قصيدة بلا صور أو تحديد قصيدة بلا مجازات»[1].

ويبدو أن هذا المصطلح تعدد واختلف في تراثنا العربي القديم والمعاصر، فقد رأينا ذلك في شعرية "أرسطو" ، ونظرية النظم عند "الجرجاني"، والأقاويل الشعرية المستندة إلى المحاكاة والتخييل عند "القرطاجني" ، هذا من جهة.

ومن جهة أخرى وجدنا الشعرية تتلخص في نظريات وضعت في إطار مصطلح الشعرية مع اختلاف التصور في سر الإبداع وقوانينه، كما هو الحال في«نظرية التماثل عند جاكبسون،ونظرية الانزياح عند جون كوهين،ونظرية الفجوة عند كمال أبو ديب»[2].

ثالثا: شعرية النثر:

1- رأي النقاد بين الشعر والنثر:

يعدّ الشعر ديوان العرب،ومصدر نبوغهم وإلهامهم، فالشعر صناعة أتقنوها وتفننوا فيها، لذلك كان القرآن معجزة وحجة لا يعرف قيمتها إلا أصحاب الفصاحة، ففصاحة العرب لم تكن في الشعر فقط، وإنما كانت في النثر أيضا،فالخطب والرسائل والتوقيعات خير دليل على ذلك، فقد اطلع العرب على كتابات العجم التي عرفوها عن طريق الفتوحات الإسلامية ،فقد أدى امتزاج الثقافة العربية بالثقافات الأخرى إلى بث روح جديدة في الكتابة،وفتح المجال الواسع أمام الكتاب العرب كالجاحظ،وابن المقفع،وأبي حيان التوحيدي،وغيرهم.

فقد أقدم الكتّاب على الكتابة في مواضيع عديدة في النثر،وهي من موضوعات الشعر كالهجاء والمديح والوصف وغيرها، وهذا نظراً لتداخل الأجناس الأدبية فيما بينها. ومن هذا المنطلق يتضح أن الشعرية لم تكن مقتصرة على الشعر دون النثر، بل وربما عدّت خاصية بالنثر أو أكثر من

[1] - حسن ناظم،مفاهيم الشعرية ، ص10.
[2] - المرجع نفسه ، ص11.

الشعر.إذْ يرى "طودوروف" بأن«الشعرية تتعلق بالعمل الأدبي سواء كان منظوما أم منثورا، بل تكاد تكون متعلقة على الخصوص بأعمال نثرية»[1].

إذن فالنثر على ما يبدو يتصف بالشعرية، والكاتب قادر على التعبير بلغة شعرية مستخدما في ذلك أدوات الشعرية من رمز وانزياح وقص وسرد، تاركا التأثير الجمالي في نفس المتلقي.

وعليه، فإنه يظهر لنا في هذا نوعين من النثر؛وهما النثر الفني، والنثر العادي –غير الفني-.

فالنثر الفني يسمو ويعلو عن النثر العادي الذي هو الكلام المستخدم في الحياة اليومية،ولا يتصف بالشعرية،فهو«الذي يرتفع فيه أصحابه إلى لغة فيها فن ومهارة وبلاغة،وهذا الضرب هو الذي يعنى النقاد في اللغات المختلفة ببحثه ودرسه»[2].

وعليه،فالنثر الفني يسمو ويعلو على النثر العادي«الذي يعتبر نثرا عاديا يقوله الناس في حياتهم اليومية»[3] ،ولا يتصف بالشعرية، فالعلاقة بين النثر العادي والشعر هي علاقة تنافر، فقد عرّف "ابن طباطبا" الشعر بأنه«كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم»[4]. فالشعر يختلف عن الكلام العادي، أما النثر الفني فهو أقرب إلى الشعر، إذ يجتمع مع الشعر بأكثر من صفة من صفات الشعر،حيث عُني الكتاب والأدباء به كاعتناء الشعراء بقصائدهم الشعرية، وصار النثر نتيجة الإفتتان بالشعر وطرق اشتغاله، بل «إنّ النثر يعمد في أغلب الأحيان إلى الإتكاء على الشعر، وقلّ إن وجد نصّا نثرا لا يتراوح بين الشعر والنثر»[5].

---

[1] - دنا عبد اللطيف سليم حمودة، شعرية النثر:طوق الحمامة أنموذجا، ماجيستر مخطوط، ص16.

[2] - شوقي ضيف،الفن ومذاهبه في النثر العربي،دار المعارف، ط6،مصر،د.ت،ص06.

[3] - غازي طميلات، وعرفان الأشقر، الأدب الجاهلي، مكتبة الإيمان، مكتبة دار الإرشاد ، ط1، دمشق، حمص، 1992 ، ص23.

[4] - ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق: عباس عبد الستار،دار الكتب العلمية،ط2، بيروت،2005،ص09.

[5] -دنا عبد اللطيف سليم حمودة، شعرية النثر:طوق الحمامة أنموذجا،ص17.

هذا،وقد لقي النثر الفني منزلة من قبل البلغاء النقاد القدامى ،فـ«عن هذا الضرب تتحدث كتب الأدب والنقد...ومن المسلّم به أنه لغة الخاصة ممن أوتوا البلاغة ورهافة الحس،وحسن التصرف بمفردات اللغة وتراكيبها،وسعة الخيال، والقدرة على الابتكار والتجديد»[1] ، ففي النثر الفني هناك خلاف بين الدارسين، فهناك من يجعله أسبق من الشعر ؛لأنه أبسط منه باعتباره «يخلو من الوزن ،وقليل الحظ من الخيال، يؤثر الحقيقة على المجاز،ودقة التعبير على جماله»[2] ، وهناك من يُلحقه بالشعر لأنه لغة العقل،«والشعوب تبدأ شاعرة وتنتهي كاتبة، تبدأ بالشعر الذي يُغنّي عواطفها، وتنتهي إلى النثر الذي يترجم أفكارها»[3].

ويبدو أن بعض الدارسين يُجمع على أنّ النثر أقدم من الشعر حيث نجد من بينهم (عمر فروخ) الذي يقول:«كان الكلام منثورا أسبق في التعبير عن مقاصد الإنسان وعن أفكاره، ثم حدث الكلام الموزون في المناسبات العارضة»[4].

هذا القول يدل على أن العرب عرفوا النثر قبل الشعر باعتباره يمثل مقصد الإنسان ثم حدث أن ظهر الشعر في المناسبات التي كانت تقام.

ويوافقه (محمد التونجي) هذا الرأي،حيث يقول:«لم يكن الرأي أنه أسبق من الشعر وحسب، بل إنّ الشعر تطور عن النثر،والنثر الذي وصل إلينا بلغ مرحلة الشيخوخة بعد أن امتصه الرجز والقريض، فالشعر يجب أن تكون له جذور تتطور منه وتتفرّع،وهذه الجذور هي السجع»[5].

---

[1] - غازي طميلات،وعرفان الأشقر، الأدب الدب الجاهلي،ص23-24.
[2] - المرجع نفسه، ص24.
[3] - المرجع نفسه،ص24. ينظر:طه حسين،الأدب الجاهلي،مطبعة فاروق، ط3،القاهرة، 1933، ص353.
[4] - المرجع نفسه، ص20.
[5] - المرجع نفسه ،ص20.

من خلال هاتان الفقرتان نستخلص أن أقدم صور الكلام النثر المرسل،ويليه النثر المسجوع، فقد بدأ "طه حسين" البحث في هذه المسألة فأقر بأنه «قد كان للعرب نثر منذ عصور قديمة جدا»[1].

هذا وقد عرض "الجاحظ" (ت:255هـ) فضائل النثر في كتابه(الحيوان)، حيث نجده يقول:«وقد نُقلت كتب الهند، وترجمت حكم اليونانية، وحُوّلت آداب الفرس فبعضها ازداد حُسْنا، وبعضها ما انتقص شيئا، وحُوّلت حكمة العرب، لبطل ذلك المعجز الذي هو الوزن، مع أنهم لو حوّلوها لم يجدوا في معانيها شيئا لم تذكره العجم في كتبهم...وقد نقلت هذه الكتب من أمة إلى أمة...حتى انتهت إلينا،وكنّا آخر من ورثها ونظر فيها، فقد صحّ أن أبلغ في تقييد المآثر، من البنيان والشعر »[2] .

من خلال هذا القول نلاحظ أن "الجاحظ" قد حاول لفت الانتباه نحو النثر في تقييد مآثره، وهذا دليل واضح على أنّ الشعرية ليست حكرا على الشعر لوحده، بل هي خاصة بالنثر الفني أيضاً.

وفي موضع آخر، نرى أبو حيان التوحيدي(ت:375هـ) هو الآخر يفرّق بين الشعر والنثر في أنّ الموسيقى والخيال ليستا من خصائص الشعر فقط، حيث يقول:«إذا نظر في النظم والنثر على استيعاب أحوالهما وشرائطهما ،كان أنّ المنظوم فيه نثر من وجه، والمنثور فيه من وجه»[3]

من خلال هذا القول نلاحظ بأن التوحيدي قد تجاوز حسب رأيه الأجناس الأدبية، حيث يُنظر للشعر بعين التقدير، ونظر للكلام المنجز وحلل خصائصه بمعنى أنه نظر للشعرية في العمل الأدبي، إذ يقول أيضا:«وأحسن الكلام ما رقّ لفظه ولطف عناه...وقامت صورته بين نظم كأنه نثر،ونثر كأنه نظم»[4].

---

[1] - غازي طميلات،وعرفان الأشقر، الأدب الدب الجاهلي ، ص21.
[2] - أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ،الحيوان،ج1،تحقيق:عبد السلام هارون،ص75.
[3] - أبي حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ج2، هيثم خليفة الطعيمي ، المكتبة العصرية، د.ط، بيروت ، 2011،ص135.
[4] -المصدر نفسه ، ص145.

وخلاصة القول أن الشعر والنثر تربطهما اللغة المستعملة، والعلاقة بين الشعر والنثر الفني هي علاقة طردية، فكلما اقترب النثر الفني من اللغة الشعرية تحققت سماته الأسلوبية، وكان أقرب بذلك للشعرية، وكلما ابتعد النثر الفني عن الشعر، اقترب الكلام العادي، وبذلك يبتعد أكثر عن الشعرية. ونتيجة لهذا فإن النثر في علاقته بالشعر من وجهة الغرب، يعتبر أوليا وسابقا، حيث يلخص عالم نظرية الشعر(**ب.ف.توماشيفسكي**) بحوثه قائلا:«إنّ من أوليات المبادئ اللغوية تلك المقولة التي تفترض بأن الشكل الطبيعي للكلام البشري المنظم هو النثر»[1] .

2- النثر القصصي:

لقد ذكرنا سابقا أن الأدب الجاهلي ينقسم إلى شعر ونثر،فالشعر ؛ قصيد ورجز، وكان القصيد آنذاك شائعا أكثر من الرجز وأعلى قدرا منه، وأما النثر إنما هو لغة يتخاطب بها الناس ليترجموا أفكارهم ومشاعرهم، وليعبّروا عن شؤون الحياة وتكاليفها، ومن جهة أخرى هناك جانب فني «يرتفع فيه أصحابه إلى لغة فيها فن ومهارة وبلاغة»[2]. فقد عُني هذا الأخير ببحث النقاد فيه واهتمامهم به، والوقوف على مظاهر الجمال والإبداع فيه.

ومن الطبيعي أن العرب في جاهليتهم كان لهم نثر أدبي ضاع معظمه «لأسباب منها شيوع الأمية، وندرة التدوين، وميل الذاكرة عن حفظ المنثور إلى حفظ المنظوم»[3]. والواقع أنهم كما قال (زكي مبارك):«كجميع الأمم لهم قصص، وأحاديث وخرافات وقصص وأساطير، يقضون بها أوقات الفراغ، ويصورون بها عاداتهم، وطباعهم وغرائزهم من حيث لا يقصدون»[4] .فالنثر الجاهلي لم يقتصر على الأمثال والخطب فقط، فما خلت فترة من تاريخ أي أمة من الحكايات والقصص، فضلا عن التراث الأدبي

---

[1] - محمد فتوح أحمد، تحليل النص الشعري:بنية القصيدة،دار المعارف،د.ط،القاهرة،1995،ص42.
[2] - غازي طميلات،وعرفان الأشقر، الأدب الجاهلي،ص539.
[3] - غازي طميلات،وعرفان الأشقر، الأدب الجاهلي ، ص539.
[4] - إبراهيم عوض، فصول في النقد القصصي، دار الكتب، د.ط، بيروت، 1985،ص05.

للعرب. فالعرب كغيرهم من شعوب الأرض كان لهم قصص قديم شغفوا به،وتناقلوه، حيث قال (**بروكلمان**):«ولم يكن الشاعر وحده هو الذي تهفوا له النفوس، وتسموا إليه الأعين في الجاهلية، بل كان القاص يقوم أيضا مقاما هاما إلى جانب الشاعر في سمر الليل بين مضارب الخيام لقبائل البدو المتنقلة، وفي مجالس أهل القرى والحضر، وليس هناك بطبيعة الحال تسجيلات معاصرة لهذه الأقاصيص»[1]. فالشاعر لم يكن هو الوحيد الذي تهدأ له النفوس ، فقد شاركه القاص.

وعلى ضوء هذا ، يقول (فاروق خورشيد) بـ«نّ العلماء مُجمعون على أنّ العرب في الجاهلية كانت لهم قصص كثيرة ومتعددة، فقد كانوا مشغوفين بالتاريخ والحكايات التي تدور حول أجدادهم وملوكهم وفرسانهم وشعرائهم،...إنّ المكتبة العربية غنية بأمثال الأمالي والشعر والشعراء، وكتب الطبقات، بما لا يدع مجالا للشك في أنّ الفن القصصي قد تناول الحياة الجاهلية...»[2] .فقد كان للعرب في الجاهلية تراثهم القصصي المتعلق بأنسابهم وغزواتهم وأيامهم، وكانوا يسردون قصصهم في المواسم والأسمار،«وكانوا يحفظون شيئا من تاريخ الأمم المجاورة لهم كالفرس وأهل تدمر، وأنّ طائفة من هذه القصص مازجتها الأحاديث الخرافية وأساطير الأولين قبسوها من أهل الكتاب، أو حملها معهم التجار العائدون من الشام والعراق»[3].

ومما لاشك فيه ،فالشعر كان ديوان العرب، وقلة من عرفوا الكتابة،ومعلوم بأنهم نقلوا أشعارهم وأخبارهم مشافهة عن طريق الرواية والحفظ، وما خلفته الجاهلية،«فقد يكون من المعقول أن ينقل الراوي قصيدة شعرا، أما أحداث التاريخ وحكاية حياة، فهذه تحتاج إلى تدوي في

[1] ـ غازي طميلات،وعرفان الأشقر، الأدب الجاهلي،ص562.
[2] ـ إبراهيم عوض، فصول في النقد القصصي،ص05.
[3] ـ غازي طميلات،وعرفان الأشقر، الأدب الجاهلي، ص562.

نقلها»[1]. هذا يعني أن العرب احتكوا بغيرهم وأخذوا يتناقلون الأحداث والحكايات التي كان لابد لهم من تدوينها كمعاملاتهم التجارية، حيث أخذوا بعض القصص وغيروا منها ما يلائم وثقافتهم واحتفظوا به، ونقلوه عن طريق الرواية، «فهذه الحياة كغيرها من حيوات الشعوب فنّا قصصيا معبرا جديرا يمثل هذه الحياة، ومثل هذه الحضارة»[2].

ومعنى هذا أنّ الشعوب كانت تعبّر بلغة خاصة بها في وقت مضى لتلبي حاجياتها.وعليه، فقد كان «الفن النثري الجاهلي هو القصة والرواية، أما ماعدا هذا من صور كالخطابة والسجع، فلا تغدوا أن تكون استجابة لحاجة مؤقتة من حاجات الحياة»[3].

ولما جاء الإسلام، كان اهتمام القرآن في قصصه منصبًّا على المضمون دون الشكل ،وفي هذا يرى (سيد قطب) :«أنّ القصة القرآنية قد خضعت في موضوعها، وفي عرضها وإدارة حوادثها لمقتضى الأغراض الدينية، ولكن خضوعها الديني لم يمنع بروز الخصائص الفنية فيها»[4].

فقد استمر بعد ظهور الإسلام الإنتاج القصصي العربي، الذي كان بعضه موضوعا وآخر مترجما أو مقتبسا من الآداب الأجنبية- الفارسية واليونانية-،ففي بداية الأمر كان القصص يخدم أهدافا سياسية أو عقائدية، فكان(تميم الداري) أول من قصّ في مسجد رسول الله صلى الله عليه وسلم،«وكان يُذكّر الناس بأهوال اليوم الآخر ،ويقص عليهم حكايات وأحاديث عن الأمم الأخرى، وأساطير لا يعتمد فيها على الصدق بقدر ما يعتمد على الترغيب والترهيب»[5] .

والملاحظ أنّ القصص لم يعد كما كان الحال سابقا، مقصورا على الوعظ الديني أو الدعاية السياسية فقط ، بل أخذ من جوانب الحياة على

---

[1] -إبراهيم عوض، فصول في النقد القصصي، ص06.
[2] - المرجع نفسه ، ص06.
[3] - المرجع نفسه، ص07.
[4] - المرجع نفسه، ص07،-بتصرف-
[5] - المرجع نفسه ، ص09.

