مقامات الهمذاني بين قلق التأثّر وكسر الأفق

Maqamat al-Hamdani between the anxiety of being affected and breaking the horizon

م.د . فرحان محمد فرحان محمود

كلية العلوم الإسلامية - جامعة الفلوجة

Dr. Farhan Mohammed Farhan

atookara03@gmail.com

ملخص

يتناول هذ البحث النتاج المقامي الذي ألفّه مؤسس هذا الفن بديع الزمان الهمذاني من منظور جديد تستند فيه الدراسة إلى النظريات النقدية ما بعد الحداثية والتي تمثلت بنظرية التلقي ونظرية قلق التأثّر، إذ تمّ تحليل مقامات الهمذاني تحت مجهر هاتين النظريتين من جانبين، الأول هو باعث قلق التأثّر الذي اجتاح الهمذاني وحدا به نحو الإبداع والتأسيس لفن نثري جديد طلبا للشهرة وإثبات الذات الأدبية الفذّة ؛لأنّه أدرك أنّ الشهرة والذيوع لا يتحققان للأديب إلّا إذا استقل بفنّه وتخلّص من شراك الأسلاف وحقّق الابتكار، أما الجانب الآخر فهو رغبة الهمذاني في كسر أفق انتظار المتلقين بُغية تحقيق طابع الجدة والابتكار في تلك المقامات والذي يجعل من الهمذاني رائدا لفن المقامات وحجر زاويةٍ فيه .

Abstract

This research studying the impostures texts that written by the founder of this art, Badi' al-Zaman al-Hamathani from a new perspective , The study depend on the Modernism critical theories and the post Modernism . Which was represented by the theory of reception and the theory of vulnerability, as the al-Hamathani impostures were Analysing under the microscope of these two theories from two sides. the first was The cause of the affected anxiety that was hit Al-Hamathani and it went for him to creativity and the establishment of a new prose art In order to achieve fame and and he shows the strong literary self, because he knew that fame will not be achieved for a writer if he was became independent his art and gets rid of the traps of grandparents and he achieved the innovation. As for the other aspect, it is Al-Hamathani's desire to break the horizon of waiting for the recipients in order to achieve the renewal of his impostures In order for he to become an innovator to art the impostures and the cornerstone of it .

ISSN: 2075 - 2954 (Print)

المقدمة

الحمد لله القوي المتين، والصلاة والسلام على المبعوث رحمة للعالمين، وعلى آله وأصحابه الغر الميامين، ومن سار على نهجهم إلى يوم الدين .

لا شك أنّ بإمكان الدارسين المختصين، أو من استهوتهم الأعمال الأدبية على اختلاف أجناسها إخضاع أي ظاهرة أدبية أو أي نتاج أدبي لأديب ما لدراسات عدّة دون أن تتقاطع تلك الدراسات على الرغم من اعتماد النصوص الأدبية ذاتها؛ ومردّ هذه الإتاحة يعود لكثرة المناهج التحليلية والمذاهب النقدية التي ظهرت في الآونة الأخيرة، والتي أكسبت الدراسات الأدبية طابع التنوع والاختلاف ولا سيما المناهج النقدية الحداثية وما بعد الحداثية، وليس يخفى على المتبصّر بالدراسات الأدبية العربية كثرة الدراسات التي عُقدت حول أدب المقامات فيما يتعلق بتاريخها الأدبي، ومراحل تطورها ونضجها، وسماتها، وخصائصها، ومستوياتها الفنية، وموضوعاتها، وجمالياتها، وتقنياتها السردية، وما إلى ذلك؛ ومن مُنطلق الإتاحة هذا، وحرصا على ألّا تأتي هذه الدراسة تكرارا لما قدمّه الدارسون السابقون رؤى وأفكار حول مقامات بديع الزمان الهمذاني عمدنا إلى دراسة هذه المقامات من منظور جديد لم تخضع له من قبل، إذ تستند هذه الدراسة إلى نظريتين نقديتين في آن واحد، وهاتين النظريتين تربطهما علاقة سببية ومسببية، تمثل نظرية قلق التأثّر جانب السببية، فيما تمثل نظرية التلقي جانب المسببية فيما يتعلق بأفق التوقع وكسره، وجمالية استقبال النص المتحققة عن الإبداع والابتكار، وبعضا من جانب السببية فيما يتعلق بتاريخانية القرّاءات والتناص، وقد اقتضت طبيعة المادة المدروسة والنظريات المستندة إليها في فحص النصوص أن تُستهل الدراسة بمدخلٍ سُلطت فيه الأضواء على جوانب من نظرية التلقي ذات الارتباط المباشر

بجزئيات البحث، ولا سيما جانب الجمالية التي أعادتها نظرية التلقي للأعمال الأدبية بعد صفح معظم المناهج الحداثية وما بعد الحداثية عنها، فضلا عن انعاش حقل تاريخ الأدب بطريقة مغايرة للمألوف، إذ ترتبط التاريخانية مع نظرية التلقي بفعل القرّاءة، وقد تكفّل البحث بالكشف عن محصلة تصادم أفق انتظار المتلقى بما يحمله من خزين معرفي مع أفق النص وما ينشأ عن هذا التصادم من مسافة جمالية تنتج عن كسر أفق التوقع، أو ربما يؤوب هذا التصادم بالخيبة، كما تكفّل البحث بالكشف عن ماهية مقامات الهمذاني إن كانت تجريبا قصصيا أم كانت نمطا نثريا قصصيا حكائيا مطوّرا ومدى تأثير ذلك في تحديد مكانة الهمذاني في فن المقامات، لينتقل بعد ذلك إلى دراسة تأثير الأسلاف على الهمذاني عبر منظور نظرية قلق التأثّر، منعطفا بعدها إلى إيضاح التقنيات والسبل الفنية والسردية التي حرص الهمذاني عبرها على تحقيق القطيعة عن الأسلاف، والحيلولة دون حضورهم في فنّه الجديد في محاولةٍ جادة لجعل مقاماته فنّا مستقلا تعزى الريادة فيه إليه، وقد تمثلت تلك التقنيات والسبل بتقنية التسمية العامة، والعنونة الفرعية التي جعل عبرها لكل مقامة عنوانا خاصا بها، فضلا عن كثرة التأليف، وطابع التنوع، وبعض تقنيات السرد الداخلية، ليُختم البحث بقائمة المصادر التي اعتمد عليها البحث، والحمد لله أولا وآخرا .

نظرية التلقي والجمالية والتاريخانية:

إنّ ممّا يحسب لنظرية التلقي أنها أعادت للأعمال الأدبية بعض قيمها الجمالية التي تتحقق عبر التقاء النص بما يحمله من عناصر الإبداع والابتكار مع القارئ بما يمتلكه من ثقافة بالأعمال الأدبية، وأفق معرفي حصيلة القرّاءات الكثيرة، فضلا عمّا يمتلكه من قدرة على التأويل وفك شفرات النص بعد أن فقدت الأعمال الأدبية معظم قيمها الجمالية جراء خضوعها لفعاليات التحليل والقرّاءة

ISSN: 2075 - 2954 (Print)

تحت مجهر المناهج الحداثية وما بعد الحداثية؛ فقد أطاحت البنيوية بالكثير من القيم الجمالية والثقافية التي ينتجها مضمون النص وما ينطوي عليه من معانٍ وصور؛ لكون البنيوية منهجا تحليليا ينبو عن إصدار الأحكام التقييمية للأعمال الأدبية المحللة ضمن نطاقه، فالمنهج البنيوي لا يُعنى بالمعنى وما يترتب عليه من جماليات، وطرافة، وابتكار وإنّما يهتم بطريقة انتاج المعنى[1]، لأنّ محور اهتمام البنيوية هو النظام اللغوي الذي يتشكل منه النص وتحليل أواصره التي تعمل على تُماسك النص وتربط أجزاءه على مستوى الألفاظ، ومن ثم التراكيب، ومن ثم النسق الكلي، وهذا وأن كان يُظهر للقارئ جمالية البنية اللغوية في الأعمال الأدبية غير أنّه يهُمل ما هو أكثر جمالية ولا سيما الصور والمعاني الجزئية والكليّة، ولم يختلف التفكيكيون عن البنيويين فقد بالغ هؤلاء النقاد أيّما مبالغة في بلورة صفة الأدبية وإلصاقها بكتاباتهم وجهودهم النقدية تنظيرا وتطبيقا؛ بعد أن ارتقوا بلغتهم وأسلوبهم الكتابي لتحقيق هذه الغاية عامدين إلى تصيير نقداتهم وتحليلاتهم للأعمال الكتابية والخطابات على اختلاف توجهاتها ضربا من الإبداع والتفرد الكتابي[2]، وكل ذلك كان على حساب كثير من القيم الجمالية التي تُغذّي رغبات جمهور القرّاء وتجعلهم أكثر إقبالا على استهلاك الأعمال الأدبية قراءة وتحليلا. فلما آذنت نظرية التلقي بانبعاثها ودخولها إلى عالم النقد والتحليل كُتب لتلك القيم الجمالية العودة بفضلها على يد القارئ؛ وذلك عبر مسارات تحليلية جديدة تربط ذهنيا بين التجربة الأدبية الحالية الخاضعة للقراءة والتجارب السابقة لها، والتي تنتمي للجنس الأدبي ذاته، إذ إنّ تقاطع النصوص (التناص) يعد من أبرز الركائز

(١) ينظر: مناهج النقد الأدبي الحديث – رؤية إسلامية : ١٣٤ – ١٣٥.

(٢) ينظر: المصدر نفسه : ٢٠٨ – ٢٠٩.

