مداخلة بعنوان: مقامات الهمذاني من الأسلبة البيانية إلى الدلالات النقدية
قراءة في ضوء نظرية التلقي

أ.د/بشير مولاي لخضر
جامعة غرداية – الجزائر
bachir.ossama@gmail.com

د/نورة حاج قويدر
جامعة غرداية –الجزائر
noura47hadj@gmail.com

مدخل:

تصدرت إشكاليات المعنى والنص الساحة النقدية المعاصرة، ولم تعد المقصدية مرهونة بما يريده المؤلف؛ وإنما تجاوزته إلى قصدية للنص، وأخرى للمتلقي، وبالرغم من أن (إي .دي .هيرش) وهو واحد من منظري التأويل ينبّه إلى المزالق وخطورة الانحراف عن مقاصد المؤلف وتبعات ذلك على الصعيد الأخلاقي بقوله:" دعوني أذكر ما أراه قاعدة أخلاقية أساسية للتأويل إنها القاعدة التي لا تدّعي التمنّع بإقرار الميتافزيقيا أو التحليل لها؛ وإنما بمطابقتها للمعتقدات العامة المشتركة. فما لم تكن هناك قيمة طاغية وذات قوة في تجاهل غايات المؤلف (أي المعنى الأصلي). فنحن عندما نستخدم الكلمات (التي لا) تحترم مقاصده• فإننا بذلك ننتهك ما أسماه جالز ستيفنس في سياق آخر بـ"آداب اللغة" تماما مثلما ننتهك القواعد الأخلاقية عندما نستخدم شخصا آخر لتحقيق غاياتنا الخاصة فقط."[1]

ومع الإقرار بوجاهة ما سبق من منظور أخلاقي فإن ما يظل قائما إنما هو التساؤل عن إمكانات الاهتداء دائما إلى "مقاصد المؤلف" و توافر القرائن المرشدة إليه بالصورة التي تحول دون "التحريف"، وإذا كانت الممارسة الواقعية من خلال فعل القراءة تؤكد تعذّر ذلك المطلب أو ندرته الفائقة على الأقل؛ فإن التأويل سيكتسب مشروعيته بالقوة، وهو ما يسوّغ الحديث عن "طبقات للمعنى"، وإذا لم تكن هناك من وظيفة للكتاب إلا أن يوحي، كما يقول أحد الكتاب الرومانسيين، وهم أول من نادى بمبدأ النقد الخالق في مقابلة النقد الكلاسيكي، فإن الإيحاء كمعيار للأدبية هو واجهة أخرى لحضور المتلقي وفعاليته، هذا المتلقي الذي تعزز حضوره من خلال نظريات القراءة وجماليات التلقي في النقد المعاصر، وبات دوره مركزيا في الإحالة على معنى النص أو بالأحرى على معانيه.

1 – جمالية التلقي:

تنتظم جماليةُ التلقي نظريتين تتداخلان وتتكاملان في الوقت نفسه، هما "نظرية التلقي " و"نظرية التأثير"، وتهتم الأولى بالكيفية التي يُستقبل بها نص أدبي في لحظة تاريخية، فهي تُعنى بالشهادات وتوثّق

الأحكام وتسجل ردود الأفعال بوصفها قرائن حاسمة في تحديد كيفية التلقي، وهوما يبرر اعتمادها على المناهج التاريخية والسيسيولوجي؛ أما نظرية التأثير فهي ترى بأن النص يَبني بكيفية مسبقة استجابات قرائه المفترضين، ويحدد بصورة قبلية سيرورات تلقيه الممكنة ويراقب كل واحدة منها بفضل قدرات التأثير التي تحركها بنياته الداخلية، ومن هنا ركزت على النص؛ وتبلغ "جمالية التلقي" مطلق تطورها وشموليتها حين تؤلف بين هذين الاتجاهين المتكاملين والمتداخلين.[2]

تحاول هذه الدراسة أن تتمثل الاتجاهين كليهما في مقاربة نص عربي تراثي عرف منذ ظهوره رحلة تلقيات متنوعة ومتناقضة أحيانا، والأمر يتعلق هنا بمقامات بديع الزمان الهمذاني تخصيصا، وإن كانت (الدراسة) في واقع الأمر تستحضر الإطار الشمولي العام للنظرتين مستحضرة مفاهيم ووضعيات دقيقة ومحددة في نطاقها على غرار أفق الانتظار واندماج الآفاق، والتملك والتخصيص، والانتباه واللاانتباه .... والسؤال الإشكالي الذي تنطلق منه هذه الورقة هو: إلى أي مدى تظل المقامة الهمذانية ثرية بالإيحاء (منفتحة) بالقدر الذي تستفز به كل مرة قارئا ليظفر منها بمقاصد نوعية؟ وهل نستطيع أن نتحدث عن سلطة موضوعية للنص مغايرة لسلطة القارئ؟ أم إنها في جوهرها امتداد لسلسلة من القراءات والتلقيات، وأنه مفرغ من أية سلطة سوى سلطة الذات التي تقرأه؟ ماذا عن بنياته الداخلية باعتبارها علامات؟.

وإذا كانت اللسانيات الحديثة تنطلق من أن أيّ علامة تظل بلا **قيمة** إلا في ضوء علاقتها بما قبلها وما بعدها، وأن **دلالتها** مرهونة بمقابلاتها على محور الاختيار (تناظرا أو تضادا أو مغايرة) فكيف نستطيع أن نتمثل المقامة باعتبارها دالا في سياق للتأليف هو في جوهره تجسيد للبنيات الداخلية للمقامات في علاقاتها ببعضها البعض، وهو ما يحيل على جمالية الاستجابة وبعدها النصي التزامني (**synchronique**)، وسياق للاختيار يتصل بالدلالة في ضوء موقع المقامة من باقي الظواهر والأجناس الأدبية السابقة والمعاصرة وهو ما يعزز من حضور الجانب التاريخي والاجتماعي بالكيفية التي تستدعي نظرية التلقي وبعدها التعاقبي (diachronique)؟.

2 – أفق الانتظار كامتداد:

يقدم "ياوس" أفق الانتظار بوصفه:" سياق التجربة الجمالية المسبقة المشتركة والذي يتأسس عليه كل فهم فردي للنص وكل تأثير يمارسه." [3] ومعنى ذلك أن الجمهور يكون مستعدا منذ البداية بناء على أفق الانتظار المعهود لديه لكيفية معينة من التلقي اعتمادا على مجموعة من المعايير

والقواعد التي كرستها شعرية الجنس الأدبي المستقبَل، ويبعث انطلاقا من إشاراته اللسانية والنصية مجموعة من الانتظارات في ضوء التقاليد الكتابية السابقة؛ ولكن هذا الانتظار المثار يمكن أن يعرف نهايات مختلفة: ما بين انتظار يبدأ القارئ في توقع البقية أو النهاية على ضوئه؛ فيتأكد مع تقدم القراءة، إلى حالة يُعَّدل فيها ذلك الأفق؛ أو يعاد توجيهه أو يُبطل نهائيا.[4]

