Sultan Qaboos University
Journal of Arts & Social Sciences

جامعة السلطان قابوس
مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية

أربع مقامات في الشعر والشعراء
دراسة تحليلية نقدية

عمر فارس الكفاوين

أستاذ مساعد
قسم اللغة العربية وآدابها
جامعة فيلادلفيا، الأردن
dromar.karak@yahoo.com

تاريخ الاستلام: ٢٠١٩/١١/١٢
تاريخ القبول للنشر: ٢٠٢٠/٠٧/٢٩

أربع مقامات في الشعر والشعراء
دراسة تحليلية نقدية

عمر فارس الكفاوين

الملخص

تتناول هذه الدراسة أربعة مقامات في الشعر والشعراء، هي (القريضية) و(الشعرية) لبديع الزمان الهمذاني، و(الشعرية) للحريري، ومقامة (الشعراء) للسرقسطي الأندلسي، من خلال دراستها دراسة تحليلية نقدية إحصائية. وقد رصدت الدراسة الأشعار وأسماء الشعراء الواردة في المقامات الأربع، إضافة إلى أبرز القضايا النقدية فيها، فضلًا عن دراسة بنائها الفني، وآلياتها السردية، كالعنوان وبنية الاستهلال والراوي والبطل والوصف وغيرها. وهدفت الدراسة إلى تصنيف ما ورد في المقامات من أشعار وأسماء شعراء وقضايا نقدية، وتحليلها ومحاورتها فنيًّا وموضوعيًّا بطريقة شمولية، تقوم على أساس الموضوع الجامع للمقامات الأربع.

الكلمات المفتاحية: المقامات، المقامات الشعرية، البناء الفني.

Four Maqamat “Assemblies” in Terms of Poetry and Poets Astudy Analyzed Critically

Omar Kfaween

Abstract:

This study deals with four Maqamat “Assemblies” in terms of poetry and poets. They are “the Maqama of Poesie” and “The Maqama of Poetry” of Badi' al-Zaman al-Hamadhani, “the Maqama of poetry” of Al-Hariri, and “the Maqama of poets” of Al-Saraqusti, the Andalusian. They have been analyzed critically and statistically. The study highlighted the poems and the names of poets in the four Maqamat, in addition to the most critical issues in them.It also focused on artistic style and narrative mechanisms, such as the title, the structure of the introduction, the narrator, the protagonis, the description and others. The study aimed at classifying the poems, the names of the poets, and the critical issues in the Maqamat. Then it analyzed them technically and objectively in a comprehensive manner, based on the common theme of the four Maqamat.

Keywords: Maqamat, Maqamat of poetry, Artistic style.

مقدمة:

تعد المقامات جنسًا أدبيًا نثريًا، يرتكز على فن القص، الذي يتوفر له مجموعة من المقومات التشكيلية والموضوعية، التي تجعله نصًا إبداعيًا، ولعل من أهم تلك المقومات: الراوي، البطل، الشخصيات، الأحداث والمضامين المتنوعة كالكدية، والنقد الاجتماعي والسياسي والاقتصادي، والحب، والحل والترحال، والنقد الأدبي، ووصف البلدان وغير ذلك، إضافة إلى آليات البناء الفني التي تجعلها متماسكة، وتحقق شروط الإبداع، كاللغة وفنونها وجمالياتها، والوصف، والبلاغة، وتوظيف الموروث وغيره. وتهدف هذه المقامات إلى تحقيق وظائف كثيرة، منها التعليمية، والإخبارية، والحكائية والنقدية.

ومنذ أن ابتدع بديع الزمان الهمذاني هذا الفن _على حد رأي الدارسين_ قبل أن ينتصف القرن الرابع الهجري، فقد دأب كثير من الكتّاب على التأليف فيه، كالحريري، والسيوطي، والسرقسطي وغيرهم، وقد التزموا جميعهم بالقالب السردي الذي وضعه الهمذاني، الذي يقوم على أساس القص والحكي، مع اختلاف المواضيع وأسماء الرواة والأبطال والشخوص.

ولعل من أبرز المقامات التي شاعت عند الكتّاب، تلك التي تُعنى بالنقد وبالشعر، فما من مقامي إلا وألّف مقامة أو أكثر حول الشعر والشعراء ونقدهم. وستلقي هذه الدراسة الضوء على الشعر والشعراء والقضايا النقدية في أربع مقامات شعرية لثلاثة كتّاب، هي المقامة (القريضية) و(الشعرية) للهمذاني، والمقامة (الشعرية) للحريري، ومقامة (الشعراء) للسرقسطي الأندلسي، من حيث دراستها وتحليلها ومعالجتها واستجلاء الآراء النقدية الواردة فيها، ولعل مشكلة هذه الدراسة تتمثل في نفي الرأي القائل إن المقامات تهدف إلى التكدي والتسلية، بل إن لها أهدافًا أخرى مهمة، من أبرزها إلقاء الضوء على فن الشعر وعلى الشعراء ونقدهم ونقد أشعارهم، إضافة إلى تبيان أهميتها وشمولية أهدافها التي تنطوي في كثير من الأحيان على النقد الأدبي، وتوضيح عدد من قضاياه بالتحليل والشواهد، والتعريف بالشعراء وعصورهم ومكانتهم الأدبية. وعليه فإن الدراسة تنطلق من أهداف عدة، أهمها: إحصاء الأشعار وأسماء الشعراء في المقامات الأربع، وتصنيفهم وفق العصور التي ينتمون إليها، ورصد القضايا النقدية المتعلقة بالشعر وأهله الواردة فيها، ومعالجتها بالاستناد إلى آراء كتّاب تلك المقامات، وإيراد الشواهد الشعرية عليها، فضلًا عن إبراز آليات البناء الفني لهذه المقامات ومحاورتها.

وتكمن أهمية الدراسة من كونها دراسة تصنيفية توضيحية؛ لأنها تسعى إلى تقديم رؤية نقدية تحليلية موضوعية وفنية للبنية السردية في المقامات الأربع، من خلال استجلاء مكونات النص وعناصره الفنية وآلياته البنائية بأسلوب شمولي، يجمع بين المقامات، ويعقد مقارنة بينها، تقوم على أساس أوجه التشابه والاختلاف.

أما سبب اختيار الباحث لهذا الموضوع، فيتمثل بأنه لا يوجد دراسة مستقلة متخصصة حول المقامات الشعرية، على الرغم من كثرة الدراسات حول المقامات بوجه عام؛ لذا فقد ارتأى أن يفرد هذه المقامات بدراسة تحليلية جديدة مستقلة، فضلًا عن رغبته في تأكيد أن المقامات لا تهدف إلى التكدي فحسب، إنما تسعى في كثير منها إلى أهداف مهمة، منها النقد الأدبي، وتبيان أهمية الشعر، والتعريف بأسماء الشعراء.

وقد انطوت الدراسة على مقدمة، ومدخل عرّف بالمقامات الأربع وأصحابها وموضوعاتها وخصائصها الفنية، من ثم تدرجت بثلاثة مباحث: الأول تحت عنوان: الشعر والشعراء في المقامات، والثاني: القضايا النقدية والنقد الأدبي في المقامات، أما الثالث، فقد جاء تحت عنوان البناء الفني للمقامات، وانتهت الدراسة بخاتمة تبين أبرز نتائجها.

وقد اتكأ الباحث على المنهج الوصفي التحليلي، واستعان بأدواته لتساعده في كشف مزايا النصوص القديمة الفنية والموضوعية، فضلًا عن المنهج الإحصائي الذي يسهم في رصد القضايا والأسماء وغيرها، إضافة إلى المنهج الفني الذي يكشف عن جماليات النصوص وأدواتها الفنية.

المدخل

إذا كانت المقامة في اللغة تعني "المجلس والجماعة من الناس" (ابن منظور، د.ت: قوم)، فلا بد لهذا المجلس من عناصر تتوافر له؛ لأن المجلس وفق المتعارف عليه لا بد له من مكان يُقام فيه، وحديث يدور، ومتكلم أو متكلمين، ومتلقٍ أو متلقين ومستمعين، إضافة إلى الرسالة أو الرؤية المطروحةً في الحديث، التي تمثل مقصده وغايته، كما أنه لا بد من أداة أو وسيلة تمتلك تقنيات وآليات قادرة على إيصال المقصد والمبتغى.

وأما إن كانت المقامة في الاصطلاح تعني "الحكايات القصيرة المتضمنة أجناسًا نثرية وشعرية، تجري أحداثها في مكان وزمان ما، ويرويها راوٍ يقص ويحكي ما يقوم بها بطلها من مغامرات وحيل، ويتأنق الكاتب في ألفاظها وأساليبها ومعانيها" (الهمذاني، ٢٠٠٥، ٤-٥. مبارك، د.ت: ١٩٩. ضيف، ١٩٥٤: ٨)، فإنه لا بد أيضًا وفق هذا التعريف من توفر عناصر القصّ لهذه الحكايات، وعلى رأسها الرؤية والتشكيل، إذ يمثلان الوسيلة المؤدية إلى إيصال الرسالة المبتغاة من النص.

أما نشأة المقامات، فعلى الرغم من تعدد مصادرها وأصولها وكثرة الآراء حولها (السعافين، ١٩٨٧: ٢٧-١١٢)، إلا أن الهمذاني يظل صاحب الأولية والريادة فيها، فقد أورد الحريري "أن البديع هو أول من أنشأ المقامات، والفضل يعود إليه وهو تابع له" (الحريري، ١٧٨: ١١)؛ لأنه أطرها وقولبها وفق أسس فنية وبنائية محددة، وظل بناؤه المقامي يحتذى على مر الأزمان، ثم إنه يمكن القول إن مقامات البديع تعد من الجذور الأولى لفن القصة والرواية في العصر الحديث.

وتأتي الصفحات القادمة من هذه الدراسة لتلقي الضوء على الشعر والشعراء في أربع مقامات أدبية: (القريضية) و(الشعرية) للهمذاني، (الشعرية) للحريري، مقامة (الشعراء) للسرقسطي، إذ إنها تتعالق في المقصد والغاية، على الرغم من تباعد العصور بينها وبين منشئيها، فـ(القريضية) التي تعني الشعرية، لأن القريض

هو "الشعر والاسم كالقصيد، والتقريض صناعته" (ابن منظور، د.ت: قرض)، وكذلك (الشعرية) مرتبطة بفن الشعر، وهاتان المقامتان هما من إنشاء بديع الزمان الهمذاني _أبو الفضل أحمد بن الحسين (ت٣٩٨هـ)_ الذي عايش النهضة الأدبية في العصر العباسي، أما المقامة (الشعرية) الأخرى فهي للحريري _أبو محمد القاسم بن علي (ت٥١٦هـ)_ الذي سطع نوره بعد ما يقارب الستين عامًا من وفاة الهمذاني، فألف مقاماته الحسان، التي نسجها على منوال البديع، وحذا حذوه فيها، أما مقامة (الشعراء) فهي إحدى المقامات اللزومية للسرقسطي الأندلسي _أبو الطاهر محمد بن يوسف (ت٥٣٨هـ)_ وهو ليس ببعيد من حيث الزمن عن الحريري، وقد انتهج فيها نهج سابقيه، لكنه كان إلى الحريري أقرب.

ولا يخفى على الناظر في عنوانات المقامات الأربع من أنها تدور في فلك الشعر وأهله، ويمكن القول إنها مقامات نقدية، فالهمذاني يتحول في مقامتيه إلى "ناقد أدبي يوزع أحكامه، ويطلق سهامه على الشعراء، وقد أثبت في ذلك أنه صاحب ذائقة رفيعة، فقد أطلق أحكامًا بدت نهائية غير قابلة للنقاش على امرئ القيس والفرزدق والأخطل وغيرهم" (مبارك، د.ت: ٢١٧).

أما الحريري، فتبدو مقاماته كحلقة شعرية، فيها منشد ومستمع يحكم، أو كمقابلة بين تلميذ وأستاذه، يسعى هذا التلميذ إلى الحصول على الإجازة من معلمه، وتخلو المقامة من الأحكام النقدية على الشعراء، لكنها تتضمن أحكامًا بلاغية ونقدية على شعر ذلك التلميذ، فضلًا عن ما تحويه من مقاييس شعرية وفنون بلاغية وأوزان وعروض. وتقترب مقامة السرقسطي من مقامتي الهمذاني في نقد الشعر وأهله، إذ إنها تقوم على تقنية السؤال والجواب، حيث يُسأل عن الشاعر، فتأتي الإجابة لتنقده وشعره، متضمنة أشعارًا للشاعر نفسه ولغيره.

ولا تبتعد المقامات الأربع في بنائها وشكلها عن بقية المقامات، وقد اختفت فيها الكدية إلى حد كبير، واعتمدت على راوٍ، هو عيسى بن هشام عند الهمذاني، والحارث بن همام عندَ الحريري، والسائب بن تمام عند السرقسطي، إضافة إلى أن لكل مقامة بطلًا، هو أبو الفتح الإسكندري عند الهمذاني، وأبو زيد السروجي عند الحريري، والشيخ أبو حبيب عند السرقسطي، وعليه فإنها جميعًا تتشابه من حيث الراوي الواحد والبطل الواحد عند المقاميين الثلاثة.

وتتسم المقامات الأربع بعمق اللغة ورصانتها، ودقة الوصف، واستخدام فنون البديع على اختلافها، كالطباق والجناس والسجع وغيرها، ويكثر الأخير (السجع) فيها، ما أكسبها شاعرية وأنغامًا موسيقية ذات جرس يطرب الأذن، ويجذب السامع، إضافة إلى التمازج اللطيف بين الشعر والنثر، الذي أكسبها شاعرية بالتعاضد مع شاعرية جملها المسجوعة، وهي شاعرية تتعلق بالنص وبنائه، ولا علاقة لها بتسمية المقامات؛ لأن التسمية مرتبطة بالموضوع الذي تدور حوله، أما شاعرية النص، فمرتبطة بتشكيله الفني، ولا سيما تلك المواءمة بين الجمل بالسجع، وكذلك تلك القوافي الداخلية التي تمنح النص إيقاعًا خاصًا وموسيقى موزونة، فضلًا عن الجانب القصصي القائم على سرد الأحداث ووصف الأمكنة والشخوص وأحوال الناس، والحوار القائم على البراعة اللغوية والبيانية.

المبحث الأول: (الشعر والشعراء في المقامات)

أولًا: الشعر في المقامات

تعد المقامات من أبرز الفنون النثرية المرتكزة على فن القص وعناصره، إلا أن بناءها يقوم في أحيان كثيرة على أساس المزج بين النثر والأجناس الأدبية الأخرى، ولا سيما الشعر، ولعلنا لا نجانب الصواب إذا قلنا إنه لا تخلو مقامة من تلك المقامات على اختلاف أصحابها من الشعر.

وفي الحقيقة أن إشكالية التجنيس لم تعد ذات أهمية فيما يخص ألوان الأدب، على الرغم من أنه يمثل " قيمة قصوى للجنس الأدبي كمفهوم مركزي في تأسيس المعرفة الأدبية، وكأداة فعالة في رصد الواقع الأدبي وفهمه بشتى قطاعاته وظواهره وقضاياه" (رمضان، ٢٠٠١: ٨)، إلا أن هذا لا يمنع من أن تتعاضد الأجناس وتتعالق لتخرج بنص أدبي محكم، خاصة أن الجنس الأدبي "ظاهرة أدبية تخضع لقانون التطور والارتقاء، تحمل في طياتها تغيرات في الأشكال والأنواع، ومنطلقات التفكير، يمكن من خلالها تصنيف النصوص الأدبية، من منظور جديد بحضور بعض الخصائص والسمات الفنية المتعلقة بجنس النثر والشعر" (قديد، ٢٠٠٩، م١: ٣٨٩).

