

التشكيل البيدي بين المقامة العباسية والمقامة العثمانية
(الهمذاني واليازجي أنموذجين دراسة تحليلية مقارنة)

The Figurative Language between Abbasid Maqama and the Ottoman Maqama:
(El-Hamadhani and El-Yazaji as Models. A Comparative Analytical Study)

ط.د. يبرير فريحة^{1*}، أ.د. عبد العليم بوفاتح²

¹ جامعة غرداية، (الجزائر)، yabrir.friha@univ-ghardaia.dz

مخبر التراث الثقافي واللغوي والأدبي بالجنوب الجزائري

² جامعة الأغواط، (الجزائر)، abdelalimb1@gmail.com

مخبر علوم اللسان

تاريخ النشر: 2021/12/30

تاريخ المراجعة: 2021/09/30

تاريخ الإيداع: 2021/08/10

ملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على بعض الجوانب الفنية والجمالية في الخطاب المقامي، كما تسعى إلى رصد بعض التشكيلات البلاغية المتعلقة بالصنعة اللفظية. ولتحقيق هذه الأهداف تم اختيار أسلوب الهمذاني مع مقابلته بأسلوب اليازجي عينة للدراسة، وكان التركيز على المحسنات البيديية كالسجع والجناس والطباق؛ بإجراء مقارنة بين الهمذاني صانع المقامة العباسية واليازجي ممثل المقامة العثمانية. وبعد التحليل والمقارنة توصلت الدراسة إلى جملة من النتائج أبرزها أن السجع يأخذ حصة الأسد في نص المقامة مقارنة بالمحسنات الأخرى، كما تبين أن اليازجي أكثر تكلفاً وإفراطاً في استخدامه للمحسنات البيديية. وقد قدمت الدراسة بعض التوصيات التي يمكن أن ترشد الباحث إلى مزيد منالبحث والتحقيق والتقصي توسعاً في هذا الموضوع.

الكلمات المفتاحية: التشكيل، البيدي، المقامة، الهمذاني، اليازجي.

Abstract

This study aims to shed light on some artistic and aesthetic aspects of Maqamat Discourse, as it strives to capture some rhetorical figures in stylistics. To attain these objectives, the styles of El-Hamadhani and El-Yazaji, as study samples, were compared, with the focus being on rhetorical devices such as: Assonance, alliteration, and antithesis; hence, this paper aspires to compare El-Hamadhani as a model for the Abbasid Maqama and EL-Yazaji for its Ottoman counterpart. After a comparative-based analysis, the study reached several results, the most important of which being that compared to other rhetorical devices, assonance takes the lion's share in both texts, and that El-Yazaji's work is characterized by an excessive use of rhetorical devices. This work offers several recommendations that could serve as guidelines for researchers in future research and investigation

Key words: The Figurative, Maqama, El-Hamadhani, El-Yazaji, Stylistics.

* المؤلف المراسل.

تقديم:

بقي فن المقامة في تاريخ الأدب العربي ضمن تلك القطع النثرية الشعرية المعبرة عن روح العصر، إذ جاءت تحمل بين طياتها وصفا تصويريا لحال الأوضاع السياسية والاجتماعية في القرن الرابع الهجري، فالمقامة الأدبية كانت بمنزلة الوثيقة التاريخية التي سجلت واقع الشعوب، وكشفت عن كثير من قضايا المجتمع في ذلك العصر.

إلا أنّ الحياة الأدبية عرفت نضجا فكريا، إذ أضحي الكاتب أو الأديب يلجأ إلى التصنع والتكلف في كثير من الأحيان. وبما أنّ المقامة كانت حين ظهورها جنسا أدبيا حديث العهد في ذلك الوقت، فقد اتسمت بأسلوب فني راقٍ، وصياغة لغوية كثر فيها الغريب والحوشي من اللفظ، ووظفتها الكلمات الجميلة والفريدة، وأصبح لها الأثر العميق في المتلقي فباتت تستهويه وتشده إليها، حتى إنه جعلها ذلك المتنفس الذي ينقله من عالم الهم والحزن إلى عالم النكتة والفكاهة والسخرية.

والملاحظ أن الدراسات قد باينت واختلفت في نشأة أصول هذا الفن، إلا أن الإجماع يكاد ينعقد على أن بديع الزمان الهمداني كانت له الأهمية في الريادة، فهو الذي أرسى قواعدها وأسسها، فغدت المقامة الهمدانية صالحة لكل زمان ومكان، لها خصائصها الفنية والأسلوبية، بل أضحت أنموذجا يحتذى، فنسخ على منوالها رواد المقامة سواء ممن عاصر الهمداني، أو حتى أدباء العصور الأخرى، فاقتفوا الأثر وساروا على نفس الدرب؛ ومن هؤلاء نجد اليازجي الذي أطلق العنان لمخيلته وإبداعه ليتفوق في هذا الجنس الأدبي، فأمست مقاماته مختلفة ومتنوعة في الموضوعات والمضامين.

هذا، وقد غدت المقامات نوعاً من الإبداع الفني الزاخر بألوان الفنون، وظلّت قراءتها قائمة متداولة بشغف لمدة تجاوزت القرون، وهذا دليل على أهميتها البالغة التي تكتسبها في الأدب العربي.. وعلى ضوء هذا التنوع والثراء تعرضنا في موضوع بحثنا إلى العلاقة القائمة بين المقامة الهمدانية ونظيرتها اليازجية، بغية الوقوف على مواطن التشابه والاختلاف من جهة، والكشف عن أبرز السمات الجمالية والفنية للنصين المقاميين من جهة أخرى.

