تلاشي الجنسِ السرديِّ في المقامات

د. هادي شعلان البطحاويّ(*)

الملخَّص :

يسعى البحث الى الوقوف على الأسباب الثقافيّة والأدبيّة التي أعاقت الأدب العَربيَّ القديم عن استكمال مشروع المَقاماتِ القصصيّ نَحو جنسٍ أدبيّ جديد يقف الى جوارِ الشعر لا وراءه، وقد كان لما أسميناهُ النصَّ الثقافيّ أثره الواضحُ في سيادةِ بيانيَّةٍ صوتيّةٍ في الغالب وَسَمَتْ الأدبيَّةَ العَربيَّةَ بمِيسَمها وجعلتْ المقاماتِ تدورُ في فَلَك الشِّعر لا بعيدًا عنه. كان الشعر أصلًا مُؤثرًا في كلّ ما أنتجَ بعد العصر الجاهليّ من أجناسٍ أدبيّة؛ فعادت المقاماتُ في ختامِها نحوَ مَضمون شعريّ لا سردي.

الكلمات المفتاحية: الشعر، النصُّ الثقافي، المقامات، ديوان العرب، النثر

(*) جامعة ذي قار/ كلّية الآداب .

اوَّلا/ سلطة الشعر

لــم يعرفْ العَــرَبُ تراثا أعزّ من الشــعر، حتى تلقِّيهــم للقــرآن بإعجَازيّته البَيَانيّــة لا يبتعد عن تلقِّيهم للشعر والاحتفاء به، إذ جاءَ القُرآن متحدّيا للأذن المدرّبة على التَّلَقّي البَيَانيّ. الســؤال هنا إذا كانَ التراثُ تراثا بَيَانيّا، فأيُّ بَيَانيّةٍ تلك التي نُمّيتْ وأُعليَ من شــأنها، حتى صــارتْ معيارا يقاس به اللاحقُ على السابق؟

يُعيننا الجاحــظُ كثيرا في فهم البَيَانيّــة العَرَبيّة – وهــو أحــدُ أعمدتهــا والمنافحين عن العَــرَب – اذ يقولُ:«وقــد نُقلــتْ كتــبُ الهنــد وتُرجمــتْ حكمُ اليونانيّــة، وحُولــتْ آدابُ الفــرس فبعضُها ازدادَ حســنا، وبعضُهــا ما انتقصَ شــيئا، ولــو حُولتْ حكمــةُ العَرَب لبَطُلَ ذلك المُعجــزُ الذي هو الوزنُ مــع إنّهم لــو حوّلوها لنْ يَجدوا في مَعانيها شــيئا لم تذكره العجمُ في كتبهــم»[١]. ثم يقولُ بعد ذلك قولتَــه الذائعةَ:«المعانــيُّ مطروحــةٌ في الطريق... الخ»[٢]. وهي في ظاهرِها ردٌ على استحسان شيخِه أبي عمرو الشــيباني لبيتين باردِيــن، لكنّها فيما تقدمُه من موقــف نقديٍّ واضحٍ أبعدَ من إنْ تقفَ عند حدودِ الردّ.

إذا جمعْنا ما يقولُه الجاحظُ إلى بعضه في تقديم اللفظ على المعنى – ولعلّه حين يجعلُ المعانيَ متاحةً للجميع يريدُ أنْ يسوِّغ تفضيلا ثقافيا لا شخصيّا. يضعُنا نصُّه الأوَّلُ في عدم جدوى ترجمة الشــعر العَرَبــي في مواجهة نصِّه الاخر. أي نســتطيعُ أن نفهــمَ نصَّ المعاني في ضوء نصِّ الترجمة. إذا كان الامتيازُ في الشــعر العَرَبي للــوزن وليس للمعنى، فــإنَّ الأفضَليةَ ستكونُ للّفــظ والوزن على المعنى؛ وما المعانيُّ المطروحةُ في الطريق إلّا حجة عرضية، لو سارَ بها واتصلَ حديثُه بما سبقَ لأعلنَ أنَّ آدابَ الأممِ الأخرى (الفرسُ والرومُ والهندُ) أعلى شأنا في معانيها من شــعر العَرَب. هذا مــؤدَّى كلامِه، فما دام غيرُ العَرَبــي يتقدمُه؛ فليســقطْ سببُ التقدم (المعاني) من حسابات الإعجاز؛ لأنَّ«العَرَب أفضَل الأممِ، وحكمتُهــا أشرفُ الحِكَم»[٣]. كما يقولُ ابنُ رشيق. والشعرُ، كما يقولُ ابن طباطبا «هو ما إن عَرِي من معنى بديعٍ ولم يَعْرَ من حسن الديباجة؛ وما خالف هذا فليس بالشعر»[٤]، كما إنَّ الشاعر، في معــرض تمييــز التهانــوي بينَه وبــين الحكيم يجعلُ المعانيَ تبعا للألفَاظ، وكأنَّها مستجلبةٌ من أجلِها عند الشاعرِ بعكسِ الحكيمِ[٥].

يقربُنــا ما يقولُه الجاحظُ من سؤال: أينَ يَكمنُ الإعجازُ الشِــعريّ عند العَــرَب؟ وقد يكونُ في هذا

(١) الحيوان: أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر – القاهرة، ط١/ ١٩٦٥، ١/ ٧٥.

(٢) ظ: الحيوان، ٣/ ١٣١.

(٣) العمدة: أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، حققه محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل – بيروت ط٥/ ١٩٨١، ١/ ١٩.

(٤) شرح ديوان الحماسة: أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل بيروت – ط١/ ١٩٩١، ٧.

(٥)كشاف اصطلاح الفنون والعلوم: الباحث العلامة محمد علي التهانوي، تقديم وإشراف ومراجعة د. رفيق العجم، تحقيق د. علي دحروج، نقل النص الفارسي إلى العَرَبية د. عبد الله الخالدي، الترجمة الألمانية د. جورج زيناتي، مكتبة لبنان ناشرون – بيروت، ط١/ ١٩٩٦، ١/ ١٠٣١.

مدخـلٌ لفهم إعجَازيّة القُرآن؛ لما بينهما من اتحاد على المستوى البَيَانيّ.

كان إحسـاسُ العَرَبي بالأشـياء أكثرَ من تعقّله لهـا؛ إذ عـاشَ حياةً حسـيةً، ولـم يُؤثرْ عنـه أنَّه تـركَ إرثا أبعدَ من الشـعر وما يتصـلُ به. كما لم تكنْ علاقتُه بالشـعر علاقـةَ ترفيهٍ، على الرغم من خلو حياتِه مـن مظاهرِ الترف، إنَّمـا كان بمنزلةِ القوةِ التي تسـتقيمُ بها حياتُه، فالشـاعرُ يوازي الفـارسَ[٦]. حين نَقرنُ الشـاعرَ بالفـارس ندركُ الأهمِّيـةَ التي أعطيتْ للشـعر ومنزلتَه الاجتِماعِيّة في حياة ليسـتْ الحروبُ والأيامُ قليلةً فيها. يمكنُ أن نتلمـسَ في الوظيفـة الاجتِماعِيّـة للشـعر مـا يُرشـدنا في تفسير البَيَانيّة العَرَبيّة. لم يكنْ الشعرُ في عصره الأول قرينا للإقنـاع والمحاجَّة، إنَّما كان يَقصـدُ الاستشـارةَ الذاتيةَ والغيريـةَ على اختلاف موضوعاتـه، مـن الحـرب إلى الحبّ. كان يَنشـدُ التصعيـدَ الوجداني وإلهابَ المشـاعر، والإنسَـانُ الحـسيُّ يسـتجيبُ للاستثـارة الحسـيِّة أكثرَ من أيِّ شيءٍ آخـرَ. وإذا كـان العَرَبيُّ حسـيًّا في تلقيه الشـعرَ، فأنَّه حسيٌّ في إنتاجه أيضا. هذا إذا أخذنا ما يقولُه ابنُ سلام والجاحظ بعين الحُسـبان «إنَّ الشـعرَ يَكثـرُ في البوادي ويقلُ في المـدن»[٧]، وإنَّ حسـيَّةَ البدويِّ أكثرَ من حسيَّة الحضريِّ، إن كان هناك تمييزٌ كبـيرٌ في هذا الجانب بينهما. يبيحُ لنا هـذا أن نقولَ إنَّ تلـك البَيَانيّة هي بَيَانيّةٌ حسـيَّةٌ بالدرجـة الأولى، أو بتعبيرٍ أوضـحَ بَيَانيّةٌ صوتيَّةٌ وليسـتْ بَيَانيّـةً دلاليِّـةً، بَيَانيّةُ لفـظٍ ووزنٍ، كما وصفَ الجاحظُ. حـازتْ الصياغةُ النصيبَ الأوفرَ فيها. وربَّما تمكنتْ هذه البَيَانيّةُ الحسيَّةُ أو الغنى الحسِّيّ من إخفـاء الفقرِ المعنويِّ، نجدُ شـيئا من هـذا في تأكيد الشـعراءِ على شـحَّة المعاني. يقولُ عنترةُ[٨]:

هلْ غادرَ الشعراءُ من مُتَرَدّمِ

أمْ هلْ عرفتَ الدارَ بعدَ توهمِ

وصارَ النقدُ فيما بعد، حينَ تحدّثَ عن مشكلة السرقات الأدبية، يقرُّ من طرفٍ خفيٍّ بفقرِ المعاني والشكوى من صعوبة ابتكارِ الجديدِ، فيَقبلُ إعادةَ انتاجِ القديمِ بصياغاتٍ جديدةٍ، أو كما يصفُها ابنُ طباطبا بأنها محنةٌ على أهلِ زمانه أشدُّ «منها على مـن كان قبلَهـم لأنَّهم سبقوا إلى كـلِّ معنى بديعٍ ولفظٍ فصيحٍ»[٩].

إنَّ أفضَليـةَ اللفـظِ عـلى المعنى عنـد الجاحظِ توجّـهُ الفهمَ نحـوَ شيءٍ محـددٍ، هـو إنَّ المعانيَ أشبهُ بالمادةِ الخام التي لا تتمايزُ حتى تخرجَ عن حدِّها، فتُركَّب في ألفَاظ. وإذا كان غيرُ العَرَبيِّ يبزُّ العَرَبيَّ بجودةِ الأفكارِ (المادةُ الخامُ)، فإنَّ العَرَبيَّ

(٦) الثابت والمتحول: بحث في الإبداع والاتباع عند العَرَب: أدونيس، دار الساقي – بيروت، ط٩، ٢٠٠٦، ٢/ ٤٥ وما بعدها.

(٧) طبقات فحول الشعراء: محمد بن سلاّم الجمحي، قرأه وشرحه أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني بجدّة – القاهرة، ط٣ (د.ت) ، ٢٥٩، الحيوان، ٣/ ١٣٠.

(٨) شرح المعلقات السبع: أبو عبد الله الحسن بن أحمد الزوزني، لجنة التحقيق في الدار العالمية – بيروت، ١٩٩٢، ١٣٠.

(٩) عيار الشعر: محمد أحمد بن طباطبا العلويّ، شرح وتحقيق عَبَّاس عبد الساتر، منشورات محمد علي بيضون دار الكتب العِلميَّة – بيروت، ط٢/ ٢٠٠٥، ١٥.