ISSN: 2075 - 2954 (Print)

التي تستند عليها عملية القرّاءة في ضوء نظرية التلقي، ويحسب لنظرية التلقي أيضا أنها أعادت لتاريخ الأدب فاعليته عبر التاريخانية الجديدة، إذ يعد الطرح الذي قدمه روبرت ياوس في جامعة كونستانس الألمانية عام ١٩٦٧م تحت عنوان لماذا تتم دراسة تاريخ الأدب؟ الحجر الأساس الذي شُيدت عليه نظرية التلقي[١]، بيد أن نظرة مؤسسي هذه النظرية لتاريخ الأدب، والدور الذي يمارسه في تحليل النصوص الأدبية مختلفة عمّا عهدناه قبلهم؛ كون هذه النظرية تحيد عن الآليات التي يعتمدها الدارسون في إطار حقل تاريخ الأدب من رصدٍ للعصور الأدبية، ودراسة الظواهر الأدبية التي شاعت فيها، والشخصيات الأدبية التي تمثلها، لتتأسس على ملاحقة القارئ ذهنيا للنصوص الأدبية التي دخلت نطاق قراءاته في تلاحق زمني متعاقب يحدد بالمحصلة وظيفة تاريخ الأدب الجديدة المتحققة عبر تصادم أفق النص الخاضع للقراءة لحظة قراءته مع آفاق تلك النصوص المتكدسة في ذهنه تحت تأثير المحصلة الثقافية والإدراك المعرفي بجنس النص المقروء؛ فنافذة تاريخ الأدب الجديدة تُفتح عبر ذهن القارئ، فنظرية التلقي تفترض أنّ القارئ الحاذق سيحاول لا محالة ربط النص الخاضع للقراءة والتحليل مهما كان جنسه الأدبي بأعمال أدبية سابقة تنتمي للجنس ذاته أو إلى أجناس أدبية أخرى بغية الظفر بتلاقح أجناسي داخل جسد ذلك النص، أو اكتشاف نوع أدبي جديد أو مهجن، أو على أضعف التطلعات ترقّب نقلة نوعية بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص وإلّا ستبوء القرّاءة بخيبة الأمل. وتجدر الإشارة إلى أن الجماليات التي يلاحقها القرّاء في منظور نظرية التلقي لا تتمتع بمعيارية ثابتة لأنها لا تستند بشكل ثابت في تقييماتها الجمالية الفردية إلى الفنون

(١) ينظر: نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات: ٢٧، ٧١ – ٧٢.

ISSN: 2075 - 2954 (Print)

البلاغية، أو المزايا الأسلوبية، أو الحقول المعرفية التي يشترك بها جمهور القرّاء كما كان الحال في المناهج النقدية السياقية، فلكل قارئ طريقته وثقافته وأفقه الخاص في تلقي النصوص؛ الأمر الذي جعل هذه الجماليات مرتهنة ارتفاعا وانخفاضا بطبيعة الاختلافات الحاصلة بين القرّاء نتيجةً لاختلاف ثقافاتهم والجماعات التي ينتمون إليها ومدى توافق مضمون النص مع تطلعاتهم وأهوائهم ورغباتهم من جانب، وبقدرة النص بما يحمله من مضمون مبتكر على كسر أفق القارئ وتحقيق عنصر الإدهاش أو عكس ذلك من جانب آخر؛ وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن النص لا يحقق الجمال والإبداع دون أن يتصادم أفقه مع أفق القارئ وهذه رؤية ثابتة عند منظري نظرية التلقي.

أفق التوقع وآلية الكسر:

ذكرنا آنفا أنّ ممّا يحسب لنظرية التلقي إعادتها فاعلية تاريخ الأدب بعد أن اضمحل نشاطه في ميدان الدراسات المهتمة بالنتاجات الأدبية لانشغال الدارسين بالنظريات والمناهج النقدية التي نعتها الدكتور وليد قصاب بالكرنفال لتزاحمها وسرعة تلاحقها[1]. وجرعة التحفيز التي أعطتها نظرية التلقي لتاريخ الأدب موقوفة على تنشيط التحصيل المعرفي المكتسب (الخبرة المسبقة بالنوع الأدبي)، فعملية ربط الأدب بالتاريخ التي دعا إليها منظرو نظرية التلقي تتم باتحاد معيار الإدراك لجماليات الأعمال الأدبية المتشكل لدى المتلقي والمتاحة لهم ذوقا أو اكتسابا والذي يمثل جهة الأدب الإبداعي ونقده مع معيار خبرته المتراكمة والمتشكلة لديه عبر تلاحق القرّاءات لنصوص سابقة تنتمي للجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص الخاضع للقراءة في تسلسل زمني يمثل جانب التاريخ[2]، وهذا الأفق المزدوج سيصطدم حتما

(١) ينظر: مناهج النقد الأدبي الحديث – رؤية إسلامية : ٨١ – ٨٢.
(٢) ينظر: قراءة النص وجماليات التلقي : ٢٨.

لحظة قراءة أي نص أدبي جديد بالعنصر الأعظم شأنا والأكثر إسهاما في تلقي النص وإنتاج المعنى، والذي اصطلح عليه مبتكره روبرت هانز ياوس متأثرا بجادامير بـ(أفق التوقع) كما اصُطلح عليه بأفق الانتظار، وأفق التجربة، والأفق المادي للمعطيات، وأفق تجربة الحياة[١]، وهذا الاصطدام سيؤول غالبا إلى جملة تعديلات تحصل للأفق المعرفي المتشكل عند القارئ وبشكل دوري مع كل ممّارسة قرائية للأعمال الأدبية إثر تضارب أفق العمل الأدبي الجديد الخاضع للقراءة مع التجارب الماضية التي تلقّاها القارئ في سيرورة تاريخية قرائية والتي كوّنت لديه نسقا معرفيا بالجنس الأدبي الذي يجمعها شكلا ومضمونا؛ الأمر الذي قد يخيّب ظنه في حال كان النص مألوفا لدى القارئ، أو يكسر أفق توقعاته المعهودة ويحول دون قدرته على مطابقة تصوراته ومعاييره وخزينه المعرفي السابق مع تصورات ومعايير وانحرافات العمل الأدبي الجديد في حال كان العمل الأدبي متسما بالجدّة؛ ممّا يؤدي إلى اكتساب القارئ معرفة وخبرات جديدة تضاف إلى خبراته القديمة التي اكتسبها واختزنها في منطقة اللاوعي عبر ممّارسات قرائية لأعمال أدبية سابقة تنتمي للنوع الأدبي المطروح بين يديه لأنّ القارئ حين يتلقّى النصوص الأدبية لا يكتفي باستقبال الأفكار والمعاني التي تحملها تلك النصوص وإنّما تقوم طاقاته الذهنية الإدراكية بفعاليات تحليلية، وتأويلية، وانتقادية تنتهي بمكتسبات معرفية، وجمالية، وثقافية تودع في منطقة اللاوعي، ومن ثم يقوم القارئ ذهنيا عند كل قراءة جديدة لنص جديد بعملية ربط بين هذه المكتسبات المختزنة وبين المعارف والمعاني التي يحملها النص الجديد الذي هو في صدد قراءته، وهذا الربط سيوجه النص الى نتيجتين حتميتين، فهو أما

(١) ينظر: نظرية التلقي، روبرت هولب : ١٠٥.

ISSN: 2075 - 2954 (Print)

أن ينسجم مع جملة المعارف والخبرات القديمة المختزنة في منطقة اللاوعي وبذلك يحقق عملية تثبيت وترسيخ لتلك المعارف والخبرات غير أنه يفشل في تحقيق مسافة جمالية فضلا عن اخفاقه في تحقيق عنصر الإثارة والإدهاش، أو أنه يتصادم مع تلك الخبرات والمعارف السابقة وهذا يحدث عند قراءة نص أدبي تتوفر فيه عناصر الابتكار والتجديد على صعيد الشكل والمضمون؛ وفي هذه الحالة سيثير النص القارئ ويكسر أفق انتظاره، ويحقق مسافة جمالية تنتهي بتعديل أفقه المعرفي وإضافة خبرات ومعارف جديدة في منطقة اللاوعي، وكل هذه الفعاليات، والتصادمات، والتعديلات الخبراتية والمعرفية التي أشرنا إليها تجري أثناء قراءة النص الجديد وبمجهود ذهني لا شعوري داخل أفق توقع القارئ والذي عدّه دينيس كالاندرا محاولة جادة قام بها النقاد الستينيون في القرن الماضي لإنعاش حقل تاريخ الأدب[1]، كما عدّه الدكتور عبد العزيز حمودة المحور الأساس وحجر الزاوية الذي قامت عليه نظرية التلقي منذ ظهورها وحتى اكتمالها في ثمانينيات القرن العشرين[2].

وقد بيّن ياوس طبيعة تكوين أفق التوقع مرجعا إياه إلى ثلاث عوامل هي خبرة الجمهور بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه العمل الأدبي، وأشكال أعمال ماضية وموضوعاتها والتي يُفترض معرفتها في العمل، والتعارض بين اللغة الشعرية الحاضرة في العمل الأدبي المقروء واللغة العملية، فضلا عن التعارض بين العالم الخيالي الجمالي والعالم اليومي[3]. كما أوضحت الدكتورة بشرى موسى صالح بدورها ماهية هذا الأفق ووظيفته قائلة

(١) ينظر: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي : ١١٦.

(٢) ينظر: المرايا المحدبة – من البنيوية إلى التفكيك : ٢٨٢.

(٣) ينظر: جمالية التلقي – هانز روبرت ياوس : ٤٤.

هو: ((مدونة تضم معايير تذوق العمل الأدبي عبر التاريخ، وهذه المعايير تمتلك قيمة متغيرة في كل عملية فهم، فالعمل الأدبي يسعى باستمرار إلى مخالفة المعايير التي نحملها عن موضوعه، والزمن يفعل الفعل ذاته في معاييرنا، وتغيّر هذه العوامل مجتمعة معايير العمل الأدبي نفسه))[١].

إن أهمية عنصر أفق التوقع لا تتحصل عبر الإجراءات والاسهامات التي يؤديها في عملية القرّاءة وانتاج المعنى، وتعديل المخزون المعرفي والثقافي عند القرّاء فحسب، وإنّما تتحقق عبر انعاشه – إثر تصادمه بأفق النص الجديد الخاضع للقراءة – لمجال التناص انطلاقا من حقيقة أنّ النص لا يصنع جدّة مطلقة فهو لا ينبثق من فراغ، فضلا عن أنّ هذه الأهمية متحصّلة عن تحقيقه لمسافة جمالية تعد مقياسا جماليا يرتفع كلما خالف أفق النص المقروء لأفق توقع القارئ، ويتراجع كلما اقترب الأفقان من بعضهما[٢]، وهذه المسافة تنطلق من أول وهلة يتلقى بها القارئ النص وتنتهي بعملية الفهم والإدراك والتعديل المجرى على الخزين المعرفي، ناهيك عن أن فكرة أفق التوقع كان سببا في ولادة مفاهيم نقدية اجرائية أخرى غير مفهوم المسافة الجمالية مثل كسر الأفق، وخيبة الأمل، ومناطق النفي، ووجهة النظر الجوالة.

