

• دريافت ٩١/٠٧/١

• تأييد ٩١/١٢/٢

دراسة أسلوبية في مقامات الحريري (المقامة السمرقندية نموذجاً)

الدكتورة مهين حاجي زاده*

كاوه خضري**

الملخص

شهد النثر العربي منذ أقدم العصور إلى يومنا هذا تقلبات كثيرة تجلّت في مختلف الأساليب و الفنون، و خلفت نتاجات أدبية قيّمة. ظهر في القرن الرابع الهجري نوع أدبي جديد تسمّى المقامة. تعتبر المقامة إحدى فنون الأدب العربي الثرية و الغرض منها تعليم الإنشاء للناشئة. قد انحصر هذا التعليم باللغة و البيان أولاً ثم تناول شتى المعارف الشائعة في كل عصر حديث تتناول منها: الحكايات و النوادر و المطايبات، بينما لا تخلو من جوانب تاريخية و حكمية و أدبية. تعدّ مقامات الحريري أهم نموذج أدبي ظهر في العصر العباسي بعد مقامة بدیع الزمان الهمداني و التي تبلغ عدد مقاماته خمسين مقامة كلّها حكايات درامية تفيض بالحركة التمثيلية التي كتبت في ظلال مذهب التصنّع و عقده. هذه المقالة محاولة من خلال المنهج الوصفي - التحليلي لدراسة أسلوبية في المقامة السمرقندية في المستوى الصوتي و التركيبي و الإيقاعي، حيث قام الباحثان بإحصاء الأصوات و الجمل في هذه المقامة لتبيين جمالية الصوت و الجمل و مواضع الإيقاع في المقامة السمرقندية. و النتائج تدل على التناسب بين الأصوات و الجمل مع دلالاتهما في هذه المقامة كما أنّها تدل على وجود مواقع الإيقاع فيها.

الكلمات الرئيسية:

المقامات، الأسلوبية، المقامة السمرقندية، الحريري.

* الأستاذة المشاركة في اللغة العربية و آدابها بجامعة الشهيد مدني hajizadeh_tma@yahoo.com

** طالب الماجستير في اللغة العربية و آدابها بجامعة تربية مدرس.

awa_khezri@yahoo.com

١. المقدمة

إنّ العصر العباسي من أزهى عصور الأدب و أخصب المراحل في تاريخه ممّا أورثه من الآثار و النتائج القيمة التي لم يعهدها العرب من قبل. وصلت الحياة الفكرية في هذا العصر إلى ذروة التطور والازدهار، ولاسيما في العلوم والآداب. وقد عرف العصر حركات ثقافية مهمة وتيارات فكرية بفضل التدخل بين الأمم. وكان لنقل التراث اليوناني والفارسي والهندي، وتشجيع الخلفاء والأمراء والولاة، وإقبال العرب على الثقافات المتنوعة، أبعاد الأثر في جعله عصراً ذهبياً في الحياة الفكرية. «انتقل الشعر من هدوء البادية إلى ضوضاء المدينة، ومن الصحراء المجذبة إلى قصور تحفّ بها البساتين ومن الرصانة العربية إلى الانغماس في الملاهي الحضريّة، ومن مجالس الأدب والسياحة إلى مجالس الغناء، فكان لذلك أثر في أغراضه و فنونه، و في معانيه و أفكاره، و في أساليبه و أوزانه». (الفاخوري، ١٣٧٧: ٥٧٧)

أما بالنسبة للنثر يمكن القول بأن النثر العباسي خطا خطوات واسعة، فواكب نهضة العصر و أصبح قادراً على استيعاب المظاهر العلمية والفلسفية والفنية كما أن الموضوعات الثرية تنوعت فشملت مختلف مناحي الحياة. «عندما قامت الدولة العباسية، امتدّ سلطان النثر شيئاً فشيئاً و اتّسعت موضوعاته لأكثر ممّا كانت عليه في آخر العهد الأموي و كان من أسباب ذلك اشتداد الاتصال بين العرب و الفرس و غيرهم من الموالي في الشام و الجزيرة و العراق و من أهم هذه الأسباب تسلط الفرس و الموالي، و وصول الأمة العربية الإسلامية إلى مرحلة التسوية بين العرب و غيرهم من الموالي في الحقوق». (حسين، لا تا: ٣٧)

أخذ النثر يتطوّر تطوّراً ملحوظاً في هذا العصر و يتناول كلّ ما تناوله الشعر من الأغراض و المضامين و أنّه لم يقتصر على الكتابة في الدواوين و إنشاء الرسائل بل تعدّى ذلك إلى أغراض شتى كالترجمة، و العتاب و التعازي و التهاني و الاستعطاف و المناظرات و غير ذلك من الأغراض التي

تعرضها الحياة الحضريّة. فأخذ الكتاب يستخدمون صناعة الألفاظ تدخل في النشر الكتابي و هي ضرب من ضروب التعقيد كما رغب الأدباء في إنتاجاتهم إلى استخدام السجع و الجناس و كانوا يكتبون من ترصيع رسائلهم بالشعر و الأمثال و الغريب.(الزيات، ١٩٩٧: ١٥٨)

