الجامعـة الإسلاميـــة- غـــزة
عمـــادة الدراســـات العـليـــا
كلية الآداب قسم اللغة العربية
تـخصـــص الأدب والنـقـــد

سمات أسلوبية في مقامات ناصيف اليازجي
دراسة تحليلية

Stylistic attributes in shrines Nassif Yazigi
Analytical Study

إعداد الطالبة

مي حسن أحمد يونس

إشراف الأستاذ الدكتور

كمال أحمد غنيم

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لنيل درجة الماجستير في الأدب والنقد
في قسم اللغة العربية بكلية الآداب بالجامعة الإسلامية بغزة- فلسطين

١٤٣٦هـ-٢٠١٥م

إقـــــرار

أنا الموقع أدناه مقدم الرسالة التي تحمل العنوان:

سمات أسلوبية في مقامات ناصيف اليازجي

دراسة تحليلية

Stylistic attributes in shrines Nassif Yazigi

Analytical Study

أقر بأن ما اشتملت عليه هذه الرسالة إنما هو نتاج جهدي الخاص، باستثناء ما تمت الإشارة إليه حيثما ورد، وإن هذه الرسالة ككل أو أي جزء منها لم يقدم من قبل لنيل درجة أو لقب علمي أو بحثي لدى أي مؤسسة تعليمية أو بحثية أخرى.

DECLARATION

The work provided in this thesis, unless otherwise referenced, is the researcher's own work, and has not been submitted elsewhere for any other degree or qualification

Student's name:	اسم الطالب/ة: مي حسن يونس
Signature:	التوقيع:
Date:	التاريخ: 1 نوفمبر 2015

بسم الله الرحمن الرحيم

الجامعة الإسلامية – غزة
The Islamic University - Gaza

مكتب نائب الرئيس للبحث العلمي والدراسات العليا هاتف داخلي 1150

الرقم.....ج س غ/35/..... Ref

التاريخ.....2015/09/07م..... Date

نتيجة الحكم على أطروحة ماجستير

بناءً على موافقة شئون البحث العلمي والدراسات العليا بالجامعة الإسلامية بغزة على تشكيل لجنة الحكم على أطروحة الباحثة/ **مي حسن أحمد يونس** لنيل درجة الماجستير في **كلية *الآداب*/ قسم اللغة العربية**، وموضوعها:

سمات أسلوبية في مقامات ناصيف اليازجي – دراسة تحليلية

وبعد المناقشة العلنية التي تمت اليوم الاثنين 23 ذو القعدة 1436هـ، الموافق2015/09/07م الساعة الثانية عشرة ظهراً بمبنى اللحيدان، اجتمعت لجنة الحكم على الأطروحة والمكونة من:

أ.د. كمال أحمد غنيم	مشرفاً و رئيساً	.....
أ.د. نبيل خالد أبو علي	مناقشاً داخلياً	.....
أ.د. محمد اسماعيل حسونة	مناقشاً خارجياً	.....

وبعد المداولة أوصت اللجنة بمنح الباحثة درجة الماجستير في **كلية *الآداب*/ قسم اللغة العربية.**

واللجنة إذ تمنحها هذه الدرجة فإنها توصيها بتقوى الله ولزوم طاعته وأن تسخر علمها في خدمة دينها ووطنها.

والله ولي التوفيق ،،،

نائب الرئيس لشئون البحث العلمي والدراسات العليا

أ.د. عبدالرؤوف علي المناعمة

P.O. Box 108, Rimal, Gaza, Palestine fax: +970 (8) 286 0800 فاكس Tel: +970 (8) 286 0700 ص.ب. 108 الرمال، غزة، فلسطين هاتف
public@iugaza.edu.ps www.iugaza.edu.ps

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ يَرْفَعِ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا مِنكُمْ
وَالَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ دَرَجَاتٍ ﴾

(المجادلة آية ١١)

إهداء

إلي الشموع التي أنارت لي درب الحياة

إلي زوجي العزيز الغالي رمز المحبة والإخلاص

إلي والدي رمز الصبر والتضحية والعطاء الذي لا ينضب

إلي والدتي رمز العطاء والمحبة والوفاء

إلي من وضعني على سلم الحياة وثبت خطاي على درب العلم فاتحا أفاق الأمل أمامي

إلي شركاء الجسد والروح إلى أحبائي

إلى إخوتي رمز المحبة والقوة

إلي أخواتي رمز الصداقة والمساعدة

إلى زملائي مناهل العلم ومنارات المعرفة

إلى كل الشهداء الأبرار والأسرى خلف القضبان

إلى كل المبعدين عن وطنهم العزيز فلسطين

إلى الذين يسعون لتجسيد الحلم الفلسطيني وتحقيق الانتصار

إلي كل من ساروا على درب العلم والمعرفة

إلى كل من ساهم في إنجاح هذا العمل المتواضع

الباحثة
مي حسن أحمد يونس

شكر وتقدير

الحمد الله حمدا يليق بوجهه الكريم ؛ لتوفيقه لي على إتمام رسالتي العلمية، والصلاة والسلام على المبعوث رحمة للعالمين سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم وعلى آله وأصحابه الطيبين الطاهرين.

انطلاقا من قول الله تعالى ﴿ وَمَنْ يَشْكُرْ فَإِنَّمَا يَشْكُرُ لِنَفْسِهِ﴾ وإيماناً بفضل الاعتراف بالجميل أتوجه بالشكر والتقدير لأستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور كمال أحمد غنيم أستاذ الأدب والنقد في الجامعة الإسلامية بغزة لإشرافه على رسالتي، وتوجيهه، ونصحه لي.

كما أقدم عظيم امتناني وتقديري لأعضاء لجنة المناقشة العلمية أ. د. نبيل أبو علي، و د. محمد حسونة اللذين تفضلا بقبول مناقشة هذا البحث، ولمن يستحق مني العرفان والتقدير أقدم له حبًا ووفاءً، فروض الاحترام والطاعة، إلى والديّ العزيزين فأبتهل إليه – سبحانه – أن يأجرهما عني كل خير؛ جزاء ما قدما، وما سيقدمانه لي، فطالما وسعاني في أوقات الشدة، ودعماني لمواصلة رسالتي العلمية دون كلل.

ولا يفوتني أن أتقدم بالشكر الجزيل إلى زوجي الحبيب م. رشاد السلوت ؛ لدعمه الدائب لي على المستوى المعنوي والعلمي.

وأسأله سبحانه أن يجزي عني كل من ساهم في إنجاز رسالتي خير الجزاء. وأتمنى عليه سبحانه أن يوفقني إلى ما فيه الخير لي، ولوطني، ولأمتي العربية.

الباحثة

مي حسن أحمد يونس

مقدمة:

الحمد الله العظيم سلطانه، الجزيل إحسانه، الواضح برهانه، قدر الأشياء بحكمته، وخلق الخلق بقدرته، أحمده على ما أسبغ من نعمه المتوافرة وسننه الوافرة، والصلاة والسلام على المبعوث رحمة للعالمين، محمد بن عبد الله، أرسله الله بأحسن اللغات وأوضحها وأفصحها، وأبين العبارات وأوضحها، وأظهر نور فضلها على لسانه وجعلها غاية التبيين وخصها به، دون سائر المرسلين صلوات الله عليه وعلى آله وصحبه أجمعين ومن اتبع دربه، واهتدى بهديه إلى يوم الدين، أما بعد:

تعد الأجناس الأدبية سجلاً للنتاج الفكري في بيئته المعنوية، وظروفه المادية، وفي هذا البحث المعنون بـ "المقامات في الأدب العربي الحديث" سيتم تناول إحدى هذه الأجناس ألا وهي المقامات؛ وأحسب أن دراسة الأدب الحديث والمعاصر هي في أشد الحاجة إلى مثل هذه الدراسات.

فلا أخفي أنني كنت قبل الإقدام على الكتابة في هذا الموضوع بالذات قليلة الاطلاع على هذا النوع من الأجناس الأدبية، ولم يكن لديّ دراية بوجود هذا الفن في العصر العثماني، ولكن عندما اطلعت عليه وعلمت بوجوده، أصبح لدي الفضول للبحث فيه، وذلك لكشف جانب مهم من الأدب العربي الحديث، والربط بين الأدب القديم والحديث، وفتح آفاق جديدة لفن المقامة وجعله أكثر حضوراً بين الفنون النثرية، لما له من مكانة قيمة في معالجة قضايا الأمة وتسليط الأضواء على همومها وآلامها، وتصوير الحياة الاجتماعية عند الأقوام بكل وقائعها وتفاصيلها، فهي مرآة المجتمع؛ لأنها تصور الكثير من جوانبه ونفسيات أهله، والمقامة إن صح التعبير خير مرآة تعكس ما مرّ به أي مجتمع من أحداث وتصور أحواله في مختلف الجوانب، كما أنها تتعرض لما يعانيه أفراد الأمة من مشاكل سواء كان بالتلميح الهادف أو التعريض اللاذع، فهذا الفن ليس شيئاً مبتذلاً ولا يعد أيضاً لهواً فارغاً لا قيمة له؛ بل هو لون من ألوان الأدب العربي الذي يعبر عن هموم الواقع المعيش ومعاناة الشعوب، ذلك لأنه نتاج أدبي ينبع من دافع نفسي جمعي، كما أنه يقوم بنقد الواقع بكل جرأة وثقة وذلك لأنه يعتمد على تصوير الواقع ببراعة لغوية وبأسلوب مجازي قد يكون بعيدا عن المعنى المباشر.

والمقامة وثيقة سجلت من خلالها الشعوب واقعها السياسي والاجتماعي والثقافي والاقتصادي، كما أن لها دور بارز في التعبير الصادق عن قضايا الشعب وما يعانيه من عادات قبيحة وصفات سيئة ومذمومة وذلك مثل البخل، والغرور، والجبن وغيرها وقد نرى في بعضها أنها تزيح عن النفس الهموم بما ترسمه من بسمة على الشفاه فهي تتنقل بالقارئ ما بين الجد والهزل وبذلك تتركه بعيداً عن الهم والحزن.
تعد مقامات "ناصيف اليازجي"(مجمع البحرين) في العصر العثماني محطة تاريخية مهمة تركت هي الأخرى بصمتها في الوجود، عبرت عن رؤية مبدعها، وروح العصر الذي نشأت فيه، دون الإخلال بالشكل والخصائص الفنية أو البناء العام الذي يحفظ له هويته، من حيث هو جنس أدبي له خصائصه المميزة.
والهدف من الدراسة هو إجلاء فن من فنون النثر الذي يعمل على إمتاع القارئ، بالإضافة إلى توضيح معاناة الشعوب، وبذلك يقوم بتأدية دور مهم قد لا تستطيع الخطابات والشعارات إيصالها فتصبح المقامة وسيلة من وسائل العصر للدفاع عن حقوق المواطن العربي وأداة من أدوات الإصلاح ونبذ الجور والظلم.
غير أن "مجمع البحرين" لم يلق الاهتمام اللازم من طرف النقاد؛ فقد نظر إليه هؤلاء على أنه مجرد تقليد لمقامات "الحريري"، منجرين خلف أفكار معدة مسبقا، على غرار "مارون عبود"، و"شوقي ضيف"، و"علي عبد المنعم عبد الحميد". ومن هذه الأسباب أيضاً:

- قلة اعتناء النقاد العرب بدراسة فن المقامة بطرائق ومناهج حديثة؛ حيث تركزت دراساتهم حول ما قدمته مقامات الهمذاني والحريري من موضوعات وأفكار.

- تهميش مقامات "اليازجي" التي كان حظها من الدراسة قليلا جدا، اقتصرت على الإشارة إليه من منظور تاريخي.
- الرغبة في فتح باب مغلق هو مجمع البحرين، واستقراء نصوصه بمنهج حديث.
- محاولة إثبات دلالية مجمع البحرين وتعبيره عن الواقع، والكشف عن الرموز والعلامات التي تختزلها نصوصه.

ولكن كان للباحثة رؤية مغايرة تتأسس على قراءة جديدة لهذه المقامات، تنطلق فيها من البحث في خصائصها الفنية ومستوياتها السردية، والكيفية التي حققتها جمالياتها، والوقوف عند الدلالات التي انبثقت عن هذه التراكيب باعتبارها أنظمة من العلامات التي تحيل إلى موضوعات حديثة في قالب فني قديم، مراعين في ذلك خصوصية فن المقامة من حيث هو جنس أدبي يتميز عن الأجناس الأخرى بخصائص ومقومات ينهض بها، ولهذا فقد بني البحث على إشكالية جوهرية هي: ما هي الخصائص الفنية التي اعتمدها المؤلف للتعبير عن رؤيته؟ هل كانت مقامات اليازجي مجرد محاكاة لمقامات الحريري؟ وإن لم تكن كذلك فإلى أي مدى استطاعت أن تعبر عن واقع عصر النهضة؟ ما هي أهم السمات الأسلوبية لمجمع البحرين؟ وإلى أي مدى ساهمت في إنتاج الدلالة ورسم ملامح عصر النهضة؟

ومع كثرة الدراسات العلمية والبحوث الأدبية التي تناولت الأدب بشعره ونثره وقضاياه المختلفة التي جاء الحديث عن المقامة فيه ربما عارضاً إلا أن الباحثة وجدت الحاجة الماسة لدراسة متخصصة تتناول المقامة الحديثة على نحو يجلي جوانبها المختلفة ويكشف عن مكنوناتها ومضامينها الأدبية والفكرية وصولاً إلى بيان قيمتها وأهميتها بين روافد الحركة الأدبية. وبالرغم من وجود المقامة في كثير من الدراسات الأدبية إلا أنها جاءت لإبراز القضايا التي أثارتها تلك المقامات. هذا وقد لاقت المقامات الأدبية العربية الكثير من العناية حيث عكف على تحليلها ودراستها الكثير من العلماء والأدباء قديماً وحديثاً، فقد زخرت المكتبة العربية بالعديد من المؤلفات التي تدلل على العناية بهذا الفن ومن هذه الكتابات: صبح الأعشى في صناعة الإنشا للقلقشندي، وتاريخ الأدب العربي لحنا فاخوري، والمقامة في القرن السادس للدكتور حسن عباس حيث تحدث فيه عن المقامات من حيث أسباب الازدهار لهذه المقامات وأنواعها واتجاهاتها المتعددة، ودراسات في الأدب المقارن للدكتور بديع محمد جمعة، وكتاب مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني وشرحها للعلامة الشيخ محمد عبده تقديم جمال الغيطاني، الذي يتحدث فيه عن بديع الزمان وسرد لمقاماته، وكتاب المقامة للدكتور شوقي ضيف، وأصول المقامات للدكتور إبراهيم السعافين، ورأي في المقامات لعبد الرحمن ياغي، وفن المقامة بين البديع والحريري والسيوطي لأحمد أمين مصطفى، إضافةً إلى مقامات العصر الحديث ذلك مثل مقامات إبراهيم اليازجي ومنها مجمع البحرين، وحديث عيسى بن هشام وأول القرن لمحمد المويلحي، وكتاب ليالي سطيح لحافظ إبراهيم، والمقامة الشريفية لمحمد أفندي الشريف، ومقامات البربير لأبي الحارث محمد بن علي خميس البرواني، ومقامات الأوهام لإبراهيم شميل، وسفوح الأفكار لعلي مبارك؛ ولكن هذه المقامات لم تحظ بالدراسة النقدية فكان الحديث عنها بقصد التعرف عليها دون أن يطالها شرح أو تحليل إلا عند البعض، لذا ستبذل الباحثة جهداً في التحليل والتعرف على كتابها وشخصياتها.

أما الدراسات السابقة عن مجمع البحرين خاصة فهي غير موجودة - على حد علم الباحثة- إذا ما استثنينا إشارة "عبد الملك مرتاض" في كتابه " فن المقامات في الوطن العربي" بشكل موجز إلى المبادرة التي قام بها اليازجي في مجال حركة الوعي العربي، كما تطرق "نادر كاظم" في كتابه" المقامات و التلقي" إلى أهمية مجمع البحرين في التعبير عن فترة زمنية معينة في ضوء نظرية التلقي، وتوجد دراسة – لم تعثر عليها الباحثة " لرئيف الخوري" بعنوان: يقظة الوعي العربي في مقامات اليازجي، مجلة المكشوف، تناولت دور اليازجي في تفعيل دور الأدب وحركة الإحياء في النهوض بالأمة العربية في عصر النهضة.

وتقوم هذه الدراسة على المنهج التحليلي الذي يتناول الظاهرة ويصفها ويقوم بتحليل جزئياتها.
وتتكون هذه الدراسة من تمهيد وخمسة فصول بين مقدمة وخاتمة.
التمهيد الذي يعد المدخل للدراسة وفيه توضيح مفهوم المقامة وأسباب نشأتها وأبرز من كتب في هذا الفن قديماً وحديثا، وتم الوقوف عند فن المقامات باعتباره شكلا تعبيريا خاصا، وذلك في ظل التحول الاجتماعي، وعرض خصائص فن المقامة بشكل موجز، كما التقديم للمحة عامة لكتاب "مجمع البحرين". ومن ثم التعريف بناصيف اليازجي. وأشرنا إلى المرجعية الفكرية لـ"ناصيف اليازجي"، في محاولة للكشف عن الأطر العامة التي ساعدت في ظهور هذه النصوص، ثم من حيث الموضوعات والمكونات الفنية و السردية. أما في الفصل الأول سيتم التعرض للموضوعات والقضايا التي عالجها اليازجي في مجمع البحرين، من حيث عدد هذه المقامات، وأبرز القضايا التي سردها اليازجي وتم تصنيف هذه المقامات من حيث المواضيع التي تحدث عنها من أدب أو خطابة أو طب أو فلك. وخصص الفصل الثاني للتحدث عن تجليات البديع في مجمع البحرين في عرض لأنواع البديع في المقامات وذلك بعرض نبذة عن تاريخ البديع وذكر أنواعه، والوقوف عند مفهوم البديع لغةً واصطلاحاً. وتقسيم البديع بحسب أنواعه. وإظهار الوظيفة الدلالية والجمالية للبديع. ومن ثم ذكر البديع عند اليازجي مع عرض للبديع عند سابقيه من الهمذاني أو الحريري. وفي الفصل الثالث المعنون بتجليات التناص سيتم التطرق فيه إلى تعريف التناص لغةً واصطلاحاً. وسرد أنواع التناص من تناص ديني، تاريخي وأدبي ثم التطرق إلى مواضع التناص في مجمع البحرين وشرح مضموني له. وفي الفصل الرابع سيتم عرض لتجليات السرد في مجمع البحرين وتحليل المقامات من حيث الرؤية السردية والتبئير، والشخصيات وعنصري الزمان والمكان، والعقدة والحل. أما في الفصل الخامس الذي سيعرض فيه إجمال القديم والجديد بـ "مجمع البحرين" في نظرة عامة وسريعة. أما الخاتمة التي ذيل بها البحث ففيها رصد لأهم النتائج التي توصل لها البحث. وقد استخدم المنهج الأسلوبي في الدراسة باعتباره أنسب المناهج لدراسة مقامات "اليازجي" باعتبارها نظاما من العلامات التي تفسح للقارئ المجال للتأويل، وفقا لما يقتضيه تحليل البنية والدلالة. ولم يكن الطريق معبدا في البحث فقد واجهت الباحثة صعوبات؛ منها ما يتعلق بقلة التجربة، ومنها ما يتعلق بكيفية معالجة الإشكالية المطروحة، فالمقامات عبارة عن نصوص معقدة من حيث تركيبها ولغتها وكثافُة دلالاتها وتشعبها، إضافة إلى صعوبة دراسة العناصر السردية فيها، ناهيك عن صعوبة تطبيق المنهج الأسلوبي على مدونة عربية ذات بناء فني خالص.
وفي النهاية تم تجاوز كل هذه الصعوبات بفضل من الله عز وجل، و بتوجيه من الأستاذ المشرف" كمال غنيم"، الذي نتقدم إليه بجزيل الشكر والعرفان لما قدمه من توضيح وإرشادات، كما نشكر كل من مد لي يد العون لإنجاز هذا البحث، ونسأل الله تعالى أن يوّفقنا في التعامل مع إشكالية البحث، وأن يفتح هذا العمل المتواضع أبوابا جديدة للدراسة.

الباحثة
مي حسن أحمد يونس

التمهيد

التعريف بفن المقامات

التعريف بناصيف اليازجي

أولاً : التعريف بفن المقامة لغة واصطلاحاً

المقامة لغةً:

لقد عرفت المعاجم القديمة والحديثة لفظة المقامة بتعاريف متقاربة، فيحسن بنا قبل الحديث عنها بوصفها فناً أدبياً أن نتعرف على معناها اللغوي، فممن ذكرها من أصحاب المعاجم القديمة أبو منصور الأزهري إذ يقول: " مقامات الناس مجالسهم، ويقال للجماعة يجتمعون في المجلس مقامة ومنه قول لبيد :

ومقامةٍ غُلبِ الرِّقاب كأنهم جنٌّ، لدى باب الحصير قيام

ويقال: قمت بالمكان مقاما وإقامة "[١].

كما نجد هذا المعنى أيضا عند الجوهري حيث يقول: "المقامة بالفتح المجلس، والجماعة من الناس، والمقامة بالضم الإقامة"[٢].

وجاء في لسان العرب "المقام والمقامة : المجلس، ومقامات الناس مجالسهم؛ قال العباس ابن مرداس: أنشده ابن بريّ:

فأي ما وأيك كأن شراً فقيد إلى المقامة لا يراها

ويقال للجماعة يجتمعون في مجلس مقامةٌ، ومنه قول لبيد:

ومقامةٍ غُلبِ الرِّقاب كأنهم جنٌّ، لدى باب الحصير قيام

وقال زهير:

وفيهن مقامات حسان وجوههن وأندية ينتابها القول والفعل

والجمع مقامات ومقامات الناس مجالسهم، والمَقامَةُ والمَقَامُ : الموضع الذي تقوم منه، والمقامة: السادة"[٣]، والمعنى نفسه ورد في القاموس المحيط:" المقامة المجلس والقوم، والضم الإقامة، كالمقام والمقام يكونان بمعنى الموضع "[٤].

وكذلك في تاج العروس: المقامة المجلس، ومقامات الناس مجالسهم، ومن المجاز المقامة: القوم يجتمعون في المجلس"[٥].
أما القلقشندي فيقول: " المقامة في أصل اللغة اسم للمجلس، والجماعة من الناس وسميت الأحدوثة من الكلام مقامة، كأنها تذكر في مجلس واحد، يجتمع فيه الجماعة من الناس لسماعها، أما المقامة بالضم فمعنى الإقامة ومنه قول الله تعالى حكاية عن أهل الجنة: " الذي أحلنا دار المقامة من فضله"[٦].

---

[١] تهذيب اللغة، أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري، ت: عبد الحليم النجار، محمد علي النجار، القاهرة، ١٣٨٤هـ، ١٩٩٤م ، مادة(قوم) ، ج٩، ص٣٥٦.
[٢] الصحاح، إسماعيل بن حماد الجوهري، ت: أحمد عبد الغفور عطار، دار الكتاب العربي، القاهرة،١٣٧٧هـ/١٩٥٧م، مادة(قوم)، ج٥، ص٣١٧ .
[٣] لسان العرب، لجمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري المتوفى سنة ٧١١هـ، طبعة دار صادر بيروت، سنة ١٣٧٤هـ/ ١٩٥٥م، مادة قوم، ص٣٧٨٧.
[٤] القاموس المحيط، مجد الدين الفيروز أبادي، القاهرة،١٣٥٧هـ/١٩٣٨م، ج٤، ص١٠٦٨ .
[٥] تاج العروس، محمد مرتضى الزبيدي، بيروت، ١٣٨٣هـ/١٩٦٣م، ج٩، ص٣٩ .
[٦] صبح الأعشى في صناعة الإنشا، لأبي عباس أحمد بن علي القلقشندي ٨٢١ هـ ٤١٨ م، نسخة مصورة عن الطبعة الأميرية، المؤسسة المصرية العامة، ج١٤، ص١١٠

وفي مختار الصحاح، المقامة بالضم الإقامة والفتح المجلس والجماعة من الناس، وأما المقام والمقام، فقد يكون كل واحد منهما بمعنى الإقامة، وقد يكون بمعنى موضع القيام لأنك إذا جعلته من قام يقوم فمفتوح وإن جعلته من قام يقيم فمضموم وقوله تعالى لا مقام لكم أي لا موضع لكم وقوله: " (لا مقام لكم) بالضم لا إقامة لكم"[١]، وبهذا يكون أصل المقامات أنها تطلق على المجلس الذي يجتمع فيه القوم سواء كان للتفاخر أو المدح أو الوعظ أو التسلية.

ويلاحظ بذلك أن لفظة المقامة منذ القديم، " فإذا رجعنا إلى الشعر الجاهلي وجدنا كلمة المقامة تستعمل بمعنيين فتارة تستعمل بمعنى مجلس القبيلة أو ناديها، عل نحو ما نرى عند زهير إذ يقول:

وفيهم مقامات حسانٌ وجوههن وأنديةٌ ينتابها القول والفعل

وتارة تستعمل بمعنى الجماعة التي يضمها هذا المجلس أو النادي."[٢]، وعليه تبدو المقامة كأنها من عادات العرب في العصر الجاهلي حيث كانوا يجتمعون في المجلس و ينشدون الشعر،"وفي العصر الإسلامي اتسعت دلالتها لتشمل مقام الوعاظ ومجالس الخلفاء، وما يقال في تلك المجالس من نصائح وعظات"[٣]، وتطور معناها لتدل على أوضاع المتلقين لها حيث أصبحت لتلقي الخطب الدينية والموعظة والنصيحة، وذلك "على نحو ما نرى في مقامات الزهاد عند الخلفاء والملوك في كتاب عيون الأخبار لابن قتيبة الدينوري، وبشير ابن المدبر في الرسالة العذراء إلى كتب المقامات والخطب ومحاورات العرب مثلما يورد ابن عبد ربه في العقد الفريد مقامات العباد عند الخلفاء"[٤] .

ومما سبق يتضح أن لفظ المقامات استعملت لتلقي الوعظ والإرشاد والنصائح، أي أنها أحاديث زهدية قد تروى مجالس الخلفاء، وهذا ما وجدناه عند بديع الزمان الهمذاني[٥] الذي له فضل السبق في ابتداع لون أدبي جديد أطلق عليه المقامات، "إذ نرى أبا الفتح الإسكندري يخطب في الناس واعظاً وعظاً بديعياً، وراع ذلك منه عيسى بن هشام فقال للسامعين: من هذا؟ فقال: غريب قد طرأ لا أعرف شخصه، فاصبر عليه إلى آخر مقامته"[٦]، أي أن المقامة بذلك انتقل معناها إلى مجال الصنعة والإكثار من المحسنات البديعية والكلام الفصيح بلغة مختارة.

وإذا ما انتقلنا إلى المعاجم الحديثة نجد أنها لم تخرج عن المعنى المتقدم للفظة في المعاجم القديمة ومن ذلك ما جاء في أقرب الموارد:" المقامة: المجلس والجماعة من الناس، جمع مقامات، وتطلق المقامات:

---

[١] مختار الصحاح، محمد بن أبي بكر عبد القادر الرازي، بيروت، ١٣٥٨هـ / ١٩٣٩م، مادة (قوم)، ص ٥٥٧ .

[٢] الفن القصصي، المقامة، لجنة من أدباء الأقطار العربية، د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط٣، ١٩٥٤م، ص٧.

[٣] نقد النثر في تراث العرب النقدي حتى نهاية العصر العباسي ٦٥٦هـ، د. نبيل أبو علي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م، ص٣٠٥.

[٤] أصول المقامات،د. إبراهيم السعافين، دار المناهل ، بيروت ، ط١، ١٩٨٧م، ص١٥.

[٥] بديع الزمان الهمذاني:هو أبو الفضل أحمد بن الحسين بن يحيى، ولد في همذان شمالي فاس سنة ٣٥٨ هـ، وهو من أسرة عربية ذات فضل وعلم، وفي همذان تلقى دروسه في اللغة والأدب وعلوم الدين، فتتلمذ على خيرة العلماء في همذان أمثال أحمد بن فارس ومحمد بن الحسين الفراء وغيرهم.. ثم ارتحل إلى الري سنة ٣٨٠هـ، حيث التقى بالصاحب بن عباد وعنه أخذ صناعة الترسل... ثم تنقل في البلاد الإسلامية فمن الري إلى جرجان ومنها إلى نيسابور قابل الخوارزمي وناظره سنة ٣٨٢هـ ، وهناك أملى مقاماته وكثرت مراسلاته وأشعاره، ثم استقر به المقام في مدينة هراة الخرسانية حيث توفي ودفن فيها سنة٣٩٨هـ. انظر(معجم الأدباء،ج٢،ص١٦٦).

[٦] المقامة،شوقي ضيف، ص:٧-٨ .

على خطب من منثور الكلام ومنظومة كمقامات الحريري[1] تسمية للكلام بالموضع الذي يقال فيه وفي الأساس قام بين يدي الأمير بمقامة حسنة، وبمقامات بخطبة أو عظة أو غيرها، والمقامة بالضم الإقامة"[2].

وفي المعجم الوسيط "المقامة: الجماعة من الناس والمجلس والخطبة أو العظة ونحوهما، وقصة قصيرة مسجوعة تشتمل على عظة أو لمحة كان الأدباء يظهرون فيها براعتهم "[3].

ومن خلال التعريفات السابقة يتضح أن الأصل في المقامة أنّها اسم مكان من أقام، ثم أطلقت على المجلس، فقيل: مقامات الناس، أي مجالسهم التي يتحدثون فيها ويتسامرون، ثم أصبحت تطلق على الحديث الذي يدور في مجالس السمر مــن باب المجاز، وهنا نلحظ أن كلمة المقامة يتغير مدلولها نسبة للموقف والظرف التي تكون عليه، وهذا ما رأيناه في العصر الجاهلي حيث كانت تدل عل اجتماع القبيلة، بعدها انتقلت لتدل على التوجه الديني في العصر الإسلامي والأموي حيث تلقي الوعظ، وفي العصر العباسي أصبح مدلولها أدبياَ.

المعنى الاصطلاحي:

الملاحظ على التعريفات اللغوية للمقامة قديمها وحديثها أنها تُجمع على أن معناها هو ما يدور من أحاديث وأخبار وقصص وأشعار في مجلس يجتمع فيه الناس، لذا عندما نريد تعريفها اصطلاحياً نجد أنها عبارة عن لون من النثر الفني يمتاز بما يكون فيه من الأناقة اللفظية يمثل قصة وقعت لشخص أو أشخاص يتخيلهم الكاتب ويضع على ألسنتهم حوارا يجتهد فيه التحسين والتزيين، ويلتزم فيه السجع أو يكثر منه، ويودعه ما يشاء من طرائف، وهناك العديد من الأدباء والباحثين من قام بتعريف فن المقامات ومنهم: الدكتورمحمد غنيمي هلال حيث يقول:" أنها حكاية قصيرة يسودها شبه حوار درامي، وتحتوي على مغامرات يرويها راوٍ عن بطل، وقد يكون هذا البطل شجاعاً يقتحم أخطاراً وينتصر فيها، وقد يكون ناقداً اجتماعياً أو سياسياً ، وقد يكون فقيهاً متضلعاً في مسائل الدين أو مسائل اللغة، ولكنه في حالاته كلها تقريباً متسول ماكر، ولوع بالذات ، مستهتر يحتال للحصول على المال ممن يخدعهم، ثم هو دائماً أديب يجيد في أسلوبه عن بديهة وارتجال"[4]، أي أنها عبارة عن كلام المجلس الذي يستمع إليه مجموعة من الناس، يقصُّ عليهم ما يشبه الحكاية.

وعرفها الدكتور زكي مبارك"القصص القصيرة التي يودعها الكاتب ما يشاء من فكرة أدبية أو فلسفية أو خطرة وجدانية أو لمحة من لمحات الدعابة والمجون"[5].

وعرفها الدكتور فكتور الكك بأنها :"حديث قصير من شطحات الخيال أو دوامة الواقع اليومي في أسلوب مصنوع مسجع تدور حول بطل أفَّاق أديب شحاذ، يُحَدِّث عنه ويَنشر طويته راوية جَوَّالة قد يلبس

---

[1] والحريري هو: الرئيس أبو محمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان الحريري ، ولد ونشأ في قرية قريبة من البصرة تسمى ((المشان)) سنة ٤٤٦ للهجرة، وظل فيها طيلة حياته، وسكن البصرة في محّلة بني حرام. وكان يعمل فيها "صاحب الخبر" في ديوان الخلافة، ما يشبه عمل المخابرات في أيامنا هذه، كان بخيلًا وذميمًا على الرغم من غناه، اشتهر بمقاماته التي سميت باسمه، وتوفي سنة ٥١٦ هـ، كان غاية في الذكاء والفطنة، وقد اتصل بأكابر علماء عصره، وأخذ عنهم الفقه والحديث واللغة والأدب، فامتلك عنان الفصاحة، وبَلغ مرتبة رفيعة من مراتب العلم والبلاغة. انظر معجم الأدباء (٦:١٩٥) ، و وَفيات الأعيان لابن خلكان(٤:٦٤).

[2] أقرب الموارد في فصحى العربي و الشوارد، سعيد الحوري الشرتوني، مطبعة مرسلي اليسوعية، بيروت، ١٨٨٩م- ١٨٩٣م، الطبعة الأولى، مادة (قوم)، ج٢ ، ص ١٠٥٤ .

[3] المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ١٣٩٢هـ ـ ١٩٧٢م، مادة (قوم)، ج٢، ص٧٦٨ .

٤ الأدب المقارن، محمد غنيمي هلال، بيروت، ص٢٢٤.

[5] النثر الفني، د. زكي مبارك، دار الجبل، بيروت، ١٩٧٥م، ج١، ص٢٤٢.

جبة البطل أحياناً. وغرض المقامة البعيد هو إظهار الاقتدار على مذاهب الكلام وموارده ومصادره في عظة بليغة تقلقل الدراهم في أكياسها أو نكتة أدبية طريفة أو نادرة لغوية لفظية أو شاردة لفظية طفيفة"[1].

أما مارون عبود فيعرّف هذا الاصطلاح بقوله: "أطلقت المقامة في ذلك العصر – أي في القرن الرابع – على قصة خيالية أُنشئت بعبارة مسجوعة غالباً محلاة بأنواع البيان والبديع مشتملة على كثير من الغريب . بدأ هذا النوع من الأدب بديع الزمان ، وحذا حذوه الحريري وغيره ، ولا عيب في هذه القصص الصغيرة إلا أنها ترمي غالباً إلى الاحتيال وطلب الرزق عن طريق النصب وهي مفيدة بأسلوبها وحفظها ألفاظاً كثيرة، إلا أنها غير شريفة المبادئ ولا تُعَلِّم عزة النفس"[2]

والملاحظ على هذه التعريفات أن الأول يقول إنها كانت حكاية ذات أصول فنية يسودها الحوار والثاني ذكر أنها قصة خيالية وحاصل التعريفين يمكن أن يستنتج منه أن المقامة كانت تشكل جسراً كبيراً عبرت منه القصة إلى ما هي عليه الآن، وذلك لأن المقامة في مراحلها السابقة الذكر تشمل على مبادئ أو عناصر أساسية في القصة الحديثة، وإن كانت بشكل غير ناضج.

أما ما جاء في كلام عبود المتقدم من أنها غير شريفة المبادئ وأنها لا تُعَلِّم عزة النفس، فلعل سببه أنها تقوم غالباً على التحايل والتسول لتحصيل المال، ويمكن أن نوضح أن الهدف والغرض من المقامات هو تعليم الإنشاء وتنشيط ذهن القارئ بما فيها من غريب اللغة وزخرفة للألفاظ المسجوعة وغير ذلك لا لتصوير الأخلاق الفاضلة فاتخذت أسلوب التحايل للوصول إلى الهدف.

ويعرف عمر رضا كحالة المقامة بقوله: "تطلق لفظة المقامة اصطلاحاً على قصة نثرية قصير مشتملة على ملحمة يرويها الكاتب على لسان شخص فرضي، وقد تكون طويلة أيضاً، وقد تورد من خلالها أشعار كثيرة لتزيد المتكلمين قوة والمترسلين بلاغة ، ولا بأس بأن تكون لصاحب المقامة أو لغيره ، ومن ملتزمات المقامة أن يضع الكاتب فيها غرائب اللغة وشواردها ، ويذكر حظاً وافراً من الكلمات ويكثر عداد الألفاظ ويبذل واضع المقامة كل همته في تزينها وتحسينها بما استطاع من الحكم والأمثال وأن ملاك المقامات وقوامها قصة حادثة تقتصر على رجل معين لا تتجاوز منه أبداً وهو خيالي في الأغلب."[3] ، ويبدو أن هذا التعريف من أشمل ما عرفت به المقامة بتصورها النهائي، فقد جمع فيه الكاتب معظم خصائص المقامة وقواعدها الأسلوبية.

أما الدكتور شوقي ضيف فعرفها بأنها "حديث على شكل قصص قصيرة يتأنق في ألفاظها وأساليبها،.فالمقامة أريد بها التعليم منذ أول الأمر، ولعله من أجل ذلك سماها بديع الزمان مقامة، ولم يسمها قصة أو حكاية، فهي ليست أكثر من حديث قصير، وكل ما في الأمر أن بديع الزمان حاول أن يجعله مشوقاً فأجراه في شكل قصصي"[4].

بهذا التعريف أخرج الدكتور شوقي ضيف فن المقامة من القصص الفني، فلا يوجد فيها من فن القصة إلا أنه يوجد فيها بطل؛ لكن هذا البطل لا أهمية له مقارنةً بأهمية الحدث وهدفه هو التعليم لا الإثارة؛ ولكن هذا التعليم جاء على شكل مشوق ليجدب انتباه الطلاب والتلاميذ الراغبين في معرفة أساليب اللغة العربية، ولذلك تأنق في ألفاظها وأساليبها.

---

[1] أصول المقامات،إبراهيم السعافين، ص١٨.
[2] أدب العرب، مارون عبود، بيروت، ١٩٦٨م، ص٣١٩.
[3] الأدب العربي في الجاهلية والإسلام ، عمر رضا كحالة، المطبعة التعاونية، دمشق، ١٣٩٢هـ -١٩٧٢م، ص٢٠٥/٢٠٦.
[4] المقامة، شوقي ضيف، ص٨.

وبذلك نخلص إلى أن "فن المقامة من أهم فنون الأدب العربي، وخاصة من حيث الغاية التي ارتبطت به، وهي غاية التعليم وتلقين الناشئة صَيغَ التعبير، وهي صيغ حلَّيت بألوان البديع، وزيَّنت بزخارف السجع، وعُنِيَ أشدَّ العناية بنسقها ومعادلاتها اللفظية، وأبعادها ومقابلاتها الصوتية"[١]، وهي أيضاً عبارة عن حديث قصير يشبه القصة القصيرة، لها بطل مُكدٍ[٢] ومتسول، ولها راوٍ يسرد الرواية، وتقوم على حدث طريف، مغزاه مفارقة أدبية، أو مسألة دينية وعظية، أو محادثة مضحكة، وُضِعت في إطار لغوي بليغ، تسعى إلى التسلية والتعليم بما يتخللها من دعابات وكدية.

خصائص المقامة:

المقامة تعد فن من فنون النثر العربي، ظهر في القرن الرابع الهجري، وهي تشبه إلى حدٍ ما القصة القصيرة،"ليس فيها من القصة إلا ظاهرٌ فقط، أما هي في حقيقتها فحيلة"[٣]، "ولكن بلغة فصيحة مسجوعة، وتمتاز بأن أسلوبها سردي على شكل حكاية ولكن هذا الشكل له لغة خاصة به، لغة فصيحة يغلب عليها السجع يظهر فيها الأديب براعة لغوية وأدبية، لنطلع من جهة على حادثة معينة، ومن جهة ثانية على أساليب أنيقة ممتازة"[٤]. قد تتسم بطابع ساخر لاذع فكاهي مضحك، أحداثها غير حقيقية يغلب عليها الخيال، فهي تعتمد على بطل وراوي غير محوريين (وهميين)، غير موجودين على أرض الواقع لأن الهدف منها وغايتها ليس البطل أو الحدث إنما هدفها تدريس وتعليم اللغة والبيان والتدرب على الأسلوب الجميل في الكتابة لذا " جاءت غلبة اللفظ على المعنى في المقامة، فالمعنى ليس شيئاً مذكوراً إنما هو خط ضئيل تُنشر عليه الغاية التعليمة"[٥]. وتنعقد المقامة دائماً بأن يجتمع الراوية بالمكدي في مجلس واحد ويكون المكدي دائماً متنكراً، ولذلك قلما يفطن الراوية لوجوده ـ إذا كان قد سبقه إلي المجلس ـ أو لحضوره إذا حضر بعده. وتنحل عقدة المقامة بأن ينكشف أمر المكدي للراوية على الأقل أو يكشف المكدي أمره للراوية (وأحياناً للحاضرين) في الأغلب، ولا يكشف المكدي أمره إلا بعد أن يكون قد نال من أهل المجلس مالا أو ثياباً، بعد أن استدر عطفهم. وكثيراً ما يعلم أهل المجلس أن المكدي قد خدعهم وسلبهم، ولكنهم لا يضمرون له شرا لأنه أطربهم وقام بتسليتهم وإفادتهم.

وبذلك يكون أهم ما يميز المقامات:

١. يكثر فيها القصص، لكنها ليست قصة وليس فيها من القصص إلا الشكل الظاهر فلها بطلان أحدهما الراوي والآخر البطل المكدي.

٢. يختار كاتب المقامات لمقاماته بطلاً تدور حوادث المقامات حوله، وراوية يروي تلك الأحداث، فبطل مقامات بديع الزمان الهمذاني أبو الفتح الإسكندري، وراويها عيسى بن هشام.

٣. أسلوب المقامات يكثر فيه الصناعة اللفظية من جناس، وطباق، والتزام تام بالسجع.

٤. تغلب على ألفاظ المقامة الغرابة.

٥. للمقامات فائدة تعليمية، فعندما يحفظها طلاب الأدب واللغة فإنّها تزودهم بذخيرة لغوية مفيدة.

---

[١] المقامة، شوقي ضيف، ص٥.

[٢] مكدٍ:" و كدى الرجل يكدي وأكدى : قلل عطاءه ، وقيل : بخل . وفي التنزيل العزيز : وأعطى قليلا وأكدى ؛ قيل أي وقطع القليل ؛ قال الفراء : أكدى أمسك من العطية وقطع ، وقال الزجاج : معنى أكدى قطع ، وأصله من الحفر في البئر .
والكدية: الشدة من الدهر. وحفر فأكدى: إذا بلغ الصلب، وصادف كدية. سأله فأكدى: أي وجده كالكدية، ويقال لايكديك سؤالي: أي لا يلح عليك، وأكدى الرجل: قل خيره، وقيل بالمكدي من الرجال: الذي لا يثوب له مال ينمى"(انظر: لسان العرب لابن منظور، مادة كدا).

[٣] المقامة، شوقي ضيف، ص٩.

[٤] المقامة، شوقي ضيف، ص٩.

[٥] المقامة ، شوقي ضيف، ص٩.

٦. يدور أغلبها على الاحتيال، والطواف بالبلدان لجلب الرزق.

دعائم المقامة وبناؤها:

للمقامة بناء تسير عليه مكون من دعائم لتصل بها إلى وحدة فنية واحدة، ومن هذه الدعائم :

١. الحادثة: لابد من وجود الحدث في بناء الحكاية، ومن ثم عرضها بطريقة التسلسل، والتتابع، ولا بد أيضا من اشتمالها على عنصر التشويق لينطلق الكاتب بعد ذلك إلى السرد .

٢. عنصر التشويق: ينبع هذا العنصر من نفسية أبطالها وطرق عرض الحكاية حتى يستثير انتباه القارئ .

٣. السرد: لا بد أن يكون السرد في المقامة مغري، حتى يحمل القارئ على المتابعة وذلك بعرض المشاهد، وربطها ببراعة مع بعضها البعض ليحدث تنوعاً في العرض حتى لا يملُ القارئ أو السامع.

٤. العقدة: التي يتأزم فيها الموقف في المقامة ليصل إلى الذروة حتى يتدرج في الحل ثم اعتمادها على التحليل الدقيق ليصل بعدها الكاتب إلى النهاية.

نشأة المقامات:

كان السائد في الأوساط الأدبية إلى عهدٍ قريب أن بديع الزمان الهمذاني هو مبتدع فن المقامات في الأدب العربي، ولكن استواء هذا الفن على يد "بديع الزمان" كان نتاجاً لمرحلة طويلة من التراكم والخبرات التي وصلت إليه، فاستطاع أن ينشئ مما سبق شيئًا جديدًا ومبدعًا وفريدًا أيضًا. فلا يستبعد تأثر الهمذاني بمن سبقه من فنون نثرية فالأجناس الأدبية لا تنشأ من فراغ، ولا يتصور أن فن المقامة وصل إلى الشكل النهائي دون محاولات متعددة أخرجته بالشكل النهائي الذي وصل عند بديع الزمان، فقد أشارت بعض المصادر القديمة أن هناك ممن سبق البديع في هذا المضمار، "فيرجح كارل بروكلمان إلى أن أقدم معاني المقامة يرجع إلى أيام الجاهلية، وكانت عبارة عن مجتمع القبيلة. وفي أيام الأمويين تتخذ - المقامة- شكلاً دينياً فإذا هي أحاديث زهدية تروي في مجالس الخلفاء ثم تطور معناها فصارت تقترن بالشعر والأدب وأخبار الوقائع القديمة"[١]، فنرى أن هناك محاولات كثيرة قبل بديع الزمان الهمذاني في الكتابة على شكل المقامات ومنها مقامات الوعاظ "فحفلت مجالس الزهد بالمواعظ التي أنشأها أصحابها في أقوال مسجوعة وضمنوها الآيات القرآنية الكريمة، والأحاديث الشريفة، والأقوال المأثورة، والشعر"[٢] ، ويظهر مما سبق أن المقامة لها علاقة بمجالس الرواة الذين كانوا يقصون الأحاديث الدينية على تلاميذهم.

وقد أشارت بعض المصادر القديمة أن هناك من سبق البديع في هذا المضمار وأول من أشار إلى وجود ما يسمى المقامات هو "ابن قتيبة" [٣] - الذي توفي قبل الهمذاني باثنتين وثمانين سنة - في كتابه "الشعر والشعراء، فقد جاء في هذا الكتاب ما نصه : "وكذلك الكلام المنثور في الرسائل والمقامات والجوابات"[٤]،

---

[١] تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي، أنيس المقدسي، دار العلم للملايين، بيروت، ط ٦ ،١٩٧٩م ، ص١٧.

[٢] أصول المقامات ، د. إبراهيم السعافين، دار المناهل ، بيروت، ط١، ١٩٨٧م، ص٢٧.

[٣] ابن قتيبة: هو أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، ولد في الكوفة سنة ٢١٣ ه وتوفي سنة ٢٧٦ هـ ، سكن بغداد وتولى القضاء فيها، كان عالمًا في اللغة والنحو و الشرع، وهو أول من كتب في النقد، له: "عيون الأخبار"، و"الشعر والشعراء"، و"أدب الكاتب". (انظر وفيات الأعيان، ابن خلكان، ج ١، ص ٢٥١).

[٤] تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي، د. أنيس المقدسي ، ص ٢٤٠.

ونجد الإشارة إلى المقامات أيضاً عند "أحمد بن عبد ربه"[١] - الذي توفي قبل ميلاد "الهمذاني" بثلاثين سنة- في كتابه الشهير "العقد الفريد"، إذ نقل كلامًا لأحد الأمراء الأمويين يقول لكاتبه: "فتصفح من رسائل المتقدمين ما يُعتمد عليه، ومن رسائل المتأخرين ما يُرجع إليه، ومن نوادر الكلام ما تستعين به، ومن الأشعار والأخبار والسِّيَر والأسماء ما يتسع به منطقك ويطول به قلمك، وانظر في كتب المقامات والخطب"[٢]. ولا يتوقف الأمر عند هذا، ف "ابن دريد" الذي توفي في العام ٣٢١ هـ أي قبل ميلاد "بديع الزمان" بثلاثين سنة أيضًا- له أحاديث قد يكون لها أثرٌ كبير بإعطاء الهمذاني الإلهام لصنع مقامته حيث يمكن اعتمادها أنها الأصول الأولى التي اعتمد عليها الهمذاني في إنشاء هذا الفن، فجاء في كتاب زهرة الآداب: عند ذكر الهمذاني حيث قال: "أبو الفضل أحمد بن الحسين الهمذاني بديع الزمان، وهذا اسم يوافق مسماه ولفظ يطابق معناه وكلام غض المكاسر أنيق الجواهر يكاد يسرقه لفظاً والهوى يعشقه ظرفاً ولما رأى أبا بكر محمد بن الحسين بن دريد الأزدي أغرب بأربعين حديثاً، وذكر أنه استنبطها من ينابيع صدره، وانتخبها من معادن فكره، وأبداها للأبصار والبصائر، وأهداها إلى الأفكار والضمائر، في معارض عجمية، وألفاظ حوشية، فجاء أكثر ما أظهر تنبو عن قبوله الطبائع ولا ترفع له حجبها الأسماع ، وتوسع فيها، وصّرف ألفاظها ومعانيها في وجوه مختلفة وضروب متصرفة، وعارضها بأربعمائة مقامة في الكدية، تذوب ظرفاً، وتقطر حسناً، لا مناسبة بين المقامتين لفظاً ولا معنى، وعطف مساجلتها ووقف مناقلتها بين رجلين سمى أحدهما عيسى بن هشام، والآخر أبا الفتح الاسكندري، وجعلهما يتباريان الدر، ويتنافثان السحر في معانٍ تضحك الحزين وتحرك الرصين"[٣]، ومؤدى هذا النص أن البديع ليس المبتكر لفن المقامات وإنما كان يحاكي ابن دريد في أحاديثه الأربعين المذكورة، فيقول شوقي ضيف: "وإنا نربط دروسه - بديع الزمان- وبين أحاديث ابن دريد لأنها هي التي ألهمته مقامته"[٤]، واستنادًا إلى ذلك، يرى الدكتور "زكي مبارك" أن "بديع الزمان ليس مبتكر فن المقامات، وإنما ابتكره ابن دريد"[٥]، لأنه هو أول من لفت الانتباه إلى هذا النوع الفريد، ولم يذكره في أي مصدر آخر، وبرر أسباب غفلة مؤرخي الآداب عن ذلك إلى أن "ابن دريد" سمى قصصه أحاديث، فيما "بديع الزمان" سمى قصصه مقامات[٦] إلا أن "مبارك" يقول إنه "مع أن "ابن دريد" هو المبتكر لفن المقامات، وأن البديع عمل على محاكاة أحاديثه إلا أنه يسّلم بأن عمل "بديع الزمان" في هذا الفن أقوى وأظهر، وطريقته في القصص تختلف عن طريقة "ابن دريد"، والذين كتبوا مقامات بعد ذلك لم يكن في أذهانهم غير فن "بديع الزمان"، فهو بذلك منشئ هذا الفن في اللغة العربية، ولم تسمِّ هذه القصص بعد ذلك أحاديث كما سماها "ابن دريد "، وإنما سميت مقامات كما سماها بديع الزمان"[٧] وأكثر من ذلك، يرى الدكتور "زكي مبارك" أن "كل ما كتب من المقامات يرجع في جوهره إلى فن "بديع الزمان"، فالصورة واحدة من حيث السجع والازدواج، وطريقة القَصص واحدة، والافتنان في الموضوعات هو كذلك من مبتكرات "بديع الزمان"، حتى الطريقة التعليمية التي عرفت في مقامات "السيوطي" و"ابن الجوزي" و"القلقشندي" هي أيضًا مما ابتكر بديع الزمان"[٨].

---

[١] ابن عبد ربه هو: أبو عمر أحمد بن محمد بن عبد ربه القرطبي، أصله من موالي بني أمية في الأندلس، كان شاعرًا مطبوعًا وحافظًا، اشتهر بكتابه "العقد الفريد"، وهو من أوائل الشعراء الذين جعلوا من شعرهم سرداً– أي سرد القصة شعرًا- وهو شعر قليل في العربية. و"العقد الفريد" كتاب احتوى على خلاصة كل العلوم في عصر مؤلفه، توفي العام ٣٢٨ هـ. (انظر وفيات الأعيان، ابن خلكان)

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

[٣] زهرة الآداب، لأبي إسحاق إبراهيم بن علي القيرواني، ت: محمد محي الدين عبد المجيد، دار الجبل، بيروت، ١٩٧٢، ج١ ،ص٣٠٥.

[٤] المقامة، شوقي ضيف، ص١٧.

[٥] النثر الفني، د. زكي مبارك، ج١، ص ٢٤٣.

[٦] النثر الفني، د. زكي مبارك، ج١، ص ٢٤٤.

[٧] -النثر الفني، د. زكي مبارك، ج ١، ص ٢٤٦ – ٢٤٧.

[٨] النثر الفني، د. زكي مبارك، ، ج ١، ص ٢٤٧.

أما الدكتور "أنيس المقدسي" فيضيف أيضًا أن أحاديث "ابن دريد" لم تكن تلتزم السجع - على الرغم من عدم خلوها من ذلك -، لكنها تشترك مع المقامات في كونها تختص بالوصف والقص والفكاهة وتخير الألفاظ والعناية في رصفها وتنميقها[١].

إذًا، يمكن القول إن "الهمذاني" بنى على ما سبقه من أشكال لغوية فنية، ومنها وعليها ابتدع فن المقامة في تاريخ النثر العربي بطريقة كان له فضل السبق في إنشائها، وهذا "الحريري" يقر بذلك في مقدمة مقاماته إذ يقول بصريح العبارة: "هذا مع اعترافي بأن البديع رحمه الله سباق غايات وصاحب آيات، وأن المتصدي بعده لإنشاء مقامة، ولو أوتي بلاغة قدامة، لا يغترف إلا من فضالته، ولا يسري ذلك المسرى إلا بدلالته"[٢].

وهذا ما يؤكده "القلقشندي"، أيضًا، في "صبح الأعشى" إذ يقول: "إن أول من فتح باب عمل المقامات علامة الدهر وإمام الأدب "البديع الهمذاني"، فعمل مقاماته المشهورة المنسوبة إليه، وهي في غاية البلاغة وعلو الرتبة والصنعة"[٣] وعلى الرغم من أن جرجي زيدان يعتبر أن "الهمذاني" هو أول من جعل المقامة علمًا، فإنه يعتبر أن العالم اللغوي "أبا الحسن أحمد بن فارس"[٤] هو أول من كتب المقامة لأنه كتب رسائل اقتبس العلماء منها نسقه، وعليه اشتغل بديع الزمان، فيقول: "هو – بديع الزمان- أول من وفاه حقه وجعله علماً، وقد اقتبس نسقه من أستاذه ابن فارس اللغوي"[٥]

وهذا الكلام يكتسب أهمية قصوى، خصوصًا لو علمنا أن "بديع الزمان" "تتلمذ في همذان على يدي العلامة أحمد ابن فارس، وأيضاً أن الهمذاني كان كثير الترحال؛ فتتلمذ على يد الصاحب بن عباد في الري، الذي أفاد من ترسله وسعة اطلاعه ومذهبه في التفكير والإنشاء، وكان الصاحب بن عباد على اتصال بشعراء الكدية ، ولاشك أن الهمذاني قد أفاد من الاطلاع على شعر هؤلاء في مقاماته"[٦] لذلك لم يكن من المستغرب أن يأتي مبدع كبير يُحوّل ما تعلمه وأخذه من أساتذته غير المنسق وغير المرتب إلى شكل فني فريد ومبدع.

من هذا كله، أخلص إلى ما يلي:

- أول من كتب في هذا الفن هو ابن دريد ولكنه لم يسمِ كتاباته مقامات وإنما أحاديث.
- "الهمذاني" أول من وسم هذا الفن بهذا الاسم ورتبه وأنضجه وأخرجه في حلة بديعة لفتت إليه الأبصار، على الرغم من أن المقامة كانت معروفة من قبله.
- لقد تطورت المقامة، وأصبحت فنًا قائمًا بذاته في القرن الرابع الهجري لنضج الأسباب الموضوعية لذلك، من حيث تحول اللغة إلى علم، ولكثرة العلماء الذين تنافسوا فيما بينهم على ذلك.

---

[١] تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي، د. أنيس مقدسي، ص ٣٦٣.
[٢] شرح مقامات الحريري البصري، أبو محمد القاسم الحريري، إشراف محمد عبد المنعم خفاجي، المكتبة الثقافية، بيروت، ص ١٠.
[٣] صبح الأعشى في صناعة الإنشا، للقلقشندي، ج ١٤ ، ص ١١٠
[٤] ابن فارس هو: أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا بن محمد بن حبيب الرازي، كان إمامًا في علوم شتى، خصوصًا اللغة، تتلمذ على يديه الصاحب بن عباد، وله كتاب "المجمل في اللغة"، وهو معجم اقتصر فيه مؤلفه على الألفاظ المستعملة، توفي عام ٣٩٠ هـ. (وفيات الأعيان ، ابن خلكان، ج ١، ص ٣٥)
[٥] تاريخ آداب اللغة العربية، جرجي زيدان، ت: د. شوقي ضيف، دار الهلال، ط١، ١٩١١م، ج ٢، ص ٢٧٧.
٦ انظر فنون النثر العربي القديم، خليل أبو رحمة ومأمون جرار، جامعة القدس المفتوحة، ط١، ص٢٧٦.

- إن المقامة ليست قصة بالمفهوم الحديث للكلمة، وليست حكاية أيضًا، بل هي تأخذ من هذه وتلك لتصبح نسقًا فنيًا خاصًا جدًا اسمه المقامة[1].

أسباب نشأة المقامة:

الظروف السياسية: أطل القرن الرابع الهجري على الدولة الإسلامية فوجدها من الوجهة السياسية تفاريق وأجزاء، عصفت بها رياح الخلاف ، والاختلاف، أسهم فيها خلفاء بني العباس في قيام دويلات لهم ساهموا في الإغراء بقيامها إغراء قوياً شديداً. هذه الدويلات التي أنشأها بني العباس حركت الدوافع الكامنة في نفوس كثير من الأجناس، والقوميات التي يتشكل فيها جسم الدولة العباسية على أساس عرقي أو إقليمي. في ظل هذه الظروف السياسية، وما أصاب الدولة الإسلامية من تدهور سياسي مريع برز فن المقامة واستوى ناضجا له أصوله، ومقوماته، وملامحه، وسماته، برزت الحركة الأدبية بروزاً واسع النطاق في عصرٍ كثرت به المشاكل، والفتن بالإضافة إلى تغييرات في المجتمع العباسي في أساليب البناء، والأكل، والغناء، هي التي أصبحت الأساس التي قام عليها المجتمع العباسي الجديد، والتي جهد في تصويرها بديع الزمان الهمذاني من خلال مقاماته.

الظروف الاجتماعية: اتشحت الحياة الاجتماعية برداء الحياة السياسية وراح أمراء تلك الدويلات المتناثرة على بقعة الأرض العربية الإسلامية يتنافسون في ابتداع ألوان من الإسراف في ألوان البديع، ويفتنون في ابتكار ضروب من الترف، قد يستطيع العقل أن يتخيلها، ولكنه يعجز تماما عن أن يحققها. كان من الطبيعي أن تكون هذه الحياة الممزقة باهظة التكاليف، وهذه التكاليف الباهظة يجب أن يتحملها الشعب المقهور كي لا يفسد على سادته متعتهم، وينغص عليهم مسرتهم، وعيشهم. في ظل هذه الحياة اللاهية العابثة من جانب، والقاسية من جانب آخر كان من الطبيعي أن تكثر المجاعات، وتنتشر السرقات، وتتفشي ألوان من الفسق، والفجور، وتشيع الكدية، والاستجداء .

الأصول الفنية التي اعتمدت عليها المقامة:

إذا تأملنا جملة المؤثرات أو الأعمال الأدبية التي سبق ذكرها نجد أنها جميعها ذات مساس بالمقامات، بعضها شديد التأثير إلى حد المحاكاة، وبعضها ضعيفة وذلك من حيث الشكل أو الأسلوب والموضوع، حيث اتضح أن المقامة استوت فناً أدبياً على يد بديع الزمان لكنه تأثر بكتابات من سبق، كتأثره بأحاديث ابن دريد وغيره، وهناك عدة أمور أثرت في خروج هذا الفن بشكله النهائي ومنها:

- البيئة الثقافية التي كانت تسودها كتابات وأعمال أدبية لكبار أدباء الأمة الإسلامية مثل الجاحظ، وابن دريد، وابن فارس الذين بلغوا مبلغهم في تنقية العبارات والألفاظ والتأنق والتعقيد في التعبير والكتابة، حتى إن الكتابة أصبحت مزيجاً من الأناقة اللفظية والموسيقى.

- البيئة الاجتماعية التي كانت تسود العصر من قيم ومعايير، حياة قاسية تحتاج إلى الحيل لكسب العيش والكدية لتوفير قوت اليوم.[2]

---

[1] حاول الناقد مارون عبود أن يثبت أن المقامة قصة قصيرة ولكن بشروط القرن الرابع الهجري، إذ يقول: "إنها قصة، والفرق بينها وبين قصص اليوم كالفرق بين هندامك أنت وهندام جدك، رحمه الله، ورحمني معه، ولكن ليست كل مقامات البديع قصصًا، فقسم منها لا شيء، والقسم الآخر شيء عظيم". (بديع الزمان الهمذاني، مارون عبود، ص ٣)

[2] فن المقامة بين البديع والحريري والسيوطي، د. أحمد أمين مصطفى، ط١، ١٤١١هـ، ١٩٩م، ص: ٢٨٠.

أغراض المقامات :

تعددت أغراض المقامات تعدداً ملحوظاً ومن أهم هذه الأغراض[١] :

١. الكدية: وتقوم عليها معظم المقامات، "ولكن لا نستطيع أن نقول أن الكدية هي الموضوع العام للمقامات".

٢. الأغراض التعليمية: من خلال ما تعرضه المقامة من الأحاجي والألغاز والبراعة اللغوية والمحسنات البديعية.

٣. تصوير ظواهر وأبعاد اجتماعية: كتصوير العيوب الاجتماعية، كادعاء الطب والعرافة ومحاولة إشفاء المجانين أو لعب القمار أو تصوير لحياة البؤس والفقر مثل مقامات السرقسطي والقرطبي.

٤. النقد الأدبي: كما يبدو في المقامة الجاحظية والمقامة الحلوانية.

٥. الوصف: كما يبدو في المقامة الخمرية والبغدادية والمضرية والمجاعية والنهدية للهمذاني وفي كثير من مقاماته الأخرى حيث "جاءت الكدية مقترنة بوصف بارع لمختلف الأطعمة والأشربة وتصوير دقيق للكثير من وجوه الحياة في عصره" .

٦. المدح والوعظ والهجاء كما في المقامة الوعظية للهمذاني حيث الحديث عن الحياة والموت والدنيا والآخرة.

٧. الهزل والإضحاك كما يبدو في المقامة المضيرية والمقامـــة الحلوانية للهمذاني.

أهداف المقامات:

لكل عمل فني أو أدبي هدف يرمي إلى تحقيقه، وكما عرفنا أن المقامة هي فن أدبي فهناك أهداف تسعى إلى تحقيقها وهي:

١. إمتاع القارئ أو السامع والتسلية وهذا لأن المقامات تشبه الفن القصصي إلى حدٍ ما وبما فيها من موسيقى داخلية من السجع والجناس والترادف.

٢. إظهار موقف الكاتب، وفكره من خلال الشخصيات.

٣. إظهار قدرة الكاتب وبراعته في استخدام أساليب اللغة وفنونها لجعلها نموذجاً يحتذى به ويتعلم منه.[٢]

البناء الداخلي للمقامة:

تقوم المقامة على عدة أمور وهي:

١. الشخصيات: وفي المقامات تقتصر الشخصيات على اثنين وهما راوي المقامة والبطل. الراوي هو الذي يسرد أحداث المقامة، وهو الذي يتنقل فيها، والبطل هو شخصية خيالية خارقة للعادة يتمتع بجميع الصفات الحسنة من شجاعة وفروسية ومغامرة وثقافة عالية وإتقان الشعر وغيرها.

---

[١] نقد النثر، نبيل أبو علي، ص٣١٢ – ٣٢١.

[٢] فن المقامة بين البديع والحريري والسيوطي، د. أحمد أمين مصطفى، ص: ١٠٩.

٢. الحيلة: وهي الأصل الذي قامت عليه المقامة حيث إنها وُجدت لهذا السبب والكدية هي وسيلة لكسب العيش وقوت اليوم من خلال الاستجداء وهي تبرز صورة المجتمع ومشكلاته.

٣. البراعة اللفظية: فالمقامة هدفها الأساسي كان تعليمياً، حيث وضع بديع الزمان المقامة لغرض تعليم تلاميذه سحر الأسلوب وجمال الألفاظ وحسن صنعة الأدب.

الأثر الأدبى للمقامات:

١- أدى ظهور المقامات في الأدب العربى إلى غنائه في الألفاظ والأساليب والأخيلة و المعاني وأضافت المقامات إلى الأدب العربي فناً أدبياً جديداً لم يكن له وجود من قبل هو فن القصة القصيرة. قدمت المقامات نماذج أدبية جميلة للأدباء والمتأدبين ليحتذوا بها ويحاكوها ويسيروا على منوالها، مما يساعد على قوة الملكة والموهبة. و قد أحيت المقامات كثيراً من مفردات اللغة وأساليبها، ومن صور الأداء والتعبير فيها. وقد أسهمت المقامات في بناء النهضة الأدبية الحديثة في مصر والعالم العربى، إذ كانت المقامات من أوائل ما طبع من الكتب القديمة، فتداولتها الأيدى، وتناولها القراء، يتأدبون بها، ويتخرجون عليها في صناعة النثر.

٢- وقد أثر الأدب العربى - فيما يخص جنس المقامات- في الأدب الفارسى. ففي مقامات حميد الدين الفارسية، للقاضى حميد الدين البلخى (عمر بن محمود) المتوفى عام ٥٥٩ هـ، يسير مؤلفها على نهج تختلف عن المقامات العربية من وجوه: فشخصية المؤلف تحتل المكانة الأولى المباشرة فيها. فليس فيها راوٍ معين. وإنما يروى المؤلف أحداثه عن عدد كبير من أصدقائه، لا يذكر أسماءهم. ثم إنّه ليس في مقاماته بطل. تتعدد مواقفه في مختلف المقامات كما رأينا في مقامات الحريرى وبديع الزمان. بل إننا نرى في كل مقامة من مقاماته الفارسية بطلاً يقوم بمغامراته، ثم يختفى دون أن يبين عن اسمه أو مصيره، ويظل مجهولاً وراء ستار الغموض والإبهام.

٣- وقد أثرت المقامات العربية كذلك في الأدب الأوربى تأثيراً واسعاً متنوع الدلالة، فقد غذت هذه المقامات قصص الشطار الأسبانية بنواحيها الفنية وعناصرها ذات الطابع الواقعى، ثم انتقل التأثير من الأدب الأسبانى إلى سواه من الآداب الأوروبية، فساعد على موت قصص الرعاة، وعلى تقريب القصة من واقع الحياة، ثم على ميلاد قصص العادات و التقاليد في معناها الحديث، وهى التى تطورت فكانت هى قصص القضايا الاجتماعية فيما بعد.

أعلام المقامة بين القديم والحديث:

روّاد المقامات:

يعتبر البديع هو الرائد الحقيقي للمقامات في الأدب العربي، فمنذ أن أملى الهمذاني مقاماته، وذاعت بين الناس، واستقبلوها بالاستحسان والإعجاب وأصبح لها من المنزلة ما يضاهي منزلة الشعر، ولا سيما عند الخلفاء والوزراء تسابق الأدباء في النسج على منوالها إظهاراً للقدرة والبراعة اللغوية والفنية، وكأني بالمقامات أصبحت مقياساً للفن والأدب الرفيع، لذلك لم نجد عصراً من عصور الأدب منذ عصر البديع وحتى عصرنا الحالي يخلو من مقامات.

بديع الزمان الهمذاني (٣٥٧هـ ٣٩٨هـ) ومقاماته: إن مقامات بديع الزمان قصار في الأغلب وفيها فصاحة وسهولة ووضوح إلي جانب الدعابة والمرح والتهكم، وبديع الزمان حسن الابتكار قل أن تجد له مقامتين في معني واحد، وهو يجيد في مقاماته السرد والوصف الحسّي والتحليل ويحسن دراسة الطبائع وتصوير المصاعب وعرض مساوئ المجتمع، غير أنّه لا يقصد إلى إصلاح هذه المساوئ بنصح، وإنمّا غايته التهكم بأصحابها وإطراف الآخرين بتصويرها واستعراضها، وهو كثير الاحتقار للناس. وأسلوب بديع الزمان في مقاماته خاصة، حلو الألفاظ سائغ التركيب جميل الوصف كثير الصناعة المعنوية (في الاستعارات والكنايات والتورية) من غير تكلّف ولا إغراق في السجع. وللمقامات الخمسين التي بدأ بديع الزمان كتابتها منذ عام ٣٧٥ هـ راوية واحد هو عيسي بن هشام و مكد (بطل) واحد هو أبو الفتح الإسكندري (نسبة إلي الإسكندرية التي هي قرب الكوفة علي الفرات) وهما شخصيتان تاريخيتان. ومن أشهر مقاماته مقامتان؛ هما المقامة المضيرية والمقامة البشرية. أما المقامة المضيرية فتظهر فيها براعة البديع في الوصف ودقة التصوير، فيها الكثير من السخرية وخفة الروح. أما الأخرى البشرية، فهي التي وفق بها بديع الزمان لاختراع شاعر جاهلي تبنّاه التاريخ من بعده، ألا وهو بشر بن عوانة العبدي[١].

لقد كانت مقامات البديع بداية لفيض زاخر من الفن المقامي، وأول من تأثر بخطوات البديع ابن نباته السعدي[٢]، وأشار الثعالبي إلى ذلك بقوله: "وله مقامات كمقامات الحريري اطلعت على شيء منها"[٣]، ولكن هذه المقامات لم يصل منها إلينا شيئاً، غير أن بروكلمان يقول في معرض كلامه عن ابن نباته:" ولم تحفظ عنه إلا مقامة واحدة في برلين تحت رقم ٨٥٣٦"[٤]، ثم جاء بعد ذلك ابن ناقيا عبد الله بن محمد بن الحسين، أبو القاسم، يقول ابن خلكان:" شاعر، مترسل، لغوي...، ومن كتبه ملح الممالحة، وتفسير الفصيح لثعلب، والجمان في تشبيهات القرآن، ومقامات في الأدب..."[٥]، "ويقول صاحب الأعلام: جاء في مقدمة مقاماته، قال الأستاذ الفاضل أبو القاسم عبد الله محمد بن ناقيا بن داود...، وهي تسع مقامات طبعت في استنانبول سنة١٣٣١هـ"[٦]، فيقول شوقي ضيف:" أول من حاول تقليد بديع الزمان في مقاماته، أبو نصر عمر بن عبد العزيز السعدي، المتوفى سنة (٤٠٥ هـ)، وأبو القاسم عبد الله بن محمد ابن ناقيا المتوفى(٤٨٥هـ)". ثم جاء بعده كتاب كثيرون، أشهرهم أبو محمد القاسم بن على الحريري، وهو أشهر من حذا حذو البديع فألف خمسين مقامة بلغ بها قمة الجودة الأدبية التي أكسبته شهرة عريضة امتدت قروناً طويلة بعد وفاته يتضح

---

[١] انظر: أدباء العرب في الأعصر العباسية، بطرس البستاني، دار الجبل، بيروت، ١٩٧٩م، ج ٢، ص ٣٩٠ ـ ٣٩٤ .

[٢] هو ابن نصر، عبد الله بن عمر بن أحمد ابن نباته السعدي عاش من سنة ٣٢٧هـ ـ ٤٠٥هـ ، وهو من شعراء سيف الدولة الحمداني قال فيه أبو حيان: " شاعر الوقت لا يدفع ما أقول إلا حاسد أو جاهل أو معاند..." انظر الأعلام ١٤٨/٤.

[٣] المنتحل، لأبي منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل الثعالبي النيسابوري، المطبعة التجارية، الإسكندرية، ١٣٢١هـ/ ١٩٠٣م، ص٣٣١.

[٤] تاريخ الأدب العربي وانحلالها في الأندلس، كارل بروكلمان، ترجمة نبيه فارس، ومنير البعلبكي،بيروت، ١٩٥٤م، ج ٢، ص١١٦.

[٥] وفيات الأعيان،لابن خلكان، بيروت، ١٩٧٢م، ج٣، ص٩٨.

[٦] الأعلام قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين، خير الدين الزركلي،ط١٥، دار العلم للملايين، بيروت، ٢٠٠٢م، ج٤، ص٢٦٦.

ذلك من عدد الشراح الذين اعتنوا بها شرحاً وتعليقاً، فقد أحصى صاحب كشف الظنون أكثر من خمسة وثلاثين شارحاً ومن أشهرهم الشريشي أحمد بن عبد المؤمن القيسي المتوفى ٦١٩هـ[١].

يقول ياقوت مشيداً بصنع الحريري لمقاماته:"إن الحريري أبر بكتاب المقامات على الأوائل وأعجز الأواخر..."، ويضيف قائلاً: "لقد وافق كتاب المقامات للحريري من السعد ما لم يوافق مثله كتاب فإنه جمع بين حديقة الجودة والبلاغة، واتسعت له الألفاظ وانقادت له البراعة... حتى لو ادعى بها الإعجاز لما وجد من يدفع في صدره ولا من يرد قوله ولا يأتي بما يقاربها فضلاً عن أن يأتي بمثلها، وقد رزقت – مع ذلك- من الشهرة وبعد الصيت، والاتفاق على استحسانها من الموافق والمخالف ما استحقت وأكثر"[٢]، ومع هذه الإجادة وهذا الإبداع نجد الحريري يرد الفضل لأهله فيعترف بسبق البديع في هذا المجال، وأنه مقلد فيقول في مقدمة مقاماته: "وبعد فإنه جرى في بعض أندية الأدب الذي ركدت في هذا العصر ريحه، وخبت مصابيحه، ذكر المقامات التي ابتدعها ، بديع الزمان وعلامة همذان ـ رحمه الله تعالى ـ وعزا إلى أبي الفتح الاسكندري نشأتها والى عيسى بن هشام روايتها وكلاهما مجهول لا يعرف ونكرة لا تعرف فأشار من إشارته حكمة وطاعة غنم إلى أن أنشئ مقامات أتلو فيها تلو البديع وإن لم يدرك الظالع شأو الضليع... وأنشأت على ما أعانيه من قريحة جامدة وفطنة خامدة وروية ناضبة، وهموم ناصبه خمسين مقامة تحتوي على جد القول هزله رقيق اللفظ وجزله وغرر البيان ودرره وملح الأدب ونوادره إلى ما وشحتها به من الآيات ومحاسن الكنايات ورصعته فيها من الأمثال العربية، واللطائف الأدبية والأحاجي النحوية والفتاوى اللغوية والرسائل المبتكرة والخطب المحبرة والمواعظ المبكية والأضاحيك الملهبة،..."[٣].

أما سبب إنشاء الحريري لمقاماته، فقد نقل ياقوت الحموي عن عبد الله بن حمد النقور البزاز ببغداد قال: "سمعت الرئيس أبا القاسم بن علي الحريري صاحب المقامات يقول: أبو زيد السروجي كان شيخاً شحاذاً بليغاً و مكدياً فصيحاً، ورد علينا البصرة فوقف يوماً بمسجد بن حرام فسلم ثم سأل الناس، وكان بعض الولاة حاضراً، والمسجد غاص بالفضلاء، فأعجبهم فصاحته، وحسن صياغته كلامه، وملاحته ثم ذكر أسر الروم ولده... واجتمع عندي عشية ذلك اليوم جماعة من فضلاء البصرة وعلمائها، فحكيت لهم ما شاهدت من ذلك السائل، وما سمعت من لطافة عبارته، وتحقيق مراده، وظرافه إشاراته في تسهيل إيراده، فحكى كل واحد من جلسائه أنه شاهد فعلاً أحسن مما سمعت منه وكان يغير في كل مسجد شكله وزيه، ويظهر في فنون الحيل فضله، فتعجبوا من جريانه في ميدانه، وتصرفه في تلو إحسانه، فأنشأت المقامة الحرامية ثم بنيت عليها سائر المقامات وكان أول شيء صنعته"[٤]. ومهما يكن السبب فإن المقامات الحريرية عمل فني بلغ الذروة في الروعة والإتقان وصارت مضرب المثل في الفصاحة والبيان وطارت شهرتها في العالم الإسلامي كله في ذلك الوقت، ونسج على منوالها الكثيرون، فكادت أن تطغى على مقامات الهمذاني، يقول القلقشندي: " واعلم أن أول من فتح باب عمل المقامات علامة الدهر، وإمام الأدب، البديع الهمذاني فعمل مقاماته المشهورة المنسوبة إليه وهي غاية من البلاغة وعلى المرتبة في الصنعة، ثم تلاه الإمام أبو محمد القاسم الحريري فعمل مقاماته الخمسين المشهورة، فجاءت نهاية في الحسن وأتت على الجزء الوافر من الحظ وأقبل عليها الخاص والعام، حتى أنست مقامات البديع وصيرتها كالمرفوضة"[٥] .

---

[١] انظر كشف الظنون، مصطفى بن عبد الله(حاجي خليفة)، مكتبة المثنى، بغداد، ١٩٤١م، ج ٢، ص١٧٨٧-١٧٩٠.
[٢] معجم الأدباء، أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله الحموي،القاهرة، ج١٦، ص٢٦٢.
[٣] المقامات الأدبية، القاسم بن علي الحريري، ط مصر، ١٩٥٥م، ص٤-٦.
[٤] معجم الأدباء، ج١٦، ص٢٦٣.
[٥] صبح الأعشى، القلقشندي، ج١٤، ص١١٠.

يبدأ الحريري مقاماته بإسناد الكلام إلي راويتها الحارث بن همّام، ولكنه لا يقتصر كالبديع علي قوله: (حدثنا) بل يميل إلي التغيير في بدء كل مقامة فينتقل بين (حدّث) و(روي) و(حكي) و(أخبر) و(قال). وكان (بطل) مقاماته هو أبو زيد. وعند مقارنة مقامات الحريري بمقامات البديع نجد أن البديع يخلو من التكلف وينشأ على البديهة ويجري مجرى الطبع ويعتمد على الابتكار، وإن كان في بعض الأحيان يوشيه بالصنعة بعض الشيء كالجناس والمزاوجة مراعاة لمذهب الصنعة والتأنق الذي كان سائداً في عصره. أما الحريري فنجد مقاماته في الغالب أطول من مقامات البديع وذلك بسبب اجتماع موضوعين في مقامة واحدة. أو بسبب فيض الألفاظ، وكثرة المترادفات، ومعاقبة الجمل علي المعاني. أو بسبب الإكثار من الشعر، وفيه القصائد التي يشرح بها أبو زيد أحواله، ويقص أخباره. وللحريري لغة متينة، قصيرة الجمل يقطّعها تقطيعاً موسيقياً، وقد اشتهرت مقامات الحريري أكثر من شهرة مقامات البديع لما احتوته من الغريب من الألفاظ والمعاني، ويضيف الدكتور زكي مبارك لغة الحريري تعد من أغرب نماذج النثر المصنوع فيقول:" وعند الرجوع إلى آثار من تأثروا بفن المقامات نراهم في الأغلب تلامذة الحريري لا تلامذة البديع ، فقد أولع أكثرهم بالصنعة والزخرف، ولم يأنس منهم إلى فطرته إلا القليل "[1]. وعلى أي حال فإن فضل الحريري على المقامات كبير فهو الذي أعطاها الحياة التي استمرت قروناً طويلة، ولولاه ما اشتهر من اشتهر من هؤلاء المتأخرين لأن جلهم لم يضيفوا شيئاً جديداً يذكر وإنما اكتفوا بتقليد الحريري والسير على نهجه، ومن أشهرهم:

جار الله الزمخشري[2] (ت٥٣٨) فكتب خمسين مقامة غرضها تقديم الوعظ والإرشاد، وخرج فيها عن أصول المقامات فلا يوجد بها راوٍ ولا بطل، بل خاطب في جميعها نفسه وذكرها بالآخرة ورغبها في الأعمال الحسنة التي توصله إلى النعيم ورضوان الله، ولكن يبدو أنه لم يكن يقلد مقامات الحريري، وإنما كان يكتب مواعظه التي استعار لها لفظة مقامة من الحريري، فيقول شوقي ضيف في كتابه: "يبدو أنه لم يكن في ذهنه أن يقلد مقامات الحريري، فقد كان يقول:[3]

أقسم بالله وآياته و معشر الحج وميقاته

أن الحريري حري بأن نكتب بالتبر مقاماته

لكن أبو طاهر السرقسطي[4] - المتوفى سنة٥٣٨ هـ - قد كتب خمسين مقامة أنشأها بقرطبة عند وقوفه على ما أنشأه الحريري بالبصرة، "وربما كان أول من حاول تقليده في إصرار أبو طاهر السرقسطي...، فقد اطلع على مقاماته، فأنشأ خمسين مقامة معارضة لها، أتعب فيها خاطره، وكد ذهنه، وأسهر ناظره، وصعب على نفسه المسالك فيها، والتزم في نثرها ونظمها ما لا يلزم من تعداد القوافي واشتراط أن تكون من حرفين فأكثر، واتخذ راويتها المنذر بن حمام وجعل بطلها السائب بن تمام"[5]. كما أن مقامات السرقسطي حافظت على الأصول الفنية للمقامة البديعية مع بعض الغلو في استخدام الصنعة البديعية، فنجد فيها التشابه الواضح بين الموضوعات التي طرقتها والموضوعات التي طرقها المقاميون من قبله، ولذلك يؤخذ على المقامات اللزومية تركيزها على تقليد الموضوعات التي تناولها المشارقة من قبل، بحيث لم تقدم جديداً من حياة الكتاب والأدباء في بلاد الأندلس.

---

[1] النثر الفني، د. زكي مبارك، ٢٤٩/١.

[2] هو أبو القاسم الزمخشري محمود بن عمر بن محمد الخوارزمي النحوي اللغوي المعتزلي، ولد سنة ٤٦٧هـ وتوفي سنة ٥٣٨هـ عن عمر يناهز ٧١ عاماً، من أهم تصانيفه: «الكشاف في تفسير القرآن»، و«أساس البلاغة»، و«ربيع الأبرار» و«نصوص الأخبار»، و«متشابه أسامي الرواة». وكان قد جاور بمكة زماناً فسمي بذلك جار الله وعرف بهذا الاسم.

[3] المقامة، شوقي ضيف، ص ٧٧.

[4] هو القاهر محمد بن يوسف التميمي السرقسطي الأندلسي، المتوفى سنة ٥٣٨هـ، ولقد أسمى مقاماته بالمقامات اللزومية، لأنه التزم فيها ما لا يلزم من صنعة وتكلف.

[5] المقامة، شوقي ضيف، ص٧٦.

وفي القرن السادس نجد الحسن بن صافي"المصري الملقب بملك النحاة، وكان يقول : مقامتي جد وصدق ومقامات الحريري هزل وكذب، وتوفي سنة (٥٦٨هـ)"[١]، "ويصنع صنيعه أبو العباس يحيى بن سعيد بن مار النصراني الطبيب،واشتهرت مقامته بالمقامات المسيحية"[٢]، وممن حاول أيضاً ابن الجوزي المتوفى سنة(٥٩٧هـ)، "يؤلف خمسين مقامة بموضوعات أدبية مختلفة، يسعى بها نحو الوعظ على نحو ما سعى الزمخشري في مقاماته. وكان يعاصره أبو العلاء أحمد بن أبي بكر بن أحمد الرازي الحنفي، الذي ألف ثلاثين مقامة طبعت في استانبول مع مقامات ابن ناقيا في مجلد واحد"[٣].

وهناك الكثير من المقامات التي كتبت بعد ذلك فكثر المقلدون لهذا النوع من الأدب وكثر الموضوعات التي تحدثت عنها المقامة على نحو ما نجد عند "ابن صقيل الجزري المتوفى(٧٠١هـ) الذي كتب خمسين مقامة في النحو والحديث والفقه، أسماها المقامات الزينية، وقد يكون الموضوع عن الحيوانات ووصفهم كما نجد عند ابن حبيب الحلبي المتوفى سنة(٧٧٩هـ)، وقد يكون في وصف البلدان مثل مقامات ابن الوردي المتوفى سنة(٧٤٩هـ)"[٤]، ثم التنوخي كتب مقامته في وصف نار العجم وذلك في أول القرن السابع، ومع منتصف القرن الثامن كتب القلقشندي مقامة لتعليم الإنشا، ومع بداية القرن العاشر ونهاية التاسع كتب السيوطي جلال الدين المتوفى سنة (٩١١هـ) مقامات كثيرة وهي تسع وعشرون رسالة كل واحدة منها مقامة، لها عدة موضوعات، كما نجد في هذا القرن مقامات للشهاب الخفاجي الذي يصفه المحبي بقوله: " صاحب التصاريف السائرة وأحد أفراد الدنيا المجمع على تفوقه وبراعته، وكان في عصره بدر سماء العلم، ومنير أفق النثر والنظم، رأس المؤلفين ورئيس المصنفين سار ذكره سير المثل، وطلعت أخباره طلوع الشهب في الفلك، وكل من رأينا أو سمعنا به ممن أدرك وقته معترفون له بالتفرد في التقرير والتحرير وحسن الإنشا"[٥]، وهكذا تبقى السلسة متصلة في كتابة المقامة حتى نصل إلى العصر العثماني فنجد الشيخ نعمان خير الدين الألوسي قام بكتابة أربع مقامات في الأدب والنصائح والحكم والوصايا، وجاء الشيخ ناصيف اليازجي وكتب مقاماته المشهورة التي أطلق عليها (مجمع البحرين)وهي على غرار مقامات الحريري"[٦]، ومن الذين كتبوا المقامات في ذاك العصر إضافةً إلى من سبق نقولا التّرك(ت. ١٨٢٨)، وحسن العطار في مصر(ت. ١٨٣٥ م)، وإبراهيم المويلحي الذي كتب مقامته المسماة بحديث عيسى بن هشام، وفارس الشِّدياق (ت. ١٨٨٧ م) في الشام، وتعدّ مقامات اليازجي والشِّدياق من أنضج المقامات في العصر الحديث .

وحقّا أنّ مقامات بديع الزمان كانت النموذج الأمثل لمن كتبوا المقامات بعده، سواء المتقدّمون منهم أو المتأخرون. فقد حاكاه الحريري في مقاماته، وخطي إثره، وانتهج نهجه، وهكذا من المتأخرين.

اتجاهات المقامة:

- مقامات التزمت المنحى الكلاسيكي: ونعني بها المقامات التي سارت على النمط الذي وضعه بديع الزمان الهمذاني أو التزمت بتقليد نموذج قديم سبق إليه المقاميون من بعده مثل مقامات اليازجي.

- مقامات مالت نحو أدب القصة: كحديث عيسى بن هشام للمويلحي .

---

[١] كشف الظنون، مصطفى بن عبد الله "حاجي خليفة"، ج٢، ص١٧٩١.
[٢] المقامة، شوقي ضيف، ص ٧٧.
[٣] المقامة، شوقي ضيف، ص٧٧.
[٤] انظر المقامة، شوقي ضيف، ص٧٨.
[٥] خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر، محمد أمين بن فضل الله المحبي، بيروت، ج١، ص٣٣٠.
[٦] انظر بديع الزمان الهمذاني رائد القصة العربية و المقالة الصحفية، د. مصطفى الشكعة، الدار المصرية اللبنانية للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٣، ص٤٢١ – ٤٢٢.

- مقامات مالت نحو أدب المقالة بوجهها العام أو بصورتها القصصية : مثل المقامة الشريفية في مزايا اللغة العربية محمد أفندي شريف.

فلم يعد فن المقامة له كما كان في السابق فقد آل أمرها إلى التفكك، والتحلل من عناصرها المختلفة التي ظلت تتكون منها وهي القصة، والمقالة. هذا العصر عصر التخصص في الأنواع ولم يكن من الممكن أن يقبل الذوق العام المعاصر فناً كفن المقامة فهذا العصر (عصر القصة، والمقالة، والكاريكاتور) وهي فنون جميعها تغني عن فن المقامة. لذا من الطبيعي أن تتجه فيه المقامات اتجاهات متشعبة كخطوة أولى نحو اتصال الفنون التي اشتملت عليها المقامة القديمة وظهورها كفنون مستقلة.

ناصيف اليازجي

اسمه ولقبه:

هو ناصيف بن عبد الله بن ناصيف بن جنبلاط[١] بن سعيد اليازجي، الشهير باليازجي[٢]، شاعر من كبار الأدباء في عصره. كنيته: أبو حبيب[٣].

مولده:

ولد في قرية كفر شما وهي من قرى الساحل اللبناني بجوار بيروت، في ٢٥/آذارمارس سنة ١٨٠٠م[٤] الخامس والعشرين من آذار لعام ألف وثمانمائة للميلاد، لأسرة اليازجي التي نبغ كثير من أفرادها في الفكر والأدب كان والده يعمل في الطب العربيّ، وينظم الشعر[٥]، على مذهب ابن سينا[٦]، وإلى جانب ذلك كان يحب الأدب ويميل إليه، فبث ذلك في روع ولده ناصيف فنشأ على محبة العلم.

صفاته الجسمية والخُلقية:

" كان معتدل القامة فوق الربعة ممتلئ الأعضاء، أسمر اللون حنطيّة، أشهل العينين، أسود الشعر، أجش الصوت، مهيب المنظر، شهماً وقوراً، متواضعاً، متأنياً في حديثه وحركاته، قليل الضحك، عفُّ اللسان، لم تسمع له كلمة بذيئة قط، لا في حديثه ولا في كلامه". إضافةً إلى ذلك "كان سريع الفهم، قوي الذاكرة، حسن التدين بغير تعرض للمباحث الدينية والمسائل الجدلية. أما محضرة فكان جليلاً أنيساً لكثرة رواياته ونكاته. إذا حدث أخذ بمجامع القلوب مع البساطة و تجنب الألفاظ اللغوية حتى أن من يسمعه قد لا يظن أنه على شيء من العلم و كان ثابت الفكر لا يتردد في أمر باشره لأنه لم يكن يباشر أمراً إلا بعد التروي فيه"، وهو نصراني من طائفة الروم الملكيين، فكان محافظاً على تقاليد أهل بلاده من ملبس، ومأكل، ومشرب، فلباسه هو عمامة الرأس والجبة والقفطان على جسمه ويربطه بالدواة.

ولم يهج أحد و لا هجاه أحد وكان إذا ذكر أمامه أحد سوءاً أطرق وأغضى كأنه لم يسمع. فلم يسمع له في قصائده أو رسائله أنه هجا أحداً و قد قال فيه أحمد فارس الشدياق[٧]:

ما كان يهجو و لا يهجي و لا حجبت ذكا قريحته أحلاكُ حدثان

فلم يضع ساعةً من عمره عبثاً و لم يضَعْ قوله في غير إحسان

وما يثبت لنا ابتعاده عن الهجاء و ترفعه عن كل ما يشين قوله:

يا ناظمين الهجا خلّوا قصائدكم لمن يبين لنا في عرضه أثرُ

إذا ضربتم بسيفٍ قاطع حجراً تثلّم السيف إذ لا يشعرُ الحجر

---

[١] الأعلام قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين، خير الدين الزركلي،ط١٥، دار العلم للملايين، بيروت، ٢٠٠٢م، ج٧، ص٣٥٠.