وأفق الانتظار حسب "ياوس" ذو طبيعة مزدوجة (أدبية واجتماعية) ويجب إدراكه والإحاطة به في ضوء هذه الحقيقة، " فالأثر الأدبي الجديد يتم تلقيه والحكم عليه ليس فقط من خلال تعارضه مع خلفية أشكال فنية أخرى؛ بل أيضا من خلال علاقته مع خلفية الحياة اليومية إن المكون الأخلاقي للوظيفة الاجتماعية للأثر يجب أن يتم ضبطه بدوره،من قبل جمالية التلقي اعتمادا على مفهومي السؤال والجواب ،والمشكلة والحل،بالطريقة التي يعرضان بها في السياق التاريخي،حسب الأفق الذي يندرج فيه التأثير الذي يحدثه."[5]

وهناك عاملان آخران يمثلان قطب الرحى في نظرية التلقي عند "هانس روبرت ياوس"، ويتعلق الأمر بالمسافة الجمالية "العدول (الانزياح) الجمالي Ecart esthétique، واندماج الآفاق؛ وتحيل الأولى على المسافة الفاصلة بين أفق التوقع السائد والأثر الجديد الذي يمكن لتلقيه إلى أن يؤدي إلى "تغيير في الأفق"، سواء ذهب إلى معارضة التجارب المألوفة، أو إلى جعل تجارب أخرى تشق طريقها نحو الوعي...إن الأثر الأدبي قد يستجيب فورا لتوقع جمهوره الأول، وقد يتجاوزه وقد يخيبه أو يعارضه، هذه الطريقة التي يتفاعل بها الأثر الأدبي مع هذا الجمهور تزودنا بمعيار للحكم على قيمته الجمالية.[6] ومعنى ذلك أن العمل الأدبي كلما ازدادت واتضحت مغايرته وانزياحاته عن التقاليد الكتابية السائدة والمواضعات الاجتماعية المألوفة كانت قيمته الجمالية أكبر، هذا بالرغم من أن تلك الانزياحات ستصنف بمرور الوقت عند القراء اللاحقين في دائرة النمط وتصبح معيارية.

أما اندماج الآفاق – والذي أخذه ياوس من غادامير– كوضعية للفهم والاستقبال معا، فهو يحيل على فكرة أن" الفهم يعني دائما اندماج هذه الآفاق التي يدّعى أنها مستقلة عن بعضها البعض"[7] بما يؤكد أنّ عملية تلقي العمل الأدبي ليست انعكاسية ولا هي موضوعية خالصة ولكنها نتاج محاورة بين أفق التجربة الجمالية والتاريخية الراهنة وأفق العمل الأدبي الذي بات منتميا إلى الماضي. هذا بالرغم من إقرار ياوس بأن "أفق الحاضر في تشكل مستمر لأنه من الضروري أن نراجع مسلماتنا المسبقة باستمرار، وعلى أساس من هذه المراجعة يقوم التقاؤنا بالماضي أيضا..."[8]

إلى هنا – وبشيء من الاختصار– يسوغ التساؤل عن موقع المقامة – جنسا أدبيا وليدا في زمنه– من أفق الانتظار السابق والتالي له على مستوى علاقته بالتقاليد الكتابية والمضامين والقيم الاجتماعية السائدة؛ ومن ثم عن حدود المسافة الجمالية للنص المقامي بوصفه نصا للاستهلاك والتسلية أو باعتباره منزاحا بغايات واستراتيجية ضمنية مُسوّقا نفسه في قالب تمويهي مخاتل.

3 – المقامة وأفق الانتظار التصالحي:

دأبت الكثير من الدراسات التي تناولت فن المقامة بالدراسة والتحليل على تناولها معزولة عن سياق أدبي وثقافي يمثل مرجعيتها الفكرية والأسلوبية ويمنح مؤشرات تعين على فك أسنانها (شيفراتها)، وكان من تبعات ذلك أن سوّقت من حيث هي "سلعة بيانية" و"بضاعة لغوية" " ومحاكاة لأعمال سابقة لم تفلح في تجاوزها وإثبات تميزها وتفردها عنها، وبات قارا لدى أصحاب ذلك الاتجاه أنه لا تخفى على الدارس **المتمرس** غايتها التعليمية، كما لا تفوته مراميها في إثبات المقدرة الفذة التي يغدو التفنن في حشد الألوان البيانية والبديعية عنوانا لها.

ومثل هذا التلقي "السلبي" — الحديث – للمقامة الهمذانية يمكن أن يتجلى – برغم اختلاف الدوافع والمبررات– امتدادا للتعالي الذي قوبلت به من قبل بعض معاصريها، على غرار أبي بكر مُحَمَّد بن العباس الخوارزمي(ت**385**هـ).

ولعل أغرب ما تتسم به هذه القراءة للمقامة أنها تتجاهل في إصرار لافت مشهدا انتظم الرسائل الأدبية الإخوانية – المعاصرة للمقامة والسابقة عليها بعامة – وهو أنها جميعها بلا استثناء كانت تحتفي بالتصنيع[9] ، وأنها كانت تنافس الشعر لا على الصعيد الموسيقي فحسب ؛ وإنما على الصعيد الأسلوبي والموضوعي أيضا، فعرف النثر طريقه إلى الشكوى والعتاب والتعزية والمديح والهجاء والاستعطاف، بل بلغ من رونق النثر أن صار يفضله البعض على الشعر ذاته [10]؛ ومن ثمّ : فلمَ تختص المقامة وحدها بالهدف التعليمي اعتمادا على خصائص أسلوبية وموسيقية إذا كانت صنوة في هذا المجال لسواها من فنون النثر الأخرى؟ . وإذا كان الهدف التعليمي محصورا في ألفاظ اللغة وعبارتها، أفلا ينبغي أن يتوافر جهد إحصائي يتتبع تلك الألفاظ و العبارات وعددها ونسبة شيوعها ليثبت فعليا صواب هذا المنظور؟.

لقد نبّه الدكتور إحسان عباس إلى الشأن الخطير للمقامة في تاريخ الأدب العربي متأسفا على التلقي السطحي لها وما يجره من اختزال وابتسار فصرح بأن " للمقامة في تاريخ الأدب العربي شأن خطير لعله لم ينل ما يستحقه من عناية حتى اليوم" [11] ، وشدد على أن المقامة "مثلما لم تجد حتى اليوم من يتوفر على إبراز قيمتها الدقيقة بين الأشكال الأدبية، كذلك كان حظ أثرها ذلك أن سعة المجال

الذي يمكن أن تغطيَه – حسب سعة الحياة الإنسانية – مترامية الأطراف..." [12]. ويبدو أن ذلك التميز هو نفسه ما حمل فيرنر شولتزه (**werner shultze**) أن يخصها ببحث مستقل موسوم بـ"علم اجتماع الأدب– المقامة" **« Al Maqamat :Eine Arabische literariche cattung» sociologie der littérature**، وينظر إليها على أنها "ظاهرة أدبية فريدة من نوعها،وهي ذات خصائص مستقلة ومشتركة في نفس الوقت..." [13]

ونلحظ في الاتجاه الأول أيضا نوعا من الإسراف في سلب المقامة حظها من فن القص وأبعاده النقدية بالرغم من تفطن الحريري الثاقب لاحقا إلى هذه الوجهة في المقامة وتنويهه بها وتوكيده عليها– فليست المقامة حسب ذلك الاتجاه قصة"؛ وإنما هي حديث أدبي بليغ، وهي أدنى إلى الحيلة منها إلى القصة...، فليس فيها من القصة إلا ظاهر فقط، أما هي في حقيقتها فحيلة ...لنطلع من جهة على حادثة معينة، ومن جهة ثانية على أساليب أنيقة ممتازة ... إذ كان اللفظ فتنة القوم وكان السجع كل ما لفتهم من جمال في اللغة وأساليبها ، وكانت ألوان البديع كل ما راعهم منها ومن أسرا رها."[14]