نتائج الكتاب آنذاك هي «المقامات» التي ظهرت في أواخر القرن الرابع في ساحة الأدب فاستقبلها الأدب العربي و فسح لها مجالاً واسعاً. و قيل إن المبتدع الأول لهذا الفن كان بديع الزمان الهمداني و قد أخذ هذه الفكرة من أساطير التوراة عند اليهود و قصة لقمان و الهستوباداسا في اللغة السنسكريتية ثم البهلوانية قد أوحى إلى بديع الزمان و أنشأ مقاماته.(المناع، ١٩٩٩: ١٥٤) و أغلبية نقاد العرب و كبار العلماء على هذا الرأي و أول من اعترف بسبق بديع الزمان الهمداني في هذا الفن هو الحريري بقوله: «و بعد فإنه قد جرى ببعض أندية الأدب الذي ركزت في هذا العصر ربحه، و خبت مصايحه، ذكر المقامات التي ابتدعتها بديع الزمان و علامة همدان رحمة الله تعالى و عزا إلى أبي الفتح الإسكندري نشأتها و إلى عيسى بن هشام روايتها و كلاهما مجهول لا يعرف و نكرة لا تتعرف. فأشار من إشارته حكم و طاعته غنم إلى أن أنشئ مقامات أتلو فيها تلو البديع و إن لم يدرك الظالع شأو الضليع.»(حريري، ١٣٦٤: ١١) و قد أقر له القلقشندي بفضل السبق أيضاً إذ قال: «إن من أول من فتح الباب عمل المقامات، علامة الدهر و إمام الأدب، البديع الزمان الهمداني فعمل مقاماته المشهورة المنسوبة إليه و هي في غاية من البلاغة.»(قلقشندي، ١٩٨٧: ١٢٤/١٤) يعتقد الحصري أن ابن دريد هو مبتكر فن المقامة و بديع الزمان تأثر بأحاديث ابن دريد حين كتب مقاماته و قد علق الكتاب و الأدباء المعاصرون على كلام الحصري، فمنهم من أيد رأيه كما يقول زكي مبارك: «بديع الزمان الهمداني ليس المنشئ الأول لفن المقامات و إنما حاكي أحاديث ابن دريد ثم يضيف أنه تتبع كل ما رواه القالي عن ابن دريد، فروى عنه أكثر من ستين حديثاً بعضها قصير و بعضها طويل.»(مبارك، ١٩٣٠: ٥٦١)

و من الكتاب الذين اتبعوا نسق الهمذاني هو أبو محمد القاسم بن علي الحريري الذي يهدف هذا البحث إلى القاء الضوء على إحدى مقاماته و هي المقامة السمرقندية من خلال دراسة أسلوبية. إذن تقسم هذه المقالة إلى قسمين: القسم الأول من المقالة هو التعاريف و المفاهيم. و القسم الثاني منها يشتمل على دراسة أسلوبية في المقامة السمرقندية.

٢. سابقة البحث

- هناك كتاب ألفتة الدكتورة فرح ناز علي صفدر و عنوانه " المقامة بين الأدب العربي و الأدب الفارسي، الحريري و الحميدي خصوصاً " (٢٠١١م). هذا الكتاب محاولة جديدة في إطار الأدب المقارن حيث تحاول الباحثة أن تبين كيف تم التلاقى و التلاحق بين هذين الأدبين خلال فن المقامة في القرن السادس الهجري.

- هناك كتاب آخر ألفه طواق گلدى گلشاهي و عنوانه "مقامات الحريري" (١٣٨٩). قام الكاتب في هذا الكتاب بترجمة مقامات الحريري إلى اللغة الفارسية الى جانب الشروح و الاضافات فيه.

- و مقالة عنوانها "تأثير القرآن الكريم في مقامات الحريري". كتبها سيد خليل باستان و التي طبعت في الرقم الرابع عشر، السنة السابعة في مجلة علمية نصف سنوية "آفاق الحضارة الإسلامية". يشير الكاتب في هذا البحث إلى بعض المفاهيم القرآنية و الأسجاع و الأوزان القرآنية التي تأثر بها الحريري.

- و مقالة عنوانها "الموازنة بين المقامات المشتركة لدى بديع الزمان الهمذاني و الحريري". كتبها جلال مرامي و رسول عبادي و التي طبعت في العدد الرابع، السنة الثالثة عشر في مجلة العلوم الإنسانية الدولية بجامعة تربية مدرس. تنقسم الدراسة إلى قسمين: قسم يعالج المقامات من ناحية الفكرة و المضمون موازناً بين الأدبين و القسم الثاني من الدراسة يتناول هذه المقامات

من ناحية الخصائص الفنية.

- ومقالة عنوانها "التهكم في مقامات الهمداني و الحريري" كتبها محمود آبدانان مهدي زاده و على أفضلى و التي طبعت في العدد الثاني من مجلة "بحوث في اللغة العربية و آدابها" بجامعة إصفهان. تطرق هذا البحث إلى التهكم في فن المقامات عند الهمداني و الحريري و النتائج تدلّ على أنه لما كانت المقامات تعتبر ثورة على المجتمع و رفضاً لمتالبه بأسلوب غير مباشر، فإن أصحاب المقامات اعتمدوا على التهكم أساساً لذلك الهدف؛ فاتخذوا صورة الخطأ ليصبح في ظاهرة معبراً عن معنى، بينما يريد المتحدث عكس ذلك.

٣. المقامة لغة و اصطلاحاً

كلمة المقامة أصلها من «قام يقوم قوماً» و هي لفظ عربى بشتى المعانى. جاء في لسان العرب: "المقام: موضع القدمين ... و المقام و المقامة: الإقامة و المقامة بالفتح: المجلس و الجماعة من الناس و قوله تعالى: لا مقام لكم أى لا موضع لكم". (ابن منظور، ١٩٩٤: مادة قوم) و يقول القلقشندي في كلامه عن المقامات: «المقامات جمع المقامة بفتح الميم و هي في أصل اللغة اسم للمجلس و الجماعة من الناس و سميت الأحدثة من الكلام مقامة كأنها تذكر في مجلس واحد يجتمع فيها الجماعة من الناس لسماعها». (قلقشندي، ١٩٨٧: ١٤/١٢٤).

و بالنظر في الشعر الجاهلي نرى أن كلمة المقامة كانت تستعمل بهذين معنيين كما يقول زهير بن أبي سلمى في بعض شعره:

و فيهم مقامات حسان و جوههم و أنديّة ينتابها القول و الفعل
و إن جثتهم ألفت حول بيوتهم مجالس قد يشفى بأحلامها الجهل
(أبي سلمى، ٢٠٠٥: ٥٠)

حيث يعبر عن المجالس التي يجتمع فيه الناس بكلمة «مقامات». بعد أن تغير معنى المقامة اللغوي في الأطوار الأدبية، أصبحت اصطلاحاً

خاصاً، و أطلقت على فنّ خاصّ للنثر العربي في القرن الرابع الهجري و اشتهرت و سجّلت بذلك الاصطلاح في المعاجم. و بديع الزمان الهمذاني هو أول من أعطى كلمة المقامة معناها الاصطلاحى بين الأدباء، إذ عبّر بها عن المقامات المعروفة، و هى جميعها أقوال تلقى في الجماعات، فكلمة مقامة عنده قريبة المعنى من كلمة الحديث.(ضيف، ١٩٦٤: ٨)