يتقدمُــهُ في البيــان (تصنيعُ الأفكــارِ). ولعلَّ هذه القســمةَ هي ما يُفهم من حديث قدامةِ بن جعفر حين يقولُ:«إذ كانتْ المعانيُّ للشــعر بمنزلة المادَّةِ الموضوعة، والشــعرُ فيهــا كالصورة...الــخ»[١٠]. بعبارةٍ أوضــحَ: المعانيُ موادُّ طبيعيّةٌ (مركوزةٌ في ذهن الإنسَان)، والألفَاظ تصنيعٌ إنسَانيٌّ، والشأن لما يصنعَهُ الإنسَان، لا ما تهبُهُ الطبيعةُ. تستهدفُ عبقرية الجاحظِ هنا هدفــين في وقتٍ واحد، الأوّلُ أفضَليّةُ العَرَبيِّةِ على غيرِها، والآخرُ بناءُ البيان على اللفظ دون المعنى؛ دفعا لبَيَانيّةٍ أخرى هي بَيَانيّةُ المعنى التي هي بَيَانيّةٌ غيرُ عربيّةٍ تصلحُ للترجمة.

كــان الشــعرُ واللغةُ يســيران في طريق واحد، تُهيــئُ فيه اللغةُ ما يُعينُ الشــعرَ، ومن الســهولة أن نجــدَ آثارَ تلك الحســيِّةِ الصوتيَّــةِ في العَرَبيِّة، فهــي كمــا يصــفُ الدارســون تتــوزعُ«في أوسعِ مدرجٍ صوتيٍّ عرفَتْهُ اللغــاتُ»[١١]. وميِّزةُ هذا إنَّنا يمكــنُ أن نجدَ لغةً أخرى أكثرَ أصواتا منها لكنَّها محصــورةُ المخارج في نطاقٍ ضيــقٍ، أمَّا في جانب الشــفتين وما والاهمــا أو متزاحمةً في جهة الحلْق. وفي الحالــين يكونُ هناك ضِيــقٌ في الأفق الصوتيِّ وفقــدانٌ لحسِّ الانســجام[١٢]. «إنَّ قوالبَ الألفَاظ وصيــغَ الكلمــاتِ في العَرَبيَّــة أوزان موسيقيَّةٌ أيْ إنَّ كــلَّ قالبٍ من هذه القوالبَ وكــلّ بناءٍ من هذه الأبنيــة ذو نغمةٍ موسيقيَّــةٍ ثابتةٍ فالقالــبُ الدالُّ عــلى الفاعليَّة مــن الأفعال الثلاثيَّــة مثلا هو دوما عــلى وزن (فاعل) وكــلُّ ما دلَّ عــلى المفعوليَّة من استفعــل فهو على وزن (مُســتفعَل) وكــلُّ ما دلَّ عــلى متعددٍ مــن العقلاء مــن صيغــة افتعل مثلا فهو على وزن (مُفتعلون) وليســتْ كذلكَ الصيغُ في الفرنسيَّة والإنكليزيَّة مثلا «. ويضيفُ محمدُ المبارك إنَّ «أشــكالَ الألفَاظ في العَرَبيَّة هي من جهةٍ أبنيةٌ وقوالبُ وهيئاتٌ، ومن جهة أخرى أوزانٌ موسيقيَّةٌ تدركُها الأذنُ بســهولةٍ ويسرٍ فيدركُ السامعُ جزءًا مــن المعنى بمجــرد إدرَاكه وزنَ الكلمــة، واتفاقُ الألفَــاظ في الــوزن دليــلٌ في غالــب الأحــوال على الاتفــاق في قالب المعنى أو نوعه كالآليّة أو المكانيَّة أو التفضيــل أو المفعوليَّة»[١٣]. وإنَّ الكلامَ العَرَبيَّ يمكنُ تحويلُه إلى رموزٍ موسيقيَّةٍ وأوزان ووحداتٍ تتشابهُ وتختلفُ وتتكررُ وتتناظرُ بما يؤلِّف منها قطعةً موسيقيةً.

يتصلُ بهذا ثراءُ المعجمِ العَرَبي الذي لا يناسبُ شــظفَ الحياةِ التي عاشــها العَرَبيُّ قبلَ الإسلام، فقــد عــاشَ حيــاةً فقــيرةً في تفاصيلها شــحيحةً في أدواتِهــا، هــي كــلُّ ما يحتــاجُ إليه البــدويُّ في صحرائه، وما يطالعُه مــن حيوان ونباتٍ، إضافةً إلى مــا يغطــي تفاصيلَ حيــاةِ القبيلــةِ المحدودةِ وعلاقاتِهــا الاجتِماعِيّة. وبالجملةِ هي حياةٌ ضيقةٌ مُصْحِــرةٌ. وإذا كانــتْ اللغةُ تتطــورُ بقدرِ حاجةِ المجتمــع لها، فإنَّ هــذا قد لا ينطبقُ عــلى العَرَبيَّةِ بشــكلٍ دقيقٍ. إنَّنا يمكنُ إنَّ نعــودَ بثراء المعجم لا إلى ثــراءِ الحيــاة العَرَبيَّة بل إلى الحاجة الشِــعريّة – إضافــة للأسباب التــي يبحثُهــا اللغويون مثل اختلاف اللهجات– التــي تتلخّص في أنَّه وفَّرَ عدةً فائضةً لعمل الشاعر. إنَّ وفرةَ التفاصيل والأشياءِ الماديَّــة والمَعنويَّة يَنتــجُ عنها وفرةٌ على مســتوى الوحــدات اللغوية (العلامةُ اللغويةُ). وحينَ تكونُ هناكَ وفــرةٌ لغويةٌ وفقرٌ حياتيٌّ، فــإنَّ هذا يمكنُ أن يُفسرَ على أنَّه وفرةٌ في الدالِّ هذه المرَّة وليســتْ على مســتوى العلامة كاملــةً. أي إنَّنا امــامَ وفرةِ الدالِّ ومحدوديِّةِ المدلول، وهذا أنتجَ بابا واسعا في الترادف. لا يعني الترادفُ على المســتوى الشِعريّ

(١٠) نقد الشعر: أبو الفرج قدامة بن جعفر، تحقيق وتعليق د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العِلميَّة – بيروت (د.ت)، ٦٥.

(١١) فقه اللغة وخصائص العربية، ٢٤٩.

(١٢) المَصدَرُ نَفسُه، ٢٥٠.

(١٣) المَصدَرُ نَفسُه، ٢٨٠- ٢٨١.

أكثـرَ مـن تعـدد الخيـارات الصوتيَّة (الـدوالّ) للمدلول الواحد. إنَّ النظرَ للمعجم العَرَبي من هذا الجانب يكشفُ، وإن كان على عجلٍ، التأثيرَ الكبيرَ للباعثِ الشِعريّ في ثراء العَرَبيَّة وتطورِها الكبير. يسـاهمُ هذا التطورُ في تعزيز الشِـعريّةِ الإيقاعيّةِ ببلوغِ درجاتٍ عاليةٍ في مدارج تطورِها، حتى أخذَ التفكيرُ الإيقاعيّ في فهمِ الشـعرِ على أنَّه إيقاع قبلَ كلِّ شيءٍ، وهو سرُّ تقدمِه على النثرِ.

من الواضح إنَّ خياراتِ عصرِ التأسيسِ اللغويِّ ستكـونُ مؤثـرةً إنَّ لم تكـنْ حاكمـةً في العصور اللاحقة؛ لأنَّ اللغةَ تصوغُ عقلَ الجماعةِ وتوجهُها. وحين تُؤسّسُ اللغةُ تأسيسـا شِـعريّا في مرحلتها الأولى، فـإنَّ الفكاكَ عن ذلـك في العصور اللاحقة قد يكونُ متعذرا. كلُّ ما هنالك إنَّ اللغةَ تنتقلُ من طـورٍ إلى آخرَ، كأيِّ لغةٍ أخـرى في حدود الطريق الذي سلكته أولا.

في حديثِـه عـن النظـام المعرفيِّ البَيَانـيّ يقولُ الجابريُ: إنَّ الخطابَ العَرَبي «يؤسسُه فعلٌ عقليٌ واحـدٌ أيْ آليـةٌ ذهنيةٌ واحـدةٌ قوامُهـا ربطُ فرعٍ بأصلٍ لمناسبةٍ بينهما: أنَّـه القياسُ بتعبير النحاةِ والفقهاءِ، والاستدلالُ بالشاهد على الغائب بتعبير المُتكلمين والتشبيهُ بتعبير البلاغيين. إنَّ هذا يعني أنَّ هناك قاعدة base أبستمولوجية واحدة، ولنقلْ نظامـا معرفيّا واحدا، تؤسـسُ الإنتاجَ النظريَّ في العلـوم العَرَبية الإسلامية»[١٤]. هـذا النظامُ الذي يحتكـمُ دائمـا إلى ربط فـرعٍ بأصل قـد لا يكونُ مقصـورا عـلى الإنتـاج النظـري للعلـوم، وإنَّما يتعدّاه، ما دامَ المبـدأُ واحدا، إلى المجال الأدبيِّ. إنَّ مبدأ التأصيلِ يقضيَ إنَّ يكونَ الشـعرُ أصلا؛ فهو ابـنُ اللغةِ الأكبرِ والنثرُ فرعُه؛ فهو دونَه وفقا لمبدأ حملِ الفرعِ على الأصل. وصناعةُ الناثرِ فضلةٌ عن صناعةِ الشاعرِ، كما يقولُ القدماءُ[١٥]. لم يكنْ هذا الحملُ، كما سيتضح لاحقا، مبدأ واعيا بل هو جزءٌ من اللاوعـي اللغوي الذي ظلَّ يمـارسُ تأثيره في جرِّ الشعرِ نحوَ النثرِ دائما.

ثانيا/ النصُّ الثقافيُّ

مـا نقصده بالنصِّ الثقـافيَّ هو تصعيدُ عنصرٍ ثقـافيٍّ، لغـويٍّ أو غير لغـويٍّ، إلى مرتبـةٍ تُخرجُه عـن تكافؤِهِ مع عنـاصرَ مماثلةٍ إلى مرتبـةٍ علويَّةٍ حاكمةٍ تمنحُه أبوّةً ثقافيَّةً. إنَّ اضافةَ كلمةِ النصِّ إلى الثقافـة تعتمدُ أوّلا على الدلالـةِ اللغويَّةِ للنصِّ (الرفع) ليشيرَ إلى أنَّ النصَّ لا يكتسبُ هذه الصفةَ إلّا بعـدَ أنْ يكتمـلَ وجودهُ ويخرجَ مـن يد مؤلِّفه ليدخـلَ مرحلتَه الثانيةِ وهي التَّلَقّي وما ينتجُ عنه مـن تأثيرٍ، أيْ إنَّ الظاهـرةَ الأدبيَّةَ التي بين أيدينا اكتملـتْ نصِّيتِها الثقافيِّـةِ فانتقلتْ مـن النصِّيةِ الأدبيَّةِ إلى النصِّيةِ الثقافيِّةِ.

حـينَ يقـومُ الشـعرُ مقـامَ الأصـلِ في الثقافةِ العَرَبيَّةِ، فأنَّه سيتعدَّى وظيفتَه المباشرةَ إلى أخرى تمنحُـهُ سلطةً أوسعَ يقاسُ به غيره ولا يقاسُ هو بغـيره، وليس لـشيءٍ أن يرقى لمنزلتـه، فهو الأبُ ومـا دونه ليس ابعدَ من ذريتـه. لقد أعطتْ ابويَّةُ الشـعرِ تفضيلا له، تواضعَ الجميعُ على التسـليم به. لم يُثرْ كلامُ ابنِ رشيق امتعاضا أو رفضا حين

(١٤) تكوين العقل العربي: د. محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العَرَبية – بيروت، ط٩، ٢٠٠٦، ١٣١.