مقامات الهمذاني تجريب قصصي أم نوع قصصي مطوّر؟

قبل الشروع في الكشف عن طبيعة التجريب الأدبي الذي حققته مقامات الهمذاني في أدب القص، ومن منطلق تنشيط دور تاريخ الأدب الذي كان من أولويات نظرية التلقي لا بد أن نحدد المنطقة التاريخية التي سننطلق منها استرجاعا في مقاربة نتاجات أدب

(١) نظرية التلقي أصول وتطبيقات : ٤٠.

(٢) ينظر: القصيدة والنص المضاد : ١٦٣.

ISSN: 2075 - 2954 (Print)

القص على اختلاف أشكاله ومسمياته وخصائصه الفنية لنتوصل إلى مديات التجريب القصصي الذي حققته مقامات بديع الزمان الهمذاني، وليتبيّن لنا ما إذا كانت مقامات الهمذاني فنا قصصيا مستحدثا كان للهمذاني شرف الريادة فيه، أم أنّه فن حكائي متوارث نهض الهمذاني بتحديثه وتطويره متكئا على التجارب والأنماط القصصية التي سبقته. وهذه المنطقة الزمنية يمثل طرفها الأخير اللحظة الزمنية التي أنتج فيها بديع الزمان الهمذاني أول مقاماته، أما الطرف الزمني الأول فمختلف فيه بين الدارسين بحسب تحديدهم لحضور سمات المقامة في كتابات السابقين للهمذاني. وبالنظر إلى ما أدلى به كتّاب المقامة أنفسهم سيترجّح أن المقامات التي ألفها بديع الزمان الهمذاني هي نقطة بداية لولادة نوع أدبي نثري قصصي جديد وأنّ واضع الحجر الأساس لهذال هو بديع الزمان الهمذاني، فقد عمد الهمذاني إلى إثبات أسبقيته في كتابة المقامات وتفرده في ابتكارها، وامتناع هذا الفن على من سواه، وذلك عبر ردوده على بعض منتقدي فنه الجديد الذين حالوا تجريد ذلك الفن من كل ملامح الابداع، والحيلولة دون حظي الهمذاني بشهرة وقيمة أدبية يستحقها، وهم كل من ابي بكر الخوارزمي وأبي المظفر بن ابي الحسن البغوي أو أبيه في رسالتين منفصلتين بيّن فيهما أنّ فنّه نوع مبتكر معجز لم يسبق اليه أحد، قائلا في الرسالة التي وجهها الى الخوارزمي: ((ولو أنصف هذا الفاضل لراض طبعه على خمس مقامات، أو عشر مفتريات، ثم عرضها على الاسماع والضمائر، وأهداها الى الأبصار والبصائر، فإن كانت تقبلها ولا تزجها، أو تأخذها ولا تمجها، كان يعترض علينا بالقدح، وعلى إملائنا بالجرح))[1]، ومثل هذا التصريح أطلقه

(١) كشف المعاني والبيان عن رسائل بديع الزمان : ٣٨٩ – ٣٩٠.

في ردّه على البغوي[١]؛ فروح التحدي التي تحملها عبارات الهمذاني والذي يروم عبرها رسم طابع الإعجاز على مقاماته في ذهن خصومه وقراء مقاماته، وخلخلة قناعاتهم لإيهامهم وإقناعهم باستحالة الإتيان بمثل هذه المقامات، كل ذلك عبّر عنه الهمذاني بعبارات تتناص مع قوله تعالى: ((أم يقولون افتراه قل فأتوا بعشر سورٍ مثله مفتريات وادعوا من استطعتم من دون الله إن كنتم صادقين))[٢] ممّا يرسخ فكرة إعجاز هذه المقامات.

وقد ذهب الحريري – وهو من أبرع كتاب المقامات الذين جاءوا بعد الهمذاني – إلى أن ظهور فن المقامات كتجريب أدبي نثري مرتبط ببديع الزمان الهمذاني، مؤكدا ذلك بقوله: ((فإنه قد جرى ببعض أندية الأدب الذي ركدت في هذا العصر ريحه وخبت مصابيحه ذكر المقامات التي ابتدعها بديع الزمان وعلامة همذان))[٣]. ويوافق القلقشندي الحريري في ابتداع الهمذاني لفن المقامات قائلا: ((إنّ اول من فتح باب عمل المقامات علاّمة الدهر وإمام الادب البديع الهمذاني))[٤]. ويؤيد هذا المذهب غير واحد من المحدثين مثل مارون عبود، والدكتور عبد الملك مرتاض[٥]. فيما يذهب آخرون إلى أن بديع الزمان ليس من ابتدع فن المقامات وأن مبتدعها هو ابن دريد الأزدي وهذا ما ذهب إليه أبو إسحق الحصري[٦]، وتابعه فيه كثير من المحدثين مثل المستشرق مارجليوث[٧]، والدكتور شوقي ضيف، وزكي مبارك[٨]. ويذهب فريق آخر إلى

(١) المصدر نفسه : ٥١٦.
(٢) سورة هود : آية /١٣.
(٣) مقامات الحريري : ١١.
(٤) صبح الأعشى : ١٤ / ١٢٤.
(٥) ينظر: بديع الزمان الهمذاني : ٣٥، فن المقامات في الأدب العربي : ١٥١.
(٦) ينظر: زهر الآداب وثمر الألباب : ١ / ١٠٦.
(٧) ينظر: فن المقامات في الأدب العربي: ١٣٩.
(٨) ينظر: المقامة، د.شوقي ضيف : ١٨، النثر

ISSN: 2075 - 2954 (Print)

أن مبتكر المقامات هو أستاذ بديع الزمان الهمذاني أحمد بن فارس اللغوي، وقد قال بهذا الرأي السباعي بيومي، وجرجي زيدان[1]. وكَثُر الجدل في هذا الصدد دون أن يثبت رأيٌ قطعي لتكافؤ الأدلة التي يقدمها كل فريق؛ الأمر الذي يصعّب علينا تحديد كون المقامات التي ألّفها بديع الزمان الهمذاني أهي تجريب قصصي مبتكر على يد الهمذاني؟ أم أنّها نمط قصصي عرفه الأدب العربي قبل الهمذاني ومن ثم طوّره الهمذاني وأكسبه سمات بنائية وفنية جديدة ارتقت به ليكون عملا فنيا له استقلاليته عمّا سبقه من جنسه على الرغم من الأواصر المشتركة بينه وبينها ولا سيما مع أحاديث ابن دريد؟ والذي يمكن الاطمئنان إليه هو أنّ مقامات الهمذاني سواء أكانت تجريبا قصصيا مبتكرا أم كانت نمطا نثريا قصصيا حكائيا مطّورا فهي في كلا الحالتين تمثل نتاج نثري قصصي يكشف عن الدور الكبير الذي لعبه الهمذاني في فن المقامات عموما، إذ إننا إن لم نُسلّم بأن الهمذاني هو رائد المقامات ومبتكرها، فإننا نؤمن ونقر بأنه هو من ألبسها حلّة جديدة على صعيد البناء الفني، والتقنيات السردية، وآليات الأداء القصصي، والمضامين القصصية حتى ارتبطت المقامة جراء هذه الإنجازات باسمه؛ وكل ذلك يصب في مصلحة الهمذاني ويحسب له.

أثر الأسلاف في الهمذاني (قلق التأثّر)

ذكرنا آنفا أن قضية الريادة والابتكار في فن المقامات لم تُحسم بين بديع الزمان الهمذاني وسابقيه، كما ذكرنا أن الهمذاني في كل الأحوال سواء أكان الرائد المبتكر، أم كان المطوّر المحدّث فإنّ له دورا كبيرا في إنضاج فن المقامات وبلورة هذا الفن النثري كنوع أدبي جديد في النثر العربي القديم، ولسنا بصدد تكرار ما بيناه سلفا

الفني في القرن الرابع : ٢٠٠.

(١) ينظر: تاريخ الأدب العربي، السباعي بيومي: ٣ / ١٩٧ – ١٩٨، تاريخ آداب اللغة العربية: ٢ / ٦١٩.

وإنّما نودّ الكشف عن الباعث الأساس الذي يقف خلف الإبداع الفني الذي حققه بديع الزمان الهمذاني في مقاماته، وهذه الباعث هو الباعث ذاته الذي يقف خلف الجوانب الإبداعية المتحققة في مقامات كتّاب المقامات اللاحقين ببديع الزمان، ولنبدأ ببديع الزمان الذي هو محور هذه الدراسة إذ لا يخفى إنّ فن القص والحكاية أدب أصيل في الأدب العربي تمتد جذوره إلى عصر ما قبل الإسلام، وقد بيّنت ذلك دراسات كثيرة[١]، غير أن حضوره في نهاية العصر الأموي وبدايات العصر العباسي كان أكثر جلاء ولا سيما في حكايات وقصص كليلة ودمنة، وحكايات الطفيليين، ومقامات الزهاد والعباد، وأحاديث الجاحظ، وأحاديث ابن دريد الأزدي[٢]، وما نريد إيضاحه من هذه الإشارة التاريخية لأصول أدب القص والحكاية هو أن القص والحكاية جنس أدبي عام سبق ظهور المقامات؛ وبما أن فن المقامات فن نثري ينتمي إلى أدب الحكاية والقص فإن وجود مثل هذه الأعمال والنماذج الحكائية سيشكل دون شك عامل توتر وقلق كبير عند الأدباء الذين يرومون إنتاج أعمال حكائية قصصية من شأنها أن تصنع لهم سمعة فنية وترفعهم إلى مكانة أدبية تجعل منهم أسماء لامعة في سماء الأدب العربي بشكل عام وفي هذا الجنس النثري بشكل خاص، وهذه الغاية لا تتحقق إلّا إذا جاء الأديب بنتاج أدبي حكائي جديد كليّا أو شبه كليّا في شكله، ومضمونه،

(١) ينظر: القصة في الأدب العربي القديم: ٢٦ – ٥٣، القصة في العصر العباسي: ٢٢ – ٣٧.