و أما المقامة عند بديع الزمان الهمذاني و الحريري فهى قصّة قصيرة، أو حكاية فى ثوب منمّق من اللفظ يتلاعب فيها بمقدرته التعبيرية و يرصّعها بضروب من البديع. إذن المقامة نوع من أنواع القصص المبتدعة فى القرن الرابع الهجرى، و هى قصّة تحتوى فكرة الكاتب الأدبية، أو الفلسفية فى إطار التعابير المسجّعة و الضروب البديعية. و استفاد كُتّاب المقامات من هذا الفنّ للتعبير عن حالاتهم و أفراحهم و آلامهم، و استفادوا منه فى المواعظ الدينية فى ثوب قصصى بليغ.(على صفدر، ٢٠١١: ٣٧-٣٨)

٤. الأسلوب لغة و اصطلاحاً

٤-١ لغة:

فعلى الصعيد اللغوى قال صاحب اللسان: «يقال للسّطر من النخيل أسلوب" و كلّ طريق ممتد فهو أسلوب، قال و الأسلوب الطريق و الوجه، و المذهب، يقال أنتم فى أسلوب سوء، و يجمع أساليب و الأسلوب؛ الطريق تأخذ فيه، و الأسلوب؛ الفن، يقال أخذ فلان أساليب من القول أى: أفانين منه و إن أنفه لأسلوب إذا كان متكبراً. فالأسلوب من زاوية هذا الطرح لفظ استعمل فى غير ما وضع له أصلاً من قبيل المجاز فانتقل مفهومه عن المدلول المادى الذى يوازى "سطر النخيل" أو "الطريق" إلى معناه المعنوى المتعلق بأساليب القول و أفانينه». (ابن منظور، ١٩٩٤: ١٧٨) لقد أفضى تعريف ابن منظور للأسلوب إلى معانى كثيرة تصب فى حقل دلالى واحد هو: «التألف المفضى إلى الانسجام و النسق المفضى إلى حسن الانتظام و الامتداد المفضى

إلى طول النفس، و وراء معنى الأسلوب، معنى الفنّ و معنى السموّ و كلاهما من مولدات التآلف و النسق و الامتداد». (أبو العدوس، ٢٠٠٧: ٢٠) هذا من جهة اللغوية البحتة، لكن لا مفرّ لاستكمالها بالمفهوم الدلالي للأسلوب في التراث العربي و لعلّ أدقّ تحديد يرجع إلى «ابن خلدون» الذي يقول في مقدمته عن الأسلوب: «إنّه عبارة عن المنوال الذي ينسج فيه التراكيب أو القالب الذي يفرغ فيه، و لا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التركيب الذي هو وظيفة البلاغة و البيان، و لا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض، و إنّما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة باعتبار انطباقها على تركيب خاص». (ابن خلدون، ١٩٦٠: ١٢٩٠)

أما في الدرس اللغوي الغربي فكلمة "أسلوب" لها صلة بكلمة "style" في اللغة الإنجليزية. فكلمة "style" تشير إلى "مرقم الشمع" و هي أداة الكتابة على ألواح الشمع. (ناظم، ٢٠٠٢: ١٥). يقول عبد المنعم الخفاجي: «منذ الخمسينات من القرن العشرين، أصبح مصطلح الأسلوبية stylistics يطلق على منهج تحليلي للأعمال الأدبية و الأسلوب يعرف وفق الطريقة التقليدية بالتمييز بين ما يقال و في النص الأدبي و كيف يقال، أو بين المحتوى و الشكل و يشار إلى المحتوى عادة بالمصطلحات: المعلومات أو الرسالة (Message) أو المعنى المطروح». (الخفاجي و الآخرون، ١٩٩٢: ١١) اشتقت كلمة "style" من الشكل اللاتيني "stilus" و الذي يعنى إبرة الطبع أى مثقب يستخدم في الكتابة. و هو استخدام الكاتب لأدوات تعبيرية من أجل غايات أدبية. و يتميز في النتيجة من القواعد التي تحدّد معنى الأشكال و ثوابها. (الأبطح، ١٩٩٤: ١٧)

٢-٤ اصطلاحاً:

يقال إن مصطلح الأسلوبية لا يمكن أن يحدّد بتعريف واضح و متقن، و ذلك لعلاقتها بميادين عدّة، و لكن جلّ من عرضوا لمفهوم الأسلوبية أكدوا أنّها تعنى بالتحليل اللغوي لبنى النصوص. (المصدر نفسه: ١١)

بداية نلفت الانتباه الى ما قال ريفاتير للتعرف على الأسلوبية على الرغم

من كونه متأخراً عن سواه في إرساء مفهومها، وليس ذلك بدافع التوجه النبوي للبحث، وإنما لاكتمال فكرة التأليف التنظيري عنده، بحسب ما نرى في هذا الموضوع. وقد حدّد مفهوم الأسلوبية بأنها: «علم يوضح الخصائص البارزة التي تتوفر لدى المرسل و التي بها يؤثر في حرية التقبل لدى المتلقى بل إنه يفرض على هذا المتلقى لونا معيناً من الفهم والإدراك». (الحرابي، ٢٠٠٣: ١٥) أما بييرجيرو فيعرف الأسلوبية بقوله: «فالأسلوبية اليوم هي: دراسة للغة، وهي أيضاً دراسة للكائن المتحول باللغة وهي كذلك دراسة للعمل الإبداعي». (بومصران، ٢٠١١: ٨) وقيل إنها: «نوع من الحوار الدائم بين القارئ والكاتب من خلال نصّ معين». (مطلوب، ٢٠٠٢: ١٢٦) إذن نشاهد أن الباحثين قد ذهبوا في فهمهم للأسلوب مذاهب عدّة، ولكنهم أجمعوا على أنه: طريقة التعبير الخاصة بأديب من الأدباء. على أية حال هناك حشد من التعاريف ازدحمت في الكتب المختلفة حول الأسلوب والأسلوبية ولا يهمننا هذا الكمّ الكثير من التعاريف. بل نريد أن نركز على معايير خاصّة لتحديد خصائص الأسلوبية في مقامات الحريري ومنها مقامته السمرقندية.