اتساعها.« فقدامة بن جعفر في كتابه نقد النثر تكلم عن المنثور بقوله أنه أربعة أنواع: خطابة، وترسّل، وجدل،وحديث...»[1] ،فهو في تقسيمه هذا قد أغفل ذكر القصص، وبالتالي فقد يكون المقصود بتأليفها استخلاص العظة وعرضها على الناس حتى يفوزوا برضوان الله.

ويبدو أنّ إغفال لأمر القصص هو« أنّ الذوق العربي المكثف كان يميل إلى الإيجاز، وينفر من إطالة الكلام وتفضيل القول...ففن القصص يتطلب بسط القول في الحوادث، وإدارة الحوار، ورسم الشخصيات»[2].

لقد كان العرب ينظرون إلى فن القصص على أنه تاريخ أو ترجمة لشخص ما، وعليه فهم لم ينظروا إلى هذا اللون من الكتابة على أنه فن مستقل، فهم لم يصلوا لنقده.إلى جانب ذلك من القصص المستخلصة من التاريخ والأدب، نجد قصصا أخرى ألفت بلغة جزلة كرسالة التوابع والزوابع، ورسالة الغفران والمقامات، وقد قيل بأن«رسالة التوابع والزوابع ورسالة الغفران، إنما قُصد بهما أن تُعالجا أفكارا فلسفية وفنية نقدية، وأنّ المقامات أُلّفت بقصد أن تضع تحت أعين الناشئة مجامع من أساليب اللغة العربية المنمقة»[3].فهذا يعني أنه يمكن الإنكار بأنّ الأسلوب الذي اصطنعه هؤلاء الكتّاب في الوصول إلى غاياتهم، إنما هو الأسلوب القصصي حيث حملت الرسائل طابعا فلسفيا وفنيا.

كما أنّ هناك قصص أخرى أُلّفت بأسلوب سهل تمتزج فيه الفصاحة بالعامية ، وهذا ما نجده في قصص (ألف ليلة وليلة) و(سيرة عنترة) المجهولة المؤلف.

لقد شاركت القصة العربية على بساطتها الشعر وغيره من فنون الأدب في صياغة المثل العليا، وتحديد القيم وتوضيح العلاقات بين القبائل، فكانت بذلك تمثل شكلا من أشكال الأعراف والقوانين غير المكتوبة التي

---

[1] - إبراهيم عوض، فصول في النقد القصصي ، ص10.
[2] - المرجع نفسه ، ص12،-بتصرف-
[3] - المرجع نفسه، ص14.

تنظم الحياة الاجتماعية والسياسية، كما أنها استطاعت الكشف عن طباع العرب وأفكارهم، وإراحة أعصابهم من التوتر، وخلق نوع من التلاؤم بينهم وبين أسرار الطبيعة، إلى جانب ذلك فقد توفر في القصة العربية كغيرها من القصص الإنسانية من عناصر فنية، لكن هذه الأخيرة من«أحداث وسرد وبيئة وهدف وشخصيات لم تكن ناضجة، فالشخصية بسيطة ذات صفة واحدة لا تعقيد فيها، والبيئة لا ترسم المكان والزمان في بعض الأحيان»[1].

3- شعرية السرد:

يهتم السرد بشؤون الحكي، وكل ما يمت بصلة الراوي والمروي له، والتقنيات السردية وغيرها، وقد ارتبط وجوده بوجود الإنسان في كل الأزمنة والأمكنة، لذا فهو قديم النشأة ومستمر ومتطور مع استمرار الحياة البشرية، حيث يمتد مفهومه ليشمل مختلف المجالات والخطابات، فهو يتواجد في اللغة المكتوبة والشفهية، وفي لغة الإشارات، كما يتواجد في التاريخ والرسم والملحمة، وبعبارة موجزة هو موجود في كل ما يقرؤه الإنسان أو يشاهده أو يسمعه أو يحكيه، وذلك ما عبّر عنه (رولان بارت-ROLAN P)في قوله:«ويمكن للقصة أن تعتمد على اللغة المفصلية شفوية أو مكتوبة، ويمكنها كذلك أن تعتمد على الصورة ثابتة أو متحركة ،كما يمكنها كذلك أن تعتمد على الحركة، والاختلاط المنظم لكل هذه المواد، وإنها لحاضرة في الأسطورة والخرافة وحكايا الحيوان، والحكاية والقصة القصيرة،والملحمة والتاريخ والتراجيديا، والمأساة والكوميديا،والصورة الملونة...وإن القصة لحاضرة تقريبا في كل الأزمنة والأمكنة،وفي كل المجتمعات وإنها لتبدأ مع التاريخ الإنساني نفسه»[2] .

[1] - غازي طميلات،وعرفان الأشقر، الأدب الجاهلي، ص571- بتصرف-

[2] - رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط2، د.ب، 1993، ص25-26..

ومعنى هذا أن السرد علم أوسع وأشمل من أن يخضع لقيود لغوية معينة يفرضها نوع من الخطابات الأدبية، فهو يشمل كل ما هو أدبي وغير أدبي، وهذا ما يفسر التراكمات المعرفية الهائلة عبر التاريخ الإنساني، نظرا لعدم ظهور مرحلة التدوين إلا في وقت متأخر، وما تناقلته الأجيال مشافهة وبطرق حكي متعددة وكثيرة، وأمام هذا كله وجد الباحثون أنفسهم مضطرين إلى وضع قواعد وأسس تتحكم في مختلف الانجازات والدراسات الحديثة.

السرديات:

ارتبط هذا المصطلح بالمجال السردي، ويعد من أبرز المصطلحات التي ظهر حولها جدل كبير من طرف الباحثين والدارسين، ويرجع بعض النقاد نشأته إلى (طزفيتان طودوروف) الذي اقترحه سنة 1969 لتسمية علم لم يوجد وقتها ؛وهو«علم جديد لم يوجد بعد علم القصص»[1] .

وبتطور الأبحاث والدراسات السردية، شاع مصطلح (السردية – Narrativé)، وأصبح كل «مصطلح يحيل على اتجاه أحدهما موضوعات بالمعنى الواسع هو تحليل القصة أو المضامين السردية، والآخر شكلي هو تحليل الحكاية بصفتها نمط تمثيل للقصص في مقابل الأنماط غير السردية كالنمط المسرحي»[2] .وهذا يعني أن مصطلح السردية يحيلنا على اتجاهين موضوعاتي يتم فيه تحليل القصة،«ويمكن أن يخضع للتحليل السردي»[3] ، وشكلي وذلك بتليل الحكاية التي هي نمط يمثل القصة.

هذا ، وقد اصطلح على تسمية الاتجاه الأول الذي ارتبط بمصلح السرديات بسيميائيات الخطاب السردي ،والسرديات البنيوية وغيرها، ويرطز في التحليل على عملية السرد في حد ذاتها، ومن أعلامه: (جيرار جينيت، طزفيتان طودوروف).

---

[1] - مجموعة مؤلفين،معجم السرديات،دار محمد علي للنشر،ط1، تونس،2010،ص249.

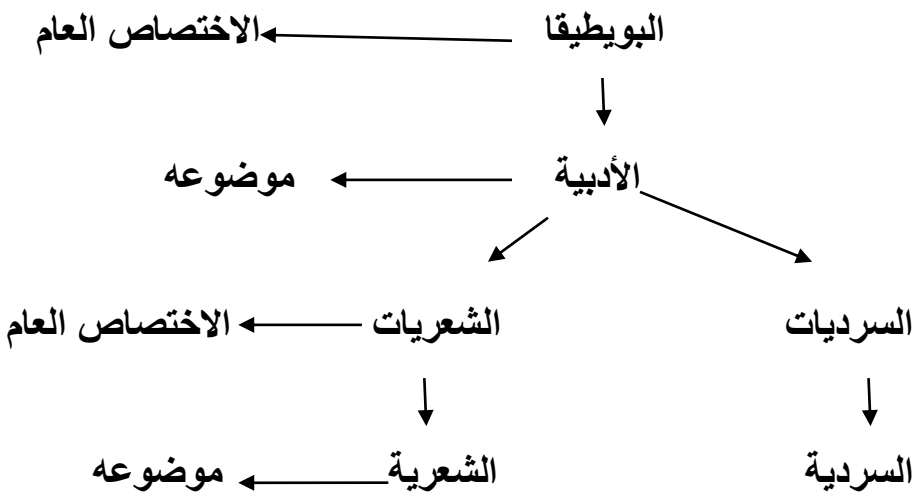
[2] - جيرار جينيت، عودة إلى خطاب الحكاية ، تر:محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت ،2000، ص17.

[3] - مجموعة مؤلفين، معجم السرديات، ص254.

بينما الاتجاه الثاني الذي ارتبط بمصطلح السردية ، فقد اصطلح عليه بالسيميائيات السردية، ويركز بصفة خاصة على مضامين العمل السردي، ومن أبرز ممثليه:(غريماس GreImpas1966).

وقد عدّ هذا الاختصاص منطلقا لدراسة السرد العربي، حيث يقول (سعيد يقطين):«إنّ السرديات هي الاختصاص الذي انطلق منه في معالجة السرد العربي»[1]

حيث عدّ السرديات فرعا من فروع البويطيقا، وهذا من خلال قوله أيضا:«تندرج السرديات باعتبارها اختصاصا جزئيا يهتم بسردية الخطاب السردي ضمن علم كلي هو البويطيقا التي تعنى بأدبية الخطاب الأدبي بوجه عام، وهي بذلك تقترن بالشعريات التي تبحث في شعرية الخطاب الشعري على النحو التالي:[2]



[1] - سعيد يقطين، الكلام والخبر:مقدمة للسرد العربي،المركز الثقافي العربي،ط1،الدار البيضاء،1997،ص22.

[2] - سعيد يقطين، الكلام والخبر: مقدمة للسرد العربي، ص23.

من خلال هذا المخطط يتضح بأن سعيد يقطين قد وسّع في الثنائية المعروفة(شعريةوشعريات)،لتصير(البويطيقا،الشعريات،الشعرية)متجاوزا في ذلك ما تعارف عليه النقاد الغربيون،(فالأدبية التي كانت مجرد موضوع للشعرية أصبحت أعم منها لتصبح السردية التي كانت فرعا من الشعرية متساوية لها»[1].

وقد ميز في ذلك من خلال تصوره بين اتجاهين حيث قال:«تتجسد أولاهما في عدم حصر السرديات في مجال التحليل التقني للسرد، وتبرز ثانيتهما في انفتاح السرديات على علوم اجتماعية وإنسانية تتيح لها إمكانيات مهم للتجدد والتطور»[2].

من خلال هذا القول نستخلص اتجاهين؛فالأول نعته سعيد يقطين بالسرديات الحصرية وهي سرديات منغلقة على الخطاب في حد ذاته، أما الثاني فيأخذ مسمى السرديات المنفتحة، وفي هذا الاتجاه يتم التركيز على المحتوى.

ومن خلال هذين الاتجاهين يتم الانتقال من المستوى اللفظي للخطاب إلى المستوى الدلالي للنص.

وخلاصة القول، فالسرد العربي من أهم القضايا والموضوعات التي بدأت تجلب اهتمام الدارسين والباحثين العرب، لاسيما في السنوات الأخيرة، فبعد أن فرض الشعر سلطته لفترة على الدراسات العربية، حتى أُلّفت فيه كتب ومدونات واسعة، بدأ نجم السرد يظهر في الأفق بانجازات لازالت تعد محدودة مقارنة بالشعر.

فالسرديات باعتبارها منهج نقدي يستخدم في مقاربة النصوص لا تزال حديثة العهد في النقد العربي، حيث بدأت الظهور في ثمانينات القرن الماضي، وهي متأخرة نوعا ما عن نظيرتها في النقد الغربي التي كانت بارزة منذ بداية

[1] - زهيرة بارش، الدرس السردي في الخطاب النقدي العربي المعاصر:مقاربة تحليلية في نموذج سعيد يقطين، ماجيستر مخطوط، جامعة فرحات عباس، سطيف،د.ت، ص10.
[2] - سعيد يقطين، الكلام والخبر: مقدمة للسرد العربي،ص26,.

خمسينيات القرن الماضي، ولعل ذلك راجع إلى مختلف الظروف السياسية والثقافية التي كانت تعيشها البلاد العربية آنذاك.

وعليه ، فشعرية السرد«**اختصاص جزئي بالنسبة إلى الشعورية العامة، ثم تطورت بعد ذلك فأصبحت اختصاصا كليا عاما**»[1] ، وبالتالي فهي «تدرس كل القصص التخييلية وغير التخييلية، لكنها اتجهت بشكل شبه تام إلى السرد التخييلي»[2] . ومعناه أنّ الشعرية اندرجت تحت اختصاصات نظرا لتطور مفهوم السرد وتوسعه الذي أصبح موجودا في كل من: السنيما، الصورة،التاريخ،الرواية،والقصة وغيرها.ومنه أصبحت هناك شعرية السرد السنيمائي، وشعرية السرد الصوري، وشعرية السرد الخطابي وغيرها من السرديات.

[1] - سعيد يقطين، الكلام والخبر: مقدمة للسرد العربي، ص23،-بتصرف-
[2] - مجموعة مؤلفين، معجم السرديات، ص252.

01. العناصر المتضمنة في المقامة:

يبدو أن المقامة الصنعانية للحريري غنية بعدة عناصر ومظاهر في محتواها ومضمونها،باعتبارها تمثل عصرا عاشه مؤلفها،وقد التمسنا من خلال دراستنا العناصر كالآتي:

أ- الوعظ:

إن الوعظ من أخص خصائص المقامات،وهو من الأفكار التي اهتم بها كتاب المقامة،ولاسيما الحريري الذي ذكر من خلال مقامته الأولى-الصنعانية- التي كانت محل دراستنا عنصر الوعظ،فوعظه كان يدعو به إلى نبذ الحياة الدنيا، وفي ذلك تهرّب من الحياة التي ينشأ عنه تأخر الأمة، واضطراب أحوالها،وبدون شك أن هذا النوع من الوعاظ لم يكن يسعى سعيا مشروعا للحصول على رزقه.

ولولا انتشار الوعظ والتفات الناس إليه لما اتخذه أهل هذا المجتمع الذي عاشه الحريري وسيلة للكدية والخداع، وما بطل مقامات الحريري إلا صورة من هذا المجتمع الذي يصر على إظهاره في صورة واعظ زاهد في الدنيا، ونلتمس الوعظ الديني في المقامة الصنعانية بوضوح، حيث جعل الحريري أب زيد السروجي واعظا يحض على الهدى،ويحث على العمل الصالح،ويزري على الدنيا ومن يغرمون بها،ويذكر ثوار الآخرة،وما ينتظر الناس.

ب- اللهو والمجون:

لقد قدم لنا الحريري في مقامته هذه الجانب الزاهد في المجتمع العباسي آنذاك،ثم حدثنا عن الجانب الآخر الذي هو جانب اللهو والمجون،حيث لم يغفل تصويرا للحياة العابثة اللاهية،فأخذنا إلى بعض مجالس القوم،وأطلعنا على ما يدور فيها من أسباب اللهو،وكل ذلك كان وصفا لمجتمعه.

والحقيقة أن شخصية أبا زيد السروجي كانت تقوم بتلك الحيل بدافع من الحريري لكشف حقيقة المجتمع الذي يعيش فيه، وقد دفع ذلك دفعا إذْ نراه جليا في المقامة الصنعانية يُحمِّل الزمان مسؤولية حاله،حيث يقول:«...**أنشد:**

لَبِسْتُ الخَمِيصَةَ أَبْغِي الخَبِيصَهْ وانْشَبْتُ شِصِّي في كُلِّ شِيصَـهْ

وصَيَّرْتُ وَعْظِي أُحْبُولَـــةً أُرِيغُ القَنِيصَ بِهَا والقَنِيصَـهْ

وأَلْجَأَنِي الدَّهْرُ حَتَّى وَلَجْـ تُ بِلُطْفِ احْتِيَّالِي عَلَى اللّيْثِ عِيصَهْ

عَلَى أَنَّنِي لَمْ أَهَبْ صَرْفَـــهُ وَلاَ نَبَضَـتْ لِي مِنْهُ فَرِيصَـهْ

وَلاَ شَرَعَتْ بِي عَلَى مَـوْرِدٍ يُدَنِّسُ عِرْضِـي نَفْسٌ حَرِيصَـهْ

وَلَوْ أَنْصَفَ الدَّهْرُ فِي حُكْمِـهِ لَمَا مَلَّكَ الحُكْمَ أَهْلَ النَّقِيصَـــهْ»[1].

فهو هنا من خلال هذه الأبيات يرفض العقل،ولكنه يرى بأن العقل لا يسعف صاحبه في مجتمع انحلت فيه القيم،وأضحت السيادة فيه للئام.وكأنه لم يسمع بقول النبي صلى الله عليه وسلم:«**قال الله:يسبّ بنو آدم الدّهر،وأنا الدهر،بيدي الليل والنهار**»[2] .

وهذا لمّا تنزل بالمرء من حوادث وتجري تصاريف القدر غير ما يرغب به فيشتد همّه،وتصبح الدنيا في وجهه ضيّقة، فيضطرب ويخرج من دائرة العقلاء،فمن ألمت به نازلة أو أحلت به فاجعة فلا يضيق صره،ولا يكفر بجزيل نعم خالقه سبحانه،وليصبر فإنّ الأيام لا تبقى على حال،ولا يدوم بؤس ولا حزنٌ.