وتأسيسًا على ما سبق، يمكن القول إن المقامات جنس أدبي نثري، تمتزج فيه أجناس أخرى غير النثر كالشعر وغيره، ولا يعد هذا عيبًا، إنما هو وسيلة مهمة في تشكيل النص، وإضفاء سمة جمالية عليه، فضلًا عن إسهامه الفاعل في تجسيد الرؤية والمقصد، وتأكيده المعاني وتثبيتها، إضافة إلى دوره في تأييد الحقائق والأفكار وتعليلها.

إن الناظر في مقامات الشعر الأربع يدرك أنها جاءت زاخرة بالشعر، بل إن هذا الشعر قد طغى على بعضها، وأخذ حيزًا واسعًا، أو جاء الحيزان (الشعر والنثر) متساويين، ففي المقامة (الشعرية) للحريري نجد (١٠٢) مئة وسطرين من النثر، وفق الكتاب المحقق المطبوع، أما الشعر فقد جاء بحدود (٤٥) بيتًا، وبهذا فإنه يقترب من النصف، ويشكل ركيزة أساسية في بناء المقامة الفني والموضوعي.

وتأتي مقامة الهمذاني (القريضية) بعد مقامة الحريري، من حيث حجم الشعر، إذ جاءت مساحتها المطبوعة بـــ(٢٨) سطرًا نثريًّا، واحتوت على (١١) بيتًا شعريًّا، وهو عدد كبير يقترب من الثلث بالنسبة للنثر، أما مقامته (الشعرية)، فقد ارتسمت بـ(٤٠) سطرًا نثريًّا، و(٨) أبيات شعرية، وهي بذلك تشكل حوالي ربع المقامة. أما مقامة السرقسطي (الشعراء)، فهي أقل المقامات تضمينًا للشعر، فضلًا عن أنها أكبرها حجمًا، حيث جاءت ب (٢٢٧) سطرًا نثريًّا، و(٤) أبيات شعرية، وربما أن ذلك جاء بسبب أنها مقامة مختصة بالشعراء ونقدهم، وليس بالشعر بحد ذاته.

أما الأنماط الشعرية في المقامات، فقد جاءت محددة وفق قالب

واحد، هو نمط الشطرين، أي الإتيان بالبيت الشعري أو الأبيات كاملة، فلا نجد فيها أشطارًا أو أنصاف أبيات، وقد نبعت هذه الأشعار من مصدرين: الأول يكون لكاتب المقامة نفسه، على لسان راويه أو بطله، والثاني مستدعى من الشعراء الآخرين، وأحيانًا تجد الأشعار جميعها من نظم المؤلف، ففي المقامة (القريضية) للهمذاني جاءت الأشعار كلها على لسان البطل، وهي بالتالي للهمذاني عينه (الهمذاني، ٢٠٠٥: ١٠-١١)، وفي (الشعرية) للحريري (الحريري، ١٩٧٨: ١٨١-١٨٧)كذلك الأمر، جاءت على لسان البطل، وهي أولًا وأخيرًا من إنشاء المؤلف نفسه، وكذلك الأمر عند السرقسطي، فأبياته الأربعة (السرقسطي، ٢٠٠٦: ٢٧٨) في نهاية مقامته جاءت من تأليفه على لسان بطله.

ولا نجد أبياتًا شعرية في المقامات لغير مؤلفيها إلا عند الهمذاني في مقامته (الشعرية)، حيث أورد أبياتًا كاملة لشعراء آخرين (الهمذاني، ٢٠٠٥: ٢٥٥)، كالأعشى وأبي نواس وابن الرومي، فضلًا عن نظمه بيتين وردا على لسان البطل في آخر المقامة (الهمذاني، ٢٠٠٥: ٢٥٦)، ونجده ينسب الأبيات لأصحابها، فيذكر اسمه قبل أن يورد شعره، إلا في بيت واحد لم ينسبه لاسم بعينه، بل أورد قبله عبارة "بيت القائل" (الهمذاني، ٢٠٠٥: ٢٥٥). وعليه فلا إشكالية في تحديد نسبة الأشعار إلى أصحابها، إذ إنها في أغلب الأحيان كانت لكتّاب المقامات أنفسهم، أما إن جاؤوا بأبيات لغيرهم، كما فعل الهمذاني في (الشعرية)، فإنهم يذكرون أسماء قائليها.

لقد شكل الشعر ركنًا مهمًا قامت عليه المقامات، وقد جاء متداخلًا مع نسيجها النثري، وأدى وظائف متعددة من أهمها تأكيد المعاني والأفكار بشواهد دالة، كذلك إسهامه في الوصف، وصف الشخوص، والفضائل كما حدث في المقامة الشعرية للحريري، إذ بدت الأشعار في مجملها نصائح قائمة على الوعظ والإرشاد، كقوله: (الحريري، ١٩٧٨: ١٨٢)

يا خاطب الدنيا الدنيّــ إنها شرك الردى
دار متى ما أضحكت في يومها أبكت غدا

حيث ينصح بعدم التمسك بالدنيا، والانشغال بها عن الآخرة، فهي فانية، ولا يدوم السرور فيها لأحد.

وقوله أيضًا: (الحريري، ١٩٧٨: ١٨٦)

سامح أخاك إذا خلط منه الإصابة بالغلط

فهو يقدم نصيحة للأصحاب بأن يتسامحوا وإن أخطأ بعضهم.

أما على المستوى الفني، فقد أسهم الشعر في إضفاء الشاعرية على نصوص المقامات، من خلال قدرته على التصوير والوصف، وما يحتويه من أساليب بيانية وبلاغية تجسد الخيال، وتجعله رديفًا للواقع، إذ يسهمان معًا في رسم الأفكار وإيصالها إلى المتلقي، إضافة إلى أن هذا الشعر له دور في إبعاد السأم عن القارئ، مبتعدًا به عن النثر السردي الطويل المتتابع الذي يثير الملل، كذلك له دور في جذب المتلقي ولفت انتباهه وتشويقه إلى معرفة ما سيحدث بعد هذا الشعر من أحداث.

ثانيًا: الشعراء في المقامات

لقد كثرت أسماء الشعراء في المقامات الأربع، وتوزعت على عصور الأدب المختلفة السابقة لها، فمرة نجد شعراء جاهليين، وأخرى أمويين، وتارة عباسيين، وأخرى أندلسيين، ويقتصر ذكر هؤلاء الشعراء على نقدهم ونقد شعرهم في أحيان كثيرة، دون الاستشهاد بشيء من شعرهم، وفي أحيان قليلة نجد استشهادًا لبيت أو بيتين للشاعر بعد ذكر اسمه الجدول (!).

إن المتأمل في الجدول السابق يستطيع أن يعقد مقارنة تنطلق من مبدأ التشابه في الغرض من ذكر أسماء الشعراء؛ فمقامة الهمذاني (القريضية)، ومقامة (الشعراء) للسرقسطي ترتكزان على أساس واحد، مفاده ذكر اسم الشاعر من ثم نقده ونقد شعره وبيان الرأي حوله، وعلى الرغم من أن السرقسطي توسع في ذكر الشعراء، إذ بلغ عددهم ما يقارب (٤٠) شاعرًا، توزعوا على العصور المختلفة، فمن الجاهلي أورد (٨) شعراء، ومن المخضرمين بين الإسلام والعصر الأموي أورد شاعرين، ومن الأموي أورد (١٣) شاعرًا، ومن المخضرمين بين العصرين الأموي والعباسي أورد شاعرًا واحدًا، ومن العباسي أورد (١٦) شاعرًا، إلا أن هنالك تشابهًا بين هذه الأسماء وتلك التي وردت عند الهمذاني على قلتها، حيث بلغ عددها عنده (٦) شعراء، أربعة منهم جاهليون، هم: امرؤ القيس والنابغة الذبياني وزهير بن أبي سلمى وطرفة بن العبد من شعراء الجاهلية، وقد أوردهم السرقسطي جميعًا، واثنان أمويان، هما: جرير والفرزدق، وقد أوردهما السرقسطي أيضًا في مقامته.

كما أن المقامتين تتشابهان من حيث الاكتفاء بالنقد دون الشعر، إذ لا نجد أي أثر لشعر أولئك الشعراء في المقامتين، والمقصود أننا لا نجد أبياتًا أو أشطار أبيات لهم، إنما نجد جملًا مسجوعة تصف شعرهم سلبًا أو إيجابًا من خلال نقد انطباعي يطغى على السرد المقامي، ويجسد رؤيته.

أما المقامة الثانية للهمذاني (الشعرية)، فقد جاءت على ذكر شاعر جاهلي هو الأعشى، وثلاثة شعراء عباسيين، هم: أبو نواس، البكري، ابن الرومي، وقد وردت أسماؤهم قبل إيراد أبيات لهم، استثمرها الكاتب لتكون شواهد وأدلة على ما يأتي به من آراء حول الشعر ونقده ووزنه وشكله، فضلًا عن تضمين كلامه بعض الأحكام النقدية حولهم، وقد تفردت هذه المقامة بالاستشهاد بالشعر دون غيرها من المقامات الأربع.

أما مقامة الحريري (الشعرية)، فقد خلت من أسماء الشعراء، إلا في آخرها، فقد أوردت اسم (السموأل) الشاعر اليهودي الجاهلي، لا لتنقده وشعره، إنما جيء به لاستثمار صفة الوفاء المعروفة عنده، وقد جاءت المقامة أيضًا خالية من شعر الآخرين، وطغى عليها النقد الأدبي.

وعليه يمكن القول إن المقامات الأربع ارتكزت على أسماء الشعراء دون شعرهم، وكانت الغاية من ذلك نقد أشعارهم، دون الإتيان بها، كما أنها جاءت جميعها بأسماء شعراء معروفين في ساحة الأدب العربي على مر العصور؛ لذا يمكن تصنيف هذه المقامات بأنها مقامات نقدية من الطراز الأول.

المبحث الثاني: (القضايا النقدية – النقد الأدبي في المقامات)

يعد النقد الأدبي علمًا قائمًا بذاته، يختص بإعادة قراءة النصوص الإبداعية وتلقيها، من ثم إعادة إنتاجها من خلال دراستها وإصدار أحكام عليها، ترتكز على ذوق الناقد وفكره في محاولة للكشف عن جمالية النص الأدبي أو العيوب التي تشوبه، ويعد النقد "دراسة للأعمال الأدبية والفنون وتفسيرها وتحليلها وموازنتها بغيرها، والكشف عن القوة والضعف والجمال والقبح، وبيان قيمتها ودرجتها" (عبدالكريم: https://www.ahlalhdeeth.com/vb/showthread.php?t=368074).

ويمكن القول إن المفهوم السابق يندرج في كثير من جوانبه تحت ما يسمى (النقد الانطباعي)، وهو النقد الذي كان شائعًا عند كثير من القدماء، أما حديثًا، فقد تطور النقد، وغدا أفسح مجالًا وأوسع أفقًا، ولأننا سنحاور النقد في المقامات الأربع، فإن النقد الانطباعي هو ما يعنينا؛ لأن الانطباعية هي السمة الغالبة عليها. وقولنا إن النقد علم قائم بذاته، لا يعني الفصل بينه وبين نصوص الإبداع، ولا سيما قديمًا، إذ نجد كثيرًا من النصوص تحوي إبداعًا وسردًا أدبيًّا، وتمتزج فيها الآراء النقدية. ولعل الناظر في المقامات الأربع يدرك ذلك، حيث إن موضوعها الرئيس هو النقد الأدبي، لكنه صيغ بقالب فني حكائي، بدا من خلاله كأنه أقصوصة قصيرة، أو حكاية في مكان ما، يجلس فيه رفقة يتحاورون حول الشعر ونقده، فالمقامة (القريضية) للهمذاني، تتناول موضوع النقد الأدبي من خلال راويها وبطلها الذي يصدر أحكامًا نقدية على عدد من الشعراء الجاهليين والأمويين، ويمثل بطلها (أبو الفتح الإسكندري) نموذج البطل الناقد العالم بأسرار الشعر، وقد أخذ الراوي (عيسى بن هشام) يطرح عليه الأسئلة حول الشعراء، وهو يجيبه بعبارات موجزة مكثفة، تدل على تمثل عميق لمجمل الإنتاج الشعري لكل واحد منهم، ونجده أحيانًا يحكم على الشعراء، وأحيانًا أخرى على الشاعرية (الموهبة والطبع)، وأحيانًا يمزج بين الحكمين معًا.

فعندما سأله الراوي عن امرئ القيس، أجابه قائلًا: "هو أول من وقف بالديار وعرصاتها، ... ولم يقل الشعر كاسبًا، ولم يجد القول راغبًا، ففضل من تفتق للحيلة لسانه، وانتجع للرغبة بنانه" (الهمذاني، ٢٠٠٥: ٨-٩). إنه يصدر حكمًا على الشاعر نفسه (امرئ القيس)، فهو شاعر مجيد غير متكسب، يقول الشعر عن رغبة وموهبة، وقد فاق في جودة شعره أولئك الذين ما فتق لسانهم بالقول إلا الاحتيال في كسب المال، وما حرك أناملهم بالأقلام لتحبير الخطب والقصائد إلا انتجاعهم: أي ذهابهم لارتياد الأرزاق رغبة في تحصيلها، وعليه فإن الهمذاني يقلل من شأن أولئك الشعراء الذين يرمون من شعرهم إلى التكسب، ويعلي من شأن الشاعر الذي يترفع عن ذلك التكسب؛ لذا فإن امرأ القيس عنده يفوق الشعراء؛ لكونه غير هادف إلى كسب المال، وإنما يقول الشعر لغاية الشعر فقط، وهو بهذا صاحب مبدأ رفيع يحتذى.

وعندما يصف زهيرًا بن أبي سلمى يصدر أحكامًا على شعره دون أن ينقده، إذ يقول عنه: "يذيب الشعر ويذيبه، ويدعو القول والسحر يجيبه" (الهمذاني، ٢٠٠٥: ٩)، فهذه العبارات القصيرة المتتابعة المكثفة تصف شعر زهير بشكل دقيق، كما أنها توحي بموهبته وطبعه وشاعريته، فشعره يحمل معاني عميقة بألفاظ سهلة المأخذ، وعبارة (يذيب الشعر ويذيبه) تدل على سهولة شعره على طبعه وانقياد طبعه للشعر، ورقة كل منهما، حتى كاد كل يذيب الآخر، إضافة إلى أن هذا الشعر يترك أثرًا في القلوب بلا تعمد (يدعو القول والسحر يجيبه)، فهو إذا دعا القول أي استنزله من قريحته إلى ظاهر لفظه أجابه السحر، أي أخذ السحر من لسانه مكان القول، وهو يريد قولًا فيكون سحرًا، ولعل مثل هذا الكلام النقدي يجسد قضية نقدية مهمة هي (قضية اللفظ والمعنى)، إذ يتواءم اللفظ مع المعنى ويتعالقان معًا لتحقيق الرؤية أو المقصد، فضلًا عن تحقق الجمال والشاعرية.

