فاعلية البديع في الخطاب النثري العباسي (المقامة البغدادية للهمذاني أنموذجا)

م.د. حامد هاشم ذبيح

The effectiveness of rhetorical embellishment in Abbasid prose (discourse (Al-Hamadhani's Baghdad Maqama as a model)

Dr. Hamed hashem Zabih

Abstract : The Abbasid era, particularly in the fourth century AH, was marked by a qualitative leap in prose arts. Maqamat emerged as a prose literary genre that combined education and entertainment, relying on rhetorical devices as essential elements in shaping the identity of the prose text. Therefore, this research aims to study the manifestations and effectiveness of rhetorical devices in the Baghdadi Maqama by Badī' al-Zaman al-Hamadhānī, and how they are employed to achieve aesthetic, narrative, and semantic goals.

The study focused on analyzing the functions (aesthetic, semantic, and syntactic) of rhetorical devices in the Baghdadi Maqama. The research concluded that al-Hamadhānī succeeded in employing these devices as effective tools to serve meaning and narrative, rather than merely as ornamentation or verbal embellishments. Furthermore, the study highlights how these devices transformed the Baghdadi Maqama from a simple narrative into an artistic masterpiece that reflected the complexities of Abbasid society, making it a pioneering model of prose art during that era.

المستخلص

لقد تميز العصر العباسي, لاسيما في القرن الرابع الهجري بطفرة نوعية في الفنون النثرية؛ إذ برزت المقامات كجنس أدبي نثري يجمع بين التعليم والإمتاع ، بالاعتماد على المحسنات البديعية كعناصر أساسية في تشكيل هوية النص النثر, لذا سيهدف هذا البحث إلى دراسة تجليات المحسنات

Article history
Received: 5/2/ 2026
Accepted: 6 /3/ 2026
Published : 30 /6/2026

تواريخ البحث

تاريخ الاستلام : 2026/2/5

تاريخ القبول: 2026/3/6

تاريخ النشر :2026/6/ 30

الكلمات المفتاحية :
المحسنات البديعية, المقامة البغدادية, بديع الزمان الهمذاني, الخطاب النثري

Keywords : rhetorical devices, Maqama al-Baghdadiyya, Badi' al-Zaman al-Hamadhani, prose discourse.

© 2023 THIS IS AN OPEN ACCESS ARTICLE UNDER THE CC BY LICENSE

http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

Corresponding author:
Hamed hashem Zabih
Hamed.hashem@alkadhum-col.edu.iq

DOI:

https://doi.org/10.61710/ttry4785

البديعية وفاعليتها في المقامة البغدادية لبديع الزمان الهمذاني، وكيفية توظيفها لتحقيق أهداف جمالية وسردية ودلالية.

تمحورت الدراسة حول تحليل الوظائف (الجمالية والدلالية والتركيبية), للمحسنات البديعية في المقامة البغدادية, وتوصل البحث إلى أنَّ (الهمذاني) نجح في توظيف هذه المحسنات كأداوات فعالة لخدمة المعنى والسرد، لا مجرد حلية أو زخارف لفظية, فضلا عن ذلك فقد أبرزت الدراسة كيف حوّلتْ هذه المحسنات المقامة البغدادية من حكاية بسيطة إلى لوحة فنية عكست تعقيدات المجتمع العباسي، مما جعلها أنموذجًا رائدًا للفن النثري في ذلك العصر.

المقدمة

شكَّلَ العصر العباسي (132 – 656هـ), ذروة من ذُرى الإبداع الأدبي والفكري في الحضارة العربية والإسلامية, تمثلت في ازدهار غير مسبوق للشعر والنثر على حدٍ سواء, وعلى الرغم من محافظة الشعر على مكانته التقليدية؛ فإنَّ النثر الفني العربي قد شهد طفرة نوعية مدفوعة بانفتاحات ثقافية غير معهودة, وتنوع المجالس الأدبية والعلمية, وازدهار حركة النشر, وتشجيع الأمراء والخلفاء, وتنامي الحاجة الى أجناس نثرية تعبيرية تلبي تعقيدات الحياة السياسية والثقافية والاجتماعية, وأزاء هذا المناخ المميز برز فن المقامات كواحد من ابرز الفنون النثرية المتطورة, وتجسدت عبقرية صياغة خطابها على يديّ (بديع الزمان الهمذاني ت398هـ, وأبي محمد بن علي الحريري ت 516هـ).

لقد اتسم الخطاب النثري العباسي بصورة عامة, والمقامات بصورة خاصة بهيمنة التشكيلات البديعية على نصوصها, فتحولت من مجرد زخارف لفظية عارضة إلى عناصر جوهرية في تشكيل هوية النص النثري وجماليته ومعناه, وتأتي (المقامة البغدادية) للهمذاني لتكون أنموذجا مكثفا تتوج هذا الإنجاز, وتمثل مختبرا بلاغيا جيدا لدراسة تجليات الفنون البديعية بكل أبعادها, وهذا التوظيف المتقن والمكثف يطرح إشكالية محورية: كيف استطاع الهمذاني أن يوازن بين متطلبات الصنعة البديعية المعقدة, وبين تحقيق أهداف المقامة الفكرية والسردية والجمالية؟ وهل كانت الفنون البديعية عنده مجرد حلية طاغية, أم كانت أدوات فعالة في تشكيل الدلالة والبنية في النص النثري؟

أهداف البحث: تمثلت في تحليل ورصد الأنماط المتنوعة للمحسنات البديعية المستخدمة في المقامة البغدادية بكثافة غير عادية, والكشف عن الآليات التي وظف بها الهمذاني هذه المحسنات داخل السياق السردي والحواري والوصفي, بالاعتماد على المنهج الوصفي التحليلي في رصد الظاهرة وتفكيك آلياتها.

أهمية البحث: رصد المحسنات البديعية المختلفة التي استخدمها الهمذاني, وكشف وظائفها الدلالية والجمالية والتركيبية, وتقييم أثرها في نجاح المقامة.

المطلب الأول: الخطاب النثري في العصر العباسي (الاتجاهات والأشكال والتحولات)

شهد الخطاب النثري في العصر العباسي تحولات جذرية وازدهارا غير مسبوقٍ, مما جعله يرتقي إلى مستوى الشعر؛ بل ويتجاوزه أحيانا في التأثير والأهمية, وقد جاءت هذه التحولات نتيجة تفاعلات معقدة بين عوامل اجتماعية وسياسية وثقافية انتجت أجناسا أدبية جديدة, وسمات أسلوبية مميزة. فقد حفل العصر العباسي بالتقلبات السياسية والأحداث التاريخية, كما زخر بالتعقيدات الاجتماعية التي نقلت المجتمعات العربية من حال إلى حال, فضلا عن نضوج العقول بالثقافات المتعددة واتساع المدارك بالتجارب, فهذه الأمور مجتمعة أثرت بشكل واضح في تطور الحياة الأدبية بشكل عام والكتابة بشكل خاص.