ولعل ما يبدو مفارقا على هذا الصعيد هو أن هذا التوجيه لدلالة المقامة وقيمتها إنما كان بتأثير من مقامات الحريري التي أمعنت في الكلف بضروب التحسين والتصنيع مع أن هذا الأخير كان أكثر استيعابا للبعد الفني والوظيفي (الأخلاقي والاجتماعي)للمقامة.[15]

4– الخلفية الجمالية و الاجتماعية للمقامة وأفق الانزياح(المسافة الجمالية):

وأول مشهد ينبغي في تقديرنا التعويل عليه واستثماره في محاورة المقامة وتمثل شخصيتها الأدبية المميزة إنما هو اعتبارها تتويجا **لصوت** ببعد طبقي ومرجعية ثقافية وفكرية مفارقة للنمط بالصورة التي تشخص بها هذه الأخيرة لونا أدبيا خاصا لا مجرد سلعة **بيانية ذات غاية تعليمية** ؛ منوهين في هذ ا الاتجاه بالبعد التطوري **للصوت الأدبي** و تمظهراته التي تتجاوب مع مختلف التغيرات عبر العصور. وخلاصة ما سبق أن المقامة في بعض تجلياتها وبالملامح الآنفة نموذج سردي أولي لما بات يعرف لاحقا **بأدب الهامش**.

لقد كانت حياة العرب الأدبية ردحا من الزمن تكاد تتجلى شعرية خالصة، وفي إطارها شخَص الصوت المفارق بمظهرين: **جماعي وفردي**، سواء اتصل ذلك بمضامين فنية أو اجتماعية أو دينية، وإن بدا أنّ المظهر الجماعي كان أبرز حضورا من خلال الشعراء الصعاليك الذين تواتروا على التمدح بالسلب والنهب والقتل والإغارة وقطع الطريق بلا أسف على اليتامى والأرامل، وبالأنس بالوحش، والاستيحاش من البشر، والتلذذ بالوحدة [16] وسواها من المعاني التي تبدو دخيلة على مألوف القيم الكلاسيكية الجاهلية في المنابر الأدبية.

ولا يخفى ما في الصوت "الصعلوكي" من مرتكزات اجتماعية طبقية تُحدّدُ زاويته في النظر إلى الأشياء والعالم من خلال موقعه منها وصلته بها.

وإذا كانت الصعلكة الجاهلية عنوانا للبداوة والجفاء والخشونة متساوقة بذلك مع البيئة القاسية وما تتطلبه من سجايا وأخلاق وصفات ؛ فإن "الصعلكة" كظاهرة فنية واجتماعية عرفت التطور والتغير على منوال غيرها من الظواهر التي ارتبطت تاريخيا وعضويا بالأدب العربي وتاريخه.

ولأن المنطلق إنما هو التوكيد على فكرة أن المقامة **امتداد أو جزء** من مشهد هو الأدب المفارق – والهامشي منه بشكل أخص– في مسيرته التطورية على صعيد أدبي وأسلوبي؛ فإننا في هذه الوقفة سنركز على هذا البعد التطوري خاصة الذي يقدم تجليات الحضور المتنوعة باعتبارها بنية متلاحمة العناصر موحدة المنطلقات والأهداف وبصورة تنفي الاستقلالية والحيدة والعشوائية.

وأول ما يسجل على هذا الصعيد أن الصعلكة العباسية منذ طورها الأول عرفت تطورا "فقد كان جميع أفرادها من الفقراء المحارفين ... (وقد) طوّر الصعاليك العباسيون وسائلهم التي اعتمدوا عليها في حياتهم، فقد مال بعضهم إلى الشكوى أو إلى الهجاء واحترف غيرهم السطو على الدور والأسواق والطرق احترافا منظما قائما على التدرب والتعلم. **وعلى اختراع الخدع التي عمَّوا بها على الناس فلم يشعروا بهم وهم يسرقونهم، ولا هم فكروا قط بأنهم هم الذين سرقوهم**... "[17] . ولا يُتناسى هنا أن فئة من الشعراء الصعاليك في العصر العباسي ظلوا امتدادا للنموذج الصعلكي الأعرابي الجاهلي "يغيرون ويغزون، ومن أشهرهم جعفر بن عُلّبَة الحارثي، وبكر بن النطّاح، وأبو الندى مولى **بيلي**."[18]

كان التحول الاجتماعي في العصر العباسي عميقا لم تنحصر تبعاته في التباين الطبقي وانقسام المجتمع إلى فقراء وأغنياء فحسب؛ ولكنه امتد إلى وجدان الإنسان العباسي المحروم وخلّف شرخا عميقا في كيانه حمله على التمرد والنكران بحيث لم تعد القيم التي تروجها المؤسسة الدينية ولا التي يذيعها الإعلام السياسي والأدبي محل إجماع وثقة من قبل الجميع بقدر ما أنها أصبحت محل ريبة وشك ومظنةَ نسبية؛ بل وصار معيار صدقها إمكان انعكاسها في الواقع العام. ولم تقتصر تبعات هذا التحول على المجال الاجتماعي وحده ولكنها تعدت ذلك إلى الواجهة الأدبية التي أصبحت منبرا يحتضن هذا الصوت المفارق في تمرده .

ومن هنا نستطيع أن نقرر– وفي ضوء المواد النوعية المنتخبة من المقامة البديعية ونصوصها — أن تلك النصوص قبل أن تتجسد **شكلا** فإنها تجلت قبل ذلك **صوتا مفارقا**، وأنها قبل أن تهتدي فنيا إلى شكلها النهائي السردي كانت لها مقدماتها الشعرية والنثرية على السواء، وأنها تنتمي – **مفهوميا على الأقل** – إلى الأدب الشعبي الذي كثيرا ما قوبل بنزعة استعلائية كلاسيكية تدرجه في "كلام العامة" المرادف في أعرافها للحن والسخف والمجون والفكاهة، بما لا يتأهل معه أن يكون له حظ في الرواية والاستشهاد ،وبما يخرجه من دائرة النموذج أيضا .