وقد تأسس البحث على طرح عدة إشكاليات، أهمها التساؤلات الآتية:

هل استطاع الهمداني واليازجي بأقلامهما رسم لوحات تشكيلية في نصهما المقامي وإبراز مقدرتهما اللغوية والبلاغية؟

وما نسبة توظيفهما لفن البديع؟ وأي المحسنات البديعية يغلب استعمالها عندهما؟

إلى أي مدى يمكن أن تكون مقامات اليازجي تقليدا وامتدادا لمقامات الهمداني، خصوصا من حيث الصياغة والتشكيل الأسلوبي والبديعي؟

لعل هذا ما سيجيب عليه المقال الآتي من خلال هذا البحث الموسوم بـ: التشكيل البديعي بين المقامة العباسية والمقامة العثمانية - الهمداني واليازجي أنموذجين (دراسة تحليلية مقارنة).

أولاً: مفهوم التشكيل الأسلوبى

أكثر ما يقال عن التشكيل الأسلوبى باعتباره مصطلحاً نقدياً، أنه ذلك العمل الإبداعي الذي لا يكتمل إلا بتضافر جملة من العناصر والعوامل المتداخلة والمنسجمة بدءاً من المؤلف والنص والنظام اللغوي، والسياقات الخارجية وانتهاءً بالمتلقي. وقد ورد تعريف هذه الظاهرة بمفهومها الذي ذكرناه في عدة معاجم وقواميس، لكن من دون ذكر مصطلح (التشكيل).

فلقد تداولت المعاجم العربية هذا المفهوم في عدة مواضع، منها ما جاء في لسان العرب لابن منظور، إذ يقول: "شَكَّلَ، يُشَكِّلُ، تَشَكَّلَ، وَالتَّشَكَّلُ يَعْنِي الشَّبْهَ وَالمِثْلَ وَيُقَالُ هَذَا عَلَى شَكْلِ هَذَا، أَي عَلَى أَمْثَالِهِ، وَهَذَا أَشْكَلُ بِهَذَا، أَي أَشْبَهُ بِهِ وَشَاكَلَهُ الْإِنْسَانُ، شَكَّلَهُ وَمَذْهَبَهُ وَطَرِيقَتَهُ" 1

وجاء في أساس البلاغة للزمخشري استعمال هذه المادة قريباً من المعنى السابق، ومن ذلك قوله: "شَكَّلَ هذا شَكْلَهُ أَي مِثْلَهُ وَقُلْتُ: هذه الأشياء أشكال... كما تقول تمثال، وهي أشكال الأمر ما يقول أشبه وتشابه" 2.

وفي المعجم الوسيط جاءت هذه اللفظة على نحو "تشاكَلاً: تشابه وتمائلاً، تَشَكَّلَ: مُطَاوَعَ شَكْلَهُ وَالشَّيْءَ تَصَوَّرَهُ وَتَمَثَّلَ، اسْتَشَكَلَ الْأَمْرُ: التَّبَسَّ الْأَمْرُ" 3.

فمن التعريفات اللغوية السابقة يظهر أن التشكيل هو اجتماع عناصر فنية أدبية من تعبير وأسلوب وصيغ تربطها علاقة تواسج متداخلة.

وفي الاصطلاح يُعَدُّ التشكيل من بين المصطلحات التي اختلف الأدباء والنقاد في تحديد تعريفها، فكل له مرجعيته الفكرية والثقافية في تحديدها، ولهذا لم يكن هناك تعريف موحد للمصطلح، وعليه كان من الضرورة الالتفات إلى هذا المفهوم في الدرس النقدي العربي مع مقابلة ذلك بطريقة مدارسته في الدرس الغربي.

ثانياً: التشكيل في الدرس النقدي العربي القديم

تذكر الكثير من الدراسات النقدية أن مفهوم التشكيل في الدرس النقدي العربي القديم لم يرد بهذا اللفظ كمصطلح نقدي محض، وإنما تناوله علماء البلاغة والنقد من أمثال ابن طباطبا والخفاجي، وابن الأثير بمسميات مختلفة كالمشكلة والبني التشكيلية واللفظ والمعنى... وغيرها.

فعبد القاهر الجرجاني في تعريفه للتشكيل قد عقد موازنة بين الرسام والأديب المبدع، فإذا كان لهذا الرسام أدواته ومرتكزاته الأساسية في إخراج لوحة فنية تشكيلية في أصباغها وطريقة اختيارها وترتيبها ومزجها، فالأديب كذلك يتوخى المعاني والكلمات والصياغة والأسلوب الحسن في النص الأدبي ليبعث في المتلقي ذلك التأثير، وفي هذا يقول الجرجاني: "إنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش فكما

أنك ترى الرجل قد هدى في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج إلى ضرب من التخيير والتدبير في أنفاس الأصباغ وفي مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجها لترتيبها إياها، إلى ما لم يهتد إليه صاحبه فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب، وصورته أغرب كذلك حال الشاعر، والشاعر في توجيهه معاني النحو ووجوهه التي عملت أنها محصول النظم".⁴

ثالثاً: التشكيل في المدونة النقدية الحديثة

إن التشكيل شأنه شأن الكثير من المفاهيم والمصطلحات التي اختلفت حولها النظريات والمنهجيات، قد تعددت تعريفاته وتباينت عند النقاد المحدثين العرب، ولعل من الذين أولوا هذا المصطلح النقدي الحديث اهتماماً واضحاً محمد التونجي بقوله: "التشكيل هو القدرة على التشكل بأشكال متعددة، ومن معناها هذا ظهر الفن التشكيلي في الرسم والنحت والهندسة المعمارية لقدرة المواد التي يستخدمونها على التشكيل المرغوب وقد دخلت فضاء الآداب على قلة بصورة تخير حر للكلمات والصورة والعبارات، ولاسيما في فرنسا، ولم تبد في الأدب العربي بوضوح".⁵

