

خطاب المقامة وجدلية الجنس الأدبي في مقامات الهمداني

أحمد ياسين موسى العرود*

ملخص

شكل خطاب المقامة في الأدب العربي القديم ظاهرة لفتت إليها الأنظار، وتركت أثراً في طبيعة الإبداع العربي، مما جعل هذا الخطاب له خصوصية الإبداع والتشكيل، وقد تلقاه الناس بالإعجاب، مما جعله خطاباً يشكل جنساً أدبياً له خصوصية البناء والمضمون، وقد درس النقاد ظاهرة المقامات في إطار التاريخ الأدبي، ولم يتطرقوا إليه كجنس أدبي له شروطه وسياقاته الجدلية مع الأجناس الأخرى - الشعر والنثر - مما جعل هذه الدراسة تنهض بهذا الموضوع، إذ ترى الدراسة أن المقامات هي جنس أدبي له شروطه التي تتمثل في السرد والإيقاع والمضمون و"المصطلح" الذي جسّد هذه البنية. ومن أجل أن تقدم الدراسة فكرتها فقد ناقشت جنس المقامة في إطار نظرية الأجناس الأدبية العالمية، التي تفسر الجنس الأدبي بناء على شكله ومضمونه، وهذا ما سعت إليه الدراسة.

الكلمات الدالة: خطاب، مقامة، جدلية، جنس، الأدبي.

المقدمة

الأدبي، في إطار مفهوم الجنس الأدبي، ونظريات تفسيره وتصنيفه، ومحاولات التصنيف لهذا الجنس أو ذلك.

ومن أجل الوصول إلى هدف البحث، فإن الاتكاء على مفهوم الجنس الأدبي وتاريخه في الأدب العالمية، سيكون مدخلاً أساساً في بيان استقلالية خطاب المقامة كجنس أدبي له شروطه ومكوناته. هذه الشروط والمكونات، التي خرجت من رحم جدلية الأجناس الأدبية القائمة في زمن المقامة. من خلال الإيمان أنه ليس هناك جنس أدبي ليس له جذوره وانتماؤه المكاني والزمني.

وفي هذا، فإن ما قاله أرسطو طاليس في تفسير الاختلاف بين أنواع الفن - وهو بالتأكيد أقدم ما وصل إلينا من تفسير للجنس الأدبي وشروطه - هو ما يفسر ظهور هذا الجنس الأدبي أو ذلك بناءً على موضوعه وشكله، يقول:

"... ولما كان المحاكون، إنما يحاكون أفعالاً، أصحابها هم بالضرورة إما أفعال أو أشرار؛ لأن اختلاف الأخلاق يكون منحصراً في هاتين الطبقتين، إذ تختلف أخلاق الناس جميعاً بالريضة والفضيلة، - فإن (الشعراء) يحاكون: إما من هم أفضل متاً، أو أسوأ، أو مساوون لنا، شأنهم شأن الرسامين، فإن فولوغنوطس مثلاً، كان يصور الناس خيراً من واقع حالهم، وفوسون أسوأ مما هم عليه، وديونيوسوس كما هم في الواقع، فمن البين إذاً أن كل نوع من المحاكيات التي تحدثنا عنها سيطلع بنفس الفوارق، ويختلف كما قلنا باختلاف الموضوعات (أرسطوطاليس، د.ت).

"... لا يمكن فهم الشكل الصنفي بعيداً عن جذوره الحياتية، وعن الصراع الفكري للعصر، وعن مضمون وأسلوب إبداع كاتب ما وعن التقاليد الأدبية... (إيلسبورغ، 1980).

"... أما رغبة الإنسان في الزيادة والاكتمال، فدلّيل على أنه أكثر من مجرد فرد، وهو يشعر أنه لا يستطيع الوصول إلى هذه "الكلية" إلا إذا حصل على تجارب الآخرين... (فشر، 1998).

شغل خطاب المقامة في الأدب العربي: قديمه وحديثه المتلقي (كاظم، 2003)، مما دفع المهتمين بنقد الأدب، إلى البحث في طبيعة هذا الإبداع، وأصوله، التي يمكن من خلالها تفسير ظهوره بالصورة التي جاء عليها، فقديماً كان من أشهر الباحثين في ذلك الحريري في مقدمة مقاماته، وابن خلكان عندما عرّف ببديع الزمان، والقلقشندي في صبحه، والثعالبي في نيتيمته وغيرهم، أما في العصر الحديث، فقد ازداد اهتمام النقاد في ظاهرة المقامات، وأخذت الآراء تتعدد في تفسيره⁽¹⁾.

ومن خلال إطلاع الباحث، فإن موضوع الجنس الأدبي التي يمثلها خطاب المقامة لم تحظ بالدراسة والتفسير، مما جعل الباحث، يقوم بالبحث في طبيعة هذا الإبداع وتجنيسه

* قسم العلوم الأساسية، جامعة البلقاء التطبيقية، الأردن. تاريخ استلام البحث 2014/1/18، وتاريخ قبوله 2015/4/21.

الأدبية هي سبب تحوّل وولادة الأجناس الأدبية التي تنثور على المعايير القائمة في الأجناس الأدبية الأخرى، وتعذّلها (تودوروف، 1987) وفي إطار أعم يفسّر أرنست فيشر مصدر الفن وظهوره بقوله: "... فكل ظاهرة جديدة هي نتيجة لمجموعة من العلاقات الجديدة التي تكون أحياناً شديدة التعقيد (فشر، 1998).

ومن هنا فإن الدارس يرى أنّ التداخل بين الأجناس الأدبية أو ما يسمى تجاوز حدود الجنس الأدبي هو حالة واقعة تتماشى وصورة التحوّل في الوعي الإنساني، والمفاهيم الجمالية للنص، وأن التقسيم الأرسطي مثل مرحلة تاريخية ما في الإبداع الأدبي، وأن ما استجد على حياة الإنسان جعل الأجناس الأدبية تتحوّل في إطار مفهوم "الرؤية والأداة".

في هذا الإطار من التفسير لظهور الأجناس الأدبية، والصراع بين هذه الأجناس بعد نشوئها في الثقافة القومية، يمكن تفسير ظهور المقامة في القرن الرابع الهجري، علي يدي أبي الفضل أحمد بن الحسين بن يحيى بن سعيد المعروف ببديع الزمان الهمداني (358هـ-395هـ) جنساً أدبياً ترك أثره في الأدب العربي قديماً وحديثاً، وأسس لنوع أدبي جديد؛ فالهمداني لقّب "ببديع الزمان" لابتداعه هذه النوع الجديد من الخطاب الفني، الذي بني على رؤية إبداعية، تبنت خطاباً وسم هذا النوع من الكتابة أو القول، وقد أطلق عليه "المقامة" (3)، بسبب انجازه في مقام ما أو مجموع من الناس يقومون في مكان ما، إذ أصبح هذا الإبداع له خصوصية البناء، والإنجاز والمصطلح، الذي يدلّ عليه، وأصبح النموذج الفني الذي يتحقق في شروط فنية تم الالتزام بها فيما بعد، واستتهد كل من أراد أن يحتذي هذا النموذج أو النوع الجديد من الفن، الذي مثل قضية إنسانية عرّضت بشكل إبداعي جديد تم الوصول إليه عبر التمرد على نماذج أخرى قائمة - شعريّة ونثرية - وهذا يمكن تفسيره عبر منطقيّة:

"أن الفن لا يصوغ مباشرة النموذج الشامل والدائم، ولكنه يصل إلى هذه الثلاثة بنجاحه في صياغة الفردي، والجزئي، والعارض. ويتوقف نجاح نموذج الإنسان في الفن والأدب: أي الشخصية الفنية، على مدى تمثيل هذا النموذج لما يمكن تسميته بقضية الإنسان في مجتمعه، فإذا جعل الفنان "القضية" تجريداً ذهنياً، فهو "واصف"، فقير في إمكانياته الفنية، وإذا جعلها تجريداً جمالياً، أي جعلها حية في حركة الشخصية ومعاناتها، فهو "خالق" غني بإمكانياته الفنية (تليمة، 2013)، وهذا ما حققه الهمداني في أنموذجه الجديد أو جنسه الأدبي الجديد. الذي نمّاه في بوتقة المعرفة للشعر والنثر. وتأسيساً على هذا، فإنّ خطاب المقامة بما جاء عليه من

هذا الرؤية لأرسطو في نشوء المحاكيات - أو ما أصبح يعرف بالأجناس الأدبية، أو الأنواع الأدبية - تفسّر استقلالية جنس أدبي عن غيره، أولاً في اختلاف موضوعه، حيث الموضوع يفرض الشكل الذي يمكن أن يكون عليه النوع، إذ إنّ هذه الأنواع كلّها تحاكي أفعالاً أو أحداثاً تجعل النوع الأدبي يعرف من خلالها، وأصبحت تصنّف الأنواع بناء على الأشكال.