لقد شكلت حركة الترجمة إحدى ضرورات الحركة العلمية التي برزت بفضل مجموعة من الأعاجم يتألف معظمها من الفرس والسريان. فقد انصبت في ميدان الثقافة العربية جداول من تلك الثقافات الوافدة إليها, وعادت حركة النقل والترجمة بالفائدة على لغة العرب, وأدت إلى ازدهار أنماط من الفنون النثرية, وتعددت موارده ووجوهه, وغدت الكتابة النثرية وعاءً لعلوم العصر ومعارفه الغزيرة, بعد أن دخل العربُ عوالم الترجمة والتأليف والتدوين من أوسع الأبواب. (ضيف, شوقي, د.ت, ص442). ولما كانت الكتابة وفنونها مظهرا للعقول ومرآةً للنفوس, تتأثر بما ينال المشاعر والمدارك من عوامل الحضارة, وتطور العمران, وازدهار العلوم, فقد "ظهر على أقلام الكتاب وألسنة الخطباء الأثر العظيم للحضارة العباسية وما لحق المجتمع من تطورات, فكان النثر العربي صورة صادقة تنقل هذا التطور وهذه التقلبات". (الزيات, أحمد حسن, د.ت, ص216), فتهيأت للفنون النثرية دوافع قوية وأسباب كثيرة ليزدهر وينمو.

إنَّ الخطاب النثري في العصر العباسي أوجد ثلاثة اتجاهات, كان **الأول** يتمثل بـــ(النثر التدويني), الذي يقوم عن طريقه الكاتب بتدوين النصوص التي تملى عليه, أو تدوين النصوص التي تحتفظ بها الذاكرة الشفاهية لشخص معين, ويكون الهدف منه تجميع المادة النثرية وحفظها من الضياع, وتقديمها إلى القارئ, وهذا النوع من الكتابة النثرية ذات جذور قديمة, فقد ظهرت منذ عصر صدر الإسلام, ثم اتسعت في عصر بني أمية حتى بلغت ذروة نضجها وتطورها في العصر العباسي. (الشكعة, مصطفى, 1982م, ص50–52).

أما **الاتجاه الثاني** في الكتابة النثرية فيتمثل بـــ (النثر التأليفي), الذي يعمل من خلاله الكاتب على التأليف بين النصوص, أي ضمها وتجميعها في مؤلف واحد, وهذا النوع من النثر يستلزم المعرفة

والتبصر بشتى أنواع العلوم والمعارف؛ لأنَّ النصوص التي تجمع في تلك الكتب والمؤلفات لا تنتمي بالضرورة إلى فن نثري معين, أو موضوع محدد, فهي تضم الحكم والأمثال والوصايا والأخبار المتنوعة عن الشخصيات بكل أشكالها وأصنافها, كما يظهر فيها الخطبة والمناظرة والحكاية والآراء النقدية, وفي أغلبها يرد فيها الشعر إلى جانب النثر, فهذا النوع من الكتابة تظهر فيه شخصية الكاتب, ليس فيما يمتلكه من المعرفة وسعة في العلم؛ بل في كيفية الانتقال من موضوعٍ إلى آخر دون إشعار القارئ بوجود فجوات بين الموضوعات تعكر صفو الانسجام مع النص. (مبارك, زكي, 2012م, ص108), فقد أسهمت تلك المؤلفات مثل: (البيان والتبين للجاحظ, وعيون الأخبار لابن قتيبة, الأغاني للأصفهاني, والأمالي للقالي, وغيرها), في توسيع آفاق العقول وإثرائها, ومدِّها بمختلف أنواع المعارف والعلوم التي تنتمي إلى مختلف الثقافات والأجناس الأدبية, الأمر الذي سرع على الإبداع والبحث عن كل ما هو مبتكر وجديد لتطوير الفنون النثرية.

بينما **الاتجاه الثالث** مثله النثر الفني, أو ما يعرف بالكتابة الإنشائية التي يكون الإنشاء أصل موضوعاتها, بمعنى أنَّ الكاتب يخترع ما يؤلفه من كلام وما يبتكره من معانٍ فيما يكتب, وقد رجح علماء الادب والبلاغة هذا اللون من الكتابة على غيره من الألوان؛ لأنَّه يستلزم العلم والمعرفة بكل أنواع الكتابة, فضلا عن اشتماله على الفنون البيانية التي تدل على لطائف المعاني, وجواهر الألفاظ. "لما يحتاج إليه صاحبها من التصرف في المعاني المتداولة, والتعبير عنها بألفاظ غير الألفاظ التي عبر بها من سبق إلى استعمالها, مع حفظ صورتها إلى حقائقها, مع ما يحتاجه من اختراع المعاني الأبكار للأمور الحادثة التي لم يقع مثله, ولا سبق سابق إلى كتابتها, لأن الحوادث والوقائع لا تتناهى ولا تقف عند حد, ولذلك نجد اختصاص كاتب الإنشاء بالسلطان وقربه منه, وإعظام خواصه واعتمادهم في المهمات عليه" (القلقشندي, 1977م, ص55/1), فهذا اللون من الكتابة إنما كُتب بقصدية أدبية بحتة, أي أنَّ الكاتب كان متيقن أن ما يكتبه هو نصوص أدبية فنية, وليست فنون نثرية عادية, فيها السحر البلاغي واستعمال الفنون البيانية والبديعية بشكل يمنحا صفة الجمال, ومن نماذج هذه الكتابة (رسائل الجاحظ, وابن العميد, والصاحب بن عباد, والصابي, ومقامات الهمذاني والحريري والنثر الصوفي وغيرها من الفنون النثرية).

أما **التحولات** التي شهدتها الكتابة الفنية في العصر العباسي, فقد شهد النثر العربي بصورة عامة والعباسي بصورة خاصة تحولات كبيرة؛ إذ انتقل من الأسلوب السلس المباشر في عصر ما قبل الإسلام إلى الأساليب المزخرفة في العصر العباسي. ففي بداية هذا العصر كان الأسلوب السائد في الخطاب النثري هو الأسلوب الترسلي الطبيعي, ورائده عبدالله بن المقفع , ثم خلفه عبد الحميد الكاتب بأسلوب الترسل الصناعي, ثم اتجهت تلك الأساليب في القرن الثالث الهجري إلى التفريع والتحليل والتنويع والاستقصاء والتحليل على يد الجاحظ, وفي القرن الرابع الهجري ظهرت الصنعة البديعية

المطبوعة بجهود ابن العميد والصاحب بن عباد والصابي وغيرهم من الأدباء, ثم ما لبثت تلك التحولات أن أثقلت بالمحسنات البديعية التي أسرف فيه القاضي الفاضل, فبرز في القرنين الأخيرين للعصر العباسي التكلف البديعي. (حجاب, محمد نبيه, 1965م: 131–132). فعلى مايبدو أنَّ التحولات والتطورات التي شهدها الخطاب النثري في العصر العباسي لم تقتصر على الأغراض والموضوعات فحسب؛ بل تعمقت أفكاره واتسعت معانيه, وشحنت أخيلته بملامح العصر ومشاهده ومقوماته, فضلا عن عدم اقتصار الخطاب النثري على دووين الرسائل؛ وإنما خرج إلى أنواع أخرى لم يعرفها الأدب العربي من قبل مثل (الترجمة والتصنيف والمقامات والعهود والمناظرة والشكر والعتاب والتعازي), وغيرها من المعاني والفنون الحديثة.