في حين يظهر اهتمام صلاح عبد الصبور بهذا المصطلح من خلال اشتغاله بالقصيدة واهتمامه ببنيتها، فهو "يؤمن إلى حد ما بأن التشكيل جوهري أساسي في القصيدة فإذا ما غاب افتقدت مبررات وجودها".⁶

إلا أن الدراسات الغربية الحديثة ربطت مفهوم التشكيل بالشكل والمضمون وبينت أنهما وجهان لعملة واحدة، وأن هذا الشكل لا تكتمل صورته إلا بوجود عناصر أخرى تدخل في علاقة ترابط لتعطيه معناه، ولذلك عرف جون كوهن الشكل بأنه "مجموع العلاقات التي يستقطبها كل عنصر من العناصر الداخلية لتنظم، ووجود هذا المجموع هو الذي يسمح لكل عنصر بأداء وظيفته اللغوية"⁷، بالمقابل كانت رؤية فينوغرادوف للشكل ممثلة في عنصرين: "الأول داخلي معبر عنه بالصورة والمضمون، ليقابله الشكل الثاني الخارجي المعبر عنه باللفظ والصياغة اللغوية".⁸

من خلال العرض السابق يمكن أن نستخلص أن التشكيل الأسلوبي له صلة بفن الرسم والنحت بل وبكل ما له علاقة بالفنون التشكيلية، إلا أن صورته في الأدب تجلت لما أولى أرباب النقد والبلاغة اهتماماً ببنية النص وتركيبه ودعوا إلى ضرورة تتبع هذه الظاهرة وإيجاد العلاقة بين البنية السطحية والبنية العميقة، وعليه انصرفوا إلى دراسة النص الأدبي في مستوياته "الصوتي، الصرفي، التركيبي والدلالي".

رابعاً: التشكيل الأسلوبي والمقامة الأدبية العربية

لطالما كانت النصوص النثرية والشعرية تسعى إلى استمالة القارئ أو السامع لتحدث ذلك التأثير والاقناع، وربما هذا لا يتحقق إلا بالبلاغة، من خلال ما يتأتى من مباحثها الثلاثة التي تعد مفاتيح الخطاب، وعليه فقد دأب البلاغيون على مدارس النصوص الأدبية البليغة كالمقامة فتبين لهم أنها صيغت بشكل عبارات

نثرية في قوالب شعرية، وأصبح كُتّابها يتنافسون في توظيف البديع بمحسناته اللفظية والمعنوية، "إذ لها طبيعة مشابهة لأنواع الزينة التي تزين بها النساء، كقرط وسوار، وخلخال وباقية ورد"9.

والملاحظ أن فن البديع قد طغى على أسلوب المقامة طغياناً شاملاً كاملاً وحظي بعناية كبيرة واهتمام بالغ، وقد ورد توظيفه في المقامات بكل الأشكال والألوان، فغدا من أهم خصائصها مقارنة بالأجناس الأدبية الأخرى.

ولعل عناية الهمداني واليازجي بهذا الفن أضفت على نصهما المقامي تشكيلات أسلوبية ذات طابع جمالي في كل ما يتعلق بالسجع والجناس والطباق.

1. السجع:

يعدّ السجع من المحسنات البديعية اللفظية التي بنيت عليها المقامة، فهو يمثل حجر الأساس والجامع المشترك في هذا الجنس الأدبي، إذ يضيف على النص المقامي إيقاعاً داخلياً منسجماً وتكمن أهمية السجع في "جعله الخطاب يتسم بقدر عال من الشعرية، فالنص الخالي من السجع مع كل ما فيه من عناصر الإيقاع الأخرى نجده يفتقر إلى الموسيقى المناسبة والإيقاع المنسجم"10.

وقد تعددت تعريفاته واختلفت منها أنّ "السجع هو تواطؤ الفاصلتين من النثر على حرف

واحد"11.

ذلك أنّ السجع "هو اتفاق فواصل الكلام في الحرف الأخير دون تقييد بالوزن وأفضله ما تساوت فقراته" وهو ثلاثة أضرب: المرصع، المتوازي، والمطرف12.

السجع عند الهمداني:

لم يغفل الهمداني عن إيراد هذا اللون البديعي، فقد جاءت أكثر مقاماته غنية بالأسجاع، ونستهل ذلك بما نقله لنا في المقامة الجاحظية على لسان عيسى بن هشام، إذ يستطرد في وصف وليمة أثارته: "وَمَعَنَا عَلَى الطَّعَامِ رَجُلٌ تُسَافِرُ يَدُهُ عَلَى الْخَوَانِ وَتَسْفِرُ بَيْنَ الْأَلْوَانِ وَتَأْخُذُ وُجُوهَ الرُّغْفَانِ. وَتَفْقَأُ عُيُونَ الْجِفَانِ وَ تَرَعَنَازِصَ الْجِيرَانِ. وَتَجُولُ فِي الْقِصْعَةِ. كَالرِّخِّ فِي الرُّقْعَةِ. يَزْحَمُّ بِاللَّقْمَةِ اللَّقْمَةَ. وَيَهْزِمُ بِالْمِضْغَةِ الْمِضْغَةَ. وَهُوَ مَعَ ذَلِكَ سَاكِتٌ لَا يَنْبَسُ بِحَرْفٍ"13، فما يلاحظ هنا أن عبارة يزحم باللقمة اللقمة (انما توافق العبارة الثانية يهزم بالميضغة الميضية من حيث (يزحم = يهزم)، (باللقمة = بالميضغة)، والتقابل بين العبارتين تمثل من حيث الوزن والحرف الأخير وهذا على سبيل السجع المرصع.