(٢) ينظر: كليلة ودمنة: ٧٣ – ١٠٥، ١٠٧ – ١٢٢، ١٢٣ – ١٣٥... وغيرها من الصفحات التي تروي الحكايات في هذا الكتاب، البيان والتبيين: ٢/ ٧١، ٩٣، ٤/ ٩٢، البخلاء: ١/ ٨٥، العقد الفريد: ٤/ ١٣ – ١٩، الأمالي، أبو علي القالي: ١ / ٦١، ٨٠، ١٢٦، ١٣٤، ١٥٢، وغيرها من الصفحات التي تروي الحكايات في هذا الكتاب، معجم الأدباء: ٣ / ١٢٤٢، فن المقامات في الأدب العربي: ٤٧ – ١٣٢.

ISSN: 2075 - 2954 (Print)

وأسلوبه ومغاير للأعمال الحكائية السابقة؛ ليصرف أنظار القرّاء عن أعمال السابقين، ويغيّب أسماءهم ويوجهها صوب عمله الأدبي، أو على الأقل يطمح لإنتاج أعمال أدبية تحظى بالقيمة الأدبية التي نالتها أعمال سابقيه، وهذه الغاية هي الهاجس الذي يشكّل العقدة الأعظم عند معظم الأدباء والتي اصطلح عليها الناقد الأمريكي هارولد بلوم بـ (قلق التأثّر) والذي استحالت عنده فكره قلق التأثّر من مفهوم اصطلاحي إلى نظرية نقدية مهمة[١].

وعلى الرغم من حداثة هذه النظرية والتي لا يمتد عمرها لأكثر من خمسين عاما إلّا أنها صالحة لدراسة أعمق الأعمال الأدبية تاريخا على اختلاف أجناسها ما دامت تلك الأعمال خلفٌ لأعمال أدبية سالفة لا ينفك إزاءها القرّاء عن النظر إلى العلاقة التي تربطها مع العمل اللاحق على أنّها علاقة أبوّة ومحاكاة وتقليد وتناص. كما أن هذه النظرية لا شأن لها بالأدباء الضعفاء الذين يرضخون لهيمنة الأقوى ولا تتجاوز طموحاتهم أن تُلحق اسماؤهم بأسماء الأسلاف وإنّما تهتم وترتكز – كما يرى هارولد بلوم – على الأدباء الأقوياء وعلى الأعمال الأدبية التي ينتجها هؤلاء الأدباء الأقوياء؛ لأن الأدباء الأقوياء هم الذين يخوضون صراعا مستديما مع قلقهم، وهم الذين يسيطر عليهم الشعور بالقلق الناتج عن فكرة تراودهم على الدوام وهي أنّه مهما جاءوا به من أعمال أدبية عظيمة مفعمة بالفن والإبداع فإنه حتما سيُحكم عليها لحظة تلقيّها بمحاكاتها لسابقاتها من الأعمال الأدبية المنتمية للجنس الأدبي ذاته، وتأثرها بها، وتناصّها معها؛ الأمر الذي سيحول دون القدرة على تجاوز العظماء من الأدباء السابقين، ولذلك طالما نرى أنّ الأدباء الأقوياء يناضلون ضد أسلافهم لكسب حريتهم الأدبية،

(١) ينظر: قلق التأثّر– نظرية في الشعر: ٩ – ١٦.

ويعمدون إلى الانسلاخ والانفصال عن الأسلاف عبر صنع فضاء أدبي خاص بهم ينماز بالجدّة والاختلاف عن الأعمال الأدبية السابقة المنتمية لجنسه شكلا ومضمونا وأسلوبا، فمواجهة الأديب لقلقه من التأثّر هو ما يجعل منه أديبا قويا، ومن ثم يحقق له الشهرة والمكانة الأدبية[١].

ولكون بديع الزمان الهمذاني يمثل منعطفا أدبيا بارزا في النثر العربي القديم، وشخصية أدبية فذّة فإنه لا غرابة أن يجتاحه تيار عارم من القلق، ورغبة عارمة بالقطيعة عن الأسلاف من أجل إثبات الذات الأدبية المتفردة، وتغييب أسماء أسلافه اتقاءً منه لكل محاولة تهدف إلى كشف أوجه تأثره بالأسلاف. وهذا القلق هو الباعث ذاته الذي حدا بكتاب المقامات الذين جاءوا بعد الهمذاني ولا سيما الأندلسيين إلى تطوير المقامات وتحديثها لتغييب اسم الهمذاني، فجددوا في المقامات فنيا حتى اقتربت من الرسالة أسلوبا وموضوعا، إذ عدلوا عن الكدية التي كانت الموضوع الرئيسي لمقامات الهمذاني، وأوجدوا ضربا جديدا من مضامين المقامات كالمقامات السياسية[٢]، والمقامات البلدانية[٣]، والمقامات الفاكهية، والمقامات المعدنية، والمقامات الزهرية، والمقامات العطرية[٤]، وغيرها.

تسمية المقامات (بوابة الاستقلال)

بدأ الهمذاني مواجهته لقلقه وحملة انسلاخه عن أسلافه في مقاماته ابتداءً من عتبة التسمية لهذا الفن النثري إذ لم يسبق الهمذاني أديبٌ في تسمية أحاديثه وقصصه بمصطلح المقامات على الرغم من أن لفظة مقامة استعملت عند عدد

(١) ينظر: خريطة للقراءة الضالة : ١٣ – ١٥.

(٢) ينظر: المقامات اللزومية : ١٢٧ – ١٣٣، ريحانة الكتّاب ونجعة المنتاب : ٣١٦ – ٣٥٤ .

(٣) ينظر: ريحانة الكتاب ونجعة المنتاب: ٣٠٢ – ٣١٦، ٣٥٥ – ٣٦٠.

(٤) ينظر: مقامات السيوطي : ٤٥ – ٦٦، ٦٧ – ٨٠، ٨١ – ١٠٣، ١٠٥ – ١١٤.

ISSN: 2075 - 2954 (Print)

غير قليل من الأدباء والنقاد والعلماء قبل الهمذاني مثل الجاحظ، وابن قتيبة، وابن عبد ربه الاندلسي، والمسعودي وأبي علي القالي وغيرهم، بيد أنّ استعمال هذا المصطلح لم يكن لغاية إيجاد هذا الفن ورفع لواءه تحت تسمية فنية كالذي ظهر عند الهمذاني وإنّما استعملت لفظة مقامة ومقامات بشكل عرضي وبدلالات متنوعة بعيدا عن تسمية الفن وتأطيره بمسمى المقامات، إذ استعملت بمعنى مجلس، وموقف، وحضرة، وموعظة وما إلى ذلك من المعاني[١]، على العكس من بديع الزمان الهمذاني الذي جاء استعمال مصطلح المقامة عنده مقصودا يهدف إلى بلورة تسمية فنية لنتاجه النثري الحكائي ليعزله عمّا انتج قبله من أدب الحكايات والأحاديث الأدبية، وليشيّد منه نوعا أدبيا جديدا يدخل في نطاق التنوع الأجناسي النثري. وبالعودة إلى أسلاف الهمذاني نلحظ أن الجاحظ حين أورد بعض الأحاديث والحكايات التي عدّها بعض الدارسين أصولا متقدمة لفن المقامات ولا سيما أحاديث المكدين والكدية والتي تعد موضوعا أساسيا للمقامات، نجده أورد بعضها من قبيل الوصايا وهذا ما يلمسه القارئ جنسا ومضمونا في حديثه عن خالد بن يزيد مولى بني المهلب المعروف بخالويه المكدي، فعلى الصعيد الأجناسي نلحظ أن من وثّق هذا الحديث أورده بهيأة أدب الوصايا وهو ما فعله الجاحظ نفسه[٢]، وكذلك ياقوت الحموي الذي مهد لذكر هذا الحديث بقوله: ((ومن لطائفه وصيته لابنه عند موته))[٣]، أما على صعيد المضمون فطبيعة التوجيه والإرشاد الوصائي حاضرة حضورا طاغيا؛ ممّا يجعل هذا الحديث أقرب إلى أدب الوصايا منه إلى أدب الحكايات التي تعد أصولا متقدمة

(١) ينظر: فن المقامات في الأدب العربي: ١٧ – ٢٩.
(٢) ينظر: البخلاء : ١ / ٨٧.
(٣) معجم الأدباء : ٣ / ١٢٤٢.

ISSN: 2075 - 2954 (Print)

للمقامات على الرغم من أن الهمذاني نفسه ألف إحدى مقاماته في أدب الوصية[١]، غير أنّ إجراء العنونة لنص المقامة عنده أبعد احتمالية تداخل هذه المقامة مع أدب الوصايا مثلما حصل عند الجاحظ، وربما اقترب الجاحظ أكثر في بعض أحاديثه إلى أجواء المقامة كما هو الحال في الحديث الذي دار بين مكديين أحدهما شيخ عارف بفنون الاستجداء، والأخر شاب جديد عهد بصنعة الاستجداء[٢]، وكذا الحال عند ابن دريد الأزدي في كثير من أحاديثه التي ذهب الحصري إلى أنّ الهمذاني إنّما حاكى هذه الأحاديث فيما أنشأ من مقامات[٣]، فعناصر المقامة المتمثلة بموضوع الكدية، والاحتيال، والحوار، والمَلح، والأسلوب الساخر الخفيف، والبلاغة المستعذبة وغيرها من العناصر حاضرة بشكل كبير في هذه الأحاديث الأدبية؛ وهذا الحضور الطاغي صعّب على الهمذاني التخلص من شرك الأسلاف فيما أنتجه من مقامات بمجرد استحداث تقنيات أدائية سردية، أو عبر معالجة مضامين حكائية جديدة فلزمه أن يؤطّر هذا النتاج بحدود تعزله عمّا سبقه من الأحاديث والحكايات والقصص، ولعل أنجع هذه الأطر تسميته لهذا النتاج الأدبي بالمقامات حرصا منه على بلورة فن نثري ينتهي ابتكاره إليه، وهذا ما لم يفعله أسلافه قبله؛ وهذا الإجراء الخارجي هو ما جعل الحريري وغيره يجزمون بأنّ الهمذاني هو مبتكر فن المقامات وأنّه لم يسبقه إليها أحد[٤]، ولم يمنع القدماء – حتى الحصري الذي لم يقر للهمذاني بالريادة في فن المقامات – أن يسموا أحاديث من سبق الهمذاني كالجاحظ وابن دريد بالمقامات سوى أن أصحاب هذه

(١) ينظر: مقامات بديع الزمان الهمذاني : ٢٣٣.