لقد استمرت رؤية أرسطو الجنس الأدبي، والتصنيف الذي حدده منهاجاً اتخذته من جاء بعده مقياساً فنياً في تصنيف الأعمال الأدبية، وتحديد ملامح انتمائها، وفي هذا يقول رينه ويليك:

"إنّ مؤلفات أرسطو وهوراس هي مراجعنا الكلاسيكية لنظرية الأنواع (ويليك، 1987)، وعلى الرغم من ذلك الالتزام فقد أخذت الآراء فيما بعد⁽²⁾ تبحث عن تصنيفات أخرى، ومقاييس تتوافق وروح العصر الحديث، ومن هذه الآراء المهمة، التي تركت أثرها، ما قاله نورثرب فراي North Rob Fry في معرض حديثه عن الأجناس الأدبية التي أقرها أرسطو في كتابه "فن الشعر" يقول:

"... لكن أصل الكلمات الثلاث (دراما، وملحمة، وقصيدة غنائية) يدل على أن المبدأ الأساسي في النوع الأدبي بسيط جداً. فأساس التمييز في الأدب يبدو أنه طريقة العرض. فالكلمات، قد تُمثل أمام نظارة. وقد تُنطق أمام مستمع، وقد تغنى أو يترنم بها؛ أو قد تكتب ليقرأها قارئ، إنّ النقد ليس فيه اصطلاح يسمّى العضو الفرد في جمهور المؤلف، وكلمة "الجمهور" ذاتها لا تشمل كلّ الأنواع الأدبية... بمعنى أن النوع يتعيّن بالظروف القائمة بين الشاعر وجمهوره (فراي، 1991).

القول السابق لأرسطو، وتعليق فراي عليه يبين أنّ الجنس الأدبي في تصنيفه، يرتبط ارتباطاً قوياً بشكل العرض أو الصورة التي يستقر عليها، ثم يستمرّ حضوره في عقلية الأمة، ويصبح جزءاً من تاريخها الأدبي، ولكنّ السؤال هنا كيف يظهر جنس أدبي ما؟ هل يولد من تلقائية غير متوقعة، أم من معرفة سابقة بأجناس أدبية قائمة، فيأتي الجديد مبنياً على خصائص مشتركة من السابق وينزع إلى استقلال ما؟.

يرى الدارس أنّ التلقائية، تفسّر بداية ظهور الفنون والإبداعات في صورتها الأولى الفجة، ثم تأخذ هذه الفنون بالتحوّل، والتطوّر في إطار نمو الوعي بهذه الفنون لدى المبدعين والناس، مما يجعل صور التحوّل فيما بعد هي صور وعي جديد بطبيعة هذا الفن أو ذلك. وصراعه مع الفنون الأخرى، وهذا ما أشار إليه تزفيتان تودوروف Tezfitan Tadarov، عندما أكد أنّ فكرة الصراع في تطوّر الأجناس

وجدلية الإيقاع الشعري، هذا على مستوى الشكل، أما على مستوى المضمون فقد تحققت الجدلية في تبنى المقامة موضوع "الكديّة" لكي يميّزها عن غيرها ويجعلها مستقلة عن الأجناس الأخرى، أما على مستوى التلقي فقد استقلت صورة المقامة في ذهن النقاد في إطار جدليتها مع تلقي الشعر والنثر الفني، وهذا أيضاً تحقق على مستوى جدلية التسمية "المصطلح" وهذا ما ستفصله الدراسة.

خطاب المقامة وجدلية البناء السردى

يرتبط السرد ارتباطاً مباشراً بالنثر أكثر من ارتباطه بالشعر، إذ يشكّل السرد الحبل السري الذي يقيم المنجز السردى في الفنون النثرية جميعها، مع التفاوت الفني في توظيف تقنية السرد بين مبدع وآخر، إذ أصبح هذا التفاوت ميزة يمتلكها سارد عن آخر.

في المقامة شكّل السرد الخطوة الأولى نحو ولادة نوع أدبي جديد امتلك خصوصية البناء السردى، إذ يأتي في وظيفته التقديمية للحدث مشتركاً مع الفنون السردية الأخرى، ولكن في صورته وبنيته شكّل داخل المقامة جدلية تمثلت في اختيار بنية لها خصوصية البناء، مما جعل المقامة تُقام في بنية سردية أصبحت معروفة ومتبّعة، لا تقل في صرامتها - لمن يريد أن يقيم مقامة - عن صورة القصيدة وعمودها الشعري، وهذا ما جعل المقامة تخرج من حيز النثر المرسل الخالص، وما يضمه من أنواع كانت معروفة، إلى حيز جنس أدبي جديد تبنى أسساً سردية تخصّه، وتجعله ذا مكونات معروفة ومتفق عليها، خرجت من رحم الجدلية بين الذات الساردة (الهمداني)، وما تعرفه من أسس سردية تقبع في ذهنه، الآخر السردى، إذ أصبح اختيار التقنية السردية وتأسيسها يعكس "أداة الرؤية" التي تمتلكها الذات، وهذا ما جعل المقامة في صورتها التي استقرت عليها جنساً أدبياً ولد من "قصيدة الإبداع والتجنيس" Deliberate Creativity and Naturalization من أجل التعبير عن خصوصية الرؤية.

وكما يرى عبد الملك مرتاض "فإن عبارة "حدثني" هي ألصق بحميمية السرد، وأدل على كيان "الأنا" وأقدر على إحالة الداخل، وأكفاً في التوغل إلى أعماق الذات لتفجير مكانها وتعرية مخابئها: عبر نسوج لغوية تتمثل العالم الخارجي، فتحيله إلى لوحات موقرة بمعاني الحياة، متوهجة بالإشراق طافحة بالجمال (مرتاض، 1988).

ولكن، بأي معنى للحياة، إنّه معنى الرفض للواقع، وما يمتلكه هذا الواقع من أدوات سردية تعبيرية، لم ترها ذات الهمداني قادرة على التعبير عن مكونات الذات وعمق تجربتها

خصوصية البناء، والالتزام بالمبنى السردى عبر البناء المقامى - كما ستيين الدراسة - مثل جنساً أدبياً يبحث عن الاستقلال وحدود الجنس الأدبي الخاص به، فالجنسان الأدبيان اللذان كانا يشكّلان صورة الخطاب الأدبي قبل المقامة هما: الشعر بصورته الفنية وخصوصية بنائه القائم على الوزن العروضي، وشكل بيته الشعري ومكوناته، والنثر الفني المتمثل بالرسائل والخطب والمواعظ، والأحاديث، والمناظرات، وغيرها من أشكال نثرية لها خصوصية الجملة المرسلّة أو المسجوعة دون قيد بنائي، بالإضافة إلى الخطاب القرآني الذي له خصوصية البناء والجملة، هذا البناء الذي ينتظم في النظام النحوي والبلاغي العربي، ولكنه يُفسّر "بالتوقيف" من حيث الشكل والمضمون.

لقد تنبه النقاد العرب في ذلك الوقت إلى فكرة الجنس الأدبي وخصوصية البناء، فحدّدوا صورة الجنس الشعري، من خلال محاولة تعريف الشعر، وبيان حدوده، وكلّ ما يتعلق به من عروض وموسيقى وقوافٍ وجوانب بلاغية أو ما أطلق عليه المرزوقي "عمود الشعر" (المرزوقي، 1951)، بينما النثر الفني نجدهم قد وضعوا أصول كتابته وأنواعه، فهذا مثلاً كتاب "البيان والتبيين" (الجاحظ، 1969)، و"أدب الكاتب" (ابن قتيبة، 1963)، وكتاب "الصناعتين" (العسكري، 1952)، وغيرها من المصنّفات، كلّ هذا مثل جدلية الجنس الأدبي عند العرب وإحساسهم بخصوصية كلّ جنس عن غيره.

في خضم هذه الجدلية والبحث عن التميّز بين الإبداعات، وتفاعل الإنسان مع المكان والزمان، ومن رحم النثر الفني والتزاوج مع الشعري يظهر نوع جديد من الكتابة، أو القول يتبنى خصائص منتقاة من بيئة ما هو نثري وما هو شعري إنه "خطاب المقامة" الذي ولد جنساً إبداعياً مثل جدلية الفن مع الحياة من أجل الاندماج مع الواقع، هذا الواقع الذي دفع الهمداني إلى مثل هذا الإبداع، الذي يعبر عن رؤية جدلية معه حيث "أن الفن يحمل في أعماقه التوتر والتناقض... فهو يصدر فقط عن معاناة للواقع، بل لا بدّ له أيضاً من عملية تركيب لا بد له من اكتساب شكل موضوعي، وما يبدو من حرية الفنان وسهولة أدائه إنّما هو نتيجة لتحكمه في مادته (فشر، 1998). هذا هو الهمداني كمبدع لجنس أدبي تملك الأداة الفنية التي شكّلت صورته وأساس بنيته.

لقد اكتسبت المقامة شكلها وموضوعها بسبب التوتر الشعري والنثري في نفس الهمداني، فجاء البحث عن الاستقلال والولادة الجديدة، إنّها لحظة التجربة الفنية والبحث عن ترمذ جديد يعطي نوعاً جديداً من الأدب، فهذه هي مفاصل الجدلية التي تتمثل في: جدلية البناء السردى، وجدلية الجملة المرسلّة،

في الحياة، وهنا تصبح الذات في تمردها باحثة عن الأداة، التي تتوافق ورويتها؛ فتأتي سردية المقامة التي تتماز عن غيرها، وهذا ما أشار إليه عبد الفتاح كيليطو بقوله:

"تكفي قراءة المقامات الأولى لإدراك أن الأفعال السردية تتبع في كل واحدة منها تسلسلاً ثابتاً، ويوجه قراءة المقامات الأخرى توقع (...). هذه البنية السردية بالذات هي ما لا نجده على الأقل حرفياً في النصوص السابقة على نصوص الهمداني (...). فنحن مجبرون على الاعتراف بأن من بين كل خصائص المقامة تكون البنية السردية هي الأشد استعصاءً على الترابطات، وأنها في النهاية تشكل الخصيصة الذاتية للمقامة (كيليطو، 1993).