المطلب الثاني: مقامات الهمذاني مكانتها وموضوعاتها وبنيتها السردية:

المقامة في اللغة هي "موضع القدمين والمقام, والمقامة: بالضم: الإقامة والمقامة بالفتح: المجلس والجماعة من الناس". (ابن منظور, 1968م: مادة مقام). كما وردت كلمة (مقام) في كتاب الله العزيز في قوله تعالى: (أي الفريقين خير مقاما وأحسن نديا) {مريم:73}.أما في الاصطلاح فقد اختلف في تعريفها فهي عند زكي مبارك: "القصص القصيرة التي يودعها الكاتب ما يشاء من فكرة أدبية أو فلسفية أو نظرة وجدانية أو لمحة من لمحات الدعابة والمجون". (مبارك. زكي,1975م ص242), بينما يرى شوقي ضيف غير ذلك؛ إذ يقول: "ليست المقامة قصة, وإنما هي حديث أدبي بليغ, وهي أدنى إلى الحياة من القصة...إذ كان اللفظ فتنة القوم, وكان السجع كل ما لفتهم من جمال في اللغة وأساليبها, وكانت ألوان البديع كل ما راعهم منها ومن أسرارها". (ضيف, شوقي,1960م ص232), أما ناظم رشيد فقد ركز على الجانب القصصي في المقامات, قائلا: "وأصبحت المقامة فيما بعد مصطلحا أدبيا تطلق على نوع من الكتابة الفنية على شكل أقصوصة منمقة في ألفاظها وأسلوبها, فهي شيء من الحوار, وتعتمد في الغالب على راو واحد وبطل أديب متحايل, يراد بها وصف حالة نفسية أو مفارقة أدبية أو مسألة دينية أو قضية علمية. وتنطوي على لون من ألوان النقد أو التهكم والسخرية أو التصحيح والتقويم أو الثورة ويعد بديع الزمان أول من أعطى كلمة مقامة معناها الاصطلاحي بين الأدباء". (رشيد, ناظم, 1989م, ص372), وما تقدم يظهر أنَّ التعريفات السابقة قد ركزت على أنَّ المقامة هي إحدى الفنون النثرية أو من القصص المستحدثة في العصر العباسي.

لقد تبوأت المقامات في الأدب العربي القديم منزلة كبيرة فيه, وأقبل عليها الدارسون قديما وحديثا, فقد اثنى الثعالبي على مقامات بديع الزمان الهمذاني وأفرد له ترجمة خاصة في كتابه. (الثعالبي, أبو منصور, 1956م, ص240/4). فعن أهمية المقامات نجد أنَّها قد أغنت الأدب العربي بالأساليب الفنية والمفردات والأخيلة؛ بسبب تداخل الأجناس الأدبية فيها؛ لاسيما الشعر والنثر, فضلا عن تميز أسلوبها القصصي بالتشويق والإثارة, على أنَّ هدفها الرئيس هو تعليم الناشئة وتلقينهم وزيادة ثقافتهم, لما

تتضمنه من ثروات أدبية ولغوية في طيات نصوصها؛ إذ أصبحت تمثل وثائق تاريخية تصور حقب العصر العباسي المختلفة, لم تخلُ من التجارب والحكم بأسلوب أدبي مميز.

وتدور أغلب موضوعات مقامات الهمذاني حول موضوع الكدية, أي التلطف والاستعطاء في طلب الحاجة من الناس عن طريق خطاب لغوي بلاغي منمق, وتتضمن هذه المقامات شخصية الراوي المحورية التي يمثلها (عيسى بن هشام, والبطل أبو الفتح الاسكندري), وهما شخصيتان خياليتان إلى جانب الشخصيات الأخرى التي ترد في المقامات. (عوض, يوسف نور, 1979م, ص56). ويزخر فن المقامة بالحكم والأشعار والقصص والمواعظ؛ لذا فإنَّ للمقامات فوائد تعليمية من شأنها أن تزود حافظيها بذخائر لغوية نافعة, وعلى الرغم من أنَّ المقامة من غير شك تشوق القارئ أو السامع بالأسلوب الحواري القصصي؛ فإنَّ هذا الجانب لم يكن المقصد الأساسي بقدر ما كانت ترمي المقامة إلى تعليم الناشئة أساليب اللغة والبلاغة, فضلا عن إظهار بلاغة الكاتب ومقدرته اللغوية والأدبية. (المحياوي, عبد المحسن خضير, 2009م, ص2).

أما **البنية السردية** للمقامات, فتُعدَّ مقامات الهمذاني من الأعمال الأدبية البارزة في القرن الرابع الهجري, فهو أول من أسس لفن (المقامة), كجنس سردي مستقل بذاته, بنيته السردية محكمة وفريدة جمعت بين التعليم والإمتاع في الآن ذاته, وتعتمد على عناصر مميزة يمكن إيجازها بالآتي:

1- **الإطار العام (الحكايات الإطارية)؛** إذ تتكون مقامات الهمذاني من سلسلة من الحكايات المنفصلة, كل واحدة منها تسمى مقامة, ترتبط براوٍ واحد هو (عيسى بن هشام), وبطل متكرر هو (أبو الفتح الإسكندري), ويقدم الرواي نفسه في كل مقامة كشاهد عيان على أحداثها, مما يمنح العمل السردي وحدة موضوعية ومصداقية ظاهرية.

2- **العنوان:** يمثل العنوان عنصرا أساسيا في النصوص الأدبية, ودراسته والبحث فيه ما هو إلا بحث في استراتيجيات الخطاب الأدبي, فالعنوان يجري مجرى العلامات الدالة في النصوص؛ بل عتبة من عتباته؛ لذلك لايمكن فصله عن تقنيات الأعمال الأدبية وصور النص الأدبي. والمدونات الإنشائي العربية القديمة شعرا ونثرا لم تُعنَ بالعنوان عناية كبيرة؛ بل ظلت مقتصرة عنواناتها على افتتاحية النص واستهلاله, فقصائد الشعراء تعرف بمطالعها ونصوص لغتها, ويكتسب العنوان في الخطابات الأدبية أهمية كبرى "من حيث هو علامة للتواصل في ظل انهيار الاتصال الشفاهي, ونهوض الاتصال الكتابي, ويكون بمنزلة استعلامات يقود المتلقي إلى تضاريس النص". (حسين, خالد, ص420).

وقد مثلت مقامات الهمذاني نصوصا متميزة في الثقافة العربية, وتفردت بعنوانات تميزها وتفردها؛ لكن القارئ لهذه العلامات التي تمثل عتبة النص الأولى يكتشف أنَّ لها صلة فنية كبيرة بالنص, وتكشف عن وعي إبداعي فني نشأ في القرن الرابع الهجري, ولعل الاهتمام

بعنوان المقامات يمكن أن يبرز عن أهميته وفرادته في النص الأدبي, فعنوانات مقامات الهمذاني تتفرد بعنوانها المخصوص بها, وقد يحيل على النصوص من جوانب مختلفة تتعلق بموضوعات المقامات, أو مكان أحداثها, والمتأمل لها من اللحظة الأولى يلحظ حضور كلمة (مقامة) في كل النصوص, ويتنوع مضمونه ومدلوله من مقامة إلى أخرى, فضلا عن توزيع العنوانات في الكلمة الثانية المتنوعة بين الإحالة إلى عنصر رئيس من عناصر المقامات كالقرد أو الأزاذ, أو الإحالة إلى مكان الإحداث مثل نيسابور أو بغداد, أو الإحالة إلى شخصيات أدبية مثل غيلان ذي الرمة أو الجاحظ. (الجداري, عمارة, 2018: 130–132).