[٢] كلمة (اليازجي) بمعنى (الكاتب) .. وقد عُرفت بها الأسرة منذ أوائل القرن الثامن عشر، وحتى الآن.

[٣] الأعلام ، خير الدين الزركلي، ص٣٥١.

[٤] نوابغ الفكر العربي"الشيخ ناصيف اليازجي"، عيسى ميخائيل سابا، دار المعارف، بمصر، الطبعة ٣،ص١٠.

[٥] الجامع في تاريخ الأدب العربي(الأدب الحديث)، حنا الفاخوري، دار الجبل، بيروت، ط٢، ١٩٩٥،ص٤٩.

[٦] ابن سينا: أبو علي الحسين بن عبد الله ويلقب بالشيخ الرئيس، طبيب وفيلسوف عربي، ولد في بخارى سنة ٣٧٠هـ ، يسمى أرسطو الإسلام، وتوفي سنة٤٢٨هـ، ومن كتبه(الإشارات، والشفاء والنجاة، رسائل في الإنصاف والمسائل العشرين... وغيرها).انظر (تاريخ آداب اللغة العربية، جرجي زيدان، ج٢، ص٣٤٠).

[٧] الشيخ ناصيف اليازجي، عيسى ميخائيل سابا، ص١٢ – ص١٤.

"ويروى عنه أنه كان يذكر أموراً كثيرة وأحاديث غريبة وقعت له أو سمعها يوم كان عمره خمس سنوات. وكان مولعاً بالصوت الجميل والغناء الحسن حتى أنه كان يلقن التواشيح لأحد تلامذته، ـ وكان ذا صوت حسن ـ لينشدها على أصولها"[١].

"ويتحدث عنه معاصروه: أنه كان واسع الاطلاع، كثر النكات والنوادر، يروي القصة بتواريخها وأسماء أصحابها وأمكنتهم. وكان محافظاً اشد المحافظة علي لهجة قومه، مقلداً لأجداده في جميع عاداتهم من الأكل، والشرب واللبس، وسائر المظاهر الخارجية. فكان يبدو أمام تلاميذه لابساً عمامة كبيرة سوداء، و جبةً طويلةً، وصرمايةً حمراء، و القفطان علي بدنه، ذلك على قلة من كانوا يظهرون بهذا الزي القديم في عصره. ولكنه كان متثبتاً بعاداته هذه لا يتركها، وقد قال: مرة أمام تلميذه وابن وطنه الدكتور شبلى الشميل، علي سبيل المزاح: «لو فقد الشاش لاعتممتُ بالقطوعة» والقطوعة، في لغة عامة لبنان، قطعة من الحصير العتيق. إلا أنه لم يطلق لحيته قط بل كان يحلقها حتى آخر حياته"[٢] "إلى جانب هذا كله كان محافظاً على لهجة قومه وتقاليد أهل بلاده فلا يطيب له إلا أن يغني أغاني قومه ويحذو حذوهم في كل شيء"[٣]، "ومن صفاته التي ازدان بها و تنوقلت عنه، أنه لم يكن يبتّ حكماً لم يتحقّقه ولا يؤكد خبراً ما لم يتمحصه ولا يثبت رواية لم يعد النظر عليها، وكان هذا دأبه في حديثه وكتاباته و ذلك لحصافة في عقله وشهامة في خلقه، معترفاً أن الإنسان موضع النسيان وما العصمة إلا لله وحده ومن أقواله في ذلك:

لا تعط حكمك ما بدا لك أمره حتى تقوم علي حقيقة أمره.

وله البيت المشهور الذي جري مثلاً:

من قال لا أغلط في أمر جرى فإنها أولُ غلطة تُرى.

فمن البيتين المتقدمين يتبين جودة أخلاقه ولين عريكته وتواضعه، وقد نقل عنه أنه كان قليل الكلام ولا سيّما بما لا يعنيه"[٤]، و قالوا في صفاته: "جامع كل الصفات الحميدة، عاقل، عادل، حليم، شجاع، فاضل، كريم، دَيّن، عفيف، مهاب، شهم، يقظ، فطن، صادق، رزين، خدوم، جبار، فتاك، صبور، غيور"[٥]، هذا الشيخ ناصيف في بساطته الخارجية، و لم تكن صفاته الداخلية أقل بساطةً و صفاء نيتاً، "فقد كان ثابت المحبة، مخلص الصداقة، رقيق القلب، مبالغاً في اجتناب السَحَتَ، كما ذكر عنه ابنه الشيخ إبراهيم «لا يعطى مالاً ولا يأخذ مالاً بالربا، ولا يكتب صكاً فيه ربا"[٦]، "فهو عميد بيت اليازجي وركن من أركان النهضة العلمية في سوريا وهو أشهر من نعرف به"[٧]، قيل أنه كان يحفظ القرآن الكريم آية بعد آية، وشعر المتنبي بيتاً بعد بيت، لا يخلُ بحرف، ولم يسمع بيتاً من الشعر إلا عرف قائله، وربما ذكر السبب الذي قيل من أجله ووعى في صدره أيام العرب وأشعارها ونوادرها وأخبارها"[٨].

---

[١] الشيخ ناصيف اليازجي، عيسى ميخائيل سابا، ص ١٧.
[٢] الروائع (الشيخ ناصيف اليازجي)، فؤاد أفرام البستاني، دار المشرق، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٩٨م، ص٨٤٢.
[٣] الشيخ ناصيف اليازجي، عيسى ميخائيل سابا، ص١٧.
[٤] الشيخ ناصيف اليازجي ، عيسى ميخائيل سابا، ص١٣.
[٥] مؤلفات مارون عبود، المجموعة الكاملة في الدراسة، مارون عبود ، دار مارون عبود، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٣م، ص٨٢.
[٦] الروائع (الشيخ ناصيف اليازجي)،فواد افرام البستانى..ص٨٤١.
[٧] تراجم مشاهير الشرق في القرن التاسع عشر، جرجي زيدان، مصر، الطبعة الثالثة، ١٩٢٢م، ص٢٤٨.
[٨] الشيخ ناصيف اليازجي، عيسى ميخائيل سابا، ص١٣.

حيـاتـه:

"نشأ ناصيف اليازجي محباً للأدب واللغة ونظم الشعر، يدرس اللغة ويتصفح كتب النحو والصرف بنفسه، ويتنقل بين دواوين الأشعار، حتى أنه نظم الشعر وهو صغير، تلقى تعليمه على يد راهب ماروني من بيت شباب اسمه متّى"[١]، لم تكن الكتب المطبوعة متوفرة في زمانه، "فكان لبنان في مطلع القرن التاسع عشر، يغط في سبات عميق من الجهل، لانعدام وسائل التعليم فيه، فلم يكن هناك مدارس، ولا كتب ولا جرائد"، حيث كان هناك كتاتيب تعلم مبادئ القراءة والكتابة والحساب، ويتولى ذلك بعض المعلمين البسطاء، والكتب في ذلك العصر كانت نادرة، وأكثرها من المخطوطات الغالية الثمن فلا يملكها إلا القليل من الأثرياء "لذا كان اعتماده في التعلم على كتب يستعيرها من المكتبات الخاصة، وبهذا انصرف لزيارة المكتبات للتحصيل، تألق نجم الشيخ ناصيف وهو بعدُ في السادسة عشرة من عمره بما كان ينظمه، وعني بالخط عناية خاصة فجوّده وبرع به" وبعد اكتمال شخصيته الثقافية أصبح الشيخ ناصيف إماماً من أئمة اللغة والنحو و البيان، "فاستدعاه البطريرك الكاثوليكي الملكي أغانطيوس الخامس إلى دير القرقفة الواقع على هضبة من هضبات كفر شما، فبقي عنده مدة سنتين"، لما كان معروف عنه أنه كان خطاطاً ماهراً، "وبعد انتقال البطريرك إلى (الزوق) من أعمال كسوران، ترك ناصيف مهمته ورجع إلى قريته يواصل الدرس والمطالعة وقرض الشعر"[٢].

عند الأمير بشير الشهابـي:

وتمادت شهرته فى أنحاء لبنان فاستدناه الأمير بشير الشهابي الكبير "المعروف بالكبير أو المالطي، هو أعظم أمراء بني شهاب حكام جبل لبنان في الأجيال الأخيرة وهم عرب يتصل نسبهم إلي قريش، قدموا بلاد الشام في صدر الإسلام و ما زالوا يتناوبون الأحكام في لبنان ووادي التيم مع الأسر الأخرى من الأمراء وغيرهم تحت رعاية الباب العالي إلي أواسط القرن التاسع عشر"[٣]، هذا وللأمير الشهابي بشير الكبير تأثير حسن في الحركة الأبيّة "فإنّه قرّب الشعراء والكتّاب، وأجازهم. وكانت المناظرات بينهم تجري في حضرته، فتستحثّ قرائحهم للنظم والنثر. ومن شعرائه بطرس كرامة، ونقولا الترك، والشيخ ناصيف اليازجى"[٤]. فالأمير قرب الشيخ إليه و جعله كاتب يده، وكاتم سره ومع أنه لبث في خدمته نحواً من اثنتي عشرة سنة أي إلي سنة ١٨٤٠م وهي السنة التي خرج فيها الأمير بشير من البلاد الشام منفياً[٥].

" وهذا شاعره وكاتب ديوانه ناصيف اليازجي يرفع عقيرته ضاماً صوته إلي صوت شاعر الأمير الكبير وغيره، فتتألف من هؤلاء جميعاً جوقة لم يشهد مثلها بلاط من بلاطات ملوك ذلك العصر، أما أيام الأمير فكانت شغل شعرائه الشاغل، تفتق وقعاته قرائحهم، وتخلق لهم كل يوم موضوعاً جديداً، وسعادته يسمع ما يقال مغتبطاً يهب مما نهب، وكذلك هي الحرب خير للناس وشرها لآخرين، ينظر الشعراء إلي حصة الأسد فيسيل لعابهم. وأميرهم جواد لا يبخل عليهم بما يسند قلبهم فلا يبقون على الريق"[٦].

"ومدح الشيخ في الأمير ما كان إلا قليلاً وربما كان ذلك احتراماً وكرامة للأمير، وحين انتصر الأمير بشير على مقاوميه في الحروب التي وقعت سنة ١٢٤٠هـ الموافقة لسنة ١٨٢٤م مدحه في قصيدة نابضة ومطلعها:

---

[١] تاريخ الأدب العربي، حنا الفاخوري، ص٤٩.
[٢] انظر: الشيخ ناصيف اليازجي، عيسى ميخائيل سابا،ص٨- ١١.
[٣] تراجم مشاهير الشرق في القرن التاسع عشر، الطبعة الثالثة، مصر، ١٩٢٢م، ص٥.
[٤] أدباء العرب في الأندلس والانبعاث، بطرس البستاني، دار الجيل، لبنان، بيروت، ١٩٩٧م، ص٢٣٣
[٥] تاريخ الأدب العربي،احمد حسن الزيات، دار المعرفة، الطبعة الثانية عشر، ١٤٣٠هـ/ ٢٠٠٩م، ص٣٤٦.
[٦] مؤلفات مارون عبود،المجموعة الكاملة فى الدراسة، ص٨٢.

يَهنيكَ يَهنيكَ هذا النَّصرُ والظَفَرُ فانعم إذَن أنت، بل فلتنعَم البشرُ

ولعلها من خير القصائد التي مدح بها الأمير بشير وهو ما زال شابّاً غض الإهاب. ونلمح بها تقليداً للمتنبي وقد كان يحبه حبّاً شديداً[١]، "وبعد نفي الأمير من البلاد لم ينس ناصيف أميره المالطي فأرسل إليه قصيدة مدحية أصدق وصف للحال بعد نفي الأمير[٢]:

طال شوقي لطول هذا البعاد فنري هل لذلك من ميعاد

كلما أقبل الرجاء ثناه الدهر عنا، فكلنا في الطراد

وكانت تقصده ركائب الزائرين من كل صقع وفيهم العُلماء والوزراء وفي جملة من زاره منهم محمد عزت باشا أحد قواد الجنود السلطانية فمدحه بأبيات ارتجالية يقول في مطلعها:

أعطي محمد عزةٍ من فضلهِ شرفاً لساحتنا بوطأة نعله

فـي بيروت (حياة الدرس و التأليف):

انتقل بعد ذلك ناصيف وأسرته إلى بيروت ؛ وذلك بسبب الحروب بين الدروز والنصارى سنة ١٨٤١م[٣]"، وقعت الحرب الأولي بين الدروز والنصارى سنة ١٨٤١م، فكان الشيخ ناصيف في جملة المهاجرين إلى مدينة بيروت. وهناك تفرغ للمطالعة والتأليف والتدريس ونظم الشعر وراسل الأدباء والشعراء، فذاع صيته وساد ذكره في البلاد العربية، " اتصل بالمرسلين الأمريكيين واشتغل بتصحيح كتبهم وعمل على تنقيح ترجمتهم للكتاب المقدس، وانضم إلى الجمعية السورية"[٤] حيث دخل عضواً فيها فكان "هو العضو العامل القوي الذي أيد الدكتور عالى سميث في إنشاء الجمعية"[٥]، فالتف حوله الكثير من طلاب العلم الذين استفادوا من معرفته الواسعة بالعربية. فتألق نجمه وطال صيته في العالم العربي، فأقبل على مراسلته وإطراء أدبه رجال العلم والأدب من شتي الأقطار العربية حتى لهج بذكره القطران الشامي والمصري. "فكان بيته مباءة العلماء، ومرجع الفتاوى الأدبيّة وعكاظ المحاضرات العلمية والمطارحات اللغوية. وما إن هبط الشيخ ناصيف إلي بيروت، إذا ببطرس البستاني ينشأ المدرسة الوطنية في سنة ١٨٦٣[٦]، "فانتدب الشيخ ناصيف ليدرس الصف العربي المنتهي"[٧]، كمساعدة للمعلم بطرس، وفي السنة التالية أنشأ البطريرك جريجوريوس يوسف المدرسة البطريركية في بيروت وطلب من ناصيف أن يدرّس فيها، واشتغل أيضاً بها فكان يقوم بالتدريس في المدرستين معاً. فنظم لهم المزامير وبعض الأغاني الدينية، واستفادوا منه في تعريب الأسفار المقدسة، وبعد فترة دُعي إلى التدريس في الكلية الإنجيلية السورية (الجامعة الأميركية ببيروت اليوم) فدرّس فيها اللغة العربية وآدابها. "ومن تلاميذه، الدكتور يعقوب صروف منشأ «المقتطف»، وسليم تقلا منشأ «الأهرام»، وسليم البستاني محرر «الجنان»، وعبدالله البستاني صاحب «البستان»، وخليل الخورى صاحب «حديقة الأخبار» وخليل غانم، وأسعد طراد وسواهم من فحول الكُتَّاب وأعلام الأدب. وكان لانقضاء عهد الأمير، كما كان لوجوده، فضل على الأدب

[١] انظر: الشيخ ناصيف اليازجي، عيسى ميخائيل سابا،ص١١.
[٢] مؤلفات مارون عبود،المجموعة الكاملة فى الدراسة، ص٨٢
[٣] انظر: الشيخ ناصيف اليازجي، عيسى ميخائيل سابا،، ص١١.
[٤] الأعلام، للزركلي ج٧، ص: ٣٥١.
[٥] الشيخ ناصيف اليازجي، عيسى ميخائيل سابا،ص ١٢.
[٦] انظر: تطور الأدب العربي المعاصر، محمود شكيب أنصاري، انتشارات دانشكاه شمران، أهواز، الطبعة الثالثة، ١٣٨٢هـ، صـ٧٧.
[٧] الشيخ ناصيف اليازجي، عيسى ميخائيل سابا،ص١٢.

العربي في لبنان، إذ استراح الشيخ ناصيف من مشاكل الديوان ومشاغله، فانصرف إلي التأليف طابعاً علي غرار القدماء"[١].

وفاته:

بعد ذلك انقطع ناصيف إلى التأليف والتدريس، يعلم ويؤلف في آخر عمره فظل محور تلك الحركة الفكرية، " حتى ليلة الثلاثاء ١٦ آذار سنة ١٨٦٩م، فشعر بدوار وثقل شديد في الرأس مع ضعف في البصر والذاكرة وألم مبهم في الحواس، عقبته سكتة نزيفيه انتهت بعد ٣٦ ساعة بفالج نصفى عطّل الشطر الأيسر من الجسم، فجزع طلابه ومريدوه، وخافوا علي تلك الجذوة أن تخمد. علي أن الأمل لم يلبث أن عدّ قليلاً إذ أفاق الشيخ بعد أيام، و في عينيه أستار سلامة العقل، ولكنه لم يكن قادراً علي الكلام"[٢]، ولم يمض القليل على ذلك حتى انحلت عقدة لسانه وأمكنه الإفصاح عن مراده، فاقبل يملي بعض الأبيات التي كان ينظمها وهو في تلك الحالة، وظلَّ على ذلك نحو سنتين، وما برح ينظم الشعر ويتلقى السائلين والمستفيدين إلي أن فاجأه القدر بالمصاب الأليم بوفاة ولده البكر الشيخ حبيب في ٣١ كانون الأول ١٨٧٠م، وهو في ريعان الشباب، وكان أبوه يعلّق عليه الآمال الكبيرة لطيب أخلاقه، وسرعة فهمه، وما حوي في صدره من المعارف الكثيرة. فضاع ذلك الأمل. فحزن الشيخ حتى لم يمكنه الصبر بعد، بل كان دائم الحزن، دائم البكاء، فوقع ذلك الحادث عليه وقوع الصاعقة ولم يعش بعد ذلك إلا أربعين يوماً"[٣]، فانطفأ ذاك المصباح المنير، وتوفي في بيروت في ٨ شباط ١٨٧١م[٤]. بعد أن أنجب من زوجته (إليا صابات) الدمشقية - التي توفيت عام ١٨٨١- سارة، حنه، آسين، فارس، حبيب، نصار، راحيل، خليل، عبد الله، مريم، إبراهيم، وردة. وقد كتب على صورته:

أمضي وتبقى صورتي فتعجبوا　　تمضي الحقائق والرسوم تقيم

والموت تجلبه الحياة فلو حوى　　روحاً لمات الهيكل المرسوم

أدبياته ومؤلفاته:

عاش اليازجي في عصر كانت اللغة العربية و أدبها فيه قد بلغت مبلغها في تقليد القديم ، "ولم يكد يبلغ أشده حتى أخذت بعض أشعة الحضارة الجديدة تنفذ إلي المشرق العربي. واليازجي كان من أحد رواد النَّهضة الأدبية الحديثة الذي كان له يد طولي في إقالة اللغة من عثراتها وإعادة القوة والنشاط إليها"[٥]. فكان ناصيف اليازجي أحد أدباء العصر العثماني، وقد أخذ الشيخ ناصيف اليازجي على نفسه تهذيب اللغة، وعمل على تقريب متناولها فحببها إلى القلوب وأصبح من محركي الحركة القومية العربية، إذ حمل الناس على المساهمة في إحياء تراث اللغة ونشره، فكان ذلك منه دعوة غير مباشرة للوعي القومي العربي وإيقاظاً للفكر العربي الهاجع. ويجب علينا أن نشير بأن اليازجي كان من أبرز الشعراء الذين انتموا إلى الكلاسيكية في الأدب (Classicism). "استطاع بجده ونشاطه أن يكون خزانة علم، وأن يجمع في صدره خلاصة العصور لغةً ونحواً وبياناً وعروضاً ومنطقاً وطباً وموسيقى"[٦]. فكان ملماً ببعض العلوم والفنون ، بالرغم من تضلعه باللغة العربية. ونحن إذا عرضنا سلسلة تلك «العلوم» المتعدّدة، نجد إن الشيخ ناصيف وعاها كلها علي طريقة الأقدمين، وألَّف في أكثرها مؤلفات تختلف طولاً وأسلوباً، وقيمة، فترك عدة

---

[١] الفنون الأدبية و أعلامها في عصر النهضة العربية الحديثة، رئيف خورى، ١٩٨٣م، ص٥٥.
[٢] الروائع (الشيخ ناصيف اليازجي)،فؤاد افرام البستانى، ص٧٣٨.
[٣] الروائع (الشيخ ناصيف اليازجى)،فؤاد افرام البستانى، ص٨٣٩.
[٤] انظر الأعلام، الزركلي، ص٣٥١.
[٥] تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي، أنيس المقدسي، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الثامنة، ١٩٨٩م، ص٣٩٩.
[٦] تاريخ الأدب العربي، حنا الفاخوري، ص٥١.

مؤلفات في شتى المجالات كما ترك شعرا متنوع الموضوعات، حيث عُرف عن شعره أنه ذو نفحة وطنية ينبعث من أعماق قلبه فيخرج شعراً صادقاً مميزاً، جرى على عادة القدماء فيه "قلد المتنبي بنوع خاص، فأكثر من المديح والرثاء وملأهما حكمة واعتباراً"[1]، " فاليازجي مقلد في شعره لمن سلفه من القدماء خاصةً المتنبي، ويمتاز شعر اليازجي بالابتعاد عن التصنع والتعقيد والسلاسة والسهولة، ومن أغراض شعره المدح الذي كان يوجهه إلى الباشوات والولاة والأدباء"[2]، وأيضاً كتب شعر الرثاء فملأه حكمة دلالة على وقوفه الطويل وتأمله العميق في حالات الإنسان ومصيره لذا دعا إلى الزهد في الدنيا والقناعة بالمقسوم، ولكي يسهل علينا درس تلك المؤلفات. ونستعرض بعض من مؤلفاته في تلك العلوم جميعاً[3]:

في الصرف والنحو:

١. فصل الخطاب في قواعد العربية ، وهي رسالة في التوجيهات النحوية ، وهو"كتاب نثري قسمه قسمين، كتاب التصريف وكتاب النحو" ومطبوع عدة طبعات آخرها للمطبعة الأمريكية سنة ١٩٢٥م.

٢. الجمانة في شرح الخزانة، "وهي أرجوزة طويلة في علم الصرف علق عليها شرحاً، سماه الجمانة جمع فيها مبادئ هذا الفن معتمداً على كتب الأئمة، مقتصراً على ما يحتمل وقوعه في الاستعمال دون الشوارد والمفروضات" لها ثلاث طبعات، وطبعت مختصرة بقلم ابنه المؤلف الشيخ إبراهيم اليازجي سنة١٨٨٩م.

٣. طوق الحمامة: "وهو مختصر نثري يقع في عشرين صفحة صغيرة" مطبوع طبعة واحدة ، طبعة المخلصية سنة ١٨٦٥.

٤. الجوهر الفرد في فن الصرف، وهو"موجز وضعه للطلبة الأصاغر في خمس عشر صفحة صغيرة الحجم" طبع فى المطبعة المخلصية ببيروت سنة ١٨٦٥م، ثم شرحه ابنه الشيخ إبراهيم وطبعه في بيروت سنة ١٨٨٨ بعنوان «مطالع السعد في شرح الجوهر الفرد»، وقد اختصرت فيه قواعد العربية فى الصرف والنحو اختصاراً لا يمكن أن يختصر بأكثر من ذلك.

٥. نار القِرى في شرح جوهر الفرا في النحو، "أرجوزة مستفيضة الأبحاث النحوية، ضم إليها ما تفرق في كتب أئمة النحو، خدم بها المتأدبين الآخذين بعلم العربية خدمة تذكر فتشكر ولا سيما بالشرح الذي سماه نار القرى فقد جمع دقائق النحو وأصول قواعده، فهو أول كتاب عصري صنف في موضوعه، فرغ المؤلف من تبييضه سنة ١٨٦١م، وطبع في ٣٨٩ صفحة متوسطة الحجم، ثم اختصره ولده إبراهيم سنة ١٨٨٢م في ٢٩٦ صفحة "، وله طبعة واحدة، وقام بشرح شواهده المعلم شاهين عطية سماه الدرر في عقود الجوهر.

٦. اللباب فـي أصول الإعراب: أرجوزة قصيرة في مبادئ النحو مع شرحها بقلم المؤلف. طبعت في بيروت سنة ١٨٨٩م فـي ثمان و عشرين صفحة.

٧. لمحة المطرف في أصول الصرف: أرجوزة في سبع عشر صفحة مشروحة بقلمه ، ألفها سنة ١٨٥٤م ، مقتصراً فيها على ما تهم معرفته من هذا العلم . طبعت في المطبة المخلصية ببيروت سنة ١٨٧٠م.

---

[1] تاريخ الأدب العربي، حنا الفاخوري، ص٥٦.
[2] انظر السابق، ص٥٦
[3] انظر الأعلام، للزركلي، ج٧، ص٣٥١.

"واشتغل أيضا بتصحيح كتاب (بحث المطالبين) تأليف المطران جرمانوس فرحان فتولى ضبطه بنفسه ونسخه بقلمه جاريا فيه مجرى الأوجه الصحيحة في كل مسألة"[١].

وفي البيان والبلاغة والعروض:

١. عقد الجمان في علم البيان، "جمع خلاصة المعاني والبيان بين متن وشرح وألحق به بحثاً هو(نقطة الدائرة) في العروض والقافية" وله عدة طبعات آخرها طبعة المطبعة الأمريكية سنة ١٩٣٢م، وهي الطبعة التاسعة رتبها على نمط جديد مدمجاً المتن في الشرح ، لبيب جريديني.

٢. اللامعة في شرح الجامعة: أرجوزة في علمي العروض والقوافي تقع في ١٢٧ صفحة صغيرة الحجم أنهاها سنة ١٨٥٣م، وشرحها ولده حبيب وسمى الشرح اللامعة طبعت في بيروت ١٨٦٩م[٢].

وفي اللغة والشعر:

١. العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، هذبه وأكمله ابنه إبراهيم.

٢. مختارات اللغة.

مؤلفاته في الشعر:

ثلاث دواوين شعرية أسماها النبذة الأولى، نبذة من ديوان الشيخ ناصيف اليازجى: مصححة بقلم ولده الشيخ إبراهيم، و له طبعتان الأولى بعنوان النبذة الأولى ومصدرة بترجمة الناظم بقلم سبطه الشيخ أمين الحداد سنة ١٩٠٤م، و الثانية كانت في بيروت سنة ١٨٥٣م و تقع في ١٢٨ صفحة متوسطة الحجم.

نفحة الريحان: و لها طبعتان: الأولى فى مطبعة العمومية في بيروت سنة ١٨٦٤م و تقع في ١٣٨ صفحة متوسطة الحجم. مصححة بقلم ولده الشيخ إبراهيم.والطبعة الثانية في المطبعة الأدبية سنة ١٨٩٨م، مصححة بقلم ولده إبراهيم[٣].

ثالث القمرين: يقع في ١٤٦ صفحة وله طبعتان وأيضاً مصححة بقلم ولده الشيخ إبراهيم.

فاكهة الندماء في مراسلة الأدباء: ومجموعة شعريةٍ ضَمَّنت نبذةً من قصائد الشاعر التي دارت بينه وبين أدباء عصره ولها طبعتان.

في الأدب:

١. مجمع البحرين في فن المقامة: كتاب مقامات نسج فيها على منوال مقامات البديع والحريري.

في مستهل القرن التاسع عشر،" قام في لبنان جماعة حرصوا علي اللغة العربية وآدابها فراحوا يتلقفونهما و يتدارسون ما وقع لهم من كتب مخطوطة أو مطبوعة في أوربا أو الآستانة يحيون آثار ما اندثر من نتائج أفكار العلماء والأئمّة الأفذاذ، وما زالوا يقلِّدونهم ويطرَّسون علي منوالهم حتى استقامت لهم اللغة ودانت لهم البلاغة، فشرعوا ينظمون وينشرون، فأرجعوا إلي الضاد روعتها وبيانها بأسلوب لا يخلو من السجع المملّ أحياناً، إلا أنه يترفَّع عن الركانة وضعف التركيب، وطريقتهم هذه المسجوعة قد حرصت

[١] انظر: الشيخ ناصيف، عيسى مخائيل سابا، ص:١٩-٢٠.
[٢] انظر: الشيخ ناصيف، عيسى مخائيل سابا، ص٢١.
[٣] انظر: الشيخ ناصيف، عيسى مخائيل سابا، ص٢٢

علي مفردات اللغة وسلامة الذوق وسلوك النهج القديم إلي الترسّل في الكتابة فقلَّدوا ابن المقفّع وسهل ابن هارون والجاحظ والصابئ والقاضي الفاضل، ولا أعدو الحقيقة إن لبنان كان حصن الضاد وفيه نبغ غير واحدٍ من حملة لواء العربية وفي جملتهم الشيخ ناصيف اليازجي الحورانـيّ الأصل والحمصّي المنزح واللبناني الموطن و المولد"[١].

انقادت له اللغة العربية فتمكن منها وتمسك بجذورها، فما شردت عنه خاطرة ولا ندّت عند بادرة إلا أخذ بتلابيبها وتمرّس بأسرار الفصحى وسبر غورها ووقف علي حقائقها ودقائقها واحتذى حذو أئمتها الأعلام. فما قصّر عنهم بشيء. إن لم نقل في كثير من النواحي التي قلما تأتّت لهم من حيث الاختصار والترتيب بلغة جامعة مانعة، فتحدّى أمتن منشئي العرب بإنشائهم وعارض أفخم شعرائهم[٢]. مقتفياً أنبغ علمائهم في علومهم المختلفة من صرف ونحو وبيان وبديع ومنطق وطبّ وقد حصّل معارفه هذه على نفسه حتى غدا أول نابغة مسيحي في القرن التاسع عشر للميلاد. تجاوب صدي اسمه في الأقطار العربية فراسله كبار الأدباء وعيون العلماء و نظروا إليه نظرة احترام واعتبار.

"فكان أكبر عامل في النهضة الحديثة. و هو بشهادة أبناء جيله «أنه كان من نوادر الدهر و أفراد رجال العصر الذين باهت بهم الأيام و نشرت مآثرهم بألسنّة الأقلام»، فهو في طليعة الذين بعثوا اللغة الفصحى بعد هجوع طويل و أظهروا محاسنها كما يتضح لمن طالع كتب و خبرها و تخرّج عليه. فكان حجة في اللغة و الأدب. فوضح لنا أن للشيخ ناصيف اليازجي مرتبة خاصة في النهضة الأدبية في القرن التاسع عشر و رفعوا لبنان إلي مرتبة الريادة الأدبية و الفكرية مع نخبة بارعة من الأدباء و المفكرين و المؤلفين. و من أبرز النتاج الفكري للشيخ ناصيف مؤلفه الصادر تحت عنوان «مجمع البحرين» و برر لنا به الشيخ نزعته الكلاسيكية و نعني بها المقامات التي سارت على النمط الذي وضعه بديع الزمان أو التزمت بتقليد نموذج قديم سبق إليه المقاميون من بعده"[٣].

"وعدد المقامات ستون مقامة جعل مسرحها قديماً، وراويتها سُهيل بن عباد، وبطلها ميمون بن خزام، وقد كان يلصق بالبطل في كثير من الأحيان ابنته ليلى وغلامه رجبا، وحاكى فيها مقامات الحريري، إلا أنه زاد على عددها عشر مقامات، ومن محاكاته للحريري أنه بدأ مقاماته ليتم التعارف فيها بين الراوية والبطل، وأيضاً كان التأثر في أسماء المقامات، وأودع فيها اليازجي مادة لغوية وأدبية غزيرة من نحو وبيان وعروض وفقه وطب وغيرها حيث أتى بغرائب الفصحى والنوادر، والأمثال والحكم"[٤]. وفي نهاية مقاماته جعل اليازجي بطل المقامة يتوب ويقلع عن أفعاله التي مارسها في جميع المقامات، ويلتزم المسجد. "ومن دراسة مجمع البحرين نتعرف على أسلوب الشيخ الكتابي وإلى مقدرته اللغوية وسعة إطلاعه ووقوفه على تاريخ العرب وآدابهم وأمثالهم وأيامهم وغريب اللغة ولا تخلو مقامة من مقاماته من أمثال يضمها المقامة ثم يشرحها شرحاً أدبياً مشبعاً ولا يترك فيه زيادة لمستزيد"[٥].

وتمتاز مقاماته بالسلاسة نظماً ونثراً، وحسن تسلسل الحوادث ، ووفرة المصطلحات اللغوية والأوضاع الطبية والفلكية، كل ذلك في جو من البداوة. فتبيَّن المعالم بأوضح مما تبيّنها سلفه، إذ كان أوسع ثقافة، و أحكم صياغة، وأقوي تعبيراً، فإذا هو يصل بالفن إلي القمة التي كانت تنتظره، وإذا مقامته تصبح المعجزة الخارقة التي لا تُسبق ولا تُلحق علي مر العصور. وعكف عليها الطلاب والأدباء في جميع الأقاليم العربية يتدارسونها ويحفظونها ويُرَتِّلونها، "يقول شوقي ضيف عن مقاماته: نال بها قصب السبق لا بين معاصريه

[١] مجمع البحرين، ناصيف اليازجى، دار بيروت و دار صادر للطباعة و النشر، لبنان، بيروت، ١٣٧٧هـ - ١٩٥٨م، ص٦.
[٢] انظر. نوابغالفكر العربي (الشيخ ناصيف اليازجي)، عيسي ميخائيل ساباء: دار المعارف، بيروت، ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٥م، ص٣٦-٣٧.
[٣] فن المقامات بين المشرق والمغرب، يوسف نور عوض، دار القلم، بيروت، ط١، ١٩٧٩م، ص٣٣٧.
[٤] انظر تاريخ الأدب العربي، لحنا الفاخوري ، ص٥١-٥٢.
[٥] الشيخ ناصيف، عيسى مخائيل ساباء، ص٢٣.

فحسب، بل بين كل من جاءوا بعد الحريري، إذ عرف كيف يقلده، وكيف يحكم هذا التقليد ويضبطه ضبطاً دقيقاً"[١]. فكتاب مجمع البحرين يقدم نموذجاً عن الفكرة الأدبية التي كانت تسود عصره، فبعث في العصر نهضة أدبية أودع فيها القواعد العربية وتاريخ العرب وأدبهم وأمثالهم، فأقبل عليها أدباء عصره لمطالعتها وقراءتها ومنهم "السيد حسين من أعيان بيروت قال مؤرخاً[٢]:

هذا كتاب فريدٌ في محاسنه	نظير صائغه يزهو به الأدبُ
لو كان في الزمن الماضي لحج له	على الضوامر عجم الناس والعربُ
كأنه روضة غناء تتحف من	يؤمه بثمار دونها الضربُ
أوصافه الغُرُّ قد قالت مؤرخة	الدر من مجمع البحرين يكتسبُ

ومما يذكره المقدسي عن «مجمع البحرين» قوله: "وتمتاز مقاماته بالسلاسة نظماً ونثراً وحسب تسلسل الحوادث ووفرة المصطلحات اللغوية، و الأوضاع الطبية و الفلكية،والأمثال العربية، والألغاز اللفظية. كلُّ ذلك في جو من البداوة يشعر القارئ فيه أنه يعيش بين مضارب الأعراب، أو في عصور العربية الأولي، بعيداً عن عصر الكاتب و بيئته ويسودها كما يسود مقامات الحريريّ روح التشاؤم و سوء الظن الناس والاعتقاد بذهاب المكارم، وانتشار المآثم، وأنه لذلك لا بد للعاقل من استعمال المكر والحيلة والتذرع لبلوغ الأمانـي بأيه وسيلة ممكنة"[٣].

"وهذه المقامات في جملتها تقدَّم للقارئ المتعة والفائدة ولا سيَّما من حيث مخزونها اللغويّ، الثَّري وفيها كثير من شعر ناصيف مما انفطر من تعليم العربيَّة وفنونها وآدابها وما نظمه ناصيف في مقاماته من شعر غفل بعض النُّقاد فيه غرض التَّعليم، ولذلك عابوا عليه ذوقه في النَّظم، وفـى إنكار فضله ونشاطه في تقديم العربيَّة للناشئة في مطلع عصر النَّهضة العربيَّة بوصفه واحداً من رجالاتها. وقد عاب بعض نقادنا في العصر الحديث علي الشيخ ناصيف تقليده للأقدمين، فأنكر هنرى باريس عليه الإبداع كالشدياق، وبذلك نعتوا أدبه علي أنه أدب تقليدي خالٍ من التجديد. وكتابته المقامة ضرب من التحدي لمن قال بأن اللغة العربية ذابت أصالتها وماتت فيها روعة الأدب العباسي. فاليازجي أثبت قدرة العربية وأصالتها وأنها بألف خير ولم تمت، وما المقامات الستون التي حدرّها إلا دليلٌ علي ذلك. فاقترن اسم اليازجي باسم الحريري وبديع الزمان الهمذاني لِيشكل الثلاثة قائمة مثلّثة لهذا الفن الأدبي عند العرب. وهو فـى كل هذه الأحوال يعتمد علي الفصاحة والذكاء والحيلة والخداع لنيل هدفه ممن ينخدعون بمظهره"[٤].

إن مقامة اليازجي تعد محاكاة دقيقة لمقامات الحريري، فهي تطابقها من جميع الوجوه، تطابقها في صورة الراوي والبطل، وتطابقها في أن البطل أديب متسوَّل، وتطابقها في أساليب تنكره وخصوماته مع ابنته وغلامه، وما يكون هناك من قاض ينظر في الخصومات. ويعتمد في مقاماته في أسلوب على قالب السجع، وعلي الإكثار من استخدام المحسّنات البديعية واللفظية بأنواعها المختلفة، وعلى توظيف الغريب كما هو الحال في مقامات الحريري بصفة خاصة[٥].

سبب تأليف مقامات اليازجي: "كان الداعي إلى وضع هذا الكتاب إعجاب أدباء العصر - عصر ناصيف- بمقامته العقيقية التي عرضها على الجمعية السورية، فأنشأ ستين مقامة من مثلها"[٦].

---

[١] انظر المقامة، شوقي ضيف، ص٧٩.
[٢] الشيخ ناصيف، عيسى مخائيل سابا، ص٢٤.
[٣] تطور الأساليب النثرية، أنيس المقدسي، ص٤٠.
[٤] الشيخ ناصيف، عيسى مخائيل سابا، ص٧.
[٥] المقامة، شوقي ضيف، ص٨٣.
[٦] الشيخ ناصيف، عيسى مخائيل سابا، ص٢٣.

الهدف من تأليف المقامات:

كان قديما تأليف المقامات الهدف منه تعليمي أي لتعليم طلاب العلم علوم العربية من خلال أسلوب شيق يشد انتباه الطلاب، فأصبح بعد ذلك فناً من فنون العربية يزاحمها وجنساً أدبياً من عائلة الأدب العربي بامتياز، يتبارى الأدباء في الكتابة في مثل هذا اللون، ومن هؤلاء الكتَّاب اليازجي، الذي سار على منوال الحريري في مقاماته، وهو يذكر ذلك في مقدمة مقاماته فيقول: " إنني قد تطفلت على مقام أهل الأدب، من أئمة العرب، بتلفيق أحاديث تقتصر من شبه مقاماتهم على اللقب، ونسبت وقائعها إلى ميمون بن الخزام وراويتها إلى سهيل بن عباد، وكلاهما هيٌّ بن بيّ مجهول النسبة والبلاد، وقد تحريت أن أجمع فيها ما استطعت من الفوائد والقواعد، والغرائب والشوارد، والأمثال فيها ما استطعت والحكم، والقصص التي يجري بها القلم، وتسعى لها القدم، إلى غير ذلك من نوادر التراكيب، ومحاسن الأساليب، والأسماء التي لا يعثر عليها إلا بعد جهد التنقير والتنقيب، هذا مع اعترافي بأن ذلك ضرب من الفضول، بعد انتشار ما أبرزه أولئك الفحول، غير أني تطاولت عليه مع قصر الباع، طمعا في طلاوة الجديد وإن كان من سقط المتاع، وأنا ألتمس من أولي الألباب أن يقابلوني بالمعذرة، ويعاملون ذنبي بالمغفرة، فإن الإغضاء عن الملام من شيم الكرام"[1].

أول طبعة للكتاب ومجمع البحرين من أبرز النتاج الفكري للشيخ ناصيف. الذي صدرت طبعته الأولي عام ١٨٥٦م عن المطبعة الأميركية في بيروت وهو يقع في ٤٣٢ صفحة منها ٤٢٤ صفحة خاصة بالمقامات التي وضعها الشيخ ناصيف اليازجى مضاف إليها ثماني صفحات منها ست صفحات من التقريظ للكتاب وصفحتان للفهرس مع فقرة طويلة واردة في الصفحة ٤٣٢ يبين فيها اليازجي بعض الأخطاء المطبعية في كتابه مع الإشارة في نهاية هذه الصفحة الأخيرة إلي أن مجمع البحرين قد طبع في بيروت سنة ١٨٥٦م مسيحية بنفقة الخواجا نخلة المدور علماً أن في الصفحة ٤٢٥ من مؤلفه أورد ناصيف اليازجي ما يلي: "وكان الفراغ من تبييض هذا الكتاب فى شهر نيسان من سنة ١٨٥٥م للمسيح وقد اعتني بطبعه الخواجا نخلة ابن المرحوم الخواجا يوسف المدوّر البيروتى غيرة منه علي إفادة القاصرين وتنشيط الفاترين".

رأي الأدباء في مجمع البحرين: "وما يدلنا على مقام اليازجي في عصره، إقبال أدباء العصر على مطالعة كتابه (مجمع البحرين)، فقد أجله أكابر العلماء والأحباء وقرظوه واستعظموه لما راعه من بلاغته ففضلوه على مقامات غيره. حيث قال الشيخ شهاب الدين العلوي الموصلي من قصيدة:

أشعارها الأصمعي لو كان ينشدها بمثلها قال أذن الدهر ما سمعت

ثم الحريري أحرى لو يقاومها بأن يقول مقاماتي قد اتضعت

وإن نحن نظرنا إلى آخر صفحات مجمع البحرين نظفر بجملة صالحة من التقاريظ التي قالها أصحابها معجبين بما أنشأه الشيخ: ونختم ببيتين قالهما أسعد طراد:

لله در اليازجي فإنه بحر يفوق على جميع الأبحر

وإذا سألت عن الجواهر تلتقي في مجمع البحرين كنز الجوهر

وعلى الجملة فإنه أنيق الإنشاء منتخب الألفاظ، قد رفع مستوى الإنشاء من درجة الركاكة والانحطاط، إلى طبقة الفصحى فكان الممهد إلى ذلك بما وضعه من كتب دراسية وما نشره أو بثه في أفئدة طلابه وأصدقائه[2].

---

[1] مجمع البحرين، ناصيف اليازجي، المطبعة الأدبية، بيروت، الطبعة الرابعة،١٨٨٥م، ص٢-٣.

٢ انظر الشيخ ناصيف، عيسى مخائيل سابا، ص٢٤-٢٥.

الفصل الأول

الموضوعات والقضايا في مجمع البحرين

مقامات مجمع البحرين:

من أبرز النتاج الفكري للشيخ ناصيف اليازجي، وهو كتاب يشتمل علي فن المقامة كمقامات الحريري وبديع الزمان الهمذاني، ينثر فيها مؤلفه الفرائد والشوارد، ويسكب في جوانبها المعارف والعلوم. جاءت برهاناً على سعة علمه وعلوِّ كعبه في اللغة نظماً ونثراً، كما أنها تعد منهلاً عذباً للأدباء الذين يرغبون في الاطلاع على الأساليب الصحيحة، وألوان التراكيب والألفاظ الوضعية، والأساليب البيانية مما لا يجدونها مجموعةً إلا في كتاب واحد كما في "مجمع البحرين". وعلى الجملة فإن كتاب «مجمع البحرين» دائرة معارف لغوية جمع فيه علوم اللغة العربية، وحوى بين دفتيه الغريب والشارد، فلم يدع شاردة أو واردة إلاّ ذكرها.

مقامات اليازجي حكايات قصيرة، لا تخضع لمعايير القصة بمفهومها الحديث، وإنما هي أقرب إلى تلك الحكايات التي نجدها مبثوثة في كتب الأدب القديمة، ولا سيما كتب الجاحظ وكتاب الأغاني، حيث كانت تلك الحكايات تعنى بأخبار الكلمة، و جمال القَول، وحسن الجواب، وُلطف التدبير، وقوة الحجة، وبراعة الجدل، والإرشاد والنصح والنقد والفكاهة. وهذا لا يتم عادَة بكثرة الحركة وتنويعها، أو بإبراز الصراع بين الشخصيات، وجَعْلِه المحرك الأساسي للأحداث، كما لا تركز على إعطاء الشخصيات سمات فنية مقصودة لذلك، وليس لها نظام فني تسير الأحداث وفق ضوابطه، كما هو الشأن في الحبكة القصصية بالمفهوم الحديث. فجاءت على شكل حكايات درامية تفيض بالمعارف اللغوية وبتصوير الأساليب الفنية وتحليل اللغة. وقارئ هذا الكتاب يري فيه من الرموز والأحاجي والحوادث التاريخية والتفاصيل الدقيقة، عن عادات العرب ومفاخرهم وغزوهم ومأكلهم ومشربهم وملبسهم ومعاملتهم للطارق ليلاً وللزائر نهاراً، ففي المقامة الأولى مثلاً نجد الخزامي الرجل الورع الذي يقري الضيوف ويسحر القلوب بزهده وورعه، ويحمي الحمى من اللصوص بحيلته معهم، ثم يكتشف أمره سهيل بعد أن يأخذ كل الأسلاب ويتركه هو وفرسه في الصحراء. والذي يقرأ المقامة يشعر أنها وضعت من أجل بيان المقدرة الشعرية، ودّقة الصياغة. أما مشهد التعارف بين الخزامي وسهيل، وما جرى بينهما من حوار قصير، فالغرض منه إيجاد نِظام عام يربط هذه المقامة بأخواتها، دون قصد الَفنية والحوار والحركة. وفي المقامة الثانية يظهر الخزامي شاعرا كبيرا، وشيخاً جلياً من أئمة اللغة لا يكاد يسمع الحاضرون منه بيتا إلا استجادوه ومن ثم يبدأ في بيان حاله وتبدل أحواله من الغنى إلى الفقر. فالغرض من هذه المقامة إبداء الإشارات النقدية للشعر، وإظهار المقدرة على النظم، والتفوق في هذا المضمار، في حين يبدو دور سهيل بن عباد هامشيا، لم يتجاوز به اليازجي ذيول السرد. والفائدة من ذكره هي نظم هذه المقامة في سلك المقامات الأخرى. وعلى الرغم من وجود الحوار فإنه حوار هادئ، وظيفته الإسهام في العرض وخدمة المعنى، دون الإسهام في نمو الحدث وتطوره. وهكذا الشأن في سائر المقامات.

عدد هذه المقامات ستون مقامة، فهو لم يكتب خمسين مقامة كما فعل الحريري بل زاد على الخمسين مقامة عشر مقامات، وقدَّم لعمله بمقدمة اعترف فيها متواضعاً بقصر باعه عن الحريري وسمى صنيعه ضرباً من الفضول. ووسم هذا العمل بـ «مجمع البحرين» وأراد بالبحرين النظم والنثر، "أخذا من الآية الكريمة في القرآن: (وإذا قال موسي لفتاه لا أبرح، حتى أبلغ مجمع البحرين)[1] ويريد بالبحرين النظم والنثر"[2]، "ولئن كانت التسمية قديمة في الأدب العربي فقد قصد اليازجي بها أن يكون كتابه ديوان الدواوين، وخزانة علم الأولين والآخرين"[3] ولكن هذا السبب لم يوضحه اليازجي في مقدمة كتابه.

---

[1] القرآن الكريم، سورة الكهف، آية:٨٩.

[2] المقامة، شوقي ضيف، ص:٨٠.

[3] الجامع في تاريخ الأدب العربي(الأدب الحديث)، حنا الفاخوري، ص٥١.

يقوم الإطار الفني للمقامة علي شخصيتين مختلفتين تدور الأحداث في داخلها حولهما وهما: شخصية الراوي وشخصية البطل، وهذه الشخصيات خيالية لا أصل لها في الحقيقة، فالراوي الذي ينتمى إلي طبقة اجتماعية متوسطة هو الذي يمهّد غالباً لظهور البطل، يتابعه حيثما حل، وهو في كل هذا يُحسن طريقة تقديم البطل الذي يكون عادة شخصية ساخرة فصيحة ذكية بليغة تنتمى إلي طبقة اجتماعية متدنية، ولديه قدرة عجيبة علي التّنكّر فهو يجيد لبس الأقنعة، فتارةً نراه ناسكاً واعظاً وأخري نديم كأس، ومرة ثالثة فقيها وهكذا وهو في كل هذه الأحوال يعتمد علي الفصاحة والذكاء والحيلة والخداع لنيل هدفه ممن ينخدعون لمظهره.

واتخذ ناصيف راويةً لمقاماته سهيل بن عباد، وبطلها هو ميمون بن الخزام، وحاول صاحب المقامات أن يوهمنا بأن ميمون بن الخزام شخص حقيقى فزعم أنه خزامي، وأن له غلاماً وابنة. وأنه كان غنياً فانقلب عليه الدهر وغدا فقيراً محتاجاً إلى عطاء الناس، فغدا أديباً شحّاذاً من نوع أبـى زيد السَّروجي بطل مقامات الحريري وأبـى الفتح الاسكندري بطل مقامات البديع. وقد طوف به في الآفاق، وجعله يمتطي البحار، ويرافق الَقوافل والحجيج، يجوب الآفاق متنقلاً من بلد إلى آخر متنكراً في أزياء مختلفة. فكان ينصب حبائل الحيل ليصطاد الدراهم والدنانير، متوسلاً للحصول على المال، فيظهر زاهدا تقيا مرًة، وشاعرا مجيدا حينا، وعالًما في النحو واللغة تارة، وبارعا فيحل الألغاز وابتكار الأحاجي، ومعرفة الرَقى المفيدة، والتمائم العاصمة من السوء، أحيانا أخرى. ويظهر الخزامي في المقامات مستهترا، لا ينتهي عن منكر، ولا يتوانى في ارتكاب الكبائر والمحرمات، ويلج كلَّ مدخل لتحصيل الأموال، غير عابئ على تقدم سنه وتوهج الشيب في لحيته ورأسه - بما يترتب على ذلك من آثام. وقد فطن اليازجي إلى أن استمرار بطله على هذه الصفات يجعله منبوذاً، يثير في النفس شعورا بعدم الارتياح، وهو ما دعاه إلى الرأفة به أخيراً، فجعله يتمسك بحبال التوبة في المقامة القدسية، فإذا به يقوم الليل ويصوم النهار، ويبالغ في العبادة والزهد، ويكثر من البكاء والاستغفار، ويودع راويته المخلص على تلك الحال، منتظرا مكتوب القضاء ومحتوم القدر. ولكنه استعان بشخصيات ثانوية تساعده في حبك المقامة والحيلة التي تنضوي عليها المقامة وهما غلامه رجب وابنته ليلى فألصقهما به في كثير من المقامات، فقد أعطى أحيانا تلك الشخصيات أدوارا مهمة، وذلك حين كان يختصم الخزامي وابنته أمام القضاة مدعياً بأنها زوجته، أو يخاصم غلامه عند أحد الولاة، فكانت الفتاة تظهر فَصاحَة في القول، وأدبا رفيعا لا يقل عن أدب الخزامي وعلمه، وكذلك غلامه، "علي نحو ما صُنع الحريري بأبي زيد إذ عرضه في كثير من مقاماته، وهو يتشاجر مع زوجته أو مع تلميذه وتابعه"[1]، وباقي الشخصيات من مثل الولاة والقضاة والعلماء واللصوص، وعامة الناس فقد كانت ثانوية، ونأتي إلى الراوي(سهيل بن عباد) فكان مغرما بالرحلة والتنقل، مشغوًفا بسماع الأدب وأخباره، دائبا على حب التعرف إلى رجاله والأخذ عنهم. فكان يلتقي الخزامي مصادفة في رحلاته فيتعرفه أو يلتقي به في حدث من الأحداث، ويكشف أمره، ويروي مغامراته. وكان رجلاً وَقورا لا يرضى سلوك شيخه الخزامي، إلا أن حبه للأدب كان يدفعه إلى طلبه، والتزود من بضاعته التي لا توجد عند غيره، وتأتي مهمته لتقديم البطل بأسلوب شيق مستخدماً أساليب التشويق. ولشخصية البطل تباين في الأخلاق والنزاعات، ولكنه لا ينفك من حبائل سهيل بن عباد ذلك الخبير بتصرفاته وألاعيبه المجيد لاكتشافه في آخر الأمر، ودور البطل في المقامات أساس ولكنه يعتمد على الراوي الذي يأتي بدوره - كما قلنا - ليكشف الخداع الذي يقوم به البطل، ما هو مثير للاهتمام في مقامات اليازجي أن رحلاته لم تكن ذات تجربة حقيقة في السفر فهو - اليازجي - " لم يغادر موطنه ولم يتجول في شتى البلاد العربية، وإن تنقل

[1] المقامة، شوقي ضيف، ص٨١.

داخل الحدود اللبنانية"[1]، فكانت هذه الرحلات مصطنعة بعيدة عن تجربة السفر والترحال على أرض الواقع بل كانت داخل الكتب والمراجع.

وإن أتينا إلى مسرح مجمع البحرين، نجد أن القضايا التي عالجها اليازجي في مقاماته لم تكن لها علاقة حقيقية بالعصر الذي عاش فيه بل عبرت بصورة كبيرة عن الماضي وعصوره القديمة من الحياة الجاهلية إلى العصور العباسية فموضوعاته لم تعالج قضايا عصره، بل اتخذ من حياة العرب قديماً بيئة ومسرح لمقاماته بكل جوانبها ومواطنها من ركوب الخيل والأسواق والخانات والنزل، والتقاليد التي تتكرر في حياة الناس، كالمثول أمام القضاة، والتخاصم إلى الولاة، والاستماع إلى العظات، وانتشار الدلالات في حلقات العلم، وسلوك المناظرات في مجالس الأُنس، والإيمان بدور الرقى والتعويذات، "بعيد جدّ البعد عن البيئة اللبنانية وأحوالها، وذلك لأن المؤلف جعل على جمع شوارد الألفاظ وغرائب الكلم، وانتحل الحياة القديمة في مناهجها وأساليبها، فكان لا بد له والحالة هذه من خلق مسرح ينسجم واللغة والأسلوب، وإذا المسرح في المقامة البدوية بادية واسعة الأطراف ضربت فيها خيام الأعراب، وشبت فيها نيران القِرى؛ وفي المقامة الحجازية مدينة يثرب بلد السباسب والبسابس، وفي المقامة الشامية بلد الشام وهو خير مسرح للمعالجة الطبية؛ وفي المقامة الكوفية بلدة الكوفة مركز الثقافة والعقل... وهكذا ينقلنا اليازجي من بلد إلى بلد وفاقاً لموضوع دراسته ومادة معالجته. وهكذا فنحن معه في العصور القديمة. تمر بنا الجاهلية مرور بداوة وبداءة. والحقبة الإسلامية مرور عقيدة وإيمان. والحضارة الأموية والعباسية مرورعلم وثقافة وازدهار."[2]، وهذا يؤكد أن المقامات عنده لم تعالج قضايا عصره، وإنما كانت عبارة عن مسرح لتلاعب الألفاظ والعبارات ومكاناً لحشو ألوان البيان والبديع فكان الهدف منها عرض مفردات اللغة وتراكيبها. ولعل السبب في هذا أن اليازجي اتخذ من مقامات الحريري قدوةً له فاعتبره المعلم الذي يحتذي على منواله ويتعلم من تفانينه فرسم مقاماته الستين على نهج مقامات الحريري. الأحداث هنا مبتكرة ولكنها واقعة في ظل الحريري وتأثيره، ونجد أيضاً في مجمع البحرين تقليداً للحريري في تسميته لأسماء مقاماته.

فثمة سفر متواصل، بلدان يتم اجتيازها ومدن يتم التوقف فيها ، ففضاء مقاماته واسع مفتوح مباح لكنه في نفس الوقت مغلق محدود بحدود الدولة الإسلامية، يتم الحديث فيه بلغة عربية فصيحة والموضوع الأساس الذي تحدث عنه هو الأدب العربي.

واسم المقامة مأخوذ عادة من اسم البلد الذي انعقد فيه مجلس المقامة، لذا جاءت مقاماته تحمل أسماء الأماكن والبلدان التي يكون فيها ويقص حكاياته فيها فهو يتنقل من بلد إلى آخر وممن منطقة إلى أخرى ويذكر الحكاية التي حدثت في هذه المنطقة لذا يمكننا القول إن هذا هو السبب في تسمية مقاماته بأسماء الأماكن كالمقامة الشامية التي كانت في بلاد الشام. "كذلك البلدان التي اقترحها لها أسماءً لا نجد لها أي أثر في عمله، فليكن اسم المقامة الشامية والمصرية واللبنانية. فهذا الاسم لا يعني عنده شيئاً، إنما هو بصدد صورة أدبية عامة يعرضها وتصادف أن الحريري وبديع الزمان من قبله سميا مقامتيهما باسم البلدان فاستنَّ سنتهما واتبع قاعدتهما "[3]؛ ولكن ليس كل المقامات بأسماء الأماكن فهناك مقامات كانت تتنسب إلى موضوع المقامة مثل مقامة الحكمية فهي وصايا وحكم يلقيها ميمون على غلامه، والمقامة الخطبية وفيها خطبة في مآثر العرب وأرجوزةٌ في أيّام حروبهم، والمقامة المعرّية: تتضمن خطبة الخزامي علي ضريح أبـى العلاء، وغيرها من المقامات الجدلية والهزلية، ومن هذا نخلص أن اليازجي لم يتبع منهجاً واحداً في تسمية مقاماته وإنما اتخذ التسمية على عدة أوجه ولعل ذلك كان سببه أنه نوع في موضوعات المقامات ما

[1] الشيخ ناصيف، عيسى مخائيل سابا، ص١٢.
[2] الجامع في تاريخ الأدب العربي(الأدب الحديث)، حنا الفاخوري، ص٥٢.
[3] المقامة، شوقي ضيف، ص٨٣ – ٨٤.

بين كدية وغيرها فهي كما أوضحنا لم تكن جميعها كدية وإن اتخذت في بعضها شكلاً ظاهرياً يعالج موضوع آخر غيرها وذلك في مثل المقامة العراقية: وفيها الأبيات التي إذا طُرحت أنصافها صارت هجاءً وذكر أبحر الشعر وأجزائها وأنواع القوافي وما يتعلق بها، ففي ظاهرها أنها كدية واضحة ولكن مضمونها الداخلي كان أبياتاً من الشعر في مدح الأمير ولكن إن قرأت على الطريقة الصينية أصبحت هجاءاً وذم، وقد تعطى المقامة اسم يدل على الزمان، أو اسم يدل على الأشخاص أي نسبة إلى الأشخاص كالعبسية والتغلبية.

جاءت المقامات على شكل سرد قصصي عند اليازجي، لكن لم تكن القصة هي الهدف والمغزى من المقامة ولكن اعتبرت القصة بمثابة وسيلة للتعبيرعن المقامة كأنها أداة اتخذها اليازجي ليصل إلى غايته في المقامة، فهو اعتبر السرد القصصي نسيج متشابك خيوطه لتخلص في آخر المقامة إلى موضوعها الأساس مستخدماً لغة مسجوعة وألفاظاً منتقاة من القواميس العربية ومفردات تعبر عن سعة اطلاعه على الآداب والعلوم العربية بمختلف ألوانها وأصنافها فأخذ يدخل في مقاماته المفردات والتراكيب ويقوم بحشوها داخل المقامات حتى يظن القارئ لها أنه اتخذ خطة منهجية مدروسة لذلك فاعتبر الغاية عنده هي بيان سعة اطلاعه على كلام العرب والمفردات العربية، لكن بأسلوب المقامات، ذلك نراه واضحا جليا في مقاماته. ومن الشكل القصصي نجد الحوار ما بين الراوي والبطل - غالبا - وقد يكون الحوار مع الغلام أو الفتاة ليلى ابنته واستخدامه أسلوب الحوار كان هدفه أن يصل إلى مبتغاه وهو أداة اتصال ليصل لموضوع المقامة وكأنه ينوع في أساليب السرد حتى لا يمل القارئ من المقامة ويلفت انتباهه إذا تشتت. وغاية القصة كما قلنا ليست العقدة أو الحل وإنما غايتها صوغ ألفاظ وعبارات تثير السامع والقارئ بأسلوب مسجوع فيه نوع من الموسيقى العذبة التي تأتي من تناغم الألفاظ والمعاني من السجع الظاهري للألفاظ. ويقول حنا الفاخوري في ذلك: "لم يحد اليازجي عن سنة المقامات في القصص، بل اتخذ القصة طريقاً، وأولاها من الهم ما يولي الإطار"[1]. فهو يستخدم اللغة الشعرية كثيرا في مقاماته وغالبا ما ينهي المقامة بأبيات من الشعر ليوضح الكدية والحيلة التي استخدمها ليصل إلى مراده، وقد يكون الشعر ليأخذ من ورائه الدراهم والدنانير وليستجدي المال من الحاضرين. ونرى أنه لم تخلُ مقامة من مقاماته من الشعر فلم يكن الغرض من أشعار اليازجي المدح كما كان الحال في القديم وإنما استخدم لغة الشعر ليظهر براعته اللغوية والأدبية، فالشعر غالباً يزاحم النثر سواء كان لغرض تعليمي أو وصفي، وهذا نراه كثيرا في المقامات مثل المقامة التغلبية والخزرجية - سيرد أمثلة ذلك-، ولعل القارئ لهذا اللون يلاحظ أنه بالغ في هذا وشَّقَ على نفسه بعرض كل ذلك في مقاماته بأسلوب اللغة الشعرية الذي زاحم المقامات بها وجعلها جامدة. فكان اهتمامه بالأسلوب أكثر من اهتمامه بالموضوع، فجاءت طريقة العرض عنده عبارة عن صناعة لغوية، دقيقة الحبك والترصيع.

كل مقامة عند اليازجي تتكون من مقدمة وموضوع وخاتمة، المقدمة تدور حول فكرة واحدة ولكنها ترد في صيغ لغوية مختلفة فهي تتضمن فكرة السفر واللقاء بين البطل والراوي ويظهر فيها البطل فجأة في أماكن مختلفة متباعدة ولكن منطقة اللقاء مغلقة لا تتجاوز حدود الوطن العربي، بحيث يكون الراوي كتابع له ولا يملُّ صحبته بل بالعكس يشتاق إليه ويتمنى أن يكون بجواره وإلى جانبه دائماً. وفي المقامة يظهر البطل فيها ظهور غريب ف -الراوي- يمهد لظهوره ويشد الانتباه له ليثير التشويق. تبدأ المقامة عادة عند اليازجي بالوصف إما للرحلة التي يكون فيها الراوي سهيل أو بوصف المكان التي تدور أحداث المقامة فيه.

[1] الجامع في تاريخ الأدب العربي(الأدب الحديث)، حنا فاخوري، ص٥٥.

أما الخاتمة فهي تدور حول فكرة واحدة ولكن في صيغ مختلفة إنها تشير إلى فكرة اختفاء البطل فجأة عن أعين الناظرين، كما هو الحال في مقدمة المقامة فهذا الأمر يعمل على زيادة التشويق في المقامة، فصفة المراوغة - عند اختفاء البطل- في الخاتمة تكمل صفة المطاردة - عند ظهور البطل - في المقدمة، وبين الفكرتين المراوغة والمطاردة نوع من الحركة تمنح المقامات رابطة كلية كأنها كل متكامل، فالراوي هو الذي يعلن ظهور البطل وهو الذي يخبرنا عن طريقة اختفاءه وابتعاده عن الأنظار. ويعيد الكرة مرة أخرى في المقامة التالية وهكذا في كل المقامات وهذا النوع من التفاعل والترابط يجعل من المقامات عملاً متماسكاً.

ونراه في المقامة الأولى يُعّرف الراوي بالبطل فسهيل بن عباد يملُّ الحضر ويميل إلى السفر، ويمتطي ناقة، وما يزال يضرب في الفلاة حتى يهجم الليل ، فيرى ناراً مشبوبة وخيمة مضروبة فيميل إليها وينادي من القوم؟ ويجيبه شخص قائلاً:[1]

إني ميمون بني الخزام وهذه ليلى ابنتي أمامي

نعم وهذا رجب غلامي من رام أن يدخل في ذمامي

يأمن من بوائق الأيام[2]

ويتم التعارف بينهما، ثم تكون المقامة بعد ذلك، ويتردد اللقاء والفراق بين البطل والراوي حتى يصل إلى المقامة قبل الأخيرة (المكية) التي يمهد فيها لغلق المقامات وانتهاءها بالاعتراف بالخطأ والندم عليه وطلب التوبة من ربه على ما قدم من ذنبه، وبذلك يعدُّنا اليازجي للإشراف على الحلقة الأخيرة من مقاماته في المقامة الستون (القدسية)، فيلتقي سهيل بن عباد بصاحبه في المسجد الأقصى، والناس قد تجمعوا عليه وهو يعظهم ويحذرهم النار وسوء عقبى الدار وينظر إلى راويته فيذّكر ما ارتكب من الأوزار ويتوب إلى الله توبة نصوحة ويخفى عن الأبصار. حتى إذا جن الليل سمعه سهيل ينشد:[3]

قم في الدجى يا أيها المتعبد حتى متى فوق الأسرة ترقد

قم وادع مولاك الذي خلق الدجى والصبح وامض فقد دعاك المسجد

واستغفر الله العظيم بذلة واطلب رضاه فإنه لا يحقد

واندم على ما فات واندب ما مضى بالأمس واذكر ما يجيء به الغد

واضرع وقل يا رب عفوك إنني من دون عفوك ليس لي ما يعضد

ويستمر في الدعاء والتضرع لربه لا يفتر ولا يمل، ويعلم سهيل أنه قد حول عن حاله ويلزمه شهراً ثم يودعه، وكان ذلك آخر عهدهما باللقاء. وتنعقد المقامة دائماً بأن يجتمع الراوية بالمكدي في مجلس واحد ويكون المكدي دائماً متنكراً، ولذلك قلما يفطن الراوية لوجوده ـ إذا كان قد سبقه إلي المجلس ـ أو لحضوره إذا حضر بعده. وتنحل عقدة المقامة بأن ينكشف أمر المكدي للراوية.

أما الموضوع فهو يتنوع من مقامة إلى أخرى قد يدور حول الوعظ أو الأدب واللغة أو الشحاذة وهكذا مما يمنح المقامات تنوعاً فريد من نوعه في الأعمال الأدبية الأمر الذي يجعل كل من القارئ أو السامع

---

[1] مجمع البحرين، ناصيف اليازجي، ص٤.

[2] بوائق: دواهي. ذمامي: عهدي وجواري

[3] مجمع البحرين، ناصيف اليازجي، ص٤٢٢.

للمقامات مبهوراً بذلك يتنقل من موضوع لآخر ومن فن إلى فن ومن جديد إلى جديد بكل ارتياح ويسر بلا مشقة أو عناء.

يدور مجمع البحرين حول موضوعات مختلفة ومتنوعة فكل مقامة تكون نصاً متكاملاً لا علاقة لها بالتي تليها فالمقامة الواحدة مستقلة بذاتها، فالموضوعات منفصلة عن بعضها البعض غالباً، فمثلاً الصفة الغالبة للمقامات كانت الكدية والحيلة التي يصل بها البطل إلى مراده، لكن لا نستطيع القول إن الكدية هي الموضوع العام لمجمع البحرين، فهناك مقامات كان الغاية منها إظهار القدرة الأدبية لدى اليازجي، ومنها ما هو ذو غاية فكاهية، ومنها كان للوعظ وتقديم النصيحة والإرشاد. ففن المقامات أريد به جمع شوادر اللغة ونوادر التركيب بأسلوب مسجوع وليس الغاية منه الكتابة في موضوع محدد للمقامات.

موضوعات مقامات اليازجي:

الموضوع عند اليازجي ليس واحدا بل تنوعت المقامات ما بين كدية ووصف وغيرها، فهو يلبس مقامته لكل حال حلتها وثوبها بما يناسب مع الموضوع. وتظهر عند اليازجي القدرة الفذة والفائقة على الوصف ودقة التشبيهات، فإن تحدث عن اللغة يظهر براعة الأديب المثقف الناقد والشاعر البليغ، وإن كانت تعبر عن الحياة الاقتصادية يظهر طرقا في التحايل. وكذلك الحال عند الحديث عن الحياة الاجتماعية، وبراعته في وصفه الدقيق للشخص فهو يرسم ملامح شخصيته كأنه ماثل أمامه. وهناك موضوعات أخرى تناولها اليازجي في مقاماته مثل الوعظ والوصايا والأحاجي والألغاز. فهي - الموضوعات - متعددة تتآلف جميعها لتخدم الغاية التي رمى إليها ناصيف، وهي تقديم صورة شاملة لغزارة ثقافته وإظهار القدرة الأدبية لدى اليازجي، وهذا ليحدث من خلالها ثورة في الأدب في عصره، وتتلخص الموضوعات في:

١. الكدية والاستجداء عن طريق الخداع والاحتيال.
٢. المقامات التي تتعلق بالأمور الأدبية.
٣. المقامات التي تتحدث عن الوعظ الديني، وتقديم النصائح والوصايا.
٤. المقامات ذات الجانب التعليمي والوصفي لمعرفة أوصاف بعض الحيوانات كالأسد والفرس، وتعليم الفقه واللغة العربية، والأحاجي والألغاز.

أولاً: الكدية والاستجداء:

تدور المقامات في معظمها حول الكدية وسؤال الناس من خلال خطاب لغوي مثير وهو ليس موضوعاً بطولياً؛ لأنه يعني النزول للشارع وكسب عطاء الناس، والمستعطي كونه في أسفل السلم الاجتماعي هو الأقدر على رؤية المجتمع واكتشافه، وجاءت الكدية عند اليازجي كمرآة تعكس حنكة البطل وظرفه وقدرته على المكر لأنه جاء يقلد من سبقه من كتاب المقامات ولا يريد أن يصور الواقع الاجتماعي الذي يعيشه، ونجدها - الكدية - عند اليازجي في عشرين مقامة حيث تجلت فيها شخصية البطل ميمون الأديب الشحاذ الذي كان قادراً وباستمرار على سلب العقول ببيانه العذب وأساليبه الساحرة. ولها عدة ألوان في باقي المقامات فكانت في أغلبها كدية خفية غير ظاهرة حيث يحتال ميمون بن خزام البطل في أساليبه لإخراج النقود من الجيوب فتراه شحاذا مقتضيا تارة وتارة أخري تراه أديبا بارعا يخلب عقول الناس بفصاحته وبيانه مما يجعل الحاضرين يغدقون عليه بالمال لما يمنحهم من الكلام الخلاب والحديث العذب وهكذا يتراءى تارةً أخرى بثوب الشيخ الجليل الورع فيسحر الناس بقوة إيمانه وورعه. ودور البطل في المقامات أساس، لكنه يعتمد على الراوي الذي يأتي بدوره ليكشف الخداع الذي يقوم به البطل.

ولكشف ذلك في المقامات نبينه على النحو الآتي:

في المقامة البدوية وهي المقامة الأولى والتي تتضمن تعرُّف سهيل بالخزامي وابنته وغلامه وحيلة الخزامي مع اللصوص ففي أثناء سفر الخزامي في إحدى رحلاته وجد لصوصاً في طريقه، وأرادوا أن يغيروا عليه لكن الخزامي أشار عليهم أن يهبطوا إلى المراعي فهناك الغنائم أكثر، وهو سيبقى عند متاعهم بعدها ذهب هو إلى المراعي وأذاع خبر اللصوص فقبضوا عليهم فيقول فيها: "عرض لنا لصوص قد أطلقوا الأعنة، وأشرعوا الأسنة. فأخذ الشيخ القلق، وقال أعوذ برب الفلق[١]، من شر ما خلق. ولما التقت العين بالعين، على أدنى من قاب قوسين[٢]. قال: يا قوم هل أدلكم على تجارة، تقوم بحق الغارة؟ قالوا: وما عسى أن يكون ذاك؟ حياك الله وبياك! فقال: يا غلام اهبط بهم إلى مراعي الريف، وأنا أقف هنا أراعي كاللغيف[٣]. قال سهيل: فلما توارى[٤] بهم أوفض[٥] الشيخ على ناقته القلوص[٦]، حتى أتى الحي فنادى اللصوص. وطلب المراعي فانهالت في أثره الرجال"[٧]. وفي المقامة الحجازية دعوى الخزامي أنه خطب لابنه واحتياله بتحصيل المهر ومنها" وإني لطالما كانت تصدع[٨] وطأتي الصفا[٩]، ويخدش براجمي[١٠] السفا[١١]. فصرت أمشي بقدم الأخنب[١٢]. وأبسط راحة الأكنب[١٣]. ولم يبق لي الدهر سوى ولد، أذل فلما حان الهداء[١٤] وآن البناء. قال ذووها: لا صهار، إلا بالإمهار. فنقدتهم ما راج، وخرجت أسعى بما غير كجابي الخراج. وقد أبرزت لكم حضيضتي، وبضيضتي[١٥]. وأطلعتكم على عجري وبجري[١٦]. فإن أحسنتم فأنا من الشاكرين، وإلا فإني من العاذرين. فاستحسنوا إشارته، واستلطفوا عبارته. وقالوا: رحبت بك الدار، وحباه[١٧] كل واحد بدينار".

وتأتي بعدها المقامة الصعيدية: التي تتضمن ادّعاءَ ابنة الخزامي انه بعلها وأنه غرّها بالغني واختصامها على ذلك وهي خدعة لكسب المال، فأشفق الحاضرون لسوء حاله وأغدقوا عليه من الدراهم والدنانير، ومن ذلك أيضا المقامة اليمنية: وتتضمن احتكام الخزامي ورجل على ناقةٍ استأجرها منه ثم رحل به وحاول أخذ الناقة. والمقامة الحلبية: تتضمن تعلق رجل غني بليلى وتظاهر أبيها بأنه رجل فارسي واحتيالهما على الرجل بسلب ماله. والمقامة الصورية: تتضمن تظلم ليلى إلي القاضي بأن أباها قد أقعدها عن الزواج واحتيالهما عليه بتزويجها منه ثم فرارها من الطريق. والمقامة الموصلية: تتضمن افتنان رجل بليلى ونقده أباها المهر ثم انقضاض أبيها عليه ودعواه عند الاحتكام أنها امرأته. والمقامة التميمة: تتضمن إضلال الخزامي ناقته ثم احتياله على الذي وجدها عنده بأن استأجرها منه ورهنه سهيلاً. والمقامة الساحلية: تتضمن دعوى الخزامي وتظلمه للقاضي على رجب لأنه بدّل قوافي أبيات له فتحوَّل مديحها إلي الهجاء ما أدى لحبسه فترة. والمقامة المصرية: تتضمن احتيال الخزامي في بيعه لغلامه رجب بصفته عبد له وفرار رجب من مشتريه. والمقامة العبسية: وفيها احتيال الخزامي على أمراء بني عبس وذكر مآثرهم لنيل الدراهم والعطاء. والمقامة الرشيدية: تتضمن دعوى الخزامي أن ليلى زوجته وتشاجرهما حتى تجمع

---

[١] الفلق: الصبح.
[٢] قاب قوسين: أي قابي قوس وهو طرفهاها من المقبض إلى السبة، وهذا من باب القلب.
[٣] اللغيف: الذي يحرس ثياب اللصوص ولا يسرق معهم.
[٤] توارى: ابتعد عن العين
[٥] أوفض: أسرع
[٦] القلوص: الفتية.
[٧] مجمع البحرين، ناصيف اليازجي، ص ٥.
[٨] تصدع: تشق.
[٩] الصفا: جمع صفاة وهي الصخرة الملساء.
[١٠] براجمي: مفاصل أصابعي
[١١] السفا: شوك البهمى ونحوها، يريد أنه كان قوي الأعضاء لكنه ناعم مترفه لكثرة الرغد وسعة العيش.
[١٢] الأخنب: الضعيف الرجلين.
[١٣] الأكنب: من غلظت يده من كثرة العمل.
[١٤] الهداء: الزفاف.
[١٥] بضيضتي: أي كل ما عندي.
[١٦] عجري وبجري: أي عيوبي وكل أمري.
[١٧] حباه: أعطاه.

حوله الناس الذين بدورهم أشفقوا على حاله وأعطوه بعض الدراهم. والمقامة الأنطاكية: تتضمن مخاصمة ليلى للخزامي بدعوى أنها زوجها وتزويجه إياها من القاضي بعد طلاقها ثم فرارها منه. والمقامة العدنية: وفيها مآثر أهل اليمن ودعوى الخزامي أنه اشتري رجباً وقضي نصف ثمنه وتسببه في النصف الباقي وكان بين الحاضرين سيد كبير قومه فاشترى منه الغلام ومن ثم فرار الغلام منه. والمقامة الأنبارية: تتضمن دعوى ليلى على رجلٍ أنه قتل أباها ومجيئها بالخزامي ورجب شاهدين عليه. والمقامة المضرية: تتضمن دعوى الخزامي أن له سبية يطلب فكاكها اتضح بعد ذلك أن سبيته يعني بها الخمر. والمقامة السخرية: و فيها اختصام الخزامي ورجب للقاضي وتحصيلهم بعض الدراهم والدنانير. والمقامة اليمامية: تتضمن مخاصمة الخزامي لرجب ودعواه أنه أعجمي لا يحسن اللفظ العربي والأبيات التي إذا جرت على لفظ العجم أدَّت إلي معانٍ فظة. والمقامة الغزّية: تتضمن دعوى الخزامي على رجل أنه قتل نديماً له وصاحبه ـ يريد به كتاباً ـ وجمعه الدية من القوم. والمقامة الدمياطية: تتضمن اختصام رجب وليلى على أنها امرأته وتطليقه لها احتيالاً في تحصيل المهر.

أما في باقي مقاماته جاءت الكدية شاحبة اللون مبطنة داخلية لأن موضوعها الأساس غير ذلك فتظهر البطل (ميمون) على شكل أديب واعي مثقف يسلب الناس والحاضرين بقوة بيانه وفصاحته، فهي لم تخلُ من الكدية ولكن خفت حدتها ولبست أثواباً جديدة وأقنعة مختلفة، قد تكون مقترنة بوصف دقيق وبارع لوجوه الحياة المختلفة، وفي جانب آخر من مقاماته كان الجانب الأدبي أظهر أغراضها وكانت الكدية أضعف لون من ألوانها، إذ كانت تظهر روح الكدية بين الوقت والآخر وفي الغالب كانت تظهر الحيلة في آخر المقامة.

ونخلص من كل ما سبق أن هذه الوسيلة ـ أي الكدية ـ استأثرت باهتمام كبير في مقامات اليازجي فتحدث عن طرقها وعن التفنن في كسب المال فكانت كالآتي:

١. عن طريق البراعة اللغوية كما رأينا في المقامة التغلبية: وفيها أبيات الهجاءِ التي تتحول بالتصحيف مدحاً وتعديد مشاهير العرب وخيولها وذكر أبياتها وآنيتها وأزلام الميسر[١].

٢. عن طريق الزيارات كما في المقامة العبسية: وفيها ذكر مآثر بني عبس، واحتيال الخزامي على أمرائها.

٣. عن طريق إدعاء بعض المهن كما في المقامة الشامية: تتضمن دعوى الخزامي معرفة الطب ومحاورته كأحد حذاق الأطباء.

٤. عن طريق إدعاء الدجل والتبصر كما في المقامة الفلكية: وفيها ذكر الكواكب السيارة والبروج والمنازل وغير ذلك من متعلقات الفلك. فنرى الشيخ عالماً من علماء الفلك، فيعجب به السامعون ويطلبون منه أن ينظر لهم من الفلك من سعود ونحوس فيفعل حتى يخيل للقوم أن عنده علم الغيب. وهكذا يجمعون له المال فيقبضه وينصرف وهو يقول:[٢]

إني خلقت لأحيا	حتى يشاء القضاء
ولي فوائد لبيب	يجول حيث يشاء
إن ضاقت الأرض عني	فما تضيق السماء

[١] أزلام: السهام قبل أن تراش وتركب لها النضال، الميسر: قمار العرب بهذه الأزلام.
[٢] مجمع البحرين،ناصيف اليازجي، ص:٢١٨.

٥. وهناك أساليب أخرى كتبدل الحال وإدعاء الفقر والاقتضاء للحكام والأمراء، كما في المقامات الصعيدية والهزليّة والرجبية والرشيدية والسخرية والدمياطية.

ثانياً: المقامات الأدبية:

اعتنى اليازجي بموضوع آخر وهو ما يتصل بالحياة الأدبية، حيث تحدث في أغلب المقامات عن موضوعات أدبية منها ما يتصل بالنحو، أو البيان، أو اللغة؛ ولكن جاءت في الغالب عن اللغة وعلومها ومفرداتها ومن ثم البديع والبيان وألوانهما، حيث برع اليازجي في تشكيل اللغة وصوغ التراكيب المفردات بطريقة رائعة يتلاعب باللغة والألوان البديعية، فحفلت المقامات بإظهار البراعة في الكتابة اللغوية والقدرة على تطويع اللغة والمعرفة الواضحة بعلوم النحو والصرف والعروض والبلاغة ليس في الأسلوب فقط وإنما في معرفة قواعد الخطابة والشعر والنثر ونجد ذلك في أغلب مقاماته، وأولى هذه المقامات المقامة السادسة (الخزرجية) فهي تمثل نوادي العرب وجلساتها الجماعية التي كان يُذَاكر فيها الشعر والعلم حيث يقول سهيل الراوي: " فقصدت نادي الأوس والخزرج[١]، لأتفرج وأتخرج، وآخذ من ألسنتهم بعض المنهج. فلما صرت في بهرة[٢] النادي، أخذ بمجامع فؤادي. فجلست بين القوم ساعة، وأنا أحدق[٣] إلى الجماعة. وإذا شيخنا ميمون بن خزام، قد تصدر في ذلك المقام. وهو يقول: من أراد أن يعرف جهينة[٤]، أو شاعر مزينة[٥]. فليحضر ليسمع ويرى، فإن كل الصيد في جوف الفرا[٦]. فعمد إليه رجل وقال: أطرق كرى، إن النعامة في القرى[٧]. فقال الشيخ: كل فتاة بأبيها معجبة[٨]، فكن سائلاً أو مسؤولاً لنرى ما في القداح من الأنصبة. قال: إنما يسأل العالم، فما هي أسماء المطاعم؟ قال: لبيك وسعديك! وأنشد كهزار[٩] الأيك:[١٠]

للنفساء الخرس[١١] والعقيقه	للطفل[١٢] عند عارف الحقيقة
كذلك الإعذار للختان	وذو الحذاق حافظ القرآن
للخطبة الملاك والوليمة	للعرس والميت له الوضيمه
وللبناء جعلوا الوكيره	ولهلال رجب العقيره
وقيل تحفة لزائر يرد	وشندخ لما يضل إذ وجد
كذا نقيعه القدوم من سفر	ثم القرى للضيف عندما حضر
وحيثما لم يك من ذاك سبب	فإنها مأدبة عند العرب
وإن تعم دعوة فالجفلى	تدعى وإن خصت فتلك النقرى

[١] أي مجتمع بني الأوس وهو ابن حارثة بن ثعلبة من عرب اليمن، والخزرج أخوه كل منهما أبو قبيلة تنسب إليهما.
[٢] بهرة: وسط.
[٣] أحدق: أنظر.
[٤] رجل من اليمن يضرب فيه المثل في كثرة الروايات والأخبار حتى يقال له جهينة الأخبار.
[٥] وهو زهير بن أبي سلمى أحد أصحاب المعلقات.
[٦] الفرا حمار الوحش وهو مثل يضرب في عظم الصيد فمن ظفر به أغناه عن كل الصيد.
[٧] مثل يضرب لمن تكلم وليس عنده غناء.
[٨] مثل يضرب في افتخار كل رجل بما عنده.
[٩] هزار: طائر حسن الصوت.
[١٠] مجمع البحرين، ناصيف اليازجي، ص:٣٥.
[١١] المراد به طعام الولادة لا ما تطعمه النفساء عينها وكذا البواقي.
[١٢] كانوا يصنعونها عند حلق شعره.

وذلك عندما سئل عن أسماء المطاعم، وواضح أنه لم يترك اسماً لطعام يُتَخذ في مناسبة إلا حشده في هذه الأبيات، ويسأل عن نيران العرب فيجيب:[١]

أول نار عندهم نار القرى وذكر نار الوسم بعدها جرى

ونار الاستسقاء والتحالف والصيد والحرب لدى التزاحف

ونار غدر وسلامة تعد ونار راحل كذا نار الأسد

والنار للسليم والفداء فجملة النيران هؤلاء

وهذا إحصاء دقيق لنيران العرب، فلم يترك ميمون نارا إلا أحصاها، ويسأل عن ساعات النهار، فيقول:[٢]

أول ساعة من النهار هي البكورُ والبزوغ طار

والرأْد والضُحى المُتُوع بعد ظهيرة ثم الزوال عدوا

فالعصر فالأصيل ثم الطَفَلُ وبالحدور والغروب تكمل

ويسأل عن ساعات الليل فينشد:[٣]

أول ساعة من الليل الشفق وبعدها العشوة يتلوها الغسق

فهدأةٌ ثمت شرعٌ ثم قل جنح وزلفة هزيع يا رجل

وبعد ذاك غبش وسحر والفجر والصبح الذي ينفجر

وكأنما كان اليازجي معجماً حياً، فهو حافظ لغرائب اللغة وشواردها، بل إن اللغة قد توزعت عنده على أثبات، في كل ثبت مجموعة منها. وانظر إلى ميمون يُسأل عن رياح الجهات فيجيب بأبيات من الشعر:[٤]

ما هب من شرق فذلك الصبا ثم الجنوب عن يمين ذهبا

ثم الشمال والدبور، وجرت نكباء بين كل ريحين سرت

فذلك الأزيب ثم الصابيه فالهيف ثم الجربياء آتيه[٥]

وعندما سئل عن برد العجوز قال:[٦]

صِنٌ وصِنَّبْرٌ ووبر يذكر وبعده الآمر والمؤتمر

كذا معلل ومطفي الجمر هاتيك أيام العجوز فادر

---

[١] مجمع البحرين، ناصيف اليازجي، ص:٣٥.
[٢] مجمع البحرين، ناصيف اليازجي، ص:٣٦
[٣] مجمع البحرين، ناصيف اليازجي، ص:٣٦.
[٤] مجمع البحرين، ناصيف اليازجي، ص:٣٦.
[٥] أي أن الأزيب ريح بين الصبا والجنوب والصبابة بين الصبا والشمال والهيف بالفتح بين الجنوب والدبور والجربياء بكسر الجيم والباء وسكون الراء بين الشمال والدبور.
[٦] مجمع البحرين، ناصيف اليازجي، ص:٣٧.

ويذكر أبيات في المقامة الخزرجية عن سباقات الخيول:[1]

أول سابق هو المجلي	ثم المصلي بعده المسلي
تال ومرتاح عليه يقبل	والعاطف الحظي والمؤمل
كذلك اللطيم والسكيت	فاحفظ فما أعطيت قد أعطيت

وذكر أبياتها وآنيتها وأزلام المسير. وهكذا تنتظم المقامة الخزرجية كل هذه المسائل اللغوية، كأنه لا يريد بمقامته أن يعلم التلميذ الأسلوب الأدبي فحسب، بل هو يقصد قصداً إلى تعليمه اللغة وعويصها وما لا يعرفه إلا خاصة الخاصة، أما في المقامة الثامنة البغدادية ففيها إيراد لمسائل نحوية، عن طريق مناداة ليلى في بيع اللبن وفي أثناء بيعها كانت تلحن في الكلام فتأتي به على جميع أوجه الإعراب، وبعد أن أوضحت الفتاة أنها لا تلحن وإنما هي وجوه إعراب أكد كلامها الشيخ ميمون وأعطى أمثلة من كلام العرب فأجزل الحاضرون له العطاء،فيقول في ذلك: " قد جاء من أمثال ذلك في كلام القوم، قولهم: لا صمت يوم. فإن شئتم ما فوقه من تصاريف العرب، فقولهم: هذا بسر أطيب منه رطب. فإن استزدتم فقولهم في المثل: لا ناقة لي في هذا ولا جمل. قال: وما فرغ الشيخ من الكلام، حتى ابتدر القيام. فتعلقوا به وقالوا: لات حين مناص، فإن دواء الشق أن يحاص. ولقد أتيت من حيث أيس، فلا تذهب من حيث ليس. فعاد إلى المقام، وقال صبراً: على مجامر الكرام. ثم اندفع في شرحه كاليعبوب، حتى ملأ العيون والقلوب، فانهالت عليه الجوائز حتى لم تبق حاجة في نفس يعقوب"[2].

وليست المقامة الثالثة عشر (التغلبية) بأقل حشداً من سابقتيها لمسائل اللغة، وقد بدأ فيها بنظم مشاهير العرب الذين ترسل بهم الأمثال من مثل السموءل في وفائه، وحاتم في كرمه، ومعن بن زائدة وحلمه، وقس وفصاحته، فيقول في ذلك:[3]

من أشهر الأمثال في القبائل	عزة ذي الحمى كليب وائل
وطلب الثأر إلى المهلهل	ينسب كالوفاء للسموأل
ورأي قيس مثل جود حاتم	شاع وفتك الحرث بن ظالم
وحلم معن وهو ابن زائده	وقس ذو الفصاحة ابن ساعده
وشاعت الحكمة عن لقمان	وهكذا الخطبة عن سحبان
واشتهرت فراسة الأفراس	عن عامر والحذق عن إياس
والحضر يعزى لسليك السلكه	وحيلة القصير نعم الملكه
وهكذا رواية ابن أصمع	تذكر والجمال للمقنع
واشتهر الحزن عن الخنساء	مثل اشتهار بصر الزرقاء

ثم ينتقل فينظم مشاهير الخيل عندهم على هذه الشاكلة:[1]

---

[1] مجمع البحرين، ناصيف اليازجي، ص:٣٧.
[2] مجمع البحرين، ناصيف اليازجي، ص: ٤٩-٥٠.
[3] مجمع البحرين، ناصيف اليازجي، ص:٩٠-٩١.

أشهر خيل العرب: المشهر ثم النعامة التي لا تنكر

وداحس منهن والغبراء كذلك الخطار والحنفاء

وأعوج ولاحق سكاب كذلك العبيد والعقاب

كذا العصا وأمها العصيه وكم لهم أماً وكم بنيه[٢]

وكل فرس من هذه الخيول كانت ملكاً لبطل أو شيخ من شيوخ العرب أو ملك من ملوكهم، واستقصاها اليازجي استقصاء، ولم يلبث أن أنشد أبيات العرب من مثل الخباء والخيمة والفسطاط، كما أنشد ألوان طعامهم وأسماء آنيتهم، ولم يكتف بذلك، فقد أنشد أيضاً أزلام المسير وهي القداح التي كانوا يتخذونها للقمار، يقول:[٣]

فذ وتوأم رقيب نافس والحلس والرابع قيل الخامس

كذلك المسبل والمعلى مما على النصيب قد تولى

ثم السفيح والمنيح الرغد ليس لها إلى النصيب رشد[٤]

ومعروف أنها عشرة قداح وقد أسماها كلها، وأشار إلى أن الثلاثة الأخيرة لا يكون لها حظ مقسوم، والسبعة الأولى يكون لها نصيب معلوم، كما أشار إلى ترتيب الرواة للنافس وأن منهم من قال هو الرابع ومنهم من قال بل هو الخامس. ونمضي إلى المقامة التاسعة عشر (الخطبية) فنجده ينظم أيام العرب وحروبهم في الجاهلية.

