جامعة الأزهر
كلية اللغة العربية بإيتاي البارود
المجلة العلمية

إشهَارية السَّرد في مَقامات بَديع الزّمان الهمذاني
المقامة المكفوفية "أنمُوذَجاً"
دراسَة تحليلية

إعداد

د/ مريم عبده عبد الله حديدي

`أستاذ مساعد، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الملك عبد العزيز،
المملكة العربية السعودية

(العدد السادس والثلاثون)
(الإصدار الأول .. فبراير)
(١٤٤٤هـ - ٢٠٢٣م)

علمية- محكمة- ربع سنوية
الترقيم الدولي: ISSN 2535-177X

إشهَارية السَّرد في مَقامات بَديع الزّمان الهمذاني المقامة المكفوفية "أُنمُوذَجًا" دراسَة تحليلية

مريم عبده عبد الله حديدي

قسم المواد العامة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الملك عبد العزيز، المملكة العربية السعودية.

البريد الالكتروني: mahadedyy@kau.edu.sa

الملخص:

تقدم هذه الورقة مقاربة إشهارية لعناصر السرد في فنّ المقامات البديعية، دراسة تحليلية، من منظور آليات الخطاب الإشهاري المرتبط بالدعاية في الممارسة اللغوية الأيقونية، مُمَهّدًا بالتعريفات، ومستعينًا بأدوات المنهج السردي في التحليل، وينحو البحث إلى تقديم قراءة كلية للنص لا تفصل بين أجزائه، لتدلّل على علاقة البناء اللغوي – باعتباره رسالة إشهارية – بصناعة الإشهار، التي يمكن قراءتها جماليًا في سياق مكونات النّص وأبعاد الخطاب الخاضع للتحليل، وفي سياق التحليل يقدّم البحث ثلاثة مستويات فنية لفعل السرد الإشهاري، من خلال ما يبثه من قيمة ثقافية وسمة إيديولوجية، تنزع في العرض إلى الغرائبية والخيال، من خلال الترويج لها عبر الوسائط السمعية والبصرية في بنية السرد اللغوي، ومما خرجت به الدراسة من نتائج: فاعلية النصوص التراثية –والمقامات على وجه الخصوص– وصلاحيتها للقراءة الإشهارية للخطابات، وصلاحية معالجتها بأدوات المناهج النقدية الحديثة؛ للولوج لقراءات مكاشفة، ذات أبعادٍ جماليةٍ وتاريخيةٍ يمكن أن تقرأ في سياقاتها، وأخيرا يمكن استثمار آلية قراءة الخطابات وفق هذا النحو في كل مجالات العلوم البشرية؛ استنطاقًا وكشفًا لما يمكن أن تثري به النصوص التراثية مجالات البحث في الدراسات المعاصرة.

الكلمات المفتاحية: السرد، المقامات، الخطاب، الإشهار، بديع الزمان، المقامة المكفوفية.

Publicity of narration in the maqamat of Badi' al-Zaman al-Hamdhani, the maqamat of the blind "a model" an analytical study

Maryam Abdo Abdullah Hadidi
Department of General Subjects, College of Arts and Humanities, King Abdulaziz University, Saudi Arabia.
Email: mahadedyy@kau.edu.sa

Abstract:
This paper presents a declarative approach to the elements of narration in the art of creative maqamat, an analytical study, from the perspective of the declarative discourse mechanisms associated with propaganda in iconic linguistic practice, paved with definitions, and using the tools of the narrative approach in analysis. The research tends to present a comprehensive reading of the text that does not separate between Its parts, to demonstrate the relationship of linguistic construction - as an advertising message - to the advertising industry, which can be read aesthetically in the context of the components of the text and the dimensions of the discourse subject to analysis. In presentation, it tends to be exotic and imaginative, by promoting it through audiovisual media in the structure of the linguistic narrative. The results of the study include: the effectiveness of traditional texts - and the maqamat in particular - and their validity for publicity reading of discourses, and the validity of addressing them with the tools of modern critical approaches; to access revealing readings, with aesthetic and historical dimensions that can be read in their contexts, and finally the mechanism of reading discourses can be invested in this way in all fields of human sciences; An interrogation and disclosure of what the heritage texts can enrich the fields of research in contemporary studies.