٥. طرق التحليل الأسلوبية

إنّ الاهتمام بالدراسات اللغوية، لاسيّما المناهج والطرق اللغوية في دراسة النصوص الأدبية، يشكل بؤرة الأبحاث الأسلوبية في هذه النصوص الأدبية، و من بين هذه الطرق والمناهج في التحليل الأسلوبية نذكر:

١-٥. المستوى الصوتي

الدراسة الأسلوبية تهتمّ بالمستوى الصوتي في العمل الأدبي من وجهتين: الإيقاع الخارجي والإيقاع الداخلي. ما يحدثه الإيقاع من آثار على العمل الأدبي من أصوات وإيقاعات تمثّل ركيزة أساسية في فهم النصّ والوصول إلى دلالاته المتنوعة. (أنيس، ١٩٧٢: ١٤) وقد أدرك اللغويون قيمة الصوت،

فاستعانوا به على قضاء حاجاتهم و تلبية رغباتهم، و إيصال أفكارهم، لذلك أخذ الصوت حظاً و فيراً من الدراسات الأدبية، باعتباره يحدّد الملامح الأدبية و الخصائص الأسلوبية. (بشر، ٢٠٠٠: ١١٩) و الدراسة الأسلوبية تبرز خصائص العمل الأدبي من خلال التركيب الصوتي للكلمة. و لا بدّ من مراعاة العلاقات السببية القائمة بين اللفظ و مدلوله. (عبد المطلب، ١٩٩٤: ١٢٢) فالأسلوبية الصوتية تعالج تكوينات الصوتية وفق خصائصها المخرجية و يندرج تحت هذه التعبيرية الصوتية عدد من الظواهر تبدأ من استغلال العلاقة الطبيعية بين الصوت و المعنى في ظاهرة المحاكاة الصوتية و تنتهي بدلالة المعنى الصوتي. (منصوري، ٢٠١٠: ٤٣) و يلعب الصوت دوراً كبيراً في الكشف عن الانفعالات النفسية و الطاقات الشعورية لأنّ الصوت هو مظهر الإنفعال النفسي و أنّ هذا الإنفعال إنّما هو سبب في تنويع الصوت، بما يخرج فيه مدّاً أو غنة أو شدة و بما يهيئ له من الحركات المختلفة في اضطرابه و تتابعه على مقادير مناسبة لما في النفس. (الرافعي، ١٩٦١: ١٨٤)

٥-٢. المستوى الإيقاعي

إنّ الإيقاع من أكثر المصطلحات عسراً على الضبط و التحديد. و اختلف الدارسون و النقاد في الشعرية العربية و الغربية في تقديم مفهوم ثابت للإيقاع، فمصطلح (rhythm) مشتق من أصل يونانيّ بمعنى الجريان و التدفق، و يوحى بالتوتر المتتابع بين حالتى الصوت و الصمت أو الحركة و السكون. و الإيقاع فضلاً عن هذا قدر مشترك بين جلّ الفنون و إن كان يبدو شاخصاً ماثلاً في الموسيقى و الشعر و الرقص. لذلك عدّ الإيقاع خاصية جوهرية في الشعر بيد أنّ النثر هو الآخر يتميز بإيقاعه - و إن كان أقلّ بروزاً - مستعيراً بعض خصائص الشعر، متشحاً بها، فيسمّى إيقاع النثر (prose rhythm). (رحماني، ٢٠٠٨: ١٨)

٥-٣. المستوى التركيبي

في هذا القسم يدور الكلام حول الأزمنة الفعلية، كإحصاء عدد تواتر الأفعال الماضية و المضارعة في شعر ما أو قصة أو مقامة إلخ. ثم في هذا المستوى نفتش في الترايب عن الجمل الإنشائية الطلبية و خروج أساليب الكلام إلى معاني بلاغية عديدة، كخروج الإستفهام إلى معاني التحقير و التوبيخ و التكثير و خروج الأمر إلى أغراض أخرى كالدعاء و التعجيز و الاستهزاء و النصح و الإرشاد و خروج النهي إلى أغراض أدبية كالتحدى و التهديد و الوعيد و التوبيخ... و كلها دلالات تستقى من سياقات الكلام. (منصوري، ٢٠١٠: ٤) و الذى يهمننا في هذه المقامة هي إحصاء الجمل الفعلية و الإسمية و تناسب دلالاتهما مع جو المقامة.

٦. دراسة أسلوبية في مقامات الحريري

٦-١. المقامة السمرقندية

«هذه المقامة تروى قصة سفر الحارث بن همام إلى سمرقند الذى يواجه في هذه المدينة حادثة و تثير استغرابه و القضية هي تعرفه على خطيب المدينة و هو كان ينصح الناس في خطبته يوم الجمعة بينما كان يرشدهم فى الحياة، وجد الحارث هذه الخطبة نخبة و دعاه الإعجاب إلى استجلاء وجه الخطيب. ثم قلب العين فى الخطيب إلى أن وضح له بصدق العلامات و هو شيخنا صاحب المقامات أى أبو زيد السروجى. فطلب أبو زيد عن الحارث أن يذهب معه إلى بيته و استصحبه الحارث إلى داره و أودعه أبو زيد خصائص أسرارته، ثم حين انتشر جناح الظلام و حان وقت النوم أحضر أبو زيد أباريق الخمر. فقال له الحارث: أتحسوها قبل النوم و أنت إمام القوم؟ فأجاب: أنا بالنهار خطيب و بالليل أطرب! ثم يواصل الحارث الكلام و يلوم الشيخ فى عمله. فأعجب من هذا العمل فيجيبه أبو زيد فى أبيات تدور معانيها حول المداراة مع الدهر، اتخاذا الناس أميناً و سكيناً، التحريض على الصبر، اغتنام فرصة السرور و جفاء الموت. قد أصبح أبو زيد متشائماً فى الدنيا و ألجأ إلى الخمر فراراً من الهموم. ثم طلب أبو زيد من الحارث أن يحفظ عليه السر و ستر الحارث بكسوته سره و لم يزل ذلك كان دأب أبوزيد إلى أن ترك الحارث مدينة سمرقند». (گلدی گلشاهی، ١٣٨٩: ٢٦٥-٢٧٠)