ومن تلاعب اليازجي بالألفاظ استخدامه لألوان البديع في مقامته العشرين المقامة البصرية: وفيها الأبيات التي لا تستحيل بالانعكاس، وعدد الأبيات فيها أربعة عشر بيتاً، والبيتان اللذان طردهما مديح وعكسهما هجاء، " قالوا: إن رأيت أن تنشدنا إياها فلك المنة، وقد دفعت عن نفسك الظنة. فتلا: "إن بعض الظن إثم"، ثم قال اسمعوا يا أولي العلم. وأنشد يقول:[٥]

قمر يفرط عمداً مشرق رش ماء دمع طرفٍ يرمق

---

[١] مجمع البحرين،ناصيف اليازجي، ص:٩٧.

[٢] المشهر: هو فرس المهلهل بن ربيعه، النعامة: فرس الحرث بن عباد اليشكري، داحس: فرس قيس بن زهير العبسي، الغبراء: فرس حذيفة بن بدر الفزاري، الخطار: آخر لحذيفة، الحنفاء: أخرى لقيس، أعوج: فرس بن الهلالية، لاحق: لمعاوية بن أبي سفيان، سكاب: فرس الأجدع بن مالك، العبيد: العباس بن مرداس السلمي، العقاب: فرس زيد الخيل النبهاني، العصا والعصية: فرسان لجذيمة الأبرش.

[٣] مجمع البحرين،ناصيف اليازجي، ص:٩٩.

[٤] كان أهل الثروة من الجاهلية يشترون الجزور، فيأتون بالجزور فيذبحونه؛ ويجعلونه ثمانية وعشرين قسماً، ثم يأتون بخريطة (كيس) يسمونها الربابة، ويضعون فيها عشرة أقداح، وهي على هيئة أعواد ويسمونها الأزلام وهي المذكورة في الأبيات، وكل قدح من هذه الأقداح له اسم، ويفرضون لسبعة منها أنصبة مقدرة وثلاثة غير مقدرة، أي: سبعة فيها حظ ، وثلاثة لا يجعلون فيها حظاً. فيسمون التي ليس فيها حظ غفلاً وهي سفيحاً أو منيحاً أو وغداً ، ثم يخلطون الأقداح في هذه الخريطة، ويضعونها في يد رجلٍ عدلٍ يسمونه المجيل أو المفيض، فيأخذ قدحاً للرجل منهم فمن خرج له قدح من ذوات الأنصبة أخذ نصيبه، ومن خرج له قدح لا نصيب له غُرم ثمن الجزور، والأقداح السبعة: يسمون أحدها الفذ، ويأخذ واحداً، والثاني يسمونه التوأم، ويأخذ اثنين، والثالث يسمونه الرقيب، ويأخذ ثلاثة، فيصبح قد ذهب ستة، والرابع يسمونه الحلس، ويأخذ أربعة، والخامس يسمونه النافس، ويأخذ خمسة؛ فيصير المجموع خمسة عشر، والسادس يسمونه المسبل، ويأخذ ستة، فيصير المجموع واحداً وعشرين، والسابع يسمى القدح المعلى، فالناس إذا مدحوا أحداً يقولون: له القدح المعلى، ويأخذ سبعة، فتصير مع واحد وعشرين ثمانية وعشرين.

[٥] مجمع البحرين،ناصيف اليازجي، ص:١٥٦.

قرطه يفدي جلاه أيمنٌ من مياه الجيد فيه طرق[1]

وفي ختامها:

قل طعم دونه رد بكم كبيد رهن ودمع طلق

إذ نستطيع أن نقرأ البيت من آخره كما نقرأه من أوله، فلا تختلف الألفاظ ولا المعاني، وبعد أن فرغ الشيخ من إنشاده وإذا بشخص يقول له: إن الفخر ليس بالكثير وإنما خير الكلام ما قل وجلّ، " قال: أعوذ بالله من زلة العمد[2]، وسفاهة العبد. إني نظمت بيتين لبعض الأمراء، طردهما مديح وعكسهما هجاءٌ. فكان ينظر إليهما بعين الأحول، ويقصر عنهما الباع الأطوال. قال: فهلم بما فتح الله عليك، قال: لبيك وسعديك! وأنشد:[3]

باهي المراحم لابسٌ كرماً قديرٌ مسند

باب لكل مؤملٍ غنم لعمرك مرفد[4]

ثم عمد إلى قلبهما، فإذا هو يقول بهما:

دنس مريد قامر كسب المحارم لا يهاب

دفر مكر معلم نغل مؤمل كل باب

فحن نرى أن ذلك لا يكون بمقدور كل إن لم يكن قد ضرب بسهم وافر من معرفة اللغة وأسرارها، ومن أمثلة تغاربه في النظم ما جاء في المقامة الرملية: وفيها منظومات بديعية من جناسات الخط، حيث نجد أنفسنا مع الخزامي في مكتبة مكتظة بطلبة العلم وأراد أستاذهم التباهي بما يلقنهم فأشار إلى أحدهم وقال: هل تذكر الأبيات العواطل فأنشد قصيدة من ستة وعشرين بيتاً ليس فيها حرف منقط ومطلعها:

الحمد لله الصمد حال السرور والكمد

فيقول له الأستاذ: أحسنت ثم ينادي طالباً آخر ويطلب منه أن ينشد أبياتاً معجمة (أي كل حرف منها منقط) فينشد إحدى عشرة بيتاً، ثم يطلب طالباً آخر ويطلب منه أن ينشد أبياتاً ملمعة (أي التي شطر منها مهمل وشطر معجم)، من مثل:

لا عهود الود راع ولا في شجن ذي فتنة يشفق

وهكذا بقية القصيدة، ويقوم آخر فينشد أبياتاً خيفاء (كلمة فيها منقطة وكلمة بدون نقط)، وذلك مثل قوله:

لا تفي العهد فتشفيني ولا تنجز الوعد فتشفى العللا

وآخر أبياتاً رقطاء (التي حرف منها مهمل وحرف معجم)، فلما استتم الإنشاد تهلل وجه الأستاذ مفتخراً بتلاميذه، وإذا بالشيخ الخزامي يثب من مكانه ويقول: " ما بالك ذكرت اللَجين وتركت اللُجين[5]، أين عاطل

---

[1] يفرط: يتجاوز الحد، قرطه: ما وضع أسفل الأذن، الجيد: العنق، يرمق: ينظر.
[2] زلة العمد: التي صدرت عن غير قصد.
[3] مجمع البحرين،ناصيف اليازجي، ص:١٥٩.
[4] غنم: ما يناله من غير مشقة، مرفد: معين، وهذه الأبيات تمدح الأمير وتصفه بالرحمة والكرم والقدرة.
[5] اللَجين: الزبد الذي يخرج على شدق البعير، اللُجين: الفضة.

العاطل الذي لا نقطة في اسمه ولا مسماه (أي لا لفظة ولا رسماً كالحاء والدال مثلاً)، فقال الأستاذ ذلك مما لا يتصور فإن استطعته فأنت الغالب المقدم. فبادر الشيخ إلى إنشاد أربعة أبيات من هذا الباب أولها:

حول در حل ورد هل له للحر ورد

فأعجب الجميع به وقالوا: ربما واحد يعدل ألف، إنا نراك شاسع الوطن، واسع الفطن، فخذ هذه النفقة عدا، وإن شئت تبقى معنا أجرينا عليك ماءً عدا، فأخذ المال وضرب لهم موعداً ثم انصرف ولم يعد[١].

ونأتي بعدها إلى المقامة الدمشقية وفيها خلاصة الخلاصة وهي أرجوزة مختصرة في علم النحو التي صاغ فيها ميمون أبياتا من الشعر تلخص قواعد العربية، حيث يقول فيها: " وأخذ القوم يتذاكرون هنالك، حتى جرى ذكر خلاصة ابن مالك[٢]. فقال الأستاذ: لا جرم إنها لإحدى الكبر[٣]، وعبرة العبر. ولكن قد كان ذلك إذ الناس ناس، لا يلهجون بعذار الآس[٤]، وحبب الكاس[٥]. قال: وكان شيخنا ميمون بن خزام قد ربض في ذلك المقام، فانتدب من مجثمه[٦] كالصمصام[٧]. وقال: يا قوم إن المعترف بالفضل لهذا الإمام المشهور، كالمعترف للشمس بالنور، أو للطود بالظهور. وأما في هذا الزمان فقد بقي من إذا سئل يجيب، وإذا تجشم[٨] الإنشاء يصيب، فللأرض من كأس الكرام نصيب[٩]. قالوا: ما نرى ذلك إلا كالكبريت الأحمر[١٠]، يذكر ولا يبصر. فإن لم يكن ذلك حديثاً يفترى[١١]، لا تطمئن قلوبنا حتى نرى. قال: أشهد لله إنكم لمن المنصفين، والله يشهد أني لست من المرجفين[١٢]. إن عندي أبياتاً معتاصة[١٣]، جامع الباكورة والخصاصة[١٤]، خليقة بأن تدعى خلاصة الخلاصة! قالوا: إننا نتوقع سماع مثلها، فإن شئت فاستجلها. فهب كعاصفة القبول، واندفع يقول:[١٥]

بسائط الكلام حين يبنى اسم وفعل ثم حرف معنى

والحرف واسماً مثله والفعل لا كاسم بنوا وأعربوا ما فضلا

واسماً كفعل مثل كاسم إفتح لمنع صرفه وضم

ركب وزن واعدل وأنث واجمع وزد وصف واعجم وعرف تمنع

وأطلق المصروف ثم نوِّن والجزم خذ للفعل واترك ما بني

وكل إعراب بلفظ حاصل أو نية حيث دعاه العامل

---

[١] انظر مجمع البحرين، ناصيف اليازجي، ص:٩٦.
[٢] هي الألفية المشهورة وإنما قيل لها الخلاصة لأنه كان قد نظم أرجوزة أطول منها سماها الكافية ثم استخلص منها هذه فسماها الخلاصة.
[٣] جمع كبرى.
[٤] كناية عن حب الجمال.
[٥] ما يطفو على وجه الكاس من الفقاقيع.
[٦] مجلسه.
[٧] السيف الصارم الذي لا ينثني.
[٨] تجشم: تكلف.
[٩] مثل أي أن العلماء الأوائل قد تركوا فضلة للمتأخرين كما أن الكرام إذا شربوا من الكاس يتركوا فضلة يفرغونها على الأرض.
[١٠] مثل يضرب لما لا يوجد.
[١١] يختلق.
[١٢] المنصفين:أي أنهم قد أنصفوا في طلبهم الوقوف على حقيقة الأمر ، المرجفين: يقال أرجف القوم إذا أكثروا من الأخبار الكاذبة.
[١٣] ممتنعة.
[١٤] الباكورة: أول الفاكهة. والخصاصة ما يبقى في الكرم بعد قطافه.
[١٥] مجمع البحرين، ناصيف اليازجي، ص: ١٦٤.

وما إن انتهى من قصيدته حتى أعجب الحاضرون بفصاحته فأغدقوا عليه الدراهم والدنانير.

وبرع اليازجي في مقاماته الأدبية في إبراز ثقافته العالية بالمفردات العربية الأصلية فهو يعد حاوياً من الحواة حيث نجد في مقاماته الطائية والحميرية والتهامية والرصافية، حصراً لبعض المفردات مثل ذكر أسماء الفرس وأصوات الأشياء ومواقع العرب ومراتب العسكر على شكل شعر وليس نثراً مما يجعل السامعين له يعجبون بسعة علمه وثقافته، وتدخل في المقامات الأدبية المقامة الرابعة والثلاثون والتي أطلق عليها اليازجي اسم المقامة الأدبية وفيها ألغاز الخزامي في القلم ووصيته لغلامه، فأظهر فيها الخزامي ذكاءه وقدرته الأدبية الرائعة في وصاياه الجميلة التي تنم عن ثقافة عالية فيقول فيها: " وإذا بالرجل يقول: يا غلام ادن مني وخذ الأدب عني. ثم قال: يا بني عامل الناس ما استطعت بالإحسان، وكن بينهم عفيف الطرف واليد واللسان. وقابل النعمة بالشكر وأحي الجميل بالذكر. وحافظ على الصديق ولو في الحريق. وإياك الغيبة، فهي بئس الريبة. وانظر إلى معايبك قبل معايب صاحبك. واجتنب المزاح فإنه يخفض الجناح. ولا تكن إذا سألت ثقيلاً ولا إذا سُئلت بخيلاً. ولا تطلب ما في يد الناس، ولو طاقة من الآس. وإذا جلست فاعرف مقامك، وإذا حدثت فانتقد كلامك. وإذا تكلمت ليلاً فاخفض، وإذا تكلمت نهاراً فانفض. وإذا دعيت إلى الولائم، فكن آخر جالس وأول قائم. وأكرم الناس فتكرم، ولا تغتم[1] الزيارة فتسأم. ولا تجالس الخسيس فإنه يزري بالجليس. والزم الوداعة والحياء واجتنب الرياء والكبرياء. واحذر الكسل، فإنه آفة العمل. ولا تطلب الغنى بالمنى. واطلب النوى عن الهوى[2]. واقصر الطماح[3]، إلى الراح. ولا تدخل في الفضول فتخرج عن القبول. وإذا غضبت فاترك بقية من الرضى، ولا يذهلك ما قد حضر عن ذكر ما مضى. واطلب الإفادة جهدك، ولا تدع بما ليس عندك"[4]. ثم نتقدم إلى المقامة السادسة والثلاثين المسماة بالطائية فنجد حاسته اللغوية تعود إليه، ويعود معها نظمه للأسماء المتشابهة، وهو يبدأ ذلك بعرض أسماء الجماعات في الإنسان والحيوان فيقول:[5]

زجلة ناسٍ حاصب الرجاله وهكذا كوكبة الخياله

رهط رجال لمة النساء رعيل خيل وقطيع الشاء

وربرب المها صوار البقر حيلة معزٍ عانةٌ من حمر

وصرمة من إبل وعرجله من السباع قد حكتها النقلة

خيط النعام ومن الجراد رجل وسربٌ من ظباء الوادي

وهكذا عصابة الطير ورد وخشرم النحل تتمة العدد

ويخرج من ذلك إلى نظم عدو الخيل ومراتبه من مثل الخبب والتقريب والإحضار، ثم ينظم مراتب سير الجمال من مثل الدبيب والذميل والرسم والوخد والإرقال، ثم ينتقل فينظم أنواع المشي للإنسان والحيوان، فالصبي يدرج والشيخ يدلف والفتى يخطر والمرأة تمشي والرجل يسعى والرضيع يحبو والفرس يجري والغراب يحجل والنعام يهدج، ثم يذكر ترتيب جماعات العسكر، فينشد:[6]

---

[1] تغتم: تكثر.
[2] النوى: البعد. الهوى العشق ويمكن أن يكون هوى النفس.
[3] من قولهم طمح بصره إليه أي ارتفع.
[4] مجمع البحرين، ناصيف اليازجي، ص: ٢٥٠-٢٥١.
[5] السابق: ص٢٦٥.
[6] مجمع البحرين، ناصيف اليازجي، ص٢٦٥.

أقل جمع العسكر الجريدة وبعدها السرية المزيدة

وفوقها كتيبةٌ تميس فالجيش فالفيلق فالخميس

ثم ينشد مراتب النخيل من مثل الفسيلة لصغرى النخل، ثم القاعدة والعيدانة، ثم الباسقة، ثم السحوق الشاهقة. ولا يكتفي بذلك بل ينظم أيضاً ثمر النخل وأسماءه على الترتيب، فأوله طلع ثم سَياب فخلال فبغوٌ فبسرٌ. وعلى هذا النحو تتحول المقامة إلى ما يشبه متناً من متون اللغة، وهو متن على الطريقة المعروفة عند العرب إذ حولوا معارفهم إلى أراجيز، وكان لليازجي أراجيز مختلفة. وهو يطبق هذا اللون من نظم المعارف في مقاماته، فإذا جوانب منها تتحول إلى متون للحفظ والتسميع. ولا يكتفي بما قدم فيما سبق من مثل هذه المعارف، فنحن نراه في المقامة الثامنة والثلاثين وهي الحميرية، ينظم فيها مراحل الحياة الخاصة بالرجل، فهو جنين في الحشا، ثم طفل ثم صبي ثم غلام ثم يافع ثم فتى. وكذلك ينظم مراحل الصفات الخاصة بالمرأة وما يخصها دون الرجل فهي كاعب وناهد ونصف كهلة وعانس. وينظم أشكال الإشارة فالإنسان يشير باليد ويومئ بالرأس ويومض بالجفن ويغمز بالحاجب ويرمز بالشفاه ويلمع بالثوب ويلوح بالكم. وينتقل إلى ترتيب المطر، فأوله الطل وبعده الرذاذ ثم النضح ثم الهطل ثم الوابل المنهل. أما الأنهار فأصغرها الجدول ثم السرى ثم الجعفر، وأما الجبال فأصغرها النبكة، ثم الرابية، ثم الأكمة، ثم الزبية، فالنجوة فالقف، فالهضبة، وأما الغبار فالحاص منه بالحرب يسمى القسطل وأم العشير فخاص بغبار الأرجل، وما يثيره الحافر يسمى نقعاً، وما تهيجه الريح يسمى عجيجاً وما يزال حتى يذكر أنواع الخيوط، فللخرز السلك وللجوهر السمط ولخيط الإبر النصاح وللبناء الزيج. ونمضي إلى المقامة الحادية والأربعين المسماة بالتهامية فنجده ينظم الأصوات التي وضعتها اللغة لمختلف الأشياء، وهو يستهل ذلك بقوله:[1]

هزيز ريح وحفيف الشجر هزيم رعد ودوي المطر

وسواس حلية صليل النصل قلقلة المفتاح ضمن القفل

ويستمر فيذكر كل ما تمكن أن يمر بالخاطر من مثل رنة القوس وصرير الأقلام وعزيف الجن وزفير النار ونغم المغني وغطيط النائم وعويل الباكي وقهقهة الضاحك وإهلال المولود وحشرجة المحتضر وحنين النوق وصهيل الخيل وشحيج الأسد وضباح الثعلب وبغام الظبي وعواء الذئب ومواء القطط ونباح الكلب ونعيب الغراب وهديل الحمام وسجع القمري وشقشقة العصفور وزقاء الديك وفحيح الأفعى وطنين الذباب. ويعرض بعدها في المقامة البحرية خطبة في لغة العرب وإلقاء لمسائل في النحو فنراه - اليازجي- يعرض الشيخ ميمون في حلقة من الأدباء يتذاكرون في حقائق اللغة ودقائق الإعراب، وإذا بشيخ منهم يقوم خاطباً فيهم، فيحمد الله الذي جعل العربية أفصح اللغات. وبعد أن يتحدث عن مزاياها وكيف أن الناس " قد نقضوا ذمامها، وقوضوا خيامها، حتى ضاع مفتاحها، وانطفأ مصباحها". " تلقاه الخزامي بثغر باسم وحيَّاه كعادة المواسم. وقال: يا مولاي ما أنا لديك بمن يساجل[2]، فأين الفارس من الراجل والقناة من الزاجل ولكنني رأيتك ابن بجدتها[3]، ورب نجدتها[4]. فأردت أن أستفيدك عما يفيدك الثواب، إن مننت بالجواب. وهنا يندفع بأسئلة نحوية أشكلت على الخطيب فأخذ الخزامي يشرحها حتى أعجب القوم بغزارة علمه ودفعوا له ما تيسر من المال، فانثنى بعد ما ودع، وهو قد أثنى فأبدع"[5] ، وهكذا تتحول المقامة إلى متن لغوي قصير، يجد فيه الطلاب وسيلتهم إلى حفظ موضوع مهم من الموضوعات

[1] مجمع البحرين، ناصيف اليازجي، ص٣٠٣.
[2] يباري ويفاخر.
[3] دخيلة أمرها وهو مثل يضرب في العلم بالشيء.
[4] قوتها وشدتها.
[5] مجمع البحرين، ناصيف اليازجي، ص:٣١٥.

اللغوية، وإن في ذلك ما يدل على أن اليازجي نسي مهمة المقامة الأولى وغايتها عرض الأساليب الأدبية، وكأنما خُيل إليه أنها ألواح لغوية للحفظ والتسميع. ولعل ذلك ما جعله يعرض علينا في المقامة الخامسة والأربعين (الفراتية) الألفاظ التي تتنازعها الضاد والظاء من مثل الظهر والضهر، والظب والضب. أما في المقامة الرصافية ذكر ما يطلق على الخيل والإبل باعتبار الأسنان والألوان، فقد عرض فيها لمراتب أسماء الخيل وألوانها من مثل أدهم وأبيض وأحمر وأشقر وأبرش وأبقع وأشهب وكميت وأحوى، حتى إذا استوفى ذلك في الخيل ذهب يأتي بنظيره في الجمال، وأما المقامة اللبنانية فقد ذكر فيها الفروق اللغوية وقيود القطع والكسر والحصص، ينظم أسماء القطع فالجزُّ للصوف والحصد للنبات اليابس والجدع للأنف والقص للشعر والتقليم للظفر، والقصم للظهر والحطم للعظم والهصر للغصن. وينظم الحصص والقطع، فالقطعة من الخبز كسرة، ومن الكبد فلذة، ومن الشراب صبابة ومن النار جذوة ومن الشعر خصلة ومن الثوب خرقة.

وخلاصة القول إن - اليازجي- تعرض لعلوم اللغة جميعها عل النحو الآتي:

تطرق في مقاماته لعلم النحو في خمس مقامات:

- المقامة البغدادية: وفيها مناداة ليلى فـى بيع اللبن و إِيراد مسائل نحوية.
- المقامة الكوفية: وفيها محاورة فـى مسائل نحوية.
- المقامة الدمشقية: وفيها خلاصة الخلاصة وهى أرجوزة مختصرة في علم النحو.
- المقامة السوادية: وفيها مسائل في دقائق النحو و الصرف.
- المقامة الكوفية: وفيها محاورة في مسائل نحوية.
- المقامة البحرية: وفيها خطبة في لغة العرب و إلقاء مسائل في النحو.

وتعرض أيضاً لعلمي اللغة والصرف في مقاماته، وذلك في عدة مقامات، نظم فيها كثيراً من الأسماء الخاصة ببعض الموضوعات، وهي أسماء تفيدنا في معرفة معلومات عن العرب وحياتهم قبل الإسلام وبعده، ونوردها على هذا النحو:

- المقامة الخزرجية: وفيها أسماء للمطاعم، ونيران العرب، وساعات النهار والليل، واتجاهات الريح، وبرد العجوز.
- المقامة العكاظية: وفيها قيود لغوية شتي.
- المقامة النجدية: وفيها إِيراد أشياء من غريب اللغة وقديمها.
- المقامة اللبنانية: وفيها ذكر فروق لغوية وقيود القطع والكسر والحصص.
- المقامة التهامية: وفيها سرد قيود الأصوات.
- المقامة الحميرية: وفيها مباحث لغوية ومسائل شتي في فقه اللغة.
- المقامة الطائية: وفيها مسائل في فقه اللغة.

- المقامة الأزهرية: وفيها إيراد مسائل في الصرف.
- المقامة الفراتية: وفيها الألفاظ التي تنازعها الضاد والظاء.
- المقامة الرصافية: وفيها ذكر ما يطلق على الخيل و الإبل باعتبار الأسنان والألوان.

وتعرض للشعر وعلم العروض، فكان الشعر موضوعاً أساسياً لفن المقامة، فنجده في كل منها، حتى لو كان المقام لا يقتضي الشعر، يورده اليازجي كحكمة ينهي بها مقامته، أو ملخصاً لمغزى المقامة، بل إن الشعر يتخلل المقامة ليؤدي دور الحادثة والحوار فيها، ويتميز هذا الشعر بالخطابة والأراجيز كما في المقامة العراقية: وفيها الأبيات التي إذا طُرحت أنصافها صارت هجاءً وذكر أبحر الشعر وأجزائها وأنواع القوافي وما يتعلق بها.
المقامة التغلبية: وفيها أبيات الهجاء التي تتحول بالتصحيف مدحاً مثلاً هذا البيت:

لا تعرف الأقذار فيهم والريب ولا يبالون بإحراز النشب

يصحف ويحرف، فإذا هو على هذا النحو:

لا تعرف الأقدار فيهم والرتب ولا يبالون بأحراز النسب

و المقامة البصرية: و فيها الأبيات التي لا تستحيل بالانعكاس من مثل:

قمرٌ يُفْرَطُ عمداً مُشرِقُ رشَّ ماءً دمعُ طَرْف يرمق

إذ تستطيع أن تقرأ البيت من آخره كما تقرأه من أوله، والبيتان اللذان طردهما مديح وعكسهما هجاء فإن قرأتهما مستقيمين كانا مدحاً، على نحو:

باهي المراحم ، لابسٌ كَرَماً قديٌر مُسْنَدُ

بابٌ لكل مؤمِّلٍ غُنْمٌ لعمرك مُرْفِدُ

فإن عكستهما وقرأتهما من آخرهما بالحروف إلى أولهما أصبحا هجاءً وذماً على هذه الشاكلة:

دنسٌ مريدٌ قامرٌ كسبَ المحارم لا يهابْ[1]

دفرٌ مكرٌّ مُعْلَمٌ نَغِلٌ مؤملٌ كلِّ بابْ[2]

وكرر هذه اللعبة في المقامة الرجبية: وفيها بيتا المديح اللذان إذا عكست قراءتهما بالكلمات أصبح هجاءً وذلك في:

حلموا فما ساءت لهم شيم سمحوا، فما شحت لهم منن

سلموا، فلا زلت لهم قدمٌ رشدوا، فلا ضلت لهم سنن

وعند قلبهما يصبحا هجاءً على هذا النحو:

[1] مريد: عاتي، قامر: مقامر.
[2] دفر: دنس، معلم: عليه سمة الحرب أي أنه يريد الشر دائما، نغل: فاسد.

منن لهم شحت، فما سمحوا　　شيم لهم ساءت، فما حلموا
سنن لهم ضلت، فلا رشدوا　　قدم لهم زلت، فلا سلموا

واستطاع أن يصل إليها في المقامة التغلبية عن طريق آخر.
وفي المقامة الساحلية: تتضمن دعوى الخزامي على رجب أنه بدّل قوافي أبيات له فتحوَّل مديحها إلي الهجاء. أما عن البيان فعالجه في المقامة الإسكندرية من حيث التفريق بين التشبيه والاستعارة وبين الاستعارة والكناية.
وتتلخص المسائل اللغوية التي كتب فيها اليازجي في عرض الألفاظ، وطريقة استعمالها، وإمكانات التعبير بها، ونقد الشعر، وتنويع الوصف، وبعض المسائل النحوية، والفرق بين الضاد والظاء، والحديث عن أسماء النيران وبرد العجوز وأسماء الخيل، وكنى الوحوش والبهائم، إضافةً إلى عرض الألفاظ التي تخص المتسولين، وتنفرد بتداولها طبقتهم. وذلك كله في الغالب يحصيه ويستقصيه في أبيات من الرجز، وذلك كان يفعله الذين ينظمون الشعر التعليمي، لذا نجد اليازجي قد اعتبر نفسه معلماً يعلم اللغة وفنونها وألاعيبها بأسلوب يشدُّ الانتباه، وهذا في الأصل هو غاية المقامات وهدفها.

ثالثاً: مقامات الوعظ الديني والنصح والوصايا عنده:

بنى اليازجي كثيراً من مقاماته على المواعظ الدينية والأدعية، يعظ ويذكر ويدعو الناس إلى العمل الصالح، ورفض الدنيا ومتاعها، وانتظار ما عند الله وثوابه، والأمل في جنته ورضوانه، فهو جعل الخزامي واعظاً في خمس مقامات وهي: العقيقية والرجبية والمعرية والمكية والقدسية.
يقول في المقامة العقيقية على لسان ميمون وهو واقف على ضريح ميت وتتضمن قيام الخزامي خطيباً على جنازة، يقول فيها: " وإذا جنازة قد أودعوها التراب، وشيخ على دَكّةٍ[1] قد افتتح الخطاب. فقال: يا كرام المعاشر[2] والعشائر، وأولي الأبصار والبصائر، أرأيتم ما أحرج[3] هذا البيت، وأسمج هذا الميت؟ طالما جد وكد، واشتد واعتد. وركب الأهوال، واحتشد الأموال. فانظروا أين ما جمع، وهل أتى بشيء منه إلى هذا المضجع. وطالما شمخ، وبذخ[4]. وأسرف، واستطرف[5]. وتأنق في الطعام والشراب، واستكرم المهاد والثياب، وتضمخ بالعبير والملاب[6]. فاعتبروا كيف صار جيفة لا تطاق، وكريهة لا تستطيع أن تلحظها الأحداق. فإن كنتم قد ضمنتم الخلود، وأنتم اللحود. فتمتعوا بشهواتكم ملياً، واتركوا ما رأيتم نسياً منسياً. وإلا فالبدار البدار، إلى طرح العالم الغرار. فإن السعيد من نظر إلى دينه دون دنياه، وأخذ الأهبة لأخراه قبل أولاه والشقي من نظر قريباً، فبات خصيباً، وعاش رحيباً، وغفل عن يوم يجعل الولدان شيباً. ثم فاضت عيناه بالدموع، وأطرق برأسه من الخشوع. وأنشد:[7]

واهاً لمن خاف الإله واتقى　　وعاف مشتري الضلال بالهدى[8]
وظل ينهى نفسه عن الهوى　　إن إلى الرب الكريم المنتهى
وليس للإنسان إلا ما سعى　　نعم! وإن سعيه سوف يرى

---

[1] مسطبة.
[2] جماعات الناس.
[3] أضيق.
[4] اعتز وتكبر.
[5] تنقل بين طعام وآخر.
[6] تضمخ: تلطخ، بالعبير: أخلاط من الطيب، والملاب:نوع من الطيوب.
[7] مجمع البحرين،ناصيف اليازجي، ص١٥.
[8] كلمة تحبب.

فهو ينذرهم من الدنيا وزوالها ويرغبهم في الأعمال الحسنة، وعندما أعجب الحاضرون بحديثه وأجزلوا له العطاء، وواضح في هذا الاقتباس ما استعاره اليازجي من القرآن الكريم من آيات تناسب وضع الموت وانتهاء عمل الإنسان.

المقامة الرجبية: تتضمن خطبة الخزامي في زوال النعيم، ويقول فيها: " يا كرام العرب إن الله قد أمر بالمعروف عباده، كما أمر بفروض العبادة. فعليكم بالمروءة والكرم، ورعاية الذمم والحرم[١]. وحافظوا على الوفاء ولو أفضى إلى الخسف[٢]، واحدسوا[٣] لوفدكم ولو بمطفئة الرضف[٤]. فإن بئس الردف لا بعد نعم[٥]، والكثير خير من القليل والقليل خير من العدم. قال: فرضخوا لهما بما حضر، وقالوا: خير الناس من عذر فتناول الشيخ ميسورهم وقال: إني قد قبلت بركم بالجنان، لا بالبنان، وحق على مدحكم بالقلب لا باللسان. ثم دنا فتدلى، وأنشد وهو قد ولى:[٦]

حلموا فما ساءت لهم شيم　　سمحوا، فما شحت لهم منن

سلموا، فلا زلت لهم قدمٌ　　رشدوا، فلا ضلت لهم سنن[٧]

المقامة المعرّية: تتضمن خطبة الخزامي على ضريح أبـى العلاء، يقول فيها: " واعلموا أن الله قد أرسلني إليكم نذيراً، وأقامني بينكم سراجاً منيراً لأذكركم يوماً عبوساً قمطريراً[٨]. فلا تغفلوا عن ذكر شرب تلك الكأس، وهو ذلك اليوم المجموع له الناس. واتعظوا بمن تقدمكم من القرون والأقران، ومن درج أمامكم من العيون والأعيان وتوبوا إلى بارئكم واندموا على ما فات، فإن الله يقبل التوبة عن عباده ويعفو عن السيئات. واعتمدوا حفظ الفروض والسنن ولا تلووا على خضراء الدمن[٩]. فإن المحافظة على الصلوات لا تفيد من يتبع الشهوات في الخلوات. ومكابدة الصوم لا تنفع من يؤذي القوم. وتجشم الحج والعمرة[١٠] لا يزكي شارب الخمرة. فليس البر أن تولوا وجوهكم شطر المسجد الحرام، ولكن البر من اتقى والسلام؟"[١١]، ونرى أنها عبارة عن خطبة وعظية فيها تضمين للقرآن.

المقامة المكية: تتضمن حج الخزامي وخطبته على الحجاج في بيت الله الحرام، يقول فيها:" لما وقف الشيخ بهم قال: سلاماً، ثم قام أمامهم إماماً. وقال: الحمد لله الذي أمر بحج البيت من استطاع إليه سبيلاً، ووعد عباده المتقين جنات تجري من تحتها الأنهار وعيناً تسمى سلسبيلاً. أما بعد يا معاشر العرب الكرام، وحجاج البيت الحرام. فإن الله لا يرضى بالوذائم[١٢] والضحايا ممن أصر على الخطايا. ولا بزيارة الحرمين ممن فاه بالنميمة والمين[١٣]. ولا باستلام الحجر، ممن طغى وفجر. ولا بالطواف حول البيت، من نشاوي الكميت[١٤]. ولا برمي الجمار، من ذوي الشحناء والأغمار[١٥]. إن الله ينظر إلى السرائر المكمنة، لا إلى الشفاه والألسنة. وإن حج القلوب خير من حج الأقدام، ولبس التقوى ذلك خير من لباس الإحرام. فاعبدوا

---

[١] الذمم:العهود، الحُرّم: كرامات الناس.
[٢] أدى إلى المكروه أو المشقة.
[٣] من الحدس وهو اضجاع الشاة للذبح.
[٤] أي أكرموا طيفكم ولو بالنعجة الهزيلة التي تطفئ الرضف (الحجار التي يحمى عليها اللحم) بما يسيل منها من المائية(وهو مثل).
[٥] أي بئس الأشياء المتعاقبة أن تقول لا بعد ما قلت نعم(وهو مثل).
[٦] مجمع البحرين، ناصيف اليازجي، ص:١٤٤.
[٧] شيم: أخلاق، منن: نِعَم، سنن: طُرق.
٨ قمطريرا:شديدا.
[٩] خضراء الدمن: ما يخضر في المنبت السيء من النبات، وهومثل، أي لا تغتروا بما قد يزهر في التربة الخبيثة، كناية عن زخارف الدنيا.
[١٠] العمرة: الحج الأصغر.
[١١] مجمع البحرين، ناصيف اليازجي، ص٢٠٠.
[١٢] الهدايا التي تهدى إلى البيت الحرام.
[١٣] المين: الكذب.
[١٤] نشاوي سكارى، الكميت: الخمرة
[١٥] الشحناء: الأعداء، الأغمار: الأحقاد.

الله مخلصين له الدين، ولا تكونوا ممن يعبده على حرف فذلك هو الضلال المبين"[١]، ففي هذه المقامة يرى سهيل بن عباد ميموناً وابنته وغلامه في مكة، يؤدون مناسك الحج والمشاعر، ويلاحظ عليه شيئاً من التغيير، إذ يراه يخطب في الناس واعظاً منذراً، صادقاً في إنذاره ووعظه. ويختم ميمون خطبته بهذا الدعاء:" اللهم يا سابغ الآلاء ونابغ الإيلاء[٢]. هب لنا قلوباً طاهرة، وعيوناً ساهرة. وأنفساً عفيفة وألسناً حصيفة. وأخلاقاً سليمة ونيات مستقيمة. ويسر لنا توبة صادقة، وندامة حاذقة. وسيرة هادية، وعيشة راضية. وعاقبة حميدة وخاتمة سعيدة. وأفض علينا نعمتك، ورحمتك. ولطفك، وعطفك. وهداك ونداك. واجعل حجنا مبروراً، وذنبنا مغفوراً. وأحصنا مع أصحاب اليمين، في فردوسك الأمين، برحمتك يا أرحم الراحمين"[٣]، وواضح أنه في هذا الدعاء يطلب التوبة من ربه، ويندم على ما قدّم من ذنبه.

المقامة القدسية: تتضمن خطبة الخزامي في المسجد الأقصى وتوبته، فيلتقي سهيل بن عباد بصاحبه في المسجد الأقصى، والناس قد تجمعوا عليه، وهو يعظهم ويحذرهم عذاب النار، ويتذكر أثناء ذلك ما ارتكب من أوزار، يقول فيها: " فحياني تحية الأحبة، ثم استأنف الخطبة، فقال: الحمد لله الذي جعل حرمه أمناً للعِباد ومقاماً للعُبَّاد. وهو الذي خلق فسوى وقدر فهدى، وأضحك وأبكى، وأمات وأحيى. والذي جعل الأرض مهاداً، والجبال أوتاداً. وبنى فوقكم سبعاً شداداً. والذي مرج البحرين يلتقيان، بينهما برزخ لا يبغيان وهو كل يوم في شأن. لا إله إلا هو الفرد الصمد الذي لا يلد ولم يولد، ولم يكن له كفؤاً أحد. سبحانه وريحانه ما أعظم قدرته وشأنه، وأوسع منته وإحسانه. أما بعد فإنني قد قمت فيكم مقام الفقيه الخاطب، وهي صفقة لم يشهدها حاطب[٤]. فإني طالما ارتكبت الأوزار، وتبطنت الأقذار. واجترحت المغارم، واستبحت المحارم. وانتهكت الأعراض فسودت منها كل بياض. وما زال ذلك دأبي مذ شببت، إلى أن دببت[٥]. فليس لي أن أعظ أحداً ولا أفوه بخطبة أبداً. وعلى أن أقصر درسي على وعظ نفسي. وها أنا قد اعتمدت الأوبة، واعتصمت بالتوبة. فادعوا الله لي أن يأخذني بحلمه، ولا بحكمه. ويعاملني بفضله لا بعدله. ثم أخذ في الأجيج[٦] والضجيج، وجعل يراوح بين النحيب والنشيج[٧]. حتى أبكى من حضر، من البدو والحضر"[٨]، ويتوب إلى الله توبةً نصوحةً، يلزم فيها المسجد للدعاء والتضرع لربه، ويعرض عن الدنيا، طلباً للآخرة.

ولعل ما يسترعي الانتباه في مقامات اليازجي أنه جعل من ميمون شيخاً جلياً يخطب في الناس ويعظهم، ففي كل من المقامة العقيقية والمعرية يظهر البطل كأنه شيخ جليل يخطب في الناس ويعظهم ويذرهم حتى يسلب عقول الحاضرين ويأسر لبهم فيجزلوا له العطايا على حسن خطبته وجمال عبارته ولكن في نهاية المقامة تظهر حقيقة الشيخ الجليل على أنه مستجدى ينتظر العطاء، وهنا يظهر التباين في شخصية البطل.

أما في المقامة المكية والقدسية الحال تبدل عند بطل المقامات لأنه في النهاية يتوب ويقلع عن الكدية ويلزم المسجد ففي المقامة المكية والتي هي عبارة عن خطبة وعظية للناس في مكة أثناء أداء مناسك الحج وانتهت المقامة بأداء مناسك الحج وفي المقامة القدسية التي يتم فيها الإعلان عن الإقلاع عن الكدية والشحاذة وإعلان توبته في المسجد الأقصى.

---

[١] مجمع البحرين، ناصيف اليازجي، ص٤١٧.
[٢] ونابغ الإيلاء: ظاهر الإحسان.
[٣] مجمع البحرين، ناصيف اليازجي، ص٤١٨.
[٤] مثل يقال لكل أمر يبرم دون أربابه، ومراد الشيخ أن قيامه فيهم هذا المقام صفقة خاسرة إذا لم يكن من أربابه.
[٥] أي صرت شيخاً يدب على العصا وهو مثل.
[٦] التوهج.
[٧] النحيب: البكاء بصوت، النشيج: البكاء من غير صوت.
[٨] مجمع البحرين، ناصيف اليازجي، ص٤٢١-٤٢٢.

رابعاً: مقامات الجانب التعليمي والوصفي والأحاجي والألغاز:

واتخذ اليازجي من الأحاجي والألغاز موضوعاً لمقاماته ولكنه لم يتعمق في هذا اللون، ولعل هذا اللون من الموضوعات يعتبر تقليداً حرفياً للمقامات السابقة كمقامات الحريري والهمذاني، لأن مثل هذا النوع من الأدب قد لا يشدّ الانتباه للكثيرين ولكنه اعتبر بمثابة صرخة أدبية قديماً حيث كان الأدباء يتبارون في صوغ الأحاجي والألغاز التي يمتحنون بها ذكاء السامع ومدى حضور بديهته ولعل ما جعل اليازجي يخص الألغاز في خمس مقامات هو اقتداؤه بمقامات الحريري، فهو ألف الأحاجي لامتحان العقول واستخراج المعاني الخفية، ولم يكتفِ بذلك بل قام بشرحها بنفسه في متن مقاماته أو في الحاشية وذلك في المقامة الأزهرية: وفيها الإلغاز بلفظي العين والنون وذلك في قوله:[1]

أيها الراكب الميمم مصرا ألق سمعاً فللحديث فنون

دون مصر عين وعين وعين قام فيها نون ونون ونون[2]

ويقصد أن بينهم وبين مصر مياه فيها أسماك ولصوص تقوم بأيدهم السيوف، ورؤساء ذوي محابر وأقلام. ولغز في اسم الصوت في قوله:[3]

سمحت في الشام بألف كامل مقتبساً مسألة من سائل[4]

يقول: أي اسم بغير طائل يركب في التركيب متن الباطل[5]

ليس بمعمول ولا بعامل وربما أفاد غير العاقل

فوق إفادة اللبيب الفاضل وقد جعلت مثل ذاك النائل[6]

لمن يجيء بالجواب الفاصل

المقامة اللغزية: تتضمن ألغازاً في مسميات شتى، ومن ذلك إنشاده ملغزاً في قوس السحاب:[7]

ماذا ترى، يا ابن الكرامة في قوسٍ بلا سهمٍ ولا وتر

تلقاه في بعض النهار ولا يبقى له في الليل من أثر

ثم أنشد ملغزاً في الغيم:

حلل بلا صبغ ملونةٌ ترتد عنها كفُّ لامسها

مرفوءة الأذيال بالية في البرد تعرق دون لابسها

وأنشد ملغزاً في الماء:

---

[1] مجمع البحرين، ناصيف اليازجي، ص:٧٧.
[2] عين:ماء، عين: رصد، عين: رئيس، نون :حوت، نون :سيف، نون:دواة.
[3] مجمع البحرين، ناصيف اليازجي، ص:٧٨.
[4] الف: ألف درهم، مقتبسا: مستفيدا.
[5] طائل :معنى، التركيب: أي تركيب الكلام.
[6] جعلت مثل ذاك النائل: فرضت ألف درهم.
[7] مجمع البحرين، ناصيف اليازجي، ص: ٢٠٥.

يميت ويحيي وهو ميتٌ بنفسه ويمشي بلا رجل إلى كل جانب

يرى في حضيص الأرض طوراً وتارةً نراه تسامى فوق طور السحائب

المقامة الأدبية: وفيها إلغاز الخزامي في القلم، فيقول فيه:[1]

كم بطل مدجج غلاب قهرته بأسمر صلاب

معتدل الأوصال والكعاب لا يعرف الطعان بالأعقاب

ظمآن لا يروي من الشراب سنانه أمضى من الشهاب

يخوض في الأحشاء والألباب وينفث السموم كالحباب[2]

ويبين اليازجي ذلك في متن مقامته فأشار إلى قلمه وقال:

ويك هذا رمحي، وهذا سناني منذ يومي أعددته للطعان

ليس يروى من المداد وقد ينفث سم الهجاء كالأفعوان

وهو قد خاض في المحابر حتى خضبت رأسه خضاب البنان

المقامة الحلية: و فيها معمّيات و أحاجى في أسماء الأشخاص من مثل إلغازه في اسم محمد فيقول:[3]

على من لا أسميه سلام وإن ضاعت تحيتنا لديه

مليح لا أرى لي فيه حظاً وفي قلبي دم من مقلتيه

وأنشد معمياً في علي:

ما لي أنادي يا علي ولا تلبي يا علي؟

للناس نفعك مبصراً وإذا عميت فأنت لي

وقال ملغزاً في عثمان:

ماذا ترى أصنع في حسد قد حجبوا عني بديع الزمان؟

لهم عيون راصدات لنا إذا بدت عين تلاها ثمان

وذلك كله بلغة شعرية، حيث يورد اللغز في أبيات من الشعر.
المقامة الإسكندرية: وفيها مطارحة أشياء من أحاجى العرب وعرض لمسائل فقهية وذلك بلغة نثرية. فيقول فيها ملغزاً بأمور فقهية: " فأي رجل صح بيعه أباه واستحق الثمن فاستوفاه؟ وأي غاصب لا يبرأ

[1] مجمع البحرين، ناصيف اليازجي، ص:٢٥٠.
[2] مدجج:مسلح، أسمر: صفة للرمح، الأوصال:ما بين الكعاب، الكعاب:الأنياب، الأعقاب:جمع عَقِب وهو المؤخر من كل شيء ،الحباب: الحية.
[3] مجمع البحرين، ناصيف اليازجي، ص ٣٢١-٣٢٢.

بالرد على المالك، وأي رجل أتلف شيئاً فلزمه شيئان هنالك؟ وأين ترد شهادة مسلمين، وتقبل شهادة ذميين؟"[1]. وأشرك في هذه المقامة أمور لغوية وبلاغية، واليازجي يبين هذه الألغاز في حاشية المقامة.
المقامة الحموية: وفيها ألغاز نثرية، أظهر فيها تفننا وبراعة، ففيها الأمور التي ظاهرها منكر وباطنها معروف.

خامساً: أغراض أخرى للمقامات:

اتخذت مقامات اليازجي الجانب التعليمي، فرجع اليازجي في هذا إلى الهدف الأساسي للمقامات وهو الهدف التعليمي، " فقديماً صاغ البديع مقاماته لهذا السبب حيث كان يدرس الطلاب العلوم العربية من خلال المقامات"[2]، فنجده قد سلك هذا الجانب في مقاماته وخاصة التي تتعلق بالنواحي الأدبية فنرى في المقامة الكوفة أنه يعرض ميمون بن الخزام في حلقة علم يدرس فيها الطلاب علوم اللغة العربية، وكذلك الحال في المقامة الدمشقية، ونجده في المقامة الطبية يسرد فيها بعض النصائح الطبية، وفي المقامة الرصافية جمع كل ما استطاع من أسماء للخيل والإبل باعتبار الأسنان والألوان. وهناك المقامة الجدلية: وفيها مساجلة في التفضيل بين العلم و المال.
وعلى نحو ما جعل الألغاز موضوعا لمقاماته جعل أيضا السخرية والهزل موضوعاً لها وأسماها السخرية، والهزلية، حيث أراد اليازجي أن يضفي جواً من المرح على مقاماته ليبرز قدرته في الكتابة بشتى الموضوعات، بالإضافة إلى الإضحاك والترويح عن النفس وبيان خفة الروح، فمقامته السخرية لم تكن سرد للفكاهات والنكت وإنما أظهر فيها البطل على شكل شخص هزيل البنية يسير في الشارع ويضحك الناس عليه بتصرفاته وسوء حسابه وشكله المضحك. كأن اليازجي أراد بذلك أن يجعل البطل يبدو كأنه مهرج بالسيرك فرسم له صورة مضحكة أشبه بالرسوم الكاريكاتورية، فيقول فيها: " حتى إذا كانت الغداة وقد تألب الحي بمنتداه. وفد شيخ بال، في رثاث أسمال. فبينما حي وجثم [3]وهو قد اشتمل والتثم. أقبل رجل قد تزمل بكساء خلق واعتم بلفائف مكورة كالطبق، قد جمعت ألوان قوس السحاب في الخرق[4]. وأرخى لعمامته عذبة أطول من قصبة. وهو قد كحل إحدى عينيه ولبس خفاً بإحدى رجليه، وأخذ عصاً بكلتا يديه. فلما رآه الشيخ ازمهر وامتقع لونه واكفهر[5]. وقال: أخذتك بالفطسة، بالثؤباء والعطسة. فقال القوم: تبارك اسم ربك الأعلى، من هذا الذي منظره يضحك الثكلى؟ قال: هو أحمق مولع بالفشار، كتلفيق الخنفشار.ولسانه لا ينطلق، إلا بمثل الخفشلق. وقد قبض الله لي ملتقاه فحيثما سكعت أراه. وأنا أتعوذ من منظره الذميم، كما أتعوذ من الشيطان الرجيم. وهو يداركني سباقاً أو لحاقاً ويفاجني عمداً أو وفاقاً، فلا يرسل الساق إلا ممسكاً ساقاً. فاقتحم الفتى وهو يرفس برجله الأرض"[6]. فهي سخرية مطلقة بهدف الترويح عن النفس وبيان خفة الروح من خلال بيان حال البطل بصورته المضحكة. أما المقامة الهزليّة: تتضمن احتيال الخزامي وابنته على سهيل بدعوى أنها جاريته التي تريد العتاق، وعندما أعجب بها سهيل وأعجب بفصاحتها أراد خطبتها ودفع لها المال، وفي اليوم التالي وجد أن الفتاة هي ليلى الخزامية وذلك الشيخ هو والدها ميمون ففرح سهيل لهذا اللقاء الذي وجد فيه صديقه وبات ليلته عنده وفي الصباح لم يجد سهيل ميمون وابنته وإنما وجد رقعة مكتوب فيها أنه جبل على كيد البشر، فيقول:[7]

قل لسهيل إذ يهب في السحر اعذر فخير الناس عندي من عذر!

---

[1] مجمع البحرين، ناصيف اليازجي، ص: ٣٩٨.
[2] المقامة، شوقي ضيف، ص٨.
[3] تألب:اجتمع، بمنتداه: مكان اجتماعه، بال: كبير فاني، أسمال: ثياب بالية، جثم: سلم وجلس.
[4] يجمع ألوان قوس قزح في الخرق التي تجمع عمامته.
[5] ازمهر: عبس،وامتقع لونه: تغير،واكفهر:اغبر.
[6] مجمع البحرين، ناصيف اليازجي، ص:٣٣٣.
[7] مجمع البحرين، ناصيف اليازجي، ص:١١٠.

خلقت مطبوعاً على كيد البشر وليس للإنسان تغيير الفطر

ولا يعاند القضاء والقدر إلا الذي عصى الإله أو كفر

وإن تجد سيئة في ما ندر فكم وكم حسنة في ما عبر!

وإن يكن غرك منها ما ظهر فتلك لا علم لها ولا خبر

إلا الذي علمتها في ما استتر فإن ترد صاحب هذه الغرر

فخذ أباها! إنه أم العبر والمهر من أمس إليه قد حضر

جرياً على المفروض من حظ الذكر

فلما قرأت تلك الرقعة،عجبت من تلك الرقاعة، وعلمت أنه لا يحول عن هذه الصنعة ولا يترك هذه الصناعة. فشكرت نعمته إذ لم يأخذ الناقة، ورجعت أدراجي لما اعترض دون سفري من الفاقة". فالقارئ يلاحظ أن فكاهة اليازجي جامدة وأن تيارها لا يتدفق، فهو يحاول أن يجري فيها تياراً من الهزل والفكاهة، ولكن لا يوجد فيها خفة ورشاقة.

أما علم الطب والصحة فقد ورثه عن أبيه، وبلغ فيه مبلغاً مرموقاً ولهذا عمل على معالجته في مقامتيه الشامية والطبية، فبين فضيلة الصحة في البدن، وهاجم الأطباء المتطفلين الجهلة، وراح ينثر الإرشادات الصحية في حكمة واتزان.

وفي علم الفلك كان الشيخ ناصيف فيه من المطلعين العارفين، وقد ترك لنا في مقامته الفلكية ما يدلل على ذلك فعالج فيها الكواكب السيارة والبروج والمنازل وغير ذلك من متعلقات الفلك فنراه ينظم بروج السماء فيقول:[1]

من البروج في السماء الحمل تنزل فيه الشمس إذ تعتدل

والثور والجوزاء نعم المنزلة وسرطان أسد وسنبله

كذلك الميزان ثم العقرب قوسٌ وجديٌ دلو حوتٍ يشرب

ثم ينظم منازل القمر من مثل الثريا والدَّبران والنشرة والسماك وسعد السعود وسعد الأخبية، حتى إذا أكمل ذلك انتقل ينظم لياليه المسماة وطوالع أضوائه وغوارب أنوائه وأمطاره وهو في ذلك كله يستخدم الرجز كأنه السيل الذي لا ينقطع. وعرض لقضية التنجيم بإشارة سريعة، وكان في كل ذلك مردِّدَ أصداء أكثر مما كان جالي للأمور الغامضة، ومن الألوان التي استخدمها اليازجي في مقامته أسلوب الوصايا التي تتضمن الحكم والمواعظ التي تدلل على سعة علمه واطلاعه وخبرته في الحياة، وذلك في أربع مقامات وهي كالأتي:

المقامة الحكمية: تتضمن وصية الخزامي لغلامه ويقول فيها "وشرع يوصي رجلاً بين بديه فقال: يا بني لا تسلم نفسك إلى هواك، ولا تستودع سرك سواك. ولا تفوض أمرك، إلا لمن يعرف قدرك. ونزه نفسك عن الخسائس، وقلبك عن الدسائس. واحفظ لسانك من الخلل، قبل أن تحفظ رجلك من الزلل. واقتصد في ما

[1] مجمع البحرين، ناصيف اليازجي، ص:٢١٣.

تعتمد. ولا تستعجل، في ما تستعمل."[1]، وفي هذه المقامة قصيدة اليازجي الشهيرة التي نافس بها ابن دريد صاحب المقصودة ومطلعها:

إني لقد جربت أخلاق الورى حتى عرفت ما بدا وما اختفى

ثم تأتي بعدها المقامة السروجية: وفيها الوصية التي ظاهرها يخالف باطنها فهو يوصي سهيل ببعض الأمور التي جعلت الحاضرين ينشدوا له ومما يقول فيها: " فقال: يا بني إذا ركبت متن الصحراء، فاطلب خد العذراء. وإذا نمت فاعتنق الصبي ولا تصل على النبي. واقنع بالسمراء، إذا عزت البيضاء. واشرب من كأس الفاجر، لا من كأس التاجر. وتصدق على الأمير، بجنى غرس الفقير. وإذا كلفت حمل الجنازة، فاطلب المفازة."[2] حتى انتهى من خطبته فتجمع الناس حوله مستنكرين وصاياه لغلامه التي يظهر فسادها فأوضحها لهم الخزامي مما أذهلهم.

وفي المقامة الطبية، وفيها خطبة في الطب ووصية في حفظ الصحة وإيراد مسائل طبية، فترى الشيخ يناقش أستاذاً في مدرسة للطب كان يملي بعض الوصايا على تلاميذه كقوله مثلاً: "فقال: يا بني لا تجلس على الطعام إلا وأنت جائع، وقم وأنت بما دون الشبع قانع. وباكر في الغداء، ولا تتماس في العشاء، والزم الرياضة في الخلاء، واجتنبها عند الامتلاء. ولا تدخل طعاماً على طعام، ولا تشرب بعد المنام. ولا تكثر من الألوان، على الخوان. ولا تعجل في المضغ والازدراد، واجتنب كل ما لم ينضج وما بات من الطعام فهو مجلبةٌ للفساد، فانبرى الشيخ بأسئلة لم يستطع الأستاذ الإجابة عنها، فقال الشيخ: " هيهات إن العلم بتحقيق القضايا، لا بتنميق الوصايا"[3]. فتلعثم الأستاذ وتصدر الشيخ المقام وأخذ يفتن في إلقاء الوصايا والحكم الطبية حتى أذهل الحاضرين. وينهي وصاياه بالمقامة العاصمية: و فيها وصية الخزامي للدهقان. يقول فيها: " وصار ذكره عند دهقان القوم، يتردد اليوم بعد اليوم. حتى حمله الشوق إلى لقائه، على استدعائه. فلما حضر هش إليه هشاشة الصديق، ثم قال: أوصني أيها الصديق. فأطرق برأسه من الخشوع، واستهلت عيناه بالدموع. ثم قال: يا مولاي اشكر نعمة الله لئلا يغيرها عنك، وكن خائفاً منه كما تخاف الناس منك. وإياك الكبر والتيه، فإن غضب الله على من يأتيه. وكن في اللين والشدة بين بين، فإن الناس لا يؤخذون بالمحض من الطرفين. وعليك بالصبر في الشدائد، فإنه للفرج نعم القائد. ولا تكن سريع النقم لئلا تسقط في الندم. وبالغ في البحث عما اشتبه، ولا تثق بأحدٍ قبل التجربة. واجتنب الطمع والشراهة واتق البخل فإنه مجلبة الكراهة"[4]

[1] مجمع البحرين، ناصيف اليازجي، ص:١٣٤.
[2] مج البحرين، ناصيف اليازجي، ص:١٧٤.
[3] مجمع البحرين، ناصيف اليازجي، ص:٢٢٧.
[4] مجمع البحرين، ناصيف اليازجي، ص:٢٣٩.

الفصل الثاني

تجليات البديع

أولاً: مفهوم البديع:

البديع اسم من أسماء الله ـ تعالى ـ بمعنى الموجد للأشياء بلا مثال تقدم، وهو علم يعرف به وجوه تحسين الكلام[١]، تطلق لفظة بديع في اللغة على معان متقاربة هي: المحدث، والعجيب، والمخترع، والجديد، الذي ينشأ على غير مثال، جاء في المعاجم العربية: بدع الشيء يبدعه بدعاً، وابتدعه: أنشأه، وبدأه، وبدع الركية استنبطها وأحدثها، وركيٌ بديع، حديثه الحفر، والبديع والبدع الشيء الذي يكون أولاً، والبديع: المحدث العجيب والبديع المبدع وأبدعت الشيء: اخترعته لا على مثال. وهو المختار الموجد على غير مثال سابق. وهو مأخوذ ومشتق من قولهم: بدع الشيء، وأبدعه، اخترعه لا على مثال[٢]. وتحمل لفظة البديع معاني متشابهة لهذه المعاني في الاستعمال القرآني، كقوله تعالى: " قُلْ مَا كُنتُ بِدْعًا مِّنَ الرُّسُلِ"[٣]، أي ما كنت أولهم، فقد جاء قبلي غير وإني لست مبتدعاً لأمر يخالف أمورهم، بل جئت بما جاءوا به[٤]. وإذا استعمل البديع مع الله تعالى فهو إيجاد الشيء بغير آلة ولا مادة ولا زمان ولا مكان، وليس ذلك إلا الله عز وجل[٥]، نحو قوله تعالى: "بَدِيعُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَإِذَا قَضَى أَمْرًا فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ"[٦]، ويتضح مما تقدم أن البديع يحمل معاني لغوية متقاربة ومترابطة؛ لأننا نفهم من المحدث الشيء الذي يتسم بالجدة، والمخترع الذي ليس له مثال سابق ولذلك فهو عجيب؛ لأنه يترك أثراً في النفس لجدته وحداثته واختراعه على غير مثال.

أما عن مفهوم البديع في التراث البلاغي والنقدي عند العرب، فنجد أن فريقا من الباحثين[٧]، قد ميزوا بين مرحلتين مرّ بهما، وهما قبل القرن السابع للهجرة، ومرحلة ما بعده، إذ افترقتا من حيث الفهم والتناول والتطبيق.

ففي المرحلة الأولى بقي البديع محافظاً على الدلالة المعجمية التي وجهت إلى معنى الحديث والجديد والمخترع، وعندها اندرجت أغلب فنون البلاغة تحت هذا المسمى، وليس ذلك فحسب وإنما أصبح يطلق على كل ما هو لافت للتنبيه وقادر على التأثير، من استعمال الصور البيانية والمحسنات اللفظية الشكلية والمعنوية، والميل بالمعاني القديمة إلى وجهة جديدة الاستعمال مغايرة لما جرى عليه العرف، فالبديع يعني التجديد بصفة عامة، سواء أكان التجديد في الصياغة، أم في المعاني أو تحسينها[٨]. ولذلك تزاحمت مع البديع ألفاظ أُخر من قبيل: بليغ وجميل وغيرها.

ويعد الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) من أوائل العلماء العرب الذين وردت عندهم لفظة البديع، فقد ذكر أن الرواة هم أول من أطلق اسم البديع على المستطرف الجديد من الفنون الشعرية، قال: " ومن الخطباء الشعراء ممن كان يجمع الخطابة، والشعر الجيد والرسائل الفاخرة مع البيان الحسن: كلثوم بن عمرو العتابي[٩]، وكنيته أبو عمرو، وعلى ألفاظه وحذوه ومثاله في البديع يقول جميع من يتكلف مثل ذلك من شعراء

---

[١] ، دار البيان، القاهرة،١٩٩٥م، ص:١٩٠.

[٢] أساس البلاغة، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري، مادة (بدع): ٥٠/١، ولسان العرب، لابن منظور، مادة (بدع):٥/٥-٦.

[٣] سورة الأحقاف، آية:٩.

[٤] البحر المحيط محمد بن يوسف الشهير بابن حيان الأندلسي، ٥٧/٨، مفاتيح الغيب، محمد بن فخر الدين بن ضياء الدين الرازي،٧/١٤، روح المعاني، أبو الفضل شهاب الدين محمود الآلوسي، ١٦٦/٩.

[٥] مفردات ألفاظ القرآن، الراغب الأصفهاني ، مادة بدع:١١٠- ١١١.

[٦] سورة البقرة: آية:١١٧.

[٧] البحث البلاغي عند العرب، ص:٧٣، البلاغة بين عهدين في ظلال الذوق الأدبي وتحت سلطان العلم النظري، د. محمد نايل أحمد، دار الفكر العربي، ص:٢٢٠، علم البديع، بسيوني عبد الفتاح فيود، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور،د. رجاء عيد، ص: ١٩٣، البديعيين البلاغة العربية واللسانيات النصية، د. جمال عبد المجيد، ص:١٤.

[٨] إعادة صياغة البديع، سوزان ستيت كيفتش، ترجمة حسنة عبد السميع، (بحث)، منشور في "فصول" (مجلة)، الهيئة المصرية للكتاب، المجلد(١٣)، العدد(٣)، خريف، ١٩٩٤م ، ص:٢٦٨.

[٩] اسمه كلثوم بن عمرو، وهو من بني تغلب من ولد عمرو بن كلثوم التغلبي، ويكنى أبا عمرو من أهل. قنسرين، كان مجيدا مقتدراً على الشعر عذب البلاغة الوافية، محمود السيد شيخون الكلام. طبقات الشعراء المحدثين: ٢٩٤-٢٩٦.

المولّدين نحو منصور النمري[1]، ومسلم بن الوليد الأنصاري وأشباههما، وكان العتابي يحتذي حذو بشّار في البديع، ولم يكن في المولّدين أصوب بديعاً من بشّار وابن هرمة".[2]
ووردت لفظة البديع أيضاً في تعقيبه على قول الأشهب بن رميلة:[3]

هم ساعد الدهر الذي يتقى به وما خير كفّ لا تنوء بساعد

قال: " وقوله: (هم ساعد الدهر) إنما هو مثل، وهذا الذي تسميه الرواة البديع"[4]. فأطلق الجاحظ على المثل: (ساعد الدهر) اسم البديع[5]، ذلك أنه نظر إلى البديع بمعناه اللغوي الواسع، ولعل هذا الفهم قاده إلى قصر البديع على العرب، إذ قال: " والبديع مقصور على العرب، ومن أجله فاقت لغتهم كل لغة وأربت على كل لسان"[6]، وقد وصف الدكتور جابر عصفور هذا القول بأنه فورة من فورات حماسه للعربية[7]؛ لأن أغلب اللغات إن لم أقل كلها فيها جانبان من الاستعمال، الأول: نفعي تواصلي، والآخر:إيحائي جمالي تأثيري، فقصر الجاحظ البديع الجمال على العرب مسألة فيها نظر.
وعرفه الخطيب القزويني بقوله: "هو علم يعرف به تحسين وجوه الكلام بعد رعاية تطبيقه على مقتضى الحال ووضوح الدلالة"[8].

ومن هنا نتبين أن المناسبة ظاهرة بين المعنى اللغوي والمعنى الاصطلاحي؛ لأن من شأن الجديد والمخترع الحديث أن يكون فيه حسن وطرافة وروعة وإمتاع، وهذا مما سوغ التسمية وقرب الصلة بين المعنيين، إلا أنه قد تفرع من القول بأن هذه الألوان محسنات، تفرع من ذلك القول أنها ليست من مقومات البلاغة ولا الفصاحة، فالحسن الذي تحدثه في الكلام عرضي لا ذاتي. هذا هو قول المتأخرين الذين فصلوا البديع عن علمي البلاغة: المعاني والبيان، إلا أن من رجال العصر الحاضر من له رأي غير هذا حول هذه الأصباغ البديعية، إذا جاءت فطرية كما وجدت في الأدب العربي القديم، واتفقت اتفاقا واطردت كما هي في كلامهم حيث تأتي عفو الخاطر وفيض الفطرة السليقة، من غير تكلف وإعمال فكر، فإن كانت بهذه الصورة فهو لا يرى أنها عرضية تابعة للبلاغة، أو أنها لا تأثير لها في فن القول: لأن الذين أخرجوا البديع من البلاغة اعتمدوا على التقسيمات البحتة، ونظروا إلى ما جاء منها مخالفا للفطرة والسليقة، بل جاء بعد تفكر وتدبر وإعمال فكر وروية، فهو يرجع بفن القول إلى أصله وميدانه، وينظر إليه من زاوية التذوق والتأثير النفسي في المخاطب وبناء المعنى وعمقه، فهي من هذا الجانب من مقومات البلاغة.

وعليه يكون علم البديع: هو علم يعنى بدراسة الأثر التركيبي للعلامات اللغوية في الموقف التخاطبي بما يتصل بوقعها على النفس، وهو العلم الذي يعرف به وجوه تحسين الكلام. وقد تم تقسيمه إلى قسمين: لفظي يتجلّى في سطح النص ويكون غامض المعنى، ومعنوي يشرِك المتلقي في إنتاج المعنى.

---

[1] وهو منصور بن الزبرقان بن سلمة بن شريك النمري من بني النمر بن قاسط ، شاعر كان تلميذ كلثوم بن عمرو العتابي، طبقات الشعراء المحدثين: ٢٩٤ - ٢٩٥، الأعلام، خير الدين الزركلي، ج٧، ٢٩٩.
[2] البيان والتبيين، للجاحظ، ج١، ٥١.
[3] رميلة أمه، وأبوه ثور، وكان الأشهب شاعراً يهاجي الفرزدق وهو أحد بني نهشل بن دارم، وضعه ابن سلام في الطبقة الرابعة من الشعراء الإسلاميين. طبقات فحول الشعراء: ج٢-٥٨٥.
[4] البيان والتبيين، للجاحظ، ج٤، ٥٥.
[5] البلاغة عند الجاحظ، د .أحمد مطلوب، دار الشؤون الثقافية العامة،الجمهورية العراقية، وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٣م، ص: ٧٢.
[6] البيان والتبيين، للجاحظ، ج٤، ٥٥-٥٦.
[7] الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير للطباعة والنشر، ط٢، ١٩٨٣م، ص:١٣٠.
[8] الإيضاح في علوم البلاغة، جلال الدين أبو عبد الله محمد المعروف بالخطيب القزويني (ت ٧٣٩هـ)، شرح وتعليق وتنقيح د. محمد عبد المنعم، خفاجي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط٣، ١٩٧١م.، ص: ١٦٣.

ثانياً: تقسيم البديع بحسب أنواعه:

البديع نوعان لفظي ومعنوي. أما عن اللفظي ويطلق عليها أيضاً المحسنات اللفظية وأشهرها: الجناس بأنواعه، والسجع، وحسن التقسيم، والقلب، والتلميح.
المحسنات المعنوية وأشهرها: الطباق، والمقابلة، والمشاكلة، والتورية، والتجريد، واللف والنشر، وتأكيد المدح بما يشبه الذم، وأسلوب الحكيم، وحسن التعليل، وتجاهل العارف. ونسميها المحسنات البديعية؛ لأنها هي التي تزين الألفاظ أو المعاني بألوان بديعة من الجمال.

١- **الطباق:** الجمع بين المتضادين، أو الجمع بين الشيء وضده في الكلام الكلمة وضدها[١]، وهوعلى نوعين:

أ. **طباق الإيجاب:** أن يكون الجمع بين متضادين، مثبتين معاً، أو منفيين معاً كقوله تعالى:" ثم لايموت فيها ولا يحيى"[٢]، فبين (لا يموت ولا يحيى) تضاد بالإيجاب بين منفيين.

ب. **وطباق السلب:** هو الجمع بين فعلي مصدر واحد مثبت ومنفي، أو أمر ونهي، كقوله تعالى: " فلا تخشوا الناس واخشون"[٣]، فبين لا تخشوا، واخشون طباق بالسلب بين الأمر والنهي.

٢- **المقابلة:** وهو أن يؤتى بمعنيين أو أكثر ثم يؤتى بما يقابل ذلك على الترتيب[٤]. كقوله تعالى: "فيضحكوا قليلاً وليبكوا كثيراً"[٥]، فالمقابلة في الآية بين المقطعين: (فيضحكوا قليلاً) و (ليبكوا كثيراً)، فقابل الضحك بالبكاء، والقليل بالكثير. وجمال الطباق والمقابلة إثارة الانتباه إلى الفكرة ، ورسوخها في النفس وإبراز المعنى، وتوكيده.

٣- **الجناس:** وهو أن يتشابه ويتفق اللفظان في النطق ويختلفان في المعنى[٦]، وهو نوعان:

أ. **جناس تام:** ويكون فيه اتفاق اللفظين في أربعة أمورهي: نوع الحروف، وشكلها، وعددها، وترتيبها، مع الاختلاف في المعنى.

ب. **جناس غير تام (ناقص):** وهو ما اختلف فيه اللفظان في جانب من الجوانب الأربعة السابقة.

جمال الجناس: يشيع في الكلام نغمة موسيقية جميلة نابعة من التشابه في اللفظ، وإثارة الانتباه، وتحريك الذهن عن طريق الاختلاف في المعنى.

- اتفاق اللفظتين في الجناس التام: في مثل قوله تعالى: "ويوم تقوم الساعة يقسم المجرمون ما لبثوا غير ساعة"[٧]، فالجناس بين الساعة وساعة، فالأولى بمعنى: يوم القيامة، والثانية بمعنى: الزمن المعروف وهما اسمان.

- الاختلاف في حرف: (رغبة، ورهبة)، (خيل، وخير)، (عسر، ويسر) .

---

[١] بلاغة القرآن، د. محمد شعيان علوان، د.نعمان شعيان علوان، ط٣، ١٤٢٦هـ/ ٢٠٠٥م، ص:٢٤٧.
[٢] سورة الأعلى، آية ١٣.
[٣] سورة المائدة، آية:٤٤.
[٤] من بلاغة القرآن، د. محمد شعيان علوان، د.نعمان شعيان علوان، ص: ٢٥٢.
[٥] سورة التوبة، آية: ٨٢.
[٦] البلاغة الوافية، محمود السيد شيخون، ص:١٩١.
[٧] سورة الروم، آية:٥٥.

- الاختلاف في الترتيب: (صحائف، صفائح) .

- الاختلاف في العدد: (الجوى، الجوانح)، (هوى، هوان) .

- الاختلاف في التشكيل: (عِبرة، عَبرة)، (ظَفَر، ظُفْر) .

٤- **السجع:** هو توافق الفاصلتين في الجملتين المتجاورتين في الحرف الأخير (ويوقف عليه بالسكون حتى يظهر السجع)، ولا يكون السجع إلا في النثر[١].
مثل:(اللهم أعط منفقا خلفا، وأعط ممسكا تلفا). والسجع في القرآن يسمى فواصل مثل:(إنا أعطيناك الكوثر، فصل لربك وانحر، إن شانئك هو الأبتر)[٢]. وجمال السجع أنه يعطى نغمة موسيقية جميلة ترتاح لها الأذن وتطرب لها النفس. والسجع لا يأتي إلا في النثر فقط. لأن نظيره في الشعر هو القافية والتصريع.

٥- **الازدواج:** هو التوازن الموسيقى بين الفقرات من غير اتفاق في الحرف الأخير، مثل: (آية المنافق ثلاث: إذا حدث كذب، وإذا عاهد غدر، وإذا أؤتمن خان). وجمال الازدواج هو إحداث تأثير موسيقي هادئ يطرب الأذن. والازدواج يوجد في النثر وإذا وجد في الشعر سمي حُسن تقسيم.

٦- **التورية:** أن يكون للكلمة معنيان: قريب ظاهر غير مقصود، وبعيد خفي وهو المقصود[٣]، مثل قوله تعالى: " ويعلم ما جرحتم بالنهار"[٤]، فكلمة جرحتم لها معنيان قريب ظاهر، وهو إحداث جرح في الجسم، وبعيد مراد وهو ارتكاب الذنوب أو اقتراف المعاصي. وجمال التورية هو إثارة الذهن وتحريكه، واستغلال ثراء اللغة في أداء الفكرة، والتعبير عن المشاعر.

٧- **التصريع:** هو اتفاق نهاية الشطر الأول من البيت مع نهاية الشطر الثاني في حرف واحد؛ وذلك في أول بيت في القصيدة.مثال:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل

جمال التصريع: يعطينا نغمة موسيقية جميلة. والتصريع لا يكون إلا في الشعر وفى أول بيت من القصيدة.

٨- **الترادف:** هو اتفاق كلمتين أو أكثر في المعنى مع الاختلاف في اللفظ. مثل: قابلت الصديق ولاقيته على عجل. جمال الترادف هو تأكيد المعنى عن طريق تكراره بلفظ جديد.

٩- **حسن التقسيم:** هو تقسيم بيت الشعر إلى جمل متساوية في الطول والإيقاع. مثل قول الشاعر خليل مطران:

متفـــــرد بصبابتي، متفـــــرد بكآبتي، متفـــرد بعنائـــي

وجمال حسن التقسيم يعطينا نغمة موسيقية جميلة ترتاح لها الأذن. وحسن التقسيم في الشعر فقط.

---

[١] من بلاغة القرآن، د. محمد شعيان علوان، د.نعمان شعيان علوان، ص: ٢٨٦.
[٢] سورة الكوثر،آية: ١-٣.
[٣] من بلاغة القرآن، د. محمد شعيان علوان، د.نعمان شعيان علوان، ص: ٢٥٨.
[٤] سورة الأنعام، أية:٦٠.

١٠- **مراعاة النظير:** هي ذكر الشيء وما يتصل به في المعنى من غير تضاد. مثل قوله تعالى: (والشمس والقمر يسبحان ، والنجم والشجر يسجدان)[١]. جمال مراعاة النظير هو تأكيد المعنى وتقويته.

١١- **حسن التعليل:** هو أن ينكر الأديب صراحة أو ضمناً علة الشيء المعروفة، ويأتي بعلة أدبية طريفة تناسب الغرض الذي يقصد إليه. مثل: وما كلفة البدر المنير قديمـــــــة ولكنهـــا في وجهه أثر اللطم .(في الرثاء)، (والكلفة هي الكدرة).

١٢- **تأكيد المدح بما يشبه الذم:** مثل ليس به عيبٌ سوى أنه لا تقع العين على شبهه.

١٣- **تأكيد الذم بما يشبه المدح:** مثل لا جمال في الخطبة إلا أنها طويلة في غير فائدة .

ثالثاً: وظيفة البديع الدلالية والجمالية

وتتضح وظائف البديع على مستوى النص بإيجاد الروابط والعلاقات بين أجزائه التي تسهم إسهاما كبيرا في دلالة النص، وإثارة ذهن المتلقي بما يمتلك من ذائقة جمالية وخبرات لغوية لتفسير تلك الدلالة وتأويلها ومن ثم التجاوب معها، وبذلك تعمل البنية التكرارية باختلاف مستوياتها البنائية على إثراء المنظومة النصية للخطاب الأدبي، إذ يفرز تناغماً إيقاعياً وموسيقياً وتجاوباً دلالياً بين المتلقي والمتكلم بوساطة النص الحامل لتلك البنى، فلا غرابة بعد ذلك أن يعد التكرار مولدا لمتعة النص، ذلك أنه أثر وأثر بالغ ومقصود.

رابعاً: البديع بوصفه أسلوباً:

البديع في اللغة: هو الشيء المنشأ على غير مثال سابق، والبديع هو من بَدَع وأبدع، أي: أوجده لا على مثال سابق، ولذلك قال الله عز وجل عن ذاته (بديع السموات والأرض)لأنه خالق السماوات والأرض على غير مثال سابق، واصطلاحاً:. وقد أخذ علم البديع هذا الاسم لأن الأدباء يتنافسون في ابتداع الصور البديعية والمحسنات اللفظية والزخارف ويظل هذا العمل مقبولاً ومشرقاً ما دام في خدمة المعنى صادراً عن الأديب بغير تكلف أو تصنع أو إجهاد أما إذا طغى اللفظ على المعنى وأصبح تزيين اللفظ هو الهدف فهو عيب من عيوب الأديب وسيئة من سيئات التعبير.

فالبديع المخترع الموجد على غير مثال سابق، وفى اصطلاح علماء البلاغة: علم يعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية المطابقة لمقتضى الحال، ووضوح الدلالة على المعنى المراد. يتناول تزيين الكلام بعد أداء المعنى أداء بليغاً يطابق مقتضى الحال بالصورة البيانية التي ارتآه الأديب. وتنقسم المحسنات البديعية قسمين: معنوية، ولفظية. فالمعنوية: ما قصدا تحسين المعنى أولاً، وإن تبعه تحسين اللفظ. واللفظية: ما قصدا تحسين اللفظ أولاً، وإن تبعه تحسين المعنى.

[١] سورة الرحمن، أية: ٥-٦.

أولاً: المحسنات اللفظية:

الجناس:

الجناس لغة: مأخوذ من كلمة (الجنس) وهي كما شرحها الصحاح ولسان العرب والمحكم: ضرب من كلّ شيء، وهو أعم من النوع.
والجناس في علم البلاغة: تشابه اللفظان في النطق واختلافهما في المعنى. وهذان اللفظان المتشابهان نطقا المختلفان معنى يسميان: (ركني الجناس). ولا يشترط في الجناس تشابه جميع الحروف بل يكفى في التشابه ما نعرف به المجانسة. وعليه يكون تعريفه: أن يتفق اللفظان في النطق، ويختلفا في المعنى، وهونوعان جناس تام وجناس ناقص.

الجناس في المقامات القديمة:

الجناس عند البديع:

اهتم بديع الزمان الهمذاني بالجناس في النثر والشعر في المقامات، ولكنه كان معتدلاً بعض الشيء في استخدامه، "وهذا الاعتدال من أسباب خفة أسلوبه وسلاسته"[١] فهو عند إيراده للجناس يخيل لنا أن الكلام ينساب منه انسيابا كالسيل ومن ذلك قوله في المقامة البلخية: "فأين تريد؟ فقلت: الوطن، فقال: بلغت الوطن وقضيت الوطر، فمتى العود؟ فقلت: القابل، فقال: طويت الريط وثنيت الخيط"[٢]، وهنا جناس بين الوطن والوطر، وبين الريط والخيط، ولا ثقل فيه، وهو جناس غير تام جميل، لأن المعاني التي تحملها الجملة متآلفة ومتوافقة، وبنت إطاراً كاملاً للمعنى المراد، إذ كل كلمة تضيف شيئًا جديدًا لصورة ذلك المتكسب بفصاحته أو حيلته في استخدام الجناس بشكل واضح، كقوله في المقامة الفزارية: "وأنا أهم بالوطن فلا الليل يثنيني بوعيده، ولا البعد يلويني بيده". وكذلك قوله في المقامة ذاتها: "وأخوضُ بطنَ الليل بحوافر الخيل". وقوله: "فبينا أنا في ليلة يَضلُّ فيها الغطاط ولا يبصر فيها الوَطواط". وكذلك "مرتحَلاً نجيبًة، وقائدًا جنيبة". وقوله: "فظللت أخبُط ورق النهار، بعصا التَّسيار"[٣]. كل هذا الحشد الجناس ورد في خمسة أسطر فقط من المقامة الفزارية. وكذلك قوله في المقامة الموصلية: "فأخذه الجُفُّ، وملكته الأكفُّ"، والجف هنا: الجمهور. ومن ذلك قوله في المقامة المارستانية: "الإكراه مرة بالمِرّة، ومرة بالدِّرة"، والمِرَّة هنا: العقل. وكان عفويا وغير متكلف وفي محله.
ومن ذلك قوله في المقامة المارستانية: "الإكراه مرة بالمِرّة، ومرة بالدِّرة"[٤]، والمِرَّة هنا: العقل وهو جناس غير تام وسجع بين المرة والدرة، وتظهر هنا صنعة "الهمذاني" وبراعته في اللعب بالمفردات والإيقاع، فهما كلمتان جميلتان ودقيقتان في الوصف، ومثل ذلك قول "البديع" في المقامة البخارية: "لا يملك غير القشرة بُردة، ولا يكتفي لحماية رعدة"[٥]، جناس بين بردة ورعدة، في المقامة البلخية "ولقيني من البِرِّ في السناء بما زدته في الثناء"[٦]. في العبارة جناس غير تام بين السناء والثناء. والصورة يشوبها الضعف، ذلك أن الكاتب ربط بين ثنائه على الشاب وإكرامه إياه، بمعنى أن احترام الشاب له مرتبط بثناء الكاتب عليه، ولم يجعل الكرم صفة أصيلة للشاب المقصود. وفي المقامة الجاحظية" قد فرش بساطها، وبُسِطت أنماطها، ومُدَّ سِماطها"[٧]، في العبارتين سجع وجناس غير تام.

---

[١] فن المقامة بين البديع والحريري والسيوطي، د. أحمد أمين مصطفى، ط١، ١٤١١هـ، ١٩٩م، ص:٣٠٥.
[٢] مقامات بديع الزمان، للهمذاني، المقامة البلخية، ص٣. الريط الثوب الرقيق يريد طويت الليالي حتى ياتي العام القابل.
[٣] مقامات بديع الزمان، للهمذاني، المقامة الفزارية، ص١١.
[٤] مقامات بديع الزمان، للهمذاني، المقامة المارستانية، ص١٩.
[٥] مقامات بديع الزمان، للهمذاني، المقامة البخارية، ص١٣.
[٦] مقامات بديع الزمان، للهمذاني، المقامة البلخية، ص٣.
[٧] مقامات بديع الزمان، للهمذاني، المقامة الجاحظية، ص١٢.

الجناس عند الحريري:

لقد أفرط الحريري في استخدام الجناس، ولكن كان ينساب منه عفو الخاطر ولكن في بعض الأحيان كان يأتي متكلفاً، "فهو يولي الجناس اهتماماً أكبر، ويأتي الجناس عنده في الدرجة الأولى بين المحسنات، يكاد يساوي السجع في شيوعه، وإنه ليحرص على إيراد الجناس في الجملة الواحدة أو في الجملتين، وقد يأتي بثلاث كلمات متفقة في الحروف مختلفة في المعنى، وإنه لينشأ القصائد ويراعي أن يشتمل كل بيت على جناس"[١] ونورد من جناساته ما ذكره في المقامة العمانية: "والبحر زهو والجو صحو والعيش صفو والزمان لهو وأنا أجد للقيانه وجْد المثري بعقيانه وأفرح بمناجاته فرح الغريق بمنجاته إلى أن عصفت الْجَنُوب، وعسفت الْجُنُوب، ونسي السَّفْر ما كان، وجاءهم من كل مكان، فملنا لهذا الحدث الثائر إلى إحدى الجزائر، لنريح ونستريح، ريثما تواتي الريح فتمادى اعتياص المسير"[٢] ثم أتى بالجناس المضارع بين لقيانه، وعقيانه. ويقول في نفس المقامة :

واحترس من مخادع لك يرقي ك ليلقيك في العذاب المهين

ونلحظ في هذه الأبيات الجناس في قوله: يرقيك ليلقيك، وهو جناس مضارع غير متكلف، أعطى موسيقى للبيت وإيقاعاً داخلياً جميلاً. ويقول في نفس المقامة أيضاً : "فامتلأ القصر حبورا، واستطير عميده وعَبيدُهُ سُرورا، وأحاطت الجماعة بأبي زيد تثني عليه، وتقبل يديه، وتتبرك بمساس طمريه، حتى خُيل إليّ أنّه القرني أويس"، كما نلحظ الجناس المضارع في قوله: عميده وعبيده، وكأن الكاتب هنا أراد معنى من الجناس أكثر من مجرد الحلية اللفظية، فحين جانس بين الرئيس والخدم فلأنهم - فعلا - تجانسوا أو تشابهوا في أن كلاً منهم قد طار فرحاً، وكلما فرح الإنسان تجانس مع من حوله، وهذا الرئيس لا شك أنه في تلك اللحظة السعيدة التي أفقدته بعض هيبته قد تباسط ونزع الكلفة، التي كانت كالحاجز بينه وبين من دونه فكان لهذا الجناس معناه الرائع الذي يدل على براعة الكاتب وحسن فنه. وفي المقامة العمانية: "فاكتفى أبو زيد بالنحلة، وتأهب للرحلة، فلم يسمح الوالي بحركته، بعد تجربة بركته بل أوعز بضمه إلى حزانته، وأن تطلق يده في خزانته."[٣]، نلحظ الجناس في حركته وبركته، وهو جناس مضارع غير متكلف، والأديب البارع هو القادر على الإتيان بألفاظ الجناس معبرة قبل كل شيء عن دلالتها في سياقها، مؤدية وظيفتها الدلالية مع الوظيفة الجمالية، فأنت لا ترى أجمل من نظم هاتين اللفظتين في هذا السياق الذي تَطَلَّبَهما حتى لا يكاد يعبر غيرهما عما عبرا عنه. ثم إنك لو رأيت تكلفاً في إيراد لفظة غريبة من أجل الجناس في قوله خزانته إلا أنك سرعان ما تجد لهذا الجناس ما يبرره فضمه إلى الحزانة وإطلاق يده في الخزانة كلاهما عطاء خص به من بين الحاضرين وهو غاية ما يمكن أن يؤمله مؤمل منهم فهذه خصوصية الخصوصية.

الجناس عند اليازجي:

لم يبخل اليازجي في هذا اللون فهو توسع فيه حتى يخيل لنا أن اليازجي موسوعة مبرمجة تأتي بعدة ألفاظ تحمل نفس الأحرف وجاء في مجمع البحرين على نوعين:

أولاُ: الجناس التام: هو ما اتفق فيه اللفظان في أربعة أمور هي: نوع الحروف، وعددها، وشكلها، وترتيبها. وهو على ثلاثة أنواع: مماثل، ومستوف، ومركب.

---

[١] فن المقامة بين البديع والحريري والسيوطي، د. أحمد أمين مصطفى، ص:٣٠٥.

[٢] المقامات الأدبية مقامات الحريري، المقامة العمانية، ص١٧٣.

[٣] المقامات الأدبية مقامات الحريري، المقامة العمانية، ص١٧٣.يصور بساطة القوم وسذاجتهم حيث ما زالوا يعطونه، ولم يكتفوا بكثرة ما أعطوه مع إن البطل نفسه قد اكتفى بما ناله من هذه العطايا، وتأهب مستعداً للمغادرة، لكنهم لم يكتفوا بما أعطوه، ولم يسمح الوالي بحركته، بل ضمه إلى خاصته، وأطلق يده في خزانته، يأخذ ما يشاء من أمواله من غير حساب، وهذا دليل على سذاجة الرئيس أيضاً

الأول: التام المماثل: أن يتفق اللفظان في نوع الكلمة بأن يكونا اسمين، أو فعلين، أو حرفين.
ومن ذلك قوله في المقامة البدوية: "فسكن مني ما جاش، من الجاش. ودخلت فإذا رجل أشمط الناصية، يكتنفه الغلام والجارية"[١]، بين جاش والجاش جناس تام بين اسمين فجاش الأولى بمعنى يقال جاشت القدر إذا غلت، والثانية بمعنى اضراب القلب عند الخوف. ومن مثل ذلك قوله في المقامة الحجازية:[٢]

روحي كريحاني، وراحي راحت ريحاً، فراحت راحتي من راحتي

الجناس بين وراحتي، وراحتي. الأولى بمعنى الراحة والثانية بمعنى كف اليد، وقوله في المقامة الكوفية:[٣]

العلم خير من صلاة النافلة به إلى الله العباد واصلة

فاحرص عليه والتقط مسائله ودع كنوز المال فهي باطله

ولا تبع آجلة بعاجلة ولا تضع واصلة بحاصلة

هناك جناس تام بين واصلة في البيت الأول بمعنى تصل وواصلة في البيت الثالث بمعنى قادمة. وأورد جناس تام بين ثلاث كلامات في المقامة الأزهرية: "فأراد تنبيه الأعين الساهية. فانتدب سجيته السيطرة، ورفع عقيرته الضبطرة. وأنشد يقول:[٤]

أيها الراكب الميم مصراً ألق سمعاً فللحديث فنون

دون مصر عين وعين وعين قام فيها نون ونون ونون

فهناك جناس تام بين عين، وعين، وعين، فالأولى بمعنى عين ماء، والثانية بمعنى رصد، والثالثة بمعنى رئيس، وجناس تام بين نون، ونون، ونون، فالأولى بمعنى حوت، والثانية بمعنى سيف، والثالثة بمعنى دواة. ويقول في المقامة الرملية: "فخذ هذه النفقة عداً، وإن شئت أن تقيم معنا أجرينا عليك ماء عداً"[٥]، فالجناس بين عداً، وعدا، فالأولى بمعنى العد معدودة ومعروفة العدد، والثانية غير مقطوعة أي جعلها نفقة جارية من غير انقطاع. ومن ذلك قوله أيضاً في نفس المقامة: " فإن استطعته جعلناك حالي الحالي في الحال"[٦]. فبين حالى والحالى جناس تام فالأولى بمعنى الكلام المنقط، والحالى الثانية مأخوذ من الحلية.

وفي المقامة الدمشقية أورد الجناس التام بين سهيل وسهيل في قوله:[٧]

بعض السهيلين زار ليلى في الليل، والبعض زار ليلا

فذا سهيلٌ وذا سهيلٌ وذاك ليلٌ وتلك ليلى

فالأولى اسم لراوي المقامات والثانية بمعنى النجم. وهو ما أوضحه في بيت الشعر التالي بين سهيل وسهيل[٨].

---

[١] مجمع البحرين، المقامة البدوية، ص٦.
[٢] مجمع البحرين، المقامة الحجازية، ص:١٠
[٣] مجمع البحرين، المقامة الكوفية، ص: ٦٥.
[٤] مجمع البحرين، المقامة الأزهرية، ص:٧٧، الضبطرة: الشديدة.
[٥] مجمع البحرين، المقامة الرملية، ص: ١٢٤.
[٦] نفس السابق، ص: ١٢٣.
[٧] مجمع البحرين، المقامة الدمشقية، ص:١٧١.
[٨] مجمع البحرين، المقامة الدمشقية، ص:١٧١.

سهيل أرض أم سهيل الفلك يا أيها اللابس ثوب الحلك

ومنه قوله في المقامة السروجية[1]:

أقمت شهر صفر حتى صفر وقد أتى شهر ربيع واشتهر

الجناس بين صفر ، وصفر، الأولى بمعنى الشهر في الأشهر العربية، والثاني بمعنى فرغ."إنك عندي ملك في ملك"[2]، فملك الأولى بمعنى الملاك والثانية بمعنى الحاكم. وقوله في المقامة التميمية: "فضرب له الأجل، وضرب بها على عجل"[3]. ضرب الأولى بمعنى أعطى موعدا والثانية بمعنى الضرب باليد على الناقة. وذكر في المقامة المصرية: "أزمعت الشخوص إلى الكنانة في ركب من بني كنانة"[4]، الكنانة الأولى بمعنى مصر أما الثانية فهم بني كنانة من قبائل العرب

وعليه قوله:[5]

ولكنني قد أتيت رشيدا فألفيت ذاك سبيلاً رشيدا

فالجناس بين رشيدا الأولى وهي مدينة الرشيد بمصر والثانية بمعنى الرشاد والصواب أو المرشد.