Keywords: Narration, Maqamat, Discourse, Publicity, Bedi' al-Zaman, Maqamat al-maqfofyah.

تقديم

"العامّة لا تعرف أبدًا عطش الحقيقة، إنها تطالب فقط بالأوهام. " سيجموند فرويد

تأتي أهمية البحث في العلوم اللغوية كالأدب منطلقةً من طاقات اللغة الكامنة في بناء النصوص الإبداعية، وهذه الفاعلية ليست قاصرةً على زمن إنتاج النصّوص، بل هي خصيصةٌ في اللّغة المقدم بها الإنتاج الأدبي، واللغة العربية بما توافر لها من سماتٍ عضويةٍ، وطاقاتٍ تعبيريةٍ كامنةٍ قادرةٍ على البناء والتجدد والتفاعل مع سياقات التطور الحضاري عبر العصور.

من هنا جاءت أهمية تقديم قراءاتٍ مقاربةٍ لنصوص التراث العربي في ضوء المناهج النقدية الحديثة، التي قدمت ثورة في العلوم اللغوية بمختلفِ صورها وأشكالها؛ لاستنطاق النصوص فنيًّا وتاريخيًا، لتكسر بذلك أفق القراءات التي تقوم على التفسير الوصفي للأدب، دون أن تثري المدونة العربية بحيواتٍ جديدةٍ؛ فالنص" **لا يَحيَا بِخصَائِصِه الدَّاخِليةِ فَحَسْب، وإنِّما أيْضًا بالصَّدى الَّذي يَكونُ لهُ في سياقٍ ثَقافيٍّ مُعين**"(١).

وبديعُ الزَّمانِ الهَمذَانيِّ أّبدعَ من خِلالِ مقاماتِهِ أبدع شَكلاً فَنيًا أسَهمتْ في إنتاجِهِ الظروفُ والوقَائعُ العامةُ بينَ شعبٍ بِأسرِه، من خلالِ خَصائِصِهَا التي تمُسْرِحُ الحدَث. "**مُعتمدًا في بِنائِها "تَدَاخُلَ مَوقِفَيْن قَصَصيين: موقفٌ عامٌ نحُسُّ فيه بحِركةِ الحياةِ الجمعيةِ المضطَرِبَة، ثمَّ موقفٌ فرديٌّ خاصٌ يَبرُزُ من خِلالِ هَذا الموقفِ الجَمْعِيِّ المُضطرِب لِيبحثَ لهُ عنْ حَلٍّ** "(٢). وبهذا يكون "**وَعْيُ الذَّاتِ للتجربة هو تمثُّل الخلفية الغامضة من التجربة**"(٣)، التي تمثل بنية الإنسان (الإنسان/الشيء)، والتي جاءت المقامات لترصد جميع مظاهرها الاجتماعية، وأنساقها الثقافية، وتوجهاتها الفكرية، وتحولاتها الاقتصادية. فهو" **تتبع للصراع الدائر بين الإنسان والمادة والتجاذب الواقع بينهما على المستوى النسقي لنص المقامات**"(٤).

وقد وقع الاختيار على "االمقامة المكفوفية" لسببين، الأول طبيعة البناء السردي القائم على العجائبية، في بنائها على شيءٍ غير مألوفٍ كما جاء في نص المقامة، باعتباره منحىً جديدًا لما أبدعه الهمذاني في مقاماته؛ يمكّن العين من الانطلاق في رؤية تخيلية، محاولة كشف الذي تراه. فالمّكدي يستقطب نظر المشاهد وسمعه وبصره ومشاعره وانتباهه وشفقته. وإذا أمعنا فيها وجدناها تضاهي "**السيميائيات السمعية والبصرية في مقدرتها على اجتذاب المتلقي وإقباله على ما تعرضه من إعلانات وإشهارات**"(٥).