ومما ورد في المقامة القريضية وعلى لسان البطل أبي الفتح الإسكندري وهو خبير بأصحاب القريض

وأهله "وَلَوْ شِئْتُ لَلْفِطْتُ وَأَفْضُتُ. وَلَوْ قُلْتُ لِأَصْدَرْتُ وَأُورِدْتُ"14.

فالتوافق اللفظي للعبارتين الأولى والثانية يظهر جليا (ولو = ولو)، (شئت = قلت)، (للفظت = لأصدرت)، (أفضت = أوردت)، وهنا جاء أيضا على سبيل سجع مرصع.

ودوما مع هذا الضرب من السجع توشحت المقامة السجستانية في الألفاظ المتوافقة وزناً وتقفية وهي:

(العزم = الحزم)، (جعلته = جعلته)، (أمامي = إمامي) وهي مستقاة من العبارتين " واستخرت الله في العزم أمامي والحزم جعلته إمامي " 15.

ومن أضرب السجع المتوازي ما جاء به الهمداني في المقامة الكوفية بقوله: "وطئت ظهر المروضة، لأداء المفروضة" 16. فالإتفاق في الوزن والحرف الأخير (ضة) الواقع بين اللفظتين (المروضة = المفروضة).

وما زال الهمداني ينسج مقاماته بتوظيفه كل ما تيسر من السجع وأنواعه، ومثال ذلك ما اتحفنا به من السجع المطرف في المقامة الأهوازية، بقوله: "رأينا الجنازة وأعرضنا عنها صفحا، وطوينا دونها كشحا" 17، فالسجع جاء بين (صفحا = كشحا). وهما لفظان مختلفان في الوزن ومختلفان في الحرف الأخير (حا).

ويطالعنا صانع المقامة العربية الهمداني مرة ثانية في المقامة الجرجانية في قوله: "تترامى بي المرامي، وتتهادى بي الموامي" 18.

الفاصلة الأولى تقابل الفاصلة الثانية، حيث أن (تترامى = تتهادى) و (بي = بي) و (المرامي = الموامي) فهذه الألفاظ جاءت تتوازن في الوزن والتقفية، وهي على سبيل سجع مرصع..

السجع عند البيازجي:

وإذا ما مضينا في تصفح مقامات البيازجي نجد أنه توسع فيه بشكل كبير إذ لا تخلو مقامة من مقاماته من السجع وأضربه، ومثال ذلك ما جاء في المقامة العدنية، من قوله: "ولكم المشارف المعهودة، والمحاجر المشهودة والمخالف المذكورة" 19، فالسجع المرصع كان يتوافق أوزان الكلمات داخل العبارتين وتتطابق الحرف الأخير فيها. (المعهودة = المشهودة = المذكورة).

كما أنه في المقامة العقيقية لم يغفل الإتيان بضرب من أضرب السجع إذ يقول فيها: "أرأيتم ما أخرج هذا البيت، وأسمج هذا الميت، وطالما جد وكد واشتد واعتد، وركب الأهوال واحتشد الأموال" 20.

فالسجع المتوازي بين اللفظتين في كل من العبارتين (الأهوال والأموال) إذ اتفقتا في الوزن والحرفين الأخيرين.

وهذا نموذج آخر من المقامة الشامية: أخبر سهيل بن عباد قال: "دخلت يوماً على صاحب لي بالشام، أعوده من داء البرسام. فجلست بإزائه وأنا استخبره عن دائه" 21 فلفظنا (إزائه ودائه) اختلفتا في الوزن واتفقتا في الحرف الأخير وهذا سبيل السجع المرصع.

من خلال النماذج المختارة من المقامات يبدو أن السجع هو السمة الغالبة في النص المقامي، فكل من الهمداني واليازجي اعتبر أن هذا المحسن البيدي هو بمنزلة اللبنة الأولى والحجر الأساس في بناء نصه المقامي، إلا أن سجع الهمداني يظهر أقل تكلفاً، ويجنح أكثر إلى العفوية كما أن عباراته تتسم بالقصر، وفي المقابل تأتي فقرات اليازجي وعباراته طويلة متباعدة الأسجاع ويظهر فيها التكلف والتصنع بوضوح.

الجناس:

يعد علم البيدي علمًا زاخرًا بالكثير من المحسنات. والجناس أحد المحسنات البيديّة اللفظية، فهو ظاهرة موسيقية تضيف على الخطاب نغمًا عذبًا تطرب له الأذان، كما يعطي المعنى عمقًا وتبصرًا. والجناس " أن يُوردَ المُتَكَلِّمُ كَلِمَتَيْنِ تَجَانِسُ كُلُّ وَاحِدَةٍ مِنْهُمَا صَاحِبَتَهُمَا فِي تَأْلِيفِ حُرُوفِهَا "22.

وهو أيضًا " تشابه اللفظين في النطق واختلافهما في المعنى. والجناس نوعان: الجناس التام، والجناس غير التام "23.