3- **البنية الثنائية (الراوي, البطل),** لم تكن شخصية البطل في مقامات الهمذاني واحدة على امتداد نصوصها؛ بل أعطيت البطولة لعدد من الشخصيات المتنوعة, وهي لم تكن معلومة ومنسوبة لشخصيات معروفة ومسماة دائما؛ وإنما جاء بعضها غامضا ومبهما لم تظهر فيه شخصية البطل الحقيقي أو اسمه؛ ولكن يمكن تقسيم مقامات البطل إلى مقامات البطل المعلوم (عيسى بن هشام), ومقامات البطل المجهول (أبو الفتح الإسكندري), فيمثل مقامات البطل المعلوم الراوي (عيسى بن هشام) الشخصية المراقبة الثابتة, صاحب الخلق المستقيم المنبهر بحيل المجهول ثم يندم فيما بعد على خداعه, وقد استعمل الهمذاني أفعلا سردية مكررة تدشن حضور الراوي الذي يستخدم فعلا ماضيا مسندا إلى ضمير المتكلم (حدثنا), "ويتميز استخدام ضمير المتكلم بأنه يستحضر ذاتية الراوي بقوة ويشي بأنه (أي الراوي) سيتدخل لا محالة برؤيته الذاتية ومواقفه الشخصية, ومن خلال هذه السيرورة السردية تتدفق الفعالية الإخبارية لتستعيد ما جرى في زمن مضى", (إبراهيم, عبدالله, 1992م, ص198). أما البطل المجهول فيمثله أبو الفتح الإسكندري الشخصية المشردة؛ لكنها بارعة في الأدب واللغة, وتظهر في كل مقامة بزي مختلف وجديد, مثل (فقيه, شيخ, أعمى...), وتستخدم بلاغتها ومهارتها وحيلها لاستجداء الطعام, أو المال, وهي في الوقت ذاتها تمثل النقد المبطن لنفاق المجتمع, والدهاء الاجتماعي.

4- **الحبكة الدائرية:** أو ما يسمى بالأنماط المتكررة, فالهمذاني "يصطنع الطريقة المباشرة, حيث يقف متفرجا على سير الحوادث والشخصيات داخل المقامة, ولا يتدخل بوجه من الوجوه, فهو أبدا في مقاماته كالراوي الأمين, يحكي ما حدثَ, ويقص ما وقع, بدون أن يتدخل تدخلا مفضوحا يفسد من خطته الفنية", (مرتاض, عبد الملك, 1988م, ص480)؛ إذ تتبع كل مقامة أنموذجا ثابتا, ففي اللقاء المفاجئ يلتقي الراوي (عيسى بن هشام), بالبطل في مكان عام (مسجد, مأدبة, سوق), فيحدث الإبهار الأدبي عندما يلقي البطل خطبته البليغة, أو أبياته الشعرية التي تبرز فصاحته, فمن خلال الاحتيال الذكي ينكشف أنَّ البطل يستغل بلاغته

وفصاحته لاستعطاف الجمهور, وأثناء ذلك يعترف البطل بهويته, أو يهرب بعد نجاح حيله, فيعبر الراوي (عيسى بن هشام) عن ندمه وصدمته وتكرار خداعه, وهذا التكرار يبرز سخرية بديع الزمان الهمذاني من استمرار انخداع المجتمع بالشكل دون المضمون والجوهر, فمن أهداف البنية السردية للمقامات هي أن تكون أداة لنقد المجتمع, وتسليط الضوء على أزمات التسول والفقر.

5- **التكثيف والإيقاع:** فكل مقامة من مقامات الهمذاني لها قصة قصيرة مكثفة, وفعل سردي في كل مفتتح, تبدأ بجمل جذابة مثل: (حدثنا عيسى بن هشام...), وتنتهي بمفارقة أو حكمة يجمع بينها الإيجاز والإمتاع الأدبي, مما يجعلها سهلة التداول في أوساط المجتمع, فمن أبرز المهام الأساسية للفعل السردي هو "نقل الفعل القابل للحكي من الغياب إلى الحضور, وجعله قابلا للتداول, سواء أكان هذا الفعل واقعيا أو متخيلا, وكذلك نقله (الفعل السردي) من كينونته التجريدية إلى وضعه المحسوس والملموس, وبالتالي إضفاء حركية ما على لحظات البداية. ووسمها بإيقاع حركي محدد, هذه الحركية تأخذ إيقاعا متصاعدا يشبه حالة الانتقال من الصمت إلى الكلام, ومن الثبات إلى التحرك", (أشهبون, عبد الملك, 2013م: ص57), فضلا عن ذلك فإنَّ نسيجها السردي يحضر فيه إشارات كثيرة من القرآن الكريم, والشعر العربي القديم, والأمثال, والحكم, مما ينتج طبقات دلالية عميقة في نصوص المقامات. فعلى ما يبدو أنَّ البنية السردية لمقامات البديع هي عمارة فنية نثرية متقنة تجعل من التكرار أداة فاعلة لنقد المجتمع, ومن ثنائية (الراوي, والبطل) وسيلة لاستكشاف تناقضات البشر, وقد نجح بديع الزمان في توليد فضاء سردي هجين, يزاوج بين الأدب الرفيع والواقعية؛ ليكون عمله النثري مرآة لمجتمعه, وأساسا مهما لتطور الفن القصصي العربي لاحقا, وهو ما سيكشف عنه المطلب الثالث.

المطلب الثالث: الوظائف الجمالية والدلالية والتركيبية للبديع في المقامة البغدادية للهمذاني:

تُعدُّ المحسنات البديعية من أبرز الأدوات البلاغية التي تعتمد عليها النصوص الأدبية؛ ولاسيما النثرية منها؛ لأنَّها تثري تلك النصوص جماليا, ودلاليا, وتركيبيا, وتنقسم المحسنات البديعية إلى : (لفظية, ومعنوية), فالمحسنات اللفظية تعتمد على تنظيم الألفاظ, مثل: (الجناس والسجع والازدواج والتصريع...), أما المحسنات المعنوية, فتعتمد على المعنى, مثل: (المقابلة والطباق والتورية), وفيما يأتي تحليل لفاعلية الوظائف الجمالية والدلالية والتركيبية للمحسنات البديعية وأثرها في المقامة البغدادية للهمذاني, التي يقول فيها:

"حَدَّثَنَا عِيسَى بْنُ هِشَامٍ قَالَ: اشْتَهَيْتُ الأَزَاذَ، وأَنَا بِبَغْدَاذَ، ولَيسَ مَعْي عَقْدٌ عَلى نَقْدٍ، فَخَرَجْتُ أَنْتَهِزُ مَحَالَّهُ حَتّى أَحَلّنِي الكَرْخَ، فَإِذَا أَنَا بِسَوادِيٍّ يَسُوقُ بِالجَهْدِ حِمارَهُ، ويَطَرِّفُ بِالعَقْدِ إِزَارَهُ، فَقُلْتُ: ظَفِرْنَا وَاللهِ بِصَيْدٍ، وَحَيَّاكَ اللهُ أَبَا زَيْدٍ، مِنْ أَيْنَ أَقْبَلْتَ؟ وَأَيْنَ نَزَلْتَ؟ ومَتَى وَافَيْتَ؟ وَهَلُمَّ إِلَى البَيْتِ، فَقَالَ السَّوادِيُّ: لَسْتُ بِأَبِي زَيْدٍ، ولَكِنِّي أَبُو عُبَيْدٍ، فَقُلْتُ: نَعَمْ، لَعَنَ اللهُ الشَّيطَانَ، وَأَبْعَدَ النِّسْيانَ، أَنْسَانِيكَ طُولُ العَهْدِ، وَاتِّصَالُ البُعْدِ، فَكَيْفَ حَالُ أَبِيكَ ؟ أَشَابٌ كَعَهْدِي، أَمْ شَابَ بَعْدِي؟ فَقَالَ: قَدْ نَبَتَ الرَّبِيعُ عَلَى دِمْنَتِهِ، وَأَرْجُو أَنْ يُصَيِّرَهُ اللهُ إِلَى جَنَّتِهِ، فَقُلْتُ: إِنَّا للهِ وإِنَّا إِلَيْهِ رَاجِعُونَ، وَلاَ حَوْلَ ولاَ قُوةَ إِلاّ بِاللهِ العَلِيِّ العَظِيم، ومَدَدْتُ يَدَ البِدَارِ، إِلي الصِدَارِ، أُرِيدُ تَمْزِيقَهُ، فَقَبَضَ السَّوادِيُّ عَلى خَصْرِي بِجمُعْهِ، وَقَالَ: نَشَدْتُكَ اللهَ لا مَزَّقْتَهُ، فَقُلْتُ: هَلُمَّ إِلى البَيْتِ نُصِبْ غَدَاءً، أَوْ إِلَى السُّوقِ نَشْتَرِ شِواءً، وَالسُّوقُ أَقْرَبُ، وَطَعَامُهُ أَطْيَبُ، فَاسْتَفَزَّتْهُ حُمَةُ القَرَمِ، وَعَطَفَتْهُ عَاطِفَةُ اللَّقَمِ، وَطَمِعَ، وَلَمْ يَعْلَمْ أَنَّهُ وَقَعَ، ثُمَّ أَتَيْنَا شَوَّاءً يَتَقَاطَرُ شِوَاؤُهُ عَرَقاً، وَتَتَسَايَلُ جُوذَابَاتُهُ مَرَقاً، فَقُلْتُ: افْرِزْ لأَبِي زَيْدٍ مِنْ هَذا الشِّواءِ، ثُمَّ زِنْ لَهُ مِنْ تِلْكَ الحَلْواءِ، واخْتَرْ لَهُ مِنْ تِلْكَ الأَطْبَاقِ، وانْضِدْ عَلَيْهَا أَوْرَاقَ الرُّقَاقِ، ورُشَّ عَلَيْهِ شَيْئاً مِنْ مَاءِ السُّمَّاقِ، لِيأْكُلَهُ أَبُو زَيْدٍ هَنِيّاً، فَأَنْحَى الشَّواءُ بِسَاطُورِهِ، عَلَى زُبْدَةِ تَنُّورِهِ، فَجَعَلَهَا كَالكَحْلِ سَحْقاً، وَكَالطِّحْنِ دَقّا، ثُمَّ جَلَسَ وَجَلَسْتُ، ولا يَئِسَ وَلا يَئِسْتُ، حَتّى اسْتَوفَيْنَا، وَقُلْتُ لِصَاحِبِ الحَلْوَى: زِنْ لأَبِي زَيْدٍ مِنَ اللُّوزِينجِ رِطْلَيْنِ فَهْوَ أَجْرَى فِي الحُلْوقِ، وَأَمْضَى فِي العُرُوقِ، ولْيَكُنْ لَيِّنَ العُمْرِ، يَومِيَّ النَّشْرِ، رَقِيقَ القِشْرِ، كَثِيفِ الحَشْوِ، لُؤْلُؤِيَّ الدِّهْنِ، كَوْكَبِيَّ اللَّوْنِ، يَذُوبُ كَالصَّمْغِ، قَبْلَ المَضْغِ، لِيَأْكُلَهُ أَبُو زَيْدٍ هَنِيّاً، قَالَ: فَوَزَنَهُ ثُمَّ قَعَدَ وَقَعَدْتُ، وَجَرَّدَ وَجَرَّدْتُ، حَتَّى اسْتَوْفَيْنَاهُ، ثُمَّ قُلْتُ: يَا أَبَا زَيْدٍ مَا أَحْوَجَنَا إِلَى مَاءٍ يُشَعْشِعُ بِالثَّلْجِ، لِيَقْمَعَ هَذِهِ الصَّارَّةَ، وَيَفْثَأَ هذِهِ اللُّقَمَ الحَارَّةَ، اجْلِسْ يَا أَبَا زَيْدٍ حَتّى نأْتِيكَ بِسَقَّاءٍ، يَأْتِيكَ بِشَرْبَةِ ماءٍ، ثُمَّ خَرَجْتُ وَجَلَسْتُ بِحَيْثُ أَرَاهُ ولاَ يَرَانِي أَنْظُرُ مَا يَصْنَعُ، فَلَمَّا أَبْطَأَتْ عَلَيْهِ قَامَ السَّوادِيُّ إِلَى حِمَارِهِ، فَاعْتَلَقَ الشَّوَّاءُ بِإِزَارِهِ، وَقَالَ: أَيْنَ ثَمَنُ ما أَكَلْتَ؟ فَقَالَ: أَبُو زَيْدٍ: أَكَلْتُهُ ضَيْفاً، فَلَكَمَهُ لَكْمَةً، وَثَنَّى عَلَيْهِ بِلَطْمَةٍ، ثُمَّ قَالَ الشَّوَّاءُ: هَاكَ، ومَتَى دَعَوْتَاكَ؟ زِنْ يَا أَخَا القِحَةِ عِشْرِينَ، فَجَعَلَ السَّوَادِيُّ يَبْكِي وَيَحُلُّ عُقَدَهُ بِأَسْنَانِهِ وَيَقُولُ: كَمْ قُلْتُ لِذَاكَ القُرَيْدِ، أَنَا أَبُو عُبَيْدٍ، وَهْوَ يَقُولُ: أَنْتَ أَبُو زَيْدٍ، فَأَنْشَدْتُ:

أَعْمِلْ لِرِزْقِكَ كُلّ آلــهْ *** لاَ تَقْعُـــــدَنّ بِكُـــــلّ حَـالَــهْ

وَانْهَضْ بِكُلّ عَظِـيمَةٍ *** فَالمَرْءُ يَعْجِزُ لاَ مَحَالَهْ" (الهمذاني, أحمد بن الحسين, 2005م, ص71-74).