السبب الثاني: عنوان المقامة؛ الذي يؤطر لعلاقةٍ تبادليةٍ؛ بما يمثله من قيمةٍ إشهاريةٍ على مستوى التلّقي للمقامة أولاً، وعلى المستوى الفكري ثانيًا، وعلى المستوى الجمالي ثالثًا؛ وهذه الأهمية للعنوان تكمن في أنّه "**جماع النص وملخصه**"(٦). وفي هذا قال ابن منظور: "**كفّ الشيءَ يكُفُّه كَفّاً: جمعه، وكفُّك الشيء أَي ردُّك الشيء عن الشيء**"(٧). فالكفّ معنى يحمل النقيض: القبض والبسط. وعليهما وجد الموت ومُدَّت الحياة. ومع ذلك فهما ثنائية حاضنة غير متضادة.

ويعرف الإشهار بأنه"**هو فن إغراء الأفراد على السلوك بطريقة معينة**"(٨). ويمثل الخطاب الإشهاري نوعًا "**من أهم أنواع الخطاب بعامة؛ لاتصاله بالحياة الإنسانية بشكل مباشر، فيؤسس لقيمهِ الاجتماعية والأخلاقية والحضارية**"(٩). فهو "**وإن ارتبط ارتباطا وثيقا بالدعاية بمفهوم عام إلا أنه يبطّن في الممارسة اللغوية والأيقونية قيمة ثقافية ذات سمة إيديولوجية غالبة تحاول أن ترسّخ لدى المستقبلين**".(١٠)

أما طبيعة الرسالة الإشهارية فيمكن القول بأنها تقوم على تنظيمٍ من العبارات الشفوية أو المكتوبة، المتّسمة بالإيجاز والإيقاع الخفيف، داخل إطارٍ مميز من الصور والحركات والموسيقى، تنزع في الغالب إلى الغرائبية والخيال، بخاصةٍ إذا تم الترويج للرسالة الإشهارية عبر الوسائط السمعية

البصرية. و ليست الصناعة الإشهارية نتاج التطوّر النفسي والعلمي، بل هي صناعةٌ قديمةٌ قدم الجنس البشري، فطالما عبّر الإنسان عن متطلباته وكذا عن إنتاجه، كما اقتنع منذ زمنٍ بعيدٍ أن خاصية تبادل المنفعة ضرورية لضمان الاستمرارية والبقاء.(١١)

والخطاب الإشهاري القائم على الحجاج هو ما بنيت عليه النصوص الدينية كأسلوبٍ للإقناع الخطابي، ويمكن أن نجد لهذا النوع من الإقناع أمثلةً متعددةً في الخطابة العربية(١٢). غير أنني لم أجد في تجارب المشتغلين بالسرد مَنْ تناول الخطاب العربي القديم في المدونة العربية بالقراءة الإشهارية على اتساعها. غير ما تمت الإشارة إليه من صلاحية نصوصٍ واردةٍ في جمهرة خطب العرب، مما يمكن أن يكون وغيره نموذجًا للإشهار، يهدف إلى استمالة المتلقي وزرع الثقة في قلبه ليقبل على المرغوب بكل حيويةٍ وأمان.

وسأحاول في هذه الورقة تقديم قراءةٍ سرديةٍ إشهاريةٍ للمقامة المكفوفية، من خلال قراءةٍ تحليليةٍ متكاملةٍ لكافة عناصر النصّ السردي، مع إبراز الطاقة الإقناعية المصاحبة للفعل الإشهاري، تتحقق بتضافر وظائف الخطاب الأساسية في ضوء نموذج الوظائف اللغوية. مستعينةً بآلياتِ المنهج السردي؛ للخروج بمقاربةٍ بين آليات البنية السردية لنصّ المقامة وآليات الخطاب الإشهاري، تكمن أهميتها في استنادها إلى نتائج التحليل من خلال النص نفسه؛ لتقدّم كرؤيةٍ يمكن استثمارها في قراءاتٍ مشابهة.