ونجده في نقده جريرًا والفرزدق يجمع بين حكمين: الحكم على الشاعر وعلى الشاعرية، فالفرزدق عنده "أكثر رومًا، وأكرم قومًا" (الهمذاني، ٢٠٠٥: ٩))، أي أنه مفخار كثير المطالب في الكرم؛ لأنه من قوم كرماء، ويصفه بعزة النفس والتفاخر في آن معًا، أما شعره فإنه "أمتن صخرًا، وأكثر فخرًا، ... إذا افتخر أجرى، وإذا احتقر أزرى، وإذا وصف أوفى" (الهمذاني، ٢٠٠٥: ٩)،

إحصائية تبين عدد الشعراء المذكورين في كل مقامة، وعصورهم، وما استشهد بشعره منهم، وما اكتفي بنقده فقط

المقامة وصاحبها	عدد أسماء الشعراء فيها	اسم الشاعر	عدد الاستشهادات	عصر الشاعر	الحالة
(القريضية) الهمذاني	٦	امرؤ القيس	-	الجاهلي	نقد الشاعر وشعره دون إيراد شيء من شعره
		النابغة الذبياني	-		
		زهير بن أبي سلمى	-		
		جرير	-	الأموي	نقد الشاعر وشعره دون إيراد شيء من شعره
		الفرزدق	-		
(الشعرية) الهمذاني	٤	الأعشى	بيت واحد	الجاهلي	إيراد الشعر ونقده
		أبو نواس	بيت واحد	العباسي	إيراد الشعر ونقده
		البكري	بيتان		
		ابن الرومي	بيت واحد		
(الشعرية) الحريري	١	السموأل	-	الجاهلي	نقد الشاعر وشعره دون إيراد شيء من شعره

(الشعراء) السرقسطي	٤٠	امرؤ القيس	-	الجاهلي	نقد الشاعر وشعره دون إيراد شيء من شعره
		طرفة بن العبد			
		زهير بن أبي سلمى	-		
		النابغة الذبياني	-		
		عنترة العبسي	-		
		علقمة بن عبدة	-		
		الأعشى			
		لبيد بن ربيعة	-		
		الخنساء	-	مخضرم (جاهلية، إسلام)	نقد الشعر وشعره دون إيراد شيء من شعره
		حسان بن ثابت	-		
		الحطيئة	-	الأموي	نقد الشعر وشعره دون إيراد شيء من شعره
		الراعي النميري	-		
		الفرزدق	-		
		جرير	-		
		عمر بن أبي ربيعة	-		
		جميل بن معمر	-		
		كثير عزة	-		
		غياث بن الصلت التغلبي	-		
		الأخطل	-		
		نصيب بن رباح	-		
		قيس بن ربيعة الجعدي	-		
		قيس بن الملوح	-		
		قيس بن ذريح	-		
		بشار بن برد	-	مخضرم (أموي، عباسي)	نقد الشاعر وشعره دون إيراد شيء من شعره
		مسلم بن الوليد	-	العباسي	نقد الشاعر وشعره دون إيراد شيء من شعره
		أبو تمام	-		
		البحتري	-		
		ابن الرومي	-		
		المتنبي	-		
		أبو نواس	-		
		عبدالله بن المعتز	-		
		ابن نباتة السعدي	-		
		محمد بن عبدالله السلامي	-		
		ابن سكرة الهاشمي	-		
		أبو الحسن التهامي	-		
		أبو فراس الحمداني	-		
		الشريف الرضي	-		
		الحسين بن علي المغربي	-		
		أبو العلاء المعري	-		
		مهيار الديلمي	-		

وهو بهذا يصدر حكمًا على أوزان شعره (أمتن صخرًا)، يدل على تمكن قوافيه ومناسبتها لمعانيه، واستحكام ألفاظه في معانيه، كما أنه أجاد في أغراض الشعر، فإن (افتخر أجزى)، أي أغنى بفخره عن غيره، فلا يحتاج إلى من ينصره على من يفاخره، إما إن هجا فقد (أزرى)، فهجاؤه شديد لاذع، يحتقر المهجو ويزري به، ويضعه بمنزلة وضيعة، ويلصق بها النقيصة، وفي الوصف يعطي كل شيء حقه منه، فهو إذا وصف (أوفى)، إذ إنه يوفي الموصوف ما يقتضيه من الوصف.

ويقول في شعر جرير: "جرير أرق شعرًا، وأغزر غزرًا، وأوجع هجوًا، وأشرف يومًا، ... إذا نسب أشجى، وإذا ثلب أردى، وإذا مدح أسنى" (الهمذاني، ٢٠٠٥: ٩)، فيبدو كأنه يحكم على شعره، ويبين أهم أغراضه ومواضيعه، من خلال عقد مقارنة بينه وبين شعر الفرزدق، فإن كان الفرزدق غزير المعاني، فجرير أعلى منه غزارة (أغزر غزرًا)، أما أغراضه الشعرية، فأولها الهجاء وهو (أوجع)، وهي صيغة تفضيل تدل على شدة الهجاء ووجعه، كأنه يريد أن يقول إن الهجاء لا يكون هجاء إلا إذا أوجع المهجو، فضلًا عن تميزه في الغزل (إذا نسب أشجى)، حيث إن غزله ووصفه النساء وشمائلهن وفعلهن بقلوب الرجال يلهب تلك القلوب، ويثير نيران الشوق فيها، وهذا هو الغزل الحق؛ لأنه يحقق الغاية منه، المتمثلة بإثارة الشوق والهيام في نفوس الرجال، وهو مجيد أيضًا في الهجاء (إذا ثلب أردى)، أي إذا هجا أهلك مهجوه، وفي المدح إذا (مدح أسنى)، أي رفع درجة الممدوح ومنزلته، وجعله يفوق غيره.

ولعل هذه المقارنة بين الشاعرين، القائمة على صيغة التفضيل (أفعل) عند كليهما لا توحي إلا في بعض الأحيان بتفوق أحدهما على الآخر، بل إنهما متساويان في الشاعرية؛ لأن هذه الصيغة قادرة على تفنيد أغراضهما وقدرتهما على تجسيد رؤاهما من خلال بنائهما الشعري المحكم، وعليه فإن هذه الرؤى تسهم في جعل شعرهما يتسم بالشاعرية القائمة على عنصري (الرؤية والتشكيل) اللذين يتعاضدان معًا لتحقيق البناء الفني والموضوعي.

إن هذا المنهج النقدي الانطباعي عند الهمذاني في مقامته (القريضية)، هو نفسه عند السرقسطي في مقامته (الشعراء)، إذ إن كلا المقامتين تقومان على أساس الحوار بين البطل والراوي، المنطلق من آلية السؤال والجواب، حيث يسأل الراوي عن الشاعر، فيجيبه البطل مصدرًا حكمه عليه وعلى شعره، وهي آلية تقوم على الفعلين (قلتُ) أي الرواي، والإجابة بـــ(قال) أي البطل.

ونجد (السائب بن تمام) راوي السرقسطي يسأل البطل (الشيخ أبا حبيب) عن أربعين شاعرًا ينتمون إلى عصور مختلفة، فيجيبه بجمل مكثفة تحمل أحكامًا نقدية توحي بمعرفته بهم وبشعرهم، كما تشي بسعة اطلاعه على الأدب بمختلف عصوره، فيبدأ بشعراء الجاهلية، ويسأله عن عدد كبير منهم، كامرئ القيس وزهير والنابغة وغيرهم، ولعل حكمه عن امرئ القيس لا يبتعد كثيرًا عن حكم الهمذاني، فهو "لا كاسب ولا حارث" (السرقسطي، ٢٠٠٦: ٢٦٦)، أي أنه غير ساعٍ للتكسب في شعره، وهذا أكده الهمذاني من قبل. أما شعر زهير، فحكمه عنده كحكم الهمذاني، فهو يجيد الشعر، ويجعله واضحًا سهلًا محكمًا، يقول عنه: إنه "عارض في الفصاحة ركام، كثر تنقيحه فزكا تلقيحه، وتماهل رويه، فطاوعه غويه" (السرقسطي، ٢٠٠٦: ٢٦٦)، إن شاعرية زهير تتحقق من خلال شدة عنايته بتنقيح شعره، وهو المعروف بالقصائد (الحوليات) التي لا تخرج إلى العيان إلا بعد حول كامل من التنقيح والتمحيص، فتغدو قصائد حسان غاية في الكمال، وقد ساعده في ذلك فصاحته واختياره رويه وقوافيه. أما جرير والفرزدق، فهما عنده كما عند الهمذاني أيضًا، لا يستطيع أحد أن يميز بينهما في الشعر والشاعرية، إذ إنهما "فرسا رهان، كلاهما غير مذال، ولا مهان" (السرقسطي، ٢٠٠٦: ٢٦٩)، وهما متساويان في الشعر وتجويده.

ويختلف السرقسطي عن الهمذاني عند إصداره الأحكام، في أنه في كثير من الأحيان يترجم للشاعر ترجمة قصيرة، من خلال ذكر اسمه وذكر قبيلته، والسمة الغالبة على سؤال الراوي تكون بالسؤال عن اللقب، وربما يدرج في ثنايا حديثه ترجمة قصيرة له، كالتعريف باسمه وذكر كنيته، فعندما سأله الراوي "قلت: فابن المعتز؟ فقال: وما تريد من سليب مُبتز؟ عبدالله أبو العباس، فتى بني العباس ..." (السرقسطي، ٢٠٠٦: ٢٧٥)، وفي حديثه عن أبي تمام، يسأله الراوي: "قلت: فالطائي الأكبر؟ فقال: نعم ما صنع وحبر، ... أبو تمام حبيب بن أوس، يعدو عدو الأوس" (السرقسطي، ٢٠٠٦: ٢٧٤)، وبهذا يمكن القول إن مقامة السرقسطي لا تقتصر على إصدار الأحكام النقدية على الشعراء وشعرهم فحسب، إنما يندرج في ثناياها بعض سيرهم والتعريف الموجز بهم، وهذا يساعد المتلقي في معرفة من المقصود باللقب، فمن يجهل لقب أبي تمام (الطائي الأكبر)، يستطيع أن يعرف من هو، عندما يتجاوز اللقب ليقرأ حديث الكاتب عنه، المتضمن ذكر اسمه وكنيته.

ويتشابه السرقسطي مع الهمذاني في إصدار الأحكام على شخص الشاعر، إذ نجده أحيانًا يمدحه، وأخرى يذمه، ففي وصفه حسان بن ثابت، يقول: "حسن وإحسان، ... أكرم به من طاهر ندس، أُيد بروح القدس" (السرقسطي، ٢٠٠٦: ٢٦٨)، إنه إنسان كريم فطين (ندس)، فهيم سريع السمع، وهو مؤيد في هجائه المشركين بروح القدس، قال عليه السلام عنه: "أهجهم وروح القدس معك"، وقال: "اللهم أيده بروح القدس" (ابن عبدالبر، ١٩٩٢، ج١: ٣٤٥)، وهو بهذا يصف الصحابي حسان بأحسن الصفات وأكرمها.

ويقول في وصفه الخزاعي بن أبي جمعة (كثير عزة): "أبو صخر ما أبو صخر، ذو البأو والفخر" (السرقسطي، ٢٠٠٦: ٢٧١)، فكنيته (أبو صخر)، وهو ذو منزلة عالية رفيعة يحق له الفخر ويليق به. وأحيانًا نجده يذم المسؤول عنه من الشعراء، فها هو الرواي يسأله: "قلت: فشاعر نمير؟ فقال: أُفًا له من ساعٍ في جلدة نمير، ونازل بين بُصرى وضُمير" (السرقسطي، ٢٠٠٦: ٢٦٩)، والمقصود هنا الشاعر الأموي (الراعي النميري)، وقد ذمه وتأفف من ذكره؛ لأنه سعى في شعره إلى التقرب من الأمراء والخلفاء، وكسب المال منهم، ونسي ما فعلوه بقومه، وربما أنه يقصد مدحه عبدالملك بن مروان بعدما أوقع في قومه بني نمير، عندما كانوا موالين لعبدالله بن الزبير في معركة مرج راهط (ابن سلام الجمحي، د.ت: ٥٠٧).

أما أحكامه على الشعر والشاعرية، فقد جاءت أوسع من أحكام سابقه الهمذاني وأشمل، حيث نجده كثيرًا ما يطيل فيها، من خلال جمله القصيرة المسجوعة، المعبرة عن حكمه ورأيه النقدي بالشعر، التي توحي باطلاعه على ذلك الشعر وتعمقه فيه، ففي حديثه عن المعنى أبي عمرو (جميل بثينة) يصف شعره بأن فيه "صبابة العشاق، وجزالة الرجاز" (السرقسطي، ٢٠٠٦: ٢٧١)، وهاتان العبارتان تدلان على رأي نقدي، يقوم على أساس المعنى واللفظ، إذ إنه يزاوج في ألفاظه بين الرقة المتسقة مع معاني العشق والصبابة، والجزالة المناسبة لمعاني العشق، فالعشق أمر عظيم عند جميل، وهو الشاعر العذري المعروف، ولا يعني ذلك أن ترق ألفاظه دائمًا، بل إن العشق شيء جزل، ويحتاج أحيانًا إلى ألفاظ جزلة قوية تستطيع التعبير عنه، وقوله (جزالة الرجاز) يشير إلى قصائد الرجز الطويلة المعروفة، التي تتميز لغتها بالغريب والحواشي، وصياغتها بجودة السبك وجزالته.

ونجده في معرض حديثه عن شعراء الغزل يشير إلى بواعث الشعر عند بعضهم، فالهيام وصبابة الهوى والعشق من بواعث الشعر المهمة عند قيس المجنون (قيس بن الملوح)، يقول السرقسطي عنه: "فهو المثل السائر في الصبابة والوجد، ... وجعل لقياه أعقاب نجم مغرب، فأحرز من الإبداع كل شأوي مغرب" (السرقسطي، ٢٠٠٦: ٢٧٣)، إن هيامه على وجهه وجنونه بسبب الحب وغربته، كل هذه العوامل ألهمته الإبداع الشعري، حتى حقق الغاية والهدف من شعره، المتمثل بالتعبير عن مدى معاناته بسبب الحب وصدود المحبوبة، وعليه فإن القضية النقدية التي يثيرها السرقسطي تتمثل بأن الإبداع له بواعث ودوافع، منها الحب وأسبابه.

ثم يشير الكاتب إلى قضية الطبع عند الشعراء، ويجعل المتنبي من المطبوعين، فهو "ذو الطبع الصّيب، والكلم الطيب" (السرقسطي، ٢٠٠٦: ٢٧٥)، فطبعه صيب يختلف عن طبع كثير من الشعراء، إذ إن شعره كثيف متماسك، شديد كالرعد والمطر، وفي هذا إشارة إلى تفوقه على كثير من أقرانه، وفي الوقت ذاته فإن كلامه (شعره) طيب، ككنيته (أبي الطيب)، في إشارة إلى قدرته على اختيار الألفاظ الحسنة والمعاني الرائقة، نائيًا بنفسه عن الألفاظ الوعرة الوحشية، والمعاني الفاحشة، وبهذا _وفق رأي الكاتب_ فقد جسد في شعره قضية الصدق والكذب، ومال إلى الصدق، فجاء كلامه طيبًا.

لقد استطاع السرقسطي في مقامته _دون قصد منه_ أن يتمثل كثيرًا من القضايا النقدية القديمة، دون أن يشير إليها صراحة، كقضية الطبع، واللفظ والمعنى، والصدق والكذب، وهو بهذا لا يبتعد عن سابقه (الهمذاني) في المقامة (القريضية)، إذ إن كلا المقامتين تختصان بنقد الشعر وأهله، وتفندان الآراء النقدية حول الشعراء وشعرهم.

أما المقامتان (الشعرية) للهمذاني، و(الشعرية) للحريري، فإنهما تتشابهان في العنوان والمضمون إلى حد ما؛ لأنهما لا تخوضان في الشعراء وأسمائهم وصفاتهم وشاعريتهم، إنما في الشعر وفنونه البلاغية والعروضية والنقدية، ولعل المقامة (الشعرية) للهمذاني تتمحور حول قضية واحدة، هي (المعميات) في الشعر، وقد أشار إليها بعض أهل العلم والأدب، فالبغدادي (ت١٠٦٣هـ/١٦٨٢م) في (خزانة الأدب) أطلق عليها أسماء عدة، منها: العويص، المحاجات، أبيات المعاني، المعمّى، وجميعها تعني "تغطية البصر عن إدراك المعقول، وكل شيء تغطى عنك فهو عمي عليك" (البغدادي، ١٩٩٧، م٤: ٤٥٩-٤٦٠)، وقد ذكر جمال الدين بن نباتة (ت٧٦٨هـ/١٣٦٦م) أن المعمى سمي في عصره: المترجم، وأن الخليل واضع علم العروض هو أول من استخرجه ونظر فيه، وقال: وذلك أن بعض اليونان كتب بلغتهم كتابًا إلى الخليل، فخلا به شهرًا حتى فهمه، فقيل له في ذلك، فقال: علمت أنه لا بد وأن يفتتح باسم الله تعالى، فبنيت على ذلك وقست، وجعلته أصلًا ففتحته، ثم وضعت كتاب المعمّى (اليزدي، ١٨٨٦: ١٢٠).