تظهر المحسنات البديعية في هذه المقامة الهمذانية بشكل واضح, وسنسلط الضوء أولا على فاعلية الوظائف الجمالية والدلالية والتركيبية للمحسنات المعنوية فيها؛ إذ نجد استخداما مكثفا لفن الطباق الذي عمل على إنتاج تأثيرات بلاغية عميقة, وتناقضات درامية, "فأساس الطباق وجوهره هو إبراز المعاني

المتغايرة وتأكيدها في الذهن, عن طريق إحداث التقابل والمقارنة بين شيئين متضادين لفظا ومعنى يتنافى وجودهما معا في شيء", (العاكوب, عيسى, 2000م, ص 559), بينما كان الطباق الوارد في كلمات (أشاب, وشاب) يُضفي التناقض فيها إلى توليد إيقاع درامي يبرز المفارقة بين الماضي والحاضر, مما يجعله أكثر تشويقا وتأثيرا, أما دلالة الطباق فهي تضيء التناقض بين حال الرجل قبل وبعد الغياب الطويل, مما يعمق الشعور بالحزن أوالدهشة, في حين كانت وظيفة التركيب لمحسن الطباق هو الاعتماد على تقابل الصفات أو الأفعال لتعزيز المعنى, وتنظيم النص وتماسكه.

أما الوظيفة الدلالية فكان دورها في كشف التوازي في الأفعال مع اختلاف النوايا, وإظهار ازدواجية الموقف (المخادع/ الضحية), بينما تكفلت الوظيفة التركيبية لهذه الطباقات في تحقيق توازيا تركيبيا كاملا في الجملتين, وقسمت المشهد إلى لفظتين متزامنتين.

وفي طباق (الربيع, والدمنة), يستخدم الهمذاني الرمزية الطبيعية لإضفاء عمق بصري على المشهد, فالوظيفة الجمالية تكفلت هنا في إنتاج صورة شعرية مفعمة بالتناقضات الحاصلة بين (النماء والتحلل), وعكست الوظيفة الدلالية دور الحياة والموت فلسفيا من خلال الإيحاء بالتناقض الطبقي بين جمال الطبيعة وقبح الفقر, أما الوظيفة التركيبية للطباق, فقد شكلت جملة اعتراضية توقف تدفق السرد فيها ليتأمل المتلقي الحدث, وأسهمت في ربط المشهد الحواري بالتفكير الوجودي.

وفي طباق (يثلج, وحارة), ينتج الكاتب الوظيفة الجمالية بتناقضٍ حسيٍ ملموسٍ بين (البرودة والحرارة), مما يُضفي واقعية أكبر على وصف الطعام, بينما جسد التناقض بين (الرغبة في الأكل), وعواقبه (العطش) الوظيفة الدلالية للطباق التي رمزت إلى التوازن المطلوب في الملذات, أما الوظيفة التركيبية فقد تكفلت في تنظيم وصف الطعام والشراب في صيغة (سبب ونتيجة)؛ إذ شكلت انتقالا طبيعيا من الأكل إلى الشراب. ومما تقدم فقد تفاعلت طباقات المقامة لتشكل نسيجا سرديا بدأ بالتناقض بين حال الرجل (أشاب وشاب), ومرت بالوجود الإنساني (الربيع, الدمنة), لتنتهي إلى رمزية التوازن في (الثلج والحرارة), فتحول النص النثري من حكاية بسيطة إلى لوحة اجتماعية ذات مقطع وجودي.

أما المحسن المعنوي الثاني المهيمن في المقامة البغدادية, فيتمثل بـــ (التورية), كالتي ترد في عبارة (ظَفِرنا بصيدٍ), فقد تحققت الوظيفة الجمالية بالمفارقة بين المعنى الحرفي لصيد الحيوان, والمعنى المجازي لصيد الإنسان, فتوليد المعاني أنتج توترا دراميا يُذكر بأسلوب المقامة في إخفاء المعاني الحقيقية, وكشفت الوظيفة الدلالية استراتيجية الخداع التي استخدمها الراوي في المقامة التي أبرزت العلاقة غير المتكافئة بين (الراوي–الصياد), و(السوادي–الفريسة), التي توحي إلى نظرة استعلائية من الراوي باتجاه الضحية, بينما شكلت الوظيفة التركيبية نقطة التحول في النص النثري من الوصف إلى الحوار.

كما ترد التورية في تسمية (أبو زيد), فقد كانت فاعلية الوظيفة الجمالية تتمحور في إنتاج كوميديا سوداء عن طريق الهوية المزيفة, وتكرار ورودها في النص عزز من السخرية, فضلا عن تحقيق المفاجأة حين ينكشف زيف الاسم في النهاية, وفي الوظيفة الدلالية انعكست أزمة الهوية في المجتمع, وبرز التلاعب بالأنظمة الاجتماعية واستغلال الألقاب التي توحي بانهيار الثقة بين الأفراد, في حين شكلت الوظيفة التركيبية هيكلا بنائيا للحوار السردي المتكرر, وحقق توازيا تركيبيا مع عبارة (أبو عبيد), ففاعلية التوريات في هذه المقامة عملت على بناء شخصية الراوي, وتشريح العلاقات الاجتماعية, وإثراء البنية الفنية للنص, وحولته من حكاية عابرة إلى مقامة فنية متعددة الأبعاد.

أما المحسن المعنوي الثالث المهيمن في هذا النص النثري, فيمثله (الالتفات) من ضمير الغائب إلى ضمير المخاطب, كما في الانتقال من وصف السوادي بضمير الغائب "سوادي يسوق حماره" إلى مخاطبته بشكل مباشر بعبارة "حياك الله أبا زيد, "فالغرض الموجب لاستعمال هذا النوع من الكلام لا يجري على وتيرة واحدة, وإنما هو مقصور على العناية بالمعنى المقصود, وذلك المعنى يتشعب شعبا كثيرة لا تنحصر, وإنما يؤتى بها على حسب الموضع الذي ترد فيه", (ابن الأثير, ضياء الدين, 1939م, ص2/ 183), وتشكلت الوظيفة الجمالية فيه عن طريق المفاجأة السردية التي كسرت رتابة الوصف, وأنشأت إيقاعا حيويا من خلال تغيير نمط الخطاب, بينما كانت مهمة الوظيفة الدلالية تتعلق بكشف التحول من الملاحظة إلى المشاركة, وإبراز استراتيجية الخداع بالانتقال المفاجئ للمخاطب, أما الوظيفية التركيبية فقد شكلت نقطة التحول في بنية النص السردية, ونظمت تدرجا منطقيا نحو تطور الحدث.

وفي قول الهمذاني: "ثم أتينا شواءً يتقاطرُ شِواؤه" يحدث الالتفات من الخطاب إلى الغيبة, وتتكفل فاعلية الوظيفة الجمالية بإحداث تغييرات في المشهد يشبه الانتقال السينمائي, وإنشاء تضاد حسي بين الحوار والوصف, بينما كشفت الوظيفة الدلالية أولويات الراوي, وإبراز التفاوت الطبقي من خلال الحوار مع الفقير, ثم وصف الطعام الشهي, أما الوظيفة التركيبية فتعاونت على تشكيل فاصلة زمنية بين مرحلتي (الخداع والتنفيذ), وتنظيم ربط موضوعي بين (الحوار والنتيجة).