(١٥) العمدة، ١/ ٢١.

قالَ في مفتتــح كتابِه:« كلامُ العَرَب نوعان منظومٌ ومنثورٌ. لكلٍّ منهما ثلاثُ طبقاتٍ جيدةٍ ومتوسطةٍ ورديئةٍ فإذا اتفقَ الطبقتان وتساوتا في القيمة ولم يكنْ لأحدهما فضلٌ على الأخرى كان الحكمُ للشعر ظاهرا في التســمية لأنَّ كلَّ منظومٍ أحســنُ من كلِّ منثورٍ من جنسِــه في مُعترفِ العادةِ »[١٦]. مِن أين يأتيَ هذا التفضيلُ الذي ليس فيه ما يثيرُ حفيظةَ أحدٍ؟ أنَّــه معترفُ العــادةِ. قد يكونُ ابنُ رشــيقٍ معتدلا حين قصرَ التفضيلَ على تســاوي المرتبةِ في أوَّل كلامِه؛ لأنَّ (كلَّ منظومٍ أحسنُ من كلِّ منثورٍ) يطيــحُ بكــلِّ شيءٍ، ولا يبقــى الحكــمُ واقفــا على احتمالية تساوي طبقة المنظومِ بطبقة المنثورِ. إنَّ أحســنيةَ الشــعرِ هي أبويَّتِه التي يستظلُ بها كلُّ حسنٍ. وبها صارَ له امتيازُ الأصلِ.

إنَّ امتيازا أخلاقيّا مُنحَ للشاعر، أو لنقل توسّعا أخلاقيّا قد خُصَّ به، لم يُمنحْ قبل الإسلام للفارس أو رئيــس القوم، والعالم أو الفقيــه بعد الإسلام؛ جوَّزَ له ما لا يجوزُ لغيره. بســببٍ من هذه الابويَّةِ «ليس لاحدٍ من الناس أن يطريَ نفسَــه ويمدحَها في غير منافرةٍ إلّا أن يكونَ شــاعرا فإنَّ ذلك جائزٌ له في الشــعرِ غيرَ معيبٍ عليه»[١٧]. مهما حاولنا في الأسباب التي تفسرُ ذلك فإنَّنا سننتهي إلى الشعر. أبويَّةُ الشعر تعني من بعض وجوهِها ابويَّةَ الشاعرِ التي تُعفي من بعض المسؤوليات الأخلاقيّة، ومنها هذا الذي يمكنُ عدهُ استثناءً أخلاقيّا. لا يقفُ الأمر عندَ هذا الحد، فقد تقررَ أيضا «إنَّ مناقضةَ الشاعرَ نفسَــهُ في قصيدتــين أو كلمتين، بأن يصفَ شــيئا وصفا حســنا ثــمَّ يذمُّه بعد ذلك ذما حســنا، بيّنا غيرَ منكر عليه، ولا معيبَ من فعله»[١٨]، والشاعرُ وإن اشــتركَ مع صاحب الألحــان في الإيقاع لكنَّه لا يعيبُه ما يعيــبُ صاحبَه ولا يحطُّ من قدره[١٩]، وهو يكادُ يصــلُ مرتبةَ الملوك؛ لأنَّــه الوحيدُ الذي يخاطبُهم بأسمائهم وأسماء أمّهاتهم[٢٠]. وفي هذا يفصِّلُ أبو هلال العسكريّ تقدُّمَ الشعر على النثر (الخطب والرسائل)، مع إدرَاكه أنَّهما«مختصَّتان بأمر الدين والسلطان، وعليهما مدار الدار، وليس للشعر بهما اختصاصٌ»[٢١]. لكنَّ كلَّ هذه الأهميَّة لا يكفي لتقدمهما على الشعر بحال من الاحوال.

لابــدّ أنْ تكــونَ هذه الرعايةِ الخاصــةِ دالَّة على اصطفاءٍ ثقافيٍّ يُخرجُ الشــعرَ مــن نصِّيتِه الأدبيَّةِ إلى نصِّية أعلى، حتى يكونَ الشعرُ والعروبةُ شيئا واحــدا. هذا مــا يُفهمُ من كلام سعيد بن المســيب حــين قِيلَ لــه «إنَّ قوما بالعراق يكرهون الشــعرَ فقالَ نَســكوا نُسكا أعجميا»[٢٢]. كما تلتحمُ دلالتُه بدلالــةِ العَرَبيِّةِ وما فيها من فصاحــةٍ. يقولُ عبدُ القاهــر الجرجانيُّ:«وإذا كــان القُرآن على حدٍ من الفصاحــةِ تقصرُ عنه قوى البشر، منتهيا إلى غايةٍ لا يطمــحُ اليهــا بالفكــرِ، وكان مَحــالا أن يَعرف

(١٦) العمدة، ١/ ٤.

(١٧) العمدة، ١/ ٨، كتاب الصناعتين: أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العَرَبي - القاهرة، ط٢/ ١٩٧١، ١٣٩.

(١٨) نقد الشعر، ٦٦.

(١٩) العمدة، ١/ ٢٦.

(٢٠) المَصدَرُ نَفسُه، ١/ ٢٢.

(٢١) كتاب الصناعتين،١٣٦- ١٣٩.

(٢٢) المَصدَرُ نَفسُه، ١/ ١١.

كونَــه كذلك، إلّا مَن عَرِفَ الشــعرَ الذي هو ديوان العَــرَب»[٢٣]، فيقيــدُ فهمَ القُرآن بمعرفةِ الشــعرِ. من المعــروف إنَّ ابنَ عَبَّاس كان اوَّلَ من نَهجَ هذا ففسَّرَ القُرآن بالشــعر، وأنَّه كان إذا سُئِل عن شيءٍ من القُرآن أنشدَ فيه شعرا [٢٤]. ثم توالى هذا النهجُ في النحــوِ والتصريــفِ والغريبِ والمعجــمِ واللغةِ والتاريخِ والأيامِ ونحوِها. كُلُّها تستعينُ بالشعر أو تســتدلُ به، حتى يمكنُ القــولُ إنَّ العلومَ العَرَبيّة والإسلاميّة تأسستْ تأسيسا شِعريّا، استندتْ إليهِ في بيان حجّتِهــا أو دليلِها. وذهبَ بعضُها كالنحو إلى أبعــدَ من ذلك حــين قدّمَ الشــعرَ على الحديث النبويّ في الاستشــهاد، مرجّحا الشــاهدَ الشِعريّ على الشاهد الحَديثيّ، حتى جاءَ الرضيُّ (٦٨٨هــ) فقدّمَ الحديثَ[٢٥].

لقد مُنحَ الشعرُ منزلةً عاليةً جعلتْ له نوعا من الهيمنة، اذ هو يُضفــي على غيره شرعيةً يفتقدها في أصلــه. لقــد جُمعَ هذا كلُّه فيمــا يُؤثرُ عنهم أنَّه (ديــوان العَــرَب). هــذا الوصفُ الــذي تواترَ عند القدمــاء[٢٦]، يُجمــلُ منزلتَه عند العَــرَب. إنَّ كلمةَ ديوان لا تخلو من غموضٍ ناتجٍ عن سعة دلالتها، فالديــوان «هــو الدفــترُ الــذي يُكتبُ فيــه أسماء الجيــش وأهــل العطــاء»[٢٧]. مَردُ الغمــوضِ هو تخصيــص الكلمة بالإضافة. كلمــاتٌ مثل (ديوان الجند) و(ديوان العطاء) و(ديوان الشــعر) تبدو أكثــرَ وضوحا من المعنى الناتج عن إضافة الكلمة إلى العَــرَب. مــا عسى دفترَ العَــرَب أنْ يحويَ؟ مِن الواضــح إنَّ صرفَ المعنــى إلى مفاخــر العَــرَب ونحوهــا، كمــا قد يتبــادرُ لبعضِهــم، صرفٌ غيرُ صحيــح؛ لأنَّ شــعرَ العَرَب، قبل الإســلام على أَقَلّ تقدير، كانَ أكثر مــن أن يُحصى[٢٨]، ومن ثمَّ فإنَّ هــذا الكــمُّ لا يمكنُ قصره على معــانٍ محددةٍ هي تلك المفاخر. لابدَ من حمل المعنى على كلِّ ما تركتهُ العَرَب في اشــعارها، بلا تمييزٍ بين معانٍ وأخرى. الشــعرُ هو المُعرِّفُ بالــذات والحامــلُ لتاريخها، وحين يكونُ هو المُعرِّف بالعَرَب، فإنَّ فقدَ المُعرِّفِ فقــدٌ للتعريف، أو هــو العــودةُ إلى التنكير. مهمةُ الشــعرِ الإبانةُ والكشــفُ، وما لا يكشفُه الشعرُ لا سبيلَ له. تتســاوى وظيفةُ الشــعرِ هنــا بوظيفة اللغة، وهي ليســتْ بعيدةً عنــه بوصفها اداته، إنَّ المماهــاةَ بين الشــعرِ واللغةِ تقــرّبُ كثيرا من فهمِ

(٢٣) دلائل الاعجاز: الإمام الشيخ أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي، قرأه وعلّق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، دار المدني بجدّة – القاهرة، ط٣/ ١٩٩٢، ٨.

(٢٤) ظ: سؤالات نافع بن الأزرق: تحقيق د. إبراهيم السامرائي، مطبعة المعارف – بغداد، ١٩٦٨، ٨ وما بعدها، والعمدة، ١/ ٣٠

(٢٥) شرح الرضي على الكافية: تصحيح وتعليق يوسف حسن عمر، جامعة قار يونس - تونس، ١٩٧٨، ١/ ٧.

(٢٦) ظ: طبقات فحول الشعراء،٢٤ ، دلائل الاعجاز، ٨، كتاب الصناعتين، ١٣٨، العمدة، ٣٠.

(٢٧) لسان العرب: ، الإمام العلامة ابن منظور، تحقيق أمين محمد عبد الوهاب ومحمد الصادق العبيدي، دار احياء التراث العَرَبي - بيروت، ط٣/ ١٩٩٩ ٤/ ٤٥٢، مادة دون.

(٢٨) ظ: طبقات فحول الشعراء، ٢٥، الشعر والشعراء، ٢١- ٢٢. وقد كان يقول الشعر أيُّ عربي. ينظر على سبيل المثال معجم الشعراء: أبو عُبيد الله محمّد بن عمران بن موسى المَرزُباني، تحقيق د. فاروق اسليم، دار صادر – بيروت، ط١/ ٢٠٠٥، وغيره.