(٢) ينظر: المحاسن والمساوئ : ٢١٧ – ٢١٨.

(٣) ينظر: زهر الآداب وثمر الألباب: ١ / ١٠٦.

(٤) ينظر: مقامات الحريري : ١١، صبح الأعشى: ١٤ / ١٢٤.

ISSN: 2075 - 2954 (Print)

الأحاديث لم يسموا أحاديثهم وحكاياتهم بالمقامات.

وعلى الرغم من أنّ ابتداع الهمذاني تسمية المقامات لا يمثل إلا مفتاحا لعمله الفني غير أنه يمارس دورا كبيرا في فتح نوافذ أفق انتظار القرّاء، وتتويقهم للكشف عن كنه هذا الفن ومحتواه الجديد، وتنشيط إحساس الرغبة بالاستمتاع بكل ما هو جديد ومبتكر فيه، وتحقيق اللذة الفنية التي لا تتحقق إلا بكسر أفق توقعاتهم وإرفاد هذا الأفق بأشكال فنية ومضامين جمالية جديدة.

عنونة المقامات بين التوظيف والعلاقة مع النص

تشترك العنوانات الفرعية التي وسم بها بديع الزمان الهمذاني مقاماته مع المسمى العام لفنه في تحقيق غاياته الأدبية والتي يتصدرها إقصاء قلقه من حضور فكرة تأثير أسلافه فيه في ذهن متلقي مقاماته، كما أنّها تتيح له تعديل أفق انتظار المتلقين والذي يترتب على تصادم هذه العنوانات غير المألوفة مع خزين الأفق المعرفي لهؤلاء المتلقين والمتكوّن من حصيلة قرائية كثيرة لنصوص نثرية حكائية مقاربة للمقامات في مضمونها وتقنياتها السردية، فيتحقق عن ذلك مسافة جمالية تزداد بازدياد انكسار الأفق، إذ لا نشك بأنّ الهمذاني يدرك أنّ العنوان هو المفتاح الإجرائي الذي يُدخل المتلقي إلى عالم النص الأدبي، ويعرّفه بمضمونه، ويكشف عن هويته الأجناسية، فضلا عن قدرته على جذب المتلقي صوب النص وإغوائه به[1], فعنوانات الأعمال الأدبية ليست مجرد عتبة تقدم نفسها وإنّما هي جزء مهم في العمل الأدبي، ومحفّز ذو أثر كبير في توجيه نوع تفاعل القرّاء مع النص سلبا أو إيجابا، فالعنوان إمّا أن يحفز القارئ على قراءة النص واستهلاكه أو ينفّره منه؛ وبذلك يكون عنوان

(١) ينظر: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل : ٧٦، علم العنونة – دراسة تطبيقية : ٤٢.

العمل الأدبي تمفصلا حاسما بين النص والقرّاء[١]؛ ولذلك حرص الهمذاني على عنونة مقاماته بعنوانات ثنائية اللفظ مفتتحه بكلمة (المقامة) لترسيخ فكرة استقلالية فنّه عمّا يتّحد معه من الأعمال الحكائية والقصصية في المضمون، ومردفة بكلمات متنوعة تنتمي كل طائفة منها إلى حقل دلالي مختلف عن الآخر، فمنها ما ينتمي لحقل دلالي مكاني وهي الأكثر هيمنة كالمقامة الكوفية، والمقامة الأذربيجانية، والمقامة الرصافية[٢]، ومنها ما ينتمي إلى حقل دلالي أعلامي كالمقامة الغيلانية، والمقامة البشرية[٣]، ومنها ما ينتمي إلى حقل دلالي حيواني كالمقامة الأسدية، والمقامة القردية[٤]، ومنها ما ينتمي إلى حقل دلالي قَبلي كالمقامة الفزارية، والمقامة التميمية[٥]، ومنها ما ينتمي إلى حقل دلالي اجتماعي سلوكي كالمقامة الحرزية، والمقامة المجاعية[٦]، ومنها ما ينتمي إلى حقل الأطعمة كالمقامة الأزاذية، والمقامة المضيرية[٧] وهكذا؛ لتؤدي تلك العنوانات المتنوعة وظائف متعددة، وتأثيرات واسعة على المتلقين، فهي فضلا عن كونها تؤدي وظائف تأسيسية، وتكثيفية، وانفعالية (تأثيرية)، وإغرائية، واختزالية، وإيحائية، وتعيينية إعلانية[٨]؛ لكونها تعيّن محتوى العمل الأدبي وتعلن عنه من أول وهلة نجدها تعمل على ترسيخ فكرة استقلالية فنّ المقامات الذي أسس له الهمذاني عبر هذا التأطير الخارجي، ولا شك أنّ أول أهداف هذا التأطير هو إقصاء الأسلاف الذين يشكلون أعظم مصدر قلق عند

(١) ينظر: من النص إلى العنوان : ٤٠٨.
(٢) ينظر: مقامات بديع الزمان الهمذاني: ٢٩، ٥٢، ١٨١.
(٣) ينظر: المصدر نفسه :٤٦، ٢٨٠.
(٤) ينظر: المصدر نفسه :٣٣، ١١٣.
(٥) ينظر: المصدر نفسه : ٨١، ٢٦٦.
(٦) ينظر: المصدر نفسه : ١٣٧، ١٤٧.
(٧) ينظر: المصدر نفسه : ١٢، ١٢١.
(٨) ينظر: سيمياء العنوان : ٥٠ – ٥١.

ISSN: 2075 - 2954 (Print)

الأديب، كما أنها تهدف إلى توسيع النطاق المضموني لهذا الفن عبر هذا التنوع الدلالي للعنوان من أجل تحقيق مجال أدبي رحب لهذا الفن يضاهي في سعته سعة الفنون الأخرى المهيمنة آنذاك كالشعر، والرسائل؛ وهذا الاتساع سيوسّع بدوره دائرة القرّاء لهذا الفن الذين سيزيد اقبالهم واستهلاكهم لنصوص هذا الفن كلما تنوعت مضامينه لما في هذا التنوع من تلبية لرغباتهم القرائية، وتوافق مع تنوع توجهاتهم الأدبية، والثقافية، والسياسية والاجتماعية وما إلى ذلك، ولكون الفنون تتشكل تلبية لرغبات القرّاء، وتتطور على وفق تطورهم الفكري والثقافي والاجتماعي والسياسي فقد تطورت المقامات في مضمونها واتسعت على يد الأدباء الذين جاءوا بعد الهمذاني لتتسع مقاماتهم لمعظم مجالات الحياة. ومن جملة الوظائف التي حققتها عنوانات مقامات الهمذاني بعدّها نقطة مركزية تأسيسية بِكر في فن المقامات تعديل الأفق المعرفي والجمالي عند المتلقين بفعل التأثير والإغواء والإيحاء والتكثيف والإدهاش، وهذا التعديل ينطلق من لحظة تلقي العنوان، وتصادم أفقه بأفق المتلقي مرورا بمرحلة محاولة ربط هذا العنوان الذي يمثل مظهر النص الخارجي المعلن للمتلقي بجسد النص الذي يمثل محتوى النص من الداخل لينتهي الأمر باحتمالين لا ثالث لهما، أما أن يتلاءم مضمون النص مع الأبعاد الدلالية والإيحائية والرمزية للعنوان فلا يحقق هذا التصادم مفارقة ولا إدهاشا؛ فيوثّق محتوى العنوان كما هو في أفق المتلقي وعلى الوضع الذي استقبله فيه المتلقي أول لحظة من تلقي العنوان؛ فيخيب بذلك أفق التوقع عند المتلقي، أو أنّ مضمون النص المقامي يعيد المتلقي إلى عتبة العنوان ليعدّل على دلالاته والإحالات التي كان يتوقع أن يتلقّاها في النص بناء على فعل العنوان القبلي والتي ترسخت في أفقه بانتظار ما ينسفها ويعيد تشكيلها من جديد في مسافة جمالية تقدّم

للمتلقي المتعة واللذة والادهاش. فالمقامة الجاحظية[١] على سبيل الإبانة حين يمرّ عنوانها بالمتلقي سيوقظ هذا العنوان دون شك كل تصورات المتلقي المخزونة في أفقه المعرفي عن الجاحظ والتي اكتسبها أمّا عن طريق قراءة كتابات الجاحظ، أو عبر ما كُتب عنه وعن أدبه وأسلوبه وعقليته ومكانته الأدبية والعلمية، وهذا الإيقاظ سيجعل أفق المتلقي متأهبا وفي حالة ترقّب للتعرّف على مضمون نص هذه المقامة ولاستقبال ما سيضيفه من تصورات جديدة تكشف له عن سمات أسلوبية جديدة وجوانب علمية ترفع من قيمة الجاحظ عنده، ليعود بعد ذلك إلى عتبة العنوان ويعيد تشكيل محتواه الدلالي والمعرفي والذي تم تشكيله سلفا وخزنه في ذهنه وفقا للمستجدات التي جاء بها مضمون النص والذي سيكسر حتما أفق توقع المتلقي ويأتي خلافا لتوقعاته إذ تبين أنّ مضمون نص هذه المقامة ما هو إلّا وسيلة أدبية مزخرفة ومنمقة تهدف للإطاحة بالجاحظ وبالأسلوب الكتابي المسترسل الذي عُرف به هو وطائفة كُتاب الطبع والصنعة الفنية البعيدة عن التصنيع والتكلف والتزام السجع، انتصارا من الهمذاني لمذهب التصنيع والتصنع[٢] الذي غدا الهمذاني علامة شاخصة فيه؛ وذلك تحوّل عنوان هذه المقامة عن البعد الدلالي التصوري الأول القائم على التوقع إلى بعد جدلي رمزي مكثّف يرمز فيه الجاحظ إلى مذهب الطبع والصنعة الفنية، ويرمز فيه الهمذاني المتستر خلف شخصية البطل أبو الفتح الإسكندري ومسمى المقامة الحاضر في العنوان والمرتبط بنائيا بنص المقامة الذي اعتمد فيه الهمذاني مذهب التصنّع في صراع مذهبي في فن الكتابات النثرية مع مذهب الطبع والصنعة الفنية تمكّن فيه المذهب الجديد

(١) ينظر: مقامات بديع الزمان الهمذاني: ٨٧ – ٩٢.