وذكر في المقامة الأنبارية: "والآن دعنا نتمتع بالحديث، مع صاحبك الحديث"[6]، فالحديث الأولى بمعنى الجديد والثانية بمعنى الكلام. وقال في المقامة الحلية أيضاً " حتى إذا كان يوم الأضحى استوى على فرس أضحى"[7]، الأضحى الأولى بمعنى يوم العيد، وأضحى الثانية بمعنى أشهب. وذكر في المقامة الحلية أيضاً[8]:

يا طربا لقد شفيت الغلة بحلة زهراء تشفي العلة

فحلةٌ في حلةٍ في حلة

فالجناس بين (حلةٍ، حلة)الأولى بمعنى منزلة، ، والثانية هي المدينة.

الثاني: التام المستوفى: أن يختلف اللفظان في نوع الكلمة، بأن يكون أحدهما اسماً، والآخر فعلاً، أو أحدهما حرفاً، والآخر اسماً، أو فعلاً.

الثالث: التام المركب: أن يكون كلا اللفظين، أو أحدهما مركباً، ويكون على ثلاث أنواع: المرفو، والمتشابه، والمفروق.

أ. المرفو: وهو ما يكون فيه إحدى اللفظتين مركبة من كلمة وبعض كلمة.

ب. المتشابه: وهو ما اتفق فيه الركنان لفظاً وخطاً.

---

[1] مجمع البحرين، المقامة السروجية، ص:١٧٢.
[2] نفس السابق.
[3] مجمع البحرين، المقامة التميمية، ص: ١٩٦
[4] مجمع البحرين، المقامة المصرية، ص: ٢١٩
[5] مجمع البحرين، المقامة الرشيدية، ص: ٢٤٦.
[6] مجمع البحرين، المقامة الأنبارية، ص:٢٩١.
[7] مجمع البحرين، المقامة الحلية، ص:٣٢٠.
[8] نفس السابق، ص:٣٢٤.

ج. المفروق: وهو ما تشابه فيه الركنان لفظاً لا خطاً ويسمى مفروق لأن الركنان افترقا في الخط[1].

وقال في المقامة الخزرجية: " الشرط أملك، عليك أم لك. فجاؤوا بناقة وجناء وفرس كميت"[2] بين أملك وأم لك جناس تام مركب مفروق، فالأولى بمعنى وجب، والثانية للتخيير .

ومنه أيضاً قوله:[3]

قرة لي ميل قلب منك يا غصناً يميل

الجناس بين ل(ي ميل)، (يميل)، فالاولى بمعنى أهوى، والثانية بمعنى يتمايل.

ومن الجناس التام المفروق قوله[4]:

قل لمن شئت في العراقين: إني قد حباني الإمام بالطيلسان

مأرب لا حفاوة من حريص رام بالطيلسان طي لسان

الجناس بين الطيلسان، وطي لسان: فالطيلسان لباس يلبسه الإمام والثانية طي لسان وهي كتم الحديث.

الجناس الناقص:

الجناس: اتفاق كلمتين في النطق مع اختلافهما في المعنى. وغير التام: هو ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأشياء الأربعة السابقة، وهو على أربعة أحوال، لأن الاختلاف إما في نوع الحروف، أو في عددها، أو في شكلها، أو في ترتيبها.

أ. الاختلاف في النوع: إذا اختلاف اللفظان في نوع الحروف، كان الجناس على نوعين: مضارع ولاحق، فالمضارع ما كان فيه الحرفان اللذان وقع بينهما الاختلاف متقاربين في المخرج. سواء كانا في أول اللفظ، أو في وسطه، أو في آخره. واللاحق: ما كان فيه الحرفان المختلفان متباعدين في المخرج سواء أكانا في أول اللفظ، أو في وسطه، أو في آخره كذلك.
ب. الاختلاف في العدد: إذا اختلف اللفظان في عدد الحروف: بأن يكون عدد أحد اللفظين زائداً. سمي "الجناس الناقص" لنقصان أحد اللفظين عن الآخر، وهو على ثلاثة أنواع: مطرف، ومكتنف، ومذيل. فالمطرف: ما كان فيه الزيادة في أول اللفظ، والمكتنف: ما كان فيه الزيادة في وسط اللفظ والذيل: ما كان فيه الزيادة في آخر اللفظ.
ج. الاختلاف في الشكل: إذا اختلف اللفظان في هيئة الحروف، كان الجناس على نوعين: محرف، ومصحف. فالمحرف: ما اختلف فيه اللفظان نطقا، بحيث لو زال إعجام أحدهما أو كليهما، لم يتميز أحدهما عن الآخر.
د. الاختلاف في الترتيب: إذا اختلف اللفظان في ترتيب الحروف، سمى جناس القلب[5].

---

[1] من بلاغة القرآن، د. محمد شعيان علوان، د.نعمان شعيان علوان، ص: ٢٨٠-٢٨١.
[2] مجمع البحرين، المقامة الخزرجية، ص: ٣٨.
[3] مجمع البحرين، المقامة الرملية، ص:١٢١.
[4] مجمع البحرين، المقامة السوادية، ص: ٣٨٤.
[5] البلاغة الوافية، محمود السيد شيخون، ص١٩١.

ومن أمثلة الجناس الناقص عند اليازجي:

"حكى سهيل بن عباد قال: مللت الحضر، وملت إلى السفر. فامتطيت ناقة تسابق الرياح، وجعلت أخترق الهضاب والبطاح. حتى خيم الغسق، وتصرم الشفق. فدفعت إلى خيمة مضروبة، ونار مشبوبة. فقلت: [1]

من يا ترى القوم النزول ههنا هل بهم الخوف أم الأمن لنا؟

فالجناس بين الكلمات (الحضر، والسفر)، (الغسق، والشفق)، (مضروبة، ومشبوبة)وهو جناس مضارع، ومن ذلك في نفس المقامة: "فحييت تحية ملتاح، وجثمت جثمة مرتاح. وبات الشيخ يطرفنا بحديث يشفي الأوام، ويشفي من السقام. إلى أن رق جلباب الظلماء، وانشق حجاب السماء،"[2]، فالجناس بين (ملتاح، ومرتاح)، (الظلماء، والسماء) فهو جاء بألفاظ الجناس معبرة قبل كل شيء عن دلالتها في سياقها، مؤدية وظيفتها الدلالية مع الوظيفة الجمالية، ومن ذلك في المقامة الموصلية: "فلم يسمح بفراق جنتي جناني، ولم يطب عن روحي وراحي وريحاني"[3]، فهناك جناس ناقص بين جنتي، وجناني، وروحي وراحتي وريحاني. ومنه في المقامة الحلية: "فلقيت بها شيخنا أبا ليلى يسحب في أكنافها ذيلاً، ويخطر ميلاً. فابتهجت به ابتهاج المحب بزيارة الحبيب، أو المريض بعيادة الطبيب"[4]، فالجناس بين الكلمات(ذيلاً، وميلاً)، (يسحب، ويخطر)، (الحبيب، والطبيب) وهو جناس غير متكلف، أعطى موسيقية وإيقاعاً داخلياً جميلاً. وقال في المقامة المضرية: "فكسرت من حوله في احتياله وغوله في اغتياله. وابتدرت التسليم عليه، والتسليم إليه. فقابلني بوجه طلق وحياني بلسان ملق وقال: أعط أخاك تمرة فإن أبى فجمرة"[5]. فالجناس بين الكلمات:(طلق، وملق)، (تمرة، وجمرة)، (عليه، إليه). ومنه ذلك قوله في المقامة اللبنانية: " فمن أنت يا من لا يعرف الكوع، من البوع؟ قال: بل أنت من لا يعرف الكاع، من الباع إن كنت من أنماط هذا النمط"[6]، الجناس بين (الكوع، والبوع)، (الكاع، والباع). ومنه في المقامة الصعيدية: "ثم غمز بأنامله مرفقي، وقبل مفرقي."[7]، فالجناس بين (مرفقي، ومفرقي). ومن ذلك في المقامة الخزرجية:" قال سهيل بن عباد: دخلت بلاد العرب، في التماس بعض الأرب."[8]، فهناك جناس ناقص بين (العرب والأرب). ومن المقامة البصرية: " قالوا: لقد أتيت أهلاً، ونزلت سهلاً."[9]، فالجناس بين أهلاً وسهلاً. ومنه في نفس المقامة: " فجمعوا له قبصة من العين، وقبضة من اللجين"[10] بين الكلمتين قبضة وقبصة جناس ناقص وبين الكلمتين العين واللجين جناس ناقص. وذكر في المقامة اللاذقية: "وأنا أدرأ ما في نفسه قد أوجس وأدعه لا يأتيك سجيس الأوجس"[11] أوجس الفعل بمعنى أضمر سجيس الأوجس أي آخر الدهر.

أما الجناس بين فعلين في قوله[12]:

يا من يردُّ علي ما فقدت يدي هيهات ليس يَرد أمس إلى الغد

---

[1] مجمع البحرين: المقامة البدوية ص٥.
[2] نفس السابق.
[3] مجمع البحرين، المقامة الموصلية، ص: ١٨١.
[4] مجمع البحرين، المقامة الحلية، ص: ٣٢٠.
[5] مجمع البحرين، المقامة المضرية، ص:٣١٠.
[6] مجمع البحرين، المقامة اللبنانية، ص:٣٥١، الكوع: طرف الزند الذي يلي الإبهام، البوع:العظم الذي يلي إبهام الرجل.
[7] مجمع البحرين، المقامة الصعيدية، ص: ٣٣
[8] مجمع البحرين، المقامة الخزرجية، ص: ٣٥.
[9] مجمع البحرين، المقامة البصرية، ص: ١٥٥.
[10] نفس السابق، ص: ١٦٢.
[11] مجمع البحرين، المقامة اللاذقية، ص: ٣٤٨.
[12] مجمع البحرين، المقامة الحجازية، ص:٩

فالجناس بين الفعلين يرد، يرد. ومنه في المقامة الأنبارية: "فسقط في يد الرجل كما سقط"[١]. فالجناس بين فسقط وسقط أي ندم لأنه وقع في الكلام مع سهيل. ومنه في المقامة المضرية على لسان سهيل" وابتدرت التسليم عليه، والتسليم إليه "[٢] التسليم عليه أي ردّ السلام للوداع، أما التسليم إليه بمعنى تفويض الأمر.
وفي المقامة السروجية: "أخبر سهيل بن عباد قال: أردت الخروج إلى سروج. لعلي وأسترشد ولا مرشد، وإذا راكب ينشد:[٣]

أطوى وليس للطوى بي من أثر وأخبط الليل على غير حذر

وفي قوله على لسان الخزامي في ختام مقامته البدوية:[٤]

قل لسهيل: لست بالمغبون لولاي ذقت غصة المنون

فأنت والناقة في يميني ملك بحق ليس بالممنون

لكن عفوت عنك كالمديون وهبته الدَّينَ لحسن الدْين

فبين المنون الأولى والممنون الثانية جناس ناقص، وبين الدَّين والدين جناس ناقص الأولى بمعنى المدين والثانية العقيدة. وفي المقامة العقيقية: "فتراجعت مع الراجعين، وتوليت عنه حتى حين. فمكثت هنيهة أترقبه، ثم انبعثت أتعقبه. حتى انتهى إلى دسكرةٍ في الطريق، بجانب العقيق. فنزل عن الحِجْر. واعتزل إلى حَجْرة، وافترش أريكته في ظل حُجْرة"[٥]، جناس محرف بين الحَجْرة والحُجْرة، الأولى بمعنى ناحية، والثانية بمعنى غرفة. ومنه في المقامة الخزرجية: "هذه الأبيات مشطورة توهم الأنصاف، لكنها تحسب أبياتاً عند الإنصاف"[٦]، وجناس محرف بين الأنصاف والإنصاف. وذكر في المقامة البغدادية: "وقالت: السلام يا أهل الكتاب، قالوا: سلام يا كريمة الأعراب! فما بالك تلحنين في الإعراب؟ قالت: أما سمعتم أن خير الكلام ما كان لحناً"[٧]، الجناس بين الأعراب والإعراب وهو جناس محرف. ومنه في المقامة ذاتها: "لكنكم تشترون در الضوامر، وتستوهبون در الضمائر"[٨] بين دَّر، ودُر الأولى بمعنى لبن النياق والثانية بمعنى الياقوت وهو جناس محرف. ومن ذلك في المقامة الكوفية: "قال اكتب يا سهيل، واندفق في إملائه كالسيل. حتى إذا أترع الكؤوس، وقاد الشَموس بالشُموس"[٩]. الشموس الأولى بالفتح أي الجرون والثانية بالضم أي الألفاظ الباهرة. بينهما جناس ناقص محرف بين اسمين. وورد في المقامة العراقية: " فقطع لسان الشيخ بنصاب، وقال: هذا أيسر ما به نصاب."[١٠]، جناس ناقص بين نِصاب الأولى بالكسر بمعنى مقدار من المال، ونُصاب الثانية بمعنى نُمس. ويوجد جناس بين خُبر، وخَبر، وبين البدر، وبِدَر في قوله: " قال: فأطرق كل من حضر، ولم يقفوا على خبر ولا خبر، وجعل الطلبة هنالك، يخبطون في ليلها الحالك. والشيخ يعجب منها ويعجب، ويعظم أمرها ويطنب. فقال الأستاذ: إني قد جعلت على نفسي ما جعل هذا الشاعر، فإن الفوائد تشترى بالذخائر. فترنحت أعطاف الشيخ ابتهاجاً بالظفر، وقال: إن الناس يستنزلون

[١] مجمع البحرين، المقامة الأنبارية، ص: ٢٩٢.
[٢] مجمع البحرين، المقامة المضرية، ص: ٣١٠.
[٣] مجمع البحرين، المقامة السروجية، ص: ١٧٢.
[٤] مجمع البحرين، المقامة البدوية، ص:٨.
[٥] مجمع البحرين، المقامة العقيقية، ص:١٨.
[٦] مجمع البحرين، المقامة الخزرجية، ص: ٣٩.
[٧] مجمع البحرين، المقامة البغدادية، ص:٤٧.
[٨] نفس السابق، ص: ٤٨.
[٩] مجمع البحرين، المقامة الكوفية، ص: ٦٥.
[١٠] مجمع البحرين، المقامة العراقية، ص: ٧٤.

البَدر بالبِدَر"[1]. فالجناس بين خُبر الأولى بالضم، وخَبر الثانية بالفتح، وبين البدر الأولى بالفتح، جمع بدرة: وهي عشر آلاف من الدراهم. وكنى عنها بالشيء بعيد المنال، وبِدَر الثانية بالكسر. ومنه في المقامة ذاتها: "فقال أحدهم: إنني مشتغل بعلم العَروض فهل لذلك عندك من عُروض؟ "[2] فهناك جناس ناقص بين عروض بفتح العين وهو علم العروض والثانية بضم العين وهي: عرض له الأمر أي خطر على قلبه. ومن ذلك أيضاً: " ونزلنا جميعاً على تلك السِّلام، وتطارحنا السَّلام بالسُّلام "[3] ، فالسلام الأولى بمعنى حجر والثانية بمعنى السلام والثالثة بمعنى الأصابع كناية عن كف اليد. ومن ذلك قوله[4]:

كل سواه هالك لاعَدد ولا لها عُدد

الجناس بين قوله عَدد وعُدد الأولى بالفتح بمعنى جيش عدد والثانية بالضم بمعنى أدوات الحرب وعدتها. وفي قوله في المقامة الرملية:[5]

حول در حل وَرد هل له للحر وِرد

فبين ورد، وورد جناس ناقص الأولى عبارة عن الخد والثانية بمعنى الوصول إليه. ومن ذلك في المقامة الحكيمية: "وضربت الضحى أطنابها. نقر القوم ثبات في تلك الرباع، وانتشروا مثنى وثلاث ورباع"[6]. فهناك بين الرباع ورباع جناس ناقص الأولى بمعنى مكان والثانية بمعنى ربع من الشيء. ومنه في المقامة التميمية: "فاهتز الأمير عُجْباً وعَجَباً حتى كاد يصفق طرب"[7]، العجب بالضم بمعنى الإعجاب والثانية بالفتح بمعنى التعجب. ومن ذلك في اللغزية: "وأجلت طِرْف طَرَفي بين الجلاس"[8] الطرف بالكسر بمعنى الفرس الكريم والطرف الثانية بالفتح ما يتحرك من أشفار العين. ومنه في المقامة اللغزية: " فشمخ بأنفه كأنه مَلِكٌ أو مَلَك"[9] فالجناس بين ملك الأولى بالكسر بمعنى الحاكم والثانية بالفتح بمعنى الملائكة. وفي قوله في المقامة العبسية: " أما بعد فإنكم يا بني عبس آية البشر في البشر"[10] بين البشر الأول بالكسر بمعنى البشارة والثانية بالفتح بمعنى الناس جناس ناقص. وفي المقامة الطائية أيضاً: "من كرم الطبيعة. فلم يبق في الجماعة إلا من أعجبته صِفاته، وندیت له صَفاته"[11]، صفاته بالكسر السمات والثانية بالفتح بمعنى صخرته وهو مثل يضرب في سماحة البخيل. ومنه في المقامة العدنية قوله:[12]

وتلتقي جنة عَدَنٍ في عَدْن وقصر غمدان الشبيه بحضن

فعدن الأولى بالفتح بمعنى العذب والثانية مدينة عدن. ومنه قوله قي المقامة العدنية:[13]

من أيمن الحق أن اليمن في اليمن أعطى يميني يمين المال واليمن

---

[1] مجمع البحرين، المقامة الأزهرية، ص:٧٩.
[2] مجمع البحرين، المقامة الأزهرية، ص:٨٠.
[3] مجمع البحرين، المقامة الرملية، ص:١١٣.
[4] نفس السابق، ، ص: ١١٥.
[5] نفس السابق، ص: ١٢٣.
[6] مجمع البحرين، المقامة الحكيمية، ص: ١٣٣.
[7] مجمع البحرين، المقامة التميمية، ص:١٩٨
[8] مجمع البحرين، المقامة اللغزية، ص:٢٠١
[9] نفس السابق، ص:٢٠٤.
[10] مجمع البحرين، المقامة العبسية، ص: ٢٣٢.
[11] مجمع البحرين، المقامة الطائية، ص: ٢٦٧.
[12] مجمع البحرين، المقامة العدنية، ص:٢٧٤.
[13] نفس السابق، ص:٢٧٥.

قد كنت قبلاً لكم عبداً بلا ثمن واليوم قد صرت عبد العبد بالثمن

فالجناس بين اليمن واليمن، فاليمن الأولى بالفتح بمعنى البركة، والُيمن الثانية جمع يمنة وهي البردة من برد اليمن. وفي المقامة الأنبارية. وقال في المقامة الحلية: "حكى سهيل بن عباد قال: نزلت بحِلة في ديار الحَلة"[١]، الجناس بين بحلة، والحلة فالأولى بكسر الحاء بمعنى ومنزلة، والثانية بفتحها مدينة في غرب نهر الفرات بالعراق. ومنه في المقامة الفراتية قوله:[٢]

على أنني قد تقلدت صبراً بديع الجمال كصبر الجمال

فالجناس بين الجمال، والجمال فالجمال الأولى بالفتح بمعنى الجميل والثانية بالكسر بمعنى الجمل. وفي المقامة السادسة والأربعون والتي تعرف بالسخرية: "قال سهيل بن عباد: خرجت للصيد في بادية الخَلْصاء مع بعض الخُلَصاء الأخصاء."[٣]، فالجناس بين الخَلْصاء، الخُلَصاء، فالأولى بفتح الخاء وتسكين اللام وهي أرض في بلاد العرب، والثانية بضم الخاء وفتح اللام بمعنى الأصدقاء. وفي المقامة الرصافية: "قال: قد أصابني سهم غرب، فالحَرْب بيننا والحَرَب"[٤]، فالجناس بين الحرب بتسكين الراء والحرب بفتحها بمعنى الغنائم، وذكر في المقامة اللبنانية: " فما الفرق بين الميت والميت والوسط والوسط؟"[٥]، الجناس بين المَيِّت، والمَيْت الأولى بالتشديد بمعنى التي بقيت فيه الروح، والثانية بالتخفيف بمعنى من مات حقيقةً، والوسْط، والوسَط الأولى بالسكون بمعنى من جلس وسط القوم والثانية بالفتح بمعنى من جلس وسط الدار. ومنه في المقامة الحموية: " قال سهيل بن عباد: لقيت الخزامي في حماة فانضويت إلى حماه"[٦]، الجناس بين حَمَاة الأولى بفتح الحاء وهي المدينة وحِمَاه وبالكسر بمعنى التجأ إليه وأحتمي به. ومنه قوله في المقامة السوادية: "قالوا: إن أخاك من آساك، فلا تطل أساك"[٧]. وبين يَعجب بالفتح بمعنى يتعجب، ويُعجب بالضم بمعنى فرح في قوله: "وجعل الطلبة هنالك، يخبطون في ليلها الحالك. والشيخ يَعجب منها ويُعجب"[٨]. وفي قوله في المقامة الأنطاكية: "فمره أن يقوم بأودي أو يطلقني ويطلقني إلى بلدي"[٩]، فالجناس بين يطَّلقني أي يجعلها طالق. والثانية يطلقني أي يرسلها إلى أهلها. ومن ذلك قوله:[١٠]

صاح ادع مولاك لما أوعد واسأل ما وعد

فالجناس بين أوعد، وما وعد وهو ناقص، وعليه في المقامة الرملية: "ثم ضرب الشيخ لهم موعداً، وودعهم مرتعداً، وخرج من بينهم وعدا"[١١]، فالجناس بين موعدا، وبينهم وعدا (مـ وعدا) الميم في بينهم وعدا جناس ناقص. "وكاد جرف النهار ينهار"[١٢]، بين النهار وينهار جناس.

ومنه قوله في المقامة الحكيمية:[١٣]

---

[١] مجمع البحرين، المقامة الحلية، ص:٣٢٠.
[٢] مجمع البحرين، لمقامة الفراتية، ص:٣٢٩.
[٣] مجمع البحرين، المقامة السخرية، ص: ٣٣٠
[٤] مجمع البحرين، المقامة الرصافية، ص: ٣٤٠.
[٥] مجمع البحرين، المقامة اللبنانية، ص:٣٥١.
[٦] مجمع البحرين، المقامة الحموية، ص: ٣٥٥
[٧] مجمع البحرين، المقامة السوادية، ص:٣٧٩.
[٨] مجمع البحرين، المقامة الأزهرية، ص:٧٩.
[٩] مجمع البحرين، المقامة الأنطاكية، ص: ٢٥٦.
[١٠] مجمع البحرين المقامة الرملية، ص:١١٥.
[١١] نفس السابق، ص: ١٢٥.
[١٢] مجمع البحرين، المقامة الحكيمية، ص: ١٣٤.
[١٣] نفس السابق، ص: ١٣٧.

كل يذم الناس، فالذي نجا من ذمه يدخل في ذم الملا

بين (في ذم) ويذم جناس. ومنه قواه في المقامة الطائية: "واستطلعت ما أغرب منها وما غرب."[1]، فالجناس بين أغرب وما غرب، فأغرب بمعنى الغرابة والثانية بمعنى الغروب.

إن القارئ قد يتساءل هل هو في النثر فقط أم له منه في الشعر أيضا، فدعنا نطالع بعض أبيات له في الشعر حيث لا حاجة لنا في زيادة الشواهد في النثر، فلنبدأ بهذه الأبيات حيث أنشد مرتجلاً في المقامة الفراتية:[2]

يدعى نقيض البطن باسم الظهر وذروةٌ من جبلٍ بالضهر

والقيظ في الصيف بمعنى حره والقيض في البيض لبادي قشره

والغيظ والغيض وقل فاظ إذا مات، وهذا الماء قد فاض كذا

ظن وضن باخل والحنظل للنبت والظل المديد حنضل

والظب للهاذر ثم الضب والظرب نبت عندهم والضرب

وجاض عنه حائداً حين ضلع وجاظ في المشي اختيالاً وظلع

والحمض والحمظ لعصر الرطب ملازماً وقارض له عضب

وقارظ على جنى الصبغ عظب والمظ للوم ومض الخطب

من الجيد أن نورد هذه الأبيات الواردة في المقامة الخامسة والأربعين التي زينها بالجناس فقد أظهر القدرة الفنية فيها، فكلامه لا يحتاج إلى بيان؛ نلاحظ كيف جمع اليازجي الكلمات المتجانسة وأتى بمعناها معها في سياق الشعر للتوضيح؛ فجاء لك بـ (الظهر، والضهر)،(الغيظ، والغيض) والغيض بمعنى النقص، (فاظ، فاض)، (القيظ، والقيض)، (ظن، وضن)، (الحنظل، والحنضل)، (الظب، والضب) الضب دويبة برية، (معظل، ومعضل) معضل شديد، (جاض، وجاظ)، (ضلع، وظلع) ضلع الضاض بمعنى مال وجنف وظلع وهومن غمز في مشيته وهو دون العرج، (حمض، وحمظ) ،(المظ، ومض) المظ أي بمعنى اللوم، مض أي شدته وإيلامه، وإن جاء الجناس بصورة معقدة.

ولليازجي لون آخر من التجنيس، وهو أن يفصل بين الكلمة وأختها بكلمة واحدة، وهذا ما عرفه في مقامته المعرية، يقول في ذلك: " فهل لكم أن تمسوا تلك الجماجم، بإحدى البراجم؟ أو تتأملوا تلك الضلوع بقلبٍ لا يخامره الهلوع أو تنظروا بقايا تلك الأعضاء، بعين لا يغلبها الإغضاء؟ "[3]، وهذا الأسلوب كثير ومتنوع في نثره، ومنه في المقامة المعرية: " فجعلت أخترق الجمع وأسترق السمع. وإذا هو قد بسط ذراعيه، وخلل عذاريه. "[4] يطول الكلام في تتبعه والجري وراءه. حتى إن التكلف يكاد يختفي وراء هذه البراعة، والمعنى عنده سهل واضح.

---

[1] مجمع البحرين، المقامة الطائية، ص: ٢٦٣.
[2] مجمع البحرين، المقامة الفراتية، ص٣٢٧.
[3] مجمع البحرين، المقامة المعرية، ص:١٨٧.
[4] نفس السابق.

وهناك نوع أبدعه اليازجي من الجناس فقال عنه أنه من أعظم الجناس وهو ما لا يستحيل بانعكاس، وهو جناسٌ يقال له المقلوب المستوي أيضاً؛ وهو أن يأتي المتكلم بكلام يستوي في القراءة طرداً وعكساً مثل رمحٌ أحمر، بأنك إذا ابتدأت القراءة من آخر حروفه بالتبعية إلى أولها كان الحاصل. ومنه في المقامة البصرية:[1]

قمر يفرط عمداً مشرق	رش ماء دمع طرفٍ يرمق
قرطه يفدي جلاه أيمنٌ	من مياه الجيد فيه طرق
قبس يدعو سناه إن جفا	فجناه أنس وعد يسبق
قد حلا كاذب وعد تابعٌ	لعباً تدعو بذاك الحدق
قد حماها ركب ليلٍ حافظ	فاح ليل يبكرها محدق

فهذه الأبيات تقرأ من اليمين إلى الشمال وبالعكس، أي أنك تقلب الحروف من آخر البيت إلى أوله، ولا شك أن هذا العمل قد كلفه جهداً عظيماً بالغاً، إلا أنه يكشف عن قدرة فنية عجيبة.

ويجرنا الحديث عن الجناس إلى جناس القلب، الذي هو إيراد كلمتين في جملة أو بيت واحد أحدهما معكوس الآخر، أن الكلام لو عكس كان الحاصل من عكسه، مثل قوله: "حسامه فتح لأوليائه، حتف لأعدائه"؛ فالجناس بين: فتح وحتف، لأنك إذا قلبت حروف أحد الكلمتين جاءتك الكلمة الأخرى. وهو كما يكون في قلب الحروف يكون في قلب الكلمات، ولا يضر عندهم: مد المقصور ولا قصر الممدود، أو تخفيف المشدد أو تشديد المخفف، كذلك جعل الهمزة ألفا أو العكس، أو تبديل بعض الحركات والسكنات.

جناس القلب عند الحريري:

جناس القلب ويسمى العكس، "وهو ما تساوت حروف ركنيه عدد، واختلفت ترتيباً، وهو نوعان: الاول قلب الكل وهو أن يعكس الترتيب كلياً في اللفظين المتجانسين، مثل كلمة فتح وعكسها حتف، والآخرقلب البعض وهو أن يعكس الترتيب في بعض الحروف دون الآخر، وذلك بين كلمة بين وبني"[2]، وللحريري في هذا الميدان براعة لا يشق له غبار، فقد دخل الرجل في الميدان بالتدريج من المفردات إلى الجمل والأبيات الشعرية حتى المقالة أو الرسالة الكاملة، وتكلف في ذلك تكلفا بالغا، ولم يترك لونا من ألوان الكلام إلا قلبه. وسماه: ما لا يستحيل بالانعكاس، وأخذ بالترتيب التصاعدي؛ فبدأ بما يتركب من كلمتين مثل (ساكب كاس)، و (لم أخا مَلّ)، و (كبّر رجاء أجر ربّك)، و (من يربّ إذا برّ ينم)، و (سكّت كل من نمّ لك تكِس)، أخيرا جاء بجملة من سبع كلمات فقال: "لُذْ بكل مؤمّل إذا لَمّ وملك بذل". وبعد هذه الجمل جاء الحريري بأبيات شعرية يمكن أن يقلب كل بيت منها ويقرأ من الشمال إلى اليمين والمعنى لا يتغير، وكذلك الوزن والقافية.

ومن ذلك هذه الأبيات الواردة في المقامة السادسة عشر المغربية:[3]

أس أرملا إذا عرا	وارع إذا المرء أسا
أسند أخا نباهه	أبِن إخاء دنسا

[1] مجمع البحرين، المقامة البصرية، ص:١٥٦.
[2] بلاغة القرآن، د. محمد شعيان علوان، د.نعمان شعيان علوان، ط٣، ١٤٢٦هـ/ ٢٠٠٥م، ص:٢٩٠.
[3] مقامات الحريري، للحريري، المقامة المغربية، ص:٦٢.

أسل جناب غاشم مشاغب إن جلسا

أسر إذا هبّ مِرا وارم به إذا رسا

اسكن تقو فعسى يسعف وقت نكسا

فهذه الأبيات تقرأ من اليمين إلى الشمال وبالعكس، أي أنك تقلب الحروف من آخر البيت إلى أوله، وهذا غير عكس الألفاظ الذي سنراه فيما بعد. يبدو أن الحريري إذا تناول أي لون من الألوان يفرع منه لوناً آخر جديداً؛ فقد فرع فيما يظهر من الجناس الخطي هذا العمل الذي نشير إليه الآن، وهو التزام حروف معينة ذات صفة متفقة واحدة في الكلام، وأبرز ذلك: إخراجه الكلام بحروف منقوطة فقط أو بغير نقط، أو مختلطة.

جناس القلب عند اليازجي:

وهو مثل ما كان عند الحريري وأطلق عليه ما لا يستحل بالانعكاس ومنه في المقامة البصرية:[1]

قمر يفرط عمداً مشرق رش ماء دمع طرفٍ يرمق

قرطة يقدي جلاه أيمنٌ من مياه الجيد فيه طرق

قبس يدعو سناه إن جفا فجناه أنس وعد يسبق

قد حلا كاذب وعد تابعٌ لعباً تدعو بذاك الحدق

قرحت ذا عبرات أربعٍ عبرات أربع إذ تحرق

قلق يلثم نادي عبلةٍ لبعيد، إن مثلي قلق

قفرة الربع أهالت فتيةً فتلاها عبرٌ لا ترفق

قد حماها ركب ليلٍ حافظ فاح ليل بيكراها محدق

قرَّ في إلف نداها قلبه بلقاها دفن لا يفرق

قطنت هيفاء فيه آمناً إنما هيفاء فيه تنطبق

قف ألا قاضٍ فإني ضاق بي ريب قاضينا فضاق الأفق

قلم يجري سيلقى ضرماً مر ضيق ليس يرجى ملق

قيل: إفتح باب جارٍ تلقه قلت: راجٍ باب حتفٍ أليق

قل طعم دونه رد بكم كبيد رهن ودمع طليق

ومنه أيضاً في نفس المقامة:

باهي المراحم لابسٌ كرماً قديرٌ مسند

[1] مجمع البحرين، المقامة البصرية، ص:١٥٦-١٥٧.

باب لكل مؤملٍ	غنم لعمرك مرفد
ثم عمد إلى قلبهما	، فإذا هو يقول بهما:
دنس مريد قامر	كسب المحارم لا يهاب
دفر مكر معلم	نغل مؤمل كل باب

وكرر هذه اللعبة في المقامة الرجبية: و فيها بيتا المديح اللذان إذا عكست قراءتهما أصبح هجاءً وذلك في:[1]

حلموا فما ساءت لهم شيم	سمحوا، فما شحت لهم منن
سلموا، فلا زلت لهم قدمٌ	رشدوا، فلا ضلت لهم سنن

وعند قلبهما يصبحا هجاءاً على هذا النحو:

منن لهم شحت، فما سمحوا	شيم لهم ساءت، فما حلموا
سنن لهم ضلت، فلا رشدوا	قدم لهم زلت، فلا سلموا

وفي المقامة الساحلية: تتضمن دعوى الخزامي على رجب أنه بذّل قوافي أبيات له فتحوَّل مديحها إلي الهجاء. وبهذا تكون الأبيات تشكيلا هندسيا رائعا، فهي على أجزاء، فإذا أخذت الجزء الأول من كل بيت لديك البيت الأول وإذا قرأت من كل بيت (عموديا طبعا) الجزء الثاني تكون عندك البيت الثاني إلى آخر هذه الأبيات. وهذا يكاد يكون يشبه تلك الأشكال الرياضية التي يستعمل فيها العقل المجرد بعيداً عن العاطفة وإثارة الإحساس، من خلال تجارب الحياة للشاعر، مثلاً الرياضيون يأتون بهذا الشكل الذي تراه أمامك لمجرد الرياضة الذهنية، فأنت إذا جمعت الأعداد من اليمين إلى الشمال أو الشمال إلى اليمين كان الحاصل، وكذلك لو جمعتها من أعلى إلى أسفل أو العكس؛ فالحاصل واحد. ويرى البعض أنه لا يبعث عليه إلا الغرام بالصنعة والغلو في التكلف والولوع بحب الإغراب والشغف بالإتيان بما يستدعي الإعجاب، ولكن لا يبعد أن يكون الاستنكار على هذه الأنواع كلها جملة واحدة هو من باب محاولة توسيع دائرة الأدب والفن ليدخل فيه كل من أراد وبأي شيء جمعه، إلا أن التوسط في كل شيء محمود، فالعمل الذي جاء طريفا وممتعا ينبغي أن يقدر حق قدره، فلا ينبغي أن يرفض، لأن صاحبه قد بذل جهدا كبيرا فاق ما نستطيع نحن بذله، فعلينا أن نعترف بحلاوة العسل مهما تعب الذي اشتراه، لا نقول إنه مرّ لأن الذي وصل إليه اقتحم ما لا يستطيع أمثالنا اقتحامه!.

خلاصة القول:

لا يمكن إنكار وجود التصنع في مقامات اليازجي و كان هذا التصنيع أحياناً على حساب المعنى من أجل الصورة، الأمر الذى يدل على احتفال المبدع بالشكل و الإيقاع على حساب المعنى الذى كان أحياناً غير ذى أهميته، ففي المقامة الرملية، مثلاً كان المراد منها أن يُظهر الكاتب قدرته على تحويل الألفاظ والكلمات ليظهر براعته اللغوية والمقدرة على صياغة المفردات .

[1] مجمع البحرين، المقامة الرجبية، ص:١٤٤.

(خاتمة للجناس) لقد استمر الجناس في تطور مستمر وأصبح يتسع مع مرور الزمن حيث إن الشعراء والأدباء اعتمدوا عليه نظرا لأهميته إذ إنه يضفي على الكلام جمالا ويكسبه جرسا موسيقيا ويعبر عن إحساس الأديب ويعين على نقل هذا الإحساس لكن يشترط في ذلك أن يأتي الجناس عفوا في غير تكلف مما يساعد على نقل الكلام بعيدا عن الغموض فأصبح الأديب لا يستطيع الاستغناء عنه. فهو مفتاح لغزه الذي يفتح به أبواب التقدم. ولا يزال الجناس يتقدم ويتطور إلى عصرنا هذا؛ إذ إن جوهر الجناس يقوم على الاشتراك اللفظي، الذي يفيد في تقوية نغمية جرس الألفاظ. فهو يمثل ثنائية صوتية تتوافق فيها الصورة بين الكلمتين، وقد يصل التطابق الجناسي إلى حد الاكتمال في اللفظ والوزن والحركة، حين تتراجع بعض أقسامه بافتقادها لبعض الأصوات أو باختلاف بعض الصويتات أو النقط، أو تبدل في أصل الاشتقاق والقلب وغيره، مما يجعل للجناس أقساما عدة، تختلف في طبيعتها التكوينية وتشترك بصفة التكرار الكلي أو الجزئي، فضلاً عن اتصافها بأن اللفظ المتكرر يخالف نظيره في المدلول الذي يؤديه، وهذه مزية رئيسة تميز الجناس. وخلاصة القول:

- الجناس هو تماثل الكلمتين أو تقاربهما في اللفظ واختلافهما في المعنى.
- إذا اتفق اللفظان في نوع الحروف، وعددها، وهيئتها، وترتيبها، سمي ذلك جناساً تاماً. إن اختلف اللفظان في شيء من هذه الجوانب الأربعة سمّي ذلك جناساً ناقصاً.
- سر الجمال في الجناس: أنه يشيع في الكلام نغمة موسيقية نابعة من التشابه في اللفظ، كما يؤدي إلى حركة ذهنية تثير الانتباه عن طريق الاختلاف في المعنى، ويزداد الجناس جمالاً إذا كان نابعاً من طبيعة المعاني التي يعبر عنها الأديب ما لم يكن متكلفاً .
- يبدو أن اليازجي يعتبر من أقدر الكتاب في إيراد الجناس في الكلام. استخدم عدة أنواع منها.

السجع:

السجع لغة: هو صوت الحمام . وكل كلام اتفقت أواخره يسمى سجعا، تشبيها له بما يصدر من أصوات الحمام؛ لأن العرب تسمي ما يصدر من الحمام من أصوات تتماثل أواخرها سجعا.

السجع اصطلاحاً: هو اتفاق أواخر الجمل في الحروف. وهو توافق الفاصلتين في الحرف الأخير من (النثر). وأفضله: ما تساوت فقره. كما قال الله تعالى: " فيها سرر مرفوعة وأكواب موضوعة:"[1] وجد كل منها يتألف من فقرتين في الحروف الأخير. وهذا ما يسمى بالسجع، وتسمى حروف الأخير من كل فقرة فاصلة في النثر كالقافية في الشعر وهو زينة جميلة[2]. وهو اتفاق رؤوس الجمل بالأحرف، وله أشكال عديدة. وسر جمال السجع في الجرس الموسيقي.

أقسام السجع:

والسجع ينقسم إلى ثلاثة أقسام :

١. السجع المطرف وهو ما اختلفت فاصلتاه في الوزن، واتفقتا في التقفيه، نحو قوله تعالى (ما لكم لا ترجون لله وقارا وقد خلقكم أطوارا)[3].
٢. السجع المرصع وهو ما اتفقت فيه ألفاظ إحدى الفقرتين أو أكثرها في الوزن والتقفية، مثل قول الحريري: هو يطبع الأسجاع بجواهر لفظه. ومثل قول الهمذاني : إن بعد الكدر صفوا وبعد المطر صحوا.
٣. السجع المتوازي وهو ما اتفقت فيه الفقرتان فى الوزن والتقفية، نحو قوله تعالى (فيها سرر مرفوعة وأكواب موضوعة)[4].
٤. السجع المتوازن وهو أن تتفق الفاصلتان في وزن واحد دون تقفية، كقولهم: (الناس كالأهداف، لناب الأمراض) وبعضهم لا يعتبر هذا النوع من السجع[5].

والمقامات مبنية من حيث الشكل على السجع، الذي يعد أحد اَلمعايير المطلوبة في إنشاء المقامة. ويشار إلى أن كلمات السجع موضوعة على أن تكون ساكنة الأعجاز، موقوفا عليها، لأن الغرض أن يجانس بين القرائن ويزاوج بينها، وما يتم ذلك إلا بالوقف، ولا يخفى أن السجع يسبب عادة هبوطا في مستوى الأسلوب والمعنى، إذا لم يكن الكاتب متمتعا بخبرة كافية، وروح شفافة، و طبع لطيف، يخفف من خطر التزحلق في مهاوي الصنعة و غلوائها. وذلك لأن الكاتب يشغل فكره، في هذه الحالة، بالملائمة بين الألفاظ على حساب المعايير الأخرى لسلامة التعابير ومحاسنها. أما حين يكون الكاتب متمكنا فالسجع يصبح عنصرا جماليا في النص. وهذا ما نجده في أسلوب المقامات، حيث إن الغالب فيها أن يكون السجع بين جملتين فقط. وهذا أمر سهل يخفف من كلفة البحث والمشقة في التفكير بالألفاظ.

السجع عند الهمذاني:

ومن ذلك المقامة الحلوانية: "لما قفلت من الحج فيمن قفل، ونزلت حلوان مع من نزل"[6].السجع بين قفل ونزل، ومن أمثلة السجع في المقامة القريضية: "فَقُلْنَا: مَا تَقُولُ فِي امْرِىءِالْقَيسِ؟ قَالَ: هُوَ أَوَّلُ مَنْ وَقَفَ بِالدِّيارِ وَعَرَصَاتِهَا، وَاغْتَدَى وَالطَّيرُ فِي وَكَنَاتِهَا، وَوَصَفَ الْخيلَ بِصِفَاتِهَا، وَلَمْ يَقُل الشِّعْرَ كَاسِياً. وَلَمْ يُجِدِ الْقَوْلَ رَاغِباً، فَفَضَلَ مَنْ تَفَتَّقَل لْحِيلةِ لِسَانُهُ، وَانْتَجَعَ لِلرَّغْبَة بَنَانُهُ، قُلْنَا: فَما تَقُولُ في الْنَّابِغَةِ؟ قالَ: يَثْلِبُ إِذَا

---

[1] سورة النبأ ، آية: ٧.
[2] أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص. ٤٠٤
[3] سورة نوح، آية:١٣/١٤.
[4] سورة الغاشية، آية : ١٣.
[5] المعجم المفصل في علوم البلاغة، إنعام فوال عكّادي، ص. ٥٧٨
[6] مقامات البديع، للهمذاني، المقامة الحلوانية، ص:٢٤٤.

حَنِقَ، وَيَمْدَحُ إِذَا رَغِبَ، وَيَعْتَذِرُ إِذَا رَهِبَ، فَلاَ يَرْمي إِلاَّ صَائِباً، قُلْنَا:فَمَا تَقُول فِي زُهَيرٍ؟ قَالَ يُذِيبُ الشِّعرَ، والشِعْرُ يُذيبَهُ، وَيَدعُو القَولَ وَالسِّحْرَ يُجِيبُهُ، قُلْنَا: فَمَا تَقُولُ فِي طَرَفَةَ: قَالَ: هُوَ مَاءُ الأشْعَارِ وَطِينَتُها، وَكَنْزُ الْقَوَافِي وَمَدِينَتُهَا، مَاتَ وَلَمْتَظْهَرْ أَسْرَارُ دَفَائِنِهِ وَلَمْ تُفْتَحْ أَغْلاَقُ خَزَائِنِهِ، قُلْنَا: فَمَا تَقُولُ فِي جَرِيرٍ وَالْفَرَزْدَقِ؟ أَيُّهُمَا أَسْبَقُ؟ فَقَالَ: جَرِيرٌأَرَقُّ شِعْراً، وَأَغْزَرُ غَزْراً وَالْفَرَزْدَقُ أَمْتَنُ صَخْراً، وَأَكْثَرُ فَخْراً وَجَرِيرٌ أَوْجَعُ هَجْواً، وَأَشْرَفُ يَوْماً وَالْفَرَزْدَقُ أَكْثَرُرَوْماً، وَأَكْرَمُ قَوْماً"[1]، فالسجع فيها بين: (الْعِمَارةِ، والتِّجَارَةِ)، (مَثَابَةٍ، وصَحَابَةً)، (يَفْهَمُ، ويَعْلَمُ)، (مَيْلَهُ، ودَيْلَهُ)، (عُذَيقَهُ، وجُذَيْلَهُ)، (الصُّمَّ، والْعُصْمَ)، (أُجِبْكُمْ، وأُعْجِبْكُمْ)، (أَجْزَى، وأَزرَى).

السجع في مقامات الحريري:

ومن مثل ذلك عند الحريري نحو قوله: ثم برز إلى مسجده، بوضوء تهجده"[2]، ورد بعضها في هذا المقطع، كالسجع الذي يحصل بين أجزاء الجملة الواحدة، ومنها ما يحصل بين جملتين كقوله: "حتى استبنت أنه التحق بالأفراد، وأُشرب قلبه هوى الانفراد"[3]، ومنها ما يكون بين أكثر من جملتين كقوله: "فودعته وعبراتي يتحدرن من المآقي، وزفراتي يتصعدن من التراقي، وكانت هذه خاتمة التلاقي"[4]. وفي هذه العبارة يوجد ما يسمى بالسجع الداخلي بين الكلمتين عبراتي وزفراتي، والكلمتين يتصعدن ويتحدرن، وبذلك يكون السجع هنا مرصعاً لتوافق أوزان الكلمات أيضاً داخل الجملة وتوافق حروفها.

السجع في مقامات اليازجي:

هذا النوع من المحسنات لو تتبعناه في مقامات اليازجي لطال بنا الحديث، فقد جمع الكثير من ذلك في هذا الكتاب؛ لهذا نكتفي بالإشارة إليه. من ذلك في المقامة البدوية: "حكى سهيل بن عبادٍ قال: مللت الحضر، وملت إلى السفر. فامتطيت ناقة تسابق الرياح، وجعلت أخترق الهضاب والبطاح. حتى خيم الغسق، وتصرم الشفق. فدفعت إلى خيمة مضروبة، ونار مشبوبة "[5] ، فهذه السجعة بليغة لأن لها وقعها الموسيقي في السمع وغير ثقيلة على القلب ولأن المعنى يتطلبها وليست متكلفة. ومنه في المقامة العدنية: "ولكم المشارف المعهودة والمحاجر المشهودة والمخاليف المذكورة والمحاريب المشهورة. ومنكم سدنة المقام، وحماة الكعبة الحرام. وعليكم مدار العزائم، وإليكم محار العظائم".[6] وهذا أيضا سجع ترصيع وهو بليغ لأنه لو قال غيره لم يظهر المعنى الذي أراده من ذكر المدائح التي تشعر القارئ بأنه على استعداد تام وأخذ الحيطة والحذر في ذلك.

ومن السجع قوله في المقامة اللبنانية: "روى سهيل بن عباد قال: ظعنت في نفر من معد بن عدنان، حتى مررنا بجبل لبنان. فراعنا ما به من الشعاب والأودية والمجالس والأندية. والخمائل والغياض، والمياه والرياض. والقرى والدساكر، والعشائر الملتفة كالعساكر. فلبثنا أياماً في جنباته نجول بين رعانه وهضباته. حتى نزلنا بقوم من العظماء، قد أحاطوا بفتى من العلماء. وهو ينشدهم الأبيات، ويطرفهم بالغرائب والآيات"[7]، فالسجع بين عدنان ولبنان، الأودية والأندية، الغياض والرياض،الدساكر والعساكر، الأبيات والآيات. وهو سجع لطيف وخفيف على الأذن، لأنه ربط فيه المكان الذي تتحدث عنه المقامة، فالسجع هنا لم يقتل المعنى، بل يعمقه ويجعله محسوسًا في الوجدان.

---

[1] مقامات بديع الزمان، للهمذاني، المقامة القريضية، ص:٨.
[2] مقامات الحريري، ص: ٦٠١- ٦٠٢.
[3] نفس السابق.
[4] نفس السابق.
[5] مجمع البحرين، المقامة البدوية، ص: ٥.
٦ مجمع البحرين، المقامة العدنية، ص:٢٧١
[7] مجمع البحرين، المقامة اللبنانية، ص:٣٥٠.

ونرى في المقامة المعرية في قوله: "وهل تميزون أبا العلاء، من راعي الإبل والشاء؟ وماذا ترون من عهده، بلزومه وسقط زنده؟ وأين صحة فكره، وسلامة ذكره؟ بل أين عزة لسانه القائل: إني لآتٍ بما لم تستطعه الأوائل؟ هيهات قد صار الجميع قوماً بوراً، وجعلهم الدهر هباءً منثوراً"[1] يسجع سجعات متواطئة على حرف الهاء وهي عهده، بلزومه، زنده، فكره، وهي السجع المطرف الذي اختلفت فيه الفواصل في الوزن ومع ذلك فإن التقفية أبقت لها وقعها الموسيقي في السمع وهذه السجعات بليغة لأن المعنى يتطلبه طلبا لأن هذه السجعات تصور تمكن الخزامي من قلوب الناس ومعرفة أحوالهم من خلال تقديم وعظه. وفي المقامة الثامنة والأربعين وتعرف باللاذقية: "قال: عن لي أرب، في لاذقية العرب. فقصدتها من خناصرة[2] مع رجل صنافرة[3]، يتبرد بالهجرة. فآدتني صحبته الغلوب حتى أدتني إلى اللغوب. فدخلت المدينة، كما تدخل الدلو العدنية. ونزلتها واهن العواهن لا خدن لي ولا عجاهن"[4]، فيها سجع بين خناصر وصنافرة؛ وهو زائد ومتكلف، لأنه أراد تشبيه صاحبه في الرحلة، فأضاف كلمة صنافرة وهي ثقيلة على السمع لمجرد السجع ليس إلا. ومن هذا التكلف في المقامة السادسة والأربعون وتعرف بالسخرية: "قال سهيل بن عباد: خرجت للصيد في بادية الخَلْصَاء مع بعض الخُلَصَاء الأخصاء. وكنا في عدتنا كنجوم الثريا وفي انتظامنا كحبب الحميا. فاقتنصنا ما شاء الله من سانح وبارح، وقعيد وناطح"[5]. فعند تشبيه لعددهم وطريقة سيرهم عل أنها كالفقاقيع التي تطفو على وجه الكأس وهي ما قال عنها كحبيب الحميا فهذا فيه شيء من التكلف. ومن السجعات اللطيفة قوله: "ولبثنا أياماً نتنقل في تلك المروج، كما تتنقل الكواكب في البروج، ونجتلي مفاكهة السمر، كما نجتني فاكهة الثمر. ونتوسد كل قضة أنقى من الفضة. ونرد كل سبيل أعذب من السلسبيل. حتى إذا أزف الترحال، وشدت الرحال"[6]، فيظهر النص بأسلوب جميل يمتع القارئ والسامع. فالسجع عنده من الأمور التي لا تفارق كلامه؛ لهذا لا نتحدث عنه حديثا ممطولاً بل ستلاحظه في كلامه كله وخاصة في النثر.

حسن التقسيم:

هو نوع من أنواع البديع التداولي يخضع لآليات تشحذ الذهن لإيجاد علاقات بين أجزاء الكلام على وفق قواعد منطقية، كعلاقة الكل بالجزء، أو خلاف ذلك، أو أجزاء مجموعة لأجزاء مجموعة أخرى، لتتشاكل معها بروابط دلالية أو منطقية أو غير ذلك. وتفيد مباحث التقسيم في تشويق المتلقي وتنشيط ذاكرته، وقد ذكر البلاغيون القدماء ضروبا من هذه الأنواع، فسمي كلّ نوع بحسب نوع العلاقة بين أجزاء الكلام، وأطلقوا على كل نوع اسما خاصا به يختلف عن الآخر، باختلاف العلاقات من حيث البساطة والتعقيد، ومن ذلك ما يسمى ب (التقسيم)، له وظائف دلالية وجمالية ضمنية يمكن كشفها من التأمل والتأويل. هو أيضاً تساوي الفقرات في الطول، مثل: طويل النجاد رفيع العماد. وقد عرفه صاحب الطراز بقوله: أن يتعلق بالكلام و له أقسام متعددة فيستوعبها في الذكر ويأتي عليها[7]، وهذا المصطلح قد وضع لما سماه الآخرون حسن التقسيم.

---

[1] مجمع البحرين، المقامة المعرية، ص: ١٨٨.
[2] مدينة من أعمال حلب ، كان يقصدها عمر بن عبد العزيز
[3] لا يعرف له أب.
[4] مجمع البحرين، المقامة اللاذقية، ص: ٣٤٥.
[5] مجمع البحرين، المقامة السخرية، ص: ٣٣١.
[6] مجمع البحرين، المقامة الفراتية، ص: ٣٢٥.
[7] الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة العلوي، ط ١، دار الكتب العلمية ، بيروت، ١٤١٥ ه - ١٩٩٥ م . ص: ٤٥١

حسن التقسيم عند بديع الزمان:

في المقامة البلخية[1]:

صُلْبْتَ عُودًا، ودُمْتَ جُودًا وُفقْتَ فَرْعًا وطِبْتَ أصلاً

وفي هذا البيت سياق من الجناس والطباق وتقسيم الكلام. ويبدو أن هذا النظم يقصد به إبهار السامع، فقد ساق الكاتب كلامًا مطروقًا لا جديد فيه ولا ابتداع.

حسن التقسيم عند الحريري:

قال الحريري في إحدى مقاماته يصف حالة من حالات الإعرابِ: " فتشعبت حينئذ آراء الجمع في تجويز النصب أو الرفع، فقالت فرقة : رفعها هو الصواب، و قالت طائفة: لا يجوز فيها إلا الانتصاب، وأُسْتَبْهِمَ على آخرين " فنراه قسم حالات الاعراب في كلامه بين النصب والرفع.[2]

حسن التقسيم عند اليازجي:

في المقامة الخزرجية:[3]

للنفساء الخرس، والعقيقه للطفل، عند عارف الحقيقة

كذلك الإعذار للختان، وذو الحذاق لحافظ القرآن

للخطبة الملاك، والوليمة للعرس، والميت له الوضيمه

وللبناء جعلوا الوكيره ولهلال رجب العقيره

ومنه في المقامة الرملية:[4]

شيخ فن فتي شنشنة شب في بيت نخبة فبني

ومنه في المقامة الرجبية:[5]

حلموا فما ساءت لهم شيم سمحوا، فما شحت لهم منن

سلموا، فلا زلت لهم قدمٌ رشدوا، فلا ضلت لهم سنن

هناك علاقات صوتية نغم موسيقي بين العبارات المتقابلة في المواضع السابقة، بمعنى أن هناك وحدات صوتية في كل عبارة أو شطر لها ما يقابلها صوتا وإيقاعاً في العبارة التانية أو الشطر الثاني. ومن عجائب هذا الفن من البديع قول ناصيف اليازجي[6]:

واندم على ما فات واندب ما مضى بالأمس واذكر ما يجيء به الغد

نقول إذن إن اليازجي قد أصاب في التقسيم . ومن هذا البديعِ البديع قولُ اليازجي كذلك:

---

[1] مقامات بديع الزمان، للهمذاني، المقامة البلخية، ص: ٣.
[2] البديع عند الحريري، ص: ٣١٢.
[3] مجمع البحرين، المقامة الخزرجية، ص: ٣٥.
[4] مجمع البحرين، المقامة الرملية، ص: ١١٨.
[5] مجمع البحرين، المقامة الرجبية، ص: ١٤٤.
[6] مجمع البحرين، المقامة القدسية، ص: ٤٢٢.

أجسامهم للثرى تُعطى وأنفسهم لله والمال للأعقاب في القســـم

فقد قسم الشاعر معناه قسمة عادلة، فذكر أن أجساد الأعداء للتراب، وأنفسهم لله ،ومالهم للورثة يقتسمونه فيما بينهم.

التصريع:

التصريع من المحسنات البلاغية اللفظية "محسّن إيقاعي" ويأتي في النثر والشعر على حد سواء. سُمي تصريع لأنه يشبه تصريع غمد السيف الذي عادةً يكون متطابقا من الجانبين فيحافظ مرصعه على نفس النقوش ونفس الأسلوب والشكل. وكذلك في الأدب هو كتابتين جملتين على نفس النسق، وفي الشعر. هو الإتيان ببيت تكون الكلمات في عجزه على نسق ترتيب صدره. بنفس الترتيب ونفس الفواصل وهناك أمثلة كثيرة جداً في الفصيح عليه، وتأثيره الجمالي يمس إيقاع النص الداخلي ويزيد من جماله في أذن المتلقي، ولكنه حساس جداً للتكلف ويجب الحذر عند توظيفه لكي لا يبدو متكلفاً. فهو التوافق في نهاية الشطر الأول مع نهاية الشطر الثاني من البيت بالوزن والقافية وعلامة الإعراب، ويكون ذلك في مطلع القصيدة أي في البيت الأول منها، ومن جماليته زيادة النغم في القصيدة.

وتناول اليازجي هذا اللون من البديع فنجد أغلب الشعر الذي أورده قي مقاماته يتسم بالتصريع فعند قراءة القصائد الشعرية في المقامات نلحظ ذلك بوضوح وهذا يؤكد على المقدرة اللغوية لديه التي جعلته يتمكن من ألوان البديع، ونورد بعض الأمثلة من شعر المقامات عنده. فيقول في المقامة البدوية على لسان بطل مقاماته الخزامي:[1]

أنا الخزامي سليل العرب أذهب بين الناس كل مذهب

فكما نرى أن البيت انتهى فيه الشطر الأول بحرف الباء في كلمة العرب، والشطر الثاني انتهى بحرف الباء في كلمة مذهب وهذا البيت هو البيت الأول في القصيدة. ومن ذلك في المقامة العقيقية نرى[2]:

واهاً لمن خاف الإله واتقى وعاف مشترى الضلال بالهدى

فبين الهدى، واتقى تصريع باتفاق آخر كلمتين من الشطر الأول والشطر الثاني بالألف اللينة، من القصيدة وهو البيت الأول فيها، مع العلم أن البعض لا يرى الألف اللينة حرف روي.

[1] مجمع البحرين، المقامة البدوية، ص: ٧.
[2] مجمع البحرين، المقامة العقيقية، ص:١٦.

ثانياً: المحسنات المعنوية:

أولا: الطباق والمقابلة:

الطباق في اللغة: تطابق الشيئان بمعنى تساويا، وقد طابقه مطابقة وطباقاً إذا ساواه، والمطابقة الموافقة، والتطابق الاتفاق، وطابقت بين الشيئين إذا جعلتهما على حذو واحد وألزقتهما[١]، ومنه قوله تعالى: "ألم تروا كيف خلق الله سبع سموات طباقاً"[٢]، وقال الزجاج: معنى طباقاً مطبق بعضها فوق بعض[٣] .

الطباق في الاصطلاح: أما في كتب البلاغة فالأمر مختلف إذ ليس بين التسمية اللغوية والتسمية الاصطلاحية أدنى مناسبة ذلك لأن الطباق في اصطلاح رجال البديع هي: الجمع بين الضدين أو بين الشيء وضده في النثر أو الشعر. وهو نوع من التضاد بين المفردات، أو هو الجمع بين معنيين مختلفين، وهو من المحسنات المعنوية، وهو نوعان، طباق الإيجاب: وهو الجمع بين الكلمة وضدها، وطباق السلب: وهو ما كان التضاد فيه معتمداً على الإثبات والنفي.

صور الطباق:

١. طباق بين متجانسين: وهو الذي يكون بين اسمين أو فعلين أو حرفين ، نحو قوله تعالى : "هل يستوي الأعمى والبصير"[٤].
٢. طباق بين غير متجانسين: وهو الذي يكون بين اسم وفعل، نحو : " أو من كان ميتاً فأحييناه "[٥].

أقسام الطباق:

أ. طباق بالإيجاب: وهو ما كان فيه اللفظان المتقابلان معناهما موجباً، قال تعالى: " هل يستوي الأعمى والبصير أم هل تستوي الظلمات والنور"[٦].
ب. طباق بالسلب: وهو الذي يكون بين الأمر والنهي، أو بين الإثبات والنفي . قال تعالى: "فلا تخشوا الناس واخشونِ "[٧].

المقابلة: ذكر لفظين أو أكثر، ثم ذكر ضدها على الترتيب. وهي أن يؤتى بمعنيين أو أكثر، ثم يؤتى بما يقابل ذلك على الترتيب. وهي إيراد الكلام ثمّ مقابلته بمثله في المعنى واللفظ على جهة الموافقة أو المخالفة. قال تعالى : " فليضحكوا قليلاً وليبكوا كثيراً "[٨].

جمال الطباق:

عند توشح الجملة بهذا النوع من أنواع البديع يدخل فيها البهجة والرونق، مما يؤدي إلى إثارة الانتباه إلى الفكرة، ورسوخها في النفس وإبراز المعنى، وتأكيده. إثارة الخيال بإظهار الفرق بين طرفين متضادين، وتبرز المعنى وتوضحه وتؤكده وتثبته في الذهن.

الطباق والمقابلة عند الهمذاني:

ومن ذلك ما جاء في المقامة المضرية: "الْفَرَزْدَقُ أَمْتَنُ صَخْراً، وَأَكْثَرُ فَخْراً وَجَرِيرٌ أَوْجَعُ هَجْواً، وَأَشْرَفُ يَوْماً وَالْفَرَزْدَقُ أَكْثَرُ رَوْماً، وَأَكْرَمُ قَوْماً، وَجَرِيرٌ إِذَا نَسَبَ أَشْجَى، وَإِذَا ثَلَبَ أَرْدَى، وَإِذَا مَدَحَ

---

[١] لسان العرب، لابن منظور، مادة طبق، ص: ٥٥١.
[٢] سورة نوح، آية ١٥.
[٣] معاني القرآن وإعرابه، الزجاج أبو إسحاق إبراهيم بن السري، ت: عبد الجليل عبده شلبي، ط٥، عالم الكتب، ١٤٠٨ هـ - ١٩٨٨ م ص: ٢٣٠.
[٤] سورة الرعد، آية: ١٦.
[٥] سورة الأنعام، آية: ١٢٢.
[٦] سورة الرعد، آية: ١٦.
[٧] سورة المائدة، آية: ٤٤.
[٨] سورة التوبة، آية: ٨٢.

أَسْنَى، وَالْفَرزدقُ إِذَا افْتَخَرَ أَجْزَى، وَإِذَاالْحْتَقرَ أَزرَى، وَإِذا وصَفَ أَوفَى"[١]، فالطباق بين، يَثْلِبُ – يَمْدَحُ، والمقابلة بين (وَإِذَا ثَلَبَ أَرْدَى، وَإِذَا مَدَحَ أَسْنَى) (إِذَا افْتَخَرَ أَجْزَى، وَإِذَا احْتَقرَ أَزرَى) فجمع بين الشيء وضده، وسر جماله إثارة الانتباه وتأكيد المعنى. كما أن "الهمذاني" مغرم بالمقابلة والطباق إلى حد بعيد، وإصراره هذا يقوده إلى التكلف والتصنع في أحيان كثيرة، كما في قوله في المقامة القزوينية: "مؤثرًا ديني على دنياي، جامعًا يمناي إلى يسراي، واصلا سَيْري بسُراي"[٢]. كما يمكن توضيح المقابلة المفتعلة أو الطباق بأي ثمن في مثل قوله في المقامة الفزارية: "كابن حُرَّةٍ طلع عليّ بالأمس، طلوعَ الشمس، وغرب عني بغروبها لكنه غاب ولم يغِب تذكاره". فقد جاء بنوعي الطباق: السلب والإيجاب بقصد إظهار المهارة، لا توضيح المعنى.

الطباق والمقابلة عند الحريري:

إذا أخذنا في تصفح مقامات الحريري نجد الحريري يورد هذا اللون البديعي في مقدمة خطبة المقامات مثل قوله: "ونعوذ بك من شرة اللَّسَن، وفضول الهذَر، كما نعوذ بك من معرة اللَّكَن وفضوح الحصر"[٣]، فقد استعاذ منهما لأن الاقتدار على الكلام قد يؤدي إلى المطاولة في الجدل، وتصوير الحق بصورة الباطل، أو العكس، وفي ذلك إثم على فاعله؛ لهذا استعاذ منهما. ثم قابل الاستعاذة الأولى بضدها، وهي معرة اللكن وفضوح الحصر؛ لأن صاحبها لا يحسن التعبير؛ فيشين بذلك نفسه ويقصر عن المراد من أداء البيان، وأورد الحصر إذ إن من تعتريه سيتوالى عليه الوهن والخجل فيفتضح ويشتهر عيبه بين الناس. فالمقابلة ظاهرة بين شرة اللسن وفضول الهذر، وبين معرة اللكن وفضوح الحصر. ويحسن هنا أن نلاحظ صنيعه في كون الكلمتين الأوليين انتهت كل واحدة منهما بالتاء، في الوقت الذي انتهت التاليتين بالنون والأخيرتان بالراء، كما دمج مع المقابلة الجناس الناقص بين اللسن واللكن وبين الفضول والفضوح. وبنفس هذه البراعة البديعية نجد الحريري يستمر ليقدم لنا في وقت واحد وخلال نسج مسجوع متوازن لونين أو أكثر، انظر إلى قوله في المقدمة نفسها: "ونستكفي بك الافتتان بإطراء المادح وإغضاء المسامح، كما نستكفي بك الانتصاب لإزراء القادح وهتك الفاضح، ونستغفرك من سَوق الشهوات إلى سُوق الشبهات"[٤]، ففي هذه الجمل أتى بالمحسنات في أرقى العبارات. وفي نفس الوقت قدم المقابلة بين إطراء المادح وإغضاء المسامح، وإزراء القادح وهتك الفاضح. وأدرج خلال ذلك لونا ثالثا، وهو الطباق مما لا يحتاج إلى تنبيه أو إشارة. ومن ذلك في المقامة العمانية: "حدث الحارث بن همام قال: لهجت مذ اخضر إزاري، وبقل عذاري بأن أجوب البراري على ظهور المهاري، أنجد طوراً، وأسلك تارة غوراً "[٥]، طباق بين قوله: أنجد غوراً، واسلك تارة غوراً، وهو مشعر بأنه قد أوغل في التنقل حتى مر بكل تضاريس اليابسة أعلاها وأدناها، وأتى بالطباق هنا كأنه يقول: طبقت الآفاق كلها .

الطباق والمقابلة عند اليازجي:

عند تأملنا لمقامات اليازجي نجده قد استخدم هذا اللون من البديع في كتاباته وبنوع من التوسع ومن ذلك، "وأخذ يتخطى ويتمطى ذات اليمين وذات الشمال"[٦] فبين اليمين والشمال طباق بالإيجاب، وأورد في المقامة العقيقية: "ورددت صدور الأرض على الأعجاز. حتى أدركت القوم، في منتصف اليوم"[٧]. هناك طباق بين صدور، وأعجاز.

---

[١] مقامات الهمذاني،للهمذاني، المقامة المضرية، ص:١١٤.
[٢] مقامات الهمذاني،للهمذاني، المقامة القزوينية، ص:٩٤.
[٣] كتاب المقامات، للحريري، ص:١.
[٤] نفس السابق.
[٥] كتاب المقامات، للحريري، المقامة العمانية، ص:٤٠٦.
[٦] مجمع البحرين، المقامة البدوية، ص: ٨.
[٧] مجمع البحرين، المقامة العقيقية، ص: ١٥.

ومنه في المقامة البدوية:[1]

وألبس الجد ثياب اللعب وأستقي من كل برق خلب

والصدق، إن ألقاك تحت العطب لا خير فيه فاعتصم بالكذب

يوجد طباق بين الجد واللعب، والصدق والكذب، وقال في المقامة السروجية[2]:

سيان عندي كل ورد وصدر وكل نومٍ عند جفني وسهر

يوجد طباق بين صدر وورد، وبين نوم وسهر وهو يشد انتباه السامع والقارئ ويقوي المعنى ويؤكده. ومن طباق الإيجاب أيضاً "واقنع بالسمراء، إذا عزت البيضاء "[3]، بين السمراء والبيضاء طباق بين متجانسين فكل من البيضاء والسمراء أسماء. ومنه في المقامة الموصلية:" غير أن البيع مرتخص وغال، فلا يحول بيننا المال."[4] بين مرتخص وغالي طباق بالإيجاب، يثير انتباه القارئ ويجعله يفكر هل سيطلب الكثير أم القليل. أما في المقامة السروجية فأورد ألفاظاً توهم بالتضاد عند نطقها ولكن عند معرفة معناها لاتكون بها طباق ومنها" وانحر الشاري كالبائع. واضرب الساعي، بعصا الراعي. وفضل القوافل، على النوافل. والغريب، على النسيب. والإجارة، على الإمارة "[5] فهذه المقامة عبارة عن وصايا باطنها يخالف ظاهرها، فبين البائع والشاري من جهة، والغريب والنسيب من جهة أخرى تضاد، ولكن المعنى الخفي لها الشاري: واحد شراة وهم طائفة من الكفار، البائع ولد الضبي، والغريب يريد الغريب من الكلام، أما النسيب فهو التغزل في النساء، ويظهر لنا من ذلك المقدرة اللغوية لدى اليازجي وتمكنه من مفردات اللغة. وهذا الأسلوب مستعمل في علم النفس والفلسفة لجذب انتباه السامع. ونجد أيضاً بين القديم والحديث طباق في قوله:" فكنت أتفكه منهم بالحديث، وأنتقل منه بالقديم إلى الحديث"[6]، وهو لم يكتفِ بإدراج نوع واحد من البديع فجمع بين الجناس التام في الحديث بمعنى الكلام والحديث الذي هو عكس القديم والطباق الذي أعطى موسيقى داخلية جميلة. وبين يخطئ ويصيب طباق في قوله:[7] " وأراد أن يسبر غوره ليرى أيخطئ ظنه أم يصيب"، ويوجد في نفس المقامة: " وقد عثرت على مسائل أنا منها بين الشك واليقين "[8] طباق بين الشك باليقين. وبين بعلاً بمعنى الزوج، وأهلاً بمعنى الزوجة طباق في قوله: " بالإنفاق فقد جعلتموها لي بعلاً، وجعلتموني لها أهلاً"[9]. ومن طباق الإيجاب الذي ورد بين الحروف قوله: " ثم قال: قد وجبت راحلة الشيخ علينا، ليسهل وفده إلينا "[10] بين إلينا وعلينا طباق، ومن تضاد الحروف ما ورد في المقامة العبسية " فلينظر المولى إلي ويحكم لي أو علي "[11] تضاد بين لي وعلي، ومن هذا النوع كثير، أما طباق الإيجاب بين الأفعال ورد في قوله: "فجعلت أروح تلقاءهم وأجي"[12] تضاد بين أروح وآجي، وهنا خفف الهمزة في أجيء للوزن. ومنه أيضاً "ما برحت، مذ أربع أو خمس، ... تصبح في مجاعة وتمسي"[13]، بين تصبح وتمسي، وبين شرف وأذل في قوله: "قال: الحمد الله الذي شرف الحجاز وأهله، وأذل لبني غطفان حزنه

---

[1] مجمع البحرين، المقامة البدوية ص: ٧.
[2] مجمع البحرين، المقام السروجية، ص: ١٧٢.
[3] نفس السابق، ص:١٧٥.
[4] مجمع البحرين، المقامة الموصلية، ص: ١٨٢.
[5] مجمع البحرين، المقامة السروجية، ض:١٧٦.
[6] مجمع البحرين، المقامة الحجازية، ص:٩.
[7] مجمع البحرين، المقامة الشامية، ص:٢١.
[8] نفس السابق.
[9] مجمع البحرين، المقامة الصعيدية، ص: ٣٠.
[10] مجمع البحرين، المقامة الخزرجية، ص: ٣٨.
[11] مجمع البحرين، المقامة العبسية، ص: ٢٣٤.
[12] مجمع البحرين، المقامة الكوفية ص٦١.
[13] مجمع البحرين، المقامة الموصلية، ص: ١٨٣.

وسهله"[1] وبين حزنه وسهله. وذكر في المقامة الأزهرية: "حتى تبين لنا الخيط الأبيض من الخيط الأسود"[2]، "قال: وما زلنا نستقبل المقبلة ونستدبر الدابرة، حتى دخلنا مدينة القاهرة"[3]. وفي المقامة البغدادية: "ولقد أتيت من حيث أيس، فلا تذهب من حيث ليس"[4] تضاد بين أيس وليس، وبين أتيت وتذهب.

أما عن طباق السلب فقد ورد في عدة مقامات نذكر منها ما جاء في المقامة البدوية: "قد رأيت ما لا يرى"[5]، طباق بالسلب بين يرى، ولا يرى، ومنه أيضاً في المقامة " وتواريت بحيث أرى ولا أرى"[6]، فهناك طباق بالسلب بين أرى ولا أرى يوضح المعنى ويثير الانتباه بالتضاد. أما عن المقابلة فقد ورد في المقامة التميمية قوله: " وأنا أجد ما لا أشتهي وأشتهي ما لا أجد"[7]. "فقابلني بوجه طلق وحياني بلسان ملق"[8].

[1] مجمع البحرين، المقامة العبسية، ص:٢٣٢.
[2] مجمع البحرين، المقامة الأزهرية. ص:٧٦.
[3] نفس السابق، ص: ٧٧.
[4] مجمع البحرين، المقامة البغدادية، ص:٤٨.
[5] مجمع البحرين، المقامة البدوية، ص: ٧.
[6] مجمع البحرين، المقامة الحلبية، ص:٥٦.
[7] مجمع البحرين، المقامة التميمية، ص:١٩٢.
[8] مجمع البحرين، المقامة المضرية، ص:٣١٠.

التورية:

التورية التي عرفها البلاغيون بأنها: إطلاق لفظ له معنيان قريب وبعيد ويراد البعيد منهما عند الإطلاق، مع مصاحبة ذلك بقرينة خفية تدل على المعنى؛ لفظ لا يقصد به المعنى القريب ،ولكن يقصد به المعنى البعيد ، أو كلمة لها معنيان، قريب غير مقصود وبعيد مقصود

جمالية التورية: القدرة على التلطف والخفاء والوصول إلى الغاية، وتحدث حركة ذهنية في انتقال الذهن من المعنى القريب إلى المعنى البعيد. و يتحقق جمالها إذا كانت استجابة الموقف أو كانت غير متكلفة ولم تكن مجرد تلاعب بالألفاظ.

التورية عند الحريري:

نجد الحريري يتناول هذا اللون بصورة طريفة جديدة على خلاف ما تعارف عليه البلاغيون؛ إذ جاء بها بصورة أسئلة دينية، إلا أنه استطاع أن يلتزم إخفاء المعنى البعيد ستارة سميكة لدرجة أنه يصعب أحيانا الوصول إليها إلا لطبقة خاصة من أهل العبارة مما دعاه إلى شرح المقصود منها. فإلى المقامة الثانية والثلاثين الطيبية أو الحربية، حيث ذكر مائة مسألة فقهية بصورة معينة، نختار بعضها للتمثيل- وينبغي أن يلاحظ أن الحريري شافعي المذهب-، فما أورده من الأسئلة والأجوبة جار على مذهبه، والدليل على ذلك قوله فيما بعد[1]: "اشكر لمن نقلك عن مذهب إبليس إلى مذهب ابن إدريس". وهذه المسائل الواردة جارية على السؤال والجواب بين أبي زيد السروجي وفتى آخر[2]:

١- سأل الفتى: أيجوز الوضوء مما يقذفه الثعبان؟ فأجاب: نعم! وهل أنظف منه للعربان؟ فالمعنى القريب للثعبان هو الحية، والبعيد الذي أراده الحريري هو الثعبان من الثعب وهو مسيل الوادي، (والعربان واحده العرب بضم العين ويجمع على العربان كالسود والسودان) .

٢- قال: أيستباح ماء الضرير؟ قال: نعم! ويجتنب ماء البصير. فالتورية هنا في الضرير والبصير، فالمعنى القريب المتبادر إلى الذهن هو الأعمى، والبعيد هو: حرف الوادي، والمعنى القريب للبصير هو ضد الأعمى، والبعيد المقصود هو: الكلب.

٣- قال: فهل يجب على الجنب غسل فروته؟ قال: أجل! وغسل إبرته. وهنا أيضا التورية جاءت في كلمتين الفروة والإبرة، فالمعنى القريب المتبادر للفروة هو واحد الفراء وهو مما يستعمل من جلود الضأن وغيره للجلوس والفرش وغير ذلك، والبعيد المراد هو جلدة الرأس، وكذلك الإبرة؛ فإن المتبادر هو إبرة الخياطة المعلومة وبالطبع لا معنى لغسلها، أما البعيد فهو عظم المرفق.

٤- قال: أيجوز الغسل في الجِراب؟ قال هو كالغسل في الجِباب. فالجراب المتبادر هو الوعاء المصنوع من الجلد، ولا معنى لجواز الغسل فيه حتى يستفتى عنه، والمعنى المقصود هو: جوف البئر، أما الجباب فهو جمع لجب ومنه: "وَأَلْقُوهُ فِي غَيَابَت الْجُب"[3]

٥- قال: فهل يجوز السجود على الكراع؟ قال: نعم! دون الذراع. والكراع هو ما في البقر والغنم بمنزلة الوظيف من الفرس والبعير، وهو مستدق الساق وهو الموارى به، أما الكراع المقصود فهو ما استطال من الحرة، وهي أرض ذات حجارة سود.

٦- قال: أيجوز للدارس حمل المصاحف؟ قال: لا! ولا حملها في الملاحف. فالدارس المتبادر في الذهن هو الذي يدرس العلم، والمعنى البعيد منه هو الحائض.

٧- قال: أتصح صلاة حامل القَرْوة؟ قال: لا! ولو صلى فوق المروة.. والقروة هي جلدة الخصيتين إذا عظمت وهي الإدرة، وحملها لمن هي به لا يضر بالصلاة، لكن معناها البعيد هي ميلغة الكلب، وميلغة

---

[1] البديع عند الحريري، محمد بيلو أحمد أبو بكر، الجامعة الإسلامية، المدينة المنورة، الطبعة رجب ١٤٠٠هـ، ص: ٢٩٩.

[2] كتاب المقامات، الحريري، ص:١٣٨-١٣٩.

[3] سورة يوسف، آية:١٠.

الكلب هي ما يشرب فيه الكلب الماء، فهو من ولغ. يبدو أن الأمثلة قد كثرت فأرجو أن لا تكون قد وصلت إلى درجة الإملال.

من خلال ما سبق يلاحظ أن الحريري في الغالب يجعل القرينة: الحال أو السياق، أو يضمن الجواب تلك القرينة[1]. والحريري لم يكتف بهذه الأسئلة والأجوبة المائة في التورية، ولكن رجع إلى هذه الألوان مرة أخرى في ميدان آخر وهو ميدان الشعر، وهذه الأبيات لا تقل عن الأسئلة التي مرت بنا في الخفاء. فإلى المقامة الرابعة والأربعين حيث نجده يقول: [2]

عندي أعاجيب أرويها بلا كذب عن العيان فكنوني أبا العجب

رأيت يا قوم أقواما غذاؤهم بول العجوز وما أعني ابنة العنب

فالمعنى القريب لبول العجوز غير مراد؛ لذلك بادر بنفي معنى آخر قريب منه وهو الخمر؛ فهو أيضا يسمى بول العجوز - وما أجدر به أن يسمى بذلك الاسم -؛ لذلك قال: وما أعني ابنة العنب. فالمعنى البعيد هو ابن البقرة.

وقادرين متى ما ساء صنعهم أو قصروا فيه قالوا الذنب للخطب

فالمعنى المتبادر للقادر هو ضد العاجز، ولكنه غير مقصود هنا؛ فالمقصود هو: القادر بمعنى الطابخ في القدر، والقدير المطبوخ فيها.

وتابعين عقابا في مسيرهم على تكميهم في البيض واليلبj

فالمعنى القريب للعقاب - بضم العين - نوع من الطير، إلا أن البعيد المراد هنا هو: العقاب بمعنى: الراية، وكانت راية النبي صلى الله عليه وسلم تسمى العقاب.

ومُنْدَين ذوي نُبْلٍ بدت لهم نبيلة فانثَنوا منها إلى الهرب

المعنى القريب للنبيلة هو امرأة ذات فضيلة، والبعيد المراد هو الجيفة، ومنه تنبل البعير إذا مات وأروح، يعني نتن.

ونسوة بعدما أدلجن من حلب صبحن كاظمة من غير ما تعب

المعنى القريب لكاظمة: هو موضع على مرحلتين من البصرة على ما هو المتبادر، والمعنى البعيد لكاظمة: هو كظم الغيظ، وأدلجن: سَرَيْنَ في جوف الليل.

التورية عند اليازجي:

التورية عند اليازجي تتشابه إلى حد كبير في التورية عند الحريري، فهو استخدم النهج نفسه الذي سار عليه الحريري من إيراد التورية على شكل معميات وأحاجي أو نصائح ظاهرها يخالف باطنها، إلا أنه لم تخلُ مقاماته من هذا النوع بشكله المتعارف عليه، ونورد بعضاً منها، قال في المقامة الموصلية: " فقال الشيخ: قد جمعنا بين ليلى وعمها، أفلا نجمع بين ليلى وأمها؟ "[3]، المعنى القريب هو أم ليلى أي والدتها والمعنى البعيد والمراد هو الخمرة السوداء لأنهم يقولون لها أم ليلى. وقال في المقامة العقيقية: "حتى إذا

[1] انظر البديع عند الحريري، ص: ٣٠٠.
[2] المقامات، للحريري، ص:٢٠٣.
[3] مجمع البحرين، المقامة الموصلية، ص: ١٨١.

تخللت بعض الغيطان، وقد سال عليها مخاط الشيطان"[1] المعنى القريب الشيطان والمعنى البعيد غزل عين الشمس. وأورد في المقامة السروجية كلاماً ظاهره يخالف باطنه ومنه " وقال: يا أبا عبادة إني قد أزمعت السفر، ولا أدري هل يجمع بيننا القدر. فخذ عني ما ألقيه إليك، والله خليفتي عليك. قلت: أطرف بما عندك، لاذقت فقدك، ولا حييت بعدك! فقال: يا بني إذا ركبت متن الصحراء، فاطلب خد العذراء. وإذا نمت فاعتنق الصبي ولا تصل على النبي. واقنع بالسمراء، إذا عزت البيضاء. واشرب من كأس الفاجر، لا من كأس التاجر. وتصدق على الأمير، بجنى غرس الفقير. وإذا كلفت حمل الجنازة، فاطلب المفازة. وإذا اعتمدت السلب في الليل، فعليك بنهب الخيل. وإذا دخلت الحلقة فاحذف السلام، واقتصر على ما كذب من الكلام. وحرم الصبر على الأسير، والجبر على الكسير. واقطع السواعد ولا تتبع القواعد. واختر من النساء العليلة المتنصفة، واحذر المتجملة المتعففة. وأعرض عن الشافع، إلى الدافع، وانحر الشاري كالبائع. واضرب الساعي، بعصا الراعي. وفضل القوافل، على النوافل. والغريب، على النسيب. والإجارة، على الإمارة. وقدم زيارة الميت، على حج البيت. احذر لنفسك من الصوم وادخل السوق عند النوم. واتبع ملاح الجواري. ولا تتبع الكاتب والقاري، واطرد اللابس وأكرم العاري. وافترس الليل والنهار، حتى يتيسر لك الفرا. واحرص على الأعراض دون الجواهر، واعدل على المسلمات إلى الكوافر. وكن من العواطل، ولا تحاول قطع خيط الباطل. وأنكر الشهادة، حيث لا ترى الإفادة. واضرب كبد الإمام، واستعد الله ما بقيت والسلام."[2] نرى أن اليازجي سار على نهج الحريري في التورية فهو جاء بالتورية في سياق نصائح في مقاماته، وقام بتوضيحها في الحاشية، وتوضيح ذلك:

١. يا بني إذا ركبت متن الصحراء، فاطلب خد العذراء: المراد هو إذا سافرت فاطلب الكوفة.
٢. إذا نمت فاعتنق الصبي ولا تصل على النبي: المقصود بالصبي: السيف، والنبي: الطريق: فالمعنى يكون إذا نمت فاجعل السيف بجانبك، ولا تؤدي فريضة الصلاة على الطريق.
٣. واقنع بالسمراء، إذا عزت البيضاء: واقنع بالخبز الأسمر إذا قلت الفضة.
٤. واشرب من كأس الفاجر، لا من كأس التاجر: واشرب من الماء المتفجر من النبع فهو يطلق عليه الفجر، ولا تشرب من كأس بائع الخمر.
٥. وتصدق على الأمير، بجنى غرس الفقير: تصدق على الأعمى من حفرة تترك حول النخلة الصغيرة ليجتمع فيها ماء المطر.
٦. وإذا كلفت حمل الجنازة، فاطلب المفازة: الجنازة بمعنى زق الخمر، فإذا كلفت حمله فاطلب الهرب والنجاة.
٧. وإذا اعتمدت السلب في الليل، فعليك بنهب الخيل: السلب هو نوع من أنواع السير ليلاً، نهب الخيل هو نوع من أنواع ركض الخيل، والمعنى أسرع لئلا تتعرض لسوء.
٨. وإذا دخلت الحلقة فاحذف السلام، واقتصر على ما كذب من الكلام: احذف السلام أي خففه ولا تطل به، واقصر على ما كذب من الكلام، أي وجب من الكلام فهو استدل بكلامه من كلام عمر بن الخطاب عنما قال كذب عليكم الحج أي وجب.
٩. وحرم الصبر على الأسير، والجبر على الكسير: الصبر هنا بمعنى الحبس إلى أن يموت المحبوس، الجبر على الكسير القهر والاغتصاب.
١٠. واقطع السواعد ولا تتبع القواعد: السواعد بمعنى مجاري المياه، القواعد النساء اللواتي لم يتزوجن.

[1] مجمع البحرين، المقامة العقيقية، ص: ١٤.
[2] المقامة السروجية، ص: ١٧٤-١٧٥.

١١. واختر من النساء العليلة المتنصفة، أحذر المتجملة المتعففة: العليلة المطيبة مرة بعد أخرى،والمنتصفة، المستترة بالنصيف وهو الخمار، المتجملة التي تأكل الشحم، المتعففة التي تشرب فضلة اللبن.
١٢. وأعرض عن الشافع، إلى الدافع: الشافع الشامة بالخد كناية عن المظهر الحسن، الدافع الناقة التي يدر لبنها من نفسه.
١٣. وانحر الشاري كالبائع. واضرب الساعي، بعصا الراعي: الشاري واحد الشراة وهم طائفة من الكفار، والبائع ولد الظبي، الساي النمام، الراعي الوالي يريد أن يشكوه للوالي ليؤدبه.
١٤. وفضل القوافل، على النوافل. والغريب، على النسيب. والإجارة، على الإمارة: القوافل الرفاق في السفر، النوافل يريد أولاد الأولاد، الغريب يريد الغريب من الكلام، والنسيب يريد التغزل في النساء في الشعر، الإجارة من قولهم أجاره إذا حماه ممن يطلبه بسوء، الإمارة من قولهم أماره إذا أعطاه زاداً.
١٥. قدم زيارة الميت، على حج البيت: الميت المريض بنحو الخشي والصرع، حج البيت زيارة القبر.
١٦. احذر لنفسك من الصوم وادخل السوق عند النوم: احذر الصوم القيام بلا عمل، والسوق عند النوم أي عند الكساد.
١٧. واتبع ملاح الجواري. ولا تتبع الكاتب والقاري: ملاح الجواري:الريح التي تجري بها السفينة، الجواري السفن، الكاتب: الذي يخرز القربة إذا انتشبت، القاري:صانع الضيافة، يريد أنه إذا ركبت البحر مبتعداً فذلك خير له من اتباع هذين لئلا يظن أنه تبعهما طمعاً في الطعام والشراب.
١٨. واطرد اللابس وأكرم العاري. وافترس الليل والنهار، حتى يتيسر لك الفرار: اللابس بمعنى المدلس، العاري الضيف، الليل ولد الكروان وهو طائر، والنهار ولد الحبارى وهو طائر آخر. الفرار الحمار الوحشي ومعنى الكلام اقنع بالقليل حتى يتيسر لك الكثير.
١٩. واحرص على الأعراض دون الجواهر، واعدل على المسلمات إلى الكوافر: وهي جمع عرض، الجواهر الأحجار الكريمة، المسلمات اللواتي يبتذلن للرجال، الكوافر المستترات.
٢٠. وكن من العواطل، ولا تحاول قطع خيط الباطل: العواطل الذين تركوا الأعمال، الباطل ما يدخل في الكوة من شعاع الشمس كالخيط أي كن متعطلا فارغا من العمل، لا تعمل عملا لا فائدة منه، ولا أثر له كمن يريد قطع هذا الخيط.
٢١. وأنكر الشهادة، حيث لا ترى الإفادة: أنكر لا تقبل، الشهادة الحضور.
٢٢. واضرب كبد الإمام، واستعد الله ما بقيت: اضرب اقرع، كبد وسط، الإمام الطريق: أي اسلك في وسط الطريق غير منحرف إلى أحد الجانبين.واستعد الله استعن به.

ومنه أيضاً ما ذكره في المقامة المضرية عن سبية له، "وإن لي سبية من ربات الحجال قد سباها بعض زعانف الرجال. وهي بكر رقيقة القوام"[١]، حتى تبين في نهاية المقامة أنها زجاجة الخمر فالمتبادر إلى الذهن عند قول سبية أنها فتاة أسرها بعض القوم إلا أن المقصود بها زجاجة الخمر، ومن ذلك في المقامة الحلية[٢] حيث أورد عدة أحاجي، عن طريق صوغها في سياق الشعر وقال عنها أنها ألغاز وأحاجي، فيقول:

على من لا أسميه سلام وإن ضاعت تحيتنا لديه

مليح لا أرى لي فيه حظاً وفي قلبي دم من مقلتيه

[١] مجمع البحرين، المقامة المضرية، ص: ٣٠٧.
[٢] مجمع البحرين، المقامة الحلية، ص: ٣٢١-٣٢٢.

فالمراد من هذا النظم هو اسم محمد، فأراد بقوله لا أرى لي أي سقوط اللم والياء من مليح فيبقى الميم والحاء، وبقوله في قلبي دم مقلوب أي أن نقلب كلمة دم لتصبح مد فيحصل المطلوب وهو الحصول على اسم محمد (م+ح+مد)، وأنشد معمياً في علي:

للناس نفعك مبصراً وإذا عميت فأنت لي

فأراد بالعمى ذهاب العين، فتبقى اللام والياء المعبر عنهما بقوله لي وهو دليل المطلوب (ع+لي)، وأنشد محاجياً في سلسبيل الذي هو اسم من أسماء الخمر بقوله:[1]

يا لوذعياً نراه بكل ففن خليقا

ما ردف قول المحاجي إن قال: اطلب طريقا؟

والمراد بردف اطلب سل، وبردف طريق أي سبيل فيتم المطلوب (سل + سبيل)، ثم قال: دونكم أيها الصعافيق وأنشد محاجياً في أباريق:

يا من إذا جاءه المحاجي أصاب في كل ما أجابا

ماذا تراه يكون ردفاً لقوله لم يرد رضابا؟

المراد بردف (لم يرد) أبى، وردف رضاب (ريق) فيحصل المطلوب (أبى + ريق)ثم اندفع كحجر من سجيل وأنشد محاجياً في (نار جيل):

ألا يا من أحاجيه أدارت خمرة الكأس

أبن لي ما يرادفه لظى صنفٍ من الناس

والنار جيل هو جوز الهند المراد بردف لظى نار وبردف صنف من الناس جيل فيحصل المطلوب (نار +جيل)، ويذكر اليازجي في الحاشية بعد الانتهاء من هذه المعميات أنه لا عبرة في هذا الباب بصورة الخط واختلاف الحركات والسكنات.