ومن يتتبع بعض شعر أبي دلامة (ت**161** هـ) ،وأبي فرعون الساسي ، وأبي المخفّف (؟) وأبي الشمقمق (ت **180** هـ) وأبي الرقعمق (ت **399** هـ)، و الخبز أرزي (**317** هـ) وغيرهم ينتبه إلى ما كان يعبر عنه هؤلاء من ضجر بسوء الحال والفاقة في أسلوب لا يخلو من فكاهة وإطراف، فضلا عن صورهم الشعرية المستملحة التي تشخص واقعهم النفسي والاجتماعي؛ على أن ما يتبدى لافتا ومفارقا في آن واحد ؛ إنما هو سريان هذه النزعة الجديدة التي يعلن فيها الاستعداد للتخلي عن الحياء وخلع العذار في سبيل القوت يقول أبو المخفف (المجتث):

دع عنك رسْم الديار و دعْ صفات القفار
وصِفْ رغيفا سريًّا حكتْه شمس النَّهار
فليس تحسُنُ إلاّ في وصْفه أشعاري
وذاك أني قديما خلعْتُ فيه عِذاري[19]

فمثل هذا الصوت الذي يعلن تصريحا استعدادا للتخلي عن الحياء والانعتاق من كل ربقة للتعفف في سبيل القوت يمثل عدولا عن القيم التقليدية الممجدة لذلك الإباء على غرار قول الشنفرى:

أُديم مِطال الجوع حتّى أُميتَه وأَضرب عنه الذّكر صفحا فأذهل
وأستف ترب الأرض كي لا يرى له عليّ من الطّول امرؤ متطوّلُ[20]

وقول عنترة العبسي:

ولقد أبيت على الطوى وأظله حتّى أنال به كريم المأكل[21]

لقد كانت الصعلكة الجاهلية صورة صادقة عن شخصية الجاهلي نفسه بما تكرسه من معاني الجرأة والاعتداد بالنفس ومواجهة الأهوال منبئة عن ذهنية تميل إلى المباشرة والصراحة وتتلافى التحايل والضراعة والتسوّل ،وهو ما لخصه – لاحقا – الشاعر العباسي الصعلوك بكر بن النطّاح بقوله: (الطويل):

ومن يفتقر منا يعش بحسامه ومن يفتقر من سائر الناس يسأم[22]

ونستطيع من منظور فلسفي أن نستخلص من الشعر الجاهلي عامة وما يتعلق منه بالفخر والحماسة خاصة مبدأ عاما يتلخص في أن الجاهلي يرفض بإصرار أن يكون **امتداد للعالم المادي من حوله**، ومن ثمة فهو يتعالى على كل أشكال العبودية التي تملي عليه أن يكون تابعا، ومن هنا رفض الجاهلي أيضا البخل والحرص وأسلم نفسه للمقادير باذلا وسخيا غير آبه بالعواقب [الوافر]:

فلا الجود يفني المال قبل فنائه ولا البخل في مال الشحيح يزيد
فلا تلتمس رزقا بعيش مقتّر لغد رزق يعود جديد

ألم تر أن الرزق غاد ورائح وأنّ الذي أعطاك سوف يعيد [23]

والأبيات السابقة ردّ بها حاتم الطائي على المتلمس الضبعي وقد بلغه قوله:

وحفظ المال أيسر من بغاه وضرب في البلاد بغير زاد
قليل المال تصلحه فيبقى ولا يبقى الكثير مع الفساد[24]

إن هذا القبيل من النظر في أبيات حاتم الطائي وما سار على منواله ليذكر بجدلية **الفكر والواقع** الهيجلية على صعيد فلسفي ،ويبدو فيها الجاهلي فطرة وسليقة مؤمنا بأصالة الأول و سبقه على الثاني و تعاليه عليه، ومركزيته في تشكيله وتأثيره فيه.

على أن التحوّل الاجتماعي الذي رافق العصر العباسي كان ذا آثار بعيدة على هذا الصعيد الفلسفي أيضا، وحين نتقدم أشواطا في هذا العصر تطالعنا نماذج جديد ة أكثر إمعانا في المفارقة فهي لا تكتفي بإعلان خلع العذار بداعي الاضطرار كما في أبيات أبي المخفف السابقة ، ولكنها تتحول إلى واجهة دعائية يدافع فيها عن التحيل والخداع والتضليل لسلب الناس ما في أيديهم ، بحيث يصبح هذا السلوك حرفة رائجة وهي التي عرفت باسم "الكدية " ويبلغ هذا التحول مداه حين يتحلل المكدّيون من أي شعور بالذنب تجاه ضحاياهم وينظرون إليهم على أنهم مجرد حمقى لا يضير استغفالهم والتحايل عليهم على غرار قول الإسكندري في المقامة الأصفهانية:

الناس حُمّرٌ فجوّز وابرزْ عليهم وبرّزْ
حتى إذا نلت منهم ما تشتهيه ففرْوِزْ[25]

ومثل هذا المشهد يمثل انقلابا جذريا على المستوى الفلسفي ونموذج الوعي تخصيصا، بحيث لم يعد الوعي انعكاسا للوجود التاريخي ؛ ولكنه انعكاس للوجود الواقعي المتسم بالتطور والتغير والتبدل، والأكثر من ذلك أن الموقف من العالم على صعيد هذا الوعي الجديد ، تمليه اعتبارات اجتماعية طبقية ولا يرتهن بقيم مثالية تاريخية. وكأننا نحيل على مقدمات أولية للمادية الماركسية التي تقوم على أن **المادة سابقة للوعي**.

ويعنينا هنا أن نسجل الامتداد الواسع لهذا **التحول المفارق** على صعيد أدبي فنلقى له صدى في الشعر و والأحاديث و قصص الشطار والعيارين و أمثال المولدين ، وفي الحياة الاجتماعية من خلال مسلك الكدية التي صارت حرفة لها قواعدها وحيلها ومصطلحاتها اللفظية [26] . ومن ثمّ فنحن لا نرفض كليا أن يكون البديع استلهم أحاديث ابن دريد وبخاصة خطبة الأعرابي السائل التي ألقاها في المسجد الحرام " وما خلفه الجاحظ من قصص ونوادر تتصل بالكدية والمكدّين كما في البخلاء ، وما احتفظ له

به البيهقي في المحاسن والمساوئ، فضلا عن شعر الأحنف العكبري (ت **385** هـ) الذي أنشأ "قصيدة طويلة صوّر فيها صناعة الكدية، وتحدث عن مصطلحاتها اللفظية وحيل أصحابها حديثا مفصلا ."[27]
وأبي دلف الخزرجي وهو معاصر لبديع الزمان.وقد كان مثالا الجوّال جوّاب الآفاق المحتال على كسب الرزق بالأدب والشعر والحيل الأخرى الكثيرة التي تنبو عن الخلق الكريم. وكان بديع الزمان يعجب به، ويستدعيه إلى مجلسه، ويحسن إليه ويحفظ من شعره،وقد ضمن مقاماته بعض شعره،مثل هذين البيتين من قول أبي دلف:

ويحك هذاالزمان زور فلا يغرنك الغرور

لا تلتزم حالة ولكن در بالليالي كما تدور

،ضمّنها بديع الزمان مقامته القريضية."[28]

ولسنا نرفض أو نستبعد أن يكون البديع قد تأثر بكل تلك الخلفيات الشعرية والنثرية السابقة، وأنه استلهم منها فنه الناشئ، ولكننا نرفض أن يكون عمله مجرد محاكاة أو معارضة على النحو الذي تشخص به المعارضة في التقاليد الأدبية شعرا ونثرا، بقدر ما نعتقد أنه نحا بهذا الفن نحوا آخر،وتطلع به إلى هدف أكثر عمقا من الغاية التعليمية أو إظهار المقدرة البلاغية.