بهذا يكون خطاب المقامة بشكله السردية، هو خطاب تجنيس لإبداع ليس هو بالنثر المتعارف عليه سردياً، ولا هو بالشعر الذي يمتلك الوزن والبيت الشعري، بل هو جنس يختلف عما هو بالوعي الجمعي من أجناس أدبية، وهنا تأتي مرحلة الولادة الأولى، فهذا الجنس الجديد "المقامة" التي تبدأ ب "حدثي" ثم تتفتح على سرد الحدث الذي يؤديه بطل مكرور في المقامات كافة هو "أبو الفتح الإسكندري"، ويتبع من جاء بعد الهمداني هذا النسق من البناء مع حرية تغيير اسم "المحدث" والبطل" فقط، والتزام باقي البنية السردية وطريق بناء الحدث المقامي، وعلى الرغم من بعض التحولات التي مست المقامة ولا سيما موضوعها، إلا أن البنية السردية بقيت محتفظة في أسس بنائها. وأصبح تقليد بناء المقامة يوازي تقليد بناء القصيدة وعمودها الشعري لمن يريد أن يكون مقامياً كما هو عند من يريد أن يكون شاعراً.

لهذا فإن فكرة ابتداء جنس أدبي جديد في الأدب كانت هي المسيطرة على رؤية الهمداني، وعندما تكون الرؤية هي المسؤولة عن شكل الإبداع وتحولاته، فإن المقامة بما جاءت عليه من خصوصية الشكل والمضمون (الكديبة) كانت بحثاً عن أدوات تصاغ في إطار الرؤية التي يصدر عنها الهمداني، وهنا يصبح السرد بصورته التي جاء عليها في المقامة الخطوة الأولى التي تبناها الهمداني في تجنيس هذا النوع من الكتابة أو القول.

خطاب المقامة وجدلية الجملة المرسله

إن الجملة المرسله هي الجملة التي يتبناها النثر العربي الفني في الأصل، والخروج عن هذا الأصل يعد في باب التكلف والصنعة اللذين يوظفهما الكاتب من أجل أن يبين نوعاً من الكتابة أو القول المتكلف أو المصنوع، وهذا النوع من الكتابة تفاوتت في مدى الالتزام به من قبل الكتاب، ولكن

جاء في المقامة المضيرية:

حَدَّثَنَا عَيْسَى بْنُ هِشَامٍ قَالَ: كُنْتُ بِالْبَصْرَةِ، وَمَعِيَ أَبُو الْفَتْحِ الْإِسْكَانْدَرِيُّ رَجُلٌ الْفَصَاحَةِ يَدْعُوهَا فَتَجِيْبُهُ، وَالْبَلَاغَةِ يَأْمُرُهَا فَتُطِيعُهُ، وَحَضَرْنَا مَعَهُ دَعْوَةَ بَعْضِ التُّجَّارِ، فَقَدِمَتْ إِلَيْنَا مَضِيرَةٌ، تُنْتَبِئُ عَلَى الْحَضَارَةِ، وَتَنْتَرِجُ فِي الْعَضَارَةِ، وَتُؤَدِّنُ بِالسَّلَامَةِ، وَتَشْهَدُ لِمَعَاوِيَةَ رَحِمَهُ اللَّهُ بِالْإِمَامَةِ، فِي قِصْعَةِ بَرِّلٍ عِنْدَ الطَّرْفِ، وَيَمُوجُ فِيهَا الطَّرْفُ، فَلَمَّا أَخَذْتُ مِنَ الْخَوَانِ مَكَانَهَا، وَمِنَ الْقُلُوبِ أوطَانَهَا، قَامَ أَبُو الْفَتْحِ الْإِسْكَانْدَرِيُّ يَلْعَنُهَا وَصَاحِبَهَا، وَيَمْفُقُهَا وَآكَلَهَا، وَيَبْلُغُهَا وَطَابِخَهَا، وَظَنَانَهُ يَمْرُحُ فِإِذَا الْأَمْرُ بِالضَّدِّ، وَإِذَا الْمِرَاحُ عَيْنَ الْحَدِّ، وَتَنَحَّى عَنِ الْخَوَانِ، وَتَرَكَ مُسَاعَدَةَ الْإِخْوَانِ، وَرَفَعْنَاهَا فَارْتَفَعَتْ مَعَهَا الْقُلُوبُ، وَسَافَرَتْ خَلْفَهَا الْعُيُونُ، وَتَحَلَّبَتْ لَهَا الْأَفْوَاهُ، وَتَلَمَّظَتْ لَهَا الشَّفَاهُ، وَتَقَدَّتْ لَهَا الْأَكْبَادُ، وَمَضَى فِي إِثْرَهَا الْفُؤَادُ، وَلَكِنَّا سَاعَدْنَا عَلَى هَجْرَهَا، وَسَأَلْنَا عَنْ أَمْرِهَا، فَقَالَ: قِصَّتِي مَعَهَا أَطْوَلُ مِنْ مُصِيبَتِي فِيهَا، وَلَوْ حَدَّثْتُكُمْ بِهَا لَمْ أَمِنْ الْمَقْتِ، وَأِضَاعَةَ الْوَقْتِ، فُلْنَا: هَاتِ: قَالَ: دَعَانِي بَعْضُ التُّجَّارِ إِلَى مَضِيرَةٍ وَأَنَا بِنَعْدَادِ، وَلَزِمَنِي مَلَازِمَةُ الْغَرِيمِ، وَالْكَئْبُ لِأَصْحَابِ الرَّقِيمِ، إِلَى أَنْ أَجِئْتُه إِلَيْهَا، وَفَمْنَا فَجَعَلَ طُولَ الطَّرِيقِ يُبْئِي عَلَي رُوحَتِي، وَفَدَيْهَا بِمُهْجَتِي، وَيَصِفُ حَذَقَهَا فِي صَنَعَتِهَا، وَتَأْتِقَهَا فِي طَبْخِهَا وَيَقُولُ: يَا مَوْلَايَ لَوْ رَأَيْتَهَا، وَالْخَرْقَةَ فِي وَسْطِهَا، وَهِيَ تَدُورُ فِي الدُّورِ، مِنَ التَّنُورِ إِلَى الْفُدُورِ وَمِنَ الْفُدُورِ إِلَى التَّنُورِ تَنْفُتُ بِفِيهَا النَّارَ، وَتَدُقُّ بِبَيْدِهَا الْأَبْرَارَ، وَلَوْ رَأَيْتَ الدُّخَانَ وَقَدْ عَبَرَ فِي ذَلِكَ الْوَجْهَ الْجَمِيلِ، وَأَثَرَ فِي ذَلِكَ الْخَدَّ الصَّقِيلِ، لَرَأَيْتَ مَنْظَرَ تَحَارٍ فِيهِ الْعُيُونُ: وَأَنَا أَعْشَقُهَا لِأَنَّهَا تَعْشَقُنِي، وَمِنْ سَعَادَةِ الْمَرْءِ أَنْ يُرْزَقَ الْمُسَاعَدَةَ مِنْ حَلِيلَتِهِ، وَأَنْ يَسْعَدَ بِظَعِينَتِهِ، وَلَا سِيَمًا إِذَا كَانَتْ مِنْ طِينَتِهِ، وَهِيَ ابْنَةُ عَمِّي لَحَا، طِينَتُهَا طِينَتِي، وَمَدِينَتُهَا مَدِينَتِي، وَعُمُومَتُهَا عُمُومَتِي، وَأُرُومَتُهَا أُرُومَتِي، لَكِنَّا أَوْسَعُ مِنِّي خُلُقًا، وَأَحْسَنُ خُلُقًا وَصَدَّعَنِي بِصِفَاتِ رُوحَتِي، حَتَّى انْتَهَيْتَا إِلَى مَحَلَّتِهِ، ثُمَّ قَالَ: يَا مَوْلَايَ تَرَى هَذِهِ الْمَحَلَّةَ؟ هِيَ أَشْرَفُ