والتعمية لغة تعني: الخفاء والالتباس (ابن منظور، د.ت: عمي)، وفي الاصطلاح هي تحويل نص واضح إلى آخر غير مفهوم، باستعمال طريقة محددة، يستطيع من يعرفها أن يفهم النص، واستخراجها عكس ذلك، يجري فيه تحويل النص المعمّى إلى نص واضح لمن لا يعرف مسبقًا طريقة التعمية المستعملة (مراياتي وآخران، ١٩٧٨، ج١: ٩).

وقد أورد الهمذاني لفظة (المعميات) على لسان بطله عندما كان يجلس مع رفقة في بلاد الشام، فسأل الجالسين: "ما فعلتم بالمعميات سلوني عنها" (الهمذاني، ٢٠٠٥: ٢٥٢)، فسألوه، فأجابهم بسرد عدد كبير من الأوصاف تعد "اعتبارات يتصورها الذهن من جوامع البيت والألفاظ التي يؤلف منها، والمعاني التي تشير إليها، وترد إلى المخيلة عند سماعه، وذلك يختلف باختلاف أهل الذوق في القريض، ويمكن لقارئ ديوان واحد من شعر أي شاعر أن يجد جميع ما جاء به" (الهمذاني، ٢٠٠٥: ٢٥٢، حاشية٣)، ويستطرد الهمذاني في ذكر أوصاف التعمية في الشعر وطرقها- ومنها:

١. بيت شطره يرفع، وشطره يدفع (الهمذاني، ٢٠٠٥: ٢٥٢).

ولعل خير مثال على هذا البيت الذي نصفه يرفع ونصفه يدفع، بصيغة الفاعل في الفعلين يدفع ويرفع، كقول بعضهم: (الراغب الأصفهاني، ١٩٩٩: ٢٥٢)

ولله عندي جانب لا أضيعه وللهو عندي وللخلاعة جانب

فالنصف الأول يرفع صاحبه إلى منزلة الكرامة التي يختص بها أهل التقوى، والنصف الثاني يدفع صاحبه عن تلك المقامات الرفيعة، ويحرمه الرقي إليها.

٢. بيت نصفه يغضب، ونصفه يلعب (الهمذاني، ٢٠٠٥: ٢٥٣).

ولعل قول عمرو بن كلثوم: (عمرو بن كلثوم، ١٩٩٢: ٣٢٦)

كأنَّ سيوفنا منا ومنهم مخاريق بأيدي لاعبينا

يجسد هذا الصنف من الأبيات، وقد وصفه في المقامة (العراقية) بأنه يعظم وعيده ويصغر خطبه (الهمذاني، ٢٠٠٥: ١٦٥)، بمعنى أن صورة الإنذار فيه فخيمة عظيمة، ولكن الخطب والشأن فيه صغير لا يُبالى به، والمخاريق في البيت تعني "ما يلعب به الصبيان من خرقة مفتولة كمنديل ونحوه يتضاربون بها" (ابن منظور، د.ت: خرق)، والشاعر يصف دنوهم من عدوهم وسرعة تضاربهم مع اختلاطهم بعدوهم واختلاط عدوهم بهم، ويشبه سيوفهم

وسيوف أعدائهم بتلك المخاريق في أيدي الصبيان، فوعيد البيت: أي ما ينذر به من السوء عظيم، ولكن إذا تذكرنا بأن المخاريق بأيدي اللاعبين قلما يكون منها أذى يذكر أو نكاية يؤلم لها، صغر عندنا الخطب وهان الأمر.

٣. بيت أوله يهب وآخره ينهب (الهمذاني، ٢٠٠٥: ٢٥٤). ومثاله قول عمرو بن كلثوم: (عمرو بن كلثوم، ١٩٩٢: ٣٢٢)

قريناكم فعجلنا قراكم قبيل الصبح مرداة طحونا

فإن الشطر الأول قرى وإحسان، والشطر الثاني ردى وطحن أجساد تنهب منها الأرواح، وتسلب منها الأموال.

٤. بيت لا يمكن نقضه (الهمذاني، ٢٠٠٥: ٢٥٤). كقول الفرزدق: (الفرزدق، ١٩٨٧: ٤٨٩)

إن الذي سمك السماء بنى لنا بيتًا دعائمه أعزّ وأطول

٥. بيت إن أفلتناه أضللناه (الهمذاني، ٢٠٠٥: ٢٥٤). ومثاله قول امرئ القيس: (امرؤ القيس، ١٩٦٩: ٣٢)

إلا أنني بالٍ على جملٍ بالٍ يقود بنا بالٍ ويتبعنا بالٍ

٦. بيت قام، ثم سقطٍ ونام (الهمذاني، ٢٠٠٥: ٢٥٤). كقول قيس المجنون: (قيس بن الملوح، ١٩٩٩: ٤٩)

ألا أيها النوام ويحكم هبوا أسائلكم هل يقتل الرجل الحب

فشطره الأول قام، فكأنه كلمة أعرابي على قعود، إلا أن الثاني يُظهر اللين والوضوح في الحب (قيس بن الملوح، ١٩٩٩: ٤٩)، فيبدو كأنه سقط من عليائه بسبب الهوى والهيام.

٧. بيت إن حُرك غصنه، ذهب حسنه (الهمذاني، ٢٠٠٥: ٢٥٤). كقول أحدهم: (الصفدي، ٢٠٠٠، ج١: ٢٣٣)

لك قدٌّ لولا جوارح جفنيـــــــــــــكَ لغنّت عليها وُرق الحمام

فلو حركت القد لطارت الجوارح بمعناها المشهور، وهي جوارح الطير، والجوارح في البيت عيناه فإذا طارت عينه ذهب حسنه البتة.

٨. بيت آخره يهرب، وأوله يطلب (الهمذاني، ٢٠٠٥: ٢٥٤). كقول ابن الرومي: (ابن الرومي، ٢٠٠٣، ج٢: ٥٩٠)

بجهل كجهل السيف والسيف منتضى
وحلم كحلم السيف والسيف مغمد

٩. بيت كاد يذهب فعاد (الهمذاني، ٢٠٠٥: ٢٥٤). كقول المتنبي: (أبو الطيب المتنبي، د.ت، ج٤: ٧٠)

وما أنا منهم بالعيش فيهم ولكن معدن الذهب الرغام

حيث إن الشطر الأول ينفي أنه منهم (من قومه)، على الرغم من أنه حي مقيم فيهم، لذا فإنه كاد أن يذهب، إلا أن الشطر الثاني يعود به، ليدلل على مكانته، فهو كالذهب مقامه في التراب، وهو أشرف منه.

١٠. بيت مدحه ذم (الهمذاني، ٢٠٠٥: ٢٥٤). كقول صفي الدين الحلي: (صفي الدين الحلي، د.ت، ٦٤)

لكن قومي وإن كانوا ذوي عدد
ليسوا من الشر في شيء وإن هانا

فالبيت ظاهره مدح لقومه، إذ إن عددهم كبير، إلا أن هذا المدح ذم، حيث إنهم وإن كانوا كذلك فإنهم يهابون الحرب لعدم حماستهم.

١١. بيت ضاق ووسع الآفاق (الهمذاني، ٢٠٠٥: ٢٥٤). كقول أبي نواس: (أبو نواس، د.ت: ٤٥٤)

وليس على الله بمستنكر أن يجمع العالم في واحد

١٢. بيت أصلح حتى صلح (الهمذاني، ٢٠٠٥: ٢٥٤). كقول القائل: (ابن كثير، ١٩٩١، ج١١: ٤٧)

لا تقل بشرى ولكن بشريان غرّة الداعي ويوم المهرجان

وذلك لأنه ابتدأ بحرف (لا)، ومعلوم أنه ليس في الدنيا أجلُّ من قول لا إله إلا الله (ابن كثير، ١٩٩١، ج١١: ٤٧)، وهي تبدأ بـــ(لا)، فلا ضير أن يكون البيت مبدوءًا بها، لذا فإنه بيت أصلح وصلح، وتضمن البشرى بيوم العيد والفرح (عيد المهرجان)، أحد أعياد الفرس، وعليه فإن النفي في أوله يقود إلى إصلاح المعنى في آخره؛ لأن نفي البشرى يتبعه استدراك بنوعين من البشرى، وبهذا فإنه أصلح وحول عن مطلعه الشؤم، ويمكن قلبه ليصبح:

غرة الداعي ويوم المهرجان لا تقل بشرى ولكن بشريان

فيصلح معناه أكثر.

على أي حال، فقد أورد الهمذاني مثل هذه الاعتبارات والصفات بشكل موسع، وقد بلغ عددها ما يقارب الخمسين (الهمذاني، ٢٠٠٥: ٢٥٣-٢٥٤)، جعلها من المعميات، إلا أنه لم يفسرها، ولم يأت بشواهد شعرية عليها، واكتفى بالتمثيل لخمسة أصناف منها، هي:

١. البيت الذي سمُج وضعه، وحسن قطعه (الهمذاني، ٢٠٠٥: ٢٥٥). حيث مثل له بقول أبي نواس: (أبو نواس، د.ت: ٢٨)

فبتنا يرانا الله شرَّ عصابة تجرر أذيال الفسوق ولا فخر

وسماجة الوضع تعني قبح ما سيق له النظم من المعنى، فكأن البيت وضع لأجله، وحسن القطع: حسن التفصيل، كما يفصل الثوب على مقدار لابسه، فقطعه حسن جميل، وإن كان لابسه مشوهًا قبيحًا (الهمذاني، ٢٠٠٥: ١٦٥، حاشية٥)، فالبيت يحمل معنى غير رائق، إذ إنه سمج في مبتغاه، فأبو نواس ورفقته عصابة أشرار مخمورون، وهم يعلمون أن الله عالم بفسوقهم، وعلى الرغم من هذا المعنى إلا أن البيت حسن العروض والبحر والتراكيب.

٢. البيت الذي حله عقد، وكله نقد (الهمذاني، ٢٠٠٥: ٢٥٥). إذ مثل له بقول الأعشى: (الأعشى، ١٩٥٠: ٧١)

دراهمنا كلها جيّدٌ فلا تحبسنا بتنقادها

فقال: "وحلّه أن يقال: دراهمنا جيد كلها. ولا يخرج بهذا الحل عن وزنه" (الهمذاني، ٢٠٠٥: ٢٥٥)، وقد جعله الهمذاني من الأبيات التي لا يمكن حلها (الهمذاني، ٢٠٠٥: ١٦٥)، وحل البيت: نثره، فللشعر أساليب تلجأ إليها مراعاة الوزن، وأغلب الشعر إذا حل إلى النثر ظهر انقلاب في تركيبه أو نقص أو زيادة فيه، وذهب وزنه، فالبيت الذي لا يمكن حله هو الذي جاء في أساليب النثر، فلما نثر لم يتغير وضع ألفاظه (الهمذاني، ٢٠٠٥: ١٦٥، حاشية٣). أما نظم بيت الأعشى الآنف الذكر، فكأنه أسلوب منثور، لا يمكن حله بأوجز ولا بأطول منه، ولا بتقديم بعض أجزائه وتأخير بعضها.

٣. البيت الذي نصفه مد، ونصفه رد (الهمذاني، ٢٠٠٥: ٢٥٥). حيث مثل له ببيتي البكري: (الهمذاني، ٢٠٠٥: ٢٥٥)

أتاك دينار صـــــــدق

ينقص ستيـــن فلسًا
من أكرم الناس إلا
أصلًا وفرعًا ونفسًا

وعبارة (دينار صدق) توحي إلى الذهن بجميع ما احتوى عليه من الفلوس، ويمتد إلى نهايتها وهي ستون، ولكنه عندما قال: (إلا ستون فلسًا) رد مده أولًا. وقوله في البيت الثاني (من أكرم الناس) فإنه يمد فضله حتى يتجاوز في الكرم ما وراء كل كرم، ولكنه لما نفى الكرم من أصله وفرعه ونفسه استرد جميع أفراد النوع حتى لم يبقَ له شيء من الكرم.

٤. البيت الذي يأكله الشاء، متى شاء (الهمذاني، ٢٠٠٥: ٢٥٥).

وقد مثل له بقول القائل: (ابن قتيبة، ١٩٥٨، ج١: ٢٢٩)

فما للنوى جُذَّ النوى قطع النوى رأيت النوى قطاعة للقرائن

والبيت بما فيه من تكرار ذكر النوى أحضر في المخيلة نوى التمر والبلح، وهو مما تأكله الشاء، وهذا الإطناب والتكرار في ذكر النوى يخل بالمعنى، ما يجعل المتلقي يمل من ذكره على الرغم من عذوبة منطقه.

٥. البيت الذي طال، حتى بلغ ستة أرطال (الهمذاني، ٢٠٠٥: ٢٥٥). حيث مثل له ببيت ابن الرومي: (ابن الرومي، ٢٠٠٣، ج٥: ٢٠٠٣)

إذا مَنَّ لم يمنُنْ بمَنٍّ يَمُنُّهُ وقال لنفسي أيّها النفس أمهلي

وقد جعله في المقامة العراقية مما يثقل وقعه (الهمذاني، ٢٠٠٥: ١٦٩)، وهو من الأبيات الطوال، وسبب ذلك "تكرار المن في الشطر الأول مع برودة اللفظ في الشطر الثاني، مما يكره سماعه، أو لأنه ذكر المن فيه أربع مرات، وكل مَنّ مئتان وثمانون مثقالًا، فالذهن يحمل من ثقل البيت ألفًا ومئة واثنين وثلاثين مثقالًا وما هي بقليل" (الهمذاني، ٢٠٠٥: ١٦٩، حاشية١).

ومن المعايير الأخرى التي أوردها الهمذاني في مقامته (الشعرية)، التي تجعل الأبيات معميات، إذا توفرت فيها ما يلي:

١. بيت لا يعرف أهله (الهمذاني، ٢٠٠٥: ٢٥٤). وقد أورد هذا الوصف في المقامة (العراقية) أيضًا، ولكنه جعله للمدح الذي لم يُعرف أهله (الهمذاني، ٢٠٠٥: ١٦٨)، وقد مثل له بقول أبي خراش الهذلي: (الهذليون، ١٩٦٥، ق٢: ١٥٨)

ولم أدرِ من ألقى عليه رداءه
على أنه قد سُلّ عن ماجدٍ محض

والمدح الذي لا يُعرف أهله، أن يأتي الشاعر بصفات مدح في نظمه لممدوح غير معروف للمادح، وبيت الهذلي في "مدح شخص غير معروف، كان قد ألقى رداءه على أخ الشاعر ليحميه ممن كانوا قد أرادوا الفتك به، فنجا بسبب ذلك" (الهذليون، ١٩٦٥، ق٢: ١٥٨)، وقد بدأ الشاعر بيته بعبارة (لم أدرِ) التي تنفي درايته بصاحب الرداء الملقى على أخيه، الذي سلّمه من الهلاك، وبالرغم من عدم معرفته له، إلا أنه إنسان يستحق المدح والثناء؛ لذا فإنه على حد قول الشاعر ذو مجد عريق، من سلالة أب ماجد وأصل شريف لم تشبه شائبة.