والملاحظ على كُتّاب المقامة أنهم وظفوا الجناس بنوعيه وبأشكاله المختلفة وبصورة كبيرة فأبدعوا في الإتيان به، وهذا ما سيتجلى من خلال النماذج التطبيقية التي سنوردها فيما يأتي:

الجناس عند الهمداني:

لفت الجناس انتباه الهمداني فأولاه عناية واهتماما واستخدمه في عدة مواضع، منها ما جاء في المقامة البخارية، بقوله: " فقد والله طعمنا السكّاج، وركبنا الهملج، ولبسنا الديباج، وأفترشنا الحشايا بالعشايا فما راعنا الا هبوبُ الدَّهرِ بِغَدْرِهِ وانقلابِ المَجَنِّ لظَهْرِهِ، فعَادَ الهِمْلَاجُ قُطُوفًا وانقلبِ الدِّيبَاجِ صُوفًا"24، فالجناس الناقص بين اللفظتين (الحشايا والعشايا)، فاختلفت في نوع الحرفين في (ح ≠ ع)، وأيضًا (قطوفا وصوفا) الاختلاف في (ق ≠ ص).

وفي تعريف آخر للجناس يرى بعضهم أنه " ما اختلف فيه اللفظان في أعداد الحروف فقط "25، وهو على أضرب: الجناس اللاحق، الذي سيق فيه المثال السابق، والجناس المصحف والجناس المحرف ...

فقد ورد في "المقامة المارستانية": " ولا يرمي من حالق ابنه، فهل الاكراه. الا ما تراه؟ والاكراه مرّة بالمرّة، ومرّة بالدرّة "26، فالظاهر هو اتفاق اللفظين (مرّة ومرّة) في عدد الحروف وترتيبها إلا أن الاختلاف يكمن في الحركات، وهذا ما يطلق عليه الجناس المحرف، وهو ضرب من أضرب الجناس غير التام (الناقص).

وما زال الهمداني يلون مقاماته بشق الألوان البيديّة، فالجناس غير التام يظهر في المقامة المجاعية حينما قال: " حدثنا عيسى بن هشام قال: كنت ببغداد عام مجاعة، فمِلت الى جماعة قد ضَمَّهمُ سِمَطُ الثُّريا "27، فالجناس بين (مجاعة، جماعة) على الرغم أن الحروف نفسها، إلا أن ترتيبها اختلف على سبيل جناس القلب.

الجناس عند اليازجي:

أما الجناس عند اليازجي فقد تلونت به مختلف مقاماته، إذ لم يقتصر في توظيفه على مقامة دون أخرى وإنما جاء بكل أنواع الجناس من تام وغير تام، ومثال ذلك ما جاء في المقامة البدوية: "قال فسكن مني ما جاش، من الجاش، ودخلت فاذا رجل أسمط الناصية، يكتنفه الغلام والجارية"28، فالجناس يتجلى بين الفعل (جاش) وهو بمعنى ما قد يتناثر من القدر عند درجة الغليان، وبين الاسم (الجاش) وهو عندما تزداد ضربات القلب والخفقان عند الخوف، وهذا على سبيل الجناس التام.

ومن الجناس التام أيضا ما يظهر في المقامة المضرية، في قوله: "وابتدرت التسليم عليه، والتسليم إليه"29، فالجناس التام وقع بين التسليم عليه وهو إلقاء السلام والتحية، والثانية التسليم إليه بمعنى تفويض الأمر إليه.

ولعل من أجمل ما جادت به قريحة اليازجي في الاتيان بالجناس ما قاله في المقامة الأزهرية"30 فأراد تنبيه الأعين الساهية. فانتدب سجيته السبطرة. ورفع عقيرته الصبطرة. وأنشد يقول:

أيهما الراكب الميمم مصرا ** ألقى سمعا فللحديث فنون

دون مصر عين وعين وعين ** قام فيها نون ونون ونون

فالجناس الواقع بين (عين، عين، عين) فالأولى بمعنى عين الماء والثانية بمعنى العين التي تترصد وتتابع والثالثة عين الرئيس، وفي الشطر الثاني من البيت أيضا جاء الجناس بين (نون، نون ونون) فالأولى إشارة للحوت والثانية إشارة للسيف، والثالثة بمعنى دواة؛ وهذا ما يعرف بالجناس المماثل "وهو ما كان ركناه أو لفظاه من قسم واحد من أقسام الكلمة، بمعنى أن يكون اسمين، أو فعلين، أو حرفين"31.

ويُعزى لناصيف اليازجي تفوقه بالتلاعب بالحروف وقلبها، فالمقامة البصرية أردفها بأبيات يستحيل تغيير المعنى بقراءتها بالعكس، حتى إنه ذكر أن أعظم الجناس ما لا يستحيل بالانعكاس عند القراءة، يقول:32

قمر يُفِرطُ عمداً مُشرق ** رَش ماء دَمعَ طرفٍ يرمُقُ

قرطه يفدي جلاهُ أيمنُ ** من مياهِ الجيد فيه طُرق

قبسُ يدعو سنّاه ان جفاً ** فجناه أنسٌ وعدُّ يسبقُ

واليازجي لم يتوان في استخدام الجناس بكل أضره لما رآه قد يضيفه من جمال ورونق في نصه المقامي. فمن الجناس غير التام ما ورد في المقامة القدسية: "واجترحت المغارم، واستبخت الحارم"33، فلفظتا (المغارم والمحارم) اختلفتا في حرف واحد، وهذا على سبيل الجناس اللاحق.

كما ضمن اليازجي مقامته العقيقية الجناس المحرف والشاهد على ذلك قوله: "فَمَكَّثْتُ هُنَيْهَةً أَتَرَقَّبُهُ، حتى إنتهى إلى دَسْكَرَةٍ فِي الطَّرِيقِ بِجَانِبِ العَقِيقِ، فَزَلَّ عَنِ الحِجْرِ، وإِعْتَزَلَ إلى حَجْرَةٍ، وَأَفْتَرَشَ أَرِيكَتَهُ فِي ظِلِّ حُجْرَةٍ"34.