حَيَاتٍ أَرْضٍ مَحَلَّةٍ فَلَوْ يَعْضُونَ لَدَكِّي سَمُهُمْ إِذَا نَزَلْنَا أُرْسُلُونِي
كَاسِبًا وَإِنْ رَحَلْنَا رَكْبُونِي كُلَّهُمْ وَنَشْرَتْ عَلَيْنَا الْبَيْضُ، وَشَمَسَتْ
مِنَّا الصُّفْرُ، وَأَكَلْنَا السُّودُ، وَحَطَمْنَا الْحُمْرُ، وَانْتَابْنَا أَبُو مَالِكٍ،
فَمَا يَلْقَانَا أَبُو جَابِرٍ إِلَّا عَنْ عَفْرِ، وَهَذِهِ الْبَصْرَةُ مَاؤُهَا هَضُومٌ،
وَقَفِيرُهَا مَهْضُومٌ، وَالْمَرَّةُ مِنْ ضَرْبِهِ فِي شَعْلِ، وَمِنْ نَفْسِهِ فِي
كَلِّ، فَكَيْفَ بَمَنْ يُطَوِّفُ مَا يُطَوِّفُ ثُمَّ يَأْوِي إِلَى رُغْبٍ مُحَدَّدَةٍ
الْعُيُونُ كَسَاهُنَّ الْبَلْبَى شَعْنًا فَمَسِي جِبَاعِ النَّابِ ضَامِرَةَ الْبُطُونِ
وَلَقَدْ أَصْبَحْنَا الْيَوْمَ وَسَرَحْنَا الطَّرْفَ فِي حَيِّ كَمَيْتٍ، وَبَيَّتْ كَلًّا
بَيَّتِ، وَقَلْبِنَ الْأَكْفَ عَلَى لَيْتٍ، فَفَضَّضْنَا عَقْدَ الضَّلُوعِ، وَأَفْضَنَّا
مَاءَ الدُّمُوعِ، وَتَدَاعَيْنَا بِاسْمِ الْجُوعِ وَالْفَقْرِ فِي زَمَنِ اللَّثَامِ لِكُلِّ
ذِي كَرَمٍ عَلَامَهُ رَغْبُ الْكِرَامِ إِلَى اللَّثَامِ، وَتِلْكَ أَشْرَاطُ الْقِيَامَةِ وَلَقَدْ
أُخْبِرْتُمْ يَا سَادَةَ، وَدَلَّيْتُ عَلَيْكُمْ السَّعَادَةَ، وَقُلْتُ قَسَمًا، إِنَّ فِيهِمْ
لَدَسَمًا، فَهَلْ مِنْ فَتَى يُعَشِّيهِنَّ، أَوْ يُعَشِّيَهُنَّ؟ وَهَلْ مِنْ حُرٍّ
يُغَدِّيهِنَّ، أَوْ يُرَدِّيهِنَّ؟ قَالَ عَيْسَى بْنُ هِشَامٍ: فَوَاللَّهِ مَا اسْتَأْذَنَ
عَلَى حِجَابٍ سَمِعِي كَلِمَةَ رَائِعٍ أَبْرَعُ، وَأَرْفَعُ وَأَبْدَعُ، مِمَّا سَمِعْتُ
مِنْهُ، لِأَجْرَمِ أَنَا اسْتَمَحْنَا الْأَوْسَاطَ، وَنَفَضْنَا الْأَكْمَامَ، وَتَحِينَا
الْجُيُوبَ، وَتَلَّثُهُ أَنَا مُطْرَفِي، وَأَخَذْتُ الْجَمَاعَةَ إِخْذِي، وَقُلْنَا لَهُ:
الْحَقُّ بِأَطْفَالِكِ، فَأَعْرَضَ عَنَّا بَعْدَ شُكْرِ وَفَاءٍ، وَنَشَرَ مَلَأَ بِهِ فَاهُ .
"(الهمداني، 2010).

ومن المقامة الأسيديّة

حَدَّثَنَا عَيْسَى بْنُ هِشَامٍ قَالَ: كَانَ يَبْلُغُنِي مِنْ مَقَامَاتِ
الْإِسْكَندَرِيِّ وَمَقَالَاتِهِ مَا يَصْغَى إِلَيْهِ النُّفُورُ، وَيَنْقُضُ لَهُ
العُصْفُورُ، وَيَرُوي لَنَا مِنْ شِعْرِهِ مَا يَمْتَزِجُ بِأَجْزَاءِ النَّفْسِ رَفَقَةً،
وَيَعْمُضُ عَنْ أَوْهَامِ الْكَهَنَةِ يَقَةً، وَأَنَا أَسْأَلُ اللَّهَ بَقَاءَهُ، حَتَّى أُرْزَقَ
لِقَاءَهُ، وَأَتَعَجَّبُ مِنْ فُعودِ هِمَّتِهِ بِحَالَتِهِ، مَعَ حُسْنِ آلَتِهِ، وَقَدْ
ضَرَبَ الدَّهْرُ شُؤوتَهُ، بِأَسْدَادِ دُونِهِ، وَهَلَمْ جَرًّا، إِلَى أَنْ انْفَقَتْ لِي
حَاجَةٌ بِجَمِصٍ فَشَحَدْتُ إِلَيْهَا الْجَرِصَ، فِي صُحْبَةِ أَقْرَادِ كُنُجُومِ
اللَّيْلِ، أَخْلَاسِ لُظُهورِ الْخَيْلِ، وَأَخَذْنَا الطَّرِيقَ نَتَهَبُ مَسَافَتَهُ،
وَسَتَأْصِلُ شَافَتَهُ، وَلَمْ نَزَلْ نَفْرِي أَسْمَةَ النَّجَادِ بِتِلْكَ الْجِيَادِ،
حَتَّى صِرْنَا كَالْعَصِيِّ، وَرَجَعْنَا كَالْفَيْسِيِّ، وَتَاخَ لَنَا وَادٍ فِي سَفْحِ
جَبَلٍ ذِي الْأَيْ وَأَتْلٍ، كَالْعَدَارَى يُسْرَحْنَ الصَّفَائِرَ، وَيَنْشُرْنَ
العَدَائِرَ، وَمَالَتِ الْهَاجِرَةُ بِنَا إِلَيْهَا، وَنَزَلْنَا نَعُورُ وَنَعُورُ، وَرَبَطْنَا
الأَفْرَاسَ بِالْأَمْرَاسِ، وَمِلْنَا مَعَ الثُّعَاسِ، فَمَا رَاعَنَا إِلَّا صَهِيلُ
الْخَيْلِ، وَنَظَرْتُ إِلَى فَرَسِي وَقَدْ أَرْهَفَ أذُنِيهِ، وَطَمَحَ بَعِيَّتِيهِ، يَجُذُّ
فُوقَ الْحَبْلِ بِمَشَافِرِهِ، وَيَخُذُ خَذَّ الْأَرْضِ بِحَوَافِرِهِ، ثُمَّ اضْطَرَبَتْ
الْخَيْلُ فَارْسَلَتْ الْأَبْوَالَ، وَقَطَعَتْ الْجِبَالَ، وَأَخَذَتْ نَحْوَ الْجِبَالِ،
وَطَارَ كُلُّ وَاحِدٍ مِنَّا إِلَى سِلَاحِهِ، فَإِذَا السَّبُعُ فِي فَرُوةِ المَوْتِ، قَدْ
طَلَعَ مِنْ غَابِهِ، مُنْتَقِحًا فِي إِهَابِهِ، كَاشِرًا عَنْ أَنْبَابِهِ، بِطَرْفٍ قَدْ
مُلِيَ صَلْفًا، وَأَنْفٍ قَدْ حُشِيَ أَنْفًا، وَصَدْرٍ لَا يَبْرَحُهُ الْقَلْبُ، وَلَا

مَحَالَّ بَعْدَادَ، يَتَنَافَسُ الْأَخْيَارُ فِي نُزُولِهَا، وَيَتَعَايَرُ الْكِبَارُ فِي
حُلُولِهَا، ثُمَّ لَا يَسْكُنُهَا غَيْرُ النَّجَّارِ، وَإِنَّمَا الْمَرْءُ بِالْجَارِ وَدَارِي
فِي السُّطَةِ مِنْ قِلَادَتِهَا، وَالنَّفْطَةُ مِنْ دَائِرَتِهَا، كَمْ نَقْدَرُ يَا مَوْلَايَ
أَنْفِقَ عَلَى كُلِّ دَارٍ مِنْهَا؟ فَلَهُ تَحْمِينًا إِنَّ لَمْ تَعْرِفُهُ يَقِينًا، قُلْتُ:
الكَثِيرُ، فَقَالَ: يَا سُبْحَانَ اللَّهِ! مَا أَكْبَرَ هَذَا الْغَلَطُ! تَقُولُ الْكَثِيرُ
فَقَطُّ؟ وَتَنْتَفَسُ الصُّعْدَاءَ، وَقَالَ: سُبْحَانَ مَنْ يَعْلَمُ الْأَشْيَاءَ، وَأَنْتَهِينَا
إِلَى بَابِ دَارِهِ، فَقَالَ: هَذِهِ دَارِي، كَمْ نَقْدَرُ يَا مَوْلَايَ أَنْفَقْتُ عَلَى
هَذِهِ الطَّاقَةِ؟ أَنْفَقْتُ وَاللَّهِ عَلَيْهَا فُوقَ الطَّاقَةِ، وَوَرَاءَ الْفَاقَةِ، كَيْفَ
تَرَى صَنَعَتَهَا وَشَكْلَهَا؟ أَرَأَيْتَ بِاللَّهِ مِثْلَهَا؟ أَنْظُرْ إِلَى دِقَائِقِ
الصَّنْعَةِ فِيهَا، وَتَأَمَّلْ حُسْنَ تَعْرِيجِهَا، فَكَأَنَّمَا خُطَّ بِالْبُرْكَارِ وَأَنْظُرْ
إِلَى حَذْقِ النَّجَّارِ فِي صَنْعَةِ هَذَا الْبَابِ، اتَّخَذَهُ مِنْ كَمْ؟ قُلْ:
وَمِنْ أَيْنَ أَعْلَمُ، هُوَ سَاجٌّ مِنْ قِطْعَةٍ وَاحِدَةٍ لَا مَأْرُوضٌ وَلَا عَفْنٌ،
إِذَا حُرِّكَ أَنْ، وَإِذَا نَقِرَ طَنْ، مَنْ اتَّخَذَهُ يَا سَيِّدِي؟ اتَّخَذَهُ أَبُو
إِسْحَاقَ بْنُ مُحَمَّدٍ الْبَصْرِيُّ، وَهُوَ وَاللَّهِ رَجُلٌ نَظِيفُ الْأَنْوَابِ،
بَصِيرٌ بِصُنْعَةِ الْأَبْوَابِ خَفِيفُ الْيَدِ فِي الْعَمَلِ، اللَّهُ دَرُّ ذَلِكَ
الرَّجُلِ! بِحَيَاتِي لَا اسْتَعْنَتْ إِلَّا بِهِ عَلَى مِثْلِهِ، وَهَذِهِ الْحَلَقَةُ تَرَاهَا
اشْتَرَيْتُهَا فِي سُوقِ الطَّرَائِفِ مِنْ عَمْرَانَ الطَّرَائِفِيِّ بِثَلَاثَةِ دَنَانِيرِ
مُعْرَبَةٍ، وَكَمْ فِيهَا يَا سَيِّدِي مِنَ الشَّبَهَةِ؟ فِيهَا سِنَّةٌ أَرْطَالٌ، وَهِيَ
تَدُورُ بِلَوْلَبٍ فِي الْبَابِ، بِاللَّهِ دَوْرُهَا، ثُمَّ انْفَرَّهَا وَأَبْصُرُهَا، وَبِحَيَاتِي
عَلَيْكَ لَا اشْتَرَيْتَ الْحَلْقَ إِلَّا مِنْهُ؛ فَلَيْسَ يَبِيعُ إِلَّا الْأَعْلَاقَ، ثُمَّ
قَرَعَ الْبَابَ وَدَخَلْنَا الدَّهْلِيَّزَ، وَقَالَ: عَمَرَكَ اللَّهُ يَا دَارُ وَلَا حَرْبَكَ يَا
جِدَارُ، فَمَا أَمْتَنَ حَيْطَانِكَ، وَأَوْثِقَ بُنْيَانِكَ، وَأَقْوَى أَسَاسِكَ، تَأَمَّلْ
بِاللَّهِ مَعَارِجَهَا، وَتَبَيَّنْ دَوَاحِلَهَا وَخَوَارِجَهَا، وَسَلَّنِي: كَيْفَ
حَصَلَتْهَا؟ وَكَمْ مِنْ حَيْلَةٍ احْتَلَّتْهَا، حَتَّى عَقَدْتَهَا؟... (الهمداني، 2010).