كما يظهر الالتفات عن طريق الانتقال من أمر الشواء "زِن له من تلك الحلواء", إلى التعليق الفلسفي في عبارة "إنا لله وإنا إليه راجعون", فقد تكفلت الوظيفة الجمالية بإحداث صدمة أسلوبية عن طريق تغيير النبرة, مما ولد عمقا تأمليا في النص, في حين كشفت دلالة الالتفات عن ازدواجية الراوي الأخلاقية, وأبرزت التناقض بين الديني والدنيوي, أما الوظيفة التركيبية فقد شكلت فاعليتها جسرا دلاليا بين العمل الروتيني (شواء الطعام), وبين التأمل الوجودي, ونظمت تضادا في بنية الخطاب عكس شخصية الراوي. وعلى ما يبدو فقد أسهم الالتفات في بناء شخصية الراوي, وتشكيل البنية السردية

للمقامة, وإثراء تجربتها الجمالية, فضلا عن ذلك فقد أصبح الانزياح الأسلوبي نفسه عن طريق هذه التقنية أداة لتحليل المجتمع, ونقد الذات.

وبالوصول إلى التحليل التفصيلي للوظائف الجمالية والدلالية والتركيبية **للمحسنات اللفظية** في المقامة البغدادية, فقد برزت فيها فاعليات مهيمنة, مثل فاعلية السجع الذي يُعدَّ ظاهرة إيقاعية ترتبط ارتباط وثيقا بالنثر بشكل عام, كالوارد في عبارة "يتقاطر شواؤه غرقا, وتتسايل جواذباته مرقا", إذ تبرز فاعلية الوظيفة الجمالية للسجع في إحداث إيقاع مائي ناتج من تكرار حرف الراء مع القاف في (عرقا, ومرقا), يحاكي صوت تقاطر الدهون, فتشابه النهايات (قا), يولد موسيقى داخلية, ويجسد الفعلان (يتقاطر, يتسايل) صورة حركية للمشهد. فسمة الأسجاع وجوهرها الفني هو الإيقاع الذي يجعل الأذن لسماعه أنشط, والنفوس إليه أميل, ورسوخه في الأذهان أوقع. (هلال, ماهر مهدي, 1980م, ص226). أما الوظيفة الدلالية فقد شكلت إغراءً حسيا يثير شهوة الأكل من خلال الوصف المادي الدقيق, فجودة الطعام توحي بوفرة الدهون والعصارة, أما التناقض الخفي لهذا التعبير فيبرز بين جمال الوصف وقبح الخداع, في حين أسندت الوظيفة التركيبية لتقسيم الوصف, وفصل صفة الدهون عن صفة اللحم, وربط السبب (تقاطر الشواء), بالنتيجة (سيلان المرق).

وفي موطن آخر يبرز السجع في عبارة "لؤلؤي الدهن, كوكبي اللون", فتكون وظيفته الجمالية ناتجة من التألق البصري التي رسمته التشبيهات في (لؤلؤي, وكوكبي), مع السجع في تناغم مزدوج في اللام المكررة والنهايات, فالتخيل الحسي خلق صورة مجوهرات ثمينة, أما الوظيفة الدلالية فقد رفعت من الجاذبية البصرية عن طريق التركيز على المظهر قبل مذاق الطعام, بسخرية مقصودة ومبالغة في الوصف وتناقض مع بخس الطعام, وفي الوظيفة التركيبية فإنَّ فاعليتها تظهر في التوازي الدقيق (تشبيه +مضاف إليه) في كلا الجزأين, وتدرج وصفي من الجودة الثمينة (لؤلؤي), إلى عنصر الجمال (كوكبي).

كما يظهر السجع في كلمات: "يذوب كالصمغ قبل المضغ", لتضطلع وظيفته الجمالية بإيقاعٍ سريع يحاكي سرعة الذوبان, وبتشبيه لطيف غير متوقع يربط بين الصمغ والحلوى والمتآزر بالجناس الناقص في (الصمغ والمضغ), مع السجع, أما الوظيفة الدلالية فخداعها الحسي يوهم بسهولة هضم الطعام قبل انكشاف الخدعة, فضلا عن أنَّ تضادها الخفي قد برز بين لذة الذوبان ومرارة الدفع, بينما الوظيفة التركيبية تشكلت من جملة فعلية مختصرة (فعل + حال + ظرف زمان), لتبرز الاقتصاد اللغوي في تقديم خاصيتين في خمس كلمات فقط.

لقد حقق السجع في هذه المقامة وحدة عضوية من خلال تداخل الإيقاع مع المعنى؛ لخلق نسيج متكامل, فكل سجعة تكمل ما قبلها وتهيئ ما بعدها, ورؤية اجتماعية عبر كشف تناقضات المجتمع

بأسلوبٍ غير مباشر, وبراعة أسلوبية وازنت بين البلاغة القديمة والسرد الحديث, وحولت الوصف الروتيني إلى فن لغوي.

أما المحسن اللفظي الثاني المهيمن في المقامة فيتمثل بالجناس الذي يتحدث عنه ابن الأثير, قائلا: "إن تشابه ألفاظ التجنيس تحدث بالسمع ميلا إليه, فإن النفس تتشوق إلى سماع اللفظة الواحدة إذا كانت بمعنيين, وتتوق إلى استخراج المعنيين المشتمل عليها ذلك اللفظ, فصار التجنيس وقع في النفوس, وفائدة", (ابن الأثير, أحمد بن إسماعيل, 2009م, ص91), كالذي يرد في عبارة (عَقدٌ على نقد)؛ إذ تبرز جماليته بتناغم ساكن ناتج عن تكرار النون مع العين مع اختلاف القاف والدال, وإيقاعٍ نقدي يحاكي صوت تقليب النقود, فالتضاد المعنوي يبرز دلالة الجناس بين المعنى الحرفي (عقد الربط), والمعنى المجازي (عقد الصفقة), بسخرية متوارية من وضع الراوي المفلس (لا عقد ولا نقد), أما تركيب الجناس فتشكل من توازن نحوي (اسم + حرف جر + اسم), ومن اقتصاد لغوي له معنيان في ثلاث كلمات فقط.

وفي موطن أخر يظهر الجناس في: "نشدتك الله لا مزقته", فقد أظهر الإيقاع المتقطع هنا فاعلية الوظيفة الجمالية في هذا الخطاب عن طريق تناغم الاستعطاف, ومحاكاة نبرة التوسل, وعن طريق المفارقة الدرامية الحاصلة بين (القول – الاستعطاف), و(الفعل – التهديد), أما دلالة الجناس فتتمحور حول سخرية دينية من سوء استخدام الإيمان كشفت عن شخصية وبراعة الراوي في الخداع والتلون, وتركيب الجناس تشكل من جملة شرطية (أداة استعطاف + نهي), وتوازن نحوي بين أجزاء الجملة. فقد حقق الجناس وحدة عضوية من خلال تداخل الشكل مع المضمون لإنتاج نص متكامل, وتفاعل مع القارئ يثير الانتباه عن طريق المفارقات اللفظية, وإشراك الذهن في كشف الطبقات الدلالية للنص النثري.