وقد ورد الجناس المحرف في كلمة (حَجْرَةٍ) بمعنى الحَجْرُ أما كلمة (الحُجْرَةِ) بمعنى ناحية أو زاوية فالاختلاف يكمن بين الحركتين الفتحة والضمة.

أما الجناس المصحّف فقد جاء به اليازجي في المقامة الحلّية إذ يقول: "أَمَّا إِنْ كَانَ قَدْ غَرَكُمُ الهُزَالَ، حتى دَعَوْتُمْ نَزَالَ. فَلَأَرِيَنَّكُمْ مُحَاً بَاصِرًا، وَفَتْحًا نَاصِرًا"35.

فقد اختلفت الكلمتين (بَاصِرًا ، نَاصِرًا) في النقط فقط، وهذا أضفى جرساً موسيقياً عذبا.

ويبدو أن الهمداني واليازجي قد أوليا الجناس عناية واهتماما، فلا تخلو أية عبارة أو جملة منه، إذ جاءت نصوصهما المقامية مليئة بذلك، وحشدت بجمل متوازنة تتفق في الوزن والقافية، وذلك لما قد يأخذ القارئ إلى أجمل اللوحات والألوان البيديعية.

الطباق:

يتمثل اللون البيدي الثالث في الطباق وهو، شأنه شأنالسجع والجناس، فقد لقي اهتماما وتوظيفا في النص المقامي، ويعرف بأنه وجه من أوجه التضاد أو أنه الجمع بين المعنى وضده في الكلام أو الجملة.

يقول يوسف أبو العدوس في تعريفه للطباق: "الطباق والمطابقة والتطبيق والتضاد والتكافؤ كلها أسماء لمسمى واحد، وهو الجمع بين المعنى وضده في لفظين، نثرا كان أم شعرا"36، وهو على نوعين طباق الإيجاب، وطباق السلب، ويظهر هذا المحسن البيدي عند الهمداني واليازجي من خلال هذه النماذج المختارة:

الطباق عند الهمداني:

إن الحديث عن الطباق عند الهمداني يبدو مقتضيا، فهذا الكاتب كان معتدلا بعض الشيء في إيراد له مقارنة بالمحسنات البيديعية الأخرى، فكان استخدامه مرتبط بسياق المقامة ومضمونها، وقلما نجده في كل المقامات، عدا البعض منها ومثال ذلك ما جاء في المقامة القزوينية: "وَحَرَجْتُ حُرُوجَ الحَيَّةِ مِنْ جُحْرِه، وَبَرَزْتُ بُرُوزَ الطَّائِرِ مِنْ وَكْرِهِ، مُؤَثِّرًا دِينِي عَلَى دُنْيَايَ، جَامِعًا يُمْنَايَ إِلَى يُسْرَايَ، وَإِصْلًا سَيْرِي بِسُرَايَ"37، فالطباق يظهر جليا في قولك (يُمْنَايَ ≠ يُسْرَايَ) وهو طباق إيجاب.

وفي المقامة الجاحظية أيضا ورد الطباق الإيجاب لدى الهمداني، إذ طابق بين لفظي (اصطفت ≠ اختلفت) في العبارة "وَاصْطَفَتْ جِحَانُهُ وَاخْتَلَفَتْ أَلْوَانُهُ"38، وأراد الهمداني في المقامة الوعظية أن يثير انتباه القارئ ويؤكد رسوخ الفكرة وإبراز معناها لما أردف طباق السلب، فقال:

"وَحَلُّوا عَنِ الدُّنْيَا وَمَا جَمَعُوا بِهَا *** وَمَا فَازَ مِنْهُمْ غَيْرُ مَنْهُ هُوَ صَابِرٌ

وَحَلُّوا بِدَارٍ لَا تَزَاوُرَ بَيْنَهُمْ *** وَأَنِي لَسُكَّانِ القُبُورِ التَّزَاوُرِ"³⁹

، فالتضاد بين طرفين (لا تزاور ≠ التزاور)

ولم تخلُ المقامة الفزارية من هذا الطباق السليبي حينما توشح القول بـ "كابن حُرَّة طَلَعَ علي بالأمس طُلُوعِ الشَّمْسِ، وَغَرَبَ عَنِّي بَعْرُوبُهَا لَكِنَّهُ غَابَ وَلَمْ يَغِبْ تَذْكَارُهُ"40، فالمطابقة بين الطرفين المتضادين في اللفظين (غاب ≠ لم يَغِبْ) وهو طباق سلمي أما الطباق الإيجاب بين اللفظتين (طلع ≠ غرب).

الطباق عند اليازجي:

اهتم اليازجي بالطباق وأطلق لنفسه العنان في توظيفه فتوسع فيه ووازن بين طباق الإيجاب وطباق السلب، إذ لا تخلو مقامة من إيرادهن كما جاء في المقامة الحجازية: "فَكُنْتُ أَتَفَكَّهُ مِنْهُمْ بِالْحَدِيثِ، وَأَتَنَقَّلُ مِنْهُ بِالْقَدِيمِ إِلَى الْحَدِيثِ"41 فالطباق الجلي هو طباق الإيجاب بين لفظتي القديم ≠ الحديث.

ومما قاله أيضا في ذات الشأن في المقامة الشامية: "وَقَدْ عَثَرْتُ عَلَى مَسَائِلِ أَنَا مِنْهَا بَيْنَ الشُّكِّ وَالْيَقِينِ"42 وهذا على سبيل طباق الإيجاب بين لفظتي الشك الذي هو عكس اليقين.