٢. بيت لا يَرْقَأُ دمعه (الهمذاني، ٢٠٠٥: ٢٥٤). ويعني البيت الذي لا دمع له، غير أن ما فيه من المعاني والألفاظ يخيل للسامع انسكابًا لا ينقطع، وقد مثل له الهمذاني في المقامة العراقية ببيت ذي الرمة: (ذو الرمة، ١٩٩٥: ١٠)

ما بال عينك منها الماء ينسكب كأنه من كُلى مفرية سرب

لقد احتوى البيت على ألفاظ مرتبطة بالسيلان والانسكاب (كلى، مفرية، سرب)، ومعلوم أن الكلية تفرز البول الذي يسح ويسيل، والمزادة يسيل منها الماء للشرب، وإن أحكمت ينقطع، وعليه فإن انسكاب دمعه قد ينقطع كانقطاع الماء (البول) من الكلى، إلا إذا أفرزته، وكذلك ماء القربة لا يسيل إلا إذا فتحت، وبهذا فإن دمعه غير منسكب، بل ينقطع ويتوقف في أحيان كثيرة.

٣. بيت عروضه يحارب، وضربه يُقارب (الهمذاني، ٢٠٠٥: ٢٥٣).

وقد وصفه في المقامة العراقية بقوله: "بيت يشج عروضه ويأسو ضربه" (الهمذاني، ٢٠٠٥: ١٦٥)، ومعلوم أن العروض هو الجزء الأخير من صدر البيت، والضرب الجزء الأخير من عجزه، ويشج تعني "يجرح ويكسر" (ابن منظور، د.ت: شجج)، وهذا المعنى لا يبتعد عن لفظة (يحارب)، أما كلمة (يأسو)، فتعني "يداوي ويطبب" (ابن منظور، د.ت: أسا)، وهي دلالة (يقارب) نفسها، وقد مثل له الهمذاني في (العراقية) بالبيت: (الجاحظ، ١٩٩٨: ج٣: ٢٢٦)

دلفت له بأبيض مشرفيّ كما يدنو المصافح للسلام

فأول البيت حرب (دلفت له) أي تقدمت، ويقال: "دلفت الكتيبة إلى الحرب أي تقدمت" (ابن منظور، د.ت: دلف)، والمشرفي: السيف (ابن منظور، د.ت: شرف)، وأخره مصافحة وسلام.

٤. بيت لا تحصى عدته (الهمذاني، ٢٠٠٥: ٢٥٤). وقد وصفه في (العراقية) بقوله: "بيت هو أكثر رملًا من يبرين" (الهمذاني، ٢٠٠٥: ١٦٥)، ويبرين: أرض ذات رمل لا تدرك أطرافه عن يمين مطلع الشمس من حجر اليمامة (ابن منظور، د.ت: يبر)، ومعنى كون البيت أكثر رملًا منها، أنه يخيل للسامع ما يكثر ذلك الرمل، أي لا تحصى عدته، وقد مثل له في (العراقية) ببيت ذي الرمة: (ذو الرمة، ١٩٦٥: ٢٥٨)

مُعرورِيًّا رَمَضَ الرّضراضِ يركضهُ
والشمسُ حيرى لها في الجوّ تدويمُ

فإن هذا الراكب الفرس في حر الشمس في الصحراء، خيلت له كثرة الرمل من ذكر الرضراض أنه يركض بالسير، يرى الشمس تدور في كبد السماء، ولا تنتقل على قوس الهبوط، وإيقاع الركض على الرمض نفسه ليدل على أن الرمل احترق من شدة الحرارة حتى انقلب إلى عين الحرارة (الهمذاني، ٢٠٠٥: ١٧٠، حاشية١).

ويرى محقق مقامات الهمذاني أن هذا البيت ليس فيه ما يفيد كثرة الرمل إلى الحد الذي ذكره، فلو أن مثل بمثل قوله: (الهمذاني، ٢٠٠٥: ٢٥٤)

قطعنا العقنقل والأوعس وجزنا الكثيب إلى العانك

لكان أشد انطباقًا على ما قاله من البيت أكثر رملًا من يبرين (الهمذاني، ٢٠٠٥: ١٧٠، حاشية١)، والعقنقل: ما تراكم من الرمل (ابن منظور، د.ت: عقنقل)، والأوعس: ما سهل ولان منه (ابن منظور، د.ت: وعس)، والكثيب: ما انبسط وطال منه (ابن منظور، د.ت: كثب)، والعانك: ما تعقد حتى لا يستطيع البعير أن يسير فيه

(ابن منظور، د.ت: عنك)، فالبيت كله رمل.

٥. بيت إذا أصاب الرأس هشم الأضراس (الهمذاني، ٢٠٠٥: ٢٥٤). وقد وصفه في (العراقية) بقوله: "بيت كأسنان المظلوم، والمنشار المثلوم" (الهمذاني، ٢٠٠٥: ١٦٥-١٦٦)، وأراد بالمظلوم الذي حيف عليه، فضرب على فمه ورأسه فتهشمت أسنانه وسقطت، ويكون البيت كذلك إذا كثرت شيناته، وكل شينة بينها فاصل عن الأخرى كالأسنان المثلومة التي يكون بينها فواصل، وقد مثل له في العراقية بقول الأعشى: (الأعشى، ١٩٥٠: ٥٩)

وقد غدوت إلى الحانوت يتبعني شاءٍ مِشَلٌّ شُلَيْلٌ شُلْشُلٌ شوِلُ

فهو يصف خادمه بغاية الخفة والسرعة في الحاجة، وقد تشوه البيت بتلك الألفاظ المتتابعة التي تحمل الجذر نفسه تقريبًا، وتختلف في المعاني، فـــ(شاء): من شأى يشؤو إذا سبق أي سابق من سباق (ابن منظور، د.ت: شأي)، و(المشل): الخفيف السريع (ابن منظور، د.ت: شلل)، و(شليل): تصغير شلل، و(الشلشل): الشليل نفسه، و(الشول): بالمعنى نفسه (ابن منظور، د.ت: شلل)، فكيف يستقيم المعنى بهذه الألفاظ المتناقضة، إذ كيف يكون سريعًا سابقًا وفي الوقت ذاته مشلولًا.

٦. بيت نصفه يضحك، ونصفه يألم (الهمذاني، ٢٠٠٥: ٢٥٤). وقد وصفه في (العراقية) بقوله: "بيت يسرك أوله، ويسوءك آخره" (الهمذاني، ٢٠٠٥: ١٦٦)، بمعنى أن الوصف في أوله يسر، أما في آخره فإنه سيء، يسوء الإنسان إذا نُسب إليه، كقول امرئ القيس: (امرؤ القيس، ١٩٦٩: ١٩)

مكر مفر مقبل مدبر معًا

كجلمود صخر حطه السيل من عل

فأول البيت يسر أهل الذوق في النظم؛ لكونه يجسد حصانًا منقادًا لحركات القتال، يتسم بالسرعة والكر والإقبال والإدبار، وهذه صفات يتمناها كل مقاتل، أما آخر البيت فإنه يسوء أهل الذوق، أي يقبح عندهم؛ لأن جلمود الصخر إذا انحط من عل لا يمكن تحويله عن جهة انحطاطه، فلو أن امرأ القيس كان راكبه في هذه الحالة لهوى به إلى حيث لا يجد للرجعة إلى الحياة سبيلًا، فكيف يكون صاحب هذا الشبه مكرًّا مفرًّا... الخ.

٧. بيت لفظه حلو، وتحته غم (الهمذاني، ٢٠٠٥: ٢٥٤). أي أنه "يصفعك باطنه، ويخدعك ظاهره" (الهمذاني، ٢٠٠٥: ١٦٦)، بمعنى أن ألفاظه حلوة حسنة، إلا أن معناه الباطن إذا تأملته كان أثره في نفسك أثر صفع الصافع، وهو أثر قبيح، من مثل قول أحدهم: (الهمذاني، ٢٠٠٥: ١٧١)

عاتبتُها فبكتْ وقالتْ يا فتى نجّاكَ ربُّ العرش من عتبي

فالقارئ يظن من ظاهر البيت وألفاظه أن فيه معنى، ولا معنى له، فإن التي تبكي من عتبه لا قوة لها عليه في عتبها، فلا حاجة إلى الدعاء له بالنجاة منه، على أن هذا القول في أشد ما يكون من البرودة.

٨. بيت هو أطول من مثله، وكأنه ليس من أهله (الهمذاني، ٢٠٠٥: ١٦٦، ٢٥٤). إذ يحتوي البيت على ألفاظ أكثر وحروف أوفر مما يكون في غيره من مثل وزنه، وهو لطوله يظنه السامع ليس من أهله، أي ليس من الأبيات التي على أوزانه، وكما أن الأهل يتقاربون في أنسابهم، فالأبيات من وزن واحد تتقارب في تقاطيعها، والواحد منها فيما بينها كأنه في أهله (الهمذاني، ٢٠٠٥: ١٦٦، حاشية٧)، وقد مثل له بقول المتنبي: (أبو الطيب المتنبي، د.ت، ج٣: ٨٩)

عِشْ ابْقَ اسْمُ سُدْ قُدْ جُدْ مُرِ انْهَ رِ فِ اسْرُ نِلْ

عِظْ ارْمِ صِبْ اُحْمِ اغْزُ اسْبِ رُعْ زُعْ دِلِ اثْنِ نُلْ

فهذه الأفعال الأمرية المتتالية التي بلغ عددها (٢٣) فعلًا مع كثرة حروفها قد أوصلت البيت طولًا لا مثيل له، مع تباعد معانيها وعدم تقاربها.

٩. بيت جعل فاعله مفعولًا، وعاقله معقولًا (الهمذاني، ٢٠٠٥: ٢٥٤). ولعل بيت الحطيئة في الزبرقان بن بدر يمثل هذا المعيار، إذ يقول: (الحطيئة، ١٩٩٣: ١١٩)

دع المكارم لا ترحل لبغيتها واقعد فإنك أنت الطاعم الكاسي

حيث حور دلالة اسم الفاعل (الطاعم، الكاسي)، وجعلها كاسم المفعول لغاية الهجاء، وبهذا يكون المهجو مطعومًا مكسوًّا، إذ ما تبلغ مروءته إلا أن يأكل ويلبس، وربما أن هذا البيت الذي ظاهره مدح وباطنه ذم هو ما قصده الهمذاني في إحدى أوصافه للمعميات، إذ يقول: "بيت مدحه ذم" (الهمذاني، ٢٠٠٥: ٢٥٤).

١٠. بيت طرده مدح، وعكسه قدح (الهمذاني، ٢٠٠٥: ٢٥٤). بمعنى إذا قُرئ طردًا يكون مدحًا، أما إذا قُرئ عكسًا فإنه يتحول إلى الهجاء (شيخ أمين، ١٩٧٢: ٢٠٦)، ومن أمثلته قول الشاعر: (الهمذاني، ٢٠٠٥: ٢٥٤)

حلموا فما ساءت لهم شيمٌ سمحوا فما شمّت لهم منُنُ

فإن طرده مدح، ولكن إذا عكسنا الكلمات تحول إلى الهجاء، حيث يصبح:

منٌّ لهم شمّت فما سمحوا شيمٌ لهم ساءت فما حلموا

وتتجسد التعمية في البيت من خلال شكله ومضمونه، إذ لا يدرك مقصده إلا القارئ الحاذق، فهو إن أراد مدح أحد ما، فإن السحر سينقلب على الساحر؛ لأن نظمه سيتوظف ضده إذا ما قرئ عكسًا، فيتحول إلى هجاء.

ومهما يكن من أمر، فإن الهمذاني قد أفرد مقامته (الشعرية) للتفصيل في قضية المعميات من الشعر، ضاربًا أوصافًا للأبيات المعمية، مكتفيًا بها، دون توضيحها والإتيان بشواهد عليها، ولكن المتأمل بها يدرك أنه يقصد بالأبيات المعمية تلك التي تحمل صفات شكلية وموضوعية، قد يصعب على المتلقي فهمها، ومنها ما يتعلق بالعروض والقافية، وحسن توزيع الكلمات والمقاطع في البيت واتساقها، ومنها ما يصعب معناه، فيفسر على غيره، ومنها ما لا يُعرف صاحبه، ومنها ما تكون تعميته بسبب طوله أو قصره، ومنها ما يخدع معناه، أهو مدح أم ذم؟ وهكذا.

وحديثًا فإن كثيرًا من النقاد عدّوا التعمية مفسدة للشعر؛ لأنها تؤدي إلى "تغييب الدلالة بسبب تداعي الصور المبهمة المستعصية على الفهم والتراكيب المتنافرة، وعليه يغيب موضوع القصيدة، الذي هو أبرز الأسباب التي تؤدي إلى غياب الدلالة؛ إذ إن وضوح

الموضوع أو الغرض هو الشيفرة الرئيسة لتتبع المسارات الدلالية" (القعود، ٢٠٠٢: ١٧٧-١٧٨)، وقد ربط كثير من المحدثين التعمية بعلم اللسانيات والعلاقات اللغوية كالنحو والصرف والعروض والأصوات والمعاجم وغيرها، وربطوا فك المعمى أو حله بـــ"صفات خاصة ومعرفة جيدة بعلوم اللغة واللسانيات، يجب أن يتحلى بها من يتصدر لهذه المهمة؛ لأن استخراج المعمى يعتمد منهجيات محددة، أساسها معرفة دوران الحروف ومراتبها في اللسان المعمى، والعلم بقوانين الائتلاف والتنافر فيما بينها" (مير علم: https://www.alukah.net/literature_language/0/267/)، وقد سبق القدماء إلى هذا، فابن دنينير يرى أن "أقرب الدلائل على هذا العلم أن يكون المُستنبط عالمًا بالعروض والقوافي وعلم الشعر، بصيرًا بالكتابة، كثير الحفظ للشعر، مكارًا بالمعمى، فإذا كان كذلك فلا يعسر عليه استنباط ما صعب منه" (مراياتي وآخران، ١٩٧٨، ج٢: ٢٦٧).

وإذا ما انتقلنا إلى مقامة الحريري (الشعرية) فإنها تتشابه مع (شعرية) الهمذاني، من حيث تفصيلها في قضية نقدية واحدة، تتمثل بالسرقات الشعرية، وتوارد الخواطر، وقد جعل السرقات من أقبح الأمور، يقول: "واستراق الشعر عند الشعراء، أفظع من سرقة البيضاء والصفراء" (الحريري، ١٩٧٨: ١٨٠)، بمعنى أنها أشد فظاعة من سرقة الفضة والذهب، بل إن أخذ الشعر وسرقته كمن يغير على البنات الأبكار، فمن يغير "على بنات الأفكار" (الحريري، ١٩٧٨: ١٨٠) كأنه يغير "على البنات الأبكار" (الحريري، ١٩٧٨: ١٨٠)، وعليه فإن موقفه من السرقة موقف الكاره الغاضب، وسرقة الشعر عنده لا تختلف عن أي سرقة أخرى، بل لربما هي أشد منها.

وقد جعل للسرقة أنواعًا، فمنها "السلخ" (الحريري، ١٩٧٨: ١٨٠)، أي أن يأخذ السارق المعنى ويغيّر اللفظ، ومنها "المسخ" (الحريري، ١٩٧٨: ١٨٠)، أي يغيّر المعنى واللفظ، ومنها "النسخ" (الحريري، ١٩٧٨: ١٨٠)، أي ينقل المعنى واللفظ ويأخذهما دون أدنى تغيير.