ت- الحاكم في المقامة:

يبدو أن الحاكم في هذه المقامة هو الخليفة أو أمير المؤمنين، حيث استطاع الحريري أن يمثل صورة الحاكم في مقامته من خلال الراوي الذي اتخذه وهو الحارث بن همام.

ولعلّ أن مجتمع الحريري قد تجاوز مرحلة تعقبها مراحل طويلة ليصل بذلك إلى الهوّة التي استغلها بطل المقامة،فأعطى صورا سيئة عن الحاكم والرعية.ولا عجب أنه على صلة بالحكام والأدلة التاريخية تدعم ذلك ،بل إنّ الحريري نفسه ذكر ذلك في مقدمة مقاماته أثناء ذكره للشخصية التي شجعته على إضافة مقامات أخرى إلى المقامة الصنعانية التي كتبها،وذلك في قوله:«من أجل ذلك كنّا نذهب إلى ما رواه الشريشي في تعليقه على العبارة السابقة،إذْ روى عن بعض أساتذته أنّ الذي

[1] ـ أبي العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي الشريشي،شرح مقامات الحريري،ج1،تح:محمد أبو الفضل إبراهيم،ص71-72.

[2] ـ ابتسام محمد سعيد باحمدان،الاتجاه الإسلامي في المقامات الشرقية من القرن الرابع الهجري حتى القرن السادس الهجري،بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه،جامعة أم القرى،د.ت،ص140.

أشار إليه الحريري في مقدمته هو الخليفة المستظهر(487-512هـ)،وكان له حظّ في الأدب وعناية بأهل العلم،فقصده الحريري،ومازال يبعثه على صنع المقامات حتى أتمّها،ووضعها إليه فبلغ عنده أسمى المراتب، وخلفه المسترشد،فاتصل الحريري بكبار رجال الدولة لعهده،ومن تأتي صلة بابن صدقة وزيره،وربما اتصل بأنو شروان،كما اتصل بغيره من البارزين وقدّم لهم نُسخاً»[1] .وكل هذا يدل على أن الحريري قد تأثر بحكام عصره وطريقتهم في التعامل معه .

ث-الموت والحياة في المقامة:

لقد أورد الحريري ذكر الموت والحياة معا في هذه المقامة،ولكن هذا بهدف الترغيب عن بذكر الموت، حيث نجده يذكر على لسان الراوي الحارث بن همام أنه دخل ناديا رحيبا،والناس مجتمعون حول رجل يعظ الناس ومذكرا بالموت،وأنّ مآل الإنسان إليه،ويُرَغّبهم بالبُعد عن الدنيا الفانية،حيث يقول:«**أَتَظُنّ أَنْ سَتَنْفَعُكَ حَالُكَ،إِذَا آنَ ارْتِحَالُكَ! أَوْ يُنْقِذُكَ مَالُكَ،حِينَ تُوبِقُكَ أَعْمَالُكَ،أَوْ يُغْنِي عَنْكَ نَدَمُكَ إِذَا زَلَّتْ قَدَمُكَ! أَوْ يَعْطِفُ عَلَيْكَ مَعْشَرُكَ،يَوْمَ يَضُمُّكَ مَحْشَرُكَ! هَلاَّ انْتَهَجْتَ مَحَجَّةَ اهْتِدَائِكَ،وَعَجَّلْتَ مُعَالَجَةَ دَائِكَ،وَفَلَلْتَ شُبَاةَ اعْتِدَائِكَ،وَقَدَعَتْ نَفْسُكَ فَهِيَّ أَكْبَرُ أَعْدَائِكَ!**

أَمَا الحِمَامُ مِيعَادُكَ فَمَا إِعْدَادُكَ! وَبِالمَشِيبِ انْذَارُكَ،فَمَا أَعْذَارُكَ،وَفِي اللَّحْدِ مَقِيلُكَ،فَمَا قِيلُكَ! وَإِلَى اللهِ مَصِيرُكَ فَمَنْ نَصِيرُكَ! طَالَمَا أَيْقَظَكَ الدَّهْرُ فَتَنَاعَسْتَ،وَجَذَبَكَ الوَعْظُ فَتَقَاعَسْتَ،وَتَجَلَّتْ لَكَ الْعِبَرُ فَتَعَامَيْتَ،وَحَصْحَصَ الْحَقُّ فَتَمَارَيْتَ،وَأَذْكَرَكَ اَلْمَوْتُ فَتَنَاسَيْتَ،وَأَمْكَنَكَ أَنْ تُوَاسِي فَمَا آسَيْتَ»[2] .

فقد حذّر من خلال هذا النص الوقوع في المعاصي عن طريق التذكير بالموت وعذاب القبر،فالموت هو الميعاد الذي ينتهي إليه الناس،والعمل الذي أعدّوه هو مقياس نعيمهم أو شقائهم،فمن سار في الدنيا لاهيا عن العمل الصالح بالدنيا وشهواتها،فلا أقل من أن يكون كبر السن هو المنذر له للعودة إلى الطريق الصواب،حيث عبّر الحريري

[1] ـ شوقي ضيف،المقامة،دار المعارف،الطبعة الثالثة،مصر،1973،ص44-45.

[2] ـ أبي العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي الشريشي،شرح مقامات الحريري،ج1،تح:محمد أبو الفضل إبراهيم، ص59.

عن انتشار الشيب في رأسه،ولكي يصل إلى تأثير أكبر في موعظته أضاف بذلك اللّحد الذي سيكون أول دار ينزله الميت بعد موته.

02. شعرية اللغة في المقامة الصنعانية:

أ- توظيف اللغة الشعرية:

تتجلى الشعرية في المقامة من خلال لغة الكاتب، فصيحة كانت أم عامية، فقد استطاع الحريري أنْ يعبّر بها من خلال سرد أحداث مقامته الصنعانية،وذلك ببناء فني محكم،فلغته تعدّ أساس العمل الابداعي،إذ تتميز بسحر وتفنن تجلب القارئ،وهذا ما يجعلها تأسره وتدفعه للغور والولوج في أعماقها.

فالقارئ للمقامة يجد أنّ الكاتب قد استطاع أن يتلاعب بالألفاظ والعبارات بقدرة لغوية أكسبت النص إيقاعا فريدا من نوعه،والذي حقق شعرية النص،فقد تعمد الحريري أن يأتي بمفردات لغوية قليلة الاستعمال،فكأنما أراد بعمله هذا أن يساهم في حفظ اللغة من ناحية،ويُثبت أنه قد ملك بناصية اللغة ،وبلغ في ذلك شأناً لم يبلغه أحد.

ومقاماته وإنْ شحن بعضها بالمفردات الغريبة،فنجد الغريب قد كثر في المقامات،وقلّ في المقامات الزهدية،وقد التزم الحريري أن تكون كل مقامة سادسة أدبية،وكلّ أولى عشر زهدية،وكلّ خامسة وعاشرة هزلية.يقول الحريري في المقامة الصنعانية:«**طَوَّحَتْ بِي طَوَائِحُ الزَّمَنِ إِلَى صَنْعَاءِ اليَمَنِ ،فَدَخَلْتُهَا خَاوِي الوِفَاضِ،بَادِي الإِنْفَاضِ،لا أَمْلِكُ بُلْغَةً وَلا أَجِدُ فِي جِرَابِي مُضْغَةً...**»[1] .

(خَاوِي الوِفَاضِ)بكسر الواو جمعُ وَفْضَةٍ وهي شبه الجِراب يجعل فيه الزّاد،و الوِفَاضُ أيضا كِنَانَةُ السّهام،وخريطة يحمل فيها الرّاعي أدائه،**وفي الحديث أنه صلى الله عليه وسلم:«أَمَرَ بِصَدَقَةٍ تُوضَعُ فِي أَوْفَاضِ أَهْلَ الصُّفَّةِ»**[2] .ومعنى **(بَادِي الإِنْفَاضِ)** أي «ظاهر الفقر من انتفض الجِراب إذا سقط ما فيه من بقية الزّاد»[3] ،وقوله:«**فَرَأَيْتُ في**

---

[1] - أبي العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي الشريشي،شرح مقامات الحريري، تحقيق:محمد أبو الفضل إبراهيم، ص48.

[2] - أبي العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي الشريشي،شرح مقامات الحريري، تحقيق:محمد أبو الفضل إبراهيم،ص51.

[3] - أبي راس الناصري،جمل من الحلل الحريرية في شرح المقامات الحريرية،الجزء الأول، تحقيق:الطيّب بلعدل، مؤسسة البلاغ،د.ط،الجزائر،2011، ص181.

بُهْرَةِ الحَلَقَةِ،شَخْصاً شَخْتَ الَخَلْقَةِ»[1]. **(بُهْرَةٌ)** بمعنى وسط، و**(شَخْتَ)** وشَخِيتَ الدقيق النّحيف،قال الأعشى:

عَريضَةُ بُوصٍ إذّا أَدْبَرَتْ هَضِيمُ الحَشَا شَخْتَةُ الُمُخْتَرْ

وكلمة **(بُهْرَةٌ)**، و**(شَخْتَ)** قليلتا الاستعمال،وإنْ لم نقل مهملتان.

ويقول:«**وَهَدَرَتْ شَقَاشِقُ ارْتِجَالِهِ**»[2] ، **هَدَرَتْ** بمعنى صَوَّتَتْ،و **شَقَاشِقُ ارْتِجَالِهِ** هو إتيان الرّجل بالكلام في غاية النّظم والنثر منْ غير تدبير،و**الشَّقْشَقَةُ** بمعنى **النُّفَاخَةُ** يخرجها فحل الإبل من حلْقِه عند هياجه،شبّه صوت الواعظ حين يرفعه بصوت البعير.

وفي قوله:«**أَيُّهَا السَّادِرُ في غُلُوَّائِه،السَّادِلُ ثَوْبَ خُيَلائِهِ**»[3] ،ومعناه أنّ السَّادِرُ يُقال في الأصل للذي يُطيل النظر في الشّمس حتى يَتَحَيَّرَ بصره، قد سَدِرَ فهو سَادِرٌ،والمراد هنا الرّاكب هواه،وفي **غُلُوَّائِه** بحيث لا يردُّه شيء وهو من (غَلا،يَغْلُو) في الأمر إذا جَازَ فيه الحدّ،و**(السَّادِلُ)** بمعنى المُرْخِي،و**(ثَوْبَ خُيَلائِهِ)** بضمّ الخاء وكسْرها بمعنى الكِبَرُ،وفي الحديث:«**مَنْ جَرَّ ثَوْبَهُ خُيَلاءَ لَمْ يَنْظُرِ اللهُ إِلَيْهِ يَوْمَ القِيَّامَةِ**»[4] .

ب-توظيف غريب الألفاظ:

يبدو أنّ التفات النظرية الشعرية الحديثة إلى شعر المجددين قد توالد بشكل تجاوز العُرْف والتقليد،وذلك انطلاقا من تعريفها –النظرية الشعرية-للإبداع بوصفه«إعادة النّظر في الماضي وينبوع تقديم القديم»[5].

وعليه تتجلى العلاقة التي تربط الشاعر بلغته في مسألة الغريب بالاستعمال اللغوي،فالغريب في اللسان هو الغامض من الكلام،ولهذا فقد اشترط النقاد القدامى لفصاحة اللفظ بأن يكون غير متوعّرٍ أو وحشي،وقد وقعت تسمية الإغراب عندهم،حيث

---

[1] ـ أبي العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي الشريشي،شرح مقامات الحريري، تحقيق:محمد أبو الفضل إبراهيم،ص52.

[2] ـالمصدر نفسه،ص53.

[3] ـ المصدر نفسه،ص55.

[4] ـالإمام أبي عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري الجعفي،صحيح البخاري،صحّحه:فتح الباري،دار السلام للنشر والتوزيع،الطبعة الأولى،الرياض،1997،ص1241.

[5] ـ جمال الدين بن الشيخ،الشعرية العربية،ترجمة:مبارك حنون،ومحمد الولي،ومحمد أوراغ،دار توبقال للنشر،الطبعة الأولى،الدار البيضاء،المغرب،1996،ص39.

عرّفه أُسَامة بن منقذٍ قائلا:«هو أن يكون المعنى لم يسبق إليه على جهة الاستحسان، فيقال:طَرِيفٌ وغَرِيبٌ،إذا كان فردً قليلا، فإذا كثر لم يُسمَّ بذلك»[1].أي أنّ الغرابة ظلّت مرتبطة بالاستعمال حتى على مستوى المعنى.

وارتبط لفظ الغرابة والتعجيب بالتخييل الذي رآه **(حازم القرطاجني)** قائلا:«بأنّه يكون باستبداع ما يُثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يقلّ التّهدِّي إلى مثلها،فورودها مستندر مستطرف...»[2].كما ربط النقاد القدامى بين ألفاظ الشاعر والعامل الزماني والمكاني فلم يغفلوا العوامل الخلقية حيث يختصرها صاحب الوساطة بقوله:«**وقد كان القوم يختلفون في ذلك،وتتباين فيه أحوالهم،فيرقّ شعر أحدهم،ويصْلُب شعر الآخر،ويسهل لفظ أحدهم ويتوعَّرُ منطق غيره،وإنّما ذلك بحسب اختلاف الطبائع،فإنّ سلامة الطَّبْعِ ودَمَاثَةُ الكلام بقدر دَمَاثَةِ الخِلْقَةِ،وأنتَ تجد ذلك ظاهراً في أهل عصرك، وأبناء زمانك،وترى الجَافِي الجَلِفَ منهم كَزُّ الألفاظ،معقّد الكلام،ومن شأن البداوة أن تحدث بعض ذلك...»**[3] .فالغريب إذن بوصفه ظاهرة لغوية يُردُّ إلى عوامل ذاتية ترتبط بالطبع الذي يقصد به التكوين الخلقي لا المذهب الفني المقابل للصنعة،كما يُردُّ أيضا إلى البيئة أو الوسط.

وعليه،فقد أشار صاحب الوساطة إلى أنّ من الشعراء منْ يدل عن طريقته في القصيدة الواحدة فيتنازعه الطبع والرغبة في الإغراب،فيلجأ بذلك المتلقي إلى الإستعانة بما يحيط باللفظ الغريب من قرائن،وما يربطه بالعناصر الأخرى من علائق للكشف عن المدلول وصولا إلى الفهم.

ويبدو أنّ الغريب في المقامة الصنعانية وارد لا محالة،ولنا في ذلك أمثلة،يقول الحريري:«**لَمَّا اقْتَعَدْتُ غَارِبَ الإغْتِرَابِ،وأَنَأَتْنِي المَتْرَبَةُ عَنِ الأَتْرَابِ،طَوَّحَتْ بِي طَوَائِحُ**

---

[1] - جمال الدين بن الشيخ،الشعرية العربية،ترجمة:مبارك حنون،ومحمد الولي،ومحمد أوراغ ،ص41.

[2] - نفسه،نفسه.

[3] -القاضي الجرجاني،الوساطة بين المتنبي وخصومه،تحقيق:محمد أبو الفضل إبراهيم،وعلي محمد البجاوي،مطبعة عيسى الحلبي،د.ط،بيروت،د.ت،ص17-18.

الزَّمَنِ إِلَى صَنْعَاءِ اليَمَنِ،قَدْخَلْتُهَا خَاوِي الوِفَاضِ،بَادِيَ الإِنْفَاضِ،لا أَمْلِكُ بُلْغَةً،وَلا أَجِدُ فِي جِرَابِي مُضْغَةً»[1] .

فكلّ من:(المتربة وطوائح والوفاض) ألفاظ غريبة لأنها تضطر المرء إلى التفكير في أصول مشتقاتها ،إذْ كانت **المَتْرَبَةُ** آتية من **أَتْرَبَ إِتْرَابٌ** وهو ما يأتي من الفقر،وأمّا **طَوَائِحُ** فإنّها تقف أمامك عقبة كأداء في سبيل الفهم.كأن تقول:**طُوِّحَتْ** فهي **مُطَوَّحَةٌ، مُطَوِّحَات ومَطَاوِحٌ**، ومنه **طَوَائِحُ**،ويُراد بها نوائِبُ ومنه قول الشاعر:[2]

لَيُبْكِ يَزِيدُ ضَارِعُ الخُصُومَةِ ومُختَبِطٌ مِمَّا تُطيحُ الطَّوَائِحُ

أمّا **(الوِفَاضُ)** يُقال: خَوَّى الرَّجُلُ،إذا سجد فترك بين جسده وبين الأرض خَوَاءً،وهو الفراغ،و«الوِفَاضُ جمعُ وَفْضَةٍ وهي شبه الجِراب»[3]،**وفي الحديث عن النّبي صلّى الله عليه وسلم أنه أَمَرَ بِصَدَقَةٍ تُوضَعُ في الأَوْفَاضِ»**[4] ،وهم أخلاط الناس على حين أنّ الحريري اصطنعه في نحو آخر من القول،وأراد بذلك أنه لا يملك من الزّادِ شيئا.فمن الصعب أنْ يدرك القارئ معاني الألفاظ دون العودة إلى أمّهات المعاجم العربية.

ويبدو أنّ الحريري كان همّه أن يأتي بالألفاظ التي لم يكدْ يأتي بها أحدٌ من الكتّاب والأدباء ليبدي براعته الفنية وإلمامه باللغة وغريبها،مما جعل مقاماته عسيرة الفهم عند القراء.فقد كان كُتّاب المقامات يستخدمون في أساليبهم لغة متينة أنيقة أحيانا،وغريبة ثقيلة أحيانا أخرى،وهم لا يعنون بالموضوع قدر عنايتهم بالألفاظ التي ربّما تعثّرت بها المعاني في بعض المقامات تعثّراً واضحاً.