وإذا كان المثل صوت الشعب،فإن المثل المولد في العصر العباسي الثاني كان بالفعل صوتا للشعب،ولكن في تجليه الواقعي القائم على التنوع والتعدد والاختلاف،وكثير من أمثال هؤلاء المولدين العوام كما تستعرضها اليتيمة وخاص الخاص والتمثيل والمحاضرة، وثمار القلوب للثعالبي، وأمثال العامة لابن هندو، والأمثال للخوارزمي.... تشيد بالكُدْية والمكدّين وتروّج لمبادئهم وشعاراتهم المفارقة على غرار:"الحياء يمنع الرزق" ،"والحياء شوم" ،وصفاقة الوجه رزق حاضر" و"الجدية(الكدية) ربح بلا رأس مال."[29]

و ينضاف إلى هذه المرجعية الأدبية للمقامة مرجعية اجتماعية، تمثلت في طبقة المولدين المغيبة عامة ، والتي لم يقتصر انحرافها عن النموذج وقيم الثقافة المركزية الكلاسيكية على صعيد لغوي وأدبي فحسب، ولكنها تجاوزت ذلك إلى المجال الأخلاقي والفلسفي،بحيث صارت هذه الأخيرة تحتكم في رؤاها ومواقفها من الناس والأشياء إلى واقعها المحسوس، فكان أدبها بذلك مرادفا حقيقيا للأدب الشعبي، بل ولأدب الهامش تخصيصا؛ ويبدو أنه تهيأ لها من قوة الحضور ما حمل الكتاب على تسجيل أشعارهم وأمثالهم ونوادرهم ويكفي أن نلقي نظرة على ما خلفه الثعالبي والخوارزمي والراغب الأصبهاني في "محاضرات الأدباء" لنتبين هذا اللون الأدبي الجديد المفارق للأدب الكلاسيكي.

وما سبق يفضي إلى أن المقامة جنسا أدبيا، عرفت مرحلة تشكل انتقلت من مرحلة الصوت الاجتماعي المفارق إلى مرحلة الشكل الأدبي الفني،وأنها نتاج لثلاث مرجعيات هي المرجعية الأدبية (الشعرية والنثرية)،والمرجعية الاجتماعية،والمرجعية الثقافية الفلسفية؛ تضافرت جميعها لتصوغ الصورة الفنية والدلالية للمقامة، والأبعد من ذلك أنها من منظور أدبي وفني تعد واجهة لتحوّل منح للشعبي المغيب كلاسيكيا فرصة للحضور والظهور على الساحة الأدبية ،وأنّ المقامة بهذا المنظور لا تقل أهمية ودلالة عن المسرحية والرواية التاريخية الرومانسية،كما لا تقل أهمية عن القصة والمسرحية و الرواية الواقعية التي عنيت بتصوير شقاء الطبقة الكادحة وما تعانيه من حيف و استغلال على يد البرجوازيين في المجتمع الصناعي الغربي في الثلث الثاني من القرن التاسع عشر وما بعده.

وقد يبدو مفارقا أن يعالج المضمون الشعبي بلغة تقوم على التصنيع و التأنق الأسلوبي، وهو ما يمثل نوعا من الانحراف عن مقتضيات الأشياء،إذا استحضرنا ثورة الرومانسي والواقعي على التقاليد الكتابية الكلاسيكية سواء على مستوى القالب الفني أو على مستوى الصياغة اللغوية والنمط الأسلوبي. ولكن إذا راعينا أن التصنيع كان تقليدا ودستورا كتابيا في القرن الرابع يتطلع من خلاله النثر إلى الشعرية أو هو على الأقل يسعى من خلاله إلى التعبير عن معنى المضاهاة ،استطعنا تبرير شخوص المضمون الشعبي في ثوب أرستقراطي، وإن كنا على مستوى عام نعتد بالتصنيع ثورة على التقاليد الكتابية التي كانت سائدة في القرن الثالث الهجري وما قبله. وقد يعتد بهذا الصنيع ضمن أفق آخر للتلقي على أنه ضرب من المحاكاة الساخرة حين يعمد الأديب إلى معالجة موضوع وضيع(الهجاء الاجتماعي) بأسلوب رفيع على غرار ما فعل أبو العلاء المعري في نقده الساخر لابن القارح في رسالة الغفران.

5 – تعديل أفق الانتظار:

5 .1 –الموضوع كعلامة وبنية نصية:

ألّف البديع خمسين مقامة تتفاوت موضوعاتها، وبالرغم من أنها تلتقي جميعها في احتفائها بالتصنيع، ليشخص هذا الأخير واجهة أسلوبية نمطية مشتركة بينها،إلا أن تلك المقامات على صعيد موضوعي ترادف معنى التعدد والاختلاف، وإذا كان ملمح الاستعراض البلاغي يمكن أن يرافق الكثير منها دون أن يجاوزه إلى غاية أخرى– فيما يبدو– فإن هذه الصدارة لذلك الملمح **تتراجع حين ينضوي ذلك الشكل الأسلوبي في قالب سردي، ليتجاوز بذلك النص المقامي طابعه القولي إلى شخصيته الكتابية ، و ليكتسب في نطاقها بعدا أدبيا(القصة) وموضوعيا (تصوير الواقع ونقده)** [30] وتترشح تسع مقامات من الخمسين لتحقق هذا الحضور المميز على مستوى الشكل والدلالة: القص والغاية النقدية، و هي في تقديرنا: المقامة النيسابورية في هجاء القضاة الظلمة،المقامة الصيمرية في ذم غدر الإخوان والتحذير منه، المقامة الخمرية في فضح النفاق الاجتماعي ، المقامة الحلوانية في نقد الفجاجة وغياب اللباقة في خدمة الزبون، المقامة المارساتانية في نقد القدرية والاحتجاج على مقولاتهم،المقامة

المضيرية في التنديد بالانتهازية الوُصولية والجشع،المقامة القردية في نقد اضمحلال الوعي الاجتماعي وتراجعه ،المقامة الأصفهانية في نقد المبالغة والتشدد في أداء العبادات(الصلاة) ،وأخيرا المقامة البغدادية التي تصور قصة احتيال على سوادي بسيط. وما يميز هذه المقامات بالإضافة إلى قالبها السردي، متصل بمضامينها (الغيرية) من حيث أنها ليست تسجيلا لعواطف ذاتية تدرجها في دائرة القول،بقدر ما أنها مضامين موضوعية تصل تلك النصوص بدائرة الكتابة.

تتوزع هذه المقامات على ثميتين أساسيتين: ثيمة المكان (النيسابورية – الحلوانية – المارساتانية – الأصفهانية – البغدادية)، وثيمة (موضوعية) (الصيمرية، الخمرية، المضيرية، القردية)، وليس هناك من دلالة إيحائية لأي ثيمة من تلك الثيمات خارج سياقها السردي.

المجموعة الأولى: تمثل تلك الثيمات في المجموعة الأولى عتبات أولية وهي باعتبارها تحيل على المكان تستحضر مشهد الرحلة كأفق توقع و انتظار ، سواء قبل الوصول إلى المكان أو بعده،ولكن الملاحظ أن المقامة تنطلق دائما من زمن عام هو الحاضر(زمن الوصول)،وليس المكان فيها سوى إطار شكلي لا يحيل على أية خصوصية بالقياس إلى غيره من الأماكن ، وهو يتوارى بمجرد أن يحال عليه في مقدمة المقامة بما يترجح معه أن تكون قيمته وظيفية لا مرجعية،و بما يوحي بأن الرحلة في مدلولها الحسي مظهر خادع وأنها تتم على مستوى مضمر هو المستوى الفكري أو النقدي لا المادي المكاني؛ فالكاتب لا يلتفت إلى لهجة الناس أو أزيائهم أو عاداتهم أو إلى أي ملمح يحقق خصوصية متصلة بالمكان.