أمَّا طباق السلب عند اليازجي فقد لَوَّنَ به وزَيَّنَ نصه المقامي، ولم يتوان في الإتيان به في كل مرة، ومثال ذلك ما جاء به في المقامة الحلبية: "فَتَمَاشَيْتُ القَهْقَرِيَّ وَتَوَارَيْتُ بِحَيْثُ أَرَى وَلَا أَرَى"43 فطباق السلب يظهر بين اللفظين أرى ≠ لا أرى.

ومن طباق السلب أيضا ما قاله في المقامة الأزهرية: " وَتَحَدَّثَ القَوْمُ بِمَا يَكُونُ وَمَا لَا يَكُونُ"44. فطباق السلب وقع بين يكون ≠ لا يكون.

ومنه فالكاتبان قد وظفا الطباق بنوعيه بكثرة في مقاماتهما، ولاسيما النماذج المختارة، وذلك بهدف إحداث موسيقى في نصهما وتوضيحا للمعنى والدلالة، ولإحداث تأثير في نفس المتلقي بصورة جلية وواضحة، فالأشياء لا تتضح ولا تعرف إلا بأضدادها.

خاتمة:

بعد الدراسة المقارنة والتحليل للنماذج التطبيقية، خلص البحث الى النتائج الآتية:

*- لقد اقترن مفهوم التشكيل دوماً بالفن وتفرعاته، غير أن صلته بالأدب لم تأت إلا حينما رأى الأدباء والكتّاب ما قد يضيفه من قيم جمالية للنص وإجلال المعنى، كما أنه يشد انتباه القارئ ويثير إلهامه بشيء جديد، ومنه توالت إبداعات المؤلفين في هذا الفنّ.

*- التقت حول هذا المفهوم دراسات غربية مقارنة بنظيرتها العربية القديمة منها والحديثة، فتعددت مصطلحات هذا الفنّ وتنوعت صياغته، لا سيما حينما تبين أنه ليس أسلوباً بلاغياً نقدياً فحسب، بل هو تعبير عن كل ما هو جميل، ويحمل صفة الجمال المطلق الكامن في كل مظاهر الحياة.

*- إن الحديث عن التشكيل الأسلوبي في الخطاب الأدبي يقودنا بالضرورة إلى تلك العوامل والظروف المحيطة بصاحب النص ومتلقيه، من دون اغفال مستويات اللغة. وبالعودة إلى البلاغة وأقسامها الثلاثة، نجد أنّ علم البديع إنما يحسب له عماد النص المقامي، إذ توشحت به الفقرات والعبارات؛ فحسبك أن لا تخلو صفحة من أي محسن بديعي، وحسبك أن لاتتعدى سطراً إلا ويصادفك ما يشدك من ألوان التأنق والتألق اللفظي..

*- لقد وضع الهمذاني النهج ويسر السبل لمن جاء بعده، وقيد القواعد والأطر للمقامة الأدبية، واقتضى الكل أثر الأسلوب ذاته، والتزم به وإن اختلفت الموضوعات؛ كما تباينت براعة الكتّاب في إظهار براعتهم الأدبية ومقدرتهم الفنية في توظيف اللغة واختيار كلماتها..

*- الكلام عن المقارنة والموازنة في فنّ المقامة يأخذنا إلى الهمذاني صانع المقامة العباسية ليقابله اليازجي ممثل المقامة العثمانية، وعليه تمّ الاقتصار هنا على نماذج مختارة لكليهما خشية التكرار من جهة، وبغية التركيز أكثر على البديعيات الأكثر استخداماً (كالسجع والجناس والطباق) من جهة أخرى..

*- جاء السجع عند الهمذاني سهلاً متناسباً مع موضوع مقاماته بعيداً عن التكلف، منسجماً معما يراه يخدم فكرة المقامة ومعناها، كما أن عباراته المسجوعة تتراوح بين القصّر والطول حسب الموضوع والسياق؛ والأمر ذاته بالنسبة لليازجي، وإن كان أحياناً يطبع مقاماته بالتكلف. والملاحظ على هذا اللون البديعي إنما يأخذ حصة الأسد مقارنة بالمحسنات الأخرى.

*- تمّ توظيف الجناس بنسب متواترة ومتفاوتة، فالهمذاني جاء به عن طيب خاطر بعيداً عن الصنعة والتكلف إلا أن اليازجي أكثر وأفرط في توظيفه وبكل أضربه المختلفة.

*- ورد استعمال الطباق بين الفينة والأخرى عند الهمذاني ونادراً ما يظهر، بينما حاول اليازجي الإتيان به واللعب بالثنائيات والأضداد، على الرغم من كون المعنى في غنى عن ذلك في بعض المواضع.

*- استطاع الهمداني فعلاً أن يرسم لوحات فنية تشكيلية بقلمه وفكره سواء بوعيه أو دون وعي منه، وفي المقابل ابتدل اليازجي وأغرب أحياناً بالغريب والحوشي من العبارة والأسلوب؛ وقد بدا كأنه متأثر بالحريبي الذي لم يجد عن اقتفاء آثار الهمداني.

*- إن الكلام عن علم البديع في فنّ المقامة يطول، وما هذا إلا غيض من فيض، فالمقامات مليئة بالتشكيلات لا سيما البيانية والأسلوبية، وهذه الأخيرة يمكن أن تُفرد لها دراسة خاصة موسّعة.