ففي قول الحريري:«**أَيُّهَا السَّادِرُ فِي غُلُوَّائِه،السَّادِلُ ثَوْبَ خُيَلائِهِ،الجَامِحُ في جَهَالاتِهِ، الجَانِحُ إِلَى خُزَعْبَلاتِهِ..»**[5] .فلفظة **خُزَعْبَلاتِه** غريبة،ويُقصد بها الأباطيل.

---

[1] ـ أبي العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي الشريشي،شرح مقامات الحريري، تحقيق:محمد أبو الفضل إبراهيم،ص48.
[2] ـ المصدر نفسه،ص50.
[3] ـ نفسه،الصفحة51.
[4] ـ نفسه،الصفحة نفسها.
[5] ـ نفسه،نفسه.

وفي قوله:«**هَلاَّ انْتَهَجْتَ مَحَجَّةَ اهْتِدَائِكَ،وعَجَّلْتَ مُعَالَجَةَ دَائِكَ،وفَلَلْتَ شُبَاةَ إعْتِدَائِكَ، وقَدَعْتَ نَفْسَكَ فَهِيَ أَكْبَرُ أَعْدَائِكَ**»[1].فلفظة **شُبَاةَ** غريبة ويُراد بها حدَّ الإعتداء.والمرا بذلك أيها العاصي هلاّ رجعت من طريق الظلال واهتديت إلى طريق النور.

وفي قوله:«**فَرَأَيْتُ في بُهْرَةِ الحَلَقَةِ،شَخْصاً شَخْتَ الخَلْقَةِ**»[2]،فلفظة **شَخْتَ** غريبة وأُريد بها الحطب الرقيق وهي كناية عن شخص رقيق دقيق الخِلْقةِ.

وفي قوله:«**ثُمَّ لَبَّدَ عَجَاجَتَهُ ،وغَيَّضَ مُجَاجَتَهُ**»[3]، فقوله: **ثُمَّ لَبَّدَ عَجَاجَتَهُ** بمعنى قطع كلامه الذي كان قد استرسل، **وغَيَّضَ مُجَاجَتَهُ** بمعنى جفّف ما هو مُلْقى من فمه من حُمْقٍ،وأراد بذلك ما كان يسيل من عينيه وأنفه عند البكاء،وكلّها ألفاظ غريبة تحتاج إلى إمعان للفكر وجهد لمعرفة مناها.

وفي قوله:«**...فَدَلَفْتُ إِلَيْهِ لأَقْتَبِسَ مِنْ فَوَائِدِهِ،وأَلْتَقِطَ مِنْ فَرَائِدِهِ**»[4].فلفظتي **دَلَفْتُ** و **فَرَائِدِهِ** ألفاظ غريبة على ما يبدو يصعب فهمها بسهولة،فالفعل **دَلَفَ يدْلِفُ دَلْفاً** بمعنى اقتربت لألتمس من فوائده،أما لفظة **فَرَائِدِهِ** فهي من الفعل فَرَدَ يَفْرِدُ ،والفرائدُ جمع، وتعني شذور الذهب تفصل ما بين الجواهر ،وأُريد بذلك أنه يريد أن يلتقط هذه الشذور من المواعظ في الشخص الخطيب.

وفي قول الحريري:[5]

تَبًّا لِطَالِبِ دُنْيَـا تَنَى إِلَيْهَا انْصِبَابَهْ

مَا يَسْتَفِيقُ غَرَامًا بِهَا وَفَرْطَ صَبَابَهْ

وَلَوْ دَرَى لَكَفَـاهُ مِمَّا يَرُومُ صُبَابَهْ

فالألفاظ: **انْصِبَابَهْ، صَبَابَهْ، صُبَابَهْ** كلّها غريبة يستعصي فهمها،فانْصِبَابَهْ من الفعل **انْصَبَّ يَنْصَبُّ** ومنه **انْصِبَابَهْ** بمعنى تبًّا للشخص الذي عطف جرْيُهُ في هذه الدنيا،**وفَرْطَ**

---

[1] - أبي العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي الشريشي،شرح مقامات الحريري، تحقيق:محمد أبو الفضل إبراهيم،ص 59.

[2] - المصدر نفسه،ص52.

[3] - المصدر نفسه،ص68.

[4] -المصدر نفسه،ص53.

[5] - المصدر نفسه،ص 65.

صَبَابَهْ بمعنى شدّة الشّوق،ويُراد من البيت الثاني أنّ طالب الدنيا لن يستفيق من وهمه طالما كان شوقه لها شديدا للدنيا.**ويَرُومُ صُبَابَهْ** بمعنى يطلب بقية الماء ،ويُراد بذلك أنّ طالب الدّنيا في جريه ولهثه وراءها كالعطشان الذي يلهث لطلب الماء.

وفي قوله:[1]

لَبِسْتُ الخَمِيصَةَ أبْغِي الخَبيصَهْ وأنْشَبْتُ شِصّي في كُلِّ شِيصَـــهْ

وصَيَّرْتُ وعْظِي أُحْبُولَـــةً أُرِيغُ القَنِيصَ والقَنِيصَـــــهْ

وألْجَأْتِي الدَّهْرُ حَتَّى وَلَجْـــ تُ بِلُطْفِ احْتِيَالِي عَلى اللَّيْثِ عِيصَهْ

فالألفاظ:(**الخَمِيصَةَ، الخَبيصَهْ، شِصّي، شِيصَهْ، القَنِيصَ والقَنِيصَـهْ،عيصَهْ)** كلها غريبة وصعبة الفهم.

الخَمِيصَةَ وتعني كساء فيه خطوط،وفعله خَمَّصَ يُخَمِّصُ.و**الخَبيصَهْ** هي نوع من الحلْواء،وهو كناية عن لذّة العيش،أما **الشِّصُّ** فهو الصنّارة التي يصطاد بها الحوت،**والشِّيصَةُ** هي الثمرة الرديئة،وهي كناية عن سوء العيش.**والقَنِيصَ** وهو الذكر ممّا يصاد من الوحش،و**القَنِيصَةُ** وهي الأنثى مما يصاد من الوحش،وأراد بذلك ما يأخذه الناس بالحيل.**والعِيصَةَ** هي البيت وأصله الشجر الملتف،والمراد بذلك أنّ السروجي لبس ثوب الوعظ والصلاح وأنشب مكائده وحيله لإصطياد الهبات وحسن النية من الناس مستغلا في ذلك شفقتهم له.

ت-شعرية لغة الوصف:

يبدو أنه لم يكن للوصف في النثر القصصي اهتمام كبير سوى لدى النقاد،إذْ عُدّ لفترة طويلة أحد ميادين الشعر الأكثر خصوصية وخصوبة،فمن خلاله «يتم التعبير عن حال الشاعر أو حال موضوعه،كما يجري التأكيد أيضا على فحولة الشاعر وتفوقه»[2]،

[1] - أبي العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي الشريشي،شرح مقامات الحريري، تحقيق:محمد أبو الفضل إبراهيم، ص71.

[2] - سامي سويدان،أبحاث في النص الروائي العربي،دار الآداب،الطبعة الأولى، بيروت،2000، ص116.

غير أنّ النثر القصصي القديم سواء كان دينيا أو إخباريا أو شعبيا لم يُعطِ هذا الوصف الخاص،«فالأهمية فيه مُعطاة للحكاية والسرد لذكر الحوادث والأفعال ونسق تركيبها»[1].

ومثال ذلك من المقامة،قول الحريري:«**حَدّثَ الحارثُ بن هَمَّام قال:لَمَّا اقْتَعَدْتُ غَارِبَ الإغْتِرابِ،طَوّحَتْ بي طَوَائِحُ الزَّمَنِ إلى صَنْعَاءَ اليَمَنِ،فَدَخَلْتُهَا خَاوِي الوِفَاضِ،بَادِي الإنْقَاضِ،لا أَمْلِكُ بُلْغَةً،ولا أَجِدُ في جِرَابِي مُضْغَةً.فَطَفِقْتُ أَجُوبُ طُرُقَاتِها مِثْلَ الهَائِمِ،وأجُولُ في حَوْماتِها جَوَلاَنَ الحَائِمِ،وأَرُودُ في مَسَارِحِ لَمَحَاتِي،ومَسَايِحِ غَدَوَاتِي وَرَوَحَاتي،كَرِيمًا أُخْلِقُ لَهُ دِيبَاجَتِي،وأبُوحُ إِلَيْهِ بحَاجَتِي،أَوْ أدِيبًا تُفْرِجُ رُؤْيَتُهُ غُمَّتِي،وتُرْوي رِوايَتُهُ غُلَّتِي...**»[2]. فقد ضمّن الحريري مقامته هذه بالوعظ المُبكي الزّاجر،حيث افتتحها بوصفه من خلال حديث الراوي الحارث بن همّام الذي أنأته الغُرْبةُ عن وطنه وأهله،فكان يسيح في الأرض،ويجوب البلدان،إلى أنْ هدته الأقدار إلى حَلْقَةِ البطل (**أبي زيد السّروجي**)،الذي ضمّن حلْقته الوعْظ المُبْكي،وزهّد الناس عن الدنيا،ودعاهم إلى اعتبار الدنيا قنطرةً للآخرة،وأنْ ينشغلوا بالآخرة لا بالدنيا.

ويبدو أنّ دخول الشعرية إلى النثر بدأ في الاهتمام باللغة، ومن ذلك لغة الوصف حيث أصبحت مطلوبة بعد أن كان مجيئها خدمة لأغراض أخرى،فأصبح الوصف كغيره من مشكّلات الرواية والحكاية والأحداث والشخصيات وغيرهم عنصرًا مهمّا لا يمكن الاستغناء عنه،لأنه لا يمكن الفهم والوعي إلا من خلاله.

ث-شعرية لغة السرد:

يستخدم في السرد لغتان:لغة تسجيلية،ولغة شعرية،حيث تسمى «اللغة التسجيلية باللغة التبليغية ،واللغة المباشرة،واللغة المحايدة وغير ذلك،وهي اللغة المستخدمة في التاريخ...بحيث تقترب قدر الإمكان من لغة الصفر،بكثافة الوعي فيها،والتركيز على جوهر الحدث دون اعتداد بالمتلقي،ودون محاولة التغليف بانفعالات ووجدانيات معرقلة لسير الخط المعرفي أو مضللة له،فهي إذن لغة تسجيلية»[3].

---

[1] - سامي سويدان،أبحاث في النص الروائي العربي ،ص117.

[2] - أبي العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي الشريشي،شرح مقامات الحريري، تحقيق:محمد أبو الفضل إبراهيم،ص52.

[3] - ثناء أنس الوجود،قراءات نقدية في القصة المعاصرة،دار قباء،د.ط،القاهرة،2000،ص55.

وللتفصيل أكثر لنا في ذلك مثال عن قول الحريري:«**قال الحارث بن همّام:فاتَّبَعْتُهُ مُوارَيًّا عَنْهُ عَيَانِي،وقَفَوْتُ إِثْرَهُ مِنْ حَيْثُ لا يَرانِي،حَتَّى انْتَهَى إِلَى مَغَارَةٍ،فَأَمْهَلْتُهُ رَيْثَمَا خَلَعَ نَعْلَيْهِ ،وَغَسَلَ رِجْلَيْهِ،ثُمّ هَجَمْتُ عليْهِ ،فَوَجَدْتُهُ مُحَاذِيًّا لِتِلْمِيذٍ،على خُبْزٍ سَمِيذٍ،وجَدْيٍ حَنيذٍ،وقُبَالَتُهُمَا خَابِيَّةُ نَبِيذٍ،فقلتُ له:يا هَذا،أيكونُ ذالَ خَبَرُكَ،وهذا مخْبَرُكَ!**»[1]. هذه الفقرة على ما يبدو واضحة سهلة،وأسلوبها سلِسٌ خال من التعقيدات،وألفاظها:**(ابتعْتُهُ،قَفَوْتُ،انسابَ،أمْهلته،وجدتُه...)** مألوفة للجميع،ولا يستغرق فهمها على أحد من القراء وقتا أو جهداً،وهذا لأنّ«الشرْط في هذا النوع من اللغة أن تكون واضحة مشرقة لا ترتفع إلى التوعّر والوحشية،ولا تهبط إلى الرّكاكة والسّوقية، فهي رصينة جزلة دقيقة خالية من التعبيرات الإنشائية الفضفاضة»[2].فاللغة القصصية في هذه المقامة هي التي يتشكل منها النسيج القصصي حيث أضحت اللغة بعد أن كانت مجرد ناقلة للمحتوى مادة الأديب وأداة تعبيره عمّا يُريد قوله،وحتى يتمكن الأديب من إيصال فنّه والإجادة فيه،فكان لابد عليه من إلمامه ووعيه الكامل باللغة التي يكتب بها. ولا شك أنّ اللغة الشعرية في هذه المقامة تعكس ملامح التمرد على الواقع لأنّ «التعبير عن الذات أصبح هدفًا رئيسًا يسعى إليه المبدعون،هذا التعبير لا يمكن أنْ يصل إلى مستوى مؤثر إلا باستخدام القاص للغة الشعرية لقدرتها على اختراق أعماق النفس والتعبير بالتصريح والإيحاء والرّمز عن أسرار هذا الإنسان»[3] ،وهذا خاصة في الإنسان العربي الذي يشعر بالإحباط والهزائم المتكررة والظلم والطغيان عليه وعلى أمّته.

ح- شعرية الحذف في السرد:

وأما شعرية الحذف فقد وردت مرة واحدة في هذه المقامة،ومن أشكالها التشويق، ومثالها في المقامة،قول الحريري:« **أَيُّهَا السَّادِرُ فِي غُلُوَّائِه،السَّادِلُ ثَوْبَ خُيَلائِهِ،**

---

[1] - أبي العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي الشريشي،شرح مقامات الحريري، تحقيق:محمد أبو الفضل إبراهيم،ص69-70.

[2] - إيمان عبد الفتاح،عبقرية الفكر الروائي،دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط،الإسكندرية، مصر،1998،ص64.

[3] - علي محمد المومني،الحداثة والتجريب في القصة القصيرة الأردنية،دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، د.ط،الأردن،2009،ص203.

الجَامِحُ في جَهَالاتِهِ، الجَانِحُ إلَى خُزَعْبَلاتِهِ...إلاَمَ تَسْتَمِرُّ على غَيِّكَ،وتَسْتَمْرِئُ مَرْعَى بَغْيِكَ،وحَتَّامَ تتناَهَى في زَهْوِكَ،ولا تَنْتَهِي عَنْ لَهْوِكَ!»[1] .فقد جاء الحذف في هذه الفقرة(...) لتشويق القارئ وحثِّهِ على إنْعام فكره في التفكير بأهوال الغيب والانتهاء من ارتكاب المعاصي وكلّ أنواع اللهو،مما«أكسب التركيب جمالا ومتانة،لتذهب نفس القارئ كل مذهبٍ ممكنٍ»[2].

[1] ـ أبي العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي الشريشي،شرح مقامات الحريري، تحقيق:محمد أبو الفضل إبراهيم،ص55.

[2] ـ زينب محمد صبري،فن القصة عند محمد سعيد العريان،مكتبة دار العلوم،الشارقة،ومكتبة البلد الأمين،القاهرة،الطبعة الأولى،2001،ص80.

03. العناصر الجمالية في إثراء الخطاب المقامي:

لقد عرفت الجمالية بالجمال،إذْ يرى (**أفلاطون**) أنّه«ظاهرة موضوعية لها وجودها،سواء يشعر بها الإنسان أم لم يشعر بها؛ فهو مجموعة خصائص إذا توفّرت في الجميل عُدّ جميلاً، وإذا امتنعت عن الشيء لا يُعتبر جميلاً،وهكذا تفاوتت نسبة الجمل في الشيء بحسب مدى اشتراكه في مثال الجمال الخالد»[1].

فالجمال حسب (**أفلاطون**) يُستمدّ من الوحي والإلهام،فهو يربط العالم الواقع بعالم المُثُل،كما يشترط فيه مقاييس تبرّر مدى جمالية الشّيء.

ويعتقد (**باو مجارتن**) بأنّ«الجمالية أو الإستيطيقا كما سمّاها يجب أنْ تتخلّص من الميتافيزيقا؛ فهي مقتصرة فقط على لون من ألوان المعرفة يُكتسب بالإدراك الحسِّي، ويتناول كمال المعرفة الحسّية مجرّدة عن أيّ فكرة،وهذا اللون هو الجمال، وهكذا فالجمال ذاته أصبح ميدانيا للإستيطيقا»[2].

من خلال هذا القول يتضح بأنّ الجمالية عند (**باو مجارتن**) مرتبطة بالإدراك الحسّي، فالعمل الأدبي كيف ما كان هيكل أو جسد له مضمون وشكل يتصل بالواقع، وتربطه روابط الحياة الأخلاقية والسياسية والجمالية،فهو كلٌّ متكامل وإنْ لم تظهر في الشكل،فإنّها قائمة في المضمون دون شك،لأنّ الفنّ نسقٌ رمزي يلخص تجربة إنسانية، يتفاعل فيها الشكل والمضمون،ممّا ينتج ما يُسمى بالتجربة الجمالية.