تعلّقِ العَرَبيِّ بالشــعرِ، فالشــعرُ واللغةُ يحققان التواصلَ، فهما مجازان بين الإنسَان والعجماوات. فَقــدُ الشــعرِ مثــلُ فَقــدِ اللغةِ، هــو فَقــدٌ للإبانةِ ونكوصٌ إلى العيِّ والحَــصَرِ. يضعُ هذا في وجدان العَرَبيِّ مماثلةً عميقةً بين الشــعرِ واللغةِ، فيكونُ الشــعرُ عنده الحدُ الذي يَخرجُ به من الطبيعةِ إلى الثقافةِ، فهو عمودُها الأوّل الذي يستظلُ به غيرهُ. لا فرقَ بين اللغةِ والشــعرِ في الفهم. غيرَ إنَّ الشعرَ هو ثمرةُ اللغــةِ الأولى وكنزُها الأكبرُ فلا يســتقيمُ أمرُها إلّا به، أي لا يســتقيمُ الفهــمُ إلّا به، فهو إنْ حضرَ حــضرتْ معه، بخلافِ اللغةِ فإنَّ حضورَها يعنــي حضورَ الشــعرِ وغيرِه. الشــعرُ يســتبطنُ اللغــةَ، واللغةُ تســتبطنُ الشــعرَ وغيرهُ. الشــعرُ كينونةٌ لغوية نقيّة فهو أتمَّ، واللغةُ كينونةٌ هجينةٌ من أخلاطٍ (الشــعر، الكــلام، الأمثال.. الخ). هكذا يمكنُ أن نفهمَ الشــعرَ على أنَّه قريــنُ اللغةُ دائما فتُســندُ إليهِ وظيفةُ التفسير. لقد أقصى الشعرُ كلَّ مــا عداه، حتى جاءَ في الخــبر عن الخليفة عمرَ بن الخطاب أنَّ الشــعرَ «علمُ قومٍ ليسَ لهم عِلمٌ أصحَّ منه»[٢٩].

إنَّ قــصرَ العلــمِ على الشــعر يجعلُــه ديوانَهم، والسبيلُ إلى العَرَب لا يعرفُ سوى طريقٍ واحدٍ، أو في أقَلّ تقديرٍ ثمَّةَ طريقٌ واحدٌ متفق على التســليم به. حصرُ المهمةِ بالشــعر يجعلُه مصــدرَ المعرفةِ بالعَــرَب، فيكــونُ الأمرُ على إنَّ الحاملَ (الشــعر) بمنزلة المحمولِ (العَرَب). يتحققُ قدرٌ من التكافؤ بين الشــعرِ والعَرَب، فلا نبعدُ عــن الصوابِ حين نقولُ: العَرَبيُ شعرٌ والشعرُ عربيٌّ. تنتهي العلاقةُ الرياضَّيــةُ بــين (العَرَب والشــعرِ والديــوانِ) إلى المماثلة بينها جميعا. الديوانُ هو العَرَب، على نحوِ التعريفِ (التعريفُ والمعرَّفُ)، والديوانُ والشــعرُ واحــدٌ على نحــو الترادف، فلا يبقــى أمامنا إلّا أن نماثلَ بين العَرَب والشعرِ بالمعنيين معا: التعريفُ والــترادفُ. يضعُنا هــذا بصورةٍ أوضــحَ أمامَ ما ينقله ابنُ رشــيق عــن الإمام علي بــن أبي طالب: «الشــعرُ ميــزانُ القــول، ورواه بعضُهم الشــعرُ ميــزانُ القــوم»[٣٠]. كأن القــومَ يســاوون القولَ. تماثــلُ الروايةُ بين الشــعر واللغة (القــول) مرّةً، والشــعرِ والعَرَبيِّ (القوم) مرّةً أخرى. والطريفُ أنَّها تجعلُ الشــعرَ ميزانــا في المرَّتين. هكذا يمكنُ أن يستقيمَ لنا فهمُ (الشــعر ديوان العَرَب). حين يخرجُ الشــعرُ عن هــذه الحدود فإنَّــه يخرجُ عن نصِّيتــه الأدبيَّــةِ إلى النصِّيــة الثقافيَّــة، أي ينتقلُ مــن المؤثِّر الجزئي إلى المؤثِّر الكلِّي فتتســعُ دائرتُهُ لتشملَ الثقافةَ عامةً. من جانبِه لم يبلغْ النثرُ هذه المنزلةَ، فبقيَ في حــدود نصِّيته الأدبيَّةِ، فهو أدنى مرتبةً على امتداد التاريخ، حتى حين ارتفعَ شــأنُ الناثرِ في بلاط الدولةِ في كتابة الدواوين لم يبلغْ أيَّاً من امتيازات الشاعرِ. وهنا قد يصحُ لنا أن نستعيرَ مقولةَ هايدغر: الشعرُ بيتُ الوجودِ العَرَبيِّ.

أفضَليّةُ الشــعرِ جعلتْ النثرَ يسعى دائما نحوَ

(٢٩) طبقات فحول الشعراء، ٢٤، العمدة، ١/٢٧.

(٣٠) العمدة، ١٠.

اللحاقِ به لبلوغ بعضِ منزلتِهِ، فصارَ من المأنوس أن يشتركا في عددٍ من السمات التي نجدُها في النثرِ كما نجدُها في الشعرِ، ولعلَّ في قولِ النقادِ القدامى (حُسنُ الديباجة) ما يُجملُ ذلك.

إذا نظرنا إلى علاقةِ المجاورةِ بين الشعرِ والنثرِ، فإنَّنا يمكنُ أنْ ننتهيَ إلى ما يقولُه كيليطو: «المقامةُ إطارٌ للشعر والنثر في الآن ذاته»[٣١]؛ لأنَّهما قبلَ القرن الرابع كانا منفصلين. لكنْ إذا نظرنا ابعدَ من ذلك، وخرجنا عن حدود التمايزِ الشكليِّ الذي يفصلُ بين الشعرِ والنثرِ نستطيعُ أن نهتديَ إلى أنَّ الشعرَ حاضر في النثر منذ عصره الأول. هناك ذهنيةٌ بَيَانيّةٌ واحدةٌ تملي اختياراتها على كلِّ ممارسةٍ لغويةٍ رفيعة. لا نفهمُ إنَّ الفصل بينهما تحت معيارِ الإيقاع يجعلُ للشعر بَيَانيّةً مختلفةً عن تلك التي للنثر، اذ كانَ العقلُ الشِعريّ يعبّرُ عن نفسه بأساليب مختلفة شكلا متحدة جوهرا. لا يعدو هذا الاختلاف إلّا أن يكون تنويعا اختبرَ العقلُ الشِعريّ نفسه بإخفاء المتشابه تحت المختلف. هذه هي حقيقةُ العلاقة بين الشعر والنثر في ضوء تصور معينٍ للبَيَانيّة العَرَبيَّة التي لم يكن الشعرُ مجالَها الوحيد، إنَّما تمددتْ إلى الجسدِ اللغوي كاملا: (الشعر، سجع الكهان، الخَطابة، المَثل... الخ). وربما كان سجعُ الكهانِ الحلقةَ الوسطى بين الشعر وما دونه؛ لأنَّ قيوده أقَلّ من الشعر وأكثرَ من النثر. لا يقعُ التمايزُ على المعيار الإيقاعيّ، بل على عدد القيود التي يخضعُ لها القولُ. الشعرُ أكثرُ قيودا من النثر؛ هذا وجه أفضَليتِه، فالشعرُ نثرٌ وزيادةٌ، أعطيتْ له القيادةُ البَيَانيّة، فصارَ رأسَ قبيلةِ البيانِ العَرَبي وفخرَها. ثمة وحدةٌ بين أشكالِ البيان تشبهُ وحدةَ القبيلة، وهناك تراتبٌ محفوظٌ فيها. هكذا تبدو دائرةُ البيان العَرَبيِّ لمن يفتِّشُ عن الخيط الناظم لها: النسبُ الواحدُ والتراتبُ المحفوظُ. وما حصلَ في المقامات هو تجاورُ الشعرِ والنثرِ لأسبابٍ، لكنَّها مجاورةُ أبناء العمِّ لا الغرباء. إذا قُدِّر لأبناء البيانِ أن يسيروا بأودية مختلفة قبلا، فإنهما في المقامات قد جمعهما وادٍ واحدٌ ليس أكثر. تدنيهما صلاتُ القرابةِ وإن افترقا في غير المقامة، وكثيرا ما يُردفُ العَرَبيُّ حديثَه بالشعر، أو كما يقولُ القدماءُ: تمثَّلَ قائلا. ليستْ هناك خصومةٌ حتى يحدثَ مثلَ هذا اللقاء في القرن الرابع. يقول كيليطو بعد ذلك ما يؤيدُ هذا: «إنَّ شِعريّة الكتابة المرموزة تدفع بالناثر إلى استخدام الأشكال الأسلوبيّة ذاتها (كذا) التي يستخدمها الشاعر، وأن يلجأ إلى القافية التي [...] تدخل إيقاعا للقراءة – الاستماع مغايرا لإيقاع القصيدة [...] لكنه إيقاع تمليه في مبدئه إرادة محو الحدود بين النثر والشعر»[٣٢]. أي إنَّ العُدَّةَ البَيَانيّةَ واحدةٌ للشاعر والناثر، وليس للشعر حِمى لا يبلغُه النثر سوى الإيقاع

(٣١) المقامات، السرد والأنساق الثقافية: عبد الفتاح كيليطو، تر. عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، ط٢/ ٢٠٠١، ٣٠.

(٣٢) المَصدَرُ نَفسُه، ٧٥.

الذي احتال عليه النثر بما ابتدع من بدائلَ صوتيَّة كالسـجع والترصيـع وغـيره، مما يعطـي تأثيرا إيقاعيّـا موازيا للتأثير الشِـعريّ، فهما البلاغتان، كما في عنـوان مُؤَلَّف المـبرّدِ (رسالـة البلاغتين)، والصناعتان بتعبير العسكري، اذ تختفي الحدود الأجنَاسيّة حين يتصلُ الأمر بالبلاغة ويبرزُ المعيارُ البلاغيُّ في المفاضلة.

لقد وقعتْ الثقافةُ العَرَبيَّةُ في أسر العقلِ الشِعريّ حـين ميزتْ بين الشـعر والنثر. يكفـي أن نجريَ موازنـةً سريعةً بين ما يميزُ به أرسطو بينهما وما تعتمـده الثقافةُ العَرَبيَّةُ مـن معيارٍ للفصل. يرى أرسطو أنَّ الفصل بـين النظم والنثر هو المحاكاة وليس الوزن، ويسـتدل أنَّ نظمَ مقالةٍ في الطب لا يجعـلُ من ناظِمها شـاعرا وإن استعمـلَ الأوزانَ العروضيَّـة التي يسـتعملها الشـاعرُ[٣٣]. يقولُ: «ليـس بالتأليف نظما أو نثرا يفترقُ الشـاعرُ عن المؤرِّخ. فأعمـالُ هيرودوت كان يمكـنُ أن تصاغَ نظمـا، لكنها – مـع ذلك – كانـتْ ستبقى ضربا من التاريخ سواء كانـتْ منظومةً، أو منثورةً. بيد أنَّ الفـرقَ الحقيقيَّ يكمـنُ في أنَّ أحدهما يرى ما وقع، والأخر ما يمكنُ أن يقعَ»[٣٤]. من الواضح إنَّ أرسطو يقصي العاملَ الإيقاعيّ من أيِّ تمييزٍ، ذاهبا إلى مـا يحاكـي وما لا يحاكي. أمـا عربيًّا فنكتفي بحدِّ الشـعرِ عند قدامة بن جعفر الذي يقولُ فيه: «قولٌ موزونٌ يـدلُّ على معنى». ثم يأتي بعد ذلك عـلى شرح ذلك الحدِّ بالجنـس والفصل على عادة المناطقـةِ في التعريف:«وقولنا (مـوزونٌ) يفصلُهُ مما ليس بموزون، اذ كان من القول موزون وغير مـوزون»[٣٥]. إذا كـان القولُ جنسَ الشـعر، فإنَّ الوزنَ فصلُهُ. وهنا لا تتمايـزُ المنظوماتُ النحويَّةِ ونحوِهـا عـن أيِّ قصيدةٍ؛ مادامـتْ تحوي جنسَ الشـعرِ وفصلَهُ، حتَّى قِيلَ:«إنَّ القريضَ قد تزيَّنَ من الوزنِ والقافية بحلةٍ سابغةٍ ضافيةٍ، صار بها أبـدع مطالع...الخ»[٣٦]. لا تدخـلُ اللغةُ والصورةُ والاخيلـةُ في صلـب التمييز. إنَّ قـصرَ الفصلِ على الإيقاع يجعلُ ما عداه مشـتركا بين الشعر والنثر، أو بتعبـيرٍ منطقـيٍّ يصبح عرضـا لا جوهرا، فلا يدخـلُ في حده، بل هـو عرضٌ مشـتركٌ بين أكثر من جنس كالنوم عرض للإنسَان والحيوان. النثرُ وإن بلغَ غايةَ الجودةِ فإنَّ الشـعرَ ساواه في جميع مـا بلغَه وتفرَّد عنه بالـوزن والقافية، كما يصفُ المرزوقيُّ[٣٧]. إنَّ الشـعرَ في كلِّ الأحـوال هو النثرُ وزيـادةٌ، كما تقـدمَ. وهذا يفسرُ أفضَليَّةَ الشـعرِ التـي هـي أفضَليةٌ أساسُهـا العقل الشِـعريّ. إنَّ الالحـاحَ على هـذا المعيار جعلَ العنـاصرَ الأخرى مشـتركةً، فلا يُمنعُ النثرُ من أن يسـابقَ الشعرَ في (حسـن الديباجة) التي هي عـلى الأغلب الأساليبُ البلاغيَّـةِ من تشـبيهٍ واستعـارةٍ وكنايـةٍ وعمومِ