هوامش وإحالات المقال

- ¹ محمد ابن منظور، لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت - لبنان، ط3، 1991، ص 176.
- ² جار الله محمود الزمخشري، أساس البلاغة، دارالفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، د ط، 2006، ص 365.
- ³ أحمد حسن الزيات، إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، إسطنبول - تركيا، د ط، دت، ص 491.
- ⁴ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: السيد محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1988، ص 70.
- ⁵ محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط 2، 1999، ص 253.
- ⁶ صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت - لبنان، ط 2، 1977، ص 31.
- ⁷ جون كوهن، النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة - مصر، د ط، 2000، ص 50.
- ⁸ فينو غرادوف، مشكلات المضمون والشكل في العمل الأدبي، تر: هشام دجاني، لبنان، د ط، دت، ص 143.
- ⁹ أسماء حسن النويري، فنالمقاماتفيالقرنينالسابعوالثامنالهجريين، أطروحة دكتوراه في الدراسات الأدبية والنقدية، جامعة أمدرمان الإسلامية، كلية اللغة العربية وآدابها، أم درمان - السودان، 2009، ص 164.
- ¹⁰ سحر ماهر أبو عطوي، المقاماتفيالعصرينالملوكيوالعثماني "دراسة تحليلية نقدية"، رسالة ماجستير في الأدب والنقد، الجامعة الإسلامية، غزة - فلسطين، 2014، ص 68.
- ¹¹ أبو عبد الله زكريا القزويني، الايضاح في علوم البلاغة، دار الكتاب اللبناني، بيروت - لبنان، ط 4، (دت)، ص 547.
- ¹² يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية (مقدمات عامة)، الأهلية للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية، ط 1، 1999، ص 148.
- ¹³ بديع الزمان الهمداني، المقامات، تقديم وشرح الغوامض محمد عبدو، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط 1، 2002، ص 88.
- ¹⁴ المصدر نفسه، ص 08.
- ¹⁵ المصدر نفسه، ص 22.
- ¹⁶ المصدر نفسه، ص 30.
- ¹⁷ المصدر نفسه، ص 68.
- ¹⁸ المصدر نفسه، ص 58.
- ¹⁹ ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، المطبعة الأدبية، بيروت - لبنان، د ط، 1985، ص 217.
- ²⁰ المصدر نفسه، ص 20.
- ²¹ المصدر نفسه، ص 25.
- ²² أبو هلال العسكري، الصنائع والكتابات والشعر، دارالفكر العربي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة - مصر، د ط، 1971، ص 353.
- ²³ يوسف أبو العدوس، مرجع سابق، ص 144.
- ²⁴ بديع الزمان الهمداني، مصدر سابق، ص 98.
- ²⁵ أبو عبد الله زكريا القزويني، مرجع سابق، ص 583.
- ²⁶ بديع الزمان الهمداني، مصدر سابق، ص 143.
- ²⁷ المصدر نفسه، ص 17.
- ²⁸ المصدر نفسه، ص 12.
- ²⁹ المصدر نفسه، ص 243.
- ³⁰ المصدر نفسه، ص 156.

- ³¹ أبو عبد الله زكريا القزويني، مرجع سابق، ص 535.
³² ناصيف اليازجي، مصدر سابق، ص 221.
³³ المصدر نفسه، ص 22.
³⁴ المصدر نفسه، ص 23.
³⁵ المصدر نفسه، ص 250.
³⁶ يوسف أبو العدوس، مرجع سابق، ص 153..
³⁷ بديع الزمان الهمذاني، مصدر سابق، ص 106.
³⁸ المصدر نفسه، ص 88.
³⁹ المصدر نفسه، ص 154.
⁴⁰ المصدر نفسه، ص 83.
⁴¹ ناصيف اليازجي، مصدر سابق، ص 9.
⁴² المصدر نفسه، ص 26.
⁴³ المصدر نفسه، ص 56.
⁴⁴ المصدر نفسه، ص 77.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

1. بديع الزمان الهمذاني، المقامات، تقديم وشرح الغوامض محمد عبدو، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط1، 2002.
2. ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، المطبعة الأدبية، بيروت - لبنان، د ط، 1985.

ثانياً: المراجع

1. أبو عبد الله زكريا القزويني، الايضاح في علوم البلاغة، دار الكتاب اللبناني، بيروت - لبنان، ط4، د.ت.
2. أبو هلال العسكري، الصنائع والكتابة والشعر، دار الفكر العربي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة - مصر، دط، 1971.
3. أحمد حسن الزيات، إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، إسطنبول - تركيا، د ط، (د.ت).
4. جار الله محمود الزمخشري، أساس البلاغة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، د ط، 2006.
5. جون كوهن، النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة - مصر، د ط، 2000.
6. صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت - لبنان، ط2، 1977.
7. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز في علم المعاني، تح: السيد محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1988.
8. فينو غرادوف، مشكلات المضمون والشكل في العمل الأدبي، تر: هشام دجاني، لبنان، د ط، د.ت.
9. محمد ابن منظور، لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت - لبنان، ط3، 1991.
10. محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط2، 1999.
11. يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية (مقدمات عامة)، الأهلية للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية، ط1، 1999.

ثالثاً: الرسائل والأطروحات

1. أسماء حسن النوري، فن المقامات في القرنين السابع والثامن الهجريين. أطروحة دكتوراه في الدراسات الأدبية والنقدية، جامعة أمدرمانا الإسلامية، كلية اللغة العربية وآدابها، أم درمان- السودان، 2009.
2. سحر ماهر أبو عطوي، المقامات في العصرين المملوكي والعثماني "دراسة تحليلية نقدية"، رسالة ماجستير في الأدب والنقد، الجامعة الإسلامية، غزة - فلسطين، 2014.