ومن "المقامة البصريّة"

حدثني عيسى بن هشام قال: دخلت البصرة وأنا من سنّي
في فناء، ومن الزري في حبر ووشاء، ومن الغنى في بقر وشاء،
فأتيت المرزب في رُفْقَةٍ تَأْخُذُهُمُ الْعُيُونُ، وَمَشِينَا غَيْرَ بَعِيدٍ إِلَى
بَعْضِ تِلْكَ الْمُتَنَزِّهَاتِ، فِي تِلْكَ الْمُتَوَجِّهَاتِ، وَمَلَكْنَا أَرْضَ
فَحَلَّلْنَاهَا، وَعَمَدْنَا لِفِدَاحِ اللّهُو فَاجْلَنَّاهَا، مُطْرَجِينَ لِلْحِشْمَةِ إِذْ لَمْ
يَكُنْ فِيْنَا إِلَّا مَنَا، فَمَا كَانَ بِأَسْرَعٍ مِنْ ارْتِدَادِ الطَّرْفِ حَتَّى عَنَّ
لَنَا سِوَادَ تَخْفُضِهِ وَهَادُ، وَتَرْفَعُهُ نَجَادَ، وَعَلِمْنَا أَنَّهُ يَهْمُ بِنَا، فَأَتَلَعْنَا
لَهُ، حَتَّى آدَاهُ إِلَيْنَا سَبْرُهُ وَقَلْبِنَا بِحَيَّةِ الْإِسْلَامِ، وَرَدَدْنَا عَلَيْهِ
مُقْتَضَى السَّلَامِ، ثُمَّ أَجَالَ فِيْنَا طَرْفَهُ وَقَالَ: يَا قَوْمُ مَا مِنْكُمْ إِلَّا
مَنْ يَلْحَظُنِي شَرًّا، وَيُوسِعُنِي حَزْرًا، وَمَا يُبْبِكُنِي عَنِّي، أَصَدَقُ
مَنِي، أَنَا رَجُلٌ مِنْ أَهْلِ الْإِسْكَندَرِيَّةِ مِنَ النُّعُورِ الْأُمُويَّةِ، قَدْ وَطَأْتُ
لِي الْفَضْلُ كَنَفَهُ، وَرَحَّبَ بِي عَيْشَ، وَنَمَانِي بَيْتَ، ثُمَّ جَعَجَعَ بِي
الدَّهْرُ عَنْ نَمِّهِ وَرَمِّهِ، وَأَتْلَانِي زَعَالِيلَ حُمْرِ الْحَوَاصِلِ: كَأَنَّهُمْ

الشعر، فالمقامة تريد أن تنتزع من الشعر جزءاً من خصوصيته وهي هنا الجملة "الموقعة" (4) التي تنتزع نحو "الشعرية" (5) Poetical التي تبني الجملة المقيدة بالوزن والشكل، فالمقامة أخذت الشكل القائم على الإيقاع الصوتي، وهو جانب من جوانب الشعرية التي تتبنى فكرة المتلقي عما سيقوله المنشد، ولعله لا يخفى أن السجع في المقامة والتزامه يوحى بالترام القافية في الخطاب الشعري، وهذا ما يجعل المشترك بين المقامة والشعر يؤسس لجدلية نتج عنها جنس المقامة، وهذا ما ذهب إليه عبد الفتاح كيليطو بقوله:

"المقامة إطار للشعر وللنثر في الآن ذاته. قبل القرن الرابع كان الشعر والنثر منفصلين تماماً، كان الكتّاب ينظمون أبياتاً على سبيل المصادفة، لكن الشعراء يظنون بمعزل عن النثر. في القرن الرابع ابتعد "النثر الفني" الخاضع لقواعد معلنة وصارمة، عن الأشكال الأخرى للنثر واقترب من الشعر. في هذه الظروف، نفهم النقد الذي وجهه الهمداني للجاحظ؛ بكونه لم يكن سوى ناثر (كيليطو، 1993).

إن ظهور الهمداني كما بيّن كيليطو ناقداً لعلم من أعلام النثر العربي، يعكس رؤية مبدع يبحث عن خصوصية الإبداع والتجنيس، ويرى أن الشكل له الدور الأكبر في تقديم الفكرة، وأن لكل شكل دلالاته وأدواته المعنوية، فللشعر خصوصيته وللنثر الجاحظي خصوصيته ولمقامات الهمداني خصوصيتها. كل هذا يأتي من أجل خلق ما ستبحثه الدراسة في إطار الجدلية القائمة بين المقامة والشعر على الإيقاع بدل الوزن.

جنس المقامة وجدلية الإيقاع الشعري

ما الإيقاع (6)؟ ما الوزن؟

أبسط ظاهرة إيقاعية هي "التكرار"، والكلمات اللتان تدلان على التكرار: الإيقاع والنسق. والتكرار مبدأ بنيوي في كل الفنون، سواء أكان تأثيرها الرئيس زمانياً أم مكانياً، أما الوزن فهو وجه من أوجه التكرار (فراي، 1991). وعلى هذا، فإن الإيقاع يقسم إلى قسمين: زمني ومكاني، فتكرار الفعل عبر الزمن المحدد هو إيقاع زمني، وتكرار الفعل عبر المكان المحدد هو إيقاع مكاني، ولكن ما الأدوات التي تميز الإيقاع الزمني أو المكاني؟ إنها الحواس، فالسمع يميز الإيقاع الزمني، والعين تميز الإيقاع المكاني.

وفي هذا الإطار، يقسم نورثروب فراي North Rob Fry الإيقاع في الأدب إلى: "إيقاع (التكرار)، ويخص الخطاب (الشعري)، وهو نظام من النبر والوزن والأنساق الصوتية، وإيقاع (الاستمرار) ويخص النثر ومنه نثر "اليوفوية" (7) (Euphuism) (فراي، 1991). الذي يستخدم كل حلية بلاغية

يسكنه الرعب، وفلنا خطب ملّم، وحديث مهم، وتبادر إليه من سرعان الرفقة فتى:

أخضر الجدة في بيت العرب، يملأ الدلو إلى عقد الكرب
بقلب ساقه قدر، وسيف كلّه أثر، وملكنه سورة الأسد فخانته
أرض قدمه، حتى سقط يديه وقمه، وتجاوز الأسد مصرعه، إلى
من كان معه، ودعا الحين أخاه، بمثل ما دعاه، فصار إليه،
وعقل الرعب يديه، فأخذ أرضه، وأفترش الليث صدره، ولكني
رميته بعمامتي، وشغلت فمه، حتى حقت دمه، وقام الفتى
فوجاً بطنه، حتى هلك الفتى من خوفه، والأسد للوجه في
جوفه، ونهضنا في أثر الخيل فتألفنا منها ما ثبت، وتركنا ما
أفقت، وعدنا إلى الرقيق لجهزته
فلما حثونا الثرب فوق ريفتنا

جزعنا ولكن أي ساعة مجزع
وعدنا إلى الفلاة، وهبطنا أرضها، وسرنا حتى إذا ضميرت
المزاد، ونقد الراد أو كاد يدركه النقاد، ولم نملك الذهاب ولا
الرجوع، وخفنا القائلين الظماً والجوع، عن لنا فارس فصدنا
صمده، وقصدنا قصده، ولما بلغنا نزل عن حر فرسه يئس
الأرض بسفتيه، ويلقي الثراب بيديه، وعمدني من بين الجماعة،
فقبل ركابي، وتحرّم بجنابي، ونظرت فإذا هو وجه يبرق بروق
العارض المنهل، وقوام متى ما ترق العين فيه تسهل، وعارض
قد أخضر، وشارب قد طر، وساعد ملان، وقضيب ريان،
ونجار تركي، وزبي ملكي، فقلنا: مالك لا أبالك؟ فقال: أنا عبد
بعض الملوك، هم من قلتي بهم، فهمت على وجهي إلى حيث
تراني، وشهدت شواهد حاله، على صدق مقاله، ثم قال: أنا
اليوم عبدك، ومالي مالك، فقلت: بشرى لك وبك، أذاك سيرك
إلى فناء رجب، وعيش رطب، وهنأني الجماعة، وجعل ينظر
فتقلنا الحاظه، وينطق فتقلنا أفاظه، فقال: يا سادة إن في
سبح الجبل عينا، وقد ركبتم فلاة عوزاء، فخذوا من هنالك
الماء، فلوينا الأجنة إلى حيث أشار، وبلغناه وقد صهرت
الهاجرة الأبدان، وركب الجناب العيدان، فقال: ألا تقبلون في
الظل الرحب، على هذا الماء (الهمداني، 2010).