١-١-٦. المستوى الصوتى فى المقامة السمرقندية

يأخذ الصوت أبعاداً دلالية وجمالية تؤثر فى نفسية المتلقى و تحمسه على تقبل الخطاب، و من الجلى أن الصوت مثلما يؤدى وظيفة جمالية تدخل فى سياقات التلقى، و جماليات النطق و التأثير اللسانى السماعى. (رحمانى، ٢٠٠٨: ٤-٥) الموسيقى الخارجية تكون من مصاديق الصوت فى الأدب، و منه فى الشعر، و هذه الموسيقى تشتمل على الوزن، القافية و لكن فى هذه المقالة لا يهمننا هذا الشق من المستوى الصوتى، لأن النموذج هنا ليس شعراً، بل نثر و ليس موزون أو مقفى. أما الموسيقى الداخلية فهى التى تكشف عن حالة الأديب النفسية و انفعالاته المختلفة من خلال التعامل مع الصوت مجهوراً كان أو مهموساً، شديداً أو ليناً.

١-١-٦-١. الجهر و الهمس فى المقامة السمرقندية و دلالاتهما

قسم علماء اللغة الأصوات إلى: «المجهورة (les sonores) و المهموسة (les soudres) بحسب وضع الوترين الصوتيين. ففى حالة النطق بالمصوت المجهور تنقبض فتحة الزمار و يقترب الوتران الصوتيان أحدهما من الآخر فتضيق هذه الفتحة، و لكنها تسمح بمرور النفس الذى يندفع فيها، فيهتز الوتران الصوتيان». (طحان، ١٩٧٢: ٥٠-٥١) أما الحروف المجهورة و هى: «ب/د/ذ/ر/ض/ظ/ع/غ» و الحروف المهموسة و هى «ء/ت/ث/ح/خ/س/ش/ص/ط/ف/ق/ه/ـ». (حسان، ١٩٩٨: ٧٩)

جدول ١: تواتر الأصوات المجهورة و المهموسة فى المقامة السمرقندية

الأصوات	عدد التواتر	النسبة المئوية
المجهورة	٤٢٨	٤١/٩١
المهموسة	٥٩٣	٥٨/٠٨
المجموع	١٠٢١	%١٠٠

«لغة الحريري في المقامة السمرقندية لغة متينة، قصيرة الجمل، يقطعها تقطيعاً موسيقياً، فما تتعدى جملته خمس أو ست كلمات، قلماً زادت فبلغت السابع أو الثامنة، وهو في إنشائه بادئ الصنعة، ظاهر التكلف، يعتمد الغريب، و يسرف في استعماله، ويفرط في التزيين حتى تجف عبارته، و يقلّ ماؤها». (مهدي زاده، ١٣٨٩: ٧-٨)

إذن يمكن القول بأن هذه المقامة تتشكّل من مفردات مرصوفة و ليست طبيعية، و سبب ذلك يرجع إلى أنّ مجتمع الحريري قد أثر على ألفاظه، و من الطبيعي أنّه لا يخرج عن منهاج العصر الذي نشأ فيه، فأسلوبه الإنشائي متأثر ببيئته و بمعاصريه. لعلّه كان من أكثر المنشئين ميلاً إلى التلاعب بالصناعات اللفظية، إظهاراً لطول باعه و معرفته الواسعة. فأدّت محاولته هذه إلى التكلف في الشتر و النظم. يبدأ خطبته بألفاظ خالية من النقط و يختتمها بألفاظ خالية من النقط، و لأجل هذا، التكرار الأكبر في هذه المقامة يكون للأصوات المهموسة (٥٨/٠٨). لأنّ عدد تلك الأصوات في هذه المقامة يكون أكثر من الأصوات المجهورة كما نشاهد هذا الأمر في عدد تواتر الأصوات المهموسة (غير المنقوط منها و هي: ء/ح/س/ص/ط/ه) في هذه المقامة. لأنّ هذه الأصوات تناسب مع دلالات الخطبة وهذه النسبة من تواتر الأصوات المهموسة في تلك المقامة تناسب مع دلالات المقامة و هي مفاهيم تناسب مع الأصوات المهموسة أكثر منه مع الأصوات المجهورة. إذن جمع الحريري في هذه المقامة مجموعة من الألفاظ، بعضها رصينة البناء و واضحة المعاني، و أحياناً نرى ألفاظاً يتعدّر على بعض الناس إدراك معناها. و يبدو أنّ سبكه مبنئ على زخرفة اللفظ، و التركيز على جمال المفردات أكثر ممّا على المعاني و التعبيرات.

١-١-٢. الشدة و الرخاوة في المقامة السمرقندية و دلالاتهما

«حين تلتقى الشفتان التقاءً محكماً فينحبس عندهما مجرى النفس المندفع من الرئتين لحظة من الزمن بعدها تنفصل الشفتان انفصلاً فجائياً، يحدث النفس المنحبس صوتاً انفجارياً، هو ما نرسم إليه في الكتابة بحرف الباء، فهذا النوع

من الأصوات الانفجارية هو ما اصطُح القدماء على تسميته بالصوت الشديد و ما يسميه المحدثون انفجارياً «plosive». و ليس ضرورياً أن يكون انحباس النفس بالتقاء الشفتين، بل قد ينحبس النفس في مخارج عدة، كأن يلتقي طرف اللسان بأصول الثنايا التقاء محكماً فلا يسمح بمرور الهواء المحبوس فجأة، و يحدث صوتاً انفجارياً هو الذي نرّمز إليه بالبدال أو التاء. و كذلك قد ينحبس الهواء بالتقاء أقصى اللسان بأقصى الحنك الأعلى ثمّ ينفصلان فجأة فيحدث الهواء المندفع صوتاً انفجارياً نرّمز إليه بالكاف أو الجيم القاهرية. و الأصوات العربية الشديدة كما تؤيدها التجارب الحديثة هي: «ب/ت/د/ط/ض/ك/ق/ الجيم القاهرية». أما الجيم العربية الفصيحة فيختلط صوتها الانفجاري بنوع من الحفيف يقلُّ من شدتها». (أنيس، ١٩٨٤: ٢٤-٢٥)