ومن هنا يمكن القول بأنّ الجمالية تقوم على الشكل والمضمون،إذْ يستحيل الفصل بينهما؛لأنّ العمل الأدبي عبارة عن كائن حيّ لا يستطيع بتر أحد أجزائه،فلا الشكل يمكن أن يستقل، ولا المضمون ينفرد،إذْ لكلّ منهما وزن وقافية في العمل الأدبي،فهما الوسيلة والغاية في اللحظة نفسها.

---

[1] - عز الدين إسماعيل،الأسس الجمالية في النقد العربي،دار الفكر العربي،الطبعة الثالثة، مصر، 1974،ص68.

[2] - المرجع نفسه،ص22.

والجمالية على ما يبدو تقدر اهتمامها بالشكل،فهي تحترم الموضوع وتمنحه قيمته المستحقّة،وعليه فالأديب البارع هو الذي يُحسن استخدام أدواته وأفكاره،فالكلمات لا قيمة لها إلاّ إذا انتظمت في قالب مُحكم يتوافق من خلاله بين المضمون المنطقي والشكل الفني،وهذا الإنسجام بينهما يُحدث ما يسمى بالتناغم الجمالي أو التجربة الجمالية.

وسنحاول التطرّق إلى أهم العناصر الجمالية في المقامة الصنعانية التي تمثلت في التكرار بنوعيه ،والترداف،والتناص،والصورة،الإيقاع من خلال أمثلة.

1- التكرار:

يبدو أنّ التكرار قد عرف في التراث العربي القديم،فقد قسّم **(السّجلماسي)** التكرار إلى نوعين:«الأول التكرير اللفظي،وسمّاه المُشاكلة، والثاني:التكرير المعنوي، وسمّاه المُناسبة»[1].

غيْر أنّ التسميات تغيرت في التراث النقدي الحديث،فقد عُرفت فروعه بالتكرار المحض، والتكرار الجُزئي،وعليه فالمقامة الصنعانية غنية بالتكرار،وسيأتي التفصيل والتمثيل في المطلبين الآتيين:

أ- التكرار المحض:

لقد حفلت هذه المقامة بالتكرار المحض، حيث وصل مجموع استعمال هذا الفرع في نصوصها حوالي تسع مرّات متفرقة في كل من لفظة تلميذ، والهداية، الدّهر، والوعظ، والنفس ، والحق، وأسماء لفظ الجلالة(الله،الرّقيب،المليك،المملوك، النّصير...) ومثال ذلك قول الحريري:« **فاتَّبَعْتُهُ مُوارِيًّا عَنْهُ عَيَانِي،وقَفَوْتُ إِثْرَهُ مِنْ حَيْثُ لا يَرانِي،حَتَّى انْتَهَى إِلَى مَغَارَةٍ،فَأَمْهَلْتُهُ رَيْثَمَا خَلَعَ نَعْلَيْهِ ،وَغَسَلَ رِجْلَيْهِ،ثُمّ هَجَمْتُ عليْهِ ،فَوَجَدْتُهُ مُحَاذِيًّا لِتِلْمِيذٍ،على خُبْزٍ سَمِيذٍ،وجَدْيٍ حَنيذٍ،وقُبَالَتُهُمَا خَابِيَّةُ نَبِيذٍ،فقلتُ له:يا هَذا،أيكونُ ذالَ خَبَرُكَ،وهذا مخْبَرُكَ!...ثمّ قال لي:ادْنُ فَكُلْ،وإنْ شِئتَ فقُمْ وقُلْ. فالْتَفَتُّ**

[1] - أحمد مطلوب،معجم النقد العربي،الجزء الأول،دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، بغداد،1989 ، ص374.

إلى تِلْميذِهِ وقُلْتُ:عَزَمْتُ عَلَيْكَ بِمَنْ تَسْتَدْفِعُ به الأذَى ،لتُخْبِرَني مَنْ ذَا؟فقال: هذا أَبُو زَيْدٍ السَّرُّوجِي،سِرَاجُ الغُرَباءِ وتَاجُ الأُدَبَاءِ...»[1] .

فقد تكرّرت لفظة تلميذ مرتين في هذه المقامة،وهذا واضح من خلال وجود في إعادة تكرار عنصر معجمي.ويبدو أنّ لفظة تلميذ الثانية راجعة على الأولى لفظًا ومعنى،فهي نفسها وأنها تُحيل عليها إحالة قبلية،فبالتطابق يتم الرّبط بين اللاحق والسابق،ومن ثم يتم الترابط بين الكلمات اللواحق والكلمات السوابق المتعلقة بالكلمة المكررة.

وفي قوله:« **حَدّثَ الحارثُ بن هَمَّام قال:لَمَّا اقْتَعَدْتُ غَارِبَ الإغْتِرابِ،طَوّحَتْ بي طَوَائِحُ الزَّمَنِ إلى صَنْعَاءَ اليَمَنِ،فَدَخَلْتُهَا خَاوِي الوِفَاضِ،بَادِي الإنْفَاضِ،لا أَمْلِكُ بُلْغَةً،ولا أَجِدُ في جِرَابِي مُضْغَةً.فَطَفِقْتُ أَجُوبُ طُرُقَاتِها مِثْلَ الهَائِمِ،وأجُولُ في حَوْماتِها جَوَلاَنَ الحَائِمِ،وأَرُودُ في مَسَارِحِ لَمَحَاتِي،ومَسَايِحِ غَدَوَاتِي وَرَوَحَاتي،كَرِيمًا أُخْلِقُ لَهُ دِيبَاجَتِي،وأبُوحُ إلَيْهِ بحَاجَتِي،أَوْ أدِيبًا تُفرِّجُ رُؤْيَتُهُ غُمَّتِي،وتُرْوي رِوايَتُهُ غُلَّتِي...**

قال الحارثُ بن همّامٍ: فاتَّبَعْتُهُ مُوارِيًا عَنْهُ عَيَانِي،وقَفَوْتُ إثْرَهُ مِنْ حَيْثُ لا يَرانِي،حَتَّى انْتَهَى إلَى مَغَارَةٍ،فَأمْهَلْتُهُ رَيْثَمَا خَلَعَ نَعْلَيْهِ ،وَغَسَلَ رِجْلَيْهِ،ثُمّ هَجَمْتُ عليْهِ ،فَوَجَدْتُهُ مُحَاذِيًا لِتِلْمِيذٍ،على خُبْزٍ سَمِيذٍ،وجَدْيٍ حَنيذٍ،وقُبالَتُهُمَا خَابِيَّةُ نَبِيذٍ،فقلتُ له:يا هَذا،أيكونُ ذالَ خَبَرُكَ،وهذا مخْبَرُكَ!...»[2].

فقد تكررت **(حَدّثَ الحارثُ بن هَمَّام قال)** مرتين ،فالثانية أُحيلت على الأولى لفظًا ومعنى،وبالتالي هي نفس الشخصية التي وردت في المقامة.

وأمّا في قوله:«**فَزَفَرَ زَفْرَةَ القَيْظِ،وكاد يتميّز مِنَ الغَيْظِ،ولمْ يَزَلْ يُحَمْلِقُ إلَيَّ حتَّى خِفْتُ أنْ يَسْطُوَ عَليَّ،فلمَّا أنْ خَبَتْ نَارُهُ،وتَوَارَى أَوَارُهُ،أنْشَدَ:**

لَبِسْتُ الخَمِيصَةَ أبْغِي الخَبيصَهْ وأنْشَبْتُ شِصّي في كُلِّ شِيصَــهْ

وصَيَّرْتُ وعْظِي أُحْبُولَــةً أُرِيغُ القَنِيصَ والقَنِيصَـــــهْ

وألْجَأَنِي الدَّهْرُ حَتَّى وَلَجْــ تُ بِلُطْفِ احْتِيَالِي عَلى اللَّيْثِ عِيصَهْ

---

[1] ـ أبي العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي الشريشي،شرح مقامات الحريري، تحقيق:محمد أبو الفضل إبراهيم،ص70.

[2] ـ أبي العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي الشريشي،شرح مقامات الحريري، تحقيق:محمد أبو الفضل إبراهيم ،ص48-69.

عَلَى أَنَّنِي لَمْ أَهَبْ صَرْفَـهُ ولا نَبَضَتْ لِيَ مِنْـــهُ فَرِيصَـهْ

ولا شَرَعَتْ بِي عَلَى مَـوْرِدٍ يُدَنِّسُ عِرْضِي نَفْسٌ حَرِيصَـــهْ

وَلَوْ أَنْصَفَ الدَّهْرُ في حُكْمِـهِ لَمَا مَلَّكَ الحُكْمَ أَهْـلَ النَّقِيصَـــهْ»[1].

فقد جاءت لفظة الدَّهْرِ مُكررّة مرتين،ويبدو أنّ اللفظة الثانية أُحيلت على اللفظة الأولى لفظًا ومعنى.

ب-**التكرار الجُزْئي:**

لقد ورد هذا اللون من التكرار في نفس الأبيات السابقة وذلك في قوله:[2]

وَلَوْ أَنْصَفَ الدَّهْرُ في حُكْمِـهِ لَمَا مَلَّكَ الحُكْمَ أَهْـلَ النَّقِيصَـــهْ

فقد تكررت لفظة **الحُكْمَ**،فأُحيلت اللفظة الثانية **الحكْم** التي جاءت اسما معرّفًا على الأولى التي جاءت نكرة **حُكْمِهِ**،لفظا واختلفت في المعنى.فالأولى يراد بها أهل الحكم من خلفاء ووزراء،بينما الثانية فهي تعني العَدْل والمساواة،وفي هذا اختلاف واضح في المعنى.

وفي قوله:[3]

وصَيَّرْتُ وعْظِي أُحْبُولَـــةً أُرِيغُ القَنِيصَ والقَنِيصَـــــهْ

فقد تكررت لفظة (**القَنِيصَ والقَنِيصَهْ**)،فاللفظتان متطابقتان غير أنّ الإختلاف بادِي في كون الأولى مُذكَّرة والثانية مؤنّثة،ومعنى الأولى الذّكر ممّا يُصاد من الوحش، أما الثانية فتعني الأنثى مما يصاد من الوحش،وعليه فاللفظتان مختلفان في المعنى، وهما إذن متضادتين.

وأما في قوله:[4]

لَبِسْتُ الخَمِيصَةَ أبْغِي الخَبيصَهْ وأنْشَبْتُ شِصِّي في كُلِّ شِيصَـــهْ

---

[1] ـ أبي العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي الشريشي،شرح مقامات الحريري، تحقيق:محمد أبو الفضل إبراهيم،ص72.

[2] -المصدر نفسه،ص72.

[3] ـ المصدر نفسه،ص71.

[4] ـ المصدر نفسه ،ص71.

فلفظة (**شِصّي و شِيصَهْ**) هما لفظتان متطابقتين لفظا،ولكن مختلفان في المعنى، فاللفظة الأولى يُراد بها الصّنَارة وهي حديدة مُعْوَجّة يُصاد بها الحوت،بينما الثانية فيراد بها **الثمرة الرديئة**، وقد ورد في مُلَحِ البلدان أنّ أبَا عبد الله الخَوَّاص كان يقول في قصصه:**إِنَّمَا النَّاسُ مِثْلَ التَّمَرِ ،فيهِمْ الشِّصْ والبُرْنِي،يا رَبِّ اجْعَلْنَا بُرْنِيًّا ولا تَجْعَلْنَا شِيصًا»[1].** وقد أراد بذلك أنْ لا يحتقر شيئًا، فكُلُّ ما اتّخِذَ له أخذه باحتياله.

وفي قوله:«**تُبَارِزُ بِمَعْصِيَّتِكَ،مَالَكَ نَاصِيَّتَكَ،وتَجْتَرِئُ بِقُبْحِ سِيرَتِكَ،على عَالَمِ سَرَيرَتِكَ، وتَتَوَارَى عنْ قَرِيبِكَ،وأَنْتَ بِمَرْأى رَقِيبِكَ،وَ تَسْتَخْفِي مِنْ مَمْلُوكِكَ،ومَا تَخْفَى خَافِيَّةٌ عَلَى مَلِيكِكَ**»[2].

من خلال هذا نجد أنّ لفظ الجلالة قد تكررت(رقيبك،مملوكك،مليكك،قريبك)،وهي كلّها تتطابق من حيث المعنى،وتختلف من حيث اللفظ،وهي راجعة إلى لفظة الله وهو تكرار محض.

وهناك نمط آخر من التكرار يسمى **بالتكرار الختامي** ؛وهو«صيغة ذات صبغة دلالية مكثفة ينحو فيها الشاعر منحاه عندما يسعى لعرض صورة بعينها عبر الضغط عليها بواسطة التكرار الذي يُحمل بين طيّاته ميزة إيقاعية تُؤدي بُعْدًا دلاليًا»[3].

ويبدو أنّ هذا النمط من التكرار قد ورد في هذه المقامة، وذلك من خلال قول الحريري:[4]

وَلَوْ أَنْصَفَ الدَّهْرُ في حُكْمِهِ لَمَا مَلَّكَ الحُكْمَ أَهْلَ النَّقِيصَهْ

---

[1] - أبي العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي الشريشي،شرح مقامات الحريري، تحقيق:محمد أبو الفضل إبراهيم ،ص72.

[2] -المصدر نفسه،ص57.

[3] - علي عزيز صالح،شعرية النص عند الجواهري:الإيقاع والمضمون واللغة،دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، بيروت،لبنان،2011،ص127.

[4] - أبي العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي الشريشي،شرح مقامات الحريري، تحقيق:محمد أبو الفضل إبراهيم،ص71.

فقد ورد هذا التكرار الختامي في هذا البيت حيث نجد الحريري قد اعتمده وذلك لحرصه على استعادة أجواء النص الشعري والوظيفة الدلالية التي يريد الشاعر توصيلها إلى المعنى.

وقد ورد كذلك في قوله:«**أَمَّا الحِمَامُ مِيعَادُكَ فَمَا إِعْدَادُكَ!وَبِالمَشِيبِ إِنْذَارُكَ،فَمَا أَعْذَارُكَ،وفِي اللَّحْدِ مَقِيلُكَ،فَمَا قِيلُكَ!وإِلَى اللهِ مَصيرُكَ فَمَنْ نَصِيرُكَ!طَالَمَا أَيْقَظَكَ الدَّهْرُ فَتَنَاعَسْتَ،وجَذَبَكَ الوَعْظُ فَتَقَاعَسْتَ،وتَجَلَّتْ لَكَ العِبَرُ فَتَعَامَيْتَ،وحَصْحَصَ لَكَ الحَقُّ فَتَمَارَيْتَ،وأَذْكَرَكَ المَوْتُ فَتَنَسَيْتَ،وأَمْكَنَكَ أَنْ تُوَاسِ فَمَا آسَيْتَ**»[1].

فقد ساعدت حركة إيقاع هاتين اللفظتين المُشار إليهما في النص،عن طريق التجانس الصوتي والتكرار المتراكب داخل النص مِنْ أَنْ تُجسِّد طبيعة الخطاب والفصح عن الموقف الشعوري للحريري تجاه المتلقي.

2- الترادف وشبه الترادف:

ارتبط موضوع الترادف عند الدلاليين واللغويين بنظرية المعنى المتعدد، «فأحيانا يحوي المعنى الواحد عدا من الألفاظ، كما قد يشتمل اللفظ الواحد على معانٍ عدّة»[2].

وفي تعريف آخر عن الترادف هو«دلالة عدة كلمات مختلفة ومنفردة على المسمّى الواحد أو المعنى الواحد دلالة واحدة»[3].

وبناء على ذلك فقد وُجد الترادف في لغتنا العربية وفي غيرها من اللغات الأخرى، أما من زاوية نظر الغرب فقد جعل **(هاريس)** أنّ «الترادف مبني على الاختلاف الصوتي»[4].

وعليه،فإنّ توظيف الترادف في هذه المقامة لا يُمكن حصره أو وصفه بالقلّة،فهو موزّع في كلّ أرجاء المقامة،ومثال ذلك قول الحريري:« **أَيُّهَا السَّادِرُ فِي غُلُوَّائِه،**

---

[1] - أبي العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي الشريشي،شرح مقامات الحريري، تحقيق:محمد أبو الفضل إبراهيم ،ص59.

[2] -عبد الواحد الشيخ،العلاقات الدلالية والتراث البلاغي العربي-دراسة تطبيقية-،مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية،الطبعة الأولى،مصر،1999،ص45.

[3] -حاكم مالك لعيبي،الترادف في اللغة،دار الحرية للطباعة،د.ط،بغداد،1980،ص22.

[4] - عبد الواحد الشيخ،العلاقات الدلالية والتراث البلاغي العربي-دراسة تطبيقية-،ص47.

السَّادِلُ ثَوْبَ خُيَلائِهِ، الجَامِحُ في جَهَالاتِهِ، الجَانِحُ إلَى خُزَعْبَلاتِهِ...إلاَمَ تَسْتَمِرُّ على غَيِّكَ،وتَسْتَمْرِئُ مَرْعَى بَغْيِكَ،وحَتَّامَ تتناَهَى في زَهْوِكَ،ولا تَنْتَهِي عَنْ لَهْوِكَ!»[1].

معلوم أنّ لفظة السّادِرُ هي اسم علم،والتركيب في:السّدل والجامِحُ والجَنِحُ يُحيلُ إلى السّدر،فالألفاظ مختلفة التركيب ولكنها متقاربة في المعنى،ويراد بها العاصي مرتكب الخطيئة،فهي مترادفة في الإيقاع الصوتي.