فعيسى بن هشام يلتقي في تلك المقامات بالإمام المغالي (الأصفهانية) فيفوت عليه بتطويله اللحاق بالقافلة،ويعرض أن يلتقي وصاحبه أبوداود بالإسكندري (المارستانية) فينقض الأخير على أبي داود ومذهب الاعتزال ويعاتب ابن هشام على تقربه منهم والإقدام على مصاهرتهم. وهو يتأذى من فظاظة عمال الحمام بحلوان ويصور ذلك بما لا يخلو من فكاهة وسخر، كما يلتقي بعد خروجه منه بالإسكندري حجاما ملتاث العقل فيعجب من هذيانه الذي لا يخلو من تعقل . ويشخص هو نفسه محتالا في البغدادية فيوقع بسوادي بسيط ويعرضه للشتم واللكم غير عابئ بما ناله، وفي (النيسابورية) يفضح الإسكندري ظلم قاض وسطوه عيثه في أموال الضعفاء .

إن القاسم المشترك بين هذه المقامات هو المنحى التطوري للسرد، بحيث يحيل النص المقامي بوصفه بنية على زاوية نظر، إضافة إلى الأسلوب النمطي المنمق، الذي تتراجع مركزيته أمام الدلالي هذه المرة، ويلحق بذلك تخفي الإسكندري وتنكره وهو لا يمارس الاستمناح و التحيل سوى في الأصفهانية والبغدادية، ولا يأتي التحيل في الأولى إلا بعد أن يستفرغ عيسى بن هشام جعبته في نقد مغالاة الأئمة وتبعاتها، ولا يظهر الإسكندري سوى في نهايتها ينصب شركه ليوقع بالبسطاء في المسجد. وفي مقابل ذلك تنبني البغدادية من بدايتها إلى نهايتها على التحيل والخداع.

أما **المجموعة الثانية**، فإن نصوصها المقامية، تلتقي مع نصوص المجموعة الأولى في قيامها على القالب السردي، والتشكيل الأسلوبي،ثم في ارتباطها بمضامين اجتماعية ذات بعد نقدي، بحضور الإسكندري شاهدا كما في المقامة المضيرية يفضح الانتهازية وجشع (البورجوازية الناشئة) واستغلالها للبسطاء، أو بوصفه مشاركا يمارس التحيل فيفضح النفاق الاجتماعي المزدوج فهو الإمام في المسجد يعظ وينتهر العصاة ويأمر بإخراجهم من المسجد، وهو العربيد في الحانة لاحقا، وفي المقامة الصيمرية ينتقد غدر الإخوان وينتقم منهم شر انتقام في شخص أبي العنبس الصيمري، ثم هو يستغل بلادة الجماهير في القردية فيتحلقون من حوله يتابعونه في شغف يرقّص قرده ويناله من عطائهم. ويمكن أن يلاحظ بسهولة كيف أن سهام النقد من خلال المجموعتين تنتظم **الرسمي والشعبي** على السواء بحيث تشخص فئات المجتمع ضحية ومجرمة في الوقت نفسه. بما يمكن أن يفصح عن **معنى الحياد والنقد الموضوعي**.

على أن هذا التصنيف لبعض مواد المقامة البديعية ونصوصها، وإدراجه في إطار النقد الهادف، **يصطدم بالبناء الفني للشخصية البطلة** ، التي تتأرجح بين أبي الفتح الإسكندري و عيسى بن هشام، بحيث تشخص **الخاتمة الشعرية** معبرة غالبا عن **وعي فردي** يدافع عن الانتهازية والتحامق، و التحيل واستباحتها في حق الجميع حتى البسطاء منهم،

اعمل لرزقك كل آلة لاتقعدنّ بذُلّ حالهْ
وانهض بكل عزيمةٍ فالمرءيعجز لامحالهْ[31]

ومن هنا يقع التقابل بين الصعلكة الجاهلية المتكافلة مع البسطاء والصعلكة العباسية الانتهازية، ومن هنا أيضا يبدو مفارقا على مستوى البنية السطحية للنص المقامي، أن يتخذ واجهة لنقد اجتماعي من خلال شخصيته البطلة، التي تبدو علاقتها بالشأن العام "**واهية**" بالرغم من **مكانتها الأدبية**، بحيث إن إقدامها على **السلوك الانتقامي** يمثل نوعا من الانهزام على الصعيد **الأخلاقي**. بما يستتبع نوعا من التراجع على مستوى الوعي بحيث يتدنى من **المستوى الطبقي إلى المستوى الفردي**.

5. 2 – مستويات الوعي كعلامة:

لقد بدا وعي الشخصية البطلة – عبر أكثر النصوص المقامية المؤهلة فنيا ودلاليا للتعبير عن مضامين نوعية هادفة وناقدة – بدا وعيا قاصرا وهشا في الوفاء بتلك التطلعات،يشخص ذلك من خلال أغلب الخواتيم الشعرية للنص المقامي أو من خلال المتن السردي نفسه، على غرار ما نلتقي به في المقامة البغدادية بحيث يقتنص المنبوذ مهمشا مثله ، وهو السلوك المطرد في باقي المقامات بحيث لا ينبني تصيد الضحايا على أي معايير يمكن أن تمنح مدلولا إيديولوجيا أو اجتماعيا. على أن الاقتراب من تلك

الخواتيم الشعرية[32]، أو حتى من بعض المتون السردية المقامية [33]كفيل بأن يفتح أفقا مفارقا وبائسا آخر، إذ يشخص السلوك المنحرف للبطل باعتباره إفراز "إكراهات" ومن ثمة يتحول الجلاد (الصعلوك المقامي) إلى ضحية تدين المؤسسة الرسمية والشعبية على السواء [34]: فقد اتخذ الصراع وجهة غير تقليدية بحيث صار ينشب بين أبناء القاع أنفسهم، بعد أن عجزوا عن افتكاك حقوقهم من مغتصبيها في الجانب الآخر.

وفي ضوء ما سبق، فإن **رؤية النص المقامي النقدية** لا تبدو مرهونة – على الرغم من التسويغ السابق ذكره – بوعي الشخصية البطلة، ذلك أنها تتجلى في أكثر من موقف هشة وغير مؤهلة لدور تمثيلي(**représentatif**) : أي إنها تقصر عن تمثيل الصوت الاجتماعي ببعده الطبقي رغم انتمائها إليه.وبخاصة حين تروّج للكدية و التحيل مبدأ وسلوكا حتى على أبناء الطبقة نفسها.وكأن الإسكندري بهذا الظهور الباهت، يغدو نظيرا للكتاب الاجتماعيين الفاشلين الذين يعجزون عن تمثيل الضمير الجماعي،لأنهم"يمتلكون وعيا مزيفا فيعبرون عن منظورات شخصية..." [35]. أما إذا أدرجنا النص المقامي في إطار "الواقعية الانتقادية" باكتفائها بتصوير الآفات وتشخيصها، فإننا لن نتطلع إلى تقييم البعد النقدي للنص المقامي في ضوء وعي الشخصية البطلة ،بقدر ما أننا سنعول على المضمون الواقعي المحض وتناقضاته، بصرف النظر عن الإطار الأخلاقي الذي يمكن أن يدرج في سياقه.