(٣٣) فَنّ الشِّعر: أرسطو، ترجمة وتعليق. د. إبراهيم حمادة، هلا للنشر والتوزيع – القاهرة ط١/ ١٩٩٩، ٦٥.

(٣٤) المَصدَرُ نَفسُه، ١٣٧.

(٣٥) نقد الشعر، ٦٤.

(٣٦) إحكام صنعة الكلام: أبو القاسم محمد بن عبد الغفور الكلاعي الأشبيلي الأندلسي، تحقيق محمد رضوان الداية، دار الثقافة - بيروت، ١٩٦٦، ٣٦.

(٣٧) شرح ديوان الحماسة، ٨.

المجاز. وإذا افترضنا أنَّنا إزاءَ عنصرين: العنصرِ الإيقاعيِّ والعنصرِ الجماليّ، فإنَّ الأخيرَ قدرٌ مشتركٌ بين الفنين. من الواضح إنَّ النثرَ هنا، بسبب العقل الشِعريّ يزاحمُ الشعرَ في استعمال الأساليب الشِعريّةِ، أي ما يكونُ به الشعرُ شعرا غيرَ الوزن. هذه المزاحمةُ كانتْ واضحةً في أساليب الناثرين. يقولُ ابن خلدون: «وقد استعملَ المتأخرون أساليب الشعر وموازينه في المنثور من كثرة الاسجاع، والتزام التقفية وتقديم النسيب بين يدي الأغراض. وصار هذا المنثورُ من باب الشعر وفنّه، ولم يفترقا إلّا في الوزن»[٣٨]. أي إننا سنكون وفقَ هذا التزاحمِ امامَ شعرٍ موزونٍ وشعرٍ غيرِ موزونٍ، وهو أمرٌ يقودُ إلى اختفاء هويَّةِ كلٍّ من الجنسين عبر ذلك التمازجُ والاشتراك. من الطريف إنَّ نُلفتَ إلى أنَّ أفضَليةَ الشعر على ما دونه (نصَّيته الثقافيَّة) هي السبب وراء سعي النثر ليكون شعرا ناقصا الوزنَ؛ التحمَ به على المستوى الجمالي، فأغارَ الناثرون على عدّةِ الشعر فاستباحوها وتوسَّعوا فيها. لا حدودَ بين الشعر والنثر، وليس لكلٍ أساليبُه الخاصَّة، حتى صارتْ منافسةُ النثر منافسةً داخليةً وليستْ خارجيةً. أي إنَها تنافسُ الشعرَ من داخله باستعمال أدواته وليس بأدواتٍ خارجيَّةٍ جديدةٍ تبعده عنه وتضعُ حدًّا بينهما. فليس غريبا أن يدخلَ النثرُ بابَ الشعر في الأغراض. كتبَ بديعُ الزمان الهمذاني عددا من مقاماته مدحا، كما كتبَ لاحقون مقاماتٍ مدحيَّةً أيضا[٣٩].

حين تتلاشى الحدود لا يبقى للأجنَاس الأدبية استقلالٌ عن بعضها؛ لأنَّنا في النثر أمامَ شعرٍ ناقصٍ، وفي الشعر أمامَ نثرٍ زائدٍ؛ لذلك لا يميزُ القيروانيُّ، على سبيل المثال، بين الشعر وغيره حين يستعرضُ عددا من النصوص في وصف الفَرَس. فبعد أن يعرضَ لأشعار ابن القِرِّية وتأبط شرا وعقبة بن سنان صعودا إلى أبي تمام والمتنبي، يورد مقامة للهمذاني يصف فيها فرسا[٤٠]. لا فرق أن يردَ الوصفُ بين الشعر وغيره. كانتْ الأغراضُ هي التقسيمات الرئيسة التي يندرج تحت كلِّ باب منها شعرٌ ونثرٌ بلا تمييز. وغير ذلك مما نبَّه إليهِ الدارسون المُحدثون من أساليبَ شِعريّةٍ وجدتْ طريقا وإن بشكل متنكِّرٍ إلى المَقامات أو كتبٍ نثريَّةٍ سلكتْ طريقَ الأغراض الشِعريّة[٤١]. بل كان بديعُ الزمان يكتبُ الشعرَ

(٣٨) مقدمة ابن خلدون: ديوان المبدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر: عبد الرحمن بن خلدون، دار الفكر – بيروت، ط١/ ٢٠٠٤، ٦٤٣.

(٣٩) ظ: خريدة القصر وجريدة العصر: عماد الدين الأصبهاني الكاتب، تحقيق محمد بهجة الأثري، مطبعة المَجمَع العلمي العراقي - بغداد، ١٩٦٤، ٢/ ٣.

(٤٠) ظ: زهر الآداب: أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحصري القيرواني، مفصل ومضبوط ومشروح بقلم د. زكي مبارك، دار الجيل – بيروت ط٤ (د.ت) ، ٢/ ٣٦٩.

(٤١) ظ: المقامات، ١٨٢، و مفاتيح خزائن السرد: سعيد الغانمي، دار الرافدين - بغداد، ط١/ ٢٠٢١، ٢٤.

أحيانا بهيئة النثر على بحر الهزج، كما يُدلُّ سعيدُ الغانمـيّ[٤٢]. وفي هذا يلتفتُ كيليطو التفاتةً ذكيةً إلى العلاقة بين اختيارات البديع والمؤثِّر الشِـعريّ. يقـولُ: «لن يتغـير تركيبُ المقامة لـو حلّ اللصُ محلَّ المُكدّي، لكـن معنى المؤلَّف سيتلاشى ويفقدُ كلَّ حافـزٍ تاريخيٍّ. إذا كان اختيـارُ الهمذاني قد وقعَ على المكـدِّي، لا على اللص، فلأنَّ هذا الأخيرَ لا يمتلك أيَّة مماثلة بالشـاعر (وعموما مع الأديب)، في حين إنَّ المُكدِّي يكشفُ عن هذه المماثلة»[٤٣]. بل إنَّ تركيبَ المقامة لا يبقى نفسَـه لو اختارَ المؤلِّفُ شـخصيةَ اللـصِّ؛ لأنَّ الأخـير لا يماثلُ الشـاعرَ، والشـعرُ هو الركـنُ الأوَّلُ في المقامة وغيابُه يطيحُ بها. لهذا فإنَّ الشـعرَ يعمـلُ دائما في خلفية النثر ليكون موجِّها.

بمـوازاةِ كلِّ ذلك ظلَّ تلقي المقامات، وهي أحدُ أهـمُّ أجنَاس النثـر العَرَبـيِّ القديم، عـلى امتداد تاريخهـا تلقِّيـا شِـعريّا، اذ كان يُطلـبُ منها إنَّ تنمّيَ الشعرَ لا غيرهُ، وإنَّ السرَ الذي جعلها تجوبُ الآفـاقَ شرقا وغربا وتصلُ الأندلـسَ هو محتواها الشِـعريّ، كما سيتضـحُ لاحقا. لقد كـان تطويرُ السرد على حسـاب الشعر في المقامات سباحةً ضدَ التيَّار، أقدمَ عليها البديـعُ بطريقةٍ يمكنُ وصفُها بالمبتكرة، حتى بدتْ أنها مع التيَّار لا ضده. أطبقَ الشـعرُ على معايير الذائقـةِ العَرَبيَّة فصارتْ معه ذائقـةً شِـعريّةً، انتجتْ عصرا طويلا مـن التَّلَقّي الشِـعريّ؛ جعلَ الأجنَاس الأخرى تتصلُ بأسبابِه لتكتسبَ شرعيةَ وجودها أو لتدخلَ، كما يعبِّر أحدُ الدارسـين، المُعتمَدَ الأدبيَّ[٤٤] أو ما نسـميه النصَّ الثقافيَّ، في ذائقةٍ تقاومُ كلَّ ما هو غير شِعريّ.

إنَّ الانتسـابَ للشـعر كـان سلاحـا ذا حدين، فهو إن سمح بتمريرِ أجنَاس غير شِـعريّةٍ لتكونَ مقبولـةً، فأنَّه جعلها تتماهى معه نقديا. تقفُ إلى جنبه ولا تقفُ قبالتَه، أو هي أولادهُ وليسـتْ أبناءَ عمومته. أبوةُ الشعرِ وضعتها معه على حدِّ معيارٍ واحدٍ. فلم يكن البحثُ عن شِـعريّة الشعر يقابلُهُ البحثُ عن شِعريّة النثر، وإنَّما البحثُ عن شِعريّةِ الشـعر في النثر أيضـا. يضعُنا هذا امـامَ مفارقةِ التَّلَقّي العَرَبيِّ، وهو (ما يجعلُ من النثر شـعرا). لـم يكـن في ذلك الأفقِ مـا يزيحُ رداءَ الشـعر عن كاهل النثر؛ ليراه نثـرا خالصا يفرضُ البحثَ عن أدبيَّته هو الآخر.

لقـد مارسـتْ وصايـةُ الشـعرِ مصـادرةً على النظريَّـة الأدبيَّة غير الشِـعريّة. الأمـر الذي جعلَ نقدَنا نقدا شِـعريّا لا نصيبَ فيه للنثر، بما يسوِّغُ القـولَ إنَّ نظريَّـة النثـرِ لا وجودَ لهـا في مدونتنا النقدية. مردُّ ذلك، كما تقدمَ هو التَّلَقّي الشِـعريّ الـذي نظّـمَ التعاطيَ مـع النصـوص الأدبيَّةِ على أساسِ ما تحملُهُ من شِـعريّة. دليلُ هذا إنَّ التَّلَقّي النقديَّ اليوم يختلفُ اختلافا بيِّنا في المفاضلة بين

(٤٢) مفاتيح خزائن السرد، ٢٨٨- ٢٨٩.

(٤٣) المقامات، ٧٥.

(٤٤) مفاتيح خزائن السرد، ٢٩١.