[1] مجمع البحرين، المقامة الحلية، ص٣٢٢.

المشاكلة:

في اللغة هو " كل لفظين متباينين في المعنى لا يختلف نطقهما إلا في صوت واحد، كلاهما يدعى زوجًا. المشاكلة بين اللفظين عند اللغويين هو تطبيق أحدهما على الآخر بتحويل لفظه عما وضع عليه لقصد المشاكلة بينهما، نحو حديث "ارجعنَ مأجوراتٍ غير مأزورات". فأبدل الواو همزةً لمشاكلة مأجورات. المشاكلة في علم البديع أن يزاوج بين معنيين في الشرط والجواب، وهو التوازن فى الإيقاع الصوتي. توازن الجمل فى الطول والرنين الموسيقي وهو تجانس اللفظين المجاورين، نحو: (من لجّ ولج) و(من جدّ وجد). وهو بأن يجمع المتكلم في أثناء الكلام بين لفظين متماثلين في الوزن"[1]. قال تعالى : "ونمارق مصفوفة وزرابي مبثوثة "[2].

المشاكلة عند الحريري:

أطلق عليه الحريري الجناس المزدوج، نورد الأبيات الآتية على سبيل المثال وقد سمى هذه الأبيات بالمتائيم وهي:[3]

زُيّنت زينب بِقدّ يُقد	وتلاه ويلاه نهد يَهُدّ
جندها جيدها وظرف وطرف	ناعس ناعش بحد يَحُدّ
قدرها قد زها وتاهت وباهت	واعتدت واغتدت بخد يخد
فارقتَني فأرّقتني وشطّت	وسطت ثم نَمّ وجد وُجِد
فدنت فُدّيت وحنّت وحيّت	مغضبا مغضِيا يَود يُود

له في باب الجناس كثير من الجناس المزدوج،على هذا المنوال. "هذا والظاهر أن الرجل قد تكلف وألزم نفسه ما ليس بلازم؛ لكي يأتي بهذا اللون المزدوج. وعلى كل حال فقد أظهر القدرة الفنية وإن كانت بصورة معقدة التي تغضب شيخ البلاغة عبد القاهر الجرجاني، ولعل مثل هذا التكلف هو الذي دعاه إلى القول بأن المعاني ينبغي أن تترك على سجيتها، لأنها إذا تركت ستكتسي بالألفاظ الملائمة لها وعند ذلك تحسن"[4]. وللحريري مثل هذه المشاكلة في النثر أيضا، ونورد هنا مثالا يسيرا منه. قال في المقامة الثالثة الدينارية: "يا أخائر الذخائر، وبشائر العشائر، عموا صباحا وانعموا اصطباحا"، ومثل هذا كثير في كلام صاحبنا. وللحريري لون آخر من التجنيس، وهو أن يفصل بين الكلمة وأختها بكلمة واحدة. يقول في ذلك: "أرعى الجار ولو جار، وأبذل الوصال لمن صال، وأحتمل الخليط ولو أبدى التخليط، وأود الحميم ولو جرعني الحميم، وأفضل الشفيق على الشقيق، وأفي للعشير وإن لم يكافئ بالعشير، وأستقل الجزيل للنزيل، وأغمر الزميل بالجميل، وأنزِّل سميري منزلة أميري، وأحلّ أنيسي محل رئيسي.." وهكذا، إلى أن قال:

---

[1] بلاغة القرآن، د. محمد شعيان علوان، د.نعمان شعيان علوان، ط٣، ١٤٢٦هـ/ ٢٠٠٥م، ص: ٢٥٥.

[2] سورة الغاشية، آية: ١٥-١٦.

[3] شرح الأبيات: بقد يقد: قد: قوام يقد: ينقطع لرقة خصره، فقد جاء بلفظ (يقد) مكان ينقطع لضرورة الازدواج. تلاه: تبعه. ويلاه: دعا لنفسه بالويل والخسران؛ لأنه رأى نهدا لا يستطيع أن يصبر عنه. الظرف: الرشاقة. والطرف: العين. الناعس: الفاتر النظر. والناعش: الذي ينعش من ينظر إليه ويروى تاعس. كما في هذا البيت بمعنى مهلك. ويقال إن معنى ناعش: بالشين حامل للناظر على النعش، وعلى كل معناه يدور حول القتل ماعدا المعنى الأول الذي ذكره الشريشي. يحد: بضم الحاء: يمنع أي يمنع من رآه من التسلي عنه. زها: تكبر. تاهت: زهت وهو ضرب من الكبر. باهت فاخرت وعظمت. اعتدت: ظلمت. يخد: بضم الخاء يقطع في القلوب. شطت: بعدت. سطت: بطشت. نم: بالنون: أفشى ما به من الحب. وجد: حزن من الحب. جد: اجتهاد. مغضيا: متغافلا. يود: يتمنى. يود: يحب. الأول بالبناء على الفاعل والثاني على المفعول. المعنى: لما أفشى لها وجدي ما أكنه لها من حب وأبصرت ما فعله من هجرانها بي، دنت مني عند ذلك شفقة وحيتني وأنا الغضبان المتغافل المتناسي لما سلف منها من الهجران.

[4] البديع عند الحريري، محمد أبو بكر، ص: ٣٠٥.

"ولا أبالي بمن صرم حبالي، ولا أداري من جهل مقداري، ولا أعطي زمامي من يخفر ذمامي.." وهذا الأسلوب كثير ومتنوع في نثره يطول الكلام في تتبعه والجري وراءه[1].

المشاكلة عند اليازجي:

ولم يغفل هذا اللون من مقامات مجمع البحرين فأورده في عدة مواقع نذكر منها: قال في المقامة العقيقية: "ما أحرج هذا البيت، وأسمج هذا الميت؟ طالما جد وكد، واشتد واعتد. وركب الأهوال، واحتشد الأموال. فانظروا أين ما جمع، وهل أتى بشيء منه إلى هذا المضجع. وطالما شمخ، وبذخ. وأسرف، واستطرف. وتأنق في الطعام والشراب، واستكرم المهاد والثياب، وتضمخ بالعبير والملاب."[2]. وتتضح المشاكلة بين الألفاظ الميت والبيت، اشتد واعتد، الأهوال والأموال شمخ وبذخ.

[1] البديع عند الحريري، محمد أبو بكر، ص: ٣٠٥.
[2] مجمع البحرين، المقامة العقيقية، ص:١٥.

الفصل الثالث

تجليات التناص

النص الأدبي ليس كيانا مستقلا عما حوله بل يتعالق مع الواقع والمجتمع الخاص به إذ يقترن بمحيطه وهو على صلة وثيقة بمساراته الخارجية، فلا بُدّ للقارئ النصي- أولاً- أن يقرّ بسلطة الموروثات الأدبية والتقاليد الثقافية على النص الأدبي، لأن النص لا يُنتج بمعزل عن السياقات الخارجية. وبسبب تأثير سلطة الموروث الثقافي على العملية التأويلية للنص، فإن القارئ يتأثر بهذه التقاليد، ولا يستطيع أي قارئ أن يفك رموز النص من المرة الأولى، إلا عند قراءة النص مرة أخرى ولكن بصورة تعمقية سابرة للموروثات الأدبية، وتكشف عن تأويلات ناشئة للنص. ومن هنا يأتي مفهوم التناص الذي يعد من المصطلحات الحديثة التي دخلت على الأدب العربي. إلا أن له جذوراً في تراثنا العربي. وهو يعرف بأنه نص داخل آخر. أو التشابه بين نص وآخر أو بين عدة نصوص. أو وجود مشاركة بين نصين أو أكثر. وهناك ما يعرّف التناص "بالتناص العام" وهو ما أشار إليه بعض النقاد بأنه علاقة نص الكاتب بنصوص غيره من الكتاب. و" بالتناص الخاص" وهو علاقة نصوص الكاتب بعضها ببعض. ومع أن كلمة التناص لم تكن معروفة عند النقاد العرب، بمفهومها الحديث. فقد تكلم عنها فقيه اللغة العربية عبد القادر الجرجاني بأنها الانتحال والنسخ والسرقة في النصوص الأدبية شعراً كان أو نثراً. فهو ليس جديداً في الدراسات النقدية الحديثة، حيث أن جذوره تعود في الدراسات الشرقية والغربية إلى تسميات ومصطلحات أخرى منها التضمين والاستشهاد والقرينة والتشبية والمجاز والانتحال والسرقة والنسخ، ومن التناص ما يسمى "الاقتباس". فهو من الظواهر النقدية التي كثر استخدامها. وقد اختلفت الآراء وتناثرت حول هذه الظاهرة، فالبعض يرى أنه فقر من الكاتب حتى يلجأ إلى نص غيره، والبعض يرى أنه سرقة وتجرؤ من الكاتب على نص غيره. ورغم ذلك فقد اتسع مفهوم التناص وشاع في الأدب الغربي، ولاحقاً انتقل هذا الاهتمام بتقنية التناص إلى الأدب العربي ضمن الاحتكاك الثقافي. ولتوضيح مفهوم التناص علينا بدايةً النظر في هذا المصطلح وفي تاريخ وتطوره. وتأتي أهمية التناص في انفتاح النصوص الأدبية من خلال تعدد المرجعيات، وتشابك علاقات الحضور والغياب فيها، فاستحضار النص التراثي، يفرض على المتلقي أن يستدعى سياقا حضاريا كاملا، الأمر الذي يؤدي إلى تحقيق أعلى درجة من فاعلية عملية التلقّي، وبالتالي فاعلية النص وعمق تأثيره، لذلك يوظف اليازجي في مقاماته حشدا من النصوص القرآنية والدينية والشعرية، فينفتح النص بذلك على ثقافات واسعة وتراث عريق.

التناص لغة:

التناص لفظ يعود إلى جذره اللغوي (نصص)، وقد أورد أصحاب المعاجم اللغوية مجموعة من المعاني تفسر هذا الجذر، فقد جاء في لسان العرب أن النص: "رفعك الشيء. نص الحديث ينصه نصا: رفعه وكل ما أظهر فعد نصّ. وقال عمرو بن دينار: ما رأيت رجلا أنص للحديث من الزهوي: أي أرفع له وأسند...، ونص المتاع نصا: جعل بعضه على بعض...، والنص: التحريك حتى تستخرج من الناقة أقصى سيرها، والنص: الإسناد إلى الرئيس الأكبر والنص التوقيف والنص التعيين على شيء ما"[1]، و التناص كمادة لغوية لم تذكره المعاجم العربية القديمة إلا في: مادة (نصص): تناص القوم أي اجتمعوا، أو رفعك الشيء، ونص الحديث ينصه نصاً[2]، التناص لغة: تَنَاصّ: (اسم)، تَنَاصّ: مصدر تَناصَّ، تَنَاصُّ النَّاسِ: اِزْدِحَامُهُمْ، تناصى يتناصى، تَنَاصَ، تناصيًا ، فهو مُتناصٍ، تَناصَى: (فعل)، تنَاصَى النَّاسُ: أَخَذَ بَعْضُهُمْ بِنَواصِي بَعْضٍ فِي الخُصُومَةِ.

التَّنَاصُّ في الأَدَبِ : مُصْطَلَحٌ نَقْدِيٌّ يُقْصَدُ بِهِ وُجُودُ تَشَابُهٍ بَيْنَ نَصٍّ وَآخَرَ أَوْ بَيْنَ عِدَّةِ.

[1] انظر: القاموس المحيط، نصص، وابن سيده، أبي الحسن علي بن، إسماعيل، المخصص، السفر السابع، باب سير الإبل، ص ١٨٦ . وأبو البقاء، أيوب بن موسى، الكليات، ص ٩٠٨، والمعجم الوسيط(نصص).

٢ لسان العرب، ابن منظور، مادة (نصص) ٥.

التناص اصطلاحاً:

إن مفهوم التناص مصطلح جديد لظاهرة أدبية قديمة، التّناص هو كتابة نصٍّ على نص، جملة على أخرى، بيت شعر على بيت آخر، أو بيت شعرٍ على حديث نبوي أو آية قرآنية، أو جملة نثريّة على كلام مأثور. ويبدو أن لهذا المصطلح ظهورات عديدة في تراثنا النقدي، وإن بأسماء مختلفة، تقارب مصطلح التناص، مثل: التضمين، والتلميح، والإشارة، أولاقتباس، وفي الميدان النقدي مثل (السرقات، المعارضات، المناقضات). إنَ تداخل النصوص أمرٌ حَتميٌّ لا مفر منه؛ فلا يمكن أن نتحدث عن نشوء نص من الصفر؛ إذْ لا بد مِن تلاقح النصوص ودخولها في سجال وعلاقات تأثُّر وتأثير، وهو أمر يفرضه قانون الإبداع منذ الأزل وعليه، فالنص بؤرة تتفاعل فيها النصوص اللاحقة والسابقة، وهذا التفاعل يكون بتبني النصوص التي يتأثر بها إيجابيًّا فيوظفها، وبإقصاء النصوص التي يتأثر بها سلبًا فيتجاهلها ويسقطها من حسابه، وقد أشار غير واحد إلى مسألة تفاعل النصوص فيما بينها وحتمية ذلك. لا يختلف التناص عن الاقتباس من حيث الوظيفة الدلالية والجمالية، ولاسيما الذي يتضمن كلمة، أو مثلا سائرا أو معنى عميقا يتوافق والكلام المدرج فيه لأن التناص كثيراً ما يحصل في الأمثال الشعرية والنثرية[1].

١- التناص في الأدب العربي :

وتحدث النقاد العرب عن مفهوم التناص تحت عنوان السرقات الشعرية، وهو عنوان أقرب إلى الإثارة الإعلامية منه إلى الدقة العلمية، لقد كان العرب من السباقين عند معالجة مفهوم التناص تحت مسمى السرقات الأدبية، ينقلون الموضوع من مبحث في النقد إلى مبحث في البلاغة. وخلال بداية القرن الأخير، لم يكن في وسع النقد العربي تجاوز المقولات التقليدية في النقد حول السرقة الأدبية، إذ ظلت الاتهامات متبادلة بين النقاد والمبدعين. حينما أطلق مصطلح (سرقة) في النقد العربي القديم على ظاهرة انتقال المعاني من نص إلى آخر، لم يكن ذلك يعد قدحا في الظاهرة، بدليل أن هناك تمييز بين سرقة ممدوحة وأخرى مذمومة، وفي هذا السياق فالسرقة ربَّما تصدق على الإغارة أو الغصب، وأما ما سوى ذلك، فمجال القول أوسع من الوصم بالسرقة، وإذا كان هناك وجود عمل أدبي يخلو من آثارٍ لأعمالٍ سابقةٍ ضربًا من المستحيل، فليس يُعاب ما يوجد من الجميع بلا استثناء. وقد تفنَّن النقَّد العربي في تقسيم السرقات وتفريعها، فممَّا ذكره ابن رشيق من المصطلحات: الاصطراف، والاستلحاق، والانتحال، والاسترفاد، والاهتدام، والملاحظة، والإلمام، والاختلاس، والموازنة، والعكس، والمواردة، والتلفيق، وهذه الأقسام والفروع تتعلق باعتبارات عدَّة، كاللفظ، والمعنى، وبنية الكلام، ومقدار المأخوذ، والمعاصرة وعدمها. فالشاعر العظيم هو من يطعِّم شعره بأبيات من التراث، فهو دليل على قراءته للموروث الشعري وإعجابه به، وهو كالتحدي أو إثبات الشاعرية؛ لأن الشاعر الضعيف يفتضح إذا وضع وسط شعره بعض الأبيات أو التراكيب التراثية؛ إذ هي تبرز ضعفه بقوتها، وقد يُخفق في وضعها بشكل صحيح بحيث تمتزج بنصِّه ويصبحان كالشيء الواحد من غير أن يضرَّ ذلك بنصه، ومصداقا لهذا نجد بعض الشعراء المحدثين " يشيرون إلى مصادر نصوصهم وكأنهم يوجهون القارئ قصدا إلى إدراك نصوصهم في ضوء علاقاتها بمصادرها أو مؤثراتها "[2]. وعلى كل حال فالتناص يهمنا في الدراسات النصية؛ سواء كان ذلك لأنه: وسيلة لإثراء النص بفتحه على نصوص أخرى، أو لأنه نوع من الربط. أو لأنَّه نوع من الإحالة. ونظرة خاصة إلى التناص تجعله يبدو لي على قسمين، إذ لا يخلو تداخل النصوص من أن يكون ذا طابع لفظي تركيبي، النص القديم فيه مرتبط بالنص الجديد بوسائل ظاهرة في النص، أو أن يكون ذا طابع مفهومي، النص القديم فيه مرتبط بالنص الجديد بوسائل حابكة ملموحة ومفهومة، ويبدو أن لهذا المصطلح ظهورات

[1] انظر : آليات التناص ، جميل حمداوي ، مجلة أفق الثقافية ،الثلاثاء ٢٠٠٦/٧/١١،
www.ofouq،com/today/moudules.php,article.sid .

[2] ترويض النص، لحاتم الصكر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨م، ص١٨٥.

عديدة في تراثنا النقدي، وإن بأسماء مختلفة، ومنه قول علي بن أبي طالب: " لولا أن الكلام يعاد لنفد"[١]، وفي الميدان النقدي مثل: السرقات، المعارضات، المناقضات"[٢] واقتفى كثير من الباحثين المعاصرين العرب أثر التناص في الأدب القديم، حيث أشار محمد بنيس إلى أن الشعرية العربية القديمة قد فطنت لعلاقات النص بغيره من النصوص منذ الجاهلية وضرب مثلاً للمقدمة الطللية التي تعكس شكلاً لسلطة النص وقراءة أولية لعلاقة النصوص ببعضها وللتداخل النصي بينها، فكون المقدمة الطللية تقتضي ذات التقليد الشعري من الوقوف والبكاء على الأطلال، فهذا إنما يفتح أفقاً واسعاً لدخول القصائد في فضاء نصي متشابك[٣]، وإذا استمرينا في تتبع أصول التناص في أدبنا القديم نجد أن الموازنة التي أقامها الآمدي بين أبى تمام والبحتري تعكس شكلا من أشكال التناص، وكذلك الوساطة بين المتنبي وخصومه عند الجرجاني، وترى أن كثيراً من النقاد العرب وبعض الشعراء قد أشاروا إلى ظاهرة التناص، ولقد تنبه النقاد القدامى إلى ظاهرة التداخلات بين النصوص، وبخاصة في الخطاب الشعري، أما أمثلة الجانب النقدي كالنقائض والسرقات، فقد أشار إليها أكثر من ناقد مثل ابن سنان الخفاجي وابن رشيق، والجرجاني وغيرهم. وهناك دواعي التناص، رغم الأهمية الأدبية التي تبوأها التناص في الدراسات الأدبية حيث تبين أنه لا غني عنه للشاعر ولا الكاتب أيا كان، فإنه لا يمكن أن نعتبر أن التناص وليد الصدفة، ولا يصح أن يكون كذلك. ذلك إن الثقافة الإنسانية محكومة بسمة التوليد والاستنتاج وكلما طال عمر الثقافة أيا كانت فإنها تكون أكثر حظا في دمجها ما بين الحاضر والماضي .

والنظر في قضية اللغة كظاهرة إنسانية يوضح أن الإنسان لا يمكنه الانقطاع عن الماضي الثقافي له، إذ إنه ليس في مقدوره اختراع اللغة كما لا يمكنه الاستغناء عنها لأنه لن يكون مسموعا من طرف مجتمعه، ومن هنا فإنه يعجز عن الاستمرارية في التواصل مع الآخرين فاللغة نتاج اجتماعي لا يمكن إهماله بل لا بد من التمسك به والرجوع إليه حتى يتسنى للقارئ والمتلقي بصورة عامة فهم ما وراء هذا النص ولن يكون ذلك إلا بوضعه في إطاره الاجتماعي، فيجب وضع النص الأدبي في وضع لغوي اجتماعي خاص كما عاشه كاتبه وجماعته الاجتماعية. علاوة على ذلك فإنه لا يمكن إهمال دور الثقافة التراثية دون قصد الكاتب أو الشاعر لأن هذا الشاعر الذي انسجم مع هذه اللغة وفهم مدلولاتها، فإنه سيجد نفسه مرغما على التعامل معها والأخذ منها حيث استقرت في ذاكرته وكونت لديه مرجعية ثقافية معينة أصبحت تشكل جزء كبيرا من بنيته الفكرية. لذلك فإنه من الجدير بنا أن نذكر أن التناص وليد التراكمات الثقافية لدى الإنسان، وبالتالي فانه من أهم الدواعي التي أسهمت في إرساء قواعد التناص الأدبي هي الخلفية الثقافية في التراث. وسيتم عرض أقوال بعض النقاد الذين تحدثوا في هذا المضمار، حيث الاختلاف في الآراء والاتجاهات. يقول ابن رشيق الذي اعتبر مسألة الأخذ من النصوص السابقة على أنها سرقة فيقول: "واتكال الشاعر على السرقة بلادة وعجز وتركه كل وعي سبق إليه جهل، ولكن المختار عندي أوسط الحالات "[٤]، أما الناقد علي الجرجاني فقد حظر على نفسه الحكم على الشعراء بالسرقة، فقال: "ومتى أنصفت علمت أن أهل عصرنا، ثم العصر الذي بعدنا أقرب فيه إلى المعذر، وأبعد من المذمة، لأن من تقدمنا قد استغرق المعاني وسبق إليها، وأتى على معظمها، ومتى أجهد أحد نفسه، وأعمل فكره، وأتعب خاطره في تحصيل المعنى يظنه غريباً مبتدعاً، ثم تصفح عنه الدواوين لم يخطئه أن يجده بعينه، ولهذا السبب أحظر على نفسي ولا أرى لغيري بث الحكم على شاعر بالسرقة"[٥]، فهو التمس للجميع العذر من أخذ النصوص

[١] انظر: الصناعتين، أبو هلال العسكري ، تحقيق مفيد قميحة ، ط ٢، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٤، ص ٢١٧.
[٢] انظر : النص الغائب، محمد عزام ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠١، ص ٤٢.
[٣] انظر : الشعر العربي المعاصر، محمد بنيس، ط ١، دار العودة ، ١٩٧٩ ، ص ١٨٢.
[٤] العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، ابن رشيق، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل ، بيروت ،لبنان، ٢٨١/ د.ت.
[٥] الوساطة بين المتنبي وخصومه ، علي بن عبد العزيز الجرجاني، تصحيح أحمد عارف الزين، مطبعة العرفان، صيدا، ١٣٣١هـ، ص ١٦٧

السابقة بدعوى أن السابقين أخذوا واستغرقوا جميع المعاني. وعلى الرغم مما تم ذكره من التفاتات نقدية متميزة عند نقادنا القدامى فإنه يمكن الخروج بالملاحظات التالية:

- إن النقاد القدامى تعاملوا مع النص الأدبي بصورة جزئية، ولم يتعاملوا معه بنظرة شمولية من أولها إلى آخرها بل البحث بشكل جزئي على مستوى قليل.
- استحكام النظرة المعيارية: حيث مقاربتهم لمسألة السرقات من زاوية معيارية لا من زاوية وصفية.
- الناقد العربي كان ينظر للنص بأنه وعاء من المحفوظات وهذه المقدرة تمكنه من رد المعاني إلى أصولها، فيصبح مراقب فوق كل شاعر ممارساً نوعا من الرقابة على كل منتج شعري[١]." وقد يكون (التّناص) في الصور البلاغية التشبيهات، والاستعارات، والكنايات باعتبارها تملك المعاني الأولى والثواني، فعندما يقول الشاعر عن رجل ما إنه بحر، وأسد وشمس، فإنه يشبهه بالبحر لكرمه، وبالأسد لشجاعته، وبالشمس لبياضه ونقائه. والشاعر لم يلجأ إلى الوصف المباشر، وإنما إلى التشبيه الذي هو مجاز أو وصف غير مباشر لما يريد الحديث عنه. وعندما يقول الشاعر عن ممدوحه بأنه كثير الرماد، فهو يكني بذلك عن كرمه. ولكنه لم يقل عنه إنه كريم مباشرة، وإنما لجأ إلى وصف قدوره التي يكثر تحتها الرماد، والتي تدل على كرمه"[٢].

وفي النهاية هناك مجهودات نقدية وبلاغية لدي العلماء العرب سواء التي قالت بالسرقة أو الاقتباس أو التضمين، فهذه المجهودات تحتسب لهم. أما عن جهود العرب المعاصرين ومدى تحصيلهم لهذا المصطلح، فقبل عرض آرائهم في عجالة ويحسن أن نذكر أن نقادنا العرب المحدثين وجدوا في المصطلح تقارباً كبيراً مع الطرح القديم لمصطلحات مثل: الاقتباس والتضمين والمعارضة، كما أنهم وجدوا أن في مصطلح التناص ما يمكن أن يفعل نصوصاً قديمة ويعيد إليها الحياة بعد أن ماتت، أو كادت أن تموت في الذاكرة وفي كتب من حكموا عليها من القدامى بالموت لأنها مسروقة، أما المعاصرون فإنهم يحللون وفق منظومة الاستدعاء النصي في عملية التناص، إنها النصوص الغائبة ويكتشفونها في النصوص الحاضرة وحاولت كثير من الدراسات التي اتبعها النقاد العرب أن تسهم في الربط بين مصطلح التناص، ومصطلحات قديمة كالاقتباس والتضمين بما يفعل التواصل الفكري بين القديم والحديث، ولقد استنار هؤلاء النقاد العرب برؤى النقاد الغربيين خاصة وأن مصطلح التناص قد ظهر متأخرا في البلدان العربية، حيث بدأ الاهتمام به في أواخر السبعينات من القرن العشرين مع النقاد المغاربيين واللبنانيين مثل: محمد مفتاح، وسعيد يقطين، ومحمد بنيس، وبشير القمري، وسامي سويدان، وصبري حافظ.[٣]، ويمكن تحديد مستويين اثنين لتناول (التناص) عند النقاد العرب وهما : مستوى النظرية ومستوى الممارسة والتطبيق .

مستويات التناص :

١- المستوى النظري:

بفضل التطور العلمي السريع وتعدد وسائل الاتصال المختلفة مثل الشبكة العنكبوتية وغيرها، الذي ساعد على انتشار هذا المصطلح بين أوساط النقاد العرب وكان له إقبال شديد من قبل نقادنا حيث الترجمة للعديد من الكتب والأبحاث الغربية المختصة بهذا الموضوع لفهم أكبر وأوسع لدى العقلية العربية والإحاطة الشاملة لهذا المصطلح. وأيضاً ساهمت الدوريات العربية المهتمة بالأدب في تعميق الدراسات بالتناص في مجال النقد عن طريق الكثير من الدراسات البحوث المتخصصة في هذا الشأن فقد كان الناقد

---

[١] انظر : الأسس التكوينية لمفهوم التناص ، شكير فيلاله، مجلة أزاهير، (www..haifalana.net/spip.php.artical.١٢٩٣).

[٢] النص الغائب، محمد عزام، ص: ٤٥.

٣ انظر : آليات التناص ، جميل حمداوي ، مجلة أفق الثقافية ،الثلاثاء ٢٠٠٦/٧/١١،
www.ofouq،com/today/moudules.php,article.sid .

" صبري حافظ " من أوائل من كتبوا عن التناصية، وذلك في عدد خاص أصدرته مجلة (ألف) القاهرية وقد عرض لمظاهر التناصية في الأدب الغربي الحديث، وأشار إلى الملامح التي يمكن أن تظهر فيها بذور التناصية في الأدب العربي القديم حيث الاقتباس والتضمين. كما أسهمت مجلة (الفكر العربي المعاصر) بعدد خاص عن التناص، وكان ممن كتب "عبد الوهاب ترو" عن مصطلح الإنتاجية عند (كرستيفا) مستعرضا بعض جهود (باختين) و(جينيت)، ولقد ترجم (جميل التكريتي) كتاب (شعرية دستويفسكي) للعربية، أما كتابه (الماركسية وفلسفة اللغة) فقد نقله للعربية محمد البكري، ويمني العيد[١]. وتجدر الإشارة إلى أن المصطلح قد ظهر متأخرا وبطيئا في بلدان عربية محدودة مثل المغرب ولبنان ولكنه الآن انتشر في جميع البلدان العربية ومن أشهر المنظّرين له: صلاح فضل، وعبد الله الغذامي، ورجاء عيد، ومحمد مفتاح، وأحمد الزعبي وغيرهم .

٢- المستوى التطبيقي:

ونأتى للمستوى الآخر في مجال التناص وهو الجانب العملي له فكان من أوائل الأعمال التي اهتمت بممارسات حول التناص كتاب للباحث المغربي محمد مفتاح بعنوان (تحليل الخطاب الشعري – إستراتيجية التناص) حيث ألقى الضوء على زوايا مهمة لفكرة التناص، من حيث علاقة المصطلح عند العرب والغرب معا، بمصطلحات مثل المعارضة والسرقة والمناقضة. فعن علاقة التناص بمصطلحات كالمعارضة والسرقة يقول: " مع أن هذه التعاريف مكتسبة من مجال الثقافة الغربية، فإننا نجد ما يكاد يطابقها في الثقافة العربية ففيها: المعارضة ...المناقضة ... السرقة "[٢]، فمن خلال تعريفه للمصطلحات السابقة، أراد أن يوازي ويطابق بين التقارب الثقافي للمفاهيم في البيئتين العربية والغربية، وقد ارتكز إلي نوعين أساسين من التناص وهما: المحاكاة الساخرة (النقيضة)، المحاكاة المقتدية (المعارضة)[٣]، مؤكدا على أن التناص لا مناص منه، فيقول: " لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتها، ومن تاريخه الشخصي أي من ذاكرته"[٤]. ويحتاج التناص في الوقت ذاته إلي ثقافة المتناص والمتلقي، حيث اشترط المعرفة من الاثنين، فيقول: " فأساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي أيضا"[٥]. وقد أسهب د:مفتاح في الحديث عن جانب مهم، داعم للتناص، وهو آلياته المتنوعة والمعينة للشعراء والكتّاب، ومنها: التمطيط، والشرح، والاستعارة، والتكرار، والشكل الدرامي. حيث يقول: " فإنه من الأجدى أن يبحث عن آليات التناص لا أن يتجاهل وجوده هروبا إلى الأمام"[٦]. ويطرح د.مفتاح نقطة مهمة حول إعادة الإنتاج في التناص، وإظهار الجوانب المحيطة به السلبية أو الإيجابية المساهمة في نجاح عملية التمثل، حيث يعتقد البعض أن جانبها السلبي متوقف عند الامتصاص والاجترار لنصوص سابقة فقط، ولكن للنصوص دورها في عملية إنتاج التناص للدلالة، وهنا يكمن الجانب الإيجابي كما يقول د.مفتاح: " إن الكاتب أو الشاعر ليس إلا معيدا لإنتاج سابق في حدود الحرية، سواء كان ذلك الإنتاج لنفسه أو لغيره ... ولذلك فإن الدراسة العلمية تفترض تدقيقا تاريخيا لمعرفة سابق النصوص من لاحقها كما يقتضي أن يوازن بينها لرصد صيرورتها وسيرورتها جميعها وأن يتجنب الاكتفاء بنص واحد واعتباره كيانا منغلقا على نفسه، كما أنه من المبتذل أن يقال إن الشاعر يمتص

---

[١] انظر: التناص (النشأة والمفهوم)، إيمان الشنيني، مجلة أفق الثقافية (الأربعاء ٠١ أكتوبر ٢٠٠٣).
http://www.ofouq.com/today/modules.php?name=News&file=print&sid=١٣٨٢. .

[٢] تحليل الخطاب الشعري ، محمد مفتاح ، ط ٣ ، المركز الثقافي العربي – بيروت ، ١٩٩٢، ص ١٢٢،١٢١.

[٣] انظر : تحليل الخطاب الشعري، محمد مفتاح، ص ١٢٢.

[٤] نفس السابق.

[٥] نفس السابق.

[٦] تحليل الخطاب الشعري، محمد مفتاح، ص ١٢٥.

نصوص غيره "[1]، وقد خصص (عبد الله الغذامي) فصلا من كتابه الخطيئة والتكفير حيث تناول تطبيقات تناصية في شعر حمزة شحادة وفي حديثة عن التناص أو ما أسماه (تداخل النصوص) يقول: " ولئن كان مفهوم جسدية النص وكونه كائنا حيا ومركبا هو لب الفكرة فيما قلناه ونقوله عن نصوصية النص، فان هذه الجسدية لا تقوم على عزل النص عن سياقاته الأدبية والذهنية، وذلك لأن العمل الأدبي يدخل في شجرة نسب عريقة وممتدة تماما مثل الكائن البشري، فهو لا يأتي من فراغ كما أنه لا يفضي إلى فراغ إنه إنتاج أدبي لغوي لكل ما سبقه من موروث أدبي وهو بذرة خصبة تؤول إلى نصوص تنتج عنه "[2]، ويبين الغذامي عن دور التناص في منهجية قراءته على المستوى الذاتي بوصف النص بنية مفتوحة مؤهلة للتداخل في علاقة تناص، بقوله: "وقد كان لي من قبل وقفات عن تداخل النصوص في علاقات النص مع ما قبله من نصوص على أساس أن مفهوم تداخل النصوص هو من المفهومات الأساسية في قراءة الأدب وتحليله بما يعني إنني أتعامل مع النص على أنه بنية مفتوحة على الماضي مثلما أنه وجود حاضر يتحرك نحو المستقبل وهذا يناهض فكرة البنية المغلقة على الآنية "[3]. ويشير الغذامي إلي أن ظاهرة التناص تشكل ملمحا مهما في ذاكرة الثقافة العربية ممثلة في إنسانها منذ زمن بعيد ، ويربط الغذامي في وعي بين هذه الظاهرة وأخرى قديمة في الفكر العربي ويعني بها (الاستطراد) كما هو شائع في مؤلفات عربية لأعلام عربية مثل الجاحظ، وعن هذا كله يقول الغذامي: "إن ظاهرة تداخل النصوص هي سمة جوهرية في الثقافة في ذاكرة الإنسان العربي ممتزجة ومتداخلة في تشابك عجيب ومذهل ولقد شاع تسمية ذلك بالاستطراد وهذا ما توصف به مؤلفات الجاحظ ولكن الحق هو أن ذلك تداخل نصوصي له ما يبرره وما يستدعيه من النصوص نفسها"[4]. فهو يرى أن النص ليس كلغة معزولة عن العالم، إذ لا يمكن فهم ما يدور حوله، إلا إذا اعتبرنا أنه بنية متشابكة من نصوص متعددة أي أنه نسيج من أبنية نصية سابقة تبعا للإشارات التي يحملها. وتعتبر هذه النصوص السابقة هي العتبات أو الشفرات التي من خلالها يمكن الدخول إلى النص الحاضر. وقد أشار إلي ذلك ريفاتير بقوله: " إن التناص هو مجموعة النصوص التي نجد بينها وبين النص الذي نحن بصدد قراءته قرابة، وهو مجموع النصوص التي نستحضرها من ذاكرتنا عند قراءة مقطع معين، أما تداخل النصوص فهو ظاهرة توجه قراء النص ويمكن أن تحدد تأويله وهو قراءة عمودية مناقضة للقراءة الخطية "[5]، وكلام ريفاتير هنا يؤكد تلقائية التناص وقصدية التداخل للنصوص من جانب قارئ النص فكل التداعيات التي تنثال على ذهن قارئ النص أثناء القراءة تشير أو تؤكد تناصه مع غيره من الأعمال السابقة له، ويبقي بعد ذلك الهدف من القراءة الذي يعتمد على نوع القارئ وخلفيته الثقافية والنقدية فالقارئ الناقد يقرأ النص ليعيد كتابته بناءً على ما يكتشفه من تناص بينه وبين غيره من النصوص السابقة، ويكون واعياً لهذه العملية، أما القارئ العادي فليس له من هذه العملية إلا ما يرد على خاطره تلقائياً لا يستطيع تفسيره. أما التداخل النصوصي فهو عملية نقدية منذ البداية لأنه ظاهرة توجه قراءة النص ويمكن أن تحدد تأويله فهو منهج نقدي مرتبط بنية القارئ الناقد في البحث عن شباك التداخل قبل إقدامه على قراءة ذلك النص. و أفاض رجاء عيد في كتابه القول الشعري في الحديث عن مصطلح التناص، وعرج على ما يعرف بالسرقات والمعارضات وأبدى رأيه فيها حيث قال: "إن المفهومات التراثية حول المعارضة وحول السرقات تصلبت رؤيتها حول الأصل وعلى صاحب الفضل وعلى فضيلة السبق، وبعده تنتهي مهمة الناقد التراثي بينما يكون مفهوم التناص أنه حضور لنصوص

---

[1] تحليل الخطاب الشعري، محمد مفتاح، ص:١٢٤، ١٢٥.

[2] ثقافة الأسئلة في مقالات النقد والنظرية، عبد الله الغذامي، ط ٢، دار سعاد الصباح ، الكويت ، ١٩٩٣ ، ص: ١١١

[3] ثقافة الأسئلة في مقالات النقد والنظرية، عبد الله الغذامي، ص١١٣.

[4] ثقافة الأسئلة في مقالات النقد والنظرية، عبد الله الغذامي، ص:١١٩

[5] انظر: تداخل النصوص في الرواية العربية ، حسن محمد حمادة ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٧، ص ١٧.

متعددة مع النظر إلى تلك النصوص بحسبانها مداخلات نصية وتحولات فنية "[1]، ويشير إلى أن قيمة التناص ليست الاقتصار على تجاوز أسوار المصطلحات السابقة بل هو أوسع من ذلك وفي هذا يقول: " وليست قيمة التناص كمنهج تحليلي مقصورة على تجاوز أسوار المصطلحات التراثية السابقة وإنما ينفتح لما هو أرحب فمن مجالاته العكوف على مقاربة تحليلية لماهية التحولات ومسارات التبادلات، وكيفية التمثل لنص سابق ومدى حضوره في نص لاحق"[2]، ويعتبر (رجاء عيد) أن النص مفتوح سابقه أو حاضره حيث أشار بقوله: "ينطلق مفهوم التناص من مفهوم النص المنفتح وعليه فالنص دائما منفتح على نصوص أخرى معاصرة أو غير معاصرة، والنص هنا كلوح من زجاج يلوح من خلفه نص آخر"[3]، وركز على نقطة غاية في الأهمية وهي أن الكاتب عندما يكتب النص ليس هو من يخترعه، فقال في تعليقه: " إن النص وفق المفهوم السابق هو عدد من نصوص ممتدة في مخزون ذاكرة مبدعه ومن ثم فهو النص ليس انعكاسا لخارجه أو مرآة لقائله وإنما فاعلية المخزون التذكري ثم فالنص بلا حدود"[4]، هذه جهود بعض النقاد العرب المعاصرين من خلال فهمهم للتناص وإن كان إيرادها على سبيل المثال لا الحصر لأن مصطلح التناص قد ظهرت له مفاهيم عدة ، حيث رؤية كل ناقد وتأثره بثقافة بلد ما ورغبة في الوصول إلى أدق جزيئات هذا المصطلح. فرغم كثرة المفاهيم الموازية لمصطلح التناص إلا أنها متفقة في أن التناص توالد النص عن نصوص أخرى ومتداخلة مع نصوص أخرى وإن النص هو خلاصة لما لا يحصى من النصوص وأجملت د . مي نايف في ذلك عندما قالت "وتتحدد آلية التناص من مفهومين هما: الاستدعاء والتحويل، أي أن النص الأدبي لا يتم إبداعه من خلال رؤية الكاتب أو الفنان بل تتم ولادته وتكونه من خلال نصوص أدبية أخرى، مما يجعل التناص يشكل من مجموع استدعاءات خارجة نصية.[5]

إن النقد العربي مطالب باستيعاب استراتيجيات التناص ومفاهيمه وأساسه المعرفي، ومستوياته وأشكاله المتعددة حتى يتمكن من تشكيل أرضية معرفية ونقدية تؤهله للمساهمة في إقامة حوار معرفي معه ، سواء لنقض طروحاته ومفاهيمه ومقولاته، أو لتطوير هذه المفاهيم والمقولات وإغنائها لكي لا نظل في إطار الاستهلاك والنقل خاصة مع التطور الواسع الذي يشهده النقد العالمي المعاصر ، وتعدد اتجاهاته ومدارسه ولذا فإن مهمة النقد العربي المعاصر تتضاعف إذ لا بد من استيعاب ومعرفة عوامل التحول ومرجعياتها، ومصادرها وكيفية تحولاتها داخل أنساقها .الأمر الذي يؤكد على البعد الثقافي والمعرفي الكبير الذي لا بد منه للنهوض بهذه العملية الواسعة التي بات يحتاج إليها النقد العربي المعاصر للخروج من حالته الراهنة.

---

[1] القول الشعري، رجاء عيد، ص٢٣٠.
٢ نفس السابق، ص ٢٣٦
[3] نفس السابق، ص ٢٢٦
[4] نفس السابق، ص ٢٢٥.
[5] الخطيئة والتكفير والخلاص، مي نايف، ص: ٢٢٦.

أنماط التناص :

يطرح التناص قضية غاية في الأهمية هي مسألة استقلال النص أو تبعيته، وإذا كان النقد الغربي الحديث قد ركز على تبعية النص لسياقه النفسي أو التاريخي أو الاجتماعي، فإن التناص في النقد المعاصر يؤكد أيضاً عدم استقلال النص الأدبي لكنه لا يمارس التبعية بالمعنى التقليدي، صحيح أن النص له علاقة بنصوص سابقة عليه، لكنه في النهاية لا يسعى إلى كشف النصوص الأصلية.[١] وهذا يقود للسؤال التالي، هل التناص في الشكل أم المضمون؟ يجيب محمد عزام بقوله: " في كليهما لأن الشاعر يعيد في المضمون إنتاج ما تقدمه وعاصره من نصوص مكتوبة وغير مكتوبة، أي ينتقي منها صوراً أو مواقف أو تعابير، ولكن لا مضمون خارج الشكل . والشكل هو المتحكم في المتناص"[٢].

أشكال التناص:

إن العمل الأدبي بذرة خصبة تؤول إلى نصوص تنتج عنه، كما أنه نتاج لما سبقه حاملا معه بعض الصفات الوراثية ممن قبله. وتختلف هذه الاستفادة إما بالكتابة عن النص ذاته، أو بتفجير نص آخر في نفوسنا ينشأ من تفاعلنا مع النصوص المقروءة، يختلف تداخل نص مع نصوص سابقة، ويتنوع بحسب الاستفادة، فللتناص أشكال متعددة، منها:

- التناص القرآني: بحث يقتبس الأديب نصاً قرآنياً، ويذكره مباشرة، أو يكون ممتداً بإيحاءاته وظله على النص الأدبي، لنلمح جزءاً من قصة قرآنية، أو عبارة قرآنية يدخلها في سياق نصه.
- التناص الوثائقي: وهذا النوع في النثر أكثر منه في الشعر كالسرد والسيرة، فيحاكي النص نصوصاً رسمية كالخطابات، والوثائق، أو أوراق أخرى كالرسائل الشخصية والإخوانية؛ لتكون نصوصهم أكثر واقعية.
- التناص والتراث الشعبي: وتكون المحاكاة فيه على مستوى اللغة الشعبية، وهذا مما يؤخذ على بعض الأدباء، إضافة إلى الاستفادة، وتوظيف القص الشعبي، والحكايات القديمة، والموروث الشعبي.
- التناص والأسطورة: وهي تتشابه مع سابقها من ناحية الاستفادة من التراث، لكنها تختلف من ناحية أن الأسطورة غالباً ما هي موروث؛ لكنه يوناني، أو غربي، وإن كان هناك بعض الأساطير العربية، إلا أنها قلة مقارنة بالغرب.

أنـواع التنـاص:

تناص مباشر(تناص التجلي) أو غير مباشر (تناص الخفاء). التناص المباشر: ويسمى بتناص التجلي، وهو حوار يتجلى في توالد النص وتناسله وتناقش فيه الكلمات والمحاور والجمل فهو إعادة إنتاج سابق في حدود من الحرية. ويدخل تحته ما عرف في النقد القديم بالسرقة والاقتباس والتضمين والاستدعاء. فهو عملية واعية تقوم بامتصاص وتحويل نصوص متداخلة ومتفاعلة إلى النص ، ويعمد الأديب فيه أحياناً إلى استحضار نصوص بلغتها التي وردت فيها، كالآيات القرآنية والحديث النبوي والشعر.[٣] السرقة الاقتراض: لغة : سرق الشيء يسرقه سرقاً وسرِقا ، والاسم السرق والسرقة: الأخذ بخفية، ويقال: سرق الشيء سرقاً، خفي[٤] وتعني النقل والاقتراض والمحاكاة[٥]، ولقد فطن العرب منذ عهد مبكر إلى التجديد

---

[١] انظر : النص الغائب ، محمد عزام ، ص ٣٢.
[٢] انظر : النص الغائب ، محمد عزام ، ص٣٢.
[٣] انظر : التناص والتلقي ، محمد الجعافرة ، ط ١ ، دار الكندي ، ٢٠٠٣، ص ١٥.
[٤] لسان العرب ، ابن منظور ، ٢/ ١٩٩٨.
[٥] انظر : تحليل الخطاب الشعري، محمد مفتاح ، ص ١٢١

والتقليد وفرقوا بين الابتداع وإلا تباع ووضعوا لذلك أصولاً وقواعد. والسرقات قديمة في الأدب العربي وقد وجدت بين شعراء الجاهلية ، وفطن النقاد والشعراء إليها ولحظوا مظاهرها بين امرئ القيس وطرفة بن العبد ، وبين الأعشى والنابغة الذبياني[١]، وكان حسان بن ثابت يعتز بكلامه وينفي عن معانيه الأخذ والإعارة ، حيث قال:[٢]

لا أسرق الشعراء ما نطقوا بل لا يوافق شعرهم شعري

وقال ابن رشيق فيها: " وهذا باب متسع جداً لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه، وفيه أشياء غامضة إلا عن البصير الحاذق بالصناعة ، وأخرى فاضحة لا تخفى على الجاهل المغفل"[٣]، ويلجأ النقاد في أكثر نقدهم إلى الموازنة بين أديب وأديب، والبحث عن نواحي الاتفاق بينهما، ثم الكشف عما ينفرد به أحدهما عن غيره، سواء أكان مرجع الاتفاق أو الاختلاف إلى التفكير أم كان مرده إلى التصوير والتعبير، وقد بذلوا في هذا السبيل كثيراً من الجهود والتي إن دلت فتدل على ذوقهم السليم على تعمقهم في فهم الأدب وتحليله[٤] والواقع أن الاهتداء إلى نواحي الإتباع أو الابتداع يحتاج إلى كثير من الفطنة والذكاء، وبالتالي يحتاج الحكم بالسرقة أو الابتكار إلى سعة معرفة بالأدب وفنون ه ، واطلاع واسع على التراث الأدبي في سائر عصوره ومواطنه ، وحفظ طاقة كبيرة للمشهورين والمغمورين من الأدباء على السواء حتى يسهل ربط المتقدم بالمتأخر ، ويعرف السابق من اللاحق[٥]، وذكر الجرجاني في كتابه (الوساطة بين المتنبي وخصومه) موضوع السرقة ، حين قال: "الشاعر يستعين بخاطر الآخر ويستمد من قريحته، ويعتمد على معناه ولفظه، وكان أكثره ظاهراً كالتوارد"[٦] ويعد هذا النوع من السرقة الظاهرة أو السطحية، لأنها اقتفاء للأثر واستعانة مباشرة للبناء د ون توظيف بيّن للمتبع، لأنه ناهب كلام غيره جهاراً وساطٍ عليه اقتساراً، وهذا النوع من السرقة ليس داخلاً في التناص الفني لانتفاء سمة الإبداع عنه[٧]، وعلق ابن رشيق في (العمدة) في هذا الموضوع حيث اختار لنفسه أن يكون حكماً وسطاً ، بقوله "اتكال الشاعر على السرقة بلادة وعجز وتركه كل معنى سبق إليه جهل، ولكن المختار عندي أوسط الحالات "[٨]، أما علي الجرجاني فقد حظر على نفسه الحكم بالسرقة حيث قال : "ومتى أجهد أحد نفسه وأعمل فكره وأتعب خاطره في تحصيل المعنى يظنه غريبا مبتدعاً، ثم تصفح عنه الدواوين لن يخطئه أن يجده بعينه، ولهذا السبب أحظر على نفسي ولا أرى لغيري بث الحك م على شاعر بالسرقة"[٩] فـ يلاحظ أن حديث الجرجاني فيه اعتدال ووسطية وحكمة في عدم التجريح بالشعراء، لأن الإنسان ليس بمخترع كلاماً جديداً، بل هو مجرد ناقل لما يشاهد ويشعر وبالتالي مهما وصل من الحكمة و الفطانة فحتماً سيسير على الطريق التي سار عليها غيره في الكتابة والتأليف وإن تغير أسلوبه، ولذا فإن هذا الكلام للجرجاني المكتوب منذ قرون طويلة هو نفسه ما يعاد بثه الآن، وإن اختلفت المسميات والعصور والأجناس . ويأتي الخطيب القزويني ويطرق نفس الباب الذي طرقه الجرجاني في قضية السرقات، قائلاً: " اعلم أن اتفاق القائلي ن إن كان في الغرض على العموم كالوصف والشجاعة والسخاء والبلادة ... فلا يعد سرقة ولا استعانة فإن هذه أمور متقررة في النفوس، مقصورة للعقول، يشترك فيها الفصيح والأعجم والشاعر والمفحم"[١٠]، وقد ساق لنا

---

[١] انظر : أحمد مطلوب ، معجم المصطلحات البلاغية، مكتبة لبنان ، بيروت ، ٢٠٠٢، ص ٥٠٦.
[٢] ديوان حسان بن ثابت ، حسان بن ثابت ، تحقيق وليد عرفات ، دار صادر ، بيروت ، د. ت ، ٥٣/١.
[٣] العمدة ، ابن رشيق ،٢/ ٠٢٨٠
[٤] انظر : السرقات الأدبية ، بدوي طبانة ، ط ٢، مكتبة الأنجلو ، القاهرة – ١٩٦٩، ص: ٣.
٥ انظر : السرقات الأدبية، بدوي طبانة، ص ٤
[٦] الوساطة بين المتنبي وخصومه ، علي الجرجاني، ص ١٦٦
[٧] انظر : التناص الشعري، مصطفى السعدني، منشأة المعارف – الاسكندرية ، ١٩٩١، ص ٩٠.
[٨] العمدة ، ابن رشيق ، ٢ / ٢٨١.
[٩] الوساطة بين المتنبي وخصومه ، علي الجرجاني ، ص ١٦٧
[١٠] الإيضاح في علوم البلاغة ، الخطيب القزويني، شرح محمد خفاجي ،ط ٣، منشورات دار الكتاب اللبناني، ١٩٧١ ، ص:٥٥٧.

محمد بن طباطبا أمثالاً كثر في حديثه عن السرقة، حيث قال: " وإذا تناول الشاعر المعاني التي سبق إليها فأبرزها في أحسن من الكسوة التي عليها لم يعب ، بل وجب له فضل لطفه وإحسانه فيه"[١]. من الأمثلة التي ساقها في كتابه ، قول أبي نواس[٢] : أخذ أبو نواس هذا البيت من الأحوص حيث يقول[٣] :

وعلق ابن طباطبا قائلاً: " فهذا من أبدع ما قيل في هذا المعنى وأحسنه، ويحتاج من سلك هذه السبيل إلى ألطاف الحيلة وتدقيق النظر في تناول المعاني واستعارتها وتلبيسها حتى تخف ى على نقادها و البصراء بها،وينفرد بشهرتها كأنه غير مسبوق إليها ، فيستعمل المعاني المأخوذة في غير الجنس الذي تناولها منه[٤].

أما عن أنواع السرقة فهي نوعان : الظاهر : " فهو أن يأخذ المعنى كله ، إما مع اللفظ كله أو بعضه ، وإما وحده. فإن كان المأخوذ كله من غير تغيير لنظمه فهو مذموم مردود لأنه سرقة محضة ويسمى انتحالاً ونسخاً "[٥]، ومثال ذلك ما حكى أن عبد الله بن الزبير دخل على معاوية فأنشده[٦]:

إذا أنت لم تنصف أخاك وجدته على طرف الهجران إن كان يعقل

ولما دخل معن بن أوس المزني ، أنشد كلمته التي أولها[٧]:

لعمرك ما أدري وإني لأوجل على أينا تعدو المنيةُ أولُ

فأقبل معاوية على عبد الله وقال له : ألم تخبرني أنها لك ؟ فقال : المعنى لي واللفظ له .

النقل والتضمين والاقتباس :

النقل :

وهو أن ينقل معنى الأول إلى غيره محله كقول البحتري[٨]:

سلبوا وأشرقت الدماء عليهم محمرة وكأنهم لم يسلبوا

نقله أبو الطيب إلى السيف فقال[٩]:

يبس النجيع كله وهو مجرد عن غمده فكأنه هو مغمد

ومنه القلب : وهو أن يكون معنى الثاني نقيض معنى الأول ، وسمي بذلك لقلب المعنى إلى نقيضه . كقول أبي الطيب[١٠]:

والجراحات عنده نغمات سبقت قبل سيبه بسؤال

---

[١] عيار الشعر، ابن طباطبا، تحقيق : محمود سلاك ،ط ٣، منشأة المعارف الإسكندرية، ١٩٨٤ ، ص ١١٢.
[٢] ديوان أبي نواس، أبو نواس ،دار صادر – بيروت – دون ت ، ص ٦٤٧.
[٣] الأحوص الأنصاري ،تحقيق إبراهين السامرائي، مكتبة الأندلس،بغداد، ١٩٩٦ ، ص ٢٠٠ .
[٤] عيار الشعر ، ابن طباطبا ، ص ١١٣.
[٥] الإيضاح ، الخطيب القزويني ، ص ٥٥٨.
[٦] الإيضاح ، الخطيب القزويني ، ص ٥٥٨ ، ص ٥٥٩.
[٧] نفس السابق.
[٨] ديوان البحتري، البحتري ، تحقيق حسن الصيرفي ، ط ٣، دار المعارف ، القاهرة،٧٦/١.
[٩] شرح ديوان المتنبي، المتنبي ، عبد الرحمن البرقوقي ، مكتبة دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان ، ١٩٨٦،٢/٦٠
[١٠] شرح ديوان المتنبي، المتنبي ، ص ١٨٤

فإنه ناقض به قول أبي تمام[1]:

ونغمة معتف جدواه أحلى على أذنيه من نغم السماع

وقال الخطيب القزويني في نهاية حديثه: " وهذه الأنواع ونحوها أكثرها مقبولة[2] "، وهناك أنواع كثر مثل: الانتحال، الادعاء، والاهتدام والاختلاس إلى آخر هذه التسميات .

وفي النهاية لقد عد الأقدمون السرقات ضرباً من الفنية الأدبية أي أنها مجال الحذق والمهارة ولا يستطيعها كل أديب، ولذلك تلطف بعض النقاد فأطلقوا عليها اسم (حسن الأخذ)[3].

التضمين :

لغة مشتق من ضمن ، وضمن الشيء أودعه إياه كما تودع الوعاء المتاع والميت القبر وكل شيء جعلته في وعاء فقد ضمنته إياه[4]. أما في الاصطلاح البلاغي: " فهو قصدك إلى البيت من الشعر أو القسم منه فتأتي به في آخر شعرك أو في وسطه كالمتمثل[5].

الاقتباس:

لغة : " القبس النار ، الشعلة من النار تقتبسها من معظم ، واقتباسها الأخذ منها، وقوله تعالى: " بشهاب قبس "[6]ويقال : قبست منه ناراً فأقبسني ، أي أعطاني منه قبساً وكذلك، اقتبست منه ناراً ، واقتبست منه علماً أيضاً أي استفدته ".[7]

اصطلاحاً : هو الأخذ والاستفادة ، وقد عرف هذا اللون من الأخذ منذ عهد مبكر ، وكان العرب القدامى يسمون الخطبة التي لا توشح بالقرآن (شوهاء) والتي لا تستفتح بالتحميد (بتراء) وفي هذا قول الجاحظ: "إن خطباء السلف الطيب وأهل البيان من التابعين بإحسان ، ما زالوا يسمون الخطبة التي لم يبتدئ صاحبها بالتحميد ويستفتح كلامه بالتمجيد (البتراء) ويسمون التي لم توشح بالقرآن وتزين بالصلاة على النبي (الشوهاء)"[8]، وقد كانت العرب تعيب على الخطباء الذين لا يقتبسون آيات القرآنية والأحاديث النبوية في خطبهم دلالة على أهميتها لتوضيح المعاني التي يريد أن يوصلها الخطيب للناس ، ونورد مثالاً في ذلك : حيث قول عمران بن حط ان أنه خطب عند زياد خطبه ظن أنه لم يقصر فيها عن غاية ، ولم يدع فيها لطاعن علة، فمر ببعض المجالس فسمع شيخاً يقول : هذا الفتى أخطب العرب لو كان في خطبته شيء من القرآن[9]، وقد اختلف أهل اللغة في الاقتباس والتضمين أهما شيء واحد أم أن ثمة فرق بينهما . وسوف يتم الحديث عنهما دون تعقيد ولا إسهاب ممل، للخروج بخلاصة تحاول الوصول لفهم كلا النمطين، فلقد تحدث ابن القيم في كتابه (الفوائد)عن الاقتباس وسماه التضمين، قال في التعريف: " وهو أن يأخذ المتكلم كلاماً من كلام غيره يدرجه في لفظه لتأكيد المعنى الذي أتى به أو ترتيبٍ فإن كان كلاماً كثيراً أو بيتاً من الشعر فهو تضمين ، وإن كان كلاماً قليلاً أو نصف بيت فهو إيداع"[10] فيلاحظ أن ابن

---

[1] أخبار أبي تمام ، محمد الصولي ، ٨١

[2] الإيضاح ، الخطيب القزويني ، ص ٥٧٤

[3] انظر : السرقات الأدبية، بدوي طبانة ، ص ١٦٢

[4] لسان العرب ، ابن منظور ، مادة ضمن ، ٢٥٧/١٣.

[5] ابن رشيق ، العمدة ، ٨٤/٢.

[6] سورة النمل ، آية ٧.

[7] لسان العرب ، ابن منظور ، ٣٥١٠/٤.

[8] البيان والتبيين ، الجاحظ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، د. ت، ٢/٢.

[9] البيان والتبيين، الجاحظ ،ص ٢ ، ص٣.

[10] ابن القيم ، الفوائد المشوق ، ص ١١٧ .

القيم في حديثه السابق لم يميز بين الاقتباس والتضمين بل هما بمعنى واحد، وإن كانا يختلفان في كثرة الأبيات أو الآيات المضمنة أو المودعة في الشعر ومثله. ويقول في موضع آخر: " وعلى هذا الحد ليس في القرآن من هذا الشيء إلا ما أودع فيه من حكايات أقوال المخلوقين مثل قوله تعالى حكاية عن قول الملائكة: " قالوا أتجعل فيها من يفسد فيها ويسفك الدماء "[١].... وإنما الذي ورد في القرآن الكريم بعض آيات وكلمات .. من كلام الله عز وجل فأشبه التضمين والإيداع "[٢]، وذكر (الحموي) في خزانة الأدب أن هناك رأياً جديداً وهو في جعل الاقتباس على نوعين:

أ. ما قام به الناشرون من الخطباء والمنشئين يسمى اقتباس .
ب. ما يتم على أيدي الشعراء في أشعارهم يسمى تضمين .

وذكر أن الاقتباس من كتاب الله على ثلاثة أقسام :

أ. مقبول : وهو ما كان في الخطب والمواعظ .
ب. مباح : ما كان في الغزل والرسائل والقصص .
ج. مردود : وهو على ضربين :

ما نسبه الله تعالى إلى نفسه، كما ورد عن أحد بني مروان أنه وقع على مطالعة فيها شكاية من عماله: "إِن إلينا إِيابهم ، ثُم إِن علينا حسابهم"[٣]. تضمين آية قرآنية في معنى هزل لا يحس ذكر مثاله[٤]، لذا فقد خص ابن حجة الحموي الاقتباس بإيراد الشواهد النثرية. وفي تعليق للدكتور أحمد حامد حول التداخل بين هذين المصطلحين، قال: " يبدو من تعريفهم لكل من الاقتباس والتضمين أن المصطلحين يدخلان في دائرة الأخذ المشروع سواء أكان هذا المأخوذ قرآناً أم حديثاً أم شعراً ، ويكاد يتفق العلماء على أن تضمين الكلام المنثور من آي الذكر الحكيم أو الحديث يسمى اقتباساً "[٥]، ويقول في موضع آخر: " يبدو أن سبب التفرقة ما بين التضمين والاقتباس هو تنزيه القرآن الكريم عن الشعر، وهو سبب لا نراه مقنعاً فالقرآن واضح والشعر واضح ولا يمكن الخلط بينهما"[٦]، وفي الحقيقة هناك تشابه بين الاقتباس والتضمين، وقد خلط كثير من العلماء بين هذين المصطلحين ومنهم الجرجاني، والنويري، والخطيب القزويني وابن الأثير وغيرهم. وبالتالي يمكن الوصول بنتيجة مؤداها أن التضمين يجري على الشعر نظيرا لجريان الاقتباس على القرآن، ومنه قول الحموي: " العلماء في هذا الباب قالوا إن الشاعر لا يقتبس بل يعقد ويضمن، أما الناثر فهو الذي يقتبس كالمنشئ والخطيب"[٧]. ويأتي الاقتباس على وجهين: لا يخرج به المقتبس عن معناه، وما يخرج به المقتبِس عن معناه.

الاستدعاء:

لقد كان التراث في كل العصور بالنسبة للشعراء هو الينبوع الدائم التفجر بالقيم الراسخة والباقية، وأيضاً هو الأرض التي يقف عليها لبناء الفضاء الشعري الجديد.

إن توظيف الشخصيات واستدعاءها يعني استخدامها في سياقات وأنساق شعرية ولغوية ورؤيوية تحمل أبعاد الشعر المعاصر، أي أنها تصبح وسيلة للتعبير والإيحاء، وهي تقنية فنية في يد الشاعر يعبر من خلالها أو يعبر بها عن رؤياه المعاصرة التي يعيش، وينطلق بلسانها أو يحاورها ، ويتقاطع أو يتوازى

---

[١] سورة البقرة ، آية ٣٠.
[٢] الفوائد المشوق ، ابن القيم ، ص ١١٨.
[٣] سورة الغاشية ، الآية ٢٦/٢٧.
[٤] خزانة الأدب وغاية الأرب، تقي الدين الحموي ، ط ١، دار صادر – بيروت – د. ت، ص ٥٩١.
[٥] التضمين في العربية ، أحمد حسن حامد ، ط ١، دار الشروق ، عمان ، ٢٠٠١، ص ٢٨.
[٦] التضمين في العربية، أحمد حسن حامد ، ص ٢٨.
[٧] خزانة الأدب ، تقي الدين الحموي ، ص ٥٩٤.

معها"[1]، لذا فالشخصيات التراثية متعددة المصادر، تشكل رصيداً مهما للشعراء لأنهم من خلالها يستطيعون إعادة إنتاج تاريخنا العربي بمختلف أطيافه الأدبية والسياسية الاجتماعية. وهم بذلك يوصلون الماضي بالحاضر من خلال الغوص فيه واستجلاب هذه الشخصيات ومواقفها المتعددة، ومن ثم استخدامها في أشعارهم للتعبير عما يرمون إليه سواء مواقف محزنة ومضحكة أو شعور بالسخط وعدم الرضا عن واقعهم. وتسهم هذه الشخصيات في اختصار زمن الفهم بالنسبة للقارئ، لأنها حينما تكون وتظهر، ترسل إشارة إلى عقل القارئ ويتم ترجمتها، والوصول إلى ما يهدف إليه الشاعر. وبالتالي فهي باعتقاد الباحث مثل قاص الأثر الذي يستخدم لتتبع آثار أشخاص أو حيوانات للوصول إليها والنيل منها، فهذه الشخصيات عبارة عن إضاءات تهدي القارئ إلى عقل وقلب الشاعر . وربما يقول قائل: هذا حال القارئ الناقد، فما حال القارئ البسيط، فيمكن القول إن الناس متشابهون من حيث الخلق، فكلهم أصحاب عقول ، ولكن هناك فروق في القدرات العقلية وإدراكها للأشياء ، لذا فالثقافات متعددة، والناس مختلفون في أجناسهم وثقافتهم، وبالتالي لكي تخرج من طريق مظلم إلى طريق منير عليك أن تسعى وتبحث كي تجد ضالتك، فإن كان القارئ الناقد يصل لهذه الطريق بسرعة، فما ضير البسيط إن اجتهد وفتش ليصل لهذه الطريق. وفي الحقيقة يصعب هذا الكلام أحياناً، لأننا في العصر الذي نعيش عصر السرعة والتطور، بانفتاحنا على الشعوب الأخرى وثقافتهم، أصبح الشعراء والكّتاب العرب، يستخدمون ليس فقط الشخصيات والأحداث المتعلقة بالعرب فقط بل انتقلوا للغرب وأصبحوا يستدعون الشخصيات غير العربية والأساطير، مما يحتاج ثقافة عالية من قبل القارئ وهذا يستدعي الحديث عن آليات الاستدعاء المتنوعة التي توظف داخل الأبيات الشعرية. إن السؤال الأول الذي يفرض نفسه هو كيفية تأكد القارئ من أن اسم العلم الموجود في النص يشير لشخصية تراثية معينة دون سواها. يجيب أحمد مجاهد قائلاً: " كثير من الناس يحملون أسماء مثل: عمر وعلي وخالد، ولكن هل هم عمر بن الخطاب، علي بن أبي طالب أم غيرهم؟ إن القارئ لا يجد أمامه سوى وسيلة وحيدة يمكنه الارتكاز عليها ... وهي السياق"[2].

ثانياً: التناص غير المباشر :

أما التناص غير المباشر فينضوي تحته التلميح والتلويح والإيماء، والمجاز والرمز، وهو عملية شعورية يستنتج الأديب من النص المتداخل معه أفكاراً معينة يومئ بها ويرمز إليها في نصه الجديد[3]. وتعتمد هذه الأنماط على فهم المتلقي وتحليله للنص. ويسمى أيضاً التناص اللاشعوري أو تناص الخفاء وقد يكون المؤلف غير واعٍ بحضور النص أو النصوص الأخرى في نصه الذي يكتبه، ويحتاج هذا التناص إلى ثقافة واسعة عند الباحث وإلى معرفة وإطلاع واسعين، ويطلق عليه الدكتور(محمد عزام) التناص الخارجي ويعرفه قائلا: " بأنه حوار بين نص ونصوص أخرى متعددة المصادر والمستويات وعملية استشفاف التناص الخارجي ليست بالسهلة، وخاصة إذا كان النص مبنياً بصفة حاذقة ولكنها مهما تسترت واختفت فلا تخفى على القارئ المطلع الذي بإمكانه إعادتها إلى مصادرها "[4] فنلاحظ أن هذا النمط من التناص صعب على القارئ البسيط، ولكنه كما النص السابق لا يصعب على الناقد المتمرس، وأنه سوف يستطيع في نهاية الأمر الوصول إلى المصادر التي تناص معها الكاتب. وقد أشارت (نهلة

[1] مجلة أبحاث اليرموك ، تركي المغيض ، ص ١
[2] أشكال التناص الشعري، أحمد مجاه ، ص ١٥.
[3] انظر: التناص والتلقي: ١٥، و مقال نظرية التناص حسين جمعة من مجلة اللغة العربية بدمشق مج ٧٥ ج٢ ذو الحجة ١٤٢٠هـ: ٣٥٦ – ٣٥٧.
[4] انظر : النص الغائب، محمد عزام، ص ٣٢.

الأحمد) إليه قائلة:" وليس بالضرورة أن يأتي التناص الخارجي تناصاً حرفياً، مثل التناص الداخلي بل يمارس عليه تحريف أو تشويش أو خرق وبآليات مختلفة"[١]، وله عدة أنماط[٢].

التناص عند الحريري[٣]:

استخدم الحريري فن التناص في مقاماته ونذكر منه عند قوله: "حتى نأمن حصائد الألسنة ونكفى غوائل الزخرفة.. وأنلنا هذه البغية ولا تضحنا عن ظلك السابغ، ولا تجعلنا مضغة للماضغ.."، فهو يشير بقوله: "حصائد الألسنة" إلى حديث معاذ بن جبل رضي الله عنه.. قال: قلت: يا رسول الله: إنا لنؤاخذ بما نتكلم؟ فقال: "ثكلتك أمك يا معاذ، هل يكب الناس في النار على رؤوسهم إلا حصائد ألسنتهم؟". كما أشار بقوله: "ولا تجعلنا مضغة للماضغ" إلى قوله صلى الله عليه وسلم: "لما عرج بي مررت بأقوام لهم أظفار من نحاس يخمشون وجوههم، وصدورهم، فقلت: من هؤلاء يا جبريل؟ فقال: هؤلاء الذين يأكلون لحوم الناس ويقعون في أعراضهم"[٤]. ومنها وصفه لسفينة: "فاتفق أن ندبوا في بعض الأوقات لاستقراء مزارع الرزداقات[٥]؛ فاختاروا من الجواري المنشآت جارية حالكة الشيات تحسبها جامدة وهي تمر مر السحاب، يشير هنا إلى الآية الكريمة: "وَتَرَى الْجِبَالَ تَحْسَبُهَا جَامِدَةً وَهِيَ تَمُرُّ مَرَّ السَّحَابِ"[٦]، هذا وقد يأتي بالتناص خفيا وبصورة لطيفة، مثل قوله في غلامه في المقامة السادسة والأربعين: "بورك فيك يا طلا، كما بورك في لا ولا"؛ كناية عن شجرة الزيتون المذكورة في قوله تعالى: "وقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لا شَرْقِيَّةٍ وَلا غَرْبِيَّةٍ"[٧]. أما ذكره لقساوة القلب وزيارة القبور فهو إشارة إلى الحديث الشريف: "عودوا المرضى واحضروا المقابر؛ فإنها تزهد في الدنيا وتذكر الآخرة"، وإلى حديث أنس رضي الله عنه: "كنت نهيتكم عن زيارة القبور ثم بدا لي؛ فزوروها؛ فإنها ترق القلب وتدمع العين وتذكر الآخرة"[٨]. ومن هذه الإشارات الخفية ما تلمحه في قوله: "آنست من قلبي القساوة حين حللت ساوة، فأخذت بالخبر المأثور في مداواتها بزيارة القبور، فلما صرت إلى محلة الأموات وكفات الرفات، رأيت جمعا على قبر يحفر ومجنوز يقبر"، يشير بقوله: "وكفات الرفات" إلى قوله تعالى: "أَلَمْ نَجْعَلِ الأَرْضَ كِفَاتاً أَحْيَاءً وَأَمْوَاتاً"[٩]، وكما نجده يشير إلى الآية أو يأتي منها بجزء منها نجده أحيانا يأتي خلال حديثه بآيات كاملة مثل قوله في خطبة ألقاها في نفس المقامة الحادية عشرة، قال: "لِمِثْلِ هَذَا فَلْيَعْمَلِ الْعَامِلُونَ"[١٠] فاذكروا أيها الغافلون، وشمروا أيها المقصرون ...وقال في آخر هذه الخطبة: "كلا ساء ما تتوهمون، "ثُمَّ كَلاَّ سَوْفَ تَعْلَمُونَ"[١١] .."..ومثل قوله:

---

[١] انظر: مجلة كتاب الرياض، نهلة الأحمد التفاعل النصي، دون ط، مؤسسة اليمامة الصحفية، السعودية،عدد: ١٠، ٢٠٠٢، ص:٢٨٤.

[٢] ومن بعض هذه الأنماط: ١- التلميح :- لغة : لمح إليه لمحاً، وألمح : اختلس النظر، وقال بعضهم ، لمح : نظر، واللمحة: النظرة بالعجلة(ابن منظور ، لسان العرب ، مادة لمح ، ٥٨٤/٢)، اصطلاحا: يعني الإيماء المباشر أو غير المباشر في الشعر والنثر إلى قصة معلومة أو مثل سائر أو بيت مشهور من الشعر من غير تفصيل (الإيضاح، الخطيب القزويني، ٣٣٨/١)، ويعرفه اليمني في الطراز: " هو أن يشير المتكلم في أثناء كلامه ومعاطف شعره أو خطبه إلى مثل سائرٍ أو شعر نادر أو قصة فيلمحها فيوردها لتكون علامة في كلامه، وكالشامة في نظام التفاعل النصي(الطراز، يحيى اليمني ، ١٧١/٣)/ ٢- الرمز لغة : الرمز إشارة وإيماءة بالعينين والحاجبين والشفتين والفم، والرمز مما يبان بلفظ بأي شيء أشرت إليه بيد أو بعين ورمز يرمز رمزاً، وفي التنزيل في قصة زكريا عليه السلام: "ألا تكلم الناس ثلاثة أيام إلا رمزاً "(سورة آل عمران ، آية ٤٠) ورمزته المرأة بعينها ترمزه رمزاً: غمزته (لسان العرب ، ابن منظور، مادة رمز، ٣٥٦/٥)، اصطلاحاً: هو عبارة عن تكثيف دلالي إيحائي لصورة تتبدي في مخيلة الأديب، أو كما تحدث عنه(بشر بن فارس) بأنه أسلوب صوري يرتكز فيه الشاعر على الواقع لينطق منه بعد ذلك إلى ما فوق الواقع .(انظر: مدخل إلى شعر بشر فارس ، جورج عيسى ، مجلة الموقف الأدبي ، (اتحاد العرب ، دمشق ،ع ٣٣٨ ، ١٩٩٩، ص ٣).

[٣] انظر: البديع عند الحريري، ص:٢٩٧-٢٩٨.

[٤] راجع مسند أبي داود الآداب ٣٥ وأحمد بن حنبل ٢٢٤/٣

[٥] الرزداق: الموضع الخارج عن القرية أو المدينة، ويسمى الرستاق ومخلاف وكورة. والرزداق: فارسي.

[٦] سورة النمل، الآية: ٨٨.

[٧] سورة النور، الآية: ٣٥.

[٨] صحيح مسلم وأبي داود والترمذي (في الجنائز) .

[٩] سورة المرسلات، الآية ٢٥، ٢٦.

[١٠] سورة الصافات، آية: ٦١.

[١١] سورة التكاثر، آية: ٤.

"كالباحث عن حتفه بظلفه والجادع مارن أنفه بكفه، فألحق بالأخسرين أعمالا، "الَّذِينَ ضَلَّ سَعْيُهُمْ فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَهُمْ يَحْسَبُونَ أَنَّهُمْ يُحْسِنُونَ صُنْعاً"[1] .."، حيث أورد آية كاملة وجزءا من الآية التي قبلها. أما قوله: "كالباحث عن حتفه بظلفه"، فهو إشارة إلى المثل العربي المعروف: وذلك أن ماعز كانت لقوم فأرادوا ذبحها فلم يجدوا شفرة فنبشت بظلفها في الأرض؛ فاستخرجت منها شفرة فذبحوها بها.[2]

التناص عند الهمذاني[3]:

الهمذاني استخدم أيضاً التناص وكان غالبه من القرآن والنصوص الأدبية السابقة فنجده في "المقامة البغدادية: "يقتبس الهمذاني. فيها آية من القرآن، من دون أن يحدث فيها أى تغيير أو تحوير، أو حذف أو إضافة ملحوظة، يقول فيها فقلت: إنا لله و إنا إِلَيهِ راجعون" و مما لاشك فيه أن الآية السابقة اقتبسها الهمذاني من قوله تعالى: " إنا لله و إناً إليه راجعون"[4]، غير أنّ الهمذاني لم يضعها ضمن علامتي تنصيص و يعمد الهمذاني في المقامة المارستانية إلى اقتباس آية من القرآن الكريم، حيث يرد في مقامته على هذا الشكل (من يضلِلِ اللهُ فلا هادى له"، مما لاشك فيه أن العبارة السابقة مقتبسة من قوله تعالى« ومن يضلِلِ اللهُ فما له مِن هادٍ"، غير أنه يضعها ضمن علامتي تنصيص و واضح أن التغيير الذي أحدثه الهمذاني في آية القرآن لا يعد تغييرًا أو تحويرا، إذ إن كلمة "هادي" نفس كلمة "هادٍ" و"لا" بمعنى "ما" النفي. وهذا التحوير الطفيف لا يمكن أن يعد تحويرا أو تغييرا للبنية القديمة، بالمعنى الكامل لهما، وكما اتفق عبارتا الهمذاني و القرآن في اللفظ على التقريب، فإنهما يتفقان في الدلالة و المغزى. ولم يقف الهمذاني عند حدود اقتباس المقاطع أو الأبيات الشعرية الكاملة أو نصوص من القرآن، إذ ثمة نصوص شعرية همذانية، اقتبس فيها الهمذاني صدرا أو عجزا من بيت شعري أو مثل من أمثال العرب ففي المقامة المضرية يستعين الهمذاني من عجز بيت زيد بن على: و كنت إذا قَوم غَزوني غَزوتهم، ويقتبس منه عجزه فيقول:فَهل أنا في ذا يا لَهمدانَ ظالمُ، أما الهمذاني فيقتبس أمثالا كثيرة في مقاماته.

[1] سورة الكهف آية ١٠٤، وراجع الشريشي ج ١ ص ٢٣

[2] من أراد الوقوف عليها فليرجع إلى كتب الأمثال، وإلى الشريشي ج ٣ ص ٤- ٨.

[3] انظر: أشكال التناص النصي: نص مقامات الهمذاني أنموذجا، مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية و آدابها، فصلية محكمة، العدد ١٧ ، شتاء ١٣٨٩ ه.ش/ ٢٠١١ م، ص٥-٦.

[4] سورة البقرة، آية:١٥٦.

التناص عند اليازجي:

تنوعت مصادر التناص في مقامات اليازجي، وهذا ليس بالشيء الغريب قياساً لثقافته المتنوعة، والعصر الذي عاش به الذي كان به مزيجاً من الثقافات التي اندمجت وانصهرت بعضها ببعض، وظهر هذا جلياً في أدب اليازجي، وبخاصة اطلاعه على الآداب العربية المختلفة، وتعمقه في دراسة الدين الإسلامي. ومن هذه المصادر التي تناص منها اليازجي:

أولا: التناص الديني

١. القرآن الكريم :

تجلى التناص من القرآن الكريم بصورة واضحة في مقاماته وهذا أمر طبيعي، فالقرآن الكريم يعد رافداً بما يحمله من أحكام ومعانٍ إسلامية سامية فهو "من أهم الوسائل المنتجة للدلالات، فهو معين لا ينضب، بما يحويه من قصص وعبر وأحداث. كيف لا وهو كلام الله المعجز، حيث نرى أن أغلب الأدباء يتكئون على مفرداته ومعانيه ويقتبسون من آياته، ليعكسوا مدى ما يشعرون به ، تجاه أحداث وقضايا إنسانية، أخلاقية، سياسية، اجتماعية... إلخ"[١]. لذا فالنصوص القرآنية من أهم المصادر التي يعبر بها الأدباء في كتاباتهم، ويرمزون ويلمحون بها. وسوف نحاول إلقاء النظرة عن كثب، حول المتناصات القرآنية التي التجأ إليها اليازجي، في محاولة لإبراز بعض الدلالات القرآنية. فلقد أكثر اليازجي من توظيف النصوص القرآنية في مقاماته، لإيصال دلالات متعددة يأخذها المتلقي ويمعن التفكير فيها وفي مغزاها، ولكن ما يلفت الانتباه في بعض الأحيان عند النظر إلى المقامات نجد التناص وظف بطريقة تقليدية لم تخرج عن كونه تضميناً أو اقتباساً، من توظيف لآيات قرآنية على سبيل الاستشهاد والإحالة وإظهار الثقافة. وسيتم عرض لأنواع التناص اللفظي مع القرآن الكريم.

وقد أكثر اليازجي في توظيف هذا النمط، ومنه في المقامة البدوية: "فأخذ الشيخ القلق، وقال أعوذ برب الفلق، من شر ما خلق. ولما التقت العين بالعين، على أدنى من قاب قوسين. قال: يا قوم هل أدلكم على تجارة، تقوم بحق الغارة؟ قالوا: وما عسى أن يكون ذاك؟ حياك الله وبياك"[٢]، تناص جملي حيث أخذ من سورة الفلق نص الآية كما هو في قوله تعالى:"قل أعوذ برب الفلق من شر ما خلق"، فالتناص هنا كأن الشيخ يلتجأ إلى الله من كل شر وهو ما يفعله الإنسان المسلم عند شعوره بالخوف. على أدنى من قاب قوسين: أي طرفاها من المقبض إلى السية وهو من باب القلب، وهو أيضاً تناص قرآني من قوله تعالى: "فكان قاب قوسين أو أدنى"[٣]. وقوله: يا قوم هل أدلكم على تجارة، مقتبس من قوله تعالى:" يا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا هَلْ أَدُلُّكُمْ عَلى تِجارَةٍ تُنْجِيكُمْ مِنْ عَذابٍ أَلِيمٍ. تُؤْمِنُونَ بِاللَّهِ وَرَسُولِهِ وَتُجاهِدُونَ فِي سَبِيلِ اللَّهِ بِأَمْوالِكُمْ وَأَنْفُسِكُمْ ذلِكُمْ خَيْرٌ لَكُمْ إِنْ كُنْتُمْ تَعْلَمُونَ، يَغْفِرْ لَكُمْ ذُنُوبَكُمْ وَيُدْخِلْكُمْ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهارُ وَمَساكِنَ طَيِّبَةً فِي جَنَّاتِ عَدْنٍ ذلِكَ الْفَوْزُ الْعَظِيمُ، وَأُخْرى تُحِبُّونَها نَصْرٌ مِنَ اللَّهِ وَفَتْحٌ قَرِيبٌ وَبَشِّرِ الْمُؤْمِنِينَ"[٤]، ومن ذلك في نفس المقامة قوله وهو يستكمل سرد قصة اللصوص: "حتى إذا أثخنوهم شدوا الوثاق، وقد كادت أرواحهم تبلغ التراق"[٥]. متناص من قوله تعالى: " فَإِذَا لَقِيتُمُ الَّذِينَ كَفَرُوا فَضَرْبَ الرِّقَابِ حَتَّىٰ إِذَا أَثْخَنْتُمُوهُمْ فَشُدُّوا الْوَثَاقَ"[٦]، وقوله تعالى في سورة القيامة: " كَلاَّ إِذَا بَلَغَتْ التَّرَاقِيَ"[٧]. واضح أن التغيير الذي أحدثه اليازجي في آية القرآن لا يعد تغييرًا أو تحويرا، إذ إن كلمة "التراق" نفس كلمة "التراقي".

---

[١] التناص في ديوان لأجل غزة(رسالة ماجستير)، حاتم عبد الحميد محمد المبحوح، الجامعة الإسلامية، غزة، ١٤٣١هـ-٢٠١٠م، ص:٦٢.
[٢] مجمع البحرين، المقامة البدوية، ص: ٧.
[٣] سورة النجم، آية:٩.
[٤] سورة الصف، آية:١٠.
[٥] مجمع البحرين، المقامة البدوية، ص: ٧
[٦] سورة محمد، آية: ٤.
[٧] سورة القيامة، آية:٢٦.

ومنه في نفس المقامة " وقال: يا قوم اتبعوا من لا يسألكم أجراً، ولا تستطيعون بدونه نصراً"[١]، وهذا تناص واضح في سورة يس في قوله تعالى: " اتَّبِعُوا مَن لاَّ يَسْأَلُكُمْ أَجْراً وَهُم مُّهْتَدُونَ "[٢]، ولهذا التضمين دلالات متعددة واضحة، أهمها إظهار المقدرة وسعة الاطلاع. وفي المقامة الطائية: "على أضيق من سم الخياط"[٣]: لا تخفى العلاقة التناصية في ذلك وقوله تعالى: " ..حَتَّى يَلِجَ الْجَمَلُ فِي سَمِّ الْخِيَاطِ"[٤]، ومعنى الآية كما لا يلج الجمل في سم الخياط أبداً، وذلك ثقب الإبرة وكل ثقب في عين أو أنف أو غير ذلك فإن العرب تسميه "سماً " وتجمعه"سموماً". وأما الخياط: فإنه من المخيط وهي الإبرة، قيل لها خياط و مخيط كما قيل: قناع ومقنع وإزار ومئزر، فنلاحظ هنا كيف تم صهر هذا التشبيه القرآني بحديثه ليوضح لنا المعنى. وفي نفس المقامة: "وإني شيخ قد طعنت في سني حتى وهن العظم مني"[٥]، فنجده قد استعار هذا التشبيه للدلالة على الظعن في السن من القرآن الكريم في قوله تعالى على لسان سيدنا زكريا عند مناجاته لربه: "قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا وَلَمْ أَكُنْ بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيًّا"[٦]، وفي المقامة الحميرية "وقال: أعوذ بالله من شر حاسدٍ إذا حسد."[٧]، نجده أخذ كل الآية من سورة الناس في قوله تعالى: " قُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ النَّاسِ. مَلِكِ النَّاسِ."[٨]. وفي المقامة الأنبارية: "وقال: ليس على الأعمى حرج"[٩]. تضمين قرآني من سورة النور في قوله تعالى: " لَيْسَ عَلَى الْأَعْمَىٰ حَرَجٌ وَلَا عَلَى الْأَعْرَجِ حَرَجٌ"[١٠]، "وقال: إن طائفتان من المؤمنين اقتتلوا فأصلحوا بينهما"[١١]. تضمين قرآني في المقامة التهامية من قوله تعالى في سورة الحجرات: " وَإِن طَائِفَتَانِ مِنَ الْمُؤْمِنِينَ اقْتَتَلُوا فَأَصْلِحُوا بَيْنَهُمَا فَإِن بَغَتْ إِحْدَاهُمَا عَلَى الْأُخْرَىٰ فَقَاتِلُوا الَّتِي تَبْغِي حَتَّىٰ تَفِيءَ إِلَىٰ أَمْرِ اللَّهِ فَإِن فَاءَتْ فَأَصْلِحُوا بَيْنَهُمَا بِالْعَدْلِ وَأَقْسِطُوا إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ الْمُقْسِطِينَ"[١٢]،ومنه في المقامة ذاتها: "تعبدون رب الشعري، دون اللات والعُزَّى ومناة الثالثة الأخرى. وعندكم الكتاب المنزل والحديث المرسل. وليس بينكم أحمر عاد،ولا فرعون ذو الأوتاد. فما هذه الغشاوة التي غشيت أبصاركم حتى زرأتم أولياءكم وأنصاركم... وتصبح دياركم كإرم ذات العماد التي لم يخلق مثلها في البلاد"[١٣]. هناك أكثر من تناص جملى فيوجد تناص من سورة النجم في قوله تعالى: "أَفَرَأَيْتُمُ اللَّاتَ وَالْعُزَّى، وَمَنَاةَ الثَّالِثَةَ الْأُخْرَى"[١٤]، وتناص من سورة الفجر في قوله تعالى: "ألم ترَ كيف فعل ربك بعاد، إرمَ ذات العماد، التي لم يخلق مثلها في البلاد، وفرعون ذي الأوتاد"[١٥]، وهو يريد بذلك توضيح الهلاك، فجعل الصورة ترتسم ذاتها كما رسمها القران الكريم، فيكون بذلك اعتمد على تداخل النصوص و تحاورها لتقريب المعنى الذي بموجبه تفسر النصوص بعضها بعضا. وفي نفس المقامة يوجد تناص بجمل كاملة من القرآن "وإما ينزغنكم من الشيطان نزغ فاستعيذوا بالله إنه هو السميع العليم، ومن عمل منكم سوءاً بجهالة ثم تاب من بعده وأصلح فإن الله غفور رحيم... والسلام على من ذكر اسم ربه فصلى، والويل لمن كذب وتولى، فلا تؤاخذنا إن نسينا أو أخطأنا، وقالوا: صل لربك وانحر"[١٦]. متناصات من آيات من القرآن الكريم. فقد تعالق اليازجي

---

[١] مجمع البحرين، المقامة البدوية، ص: ٨.
٢ سورة يس، آية:٢١.
٣ مجمع البحرين، المقامة الطائية، ص:٢٦٠.
[٤] سورة الأعراف، آية:٤٠.
٥ مجمع البحرين، المقامة الطائية:٢٦١.
[٦] سورة مريم، آية: ٤.
[٧] مجمع البحرين، المقامة الحميرية، ص:٢٧٧.
[٨] سورة الناس، آية:١-٢.
[٩] مجمع البحرين، المقامة الأنبارية، ص: ٢٨٣.
[١٠] سورة النور، آية:٦١.
[١١] مجمع البحرين، المقامة التهامية، ص: ٢٩٨.
[١٢] سورة الحجرات، آية: ٩.
[١٣] مجمع البحرين، المقامة التهامية، ص:٢٩٨.
[١٤] سورة النجم، آية ١٩-٢٠.
[١٥] سورة الفجر، آية: ٦- ١٠.
[١٦] مجمع البحرين، المقامة التهامية ص٢٩٨.

في نصه المنتج مع أكثر من آية تنسجُم مع هدف الشاعر وفيها تقاطع واحد يشير إلى التأثير في القارئ وتعميق فهم النص لديه، يتقاطع النص مع قوله في سورة:"وإما ينزغنكم من الشيطان نزغ فاستعذ بالله إنه سميع عليم"[١]، وأيضا من سورة أورد قوله تعالى: "إنا أعطيناك الكوثر فصل لربك وانحر"[٢]

وفي المقامة المضرية أراد تبرير موقفه فاقتبس قوله تعالى: "فمن أضطر غير باغ ولا عادٍ فإن الله غفورٌ رحيم"[٣]. فهذة آية من القرآن اقتبسها كما هي لم يحور فيها ولم يبدل. وفي القامة اللاذقية أراد بدأ الحديث فبدأ بمقدمة لكلامه اقتبس آية من القرآن: "وهو الذي علم به الإنسان ما لم يعلم"[٤]. متناص من قوله تعالى: "علم الإنسان بالقلم، علم الإنسان ما لم يعلم"[٥].

في المقامة الحموية اقتبس اليازجي في تشبيهه لحال القوم بما وصفهم القرآن الكريم: "وإذا قوم من كرام الوجود سيماهم في وجوههم من أثر السجود، قد أقبلوا بوجوه ناضرة، إلى ربها ناظرة. وهم يسبحون بحمد ربهم، ويستغفرون لما تقدم وما تأخر من ذنبهم"[٦]. "وجوه يومئذ ناضرة"[٧]، وفي نفس المقامة: "فإن الله إذا أراد شيئاً فإنما يقول له: كن فيكون"[٨].