بالتأكيد لزوم السجع لا يخفى على أحد، ولكن لزوم عدد الكلمات في العبارات المسجوعة أو ما تسميه الدراسة "نسق العبارة" "Format phrase" وتحول هذا النسق مع تحول العبارة الأولى لمجموعة العبارات المسجوعة، هو ما يؤكد قصدية الهمداني في تأسيس جنس أدبي، له عمود بنائي يضاهي العمود الشعري في سطوته على اللاحق ممن يريد أن يكتب المقامة أو يقول المقامة. ولعل هذا النسق جاء ليمنح الجنس الجديد استقلالية الشكل وهذا سببه - كما ترى الدراسة - جدلية التجنيس بين المقامة وغيرها من الأجناس الأخرى ولا سيما هنا

جنس المقامة سواء كتبها الهمداني أم سواه ممن جاء بعده، إذ أصبح ذلك تجنيساً مقامياً، اخترعه الهمداني، وهذا ما أشار إليه كلٌّ من بلاشير plusher وماسنو Masno في قولهما: "لن ينتمي الهمداني إلى عصره مطلقاً إن لم يضاف إلى استخدام النثر المسجوع الإيقاعي، استخدام بلاغة صارت شائعة تحت اسم البديع (...). إن اللجوء إلى هاته البلاغة، يفرض نفسه أكثر بسبب أنّ النثر المسجوع الإيقاعي يمنع إلى حد كبير من تنوع التأثيرات، عن طريق تعدد تراكيب الجمل، ولتدارك هذا النقص فإن الهمداني مدفوع باضطرار أكبر إلى استخدام التشبيهات والاستعارات والكنائيات والصّور التي أنشأها بنفسه أو استعارها مما هو مشهور متداول (كيليطو، 1993) كلّ هذا يؤكد أنّ الهمداني كان على علم ودراية بما يقوم به، وهو بالتأكيد إيجاد جنس أدبي جديد هو المقامة.

جنس المقامة وجدلية المضمون

قبل ذلك هل الموضوع هو المضمون؟ هذا سؤال طرحه ارنست فيشر، عندما تحدّث عن الموضوع والمضمون في الأدب والفن، وبعد مناقشة العلاقة بينهما توصل إلى أنّ: الموضوع وحده لا يحدد شكلاً خاصاً، لكن المضمون والشكل، أو المعنى والشكل يرتبط كلّ منهما بالآخر برباط وثيق في تفاعل جدلي، وأن الموضوع ليرتفع إلى مستوى المضمون من خلال موقف الفنان وحده، لأنّ المضمون ليس مجرد ما يقدمه الفنان، بل أيضاً كيف يقدمه وفي أي سياق، وبأي درجة من الوعي الاجتماعي والفردية (فشر، 1998).

إنّ موضوع الكدية ربما يكون قد وُجد في أشكال أدبية أخرى قبل الهمداني مثل أحاديث ابن دريد الأزدي (223هـ- 312هـ)، أو أخبار العيارين وغيرهم ولكّنه- كما ترى الدراسة- لم يصل إلى مستوى المضمون بمعناه الفني كما ورد عند فيشر أي المعنى الجدلي إلا في جنس المقامة عند الهمداني، الذي نقله من الواقعي إلى الفني بسبب موقف الهمداني من الواقع حيث قدّمه في سياق نقد الواقع وتصويره من خلال الوعي الذاتي لهذا الواقع، ومن خلال البحث عن دور للفن في تغيير الواقع، ولفت الانتباه إلى خصوصية هذا الواقع وما يعانیه من تناقض في العلاقات التي تربطه.

هذا القول يمكن تأكيده، إذا ما نظرنا إلى جانب الحياة الشخصية للهمداني، فالروايات تقول: إنّه لم يكن من المعوزين، فحياته كانت مترفة، ولم يكن من طبقة العيارين مثلاً، أو الحمقى، أو المغفلين الذين ربما أخذوا موضوع الكدية طريقة حياة، وهنا يأتي سؤال آخر وهو، هل الأديب يكتب حياته في إبداعه أم يسجل حركة الواقع وقيمه؟ والإجابة هنا أنّ الأديب

تعرفها كتب البلاغة؛ من قافية في أوائل الكلمات، وفي ختام الجمل، وإلى التماثلات الوزنية، مما يُعدّ عادةً من خصائص الشعر الخاصة، وإيقاع (اللياقة) ويخصّ الدراما، وإيقاع (الارتباط) ويخصّ القصيدة الغنائية (فراي، 1991).

وبالنظر إلى طبيعة خطاب المقامة ومميزاته البلاغية المتعارف عليها، فإنّ إيقاع (الاستمرار) الخاص بالنثر الذي يعدّه فراي من خصائص الشعر الذي تبتّاه النثر، هو الإيقاع الذي نجده في المقامة، فهذا الإيقاع- الذي يستخدم كلّ حلية بلاغية، ويبحث عن التماثل بين الجمل سواءً في توازنها الخارجي أم بين المفردات "السجع" "الجناس" "الطباق" أو غير ذلك من المحسنات اللفظية أو المعنوية- هو إيقاع ممزوج مما هو شعري (التوازن في العبارة المقامية) ومما هو نثري (العبارة السردية)، وهذا يؤكد رؤية الدراسة أن جدلية التجنيس في خطاب المقامة كانت وراء هذا الابتداء الجديد في الأدب.

ولهذا فإنّ إيقاع "الاستمرار" في المقامة بدأ من جدلية السرد- كما بيّنت الدراسة- فتمرد سرد المقامة على طرائق السرد المتعارف عليها في النثر العربي القديم وكان الجدلية الأولى في طريق بناء إيقاع سردي مخصوص لهذا الجنس الأدبي الجديد، هذا العالم السردية القائم على الإيقاع المستمر في اختيار العبارة المبنية على التقييد البلاغي والتوازن العباري المقصود لذاته، وكما ذكرت الدراسة، فإن إيقاع اللزوميات عند المعري يشابه إيقاع العبارة عند الهمداني، من حيث الالتزام، بل إنّ عبارة "حدثني عيسى بن هشام" توازي في مدلولها على جنس المقامة عبارة "قال الشاعر" في مدلولها على جنس الشعر، وأعني بالتوازي هنا أنّ المتلقي يتذكّر كلّ جنس أدبي بسماع التقديم له.

لم يكن اختيار الهمداني لهذا الإيقاع (إيقاع الاستمرار)- كما سمّاه فراي- عفويّاً، بل كان تعبيراً عن رؤية الهمداني لدور هذا البناء الإيقاعي في تأدية المعنى، وإيجاد جنس أدبي جديد في الأدب العربي، هو جنس المقامة، وأن الهمداني في جدليته مع الشعري مزج ما هو شعري بما هو نثري، وهنا تبلغ الجدلية ذروتها، فأنت لا تستطيع أن تقول عن الشعر إلا شعراً لأنّ للشعر شكله ووزنه وإيقاعه الراسخ في الذاكرة الجمعية للأمة، وكذلك لا تستطيع أن تقول عن المقامة إلا مقامةً لأنّ لها شكلها وعبارتها المقيدة، وبالتالي إيقاعها المستمر. حيث أصبح كذلك جزءاً من هذه الذاكرة الجمعية للأمة.

من هذا يجد الدارس أنّ جدلية الإيقاع في خطاب المقامة كانت جدلية تزحف نحو الشعر؛ لتأخذ منه بعض خصائصه وأهمّها الوزن، ولكن ليس وزن التفعيل، بل وزن التكرار العباري الموقع الذي تميّزه الأذن، مع استمرار تكراره، وهذا ما نجده في

الخدعة، والفصاحة، وقول الشعر... وهذه معالم ثابتة في بنية البطل المعرفية، والنفسية، أما المتلقي أو الجمهور فهو دائماً مخدوع ولا يعلم حقيقة الأمر أو الحدث الذي يراه، ومن يكشف الأمر في النهاية المحدث، أو السارد.

كل هذا فرضه المضمون المقامي أي الكدية وجدليته مع المضامين الأخرى في حياة المجتمع، مما جعل الهمداني، يبني الشكل من أجل المضمون، ويصبح هذا الشكل يحمل دائماً هذا المضمون على الرغم من أن المقامة قد احتفظت بشكلها فيما بعد، وطالها التحول في المضامين وهذا ليس مجال بحثه الآن.

جنس المقامة وجدلية المصطلح

لقد قيل الكثير في ظهور مصطلح المقامة ودار الحديث حول سبب التسمية، فأرجعه الباحثون إلى أصل لغوي، ومن ثم إلى ظهور المصطلح فيما بعد عند الهمداني، ومن جاء بعده، وفي موضوعات شتى خارج الدلالة الأدبية⁽⁸⁾، وليس غرض هذه الدراسة أن تعيد القول في ذلك لأنه سيكون مكروراً⁽⁹⁾، ولكن وفي إطار رؤية الدراسة، فإن مصطلح المقامة ظهر من خلال العلاقة الجدلية بين جنس المقامة كجنس أدبي له خصوصية النوع- فيما مر من مميزات نوعية عرضتها الدراسة- وبين الأجناس الأدبية الأخرى، سواء منها الشعري أم النثري، حيث أن النوع الأدبي عندما يستقر في خصوصيته الإبداعية، يستقر في إطار المصطلح الذي يسايره منذ ظهوره، إذ يمر في مراحل متعددة ولا يمكن أن يكون محض الصدفة، بل ينمو ليصل إلى منتهى القبول عند المبدع والمتلقي، وفي هذا يقول عبد الفتاح كيليطو "إن الأهمية التي نخص بها تصنيف النصوص مرتبطة بواقع أن النوع يقلص من دور المصادفة، ويقدم لنا بقدر كبير، قواعد إنتاج النص وقواعد تلقيه في أن معاً (كيليطو، 1993).