(٢) ينظر: الفن ومذاهبه في النثر العربي: ٢٢٧ – ٢٥٥.

ISSN: 2075 - 2954 (Print)

(التصنيع والتصنع) من فرض هيمنته على الكتابات النثرية في عصر الهمذاني. وممّا تجدر الإشارة إليه أن المحاولة التي سعى فيها الهمذاني إلى إسقاط عرش الجاحظ يقف خلفه هدف آخر وهو تقويض عرش الأسلاف الذين اعتمدوا اسلوب الجاحظ برمتهم، والانسلاخ عنهم ونفيهم بغية إبراز الهمذاني ذاته الأدبية والتثقيف لمذهب التصنع الذي تبناه، وهذه الأهداف منبعثة من جوف القلق الذي انتاب الهمذاني من فكرة عدم القدرة على تجاوز الأسلاف، وهذا القلق الحاد جعل الهمذاني يجهر بهذا التقويض دون أن يبالي بردة فعل النقاد لأنّه بصدد إحلال عصر جديد للكتابة على الرغم من أنّه حاول أن يخفي ذاته وراء شخصية البطل أبي الفتح الاسكندري. وللقارئ أن يلمس هذه الجراءة والاندفاع في بعض مقاطع المقامة من ذلك: ((يا قوم لكل عملٍ رجالٌ، ولكل مقامٍ مقال، ولكل دارٍ سُكانٌ، ولكل زمانٍ جاحظ، ولو انتقدتم، لبطل ما اعتقدتم... إنَّ الجاحظ في أحد شِقّي البلاغة يقطف، وفي الآخر يقف، والبليغ من لم يُقصِّر نظمه عن نثره، ولم يُزْرِ كلامه بشِعرهِ، فهل ترونَ للجاحظ شِعرا رائعاً؟ قلنا: لا، قال: فهلمُّوا إلى كلامه، فهو بعيد الإشارات قليلُ الاستعارات، قريبُ العِبارات، منقادٌ لعُريانِ الكلامِ يستعملهُ، نَفورٌ مِن مُعتاصهِ يُهمِله، فهل سمعتم له لفظةً مَصنوعةً، أو كلمةً غيرَ مَسموعةٍ؟ فقُلنَا: لاَ))[1]. فرسالة الهمذاني لجمهور المتلقين واضحة لا خفاء فيها، كما أن هيمنة قلقه من الجاحظ لا غبار عليها وإلّا لما أفرد له مقامة من مقامات وسماها باسمه.

كثرة التأليف وطابع التنوع (مطمح الريادة)

إنّ ما وصلنا من مقامات الهمذاني كان اثنتين وخمسين مقامة، وينفرد الدكتور زكي مبارك بأن هذا هو العدد الدقيق

(١) ينظر: مقامات بديع الزمان الهمذاني: ٨٩ ـ ٩٠.

لمقامات الهمذاني مخالفا بذلك رأي القدماء والمحدثين، وقد حاول برهنة رأيه بدليلين عقليين يرى أنّهما منطقيين، الأول أنّ الهمذاني عارض أحاديث ابن دريد الأربعين ومن الطبيعي أن يعارضها بعدد مماثل أو يزيد عنه بقليل ولا يعقل أن يعارضها بأربعمائة مقامة، والآخر أنّ آثار الهمذاني لم يضع منها إلا القليل ولذلك لا يعقل أن يُحفظ من مقاماته خمسون ويضيع منها ثلاثمائة وخمسون، والصحيح أنّ أدلة الدكتور زكي مبارك ليست منطقية ولا يُحتجّ بها، وأنّ الحقيقة هي أنّ مقامات الهمذاني تبلغ أربعمائة مقامة بتصريح من الهمذاني نفسه، وذلك فيما ورد من قوله في ردّه على أبي بكر الخوارزمي ((فيعلم أنّ من أملى من مقامات الكدية أربعمائة مقامة))[١]، كما يثبت ذلك بشهادة القدماء، فقد ذكر الثعالبي وهو معاصر للهمذاني أن الهمذاني أملى أربعمائة مقامة[٢]، وبمثل ذلك قال الحصري[٣]، فإذا تثبّتنا من كثرة مقامات الهمذاني فعلينا إدراك أنّ هذه الكثرة مؤشرا واضحا على تمكّن الهمذاني من فنّه؛ لأنّ كثرة النتاج مع حضور الجودة دليل قاطع على القدرة الأدبية، كما أنّه مؤشر واضح على القلق الذي اعتام الهمذاني من عدم القدرة على تحقيق الشهرة، وهيمنة الأسلاف وحضور تأثيراتهم في نصوص مقاماته أسلوبا ومضمونا؛ الأمر الذي حدا به صوب الإفراط في تأليف المقامات والإكثار منها فضلا عن تقنين هذا الفن وتقعيد أسسه؛ ليفرض عبر ذلك شخصيته على ساحة هذا الفن ويعلن عبره أحقيته في الريادة، ولم يكن هذا التوجه سلوكا أدبيا خاصا بالهمذاني وحده، فهذه سنّة أدبية تكررت اتبعها معظم الأدباء العظماء، فقد حاز احمد شوقي على ريادة المسرحية الشعرية

(١) كشف المعاني والبيان عن رسائل بديع الزمان: ٣٩٠.

(٢) ينظر: يتيمة الدهر: ٤ / ٢٩٤.

(٣) ينظر: زهر الآداب وثمر الألباب: ١ / ١٠٦.

ISSN: 2075 - 2954 (Print)

على الرغم من سبق أدباء آخرون له إلى هذا الفن مثل خليل اليازجي؛ وذلك لأنه أشهر من كتب المسرحية الشعرية في حقبته، وأكثرهم نتاجا، ويعود له الفضل في تقعيد أسس المسرح الشعري[١]، كما تحققت الريادة للسياب ونازك الملائكة في الشعر الحر على الرغم من وجود محاولات سابقة للكتابة على هذا النمط الجديد غير أن هذه المحاولات ظلت محاولات فردية محدودة غير ناضجة في سماتها الفنية[٢]؛ولذلك صارت الرياد من نصيب السياب ونازك للأسباب ذاتها والمتمثلة بالتأسيس والتقعيد، والإكثار من التأليف والنظم.

وعلى الرغم من كثرة المقامات التي كتبها الهمذاني إلّا أنه قد صرح بحرصه على أن تأتي هذه المقامات الكثيرة متنوعة في مضمونها ولا مشابهة بين واحدة واخرى[٣]. وهذا التنوع إنّما الغاية منه إبراز ذاته الأدبية، وترك بصمة واسعة الطيف على ساحة هذا الفن، فضلا عن إعجاز الخصوم عن مجاراته، ومن ينعم النظر فيما صرّح به الهمذاني بأنّه لا مناسبة بين المقامة وتاليتها في مقاماته على الرغم من كثرتها يستشف من هذا التصريح أمرين، الأول هو رغبة الهمذاني بالقطيعة عن الأسلاف والعمل على ذلك وإن لم يصرح بذلك، إذ إنّ من يحرص على التنوع وعدم التماثل فيما يكتبه من النصوص الأدبية على الصعيد الشخصي حرصا منه على التجديد المستمر سيحرص دون شك على ألّا تتماثل نصوصه مع نصوص سابقيه، وألّا تتناص في مضمونها ولا في أسلوبها مع أعمال الأسلاف طلبا منه للتفرد والتميّز، أما الأمر الآخر فهو أنّ من يقرأ مقامات الهمذاني يجد أن الهمذاني قد أوقع نفسه في مفارقة حين ادعى التجديد الكلي، وأنه لا

(١) ينظر: الأدب العربي الحديث – دراسة في شعره ونثره : ٤٧١.
(٢) ينظر: المصدر نفسه: ٣٠١ – ٣٠٤.
(٣) كشف المعاني والبيان عن رسائل بديع الزمان: ٣٩٠.

ISSN: 2075 - 2954 (Print)

مناسبة بين أي مقامتين من مقاماته لا في اللفظ ولا في المعنى، وقد نسي الهمذاني أنّه هو من صرّح بأنّ الموضوع العام لتلك المقامات هو الكدية، وعلى هذا الأساس فإنّ تصريحه على أنّه عازم على كسر أفق قرّاءه بطابع التنوع الجذري بين مقاماته حتى أنه لا تشابه البتة بين مقامة وأخرى في تلك المقامات في حقيقته ما هو إلّا تنوع جزئي من عمل المقامات ويكاد ينحصر في خصوصية الحدث، وتنويع الأمكنة المعلن عنه غالبا في عتبة عنوان المقامات[١]، وطبيعة شخصية البطل فحسب؛ فالأسلوب المسجع، والعبارة المزخرفة ملتزم في كل مقامة ولا تحول عنه، كما أنّ موضوع الكدية هو ذاته في معظم المقامات، كما أنّ الاحتيال مشهدا حاضرا في كثير من تلك المقامات وليس هذا بالأمر الاستنتاجي بل هو غاية مقصودة من الهمذاني ومصرّح بها من قبله كما رأينا، وتجدر الإشارة إلى أن هيمنة موضوع الكدية على مقامات الهمذاني لم يكن حائلا بين الهمذاني وتحقيق التنويع الكلي على الصعيد الشخصي فحسب بل حال دون تحقيق رغبته بالقطيعة عن الأسلاف، فتخصيصه للكدية موضوعا عاما لمقاماته كان عاملا لحضور السلف في مقاماته لما تركوه أولئك الأسلاف من أحاديث المكدّين والمحتالين وحكاياتهم[٢].

تقنيات السرد (آليات الاستقلال)

ذكرنا آنفا أنّ أدب القص والحكاية ليس بالفن المبتكر في عصر الهمذاني وأنّه فن أصيل في الأدب العربي وتمتد جذوره إلى عصر ما قبل الإسلام، ولا شك أنّ الهمذاني قد أدرك مليّا هذه الأصالة حين

(١) ينظر: مقامات بديع الزمان الهمذاني: ١٧، ٢٢، ٢٩، ٥٢، ٥٦، ٦٢، ٦٧، ٧١، ٧٥، وغيرها.