في المقامة السوادية: "فلما رآني قال: نور على نور"[٩]. تناص قرآني من سورة النور في قوله تعالى: "نور على نور". وقد تبدو الإشارة القرآنية في نص المقامة خفية أو لا واعية ومنه في المقامة العقيقية: "وعاش رحيباً، وغفل عن يوم يجعل الولدان شيباً"[١٠]،فالتناص واضح في الآية الكريمة: "اتقوا يوم يجعل الولدان شيباً" وفي نفس المقامة أكثر من موضع للتناص الجملي ومنه، " وظل ينهى نفسه عن الهوى ... إن إلى الرب الكريم المنتهى، وليس للإنسان إلا ما سعى ... نعم! وإن سعيه سوف يرى"[١١]، فهو يستمر في إعطاء العبر والعظات من خلال اقتباس لآيات القرآن، ومنه أيضاً: "ولما فرغ من أبياته زفر زفرة الضرام، وقال: "كل من عليها فإن، ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام"[١٢]، تناص جملي كامل لآيات من سورة الرحمن. ونلاحظ كثرة المتناصات القرآنية التي يوردها في المقامة الصعيدية: "وما أدراك ما هيه. قال: هي فرية وسوس بها إليها الشيطان، ومرية ما أنزل الله بها من سلطان. قال: فادفع عن نفسك بالتي هي أحسن، ولا تجادل في أشياء إن تبد لك تسوؤك فتحزن. قال: لا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم"[١٣]، وفي المقامة نفسها: "قال: قد رأيتم في الكتاب رأي العين، أن للذكر مثل حظ الأنثيين. فإن أحسنتم فإليكم، وإلا فكتاب الله عليكم. قالوا: قضي الأمر الذي فيه تستفتيان، فقد أحسنت وما جزاء الإحسان إلا الإحسان"[١٤]، هناك أكثر من موضع للتناص الجملي وهو: للذكر مثل حظ الأنثيين، تناص من قوله تعالى في سورة النساء: " يُوصِيكُمُ اللّهُ فِي أَوْلاَدِكُمْ لِلذَّكَرِ مِثْلُ حَظِّ الأُنثَيَيْنِ"[١٥]، وأيضاً قضي الأمر الذي فيه

---

[١] الأعراف، آية: ٢٠٠.
[٢] سورة الكوثر، آية:١-٢.
[٣] مجمع البحرين، المقامة المضرية ص٣٠٦.
[٤] مجمع البحرين، المقامة اللاذقية، ص:٣٤٤.
[٥] سورة العلق، آية: ٤-٥.
[٦] مجمع البحرين، المقامة الحموية، ص: ٣٥٥.
[٧] سورة القيامة، آية: ٢٢
[٨] مجمع البحرين، المقامة الحموية، ص: ٣٥٦.
[٩] مجمع البحرين، المقامة السوادية، ص: ٣٧٩.
[١٠] مجمع البحرين، المقامة العقيقية، ص:١٤
[١١] نفس السابق، ص ص:١٤.
[١٢] نفس السابق، ص ، ص:١٥.
[١٣] مجمع البحرين، المقامة الصعيدية، ص:٣١.
[١٤] نفس السابق، ص:٣٣.
١٥ سورة النساء، آية: ١١.

تستفتيان، تناص من قوله تعالى في سورة يوسف: " قُضِيَ الأَمْرُ الَّذِي فِيهِ تَسْتَفْتِيَانِ"[١]، وما جزاء الإحسان إلا الإحسان تناص من قوله تعالى: "وهل جزاء الإحسان إلا الإحسان"[٢].

ويميل اليازجي إلى توظيف كلمة تكون لها دلالات قرآنية خادمة لسياق النص، ومن ذلك في المقامة الفراتية: "فنقضنا غزلنا أنكاثاً"[٣]، فقال سبحانه: "وَلَا تَكُونُوا كَالَّتِي نَقَضَتْ غَزْلَهَا مِنْ بَعْدِ قُوَّةٍ أَنْكَاثًا"[٤].

وأيضاً في المقامة العقيقة: "واتركوا ما رأيتم نسياً منسياً"[٥]وهذا يعد تناص جملي.ومن قوله تعالى: "فَأَجَاءَهَا الْمَخَاضُ إِلَىٰ جِذْعِ النَّخْلَةِ قَالَتْ يَا لَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَٰذَا وَكُنْتُ نَسْيًا مَنْسِيًّا"[٦]. ومن ذلك في المقامة الصعيدية: "فما كان إلا كقراءة هل أتى، حتى عادت المرأة والفتى"[٧]. وهي سورة صغيرة بالقرآن يقال في أولها هل أتى على الإنسان، " هَلْ أَتَى عَلَى الْإِنسَانِ حِينٌ مِّنَ الدَّهْرِ لَمْ يَكُن شَيْئًا مَّذْكُورًا "[٨]. وفي المقامة العدنية أخذ الألفاظ من القرآن في قوله: "فلما أقلعت السماء، وغيض الماء"[٩]، تناص قرآني في قوله تعالى: " وقيل يا أرض ابلعي ماءك ويا سماء أقلعي وغيض الماء"[١٠].

وهناك معانٍ قرآنية في مقاماته، توحي بتأثره بالقصص القرآني وتعبيراته ، وتلمس طريق النور نحوه.

المقامة السخرية: "فقال القوم: تبارك اسم ربك الأعلى"[١١]. تناص من قوله تعالى: " سَبِّحِ اسْمَ رَبِّكَ الْأَعْلَى "[١٢]. إن الناظر إلى علاقة نص المقامة بالنص القرآني ليلحظ أن التصرف لا يتعدى التشكيل اللغوي فالدلالة ظلت على حالها والفضاء الديني هو ذاته بل جاء التوظيف مؤكدا للدلالة ليبدو تسليط الضوء على النص القرآني أوضح من الإحالة إلى واقع النص.

"لو رمى الله بك أصحاب الفيل، أغنيت عن الطير الأبابيل"[١٣]، أراد بأصحاب الفيل الحبشة أصحاب أبرهة الأشرم. قيل أنهم قصدوا البيت الحرام ليهدموه، فأرسل الله لهم هذه الطير وكانت ترميهم بحجارة صغيرة حيثما أصابت الرجل تنفذ من الجانب الآخر فأهلكتهم، ووردت القصة في سورة الفيل في قوله تعالى: " لَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِأَصْحَابِ الْفِيلِ، أَلَمْ يَجْعَلْ كَيْدَهُمْ فِي تَضْلِيلٍ، وَأَرْسَلَ عَلَيْهِمْ طَيْرًا أَبَابِيلَ، تَرْمِيهِمْ بِحِجَارَةٍ مِنْ سِجِّيلٍ "[١٤]، وذكر في المقامة الصعيدية: "فلما حضرت إلى بيته وجدته كبيت العنكبوت"[١٥]، وفي المقامة العدنية أورد: "إلى أن صرت أوهن من بيت العنكبوت"[١٦]، تناص من قوله تعالى: "كَمَثَلِ الْعَنكَبُوتِ اتَّخَذَتْ بَيْتًا وَإِنَّ أَوْهَنَ الْبُيُوتِ لَبَيْتُ الْعَنكَبُوتِ لَوْ كَانُواْ يَعْلَمُونَ"[١٧].

---

[١] سورة يوسف، آية: ٤١.
[٢] سورة الرحمن ، آية ٦٠.
[٣] مجمع البحرين، المقامة الفراتية، ص: ٣٢٥.
[٤] النحل: من الآية ٩٢.
[٥] مجمع البحرين، المقامة العقيقية، ص:١٤.
[٦] سورة مريم، آية:٢٣.
[٧] مجمع البحرين، المقامة الصعيدية، ص:٢٧.
[٨] سورة الإنسان، آية: ١.
[٩] مجمع البحرين، المقامة العدنية، ص:٢٦٩.
[١٠] سورة هود، آية ٤٤.
[١١] مجمع البحرين، المقامة السخرية، ص:٣٣٠.
[١٢] سورة الأعلى، أية:١.
[١٣] مجمع البحرين، المقامة الشامية، ص: ٢٠.
[١٤] سورة الفيل، آية: ١-٤.
[١٥] مجمع البحرين، المقامة الصعيدية، ص:٢٧.
[١٦] مجمع البحرين، المقامة العدنية ص:٢٦٩..
[١٧] سورة العنكبوت ، آية:٤١.

ومن ذلك في المقامة الخزرجية: "قال: فاعتمد على عصاه وقال: رب ثبت قدمي، واشد عصاي التي أتوكأ عليها وأهش بها على غنمي"[١]. تناص من قوله تعالى في سورة القصص:"قال هي عصاي أتوكأ عليها وأهش بها على غنمي"[٢].

وفي المقامة الكوفية: "وإن كنت ممن عبس وتولى"[٣]، متناص مع قوله تعالى في سورة عبس: "عبس تولى أن جاءه الأعمى"[٤] وورد في المقامة الكوفية: "فلما آنس الندى، ووجد على النار هدى"[٥] تضمين قرآني سورة القصص في قوله تعالى: " لعلي أجد على النار هدى"[٦]، وفي المقامة الكوفية: "قالوا: علم الله أن سيكون ولكن السابقون السابقون"[٧]، وذلك تناص مع قوله تعالى في سورة الواقعة:"السابقون السابقون أؤلائك الأولون"[٨]

المقامة المعرية: "وأصبحوا لا ترى إلا مساكنهم ، فلينتبه الغافل ولا يشتبه العاقل. وليعتبر كل جبار عنيد ويذكر من كل له قلب أو ألقى السمع وهو شهيد. واعلموا أن الله قد أرسلني إليكم نذيراً، وأقامني بينكم سراحاً منيراً لأذكركم يوماً عبوساً قمطريراً."[٩]،

"فأخذت الشيخ الحمية، حمية الجاهلية. وقال: أراك قد ارتكبت الخلة المنهي عنها، فقد قال الكتاب: إذا حييتم بتحية فحيوا بأحسن منها"[١٠]. خلال هذه الإشارات التي تعمل على نجاح اليازجي في نقل المتلقي إلى حيث يريد، ويجعله يعتقد بما يقوله مستفيدا من القوة الإعجازية التي تمتع بها القرآن الكريم، والتي تغني النص جماليا، وتكسبه بعدا انفعاليا، مبعثه الإحساس الجمالي بالنص، والقرآن الكريم بكل طاقاته البلاغية يتضمن صورا معجزة يمكن نقلها من موقعها الأصلي إلى موقع جديد، يتناسب مع دلالتها؛ فتصبح جزءا من النص الأدبي، فتنسجم معه، وتتآلف مع عناصره؛ فتضحي عنصرا حيويا فعآلا، يتميز بقوة تأثيره. وقد سعى اليازجي إلى توظيف النص القرآني في سياقاته المختلفة وبطرائق متعددة ابتداء بالتناص القائم على الإشارة السريعة العابرة و انتهاءً بالنص المبني على أساس من هذه التقنية. فلم يكن استحضار النص القرآني قائماً على الاستشهاد فحسب، بل تم التصرف به وتحويره لخدمة الرؤية النصية، غير أن اللافت أنه كان هناك وجوداً للنص بأكمله يستعير البنية القرآنية ويتشربها حتى لا يتعذر الفصل بينهما.

---

[١] مجمع البحرين، المقامة الخزرجية، ص:٣٣.
[٢] سورة طه، آية: ١٨.
[٣] مجمع البحرين، المقامة الكوفية، ص:٦١.
[٤] سورة عبس، آية:١-٢.
[٥] مجمع البحرين، المقامة الكوفية، ص:٦٦.
[٦] سورة طه، آية: ١٠.
[٧] مجمع البحرين، المقامة الكوفية ص٦٧.
[٨] الواقعة، آية:١٠.
[٩] مجمع البحرين، المقامة المعرية، ص:١٨٧.
[١٠] مجمع البحرين، المقامة اليمنية، ص:٤٣.

ثانياً: التناص مع الحديث الشريف :

حيث نري في بعض المقامات تحول للنص الأدبي إلي الخطاب الديني، من خلال توظيفهم

لأحاديث الرسول - صلي الله عليه وسلم - والتفاعل معها، وذلك لتدعيم كتاباته بروح الدين الإسلامي العظيم، وبيان خبرته بأقوال وأفعال رسولنا الكريم، وأيضا التنوع في توظيفاتهم الدينية، ليؤكد علي ذلك، من خلال التعرض لها من زاوية، القدوة الحسنة، ألا وهو رسولنا الكريم - صلى الله عليه وسلم - ، وإلقاء الضوء علي أحاديثه التي فيها الكثير من الدلالات والمعاني السمحة، وفيها البشريات. ومن هذا في المقامة الخزرجية: "فقال الشيخ: قد علمتم يا قوم إن الخير معقود بنواصي الخيل"[1]، وهذا من نص حديث شريف، حيث قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: " الخيل معقود في نواصيها الخير إلى يوم القيامة، الأجر والمغنم ". حديث الرسول صلى الله عليه وسلم الذي رواه البخاري في صحيحه يبصرنا بأمور كثيرة غائبة اليوم عن واقع المسلمين، وتكاد أن تضيع هذه المفاهيم وتؤول إلى غير رجعة، بأن الجهاد ماض مع كل بر وفاجر، وإن العز في هذا الطريق، وإن دولة الإسلام لن تقام إلا بانتهاج هذا الطريق، وسلوك هذا الدرب.

ثالثاً: التناص من أقوال التابعين:

لم يقتصر الاقتباس علي القرآن الكريم والحديث الشريف، في المحاكاة و التوظيفات، بل حاول الإتيان بأحاديث التابعين من خلال التأسي بأقوالهم وأفعالهم، التي كانوا يمارسونها في حياة الناس، وأورد في المقامة الكوفية اقتباس لقول إمام الأمة أبو عبد الله الشافعي[2] رحمه الله قوله: "العلم خير من صلاة النافلة"[3]، النافلة هي الزيادة على الفرض وهو طلب العلم أفضل من صلاة النافلة، فكان يرى أن اشتغال المشتغلين بالعلم خير من اشتغال القائمين الذين يقومون الليل كله، لهذا قال السيوطي[4] رحمه الله تعالى:

والــعلم خــير من صــلاة نافـلة فقــد غذا الله بــرزق كـافله

[1] مجمع البحرين، المقامة الخزرجية، ص:٣٣.

[2] أبو عبد الله محمد بن إدريس الشافعيّ المطَّلبيّ القرشيّ (١٥٠-٢٠٤هـ / ٧٦٧-٨٢٠م) هو ثالث الأئمة الأربعة عند أهل السنة والجماعة، وصاحب المذهب الشافعي في الفقه الإسلامي، ومؤسس علم أصول الفقه، وهو أيضاً إمام في علم التفسير وعلم الحديث. (انظر: ويكيبيديا /http://ar.wikipedia.org/wiki).

[3] مجمع البحرين، المقامة الكوفية، ص:٦١.

[4] عبد الرحمن بن الكمال أبي بكر بن محمد سابق الدين خن الخضيري الأسيوطي المشهور باسم جلال الدين السيوطي، (القاهرة ٨٤٩ هـ/١٤٤٥م) من كبار علماء المسلمين. (انظر: ويكيبيديا /http://ar.wikipedia.org/wiki).

التناص مع الفولكلور والحكم والأمثال:

مما لا شك فيه إن أي أمة يحكم عليها من خلال تراثها، حيث يصوغ سلوكهم وعلاقاتهم . كما أن التراث بمفهومه العام لم يكن نتاج زمن قصير أو عدد قليل من الناس، فلقد جاءت الأعمال الفلكلورية نتيجة تراكم معرفي طويل، ونقل متواتر من جيل إلى جيل. فالفولكلور هو صدى الماضي البعيد وصوت الحاضر المدوي، حيث تكمن أهميته الفكرية والتربوية في إلهام الشعوب بالمثل العليا والتطلعات السامية كحب الوطن، والتفاني في سبيل رفع شأنه ، فيأتي الفلكلور مصوراً المدافعين عن الوطن في صورة أبطال، داعياً للافتخار بهم، كما أنه يعبر عن الطموح في الحياة، ويعكس آراء الشعب الجماعية، ويزيح الستار عن كل جمال خلاب في الطبيعة وفي الإنسان. ويحمل أكثر من مسمى، فهو التراث الشعبي، المأثورات الشعبية، الفلكلور، والأدب الشعبي. حيث يمثل التراث الشعبي بالنسبة لأي أمة الخيار الوحيد لتعبر عن تلقائيتها المطلقة بكل حرية وتجرد فالأدب والتراث الشعبي هو التعبير الفطري الصادق لأحلام الأمة وآمالها وشقائها[١]، " ولما كان الأدب مقياساً لوجود الأمة بشكل عام، فإن الأدب الشعبي واحد من فروع تراث أ ي أمة من الأمم، فهو العمود الفقري في الموروث الشعبي"[٢]، لذا فالتمسك بالموروث الشعبي ظاهرة صحيحة، حيث يلجأ إليه الشعراء، لدعم قضاياهم الوطنية والأخلاقية والاجتماعية فهو عبارة عن مرآة تعكس عادات وتقاليد وثقافات الشعوب والبلدان، والمساهمة في توظيفها بأشعارهم للتعبير عما يرمون إليه. وهكذا "بات الأدب مرآة تعكس أمنيات الأمة وأمانيها، وانتماءها الوطني ، وتفاعلها مع الأحداث القومية فالقصائد والأغاني الشعبية تحث قادة الأمة وأبطالها، على استلهام الماضي المجيد، وإعادة الوحدة للتخلص من الواقع الراهن الأليم "[٣]، وسنحاول إلقاء نظرة عن قرب لاستحضارات شعراء الديوان للتراث الشعبي بأنواعه: الأمثال، الحكم، والأغاني الشعبية، " وهو مجال يتعاظم فيه وعي الشاعر للماضي وصدوره عن المعاناة في الحاضر، ومن ثم إدراك التجربة الشعرية الحاضنة للتجارب الإنسانية في تلك النصوص، ومحاولة فتح أبواب القصيدة على أصول إبداعية متعددة "[٤]. أما عن بدايات الفولكلور، فيعتبر (وليم جونز) أول من صاغ هذا المصطلح عام ١٨٤٦ م ، وتم الاعتراف به من قبل جمعية الفولكلور الإنجليزية عام ١٨٧٧ م ، واختلف النقاد في وضع تعريف دقيق له حتى عام ١٨٩٠ ، عندما ظهر أول مختصر للفولكلور بأنه(دراسة مخلفات الماضي الذي لم يدون) . كما حددته جمعية للفولكلور الانجليزية بأنه مقارنة وتحقيق الموروثات من المعتقدات القديمة والعادات والمأثورات والتي ما تزال باقية حتى الآن. ويتألف المصطلح من مقطعين معرفة أو حكمة = lore ، الناس = Folk، ويعني المصطلح معارف الناس أو حكمة الشعب، أي أنها علم يعنى بعادات الشعوب وحكاياتها، وهناك خلط وبلبلة تدور حول تعريف ماهية الفولكلور .

وفي هذا الصدد لا يتسع المقام لذكر أقوال العلماء والآراء حول هذا المصطلح، بل ما يعنينا هو استدعاء الأدباء له في كتاباتهم سواء كان شعرا أم نثرا، ناظرين له كأدب شعبي، يعكس الحالة النفسية للشعراء، وتفريغ همومهم، وانفعالاتهم من خلاله وأياً كان المسمى، حيث سينظر له من حيث المضمون وليس من حيث الشكل، بغض النظر هل يشمل الأدب والنثر فقط ؟ أم شتى المعتقدات والعادات والتقاليد. ولقد تم تقسيم الأنماط الفلكلورية التي تناص معها اليازجي إلى ما يأتي:

---

[١] انظر: الملحمة الشعبية الفلسطينية، عمر نمر، منشورات الجمعية العلمية الفلسطينية، الدار الوطنية، نابلس،٢٠٠٠، ص ٥.

[٢] الأدب الشعبي العربي مفهومه ومضمونه، محمود دهني، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٧٢، ص ٩٢.

[٣] الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر، أحمد جبر شعث، ط ١ (مكتبة القادسية ،غزة ، ٢٠٠٢)المقدمة ص ٥.

[٤] الشعر الشعبي الفلسطيني، حسن أبو عليوي، الموسوعة الفلسطينية، القسم الثاني ، مج ٤ ، ط ١ (بيروت ،)، ١٩٩١)ص ٦٧.

الأمثال:

حيث قام اليازجي بالنهل من منبع العروبة الأصيلة والانتفاع بروافدها وأمثالها وتوظيفها بشكل يوائم سياق النصوص، واستخدم هذا النوع بكثرة بحيث لا تكاد تخلو أي مقامة في مجمع البحرين من التناص من الأمثال العربية القديمة.

المثل العربي: وهو جملة مُستدلة على موقف ما حدث في الماضي، تتكون من عدة كلمات تصف وضع أو موقف ما يحدث في الحاضر، أو بمعنى آخر تشبيه لموقف ما بحدث شهير بالماضي تناقلته الألسن عبر التاريخ، هذه الأمثال واحدة من أقدم العادات العربية التي مازالت تُستخدم حتى اليوم، بعضها يرجع تاريخه إلى الجاهلية والعصور القديمة. ومن الأمثال التي وردت في مجمع البحرين قوله في المقامة البدوية: "قال: جدح جوين من سويق غيره"[١]، " يضرب مثلا للرجل يسمح بمال صاحبه ويضب ماله، والجدح شرب السويق"[٢]، وفي المقامة السوادية ذكر: "عني قال: لا خوف، إني أوفى من عوف وحاشا الله أن أنث لك سراً، أو أغمط منك براً."[٣]، أوفى من عوف مثل يضرب في الوفاء هو عوف بن محلم الشيباني. في المقامة الخامسة والثلاثين: " فاذهبي إلى حيث"[٤] تناص أدبي، " من العدو الأزرق فقد تمرد مارِدٌ وعز الأبلق"[٥]، تناص أدبي، مارد حصن في دومة جندل والأبلق حصن آخر في أرض تيماء وكلاهما للسموءل بن عادياء الغساني وقصدت هذين الحصنين هند ملكة الجزيرة المعروفة بالزباء فعجزت عنهما فقالت تمرد مارد وعز الأبلق فذهبت مثلا. المقامة التهامية "فبات عندهم أهون من درص، وأذل من قيسي بحمص."[٦] تناص أدبي. نسبةإلى قيس من بنى عدنان وقعت فتنةٌ بينه وبين رجل يدعى يمن من بني قحطان، وصار لهما عصائب من العرب حتى وقعت الفتنة لأجلهما بين رب الحجاز وعرب اليمن، وحدثت بينهم مواقع كثيرة امتدت إلى الحضر،وحدث بينهم ما حدث بين العرب، وكان أهل حمص يمنية ولم يكن قيسية إلا رجلٌ واحد كان ذليلا للغاية حتى ضرب به المثل بالذلة[٧].

وفي المقامة الحلية: "وقالوا: تحسبها حمقاء وهي باخس"[٨] تناص أدبي، "مثل يضرب للرجل تزدريه لسكوته وهو يجاذبك وينقصك حقك"[٩]: أصله أن رجلاً من بني العنبر جاورته امرأة ذات مال،فلما نظر إليها حسبها حمقاء،لا تعقل فحاول أن يأخذ شيئاً من مالها، وكان أن نازعته حتى أخذت شيئاً من ماله[١٠]. وفي نفس المقامة: "فلا بد بيننا من حرب داحس"[١١]، تناص أدبي وهو مثل يضرب من شدة الحرب وداحس هي فرس قيس بن سهيل العبسي الذي وقعت الحرب بسببه بين بني عبس وفزارة[١٢].

ومن ذلك في المقامة الفراتية "قبل الرماء تملأ الكنائن"[١٣]، تناص أدبي مثل يضرب في التجهيز للأمر قبل ممارسته[١٤]. ومن نفس المقامة: "وترك القوم عليه ألهف من قضيب"[١٥]. تناص أدبي مثل يضرب في شدة

---

[١] مجمع البحرين، المقامة البدوية، ص:٥. يقال جدح السويق إذا لته بالسمن، زجزين اسم مصغر اسم رجل
[٢] جمهرة الأمثال، أبو هلال العسكري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤٠٨هـ - ١٩٨٨م، ص: ٢٤٨.
[٣] مجمع البحرين، المقامة السوادية، ص:٣٧٩.
[٤] مجمع البحرين، المقامة الإنطاكية، ص: ٢٥٤
٥ مجمع البحرين، المقامة العدنية ص:٢٦٩.
[٦] مجمع البحرين، المقامة التهامية، ص:٢٩٨.
[٧] انظر: الحاشية في مجمع البحرين، ص:٢٩٨.
[٨] مجمع البحرين، المقامة الحلية، ص:٣١٩.
[٩] جمهرة الأمثال، أبو هلال العسكري، ص:٢٠٩.
[١٠] انظر الحاشية مجمع البحرين، ص: ٣١٩.
[١١] مجمع البحرين، المقامة الحلية، ص:٣١٩.
[١٢] انظر الحاشية مجمع البحرين، ص: ٣١٩.
[١٣] مجمع البحرين، المقامة الفراتية، ص: ٣٢٥.
[١٤] انظر الحاشية مجمع البحرين، ص:٣٢٥.
[١٥] مجمع البحرين، المقامة الفراتية، ص: ٣٢٧.

اللهف فقضيب رجل من أهل البحرين كان يبيع التمر يضرب به المثل في شدة اللهف[1]. وفي المقامة السخرية يذكر مثل أدبي آخر وهو: "فلا يرسل الساق إلا ممسكاً ساقاً"[2]، مثل يضرب لمن لا يترك أمراً حتى يتعلق بآخر[3].

في المقامة السوادية: "قال: لا خوف، إني أوفى من عوف وحاشا الله أن أنث لك سراً، أو أغمط منك براً"[4]. موضع التناص "أوفى من عوف" وهو مثل يضرب في الوفاء هو عوف بن محلم الشيباني [5]. وفي المقامة العقيقية يورد المثل التالي: "فأجفل إجفال الحمل، وقال: سبق السيف العذل"[6]. تناص أدبي مثل يضرب لمن لام بعد وقوع ما لام عليه، وأول من قاله ضبة بن اد المضري، وكان له ابنان أحدهما يقال له سعد والآخر سعيد، وكان له ابل نفرت في الليل فأرسلهما في طلبها في الليل، فوجدها سعد وردهما ومضى سعيد يطلبهما في طريق أخرى، فلقيه الحرث بن كعب وكان على سعيد بردان فسأله الحرث إحداهما فأبى عليه فقتله وأخذهما، وكان ضبة إذا أمسى ورأى سواداً بالليل قال أسع أم سعيد فذهب قوله مثلاً، فمكث بعد ذلك إلى ما شاء الله ثم حج فلما أتى عكاظ لقي بها الحرث بن كعب وعليه بردي سعيد، فعرفهما فقال له هل أنت مخبري ما هذان البردان فقد أعجبني مظهرهما، فقال لقيت غلاماً وهما عليه فسألته إحداهما فرفض فقتلته وأخذتهما، قال أبسيفك هذا فقال نعم فقال أتريني إياه إني أظنه صارماً فأعطاه إياه، فلما أخذه منه هزه وقال إن الحديث ذو شجون، فذهب قوله مثلاً، ثم ضربه به فقتله، فقيل له: يا ضبة أتقتل في الشهر الحرام فقال: سبق السيف العذل، فذهب قوله مثلاً أيضاً[7]. وفي المقامة الشامية التي يوجد بها أكثر من موضع للتناص منه: "قال: على الخبير بها سقطت، فسل عما التقطت"[8]. ، مثل أدبي أول من قاله هو مالك بن خبير العامري وكان قد سُئل عن أمر هو أعلم الناس به فقال لسائله على الخبير سقطت[9].وفي موضع آخر من نفس المقامة: "فقال: الله أكبر إن الحديث ذو شجون"، مثل أدبي وهو مثل قاله ضبة بن اد حين أخبره الحرث ابن كعب قاتل ابنه سعيد بأنه قتله واخذ برديه ولم يعرف أنه أبوه. ومنه في نفس المقامة: "ورأوا طبيبهم كالكاتب على صفحات الماء"[10]، مثل أدبي يضرب لمن لا يؤثر عمله شيئاً. وذكر في المقامة ذاتها[11]:

الحمد لله وللفرار فقد نجوت من فضوح العار

أفلت من جرادة العيار ما لي وللنضال والحوار

موضع التناص (جرادة العيَّار) اسم رجل كان أثرم ألقى جرادة ذات يوم في النار ثم ألقاها في فمه وهي حية ففرت من بين أسنانه فصارت مثلاً. "وقلت: عهدتك بالأمس خطيباً، فمتى صرت طبباً؟ فقال: ألبس

---

[1] انظر الحاشية مجمع البحرين، ص:٣٢٧.
[2] مجمع البحرين، المقامة السخرية، ص:٣٣٠.
[3] انظر الحاشية مجمع البحرين، ص:٣٣٠.
[4] مجمع البحرين، المقامة السوادية، ص: ٣٧٩.
[5] كان عمرو بن هند قد غضب على مروان القرظ بن زنباغ وأقسم أن لا يعفو عنه حتى يضع يده في يده. وكان مروان قد أجار خماعة بنت عوف وأفنداها من عمرو بن قارب وذؤاب بن أسماء بمائة من الإبل وأتى بها إلى بيت أبيها وف. وكانت قد تزوجت بليث بن مالك فمات فأخذت بنو عبس خيله وأسلابه ومالوا إلى خبابه فأخذوا أهله وسبوا امرأته خماعة بنت عوف وكان الذي أصابها منهم عمرو وذؤاب. فلما أتى بها مروان إلى بيت أبيها عوف جاء رسول عمرو بن هند بطلب مروان فقال عوف: لا سبيل إلى ذلك فإن ابنتي قد أجارته. فلما عاد الرسول قال عمرو إني أضع يده بين يديهما. فعفا عنه عمرو فضرب المثل في وفاء عوف. مجمع البحرين الحاشية،
[6] مجمع البحرين، المقامة العقيقية، ص: ١٤.
[7] انظر: الحاشية مجمع البحرين، ص:١٤.
[8] مجمع البحرين، المقامة الشامية، ص:٢٠.
[9] انظر: الحاشية مجمع البحرين، ص:٢٠.
[10] مجمع البحرين، المقامة الشامية، ص:٢٠.
[11] مجمع البحرين، المقامة الشامية ، ص:٢٢

لكل حالة لبوسها، إما نعيمها وإما بوسها"[١]. مثل قاله بهنس الفزاري الملقب (بالنعامة). ومنه أيضاً: "قد كنت أهون من قعيس، فصرت أشأم من طويس"، هو طويس بن المغني كان يضرب فيه المثل في الشؤم، وكان يقول أني ولدت يوم مات الرسول، وأني فطمت يوم مات أبو بكر، وبلغت الحلم يوم قتل عمر، وتزوجت يوم قتل عثمان، وولد لي يوم قتل على. ومنه أيضاً: "فرأيت الأديب عند أمته، أهون من قعيس على عمته"[٢]. رجل من الكوفة زار عمته في الشتاء وكان بينها ضيفا فأدخلت الكلب إلى البيت وتركت الرجل خارجا فمات من البرد وقيل رهنته على صاع من الحنطة ثم لم تفكه فصار عبدا للبائع[٣]. وفي المقامة نفسها: "إذا قيل: قد جاء الطبيب، فقلت: قطعت جهيزة قول كل خطيب"[٤]. مثل تناص أدبي: جهيزة جارية كانت لقوم من العرب وكان أعيانهم قد اجتمعوا يخطبون في المصالحة، عن دم قتيل بينهم إذا بها قد جاءت تقول أن أهل القتيل قد ظفروا بالقاتل فقالوا قطعت جهيزة قول كل خطيب. فسار قولهم مثلاً[٥].

وموضع آخر من التناص الأدبي في نفس المقامة "فرجعت أقول: ههنا كل العجب، لا بين جمادى ورجب"[٦]. تناص أدبي مثل، مغايرة لقولهم في المثل العجب كل العجب لا بين جمادي ورجب. وذكر في المقامة الصعيدية: "فأحسن رد السلام، وقال: ما وراءك يا عصام؟"[٧] مثل أدبي يقال أن الحرث بن عمرو ملك كندة كان قد أرسل امرأة اسمها عصام لتنظر له فتاة يريد أن يخطبها فلما عادت إليه قال ما وراءك يا عصام يريد أن يستخبرها عما ذهبت إليه.

وفي المقامة الصعيدية: "فلا تلبث أن تقول: قد استنوق الجمل، وتطلقني البتات لعكس العمل"[٨].

وفي نفس المقامة موض آخر للتناص في قوله: " قال: نعم ولكن إذ تخلصت قائبة من قوب، فإياك مطل عرقوب"[٩]. عرقوب رجل من العماليق أتاه أخٌ له يسأله فقال له إذا طلعت هذه النخلة فلك طلعها فلما طلعت قال له دعها حتى تصير بلحاً فلما أبلحت قال له دعها حتى تصير زهواً فلما أزهت قال له دعها حتى تصير رطباً فلما أرطبت قال له دعها حتى تصير تمرا فلما أتمرت عمد إليها عرقوب بالليل فجذها ولم يعط أخيه شيء منها فصار مثلا في إخلاف الموعد[١٠]. وفي المقامة الخزرجية: "فإن كل الصيد في جوف الفرا"[١١]، مثل يضرب في أنه أعظم الصيد فمن ظفر به أغناه عن كل صيد. وفي نفس المقامة: "إن النعامة في القرى"[١٢]. مثل يضرب لمن تكلم عنده غناء. وفيه أيضاً: "فقال الشيخ: كل فتاة بأبيها معجبة"[١٣]، مثل يضرب في افتخار الرجل بما عنده. ومن نفس المقامة: "وهي التي ينجو بها الوافد من جوارح النهار وطوارق الليل. قالوا: كلاهما وتمراً"[١٤]، مثل أدبي أصله أن عمر بن حمران الجعدي كان جالساً وبين يديه زبد وتامك وتمر ورجل وقال أطعمني من هذا الزبد والتامك فقال كلاهما وتمرا. وفيها: "وقال أريها

[١] مجمع البحرين، المقامة الشامية ، ص:٢٤.
[٢] مجمع البحرين، المقامة الشامية، ص: ٢٠.
[٣] انظر: الحاشية مجمع البحرين، ص:٢٠.
[٤] مجمع البحرين، المقامة الشامية ص:٢٠.
[٥] انظر: الحاشية مجمع البحرين، ص:٢٤.
[٦] مجمع البحرين، المقامة الشامية، ص: ٢٩.
[٧] مجمع البحرين، المقامة الصعيدية، ص: ٢٧.
[٨] نفس السابق، ص: ٢٧.
[٩] مجمع البحرين، المقامة الصعيدية ، ص:٣٣
[١٠] انظر الحاشية مجمع البحرين، ص٣٣.
[١١] مجمع البحرين، المقامة الخزرجية، ص:٣٥.
[١٢] مجمع البحرين، المقامة الخزرجية، ص:٣٥
[١٣] مجمع البحرين، المقامة الخزرجية، ص: ٣٥
[١٤] مجمع البحرين، المقامة الخزرجية، ص: ٣٨.

الشهى وتريني القمر"[١]، مثل يضرب فيمن يغالط فيما لا يخفى وقاله عروة بن ألغز الأيادي لامرأة جاهلية ومعناه أنه يريها الخفي وتريه الواضح.

المقامة اليمنية: "فإن المرء بأصغريه، لا بثوبيه"[٢]، وهو مثل قاله شقة بن ضمرة التميمي حين دخل على النعمان فلم يحفل به لذمامة منظره فقال له أبيت اللعن يس الرجال بجزر تراد منها الأجسام إنما المرء بأصغريه قلبه ولسانه.

المقامة الكوفية: "إن كنت ممن يفسر الماء بالماء، فما نحن ممن يستجير بالنار من الرمضاء"[٣] تناص أدبي أمثال" وأقول ليس هذا بعشك فادرجي"[٤]. تناص أدبي وهو مثل يضرب لمن يريد الدخول فيما ليس من أهله.

المقامة الكوفية: "فألقيت دلوي في الدلاء طمعاً في اجتلاء الجلاء"[٥]، وهو مثل يضرب في الدخول مع الناس فيما هم فيه.ومنه أيضاً: "قد عرف النخل أهله"[٦]، مثل يضرب عند وصل الأمر أهله. "وبلغ السيل الربى"[٧]، مثل يضرب عند بلوغ الأمر إلى غايته ويروى بلغ السيل الزبى بالزاي جمع زبوة وهي الرابية التي لا يعلوها الماء. "قال: إن لكل ساقطة لاقطة"[٨]، مثل أي لكل كلمة ساقطة أذن لاقطة. "فالنقد عند الحافرة"[٩]. مثل يضرب في سرعة القبض.

"قال: لا مخبأ لعطر بعد عروس"[١٠]، مثل قالته أسماء بنت عبد الله العذرية، وكان لها زوج من قومها يقال له عروس، فمات وتزوج بها زوج آخر يقال له نوفل وكان بخيلاً ذميماً أبخر أي خبيث رائحة الفم أعسر اليدين بخلاف الأول، فلما رحل بها جلست على قبر عروس ترثيه وتبكيه، فلما نهضت سقطت منها قارورة العطر فقال لها نوفل خذيه فقالت المثل. والمراد هنا أن لا مكان لهذه المسائل بعد هذا المجلس.

"فأشار نحوي وقال: اسق أخاك النمري"[١١]. مثل يضرب لكل من طلب الشي مراراً، وأصله "أن كعب بن أمامة الأيادي خرج في ركب في حمارة القيظ، فلما كنوا بالدهناء عطشوا، فجعلوا يقسمون الماء على الحصاة، فشرب القوم حصصهم، فلما بلغ الشرب كعبا، نظر إليه شمر بن مالك النمري، فقال كعب للساقي اسق أخاك النمري"[١٢]، وهو يضرب أيضاً في تفضيل الرجل صاحبه عن نفسه. وفي المقامة الموصلية: "غير أن البيع مرتخص وغال"[١٣]، مثل أدبي مثل قاله أحيحة بن الحلاج الأوسي لقيس بن زهير العبسي، لما طلب إليه أن يبيعه درعه ليثأر لموت أبيه من بني عامر فقال يا أخا عبس ليس مثلي يبيع السلاح ولا يفضل عنه.

---

[١] مجمع البحرين، المقامة الخزرجية، ص٣٨.
[٢] مجمع البحرين، المقامة اليمنية، ص:٤٣.
[٣] مجمع البحرين، المقامة البغدادية، ص:٤٩.
[٤] مجمع البحرين، المقامة الكوفية، ص:٦١.
[٥] نفس السابق.
[٦] نفس السابق.
[٧] نفس السابق.
[٨] مجمع البحرين، المقامة الكوفية، ص:٦٢.
[٩] نفس السابق.
[١٠] مجمع البحرين، المقامة الكوفية، ص:٦٤.
[١١] نس السابق.
[١٢] جمهرة الأمثال، لأبي هلال العسكري، ج١، ص:٨٠.
[١٣] مجمع البحرين، المقامة الموصلية، ص: ١٨٠.

الشعر:

تقوم الدراسة في هذا المبحث على النظر في أسلوب توظيف الموروث الشعري في مجمع البحرين ، من خلال استقراء مجموعة الأشعار المتمثلة في المقامات، بغية الوقوف عليها، وكشف أشكال التوظيف فيها ، حيث سنحاول الكشف عن تقنية توظيف النصوص الشعرية ، وتوضيح آليات توظيفها في المقامات، والوقوف على مدى انتفاع اليازجي بهذا الشكل التراثي . فالتوظيف كما عرفه علي عشري زايد " بمعنى استخدام معطياته استخداماً فنياً إيحائياً ، وتوظيفها رمزياً لحمل الأبعاد المعاصرة للرؤية الشعرية للشاعر، بحيث يسقط الشاعر على معطيات التراث ملامح معاناته الخاصة ، فتصبح هذه المعطيات معطيات تراثية معاصرة ، وبهذا تغدو عناصر التراث خيوطاً أصيلة من نسيج الرؤية الشعرية المعاصرة ، وليست شيئاً مقحماً عليها أو مفروضاً عليها من الخارج"[١]، وبالتالي وجد الأدباء المعاصرون في الموروثات الشعرية مادة خصبة تحمل طاقات هائلة ، معبرة عن تجاربهم الذاتية والجماعية فانساقوا إليها طائعين ، ويحملون عبق الماضي والتاريخ ، وينسجمون منه دلالاتهم لتحاكي لسان حالهم . وتكمن الصعوبة في " مدى قدرة الأديب وهو يضمن أدبه أشعار سواه على أن يجعل ذلك النص المضمن جزءاً من بنية قصيدته ، ومدة تمكنه كذلك من إيصال الدلالة إلى المتلقي الذي يفترض فيه الأديب إحاطته بما ضمنه من أبيات سواه " وسوف نحاول جاهدين تسليط الأضواء على التناصات الشعرية بين ثنايا مجمع البحرين، ومن ذلك في المقامة البدوية: "قال: قد رأيت ما لا يرى، فعند الصباح يحمد القوم السرى"[٢]. وفي المقامة التهامية عند قوله: "وليس النار في الفتيلة بأحرق من التعادي للقبيلة. ومن لا أخا له كساع إلى الهيجا بغير سلاح، وهل ينهض البازي بغير جناح "[٣] مأخوذ من قول أحدهم[٤]:

أخاك أخاك إن من لا أخاً له كساعٍ إلى الهيجا بدون سلاح

وإن ابن عم المرء اعلم جناحه وهل ينهض البازي بغير جناح

أورد في المقامة الصعيدية قوله[٥]:

أنا أبو ليلى أخو العجاج وصاحب الأرجاز والاحاجي

عندي من العلم لدى المناجي كنز، ومن مطارف الديباج

أخو العجاج هو أبو رؤبة المشهور كان من فحول شعراء العرب يريد أنه نظيره في الشعر

ومنه في المقامة المعرية: "بل أين عزة لسانه القائل: إني لآتٍ بما لم تستطعه الأوائل؟"[٦]. وهو عجز بيت قاله أبي العلاء المعري وصدره إني وإن كنت الأخير زمانه.

---

[١] توظيف التراث في شعرنا المعاصر ، علي عشري زايد ، مجلة فصول ١، ١٩٨٠ م) ص ٢٠٢ – ص ٢٢١ ، نقلاً عن : حمدي منصور وأحمد رحاحلة ، توظيف النص الجاهلي في جوانب من الشعر الفلسطيني المعاصر ، (٢٠٠٨) ص ٩٧ ، مجلة جامعة النجاح ، مجلد ٢٢.

[٢] مشي الليل وهو مثل يضرب برجاء الخير بعد المشقة. وأول من قاله هو خالد بن الوليد، وكان قد سافر إل العراق، فقل ماؤه ولما أمسى رأى ما يدل على الماء فقال :

عند الصباح يحمد القوم السرى وتتجلى عنهم غيابات الكرى

[٣] مجمع البحرين، المقامة التهامية، ص:٢٩٨.

[٤] انظر الحاشية مجمع البحرين، ص: ٢٩٨.

[٥] مجمع البحرين، المقامة الصعيدية، ص:٢٧.

[٦] مجمع البحرين، المقامة المعرية، ص: ١٨٧.

يقول في المقامة العبسية[1]:

أنا السفاح ذو الفتك بديع الكر والإفك

أنا النار التي غلبت على الجلمود بالسبك

أشد الناس طائلة وأشهر من قفا نبك

إشارة إلى معلقة امرئ القيس التي يقول في مطلعها قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل وهي أول المعلقات وناظمها من ملوك العرب فاشتهرت لذلك حتى لم يجهلها أحد وضرب المثل بها في الشهرة.

وفي المقامة التعلبية قوله: " فأرسلنا إبلنا العراك، وأخذنا في الرسيم الدراك."[2] العراك أي معتركة بمعنى مزدحمة مأخوذ من قول قول لبيد العامري:

فأرسلها العراك ولم يذذها ولم يشفق على نغص الدخال

[1] مجمع البحرين، المقامة الرشيدية، ص:٢٤٢

[2] مجمع البحرين، المقامة التغلبية، ص:٨٣.

التناص التاريخي:

اتكأ اليازجي على استدعاء حوادث تاريخية لها دلالات ، من شأنها الكشف عن واقع تجاربه التي عاشها أو عاينها وشاهدها عبر شاشات الرائي ،وبالتالي هذه الأحداث منها ما هو سلبي لوضع النقاط على الحروف تجاه ما يحدث للعرب ، ودق ناقوس الخطر لديهم ، ومنها ما هو إيجابي فيه من عبارات المواساة، والحث على بذل الجهد من أجل التذكير بماضٍ عريق خاض فيه المسلمون أروع معارك البطولة، وسطروا فيه بدمائهم الزكية طريق العزة والكرامة لأجيال المستقبل. وسوف نحاول العيش مع هذه الأحداث التاريخية والحضارية ، والكشف عن بعدها ورمزها، لإيضاح رؤاها ودلالاتها في مجمع البحرين، ومدى ما أحدثته من وقع لإثارة أحاسيس القراء ومشاعرهم. ومن هذا التناص ما ورد في المقامة التهامية: " أما علمتم ما جرى بين وائل وعمرو، وما جنى بين تغلب وبكر. أتريدون أن تلحقوا بجديس وطسم، وعاد التي لم يبق لها رسم."[١]

المقامة الخزرجية" "وهو يقول: من أراد أن يعرف جهينة، أو شاعر مزينة. فليحضر ليسمع ويرى"[٢].
فجهينة رجل من اليمن يضرب به المثل من كثرة الروايات والأخبار يقال له جهينة الأخبار، وشاعر مزينة زهير بن أبي سلمى شاعر المعلقات.

المقامة الخزرجية: "يا ابن أخي الحق أولى أن يقال. شهدت سوق عكاظ"[٣]،

المقامة المعرية: " وأنا أتنسم أخبار العلماء والشيوخ، وأتفقد آثار بني تنوخ"[٤]، حي من بني قضاعة من عرب اليمن خرجوا من مدينة مأرب ونزل أناس منهم بمعرة النعمان وهو النعمان بن بشير الأنصاري فأقاموا بها.

المقامة الكوفية: "فمررت بعصبة من العلماء كأنهم من بني ماء السماء"[٥]. تناص تاريخي، وهي ماوية بنت عوف بن جشم وقيل بنت ربيعة التغلبي وهي أم المنذر ملك العراق وكنت تلقب بماء السماء لجمالها.

المقامة الكوفية:"حتى حذتني القطربية"[٦]، نسبة إلى قطرب وهو محمد بن المستنير كان يبكر إلى سيبويه ليأخذ عنه علم النحو. فكان سيبويه كلما يفتح بابه وجده لدى الباب فيقول ما أنت إلا قطرب ليل فعرف به (والقطرب هو ذباب يطير بالليل ولا ينام). وفي المقامة اليمنية: "إذا هو أضبط من عائشة بن عثم"[٧]. ومنه أيضا في نفس المقامة: "فتوصلت إلى القاضي بسبب علمي أنه أطغى من فرعون ذوي الأوتاد، وأبخل من كلاب بني زياد"[٨]. وفي المقامة الرشيدية يقول[٩]:

وهبني سفينة نوح، فليس على البحر وقر فيمشي وئيدا

يقول : احسبني ثقيلا كسفسنة نوح فإن هؤلاء القوم بحار والبحر إذا كان فوقه حمل ثقيل لا يتثاقل به فيتوانى في حركته. يريد أن القوم لا ينزعجون بحمل أثقاله ولو كانت كثيرة. وفي المقامة الهزلية يورد:

---

[١] مجمع البحرين، المقامة التهامية، ص: ٢٩٨.
[٢] مجمع البحرين، المقامة الخزرجية، ص:٣٥.
[٣] مجمع البحرين، المقامة الخزرجية، ص:٣٦.
[٤] مجمع البحرين، المقامة المعرية، ص:١٨٧.
[٥] مجمع البحرين، المقامة الكوفية، ص: ٦٥.
[٦] نفس السابق، ص:٦٥.
[٧] مجمع البحرين، المقامة اليمنية، ص: ٤٦.
[٨] نفس السابق..
[٩] مجمع البحرين، المقامة الرشيدية ص: ٢٤٢.

"قال: حياك الله فسنستبدل الجمر بالتمر، ولكن اليوم خمر، وغداً أمر. فقضيناه يوماً صفا زلاله، وغاب عذاله"[1] إشارة تاريخية لقصة سيدنا موسى مع فرعون عندما خيّر سينا موسى بالتمر أو الجمر فاستبدل سينا موسى الجمر بالتمر .

خلاصة:

يعد التناص تقنية فنية جمالية، فليست العبرة فيما إذا وجدت هذه التقنية في النص المقروء أم لا وإنما فيما إذا نجحت أن تضيف إلى النص بعداً جماليا وفنيا قادر على إدهاش القارئ واستدراجه إلى داخل النص أم لا. هذا بالإضافة إلى أنه يوفر للنص بعداً معرفياً يتمثل في الإيماء إلى النص السابق سواء أكان موروثاً أسطورياً أم دينياً أم تاريخياً، أما الخطوة التاريخية في مثل هذه القراءة فهي ضرورية ، لأنها تعمل على ربط النص بالنصوص الغائبة، وتقنيات توظيفها ، مع الأخذ بعين الاعتبار أن التناص بوجه من الوجوه بمثابة حوار بين الجديد والقديم أو الحاضر والماضي ، أو بين التيارات المتجايلة على مستوى الإبداع الشعري. يتبوأ النص القرآني المقام الأول بين المصادر المشاركة في تشكيل بنية الأدب ، حيث يعتمد التناص على آيات القرآن الكريم والسياقات الدينية المتعلقة بها.

[1] مجمع البحرين، المقامة الهزلية، ص: ١٠١.

الفصل الرابع
تجليات السرد

تقديم:

تقنية السرد: تعد العنصر الضروري في إنشاء العمل الأدبي القصصي إضافةً إلى تقنية الوصف حيت لا يمكن التأليف دون سرد أحداث معينة، ويعد فن المقامات أحد أهم الأشكال الفنية التي تحمل رؤى المبدع و موقفه من الواقع، فقد بني هذا الجنس على دعائم اجتماعية و نفسية، و عبر عن البواعث الإنسانية و رصد حركة النفس البشرية عبر الزمن، و على الرغم من أن هذا الفن قد اتخذ مسارا تعليميا، و اختص بمعالجة موضوع الكدية، بوصفها وسيلة فنية، أستند إليها بطلا يرفض الأوضاع المزرية التي عرفتها مختلف أشكال الحياة، لتغدو المقامات مادة تعبيرية تحمل بين طياتها رموزا لأحداث و وقائع تعبر عن سياقات تاريخية متغيرة.

تعد مقامات "ناصيف اليازجي"(مجمع البحرين) في عصر النهضة محطة تاريخية مهمة تركت هي الأخرى بصمتها في الوجود، عبرت عن رؤية مبدعها، و روح العصر الذي نشأت فيه، دون الإخلال بالشكل و الخصائص الفنية أو البناء العام الذي يحفظ له هويته، من حيث هو جنس أدبي له خصائصه المميزة. وله أهمية في تقديم المادة التاريخية و المخزون الثقافي في قالب فني، يجمع بين قدم الشكل و حداثة المضامين، و يتسع لرصد الموروثات الثقافية المصورة لرهانات الزمن و انحرافاته. غير أن "مجمع البحرين" لم يلقَ الاهتمام اللازم من طرف النقاد؛ فقد نظر إليه هؤلاء على أنه مجرد تقليد لمقامات "الحريري"، ولكن كانت هناك رؤية مغايرة تتأسس على قراءة جديدة لهذه المقامات، تنطلق فيها من البحث في خصائصها الفنية و مستوياتها السردية، و الكيفية التي حققت بها جمالياتها، و الوقوف عند الدلالات التي انبثقت عن هذه التراكيب باعتبارها أنظمة من العلامات التي تحيل إلى الموضوعات حديثة في قالب فني قديم، تراعي في ذلك خصوصية فن المقامة من حيث هو جنس أدبي يتميز عن الأجناس الأخرى بخصائص و مقومات ينهض بها، و لذلك كانت هناك إشكالية جوهرية هي: هل كانت مقامات اليازجي مجرد محاكاة لمقامات الحريري؟ و إن لم تكن كذلك فإلى أي مدى استطاعت أن تعبر عن واقع عصر النهضة؟ ما هي الخصائص الفنية التي اعتمدها المؤلف للتعبير عن رؤيته؟ ما هي أهم البنى السردية التي تتكون من الشخصيات و الزمان و المكان وغيرها... .

السرد لغةً:

سَرَد: اسم، السَّرَدُ، السَّرْدُ، اِكْتَفَى بِسَرْدِ الأسْبَابِ : بِذِكْرِ سِيَاقِهَا وَتَتَابُعِهَا، نُجُومٌ سَرْدٌ : مُتَتَابِعَةٌ بِانْتِظَامٍ، سَرْدُ الدُّرُوعِ : نَسْجُهَا. السَّرْدُ فِي القِصَّةِ أوِ الرِّوَايَةِ : أَيْ رِوايَةُ الوَقَائِعِ وَالأَحْدَاثِ. حكاية الأحداث بحيث يتّصل بعضُها ببعض مع مراعاة التسلسل الزمنيّ لحدوثها[1].

السرد اصطلاحاً:

تعريف السرد :السرد هو الإخبار عن أحداث واقعية أو متخيلة، باستعمال وسائل تعبيرية متعددة (اللغة، الصورة ، الحركات، الإيماء) بشكل يجسد تتابعها وواقعيتها أو بعدها التخيلي[2]. والسرد حاضر في جميع الأجناس الأدبية من الأسطورة والخرافة والحكاية والملحمة والمقامة والتاريخ والمسرح وغيرها من أجناس التعبير وأشكاله. ويرتكز السرد على مظهرين أساسيين: المظهر الحكائي: وهو أن يحتوي السرد على قصة تضم أحداث معينة، المظهر الخطابي: هي الطريقة التي تحكى بها الأحداث أو تنقل بها[3]. السرد هو أسلوب من الأساليب المتّبعة في القصص والروايات وكتابة المسرحيات وهو أسلوب ينسجم مع طبع

[1] لسان لعرب، مادة سرد، ص:١٩٨٧.
[2] مجلة الرقيم، السرد العربي الروائي، فاطمة نصير، العدد ٦.
[3] انظر: قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، بيروت، ط ١٩٩٧ ، ص١٩.

الكثير من الكتّاب وأفكارهم وذلك لمرونته، والسرد يعد أداة للتعبير الإنساني، ويقوم الكاتب بترجمة الأفعال والسلوكات الإنسانية و الأماكن إلى بنى من المعاني بأسلوب السرد وبذلك يكون الكاتب قد قام بتحويل المعلومة إلى حكي مع ترتيب في الأحداث فهو ليس بذلك الحكي الغير منتظم والذي لا يوجد فيه ترتيب للأحداث أو فيه انعدام في الانسجام بين كلماته وجمله ومعانيه. وفي السرد تتلاشى الحاجة لشرح أفكار أو لتلخيص المراد أو إعطاء مواعظ، وذلك لأن السرد يظهر كل ما هو مراد وإن حصل ذلك فهو زيادة وحشو لا فائدة منه بل قد يسبب ضعفاً لهذا الأسلوب وله تأثير سلبي على بنية النص وتركيبته. وللسرد صيغ متنوعة فيمكن أن يروى شفهياً أو كتابة أو أن يكون عن طريق الصور والإيماءات و يكون أيضاً بصيغ أخرى . ومن أشكال السرد (السرد المفصل) ويكون ذلك بوضع كل التفاصيل في السرد دون اختصار ، وهناك (السرد المجمل) وفيه اقتضاب للأحداث ويكون التركيز فيه على الأحداث الأساسية والتي تكون هادفة[1]. أما عن طرق السرد فهي: السرد الذاتي، السرد المباشر، سرد الوثائق (المذكرات والاعترافات)[2].

السرد هذا المفهوم الأدبي المتصل بالنثر، وهو الثمرة التي نتجت بعناية الكاتب لفكرته هذا نتاج البذرة القيّمة. فهو أسلوب الرسالة الإنسانية الأبرز لدى الكتّاب والأكثر استمتاعاً لدى القرّاء ولهذه التقنية أهمية كبيرة في الأدب. وقد تعددت التقنيات المستخدمة في الأدب؛ لكن المهم هو الكاتب المبدع الحقيقي الذي أعطى لأسلوب الكتابة معنى من خلال ما يقوم بإظهاره لما يجوب في نفسه. تتجّلى ملامح الواقع لأي زمن أو عصر في الكتابة الأدبية من خلال ما يقوم عليه النص الأدبي من أنظمة سردية، تظهر بوصفها علامات ورموزا تساهم في الكشف عن الأنساق الثقافية والسياسية والاجتماعية التي تسبق عملية إنتاج النص الأدبي، وإذا كان فن المقامة جنسا أدبيا قديم النشأة، ظهر في زمن عرف تغيرات على جميع المستويات، فقد استطاع هذا الفن في العصر العباسي أن يخضع هذه المكونات لخدمة رؤية المؤلف، وموقفه من ذلك العصر.

[1] انظر: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، سعيد يقطين، قال الراوي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء. بيروت، ط ١ ،١٩٩٧م ، ص ١٩.
[2] نفس السابق.

السرد عند اليازجي في (مجمع البحرين):

ألّف "اليازجي" ستين مقامة ضمنها كتابه" مجمع البحرين"، وهو اسم اقتبسه من الآية القرآنية الكريمة: " وَإِذْ قَالَ مُوسَى لِفَتَاهُ لَا أَبْرَحُ حَتَّى أَبْلُغَ مَجْمَعَ الْبَحْرَيْنِ أَوْ أَمْضِيَ حُقُبًا"[١]، وذهب الدارسون إلى أن المقصود بالبحرين: الشعر والنثر[٢] فمقاماته عبارة عن مزيج يتناغم فيه الشعر والنثر، جرى فيها على منوال" الحريري" وكانت معارضة لمقامات هذا الأخير، حيث يقول في مقدمة كتابه: "إنني قد تطفلت على مقام أهل الأدب، من أئمة العرب، بتلفيق أحاديث تقتصر من شبه مقاماتهم على اللقب"[٣]. ولئن عد أدب المقامة في عصر النهضة إحياءً للتراث و تقليدا للنصوص القديمة، فإنه يمثل في الوقت نفسه "صورة مبرمجة للمستقبل تبعا لنموذج الماضي"[٤] مما يضع هذا الجنس في خانة التأويل باعتباره نظاما دلاليا يعبر عن خصوصية فترة زمنية محددة من شأنها أن تستهوي القارئ و تفتح أمامنا آفاق التأويل، باعتبار أن "الإحياء في جوهره عملية تأويلية تتطلب القارئ المؤول بالدرجة التي تتطلب حضور النص المؤول"[٥] من هنا يمكن إدراج المقامة ضمن تلك النصوص، باعتبار ما تحمله من رموز تستوقفنا عندها و تستثير فضولنا واهتمامنا، وتستوجب حضور وعينا وإدراكنا لخباياها، من حيث هي نتاج للحياة الفكرية، واستقراء لتغيرات العصر، واستجابة حتمية لواقع متميز. تحكي المقامة أحداثا وقعت في زمن مضى، وسمة الحكي تجعل من المقامة تدخل في دائرة الفنون السردية لاحتوائها على أهم العناصر الحكائية، فغالبا ما يعد الوصف ممهدا للتجلي الذي سيتخذه بطل المقامات فيمكن تتبع ظهور البطل. فـ "المقامة تسرد في العادة حكاية أدبية أو مغامرة أساسها التكدية و جمع المال"[٦]، و تتحقق الحكائية في الكلام من خلال تحقق العناصر التالية: فعل أو حدث قابل للحكي و فاعل أو عامل يضطلع بدور ما في الفعل، و زمان المكان ومكانه"[٧]. فاشتمال بنية المقامة لهذه العناصر يجعلها تخضع لمقومات السردية، ما يبرر الطابع الحكائي الذي يحكم بمظهرها كمنظومة متسقة البنيات أو كما عبر عنها " جوزيف كورتيس شبكة علائقية[٨]، تتعالق فيها البنى الخطابية والدلالية، وهي عبارة عن "متتالية من الأحداث يكون فيها الممثلون كائنات حية، فاعلة أو منفعلة"[٩] . فالمقامة إذا نظام يتكون من شخصيات و أزمنة وأمكنة. يرجع "غريماص" مهمة القيام بالحدث إلى الممثلين أو الشخصيات باعتبارها المحور الذي يحرك السرد، و تنبني عليه الدلالة، هذا إلى جانب الزمان و المكان، غير أن الفضاء الزمني و المكاني دون حدث لا يؤدي الدور أو الوظيفة الرئيسة في منظومة السرد، التي تحتل فيها الشخصية الموقع الحساس لتسير بالأحداث نحو الإنتاجية، لتتجاوز حدود النص إلى فضاء التأويل.

وفي مجمع البحرين يلعب ميمون دور الشخصية الرئيسة في جميع المقامات، يساعده كل من ابنته وغلامه في تأدية دور البطولة، أما الراوي فيقوم بنقل الأخبار و الأحداث والوصف و التقديم و التحليل النفسي، إضافة إلى بعض الشخصيات الأخرى التي يفرض الدور البطولي وجودها: مثل شخصية القاضي والوالي والشيخ... تدور الأحداث في أماكن متعددة و بلدان مختلفة مثل: بغداد وسوريا ومصر وفلسطين، أو الطريق والمسجد والسوق، و يختلف هدف البطل و الراوي على الرغم من تواجدهما في مكان واحد؛

---

[١] سورة الكهف، الآية ٦٠.

[٢] أنظر: المقامة، شوقي ضيف، ص٨٠.

[٣] مجمع البحرين، الحجازية، ص: ٩.

[٤] السرد و الأنساق الثقافية، عبد الفتاح كيليطو، المقامات، تر عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٣.ص: ٦١.

٥ المقامات و التلقي، نادر كاظم، ص ٩٥.

٦ فن المقامات في الأدب العربي، عبد المالك مرتاض، ص: ٣٦٣.

٧ انظر: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، سعيد يقطين، قال الراوي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء. بيروت، ط ١،١٩٩٧م ، ص ١٩.

٨ مدخل إلى السيميائية السردية و الخطابية، جوزيف كورتيس، ترجمة جمال الحضري، ، الدار البيضاء للعلوم ناشرون ، منشورات الاختلاف، ط ١، ٢٠٠٧ ، ص:٢١.

٩ في المعنى، غريماص، نقلا عن جوزيف كورتيس، المرجع نفسه، ص: ١٦١.

فالأول يهدف إلى التحصيل المادي- في الظاهر- و الثاني يسعى إلى التحصيل المعرفي. تمثل الشخصيات والزمان والمكان البنى السردية الأساسة التي تقوم عليها نصوص المقامات، فهي"تشبع حاجة فنية مرتبطة بأبعاد السرد فيها"[1]، وتمثل كل بنية علامة تحمل دلالات من شأنها أن تحيل القارئ إلى الانفتاح على أكثر من قراءة في ضوء تعدد المناهج الحديثة، " فقد غدت نصوص المقامات نصوصا مخاتلة، يطرح عليها المتلقي أسئلة عميقة، وهي بدورها أصبحت مليئة بالعبارات ذات الحمولات الدلالية المتنوعة والدلالية"[2]، ولدراسة هذه العناصر السردية وعلى استكناه دلالية النص، في محاولة للكشف عن خصوصية كل عنصر، منطلقين من كون المقامة نظاما دلاليا يحيل إلى دلالات اجتماعية وفكرية، ورصد العلاقة التي تربط مقامات "اليازجي" بعصره. إن التعرض إلى الكتابة الأدبية و العصر وطبيعة تلك العلاقة الوطيدة التي تجمع بين عملية الإبداع وبين ظروف إنتاجية النص الأدبي، والكشف عن قوى خارجية تساهم في بنائه و في حبكه، و ذلك في ظل التحول الاجتماعي الذي يفرض على الكاتب أحيانا استعارة الشكل الأدبي القديم للتعبير عن أفكاره و نقل تصوره للعالم الذي يعيش فيه، كما يفرض عليه بالضرورة الرجوع إلى الأنساق القديمة ومحاكاتها من أجل خلق نصوص تحمل بصمة التجديد من خلال الموضوعات التي يطرقها الكاتب، وهذا ما حذا باليازجي إلى الإحياء بوصفه طريقة فنية أوجدها ظروف عصر النهضة للتعبير عن همومه و معالجة قضايا زمنه المتعددة، التي استطاع اليازجي أن يلخصها في القومية العربية. تتجّلى ملامح الواقع لأي زمن أو عصر في الكتابة الأدبية من خلال ما يقوم عليه النص الأدبي من أنظمة سردية، تظهر بوصفها علامات ورموزا تساهم في الكشف عن الأنساق الثقافية والسياسية والاجتماعية التي تسبق عملية إنتاج النص الأدبي، وإذا كان فن المقامة جنسا أدبيا قديم النشأة، ظهر في زمن عرف تغيرات على جميع المستويات، فقد استطاع هذا الفن في العصور الأدبية أن يخضع هذه المكونات لخدمة رؤية المؤلف، وموقفه على مدى الزمان.

ولتحليل أنماط السرد نذكرها في الأتي:

أولا : الشخصيات

مصادرها من الواقع ، لكنها ليست واقعية وحقيقية ولا بد من التدخل في هذه الشخصية. من خلال الأخذ والترك وإسقاط الواقع المعاصر على المعرفة التاريخية. ومن الخيال أيضاً، وهو الأساس في تشكيل شخصيات البناء الروائي. وهناك أنواع للشخصيات ومن أنواعها: الشخصية المسطحة، ذات الدور الهامشي المساعد. والشخصية النامية، التي تؤثر وتتأثر بالأحداث. ولها مظاهر منها البطولة الفردية (فرد محدد تتمحور حوله الأحداث). البطولة الجماعية (شعب، قرية، مدينة، جماعة). البطل الايجابي المنتمي الملتزم بعقيدة أو أيديولوجيا تنظم أفعاله وحركاته. البطل السلبي: الهروبي العاجز، الذي مرّ بتجربة جعلته يتقوقع حول ذاته.

أ. دلالة الأسماء:

تشغل الشخصية في المقامات حضورا قويا، يتحدد بناؤها في النص من خلال ما يعتمده المبدع من أوصاف خارجية و ثقافية، وتتحدد ملامحها من خلال ما يخبر عن الراوي من جهة، و ما تخبر به الشخصية عن نفسها في كثير من الأحيان، تظهر الشخصية في النص وفق أسماء تتفاوت في مدلولاتها من شخصية إلى أخرى، و هي تسميات دالة لأنها ترتبط بمستوى عال من الترميز يفتح باب القراءة و التأويل،

[1] السرد في مقامات الهمذاني، أيمن بكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، المقدمة، ص٠٨.

[2] المقامات، مقاربة في التحولات و التبني و التجاوز، يوسف إسماعيل، ص ١٧٢.

على نحو تؤدي فيه معنى خاصا، و تمثل فيه البعد الدلالي، و أهم هذه الشخصيات: شخصية البطل ميمون بن خزام، و شخصية الراوي سهيل بن عباد.

١. **ميمون بن خزام:** هي الشخصية المحورية التي تقوم عليها المقامات، وتحرك الأحداث. وميمون بحسب ما جاء في معجم لسان العرب لابن منظور من اليُمن أي البركة، يقال يمِّن فلان على قومه فهو ميمون إذا صار مباركا عليهم، و تيمنت به أي تبركت[١]. نسب الاسم ميمون إلى خزام. و خزام موضع، وهو من الخزامي نبات طيب الريح، وهو عشبة طويلة العيدان صغيرة الورق حمراء الزهرة طيبة الريح، لها نور كنور البنفسج، لا توجد من الزهور زهرة أطيب نفحة من نفحة الخزامي[٢]. يشير البطل إلى هذه الدلالات من خلال بعض التراكيب، إذ ينتحل في المقامة الهزلية اسما يختلف عن اسمه في الحروف ولكنه يحمل نفس الدلالة، يقول: " أنا المبارك بن الريحان"[٣]، فالمبارك هو ميمون، و الريحان جنس للخزام طيب الرائحة.

تمثل البركة أو اليمن سمة مميزة للبطل، سعى اليازجي من خلالها إلى أن يربط مدلولها بالدور الذي يقوم به على الصعيد الوظيفي، فأينما ذهب ميمون حلت البركة على البلد الذي وطئته قدماه، وانتعش أهلها بريح الخزام، وذلك في إطار البعد الدلالي، بالتناسق مع الموضوعات التي يتطرق إليها، أي أن حضور البطل مصاحب دائما لما يحمله من رسائل تربوية و أخلاقية و فكرية و تعليمية؛ إذ كانت الغاية من رحلاته إلى البلدان العربية هي العمل على بناء الوطن العربي من جديد في إطار منظومة من المبادئ التي تنظم علاقاته و تحفظ هويته، و تؤسس وجوده الموحد في هذا العالم، و تشيد صرحه، للوقوف في وجه التحديات على اختلافها، كما عمل أثناء تنقله بين البلدان العربية على إفادة الجمهور بما خبره في هذه الحياة من مواعظ و حكم و أمثال و أدب و علوم، فبمثل هذه الصفات تعبق رائحة الخزام و تتبرك البلاد العربية بحضور هذه الشخصية.

٢. **سهيل بن عباد:** هي الشخصية الرئيسة الثانية التي تقوم بمهمة نقل الخبر و تصوير الأحداث، ووصف المناظر الطبيعية والمناظرات، يقوم في كل مقامة بوصف الرحلة وزمن لقائه بالبطل. وسهيل هو كوكب يرى بالعراق، ولا يرى بخراسان، وسهيل يرى بالحجاز وفي جميع أرض العرب ولا يرى بأرض أرمينية، وبين رؤية أهل الحجاز سهيلا ورؤية أهل العراق إياه عشرون يوما[٤].

هذا ما يوضحه قول البطل:[٥]

هذا سهيل يفاجي	في كل أرض أباه
وهكذا كل نجم	حيث التفتنا نراه

تظهر دلالة النجم بوضوح، فهي تعني أن الأحداث دارت في أرض الوطن العربي، ولم تتجاوز مملكة العروبة، وهي رمز يحيل إلى أهم الموضوعات التي سعى إلى الوقوف عندها مليا (القومية العربية)، حيث جعل الشخصية تؤدي دورها من خلال التنقل الدائم بين البلدان العربية وتتبع البطل أينما حل وارتحل، لتتحول العلاقة بين النجم سهيل الذي يطلع على أرض العرب فقط وبين رؤية المؤلف إلى علاقة تآلف بين الرمز وما يدل عليه؛ أي القومية العربية.

---

[١] انظر: لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، ط ١، جزء ١٣ ، (فصل ن، باب ي)، قرص مضغوط.
[٢] انظر: المرجع نفسه، ج ١٢ ، فصل م باب خ.
[٣] مجمع البحرين، ناصيف اليازجي، ص ٩١.
[٤] انظر: لسان العرب، ابن منظور، فصل ل باب س.
[٥] مجمع البحرين، المقامة الأنبارية، ص: ٢٦٥.

٣. **ليلى:** من ليلة ليلاء و ليلى: طويلة و شديدة صعبة، و به سميت المرأة ليلى، و أم ليلى هي الخمرة، و ليلى هي النشوة، و هو ابتداء السكر، و ليلى من أسماء الخمرة، و به سميت المرأة[١]. إن اجتماع كل هذه الصفات في شخصية ليلى من شأنها أن تجعل منها وظيفتها في إيقاظ العاطفة الإنسانية لتوقع الشخصية المستهدفة في شراكها، و تسكر عقول الرجال، و تعمل فيهم ما تعمله الخمرة في الفرسان، لما تتميز به من الحسن و الرهافة و الرقة و العفاف و الفصاحة، و هي الشخصية القوية شديدة البأس التي لا تهاب الأهوال، و لا تضعفها الشدائد، تمتطي صهوة الصعاب من أجل الوصول إلى المبتغى، و غالبا ما ترجع بالغنيمة.

٤. **رجب:** رجبت الشيء هِبته، ورجبته عظمته، ورجب شهر سموه بذلك لتعظيمهم إياه في الجاهلية، لا يستحلون القتال فيه[٢]. وهذا إشارة واضحة ودعوة صريحة إلى عظمة الهدف الذي يسعى البطل إلى تحقيقه وهو "السلام"، يستدعيه وعي المؤلف بالمحيط السياسي، ويقظته للجو العام الذي يميز تلك الفترة (عصر النهضة)، التي عرف فيها العرب وضعا مضطربا، نتيجة لتجدد النزاعات الطائفية، وبالتالي كان تجلي اسم رجب مرهونا بالدلالة التي يحملها في النص، و هي الحوار و المصالحة و قبول الآخر، وتجديد العلاقة التي تجمع بين مختلف الطوائف(الدروز، الإسلام، المسيحية)، وذلك في إطار مبدأ القومية العربية.

ب. البناء الخارجي:

يقوم بناء الشخصيات على ما يقدمه الراوي أثناء الحكي، كما يخضع هذا النظام إلى مكون سردي أساس ينفرد به فن المقامة عن غيره من الفنون السردية: الروائية و القصصية، هو "القناع" أو التنكر، و هو عبارة عن تصوير للتحول المستمر للشخصيات ووليد البنية التحتية المتمثلة في الأوضاع الاجتماعية والسياسية، و وليد الموضوع الذي يتجدد باستمرار، وهذا ما دفعنا إلى اعتماد تقنية الوصف الخارجي للشخصية، فهو" بمثابة تلميح أو استشهاد باسم"[٣]، يمكن القارئ و الناقد من الوقوف عند هذا المكون النصي المتميز بوصفه العنصر الأكثر دلالية في المقامات. يبعث تحديد ملامح الشخصيات في نفس المتلقي إحساسا خاصا، و يجعل من البناء الخارجي نتيجة حتمية لتفاعل عناصر دلالية يعكسها هذا البناء، كما يحدد الفضاء المرجعي للشخصيات، و يعطي تصورا أولياً يدخل من خلاله الشخصية السردية دائرة الدلالة، عن طريق رصد الإشارات الدالة التي تحيل إلى أنساق الحياة الاجتماعية و السياسية و الثقافية والاقتصادية، و لهذا كان لبناء شخصيات " اليازجي" الدور الفعال في وضع الشخصية المقامية ضمن النسق الدلالي لها، و من ثمة إمكانية تحديد المحاور الدلالية، التي تستند إلى معايير وصفية بالدرجة الأولى. و لهذا رأينا أن نحصر بعض الأوصاف التي تقدم البطل "ميمونا بن خزام" في صور متعددة يحددها تنوع الأدوار التي يقوم بها البطل مثل: الطبيب و الخطيب و الكفيف و الفقير، و ما يصاحب هذه الأدوار من دلالات، فما هذه الأدوار سوى رموز تمثل واقعا متغيرا، و أقنعة تجسد حياة حقيقية أراد "اليازجي" أن ينقل بعض ملامحها إلى القارئ. يقدم الراوي -سهيل- ميموناً في المقامة الأولى البدوية: "فدخلت فإذا رجلٌ أشمط الناصية يكتنفه الغلام والجارية"[٤]، ولم يقدم الراوي وصفا كاملا للشخصية البطلة و لكنه أراد أن يقرب للقارئ البناء العام" للخزامي" مركزا على سنه، بالاعتماد على ما يوحي إليه اختلاط سواد الشعر بالبياض، و هي صورة تقويمية تحمل بعدا نصيا قابلا لاستيعاب كل ما يحمله هذا البناء من مدلولات، و منها دلالة التقدم في السن، باعتباره العمر الذي يسمح للإنسان من اكتساب الحكم بما خبره في

---

[١] انظر: لسان العرب ، ابن منظور، جزء ١١ ، فصل ل باب ل.
[٢] انظر: لسان العرب، ابن منظور، جزء ١، فصل ب باب ر.
[٣] الأدب و الغرابة، عبد الفتاح كيليطو، ص:٧٨.
[٤] مجمع البحرين، المقامة البدوية، ص: ١٢.

هذه الدنيا من تجارب تمنحه المؤهلات و القدرة الخلاقة على إعادة خلق الواقع و لكن بطرق جديدة، كما يعد استيعاب دلالة الوصف للشخصية الرئيسة أمراً لا بد منه، لكونها تمثل البؤرة أو المحرك الأساس للأحداث، إذ ما كان "اليازجي" ليختار شخصية حكيمة إلا ليقدم رؤيته إلى العالم، فينسب إليه مهمة تصوير الواقع، و يكون لما يقول مصداقية أكثر، و صدى واسع لدى الجماهير الشعبية، و يعبر في الوقت نفسه عن وضع العرب الراهن، باعتبار أن شخصية البطل هي إسقاط لشخصية اليازجي، الذي كان يعد من أهم شيوخ العصر العثماني الذين كان لهم دور هام في ظهور الحركة الإصلاحية، و القومية العربية. ولئن استعانت هذه الشخصية بالتنكر للقيام بدورها، فقد اتخذ تنكرها هذا عدة أشكال، تنوعت بتنوع الموضوعات المعالجة؛ فقد اختار" ميمون" أن يظهر في المقامة الحكمية في صورة الفقير المسكين الورع الخاشع، الزاهد عن ملذات الدنيا، فهو" شيخ بال الجسم والسربال قد أن من شدة الكلال"[1]، تعد رثاثة جسمه وكلاله من صفات الزهاد والمتصوفين، الذين وّلوا ظهورهم لمباهج الدنيا و مفاتنها، وسخروا أنفسهم لخدمة آخرتهم، ولعل ما يؤكد ذلك شروعه في توصية غلام كان بين يديه إلى إتباع الصراط المستقيم، مقدما إليه ما خبره من تجربته الطويلة في هذه الحياة، قائلا: "يا بني لا تسّلم نفسك إلى هواك، ولا تستودع سرك سواك، ولا تفوض أمرك إلا لمن يعرف قدرك، ونزه نفسك عن الخسائس وقلبك عن الدسائس"[2]، يحاول المؤلف أن يخلق من خلال شخصياته نظاما يوازي فيه بين بنائها النصي، وبين المرجعية التي ينطلق منها في بناء ذاتها، والدلالة التي توحي إليها، وهذا ما نلمسه في هذه المقامة من تجانس بين هذه العناصر، من شأنه أن يحقق ما كان يصبو إليه المؤلف.

تقدم مقامات " اليازجي " نمطا آخر من أنماط الحيلة التي يستعين بها البطل " الخزامي "، ففي المقامة البصرية ينزل " سهيل" ضيفا يحل بالمربد، حيث كان به أساتذة وشيوخ ومعلمون "وكان في صدر الحلقة شيخ أفطس العتربة كأنه أحد الأغربة"[3]، يتم تقديم البطل من طرف الراوي في صورة تخالف إلى حد كبير صورته الحقيقية، وأفطس الأنف وأغربة العرب هم أهل السودان، سموا كذلك لسوادهم[4]. يدل هذا الوصف الدقيق على معرفة جامعة لخصائص العرب و بيئاتهم على اختلاف انتمائهم، مما يجعل عملية التنكر لديه أمرا سهلا، بل و ضرورة؛ إذ يمثل أولى خطوات عمل الكدية، يتمكن من خلاله من لفت انتباه الحضور، و يولد في عملية الحكي حركة و تفاعلا بين الشخصيات، ليكشف بعد برهة عن نفسه وعن قدراته الفائقة، إذا فوصف البطل يعد أهم محطة يقف عندها الراوي، ليستهل بها القصة، ويوضح للقارئ ملابسات الأحداث، و يضعه أمام علاقة حتمية تجمع بين بناء الشخصية وحركة السرد.

يخرج بناء الشخصية عن إطار الوصف الشكلي الذي يخضع لمقومات جمالية بحتة إلى عالم الدلالة، إذ تكمن دلالة الوصف في طبيعة تلك العلاقة التي تربط بناء هذه الشخصيات بظروف ظهورها في النص، وبما تقوم به من أدوار. يضفي الراوي على الحوار لمسة شخصية ليجعل من القارئ طرفا مشاركا في القصة من خلال رصد حركة الشخصيات، و ما تعبر عنه المقاطع الوصفية، ففي المقامة الجدلية يصف الراوي " ميمونا" قائلاً: "وإذا رجل عليه رداء مثل اللواء وعلى رأسه عمامة مثل الغمامة وهو قد أقبل على شيخ أدرد عليه حنبل أجرد وقد التثم حتى صار كالأمرد"[5].

ويعكس "سهيل" أنموذجين إنسانيين يمثلان بوضوح الثنائية التي يقوم عليها هذا الوجود، و تعد أساس الحياة، ويتم بها الولوج إلى عالم حقيقي تحكمه قيم متضاربة: (المادة/ العلم)، إذ يوضح هذا المقطع هدف

---

[1] مجمع البحرين، المقامة الحكيمية، ص:١٣٢.
[2] نفس السابق.
[3] ا مجمع البحرين، لمقامة البصرية، ص:١٥٤.
[4] انظر حاشية مجمع البحرين، ص: ١٥٤.
[5] مجمع البحرين، المقامة الجدلية، ص:٢٩٣.

الراوي والمؤلف من إجراء المفارقة بين وصف الشخصية الأولى التي تظهر عليها علامات الغنى، ووصف الشخصية الثانية الفقيرة، يمهد هذا التحديد البنائي الموضوع للقارئ و يقربه إليه، ويشوقه لمعرفة ما سيحدث، فاللقاء أو التقابل بين صورتين متناقضتين من شأنه أن يفتح باب المساءلة و التأويل، والبحث في غياهب الكلمات عن الحقيقة، وعن مفاهيم الأشياء، هذا ما يبرره قول الشخصية الأولى" قد علمت أيها الشيخ أن المال هو زينة الحياة الدنيا وعليه نموت ونحيا"[١]، بينما تقاطعه الشخصية الثانية مبجلة العلم على المال قائلة: "ويك إن المرء بالعلم إنسان لا بالمال وهو المرقاة إلى درجات الكمال"[٢]. يعمل بناء الشخصيات في هذا المقطع على توضيح رؤية "اليازجي" إلى هذا العالم المادي، من خلال ما تقوم به هاتان الشخصيتان، فلا مكان للعلم في المجتمع العربي الذي وّلى أفراده وجوههم عنه جراء ما عانوه طيلة سنوات عديدة من الجهل و التخلف و الحروب، من شأنها أن تعكس واقعا حقيقيا هو واقع عصر النهضة، الذي عانى فيه العالم الظلم و التهميش، بعد استفاقته على صدمة ما خلفته قرون الانحطاط، و وقع الحضارة الغربية التي غزت العالم العربي، هذا ما يؤكده قوله: "المَال هو الرهص الذي يبنى عَليه والركن الذي لا يلْتَفت إلا إَليه، فهم يحرمون اللِبيب، ويصرمون الفقيه ولا يكرمون النبيه فتضيع بينهم الكلمة"[٣]. فقد ضاعت الكلمة فعلا من الشيخ العالِم الذي لم يجد ما يفند به ما يزعمه نظيره في المقامة، على الرغم من أن كل ما قاله كان ضربا من الحقيقة التي يخاف الكثير البوح بها، في مجتمع جعلته الظروف يخلق أنماطا متعددة للتعبير عن هذا الواقع، و جاءت الشخصيات في مقامات "اليازجي" لتمثل ذلك الواقع أحسن تمثيل؛ واقع الخزامي، وواقع "اليازجي" . يتواتر حضور الشخصية المحورية في جميع المقامات في صور عديدة و يعود هذا التنوع إلى تعدد الأقنعة التي يضعها، و لهذا كان قيامها بالفعل مؤسسا على مجموعة من التحديدات الجوهرية، تبدأ من تغير المظهر الخارجي، و تنتهي بإزالة القناع و كشف الحقيقة، من شأنها أن تجعل القارئ عضوا أساسا في إنتاج الدلالة؛ ذلك أن وصف الشخصية البطلة يعمل على تحديد الوظائف السردية و تصنيفها، وتحديد الإطار المرجعي للقصة، فالتحول من حال إلى حال يسير بالسرد وفق مسار تراكمي، تترتب على كل قناع صور تركيبة مصاحبة لهذا التحول. لم يقتصر وصف الشخصية في مقامات" اليازجي" على الشخصية البطلة، فقد كان لشخصية "ليلى" و "رجب" دور فعّال في السير بالأحداث، ثم تقديم كل منهما وفق ما تفرضه ظروف المقامة، و هي في كل الأحوال عرض موجز للشخصية المشاركة، و تقديم لصورة المرأة المثالية "ليلى" فائقة الجمال، و إن ارتبط وصفها بالموضوع الأساس "الكدية" إلا أنه استطاع أن يعبر وضعها في المقامة عن جملة المفاهيم الاجتماعية و الأخلاقية التي تهيمن على المجتمع، و تتحكم في طبائع الناس و سِيرهم، و ذلك من خلال العلاقة التي تربط شخصية "ليلى" بباقي الشخصيات الأخرى، مثل القاضي الذي افتتن بها و حكم لها بالطلاق لأغراض شخصية، والفتى الذي تعلق بها على قارعة الطريق و استطاعت أن تغويه، لتنال منه في نهاية المطاف، وذلك لما تقدمه للقارئ من لوحات فنية تستعرضها كشبكة لتصيد الفرائس مثل قوله[٤]:

ولا ذكرت جيدها المطوقا ولا جبينها النقي اليققا

ولا سواد عينها ذات الرقى ولا محياها الجميل الطلقا

ولا حديثها وذاك المنطقا لكن لها علي مهر سبقا

---

[١] مجمع البحرين، المقامة الجدلية، ص:٢٩٣.

[٢] نفس السابق.

[٣] نفس السابق.

[٤] مجمع البحرين، المقامة الهزلية، ص: ١٠٢.

يمثل حضور الشخصيات النسائية "ليلى" في مجمع البحرين نقطة تحول هامة في مقامات اليازجي، و اختلافا جوهريا يميزها عن مقامات الحريري، الذي لم يعز فيها للشخصية النسائية الدور البطولي كما هو الحال عليه لدى اليازجي. وهي من الحجج التي نعتمدها في معالجتنا لإشكالية التقليد.

لم يتجاوز وصف شخصية "ليلى" في المقامات ما يفصح عنه الراوي من صفات عرضية لا ترقى لأن تكَّون صورة مكتملة للمرأة مثلما تصوره بعض الأجناس الأدبية الأخرى مثل الشعر والرواية والقصة، فضلا عن بعدها عن التصوير الجنسي لها، وربما يعود ذلك لتدين "اليازجي"، فاقتصر على التركيز على المحاور الدلالية الكبرى، التي تحيل إلى الدور الذي تلعبه شخصية "ليلى" الذي يتمثل في نقل حقيقة العالم العربي و العالم ككل، من شأنه أن يطرح إشكالية جوهرية في النص هي "المادية "، فعدول القاضي عن الاحتكام لقواعد الشريعة سببه شغفه بليلى، و رغبته في الوصال لها مهما كانت الوسيلة، ومنه كان فساد الحكام والقائمين على شؤون الدولة منوطا بمدى وعيهم باستراتيجية وحساسية وأهمية المناصب التي يتقلدوها. هذا إضافةً إلى مجموع الأوصاف التي خُصَّت بها شخصية "رجب" لتظهر في السرد مرافقة لشخصية "ميمون"، وكان حضورها في المقامة مرهونا بحضور "الخزامي" وغالبا ما يرتبط بناؤها ببناء هذه الشخصية، ويخضع للتغيير المستمر مع الاحتفاظ بالإطار العام للأحداث "الكدية "، حيث يقول "سهيل" واصفا "رجبا " في المقامة العدنية: " وهو غلامٌ فاره، أرى منه جنة لم تحف بالمكاره. فإنه ثقف لقف فوق ما أصف. وهو أشعر من نصيب، وأحكم من أبي الطيب.وأحضر من تأبط، وأسرى من ربيعة بن الأضبط. ثم أشار إلى الغلام "[1]، ويقول في المقامة الهزلية: "ودخل غلام أشهل الأحداق، كأنه رهط شنقاق"[2]. يشكل بناء هذه الشخصية كيان السرد، إذ به يتم الولوج إلى عالم غريب، تتزاحم فيه صور الغرابة والحيل التي يحوكها البطل، لتتحول شخصية "رجب" إلى تابع لشخصية البطل، و تضعها في إطار وظيفة المشاركة في الفعل السردي و حسب، بينما يبقى دور البطولة لصيقا "بميمون بن خزام"، وذلك يعني أن هذا الدور لا يتم إلا بحضور طرف ثان هو شخصية "رجب". يحدد البناء الخارجي للشخصيات في المقامات أولى ملامح الدلالة، التي تبدأ في التجلي من خلال إطلاع القارئ على جملة من المعطيات التي عادة ما تتصدر المقامة، و تأتي على لسان الراوي، و ربما كانت وظيفة نقل الخبر ومشاهدة الحدث وإزالة القناع ما جعلنا نحيد عن وصف هذه الشخصية، لكونها وردت في النص بعيدة عن الأبعاد المادية، وعدم تمكنها من الإفصاح عن ملامحها مكتفية بتصوير ملاحقتها الدائمة لتقنص البطل و "ليلى و رجب".

إن البناء الخارجي في مجمع البحرين ما هو إلا تقنية منهجية وظيفتها إزالة الغموض الذي يخيم على الأحداث، ومن ثم إعطاؤها بعدا تأويليا خاصا، خاصة في اتساقها مع البناء الثقافي والاجتماعي لشخصيات " اليازجي ".

ج. البناء الثقافي و الاجتماعي:

ولئن كان الراوي قد استطاع أن يقدم شخصيات المقامة من منظور بنائي، مؤكدا على مجموع العلامات والتحديدات جاعلا من شخصية المقامة شخصية موهوبة لها خصائصها الفنية و البنائية التي تميزها عن الشخصية الروائية، وتجعل منها أداة للتعبير عن الواقع، فقد ارتبط بجملة من السمات الأخلاقية والاجتماعية والنفسية والثقافية. فالشخصية في المقامة هي حصيلة تجارب جماعية تبنى انطلاقا من قدرتها على استيعاب كل التجارب الفردية، عبر ذوبانها وتعميمها وتحويلها إلى مصفاة تسرب من خلالها السلوكات الفردية الخاصة[3] ولعل شخصية البطل كانت قد احتلت المرتبة الأولى باعتبار ما تملك من قدرات فائقة على تصوير الواقع، من خلال امتلاكها لمؤهلات نفسية واجتماعية خاصة، هذا إضافة إلى

[1] مجمع البحرين، المقامة العدنية، ص:٢٦٩.
[2] مجمع البحرين، المقامة الهزلية، ص: ١٠٢(أشهل: الأحداق في عينيه حمرة، شنقناق: يزعمون أنه من رؤساء الجن).
[3] انظر: سيميولوجية الشخصيات السردية، سعيد بنكراد، ص:٣١.

الدور الأساس الذي تلعبه مؤدية بذلك الفعل البطولي، متماهية في وسط ثقافي أجاد المؤلف التعبير عنه من خلال هذه الشخصية. يقول "سهيل" في المقامة الهزلية واصفا " ميمونا" على لسانه[1]:

خلقْت مطبوعا عَلى كيد البشر وَليس للإنسان تغيير الفطر

ولا يعاند الَقضاءَ و الَقدر إلاّ اَلذي عصى الإَله أو كَفر

يكشف "الخزامي" في هذا المقطع- صراحة- عن طبعه و أخلاقه، جاعلا من صفتي الحيلة و المكر خليقَّة، و ليس بيدِ الإنسان تغيير ما جبل عليه، ومن أنكر حكمة الله في خلقه فهو من الكافرين، يقوم هذا البناء المعنوي على وجهين متناقضين: الأول أنه يذكر الحقيقة التي يخفيها تنكره في المقامة وهو الكيد والاحتيال، وأصاب في ذلك إلى حد بعيد، غير أنه سلك في الوقت نفسه طريقا أخرى لتبرير ما يقوم به مدعيا أن المجتمع هو الذي جبله على إتباع هذا السلوك، فالمجتمع هو الطرف الخفي الذي يقنن الحياة ويبني صرح أفراده الأغنياء، بينما يعاني الفقراء والمحرومون التهميش، حالهم حال بعض اللبنانيين من الأقليات التي تنتمي إلى طبقات فقيرة تعيش في ظل سلطة الإقطاعيين في عصر النهضة، و كذلك بعض الأقليات المسيحية التي عانت الويلات تحت سلطة الحكم العثماني، كما أن الحكم الذي تقضي به سلطة المجتمع العليا لا مناص منه، مادام قد حكِم على البطل بالتهميش، كان ذلك ميلادا لإنسان جديد، أنجبه ظلم الأيام و بطش البشر. لم ينطلق "اليازجي" في بناء رؤيته - التي تبدو وفق ما يحققه بناء شخصياته- من العدم، بل انطلق مما يعاينه في بلاده من تغيرات كثيرة حصلت في زمن قصير تكبد أثناءها.