ويضرب أمثلة على السرقة الشعرية، كقوله على لسان بطله الشيخ: (الحريري، ١٩٧٨: ١٨١)

يا خاطـــــــب الدنيا الدنية إنها
شرك الردى وقرارة الأكدار
دار متى ما أضحكت في يومها
أبكت غدًا بعدًا لها من دار
وإذا أظل سحابها لم ينتقع
منه صدى بجهامه الغرار

إذ يتهم الشيخ فتاه وتلميذه بأنه سرق أبياته، حيث يقول الفتى: (الحريري، ١٩٧٨: ١٨٢)

يا خاطب الدنيا الدنيـــ ـــة إنها شرك الـردى
دار متـــى ما أضحكت فـي يومها أبكت غدًا
وإذا أظلّ سحابهـــــا لم ينتقع منـه صـدى

إن إدعاء الشيخ بسرقة الفتى لشعره قائم على أساس سرقة الألفاظ والمعاني، فقد عمد الفتى إلى أبياته "سداسية الأجزاء، فحذف منها جزأين، ونقص من أوزانها وزنين، حتى صار الرزء رُزأين" (الحريري، ١٩٧٨: ١٨٢)، وأبيات الشيخ من البحر الكامل، وأجزاؤه (متفاعلن) ست مرات، لذا قال عنها (سداسية الأجزاء)، والسرقة عند الفتى تقوم على حذف جزأين من الأجزاء الستة، لتصبح أربعة أجزاء، وعليه تنقص الأوزان وزنين أيضًا، فضلًا عن أن المعاني تنتقص وتقل، ففي أبيات الشيخ نجد في كل بيت سببًا ونتيجتين، فمثلًا في البيت الأول يرى أن من يطلب الدنيا تكون نتيجته (شرك الموت وقرارة الأكدار)، في حين أن النتيجة عند الفتى واحدة (شرك الردى) دون (قرارة الأكدار)، إضافة إلى أن الألفاظ واحدة ولكنها قلت عند الفتى.

لكن الفتى ينكر السرقة ويدّعي أن أبياته جاءت في باب "توارد الخواطر، كما يقع الحافر على الحافر" (الحريري، ١٩٧٨: ١٨٣)، وبهذا يشير الحريري إلى قضية أخرى من قضايا النقد القديمة، تتمثل بتوارد الخواطر، وقد عده النقاد "أمرًا طبيعيًّا، ولا سيما إذا كان بين شاعرين متقاربين مكانيًّا وزمانيًّا، فمن الممكن أن يشتركا في المعاني التي تتردد بين الناس، ويجري في الأشعار ذكرها، وقد اعتاد عليها الشاعر وغير الشاعر" (الآمدي، ١٩٩٢، ج١: ٥٦)، ولعل فكرة توارد الخواطر على المعنى الواحد واللفظ المتوافق، تكون بسبب انحصار ألفاظ المعاني وتكافؤ غرائز المطبوعين في الوقوع عن المعاني، ولذلك فإن تطابق الخواطر أمر لازم قلما يسلم منه شاعر (المجالي، ٢٠٠٨: ١٦٠).

وقد أكد ذلك بعض النقاد القدامى أمثال القاضي الجرجاني، الذي لا يرى في المعاني المشتركة دليلًا على السرقة، ويجد أن السابق إلى المعنى أحق به من اللاحق، كما أن الشبهة لا تقع على المبتدع، وإنما تقع على المتبع (القاضي الجرجاني، ١٩٦٦: ١٨٦)، ويذهب علي بن خلف المذهب نفسه، إذ يقول: "لما كانت ألفاظ المعاني محصورة متناهية، وغرائز المطبوعين في مواقعة المعاني متكافية، وقع الاشتباه في كلامهم والاتفاق في معانيهم، وقلّ من يسلم من ذلك، ولو تحفظ نهاية اجتهاده، ووقف على التخلص نهاية إسقاطه، ومن ها هنا صحت الموارد، وهي تطابق الخواطر على المعنى الواحد واللفظ المتوافق من غير سرق، إلا أن السابق إلى المعنى أولى من اللاحق، والشبهة مرفوعة عن المبتدع ومتوجهة على المتبع" (الكاتب، ٢٠٠٣: ٣١١).

ويؤمن ابن بسام الشنتريني بفكرة توارد الخواطر تواردًا تامًا على اللفظ والمعنى، منكرًا أن يكون ذلك من قبيل السرقة، يقول: "وإذا ظفرت بمعنى حسن، أو وقعت على لفظ مستحسن، ذكرت من سبق إليه، وأشرت إلى من نقص عنه، أو زاد عليه، ولست أقول: أخذ هذا من هذا قولًا مطلقًا، فقد تتوارد الخواطر، ويقع الحافر حيث الحافر، إذ الشعر ميدان والشعراء فرسان" (ابن بسام الشنتريني، ١٩٧٥، ق١، م١: ١٩).

ولعل الحريري يؤكد ما قاله النقاد حول قضية التوارد؛ إذ إنه يرى أنها قد تقع بين الشعراء على مستوى الألفاظ والمعاني، حيث يقول: "قد يقع الحافر على الحافر" (الحريري، ١٩٧٨: ١٨٣)، وقد أجازها ولم يعدها عيبًا، ويتضح هذا من خلال تصديقه الفتى الذي ادّعى أن شعره من باب التوارد، حيث "جوّز صدق زعمه"

(الحريري، ١٩٧٨: ١٨٣).

ومن القضايا النقدية والبلاغية لتي أوردها الحريري قضية (التجنيس)، وهي إحدى فنون البلاغة البديعية، وتعني تناسب اللفظ واختلاف المعنى، وهو مولع بها، ولا سيما في الشعر، إذ إنها تسهم في تحسين ذلك الشعر وتجعله رقيقًا جميلًا، كأنه ثوب موشى، يقول مخاطبًا شيخه وفتاه: "إني مولع من أنواع البلاغة بالتجنيس ... فانظما الآن عشرة أبيات تُلحمانها بوشية، وترصعانها بحليه" (الحريري، ١٩٧٨: ١٨٤)، ونجده ينظم الأبيات التي طلبها، مزينة بالجناس ومعانيه، يقول في بعضها: (الحريري، ١٩٧٨: ١٨٤)

وأحوى حوى رِقّي برقة ثغره

وغادرني إلف السّهاد بغدره

تصدى لقتلي بالصّدود وإنني

لفي أسره مذ حاز قلبي بأسره

ولا يخفى على الناظر في البيتين من توافر الجناس فيهما، إذ جانس في البيت الأول بين (أحوى) بمعنى الحمرة تضرب إلى السواد، و(حوى) بمعنى حاز واسترق (ابن منظور، د.ت: حوا)، وبين (رقّي) بمعنى ملكي، و(رقه) وهي ضد الغلظة واللطف (ابن منظور، د.ت: رقق)، أما في البيت الثاني فقد جانس بين (تصدّى) بمعنى تعرض، و(الصدود) بمعنى الهجر (ابن منظور، د.ت: صدد)، وبين (أسره) الأولى في الشطر الثاني، بمعنى الأسر والسجن، و(أسره) الثانية بمعنى جميعه (ابن منظور، د.ت: أسر). وقد عمد في جميع الحالات إلى الجناس الناقص، الذي أسهم في إكساب البيتين جرسًا موسيقيًّا تطرب له الأذن، فضلًا عن أنه لم يضر بالمعنى، إنما أسهم في تجسيده وتعميقه، إضافة إلى أن هذا النوع الذي يقوم على مبدأ استدعاء الألفاظ قد أسهم _أيضًا_ في رسم الصور الفنية التي أرادها الشاعر، وبهذا يكون الجناس محمودًا؛ لكونه ساعد الشاعر في تحقيق رؤيته وتشكيله الفني.

إن مقامتي الهمذاني والحريري اللتين اتخذتا التسمية نفسها (الشعرية)، يمكن أن تعدا مقامتين نقديتين بامتياز؛ لكونهما تعالجان قضايا نقدية بارزة، لطالما أكدها النقاد القدامى والمحدثون، تتمثل بقضية المعميات والسرقات الشعرية وتوارد الخواطر وغيرها، وقد استطاع كلا الأديبين أن يفندا هذه القضايا ويؤيدا آراءهما حولها بشواهد شعرية دالة، ما يوحي بمعرفتهما الواسعة لفنون النقد وسعة اطلاعهما عليه.

المبحث الثالث: البناء الفني للمقامات

معلوم أن الهمذاني قد أطّر المقامات بقالب سردي وبناء فني يقوم على أساس الفن الحكائي، المتمثل بقصة قصيرة، يرويها راوٍ واحد، ويمثل دور البطولة فيها بطل يحتال، ويتصف بالبلاغة والفصاحة أحيانًا، والحمق أحيانًا أخرى، كل ذلك يرتسم من خلال لغة زاخرة بالبلاغة والبيان وفنون البديع، وقد سار أغلب المقامين على نهج الهمذاني هذا، ولم يخرجوا مقاماتهم من حيزه المقامي، أمثال السرقسطي والحريري، مع تغيير أسماء الشخوص وأمكنة الأحداث. ولعل البناء الفني للمقامات الأربع يتشابه من حيث آليات التشكيل من خلال المحاور الآتية:

أولًا: التسمية (العنوان)

يلعب العنوان دورًا مهمًا في النص الأدبي؛ لكونه يعد نقطة مركزية في عملية إنتاج القارئ لمعنى العمل ودلالاته، وهو أول ما يواجهه، إضافة إلى أنه العتبة التي يدخل منها إلى النص، وعندما يقرأ المتلقي العنوان يظهر في تفكيره للوهلة الأولى أن هذا العنوان ما هو إلا مفتاح النص ودال على مضمونه، ومن الضروري أن يتسق العنوان مع مدلولات النص، حتى وإن كان رمزيًّا، و"موقع العنوان فوق النص يمنحه سلطة؛ لأنه يخبر القارئ الذي لم يقرأ النص عن هذا النص" (http://montada.aklaam.net/showthread.php?t=36068)، وعليه فإن القارئ يتوجه إلى النص وقد علقت في ذهنه إيحاءات العنوان ورموزه، فيتوقع انعكاس هذه الرموز والإيحاءات على المضمون.

وقد جاءت عنوانات المقامات الأربع متشابهة لفظيًّا ومعنويًّا، فعند الهمذاني (القريضية، الشعرية)، وعند السرقسطي (الشعراء)، وعند الحريري (الشعرية)، وجاءت مسبوقة بكلمة (المقامة) أو (مقامة) عند السرقسطي، وهذه اللفظة هي "لازمة لا تنزاح عن تركيب العنوان في المقامات، بحيث تتكرر في كل مرة دون زيادة أو نقصان" (يوسف: http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=294269&r=0) ، والمقامة تعني "المجلس الذي يجتمع فيه الناس، وقد استعملها الأدباء في الخطبة أو العظة ... ثم خصصوها بالقصص التي يتحدثون بها على ألسنة قوم يسمونهم رواة _حقيقة أم خيال_ ويجيئون فيها بالأغراض المختلفة" (الهمذاني، د.ت: ٧-٨).

أما كلمة (الشعرية) عند الهمذاني والحريري و(القريضية) عند الهمذاني، فإنهما تدلان على الشعر، وبهذا فإن العنوان يحدد مسار الأحداث في المقامات، وقد جاءت العنوانات متسقة مع مضامينها؛ لكونها تعالج قضايا تتعلق بالشعر وأهله، وتبحث في بعض القضايا النقدية المرتبطة بذلك الشعر، وكذلك مقامة (الشعراء) للسرقسطي، فإن عنوانها مرتبط بمضمونها؛ إذ إنها تفصل في أسماء عدد كبير من الشعراء على مر العصور، وتعطي أحكامًا نقدية عليهم وعلى أشعارهم.

إن عنوانات المقامات الأربع جاءت منسجمة مع موضوعاتها، وحققت بذلك وظائف العنوان الرئيسة، ومن أبرزها الوظيفة التعيينية، المرتبطة بتعيين موضوع العمل الإبداعي، وكذلك وظيفة الاتساق والانسجام من خلال التوافق بين العنوان ومضمون النص وعناصره المختلفة، إضافة إلى الوظيفة الدلالية، حيث دل العنوان بشكل جلي على موضوع النص ومدلولاته.

ثانيًا: البنية الاستهلالية

جاءت البنية الاستهلالية في المقامات الأربع من خلال جملة الحكي أو الحديث المبدوءة بالفعل (حدث أو قال أو حكى) يليها اسم الراوي (الفاعل)، فقد استهل الهمذاني مقامتيه (الشعرية

والقريضية) كعادته بعبارة (حدثنا عيسى بن هشام قال)، واستهل السرقسطي مقامته (الشعراء) بعبارة (قال السائب بن تمام)، واستهل الحريري مقامته (الشعرية) بعبارة (حكى الحارث بن همام قال).

إن هذه الجمل الافتتاحية ترتبط بالكاتب الذي يبدأ بسرد أحداث مقامته، ويسند روايتها إلى إحدى الشخصيات، عيسى بن هشام عند الهمذاني، والسائب بن تمام عند السرقسطي، والحارث بن همام عند الحريري، وهذه الشخصيات تمثل الراوي الذي يقوم بسرد الأحداث نيابة عن المؤلف، وهذا يشي بأن المقامة فن قولي شفوي، ومما يقوي هذا افتتاحها بالفعل (قال، حكى، حدث).

ولعل هذه الجمل الاستهلالية الموحدة في المقامات على اختلاف اسم الراوي، التي تبدأ بفعل القول أو الحكي، تضفي على المقامات أمورًا عدة، وتحقق أهدافًا منها:

١. بيان أهمية المروي وتقديمه في غطاء اعتباري، يفترض صحة إسناد القول إلى قائله، فقد استقر في الأذهان أن الإسناد تقليد من تقاليد طرائق تداول الأخبار، وهو فيصل في الحكم على أهمية المروي.
٢. زمنية الأحداث، فهي قد حدثت بالفعل، ودليل ذلك الفعل الماضي (قال، حدث، حكى)، إذ إن الراوي يحكي قصصًا قد وقعت في الزمن الماضي.
٣. التعريف باسم الراوي أو السارد، الذي يتولى مهمة القص والحكي.

ثالثًا: الراوي

يعد الراوي من أهم العناصر التكوينية لبنية النص المقامي إلى جانب المروي والمروي عليه، وهو من "اصطناع المؤلف، ووظيفته ترتكز على مهمة الرواية والإخبار عن عالم متخيل، يصطنعه المؤلف أيضًا، وقد لا يقتصر دوره على ذلك، إذ ربما يكون مشاركًا في الأحداث" (الرواشدة، ٢٠٠٣: ١٠٢)، وله دور فاعل في صناعتها. ولعل الراوي في المقامات الأربع لم يكن مشاركًا في الأحداث، وإنما اقتصر دوره على روايتها، والاستماع لما يدور في الحلقة النقدية التي يتشارك فيها مجموعة من الرفقاء، بوجود فتى يفوقهم علمًا وشعرًا (البطل)، إذن فالراوي يؤدي دور المستمع فحسب، دون أن يبدي رأيه بما يقال.

إن الرواي يبدو دائمًا يعاني من الغربة أو الترحال والسفر، فعند الهمذاني في (القريضية) قد "طرحته النوى مطارحها إلى جرجان الأقصى" (الهمذاني، ٢٠٠٥: ٧)، وفي (الشعرية) كان بعيدًا عن وطنه "ببلاد الشام" (الهمذاني، ٢٠٠٥: ٢٥٢)، وعند السرقسطي كان في "بهاء قفر، مع أنضاء سفر" (السرقسطي، ٢٠٠٦: ٢٦٤)، وعند الحريري ترك وطنه وقد "نبا بهم ألف الوطن، في شرخ الزمن" (الحريري، ١٩٧٨: ١٧٩)، وعليه فإن الراوي يعاني الغربة والاغتراب، وقد عبثت به الأيام، وغادر وطنه، ولم يجد ما يؤنسه سوى التعرف إلى رفقة تسليه، وهم رفقة ذات ثقافة أدبية وشعرية عالية، يجلس معهم ليتبادلوا أطراف الحديث حول الشعر وأهله ونقده.