« أما الأصوات الرخوة فعند النطق بها لا ينحبس الهواء انحباساً محكماً، و إنما يكتفى بأن يكون مجراه ضيقاً. و يترتب على ضيق المجرى أن النفس في أثناء مروره بمخرج الصوت يحدث نوعاً من الصفير أو الحفيف تختلف نسبته تبعاً لنسبة ضيق المجرى. و هذه الأصوات يسميها المحدثون بالأصوات الإحتكاكية (fricatives) و على قدر نسبة الصفير في الصوت تكون رخاوته. و الأصوات الرخوة في اللغة العربية كما تبرهن عليها التجارب الحديثة هي: «س/ز/ص/ش/ذ/ث/ظ/ف/ه/ح/خ/غ». (أنيس، ١٩٨٤: ٢٥-٢٦؛ بحري، ٢٠١٠: ٥٧-٥٨).

جدول ٢: تواتر الأصوات الشديدة و الرخوة في المقامة السمرقندية

الأصوات	عدد التواتر	النسبة المئوية
الشديدة	٣١٩	٤٧/٣٩
الرخوة	٣٥٤	٥٢/٦٠
المجموع	٦٧٣	%١٠٠

فمن خلال الجدول نلاحظ أنّ عدد تواتر الأصوات الشديدة كان قريباً من عدد تواتر الأصوات الرخوة و إن كان أقلّ تواتراً من الأصوات الرخوة فى المجموع. و هذا يدلّ على نوع من التناسب فى المقامة من حيث تمازج المواقع الشدّة و الرخوة، على سبيل المثال عندما تقترب من ختامة المقامة نشاهد حجماً كبيراً من حرف "د" و هى من حروف الشدة و هذا التكرار تناسب مع دلالة الكلام و هى استغراب حارث بن همام من عمل ابو زيد ثمّ ملامة ابوزيد من قبل الراوى. أما فى القسم الأول من المقامة نشاهد أنّ التكرار الكبير فيه يختصّ بالحروف الرخوة و من الطّبيعى أن يكون هكذا، لأنّ هذا القسم من المقامه تتضمّن خطبة تدور حول موعظة الناس بلسان مبين و بعيد عن الشدة حيث نشاهد بأنّ حرف الصاد و الشين تتكرران ١٢٤ مرّة و تتكرّر حرف ه ٨٠ مرّة و هذا التكرار تناسب مع مفاهيم المقامة فى موضع الرخوة و هى حمد لله و إرشاد الناس إلى صواب السبيل فى الحياة.

٦-١-٢. المستوى الإيقاعى فى المقامة السمرقندية

«ينقسم الإيقاع إلى قسمين: الإيقاع الخارجى و يمكن حصره فى الأوزان العروضية و يظهر هذا النوع من الإيقاع فى البحور الشعرية المكونة من مجموع التفعيلات، فضلاً عن القافية، و حرف الروى. و الذى لايهمنا فى هذه المقالة بل قصدنا هو النوع الثانى من الإيقاع أى الإيقاع الداخلى و الذى يناسب مع أدب المقامات و هو لا يكاد يثبت على صفة، فهو فجائى، و لا يمكن حصره و تنميته لأنّه الجانب الأكثر تفلتاً و إن كنا فى وضع المفاضلة، ملنا إلى القول: إنّ الإيقاع سابق للوزن مشتمل عليه. و يتجسد الإيقاع الداخلى من أنساق لغوية، و بنى صوتية و أسلوبية، و يمكن ذكر بعض مكونات التاليفة فى الإيقاع الداخلى: ١- التكرار (repetition): و الأصل فيه الإتيان بالشىء مرّة بعد مرّة. و قد يذهب البعض إلى اعتبار التكرار على أنّه اساس الإيقاع بجميع صوره. ٢- الجرس (timbre-bruit): و هو أثر سمعى غير ذى ذبذبة مستمرة مطردة كالنقرة على الخشب أو الطبل، و هو الظاهرة الصوتية التى تميز بين الأصوات

الموسيقية بعضها عن بعض. فقد حدّد الدكتور ساسين عساف مصادر أخرى تغذى الإيقاع الشعري و تقويه منها: الإيقاع الناتج عن تواتر الأفعال و الأسماء و الصفات و التضمين». (رحمانى، ٢٠٠٨: ٢٢-٢٣)

التكرار بهذا الشكل لا يوجد في المقامة السمرقندية و لكن الجرس في هذه المقامة قد وصل إلى الذروة. و هذا الشكل من الإيقاع مشهود في مقامة السمرقندية و الذى نراها: ١- التكرار و هناك حجم كبير من تكرار المشتقات. خاصة في صلب الخطبة هذا التكرار بوضوح أكثر حيث نرى: «المحمود الآلا، الواسع العطاء، المدعو لحسن الأواء، مالك الأمم، ومصور الرمم، وأهل السّماح والكرم، ومهلك عادٍ و إرم». فكل هذه الكلمات : المحمود- الواسع - المدعو- مالك - مصور- مهلك، من المشتقات و هذا التكرار جاء في فواصل قصيرة و أعطى النصّ إيقاعاً مثيراً للانتباه.

و أيضاً نشاهد يتألف الإيقاع في الإتيان بالاشتقاقات المختلفة جنباً إلى جنب حيث نقرأ: «وهو الله لا إله إلا هو الواحد الأحد. العادل الصمد. لا ولد له ولا والد. ولا ردة معه ولا مساعد. أرسل محمداً للإسلام ممهّداً. وللملّة موطّداً. ولأدلة الرسل مؤكّداً. وللأسود والأحمر مسدّداً. وصل الأرحام. وعلم الأحكام. ووسم الحلال والحرام. ورسم الإحلال و الإحرام» هذا المجاورة بين الكلمات: (واحد، احد)، (ولد، والد)، (الحلال، الإحلال)، (الحرام، الإحرام). فكل من الاشتقاقات في تلك الكلمات يعطى النصّ إيقاعاً يزيد في جمال النصّ.