ولعل الأقرب في مسعى الكشف عن المنظور النقدي للنص المقامي الاعتماد على **الحضور المركزي للمفارقة داخله**، بحيث ينشأ عن تجاور المتناقضات نشاز وتقابل يفضح القبح ويعريه، وتشكيل الوضعيات المفارقة هو الإستراتيجية التي اعتمدها البديع في الإيحاء بالمضامين النقدية في أغلب نصوص المجموعتين السابقتين، ومفارقات النص المقامي هي **"مفارقات ملحوظة"** يؤدي فيها ناقلها دور المراقب "يقوم بنقلها بما له من رؤية ثاقبة وحس بالمفارقة ومهارة على التقاط شفرتها من خلال رؤيته الدائمة لسياق المتناقضات من حوله ."[36] وهو (الناقل):"... ينقل لك الدال في بنية مفرغة أو خالية من المعنى،ثم يترك لك أنت مهمة اكتشاف المعنى،فقد يصور لك منافقا في الدين يتصرف بورع ثم يكشف عن غير قصد طبيعته الحقة."[37]

ومن صور ذلك أن:

عيسى بن هشام يشتهي في البغدادية الأزاد، فيحمله ذلك على التحيل على سوادي فقير من العامة ،ولا يزال به، حتى يوقع به، فيتجاوز الأزاد إلى الشواء والحلواء، ثم يفر ويترك السوادي لمصيره، يتلقى اللكم والشتم، وهو لا يتأثر لذلك ولا يستشعر خزيا أو ندما، بل الأبعد أن يتغنى تغني الظافرين ببيتين من الشعر يسوغ فيهما صنيعه .[38] ومثل ذلك يمكن أن يقال عن **التقابل الفاضح** في المقامة المضيرية بين التحيل والمخادعة والمخاتلة للإيقاع بالضحايا من السذج أو المضطرين ونسبة ذلك إلى الفطنة والحظ الوافر [39]...الخ.

وإذا كان التعرف –حسب عبد الفتاح كليطو – تعرف الراوي على الشخصية البطلة هو اللازمة والثابت في الشكل السردي المقامي، المحقق لخصوصيته، وهو يتراءى في مشاهد: الاكتشاف الإعجاب باللسن والبلاغة،والعتاب على التكدي والتحيل ، ويصل إلى درجة الانخراط فيه (المقامة البغدادية، الحلوانية) فهل من الممكن أن يكون التعرف بمظاهره السابقة السياق النصي المحيل على رؤية النص المقامي للعالم ؟ وذلك من منظور أن عيسى بن هشام يعبر عن معنى **"التفهم"** لسلوك الإسكندري في دلالته على طبقة ومسلكها و الظروف التي أملت عليها ذلك النهج في الحياة؟.

وبالإضافة إلى ما سبق فقد كان من الممكن أن الإدعاء بأن أسلوب تلك النصوص السردية المقامية باعتباره معطى نصيا وهو الممعن في الاحتفاء بالسجع والزخارف، ما هو سوى **قناع** يتصدر فيه **البديعي والبلاغي ليموّه على السردي ببعده النقدي، أي يتصدر فيه القولي ليورّي عن الكتابي** ، والنص المقامي لا يحيل على هذه الوجهة التمويهية على غرار"كليلة ودمنة" لابن المقفع، أو رسائل إخوان الصفا، ولكننا بالرغم من هذا نستطيع أن نتطلع إلى هذه الدلالة مستأنسين بفكرة أن المقامات كانت"نصا جامعا لأشكال مختلفة من فنون القول والكتابة العربيين..."[40]

خاتمة:

وفي ضوء ما سبق فإنه يتقرر فعليا بأن طبقات المعنى في النص المقامي مرهونة ب"التلقي" و"التأثير" معا، وأن سلطة النص وجود مادي محايد ومرن، وأنها مفهوميا تحيل على وجود بالقوة، ولكنها لا تتحقق فعليا إلا من خلال فعل هو القراءة.

وأن بعض النصوص المقامية تحيل على غايات نقدية يمكن أن تُفهم في ضوء المنشأ الاجتماعي والأدبي لفن المقامة، والمضمون الاجتماعي للنص المقامي من خلال واقعية نقدية رغم ما يتجلى من توتر حاد بين سلوك الشخصية البطلة وانتمائها الطبقي وهو ما ترتبت عليه آثار على مستوى وعيها الخاص الذي بدا متدنيا وربما "صادما"، على أن استحضار المفارقات المصاحبة للسرد تكفل التوجيه إلى تلك الطبقة من المعاني أي المعاني النقدية. وما يظل محل تساؤل بعيدا عن شعرية المقامة من منطلق أسلوبي، يتلخص في البحث عن إمكانات أن يشخص الأسلوب الممعن في الصنعة "قناعا" يتوارى خلفه ذلك المضمون كما توارت أو لنقل امتزجت تلك النصوص المقامية النوعية مع غيرها من النصوص، فكان ذلك باعثا على تعميم المنحى البديعي والزخرف اللفظي على المدونة كلها.

الهوامش:

•–لعل في الترجمة اختلالا يسيء إلى المعنى بحذف ما بين القوسين.

[1]–تأويل النص الشكسبيري في الخطاب السينمائي، بان جبار خلف، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق/سوريا، 2008، ص:20 ،21.

[2]-ينظر: عبد الكريم شرفي من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، الدار العربية للعلوم ، ناشرون/بيروت، ومنشورات الاختلاف/الجزائر، 1428 هـ/2007 م، ص:143 .

[3]-عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، مرجع سابق، ص: 165

[4]-ينظر: المرجع نفسه، ص ن.

[5]-هانس روبرت ياوس، نحو جمالية للتلقي، تاريخ الأدب تحد لنظرية الأدب، تر وتق: مُحَمَّد مساعدي، مر: عز العرب لحكيم بناني، النايا للدراسات والنشر، سورية دمشق، ط1 ، 2014 ، ص:101

[6]-ينظر: المرجع السابق، ص:69 .

[7]-عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، مرجع سابق، ص:168.

[8]-المرجع نفسه، ص ن.

[9]-ينظر: نادر كاظم ،المقامات والتلقي (بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث) ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت/لبنان، 2003 ، ط1 ،ص: 394 ،395 .

[10]-ينظر على سبيل المثال: شوقي ضيف تاريخ الأدب العربي،العصر العباسي الثاني، ،دار المعارف بمصر، د ت، ط:6، ص:562 ،563 .

[11]-إحسان عباس، ملامح يونانية في الأدب العربي، ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت ،لبنان،ط2 ،1993 ،ص:189.

[12]-المرجع نفسه،ص:190 .

[13]-قصي الحسين ،سيوسيولوجيا الأدب، دراسة الواقعة الأدبية على ضوء علم الاجتماع، دار ومكتبة الهلال، دار البحار، بيروت/لبنان، 2009، ص:212 .

[14]-شوقي ضيف المقامة، ،دار المعارف،بمصر،دت،ط3 ،ص:9 ،10 .

[15]-ينظر: الحريري، مقامات الحريري، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت،1398 هـ - 1978 م، ص: 13، .14

[16]-ينظر على سبيل المثال: ،عبد الحليم الحفني شرح ودراسة لامية العرب للشنفرى ،مكتبة الآداب ،القاهرة،1429 هـ -2008 م، ط1 ، ص: 8 وما بعدها.