عند قراءة الأصول التاريخية لنشأة المقامة، فإن المعلومات تقودنا إلى أصول مشابهة في الشكل، يرى الباحثون أن الهمداني قد استوعبها، وهضمها ثم أبدع نوعاً مشتملاً لما سبق، ولكنه تفوق من خلال البناء والسبك، وتكرار البنية، لكي يصبح نوعاً له حدود الشكل والبناء أو ما سماه كيليطو "قواعد إنتاج النص" هذه الولادة للنص رافقها ولادة للمصطلح "المقامة". صحيح أن مفردة المقامة موجودة في المعجم العربي وفي الاستعمال العام، حيث كانت تعني المجلس أو المكان الذي يقام فيه، لكنها لم تكن مصطلحاً فنياً يعني ما أصبحت تعنيه بعد ما أطلقها الهمداني على ما ابتدعه من جنس جديد في الأدب، إذ الهمداني هو أول من أطلق على المنجز السردي الذي أبدعه مصطلح "المقامة"، وفي هذا يقول الحريري في

يكتب الواقع، وهو بالتأكيد جزء من هذا الواقع، لكن ليس شرطاً لأن يكون الجزء المكتوب عنه، بل هو دائماً الرائي للواقع وتحولاته. وهذا ما عناه أرنست فيشر عندما يقول "الفنان يعترف عادة برسالة اجتماعية مزدوجة: الرسالة المباشرة التي تفرضها المدينة أو الرابطة أو إحدى الفرق الاجتماعية، والرسالة غير المباشرة التي تنشأ من تجربة يعنيه أمرها، أي من صميم وعيه الاجتماعي. وليس من الحتم أن تتطابق الرسالتان وعندما يزداد الخلاف بينهما يكون ذلك علامة على ازدياد التناقضات داخل ذلك المجتمع (فشر، 1998).

وهنا لم يكن اختيار الهمداني (موضوع الكدية) الذي حوله إلى مضمون بقدرته الفنية اعتباراً، بل رؤية تعكس جدلية الذات مع الآخر المتعدد؛ الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والديني، إذ يصبح المضمون تياراً يخلق إشكالية الفن، والبحث عن الشكل المناسب للمضمون، وهذا ما يعطي البيئة المناسبة لولادة الأنواع الإبداعية ومنها النوع الأدبي، "إذ إن المضمون الخاص لكل نوع من الأنواع الأدبية أوجد لنفسه شكلاً خاصاً به، وشق لنفسه مجرى خاصاً به، فهذا المضمون جاء منسجماً مع متطلبات الواقع (إيلسبورغ، 1980).

ولهذا فقد فرض مضمون الكدية على الهمداني ومن خلال رؤية فنية يتمتع بها الهمداني كمبدع وفنان (جنس المقامة)، وجعل هذا المضمون يختار "بنية سردية" لها شروطها المتمثلة في أربع حلقات؛ الأولى "المؤلف" الهمداني والثانية "المحدث" عيسى بن هشام والثالثة "البطل" أبو الفتح الاسكندري، والرابعة "من تقع عليه الحيلة"، والطرفان الرئيسان في فعل الكدية هما "البطل" و"من تقع عليه الكدية"، ولكن جنس الإبداع المقامي وما يمثله من تجنيس أدبي، يوظف حرية الإبداع، جعل الهمداني "المؤلف" يستدعي شخصية المحدث "عيسى بن هشام" فالمحدث بدعة أدبية تطالبها بناء النص المقامي. وعلى الرغم من أن المقامات نشأت من أجل التعليم، إلا أنها مثلت وجهة النظر التي يتبناها الهمداني في علاقته مع الآخر بتنوعه.

إن البنية السردية السابقة التي أوجدها مضمون الكدية، وضعت جنس المقامة في مقابل الأجناس الأخرى، وحددت طبيعة البناء الأدبي وحبكته الفنية، فالمؤلف دوره العرض فقط، فهو مؤلف من "الخلف" بينما "المحدث" السارد (عيسى بن هشام) هو السارد المتضمن في الحكاية وهو راوٍ حاضر في الحكاية باستعمال ضمير المتكلم (المرزوقي، 1986)، وهذا ما كان في المقامات فضمير المتكلم هو الذي يفتح النص السردي مثل "طرحنتي، كنت، نهضت، حدا بي... لما قفلنا..." وكذلك البطل فهو محدد المعالم المتمثلة بالذكاء، والقدرة على

مقدمة مقاماته:

يكون له في سياق ثقافي معين" (كيليطو، 1993).

إن قدرة الهمداني الفنيّة، ووعيه الكبير لما يقوم به من إيجاد نوع أدبي جديد، جعله في صدام أدبي مع الواقع وجدليّة التأصيل للجديد، ولعل المناظرة بين الهمداني والخوارزمي (393هـ) وفوز الهمداني فيها كان فوزاً للمصطلح الجديد وما يمثّله من قواعد جديدة ومميزات للنص الجديد أو الجنس الجديد من الأدب.

وعلى هذا، فإنّ مصطلح المقامة جاء في إطار الجدليّة مع المصطلح الآخر، حيث ولادة الجنس الجديد وهو الجنس المستقل في حدوده وبنيته لا يبد له من مصطلح يحتوي مضامينه ودلالاته التي أصبحت جزءاً من الوعي الجمعي للأمة، وهنا فإن الدراسة ترى أن سم المقامة اللغوي وهو مدلول مجرّد من الاصطلاحية، لا يدلّ على مضمون المقامة "الفني"، كما هو في كلّ المصطلحات التي تنمو من اللغوي، ولكنها تفارقه في الفني، ولعل هذا المصطلح جاء ليتميّن عن غيره من المصطلحات المجالية له، أو التي يتهم أنها أصل له، وهي كما أسلفت الدراسة الحديث، والمجلس والموعظة...

وعندما نضيف جدليّة المصطلح واستقلاليّته الدلاليّة إلى ما سبق من جدليات في السرد والجملة والمضمون والإيقاع، فإنّ جدلية خطاب المقامة بكتيّه، يصبح تجنيساً لنوع جديد في الأدب العربي قامت الدراسة بتفسيره في إطار نظريّة الأنواع الأدبيّة التي تتولّد من السياقات الثقافيّة والمعرفية عند الإنسان. وهذا ما سعت إليه الدراسة.

"فإنّه قد جرى في بعض أندية الأدب الذي ركبت في هذا العصر ريحه، وخبث مصابيح ذكر المقامات التي ابتدعها بديع الزمان وعلامة همدان - رحمه الله تعالى - وعزا إلى أبي الفتح الاسكندري نشأتها وإلى عيسى بن هشام روايتها، وكلاهما مجهول لا يعرف ونكرة لا تتعرّف... (الحريري، 1965).

هذه التأكيدات على علاقة الهمداني بمصطلح "المقامة" - وهي علاقة ابتداء وتأسيس لمفهوم فنيّ يدل على حدود النص الجديد ومميزاته - تؤشّر على مدى الجدليّة التي كان يعيها الهمداني بين مفهومه الجديد وخصوصيّة جنسه، مع المصطلحات والمفاهيم الأخرى القائمة في ذهنيّة الإنسان العربي والمسلم الذي يعي الثقافة العربية، ومنها الشعر، وفروع النثر الأخرى، كالرسالة، والخبر، والحديث (بمعنى المحدث)، والخطبة، والموعظة، والمجلس، والقص، والحكاية، والمناظرة، وغير ذلك من أشكال التعبير (كيليطو، 1993).

وهنا يأتي الهدف الرئيس عند الهمداني الشاعر، وكاتب الرسائل في الأصل، ليقدّم نوعاً جديداً من الإبداع سماه "المقامة"، هذه المقامة التي تشترك مع المجلس، والخبر، والحديث، والرسالة، والموعظة، والقص، بمميزات مشتركة جمعتها المقامة بشكلها الفني الجديد، إذ أصبح مفهوم المقامة ودلالاته الاصطلاحية يمثل مرحلة تحوّل من التعدد إلى الوحدة، وهنا يتحقق قول كيليطو في حديثه عن المقامة "إن مؤلفاً لا يحيا بخصائصه الداخليّة فحسب، وإنما أيضاً بالصدى الذي

الهوامش

- الكك، فيكتور، (1961) بديعيّات الزمان، (بحث تاريخي تحليلي في مقامات الهمداني)، مقدمة فؤاد أفرام البستاني، بيروت، المطبعة الكاثوليكية.
- مبارك، زكي (دون تاريخ)، النثر الفني في القرن الرابع، القاهرة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر.
- مرتاض، عبد الملك (1968)، القصّة في الأدب العربي القديم، الجزائر، دار ومكتبة الشركة الجزائرية.
- ياغي، عبد الرحمن (1969)، رأي في المقامات، بيروت، المكتب التجاري، ط1.
- (2) للمزيد انظر: الغرافي، مصطفى، في مسألة النوع الأدبي، عالم الفكر، ص 117-190.
- (3) للمزيد حول سبب التسمية وما يتعلق بها من آراء يمكن الرجوع إلى:
- عباس، حسن، (دون تاريخ)، نشأة المقامة في الأدب العربي، دار المعارف، ص 9-22.
- (4) يقصد الباحث بالجملة الموقّعة: الجملة التي تبنى على الإيقاع

(1) للمزيد حول المقامات انظر:

- الشكعة، مصطفى (1959)، بديع الزمان الهمداني، رائد القصّة العربية والمقالة الصحفيّة، القاهرة، مكتبة القاهرة الحديثة.
- ضيف، شوقي (1973)، المقامة، القاهرة، دار المعارف، ط3.
- ظليمات، عبد النافع (1957)، أهل الكدية أبطال المقامات في الأدب العربي، حمص، دار ابن الوليد، مطابع الفجر الحديثة.
- عباس، حسن (دون تاريخ)، نشأة المقامة في الأدب العربي، دار المعارف.
- عبود، مارون، (1971)، بديع الزمان الهمداني، دار المعارف بمصر، الطبعة الثالثة.
- عوض، يوسف نور (1979)، فن المقامات بين المشرق والمغرب، بيروت، دار القلم الطبعة الأولى.