الشيء المهم في المقامة السمرقندية و الذى يزيد في إيقاع المقامة هي الإتيان بالخطابة في وسط المقامة و هذه الخطابة ذات فواصل قصيرة و الأسجاع، الاشتقاقات حيث نقرأ: « و رحم آله الكرماء. و أهله الرّحماء. ما همر ركّام. و هدر حمام. و سرح سوام. و سطا حسام». فتتابع الأسجاع في (الكرماء، الرّحماء)، (ركام، حمام)، (سوام، حسام)، زاد من إيقاع النصّ.

أما التضمين - و هو أن يضمّن الشاعر كلامه شيئاً من مشهور شعر الغير- لا نشاهده في هذه المقامة. أما في موضع التكرار نشاهد يتكرّر الأفعال و الأسماء

و الصفات. فتبدأ المقامة بالجملة الفعلية و في مطلع المقامة حشد من التكرار في جمل الفعلية حيث جاء: «فلما نقلتُ إليه قندي. و ملكتُ قولَ عِندي. عَجْتُ إلى الحَمَامِ على الأثرِ. فأَمَطْتُ عني و عثاءَ السِّفْرِ» فتكررت صيغة متكلم الوحدة متتالياً في تلك الجمل. و أيضاً في تكرار الصفات: «أحمدُهُ حمدَ موحِّدٍ مُسلمٍ. و أدعوه دُعاءً مؤمِّلٍ مُسلمٍ. و هوَ اللهُ لا إلهَ إلا هوَ الواحدُ الأحدُ. العادلُ الصِّمدُ». فكلُّ من كلمات مُسلمٍ (مرتين)، الأحد، الصمد صفات تتابعت في تلك الجمل. و مثال آخر لتواتر الأسماء: «قال: فلما اعتورتنا الكؤوس. و طربتِ النفوسُ. جرعتني اليمينُ الغموسُ. على أن أحفظَ عليه الناموسُ». فهناك تكرار في الكلمات المسجوعة (الكؤوس، النفوس، الغموس، الناموس) و زاد النصَّ إيقاعاً.

جدول ٣: مصاديق الإيقاع في المقامة السمرقندية

الاشتقاق	السجع	التضمين	تواتر الأفعال	تواتر الأسماء	تواتر الصفات
		-			

٣-١-٦. المستوى التركيبي في المقامة السمرقندية

لو عدنا إلى تعريف الزمخشري للجملة و هي الكلام المركب من كلمتين أسندت إحداهما إلى الأخرى، ندرك من خلاله أن عناصر الجملة هي تركيب إسنادي و أقوى الروابط في نظامها هي العلاقة بين المسند و المسند إليه و هذا ما يؤكده سيبويه في كتابه في باب عنوانه "المسند و المسند إليه". و على أساس هذين العنصرين المكونين للجملة قسّم النحاة الجملة إلى قسمين: الجملة الفعلية و الجملة الإسمية. (شتاح، ٢٠٠٩: ٨٢) و ظف الحريري في هذه المقامة كلا النوعين من الجمل فعلية و اسمية. لكنه يعتمد على الجمل الفعلية أكثر من الجمل الإسمية.

جدول ٤: تواتر الجمل الإسمية و الفعلية و دلالاتهما في المقامة السمرقندية

النسبة المئوية	عدد التواتر	الجملة
٧٥/٥٢	١٠٨	الفعلية
٢٤/٤٧	٣٥	الإسمية
%١٠٠	١٤٣	المجموع

اعتمد الحريري في مقاماته على الأزمنة الثلاثة أي الماضي و المضارع و الأمر، بيد أنه استعمل الفعل الماضي أكثر من سواه، لأنه اعتمد على سرد الحوادث بلسان الراوى. (على صفدر: ٢٠١١: ٤٤٨) حيث تواتر الفعل الماضي في هذه المقامة أكثر من ٨٠ مرة كما نشاهد ذلك التواتر في بداية كل مقاماته و كذلك في المقامة السمرقندية، فتبدأ المقامة بالفعل الماضي حيث يقول: «أخبر الحارث بن همام قال: استبضعت في بعض أسفار القند. وقصدت سمرقند. و كنت يومئذ قويم الشطاط» (حريري، ١٣٦٤: ١٦٨)

استعمل الحريري في تلك المقامة الجملة الإسمية قليلاً و حسب الجدول نشاهد أن غالبية الجمل فعلية و تبدأ المقامة بفعل (أخبر) لأنه يسرد الحوادث. و استخدام الحريري الجملة الفعلية أكثر من الإسمية للأسباب التالية: ١- يأخذ الحدث في الجملة الفعلية شكل السرد. ٢- يحكى الحريري أحداثاً حدثت مع بطل مقاماته "أبي زيد السروجي" و هى فى السرد القصصى حدثت فى الماضى قبل التقاء البطل بالرواية. (على صفدر، ٢٠١١: ٤٥١) الجملة الإسمية تأخذ المعنى التقريرى فى معظم الأحيان لأنها تعتمد على مسند و مسند إليه أى مبتدأ و خبر، فحين نقول: "الله قدير" نكون قد قررنا حقيقة و هذا لا يحتاج إلى السرد. و هذه الجمل الإسمية لا تناسب مع أجواء المقامة فى هذا الإطار السردية البحتة.

٧. نتائج البحث

من المباحث المطروحة في هذه المقالة نستنتج: استخدم الحريري في هذه المقامة الأصوات بنوعية المجهورة و المهموسة، الشديدة و الرخوة و قد أسهم تواتر تلك الأصوات في الوظيفة الأسلوبية للخطاب النثري عند الحريري.

يستعمل الحريري المظاهر المختلفة من مظاهر الإيقاع في مقامته هذه منها: التكرار، الجرس، التواتر في الأفعال و الأسماء و الصفات و لها أهمية إيقاعية في الخطاب النثري و في إثارة عواطف المتلقى في المقامة السمرقندية.

يكثر الحريري في استخدام التراكيب الفعلية في هذه المقامة و هذا الاستخدام يرتبط بإطار الخطاب السردى في المقامات، حيث إن المقام يكون موضع السرد و الإخبار عن القصة يستخدم الجمل الفعلية أكثر من الجمل الإسمية و من بين الجمل الفعلية يكون أكثر ميلاً إلى الأفعال الماضية.