الهمذانـي والحريري عـن التَّلَقّي القديـم. فَضّلَ القديمُ الحريريَّ إلى الدرجة التي شـطب فيها على الهمذاني، أو كما يُعبِّر القلقشـنديُّ صيَّر مقاماته كالمرفوضة(٤٥)؛ لسـببٍ واضحٍ إنَّ شِعريّةَ مقاماتِه أعلى من سلفه. بينما استعادَ التَّلَقّي الحديثُ منزلةَ البديـعِ المفقـودةَ، ففضَّله؛ لأنَّ سرديَّتـه أعلى من خَلَفه. تلقِّيانَ مختلفان للنصَّين نفسيهما؛ لا يقفُ وراءَهمـا إلّا أبجديّـة التَّلَقّي المختلفة (الشِـعريّة قديما والسردية حديثا). وقد يصحُ القولُ: (قلْ لي أيًّا تُفضّلُ، أقُلْ لك من أيِّ عصرٍ أنتَ).

ثالثا/ المقامات من التأسيس إلى التلاشي

تتجاوزُ مكانةُ الشعر في الثقافة العَرَبيَّة حدودَ الجنس الأدبيّ إلى ما يشبهُ المظلّةَ الثقافيّةَ الواسعةَ التي أباحتْ لنا تسـميته بـ (النصِّ الثقافيّ) الذي يَعني إنزالَ الشـعرِ منزلةَ الأب في أن يكونَ له نوعٌ من الوصاية على أبنائه. وقد أُعطيَ الشـاعرُ، تبعا لهـذا، مكانةً لا ينافسـه فيها فـارسٌ قبل الإسلام أو عالـمٌ بعد الإسلام. حين تَمنحُ الثقافةُ مثلَ هذه المنزلة للشعر فإنها تعطيه سلطةً على ما دونه من أجنَـاس أدبيّة، أو تدفعُ بهـذه الأجنَاس لترى فيه كمالَها المنشـودَ. وحتى تبلغَ الجـودةَ المؤمّلة لها، عليها أن تسـلكَ طريقَ الشـعر أو تستحضرَ عددا من الآليات الشِـعريّة كالأساليب البديعيّة وعموم المجاز، بلا فرقَ كبـيرٍ بين جنسٍ وآخرَ. لقد كانتْ أبويّـةُ الشـعر وتطلّع النثـرِ إليهِ سببـا في إزاحة الحدود بين هذه الأجنَاس المختلفة، فصرنا نرى ما هو ألصَقُ بالشـعر مُستعمَلا في النثر، حتى زاحمَ النثرُ الشعرَ في شِعريّته.

سنعمد هنا إلى شيء من الموازنة بين تطور الدراما الإغريقيّـة وتطوّر المقامـات العَرَبيّة، وإنْ لم تكن بينهمـا صلة تأثير؛ لبيان المنطـق التاريخي الذي حكم مسـارِ حركةِ المقامات قياسـا بمثيلتها. ثمَّة فرقٌ كبير بين عـرض المقامات على نموذجٍ سرديٍّ معاصر مأخوذٍ عن نصوص سرديَّة مكتملة، وبين عرضها على مسـار تطور جنس سرديّ. النموذجُ المعاصر بما يتسـمُ به من تزامنيَّةٍ يسـتبعد تطوّرَ النصـوص التي صِيغَ عنها. مـا تقدّمه الروايةُ أو القصَّـة القصيرة مـن نموذج هو حصيلـةُ تطورِ عـدد مـن القـرون بوتيرة شـديدة التسـارع. في النمـوذج المعـاصر تختفـي ملامـحُ الضعـف في رواية القرن الثامن عـشر وما قبلها، لتبرز ملامحُ النصـوص المعاصرة التي تَحقق فيهـا للرواية أو القصة تطورُها. انتقلتْ الروايةُ والقصَّة في القرن العشرين من مسـار التطور إلى مسار التنويع. أي حـدثَ تغييرٌ بنيـويٌّ كبيرٌ في حركتهـا التاريخيَّة؛ لأنهـا صـارتْ تنتقـل في مراتب المسـتوى الافقي من خطٍّ تنويعيٍّ إلى خـطٍّ آخَر (الواقعيَّةُ النقديَّة، الروايةُ الجديدة، الواقعيَّةُ السحريَّة، الميتا رواية... الخ) بعد أن كانتْ تنتقل عموديا على مسـار خطٍ واحـد. صـارتْ الروايةُ، وهي تجتهـد في حركتها الأفقيَّـة، تسـتجيب لـشرطَ عصرِها، وهـو متغيّر مـن مرحلة إلى أخـرى. بعدَ أن كانـتْ تلبّيَ شرطَ تطورِهـا في المسـار العمودي قبل ذلـك. كانتْ في

(٤٥) صبح الاعشى: أبو العَبَّاس أحمد القلقشندي، المطبعة الأميرية – القاهرة، ١٩١٩م ، ١٤/ ١١٠.

مرحلتهـا الأولى في حركة داخليَّة بحتة، ثم انتقلتْ إلى حركـةٍ مرآوية تعاينُ الداخـلَ (الرواية) بعين الخارج (الحيـاة). وحين كان الخارج لا ثباتَ له، فإنها هجرتْ فكرةَ النموذجِ الثابت. صار النموذجُ ليس شـكلا محدَّدا للرواية يتّبعـه الكتّاب، وانّما تلك اللحمة بين حركة الحياة والتمثيل الفنِّي لها.. أيُّ نمـوذج جاهـزٍ هـو نمـوذجٌ تزامنـي منزوع التاريخيَّة. والمقامة – حسب ما نفترض– نصٌّ في طور التكوين، أو نصٌّ لم يكتبْ له أن يمرَّ بالحركة التاريخيَّة فتتعاقب المراحلُ وينتقل الشـكلُ الفنِّي من حالٍ أوَّلي إلى آخَـر أكثر تطورا وتعقيدا، حتى يبلـغَ مرحلةَ النضجِ فيخرج مـن عباءة أيّ جنسٍ أدبي كـان تحته، ليعيـش لشروطِـه الخاصة، لا شروط فنٍّ آخرَ.

لابدَ أن تأخذَ بهذا القيد الزمني أيُّ محاولةٍ لرسم نظريتهـا؛ لأنّنا نفترضُ أنه كان مقدّرا لها أن تمرَّ بمراحلَ حركتها العموديَّة حتى تأتيَ على آخرها، وفق مبدأ السـيرورة التاريخيَّة لتطـور الأجنَاس الأدبيَّة.

يحـدثُ إن تنشـأ الأجنَـاس الأدبيَّـةُ الوليدةُ إلى جنـبِ جنـسٍ قديـم وارف الظـلال، ومثلها كان الشعرُ قد نشـأ إلى جنب الطقوس الدينية الموقّعة التي كانتْ تقامُ لإرضاءِ قوى الطبيعة[٤٦]، حينذاك تمّ تمريرُ تفاصيل من تلك الطقوس إلى المحاولات الشِـعريّة الأولى حين بدأتْ تشبُّ عن طوق الدين. يحكـمُ هـذه الحركـة الجدلية ما يمكن تسـميته بـ(مسـار التأسيس) أو (مسـار التـلاشي). لكلِّ مسـارٍ مرحلتـان، يتكـوَّن مسـارُ التأسيس من (مرحلة التعزيز ومرحلة الإزاحـة). بينما يتكون مسـار التلاشي مـن (مرحلة الاستدمـاج ومرحلة الاستحواذ). والقصد هنا هو إنَّ العناصرَ القديمة في الجنس الجديد أمّا أنْ تتمكن منه فتعيده بشكلٍ ما إلى جنسـها القديم حين تزرعُ عددا من سماتها فيه، أو تُكتبُ الغلبةُ للجنس الجديد فيتمكَّنَ منها ويذيبها في بنيةٍ جديدة تفقدُ صلاتها مع ماضيها. في مسـار التـلاشي يمـرّ الجنسُ الجديـد بمرحلة الاستدمـاج التي فيها قدرٌ كبير من هجنةٍ؛ مَبعثُها وجـودُ سمـاتٍ تعـودُ لأجنَاس قديمـة مع سمات جديـدة. إذا كان للاستدمـاج ما يُـبرّره تاريخيًّا، فـإنّ الوصولَ إلى مَرحلة الاستحـواذ، أي الانتقالُ منه إلى ما بعده، يسـتوجبُ الكشـف عن الأسباب التي قادتْ إلى قَـبْر الجنس الجديد؛ لأنّ الأمر سار خلافا لمنطق التطوّر الذي سلكته الدراما اليونانيّة مثـلا، في أن تكـون هناك، بالمـوازاة عواملُ تثبيتٍ تمنعُ الوصـولَ إلى الاستحواذ الـذي يعني تلاشي الجنس الأدبيِّ الجديد. الاستدماجُ يشـبه التطعيمَ الذي يأخذه الإنسَـان لتنشيط جهاز المناعة؛ فلابدّ أن يؤخـذ عـلى حذر، وهـو ما تحقق مـع الدراما اليونانيّة.

نشـأتْ الدراما عن الجوقة، وهي الجماعةُ التي

(٤٦) ظ: الغصن الذهبي، دراسة في السحر والدين: جيمس فرايزر، تر. نايف الخوص، دار الفراقد – دمشق، ط١/ ٢٠١٤، ٤١٩- ٤٢٣ والفن والمجتمع عبر التاريخ: أرنولد هاوزر، ت. د. فؤاد زكريا، دار الوفاء – الإسكندرية ط١/ ٢٠٠٥، ج١/٣٦ – ٤١ ومقدمة في نظرية الأدَب: عبد المنعم تلّيمة، دار التنوير – بيروت، ط١/ ٢٠١٣، ٢٩- ٤٦.

تواجــه الجمهور وتؤدّي أناشــيدَ وأغانيَ جماعيَّةٍ لأسبــاب طقســيّة مختلفــة، لكن الموقــع البنيويّ للجوقــة أصابه تغييرٌ كبير مــن مرحلة إلى أخرى. وقــد حكــى أرسطــو أن التراجيديــا نشــأتْ عن تطوير الأغاني الجماعيّة (الديثورامبس)، ومثلها نشــأتْ الكوميديا عن الأناشــيد الإحليليّة[٤٧]. ومن الطبيعي أن تظهرَ سماتُ هذه الأغاني سواءً كانت الديثورامبــس أو الإحليليــة في النصوص الدراميّة من خلال ما نسمّيه التمريرَ.

كان ثيســبيسُ هو من أحدثَ النقلةَ النوعيّة من الغناء إلى الدراما حين أوجدَ الممثِّلَ الأوَّل في مقابل المغنِّــي أو الراقــص، أي أوجدَ ممثّلا على خشــبة المــسرح إلى جنب المغنّي، فتمّ الانتقالُ بشــكلٍ أوَّليّ من قصائــد الديثورامبس الإنشــادية إلى الدراما. ولــم يكنْ للدراما، في مســتهلِّ الأمر، أن تنشــأ عن وجودِ الممثّل الأول، اذ كانــتْ مهمتُه مقتصرةً على أن يقفَ قبالةَ أفراد الجوقة ويجيبَ على أسئلتهم؛ لهذا تعنــي كلمةُ ممثّــل في اليونانيّــة المُجيبَ[٤٨]. لا يمكــنُ أن يُنظرَ لعمل ثيســبيس عــلى أنّه عملٌ بســيط؛ لأنّه وضــعَ الأغنيــةَ الديثرامبيّة في طريق الدراما لمن سيأتيَ بعده.