3- التّناص:

تعد ظاهرة التناص إحدى الظواهر الفنية ذات الأثر البالغ في التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي،حيث يُعاد فيها اكتشاف الماضي أو قراءته في ضوء الحاضر،وذلك للتعبير عن خصوصية المبدع في تعبيره عن الواقع.

وإذا كان النص-شعري أو نثري- شبكة من الإقتباسات فهذا يعني انفتاح الأديب على الذاكرة البشرية،وِفْقَ مجموعة من القوانين التي تتحدّدُ بها مصطلحات التناص ومنطلقاته.وقد جاء في معجم المصطلحات«إدخال المؤلف كلاما للغر في نصّه،ويكون ذلك إمّا للتَّحْلِيَةِ أو للإستدلال على أنّه يجب الإشارة إلى مصدر الاقتباس بهامش المتْنِ وإبرازه بوضعه بين علامات تنصيص(«..»)أو بأية وسيلة أخرى...والاقتباس في البديع العربي،أنْ يتضمّن الكلامُ نَثْرًا أو شِعْرًا شيئًا من القرآن الكريم،أو الحديث الشريف،لا على أنّ المُقتبِس جزءٌ منهما،ويجوز أنْ يُغيّر المُقتبس في الآية أو الحديث قليلاً»[2].

وقد عرّفه الخطيب القزويني بأنّه«هو أنْ يُضمَّنَ الكلامُ شيْئًا من القرآن أو الحديث،لا على أنّه منه»[3] .

ويرى الدكتور(**عبد المالك مرتاض**) بأنّ«مصطلح التناص تعود جذوره في النقد العربي القديم إلى عليّ بنُ عبد العزيز الجرجاني (ت:392هـ)، ولكن في ثوْبِ

---

[1] - أبي العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي الشريشي،شرح مقامات الحريري، تحقيق:محمد أبو الفضل إبراهيم،ص55.

[2] - وهبة المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب،مكتبة لبنان،د.ط، بيروت، 1979،ص34.

[3] - الخطيب القزويني،الإيضاح في علوم البلاغة،وضع حواشيه:إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، بيروت،2003م-1424ه،ص575.

مصطلحات السرقات»[1].فالجرجاني أول من أرسى هذه الفكرة وعلّل بأنّ التناص من باب المتشابهات.

وقد أكّدت (**جوليا كريستيفا**)بأنّ «صلة النّص الجديد بالنص القديم تتسم بالتكرار والتوزيع،أي صلة بناء وهدم وهي أيضا صلة تبدّل تغيّر في النصوص أي تناص،ففي حيّز نصٍّ محدّدٍ ثمّة ملفوظات مأخوذة من نصوص أخرى تتداخل وتتشابك»[2]. ومع ذلك فالتناص عند الغرب غير مستقر الوجهة فقد بين رؤى النقاد.

وعلى هذا الأساس،فالتناص غير مقيّد بزمان ومكان،وإنّما يفوق حدودهما لأنّ الشاعر أو الأديب يستحضر من خلالهما فلذات غالية من التراث معتمدًا في ذلك على مخزونه الثقافي والمعرفي.فمصطلح التناص كان موجودًا في الخطاب النقدي العربي القديم ولكن تحت مسمى السرقات،الإقتباس،والتضمين.

كما أشار الكثير من النقاد العرب المحدثين إلى أنّ التناص هو عبارة عن تعالق للنصوص بمعنى الدخول في علاقة مع نص حدث مختلفة من بينهم:**محمد مفتاح، ومحمد بنيس**.

ولاشك أنّ التناص تعالق النصوص بحيث يستحضر نصًّا غائبا في نصٍّ حاضرٍ، فهو من بين المصطلحات التي حُظيت باهتمام الدارسين،كما أنّه عرف عدّة تسميات منها:المَناص-Paratexte،والتفاعل النصّي،والتناصية ولكن المصطلح الأكثر شيوعا هو مصطلح التناص.

ويبدو أنّ أشمل كتابٍ عربي عن التناص هو (انفتاح النص) للروائي المغربي (**سعيد يقطين**) الذي « عرض فيه أنواع التفاعل النصّي وأشكاله وطبّقه على روايات...حيث عرض في أحد فصوله مفهوم التناص»[3]. فقد عرض (**سعيد يقطين**) في ثلاثة قوانين تحدّد علاقة النصّ الغائب بالنص الماثل وهي:

---

[1] - عبد المالك مرتاض،نظرية النص الأدبي،دار هومة،د.ط،الجزائر،2007،ص197.

[2] -إبراهيم نمر موسى،أشكال التناص الشعبي في شعر توفيق زياد، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد السادس،العدد الثاني،الإمارات العربية المتحدة، جمادى الأولى1430هـ/ يونيو2009م،ص76.

[3] - محمد عزام،شعرية الخطاب السردي-دراسة-،ص118.

«الإجترار،والإمتصاص،والحوار»[1]، وقد «وافقه في ذلك محمد بنيس في نفس التقسيم»[2].

وعليه، فللتناص أنواع وقوانين،فمن أنواعه:التناص الديني الذي حفلت به هذه المقامة التي بين أيدينا بكثرة فهو يناسب الجانب الوعظي،والتناص الأدبي،والتناص الأسطوري...أما قوانينهفمنها الاجترار ،والإمتصاص،والحوار.

ومن أمثلة التناص في هذه المقامة الاقتباس الديني، فقد كان الحريري كثير الاقتباس في مقامته من القرآن الكريم والحديث النبوي ،ومثال ذلك قوله:«**تَأْمُرُ بالعُرْفِ وتَنْتَهِكُ حِمَاهُ، وتَحْمِي حِمَاهُ، وتَحْمِي عنِ النُّكْرِ،ولا تَتَحَامَاهُ، وتُزَحْزِحُ عنِ الظُّلْمِ ثُمّ تَغْشَاهُ، وتَخْشَى النَّاسَ واللَّهُ أَحَقُّ أَنْ تَخْشَاهُ**»[3].وتنْتَهِكُ حِمَاهُ،حُرْمته وأصل الحِمى الكلأ يحيه الرّجل لمواشيه،وانْتِهاكه اسْتِئْصَالُ عُشْبِهِ بالرَّعْيِ،وتحْمِي أيْ تُبْعِدَ غَيْرَكَ.«**عنِ المُنْكَرِ ولا تتَحَامَاهُ**» تتباعدُ عنه ،وفيه اقتباس من قوله تعالى:«أَتَأْمُرُونَ النّاسَ بِالبِرِّ وَتَنْسَوْنَ أَنْفُسَكُمْ..»[4].

وفي قوله:« **تَأْمُرُ بالعُرْفِ وتَنْتَهِكُ حِمَاهُ، وتَحْمِي حِمَاهُ، وتَحْمِي عنِ النُّكْرِ،ولا تَتَحَامَاهُ**» المقابلة التي هي إيراد الكلام ثمّ مقابلته بمثله في المعنى واللفظ على جهة الموافقة أو المخالفة،فقوله:«**تَأْمُرُ بالعُرْفِ**» هي نقيض «**تَحْمِي عنِ النُّكْرِ**»،و« **وتَنْتَهِكُ حِمَاهُ**»نقيض «**ولا تَتَحَامَاهُ**».

وفي قوله:« **فَزَفَرَ زَفْرَةَ القَيْظِ،وكاد يتميّز مِنَ الغَيْظِ**»[5] ،فقد اقتبس الحريري هذا النص كذلك من قوله تعالى:«**تَكَادُ تَمَيَّزُ مِنَ الغَيْظِ كُلَّمَا أُلْقِيَ فِيهَا فَوْجٌ سَأَلَهُمْ خَزَنَتُهَا**»[6]

---

[1] - محمد عزام،شعرية الخطاب السردي-دراسة ،ص118.

[2] -يُنظر:محمد مفتاح،تحليل الخطاب الشعري:استراتيجية التناص،المركز الثقافي العربي،د.ط، لبنان،1992،ص19.

[3] - أبي العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي الشريشي،شرح مقامات الحريري، تحقيق:محمد أبو الفضل إبراهيم،ص65.

[4] -سورة البقرة،الآية:44.

[5] - أبي العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي الشريشي،شرح مقامات الحريري، تحقيق:محمد أبو الفضل إبراهيم،ص71.

[6] - سورة المُلك،الآية:08.

،وأما في القول الحريري:« **وَ تَسْتَخْفِي مِنْ مَمْلُوكِكَ،ومَا تَخْفَى خَافِيَّةٌ عَلَى مَلِيكِكَ**»[1] .فقد اقتبس هذا القول من قوله تعالى:**«يَسْتَخْفُونَ مِنَ النَّاسِ ولا يَسْتَخْفُونَ مِنَ اللهِ وهو مَعَهُمْ»**[2].

نجد من خلال المقاطع السابقة الذّكر أنّ الحريري وظّف التناص من خلال مقامته الوعظية-الصنعانية-،ولا شك أنّ هذا اللون من التناص تراثي محض مستمد من البيئة العربية.

4- جمالية الصورة البيانية في المقامة:

أ- التشبيه:

لقد أولع الحريري بهذا اللون من الصور خاصة التشبيه البليغ الخالي من الأداة إلى اصطناع أدوات التشبيه،كأداة (مِثْلَ) في مواضع أخرى.ومثال ذلك قول الحريري:**«أَجُوبُ طُرُقَاتِهَا مِثْلَ الهَائِمِ»**[3] ؛وهو تشبيه بليغ،حيث شبّه الحريري نفسه بالطائر الطائش الذي يحوم حول الماء،وقد أشار (**أحمد أمين مصطفى**) إلى ذلك في قوله:«وهذه الصورُ بعضها مَطْرُوقٌ»[4]،ومع ذلك فإنّ «تشبيهات الحريري لا تُعطي صورة جمالية ولا بيانية واضحة الوضوح»[5].فقد عمد الحريري أحيانًا إلى تشبيه الصور المحسوسة بالمعقولة،غيْر أنّ ذلك لم يكن بيّنًا،فكانت معظم تشبيهاته تحاول أن تُسْتمدّ من البيئة والواقع.

وعليه،فقد وجدنا تشبيه المحسوس بالمحسوس أشيع في هذه المقامة،وعليها أغلب،حيث تقلّ التشبيهات عند الحريري فهي قليلة جدا والصور الناشئة فيها عن التشابيه معنوية مجرّدة،بحيث لا تُحْسَسُ،ولا تُلْمَسُ،ولا تُرَى.

---

[1] ـ أبي العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي الشريشي،شرح مقامات الحريري، تحقيق:محمد أبو الفضل إبراهيم،ص57.

[2] ـ سورة النساء،الآية:108.

[3] ـ أبي العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي الشريشي،شرح مقامات الحريري، تحقيق:محمد أبو الفضل إبراهيم،ص52.

[4] -أحمد أمين مصطفى،فن المقامة بين البديع والحريري والسيوطي،دار للنشروالتوزيع،الطبعة الأولى،مصر،1991،ص194.

[5] -ابتسام محمد سعيد باحمدان،الاتجاه الإسلامي في المقامات الشرقية من القرن الرابع حتى القرن السادس الهجري،ص489،(مخطوط).

ومن تشبيهات الحريري أيضا،قوله:«**وَقَدْ أَحَاطَتْ بِهِ أَخْلاَطُ الزُّمَرِ إِحَاطَةَ الهَالَةِ بِالقَمَرِ**»[1] ،فأحاطت بمعنى حلَّقتْ،و(**بِهِ أَخْلاَطُ**) بمعنى أصناف من كبير وصغير،وشريف ووضيع،و(**الزُّمَر**) الجماعات،و(**إِحَاطَةَ الهَالَةِ**) بمعنى الدّارةِ التي تدور،و(**بِالقَمَرِ**) من النّور ،والتي تدور بالشّمس لها طَفَاوة،فقد شبّه الحريري إحاطتهم بشيخهم أو إمامهم كما تحيط الدّارة بالقمر،كما يُشبّه الأديب بالقمر المُنير الذي يُنير ظُلمة الجهل،فوجْه الشّبه متعدّد مُنْتَزَعٌ من اصطفاف النّاس حول أديبهم،وكذلك الأديب قمرٌ يُنير ظُلمة الجهل،فهذا تشبيه تمثيلي.

فالتشابيه عند الحريري في معظمها من لون التشبيه البليغ الذي لا يستخدم فيه الأداة،ثمّ إنّها لم تبلغ من حيث الوضوح والحياة والقوّة والجمال جميعا،ما بلغتها عند البديع،وكما هو ملاحظ فمعظم تشابيه الحريري تمت بواسطة المصدر لا بواسطة الأداة وذلك كقوله:(**أحاطَتْ...إِحَاطَةَ،و أَجُولُ...جَوَلاَنَ الحَائِمِ**).

ب- الإستعارة:

تعدّ الاستعارة هي الأخرى قد زخرت بها هذه المقامة التي بين أيدينا،ومثال ذلك قول الحريري:«**لَمَّا اقْتَعَدْتُ غَارِبَ الاغْتِرَابِ**»[2].

(**لَمَّا اقْتَعَدْتُ**) بمعنى اتّخذت قَعْدةً أو قُعودًا،وأصل ذلك قعود الرّاكب عله ظهر البعير،أي ركبت،و(**غَارِبَ**) بمعنى مُقدّم سِنام البعير،و(**الاغْتِرَابِ**) أي الغُرْبَةِ وهي التّحوّل في البلدان،والبُعد عن الأوطان ،والمعنى:لمّا اتخذتُ ظهر الغربة قعوداً.فقد استعار المؤلّف الاقتعاد للغُرْبة،فشبّه الغربة أو الإغتراب، والإغترابُ هو المشبّه (المُستعار له) بالبعير وهو المشبّه به(المستعار منه) ،وذلك يدلّ عليه وهو الإقتعاد(الركوب)،فالقرينة هي اقتعدت،والجامع هو البُعد عن الأحباب والأقارب،فهي استعارة مكنية،حيث كني بها (**اقْتَعَدْتُ**).

[1] ـ أبي العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي الشريشي،شرح مقامات الحريري، تحقيق:محمد أبو الفضل إبراهيم،ص53.
[2] ـ المصدر نفسه ،ص48.

وفي قوله:«أوْ أدِيبًا تُفَرِّجُ رُؤْيَتُهُ غُمَّتي،وتتُرْوِي رِوَايَتُهُ غُلَّتِي»[1] . فالمقصود بـ(**غُلَّتِي**) بضمّ المُعْجمة بمعنى عطشي،فقد استعار المؤلّف الإرواء للرواية،فشبّه الرّواية (المستعار له) بالماء العذب الذي يُذْهب ظَمَأ الظَّمْآن،وحذف المشبّه به (المستعار منه) وهو الماء العذب البارد،وكنّى عنه ببعض خصائصه وهي الإرواء، فالاستعارة مكنية.

وكذلك في قول الحريري:[2]

وألْجَأَنِي الدَّهْرُ حَتَّى وَلَجْـــ ـتُ بِلُطْفِ احْتِيَالِي عَلى اللَّيْثِ عِيصَهْ

فألجأني الدّهر استعارة تصريحية حيث صرّح بالمشبّه به وهو الدّهر،وحذف المشبه الذي هو الشخص.

ت-**الكناية:**

يبدو أنّ الكناية قد وردت في هذه المقامة مرتين،وهي كناية عن صفة،وذلك في قول الحريري: [3]

لَبِسْتُ الخَمِيصَةَ أبْغِي الخَبيصَهْ وأنْشَبْتُ شِصّي في كُلِّ شِيصَـــهْ

فقوله (**لَبِسْتُ الخَمِيصَةَ أبْغِي الخَبيصَهْ**) كناية عن صفة الإحتيال،حيث كنّى بلباس التقوى الذي هو الخبيصة للحصول على عطايا وهبات الآخرين.

وكذلك في قول الحريري:[4]

وألْجَأَنِي الدَّهْرُ حَتَّى وَلَجْـــ ـتُ بِلُطْفِ احْتِيَالِي عَلى اللَّيْثِ عِيصَهْ

وجود كناية في الليث وهو كناية عن صفة الشجاعة،والمراد بذلك لجوئه إلى طرق ملتوية للحصول على العطايا عن طريق استمالة الناس بوعظه.

---

[1] - أبي العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي الشريشي،شرح مقامات الحريري، تحقيق:محمد أبو الفضل إبراهيم ،ص52.
[2] - المصدر نفسه ،ص71.
[3] - المصدر نفسه،ص71.
[4] -المصدر نفسه،ص71.

5- شعرية الإيقاع في المقامة:

يشير محمد مندور إلى أنّ «الإيقاع هو تتابع الأحداث الصوتية في الزّمن أي مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة»[1]،فالإيقاع تتابع لأحداث صوتية في زمن معين بحيث تشكل مسافات معينة تجعل من المتلقي يستجيب إليها.

وقد عدّ النقاد أنّ الوزن باعتباره جرسًا موسيقيا تستشعره الأذن،وتستلذ به الأذواق من خلال القوافي والتفعيلات.ولعلّ الإيقاع قائم على الحركة التي تخرج السكون الدائم لتحصل الحيوية التي تبعث في المتلقي روح النشاط والإحساس بالفرح،أو توقظ فيه مواطن الإدراك والإحساس معًا فييأس ويتألّم.وفي هذا الصدد يقول **(كمال أبو ديب)**:بأنّ«الإيقاع لغة الموسيقى وهو الفاعلية التي تمنح الحياة العلامات الموسيقية المتغايرة التي تؤلف بتتابعها العبارة الموسيقية»[2].