إن المقامة السمرقندية بمختلف مستوياتها الإيقاعية و التركيبية و الصوتية تعكس لنا قدرة الأديب على تطويع اللغة و كيفية بلورتها و تبرز قدرة الحريري على التعبير الأدبي.

المراجع

١. الأبطح، جلال. (١٩٩٤م). الأسلوبية، ط ٢، حلب: مركز الإنماء الحضارى.
٢. ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد. (١٩٦٠م). مقدمة ابن خلدون، القاهرة: نشر الدكتور على عبدالواحد وافي.
٣. ابن منظور، أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم. (١٩٩٤م). لسان العرب، ط ٢، بيروت: دار الصادر.
٤. أبو العدوس، يوسف. (٢٠٠٧م). الأسلوبية (الرؤية و التحقيق)، ط ١، دار المسيرة للنشر و التوزيع و الطباعة.
٥. أبي سلمى، زهير. (٢٠٠٥). زهير بن أبي سلمى، اعتنى به و شرحه: حمدو طمّاس، ط ١، بيروت: دار المعرفة.

٦. أنيس، ابراهيم. (١٩٧٢م). موسيقى الشعر، ط ٤، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.
٧. (١٩٨٤م). الأصوات اللغوية، مصر: مكتبة نهضة مصر.
٨. بحري، نواره. (٢٠١٠م). نظرية الانسجام الصوتي و أثرها في بناء الشعر (رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في اللغة العربية)، الجزائر: جامعة الحاج لخضر - باتنة.
٩. بشر، كمال. (٢٠٠٠م). علم الأصوات، القاهرة: دار غريب للطباعة و النشر.
١٠. بومصران، نبيل. (٢٠١١م). بنيات الأسلوب في قصيدة مآتم و أعراس لعبدالله البردوني، الجزائر: جامعة قاصدي مرباح، ورقلة.
١١. الحربي، فرحان بدرى. (٢٠٠٣م). الأسلوبية في النقد العربي الحديث (دراسة تحليلية في تحليل الخطاب)، ط ١، بيروت: مجد.
١٢. حريري. (١٣٦٤). مقامات الحريري، ج ١، مؤسسة فرهنگي شهيد محمد رواقى.
١٣. حسان، تمام. (١٩٩٨م). اللغة العربية معناها و مبناها، ط ٢، القاهرة: عالم الكتب.
١٤. حسين، طه. (د.ت). من حديث الشعر و النثر، ط ١٠، القاهرة: دار المعاصر.
١٥. الخفاجي، عبدالمنعم؛ محمد السعدى فرهود؛ عبدالعزيز شرف. (١٩٩٢م). الأسلوبية و البيان العربي، القاهرة: دار المصرية للبنانية.
١٦. رحمانى، عبدالقادر. (٢٠٠٨م). التخريج الصوتى للبنية الإيقاعية فى شعر أبى القاسم الشابي، مقدمة لنيل شهادة الماجستير، شلف: جامعة حسبية بن بو على.
١٧. الزيات، أحمد حسن. (١٩٩٧م). تاريخ الأدب العربي، ط ٤، بيروت: دار المعرفة.
١٨. شتاع، ثلجة. (٢٠٠٩م). سورة يس دراسة دلالية، مقدمة لنيل شهادة الماجستير فى اللغة العربية، الجزائر: جامعة الحاج لخضر باتنة.
١٩. ضيف، شوقى. (١٣٩٠ش). الفن و مذاهبه فى النثر العربي، ط ١، قم: انتشارات ذوى القربى.
٢٠. (١٩٦٤م). المقامة، ط ٢، القاهرة: دار المعارف.
٢١. طحان، ريمون. (١٩٧٢م). الألسنية العربية، مجلد الأول، بيروت: دار الكتاب اللبناني.
٢٢. عبدالمطلب، محمد. (١٩٩٤م). البلاغة و الأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
٢٣. على صفدر، فرح ناز. (٢٠١١م). المقامة بين الأدب العربي و الأدب الفارسى الحريرى و الحميدى خصوصاً، ط ١، بيروت: دار الكتب العالمية.
٢٤. الفاخورى، حنا. (١٣٧٧ش). تاريخ الأدب العربي، ط ١، نشر توس.
٢٥. القلقشندى. (١٩٨٧م). صبح الأعشى، ط ١، بيروت: دار الكتب العلمية.
٢٦. گلدى گلشاهى، طواق. (١٣٨٩ش). ترجمه مقامات حريرى، ج ٢، تهران: مؤسسه انتشارات امير كبير.

٢٧. مبارك، زكي. (١٩٣٠م). أحاديث ابن دريد، مجلة المقتطف، مجلد ٧٦.
٢٨. مرامى، جلال؛ رسول عبادى. (٢٠٠٦م). «الموازنة بين المقامات المشتركة لدى بديع الزمان الهمذاني و الحريري»، مجلة العلوم الإنسانية، العدد ١٣ (٤).
٢٩. مطلوب، احمد. (٢٠٠٢م). فى المصطلح النقدى، بغداد: منشورات المجمع العلمى.
٣٠. المناع، هاشم؛ الياسين، مأمون. (١٩٩٩م). النثر فى العصر العباسى، بيروت: دار الفكر العربى.
٣١. منصورى، زينب. (٢٠١٠م). ديوان "أغانى أفريقيا" لمحمد الفيتورى دراسة أسلوبية، رسالة مقدمة لتبيل شهادة الماجستير، الجزائر: جامعة الحاج لخضر، كلية اللغة و الآداب.
٣٢. مهدي زاده، محمود؛ أفضلى، على. (١٣٨٩ش). التهكم فى مقامات الهمذاني و الحريري، بحوث فى اللغة العربية و آدابها: نصف سنوية لقسم اللغة العربية و آدابها بجامعة إصفهان، العدد ٢ (ربيع و صيف ١٤٣١هـ - ق / ١٣٨٩هـ - ش)، ص ٧-١٦.
٣٣. ناظم، حسن. (٢٠٠٢م). البنى الأسلوبية (دراسة فى أنشودة المطر للسياب)، ط ١، المغرب: المركز الثقافى العربى، دار البيضاء.