هذا الوطن معاناة التعدد الطائفي،مازالت إلى الآن تمثل أكثر الأزمات التي عرفها لبنان، و ما يزال أبناؤها يدفعون ثمن هذه الأوضاع المأساوية التي تسبب فيها الفساد السياسي. و لذلك لجأ البطل إلى وسائل مختلفة للحصول على المال، و لكنه في الوقت نفسه سخر فعله السردي لهدف معرفة الحقيقة التي تغلفها السياسة وأصحابها بألوان الورع و التقوى، بينما تخفي في جوهرها أصولا فاسدة تعبر عن واقع مرير، فصور الكيد والاحتيال متعددة يترجمها اختلاف الأقنعة في النص التي وردت مجملة على لسان " الخزامي" نفسه:[2]

وألبس الجد ثياب اللعب وأستقي من كل برق خلب

وأتقي باللطف كل مخلب وألتقي الرمح بلدن القصب

ولا أبالي بالفتى المجرب لو أنه عمرو بن معدي كرب

علي درع من نسيج الأدب تكل عنها ماضيات القضب

ولي لسان من بقايا الحقب يقنص بالمكر أسود الهضب

يبين البطل طريقته المثلى في الحياة التي خبرها خلال تجربته الطويلة، و استقى منها الحِكم و العبر، وحدد سبيله إلى العيش الرغد، وهو الصراع من أجل البقاء، الذي يفرضه وضع العالم في مجتمع سمح للمادية أن تجتاح وسطه الاجتماعي مع الانتداب الأوروبي، إضافة إلى ما تعرض إليه المجتمع العربي أثناء الحكم العثماني من التمييز العنصري بين العربي المسيحي و التركي المسلم الذي جعل من الوطن العربي فضاءً لممارسة السلطة، معتمدين على إتباع سياسات تعمل على زرع الفتن بين الطوائف

[1] مجمع البحرين، المقامة الهزلية، ص: ١٠٣.
[2] مجمع البحرين، المقامة البدوية، ص: ٧.

والأعراق، وبين الإقطاعيين والفقراء، ولهذا فقد مثل ذلك العصر التربة الخصبة التي أنجبت نماذج بشرية استطاعت أن تخلق طرقا للصراع من أجل البقاء، بالاعتماد على الملاينة و الحيلة لتجنب جور الأيام وغطرسة الحكام بقوله: " أسود الهضب، و أتقي باللطف كل مخلب"، يفصح هذا المقطع عن وجود عالمين متناقضين: العالم المادي، والعالم الروحي الذين يعبر عنهما الحقلان الدلاليان: (ثوب اللعب، اللطف، لدن القصب، لا أبالي، نسيج الأدب، لسان، المكر، الكذب) و (الجد، مخلب، الرمح، القضب، أسود الهضب). يمثل اللصوص العالم الأول (المادي)، بينما يمثل البطل "الخزامي" العالم الثاني، ذلك أن هذا الأخير تعرض رفقه " سهيل" إلى سلب اللصوص، وكان سلاحهم في ذلك ما يحملون من رماح وسيوف. غير أن "الخزامي" استطاع أن يفلت منهم، حيث استطاع أن يحسن استغلال قدراته العقلية بمجابهة خطر اللصوص، فيحتال عليهم و يقودهم إلى أمير الحي، يثني هذا الأخير على ما قدمه البطل و الراوي و يجزل لهما العطاء. تقوم هذه المواجهة بين "الخزامي" و اللصوص على قطبين: الحاجة و القضاء على الحاجة، ثم تتحول إلى مواجهة بين قوتين: العقل/ المادة، أي الطريق الذي سلكه كل من "ميمون" واللصوص في محاولة القضاء على الحاجة، و لكن تتغلب القوة العقلية في نهاية المطاف، وهو ما أراد أن يوضحه المؤلف منذ البداية ، فجعل السرد يقوم على ثنائيات ضدية: الحاجة/ القضاء على الحاجة، المادة/ العقل، الخير/الشر،العلم/ الجهل، الرعية/السلطة...، وذلك ما سنقف عنده بالتفصيل في مواضع أخرى من الفصل. ومن هنا يمكن أن ندرج مجموعة من الصفات التي يتحلى بها " الخزامي" و تميزه عن باقي الشخصيات في محور دلالي واحد وهو: المكر والخداع، تشمل" الحيلة، الاحتيال، النفاق، الكذب، السلب، الابتزاز"، وغيرها، مما يجعل المقامة جنسا أدبيا استطاع أن يخلق أنموذجا إنسانيا و يحدد من خلاله إحداثيات النسق الثقافي في العالم العربي، في فترة زمنية ذات خصوصيات معينة. إلا أن وضع هذه الشخصية في المقامة كان مؤسسا على ما يملكه من ذكاء و دهاء، جعلاه يبدو إنسانا خارقا يتمتع بمواهب كلامية تمكنه من التخلص من المواقف الحرجة، في ظل تراكم الظروف الاجتماعية القاهرة التي تدفع بالبطل إلى الصراع والمواجهة، وتنعكس بالضرورة على سلوكه، وتظهر على مستوى النص في شكل صفات متقابلة مع صفات الشخصيات الأخرى، يقودنا ذلك إلى استقراء سمة أخرى يتأسس عليها بناء شخصية "ميمون" وهي "العلم"، فخلال معركته في الحياة، و صراعه الدائم القائم بين المادة و المعرفة، و تخبطه بين نوازعه، اتخذ البطل لنفسه سلاحا يواجه به ضواري الأيام، حيث جعل العلم سبيلا لمواجهة الحاجة و الفقر، و رد الظلم و التهميش، و كان الخوض في بحور الأدب و اللغة ديدنه و عمله الدؤوب الذي أسست كل من المقامات الكوفية والعراقية والدمشقية والبصرية وغيرها، و هذا ما يؤكده هذا المقطع، حيث يقول في المقامة الصعيدية[1]:

عندي من العلم لدى المناجي كنز ومن مطارف الديباج

ما ليس من صناعة النساج

يستعين "الخزامي" في القيام بدوره البطولي بسمة العلم التي تعد أساسة في السرد، و لكنها تمثل في الوقت ذاته نقطة انعطاف للمسار الدلالي للمقامة، لكونها تظهر في النص ملازمة لصفة الفقر. يلتقي"سهيل" "بميمون" في المقامة الكوفية، كان وسط عصبة من العلماء الذين أخذوا يخوضون في الحديث في علوم العربية واللغة، والشيخ "أي ميمون" يراقب و يدوِّن حتى نفذ ما عند الجماعة، فانطلق آنذاك مدليا بكل ما

[1] مجمع البحرين، المقامة الصعيدية، ص: ٢٧.

التقطه مضيفا إليها من الشروح ما أدهش الحضور، وأخذ ينوه إلى ما يمثله العلم من وسيلة تقرب العبد من ربه وأداة يواجه بها الجهل و الجهلة يقول[1]:

العلم خير من صلاة النافلة به إلى الله العباد واصله

فاحرص عليه والتقط مسائله ودع كنوز المال فهي باطله

ولا تبع آجلة بعاجلة ولا تضع واصلة بحاصلة

لا يقتصر دور البطل على الكدية في جميع المقامات، فبعد استقراء بعض النصوص تبين أن هدف البطل" الخزامي" يتحول من الكدية إلى التحدي و إبراز الموهبة الفردية، كما يتحول المال الذي يأخذه في نهاية المقامة إلى جزاء أو هدية. لا يمكن فصل صفة العالم عن صفة الفقير في معظم مقامات" اليازجي"، ولئن مثلت الكدية الأساس فلن يكون البطل غنيا لارتباط الكدية بالفقر و العلم، و الحاجة هي التي تدفع الشخصية المحورية إلى استحداث طرق جديدة لطلب الرزق، جاء التعبير عن هذه الوضعية الاجتماعية والنسق الثقافي بطرق عديدة، استطاع خلالها أن يتمثل مهمَة تصوير الواقع العربي؛ فقد اختصت مقامات اليازجي بالتقاط صور متعددة لمختلف مظاهر الحياة الاجتماعية و الثقافية التي تحياها الشعوب العربية، فهي إضافة إلى تقريبها صورة المكدي الفقير، تلفت انتباه القارئ إلى تيمة العلم التي تؤطر كل المقامات، وتمثل سمة العصر، فإذا كان العصر العباسي عصرا ذهبيا بلغ فيه الوطن العربي قمة الازدهار عمرانيا وعلميا وأدبيا وفكريا، فقد استطاعت مقامات اليازجي أيضا أن تبرمج خصائصها الفنية للتعبير عن مميزات هذا العصر، وأن تضع بصمتها في كيفية التعبير عن كل ذلك، فقد اهتدى المفكرون في عصر النهضة إلى أن العلم يمثل أكثر الوسائل قدرة على أن ينمي في الإنسان الوعي بوجوده في مجتمع يفرق بين التركي والعربي وبين المسلم والمسيحي وبين الفقير والإقطاعي، فالعلم هو سبيل الأمة العربية للتوحد ووسيلتها في تحقيق السلام، وهذا ما يفسره انتشار الحركات الفكرية في كافة أرجاء الوطن العربي، التي تمجد العلم و تعتبره سبيل الإنسان إلى الحرية. يحدد البطل مواصفاته في شكل ملفوظ سردي تتشابك فيه مؤثرات متعددة، منها إثارة عطف المستمع بلحظة الوداع الأخيرة، ثم دفعه إلى العطاء، ولكن فقر البطل هنا مدرج ضمن إطار الكدية، ليسير بالسرد وفق حركة لولبية تتصارع فيها القيم، و تتضارب الأخلاق عبر ما تعبر عنه شخصيات المقامة؛ "ليلى و القاضي" ...، ولا يزال البطل يشكو صروف زمانه إلى الله، فقد أخذت منه الأيام شبابه و قوته، و لم تبق له مالا ولا سندا يقول في:[2]

أشكو إلى الله صروف الدهر فقد رماني بالرزايا الغُبر

أصابني بهرمٍ وفقر وأخذ الكرام أهل اليسر

فلم أصادف جابراً لكسري جزاه مولاي جزاء الغدر

كما جزى البغاة آل بدر إذا سفكت دماؤهم في الجفر

تفصح مقامات" اليازجي" عن مستوى آخر من البناء الثقافي للشخصيات، الذي حدد في النص بمجموعة من الصفات النفسية، التي وسعت من دائرة الفعل السردي لشخصية البطل، لتبرز للقارئ عالما آخر، هو

[1] مجمع البحرين، المقامة الكوفية، ص:٦١.
[2] مجمع البحرين، المقامة العبسية، ص: ٢٣٣.

عالم دلالي، وذلك وفقا لما تقدمه هذه الشخصية من بنيات متنوعة، فهي الشخصية الثائرة، المتمردة، المنتقمة من المجتمع، يقول في المقامة الرشيدية[1]:

أنا السفاح ذو الفتك بديع الكر والإفك

أنا النار التي غلبت على الجلمود بالسبك

أشد الناس طائلة وأشهر من قفا نبك

كما تبدو شخصية مضطربة، لطبيعتها المتحولة نتيجة لحالة التناقض التي يعيشها البطل بين إصراره على الانتقام ووعيه بما يفعل، و بين تأنيب ضميره، فحبه للانتقام من المجتمع وعدم انسجامه مع الوضع المأساوي الذي يعيشه في ظل الحرمان و التهميش و الظلم،لم يحولا دون توبته في المقامة المكية والقدسية، لتتحول إلى شخصية متناقضة، منفعلة، متضاربة، هي صفات الأنموذج الإنساني العربي المضطرب والوضع المتذبذب في العالم العربي ، ولئن كان هذا ما يعرفه الوطن العربي فليس غريبا أن يخلق من رحم هذا الوضع نماذج إنسانية متحولة، لا تلبث أن تثبت على حال لتتعرض إلى ما يبعث في نفسها الشعور الدائم بالخوف من المجهول في ظل من يحكم البلاد من غير أهلها من الأتراك. تتميز باقي شخصيات"مجمع البحرين" بمستوى عال من الحكائية، و تمكنها من فن القول والبلاغة، هذا إضافة إلى جملة من المزايا النفسية والاجتماعية التي تؤهلها للقيام بدور المشاركة في الفعل، فقد خص المؤلف"الراوي" بمجموعة من الخصائص الهامة يشترك مع البطل في بعضها، و يختلف عنه في البعض الآخر، و لعل أهمها الذكاء، من شأنها أن تجعل من التعرف أمرا محتوما، إذ يعتمد الراوي في كل مقامة على استيعاب كل المعطيات التي تتقدم القصة، بداية من ارتداء البطل للقناع، و محاولته تمويه المستمع بمجموع الصفات المنتحلة، فيزرع في نفس"سهيل" الشك و يدفعه إلى المراقبة، حتى إذا انتهت الأحداث استطاع الراوي أن يحل اللغز و يزيل القناع، يصل"سهيل" إلى مجلس بعض الأمراء، و إذا برجل يصحب غلاما، و يدعو الأمير النظر في أمرهما، يتواصل السرد حتى يأمر الأمير لكل منهما مائة درهم[2]. يراقب"سهيل" غرابة تلك القصة، فهي تشبه إلى حد كبير تلك التي كان "الخزامي" ينسجها في أكثر أدواره البطولية، "وكنت قد استروحت رِيح الخزام، وعرفْت الشيخ والفَتاَة والغَلام"[3]. كان البحث عن الحقيقة التي يخفيها القناع هاجس سهيل، ولولا ذكاؤه وحيلته وتفرسه لما استطاع أن يكون طرفا أساسا في السرد، و لانقطع حبل الوصال بينه و بين الشخصية المحورية، ولتحول السرد هنا إلى ضرب من العبث، ليبقى الصراع بين التخفي و الظهور، والقناع وإزالته سيد السرد. لا يعني التواصل المستمر بين "سهيل وميمون" بالضرورة موافقة الأول للثاني، بل كان لقاؤهما استجابة حتمية لظروف أوجدا المقامة، والبناء الثقافي لهاتين الشخصيتين، وهدفهما المشترك الذي يقتضي السفر الدائم و حب المغامرة والاكتشاف، والبحث الدائم عن مصادر العلم و المعرفة، وإن كان العلم ديدن الراوي، فهذا يدعو إلى تحديد المعالم الثقافية لهذه الشخصية، و هذا ما يؤكده قوله في المقامة الرجبية: " وكنت كل يوم أشهد المحافل وأتخلل الجحافل، وأسمع الشاعر والناثر، وأطرب للشادي والحادِ"[4]. و يقول في المقامة الحميرية: " وأقمنا بياض ذلك اليوم في عراص أولئك القوم، ونحن نسمع لغتهم الحميرية، ونرى كتابتهم المسندية، ونتفقد آثارهم التبعية"[5]. يعكس البناء الثقافي لشخصية الراوي والبطل صورة من صور الدلالة، ويعكس المستوى الثقافي للمجتمع، كما يبين اهتمام المؤلف بخاصية بناء شخصياته ثقافيا مدى وعيه بظروف عصره، وإدراكه جيدا

[1] مجمع البحرين، المقامة الرشيدية، ص:٢٤٢.
[2] انظر: مجمع البحرين، المقامة الساحلية، ص:٢٠٧.
[3] نفس السابق.
[4] مجمع البحرين، المقامة الرجبية، ص:١٤٣ .
[5] مجمع البحرين، المقامة الحميرية، ص:٢٧٧ .

لأهمية العلم في إعادة بناء الوطن العربي، ومواجهة الظلم والعدوان؛ فقد كان يمثل العلم في عصر النهضة الركيزة للنهوض من جديد، وعليه قامت الحركات التحررية في سوريا و لبنان و مصر و الجزائر و غيرها... تظهر شخصية"سهيل" في المقامات ذات قيم إيجابية، إذ يتمتع بأخلاق حميدة رغم اِلتصاقه الدائم بالبطل، ففي كل مرة يحاول أن يدفع به إلى التوبة موجها إليه النقد اللاذع، متنكرا لما يقوم به من أفعال تخرج عن مشروعية الحياة يقول: "وانصرفت وأنا أصفق من بلابل سحره، وأستعيذ بالله من زلازل مكره" وفي المقامة الفلكية: فانثنيت متيمناً بتلك المناحس، ومتعجبا مما عنده من ترهات البسابس"[1]. وتظهر المقامة جانباً آخر من شخصية سهيل فهو يبدو في كثير من الأحيان متفرجاً دون أن يكون له دور فعال في السرد، وفي هذا المقام ينهض كمثال للشخصية الضعيفة العاجزة، يقول"فأمسكت عنه مستكفيا عن شره"، وهذا مناسب لشخصية الراوي المشاهد للحدث والذي يقوم بقل الخبر وتحليل نفسية البطل. تحتل شخصية البطل و الراوي الصدارة في مقامات"اليازجي"، تمارس كل منهما حضورها في النص بقوة، أما شخصيتا" ليلى و رجب" فكان ظهورهما في المقامات محتشما لتؤديا دور المشاركة في تجسيد العمل البطولي و إنجاحه، و ذلك بما تتميز به هاتان الشخصيتان من مؤهلات عقلية و نفسية و اجتماعية تمكنهما من أداء أدوارهما، يقول في المقامة الساحلية[2]:

هذا أبو ليلى وهذه ليلاه يحوم في طلاب رزق مولاه

كطائر وأنتما جناحاه

لم يولِ المؤلف أهمية بالغة لباقي شخصياته، فقد جعلها تبدو في المقامة بشكل عرضي بعيد عن الخصوصية، مجردة- في معظم الأحيان- من أي بناء ولا حتى أسماء، فهي ترد تحت اسم عام يحيل إلى وضعها الاجتماعي أو السياسي، مثل شخصية: القاضي و الأمير والشيخ و الراعي وغيرها، وهذا يعني أن الشخصيات الفردية تذوب في الفردية تذوب في الأنماط الإنسانية. تكتسب الشخصية وفقا لطبائعها وصفاتها ونفسياتها خصائص تؤهلها للقيام بدورها في السرد، وتتحول إلى ذات سردية تعبر عن ذاتها في إطار ما يمليه السياق النصي، كما تعبر عن المجتمع، و ذلك من خلال حوارها مع الشخصيات الأخرى، فبناء الشخصيات ووجودها في السرد مرتبطان بكيفية ظهورها في النص، والسرد كما يرى بحيث يمكننا القول إن بناء شخصيات مجمع البحرين كان مؤسسا على وعي "اليازجي" بواقع عصر النهضة، فشخصيات "اليازجي" شخصيات أنجبها الواقع، واكتسبت منه خصائص بنائية و ثقافية و نفسية استطاعت من خلالها أن تؤدي وظائفها السردية و الدلالية، و تمكنت إلى حد بعيد من أن تحدد بعض ملامح العصر، وترسم رؤية المؤلف، وكذلك أن ترصد تحول النسق الدلالي.

ثانياً: السرد

إن الحدث الروائي هو العمود الفقري لمجمل العناصر الفنية السّابقة ، فهو ليس تماما كالحدث الواقعي (في الحياة اليومية) وإن انطلق أساسا من الواقع ، ذلك لأن الكاتب حين يكتب روايته يختار من الأحداث الحياتية ما يراه مناسبا لكتابة روايته كما أنه ينتقي و يحذف ويضيف من مخزونه الثقافي ومن خياله الفني ما يجعل من الحدث الروائي شيئا آخر، لا نجد له في واقعنا حدثا طبق الأصل، الأمر الذي ينشأ عنه ظهور عدد من التقنيات السردية المختلفة كالارتداد ، والمونولوج الداخلي ، والمشهد الحواري، والقفز، والتلخيص، والوصف، وغيرها من التقنيات. ويعني القص أو الحركة وهو الحامل لكل شيء في الرواية والأساليب السردية متعددة، متنوعة يعبر عنها أحيانا في كتب النقد بالتقنيات السردية أو الأشكال السردية،

[1] مجمع البحرين، المقامة الفلكية، ص:٢١١.
[2] مجمع البحرين، المقامة الساحلية، ص:٢٠٧.

أو جماليات السرد، وهي تسميات متعددة لمسمى واحد، وللروائي حرية اختيار التقنيات السردية أو تركها حسب ما يناسبه ويحقق التوازن للبناء الروائي. أو هو الطرف الأول من ثنائية السرد / الحكاية ، فهو "الطريقة التي يختارها القاص أو الروائي أو حتى المبدع الشعبي – الحاكي- ليقدم بها الحدث إلى المتلقي، فكأن السرد إذا هو نسج الكلام ولكن في صورة حكي". " فالسرد هو شكل المضمون (أو شكل الحكاية)، والرواية هي سرد قبل كل شيء ، ذلك أن الروائي عندما يكتب رواية ما، يقوم بإجراء قطع واختيار للوقائع التي يريد سردها، وهذا القطع والاختيار لا يتعلقان أحيانا بالتسلسل الزمني للأحداث، التي قد تقع في أزمنة بعيدة أو قريبة. وإنما هو قطع واختيار تقتضيه الضرورة الفنية، فالروائي ينظم المادة الخام التي تتألف منها قصته ليمنحها شكلا فنيا، ناجحا ومؤثرا في نفس القارئ ".

ومن أبرز الأساليب السردية ما يأتي:

١. الضمائر: ضمير الغائب: تقنية قديمة ويسمى الأسلوب الملحمي، والسارد يعرف كل شيء عن الشخصية، بل حتى ما يدور في باطنها (الراوي العليم كما سيأتي). ضمير المتكلم :يكون السارد (الراوي) هو الشخصية ذاتها، وهو ضروري لمن يرغب في اختفاء الكاتب. ضمير المخاطب: والراوي يخاطب نفسه (كان وراءك ، كنت) وهو قليل الاستخدام. ضمائر متعددة: وهذا التداخل في الضمائر يعطي الرواية حيوية.

اليوميات والمذكرات: يتكون السرد من مذكرات الشخصية أو يوميات وهي تقنية قديمة لا تتطلب بناء هندسيا معقدا ، تثير فضول القراء لأنهم يتعرفون من خلالها على أسرار الشخصية وما فيها ، وتنسجم مع إحساسهم بأهمية الأنا والفرد .

٢. تيار الوعي: وهذه التقنية (الوعي الباطن) تتداخل مع التداعي وتمتزج أحيانا بالتذكر وعده بعضهم نمطا من أنماط الرواية بشكل مستقل (الرواية الحديثة) ، ويرى هذا النوع من الروايات أن الباطن هو الحقيقة والخارج الظاهر مزيف.وفي هذه التقنية تنفعل الشخصيات ولا تستطيع أن تفصح فيقول عنها الروائي ونجد ردود أقوالها وأحاسيسها تتناقض وتقول شيئا وتفكر في ضده وتشعر بشيء ولا تبوح به ويكون لها رأي وتجاهر بعكسه وهكذا مما يزيدها تعقيدا وتعاسة .
٣. القطع المكاني: وهي تقنية مستمدة من فن السينما يتم خلالها تجميد الزمن والتحرك عبر المكان فتقوم الرواية بالانتقال من الغاية مثلا إلى المدينة لتصور ما يجري في تلك اللحظة ثم تعود إلى الغاية لتتابع الأحداث .
٤. التلخيص: وهي أن يقوم الراوي بتلخيص الأحداث الروائية الواقعة في عدة أيام أو شهور أو سنوات في مقاطع معدودات أو في صفحات قليلة دون أن يخوض في ذكر تفاصيل الأشياء والأقوال . ومن وظائف التلخيص حسب رأي سيزا القاسم: المرور السريع على فترات زمنية طويلة. تقديم عام للمشاهد والربط بينها. تقديم عام لشخصية جديدة. عرض الشخصيات الثانوية التي لا يتسع النص لمعالجتها معالجة تفصيلية. الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث. تقديم الاسترجاع أو الارتداد .
٥. الحذف: وهي أن يقوم الراوي التقليدي بضمير الهو مثلا بإسقاط فترة زمنية طويلة أو قصيرة من زمن الحكاية، دون أن يتطرق إلى ما جرى فيها من الأحداث وما مر بها من الشخصيات . أما أقسامه فهي : الحذف المحدد أو المعلن: وهو الحذف الذي يصرح فيه الراوي بحجم المدة المحذوفة. الحذف غير المحدد أو الضمني : وهو الحذف الذي لا يعلن فيه الراوي صراحة عن حجم الفترة الزمنية المحذوفة بل نفهمه ضمنا ونستنتجه استنتاجا يقوم على التدقيق والتركيز والربط بين المواقف السابقة واللاحقة ويمكن تمثيل هذا النوع إما بالحذف المقرون بتقنية البياض عن طريق النجمات الثلاث

(***) أو عن طريق تقنية النقط المتتابعة وإما من خلال الربط البنيوي بين المواقف المتشابهة كحذف الأسئلة مثلا والاكتفاء بذكر الإجابات .

٦. الحوار: الحوار الروائي يؤدي عدة وظائف لكن وظيفته الأساسية تتمثل في الكشف عن خصائص الشخصية وطبيعتها ومستواها .و توصل كتاب روائيون إلى لغة في الحوار قريبة من العامية تتمتع بشكل فصيح سميت باللغة الثالثة وتجد مثلا عليها في روايات نجيب محفوظ ، لكن روائيين آخرين مالوا نحو استخدام اللهجة العامية في الحوار بين الشخصيات التي لم تنل حظا من التعليم : فلاح وعامل ، بواب ...الخ . لزيادة الإيهام بالواقعية ولتصوير البيئة والمناخ الذي تتحرك فيه الشخصيات. المنولوج: يأتي ممزوجا مع تقنيات سردية عدة التذكر والتداعي وتيار الوعي). الديالوج : ودار خلاف حول مستوى لغة الحوار " فصيح ، عامي ، ثالث "

٧. اللغة: لغة (الوصف متينة ، لغة السرد تكثيف ، لغة الحوار حسب الشخصية)، وظهرت ثنائية اللغة (عامية ، فصيحة).

أنواع الرواة: الراوي العليم بكل شيء أو كلي العلم ، وهو الذي يهيمن على عالم روايته فيمكنه أن يتدخل بالتعليق أو الوصف الخارجي دون التحليل أو التفسير ، فترى بعضهم أنه مكشوف أحيانا بسبب انحيازه لأبطال روايته بغير قصد منه ، فقط لأنه ضعيف فنيا ، وخفي أحيانا بفضل تطور القص عنده . الراويان المتناقضان أو المتصارعان بالقياس إلى موضوعهما المشترك في بنية الرواية الواحدة وهما الراويان اللذان يمكن أن ينطلقا من الرؤية الثنائية التي تمتزج بها رؤيتان سرديتان (خارجية وداخلية) – ومن ثم – راويان اثنان . الراوي الشاهد : وهو الذي يظهر في أسلوب السرد الموضوعي والرؤية الخارجية التي ينطلق منها الراوي العليم بكل شيء في بنية الرواية التقليدية ، غير أنه في بنية الرواية الجديدة راو موضوعي لا يتدخل في عالم روايته بوصف أو تعليق أو انحياز كالراوي التقليدي .

٨. الرؤية السردية: و يطلق عليها مصطلحات أخرى كالرؤية ، البؤرة ، التبئير ، وجهة النظر، المنظور، حصر المجال، الموقع ، وغيرها ، و هي مصطلحات تركز على الراوي الذي من خلاله تتحدد رؤية العالم الذي يرويه بشخصياته و أحداثه ،و على الكيفية السردية التي تُبلّغ من خلالها الأحداث إلى المتلقي، و تقسم حسب علاقة الراوي و الشخصيات إلى ثلاثة أقسام :

- الرؤية من الوراء (أو الخلف) وهي الرؤية التي تكون فيها معرفة الراوي أكثر من معرفة الشخصيات الروائية .
- الرؤية (مع) وهي الرؤية التي تتساوى فيها (أو تتصاحب) معرفة الراوي بمعرفة الشخصيات الروائية .
- الرؤية من الخارج وهي الرؤية التي تكون فيها معرفة الراوي أقل من معرفة الشخصيات الروائية .

وعلى هذا التقسيم يقيم تودوروف ثنائية : الرؤية الداخلية و الرؤية الخارجية. تقابل عند توماشفسكي: أسلوب السرد الموضوعي ، و أسلوب السرد الذاتي.

يمكن التميز بين ثلاثة أنواع من السرد من طنظور زمني:

١. الزمن التصاعدي: هو الحكي الذي يحترم تسلسل الأحداث حيت يتجه زمن القصة من البداية إلى النهاية.
٢. الزمن التنازلي: حيت يبدأ زمن القصة من النهاية ثم يعود إلى البداية كما هو الأمر بالنسبة للقصص البوليسية التي يبتدأ فيها السارد بجريمة قتل ثم يعود إلى ذكر الأسباب
٣. الزمن المتقطع :وهنا يعرف زمن القصة تقطعا في تسلسل الأحداث ويعتمد هدا النوع على تقنيتين وهي: الاسترجاع: ذكر أحداث وقعت في زمن الماضي. والاستشراف:وهي ذكر أحداث قد تقع لا

حق في تقنيات السرد الروائي. تختلف هندسة المبنى الروائي من رواية الحدث، الزمان، المكان، السرد ، الحوار، اللغة.

٩. المشهد: وهي أن يقوم الراوي باختيار المواقف المهمة من الأحداث الروائية وعرضها عرضا مسرحيا مركزا تركيزا تفصيليا ومباشرا أمام عيني القارئ موهما إياه بتوقف حركة السرد عن النمو، وهو إبطاء فني من شأنه أن يسهم في الكشف عن الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصيات الروائية التي يعرضها الراوي عرضا مسرحيا مباشرا وتلقائيا .

١٠. الوقفة: (الوصف) وهي التقنية التي تعمل على الإبطاء المفرط لحركة السرد في بنية الرواية التقليدية إلى الحد الذي يبدو معه كأن السرد قد توقف عن التنامي مفسحا المجال أمام الراوي بضمير الهو كي يقدم الكثير عن التفاصيل الجزئية المرتبطة بوصف الشخصيات الروائية أو المكان، على مدى صفحات وصفحات فيما يسمى بـ " الوقفة الوصفية ". أما وظائف الوصف فهي: وظيفة تفسيرية دلالية : للكشف عن الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصيات الروائية مما يسهم في تفسير سلوكها ومواقفها المختلفة . ووظيفة إيهامية :إذ يقوم الراوي بإدخال القارئ إلى عالم روايته التخييلي موهما إياه بواقعية ما يصف من شخصيات وأحداث روائية.

الفرق بين الوقفة و السرد:

الوقفة تناقض السرد و السرد يتعارض حتما مع الوقفة، و الوصف يبطئ حركة المسار السردي على الرغم من لزوم الوصف للسرد (في كل سرد وصف) أكثر من لزوم السرد للوصف . مثال: النص الوصفي: الدار بيضاء، و سقفها وردي اللون، و نوافذها زرقاء): هنا لا نلمح سردا. النص السردي: اقترب الرجل من المائدة و تناول سكينا: نص مفعم بالسرد لوجود فعلين من أفعال الحركة ، وثلاثة أسماء دالة على نحو ما على الوصف.

السرد في مجمع البحرين:

وهذا الوصف يندمج في السرد دون أن يعطل حركته، وهذا ما نجده في جل المقامات. فالوصف والسرد هنا على إيقاع حكائي متكرر، إلا أنه قليل ما قد ينام ليحدث تبطئا في إيقاع الوصف على حساب السرد. فإن هذه الحركة السريعة من الوصف في المقامات كان من شأنها أن جعلت معظمها ملتزما بترتيب شبه منطقي للأحداث تتخلله بعض استرجاعات أو تلميحات استشرافية تقتضيها طبيعة الحدث وطريقة دخول الشخصيات في السرد، مثال ذلك في المقامة الشامية": دخلت يوماً على صاحب لي بالشام، أعوده من داء البرسام. فجلست بإزائه، وأنا أستخبره عن دائه. وبينما هو يبث شكواه، ويتأوه لبلوه. إذا قيل: قد جاء الطبيب "[١]،وهذا نموذج لما نتج عن الحركة السريعة للسرد والوصف مما يجعلك تذهب بإيقاع الحدث إلى استشراف لحدث يكمل هذه الحركة، فمن يقرأ هذه الأسطر من العبارات الموزونة من دون شك أنه سيخلص لفكرة تثبته أمام النص منتظرا الحركة القتالية (الحركة العنيفة) مما يولد الشوق والفضول في المتابعة وما يؤكد استمرارية الحركة " إذا قيل: قد جاء الطبيب"، والمعنى هنا هو أن هذه الضربة أضعفت قوته وهونت أمره. وهذا أمر يجعل المتلقي ينتظر ويتشوق أكثر لما يسليه ويشبع فضوله وذلك لأن الطريقة في السرد والوصف تمتاز بحركتها السريعة و تسير على إيقاع ذكي متناسق (عن طريق دخول و خروج الشخصيات)، بالإضافة إلى صيغتها الخفيفة التي تحبب القارئ في استكشاف ما قد يلي ما سبق. فاليازجي استطاع بحسه الفني المتميز أن يتلاعب في كتابته المقامية وينسج خيوط حكايته بلباقة وبراعة فنية. كما تهيمن صيغة السرد أيضا على بعض خطابات الشخصيات خصوصا تلك الخطابات التي تروي بواسطتها الشخصيات أحداثا وقعت لها في الماضي أو تقدم موجزا عن سيرة حياتها الشخصية. أما صيغة

[١] مجمع البحرين، المقامة الشامية، ص:٢٥.

العرض فإنها تهيمن على الأقوال المباشرة للشخصيات متمثلة بحواراتها المباشرة، حيث تكون الشخصية على علاقة مباشرة بما تحكمه وتتوجه بخطابها إلى متلقي مباشر. ويهيمن العرض أيضا في المقاطع الشعرية والخطب والمواعظ بوصفها خطابات منقولة، كما تلفظ بها منتجوها دون تدخل من قبل الراوي. وقد كشف التحليل عن أوجه من العلاقات بين صيغتي السرد والعرض أبرزها العلاقات التبادلية على مستوى الصيغ الصغرى داخل كل صيغة من هاتين الصيغتين فقد يأتي لسرد معروضا ويأتي العرض مسرودا أو تهيمن السردية على مقطع شعري ما، مثلما تهيمن الشعرية على مقطع سردي ما، وتحدد هذه التبدلات الصيغة بحسب المسافة التي يقيمها الراوي بينه وبين ما يرويه ودرجة حضور المتلقي في الخطاب.

تتميز مقامات اليازجي بأنها مروية من قبل رواة مشاركين في صياغة أحداثها، وهذا يسمح بسهولة تصنيف الرؤية فيها ضمن نمط الرؤية مع أو التبئير الداخلي، وقد أظهر التحليل أن الرؤيات في المقامات تتجلى بثلاثة مستويات: هي رؤية الراوي، ورؤية البطل، ورؤيات متغيرة، وتشترك الرؤيتان الأولى والثانية باتباع آلية تبئير واحدة تنطلق من الذات الرؤيوية، وتنتهي بالموضوع أي إن الذات تبئر نفسها أولا ثم تنتقل إلى تبئير موضوعات العالم المحيط بها. وهي دائما لا تستطيع أن تتجاوز مجال المشاهدة العيانية، أما الرؤيات في المستوى الثالث فإنها تتميز بالتغير المستمر لمراكز التبئير وموضوعاته، إذ يدخل الراوي إلى المقامة شخصية جديدة تكون لها رؤيتها الخاصة تجاه الموضوع الذي تدركه بمعزل عن رؤية الراوي ورؤية البطل، أو أنها قد تشترك معها في رؤية الموضوع نفسه وقد تتناوب أحيانا الموضوع الواحد أكثر من رؤية لأكثر من شخصية، كما بين التحليل أن الراوي والبطل مشتركان في رؤيتهما للعالم الذي يعيشان فيه فهما يعيشان في ظروف اجتماعية مشتركة وينتميان إلى فئة اجتماعية واحدة تحمل المقامات همومها ومعاناتها وتعبر عن رؤيتها للمجتمع وقيمه السائدة وكل ما يبدو للقارئ من اختلاف بين رؤية الراوي ورؤية البطل ليس إلا خلافا ظاهريا يخفي تحته اتفاقا في الرؤية.

السرد الاستشرافي:

وهو عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقا قبل حدوثه، ويمكن توقع حدوث هذه الأحداث. وأهم ما يميّز هذا النوع من السرد أنه يقدم معلومات لا تتصف باليقينية، فإذا لم يتم الحديث بالفعل، فليس هناك ما يؤكد حصوله، ولذلك كان أسلوب السرد الاستشرافي شكلا من أشكال الانتظار، وهو على نوعين هما:

- أسلوب السرد الاستشرافي الداخلي: ويتألف من إشارات مستقبلية تسهم بدورها في وظيفة الخبر الأساسي في القصة.
- أسلوب السرد الاستشرافي الخارجي: وهو ظاهرة سردية تتعلق عرضا بالخبر الأساس في القصة.

السرد الاستذكاري:

هو خاصية حكائية وهو شكل من أشكال الرجوع إلى الماضي للتعريف بالشخصية، وما مرّ بهما من أحداث أو تعريف بشيء من الأشياء أو سوى ذلك، وينقسم إلى نوعين: داخلي وخارجي.

- الداخلي: يتصل مباشرة بالشخصيات بأحداث القصة، أي أنه يسير معها وفق خط زمني واحد بالنسبة إلى زمنها الروائي. واستعمل "عبد الملك مرتاض" مصطلح "الارتداد" بديلا له[1]، ذلك أن الارتداد في مدلول العربية يعني الرجوع في أمر ما، أو الرجوع إلى الوراء جميعا، فهو شامل للحركتين المادية والمعنوية أو النفسية

[1] انظر فن المقامات في الأدب العربي، عبد المالك مرتاض، ص: ٣٦٣.

- أما الاستذكار الخارجي: يقف إلى جانب الأحداث والشخصيات ليزيد في توضيح الأخبار، الأساسية في القصة وفي إعطاء معلومات إضافية تتيح للقارئ فرصة جديدة في فهم الأخبار، كما أن الاستذكارات تخرج من خط زمن القصة، تسير وفق خط زمني خاص بها، ويقدم هذا النوع من السرد وظائف أبرزها:

- إعطاء معلومات عن ماضي عنصر من عناصر الحكاية (شخصية، إطار، عقدة).

- سد ثغرة حصلت في النص القصصي، أي استدراك متأخر لإسقاط سابق مؤقت.

- تذكير بأحداث ماضية وقع إيرادها فيما سبق من السرد أي عودة السارد بصفة صريحة أو ضمنية إلى نقطة زمنية وردت من قبل.

المشهد:

يحتل المشهد موقعا هاما من السرد، و دورا فعالا في الحركة الزمنية، لقدرته على تخليص النص من الرتابة، و فسح المجال للتعبير عن أفكار الراوي أو البطل و رؤيتهما للعالم، و هو كما يعرفه "تودوروف": "إقحام الواقع التخييلي في صلب الخطاب"[١]، أو هو تساوي زمن الأحداث الواقعية مع زمن سردها، كما يعبر عنه "ج.جنيت" كالتالي: زمن القصة = زمن الحكاية[٢]. يجسد المشهد ذلك الحوار القائم بين شخصيتين أو أكثر، تقدم من خلاله فلسفتها في الحياة، و رؤيتها للمستقبل، كما يلعب دورا في "تطور الأحداث، و في الكشف عن الطبائع النفسية و الاجتماعية"[٣]؛ إذ يقدم المشهد صورة حية تعبر عن ذات الشخصية المتحدثة و عن طموحاتها، و عن تشخيصها لمفاهيم الموجودات و تحليلها للقضايا الإنسانية. تتميز المشاهد في مقامات "اليازجي" بحضور مكثف، إذ لا تخلو مقامة واحدة منه، يقدم المشهد مواقف متعددة للبطل "ميمون بن خزام"، بحيث يضفي تحول هذه الشخصية ترددا دلاليا للموضوع، يحتل المشهد مواقع مختلفة من نص المقامة، غير أنه قد يتحول إلى لازمة سردية ينتهي بها الحكي، ففي نهاية المقامة الحلبية يدور حوار بين الراوي و البطل، ينقل إلى القارئ استياء الأول من الثاني، حيث يقول: "فقال: أهلاً بأبي عبادة، متى عهدك بالشهادة؟ قلت: منذ عهدك بالفارسية التي نلت منها السعادة. أفلا تعلمني هذا اللسان، لأستغني معك عن ترجمان؟ قال: أراك تستبيح قطع الأرزاق، فليس لك عندي من خلاق، يعدو كالبرق أو كالبراق"[٤]. يجعل اللقاء المستمر بين البطل و الراوي التواصل بينهما بالرموز أمرا ممكنا، وهذا ما يفسر لجوء الراوي إلى استخدام لغة الإيماء وسيلة لمواجهة "الخزامي" و معاتبته. لا يمكن تجاهل الوظيفة الإخبارية و التوضيحية للمشهد فهو يساعد القارئ على فهم حيثيات الأحداث المتنامية، حيث يتضح من خلاله أن "ميمونا" لم يكن يجيد اللغة الفارسية، و لا هو بأعجمي، و إنما كان ذلك ادعاءً منه وقناعا جديدا، يهدف من خلاله إلى طلب الرزق، هذا ما يجسده قوله: "أراك تستبيح قطع الأرزاق". إذا كانت المشاهد الختامية للمقامة تتسم بالقصر، فهذا لا يعني خلوها أو افتقارها للمشاهد الطويلة، إذ تزخر مقامات "اليازجي" بمشاهد طويلة مقارنة مع الطبيعة السردية للمقامة و حجمها، حتى تكاد تكون المقامة عبارة عن مشهد مطول تتخلله بعض الاستذكارات و الوقفات، ليتحول إلى "ما يشبه البؤرة الزمنية كما سماه جنيت"[٥] استطاع "اليازجي" أن يعكس أفكاره ورؤيته، و أن ينقل إلى القارئ تصوره للواقع و تحليله للأوضاع الراهنة فنيا (المشهد) وتمكن من أن ينتقل به من الفضاء المتخيل(أي النص) إلى الفضاء الواقعي المرتبط بزمن منتج النص، و يجعله مشاركا فيه، ف"وهم الحضور يتقوى كثيرا بالإكثار من الحوار الذي

---

[١] الشعرية، تودوروف، ص: ٤٩.
[٢] انظر: خطاب الحكاية، تر:محمد معتصم و آخرون، منشورات الاختلاف، الجزائر ط٣،ص:١٢٩.
[٣] بنية الشكل الروائي ، حسن بحراوي، ص: ١٦٦
[٤] مجمع البحرين، المقامة الحلبية، ص: ٥٥.
[٥] الزمن في الرواية العربية، مها حسن القصراوي، ص ٢٤٣.

ينتج أثرا شبيها بما يحدث في المسرح، حيث تكون المشاهد حاضرا بالفعل"[1]. ففضاء النص مجال خصب لتزامن الدلالات الاجتماعية و الفكرية التي يفتح بابها الحوار المشهد.

احتل المشهد مساحة كبيرة من المقامة اليمامية، سمح ذلك بتتبع الحوار المطول الذي دار بين شخصية البطل المتنكر في زي شيخ، و غلامه "رجب" المتنكر في زي غلام رومي الأصل، يفسح المشهد المجال للوقوف عند الوظائف التي أداها على المستوى الدلالي ، إذ يظهر "الخزامي" أمام جمع غفير من الناس مستاءً من غلامه، مدعيا أنه لا يجيد اللغة العربية، و أنه ممن يكسر نطق حروفها، و هذا ما ترفضه العربية، حيث يقول: "ويل أمك يا أخبث من الشيطان، وأروغ من الثعلبان إلام تتمادى في العقوق، وتتغاضى عن الحقوق؟ أما تذكر تثقيفي أودك، وتلقيفي رشدك؟ وهل نسيت ما تجشمت من جللك، في مداواة عللك؟ وكم أنفقت عليك في المدارس والمطاعم والملابس؟ فبأي آلاء ربك تتمارى، ولو كنت أبله من الحبارى؟ هذا والغلام يتظلم، ويتململ ويتألم. وهو أحير من ضب وأنفر من بعير أزب. فلما رأى القوم ما رأوا تململه، واصطخابه وتبلبله. قالوا: ليس شكوى بلا بلوى. فأبن أيها الشيخ عذرك وضع عنك وزرك، الذي أنقض ظهرك.فأرن كما يأرن المهر، وقال: قد تجنى علي هذا الغمر، والله يعلم أن ليس لي ذنب إلا ذنب صحر. إن هذا الفتى عربي الدار، لكنه رومي النجأر. وقد بذلت فيه من الدينار والدرهم، مالا يبذله خالد بن الأيهم. وأفرغت جهدي في تهذيب لسانه، وتعديل ميزانه. فلم يزل يكسر شكيمة اللجام، وينزع إلى ألفاظ الأعجام. فيدعو المعلم، بالمؤلم. ويسمي القلب بالكلب. والحيطان بالخيطان. ويعرف المضاف، ويؤخر الموصوفات عن الأوصاف. وهذا مما تأباه السجية الأدبية، وتستك منه المسامع العربية. وشهد الله أني أريد تهذيبه، لا تعذيبه. وأرغب في تثقيفه لا تعنيفه. لكنني أجتهد في تسديده فيعثر، وأروم تشديده فينفر. وإن كنتم في ريب من ذلكم فاختبروه، وإلا فأنا أمتحنه لتعتبروه. قالوا: لا جرم أن الموالى، هو الأولى. فأمسك هنيهة عن الكلام، ثم قال قل يا غلام..."[2] ، تتباطأ حركة السرد في المشهد ليقدم الموقف الخاص بالبطل، و يكشف عن ذاته من خلال حواره مع الآخر، تمثل شخصية "ميمون" الإنسان العربي الغيور على لغته و عروبته و أصالته و انتمائه، أما شخصية الغلام فتمثل شخصية الدخيل الغربي، الذي يعمل على طعن الهوية العربية بضربها في لغتها. استطاع "اليازجي" أن يعبر عن واقعه الفعلي ببراعة، نتيجة لذلك للتشابه الكبير بين زمن القصة و زمن إنتاج هذا النص، لا يجعل"الخزامي" الأحداث تخرج عن نطاق موضوع "الكدية" إلا أن القصة كانت رمزا يحيل إلى زمن واقعي، عرفت فيه اللغة العربية انحطاطا، نتيجة لسياسة التتريك في لبنان، أثناء الوجود العثماني حيث عملت آنذاك جاهدة على محو كل مظاهر الكيان العربي، متخذة من اللغة العربية وسيلة لتحقيق أهدافها، فوعي "اليازجي" بهذا الوضع جعله يكرس حياته لتعلم اللغة العربية و تعليمها. عمل المشهد على إحياء وقائع حقيقية مرتبطة بواقع "اليازجي" في ظل الحكم العثماني، فاتصال المشهد بالحقيقة أمر يتعلق بحرص "اليازجي" على استثمار هذه التقنية لإجراء التقابل بين الزمنين، أي بما يوضحه النص، و بما يوحي إليه الحوار كرمز دال على واقع لبنان. تمثل المشاهد في مقامات "اليازجي" الصيغة السردية الأساسة، فهي تشغل مساحة واسعة من السرد، يعمل على أن يضع المتلقي أمام الواقع، و يكشف بعض الجوانب الخفية كما هو الحال في تفشي ظاهرة الكدية، و فساد السياسة و اختلال الموازين، هذا فضلا عن الوظيفة الرئيسة التي يقوم بها وهي التعبير عن فلسفة البطل و نظرته إلى الحياة و محاولة تقريب بعض ملامح الواقع العربي، و معالجة بعض الأفكار و الموضوعات من خلال الحوار، كإجراء المناظرات الأدبية و المساجلات الأدبية و اللغوية والثقافية.

[1] الزمن و الرواية، مندلاو، ص ١٣٣.
[2] مجمع البحرين، المقامة اليمامية، ص: ٣٦١-٣٦٣.

الخلاصة أو التلخيص:

تحتل الخلاصة مكانة محدودة في السرد الروائي، بسبب طابعها الاختزالي المرتبط بأصل تكوينها، والذي يفرض عليها المرور سريعا على الأحداث، و عرضها مركزة بكامل الإيجاز و التكثيف[١]. ترتبط الخلاصة بزمن الماضي فهي تلخص أحداثا يفترض أنه انتهى وقوعها في زمن ماض، تبدو للكاتب أنها ليست ذات أهمية كبيرة إذ يرى "ج. جنيت": " أنها تقوم بـ " سرد أحداث قد تستغرق أياماً أو شهوراً أو سنوات من زمن القصة ملخصّة في بضع صفحات أوفقرات"[٢]. تقوم الخلاصة في مقامات "اليازجي" بوظيفة التلخيص لفترة طويلة من الحياة، أو مجمل لقصة متخيلة من طرف البطل الذي نراه-أحيانا- يحاول أن يقنع مستمعيه بواقعيتها، و من هنا تظهر العلاقة الوثيقة بين الخلاصة و الاستذكار يعمل الرجوع إلى الماضي على"سدّ الثغرات الحكائية التي يخلفها السرد وراءه، عن طريق إمداد القارئ بمعلومات حول ماضي الشخصيات و الأحداث التي شاركت فيها"[٣]، حتى يتسنى للقارئ الإحاطة بحيثيات القصة و متابعة حركة السرد متابع دقيقة، تسمح له برصد مظاهر التحول القائمة على وعي البطل بتحول الدهر، المرتبطة بقيمة السفر، إذ يهيئ له التنقل من مكان إلى مكان الفرصة لنسج قصة متشبعة بمختلف مظاهر الحياة، يقول في المقامة الرجبية: "قال: حيا الله الموالي، وأعز بهم المعالي والعوالي. أنني طالما أيمنت وأشأمت، وأنجدت وأتهمت وأحجزت وأعرقت، وغربت وشرقت، وشهدت الولائم والوضائم"[٤]، "إن الخلاصة لا تحرر أبدا من ظل الماضي الذي يبقى متحكما في خلفيتها و نمط اشتغالها"[٥] إذ يقدم "ميمون" خلاصة سفراته في بضعة أسطر، و يكتفي بذكر إشارات إلى طول سفره ارتبطت بأسماء البلدان التي سافر إليها (اليمن، الشام، نجد،تهامة، الحجاز، العراق،...). يبين هذا الأنموذج من الخلاصة مدى السرعة التي حققها السرد، و هو الوحيد من نوعه في المقامات الذي ورد على هذا الشكل. ترتبط الخلاصة في المقامات "اليازجية " بمستويين سرديين؛ الأول خاص بالموقع السردي للمقامة الذي يتركز في البداية، و يرتبط بقيمة السفر، فكل تحول في المكان يفترض تحولا في وصف الرحلة، فترد في السرد في شكل إشارات زمنية توحي إلى طول الزمن الذي قد يصل إلى شهور، يلجأ الراوي إلى إيرادها في شكل خلاصات، تلعب الخلاصة في هذا الموضع دورا أساسا في تسليط الضوء على قيمة السفر، و تعداد الأماكن التي يتنقل بينها. أما الثاني فهو خاص بالبطل، إذ يعمل في بعض المشاهد السردية على استرجاع قصة وقعت له في الماضي في شكل خلاصة استذكارية. يقول في المقامة الفراتية: "نزلنا بشاطئ الفرات، في إحدى السفرات. فراقنا ما هناك من المياه الخصرة، والخمائل النضرة. ولبثنا أياماً نتنقل في تلك المروج، كما تتنقل الكواكب في البروج، ونجتلي مفاكهة السمر، كما نجتني فاكهة الثمر. ونتوسد كل قضة أنقى من الفضة. ونرد كل سبيل أعذب من السلسبيل. حتى إذا أزفف الترحال"[٦]. تقوم الخلاصة بوظيفة التمهيد للدخول في السرد، بحيث تقدم وصفا موجزا لرحلة الراوي و وصوله إلى مكان وقوع الأحداث، كما يعمد الراوي"سهيل" إلى مثل هذه التقنية التي تتنامى في السرد وفقا للبناء الزمني للقصة من جهة، و تلبية لرغبة المؤلف في إضاءة بعض الجوانب المعتمة، ففي المقامة الهزلية يحيل الراوي القارئ إلى فترة زمنية ماضية من حياته، وهي موت زوجته، حيث يقول: "كان لي زوجة صناع اليدين، كريمة النبعتين. فحسدتني عليها المنون، وخانني فيها الدهر الخؤون. فلبثت بعدها طويلاً، أردد زفرة وعويلاً، وأنوح بكرة وأصيلاً."[٧] تمثل الخلاصة في هذه المقامة تمهيدا أو إشارة، تعين القارئ على إدراك حيثيات القصة في

---

[١] انظر: بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص: ١٤٥

[٢] انظر: خطاب الحكاية، تر:محمد معتصم و آخرون، منشورات الاختلاف، الجزائر ط٣،ص:١٣٠.

[٣] بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص: ١٤٦

[٤] مجمع البحرين، المقامة الرجبية، ص: ١٤٣.

[٥] بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص: ١٤٨.

[٦] مجمع البحرين، المقامة الفراتية، ص: ٣٢٥.

[٧] مجمع البحرين، المقامة الهزلية، ص:١٠٢.

الزمن الحاضر، و ذلك بإمداده بمعلومات وجيزة حول ماضي شخصية الراوي، و تهيئته لبقية الحكاية، إذ يخرج "سهيل" بحثا عن زوجة وإذ به يسمع جارية تنشد أبياتا من الشعر، تفصح من خلالها عن معانا بها مع زوجها الشيخ، فأعجب الراوي لفصاحتها، و قرر الزواج منها، و بعد مدة يكتشف أنه وقع ضحية، إذ لم تكن زوجته إلا "ليلى"، و الشيخ "ميمونا بن خزام . تعمل الخلاصة في مقامات "اليازجي" بمثابة العنوان الذي يلج من خلاله القارئ النص، ففي المقامة "الكوفية" يمدّ الراوي القارئ بمعطيات عن طفولته و شبابه و تنقلاته حيث يقول: " كلفت منذ الصبا بعلم الأدب وشغفت باستقراء لغة العرب فكنت أفضي إليها المطايا وأتفقد الخبايا والزوايا"[1] ، يحدد الراوي الإطار الزمني الذي يتراوح بين الماضي الذي تمثله شخصية الراوي في البداية، و الحاضر من خلال شخصية البطل، فتتنامى وتيرة السرد ليفصح عن موضوع المقامة، و هو في هذه المقامة "الأدب و اللغة العربية. تظهر من هنا أهمية الخلاصة في علاقتها بما يلي من الأحداث، و تركيز اهتمام القارئ على الأحداث الرئيسة دون إهمال الأحداث الثانوية التي تساهم في بناء النص، وسد الثغرات الحكائية، و إمدادها بمعلومات من الزمن الماضي،وترهينها في الزمن الحاضر.

الوقفة:

تعني الوقفة حدوث انقطاع كلي في حركة السرد، مما يؤدي إلى انعدام حركة السرد وتعطيلها، "الإبطاء المفرط في عرض الأحداث لدرجة يبدو معها وكأن السرد قد توقف على التنامي، مفسحا المجال أمام السارد لتقديم الكثير من التفاصيل الجزئية على مدى صفحات"[2] يتوزع توظيف الوقفة من طرف الراوي عبر مساحة عادة ما تكون قصيرة مقارنة مع طول المقامة، التي لا يتجاوز أربع صفحات، ولا تكاد تخلو مقامة واحدة من الوقفة، يتوقف فيها السرد بغرض تقديم شخصية أو عرض منظر طبيعي، حيث يتحين الراوي المواقع الهامة من السرد لإلقاء الضوء على شيء أو حدث أو شخصية، بتقديم وصف دقيق للموصوف معتمدا على الرؤية البصرية فتتعطل خلالها حركة المسار السردي للقصة، ويتوقف زمن الخطاب. اتخذت الوقفة مواقع مختلفة من السرد، حيث يورد الراوي أحيانا في بداية المقامة وصفا موجزا للفضاء المحيط به بعد سفر طويل، و يصدِّر السرد بمقطع سردي قصير، يعمل من خلاله على التمهيد للدخول في تفاصيل القصة، كما يقدم للقارئ صورة لذلك الفضاء الموصوف، بغية إقحامه للمشاركة في الحدث، يقول في المقامة اللبنانية: "ظعنت في نفر من معد عدنان حتى مررنا بجبل لبنان فراعنا ما به من الشعاب والأودية والمجالس والأندية، والخمائل والغياض والرياض والقرى والدساكر والعشائر الملتفة كالعساكر"[3].تمثل هذه الوقفة المدخل الذي يلج منه القارئ إلى عالم النص فالوقوف عند المناظر سالفة الذكر يستدعي وقتا معينا من التأمل، حيث تتعطل وتيرة السرد،كما يهيئ الراوي الجو المناسب للسرد. كما تقوم الوقفة بتقديم أوصاف دقيقة للشخصيات المشاركة في القيام بالأحداث، و خاصة شخصية "ميمون"، فتعدد الأدوار التيمية التي يتقلدها في السرد، يضفي تنوعا في الموضوعات من مقامة إلى أخرى، وتنوعا في الأقنعة التي يرتديها ما يستدعي الإشارة إليها، وفي هذا الصدد يكفي سوق الأمثلة التالية:

---

[1] مجمع البحرين، المقامة الكوفية، ص: ٦٢.

[2] إشكالية الزمن في النص السردي، عبد العالي بوطيب، مجلة فصول، مج ١٢، العدد الأول،١٩٩٣، تصدر عن الهيئة العامة للكتاب، ص: ١٤٠-١٤١.

[3] مجمع البحرين، المقامة اللبنانية، ص: ٣٥٠. الخمائل: الأشجار الملتفة، الغياض: الغابات، الدساكر: المزارع.

"وهم قد جلسوا إلى شيخ أغبر الشيبة، أبلج الهيبة. وهو يشير تارة بالبنان، وطوراً بالصولجان."[1]، " دخل رجل أغبر الناصية، عليه شعار البادية"[2]، "و إذا شيخ أطول من شهر الصوم، قد قام صدر القوم، و هو يقسم تارة بالخنس،و طورا بالجواري الكنس، و يلهج تارة بمواقع النجوم، و أخرى بفواقع الرجوم"[3]

تقوم الوقفات الوصفية في المقامات بوظائف متعددة، فهي تعمل على توضيح رؤية الراوي للشخصية المحورية، و رصد تحولاتها المتعاقبة، و هي بمثابة الإعلان عن الدخول إلى النص، أو لبداية الحدث الرئيس، كما تحدد وصفا دقيقا للقناع الذي يرتديه البطل للقيام بالدور القيمي، و من ثم إمكانية الاطلاع على موضوع المقامة، " الأدب، الوعظ، الإرشاد... الخ". يقوم نجاح البطل"الخزامي" في أداء دور ما على القناع الذي يضعه و مدى انسجامه مع الدور، فتكشف الوقفة في هذا الموضوع عن التناسق الدلالي بين القناع الذي يخفي الحقيقة، و بين ما تكشف عنه الأحداث اللاحقة من صو ر مشوهة لهذا الواقع، كما تضع القارئ أمام طبيعة العلاقة القائمة بين القناع و ما يوحي إليه. لم يتوقف الوصف عند شخصية البطل، بل تناول شخصيات أخرى، مثل شخصية "رجب"، و شخصية " ليلى"، ارتبطت الوقفة الوصفية بالدور التيمي الأساس الذي تقوم به "ليلى"، و هو مساعدة "ميمون" في الحصول على مبتغاه، و بالتالي تحقيق الغاية الفنية للمقامة، و إن لم تكن المقصودة الفعلية في الحكاية، إلا أن وظيفتها كانت تشويش الدلالة الحقيقية للنص، و حمل القارئ على الفهم الخاطئ للسبية التي حملت في ذهن المستمع دلالة الابنة الأسيرة، بينما جعلها البطل تأخذ بعدا آخر لتبدو في النص رمزا للخمرة، "وإن لي سبية من ربات الحجال قد سبالها بعض زعانف الرجال. وهي بكر رقيقة القوام، كأنها ورد الكمام لها نكهة الخزام وصفاء ماء الغمام، وبهجة بدر التمام. تفتن العقول والألباب، وتستعبد السادة والأرباب"[4]. ارتبط وصف البطل لجمال "ليلى" السّبية، و عذوبتها، و سحرها بما يعتمل القصة من دوافع تجعله يتّبع طرقا متعددة لتحقيق أهدافه، و كان سبيله في هذه المقامة بلاغته، و حسن استعماله للغة و علمه بأسرارها، و تمكنه من فن القول وأبعاده؛ فقد استطاع البطل أن يجمع بين وصف الخمرة، و وصف ابنته ليلى التي يعد اسمها من أسماء الخمرة، لها نكهة الخزام، نسبة إلى اسمه: ابن خزام، في صورة شوّش فيها الصورة الحقيقية للسبية في ذهن القارئ، ليتمكن من أن يستأثر باهتمام المتلقي بالقصة، و يثير لديه العاطفة الإنسانية، و يجعله يدفع ثمن تحرير السبية (ليلى / الخمرة).

تعددت الأشكال الصيغية للوقفات في مقامات "اليازجي" التي تقدم الشخصية في صورة متميزة، ولم يتوقف توظيف الوقفة لغاية الوصف، بل تعدى ذلك المستوى ليؤدي أغراضا متنوعة داخل السياقات السردية، و كان حضورها المكثف في النص بحسب مقتضيات الحكي إعلانا عما تخفيه الذات الراوية أو القائمة بفعل البطولة من أبعاد سياسية و اجتماعية، فقد فتح الوقوف عند هذه التقنية في المقامة الخطيبية المجال للقارئ لإدراك الدلالات المنبثقة عن هذا التحديد الزمني. تحوي الوقفة في هذه المقامة تحسسا للجانب القيمي للجنس العربي، من حيث الفصاحة و اللغة، و النسب و الصفات الفاضلة و الأخلاق النبيلة، حيث يقول: "أما بعد فإنكم يا معاشر العرب أكرم للناس نسباً، وأفضلهم حسباً. وأفصحهم لساناً، وأثبتهم جناناً، وأضر بهم بالسيوف، وأقراهم للضيوف. وأكثرهم ابتذالاً للمكارم واحتمالاً للمغارم، واعتقالاً بالرماح واشتمالاً بالصوارم"[5]. يتوقف السرد تماما بشروع ميمون في وصف العرب معنويا و أخلاقيا، جاء هذا التقديم المع مق بصدد استحضار معنى العروبة، و محاولة تثبيت صورة العربي في ذهن

---

[1] مجمع البحرين، المقامة الكوفية، ص: ٦٢.
[2] مجمع البحرين، المقامة العراقية، ص: ٦٦.
[3] مجمع البحرين، المقامة الفلكية، ص:٢١١. الخنّس: الكواكب، الكنّس: النجوم السيارة، فواقع النجوم: الشهب التي ترشق في الجو كأسهم من نار.
[4] مجمع البحرين، المقامة المضرية، ص:٣٠٦. سباها: سبي الخمر أي حملها من بلد إلى بلد، زعانف الرجال: الرذائل، أو الذين يشذون عن القبيلة، و المراد به الخمار، الكمام: جمع كم و هو غلاف الزهرة، لدنة: لينة، المعاطف: الجوانب، الرضاب: الريق.
[5] مجمع البحرين، المقامة الخطيبية، ص: ١٤٧.

المتلقي، خوفا من ضياعها و تغييبها في زمن تتصارع فيه القيم و تسير فيه الأوضاع وفق مسار تنازلي هزلي. يعد استحضار صورة العروبة و الانتماء في نصوص المقامات البحرية و الخطيبية و غيرها رمزا يدل على وجود طرف ثان مناقض، تتحدد هويته بحسب ما يستدعيه زمن

المؤلف، و هو في هذه الحالة ممثل في "الأتراك"، تتحدد رؤية العالم بما يقوم به البطل"ميمون" من أدوار قيمية بطولية، باعتباره أنموذجا إنسانيا حمل على عاتقه مهمة إنسانية، و عبّر زمنه عن قضايا عالمية تحكمت في مصير الإنسان، وحددت مساره بدّقة، و اتخذت أبعادا دلالية ارتبطت بالأزمنة المتحولة من خلال الاستذكارات و المشاهد و الوقفات...التي كشفت عن ثنائية بنيت عليها الإنسانية جمعاء هي (الماضي/ الحاضر).

الحذف:

يعتبر الحذف أكثر التقنيات تسريعا للسرد، و هو إشارات قصيرة إلى فترات زمن الأحداث في تناميها نحو المستقبل أو تراجعها إلى الماضي[١] يتم تقليص مساحة السرد عن طريق إلغاء بعض الأحداث دون الإشارة إليها، أو كما يقول "حسن بحراوي": "إلغاء الزمن الميت في القصة و القفز بالأحداث إلى الأمام بأقل إشارة أو دونها[٢]، بحيث "يكون جزء من القصة مسكوتا عنه في السرد كلية أو مستشارا إليه فقط بعثارات زمنية تدل على موضع الفراغ الحكائي"[٣] و يميز "ج.جنيت" بين نوعين من الحذف: الحذف الصريح و هو محدد، و غير محدد و الحذف الضمني[٤]. يكشف النمط السردي للمقامات عن نظام زمني، يتعين عليه تواتر إشارات زمنية لفترات محذوفة، يفسرها الترحال الدائم للراوي و البطل، يتوزع الحذف في مجمع البحرين وفق مظهرين، و يرتبط بثنائية اللقاء و الفراق أي (البداية و النهاية)، حيث يقوم الراوي بتجاوز بعض الأحداث التي تستغرق مدة زمنية تمتد إلى أسابيع و شهور، على غرار ما نجد في المقامة الرملية، يقول سهيل بن عباد: " حَلَلْت بالرمَلة لوطر أقْضيه، ودين أقتضيه، فَأَقمت بها شهرا،كُنت أحسبه دهرا"[٥]. تقدر المدة المحذوفة بشهر، حيث يقفز الراوي على جملة من الوقائع و يسرّع الحكي بغية الوقوف عند الحدث البؤرة. يعلن توظيف تقنية الحذف في هذه المقامة عن الإخبار عن الحالة الشعورية للراوي المصاحبة لسفره، من شأنه أن يكشف عن ارتباط وثيق و خفي يصل بين الراوي والبطل، فحصول اللقاء بينهما أنسى الراوي متاعب السفر و ضجره من الإقامة بالرملة، الذي عبر عنه بقوله" وكنت أحسبه دهرا، فسار مع "ميمون" إلى حيث شاء باحثا عن مغامرة جديدة. يعمل الحذف إذا على" حصر الزمن القصصي ضمن حدود ضيقة، فيقدمون المادة اللازمة لفهم القضية الرئيسة في القصة عن طريق إقحام لقطات من الماضي"[٦]. يعمل لجوء الراوي إلى الحذف على تهيئة القارئ لتلقي موضوع المقامة كما يمثل عنصرا من عناصر البنية السردية القائمة على ثنائية اللقاء و الفراق التي يفرضها السفر الدائم، والذي يخلق البطل من خلاله مغامرات متعددة. يسرّع الحذف الحكي ويأتي في نهاية المقامة للإعلان عن اقتراب النهاية، فيعمد الراوي إلى تقديم الأحداث متجاوزا بعضها لطولها و امتدادها، ويكتفي بإيراد إشارة زمنية تحيل إلى طول الأحداث، وهذا ما تمثله هذه المقاطع: "فمكثنا ريثما انقض شهرا قماح"[٧]، وقال "السفر: حي على الفلاح"[٨]،

---

[١] البنية و الدلالة، عبد الفتاح إبراهيم، ص:١١٩

[٢] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص ١٥٦

[٣] بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص ١٥٦

[٤] انظر: خطاب الحكاية، تر:محمد معتصم و آخرون، منشورات الاختلاف، الجزائر ط٣، ص:١٣٩ - ١٤٠.

[٥] مجمع البحرين، المقامة الرملية، ص: ١٠٢. الرملة: مدينة عربية بفلسطين، بناها المسلمون في عهد الوليد ين عبد الملك، احتلها اليهود فيما بعد ١٩٤٨م.

[٦] الزمن و الرواية، أ.أ.مندلاو، ص:٨٨.

[٧] مجمع البحرين، المقامة الدمشقية، ص: ١٦٣. شهرا قماح: أشد الشتاء بردا، و هما في مقابل شهري ناجر في الصيف

[٨] مجمع البحرين، المقامة الدمشقية، ص: ١٦٣.

"وأقمنا عنده ثلاثا من الليالي أنقى من اللآلي"[1] ،"و بت معه ليلة من ليالي الدهر، أحسبها خيرا من ألف شهر"[2]، "و لبثت عنده شهرا أجتني من روضه زهرا"[3]. يتباطأ السرد بعد لقاء البطل و الراوي، ثم يتسارع فجأة مع اقتراب نهاية المقامة، فيتخطى الزمن الميت ليصل في النهاية إلى الفراق، تبين الأمثلة السابقة المدد التي قضاها الراوي مع البطل التي حددها ب:"شهرين، ثلاثة ليال، الليلة، الشهر..." تشير إلى أن زمن اللقاء لا يتجاوز الشهرين، يعود ذلك إلى البنية الفنية السردية للمقامة، التي تستدعي:حدوث اللقاء باعتباره هاجس كل منهما، و الفراق بوصفه حدثا مأساويا، حيث يقول في المقامة الأزهرية "فَفارقَنِي فراق الروح للجسد"[4] ، فالعلاقة بين الراوي و البطل على الرغم من اختلاف طباعهما- علاقة حميمة، لا يمحيها اختلاف المذاهب و السير و لا يحول أي عامل دون تحقيق سعادة كليهما بلقاء الآخر، إذ يقول في المقامة الصعيدية: "ثم غمز بأَنامله مرفقي، و قبل مفرقي، و قَال أستودعك اللَّه إَلى أن نْلتقي"[5]، فاللقاء ضرورة يفرضها تعلق كل طرف بالآخر.

ثالثا :الزمان والمكان:

لعل إعادة القول في وظائف الزمان والمكان في الفن الأدبي عمومًا، والفنون السردية خصوصًا يكون نافعًا، من جهة توكيد المعاني الكلية لتؤلف مدخلا للمعاني الجزئية، ذلك أن الأعمال السردية كالقصة والرواية والمسرحية والصورة القصصية، والأقصوصة والتمثيلية والحكايات الخرافية أو الأسطورية، وقصص الخيال العلمي..كل فن من هذه الفنون لا يخلو من حدث قصصي، أو فعل قصصي، يزلزل الواقع والمعهود والمعقول للناس، وهناك رغبة عند الكتاب والأدباء في أن يبعدوا صفة الكذب عن أعمالهم الإبداعية، اتخذوا وسائل فنية للقص، منها الإسناد، ومنها ربط الفعل القصصي وحوادثه بزمان ومكان، ومجرد ربطهما بالزمان والمكان تتهيأ قاعدة نفسية لقبول العمل القصصي. أو بالقياس إلى الإسناد، وانتسابه إلى زمان معلوم ومكان معلوم، وشهادة الراوي على الحدث والفعل القصصي، واختيار أسماء محددة لأناس يعيشون في الحي الذي يحيا فيه المؤلف، أو يتخيل عيشهم في بيئة أخرى من بيئات المجتمع المحيط به. وذلك كله للتوثيق وتصديق ما يقترن بهذه اللوازم. فالزمان والمكان يقربان الفعل من إمكانية الوقوع للحدث أو الموضوع أو المشهد القصصي، و بهما يخطو المؤلف خطوة تربط العمل الافتراضي بالوجود الواقعي، لأنه لا وجود حسي من غير زمان ومكان يحيطان بالموجود، فإذا خرج الحدث أو الفعل أو الشخصية من حيز الزمان والمكان دخل في أبواب الغيب والمجهول واضطرب الممكن بالخيال والوهم والحق بالباطل، وتبادرت الظنون الداعية لإنكار المادة المسرودة على الجمهور. فالزمان والمكان من شروط الوجود المعقول عند البشر، مما يقرب عالم القص الافتراضي من عالم البشر المحدود بحدود الزمان والمكان والحركة والنسبية. وللزمان والمكان وظيفة الارتباط بتجارب الشخصية المبدعة للعمل القصصي (المؤلف) وبارتباط الزمان والمكان بتجاربه في الحياة بمواقف مرة أو حلوة تؤلف خزانًا ملهما لإبداع أي فن من الفنون السردية المذكورة سابقًا أو غيرها، فإن هذا الارتباط يحرض قوى الإبداع النفسية والعقلية على إبداع عمل جديد، والوظيفة نفسها للزمان والمكان تعمل على تقريب شخصيات القص التي تجري في عالم السرد القصصي محاكية البشر في عالمنا الواقعي على أكثر من وجه من الوجوه - من الواقع، فهي أيضًا تتألم أو تفرح أو تفكر أو تثور أو تهدأ بعامل الزمان أو المكان أيهما أشد سلطانًا على نفسه أو محرضات سلوكه ومقومات شخصيته الاعتبارية في بنية المسرود القصصي. مثل هذه الوظيفة قائم في حال المتلقي، مما يجعل الزمان والمكان مما يشد القاص إلى شخصياته، ويشدهما معًا إلى متلقي

[1] مجمع البحرين، المقامة التغلبية، ص: ٨٣.
[2] مجمع البحرين، المقامة الطيبة، ص:٢٢٤.
[3] مجمع البحرين، المقامة القدسية، ص:٤٢٠.
[4] مجمع البحرين، المقامة الأزهرية، ص: ٧٦.
[5] مجمع البحرين، المقامة الصعيدية، ص:٢٧.

النص باختلاف درجات الاستجابة ومراتب الوعي بها، لكنها حقيقة قائمة في الوعي الظاهر أو الباطن لكل بعد إنساني يحيط بالنص أو يدخل فيه. ومن وظائف الزمان والمكان أن كلا منهما داخل في التشكيل اللغوي للنص القصصي، ليعطيه لون الحياة بطبيعتها الحسية والنفسية والافتراضية ضمن رؤى المؤلف الكلية الضابطة، ورؤى الشخصية القصصية ومواقعها من بقية عناصر القص الأخرى الداخلة في تشكيل البنيان اللغوي وتنوعه، كتنوع الحياة نفسها. ومن وظائف الزمان والمكان أنهما يدخلان في التشكيل الفني والجمالي المعين على رسم الصور أو المشاهد الحية التي تضفي على النص واقعيته الحسية أو ظلاله النفسية والإيحائية عقلا ونفسًا وشعورًا جماليًا بالحسن أو القبح.

ذلك كله مرتبط بالخبرة الحسية السابقة لمبدع النص أو شخصيات بنائه، أو متلقيه بالمكان والزمان والقرائن المصاحبة التي تثير الشعور بالتشكيل الجمالي للنص، بحسب القدرة على التمثل عند كل فريق من فرقاء العملية الجمالية إبداعًا ونصًا وتلقيًا.

وبعد هذه المقدمة العامة التي توضح بعضًا من جوانب الوظائف السردية للزمان والمكان في العمل السردي، نعود إلى فكرة الزمان والمكان في مقامات اليازجي، وقد جاءا مقترنين معًا من غير انفصال، كشأنهما في الحياة التي يحياها الإنسان، فليس ثمة مكان من غير زمان يحيط به ويحتويه،ولا زمان من غير مكان يعين على إدراك البشر لمعنى حركة الحياة بحركة الزمان.

الزمان:

الزمن: "الشبح و الوهمي المخوف الذي يقتفي آثارنا ، وهو الوجود نفسه، و هو لا يرى بل يرى أثره، وهو الصراع الوحيد الذي ينهزم فيه الإنسان دائما و له أنواع أبرزها: الزمن المتواصل، و المتعاقب، والمنقطع أو المتشظي، الزمن الغائب، الزمن الذاتي(النفسي). الزمان والسرد: يوجد ثلاثة أضرب من الزمن تتداخل بالحدث السردي و تلازمه وهي : زمن الحكاية (المغامرة)أو الزمن المحكي: و هي زمنية تتمحض للعالم الروائي المنشأ. وزمن الكتابة: و يتصل به زمن السرد (زمن إفراغ النص إلى القرطاس). وزمن القراءة:و هو الزمن الذي يصاحب القارئ و هو يقرأ العمل السردي. و الزمن أكثر العناصر السردية تداخلا و اتصالا بالعناصر و التقنيات الأخرى و لهذا كثر الحديث عنه و الكتابة فيه. الزمان: وهو من العناصر المهمة في تشكيل النص الأدبي، ومنه تنطلق أبرز التقنيات السردية، حيث يفرق بين زمان الحكاية التي يعرض مجموع أحداث الحكاية بطريقة علمية، حسب النظام الطبيعي الخارجي الذي يخضع للترتيب الزمني للأسباب والمسببات. في مقابل زمن القصة أو زمن الخطاب الذي يتألف من الأحداث نفسها، ولكن بطريقة فنية تجسد في تقنيات أوجماليات الارتداد والاستباق والتسري والاستبطاء.

الزمن في مجمع البحرين:

وهو من العناصر المهمة في تشكيل نص المقامات، ومنه تنطلق أبرز التقنيات السردية، حيث يفرق بين زمان الحكاية التي يعرض مجموع أحداث الحكاية بطريقة علمية، حسب النظام الطبيعي الخارجي الذي يخضع للترتيب الزمني للأسباب والمسببات. في مقابل زمن القصة أو زمن الخطاب الذي يتألف من الأحداث نفسها، ولكن بطريقة فنية تجسد في تقنيات أوجماليات الارتداد والاستباق والتسري والاستبطاء. ويعد الزمن مكونا بنائيا لا يمكن أن ينفصل عن بقية المكونات السردية الأخرى، ولعل هذا ما جعل الدارسين يولونه اهتماما كبيرا، بالبحث في مفهومه و أنواعه و آلياته مدركين أنه " من المتعذر أن نعثر على سرد خال من الزمن، وإذا جاز لنا افتراضا أن نفكر في زمن خال من السرد، فلا يمكن أن نلغي

الزمن من السرد، فالزمن هو الذي يوجد السرد و ليس السرد هو الذي يوجد الزمن"[1]، كما لا يمكن للقارئ أو الباحث أن يغفل تلك العلاقة التي تربط بين وقوع الأحداث، و بين كيفية انتظامها وفق نسق خاص ينظم حركة السرد و يحكم مساره. أي الزمن هو الذي ينظم عملية السرد، فلا بد لنا من أن نحكي القصة في زمن معين، ماض، أو حاضر، أو مستقبل"[2]. وتعد المقامات من الفنون السردية التي تعتمد تقنية السرد، باعتبار ما تقوم عليه من عناصر بنائية تحرك الأحداث و تقوم بالأفعال السردية (الشخصيات)، و حيز جغرافي (المكان) يؤطر هذه الأحداث، إضافة إلى الزمن الذي يمّثل فيها عنصرا مهما لا يمكن تجاهله، ولئن ارتبط الزمن بالسرد فكيف استطاع "اليازجي" أن يفعّل دور الزمن لخدمة رؤاه و تقريب ملامح عصره، و كيف استطاع أن يرصد مظاهر الصراع بين الإنسان و الزمن، و ما هي أبعاده الدلالية؟ استطاعت المقامة باعتبارها فنا سرديا أن تقدم الأحداث وفق نظام زمني خاص، لتجسد إحداثيات الصراع بين شخصية البطل بوصفها ذاتا فاعلة أو خاضعة للفعل، و بين الزمن بوصفه رمز السلطة العليا، و لأن الزمن الذي يقدم الحكي (الخطاب) هو زمن زائف غير حقيقي. فقد قدمت مقامات "اليازجي" الأحداث وفق تسلسل زمني متقطع، بحيث يتخذ فيها الحكي سيرورة زمنية منحرفة عن مسارها الطبيعي إلى غير المألوف؛ فيرجع الراوي فيها تارة إلى الماضي ليتذكر أحداثا مرت عليها فترة من الزمن أو يستشرف أحداثا أخرى قد تتحقق في زمن لاحق، بينما يبقى الحاضر شاهدا على الصراع بين الذات الإنسانية والزمن، و ترصد مدى تفاعلها معه، و تساهم في تحديد موقفها من الحياة، يولد تعاقب الأحداث لدى الإنسان إحساسا خاصا بالزمن،غالبا ما يتحول إلى صراع ينجم عن محاولة معايشة الأحداث الذي تعبر عنه هيمنة الماضي و تمزق الحاضر، فقد ولد عصر النهضة لدى "اليازجي" إحساسا متميزا للزمن الماضي الذي كان يمثل في نظره الزمن الأمثل للحضارة العربية، فحاول أن يرصد زمن رحلة الذات العربية التي حملت ثقلها التاريخي على امتداد واسع، و يجعل من البطل يسافر بذاكرته إلى ذلك الزمن، ليحدد من خلالها رؤيته الاستشرافية للزمن الآتي. تعد العودة إلى الزمن الماضي لازمة سردية صاحبت ظهور الشخصيات على مسرح الأحداث، إذ لا تلبث الشخصية المتحدثة أن ترجع بذاكرتها إلى زمن مضى حتى تضفي على الواقع لمسة خاصة، يتداخل فيها الزمن الماضي و الحاضر لتمثل في صورة الاستذكار في مقامات "اليازجي" ملمحا بارزا استغله الراوي في إلقاء الضوء على بعض الأزمنة التي تكشف حقيقة شخصية البطل"ميمون"، فالرجوع إلى الماضي، أو استذكار حادثة وقعت في زمن مضى، لا يعني الانقطاع عن الزمن الحاضر بقدر ما ينّم عن التواصل مع الذات، التي تبقى مرتبطة لا شعوريا مع تلك الذكريات، يقول الراوي سهيل في المقامة الساحلية: " قال سهيل بن عباد: ألقتني الرواحل إلى بعض السواحل. وكان عودي يومئذ رطيباً وفودي غريبا"[3]، ويقول في المقامة الطائية: " حكى سهيل بن عبادٍ قال: حللت بلاد اليمن في سالف الزمن، وأنا غضيض الصباء غريض الفنن"[4]. إن طبيعة الزمن في مقامات اليازجي محكومة بحركة الراوي بين الأمكنة وهي خاضعة في معظم الأوقات لقانون عام يقوم أساسا على أن تحكي المقامة بحركة سردية سريعة حذف + تلخيص حدثا قام به الراوي ابتداء من نقطة زمنية في الماضي ثم تتابع السرد تصاعديا نحو الحاضر وهي بذلك تبدو ملتزمة بالترتيب المنطقي للأحداث إلا أنها لا لبث أن تتخلى عن هذا الالتزام حين يلتقي الراوي بشخصية البطل غالبا يكون الخزامي فتقوم هذه الشخصية برواية قصة حياتها التي بدأت في زمن يقع قيل الزمن الذي انطلق منه السرد حيث تشكل قصة الشخصية قصة مستعادة داخل القصة الأولى التي تشكل الإطار السردي ومن ثم تندمج القصة المستعادة في النسيج السردي لقصة الإطار إذ إن الراوي يلتقي بالبطل في مكان ما وفي زمان معين ثم

---

[1] بنية الشكل الروائي،حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، ط ٢٠٠٩ ،٢ ، ص: ١١٧.
[2] انظر: المرجع نفسه، ص: ١١٧.
[3] مجمع البحرين، المقامة الساحلية، ص: ٢٠٧.
[4] مجمع البحرين، المقامة الطائية، ص:٢٦٠.

يتحاورا حوارا مباشرا فيفقد السرد سرعته وتهيمن على الخطاب تقنية المشهد حتى يكاد يولد تطابق نسبي بين زمن الخطاب وزمن القصة ونتيجة للحركة السردية السريعة التي يبدأ بها السرد ثم دخول الراوي في حوار مباشر مع الشخصيات فقد جاء الوصف في حدوده الدنيا إذ إنه لم يستأثر بأية مقاطع وصفية طويلة يكون من شأنها إيقاف حركة السرد بل إن ما جاء منه لم يتعد كونه وصفا ذاتيا تأمليا يقوم به الراوي أو الشخصية مندمجا في السرد دون أن يعطل حركته لكنه قد يساهم أحيانا في تبطئتها كما أن من شأن الحركة السريعة في المقامات أنها جعلت معظمها ملتزما بترتيب شبه منطقي للأحداث تتخلله بعض استرجاعات أو تليميحات استشرافية تقتضيها طبيعة الحدث وطريقة دخول الشخصيات في السرد. يتضمن نسيج مقامات الهمذاني عددا من الأنواع الأدبية ك الخطب والمواعظ والشعر والألغاز والأخبار مؤطرة بالسرد بوصفه الخطاب الذي يعيد تقديمها للمتلقي بصيغ مختلفة وقد أظهر التحليل أن خطاب المقامات يتضمن صيغتين أساسيتين إما السرد والعرض إذ تهيمن صيغة السرد على خطاب الراوي الذي يقدم حدث السفر بين الأمكنة وهو خطاب يكون فيه المتلقي غير مباشر والراوي على مسافة يرويه تحددها المسافة الزمنية بين زمن الرواية (الحاضر) وزمن الوقوع (الماضي).

المكان في مجمع البحرين:

لا يقل عنصر المكان أهمية عن عنصر الزمان، فهما متكاملان ومتداخلان، فلا مكان بدون زمان ولا ينعكس، وأهم ما يميز عنصر الزمان ما يسمى ب"فضاء النص" الذي يشمل مجموع الأمكنة التي تظهر على امتداد بنية النص الأدبي مكونة بذلك فضاءها الواسع التجسد بطريقة فنية في جملة من الثنائيات الجمالية المتضادة أو التطابقات المكانية. و يسميه عبد الملك مرتاض الحيز، و يسميه آخرون الفضاء، والنقاد الغربيون لا يستعملون مصطلح المكان، و لذا بدأ يقل استخدامه لدى النقاد العرب، و يستحيل على أي كاتب روائي أن يكتب نصا خارج حيّز ما، و يرتبط بشكل كبير بتقنية التقطيع كما سيأتي تاليا، و من مظاهر الحيز: الحيز الجغرافي (الجبال، السهول ، الغابات، التلال، ..) والمظهر الخلفي: وهو مظهر غير مباشر، مثل، أبحر، ركب الطائرة، سمع المؤذن، مر بحقل. لا تجد فرصة تنفك فيها المقامات عن وجود عنصري الزمان والمكان وموقعهم و لابدَّ من جعل حوادث القصة في نطاق الزمان و المكان. وهذه المواضع الزمانيه و المكانية في حوادث المقامة تعتبر مشاهد القصة. و المشاهد الموجودة في المقامات تفتح المجال للقارئ لأنْ يحس نفسه في ذاك المكان، يحس برودته و حرارته و يمشي وراء الشخصيات ويبحث عن الصور و يستمع إلى محادثاتهم و يعرف قائليهم و يحس بأنه يستطيع أن يشاطرهم في أحزانهم كما يستطيع أن يفرح بسمرهم و في النهاية يشعر بأنهم من الناس يستطيع أن يراهم و يستفيد من نصائحهم. مع أن القصص في المقامات قصص قصار و المشاهد فيها محدودة و لا تتجاوز عن مشهد أو مشهدين لكن اليازجي رسم المشاهد رسما متلاحما منسجما يستطيع القارئ أن يصورها تصويرا جيدا يناسب إطار القصة. عنصر المكان في مقامات اليازجي كمقامات الهمذاني و لاسيما حين يتكلم عن مدينة لا يؤثر في مجري حوادث القصة، لكن اليازجي قد أتى ببعض النعوت والميزات لهذه المدن. ومع هذه التوصيفات و النعوت لا يرشد إلى مكان محدد معين ولا يصف المكان إلا بجمل مبهمة نحو: "حللت بالزوراء في بعض الأسفار، وأنا غريب الدار، بعيد المزار، فكنت أتردد فيها سحابة النهار، وأتفقد ما بها من المشاهد والآثار"[1] و يكتفي بهذا المقدار و لهذا القارئ لا يعرف مكان الحوادث في مقامات اليازجي بشكل دقيق فهو لا يصف المكان بل يحدد حدود الحوادث مثلا يشير بأن هناك مكتبة، فندق، مسجد، أو سوق. و يفتح الطريق أمام القارئ، ليصور الجزئيات كما يحب. حاول اليازجي في ترسيم جو القصة ورسم للقارئ بعض الأمور مثل: الازدحام، الاضطراب والحروب، الصداقة و الحزن و التشجيع والعواطف مع أن توصيفات اليازجي توصيفات جميله لكنه استفاد من كثير المفردات وجعل أوصافه في

[1] مجمع البحرين، المقامة البغدادية، ص:٤٦.

إطار الحكايات القديمة، لكن الهمذاني وصف نفس الجو في جمل جميلة تهدى القارئ إلى ما يقصده. يواجهنا في مقامات اليازجي ثنائية المكان بين الصحراء والمدينة، وهذه ثنائيات ضدية، بين الازدحام والخلاء، والاستقرار والترحال، والأمان والخوف. وتبعا لذلك تتغير أمزجة شخوص الحكايات وطبائعهم وفقا لمكان وجودهم وما يتركه هذا المكان من أثر فيهم؛ فالمكان " يبدو كما لو كان خزانا حقيقيا للأفكار والمشاعر والحدوس، حيث تنشأ بينه وبين الإنسان علاقة متبادلة يؤثر فيها كل طرف على الآخر"[١]، والمدينة بأماكنها المختلفة تعج بالناس، أما الصحراء فتخلو من هذا التجمع البشري، ونظرا لخلائها فإن الحكايات التي تدور أحداثها في الصحراء تبرز لنا طابع الشخصية النفسي الذي قد يكون الوحدة، أو الخوف عند المرور بمكان لا يوحي بالأمان؛ ولهذا تظهر فرحة الشخصية عند التقائه بمرتحل في الصحراء كي يؤنس وحدته في سفره، أو قد لا يسافر إلا مع رفيق أو مع قافلة. ووجود الشخصية في المدينة يقتضي البقاء مدة زمنية طويلة إيحاء بالاستقرار، وعندما تريد شخصية المقامة الانتقال من مكان إلى آخر فلا بد لها من أن تصحر لتكون الصحراء الخلاء الذي يربط المدن فيما بينها. والمدينة تتميز بقيودها وحدودها وأما الصحراء فلا قيود لها ولا حدود، إذ إن الإنسان في الصحراء قد يتعرض لأمور خطرة ما كانت لتحدث له في المدينة التي تتميز بسلطتها القانونية والقضائية. وهذه السلطة يتنافى وجودها في مكان متسع لا تجمع فيه، ومن هنا تردد في الحكايات تعرض الشخوص لحيوانات مفترسة أو قطاع طرق.

وبما أن الصحراء فقدت الأمان فإن من يقصدها يتوجس خيفة من أي بشري يظهر له، فلا يأمن على نفسه منه إلا بعد التثبت من هويته. وهذا ما حدث مع سهيل بن عباد في المقامة البدوية: " حتى خيم الغسق، وتصرم الشفق. فدفعت إلى خيمة مضروبة، ونار مشبوبة. فقلت:

من يا ترى القوم النزول ههنا هل بهم الخوف أم الأمن لنا؟[٢]

إذ يقول أنه يسافر وحيدا لا مؤنس له وهذه شجاعة تشوبها الخشية وعندما ظهرت له خيمة مضاءة سأل أصحابها عن الأمان، وكان موضع خشيته أنه لا يعرف من داخل الخيمة هل هم أناس أشرار أم لطفاء، وتتمثل هذه الخشية وشعوره بالخوف عند قوله:(هل بهم الخوف)، ويمثل لنا الكاتب هذه الحالة الإنسانية وصراعها الداخلي؛ فكلما زاد خوفه ازدادت شجاعته وهذا هو قوله: " فسكن مني ما جاش، من الجاش "[٣]؛ فهذه الطريقة التي يتحدث بها ما دلت إلا على موقف قوة يخفي فيها شعوره بالخوف. وتصرفه هذا يحوي تناقضا صارخا؛ فأثناء الليل ووجود الوحوش حوله لم يخف، وعندما حل الصباح ورأى إنسانا شعر بالخوف، وهذا ما يدل على استخدام الصحراء بوصفها بنية تحمل المتناقضات. ومن ذلك ما يذكره الراوي في المقامة العقيقية: " حكى سهيل بن عباد قال: بكرت يوماً بكور الزاجر، في معمعان ناجر، خوفاً من اصطكاك الهواجر. فأمعنت في السياحة، وجعلت أقطع ساحة بعد ساحة. حتى إذا تخللت بعض الغيطان، وقد سال عليها مخاط الشيطان. رأيت كتيبة من الرجال، على كثيب من الرمال، فبذلت في شاكلة الجواد المهماز، ورددت صدور الأرض على الأعجاز"[٤]. فيوضح لنا سهيل كيف يتنقل من مكان لآخر بمدة زمنية سريعة بينما هي تمثل ـ واقعا ـ مدة زمنية قد تستمر إلى أشهر حتى ينهي تجواله بين هذه البقاع والتنقل بينها. ناهيك أن الكاتب غيب معاناته في الارتحال بين هذه المدن إلا أنه ذكر ارتحاله عرضا عندما قال: (خوفاً من اصطكاك الهواجر.) ونلاحظ عند اليازجي نوعين من الأمكنة وهي المدينة و الصحراء أوالخلاء؛ فلو قسنا زمن النص بين المدينة والصحراء فحديثه عن المدن أطول، ذلك أن الكاتب عند مروره

[١] بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ط١ (١٩٩٠)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص ٣١.
[٢] مجمع البحرين، المقامة البدوية، ص:٥.
[٣] مجمع البحرين، المقامة البدوية، ص: ٦.
[٤] مجمع البحرين، المقامة العقيقية، ص:١٤.