لا يتحقــقُ جوهــر الدرامــا (الــصراع) إلّا مــع وجود الممثّل الثاني؛ لأنّ الصراعَ يتحققُ بتعارض إرادتــين في الحد الأدنى، فيحــدثُ التوترُ الذي هو عصبُ الــصراع، وهو مــا كانتْ أعمالُ ثيســبيس تخلو منه؛ لاقتصارها على ممثّل واحد. لقد تحقّقَ هــذا على يد أسخيلوس الذي أوجــدَ الممثّلَ الثانيَ؛ لهــذا سُمّي بأبي التراجيديا[٤٩]. المهمُ هنا ما يقوله أرسطو بهذا الصدد، إنّــه «قلّلَ من أهميّة الجوقة عــن طريــق اختــزال أناشــيدها؛ وجعــل للحوار الأهميّــةَ الأولى في المسرحيّــة»[٥٠]. مــن الواضح إنّ علاقةً عكســيةً تنشأ بين مســار التأسيس ومسار التلاشي، فكلمــا زادَ عنصرُ التعزيز (المرحلة الأولى في التأسيس) الذي يشــدُّ النصَّ إلى جنسه الجديد ضَعُــف الاستدمــاجُ (المرحلــة الأولى في التلاشي). يمثّلُ هذا في الدراما تنامي عددِ الممثلين (التعزيز) بإزاءِ تضاؤل الجوقة (الاستدماج). تحتلُ الجوقةُ في مسرح ثيسبيس «موقعَ المركز في دائرة العمليّة المسرحيّــة برمَّتها. ذلــك أنَّ الدراما كانــتْ لاتزالُ في جوهرهــا ملحمــةً غنائيّــةً لا تمثيليّــةً دراميّةً. ومن بعد التطــور الذي أدخلــه أسخيلوسُ انتقل مركــزُ الثقل من الأوركســترا (مكــان الجوقة) إلى منصّــة التمثيــل. ولم تعــد الجوقةُ هــي العنصر الغالــب، فتقلصتْ مشــاركتُها في الحوار الدرامي ونقــصَ حجمُ أغانيها ولم تعد تلعبُ دورَ البطولة الأولى»[٥١]. خطــا سوفوكلــسُ بعد ذلــك خطواتٍ كبيرة في تطويــر الدراما بإضافة عناصرَ تعزيزيّةٍ جديــدة تمثَّلــتْ بإدخــالِ الممثّلِ الثالــث والمناظرِ

(٤٧) فَنّ الشِّعر، ٩٤.

(٤٨) الأدَب الاغريقي، تراثا إنسَانيا وعالميا: د. احمد عتمان، دار المعارف – القاهرة،ط٢/ ١٩٨٧، ١٩٩.

(٤٩) المَصدَرُ نَفسُه، ٢١٥.

(٥٠) فَنّ الشِّعر، ٩٤.

(٥١) الأدَب الإغريقي، ٢١٦.

المرسومة، كما يشـيرُ أرسطو[٥٢]. وهـذا ما قلّصَ إلى حـدٍ كبير عنصرَ الاستدماج (الجوقة). لا يمكنُ تطويرُ أيَّ جنس أدبي إلّا بتعزيز مسار التأسيس ومقاومة مسـار التلاشي بإضافة عناصر تعزيزية حتـى بلـوغ الإزاحةَ التـي يكون عندهـا الجنسُ الجديدُ استقلَ تماما وتخلّص من رواسب القديم. أي أنّ تنامـيَ التعزيز سيقـودُ إلى مرحلةِ الإزاحة بوصفها المرحلة الأخيرة في التأسيس.

يمكـنُ لنـا أن نقابـلَ بـين الجوقـة في الدراما والشـعر أو المؤثـر الشِـعريّ؛ لأنَّ المقامةَ نشـأتْ في أجـواءِ سيـادة النزعـة الشِـعريّة وتحوّلُها إلى النمـوذج الوحيـد. لا يختلفُ حضـورُ الجوقة أو المؤثر الشِـعريّ فيهما، لكنّ الأمـر سارَ بطريقين مختلفـين. إنّ عنـصرَ الاستدمـاج في الدرامـا لم يُكتـب له أن يبلغَ مرحلةَ الاستحـواذ، اذ كانتْ قد تحررتْ من الشخصيات فوق البشريّة عبر إدخال الشـخصيات البشرية، فنزعَ المسرحُ الثوبَ الديني تمامـا وتحولَ إلى مسرحٍ إنسَـانيٍّ بعيدٍ عن سادة الأولمـب. لا يمكـنُ للأصول المُنشـئة (الاستدماج) أن تختفي بسرعـة؛ لأنّ وجودها ضروريٌّ في دعم التأسيس، ثم يأخذُ عاملُ التعزيز عملَه؛ لمنع فشل الجنس الجديد وتلاشـيه، عبر مواجهة الاستدماج بزخم مسـتمر من التعزيـز. أيُّ زيـادةٍ تعزيزية سيقابلهـا تراجعٌ في الاستدمـاج، أيْ الخروج عن سلطة النصّ الأصل وحين يكون التعزيزُ (إضافة ممثلين جـددا، إضافة مناظر، توسيع الحبكة) قد بلـغَ ذروته (مـسرح يوربيدس)، فـإنّ الدراما قد صفّـرتْ عناصرَ الاستدماج وأزاحتهـا تماما، ولم ينتقـلْ الاستدماجُ من التأثـير الإيجابي إلى التأثير السلبي في إعاقة النمو الداخلي.

ابتـدأتْ في المقامـة عواملُ الاستدماج (الأدوات الشِـعريّة) قويّـةً، اذ عمـد بديـعُ الزمـان إلى كلِّ الأساليـب البَيَانيّـة فرصّـع بهـا مقاماتِـه، وزاد عليـه الحريريُّ، وهو إذّاك لـم يخرج عن الاعتدال والقبـول، لكـن مقاماتـه سحـرتْ النفـوسَ بما حوتـه من بيانٍ آسر وأسجـاعٍ مؤثرة. وهنا تكون المقامةُ قد شـقّتْ طريقا واسعا نحو الشِعريّة، لم تتمكن معه عواملُ التعزيز (الأدوات السردية) من إضعافها لاحقا ابتداء مـن الحريري. ما حدثَ إنّ مسـار التلاشي تمكّن من مسـار التأسيس، فحين لـم يضـفْ المقاميـون اللاحقـون أدواتٍ سرديةٍ جديـدةٍ تعـززُ المسـارَ لتنتهـي بـه إلى الازاحـة، ازدادَ مَنسـوبُ عنـاصرِ الاستدمـاج في نصـوص المقامـة. ومع كلِّ زيـادة بما فيهـا العناصرُ التي أضافهـا البديـعُ والحريريُّ (شـخصيات، حبكة بسـيطة) تتراجـعُ أمـامَ العناصر الشِـعريّة التي صارتْ متكلّفةً وشـكليّةً، أيْ بلغـتْ في مرحلة إلى حدِّ الانتفـاخ انتهتْ بانتصار مسـارِ التلاشي عبر تمدّدِ عناصرِ مرحلـةِ الاستدماجِ، فتحوَّلَ العنصرُ الإيجابـيُّ إلى مؤثِّر سلبيٍّ حتّـى وصلَ بالمقامة إلى نهايـة هـذا الطريق، وهـو الاستحـواذُ على أيدي عددٍ من المقاميين مثل السرقسـطي وابن الجوزي والجزري الذين تكلّفوا الأساليبَ البديعيّةَ وتصيّد الغريبَ، حتّى تعمّتْ نصوصُهم وأوغلت في الغرابة، وأحوجتْ كلَّ من يقرأها إلى الشرح والتفسـير. لقد

(٥٢) فَنّ الشِّعر، ٩٤.

انتقلَ هؤلاءُ بالمقامة إلى مصاف الأحاجي اللغوية. نقرأ في مقامات السرقسطي، على سبيل المثال:«أما أنّــه الذي عَرَفتَ كاشِرُ النابِ، زَمِر الذَنَاب، مُقَلّصُ الظِلال، مُذَمَّمُ الخِلال، خَدُوع الإقبال، رَثُّ الحبال، إدبارهُ أسلمُ من إقبالــهِ، وذئبه اقتل من رِئباله، لا يُقيل عثرةً ويُراصِــدُ العَقربَ..»[٥٣] أو في مقامات ابن الصيقل الجزري: «أنّني ولجتُ ناديكم، وكنتُ بهذه الساحة ساديكم، فربضتُ بأطراف الذَّلاذل، عنــد مطــاف الاراذل، خاطبا حبائــبَ فوائدكم، لا طالبــا خبائــبَ موائدكــم، ولعلمي بــأنّ عَيصَكم أفضَل الأعياص، دخلتُ عليكم دخول الميم الزائدة على الدِلاص، ولم أرَ زعيمكم بالاقتراح..»[٥٤]. بينما كانــتْ على غير هذا عنــد الهمذاني. نقرأ عنده على سبيل المثال:«فأتيتُ المربد في رُفقة تأخذهم العيون ومشينا غير بعيد إلى بعض تلك المتنزهات. في تلك المُتَوجِّهات ومَلَكتنا أرض فحللناها. وعمدنا لقداح اللَّهو فأجلناها...الخ»[٥٥]. ثمّةَ اقتصادٌ واعتدالٌ في طلب الأساليب البديعية عنده.

لقد تكفَّل الباحثــون بدراسة الأساليب البَيَانيّة عنــد المقامين اللاحقــين التي امتــدتْ من المقامة الأولى إلى الأخيرة وأشــبعوها بحثــا[٥٦]، لكنّ المهمَ عندنــا هــو أن نشــيرَ إلى إن المقامــة بــدأتْ تفقدُ مشروعها في تطوير جنس سردي في تربة شِعريّة. ما أضافه الحريريُّ – وهو أكثرُ من كلِّ ما أضافه اللاحقــون إلى المقامة – على المســتوى السردي لم يصــل إلى الإضافة النوعيّة التــي تزيدُ إلى ما قدّمه البديــعُ، بقــدر ما كانــتْ إضافاتٍ كمّيــةٍ، اذ كان يُجــري عددا مــن التنويعات على نمــوذج الحبكة التــي قدمها البديعُ. اتســعتْ مثلا الحيلــةُ والمكرُ لتشــمل شــخصياتٍ ذات طابع سيــاسي (الوالي، الفقيــه)[٥٧]. كمــا زادَ حجمُ المقامــة عنده فطالت عما كانت عليه عند سلفــه. وبالجملة فإنّ عنايته توجهتْ إلى تطوير المحتوى الشِعريّ فيها، وجعْل لغتهــا لا تختلف عن لغة الشــعر، كمــا توسّعَ في استعمال الشعر، فزادَ عنده وكان البديعُ مقتصدا في استعمالــه. وإذا كــان هذا حال من يُشــار إليهِ على أنه أخــذ بيد المقامة وطوّرهــا ولا يُعاب عليه

(٥٣) تحقيق في المقامات اللزومية: أبو الطاهر محمد بن يوسف السرقسطي، حققها وعلق حواشيها د. حسين الوراكلي، عالم الكتب الحديث – اربد، ٢٠١٤، ١١٠.

(٥٤) المقامات الزينية، ٩٩.

(٥٥) مقامات بديع الزمان الهمذاني: أبو الفضل احمد بن الحسين بن يحيى، قدم لها وشرح غوامضها الإمام العلامة الشيخ محمد عبده، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العِلميَّة – بيروت، ط٣/ ٢٠٠٥، ٧٥.