وعليه،فقد لا يكون الكلام شعريا وهو غير موزون،فالقصيدة النثرية بإهمالها للمقوّمات الصوتية للغة تبدو دائمًا كما لو كانت شعرًا أبترًا.كما أنّ نثر الكلام قد يشتمل على نوع من الموسيقى في صورة قوافٍ تنتهي بها فقرات ما يسمىّ بالسجع، وهذا ما نجده في فن المقامة حيث لمّا كانت الصياغة تعتمد على الموازنة السجعية، كان لابد من البدء بالسجع الذي بدأ سُلطانه يطغى على كتابات الكُتّاب منذ القرن الثالث الهجري،فلما جاء القرن الرابع الهجري،كان السجع لدى الكُتّاب هو المَثل الأعلى الذي يُحْتذى به،فلم يكن مردُّ ذلك تطوّر الحضارة العربية فحسب، بل إنّ فنّ الكتابة في حدّ ذاتها كانت عرفت تجديدًا،ومنها السجع الذي شاع وغلب على جميع الأساليب الفنية.

كما تعتبر القافية سمة عروضية تعمل على إضفاء صفة التطريب والتنغيم الصوتي،مما يكسب النص جمالية هذا من جهة،ومن جهة أخرى فهي تتجاوز ذلك إلى تحقيق وظيفة دلالية،«فالقافية وحدة مكونة داخل كيان مؤلف من وحدات

---

[1] -حامد سالم درويش الرواشدة،الشعرية في النقد العربي الحديث-دراسة في النظرية والتطبيق،رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه،جامعة مؤتة،الأردن،2006،ص109.مخطوط.

[2] -كمال أبو ديب،في البنية الإيقاعية للشعر العربي،دار العلم،الطبعة الثانية، بيروت، لبنان، 1981،ص203.

عدة،على اعتبار أنّها جزء من تركيبة لغوية لها صفتها الدلالية داخل منظومة النص الشعري لتعمل على تحقيق الانسجام بين الذات الشاعرة وتجربتها الشعرية»[1]، وبهذا فإنّ نظام القوافي الداخلية ينشأ عن اختلاف رؤى مغايرة للوزن الشعري الذي ينبع من علاقة الإيقاع بحركة الذات داخل النص الشعري،وسنحاول توضيح ذلك من خلال مظهري **التصريع** و**التسجيع** في هذه المقامة.

أ- مظهر التصريع:

تُعدّ بنية التصريع بنيةً قائمة على إحداث توافق صوتي في الحرف الأخير من شطري البيت الشعري التناظري،مما تخلق إيقاعا مميزا ذو بُعدٍ دلالي داخل التشكيل النصي،وقد أورده الشعراء واعتنوا به وخاصة في مطالع قصائدهم،وهو ما دفع البلاغيين إلى رصده حتى قالوا بأنّه«أنْ تصير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل القافية»[2] ،ومثاله في المقامة الصنعانية،قول الحريري:[3]

لَبِسْتُ الخَمِيصَةَ أبْغِي الخَبِيصَهْ وأنْشَبْتُ شِصِّي في كُلِّ شِيصَـــهْ

وصَيَّرْتُ وعْظِي أُحْبُولَـــةً أُرِيغُ القَنِيصَ والقَنِيصَـــــهْ

هذان البيتان يعبران في إطار مُتوازٍ عن صورتين متقابلتين،فصورة التصريع تقع في البيت الأول لما يحمل شطراه المتناظران من قيمة نغمية تأخذ تأسيسها من الوحدة الموسيقية للبيت.

ويبدو أنّ مظهر التصريع يبيّن لنا مدى مقصدية الشاعر في النّظم على صعيد التركيب النحوي أو اللغوي عبر استقرار حرف الروي في نهاية كل شطر والذي هو الهاء الساكنة.

---

[1] -علي عزيز صالح،شعرية النص عند الجواهري:الإيقاع والمضمون واللغة،ص89.

[2] -المرجع نفسه ،ص89.

[3] - أبي العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي الشريشي،شرح مقامات الحريري، تحقيق:محمد أبو الفضل إبراهيم،ص71.

ب- مظهر التسجيع:

يُعدّ هذا المظهر «أداء تعبيريًا يقوم على توافق الفواصل في آخر الكلمات»[1] والتي تؤديها تلك الكلمات داخل النص، فالتسجيع كمظهر داخلي قد يحدث حركة داخلية توفرها الذات الشاعرة في ثنايا السياق، وذلك عبر وقوفها عند نهايات الكلمات، كما يعتبر مظهر التسجيع عملية شعورية ذهنية تستوجب بين الحين والآخر نقطة توقف.

وللسجع أثر في النّفس،ولذّة في السّماع،فقد كشف(**ابن جني**) عن أثر السّجع في النفس ولذّة السامع به،وارتياح الأذن له،ومن ثمّ يسهل حِفظه في القلب،بخلافِ إذا ما عُرِيَ الكلام منه،فإنّ النّفس لا تَهُشُّ له،ولم تطرَبْ لسماعه،فيقول:«**أَلاَ تَرَى أَنَّ المَثَلَ إِذاَ كَانَ مَسْجُوعًا لَذَّ لِسَمَاعِهِ فَحَفِظَهُ،فَإِذَا حَفِظَهُ كَانَ جَدِيرًا باسْتِعْمَالِهِ، وَلَوْ لَمْ يَكُنْ مَسْجُوعًا لَمْ تَأْنَسْ النَّفْسُ لَهُ**»[2].ومن شروط السجع أنْ يتكلف الكاتب ويأتي بسجعتين تدلاّن على معنى واحد،بل لابد أن تكون كُلُّ سجعة تحملُ في طيّاتها معنى مستقلاً عن الأخرى،ولذلك ذمّ ابن الأثير سجع الحريري في مقاماته،وابن نباتة في خطبه حين قال:«**وَلَقَدْ تَصَفَّحْتُ المقَامَاتِ الحرِيريّة ،والخُطَب النّباتية،على غَرامِ النَّاسِ بِهِمَا،فَوَجدْتُ الأَكْثرَ مِنَ السَّجْعِ فيهمَا على الأسلُوبِ الذي أَنكَرْتُهُ**»[3] .فالأسلوب الذي يُنكره ابن الأثير هو أنْ ترد سجعتان تدلاّن على معنى واحد، أمّا السّجع الذي يؤثره فهو أنْ تكون كلُّ واحدةٍ من السجعتين المزدوجتين مُشتملةً على معنى، غير المعنى الذي اشتملت عليه الأخرى.

وإذا رجعنا إلى أقوال علماء البلاغة وجدنا السجع عند الخطيب القزويني،ومن رأى رأيه حِلْيَةً صوتية بمثابة الذّيل من التعبير البلاغي،حيث عرّفه بقوله:«**هُوَ**

---

[1] ـ علي عزيز صالح،شعرية النص عند الجواهري:الإيقاع والمضمون واللغة،ص102.

[2] -أبو الفتح عثمان بن جني،تحقيق:عبد الحكيم بن محمد،المكتبة التوفيقية،د.ط،طرابلس،لبنان،2008، ص216.

[3] ـضياء الدين ابن الأثير،المثل السائر،تحقيق:الحوفي بدوي،طبّانة مصر، د.ط، مصر،1962، ص198.

تَوَطُؤُ الفَاصِلَتَيْنِ على حرْفٍ واحدٍ،وهَذا مَعْنى قولِ السّكاكي:الأسْجَاعُ في النّثْرِ كالقَوَافي في الشّعرِ»[1].

وباستقراء المقامة الصنعانية يتضح اعتماد الحريري على السجع الذي أصبح يلازمه في كل كتاباته.ومن ذلك قوله:«**فَرَأَيْتُ في بُهْرَةِ الحلْـَقَةِ شَخْصًا شَخْتَ الخِلْقَةِ، عَلَيْهِ أُهْبَةُ السّيَّاحَةِ ، ولَهُ رَنَّةُ النّياحَةِ،وَهُوَ يَطْبَعُ الأَسْجَاعَ بِجَواهِرِ لَفْظِهِ،ويَقْرَعُ الأسْمَاعَ بِزَوَاجِرِ وَعْظِهِ،وقَدْ أَحَاطَتْ بِهِ أَخْلاطُ الزُّمَرِ،إِحَاطَةَ الهَالَةِ بالقَمَرِ،والأَكْمَامِ بالثَّمَرِ»**[2].

فقول الحريري« **وَهُوَ يَطْبَعُ الأَسْجَاعَ بِجَواهِرِ لَفْظِه»**تُقابل قوله« **ويَقْرَعُ الأسْمَاعَ بِزَوَاجِرِ وَعْظِهِ»**،فقد اتفقت الجملتان في الوزن والقافية،إذْ انتهت الأولى بـ**(ظِهِ)**، وكذلك الثانية بـ**(ظِهِ)**،فهذا النوع من السجع يسمى **الترصيع**،وهو ما كان في إحدى القرينتين من الألفاظ أو أكثر ما فيها مِثْلُ ما يُقابله من الأخرى في الوزن والقافية.

وكذلك قوله:«**ثُمّ إِنَّهُ لَبَّدَ عَجَاجَتَهُ،وغَيَّضَ مُجَاجَتَهُ،واعْتَضَدَ شَكْوَتَهُ،وتَأَبَّطَ هِرَاوَتَهُ»**[3].

فجُملة **(لَبَّدَ عَجَاجَتَهُ)** و**(غَيَّضَ مُجَاجَتَهُ)** قد اتفقتا في الوزن والقافية،إذْ انتهت الأولى بـ**(جَتَهُ)** والثانية كذلك بـ**(جَتَهُ)** فهذا سجعٌ مُرصّعٌ.

وقال أيضا:«**فَأَمْهَلْتُهُ رَيْثَمَا خَلَعَ نَعْلَيْهِ،وغَسَلَ رِجْلَيْهِ»**[4].

وقع السجع بين **(خَلَعَ نَعْلَيْهِ)** و**(غَسَلَ رِجْلَيْهِ)**،إذْ قابل بين الفعل الماضي **(خَلَعَ)** و **(غَسَلَ)**،وبين المثنى **(نَعْلَيْه)**ِ،والمثنى **(رِجْلَيْهِ)**، فاتفقت الجملتان في الوزن والقافية،فهذا سجع مرصّع.

وأما في قوله:«**فَطَفِقْتُ أَجُوبُ طُرُقَاتِهَا مِثْلَ الهَائِمِ،وَأَجُولُ في حَوْمَاتِهَا جَوَلاَنَ الحَائِمِ»**[1] .

---

[1] - الخطيب القزويني،الإيضاح في علوم البلاغة،وضع حواشيه إبراهيم شمس الدين،ص296.
[2] - أبي العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي الشريشي،شرح مقامات الحريري، تحقيق:محمد أبو الفضل إبراهيم،ص53.
[3] -المصدر نفسه،ص68.
[4] - المصدر نفسه،ص69.

إذا قارنّا بين (**أَجُوبُ طُرُقَاتِهَا مِثْلَ الهَائِمِ**)وبين (**وَأجُولُ في حَوْمَاتِهَا جَوَلاَنَ الحَائِمِ**) لوجدنا أنّ الجملة الثانية أكبر نوعا ما من الأولى،فهما لا تتفقان في الوزن،ولكنّهما اتّفقتا في القافية،إذ انتهت الأولى بحرف (**الميم**) والثانية كذلك،وفهذا الضرب من السجع يسمى **السّجعُ المُطَرَّفُ**،وهو اختلاف الفاصلتين في الوزن واتفاقهما في القافية.

وفي قوله كذلك:«**وهَدَتْنِي فَاتِحَةُ الأَلْطَافِ،إِلَى نَادٍ رَحِيبٍ،مُحْتَوٍ عَلَى زِحَامٍ وَنَحِيبٍ**»[2]. فجملة (**إِلَى نَادٍ رَحِيبٍ**) أقصر من جملة (**مُحْتَوٍ عَلَى زِحَامٍ وَنَحِيبٍ**) فالجملتان اختلفتا في الوزن واتفقتا في القافية،إذْ انتهت الأولى بـ(**حرف الباء**) المكسور،وكذلك الثانية،فهذا يسمى **سجعٌ مُطَرَّفٌ**.

ويقول الحريري:«**لاَ أَمْلِكُ بُلْغَةً،ولاَ أَجِدُ في جِرَابِي مُضْغَةً**»[3]. فلو لاحظنا كلمة (**بُلْغَةً**) وكلمة (**مُضْغَةً**) لوجدناهما قد اتفقتا في الوزن والرّوي،فهذا الضرْبُ من السّجع يسمى **المُتَوَازِي** .

نفس الشيء في قول الحريري:«**ودُعَابَةُ الأَقْرَانِ،آنَسُ لَكَ مِنْ تِلاَوَةِ القُرْآنِ**»[4].فكلمة (**الأَقْرَانِ**)،و(**قُرْآنِ**) قد جاءتا على وزني واحد وهو (**فَعَلَ**) وروي واحد وهو الرّاء،فالسجع هنا هو السجع المُتَوازي.

ومن خلال هذه الأمثلة يتضح لنا مدى ولوع الحريري بالمحسنات البديعية وخاصة السجع الذي صار سمة بارزة في مقامته الصنعانية.فقد ضمّن الحريري مقامته هذه بالوعظ الزّاجر،حيث افتتحها بحديث الراوي الحارث بن همام،جاعلا أبا زيد السروجي واعظا للناس وطامعا في عطاياهم،فلعلّ الحريري قد أشار في ذلك إلى أناس اتخذوا الدين وسيلة للكسب،والعلم وسيلة للوصول إلى الدرجات في الدنيا.

أما من حيث الشكل فقد وجدنا أن لغة المقامة من حيث أناقتها وغرابتها ،إذ كان الحريري مُغْرمًا بالألفاظ الغريبة،ليحافظ على اللغة،هذا من حيث اللغة،أما من حيث

---

[1] ـ أبي العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي الشريشي،شرح مقامات الحريري، تحقيق:محمد أبو الفضل إبراهيم ،ص52.

[2] ـ المصدر نفسه،ص52.

[3] ـ المصدر نفسه،ص48.

[4] ـالمصدر نفسه،ص62.

الصور البيانية فقد وجدنا أنّ مقامته مليئة بالتشبيه وخاصة البليغ،والاستعارة بنوعيها،والكناية.

الخَاتمة

يعد نسيج شعرية المقامة من الدراسات التي حازت على نصيب من اهتمام النقاد والدارسين ، وعليه فقد توصلنا من خلال هذه الدراسة إلى مجموعة من النتائج والاستنتاجات نذكر من بينها:

أولا: أنّ النقاد العرب لم يطرحوا الشعرية كمصطلح محدد، وإنما تعددت المفاهيم الخاصة بها، وجُلّها يدور حول صنعة الشعر وأدواته وعيار جودته، فقد ورد مفهوم الشعرية عند الجرجاني من خلال النظم،إذ أنها لا تكون باللفظ المفرد ،وإنما يحكم عليها من خلال السياق الذي تكون فيه، وبالتالي بروز المعنى على وجه يقتضيه العقل، فبترابط الألفاظ يحدث النظم، ومن النقاد المحدثين الذين تأثروا بقول الجرجاني نجد كمال أبوديب الذي نظر في العلاقة بين الكلمات والنص.

ثانيا: إن الشعرية نجدها متواجدة في العمل الأدبي لتكون الفارق الذي يميز بين النص الأدبي وغير الأدبي ، فالشعرية لا تأتي من اللفظة المفردة الواحدة، وإنما بالتركيب المناسب داخل السياق بحيث يخرج النص بناءا متماسكا.

ثالثا: أن النثر الفني يسمو ويعلو عن النثر العادي –غير الفني- ،والذي هو الكلام العادي المستخدم في الحياة اليومية، ولا يتصف بالشعرية، بل العلاقة بين النثر الفني والشعر تكون علاقة تضاد وتنافر.

رابعا: النثر القصصي هو الآخر عرفه العرب،فالشاعر لم يكن هو الوحيد الذي تهفو إليه النفوس ،وإنما كان للقصص حظ وافر في ذلك،حيث كانت تستخلص من الواقع والأدب فجمعت بين الفكر الفلسفي والنقدي والفني،في قالب ممزوج خاصة في عصر عرف تنوعا في العقائد والاتجاهات الفكرية،فلكل توجهه وذوقه الخاص به.

خامسا: إن شعرية السرد باعتبارها أوسع وأشمل ارتبطت بكل ما هو أدبي وغير أدبي،فقد ارتبطت بمصطلح سيميائيات الخطاب السردي عند كل من جيرار جينيت وطودوروف، بينما ارتبطت في جانب آخر بمصطلح السردية أو السيميائيات السردية عند غريماس حيث ركزت على مضمون العمل السردي.ومن جهة أخرى فقد وسع سعيد يقطين الثنائية المعروفة بشعرية وشعريات لتصبح البويطيقا والشعريات والشعرية.فشعرية السرد تدرس

القصص التخييلية وغير التخييلية ، ومعناه أن الشعرية اندرجت تحت عدة اختصاصات نظرا لتطور مفهوم السرد .

سادسا: أنّ اللغة هي العنصر الأساسي الذي يتحدد به الأدب، فقد ميّز النقاد في ذلك بين لغتين:عادية تقوم على التواصل،وشعرية تتمتع بخصائص لغة الشعر وما تحمله من معاني راقية،فالحريري واحد ممن وظفوا الشعرية في نصوصهم،حيث عُدّ من الذين تأثروا بمذهب الصنعة والتكلف الذي جاء به أبي تمام ،فاتخذ براعته اللغوية مرتكزا في مقامته،فخلق لغة أدبية معقدة متشابكة أكسبت إبداعه جمالا ورونقا تسحر القارئ وتستهوي فؤاده.