ولو رجعنا إلى جملة الاستهلال لوجدنا أن الراوي الأول أو الذي يمكن أن نسميه (الراوي الإطاري)، قد تمثل من خلالها في المقامات الأربع، وذلك من خلال فعل القول في أولها (حدث، قال، حكى)، فهو صاحب هذا اللفظ، معلنًا من خلاله عن بدء القص أو السرد، لكن جملة الاستهلال عند الهمذاني والحريري تكشف عن راوٍ ثانٍ، وهو راوٍ مخفي ينقل عن الراوي الأول، ويتجلى ذلك عبر الفعل (قال) عند الهمذاني (حدثنا عيسى بن هشام قال)، وعند الحريري (حكى الحارث بن همام قال)، فمن هو الذي قال؟ إنه راوٍ غير معلوم، يروي الراوي الأول عنه، دون أن يخبرنا باسمه أو يشير إليه إشارة نعرفه من خلالها، بل إنه يتجاوزه مقدمًا إياه بصمت وتحفظ، دون أدنى تعليق بشأنه، متلقيًا منه ما سمع على لسانه.

إلا أن الأمر مختلف عند السرقسطي، فالراوي عنده معلوم، ويروي ما خبره وعلمه (قال السائب بن تمام)، هذه جملة الافتتاح عنده، مكونة من الفعل (قال) يليها الراوي (السائب) المعلوم، دون أن يتبعها بالفعل (قال)، مثلما فعل الهمذاني والحريري، وبهذا فإن (السائب) هو الراوي الرئيس، ولا ينقل عن غيره.

وتتجسد مهمة الراوي بسرد الأحداث، وهو المنتج لها، والشخص الوحيد الذي تُقدم المقامة من خلاله للرواة الآخرين، فضلًا عن أنه هو المسؤول الأول عن العلاقات القائمة بين مكونات النص المقامي وترتيبها في إطار سردي، يحمل رؤية ما، إذ لولاه لبقيت أحداثها (الغفل) بعيدة في غياهب المجهول.

رابعًا: البطل

يعد البطل في المقامات _كالراوي_ عنصرًا من عناصر النص التكوينية، حيث يتضافر هذا العنصر مع الراوي وعناصر السرد الأخرى، لإكمال دائرة السرد، وتكوين الحكاية أو القصة، ولعل البطل يلعب دورًا أساسيًّا في بناء تلك الحكاية؛ إذ إنه "يتوسط بين الراوي والقارئ أو بين الكاتب والقارئ، مساعدًا في طرح منظورات كل من الكاتب والراوي" (الرواشدة، ٢٠٠٣: ١١٧)، ومن خلاله يتمكن كل منهما من "الدفاع عن قيم لا بد من الدفاع عنها، أو إيضاح الجوانب الغامضة التي تحتاج إلى إيضاح، بواسطة الإشارات الجانبية الموجهة إلى المروي عليه" (برنس، ١٩٩٣: ٨٧).

إن البطل كشخصية داخل السرد يسهم في كشف الرؤية لكل من الكاتب والراوي والشخصيات، وذلك من خلال تجسيده نص الحكاية التي ينسجها من خلال شخصيات أخرى، تحاوره ويكشف عنها في أثناء تحركاته، وما يجريه من أحداث، وما يعرضه أمامهم من معارف وخطابات، عبر لغة محكمة ولسان فصيح وبيان عجيب.

ولكي يتحقق للبطل ما سبق فإننا نجده في المقامات الأربع دائمًا ما يكون صاحب كنية تبدأ بـــ(أبو)، فهو عند الهمذاني (أبو الفتح الإسكندري)، وعند الحريري (أبو زيد السروجي)، وعند السرقسطي (الشيخ أبو حبيب السدوسي)، ولعل مثل هذه الكنية توحي بالحكمة، والخبرة، والوقار والتجربة؛ لأن كلمة (أبو)

ترتبط في أحيان كثيرة بالباع الطويل من العمر والتجارب، وتضفي على صاحبها مسحة من الجلال والإكرام، فضلًا عن الخبرة والعلم؛ لذا فقد ظهر أبطال المقامات الأربع بصورة العالم البارع والأديب الشاعر والناقد، يعلمون لغة العرب وشعرهم، ومآخذ الشعر ومعاييره، ويخبرون الشعراء وصفاتهم وأنسابهم.

ودائمًا ما يتنكر هذا البطل الشيخ بلبسة فتى أو شاب حتى ينكشف أمره في نهاية المقامة، ففي المقامة القريضية للهمذاني يجلس الراوي مع مجموعة من الرفقة والأصحاب، يتذاكرون الشعر وأهله، ويجلس غير بعيد عنهم فتى (البطل) يسترق السمع، متظاهرًا بعدم الفهم، ولا يشارك في النقاش، متظاهرًا بعدم العلم، ثم ما يلبث أن يقدم نفسه لهم بعبارات موجزة مكثفة "لو شئتُ للفظتُ وأفضتُ، ولو قلتُ لأصدرتُ وأوردتُ، ولجلوتُ الحقَّ في معرض بيان يُسمع الصُّم ويُنزل العُصم" (الهمذاني، ٢٠٠٥: ٨)، تنمّ عن ثقافته ومعرفته بغريب اللغة وأشعار العرب، وعندئذ يطلب الراوي منه أن يدلي بدلوه في الحوار، ويأخذ الجمع بتوجيه الأسئلة إليه عن الشعراء فيجيبهم، من خلال الحوار القائم على (قال وقلنا)، إذ يؤدي هذا الحوار إلى إثارة الفضول في نفوس الحاضرين لمعرفته، فيجيبهم شعرًا (الهمذاني، ٢٠٠٥: ١١)، يصف فيه أحواله، ويشكو فقره وإملاقه وتذمره من تجواله وغربته، وقد أثار هذا الشعر الشك في نفس الراوي (عيسى بن هشام) فكأنه يعرفه، حتى استوثق من علامة كانت فيه، فتصل المقامة إلى لحظة الكشف المفاجئ بعبارة "فقلت: الإسكندري والله" (الهمذاني، ٢٠٠٥: ١١).

ويتكرر الدور نفسه عند الهمذاني في مقامته (الشعرية)، حيث يظهر البطل فتى في حلقة اجتمع فيها الراوي مع شخصيات يتذاكرون الشعر والشعراء، فيبدأ البطل (الفتى) بمحاورتهم عبر طرح الأسئلة عليهم حول أوصاف الأبيات المعميات، ولكن المقامة هنا لا تنتهي بكشف الراوي لحقيقة البطل كما في (القريضية)، إنما تنتهي ببيتين من الشعر (الهمذاني، ٢٠٠٥: ٢٥٦)، يعترف فيهما عيسى بن هشام ببراعة هذا الفتى وسعة اطلاعه.

أما عند الحريري، فإن الفتى يجتمع عند الحاكم مع مجموعة من الرفقاء، ومعهم شيخ يشكو من سرقة الفتى لأشعاره، وتبدأ المحاكمة لتبيان حقيقة السرقة، وذلك من خلال مساجلات شعرية بين الفتى (البطل) والشيخ، وتظهر براعة ذلك الفتى في قول الأشعار، نائيًا بنفسه عن السرقة الشعرية، مظهرًا معرفته بعروض الأشعار وتقسيماتها، وبتوارد الخواطر وفنون البلاغة، لتظهر براءة الفتى من السرقة، ويعترف له الحاضرون بحسن صنيعه وبلاغته وقدرته على مجاراة الشعراء وأشعارهم.

ويظهر البطل _أيضًا_ عند السرقسطي في مقامته (الشعراء) فتى يرافق الراوي إلى وادي الشعر والقريض، ويدور بينهما حوار طويل، يقوم على أساس سؤال الراوي له عن الشعراء، من ثم إجابة البطل حول صفاتهم ونقدهم وأشعارهم.

وتأسيسًا على ما سبق يمكن القول إن البطل في المقامات الأربع قد أسهم إسهامًا فاعلًا في بنائها السردي، وقد انكشفت ملامح شخصيته من خلال أقواله وأفعاله، وظهر كأنه الشخصية (النموذج)، فهو شيخ خبير باللغة والشعر وأهله، وقد تشكلت هذه الشخصية من خلال بعدين متضافرين: الأول البعد الثقافي، المتمثل بالأدب والعلم، والثاني البعد السلوكي، المتمثل بالتلون والتبدل، والقدرة على خداع الناس، حيث استطاع البطل أن يخفي نفسه عن الآخرين، من خلال تخفيه بصورة فتى عالم بدقائق الشعر والشعراء وقضايا النقد وغير ذلك.

واللافت للنظر أن البطل في المقامات الأربع لم يرتكز على دوره القائم على الكدية كما جرت العادة في المقامات؛ لأن المقامات لم تثر في أي موضع عن تحايل البطل من أجل التكدي، فعادة ما يتخفى البطل لتحقيق هذه الغاية، لكنه هنا لم يفعل ذلك، وكان هدفه من التخفي إظهار قدرته الأدبية والشعرية والنقدية، وربما كان هدفه هذه المرة ليست الكدية والشحاذة، وإنما إبراز تفوقه ورغبته في تبيان تجاربه ومعارفه، فهو ليس متكديًّا على الدوام، بل هو إنسان ذو خلق يمتلك الفصاحة والبيان، ولعل تحايله وخداعه كان محمودًا هذه المرة؛ لأنه تحايل يقوم على مبدأ الانتصار لنفسه أمام الحاضرين، وإظهار قدراته التي عجزوا عنها.

خامسًا: الوصف

الوصف آلية من آليات التشكيل الأسلوبي، والبناء السردي في النصوص الإبداعية، ولعله يمكن القول إنه من الركائز التقنية التي يستند عليها أي عمل إبداعي؛ إذ لا تخلو النصوص بأي حال من الأحوال من ذلك الوصف؛ لكونه يساعد المبدع في تجسيد أفكاره ومرئياته، سواء الواقعية أو المتخيلة، فيغدو وسيلة مساعدة لذلك المبدع لتوضيح مقاصده ورؤاه، وإيصالها إلى المتلقي من خلال بسطها بوقفات وصفية شيقة، تجذب انتباهه وتشوقه لمعرفة ما وراءها.

ويرى بعض الدارسين أن الوصف ما هو إلا "لون من التصوير ... فاللغة قادرة على استيحاء الأشياء المرئية وغير المرئية" (القاسم، ١٩٧٨: ٧٩)، وعليه تكون قادرة على وصف تلك الأشياء وصفًا يتجاوز الصور المرئية، لينتج مقاطع تنتظم وفق "الخطاب ليتشكل حيزًا نصيًّا، مثله مثل الحوار والحكي والمشهد ...الخ" (إبراهيم، ٢٠٠٠: ٢٢٤).

ويعد الوصف ووقفاته من وسائل تعطيل السرد؛ إذ إنه يؤدي إلى "انقطاع السيرورة الزمنية وتعطيل حركتها" (لحميداني، ٢٠٠٠: ٧٦)، إلا أنه يمكن القول إن الوصف في المقامات الأربع ما هو إلا مرحلة قصيرة من مراحل السرد، أو هو نقطة استراحة لحركته؛ لكونه يمثل بناء أساسيًّا يتجسد فيها في حدوده الدنيا، حيث ابتعد كتابها عن المقاطع الوصفية الطويلة، التي قد تؤدي إلى إيقاف حركة السرد. وقد تنوع الوصف في المقامات الأربع، بين وصف المكان ووصف الزمان ووصف الشخوص، لكنه جاء في أغلب الأحيان وصفًا موجزًا مقتضبًا، من خلال عبارات قصيرة مسجوعة متتابعة.

أ. المكان

يفتتح الهمذاني مقامته (القريضية) بوصف ضيعة في جرجان، جرت فيها الأحداث، يقول: "... بضياع أجلت فيها يد العمارة" (الهمذاني، ٢٠٠٥: ٧)، دون أن يتوسع في وصفها، إنما اقتصر على صفة (أجلت فيها يد العمارة) ليدلل من خلالها على أن الضياع كانت خربة وفاسدة، فأصلحها وزرعها، لتصبح مثمرة ذات فائدة. ثم إنه لا يلقي بالًا للمكان في مقامته (الشعرية)، سوى تعريف القارئ به، وهو "بلاد الشام" (الهمذاني، ٢٠٠٥: ٢٥٤)، ولا يقف عنده، ولا يدقق في تفاصيله ولا يصفه.

وينتهج الحريري المنهج نفسه في وصف المكان، المتمثل بالابتعاد عن تطويل الوصف، وتبيان دقائقه، ونجده يجعل مكان مقامته وعرًا، لم تطأه الأقدام، خاليًا من الكائنات الحية، يقول: "وجبت في سيري وعورًا لم تدمثها الخطى، ولا اهتدت إليها القطا" (الحريري، ١٩٧٨: ١٧٩)، إلى أن يصل بغداد، فيصفها بأنها موضع الأمن الذي أزال عنه وحشة الطريق ووعورته، يقول: "حتى وردت حمى الخلافة، والحرم العاصم من المخافة" (الحريري، ١٩٧٨: ١٧٩).

ولعل مثل هذا الوصف ذي الحركة السريعة من شأنه أن يشدّ المتلقي، ويهيأه لمعرفة الشخصيات الماكثة في المكان، والأحداث التي ستجري فيه، فضلًا عن الشعرية المتمثلة في لغته المسجوعة التي تجذب القارئ، وتشوقه لاستكشاف ما قد يحدث.

أما مقامة (الشعراء) للسرقسطي، فإن المكان فيها يحمل صفة ثابتة "بهماء قفر" (السرقسطي، ٢٠٠٦: ٢٦٤)، أي صحراء مقفرة مجدبة، لا حركة فيها، إلا أنه سرعان ما يتحول إلى مكان عائم بالحركة والنشاط، مليء بالأحاديث والأشعار، يتمثل بـــ"وادي الشعر والقريض" (السرقسطي، ٢٠٠٦: ٢٦٥)، حيث يسافر الراوي برفقة البطل إلى هذا الوادي، ليتعرف إلى الشعراء وأشعارهم وأوصافهم وسيرهم، ولعل هذا الأسلوب يقترب كثيرًا من أسلوب رسالة التوابع والزوابع لابن شهيد (ابن شهيد، ١٩٩٦)، حيث يصور فيها قصة رحلة خيالية إلى عالم الجن، قام بها الكاتب مع تابع اسمه زهير بن نمير، ولقي شياطين شعراء المشرق وكتابه، وجرت بينه وبينهم مطارحات أدبية، ومناقشات لغوية، تجلت فيها آراء ابن شهيد النقدية، وبراعته الشعرية، ولعل الفارق بين مقامة السرقسطي ورسالة ابن شهيد، يتمثل في أن ابن شهيد اعتمد على الشياطين والجن في معرفة أخبار الشعراء ونقدهم، وذلك من خلال تواجدهم في وادي الجن (عبقر)، في حين أن السرقسطي لم يصرح أن مكانه وادٍ للجن، بل هو وادٍ فيه بشر، ولم يسهب السرقسطي في وصف ذلك الوادي؛ لأن ما يهمه معرفة أخبار الشعراء الذين سيتحاور مع بطله بشأنهم. وبهذا فإنه لا يخرج عن إطار الوصف الذي انتهجه الهمذاني والحريري، من حيث عدم التطويل واللجوء إلى التسريع في حركته.

ب. الزمان

لا يبتعد المقاميون الثلاثة في وصفهم الزمان كثيرًا عن طريقتهم في وصف المكان، إذ إن هذا الوصف جاء موجزًا لا يتعدى في أحيان كثيرة ذكر كلمة (الزمن)، دون تحديد دقيق له، كتحديد وقته خلال اليوم أو السنة أو الشهر أو اسم اليوم، فالهمذاني في (القريضية) يجري أحداث مقامته في يوم غير معلوم "فجلسنا يومًا نتذاكر القريض وأهله" (الهمذاني، ٢٠٠٥: ٧)، وفي (الشعرية) في "ذات يوم" (الهمذاني، ٢٠٠٥: ٢٥٢)، وكذلك الحريري فقد جسد مقامته (الشعرية) في زمن غير معلوم "في شرخ الزمن" (الحريري، ١٩٧٨: ١٧٩)، وهذه العبارات المبهمة لا توحي للقارئ في أي زمن حدثت مجريات المقامات، بل هي في زمن من أزمان العصور التي أُلفت فيها، أما السرقسطي فلا يبتعد كثيرًا عن سابقيه من حيث تحديد الزمن، حيث إنه بدأ أحداث مقامته في "ذات يوم" (السرقسطي، ٢٠٠٦: ٢٦٤)، لكنه ألحق هذه العبارة بعبارة أخرى "ولما اشتد الهجير" (السرقسطي، ٢٠٠٦: ٢٦٤)، ليدلل من خلالها على زمن خاص يتمثل بوقت الهجير، أي منتصف النهار، وقت اشتداد الحر، ما يوحي أن الأحداث جرت في يوم من أيام الصيف شديد الحرارة.