(٥٦) ظ: على سبيل المثال: النظام البلاغي في المقامات الزينية: ظاهر معطش جمعان العنزي، رسالة ماجستير من الجامعة الأردنية ١٩٩٠(مخطوط)، ١٤- ١١٦. وكذلك المقامات اللزومية لابي طاهر محمد بن يوسف السرقسطي دراسة اسلوبية: مي محسن حسين، أطروحة دكتوراه من جامعة بغداد، ٢٠٠٥ (مخطوط).

(٥٧) عمد الحريري في عدد من مقاماته الى السخرية من شخصيتي الوالي والقاضي حين جعلهما محلا لحيلة السروجي، بما تنكشف عنه بلاهتهما. ظ: مقامات الحريري: أبو محمد القاسم بن علي بن محمد الحريري البصري،نشرها عيسى سابا، دار صادر – بيروت، ١٩٨٠ (المعرّية، الإسكندرية، الرحبية، الشعرية، الصعدية.. الخ).

مــا عِيب على مَن جاء بعده، في أنّه لا يولي المحتوى السرديّ عنايةً توازي تلك التي خصّ بها المحتوى الشِعريّ.

تختلفُ الدراما اليونانيّة، عن المقامة، إنّ الوعيَ الــسرديَّ هو المحــرّك في الانتقال فيهــا من مرحلة تعزيزيّــة إلى أخــرى. لقد أُتهــم يوربيــدسُ «إنه أفســد التراجيديــا وأفقدها رونقهــا وجمالها بما أدخله عليها من واقعية حطّمت الهالة الأسطورية لأبطالــه وشــخصياته»[٥٨]. لم يكــنْ وراءَ تجاوز إغــراءات النموذج الأسطوريّ ســوى الوعي الحادُّ في إن الدراما لازالَ يعوزها ما يجعلها شيئا اخر.

يبيــحُ لنــا هــذا أنّ نعدّ الهمذانيَّ هــو النموذجَ العَرَبيَّ المقابل في ابتكار المقامة للإغريقيّ ثيسبيس في الدراما، حيثُ كان قد ابتكرَ الممثّلَ الأوّلَ ما أتاح مواجهةَ الجوقة وتبادل الحــوار معها، وقبل ذلك لــم يكن قد وجد. لقد أوجــدَ البديعُ نصّا قصصيا بموازاة النصّ الشِــعريّ الذي يشكّل عماد التراث والذائقة العَرَبيّة، فصاغ مقاماتِه بطريقةٍ شِعريّة؛ أملا في أن تقفَ بمواجهة الشــعرِ وتنافسَــه. هذه المغامــرةُ الإبداعيّةُ لــم تقابلها مغامــرةُ تعزيزيّةٌ لاحقةٌ مــن ورثته، تنقلُ المقامةَ مــن هذه المنطقة الوسطــى التي وضعتْ فيها، وهــي أن تكون بين الشعر والنثر، أو تنتسب لهما معا، مغامرة تصقل حبكة الــسرد بإبعاد كلِّ ما يعيقهــا لتتوسع فيما بعد في توظيف عناصر القصِّ.

في استقراءِ تاريخ المقامة لم تكنْ ثمة شــخصيةٌ مهيأةٌ لتقوم بما قامَ به اسخيلوسُ سوى الحريريِّ، حــين ابتكــرَ الممثــلَ الثاني. لقــد كانــتْ عبقريةُ الحريريِّ الأنسبَ لابتكار الشخصيّة الثانية (وهي لم تكن موجودة في المقامة على نحو سرديّ) ودفع الحــوار إلى مرتبة أكثر تطورا تدخلُ به المســتوى الدرامــي بعــد أن يتهيأ للصراع أدواتُــه السرديّة. سيحــدثُ شيءٌ مــن هــذا، لو كــان الهــمُّ السرديُّ وتطويرُ الحكايةِ هو ما يشغلُ بالَ الحريريِّ. حين نفقدُ الفرصــةَ التاريخيّة لتطويــر المقامة سرديّا مــع الحريريِّ، فإنّنا لا نفكرُ بعد ذلك بالبحث عن يوربيدس عربيٍ يطورُها إلى مصاف ادخال الممثّل الثالــث. اذ كان الحريريُّ نهايةَ المشروع السرديّ، حين تمكّنَ الشعرُ من إزاحة ما عداه فيها.

لســنا هنا بصددِ القاءِ اللومِ أو المســؤوليةِ على المقاميين الذين فتروا عن تطويرِ جنسٍ سرديٍّ، إنّما لبيان تأثير العوامل الثقافيّة في إعاقة نموٍّ أيِّ وعيٍ أدبــيٍّ غيرِ شِــعريّ عربيّا، وإنّ المحــاولاتِ الجادّة سرعــان ما يتمُ إسكاتُها ونســفُها من الداخل عبر عناصر الاستدماج التي زُرعت في جسد المقامة.

(٥٨) الأدَب الاغريقي، ٣٢٩.

المصــادر

•إحكام صنعة الكلام: أبــو القاسم محمد بن عبد الغفور الكلاعي الأشــبيلي الأندلسي، تحقيق محمد رضوان الداية، دار الثقافة - بيروت، ١٩٦٦.

•الأدب الإغريقي، تراثا إنسَـانيا وعالميـا: د. احمد عتمان، دار المعارف – القاهرة،ط٢/ ١٩٨٧.

•تحقيـق في المقامـات اللزوميـة: أبـو الطاهـر محمد بن يوسف السرقسـطي، حققها وعلق حواشـيها د. حسـين الوراكلي، عالم الكتب الحديث – اربد، ٢٠١٤.

•تكويـن العقل العَرَبـي: د. محمد عابـد الجابري، مركز دراسات الوحدة العَرَبية – بيروت، ط٩، ٢٠٠٦.

•الثابـت والمتحول، بحـث في الإبداع والاتبـاع عند العَرَب: أدونيس، دار الساقي – بيروت، ط٩، ٢٠٠٦,

•الحيـوان: أبو عثمان عمـرو بن بحر الجاحـظ، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر - القاهرة، ط١/ ١٩٦٥.

•خريـدة القصر وجريدة العصر: عمـاد الدين الأصبهاني الكاتـب، تحقيـق محمـد بهجة الأثـري، مطبعـة المَجمَع العلمي العراقي - بغداد، ١٩٦٤.

•دلائل الاعجاز: الإمام الشـيخ أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي، قرأه وعلّق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، دار المدني بجدّة – القاهرة، ط٣/ ١٩٩٢.

•زهـر الآداب: أبـو إسحـاق إبراهيـم بن عـلي الحصري القيروانـي، مفصـل ومضبـوط ومـشروح بقلـم د. زكي مبارك، دار الجيل – بيروت ط٤ (د.ت).

•سؤالات نافع بن الأزرق: تحقيق د. إبراهيم السـامرائي، مطبعة المعارف – بغداد، ١٩٦٨.

•شرح الرضي على الكافية: تصحيح وتعليق يوسف حسن عمر، جامعة قار يونس - تونس، ١٩٧٨.

•شرح المعلقـات السـبع: أبو عبـد الله الحسـن بن أحمد الزوزني، لجنة التحقيق في الدار العالمية – بيروت، ١٩٩٢.

•شرح ديوان الحماسة: أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقـي، نـشره أأحمد أمين وعبد السـلام هـارون، دار الجيل بيروت - ط١/ ١٩٩١.

•صُبـحُ الأَعشَى: أبـو العَبَّاس أحمد القلقشـندي، المطبعة الأميرية – القاهرة، ١٩١٩م.

•طبقات فحول الشـعراء: محمد بن سلاّم الجمحي، قرأه وشرحه أبو فهر محمود محمد شـاكر، دار المدني بجدّة - القاهرة، ط٣ (د.ت).

•العمدة: أبو علي الحسـن بن رشـيق القيروانـي الأزدي، حققه محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل – بيروت ط٥/ ١٩٨١.

•عيـار الشـعر: محمد أحمد بـن طباطبا العلـويّ، شرح وتحقيق عَبَّاس عبد الساتر، منشورات محمد علي بيضون دار الكتب العِلميَّة – بيروت، ط٢/ ٢٠٠٥.

•الغصـن الذهبـي، دراسـة في السـحر والديـن: جيمس فرايـزر، تر. نايف الخوص، دار الفراقد – دمشـق، ط١/ ٢٠١٤.

•فقه اللغـة وخصائص العَرَبية: محمد المبارك، دار الفكر - بيروت، ط٢ (د.ت).

•فن الشـعر أرسطو، ترجمة وتعليـق. د. إبراهيم حمادة، هلا للنشر والتوزيع – القاهرة ط١/ ١٩٩٩.

•الفـن والمجتمع عبر التاريخ: أرنولد هـاوزر، ت. د. فؤاد زكريا، دار الوفاء – الإسكندرية ط١/ ٢٠٠٥.

•كتاب الصناعتين، الكتابة والشـعر: أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسـكري، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمـد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العَرَبي - القاهرة، ط٢/ ١٩٧١.

•كشّـاف اصطلاح الفنون والعلوم: الباحث العلامة محمد علي التهانوي، تقديـم وإشراف ومراجعة د. رفيق العجم، تحقيق د. عـلي دحروج، نقل النص الفـارسي إلى العَرَبية

د. عبـد الله الخالدي، الترجمة الألمانيـة د. جورج زيناتي، مكتبة لبنان ناشرون - بيروت، ط١/ ١٩٩٦.

•لسـان العَرَب: الإمـام العلامة ابن منظـور، تحقيق أمين محمد عبـد الوهاب ومحمد الصادق العبيـدي، دار احياء التراث العَرَبي - بيروت، ط٣/ ١٩٩٩.

•معجم الشعراء: أبو عُبيد الله محمّد بن عمران بن موسى المَرزُباني، تحقيـق د. فاروق اسليم، دار صادر – بيروت، ط١/ ٢٠٠٥.

•مفاتيح خزائـن السرد: سعيد الغانمـي، دار الرافدين - بغداد، ط١/ ٢٠٢١.

•المقامات، السرد والأنسـاق الثقافية: عبد الفتاح كيليطو، تر. عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، ط٢/ ٢٠٠١.

•مقامـات الحريـري، نشرهـا عيسى سابـا، دار صادر – بيروت، ١٩٨٠.

•المقامات الزينية لابن الصيقل الجزري، تحقيق. د. عَبَّاس مصطفى الصالحي، دار المسيرة – بيروت ط/١، ١٩٨٠.

•المقامـات اللزوميـة لأبـي طاهـر محمـد بـن يوسـف السرقسطي دراسة أسلوبية: مي محسن حسين، أطروحة دكتوراه من جامعة بغداد، ٢٠٠٥ (مخطوط).

•مقامـات بديع الزمـان الهمذاني: أبو الفضـل احمد بن الحسين بن يحيى، قدم لها وشرح غوامضها الإمام العلامة الشـيخ محمد عبده، منشـورات محمد عـلي بيضون، دار الكتب العِلميَّة – بيروت، ط٣/ ٢٠٠٥.

•مقدمة ابن خلـدون، ديوان المبدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر: عبد الرحمن بن خلدون، دار الفكر – بيروت، ط١/ ٢٠٠٤.

•مقدمة في نظريـة الأدب: عبد المنعم تلّيمة، دار التنوير – بيروت، ط١/ ٢٠١٣.

•النظـام البلاغـي في المقامـات الزينيـة: ظاهـر معطش جمعـان العنزي، رسالة ماجسـتير مـن الجامعة الأردنية ١٩٩٠(مخطوط).

•نقد الشـعر: أبو الفرج قدامة بن جعفر، تحقيق وتعليق د. محمـد عبـد المنعم خفاجـي، دار الكتـب العِلميَّة – بيروت (د.ت).