الصوتي مع الجملة اللاحقة أو السابقة.

(5) الشعرية كما يقول جون كوين John Queen:

"علم موضوعه الشعر، وكلمة الشعر لها في العصر الكلاسيكي معنى لا غموض فيه، كانت تعني جنساً أدبياً هو "القصيد" التي تتميز بدورها باستخدامها للأبيات، لكن اليوم، وعلى الأقل، عند جمهور المتقنين، أخذت الكلمة، معنى أكثر اتساعاً، على أثر تطور يبدو أنه بدأ مع الرومانتيكية، ويمكن تحليله بصفة عامة على الطريقة الآتية: بدأ المصطلح أولاً يتحول من السبب إلى الفعل، من الموضوع إلى الذات، هكذا أصبحت كلمة "الشعر" تعني التأثير الجمالي الخاص، الذي تحدثه "القصيد" ومن هنا أصبح شائعاً أن نتحدث عن "المشاعر" أو "الانفعالات الشعرية". بعد هذا ومن خلال تردد استخدام هذه المصطلحات، أصبحت كلمة "الشعر" تطلق على كل موضوع، يعالج بطريقة فنية راقية، ويمكن أن يثير هذا اللون من المشاعر، أطلق أولاً في الفنون (شعر الموسيقى، وشعر الرسم... الخ) ثم على الأشياء الطبيعية كتب فاليري Valery: نحن نقول عن مشهد طبيعي إنه شعري، ونقول ذلك أيضاً عن بعض مواقف الحياة، وأحياناً، نقول عن شخص ما: إنه شعري، ولم يتوقف المصطلح عن الاتساع منذ تلك اللحظة، وهو يغطي اليوم لوناً خاصاً من ألوان المعرفة بل بعداً من أبعاد الوجود". (كوين، جون، النظرية الشعرية، ترجمة،

وتقديم، احمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2000، ص 29).

(6) الإيقاع في مفهومه الفني مبدأ ومعنى، وهو وجداني مناطه النفس عنها يصدر واليها ينفذ فيهتك أسرارها ويحرك أوتارها، وأما في واقعه العملي فهو توفيق بين نزعتين متناقضتين: الثقل والخفة وهو جملة من القيم الحركية ذات صفة كمية وكيفية، تقوم على أساس الحركة وتخضع في تركيبها إلى مبادئ ثابتة لا تفريط فيها: النسبية والتناسب والنظام والمعادلة والدورية وهو ليس من المادية في شيء ولكنه يتلبس المادة فتجسمه الحركات البدنية والصوتية العياشي، محمد، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، 1986، ص 38.

(7) يشبه الأسلوب اليوفوي النثر العربي الذي يتكلف السجع والموازنة بين الجمل وأشباه الجمل مع العناية بتجانس الأصوات، والكلمة مشتقة من اسم بطل قصة من تأليف الكاتب الإليزيثي (جون للي): انظر حاشية فراي، نورثروب، تشريح النقد، ص 344.

(8) مثل مقامات الزهاد، ومقامات الصوفية، ومقامات الوعظ.

(9) أفضل من عرض الآراء وناقشها في هذا الموضوع: حسن عباس في كتابه "نشأة المقامة" ص 7-21.

المصادر والمراجع

- ابن قتيبة، أبو م. (276هـ) (1963)، أدب الكاتب، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ط 4، التجارية الكبرى مصر.
- أرسطو طاليس. (دون تاريخ)، فن الشعر، ترجمه عن اليونانية وشرحه، وحقق نصوصه عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان. ص 8.
- إيلسبورغ، ي. (1980)، نظرية الأدب، عدد من الباحثين السوفييت المختصين بنظرية الأدب والأدب العالمي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، دار الرشيد، وزارة الثقافة والإعلام - الجمهورية العراقية. ص 32، 10.
- تليمة، ع. (2013)، مقدمة في نظرية الأدب، ط 1، دار التنوير، ص 231.
- تودوروف، ت. (1987)، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط 1، الدار البيضاء، ص 12-15.
- الجاحظ، أبو ع. (255هـ)، (1969)، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، ط 4، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان.
- الحريري، أبو ق. (516هـ) (1965)، المقامات، بيروت، دار صادر. ص 6.
- حمودي، ه. (1985)، المقامات من ابن فارس إلى بديع الزمان الهمداني، دار الأفاق الجديدة، بيروت.
- الشكعة، م. (1959)، بديع الزمان الهمداني، رائد القصّة العربية

والمقالة الصحفية، القاهرة، مكتبة القاهرة الحديثة.

ضيف، ش. (1973)، المقامة، القاهرة، ط 3، دار المعارف.

طليمات، ع. (1957)، أهل الكدية أبطال المقامات في الأدب العربي، حمص، دار ابن الوليد، مطابع الفجر الحديثة.

عباس، ح. (دون تاريخ)، نشأة المقامة في الأدب العربي، دار المعارف. ص 9-22.

عبود، ما. (1971)، بديع الزمان الهمداني، الطبعة الثالثة، دار المعارف بمصر.

العسكري، أبو (هـ) (1952)، كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، تحقيق علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، 1952. عوض، ي. (1979)، فن المقامات بين المشرق والمغرب، الطبعة الأولى، بيروت، دار القلم.

العياشي، م. (1986)، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، ص 38.

الغرافي، م. (2013)، في مسألة النوع الأدبي، عالم الفكر، المجلد الثاني والأربعون، العدد الأول. ص 117-190.

فراي، ن. (1991)، تشريح النقد، (محاولات أربع)، ترجمة محمد عصفور، عمان، منشورات الجامعة الأردنية. ص 317-318، 324، 344.

فشر، أ. (1998)، ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب. ص 62، 178، 16، 52، 15.

كاظم، ن. (2003)، المقامات والتلقي، ط 1، المؤسسة العربية

- للدراستات والنشر، بيروت، لبنان.
- الكك، ف. (1961) بديعيّات الزمان، (بحث تاريخي تحليلي في مقامات الهمذاني)، المطبعة الكاثوليكية، مقدمة فؤاد أفرام البستاني، بيروت.
- كوين، ج. (2000)، النظريّة الشعريّة، ترجمة، وتقديم، د. احمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ص29.
- كيليطو، ع. (1993)، المقامات "السرد والأنساق الثقافيّة" ترجمة عبد الكبير الشرفاوي، ط2، دار توبقال للنشر. ص93، 77، 73، 127، 84، 41.
- مبارك، ز. (دون تاريخ)، النثر الفني في القرن الرابع، القاهرة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر.
- مرتاض، ع. (1968)، القصة في الأدب العربي القديم، الجزائر، دار ومكتبة الشركة الجزائرية.
- مرتاض، ع. (1988)، في نظريّة الرواية "بحث في تقنيّات السرد"
- عالم المعرفة، العدد 240، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت. ص170.
- المرزوقي، أبو ع. (421هـ) (1951)، شرح ديوان الحماسة، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون، القاهرة. ص13.
- المرزوقي، س. (1986)، مدخل إلى نظريّة القصة، دار الشؤون الثقافيّة العامة، بغداد، دار التونسية للنشر. ص102.
- الهمذاني، ب. (395هـ) (2010)، المقامات، شرح الشيخ محمد عبده، منشورات وزارة الثقافة الأردنيّة، ص123-124، 75-81، 35-46.
- ويليك، ر. (1987)، نظريّة الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر. ص238.
- ياغي، ع. (1969)، رأي في المقامات، ط1، بيروت، المكتب التجاري.

Almaqama Discourse and Dialectical Genres Literary in Maqamat AL-Hamthani

Ahmad Al-O'roud*

ABSTRACT

Almaqama discourse in Classical Arabic literature has constituted a phenomenon which drew attention and left an impact on the nature of the Arab creativity, making this discourse distinctive with creativity and composition. It has been received by the people with admiration, making it a literary genre that has a special form and content. Critics have studied the phenomenon of Almaqama in the context of literary history, and did not consider it as a literary genre with certain dialectic conditions and contexts with other genres - poetry and prose - making this study deal with this subject. The study suggests that Almaqama is a literary genre which has its conditions that are represented in the narrative, rhythm, content and "of the term" which embodied this structure. In order to present the study vision, the genre of Almaqama was discussed within the framework of the theory of global literary genres, which interprets genres according to its form and content, and this was what study sought.

Keywords: Dialectical, Discourse, Almaqama.

* Department of Pure Sciences, Al-Balqa' Applied Uinversit , Jordan. Received on 18/1/2014 and Accepted for Publication on 21/4/2015.