(٢) ينظر: البيان والتبيين: ٢ / ٧١، ٩٣، ٤/ ٩٢ البخلاء: ١ / ٨٥، العقد الفريد: ٤ / ١٣ – ١٩، الأمالي، أبو علي القالي: ١: ١١٣ – ١١٤، ٢ / ١٩٤، معجم الأدباء: ٣ / ١٢٤٢، والمحاسن والمساوئ: ٢١٧ – ٢٢٣.

ISSN: 2075 - 2954 (Print)

أراد أن يؤسس فنّا نثريا حكائيا جديدا تُناط ريادته باسمه، وهذا الأمر يتطلب منه إجراءات فنية عدّة لها القدرة على تخليصه من شبح الأسلاف الذي لا زال يلاحقه في كتاباته النثرية؛ ولذلك كانت أصالة أدب الحكايات باعثا حثيثا للإبداع الذي حققه الهمذاني في فن المقامات، وقد ابتدأ الهمذاني هذه الإجراءات بوضع اسم خاص لهذا الفن، ثم عنوانات فرعية وهذا ما أوضحناه سلفا، ولم تكن هذا الإجراءات الفنية الخارجية كافية للتلاعب بأفق انتظار متلقي مقاماته والحيلولة دون أن يُقْدم هؤلاء المتلقين على الربط ذهنيا بين ما يقدمه الهمذاني بين أيديهم من مقامات وبين ما ألفوه من حكايات وأحاديث وقصص كتبها الأدباء قبل الهمذاني، والذي سيجعلهم يقرّون بتأثير الأسلاف على كتابات الهمذاني وهذا ما يقلق الهمذاني ويثير مخاوفه؛ ولذلك عمد الهمذاني إلى اعتماد تقنيات آليات وسبل فنية داخل متن مقاماته لتضليل القرّاء ولتشويه ملامح التشابه وصور التناص الأسلوبي والمضموني بين مقاماته وأحاديث أسلافه وحكاياتهم؛ ليحقق عبر ذلك كلّه فنّا نثريا حكائيا جديدا له القدرة على كسر أفق المتلقين، ومن ثم تشييد مجدا أدبيا خاصا به. وأول تلك التقنيات الفنية التي ابتدعها الهمذاني استحداث راوية وبطل لمقاماته ليُخفي ذاته وراءهما، وحداثة هذه التقنية السردية تكمن في ثباتية الراوية والمتمثل بـ (عيسى بن هشام)، وشخصية البطل المتمثلة بـ (أبي الفتح الإسكندري) وهذا ما لم يألفه الأدب العربي في كل فنونه القصصية والحكائية قبل الهمذاني؛ ممّا يتسبب بكسر أفق المتلقين الذين ألفوا فيما مرّ عليهم من نصوص نثرية قصصية وحكائية قبل ظهور مقامات الهمذاني التنوع في رواة الحكايات والأخبار والملح الأدبية فضلا عن تنوع شخصية البطل. فمن يقرأ أحاديث ابن دريد وهي أقرب الأعمال الحكائية زمنا إلى مقامات الهمذاني يلمس

تنوعا ملحوظا في شخصيات راوة تلك الأحاديث، كما يلمس تنوع شخصيات الأبطال[١]، فضلا عن أنّ هذه الأحاديث اتخذت في روايتها الطريقة التقليدية في إيراد سند الحديث الإخباري الأدبي ابتداءً من الراوي المعاصر لابن دريد وصولا إلى الراوي المعاصر للحدث، وقد عدل الهمذاني عن هذه الطريقة ولم يعتمدها في سرد مقاماته واختط لنفسه سلوكا سرديا جديدا اعتمد فيه راوية واحدا ثابتا في كل مقاماته دون ذكر سند الرواية؛ لأنّه كان بصدد صناعة فن وتأليف نصوص أدبية لغاية أدبية مقصودة فلا حاجة له بالسند الإخباري، أمّا سابقوه ولا سيما ابن دريد فكانوا بصدد رواية أحاديث وسرد أخبار كان سبب في دخولها عالم الأدب هو توافر ملامح الأدب وعناصره فيها، فغاية الإخبار كانت هي الأساس في سوق هذه الأحاديث ولذلك عمدوا إلى ذكر الأسانيد لعلمهم أنّ الأخبار والأحاديث لا تحقق رواجا قرائيا دون أسانيد توثّق صحتها. وعلى الرغم من تنوع الرواة الملحوظ في أحاديث الأدباء الذين سبقوا الهمذاني ولا سيما ابن دريد غير أن القارئ لهذه الأحاديث سيلحظ دون شك تكرار بعض شخصيات رواتها ؛ممّا يقرب هذه الأحاديث ولو بشكل ضئيل إلى مقامات الهمذاني في طابع الرواية، ومما يُستدل به على ذلك قول ابن دريد حدثنا عبد الرحمن عن عمّه[٢]، وقوله حدثنا أبو حاتم عن الأصمعي[٣], وقوله حدثنا أبو حاتم عن أبي عبيدة[٤]، وقوله حدثنا السكن بن سعيد عن محمد بن عباد عن ابن

(١) ينظر: الأمالي، أبو علي القالي: ١ / ١٦، ٢٤، ٣٥، ٤٨، ٦٦، ٦٧، ٧٢، ٢ / ١٣، ٥٩.

(٢) ينظر: المصدر نفسه : ١ / ١١، ٣٧، ٥٢، ٦١، ١١٧، ١٤٧، ٢ / ٣٥، ٣٦، ٨٠، ٩٣، ٢٧٨.

(٣) ينظر: المصدر نفسه : ١ / ١٥، ٢٤٢، ٢٦١، ٢/ ٣٠، ١٧٣، ٢١٤.

(٤) ينظر: المصدر نفسه : ١ / ١٠٥، ٢ / ١٢، ١١٤، ١٦١، ٢٧٠، ٢٧٦.

ISSN: 2075 - 2954 (Print)

الكلبي[١]. وتجدر الإشارة إلى أنّ ممّا يحقق للهمذاني الانقطاع عن السلف عبر تقنية الراوية وبطل المقامة أن كلا الشخصيتين وهميتين خياليتين لا وجود لها على أرض الواقع، على النقيض من أحاديث من سبقه الذين كانت شخصيات روائييهم وأبطال أحاديثهم وحكاياتهم شخصيات حقيقية الأمر الذي يمكن لمسه فيمن ذكرنا من روائيي ابن دريد كأبي حاتم والأصمعي وأبي عبيدة وغيرهم، وحتى شخصيات أبطال حكايات ابن دري هم أمّا أشخاص واقعيون حقيقيون مثل أبي الأسود الدولي وزوجته[٢] , وأبي عمرو بن العلاء ويونس بن حبيب وشبيل بن ربعة الضبعي[٣]، وحضرمي بن عامر[٤], ومصاد بن مذعور العيني[٥]، وغيرهم، أو شخصيات مبهمة غير معينة [٦]، وهذا ما عزف عنه الهمذاني إذ إنّ بطل مقاماته وهمي ثابت (أبا الفتح الإسكندري)؛ ولا شك في أنّ اختيار الهمذاني شخصية خيالية يُشكل أحد التقنيات السردية التي حاول عبرها الانفصال عن الأسلاف وعن طريقتهم التقليدية في توخي مصداقية الحدث وواقعية الشخصيات التي تعد ضرورة لازمة لقص الأحاديث وسرد الأخبار والحكايات التي كان أسلافه بصددها، أمّا الهمذاني فهو بصدد التأليف الأدبي والتأسيس لفنه الجديد.

وممّا تجدر الإشارة إليه ثباتية ووهمية شخصية بطل مقامات الهمذاني أبي الفتح الإسكندري لم يكن أمرا جزافيا وإنّما كان إجراءً تقنيا سرديا مدروسا ومخططا له، فهذه الثباتية مع أنها تتسبب بتكرار مُمل للقارئ العصري العارف بالأعمال القصصية المتطورة كالرواية والقصة

(١) ينظر: المصدر نفسه : ١ / ٦٧، ٨٠، ٩٢، ١٢٦، ١٨٠، ٢ / ١٢١،
(٢) ينظر: الأمالي، أبو علي القالي : ٢ / ١٢.
(٣) ينظر: المصدر نفسه : ١ / ٤٨.
(٤) ينظر: المصدر نفسه : ١ / ٦٧.
(٥) ينظر: المصدر نفسه : ١ / ١٤٢ – ١٤٣.
(٦) ينظر: المصدر نفسه : ١ / ٣٥، ٤٤، ٨٠، ١٥٢، ٢ / ١٣، ٥٩.

ISSN: 2075 - 2954 (Print)

القصيرة والقصة القصيرة جدا بيد أنه كان أمرا جديدا كليا ومستساغا لدى جمهور المتلقين في عصر الهمذاني، من جانب آخر يُلحظ إن تعمّد الهمذاني لوهمية شخصية البطل في مقاماته له دور كبير في كسر رتابة الملل الذي تحدثه هذه الثباتية؛ وذلك لأنّ وهمية هذه الشخصية وخياليتها يتيح للهمذاني التلاعب بتلك الشخصية وإظهارها بالصورة التي يشاؤها، وقد استغل الهمذاني هذه الإتاحة بطريقة احترافية تدل على تمكّنه من فنّه وقدرته على إدهاش جمهور متلقي مقاماته وكسر أفق توقعاتهم في كل مقامة جديدة ينتجها لهم، فعلى الرغم من أنّ الحيلة سمة تكاد تكون ثابتة في شخصية البطل في معظم مقامات الهمذاني، والأمر ينطبق على الكدية كونها موضوعا عاما لتلك المقامات غير أنّ التطور والتنوع المضموني الذي أشار إليه الهمذاني بقوله ((لا مناسبة بين المقامتين لا لفظا ولا معنى))[١] يكمن في الشخصية البطلة فضلا عن تنويعه للأمكنة التي تجري فيها أحداث مقاماته الذي أشرنا إليه سلفا في هذه الدراسة، إذ حرص الهمذاني على إدهاش جمهوره عبر إظهار بطل مقاماته بصورة مختلفة وشخصية مغايرة في كل مرة، فقد أظهره في المقامة القريضية[٢] بصورة الناقد الحاذق، العارف بصناعة الشعر الملم بشعر الشعراء متقدميهم ومحدثيهم، والقادر على وضع كل شاعر في المكانة التي يستحقها، فمن جملة الأحكام النقدية التقييمية التي تبناها تقييمه لمحدثي الشعراء ومتقدميهم قائلا: ((المُتقدّمونَ أشرفُ لفظاً، وأكثرُ من المعاني حظاً، وَالمُتأخرونَ ألطفُ صنعاً، وأرقُّ نسجاً))[٣]، ولم يلبث الهمذاني أن أظهر هذا البطل في المقامة الثانية بصورة المحتال الذي له

(١) كشف المعاني والبيان عن رسائل بديع الزمان: ٣٩٠.