[17]-حسين عطوان الشعراء الصعاليك في العصر العباسي الأول، ،دار الجيل،بيروت/1997 ،ط 4، ص: 6.

[18]-المرجع نفسه، ص ن .

[19]-شوقي ضيف تاريخ الأدب العربي ،العصر العباسي الأول، ،دار المعارف، مصر، ت ، ط6 ،ص:436.

[20]–شرح ودراسة لامية العرب للشنفرى، تح: عبد الحليم حفني، مكتبة الآداب،القاهرة،1429 هـ – 2008 م ،ط 1 ،ص:15 .

[21]–ديوان عنترة، اعتنى به وشرحه، حمدُه طموس، دار المعرفة ،بيروت ،لبنان،1425هـ/ 2004 م، ط2 ،ص:44.

[22]–أحلام عبد العالي غالي الصاعدي ،شعر الصعاليك في حماسة أبي تما م من منظور شراحها، دارسة نقدية، ،رسالة ماجستير، إشراف: حسن مُحَمَّد باجودة، 1433هـ/2011 م، ص:16.

[23]–ابن عبد ربه الأندلسي العقد الفريد ، ،تح: أحمد أمين، وأحمد الزين، إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت،لبنان،1403هـ/1983م،ج.3 ،ص :139.

[24]–المصدر نفسه، ص 138.

[25]–وقوله: جوّز من جوز الإبل إذا قادها بعيرا بعيرا حتى تجوز وتمضي، فالناس حمر فقدهم إلى ما تريد ولا تبال بهم واظهر عليهم وبرّز: أي تفوّق وتقدّم عليهم من برز عليه في صنعته...

[26]–ينظر: شوقي ضيف، فن المقامة، مرجع سابق، ص:20.

[27]–المرجع نفسه، ص ن.

[28]–مُحَمَّد غنيمي هلال ، الأدب المقارن، ص:224 ،225 . وينظر: مقامات بديع الزمان الهمذاني، مصدر سابق، ص11.

[29]–أبو بكر مُحَمَّد بن العباس الأمثال،الخوارزمي ،تح مُحَمَّد حسين الأعرجي ،موفم ، الجزائر،1991 ،ص:127.

[30]–نبه ابن شرف القيرواني إلى أن مقامات البديع لا نفع منها "للكتاب والمحاضرين" إلا إذا تم صرفها من "هزل إلى جد"، ومن ند إلى ضد". ينظر: المقامات والتلقي،بحث في أنماط تلقي مقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، نادر كاظم ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2003 ،ط1 ، ص:84 . ونزعم أن نفس عمليات "التشذيب والغربلة والانتخاب " تصبح ضرورية ، لتمييز وتمثل الأبعاد الأدبية والنقدية في نماذج من المقامات ضمن"خطاب جامع" هو مقامات بديع الزمان الهمذاني. ويبدو أن الحريري تلقى مقامات البديع وتطلع إلى غايات نقدية وإصلاحية لمقاماته في ضوء هذا النوع من التلقي وفي ظل هذه الدائرة من التخصيص.

[31]–مُحَمَّد عيده ،مقامات بديع الزمان الهمذاني، مصدر سابق ،ص: 71 .

[32]–ينظر على سبيل المثال المصدر السابق،ص:112 ، 114

[33]–ينظر: المصدر نفسه، ص: 71.

[34]–في المقامة الصيمرية ينتقم أبو العنبس الصيمري من خلانه وأصدقائه بعد أن تخلوا عنه وخذلوه بعد افتقاره .

[35]–صلاح فضل ،مناهج النقد المعاصر، ، أطلس للنشر والإنتاج العالمي،ط4 ،د ت، ص:41 .

[36]–دي سي مويك ،موسوعة المصطلح النقدي ، (المفارقة وصفاتها) ، تر: عبد الواحد لؤلؤة ، دار المأمون والحرية،بغداد، دت، ص:149 ،150

[37]-حسن حماد المفارقة في النص الروائي نجيب محفوظ أنموذجا ، ، ،المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة مصر، 1999 ،ط:1، ص:73 .

[38]-ينظر: مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص: 71 .

[39]-ينظر المصدر السابق،ص:122 وما بعدها.

[40]-نادر كاظم، المقامات والتلقي، مرجع سابق، ص: 78.

المصادر والمراجع:

1. ابن عبد ربه الأندلسي العقد الفريد ، ،تح: أحمد أمين، وأحمد الزين، إبراهيم الأبياري، ج:3، دار الكتاب العربي، بيروت،لبنان،1403 هـ - 1983 م.
2. بان جبار خلف ،تأويل النص الشكسبيري في الخطاب السينمائي، ،منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما،دمشق/سوريا، 2008.
3. الحريري، مقامات الحريري، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1398 هـ - 1978 م.
4. إحسان عباس ،ملامح يونانية في الأدب العربي، ،المؤسسة العربية ، بيروت/لبنان،ط:2.
5. أحلام عبد العالي غالي الصاعدي ، شعر الصعاليك في حماسة أبي تمام من منظور شراحها، دارسة نقدية، ،رسالة ماجستير، إشراف: حسن مُحَمَّد باجودة،1433 هـ / 2011 م.
6. حسن حماد ، المفارقة في النص الروائي نجيب محفوظ نموذجا ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة مصر،1999، ط1.
7. حسين عطوان الشعراء الصعاليك في العصر العباسي الأول، ،دار الجيل،بيروت/1997 ،ط 4.
8. حمدُه طموس، ديوان عنترة، ،دار المعرفة ، بيروت/لبنان، 1425 هـ/ 2004 م، ط2.
9. دي سي مويك، موسوعة المصطلح النقدي، (المفارقة وصفاتها) ، تر: عبد الواحد لؤلؤة ، دار المأمون والحربة، بغداد، (د ت).
10. عبد الحليم حفني شرح ودراسة لامية العرب للشنفرى، مكتبة الآداب،القاهرة، 1429 هـ / 2008، ط: 1.
11. عبد الكريم شرفي من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، ،الدار العربية للعلوم ،ناشرون، بيروت ومنشورات الاختلاف، الجزائر،1428 هـ- 2007م
12. صلاح فضل ،مناهج النقد المعاصر، ، أطلس للنشر والإنتاج العالمي،ط4 ،(د ت)
13. شوقي ضيف المقامة،، دار المعارف، بمصر، (د ت) ،ط3.
14. شوقي ضيف تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الثاني، ،دار المعارف بمصر، (د ت)، ط:6.
15. قصي الحسين، سريسيولوجيا الأدب ،دراسة الواقعة الأدبية على ضوء علم الاجتماع، دار ومكتبة الهلال ،دار البحار، بيروت/لبنان، 2009.

16. مُحَمَّد عبده ،مقامات بديع الزمان الهمذاني، تقديم وشرح: ،منشورات مُحَمَّد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت/لبنان، 2002م،1424 هـ.
17. مُحَمَّد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة ، بيروت/ لبنان ، (د ت).
18. نادر كاظم ، المقامات والتلقي (بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث) ،المؤسسة العربية، بيروت/ لبنان، 2003 ، ط:1.
19. هانس روبرت ياوس، نحو جمالية للتلقي، تاريخ الأدب تحد لنظرية الأدب، تر وتق: مُحَمَّد مساعدي، مر: عز العرب لحكيم بناني، النايا للدراسات والنشر، سورية دمشق، ط1 ، 2014.