وبالوصول إلى المهيمن الأخير الذي يمثله (الازدواج) الظاهر في عبارة "جلس وجلستُ, ولا يئسَ ولا يئستُ", فجمال الازدواج يتحقق من إيقاعٍ مرآتي يتولد من تكرار الفعلين بنفس الوزن (فعل – فعلت) الذي يولد تناظرا صوتيا يعكس التزامن بين الفعلين, ويجسد الجلوس المشترك بصريا, أما دلالة الازدواج فتبرز من التضاد النفسي بين إصرار الراوي, ويأس السوادي, وتشي بسخرية مبطنة من تشابه الظاهر واختلاف الباطن, شَكَلَه تركيب الازدواج الحاصل من التوازي النحوي التام المتمثل بـــ(فعل ماضٍ +فعل ماض متكلم), وبربط سببي بين الجلوس وردة الفعل.

وفي مثال آخر للازدواج يظهر في عبارة "زِن له من الحلواء, اختر له من الأطباق", فالوظيفة الجمالية للازدواج هنا تشكلت من إيقاع أفعال الأمر, وتناغم خدمي يحاكي حركة الخدم المتكررة, أما دلالة الازدواج فتشي بتضاد اجتماعي حاصل بين بخل الباطن وكرم الظاهر, فقد كشف أسلوب الازدواج

استراتيجية الخداع المنظم, بتشكيل تركيبي متكون من جملتين متوازيتين (فعل أمر + ضمير + جار ومجرور), وبربط عملي بين عمليتي الاختيار والوزن.

ومما تقدم يظهر أنَّ الرؤية النقدية للازدواج في هذه المقامة قد حققت إحكام بنائي ربط بين أجزاء المقامة المتباعدة عن طريق التوازي, وكفاءة تعبيرية عبرت عن معانٍ كثيرة بأقل العبارات, وتفاعل درامي يهيئ لذروة أحداث المقامة بالتدرج الإيقاعي.

الخاتمة

أما تلخيص نتائج البحث فكانت كالآتي:

1- نجح الهمذاني في تحقيق التوازن بين الأهداف السردية للمقامة والصنعة البديعية, والتوفيق بين تعقيدات المحسنات اللفظية والمعنوية وأغراض المقامة (الفكرية والسردية, والجمالية), عن طريق توظيف أساليب البديع كأدوات دلالية تخدم المعاني, ودمج محسناته في البنية السردية للمقامة لتعزيز التشويق والإثارة, وكشف التناقضات الاجتماعية مثل التلاعب بالهوية, وثبت أنَّ الزخرف البديعي لم يكن عنده مجرد حلية زائدة؛ بل كان لغة حية شكلت هوية النص النثري.

2- أظهر البحث تفاعل المحسنات البديعية في تحقيق الوظيفة الجمالية فمن خلال السجع تم توليد إيقاع موسيقي, وعن طريق الطباق ظهرت صور شعرية, وفي الازدواج تم إضفاء طابع مسرحي على المقامة البغدادية.

3- أما الوظيفة الدلالية للمحسنات البديعية فقد كان دور التورية يتمثل في كشف تناقضات المجتمع, ودور الطباق في تعميق النقد الاجتماعي, ودور الازدواج في توظيف الانزياح الأسلوبي, لفضح ازدواجية الشخصيات في المقامة.

4- تمحورت وظيفة التركيب في المقامة في بناء تماسك نصي عن طريق السجع الذي نظم الوصف, والازدواج الذي وازن الجمل, وخلق انتقالات طبيعية بين المشاهد.

5- أما الأثر النقدي والاجتماعي للزخرف البديعي, فقد مثل أداة لفك تشفير التناقضات الحاصلة في العصر العباسي, وفضح استغلال البلاغة للتسول, المتمثل بخطب أبو الفتح الاسكندري, وتسليط الضوء على الهشاشة الاجتماعية وأزمات الفقر, وحولت المقامة من حكاية بسيطة إلى لوحة فنية ووجودية عكست تفاعل النثر العباسي مع الواقع.

المصادر والمراجع

- إبراهيم, عبدالله, 1992م, بحث في السردية العربية للموروث الحكائي العربي, المركز الثقافي العربي, بيروت, لبنان, الدار البيضاء, ط1.

- ابن الأثير, أحمد بن إسماعيل, 2009م, جوهر الكنز تلخيص كنز البراعة في أدوات ذوي البراعة, تح: محمد زغلول سلام, منشأة المعارف الاسكندرية.
- ابن الأثير, ضياء الدين,1939م, المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر, تح: أحمد محي الدين عبد الحميد, مطبعة مصطفى الباب الحلبي, مصر.
- أشهبون, عبد المالك, 2013م, تطريز الحكاية في المقامات بحث في البنيات السردية, مكتبة الأدب المغربي, المغرب.
- الثعالبي, أبو منصور, يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر, تح: محمد محي الدين عبد الحميد, مطبعة السعادة, القاهرة, 1956م.
- الجداري, عمارة, 2018م, مجلة التواصلية, جامعة يحيى فارس بالمدية, تونس, ع13.
- حجاب, محمد نبيه, بلاغة الكُتاب في العصر العباسي, دار نهضة مصر, القاهرة, 1965م.
- حسين, خالد, د.ت, في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية, دار التكوين, د.ط.
- رشيد, ناظم, الأدب العربي في العصر العباسي, بغداد, 1989م.
- الزيات, أحمد حسن, تاريخ الأدب العربي, دار نهضة مصر, القاهرة, د.ت, ط2.
- الشكعة, مصطفى, مناهج التأليف عند العلماء العرب قسم الأدب, دار العلم للملايين, بيروت, لبنان, ط4, 1982م.
- ضيف, شوقي, الفن ومذاهبه, في النثر العربي, دار المعارف بمصر, القاهرة, 1960م.
- ضيف, شوقي, تاريخ الأدب العربي, العصر العباسي الأول, د.ت, دار المعارف القاهرة.
- العاكوب, عيسى, 2000م, المفصل في علوم البلاغة, منشورات الكتب والمطبوعات الجامعية, حلب, سوريا.
- عوض, يوسف نور, 1979م, فن المقامات بين المشرق والمغرب, بيروت, لبنان, ط1.
- القلقشندي, صبح الأعشى في صناعة الإنشاء, دار الكتب المصرية, 1977م.
- مبارك, زكي, النثر الفني في القرن الرابع الهجري, مؤسسة هنداوي للتعليم, 2012م.
- المحياوي, عبد المحسن خضير, 2009م, الفن الرفيع في مقامات البديع, مؤسسة مرتظى للكتاب العراقي.
- مرتاض, عبد الملك, 1988م, فن المقامات فب الأدب العربي, الدار التونسية للنشر, ط2.
- هلال, ماهر مهدي, 1980م, جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب, دار الرشيد للنشر, بغداد.
- الهمذاني, أحمد بن الحسين, 2005م, مقامات بديع الزمان الهمذاني, تقديم: الشيخ محمد عبده, دار الكتب العلمية, بيروت لبنان, ط3.