ج.الشخوص

لعل من أبرز الشخصيات التي وصفتها المقامات شخصية البطل، إذ تعدّ شخصية رئيسة وفاعلة في صنع الأحداث، وقد التزمت المقامات الأربع بوصف (البطل/ الفتى) منذ بداية الأحداث، من خلال عبارات سريعة، فهو عند الهمذاني في (القريضية) "شاب قد جلس غير بعيد ينصت وكأنه يفهم، ويسكت وكأنه لا يعلم" (الهمذاني، ٢٠٠٥: ٧)، وصفته هذه هي نفسها في (الشعرية)، فهو "فتى يسمع وكأنه يفهم، ويسكت وكأنه يندم" (الهمذاني، ٢٠٠٥: ٢٥٢)، وتتشابه صفة البطل عند الحريري مع صفته عند الهمذاني من حيث الفتوة، فهو "فتى جديد الشباب، خلق الجلباب" (الحريري، ١٩٧٨: ١٧٩)، إلا أن الفارق بين فتى كلا الكاتبين، أن الهمذاني لم يصف هيئته، وإنما وصف مسلكه، الذي ينمّ عن فهمه وعلمه، في حين أن الحريري وصف هيئته، فهو يرتدي خلق الثياب ورثها، ما يوحي بفقره وعوزه، إلا أنه فصيح اللسان، شاعر لا يجاريه شاعر، فهو "فرقد سماء، ينفق مما آتاه الله، ويستغني بوجده عمّن سواه" (الحريري، ١٩٧٨: ١٨٥)، وهو بهذا يؤكد أن المظهر لا يدل على المخبر والجوهر.

أما عند السرقسطي، فهو صاحب "بيان رائع، ولسان طائع" (السرقسطي، ٢٠٠٦: ٢٦٤)، وعليه فالسرقسطي كالهمذاني لا يهتم بصفة بطله الشكلية أو الخلقية، إنما ما يهمه فصاحة لسانه وبراعة بيانه، التي ستتضح له عندما يطرح عليه أسئلته عن الشعراء وأخبارهم، فيجيبه إجابة العالم العارف بأخبار الشعراء وسيرهم.

وتجدر الإشارة إلى أن للوصف وظائف مهمة، يؤديها في النص وحكايته، ولعل من أبرزها الوظيفة السردية، المتمثلة بلفت "انتباه القارئ أو السامع أو المشاهد، وشدّه إلى الموضوع، فبضياع انتباهه تضيع الغاية من القص" (ستار، ٢٠٠٣: ٨٤)، ولعل مثل هذه الوظيفة تحققت في المقامات الأربع من خلال جمل الوصف للمكان وشخصية البطل، حيث إنها حملت طابعًا وصفيًّا يجسد معلومات حول المكان والبطل، على الرغم من قصرها، إلا أنها

تجذب الانتباه، فهذا البطل الفتى الفصيح يلفت نظر المتلقي، ويستفزه لمعرفة ما سيقول، ولا سيما أنه فتى، وأن أحداث القصة ستتمحور حوله، أي أنه سيكون الشخصية الرئيسة، وهذا "لم يخرق آفاق انتظار القارئ، التي بدأت تحرك استعداداته التأويلية منذ بداية الوصف ليرسم منها أفقًا واقعيًّا لهذه الحكاية" (شاوي، ٢٠١٦: ٢٦٨).

ومن الوظائف الأخرى للوصف الوظيفة التعليمية الإخبارية، حيث يكون الهدف منه إخباريًّا، ويحمل أبعادًا تعليمية من خلال بث المعرفة التي تؤول إلى صفات وأبعاد ومعلومات، يُستدل بها فيما بعد على الموضوع الموصوف؛ لأن الوصف ما هو إلا إخبار عن موصوف، وتتجلى هذه الوظيفة من خلال أحاديث الفتى في المقامات الأربع حول الشعر والشعراء وأخبارهم، وأبرز القضايا النقدية في الشعر، فكل هذا ما هو إلا إخبار، يهدف فيما يهدف إلى التعليم، وتعريف المتلقين بمراتب الشعراء وقضايا الشعر النقدية، وعقد المقارنات بين الشعراء وتجويدهم الشعر وتفضيلهم على بعضهم البعض.

وتبرز في المقامات وظيفة أخرى للوصف، تتمثل بالوظيفة الأيديولوجية القيمية، وتعني أن الوصف يهدف إلى التقييم، تقييم الشخوص وأقوالهم وأفعالهم، وتقييم الأشياء وغيرها، وقد تجلت هذه الوظيفة من خلال أقوال البطل المتعلقة بتقييم الأشعار والحكم عليها، وتقييم الشعراء والمفاضلة بينهم، وهذا يسري في المقامات الأربع. أما الوظيفة الجمالية للوصف، فلا تخفى على المتأمل في المقامات، حيث حقق الوصف بلغته المسجوعة وظيفة شاعرية جمالية، تجسدت من خلال ما يحدثه السجع من موسيقى تطرب الأذن لها.

على أي حال، فيعد الوصف في المقامات آلية مهمة من آليات التشكيل الفني والبناء السردي، حيث أدى إلى تجسيد الرؤى الشمولية التي قصدها الكتّاب، وكان مساعدًا لهم في تحقيق غاياتهم ومقاصدهم؛ لكونه يتيح لهم فرصة التعبير عمّا يريدون قوله، والتمهيد من خلاله لبداية الأحداث وافتتاحها.

الخاتمة

تمثل المقامات الشعرية جزءًا من المقامات الأدبية بوجه عام، ولكنها تختلف عن كثير منها في أنها نأت بنفسها عن الكدية وأفانينها، وقد سعت الدراسة إلى بسط القول حول أربع مقامات شعرية، هي (القريضية والشعرية) للهمذاني، و(الشعرية) للحريري، و(الشعراء) للسرقسطي، وخلصت إلى النتائج التالية:

أولًا: أفرد المقاميون مقامات خاصة حول الشعر والشعراء والنقد الأدبي، أمثال الهمذاني والحريري والسرقسطي.

ثانيًا: برز الشعر في المقامات الأربع كعنصر رئيس من عناصر بنائها، وكان في بعض الأحيان يغلب على النثر.

ثالثًا: رصدت المقامات أسماء عدد كبير من الشعراء على اختلاف عصورهم: الجاهلي، الأموي، العباسي، الأندلسي.

رابعًا: برزت قضايا نقدية مهمة في المقامات، منها ما يتعلق بالشعراء، ومنها ما يتعلق بالشعر، كقضية المعميات والسرقات وتوارد الخواطر، وبعض القضايا البلاغية.

خامسًا: ارتكز البناء الفني والموضوعي للمقامات على عناصر عدة منها: العنوان ودوره في إنتاج النص، وبنية الاستهلال وعلاقتها بالتمهيد للدخول إلى عالم النص، إضافة إلى الراوي والبطل اللذين هما الشخصيتان الرئيستان، وعليهما يرتكز بناء الأحداث، فضلًا عن أسلوب الوصف وإسهامه في رسم الأمكنة والأزمنة والشخوص والأحداث.

المصادر والمراجع

الآمدي، أبو القاسم (٢٠٠٠). الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق أحمد صقر، ط٤، القاهرة: دار المعارف.

إراهيم، عبدالله (٢٠٠٠). موسوعة السرد العربي، ط١، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

الأعشى، ميمون بن قيس (١٩٥٠). الديوان، تحقيق م. محمد حسين، د.ط، القاهرة: مكتبة الآداب.

امرؤ القيس، ابن حجر الكندي (١٩٦٩). الديوان، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٤، القاهرة: دار المعارف.

أهمية العنوان في العمل الأدبي، على الرابط: http://montada.aklaam.net/showthread.php?t=36068

برنس، جيرالد (١٩٩٣). "مقدمة لدراسة المروي عليه"، مجلة فصول، م١٢، ع٢.

ابن بسام الشنتريني، أبو الحسن (١٩٧٥). الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق إحسان عباس، د.ط، ليبيا، تونس: الدار العربية للكتاب.

البغدادي، عبدالقادر بن عمر (١٩٩٧). خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق عبدالسلام هارون، ط٣، القاهرة: مكتبة الخانجي.

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (١٩٩٨). البيان والتبيين، تحقيق عبدالسلام هارون، ط٧، القاهرة: مكتبة الخانجي.

الحريري، أبو محمد القاسم بن علي (١٩٧٨). المقامات، د.ط، بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر.

الحطيئة، أبو مليكة جرول بن أوس (١٩٩٣). الديوان برواية ابن السكيت، تحقيق مفيد قميحة، ط١، بيروت: دار الكتب العلمية.

ذو الرمة، غيلان بن عقبة (١٩٩٥). الديوان، تحقيق أحمد حسن بسج، ط١، بيروت: دار الكتب العلمية.

الراغب الأصفهاني، أبو القاسم الحسين بن محمد (١٩٩٩). محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، ط١، بيروت: دار الأرقم.

رمضان، فرج (٢٠٠١). الأدب العربي القديم ونظرية الأجناس،

ط١، تونس: دار محمد علي الحامي.

الرواشدة، فاطمة (٢٠٠٣). "المقامات اللزومية: دراسة نصية"، رسالة ماجستير، الأردن: جامعة مؤتة.

ابن الرومي، أبو الحسن علي بن العباس (٢٠٠٣). الديوان، تحقيق حسين نصار، ط٣، القاهرة: دار الكتب والوثائق القومية.

ستار، ناهضة (٢٠٠٣). بنية السرد في القص الصوفي: المكونات والوظائف والتقنيات، د.ط، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

السرقسطي، أبو الطاهر محمد بن يوسف (٢٠٠٦). المقامات اللزومية، تحقيق حسن الوراكلي، ط٢، عمان: جدارا للكتاب العالمي، إربد: عالم الكتب الحديث.

السعافين، إبراهيم (١٩٨٧). أصول المقامات، ط١، دمشق: دار المناهل.

ابن سلام الجمحي، محمد بن سلام (د.ت). طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، د.ط، جدّة: دار المدني.

شاوي، أسماء (٢٠١٦). "وظائف السرد في المقامات اللزومية للسرقسطي الأندلسي"، مجلة مقاربات، الجزائر: جامعة زيان عاشور، م٤، ع١.

ابن شهيد، أبو عامر أحمد بن عبدالملك (١٩٩٦). رسالة التوابع والزوابع، تحقيق بطرس البستاني، ط٢، بيروت: دار صادر.

شيخ أمين، بكري (١٩٧٢). مطالعات في الشعر المملوكي، ط٢، بيروت، القاهرة: دار الشروق.

الصفدي، صلاح الدين خليل بن أيبك (٢٠٠٠). الوافي بالوفيات، تحقيق أحمد الأرنأووط وتركي مصطفى، ط١، بيروت: دار إحياء التراث العربي.

صفي الدين الحلي، أبو المحاسن عبدالعزيز بن نصر الطائي (د.ت). الديوان، د.ط، بيروت: دار صادر.

ضيف، شوقي (١٩٥٤). المقامة، ط٣، القاهرة: دار المعارف.

أبو الطيب المتنبي، أحمد بن الحسين (د.ت). الديوان بشرح العكبري، تحقيق مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري وعبدالحفيظ شلبي، د.ط، بيروت: دار المعرفة.

عبدالكريم، منصف، النقد الأدبي في مقامات الهمذاني، على الرابط: https://www.ahlalhdeeth.com/vb/showthread.php?t=368074

ابن عبدالبر، أبو عمر يوسف بن عبدالله (١٩٩٢). الاستيعاب في معرفة الأصحاب، تحقيق علي محمد البجاوي، ط١، بيروت: دار الجيل.

عمرو بن كلثوم، عمرو بن كلثوم بن مالك التغلبي (١٩٩٢). الديوان، تحقيق أيمن ميدان، ط١، جدّة: النادي الأدبي الثقافي.

الفرزدق، همام بن غالب بن صعصعة (١٩٨٧). الديوان، تحقيق علي فاعور، ط١، بيروت: دار الكتب العلمية.

القاسم، سيزا (١٩٧٨). بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، د.ط، القاهرة: الهيئة المصرية العامة لكتاب القاهرة.

القاضي الجرجاني، علي بن عبدالعزيز (١٩٦٦). الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي، د.ط، القاهرة: مطبعة عيسى البابي الحلبي.

ابن قتيبة، عبدالله بن مسلم الدينوري (١٩٥٨). الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، ط٢، القاهرة: دار المعارف.

قديد، ذياب (٢٠٠٩). "تداخل الأجناس الأدبية في الرواية الجزائرية المعاصرة، ضمن: تداخل الأنواع الأدبية"، (مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر لقسم اللغة العربية بجامعة اليرموك)، عمان: جدارا للكتاب العالمي، عالم الكتب الحديث.

القعود، عبدالرحمن (٢٠٠٢). الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل، د.ط، سلسلة عالم المعرفة، رقم (١٧٩)، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

قيس بن الملوح، قيس المجنون (١٩٩٩). الديوان، رواية أبي بكر الوالبي، تحقيق يسري عبدالغني، ط١، بيروت: دار الكتب العلمية.

الكاتب، علي بن خلف (٢٠٠٣). مواد البيان، تحقيق حاتم الضامن، ط١، دمشق: دار البشائر.

ابن كثير، أبو الفداء الحافظ بن كثير (١٩٩١). البداية والنهاية، د.ط، بيروت: مكتبة المعارف.

لحميداني، حميد (٢٠٠٠). بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط٣، بيروت: المركز الثقافي العربي.

مبارك، زكي (د.ت). النثر الفني في القرن الرابع، د.ط، القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة.

المجالي، جهاد (٢٠٠٨). دراسات في الإبداع الفني في الشعر، ط١، عمان: دار يافا العلمية.

مراياتي، محمد، وميرعلم، يحيى، والطيان، محمد حسان (١٩٧٨). علم التعمية واستخراج المعمّى عند العرب، دراسة وتحقيق لرسائل الكندي وابن عدلان وابن الدريهم، د.ط، دمشق: مطبوعات مجمع اللغة العربية.

ابن منظور، أبو الفضل جمال بن مكرم (د.ت). لسان العرب، د.ط، بيروت: دار صادر.

مير علم، يحيى، إسهامات علماء التعمية في اللسانيات العربية، على الرابط: https://www.alukah.net/literature_language/0/26

أبو نواس، الحسن بن هانئ (د.ت). الديوان، تحقيق أحمد عبدالمجيد الغزالي، د.ط، بيروت: دار الكتاب العربي.

الهذليون (١٩٦٥). الديوان، د.ط، القاهرة: الدار القومية للطباعة

والنشر.

الهمذاني، بديع الزمان أبو الفضل أحمد بن الحسين (د.ت). شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني، تأليف محمد محيي الدين عبدالحميد، ط٢، بيروت: دار الكتب العلمية.

الهمذاني، بديع الزمان أبو الفضل أحمد بن الحسين (٢٠٠٥). المقامات، تحقيق الشيخ محمد عبده، ط٣، بيروت: دار الكتب العلمية.

يزدي، شرف الدين علي (١٨٨٦). تسهيل المجاز إلى فن المعمى والألغاز، د.ط، دمشق.

يوسف، لعجان، بناء المقامة، على الرابط: http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=294269&r=0