فقد تعمد الحريري أن يأتي بمفردات لغوية قليلة الاستعمال،فكأنما أراد بعمله هذا أن يساهم في حفظ اللغة من ناحية،ويُثبت أنه قد ملك بناصية اللغة، فمقامته وإنْ شُحنت ببعض المفردات الغريبة، فإنّ الوعظ فيها وما يحتاجه من وضوح وبيان حال بينه،وبين التمادي في هذه المفردات اللغوية.ويتضح لنا أنّ همه كان يأتي بالألفاظ التي لم يكد يأتي بها أحد من الكُتّاب والأدباء ليبدي عُلُوّ باعه في الإلمام باللغة وغريبها، ولكن ذلك مما جعل مقامته عسيرة الفهم عند القرّاء، وقد كان هذا هذا الغريب من أبرز خصائص أسلوبه، حتى غداَ هذا الكاتب مضرب الأمثال في هذا المجال.

سابعا: أنّ الصورة كانت من الخصائص المميزة في نص المقامة،فهي لم تكن زينة فحسب،وإنما حملت في طياتها قيمة شعرية بإمكانها التأثير في إحساس المتلقي ووعيه، فللتشبيه قدرة بيانية مثلا يظهر أثرها في النص ومن ثم في القارئ، فتوظيف الحريري لذلك يبرز لنا مدى ميل نقاد عصره إلى هذا اللون وبالخصوص التشبيه البليغ،فالتشبيهات في هذه المقامة معظمها محسوسة وقد وجدنا تشبيه المحسوس بالمحسوس أشيع وأغلب، وتقل التشبيهات عند الحريري فهي قليلة جدا والصور الناشئة فيها عن التشابيه معنوية مجردة، بحيث لا تُحسس ولا تُلمس ولا تُرى.أما توظيفه للاستعارة التي تهدف أساسا إلى التوضيح والشرح من خلال إبراز معنى ينقله اسم مستعار فقد أولع بها ،وإنْ لم يبلغ فيها مبلغه كما بلغ في المحسنات البديعية على اختلافها.

ثامنا: أن الظواهر الفنية تعددت في المقامة من تكرار بنوعيه المحض والجزئي ،وتناص واقتباس من الذكر الحكيم ،وتوظيفه لذلك يبين لنا مدى وعيه بالتراث إلى جانب رغبته التأثير في المتلقي باعتبار أن ذلك يناسب جانب الوعظ، وفي المقامة وصف عام للعادات التي سادت في مجتمع تعددت مشارب أدبائه وتوجهاتهم.

أما فن البديع استحوذ استحواذا تاما في أسلوب فن المقامة، فلا التشبيه ولا الاستعارات ولا الكنايات يمكن أن تُقارن بكثرة فن البديع ، فقد استعمل الحريري السجع فكان يأتي بسجعتين تدلان على معنى واحد، بل لابد أن تكون كل سجعة تحمل في طياتها معنى مستقلا عن الأخرى، ولذلك ذمّ ابن الأثير سجع الحريري في مقاماته، ويتضح لنا بأنه اعتمد اعتمادا على هذا اللون من البديع الذي أصبح ملازمه كملازمة الظمآن للماء، وكان أحيانا يأتي بجملتين تتفقان في الوزن والقافية،وأحيانا أخرى يأتي بجملتين اختلفتا في الوزن واتفقتا في القافية،ويتضح كل هذا على مدى ولع الحريري بالمحسنات البديعية وخاصة السجع الذي صار سمة مقامته وخاصية كتاباته.

المَصَادِرُ وَالمَرَاجِعُ

*القرآن الكريم

I. **المصادر:**

01. أبو الحسن حازم القرطاجني،منهاج البلغاء وسراج الأدباء،تحقيق:محمد الحبيب بن الخوجة،دار الغرب الإسلامي،مطبعة الأبحاث العلمية،د.ط،لبنان، د.ت.
02. أبو العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي الشريشي، شرح مقامات الحريري،الجزء الأول، تحقيق:محمد أبو الفضل إبراهيم،المكتبة العصرية، د.ط، بيروت،د.ت.
03. أبو العباس أحمد القلقشندي،صبح الأعشا في صناعة الإنشا،الجزء الرابع عشرة،دار الكتب السلطانية،د.ط، القاهرة،1919.
04. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم منظور الإفريقي المصري،ت:711هـ،لسان العرب،المجلد الثاني عشرة،تحقيق:أحمد فارس،دار صادر، الطبعة الأولى،بيروت،1300هـ.
05. أبو الطاهر محمد بن يوسف السرقسطي:538هـ،المقامات اللزومية، تحقيق:حسن الوراكلي، جدارا للكتاب العالمي،عالم الكتب الحديث،عمان، إربد، الطبعة الثانية، الأردن، 2006.
06. أبو عثمان عمرو بن الجاحظ،الحيوان،الجزء الأول،تحقيق: عبد السلام هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، الطبعة الثانية،مصر، 1965.

07. أبو عثمان عمرو بن الجاحظ،الحيوان،الجزء الثاني، تحقيق: عبد السلام هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، الطبعة الثانية، مصر، 1965.
08. أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة،الجزء الثاني، هيثم خليفة الطعيمي، المكتبة العصرية، د.ط،بيروت،2011.
09. أبو راس الناصري،جمل من الحلل الحريرية في شرح المقامات الحريرية، تحقيق:الطيّب بلعدل، مؤسسة البلاغ،د.ط، الجزائر،2011.
10. أبو محمد القاسمي بن علي بن محمد الحريري،مقامات الحريري المسماة المقامات الأدبية،ضبط:عزت زينهم،دار الغد الجديد،الطبعة الأولى،مصر، 2016.
11. أبو نصر الفارابي،كتاب الحروف، تحقيق: حسن مهدي، دار المشرق، الطبعة الثامنة، بيروت،1990.
12. ابن رشيق القيرواني، العمدة، تحقيق: محي الدين عبد الحميد،الجزء الأول، دار الجيل، د.ط، بيروت،1972.
13. ابن سلام الجمحي،طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، د.ط، مصر، 1974.
14. ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء، ترجمة وتحقيق: عبد الرحمان بدوي، الدار الإسلامية للطباعة،د.ط، بيروت،د.ت.
15. الإمام أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري الجعفي،صحيح البخاري، دار السلام للنشر والتوزيع،الطبعة الأولى،الرياض،1997.
16. عبد القاهر الجرجاني،دلائل الإعجاز،تعليق: محمد محمود شاكر، مكتبة الخانجي، الطبعة الخامسة، مصر، 2005.

ا. أهم المراجع:

01. أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، الجزء الثاني(1500-1830)، دار الغرب الإسلامي، الطبعة الأولى، بيروت،1998.

02. أحمد أمين مصطفى،فن المقامة بين البديع والحريري والسيوطي،دار النشر والطباعة، الطبعة الأولى، مصر،1991.
03. أحمد هيكل،الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، دار المعارف،د.ط، مصر، 1985.
04. أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، الجزء الأول، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، بغداد، 1989.
05. أدونيس،الشعرية العربية،دار الآداب، الطبعة الثانية، بيروت، 1989.
06. أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، الطبعة الثالثة، بيروت،2000.
07. ألفت محمد كمال عبد العزيز،نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين:من الكندي حتى ابن رشد، الهيئة المصرية العامة للكتاب،د.ط،مصر،1984.
08. إبراهيم عوض،فصول في النقد القصصي، دار الكتب،د.ط، بيروت،1985.
09. إبراهيم الفيومي، دراسات في الرواية والقصة القصيرة،منشورات وزارة الثقافة، الطبعة الأولى، عمان-الأردن،د.ت.
10. إحسان عباس،فن الشعر،دار صادر ودار الشروق،الطبعة الأولى، عمان، بيروت،1996.
11. إيمان عبد الفتاح،عبقرية الفكر الروائي،دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، الإسكندرية، مصر،1998.
12. باقر سماكة، التجديد في الأدب الأندلسي، مطبعة الإيمان، د.ط، بغداد ، 1971.
13. بشير تاوريريت،رحيق الشعرية الحداثية، مطبعة مزوار،د.ط، دمشق، د.ت.
14. ثناء أنس الوجود، قراءات نقدية في القصة القصيرة،دار قباء، د.ط،القاهرة، 2000.
15. حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي،دار الكوثر،د.ط، مصر،2012.
16. حسن ناظم،مفاهيم الشعرية،المركز الثقافي العربي،الطبعة الأولى، بيروت، 1994.

17. خمري حسين،الظاهرة الشعرية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، دمشق،2001.
18. عبد العزيز عتيق، الأدب العربي في الأندلس،دار النهضة العربية،د.ط، بيروت،د.ت.
19. عبد المالك مرتاض،فن المقامات في الأدب العربي،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،الطبعة الأولى، الجزائر،1980.
20. عبد الرحمان منيف،الكاتب والمنفى:هموم وآفاق الرواية العربية،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،الطبعة الثانية، بيروت،1994.
21. عز الدين مناصرة،علم الشعريات:قراءة مونتاجية في أدبية الأدب،دار مجدلاوي،الطبعة الأولى،الأردن،2011.
22. عثمان مواقي،في نظرية الأدب،دار المعرفة الجامعية، الطبعة الثالثة، الإسكندرية ،2000.
23. عثمان مواقي،نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد الأدبي،الجزء الثاني،دار المعرفة الجامعية،د.ط،الإسكندرية،2000.
24. غازي طميلات،عرفان الأشقر،الأدب الجاهلي،مكتبة الإيمان،مكتبة دار الإرشاد،الطبعة الأولى، دمشق،حمص،1992.
25. سعيد يقطين،الكلام والخبر:مقدمة للسرد العربي،المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، الدار البيضاء،1997.
26. شوقي ضيف،الفن ومذاهبه في النثر العربي،دار المعارف،الطبعة السادسة، مصر،د.ت.
27. شوقي ضيف،المقامة،دار المعارف،الطبعة الثالثة،مصر،1954.
28. شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي،الجزء الثاني،دار المعارف، الطبعة السابعة، مصر،1963.
29. شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي،الجزء الثالث،دار المعارف، الطبعة الثامنة،مصر،1966.

30. فن الشعر مع الترجمة العربية وشرح الفارابي وابن سينا وابن رشد،مكتبة النهضة المصرية، د.ط،مصر،1953.
31. كمال أبو ديب،في الشعرية،مطبعة الأبحاث العلمية،د.ط، بيروت،لبنان،د.ت.
32. مشري بن خليفة،الشعرية العربية:مرجعياتها وإبدالاتها النصية، دار الحامد للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى،الأردن،2011.
33. محمد فتوح أحمد،تحليل النص الشعري:بنية القصيدة، دار المعارف، د.ط،القاهرة،1995.
34. محمد عزام،شعرية الخطاب السردي-دراسة-، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، دمشق،2005.
35. محمد يوسف نجم،فن القصة،دار الثقافة،الطبعة السابعة، بيروت،1979.
36. محمود درابسة، مفاهيم الشعرية:دراسات في النقد العربي القديم،دار جرير للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى،الأردن،2010.
37. مجموعة مؤلفين،معجم السرديات،دار محمد علي للنشر، الطبعة الأولى، تونس،2010.
38. يوسف نور عوض،فن المقامات بين المشرق والمغرب،دار القلم،الطبعة الأولى، بيروت،1979.
39. نفوسة زكريا سعيد، تاريخ الدعوة إلى العامية وآثارها في مصر،دار المعارف، الطبعة الثانية، مصر،1980.
40. جمال الدين بن الشيخ،الشعرية العربية،ترجمة:مبارك حنون، محمد الولي،محمد أوراغ، دار توبقال للنشر،الطبعة الأولى،الدار البيضاء، المغرب، 1996.
41. جون كوهين،النظرية الشعرية:بناء لغة الشعر،ترجمة: أحمد درويش،دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع،د.ط،بيروت،2000.
42. جيرار جينيت،عودة إلى خطاب الحكاية،ترجمة:محمد معتصم، المركز الثقافي العربي،الطبعة الأولى،بيروت،2000.

43. سوزان بينكني ستيفيتش،الشعر والشعرية في العصر العباسي،ترجمة:حسن البنا عز الدين،المركز القومي للترجمة،الطبعة الأولى، القاهرة،2008.
44. رولان بارت،مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص،ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري،الطبعة الثانية،د.ب،1993.
45. رومان جاكبسون،قضايا الشعرية،ترجمة: محمد الولي،ومبارك حنون، دار توبقال للنشر،الطبعة الأولى، المغرب،1988.
46. طزفيتان طودوروف،الشعرية،ترجمة:شكري المبخوت،ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر،الطبعة الأولى،الدار البيضاء،المغرب،1990.
47. مجموعة من الكتاب،مدخل إلى مناهج النقد الأدبي،ترجمة:رضوان ظاظا، عالم المعرفة،د.ط،الكويت،1997.

II. **المجلات والرسائل:**

01. الرسائل:

- الطاهر حسيني،فن المقامة في التحفة المرضية لابن ميمون الجزائري،رسالة مقدمة لنيل درجة الماجيستر،جامعة قاصدي مرباح،ورقلة،2008،مخطوط.
- ابتسام محمد سعيد باحمدان،الاتجاه الإسلامي في المقامات الشرقية من القرن الرابع الهجري حتى القرن السادس الهجري،رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه،جامعة أم القرى،المملكة العربية السعودية،1997،مخطوط.
- دنا عبد اللطيف سليم حمودة،شعرية النثر:طوق الحمامة نموذجا،رسالة لنيل درجة الماجيستر ،جامعة الشرق الأوسط،2012،مخطوط.
- زهيرة بارش،الدرس السردي في الخطاب النقدي العربي المعاصر:مقاربة تحليلية في نموذج سعيد يقطين، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه،جامعة فرحات عباس،سطيف،د.ت،مخطوط.
- حامد سالم درويش الرواشدة،الشعرية في النقد العربي الحديث:دراسة في النظرية والتطبيق، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه،جامعة مؤتة، الأردن، 2006،مخطوط.

02. **المجلات:**

❖ إبراهيم نمر موسى،أشكال التناص الشعبي في شعر زياد توفيق،مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والإجتماعية ، المجلد السادس، العدد الثاني، الإمارات العربية المتحدة، جمادى1430هـ /يونيو2009،.

❖ خولة بن مبروك،الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم، مجلة المخبر، العدد التاسع، جامعة بسكرة، الجزائر،2003.

❖ عبد المالك مرتاض،مفهوم الشعريات في الفكر النقدي العربي،مجلة بونة للبحوث والدراسات،العدد الثامن،الجزائر،2007.

❖ رابح بوحوش،الشعريات والمناهج اللسانية،مجلة الموقف الأدبي، العدد404، د.ب،2005.

فهرس

المقدمة..... أ

مدخل: فن المقامة: الأصول والبدايات.....05

الفصل الأول :

مفاهيم حول الشعرية

تمهيد

I- مفهوم الشعرية عند الغرب

1- الشعرية عند القدماء:

أ- أفلاطون.....19-20

ب-أرسطو طاليس.....20

2- الشعرية عند المحدثين:

أ- طزفيتان طودوروف.....20-21

ب-رومان جاكبسون.....22-23

ت-جون كوهين.....23-25

II-مفهوم الشعرية عند العرب:

أ* الشعرية عند القدامى:

أ1-الفلاسفة:

- الفارابي.....26-27
- ابن سينا.....27-28
- ابن رشد.....29

أ2-النقاد:

أ- ابن سلام الجمحي.....31

ب-الجاحظ.....31-32

ت-ابن رشيق القيرواني.....32-33
ث-عبد القاهر الجرجاني.....33
ح-حازم القرطاجني..... 34-35
ب* الشعرية عند العرب المحدثين
أ- شعرية كمال أبو ديب.....35-36
ب- الشعرية عند أدونيس.....37-39
III- شعرية النثر:
01. رأي النقاد بين الشعر والنثر.....39-43
02. علاقة الشعر بالنثر القصصي.....43-47
03. شعرية السرد.....47-51

الفصل الثاني :

شعرية السرد في المقامة الصنعانية للحريري

تمهيد
I. العناصر المتضمنة في المقامة الصنعانية
أ- عنصر الوعظ.....53
ب-اللهو والمجون.....53-54
ج- الحاكم في المقامة.....54-55
د- الحياة والموت.....55-56
II. شعرية اللغة في المقامة
1- توظيف اللغة الشعرية.....56-57
2- توظيف غريب الألفاظ.....58-62
3- شعرية لغة الوصف.....62-63
4- شعرية لغة السرد.....63-64
5- شعرية الحذف في السرد.....64
III. العناصر الجمالية في إثراء الخطاب المقامي
1- التكرار
أ- التكرار المحض.....66-68

ب- التكرار الجزئي.....68-70
2- **الترادف وشبه الترادف**.....70-71
3- **التناص**.....71-74
4- جمالية الصورة البيانية
أ- التشبيه.....75-76
ب-الإستعارة.....76-77
ج- الكناية.....77
5-**شعرية الإيقاع في المقامة**
أ- مظهر التصريع.....79
ب-مظهر التسجيع.....80-83
الخاتمة.....84-86
المصادر والمراجع.....87-93
الفهرس