بالمدن لا بد له من الوقوف فيها والتعامل مع أهلها، أما الخلاء فيجعله ممرا يصل به بين هذه المدن. وما نلمحه في مقامات اليازجي أن شخصياته لا يطيلون المكوث في المدن حتى ينتقلون لمكان آخر قد يكون السبب في ذلك هو ما تفرضه طبيعة المقامات؛ الخزامي يمضي وقتا عند قبيلة عربية وبعد نيل مراده، يذهب للبحث في مكان آخر. لا شك أن المكان الخالي يلقي الرهبة في نفس الشخص؛ فيحتاج رفيقا مؤنسا أو مشجعا على اجتياز الخلاء. وهذا ما يفسر الصحبة في الرحلة، الأمر الذي يؤنس الإنسان ويريحه قبل نومه، ليكون هناك من يؤنسه في رحلته ذا يساعد على اطمئنان النفس وهدوئها. فالأشخاص الذين سافر معهم سهيل بن عباد هم خير الرفقة في السفر، فهم على وفاق، ولا نزاع بينهم، وإن المرء ليأمنهم على نفسه في مرتحله. وقد يؤثر المكان سلبا على الشخصية؛ فبعد حصول الخزامي على مطلبه وهو مال الكدية ويريد الهرب، قد يترك صاحبه في الصحراء المكان المقفر وهذا ما رأيناه في المقامة البدوية: "ورجعت بها أتنور تلك النار، وإذا الشيخ قد أخذ كل ما هناك وسار. فصفقت صفقت الأواه"[١]. ووصف المكان يختلف وفقا لحالة الشخص النفسية والشعورية ؛ وتبعا لذلك فقد تنوعت صور المكان في مقامات اليازجي أما أنواع الأماكن التي تشكلت في الأنماط السردية الحكائية، فنجمل أبرزها فيما يلي:

١. المكان الأنيس:المقامة الكوفية: " حتى كنت يوماً بالكوفة وأنا أتعهد معاهدها المألوفة وأشهد مشاهدها الموصوفة فمررت بعصبة من العلماء كأنهم من بني ماء السماء. "[٢]

المكان المخيف: لا يشترط بالمكان أن يكون مخيفا بطبيعته، بل قد يكون هناك مسببات للخوف، فالخوف ـ مثلا ـ ملازم للإنسان عند إحساسه بالخطر. اعتبار المكان مخيفا منوط بالحالة الشعورية للشخصية وتقلباتها؛ فشعور شخصية المقامة هو الذي يحدد النظرة إلى طبيعة المكان فيها، ذلك أن الكاتب ينقل لنا وصف المكان من خلال عيني الشخصية التي تتحرك متنقلة فيه، ونرى ذلك في المقامة البدوية: " فنهضنا نهيم في تلك الهيماء. حتى إذا أشرفنا على فريق، يناوح الطريق. عرض لنا لصوص قد أطلقوا الأعنة، وأشرعوا الأسنة. فأخذ الشيخ القلق، وقال أعوذ برب الفلق، من شر ما خلق."[٣]، ومنه في المقامة اليمنية: "حكى سهيل بن عباد قال: لفظتني أحداث الزمن، إلى مشارف اليمن. فحللتها أنكر من شيء، وأنقل من فيء. لا أعرف بها جليساً، ولا أجد لي أنيساً "[٤]، "حتى هبطنا بطن واد. وإذا خيمة شماء، على صفاة صماء. وفيها قوم نسمع لهم ركزاً، ولا ندرك منهم رمزاً. فنزلنا عن الأقتاد، لنريح الأكتاد ونخمد غليل الأكباد. ثم نصبنا الأطيمة، كما تنصب في الوليمة. وقمنا كالندل حول النار، ونحن نتلهن بالعسم القفار. حتى أنزلت الهيطلة، وأحضر الهجم والنوفلة. فجلسنا نلتهم ما حضر، حتى لم نبق ولم نذر. وبينما فرغنا إذ تراءى لنا شبيح"[٥].

المكان المعادي: ومن أمثلة هذا المكان الحكاية التي سهيل أنه كان بصحبة رفقة في رحلة فقابلهم بعض الرجال وأخذوهم أسرى:" قال سهيل بن عباد: شخصت في نفر من أهل العالية، إلى أطراف تلك البادية. فسرنا لا نألو جهداً، ولا نعلو مهداً. حتى تبطنا مفازة قد ضربت أساهيجها الريح، كأنها أهاجيج شق أو سطيح. فأرسلنا إبلنا العراك، وأخذنا في الرسيم الدراك.وبينما نحن كذلك إذا فرسان قد أشرعوا العوامل، ونادوا: يا لتغلب ابنة وائل! فما كان إلا كرجع النفس، أو لمع القبس. حتى أحاطوا بنا إحاطة الأسورة بالمعاصم، وقالوا: لا مانع لكم اليوم من أمر الله ولا عاصم. فسرنا بينهم كالنعاج بين الذئاب"[٦] هنا تظهر أسباب خوف المرتحل من الرفيق الذي يظهر فجأة في الخلاء. ووفق المنظور الحكائي لا يمكن أن يوجد

[١] مجمع البحرين، المقامة البدوية، ص:٨ .
[٢] مجمع البحرين، المقامة الكوفية، ص: ٦١.
[٣] مجمع البحرين، المقامة البدوية، ص:٨.
[٤] مجمع البحرين، المقامة اليمنية، ص:٤٢.
[٥] مجمع البحرين، المقامة الأدبية، ص: ٢٤٩.
[٦] مجمع البحرين، المقامة التغلبية، ص:٨٣.

المكان منفصلا عن الزمان والشخوص والأحداث؛فتتصارع معا في مساحة مكانية ليكون لها الدور الفاعل في تشكيل العقدة وصولا إلى الحل.

المكان المأوى: هو مكان حميم يلجأ إليه الفرد ليشعره بالأمان، فيكون هذا المكان ملاذا يقصده المرء حتى يشحذ همته من جديد. وأبرز مكان يمكن أن يلتجئ إليه الشخص في الصحراء هي الخيمة. ومنه في المقامة البدوية: " فدفعت إلى خيمة مضروبة، ونار مشبوبة"[1]

خامسا : العقدة والحل

في كثير من مقامات اليازجي تبرز العقدة المثيرة للتطلع ومعرفة النهاية، وغالبًا ما يأتي الحل نابعًا من نفسية البطل وما عرف عنه من صفات وأخلاق، وفي بعض المقامات حكاية تثير الانتباه وتبعث التطلع ولكن النهاية تأتي ساذجة لا تشبع التطلع، وفي المقامة التغلبية يخرج سهيل بن عباد مع جماعة وصفهم بأنهم من أرض العالية أي ما فوق نجد إلى أرض تهامة أنهم متوجهون لبلاد تغلب ويبرز ميمون بن الخزام ليلقي فيها خطبة عن مآثر تغلب، وهنا أحداث مشوقة، ويأتي اليازجي بأوصاف تزيد التطلع، ولكن الحكاية تنتهي بالخطبة التي يلقيها الخزامي ثم ينصرف، وقد تتعدد الأحداث وتتوالى في ترابط وإثارة كما في المقامة الحلية، وغالبًا ما يأتي الحل نابعًا من نفسية البطل وما عرف عنه من صفات وأخلاق كما نرى في المقامة الغزية، وتتعدد الحلول التي تعتمد على ذكاء البطل وخداعه كما في المقامة الرجبية، وقد يأتي الحل معتمدًا على سذاجة العوام كما في المقامة الشامية، ويأتي فجائيًا كما في المقاملة الرملية، أو قدريًا لا بد الخزامي فيه كما في المقامة العدنية وفي المقامة الصعيدية اعتمد الحل على القانون الشرعي. وهنا يبرز عنصر التشويق الذي ينبع من نفسية أبطال المقامة و شخصياتها و طريقة روايتها، حتى يثير انتباه القارئ. فليس التشويق فقط هو تلك الكلمات التي تجعلك على نار الانتظار و قمة الفضول و الرغبة الجامحة في أن تتعرف على ما قد يحدث من تطورات و تغيرات في أحداث المقامة. و ليس التشويق هو فقط تلك الحركة التي تنعش أفكار المتلقي و تكذب تنبئك و تجعلك راغبا في أن تصل إلى نهاية المقامة التي ستروي فضولك و تغدي و تريح فكرك. لا بل إن مقامات اليازجي تجاوزت ذلك الحدث المفرد إلى البناء المحكم المترابط في شكله المنسوج كشبكة عنكبوتيه تضم عددا من الأنواع الأدبية التي بدورها تشكل عنصر تشويق بامتياز.

[1] مجمع البحرين، المقامة البدوية، ص٥.

الفصل الخامس

القديم والجديد

تقديم:

كُتبت مقامات اليازجي في المرحلة التّاريخيّة التي اصطُلح عليها بـالأدب الحديث وكانت كتابتها مصاحبة للتطورالأدبي بشكل عام. فهي من النّاحيّة التّاريخيّة تمثّل المقامات القديمة كـ "مقامات بديع الزّمان الهمذاني" نقطة تحول لوصولها للأدب الحديث فهي تجاري الحديث ولكن بنسق قديم فهل هي امتداد للمقامات القديمة ومحاكاة لها مغامرة وخطابا أم هي تأسيس جديد وإحياء لهذا الفنّ الأدبيّ الذي سرعان ما آل إلى الجمود؟

السمات القديمة التي تميز مقامات مجمع البحرين:

يتميز فن المقامات بصفة عامة بخصائص فنية، خصها النقاد و الدارسون باهتمام شديد، أسفر عن نتائج منها ما يتصل بشكلها و هيكلها، و منها ما يتصل بمحتواها، نذكر أهمها:

١. وجود المجلس: يجب أن تدور حوادث المقامة في مجلس واحد لا ينتقل منه إلا في ما شذَّ وندر (وحدة مكان ضيقة). والراوية: ولكل مجموع من المقامات راوية واحد ينقلها عن المجلس الذي تحدث فيه. والمكدي: ولكل مجموع من المقامات مكدٍ واحد أيضاً أو بطل، وهو شخص خيالي في الأغلب، أبرز ميزاته أنه واسع الحيلة ذرب اللسان ذو مقدرة في العلم والدين والأدب وهو شاعر وخطيب، يتظاهر بالتقوى ويضمر المجون، ويتظاهر بالجد ويضمر الهزل وهو يبدو غالباً في ثوب التاعس البائس إلا أنه في الحقيقة طالب منفعة. وتنعقد المقامة دائماً بأن يجتمع الراوية بالمكدي في مجلس واحد ويكون المكدي دائماً متنكراً، ولذلك قلما يفطن الراوية لوجوده، وإذا كان قد سبقه إلى المجلس ـ أو لحضوره إذا حضر بعده. وتنحل عقدة المقامة بأن ينكشف أمر المكدي للراوية على الأقل أويكشف المكدي أمره للراوية (وأحياناً للحاضرين) في الأغلب ولا يكشف المكدي أمره إلا بعد أن يكون قد نال من أهل المجلس مالا أو ثيابا، بعد أن استدر عطفهم. وكثيراً ما يعلم أهل المجلس أن المكدي قد خدعهم وسلبهم، ولكنهم لا يضمرون له شرا لأنه أطربهم أو سلاهم أو أفادهم. الملحة (النكتة أو العقدة): وهي الفكرة التي تدور حولها القصة المتضمنة في المقامة، وتكون عادة فكرة طريفة أو جريئة، ولكنها لا تحثّ دائماً على الأخلاق الحميدة، وقد لاتكون دائماً موفقة. والقصة نفسها: كل مقامة وحدة قصصية قائمة بنفسها، وليس ثمة صلة بين مقامة وأخرى إلا أن المؤلف واحد والراوية واحد و المكدي واحد، وقد تكون القصص من أزمنة مختلفة مُتباعدة وإن كان الراوية واحداً. وموضوع المقامة: موضوعات المقامات مختلفة منها أدبي ومنها فقهي ومنها فكاهي و منها حماسي، ومنها خمري أو مجوني، وهذه الموضوعات تتوالى على غير ترتيب مخصوص عند بديع الزمان. أما الحريري (فيما بعد) فالتزم أن تكون الموضوعات متعاقبة على نسق مخصوص وقد تكون المقامة طويلة أو قصيرة. واسم المقامة: واسم المقامة مأخوذ عادة من اسم البد الذي انعقد فيه مجلس المقامة نحو: المقامة الدمشقية، الرملية (نسبة إلى الرملة بفلسطين)، البغدادية، العراقية، إلخ...، أومن المحلة التي تنطوى عليها المقامة نحو المقامة السخرية، الخطيبية، الأدبية، الهزلية إلخ...، وشخصية المقامة: إن الشخصية التي تبدو في المقامة ليست شخصية المكدي ولكنها شخصية المؤلف وتنبني هذه الشخصية على الدراية الواسعة بكل شيء يطرقه المكدي، أو المؤلف على الأصلح، فهو واسع الاطلاع على العلوم العربية خاصة، بصير بالفنون الأدبية من شعر ونثر وخطابة، حاد الذهن قوي الملاحظة في حل الألغاز وكشف الشبهات، مرح طروب في اجتياز العقبات وسلوك المصائب. وتكتسب "المقامات قيمتها الفنّيّة، وتستمدّ منزلتها في الأدب العربيّ عموما في كونها لونا يجمع بين النثر والشعر. وإنّا سنقتصر في هذا الحيّز المحدود على بيان أبرز البنى المكوّنة لهذه المقامات.والصناعة في المقامات: فن المقامات فن تصنيع وتأنق لفظي (وخصوصاً عند الحريري) فهناك إغراق في السجع وإغراق في البديع من جناس وطباق،

وإغراق في المقابلة والموازنة وفي سائر أوجه البلاغة حتى ما لا يدخل في باب البلاغة على وجه الحصر؛ كالخطبة التي تقرأ طرداً وعكساً والخطبة المهملة (التي لا نقط فيها) أو التي تتعاقب فيها الأحرف المهملة والأحرف المعجمة (المنقوطة) وما إلى ذلك. والشعر: المقامة قصة نثرية ولكن قد يتخللها شعر قليل أوكثير من نظم صاحبها على لسان المكدي، أومن نظم بعض الشعراء، فيما يروى، على لسان المكدي أيضاً، وقد يكون إيراد الشعر لإظهار المقدرة في النظم أو لإظهار البراعة في البديع خاصة عند الحريري[١].

٢. القالب القصصي: أي البناء العام للمقامات؛ فهي تتناول موضوعا معينا، يقوم بالأحداث شخصية رئيسة هي البطل، و شخصيات ثانوية، إضافة إلى راو يتتبع حركة البطل ، تتحرك الوقائع في شكل تصاعدي حتى تبلغ قمة التأزم، ثم تبدأ بالانفراج لتنتهي -عادة- بحصول البطل على مأربه، و تتم في زمان و مكان معينين.

٣. كما يلعب الخيال دورا فعالا في المقامات؛ إذ «كثيرا ما تتناول أفكارا طريفة، لم يسبق من هذا المنطلق يمكننا القول إن المقامة ذات قالب قصصي، إليها كاتب من قبل[٢]» لاحتوائها على أهم عناصر القصة(شخصيات، زمان، مكان)، يرى "عبد الملك مرتاض" أن «القصة في الحقيقة ليست حادثة و أسلوبا فقط(...)و إنما هي مقومات أخرى أهم من الأسلوب و الحادثة، كالحبكة و الشخصيات والعقدة،و كل ذلك موجود في المقامة[٣]» و يرجع كذلك" مصطفى الشكعة" بذور القصة إلى المقامة، «على أن فضل بديع الزمان لم يقف عند هذا اللون الرفيع من الفكر و الإنشاء، بل أضاف إلى الكتابة العربية ثروة جديدة بما أنشأ من مقامات، حاول لأول مرة في تاريخ العربية أن يكتب القصة أو الأقصوصة (...) و ابتكر فنا رفيعا هو فن القصة[٤]» تأخذ إذا المقامة طابعا حكائيا، يعتبرها "فيكتور الكك" من الفنون القصصية إذ«أنها تتوفر على جميع عناصر الأقصوصة، من حركة و تحليل نفسي واجتماعي و حوار"[٥]. فارتباط العناصر السردية و انسجام الأدوار و توفر الحوار الخارجي و الداخلي يحقق لنص المقامة الحكائية. و من الدارسين من ينفي الطابع القصصي عن المقامة؛ فهذا القالب ما هو سوى وسيلة لتحقيق أهداف تعليمية وبلاغية و لغوية، إضافة إلى أنها لا تقوم على عناصر القصة، حيث يرى "شوقي ضيف" أن المقامة: «حديث بليغ، و هي أدنى إلى الحيلة منها إلى القصة ، فليس من القصة إلا الظاهر فقط، أما في حقيقتها فحيلة يطرفنا بها بديع الزمان و غيره لنطلع من جهة على حادثة معينة، و من جهة ثانية علة أساليب أنيقة ممتازة"[٦]

٤. اللغة: وردت المقامات في أسلوب بلاغي منمق بالزخارف اللفظية؛ إذ لا تكاد أي مقامة تخلو من المحسنات البديعية، و الصور البيانية، إضافة إلى اعتمادها على لغة متينة و ألفاظ غريبة منتقاة، مما يجعلها قريبة إلى التصنع منه إلى الفطرة.

٥. الموضوع: تعالج المقامات موضوعات متنوعة، و تعتبر الكدية الموضوع الرئيس، يتكرر في جميع المقامات، و يعد الأساس الذي تبنى عليها الأحداث، «إذ نجد أن معظم المقامات تعتمد أساسا على حيل المكدين و أخبارهم و مغامراتهم، و كانت هذه الحيل تبلغ أحيانا مبلغا عنيفا"[٧]هذا بالإضافة إلى موضوعات أخرى؛ مثل الوعظ و الوصف و الطرائف الأدبية و المدح و التصوير العاطفي و غيرها.

---

[١] انظر: تاريخ الأدب العربي، عمرو فروخ، ج ٢، ص ٤١٢- ٤١٥.
[٢] فن المقامات في الوطن العربي، عبد الملك مرتاض، ص٥٠٧.
[٣] المرجع نفسه، ص ٤٧
[٤] بديع الزمان الهمذاني رائد القصة العربية، المقدمة، مصطفى الشكعة، ص٠٩.
[٥] أولية النص، فيكتور الكك، بديعات الزمان، نقلا عن طلال حرب، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، ط١٩٩٢، ١، هامش ص ٥٣.
[٦] المقامة، شوقي ضيف، ص٠٩.
[٧] فن المقامات في الوطن العربي، عبد الملك مرتاض، ص ٣١٣.

٦. تتميز المقامات على غرار ما نجد في مقامات الهمذاني و الحريري و اليازجي بخصائص ثلاث: النسبة و السفر و التخفي؛ أم النسبة فينسب الخطاب إلى شخصيتين خياليتين ثابتين، أحدهما أديب متسول، و الآخر راوٍ يتبع الأول أينما حل و ارتحل[١] وأما الثانية (السفر) فهي سمة مميزة للمقامة، إذ نجد البطل و الراوي في ترحال دائم بحثا عن قصة جديدة " فالمقامات جولة واسعة في مملكة الإسلام "[٢]،وأما التخفي فقد لعب الدور الأساس في استحداث قيمة الكدية، يلجأ البطل إلى ارتداء قناع ليكتمل به فعل البطولة.

٧. ثبات شكل المقامة: تقدم أحداث المقامة وفق خصائص بنائية ثابتة، تتلخص في اللغة ، البطل، الراوي، الفضاء، الحدث، الزمن، موضوع الكدية، اللقاء و الفراق.

الجديد في مجمع البحرين:

أولاً: البنية الشّكليّة:

لم تخل أيّ مقامة من عنوان يحدّدها، وهذه العناوين تشتمل على جوانب اختلاف عديدة مقارنة بالعناوين التي ألفناها في المقامات الأدبيّة السّابقة. فكلّ عنوان يتكوّن من جزئين: أوّلهما يمثّل العدد الرّتبيّ للمقامة، وهذا الجزء خلت منه عناوين مقامات الهمذاني ومقامات الحريري. ويتمثّل ثانيهما في صيغة النّسبة إلى المدينة التي دارت فيها الأحداث. ويفصل بين الجزأين التّركيب التّالي: "وتُعرف". ويمثّل العنوان التّالي نموذجا لسائر العناوين: "المقامة الأولى وتُعرف بالبدوية.

وتشترك مقامات اليازجي مع جميع المقامات الأدبيّة السّابقة في حضور العنوان في كلّ مقامة، ولكنّ المختلف في "مجمع البحرين" هو دمج العنوان في كلّ مقامة على صيغة النّسبة من المدينة التي دارت فيها الأحداث على حين لم يلتزم المقاميّون السّابقون بهذا المنهج في صياغة عناوين مقاماتهم. فالهمذاني أورد العنوان التّالي: "المقامة الجاحظيّة"[٣]، وساق الحريري هذا العنوان لإحدى مقاماته: "المقامة الدّيناريّة"[٤]. والمدن الوارد ذكرها في عناوين "مجمع البحرين" هي مدن من داخل الفضاء الجغرافي التّقليديّ للمسلمين، سواء أكان ما ألفناه في المقامات الأدبيّة السّابقة أم ما عرفناه في الواقع التّاريخيّ. فمدينة "بغداد" و"الموصل" موجودة في العراق، ومدينة "الرملة" موجودة في فلسطين. وهي مدن تنتمي إلى فضاء جغرافيّ داخل للفضاء التّقليديّ للعرب المسلمين شرقا وغربا ومواز له. فهذا وإن دل إنما يدل على أن تأثير العصر الذي عاش فيه اليازجي حيث الوعي والانتماء للقومية العربية، وتكون بذلك أمام فعل أدبي ورد فعل تاريخي. وقد يكون ذلك لتأثّر اليازجي بتجربته الشّخصيّة.

ويمثّل السّند إلى جانب العنوان مكوّنا بنيويّا من مكوّنات "مجمع البحرين" باعتباره معلن السّرد في كلّ مقامة. وقد صيغ على مقاس السّند الفنّيّ الذي اجترحته المقامات الأدبيّة لنفسها منذ مقامات الهمذاني. ويتكوّن من: عبارة أداء + اسم الرّاوي + الفعل الإسناديّ "قال".

وتثير هذه الصّيغة مجموعة من الملاحظات تتمثّل أولاها في اشتمال هذه الصّيغة على عناصر ثابتة وأخرى متحوّلة. وتتجلّى العناصر الثّابتة في إسم الرّاوي وهو "سهيل بن عباد" والفعل الإسناديّ وهو "قال"، إذ يتكرّان في كلّ مقامة. وأمّا العناصر المتحوّلة فتنحصر في عبارة الأداء. فقد استعمل اليازجي عبارتيْ أداء فقط هما "حدّث" و"روى"، وكان للعبارة الأولى السّبق في عدد المرّات التي استُعملت فيها

[١] أنظر: المقامات و التلقي، نادر كاظم، ص ١٠٦.
[٢] الأدب و الغرابة، عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال، المغرب،ط٢٠٠٧ ،٤، ص٩٠.
[٣] مقامات بديع الزمان، بديع الزمان الهمذاني، موسوعة الشعر العربي، ط١، ٢٠٠٩، ص:٢١.
[٤] مقامات الحريري، الحريري، موسوعة الشعر العربي، ط١، ٢٠٠٩، ص:١٠.

حيث تواترت ... مرّة. وهو بذلك يكون قد اختلف عن الهمذاني الذي لم يستعمل عبارة "روى"، واختلف كذلك عن الحريري الذي استعمل عبارتيْ "حكى" و"أخبر" بكثافة. وتتمثّل ثاني الملاحظات في حذف اليازجي لضمير المتكلّم المفرد أو الجمع المتّصل بعبارة الأداء، فخالف بذلك الهمذاني واتخذ خطى الحريري، فـ "الهمذاني" أقحم نفسه في سلسلة السّند فورد متّصلا مرفوعا، وأمّا الحريري ومن بعده فقد نأوا بأنفسهم عن السّند فورد مقطوعا. وتركّز القطع في الحلقة الأخيرة الواصلة بين المقاميّ والرّاوي. وبذلك يكون اليازجي قد اتبع وسار على نهج السابقين في الابتعاد عن الإسناد. ويمثّل المتن ثالث مكوّنات المقامة والقسم الرّئيس فيها. وما نلاحظه في "مجمع البحرين" أنّها تشبه على حد كبير لمقامات الحريري من حيث الحجم والإعداد. أم من ناحية الحجم فهي مكونة من ٤٤٠ صفحة، فهي بذلك أكبر من "مقامات الحريري" بمقدار مائة وعشرين صفحة رقميّة . ومن النّاحيّة الجغرافيّة فتمثّل هذه المقامات توسيعا للأمكنة التي ألفناها في المقامات السّابقة وإضافة نوعيّة لها. فهذه الأمكنة الجديدة وما يتبعها من عادات ومفاهيم مختلفة لسكّانها سبيلا إلى التّجديد في المغامرة باعتبارها الموطن الذي يعبر عن عصر النهضة.

ثانياً: البنية السّرديّة:

مقامات اليازجي تشبه المقامات القديمة في أغلب العناصر فيوجد بينها وبين مقامات السابقين، كالحريري والهمذاني عوامل مشتركة منها اختيار العنوان بحيث يتسق مع متن المقامة، فيوجد لها راوٍ وبطل، وتمزج في سردها بين الشعر والنثر وغالباً ما تنتهي المقامة بالشعر ليكون خاتمة لها، والالتزام بالسجع بأنواعه المختلفة والميل إلى الترصيع والتأنق في العبارات واستخدام الألفاظ الغريبة والسعي الدائم وراء اختيار الألفاظ والتشدد في اختيارها، بين رواية في مجلس، حديث مسند، شخصيّة أساسيّة هي محور الحديث والمتصرّفة في الأحداث، واقعة تكون في الغالب تكدية وكيدا تنتهي في الأكثر بوقوف الرّاوية على حقيقة الشّخصيّة المحوريّة ونفاذه إلى الباطن من الظّاهر، تردّد الدّهر وكثرة المواعظ، ولكن في إطار أدبي حيث يعطي الموضوع رونقاً جميلاً يثير التسلية والمرح في نفس القارئ.أما البطل فدائم الترحال. فحركة الرّحلة وهي عنصر لازم يطالعنا في مطلع كلّ مقامة؛ لأنها تبدأ به. فما إن تشعر بالاستقرار في أيّ مقامة حتّى تبدأ بالتّحرّك مع بداية المقامة الموالية، حتّى ليُخيّل إلينا أنّها مقامات متحرّكة. ولئن كانت الرّحلة عنصرا ثابتا في جميع المقامات فإنّها لم ترد على نمط واحد بل وردت في صور مختلفة تتمثّل أولاها في السّفر من بلاد إلى أخرى أو من البادية إلى الحضر، وقد ورد مرّة البادية في "المقامة الأولى وتُعرف بالبدوية، وبعدها انتقل إلى الشام في المقامة الشامية وهكذا، وتبدو الحركة محكومة بغايات عديدة تختلف حسب المقامة فنرى أنه يريد السفر لتلقي العلم، وتارة أخرى ليزور صديقه وأخرى للزواج وطلب عروس أو الاتصال بإحدى الشخصيات المختلفة أو للتجارة وأحياناً للعلاج أو لشراء دواء أو الترويح عن النفس وفي نهاية مجمع البحرين كان السفر الغاية من الرحلة إعلان توبة البطل في السفر لمكة والقدس. وبهذا تكون الغايات من الرّحلة في "مجمع البحرين" قد خضعت لنظام دقيق، من بدايتها حين التقى الراوي بالبطل في البادية إلى نهايتها عند إعلان توبة البطل. وإذا كانت هذه الغايات تسمح للرّاوي بمقدار من الحريّة في الإقبال على الرّحلة أو التّراجع عنها فإنّه في مقامات عديدة وجد نفسه مكرهاً على مغادرة المدينة التي يقيم فيها لتوفّر أسباب لا يمكن معها التّردّد أو التّراجع كالإضاقة والإفلاس، أو الزواج، أو الإصابة بالمرضوغيرها.

وقد تنتفي الغايات المرجوّة من الرّحلة وتنعدم الأسباب المولّدة لها، فتأتي الرّحلة عفويّة لا تزيد عن كونها حركة مستمرّة دأب عليها الرّاوي. فتصبح الرّحلة السّمة المميّزة لشخصيّة الرّاوي. وتقود هذه الحركة المستمرّة الرّاوي من مدينة إلى أخرى. وأحيانا لا تكون المدينة مقصودة لذاتها وإنّما هي نقطة عبور بالنّسبة إليه، ومثلما تنتفي الغايات من الرّحلة والأسباب الباعثة عليها تنتفي كذلك مختلف القرائن اللّغويّة

المحيلة مباشرة إلى حركة الرّاوي في المكان، وإنّما تستفاد من السّياق. فتغيب الرّحلة وتحضر لوازمها، كأن يتلازم دخولنا إلى إحدى المقامات مع دخول الرّاوي إلى مدينة جديدة. فيكون دخولنا إلى المدينة منذ بداية المقامة إيذانا بانتهاء الرّحلة، وبذلك لا نحصل من الرّحلة إلّا على حركة الوصول. وقد اهتم اليازجي في مقاماته الأدبية بالأشعار المنثورة، واهتم بالجمل الخيالية وكأنه يريد من مثل هذه خاصة أن يستعرض القدرات العلمية والأدبية بصورة جديدة للصناعة اللفظية والإطناب وبتلاعب الألفاظ وبلزوم ما لا يلزم.

ثالثا: الموضوعات:

و الجدير بالذكر أن الموضوع الأساسي في مقامات القديمة هو موضوع الكدية، وهذا يعد نوع من تقليد الهمذاني في الموضوع. لكن اليازجي لم يجعل الكدية الموضوع الأساسي في عامة مقاماته، بل كان في مقاماته نوع من التجديد، من مثل مقامته القدسية، وفقد جاء بموضوعات أخرى بدلا عن موضوع الكدية بحيث استطاع أن يؤدي حق الموضوع تماما، فقد تمكن من أن يربط بين الموضوع وبين انعكاس الشخصيات الأساسية و في المقامة إلمام الكاتب بموضوع واحد واستخدام الموضوعات و العناصر الأخرى للموضوع الأساسي قد أثر على وحدة الموضوع في القصة وبذلك لا يشعر القارئ بالملل ولا التعب عند قراءته لها.

جاء اليازجي بالعلوم المختلفة التي كانت سائدة في عصره في مقاماته، كالهمذاني وهو عالم بالعلوم الأخرى غير الأدب مثل : علوم اللغة والبلاغة وعلم الفلك والتاريخ الإسلامي وعلم الفلسفة والعرفان والطب و أنه قد استفاد من أساسيات هذه العلوم مع مصطلحاتها الخاصة في مقاماته. والجدير بالذكر أن بعض المقامات قد وضعت لأغراض تعليمية ، والبعض الأخر يرسم لنا أوضاع المجتمع وأحواله وآدابه وسننه وخصوصياته القومية ويوضح لنا طريقة تفكير معاصريهم. وسعى الكاتب أن يطرح لنا آراءه النقدية بشكل من الأشكال ونرى ذلك في مقامته العبسية، ومقامة المعرية، "و اليازجي يهتم بالصناعة اللفظية والبديعية كثيراً جداً أحياناً يحيله إلى الابتعاد عن المحتوى الأساسي للمقامة. و اليازجي ابتكر نوعا جديدا من الموضوعات وهي التي تتحدث عن الطب فاهتم بها في مقامة "الشامية" ، والمقامة الطبية، وكذلك جرب نفسه في مقامة"الفلكية" في موضوع ذكر للفلك والكواكب السيارة والبروج والمنازل وغي ذلك من متعلقات الفلك. واليازجي كان مولعا بسرد الأحداث التاريخية القديمة وذكر مآثر العرب وتاريخهم وهذا ما نراه في المقامة العبسية التي فيها مأثر بني عبس، والطائية التي فيها مآثر الطائيين. والعدنية وفيها مآثر أهل اليمن، يمكن القول لو أن اليازجي استفاد من موضوع المقامة عند الهمذاني والحريري وتأثر بهم خاصة تأثره بالحريري فتكاد مقاماته تشبه لحد كبير مقامات الحريري، فكان بها روح كما يحدث في الحياة، ومثل هذا الفعل أدى إلى مجاراتها لفن القصة، كأنها تعد نواة للقصة. لو كان الكاتب يهتم بالموضوع والجو واللون القصصي أكثر من ذلك لكانت مقامته أقرب إلى تحقيق ذلك. ونلاحظ في مقامات مجمع البحرين بعض المظاهر الفكرية و الاجتماعية السائدة في زمن اليازجي، و تركز على النزعة المادية التي تحكم نمط معيشة أفراد المجتمع ، و تحدد طبيعة توجهاتهم الفكرية و نظرياتهم إلى الموجودات، كما تحدد قيمة الفرد بالاستناد إلى مقدار ما يملكه من المال و الجاه، و ربما تزامن ذلك مع اجتياح النزعة المادية للوطن العربي، و انفتاح العرب على التطورات الأخيرة و ما حققه الغرب في ميدان التكنولوجيا و العلوم التي شهدها العالم في هذا الزمن، ما أدى إلى تمزق الزمن الحاضر، و تشتت العربي بين نوازعه و بين تطور الغرب، و في هذا الوقت ظهرت حركات فكرية متعددة منها ما يدعو إلى التحرر من القيود التي تكبل حرية الفرد، و منها ما يدعو إلى التزمت و التخلف و التشدد، و منها ما دعا إلى مواكبة التطور دون التنكر إلى الماضي و الأصالة.

رابعاً: عنصر الفكاهة:

مقامات اليازجي فيها نوع من الفكاهة كما يوجد ذلك في مقامات الهمذاني والحريري، ولو أن اليازجي قد استفاد قليلا من الفكاهة بالنسبة للحريري ، لكن هذا القدر القليل يتسبب في تنشيط الموضوع و إبعاد القارئ عن التعب والكسل حين قراءته، خاصة عندما يرى القارئ كيف استطاع البطل أن يأخذ ما يريده دون أن ينّفر منه أحداً بل يجزلوا له العطاء على حسن صنيعه.

خامساً: العنصر النسائي:

يمثل حضور الشخصيات النسائية "ليلى" في مجمع البحرين نقطة تحول هامة في مقامات اليازجي، واختلافا جوهريا يميزها عن مقامات الهمذاني والحريري، الذي لم يعز فيها للشخصية النسائية الدور البطولي كما هو الحال عليه لدى اليازجي. و هي من الحجج التي نعتمدها في معالجتنا لإشكالية التقليد. تعلن تفاصيل قصة المرأة من خلال بيع اللبن عن مستوى دلالي يكشف فيه عن منظومة الأفكار و المبادئ التي يقوم عليها المجتمع، وعن معتقداتهم الذاتية المبنية على الفكر المادي الذي سيطر على معظم المقامات، و الذي كان ظهوره في النصوص مبنيا على مظهرين زمنيين: (الماضي/الحاضر)، يمثل الأول استذكار المرأة لقصتها مع زوجها في مجلس القاضي و مطالبتها إما أن تعيش حياة الرفاهية و إما الطلاق، متجاهلة ما يملكه زوجها من العلوم، الذي تعد الكنز الحقيقي، أما الثاني فهو امتداد للماضي، فقد أعد "ميمون" هذه القصة بغية إيقاظ العاطفة الإنسانية للمتلقي، في محاولة لتغيير وضعه المادي المأساوي، الذي اضطره إلى اتباع طرق مختلفة لتجاوز هذا الوضع، فيأخذ الاستذكار إذا أكثر من بعد" فقد يكون أحد الحوافز التي تدفع الشخصية لمحاولة تجاوز واقعها و وضع مستقبل جديد" لا يختلف هذا الوضع عن زمن "اليازجي"، فهو الآخر يريد التغيير و الانتقال من حالة الضياع و التشتت العربي و تمزق الزمن الحاضر، و بين التعددية التي تخضع لسلطان الدين و الانتداب و التوجه، و النظام الإقطاعي الذي ساد آنذاك، إلى حالة الاستقرار الذي يحققه توفر شروط عديدة أهمها التوحد. يحيل الاستذكار في المقامة القدسية إلى واقعية الأحداث التي جرت في الزمن الماضي، و ارتباطها بالزمن الحاضر الذي يمّثل نقطة الانطلاق تجاه الماضي، ثم كان محطة لاستحداث رؤية "ميمون" لهذا الزمن، فتوبته و إعلانه عن ندمه عما اقترفت يداه المفاهيم التي أسس عليه فلسفته التي تظهر في بداية المقامات. جعل الراوي المرأة في القصة المتخيلة رمزا يدل على مأساوية ذلك الوضع الذي يزداد تفاقما شيئا فشيئا مع استمرار السرد، و الكشف عن مغزى القصة و حيثيات الأحداث؛ إذ لم يقصد زوج المرأة بلفظة "الكنوز" المال و الجاه، و إنما يقصد تمكنه من العلوم و المعارف التي تمثل الثروة الحقيقية للإنسان، لم تستطع المرأة أن تستوعب دلالة الكنوز التي كان زوجها يرمي إليها، و راحت تبحث عن الجانب المادي الفارغ.

سادساً: الجانب الديني والنظرة القومية:

فالمعالم الدينية التي أوردها اليازجي في مجمع البحرين تمثل مركزية في العالم العربي و الإسلامي، من شأنها أن تفعّل دور الدين في حركة الوعي التي ظهرت مع "اليازجي"و غيره في ذلك العصر، و بنيت على أساس الحوار لمحاولة تجاوز الخلافات و النزاعات الطائفية و التعصب الديني، و العمل على خلق فرص للحوار بين الأديان، و تخطي أزمة الانفصال، و انكفاء الذات العربية على نفسها و رفضها للآخر، يبني المؤلف رؤيته على مجموعة من التحديدات الفكرية القائمة على اعتبار مبدأ إقرار السلام، و توحيد أبناء العرب تحت راية العروبة، فهذا معناه أنهم قادرون على إعادة توحيد صفوفهم من جديد في هذا الزمن في لبنان من أجل تحقيق الوحدة و الحرية، و التمكن من الوقوف في وجه الوجود التركي والاحتلال الغربي. فمكة ويثرب، الدين الإسلامي الذي رأى فيه "اليازجي" السبيل الوحيد للمضيّ قدما إلى الأمام، فهو يقدم الحلول و المبادئ من أجل تجاوز مأساوية الوضع العربي، و ذلك بتطبيق مبدأ حوار الأديان

والتسامح، و توجيهه نحو تحقيق التواصل مع الآخر، فقد كان له الأثر الأبرز في توجيه الدلالة، ليرمز إلى التطلع إلى ولادة وطن جديد موحد تحت راية الإسلام.

تعكس مقامات اليازجي ملامح العنصر الديني للقصص الواردة على لسان الراوي، التي استحوذت على اهتمام القارئ، بوصفه من أهم القضايا التي عالجتها المقامات، فهي تدور حول قيمتي التسامح والمصالحة، وذلك في إطار الدين الإسلامي، الذي يلعب في مقامات "اليازجي" دورا فعالا في بناء الدلالة؛ إذ يعتمد المؤلف في بناء النص على شبكة من المتناقضات يتمثل أهمها في التقابل بين نصرانية "اليازجي"، و تشبع " مجمع البحرين" بمعالم الدين الإسلامي التي تظهر في النص ، و كذلك حضور النص القرآني الذي شغل مساحة كبيرة من السرد، و هذا الحضور يمثل "النص المحوري للحضارة الإسلامية" فقد عمل "اليازجي" على شحن المقامات بآيات من القرآن الكريم، و بعض الخطابات والنصوص المحيطة به مثل: أيد الله شرع الإسلام" .أما في المقامة الرملية فترد على لسان إحدى الشخصيات أبيات من الشعر يعلو فيها ذكر الله تعالى، و وحدانيته و ملكوته، و أسماؤه الحسنى، يقول[1]:

ألحمد لله الصمد	حال السرور والكمد
الله لا إله إلا	الله مولاك الأحد
لا أم لله ولا	والد لا ولا ولد

يفضي هذا التناقض القائم بين الدين الإسلامي الذي تعبر عنه المقامات، و المسيحي الذي تعبر عنه شخصية المؤلف إلى الزمن الديني الذي حكم لبنان في القرن ١٩م، الذي يمثله الصراع الطائفي بين الدروز و الموارنة لفترة طويلة، آل بها هذا الوضع إلى التشتت و التفرق ثم إلى الضعف، فظهرت آنذاك في الشام و العراق فكرة القومية العربية التي نادى أصحابها بضرورة توحيد الأمة العربية على تعدد أديانها ، مدركين أن الحضارة العربية قد أينعت في ظل الإسلام. إن وعي المؤلف"اليازجي" لواقع الحاضر الذي يعيشه ، جعله يسترجع الزمن الماضي ويعمل على إيقاظه، و على الرغم من دينه المسيحي لم ير بدّا من الإعلاء من شأن اللغة العربية (العلم)، و الدين الإسلامي بوصفهما الشرطين الأساسين لقيام الحضارة العربية من جديد. فالوجود الديني في المقامات يجعل من هذه العلامات خادمة للمعنى العميق، بحيث الجمع بين دينين مختلفين في نص واحد إعلانا لإجراء المصالحة بينهما من شأنه أن يؤدي إلى قيام حضارة عربية، و بناء وطن عربي منسجم و متماسك، و هذا ما يدل عليه هذا الزخم من المدلولات السردية التي تظهر في هذا المستوى من القراءة، و التي تدعو القارئ إلى إعادة تركيب النص وفقا تحليل سيميائي خاص. و لئن كانت هذه النتيجة الهدف الأسمى "لليازجي" فقد ورد في المقامات ما يعبر عن هذه الرؤية حيث اتخذ البطل من تعاليم الدين الإسلامي مبدأً حيّا لممارسة الحياة في هذا الوجود، فاحتكام "الخزامي" إلى مبادئ الإسلام يمكنه في النص من تحقيق مبتغاه، تزخر المقامات بملفوظات سردية تنم عن إدراك البطل لحيثيات الدين و الدنيا، و تعبر عن وعيه لهذا الأمر، و عن منظوره و رؤيته إلى العالم من جانب ديني إسلامي، فقد وردت في النصوص إشارات تحلل علاقة الإنسان بخالقه، و تعالج فكرة الحياة و الموت و البعث، كما جعل كل مقامة تحمل رسالة معينة إلى القارئ، و هي في أغلبها رسالة تربوية تعليمية،تهدف إلى تنشئة الفرد و إعداده لأن يمارس حياته وفق نظم إسلامية تسيّره، و تحدد دوره في المجتمع و علاقته بأفراده، و تمتن هذه العلاقات مع المجتمعات الأخرى في ظل التعامل الذي يفرضه الاحتكاك بها بحكم الجوار. عمل الوازع الديني في مجمع البحرين على بناء الدلالة، و فتح آفاق التأويل

[1] مجمع البحرين، المقامة الرملية، ص: ١١٣.

برصد العلاقة التي تجمع بين القطبين الدلاليين: الإسلام و المسيحية كمعلم بارز عكس صورة لبنان من جهة، و كذلك استقراء معالم فكرية، و قضايا الوطن العربي من منظور ديني،يعتمد على إقرار مبدأ المصالحة، الذي عبّر بوضوح عن رؤية "اليازجي" لعالمه. وإذا كانت المقامة وليدة زمن ماض هو العصر العباسي، فإن عودة هذا الفن في العصر العثماني هو محاولة لاستحداث الماضي و إحيائه من جديد، فزمن ازدهار الحضارة العربية الإسلامية، وزمن تطور العلوم والمعارف اللغوية، أو هو زمن يرى "اليازجي" أنه لا بد أن يعيد نفسه في ظل خضوع العالم العربي لتغيرات العالم، أثناء الحكم العثماني، يولد تشابه المرجعية الفكرية والثقافية والاجتماعية والأنساق بين الفترة التي يعيش فيها البطل "الخزامي"، والفترة التي يعيش فيها "اليازجي" نفس الدوافع للكتابة، والتعبير عن تلك الظروف (من خلال المقامة) من شأنه أن يحدد ملامح الواقع المعيش، وهو واقع عصر النهضة، ولعل هذا ما جعل "اليازجي" يعدل عن واقعه الفعلي، ويسافر عبر الزمن ليحط رحاله في فترة زمنية مشابه لزمنه.

سابعاً: التأكيد على القومية العربية

رسم تحديد الراوي لجغرافية المكان في "مجمع البحرين" إحداثيات الدلالة العميقة، عمل من خلالها على رسم خريطة العالم الذي دارت فيه الأحداث، و هي عبارة عن معالم عربية، كانت بمثابة تصوير لحقيقة الحياة بين الماضي و الحاضر.فإذا كانت شخصيتا "الهمذاني و الحريري" قد اختارتا مملكة الإسلام مكانا لوقوع الأحداث فقد اختارت شخصيات "اليازجي" مملكة العروبة مسرحا لأحداثها، منها بدأت رحلتها و إليها انتهت، و هنا يمكن أن نطرح السؤال: لماذا اختار "اليازجي" خريطة العالم العربي تحديدا؟ و إذا كانت مقاماته تقليدا أعمى لمقامات الحريري -كما يزعم البعض- فكيف نفسر عدم محاكاته إيّاه في اختيار مملكة الإسلام؟ بل على العكس حيث كان رسمه لحدود الوطن العربي دقيقا في مجمع البحرين، لتتحول بذلك القومية العربية إلى القضية الجوهرية. تكشف رحلة "سهيل" و "ميمون" عن الحدود الجغرافية للعالم الذي اختاره اليازجي في مقاماته، التي تمتد من أقصى شمال سوريا "أنطاكية"، إلى أقصى جنوب اليمن. و يقول: "شخصت إلى أنطاكية الروم، في عصابة كزهر النجوم"[1] و عمان، يقول: "أُلَقتني صروف الزمان إلى عمان"[2] و أنطاكية مدينة تتميز بشهرة سياحية لأهميتها التاريخية، تنازلت فرنسا عن أنطاكية لتركيا عام ١٩٣٩ م، في عهد الانتداب الفرنسي على سوريا بموجب معاهدة أنقرة الثانية و تمتد الحدود من الأهواز شرقا إلى الإسكندرية في مصر غربا، كان تحديد اليازجي للعالم دقيقا حتى أنه جعل من الأهواز جزءا لا ينفصل عن بلاد العرب، فالأهواز مكان بين البصرة و فارس، والأصل فيها الأحواز، وهي جمع مفرده حوز و يعني التملك، أطلق الُفرس على هذا الإقليم في العهد الصفوي اسم "عربستان"، و معناه أرض العرب، سكنته بعض القبائل العربية، مثل إياد، و ربيعة و بكر وتميم و تغلب[3]، لم تكن انطلاقة اليازجي من الأهواز عبثا، بل كان مرّد ذلك وعيه و إدراكه لخصوصية هذا المكان، من حيث كونه مكانا يقطنه من يتكلم لغة الضاد، و مادام هؤلاء يتكلمون العربية- اللغة التي أسرت المؤلف في رحابها - فبلادهم لا تنفصل عن العالم العربي، ففي شبه الجزيرة العربية تقع أحداث المقامات التالية: " الحجازية، الخزرجية، التغلبية، التميمية، العبسية، التهامية، المضرية، اليمامية، النجدية، العكاظية، المكية " و في العراق :" البغدادية، الكوفية، العراقية، الحكمية، البصرية، السروجية، الموصلية، الحلية، الفراتية، الرصافية، العراقية" و في مصر: "الصعيدية، الأزهرية، المصرية، الرشيدية، الأنبارية، الدمياطية، الإسكندرية"، و في سوريا: "الشامية، الحلبية، الدمشقية، الأنطاكية، اللاذقية "، و في اليمن: الطائية، العدنية، الحيرية"، و في فلسطين:" الغزية، و الرملية، و القدسية"، و في لبنان: "اللبنانية "، و في

[1] مجمع البحرين، المقامة الأنطاكية، ص: ٢٥٤.
[2] مجمع البحرين، المقامة العمانية، ص: ٣٦٨.
[3] انظر: الموقع الإلكتروني: الأهواز ar.wikipidia.org/wiki

عمان: " العمانية"، كما نلاحظ أن معظم مقامات مجمع البحرين تحمل أسماء مدن عربية، و بذلك تكتمل جغرافية الوطن العربي كما تصوره اليازجي الذي ضم شبه الجزيرة العربية، و العراق، و مصر، وسوريا، واليمن، وفلسطين، ولبنان، وعمان تمثل هذه الأماكن ذكرى راسخة في ذهن المؤلف، واستحضار هذه الذكرى في النص له أبعاده الدلالية الناجمة عن التحام صورة المكان كما يصوره التاريخ في الزمن الماضي. بالمكان نفسه في زمن"اليازجي"، ثم إعادة تشكيله في النص، فيجعل منه مزيجا من ذكريات المكان الأول، و حضور مظاهر المكان الثاني بغرض إحياء المكان القديم الذكرى، و بعث الحياة بمظاهرها العتيقة في المكان المتناول، و هذا يظهر الوطن العربي في مجمع البحرين بوصفه بيتا واحدا، ولحمة واحدة، لا يفرق بين أطرافه أي شيء، لا الحدود الجغرافية، و لا الانتماء القبلي، و لا الدين، لتغدو العلاقة بين الماضي و الحاضر المحور الذي يدور حوله السرد، و باعث الروح لأمة تعيش أزمة حضارية، و تحتضر بين أحضان الآخر، و هذا ما دفع اليازجي إلى تتبع أهم المدن التاريخية التي قاد فيها العرب العالم نحو التقدم و التحضر.

يدفعنا ما سبق إلى القول إن " اليازجي" لم يكن مقلدا بالمنظور الذي يجعل من مقاماته مجردة من أية خصوصية أدبية ، و يجعل منها رهينة الماضي، فهي - و إن حافظت على شكل المقامة القديم - قد أخذت أبعادا إيحائية تنبع من خصوصية عصر النهضة ذاته، من خلال بعض الانزياحات و الرموز و الدلالات التي تنبثق عن توظيف مخصوص للشخصيات و الأزمنة و الأمكنة، و ذلك في ارتباطها برؤية المؤلف ونظرته لواقع متغير، فقد استعار "اليازجي" فن المقامة كشكل من أشكال التعبير عن أفكار حديثة استمدها من واقعه المعيش، حاول فيه أن يطرق موضوعات شتى؛ أهمها القومية العربية التي مثلت جانبا مهما في القرن ١٩ م أثناء خضوع لبنان و كافة الوطن العربي إلى الحكم العثماني، فنمى لدى بعض المفكرين المسيحيين الشعور بالانتماء إزاء الضغوط التي مارسها الأتراك على العرب ، من محاولات طمس الهوية العربية، و معاناتهم من التمييز العنصري الذي يقضي بأفضلية التركي المسلم على العربي و خاصة المسيحي، وهذا ما يدفعنا إلى الوقوف عند فن المقامة في ظل التحول الاجتماعي المستمر،محاولين تحديد الموضوعات وعلاقتها بالعصر.

الخاتمة

كشفت دراستنا لمقامات "ناصيف اليازجي"، عن طبيعة هذا الجنس الأدبي، و خصائصه الفنية، وأبعاده الدلالية، وذلك بالاستناد إلى بعض التقنيات والخطوات المنهجية المستمدة من مقولات المنهج السيميائي، وأفرزت عن مجموعة من النتائج التي يمكن تلخيصها في النقاط التالية:

١. المقامة شبه قصّة قصيرة تدور حول الكدية والاحتيال تستخدم لإظهار البراعة اللغوية والأدبية.
٢. فنّ المقامات نشأ تدريجياً من رواية القصص والأخبار ومن شيوع أساليب التنميق البيانى والبديعى، ولبديع الزمان الهمذانى فضل تنظيمها ووضعها في شكلها الفني الخاص.
٣. مقامات اليازجي حكايات قصيرة، لا تخضع لمعايير القصة بمفهومها الحديث، وإنما هي أقرب إلى تلك الحكايات التي نجدها مبثوثة في كتب الأدب القديمة.
٤. مقامات اليازجي تشبه مقامات الحريري من حيث النزعة التعليمية، لا بل تفوقها في ذلك. فهي أسهل مأخذاً وأقل تكلّفاً وأكثر ابتكاراً للوقائع والحوادث وأكثر إيغالا في التسجيع و التعقيد وتصعيب الأداء.
٥. للمقامات قيمة لغوية بيانيّة فوق كل شيء، وهي صورة جزئيّة لحياة العصر.
٦. لم يكن لجوء اليازجي إلى الإحياء سوى خطوة منطقية، تستدعيها طبيعة العصر، ف"الإحياء في جوهره عملية تأويلية تتطلب القارئ المؤول بالدرجة ذاتها التي تتطلب حضور النص المؤول"، ومهما حافظت أشكال التعبير الأدبي على شكلها الخارجي، فهي تحمل في مضمونها خصوصيتها، من حيث هي أدوات يتفنن بها الكاتب في تشكيل عالمه الخاص.
٧. التناص يعد من أبرز الموضوعات المهيمنة على المقامات، وخاصة التناص من القرآن والأمثال والحكم و دلالته.
٨. يعد التناص تقنية فنية جمالية، فليست العبرة فيما إذا وجدت هذه التقنية في النص المقروء أم لا وإنما فيما إذا نجحت أن تضيف إلى النص بعداً جماليا وفنيا قادر على إدهاش القارئ واستدراجه إلى داخل النص أم لا. هذا بالإضافة إلى أنه يوفر للنص بعداً معرفياً يتمثل في الإيماء إلى النص السابق سواء أكان موروثاً أسطورياً أم دينياً أم تاريخياً، أما الخطوة التاريخية في مثل هذه القراءة فهي ضرورية، لأنها تعمل على ربط النص بالنصوص الغائبة، وتقنيات توظيفها، مع الأخذ بعين الاعتبار أن التناص بوجه من الوجوه بمثابة حوار بين الجديد والقديم أو الحاضر والماضي، أو بين التيارات المتجايلة على مستوى الإبداع الشعري. يتبوأ النص القرآني المقام الأول بين المصادر المشاركة في تشكيل بنية الأدب، حيث يعتمد التناص على آيات القرآن الكريم والسياقات الدينية المتعلقة بها.
٩. جاء عنوان مجمع البحرين مأخوذ من اسم البلد الذي وقعت فيه أحداث المقامات، والتي هي عبارة عن سلسلة من البلدان العربية في محيط العالم العربي، ويدل ذلك التأكيد على الهوية العربية، ولم شتات الأمة العربية التي فرقت بينها النزاعات والخلافات.
١٠. إن شخصيات اليازجي شخصيات ثابتة، - من حيث الموضوع المطروق- متحولة، مخادعة، منتهكة، ساخرة، نابعة من البيئة التي يعيش فيها اليازجي، وتصور وضع المجتمع بما فيه من صراع بين المادة والدين متناقضة في مواقفها من الدين والمجتمع، متأزمة لتأزم الوضع التي تعبر عنه، مصارعة اعتمدت كل السبل من أجل مواجهة الأهوال وتقلب الزمن وتحوله.
١١. عبرت شخصيات اليازجي عن تحول الرؤية، وعن التحول الدائم والمستمر للنسق الثقافي، ومثلت الأنموذج الإنساني الذي قدمته المقامات في أشكال خطابية مرمزة ساعيا إلى تغيير المنظومة الفكرية والاجتماعية والسياسية التي حكمت العالم.
١٢. مثلت شخصية الأديب التي تقمصها البطل انعكاسا على شخصية أفراد المجتمع في العصر العثماني، التي عرفت فيها اللغة تقهقرا عصفت بها أيدي الطامعين فيها، واستهدفت ما يمثل روح الأمة ونبضها.

١٣. احتلت الشخصية النسائية في مجمع البحرين مكانة هامة، أهلتها للقيام بدور البطولة، عكس مقامات الهمذاني والحريري، التي لزمت النساء فيهم دورا جانبيا، وهذا دليل على التجديد لدا اليازجي.
١٤. قدمت شخصيات "اليازجي" مشروعا إصلاحيا يقوم على مبادئ القومية العربية، التي يمكن تلخيصها في عدة عناصر أساسة هي: المصالحة و فتح باب الحوار مع الآخر (المسيحية، والإسلام)، وتحطيم كل الحدود والحواجز بين الطوائف والمذاهب في الوطن العربي، الثورة والتغيير؛ ورفض الانهزامية والخضوع والسيطرة، والثورة ضد الآخر الأوروبي الذي بات يشكل خطرا يهدد استقرار الوطن العربي، والحفاظ على الهوية العربية، والقومية والوحدة العربية.
١٥. مسرح الأحداث وزمانها في المقامات يدور في الزمن الماضي، بوصفه رمزا لزمن القوة والحضارة، كما مّثل زمن النهوض وإعادة بناء الذات دعوة إلى العرب إلى ضرورة إعادة بناء ذواتهم من جديد.
١٦. الزمن في مجمع البحرين لا ينحصر في زمان معين تجري فيه الأحداث، فساهمت حركة الزمن في فسح المجال للشخصيات للقيام بوظائفها التعليمية والتربوية، وعرض رؤية خاصة للواقع، وذلك من خلال تسريع حركة الزمن، أو تعطيلها.
١٧. قدم الزمن الدلالي صورا مختلفة من مظاهر الحياة العامة؛ وكشف عن الفساد السياسي والتسلط والاستبداد والجور، إضافة إلى الانحطاط الفكري والثقافي.
١٨. ساهم المكان العربي في المقامات في ظهور رؤية المؤلف، فهي شاملة لكثير من الأماكن العربية التي تؤكد على مفاهيم: حوار الأديان، والقومية العربية، وعكس المحاولات الجادة لبعض المفكرين في إعادة بناء الحضارة العربية على مبادئ نادى بها أنصار الوعي القومي في عصر النهضة.
١٩. ظهرت القدس في المقامات بوصفها رمزا للتوحد والتحاور بين المذاهب الدينية، ومن ثم تحقيق السلام، بوصفه المكان الذي عبّر عبْر التاريخ عن مبدأ تعايش الديانات.
٢٠. كانت نهاية الأحداث في خاتمة المقامات نهاية سعيدة، ارتبطت بتوبة البطل في المقامة ما قبل الأخيرة، وهي دلالة على تطّلع اليازجي إلى غد أفضل، وعلى حلم عاش من أجل تحقيقه، وعمل جاهدا لتفعيل دور الكتابة الأدبية في ذلك.
٢١. مثلت مقامات اليازجي مجالا خصبا تزاحمت فيه خطابات متعددة؛ منها الديني من خلال العلاقة بين المسيحية والإسلام، ومنها الاجتماعي والسياسي والأدبي، ومنها التاريخي الذي كان حضوره بارزا في النصوص.
٢٢. كشفت طبيعة المقامات وخصائصها السردية والحكائية عن مرونة اللغة العربية والأجناس الأدبية فيها فالمقامة تجمع أكثر من جنس أدبي في وقت واحد.
٢٣. أثبت بقاء واستمرار فن المقامات في العصر العثماني قدرته على الصمود في وجه التغيرات الزمنية، فقد أحسنت تمثيل رؤى الكاتب، و تأمله لذلك الزمن البعيد الذي عّله يحمل ما يحقق آمال رجل تطلع لغد أفضل.
٢٤. استطاع اليازجي أن يقدم رسالته إلى قارئ العصر العثماني، في شكل أدبي إحيائي حمل بعض ملامح القومية العربية، وحركة يقظة الوعي العربي في عصره، الذي نمى في الإنسان الشعور بالانتماء، باعتبار أن العرب أمة واحدة و كيان واحد لها تاريخ واحد.

كانت هذه خلاصة ما توصلنا إليه من نتائج، وكلنا أمل في أن يفتح هذا البحث الرغبة في طرق جوانب أخرى في هذا الفن الذي يعد من أروع ما جادت به قريحة الأدباء العرب.

المصادر و المراجع

أولاً: المصادر:

أ. القرآن الكريم

ب. السنة النبوية:

١)مسند أبي داود، أبو داود سليمان بن داود الطيالسي، ت: الدكتور محمد بن عبد المحسن التركي، دار هجر، مصر، ط١، ١٤١٩ هـ - ١٩٩٩م.

٢) مسند الإمام أحمد بن حنبل، أبو عبد الله أحمد بن محمد بن حنبل، ت: شعيب الأرنؤوط - عادل مرشد، وآخرون، مؤسسة الرسالة، ط١، ١٤٢١هـ - ٢٠٠١م.

٣) صحيح مسلم، مسلم بن الحجاج، ت: نظر بن محمد الفاريابي أبو قتيبة، دار طيبة، ط١، ١٤٢٧هـ -٢٠٠٦ م.

ثانياً: المراجع:

١) أخبار أبي تمام ، محمد الصولي، . تحقيق محمد عبده ،خليل عساكر ،نظير الهندي ،ط ٣، دار الآفاق، بيروت ،١٩٨٠.

٢) الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر، أحمد جبر شعث، ط ١ (مكتبة القادسية ،غزة ، ٢٠٠٢).

٣) أساس البلاغة، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري (ت ٥٣٨هـ)، تحقيق محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، (١٤١٩هـ /١٩٩٨م).

٤) أصول المقامات،د. إبراهيم السعافين، دار المناهل ، بيروت ، ط١، ١٩٨٧م.

٥) أدب العرب، مارون عبود، بيروت، ١٩٦٨م .

٦) الأدب المقارن، محمد غنيمي هلال، بيروت د.ت.

٧) الأدب العربي في الجاهلية والإسلام ، عمر رضا كحالة، المطبعة التعاونية، دمشق، ١٣٩٢هـ -١٩٧٢م.

٨) أدباء العرب في الأعصر العباسية، بطرس البستاني، دار الجبل، بيروت، ١٩٧٩م.

٩) أدباء العرب في الأندلس و الانبعاث، بطرس البستاني: دار الجيل، لبنان، بيروت، ١٩٩٧م.

١٠) الأدب الشعبي العربي مفهومه ومضمونه، محمود دهني، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٧٢م.

١١) الأدب و الغرابة، عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال، المغرب،ط٢٠٠٧.

١٢) الأعلام : قاموس تراجم لأشهر الرجال و النساء من العرب و المستعربين و المستشرقين خير الدين الزركلي، ط٨ بيروت (لبنان):دار العلم للملايين ١٩٨٩.

١٣) أولية النص، فيكتور الكك، بديعات الزمان، نقلا عن طلال حرب، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، ط١٩٩٢.

١٤) الإيضاح في علوم البلاغة، جلال الدين أبو عبد الله محمد المعروف بالخطيب القزويني (ت ٧٣٩هـ)، شرح وتعليق وتنقيح د.محمد عبد المنعم، خفاجي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط٣، ١٩٧١م.

١٥) البحث البلاغي عند العرب، تأصيل وتقييم د . شفيع السيد، دار الفكر العربي، القاهرة، (١٤١٦هـ /١٩٩٦م).

١٦) بديع الزمان الهمذاني، مارون عبود ، دار مارون عبود، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٣م.

١٧) بديع الزمان الهمذاني رائد القصة العربية و المقالة الصحفية، د. مصطفى الشكعة، الدار المصرية اللبنانية للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٣م .

١٨) البديع عند الحريري، محمد بيلو أحمد أبو بكر، الجامعة الإسلامية، المدينة المنورة، الطبعة رجب ١٤٠٠هـ.

١٩) البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، د. جمال عبد المجيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦م.

٢٠) البلاغة عند الجاحظ، د.أحمد مطلوب، دار الشؤون الثقافية العامة،الجمهورية العراقية، وزارة الثقافة والإعلام،١٩٨٣ م.
٢١) البيان والتبيين، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ)، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ،ط٢، ١٣٨٠هـ/ ١٩٦٠م.
٢٢) البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء. بيروت، ط ١٩٩٧م.
٢٣) البنية و الدلالة، عبد الفتاح إبراهيم.
٢٤) بنية الشكل الروائي،حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، ط ٢٠٠٩م.
٢٥) البلاغة بين عهدين في ظلال الذوق الأدبي وتحت سلطان العلم النظري، د. محمد نايل أحمد، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٤م.
٢٦) البلاغة الوافية، محمود السيد شيخون،للصف الثاني الثانوي، دار البيان، القاهرة،١٩٩٥م.
٢٧) تاريخ آداب اللغة العربية، جرجي زيدان ،ت: د. شوقي ضيف، دار الهلال، ط١، ١٩١١م.
٢٨) تاريخ الأدب العربي(الأدب القديم)، حنا فاخوري،، دار الجبل، بيروت، ط٢، ١٩٩٥م.
٢٩) تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي، أنيس المقدسي، دار العلم للملايين، بيروت، ط ٦ ،١٩٧٩م.
٣٠) تاريخ الأدب العربي وانحلالها في الأندلس، كارل بروكلمان، ترجمة نبيه فارس، ومنير البعلبكي،بيروت، ١٩٥٤م.
٣١) تراجم مشاهير الشرق في القرن التاسع عشر، جرجي زيدان، مصر، الطبعة الثالثة، ١٩٢٢م.
٣٢) تاريخ الأدب العربي،احمد حسن الزيات، دار المعرفة، الطبعة الثانية عشر، ١٤٣٠هـ/ ٢٠٠٩م .
٣٣) تطور الأدب العربي المعاصر، محمود شكيب أنصاري، انتشارات دانشگاه شمران، اهواز، الطبعة الثالثة، ١٣٨٢هـ.
٣٤) تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي، أنيس المقدسي، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الثامنة، ١٩٨٩م.
٣٥) ترويض النص، لحاتم الصكر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨م.
٣٦) تحليل الخطاب الشعري ، محمد مفتاح ، ط ٣ ، المركز الثقافي العربي – بيروت ، ١٩٩٢م.
٣٧) تداخل النصوص في الرواية العربية ، حسن محمد حمادة ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٧م.
٣٨) التناص والتلقي ، محمد الجعافرة ، ط ١، دار الكندي ، ٢٠٠٣م.
٣٩) التناص الشعري، مصطفى السعدني ،منشأة المعارف – الاسكندرية ، ١٩٩١م.
٤٠) التضمين في العربية ، أحمد حسن حامد ، ط ١، دار الشروق ، عمان ، ٢٠٠١م.
٤١) تاج العروس، محمد مرتضى الزبيدي، بيروت، ١٣٨٣هـ/١٩٦٣م.
٤٢) تهذيب اللغة، أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري، ت: عبد الحليم النجار، محمد علي النجار، القاهرة، ١٣٨٤هـ، ١٩٩٤م.
٤٣) ثقافة الأسئلة في مقالات النقد والنظرية، عبد الله الغذامي، ط ٢، دار سعاد الصباح ، الكويت ، ١٩٩٣م.
٤٤) جمهرة الأمثال، لأبي هلال العسكري، دار الكتب العلمية، بيروت،ط١، ١٤٠٨هـ -١٩٨٨م.
٤٥) خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر، محمد أمين بن فضل الله المحبي، بيروت.
٤٦) خزانة الأدب وغاية الأرب، تقي الدين الحموي ، ط ١، دار صادر – بيروت – د. ت.
٤٧) الخطيئة والتكفير والخلاص، مي نايف، ط ١ ، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطيني ، غزة -٢٠٠٢م.
٤٨) الجامع في تاريخ الأدب العربي(الأدب الحديث)، حنا الفاخوري، دار الجبل، بيروت، ط٢، ١٩٩٥م.
٤٩) جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي، المكتبة العصرية ، ط ١، ١٩٩٩م.
٥٠) روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، أبو الفضل شهاب الدين محمود الآلوسي البغدادي (ت ١٢٧٠هـ)، ضبطه وصححه: علي عبد الباري عطية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط٢، (١٤٢٦هـ /٢٠٠٥م).

٥١) زهرة الآداب، لأبي إسحاق إبراهيم بن علي القيرواني، ت: محمد محي الدين عبد المجيد، دار الجبل، بيروت، ١٩٧٢م.
٥٢) ديوان أبي نواس، أبو نواس ،دار صادر – بيروت – دون ت.
٥٣) ديوان البحتري، البحتري ، تحقيق حسن الصيرفي ، ط ٣، دار المعارف ، القاهرة.
٥٤) الزمن في الرواية العربية، مها حسن القصراوي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر بيروت دار الفارس،عمّان، ط ٢٠٠٤.
٥٥) الزمن والرواية، أ.مندلاو، تر: بكر عباس، دار صادر، بيروت، ط ١٩٩٧ .
٥٦) الروائع (الشيخ ناصيف اليازجي)، فؤاد أفرام البستاني، دار المشرق، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٩٨م.
٥٧) السرقات الأدبية ، بدوي طبانة ، ط ٢، مكتبة الأنجلو ، القاهرة – ١٩٦٩م.
٥٨) السرد والأنساق الثقافية، عبد الفتاح كيليطو، المقامات، تر عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٣م.
٥٩) السرد في مقامات الهمذاني، أيمن بكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.
٦٠) سيميولوجية الشخصيات السردية، سعيد بنكراد، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ٢٠٠٣ ، ط١.
٦١) شرح ديوان المتنبي، المتنبي ، عبد الرحمن البرقوقي ، مكتبة دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان ١٩٨٦م.
٦٢) شرح مقامات الحريري البصري، أبو العباس أحمد بن عبد المؤمن الشريشي، إشراف محمد عبد المنعم خفاجي، المكتبة الثقافية، بيروت .
٦٣) الشعر الشعبي الفلسطيني، حسن أبو عليوي، الموسوعة الفلسطينية، القسم الثاني ، مج ٤ ، ط ١، بيروت ، ١٩٩١م.
٦٤) الشعرية، تودوروف، ترجمة: شكري الميخوت، و رجاء بن سلامة،دار توبقال، المغرب، ١٩٩٠.
٦٥) الشعر العربي المعاصر، محمد بنيس، ط ١، دار العودة ، ١٩٧٩م.
٦٦) الصناعتين، أبو هلال العسكري ، تحقيق مفيد قميحة ، ط ٢، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٤م.
٦٧) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير للطباعة والنشر، ط٢، ١٩٨٣م.
٦٨) صبح الأعشى في صناعة الإنشا، لأبي عباس أحمد بن علي القلقشندي ٨٢١ هـ ٤١٨ م، نسخة مصورة عن الطبعة الأميرية، المؤسسة المصرية العامة.
٦٩) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، ابن رشيق، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل ، بيروت ،لبنان .
٧٠) علم البديع، دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل ال بديع، د. بسيوني عبد الفتاح فيود، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، دار المعالم الثقافية، للنشر والتوزيع، الإحساء، ط ٢، (١٤٢٩هـ /٢٠٠٨م).
٧١) عيار الشعر، ابن طباطبا، تحقيق : محمود سلاك ،ط ٣، منشأة المعارف الإسكندرية، ١٩٨٤م.
٧٢) فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، د. رجاء عيد، منشأة المعارف الإسلامية، (د.ت).
٧٣) فن المقامة بين البديع والحريري والسيوطي، د. أحمد أمين مصطفى، ط١، ١٤١١هـ، ١٩٩م.
٧٤) الفن القصصي، المقامة، لجنة من أدباء الأقطار العربية، د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر.
٧٥) الفنون الأدبية و أعلامها في عصر النهضة العربية الحديثة، رئيف خورى، ١٩٨٣م.
٧٦) فن المقامات بين المشرق والمغرب، يوسف نور عوض، دار القلم، بيروت، ط١، ١٩٧٩م.
٧٧) القول الشعري، منظورات معاصرة، رجاء عيد، الإسكندرية (مصر):منشاة المعارف ١٩٩٥.
٧٨) كشف الظنون، مصطفى بن عبد الله(حاجي خليفة)، مكتبة المثنى، بغداد، ١٩٤١م.
٧٩) الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة العلوي، ط ١،دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٩٥م.

٨٠) مختار الصحاح، محمد بن أبي بكر عبد القادر الرازي، بيروت، ١٣٥٨هـ / ١٩٣٩م.
٨١) المنتحل، لأبي منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل الثعالبي النيسابوري، المطبعة التجارية، الإسكندرية، ١٩٠٣م.
٨٢) معاني القرآن وإعرابه، الزجاج أبو إسحاق إبراهيم بن السري، ت: عبد الجليل عبده شلبي، ط٥، عالم الكتب، ١٤٠٨ هـ - ١٩٨٨ م ص: ٢٣٠.
٨٣) مفردات ألفاظ القرآن، الراغب الأصفهاني (توفي في حدود ٤٢٥هـ)، تحقيق صفوان عدنان داوودي، دار القلم، دمشق، الدار الشامية، بيروت، مطبعة أميران، ط ٣، (د.ت).
٨٤) المقامات الأدبية، القاسم بن علي الحريري، مصر، ١٩٥٥م .
٨٥) مؤلفات مارون عبود، المجموعة الكاملة في الدراسة، مارون عبود ، دار مارون عبود، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٣م.
٨٦) مجمع البحرين، ناصيف اليازجى، دار بيروت و دار صادر للطباعة و النشر، لبنان، بيروت، ١٣٧٧هـ - ١٩٥٨م.
٨٧) مفاتيح الغيب، محمد بن فخر الدين بن ضياء الدين الرازي (ت ٦٠٤هـ)، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط٣، (١٤٠٥هـ / ١٩٨٥م).
٨٨) مقامات بديع الزمان، بديع الزمان الهمذاني، موسوعة الشعر العربي، ط١، ٢٠٠٩م.
٨٩) مقامات الحريري، الحريري، موسوعة الشعر العربي، ط١، ٢٠٠٩م.
٩٠) الملحمة الشعبية الفلسطينية، عمر نمر، منشورات الجمعية العلمية الفلسطينية، الدار الوطنية، نابلس،٢٠٠٠م.
٩١) مدخل إلى السيميائية السردية و الخطابية، جوزيف كورتيس، ترجمة جمال الحضري، ، الدار البيضاء للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط ٢٠٠٧م .
٩٢) المقامات، مقاربة في التحولات و التبني و التجاوز، يوسف إسماعيل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٧.
٩٣) نقد النثر في تراث العرب النقدي حتى نهاية العصر العباسي ٦٥٦هـ، د. نبيل أبو علي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م.
٩٤) النثر الفني، د. زكي مبارك، دار الجبل، بيروت، ١٩٧٥م.
٩٥) نوابغ الفكر العربي"الشيخ ناصيف اليازجي"، عيسى ميخائيل سابا، دار المعارف، بمصر، ط٣، ١٤٠٥هـ / ١٩٨٥م.
٩٦) النص الغائب، محمد عزام ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠١م.
٩٧) وفيات الأعيان و أنباء أبناء الزمان أبي العباس شمس الدين احمد بن محمد بن أبي بكر ابن خلكان، ت: إحسان عباس، بيروت (لبنان):دار صادر للطباعة و النشر ١٩٧٨.
٩٨) الوساطة بين المتنبي وخصومه ، علي بن عبد العزيز الجرجاني، تصحيح أحمد عارف الزين، مطبعة العرفان، صيدا، ١٣٣١هـ.

ثالثاً: المجلات والدوريات والكتب المترجمة:

١) آليات التناص، جميل حمداوي ، مجلة أفق الثقافية ،الثلاثاء ٢٠٠٦/٧/١١.
٢) إعادة صياغة البديع، سوزان ستيت كيفتش، ترجمة حسنة عبد السميع، (بحث)، منشور في "فصول" (مجلة)، الهيئة المصرية للكتاب، المجلد(١٣)، العدد(٣)، خريف، ١٩٩٤م.
٣) التناص (النشأة والمفهوم)، إيمان الشنيني، مجلة أفق الثقافية (الأربعاء ٠١ أكتوبر ٢٠٠٣).
٤) التناص والتلقي: ١٥، و مقال نظرية التناص حسين جمعة من مجلة اللغة العربية بدمشق مج ٧٥ ج٢ ذو الحجة ١٤٢٠هـ.

٥) توظيف التراث في شعرنا المعاصر ، علي عشري زايد ، مجلة فصول ١، ١٩٨٠ م ، ص ٢٠٢ – ص ٢٢١ ، نقلاً عن : حمدي منصور وأحمد رحاحلة ، توظيف النص الجاهلي في جوانب من الشعر الفلسطيني المعاصر ، (٢٠٠٨) ، (١) مجلة جامعة النجاح ، مجلد:٢٢.
٦) مدخل إلى شعر بشر فارس ، جورج عيسى ، مجلة الموقف الأدبي ، (اتحاد العرب ، دمشق ،ع ٣٣٨ ، ١٩٩٩م).
٧) إشكالية الزمن في النص السردي، عبد العالي بوطيب، مجلة فصول، مج ١٢ ، العدد الأول، ١٩٩٣، تصدر عن الهيئة العامة للكتاب.
٨) مجلة أبحاث اليرموك ، تركي المغيض، أشكال التناص ، مجلد ٢٠ ، عدد ١، ٢٠٠٢ م.
٩) أشكال التناص النصي: نص مقامات الهمذاني أنموذجا، مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية و آدابها، فصلية محكمة، العدد ١٧ ، شتاء ١٣٨٩ ه.ش/ ٢٠١١ م.
١٠) خطاب الحكاية، تر:محمد معتصم و آخرون، منشورات الاختلاف، الجزائر ط٣.

رابعاً: الرسائل العلمية:

١) التناص في ديوان لأجل غزة(رسالة ماجستير)، حاتم عبد الحميد محمد المبحوح، الجامعة الإسلامية، غزة، ٢٠١٠م.

خامساً: المعاجم والقواميس:

١) أقرب الموارد في فصحى العربي و الشوارد، سعيد الحوري الشرتوني، مطبعة مرسلي اليسوعية، بيروت، ١٨٨٩م-١٨٩٣م.
٢) الصحاح، إسماعيل بن حماد الجوهري، ت: أحمد عبد الغفور عطار، دار الكتاب العربي، القاهرة،١٣٧٧هـ/١٩٥٧م.
٣) البحر المحيط، محمد بن يوسف الشهير بابن حيان الأندلسي (ت ٧٤٥ هـ)، دراسة وتحقيق وتعليق، الشيخ عادل أحمد عبد الموجود، وآخرين، دار الكتب، العلمية، بيروت، لبنان، ط٢، (١٤٢٨هـ /٢٠٠٧م) .
٤) القاموس المحيط، مجد الدين الفيروز أبادي، القاهرة،١٣٥٧هـ/١٩٣٨م، ج٤، ص١٠٦٨ .
٥) لسان العرب، لجمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري المتوفى سنة ٧١١هـ، طبعة دار صادر بيروت، سنة ١٣٧٤هـ/ ١٩٥٥م.
٦) معجم الأدباء، أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله الحموي،القاهرة .
٧) المعجم المفصل في علوم البلاغة، إنعام فوال عكّادي .
٨) معجم المصطلحات البلاغية، أحمد مطلوب ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ٢٠٠٢م.
٩) المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ١٣٩٢هـ - ١٩٧٢م .

سادساً: مواقع الإنترنت:

١) الأهواز ar.wikipidia.org/wiki
٢) الأسس التكوينية لمفهوم التناص، شكير فيلاله، مجلة أزاهير، www..haifalana.net/spip.php.artical
٣) www.ofouq.com/today/moudules.php,article.sid
٤) http://www.ofouq.com/today/modules.php?name=News&file=print&sid=١٣٨٢

فهرس المحتويات

إهداء ٣

شكر وتقدير ٤

مقدمة ٥

التمهيد: التعريف بفن المقامات وبناصيف اليازجي ٨

التعريف بفن المقامة لغة واصطلاحاً ٩

المقامة لغةً..... ٩

المعنى الاصطلاحي ١١

خصائص المقامة ١٣

نشأة المقامات ١٤

أسباب نشأة المقامة ١٧

الأصول الفنية التي اعتمدت عليها المقامة..... ١٧

أغراض المقامات ١٨

أهداف المقامات..... ١٨

البناء الداخلي للمقامة ١٨

الأثر الأدبى للمقامات ١٩

أعلام المقامة بين القديم والحديث ٢٠

روّاد المقامات..... ٢٠

اتجاهات المقامة ٢٣

ناصيف اليازجي ٢٥

اسمه ولقبه..... ٢٥

مولده ٢٥

صفاته الجسمية والخُلقية ٢٥

حياته ٢٧

أدبياته ومؤلفاته ٢٩

الصرف والنحو ٣٠
البيان والبلاغة والعروض ٣١
اللغة والشعر ٣١
مؤلفاته في الشعر ٣١
مؤلفاته في الأدب ٣١
الهدف من تأليف المقامات ٣٤
رأي الأدباء في مجمع البحرين ٣٤
الفصل الأول: الموضوعات والقضايا في مجمع البحرين ٣٥
مقامات مجمع البحرين ٣٦
موضوعات مقامات اليازجي ٤١
الكدية والاستجداء ٤١
المقامات الأدبية ٤٤
مقامات الوعظ الديني والنصح والوصايا ٥٤
مقامات الجانب التعليمي والوصفي والأحاجي والألغاز ٥٧
أغراض اخرى للمقامات ٥٧
الفصل الثاني: تجليات البديع ٦٢
مفهوم البديع ٦٣
تقسيم البديع بحسب أنواعه ٦٥
وظيفة البديع الدلالية والجمالية ٦٧
البديع بوصفه أسلوباً ٦٧
المحسنات اللفظية ٦٨
الجناس ٦٨
الجناس في المقامات القديمة ٦٨
الجناس عند البديع ٦٨
الجناس عند الحريري ٦٩

الجناس عند اليازجي ٦٩
الجناس الناقص..... ٧٢
أمثلة الجناس الناقص عند اليازجي ٧٢
جناس القلب عند الحريري ٧٨
جناس القلب عند اليازجي..... ٧٩
السجع ٨٢
أقسام السجع ٨٢
السجع عن الهمذاني..... ٨٢
السجع في مقامات الحريري ٨٣
السجع في مقامات اليازجي ٨٣
حسن التقسيم ٨٧
التصريع ٨٧
المحسنات المعنوية..... ٨٧
الطباق والمقابلة ٨٧
الطباق والمقابلة عند الهمذاني ٨٧
الطباق والمقابلة عند الحريري ٨٨
الطباق والمقابلة عند اليازجي ٨٨
التورية ٩١
التورية عند الحريري ٩١
التورية عند اليازجي ٩٢
المشاكلة..... ٩٦
المشاكلة عند الحريري ٩٦
المشاكلة عند اليازجي..... ٩٧
الفصل الثالث: تجليات التناص..... ٩٨
التناص لغة ٩٩

التناص اصطلاحاً ٩٩
التناص في الأدب العربي ١٠٠
مستويات التناص ١٠٢
المستوى النظري ١٠٢
المستوى التطبيقي ١٠٣
أنماط التناص ١٠٦
أشكال التناص..... ١٠٦
أنـواع التنـاص..... ١٠٦
النقل والتضمين والاقتباس ١٠٨
النقل ١٠٨
التضمين ١٠٩
الاقتباس..... ١٠٩
الاستدعاء ١١٠
التناص غير المباشر ١١١
التناص عند الحريري..... ١١٢
التناص عند الهمذاني..... ١١٣
التناص عند اليازجي ١١٤
التناص الديني..... ١١٤
التناص مع الفولكلور والحكم والأمثال ١٢٠
التناص التاريخي ١٢٠
الفصل الرابع: تجليات السرد ١٢٩
تقديم..... ١٣٠
السرد لغةً ١٣٠
السرد اصطلاحاً..... ١٣٠
السرد عند اليازجي في (مجمع البحرين) ١٣٢

أنماط السرد ١٣٣
الشخصيات ١٣٣
دلالة الأسماء ١٣٣
البناء الخارجي ١٣٥
البناء الثقافي و الاجتماعي ١٣٨
السرد ١٤٣
أبرز الأساليب السردية ١٤٤
السرد في مجمع البحرين ١٤٦
السرد الاستشرافي ١٤٧
السرد الاستذكاري ١٤٧
المشهد ١٤٧
الخلاصة أو التلخيص ١٥٠
الوقفة ١٥١
الحذف ١٥٣
الزمان والمكان ١٥٤
الزمان ١٥٥
الزمان في مجمع البحرين ١٥٥
المكان في مجمع البحرين ١٥٧
العقدة والحل ١٦٠
الفصل الخامس: القديم والجديد ١٦١
تقديم ١٦٢
السمات القديمة التي تميز مقامات مجمع البحرين ١٦٢
الجديد في مجمع البحرين ١٦٤
البنية الشّكليّة ١٦٤
البنية السّرديّة ١٦٥

الموضوعات ١٦٦

عنصر الفكاهة ١٦٧

العنصر النسائي..... ١٦٧

الجانب الديني والنظرة القومية ١٦٧

التأكيد على القومية العربية..... ١٦٩

الخاتمة ١٧١

المصادر و المراجع..... ١٧٤

الملخص باللغة العربية ١٨٥

الملخص باللغة الانجليزية (Abstract) ١٨٦

الملخص باللغة العربية

تتناول هذه الدراسة سمات أسلوبية في مقامات ناصيف اليازجي، والتي اشتملت على مهاد وخمسة فصول بين مقدمة وخاتمة، حيث تناولت الباحثة في المقدمة أسباب اختيار موضوع الرسالة إضافة إلى التعريف بمنهج الرسالة ومحتوياتها.
ويأتي التمهيد للتعريف بالمقامات وأسباب نشأتها وأبرز من كتب في هذا الفن مع ذكر لأهم خصائصه. ومن ثم التعريف باليازجي وذكر للمرجعية الفكرية التي ساهمت في إبراز المقامات عند اليازجي.

وفي الفصل الأول المعنون بالموضوعات والقضايا في مجمع البحرين تم سرد للقضايا التي عالجها اليازجي في مقاماته مع تصنيف لهذه المقامات وفق المواضيع المتعلقة مع بعضها البعض.

وخصص الفصل الثاني المعنون بتجليات البديع للوقوف عند مفهوم البديع من حيث اللغة والاصطلاح وذكر لأنواعه ومن ثم الحديث عن البديع عند اليازجي مع ربطه مع من سبقه من كُتَّاب المقامات مثل الهمذاني والحريري.

وجاء بعد ذلك الفصل الثالث تجليات التناص الذي تعرضت فيه الباحثة لموضوع التناص وذكر لأهم أنماطه عند اليازجي من تناص ديني وأدبي وتاريخي.

أما الفصل الرابع وفيه تجليات السرد في مجمع البحرين، الذي تمحور حول الرؤية السردية وتحليل للمقامات في منظومة السرد، حيث الحدث، وعنصري الزمان والمكان، والشخصيات، والعقدة والحل.

وفي الفصل الأخير تم الحديث عن القديم والحديث عند اليازجي في مقاماته.

وتأتي الخاتمة في نهاية الدراسة لتلخص رؤية الباحثة حول كل ما تم دراسته، وذلك من خلال عرضها للنتائج التي توصلت إليها.

ومنها أن مقامات اليازجي عبارة عن حكايات قصيرة مشوقة، اشتملت على قيم لغوية بيانيّة، وهي صورة جزئيّة تعكس حياة العصر الذي عاش فيه المؤلف.

وتتميز المقامات بأسلوبها المسجوع وكثرة استخدام ألوان البديع، بالإضافة إلى استخدام التناص الذي يعد من أبرز الموضوعات المهيمنة على المقامات، وخاصة التناص من القرآن والأمثال والحكم و دلالته.

وشخصيات اليازجي شخصيات ثابتة، تلبس لكل حالٍ لبوسها، نابعة من بيئة الكاتب، وتصور وضع المجتمع بما فيه من صراع بين المادة والدين متناقضة في مواقفها من الدين والمجتمع، وعبرت أيضاً شخصيات اليازجي عن تحول الرؤية، وعن التحول الدائم والمستمر للنسق الثقافي.

كما احتلت الشخصية النسائية في مجمعه مكانة هامة، أهلتها للقيام بدور البطولة، وكانت نهاية الأحداث في خاتمة المقامات نهاية سعيدة، ارتبطت بتوبة البطل في المقامة ما قبل الأخيرة، وهي دلالة على تطّلع اليازجي إلى غد أفضل، وعلى حلم عاش من أجل تحقيقه، وعمل جاهدا لتفعيل دور الكتابة الأدبية في ذلك.

واستطاع اليازجي أن يقدم رسالته إلى قارئ العصر الحديث، في شكل أدبي إحيائي حمل بعض ملامح القومية العربية، وحركة يقظة الوعي العربي في عصره، الذي نمى في الإنسان الشعور بالانتماء، باعتبار أن العرب أمة واحدة و كيان واحد لها تاريخ واحد.

Abstract

This study examines the Stylistic attributes in shrines Nassif Yazigi .The study included an introduction and five chapters. In the introduction, the researcher explains the importance of the study and the reasons behind the selection of its subject as well as presenting the thesis' methodology and contents.

The introduction defines the 'novels in rhymed prose' and shows the reasons behind its emergence. It also introduces the most famous writers of 'novels in rhymed prose' and their stylistic features. The introduction, then, introduces Nasif Alyazji and his intellectual background that contributed to the prominence of his writings as a form of art.

The first chapter, that is titles subjects and issues in Alyazji's book *Majmaa Albahrain*, discusses the subjects handled by Alyazji in his rhymed novels and classifying them according to relevant categories.

The second chapter entailed 'Art of Rhetorics' explains the concept of rhetorics linguistically and conceptually. It also presents its types and relates it to the rhetorics of Alyazji and those who wrote rhymed novels in prose before him like Alhamathani and Alhariri.

The third chapter explains intertextuality and its types in Alyazji's novels in rhymed prose specially intertextuality with the holy Quran and popular proverbs and wise sayings.

The fourth chapter discusses narration in Alyazji's book *Majmaa Albahrain*. It explains how narration presents action, setting, characters, plot and resolution.

The last chapter explains difference between the old and new novels of Alyazji.

The epilogue of the study summarizes the researcher's vision pertaining t what has been discussed in the previous chapters, then, presents the findings of the study as a whole. Some of these findings are:

Alyazji's novels in rhymed prose are interesting short stories that include linguistic and rhetorical values. They reflect life at the time of the writer.

The style of theses novels is characterized with rhymed prose and figures of speech as well as intertextuality that is dominant on the style of Alyazj's writings. This intertextuality is from the holy Quran, proverbs, and wise sayings.

Alyazji's characters are constant characters coming from the environment and the society of the writer. They portray the community and the conflict between

materialism and religion. They also reflect the change in vision through the change in characters.

Women characters in Alyazji in his rhymed prose book also have their presence as major characters. The stories usually end happily by the repentance of the major character which indicates Alyazji's hope in a better future. He lived for a dream and worked hard to make this dream come true through writing. He also aspired to activate the role of writing to help in realizing that dream.

Alyazji managed to present his message to modern readers in a creative literary form that is characterized by features of Arab nationalism and a sense of commitment for one Arab nation that has one common history.