(٢) ينظر: مقامات بديع الزمان الهمذاني: ٧ – ١١.

(٣) ينظر: المصدر نفسه : ١٠.

ISSN: 2075 - 2954 (Print)

القدرة الفائقة قولا وهيأةً على استعطاف الناس واستمالة قلوبهم بغية إجزالهم العطاء له[١]، ثم عمد إلى مفاجأة القرّاء في مقامة تالية عبر إظهار هذا البطل بصورة الحكيم الخبير العارف بكل صروف الدنيا وعلومها وشؤونها، المتبصر بسبل الصلاح والفلاح[٢]، ثم أظهره في مقامة أخرى بصورة مكدٍ أضناه الفقر وأخرجه في منتصف الليل جوعه طلباً للطعام والمال[٣]، ثم فاجئ الجمهور بأن أظهره في مقامة أخرى بصورة الواعظ الزاهد[٤]. وهكذا داوم الهمذاني على مفاجأة جمهوره وكسر أفق توقعاتهم بشكل مستمر عبر إظهار شخصية بطل مقاماته بصور متنوعة في كل مقامة جديدة، وهذا سلوك سردي لم يُعرف به كتّاب النثر القصصي والحكائي قبل تأليف الهمذاني لفن المقامات.

(١) ينظر: المصدر نفسه : ١٣ – ١٥.
(٢) ينظر: المصدر نفسه : ٢٤ – ٢٨.
(٣) ينظر: المصدر نفسه : ٣١ – ٣٢.
(٤) ينظر: المصدر نفسه : ٦٨ – ٧٠.

الخاتمة

توصل البحث إلى جملة من النتائج كان أهمها :

١ – ليس هنالك نتاج أدبي تنضب فيه الدراسة مهما كثرت فيه الدراسات ما دامت المناهج التحليلية والنظريات النقدية في توالد وتطور.

٢ – إنّ معظم الأعمال الأدبية التي إنمازت بالشهرة واتسمت بالجَدّة والابتكار يقف خلفها باعث القلق الذي يعتام الأديب نتيجة قلقه من عدم القدرة على تحقيق الشهرة بسبب طغيان شهرة الأسلاف، أو أن يُنظر إلى أعماله الأدبية على أنّها تقليد ومحاكاة لأعمالهم الأدبية، وهو الأمر الذي مرّ به بديع الزمان الهمذاني حين ألف مقاماته.

٣ – إنّ عدم القدرة على الجزم بأنّ الهمذاني أول من أنشأ المقامات لا يؤثر على مكانته في فن المقامات، فهو رائده في كل الأحوال لأنّه إن لم يكن منشئًا لهذا الفن فهو واضع الأسس الفنية له

والمحقق لاستقلاليته.

٤ – تعد آلية كسر الأفق من أنجع السبل التي يحقق عبرها الأديب طابع الإبداع والابتكار في عمله الأدبي؛ ولذلك حرص الهمذاني على كسر أفق متلقي مقاماته بطرق عدّة عبر اتباعه تقنيات وآليات سردية جديدة لم يسبقه إليها أسلافه كابتكار تسمية الفن (المقامة)، والعنونة الخاصة لكل مقامة، وابتكار شخصيتي الراوية والبطل الثابتين في كل مقاماته.

٥ – على الرغم من كثرة التقنيات السردية التي ابتكرها الهمذاني في مقاماته حرصا منه على الاستقلال بفنه وتحقيق القطيعة عن الأسلاف غير أنّ القارئ يلمح حضورهم ولا سيما في جانب المضمون، فالكدية التي وهي المضمون الأكثر هيمنة على مقامات الهمذاني تستحضر عند قراءة هذه المقامات أحاديث المكدين عند أسلاف الهمذاني كالجاحظ، وابن دريد وغيرهم.

المصادر

* الأدب العربي الحديث – دراسة في شعره ونثره؛ د. سالم الحمداني – د. فائق مصطفى أحمد، دار زين العابدين، إيران، ط١، ٢٠١٤م.

* الأمالي، أبو علي القالي (ت٣٥٦ه)، تحقيق: محمد عبد الجواد الأصمعي، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

* البخلاء، الجاحظ (ت٢٥٥هـ)، تحقيق: أحمد العوامري – علي الجارم، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ط)، ٢٠٠١م.

* بديع الزمان الهمذاني، مارون عبود، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، جمهورية مصر العربية، (د. ط)، (د. ت).

* البيان والتبيين, الجاحظ (ت٢٥٥هـ)، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٧، ١٩٨٨م.

* تاريخ آداب اللغة العربية، جرجي

ISSN: 2075 - 2954 (Print)

زيدان، مكتبة الحياة، بيروت، ط٣، (د. ت) .

* تاريخ الأدب العربي، السباعي بيومي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٢، ١٩٥٨م .

* جمالية التلقي – هانز روبرت ياوس، ترجمة: رشيد بنحدو، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٤م .

* خريطة للقراءة الضالة، هارولد بلوم، ترجمة: د. عابد إسماعيل، دار الكنوز الأدبية بيروت، ط١، ٢٠٠٠م .

* ريحانة الكتّاب ونجعة المنتاب، لسان الدين بن الخطيب (ت٧٧٦ه)، تحقيق: محمد عبد الله عنان، مكتبة الخانجي، القاهرة. ط١، ١٩٨١م .

* زهر الآداب وثمر الألباب، أبو إسحاق الحُصري القيرواني (ت٤٥٣ه)، تحقيق: صلاح الدين الهواري، دار الفكر، دمشق، (د. ط)، ٢٠٠٥م .

* سيمياء العنوان، د. بسام موسى قطرس، وزارة الثقافة، عمان – الأردن، ط١، ٢٠٠١م .

* صبح الأعشى، القلقشندي (ت٨٢١ه)، تحقيق: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ط)، (د.ت) .

* علم العنونة – دراسة تطبيقية، عبد القادر رحيم، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط١، ٢٠١٠م .

* العقد الفريد، ابن عبد ربه الأندلسي (ت٣٢٨ه)، د. محمد مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤٠٤ه .

* فن المقامات في الأدب العربي، د. عبد الملك مرتاض، الدار التونسية للنشر، تونس، (د. ط)، ١٩٨٨م .

* الفن ومذاهبه في النثر العربي، د. شوقي ضيف، مكتبة الدراسات الأدبية، القاهرة، ط١٠، (د. ت).

* قراءة النص وجماليات التلقي، د. محمود عباس عبد الواحد، دار الفكر العربي، القاهرة، ط١، ١٩٩٦م .

* القصة في الأدب العربي القديم،

محمود ذهني، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، (د. ط)، ١٩٧٣م .

* القصة في العصر العباسي، هويدا حسن عثمان، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الخرطوم، السودان، ٢٠٠٣م .

* القصيدة والنص المضاد، د. عبدالله الغذامي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤م .

* قلق التأثّر – نظرية في الشعر، هارولد بلوم، ترجمة: د. عابد إسماعيل، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ط١، ١٩٩٨م .

* كشف المعاني والبيان عن رسائل بديع الزمان، شرح: ابراهيم الأحدب الطرابلسي، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، (د.ط)، (د.ت) .

* كليلة ودمنة، ابن المقفع (ت١٤٢ه)، تحقيق: د. عبد الوهاب عزام – د. طه حسين، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، جمهورية مصر العربية، (د.ط)، (د.ت) .

* المحاسن والمساوئ، إبراهيم بن محمد البيهقي (ت٣٢٠ه)، تصحيح وعناية: السيد محمد بدر الدين الغساني، مطبعة السعادة، مصر، (د.ط)، ١٩٠٦م.

* المرايا المحدبة – من البنيوية إلى التفكيك، د. عبد العزيز حمودة، منشورات عالم المعرفة، الكويت، (د.ط)، ١٩٩٦م .

* معجم الأدباء، ياقوت الحموي (ت٦٢٦هـ)، تحقيق: د. إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط١، ١٩٩٣م .

* مقامات بديع الزمان الهمذاني (ت٣٩٨هـ)، قدم لها وشرح غوامضها: الشيخ محمد عبده، دار الكتب العلمية، بيروت،ط٣، ٢٠٠٥م .

* مقامات الحريري، تحقيق: عيسى سابا، دار صادر، بيروت، (د. ط)، ١٩٨٠م .

* مقامات السيوطي، جلال الدين السيوطي(ت٩١١ه)، تحقيق: د. عبد الغفار سليمان البنداري – محمد السعيد

ISSN: 2075 - 2954 (Print)

بسيوني زغلول، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٦م .

* المقامات اللزومية، السرقسطي (ت٥٣٨ه)، تحقيق: حسن الوراكلي، عالم الكتب الحديث * للنشر والتوزيع - وجدارا للكتاب العالمي، الأردن، ط٢، ٢٠٠٦م.

* المقامة، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط٣، (د. ت) .

* مناهج النقد الأدبي الحديث، د. وليد قصاب، دار الفكر، دمشق، ط٢، ٢٠٠٩م .

* من النص إلى العنوان، محمد بو عزة، مجلة علامات، ج٥٣، م١٤، سبتمبر، ٢٠٠٤م .

* النثر الفني في القرن الرابع، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، جمهورية مصر العربية، (د. ط)، (د. ت) .

* نظرية التلقي، روبرت هولب، ترجمة: د. عزالدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠م .

* نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، مجموعة مؤلفين، منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية بالرباط، جامعة محمد الخامس، سلسلة ندوات ومناظرات رقم ٢٤، (د.ط)، (د.ت) .

* نظرية التلقي أصول وتطبيقات، د. بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، ط١، ٢٠٠١م .

* نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، عبد الناصر حسن محمد، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، (د.ط)، ١٩٩٩م .

* هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، شعيب الحلفي، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٥م .

* يتيمة الدهر، الثعالبي (ت٤٢٩هـ)، تحقيق: د. مفيد محمد قمحية، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٣م.