إشهارية السرد وآليات التحليل

١-١ يروي نصّ المقامة خبر مُتسوِّلٍ أعمى يطأ الفصاحة بأقدامه ويمارس حركاتٍ تشابه ما يعرف في عصرنا بالألعاب البهلوانية، مطربًا مشاهديه بصوته الشجي، وإيقاعه الخفي، معتمدًا على فتنة السرد، وغواية الحكي، بحيلة تسير أحداثها على غير المعهود في حيل بديع الزمان الهمذاني، مخترقةً أفق المتلقي المتماهي. وهذا الخبر يرويه عيسى بن هشام الذي

يشدّه خطابه، تاركًا همّ الرواية إلى المشاركة الفاعلة، متعقبًا الضرير كاشفًا لثامَه، فإذا هو شيخه "أبو الفتح الإسكندري"، الذي يتصدر مدافعًا عن فعله، خاتمًا ما بُدِئ من أمره.

١-٢ وإتماما لمنهجية التحليل في ضوء آليات البناء السردي سيتم تقسيم بنية النص إلى ثلاثة مقاطع سردية، تمثل مسار الخطاب السردي الإشهاري بمنحنياته في البناء والوظيفة. يُفتتح جزؤه الأول بجملة الاستهلال وهي مفتاح النّص: "**حدّثَنَا عِيسَى بْنُ هِشَامٍ قَالَ: كُنْتُ أَجْتَازُ، فِي بَعْضِ بِلاَدِ الأَهْوَازِ، وَقُصَارَايَ لَفْظَةٌ شَرُودٌ أَصِيدُهَا، وَكَلِمَةٌ بَلِيغَةٌ أَسْتَزِيدُهَا، فَأَدَّانِي السَّيْرُ إِلَى رُقْعَةٍ فَسِيحَةٍ مِنَ البَلَدِ، وَإِذَا هُنَاكَ قَوْمٌ مُجْتَمِعُونَ عَلى رَجُلٍ يَسْتَمِعُونَ إِلَيْهِ، وَهُوَ يَخْبِطُ الأَرْضَ بعصاً على إِيقَاعٍ لاَ يَخْتَلِفُ، وَعَلِمْتُ أَنَّ مَعَ الإِيقَاعِ لَحْناً، وَلَمْ أَبْعُدْ لأَنَالَ مِنَ السَّمَاعِ حَظّاً، أَوْ أَسْمَعَ مِنَ الفَصِيحِ لَفْظاً، فَمَا زِلْتُ بالنَّظَّارَةِ أَزْحَمُ هَذا وَأَدْفَعُ ذَاكَ حَتَّى وَصَلْتُ إِلى الرَّجُلِ، وَسَرَّحْتُ الطَّرْفَ مِنْهُ إِلَى حُزُقَّةٍ كَالقَرَنْبَي أَعمى مَكْفُوفٍ، فِي شَمْلَةِ صُوفٍ، يَدُورُ كَالخُذْرُوفِ، مُتَبَرْنِساً بِأَطْوَلَ مِنْهُ، مُعْتَمِداً على عَصاً فِيهَا جَلاَجِلُ يَخْبِطُ الأَرْضَ بِهَا عَلى إِيقَاعٍ غَنِجٍ، بِلَحْنٍ هَزِجٍ، وَصَوْتٍ شَجٍ، مِنْ صَدْرٍ حَرِجٍ، وَهْوَ يَقُولُ:**

يا قَوْمُ قَدْ أَثْقَلَ دَيْنِي ظَهْرِي * وَطَالَبَتْنِي طَلَّتِي بالمَهْرِ**
أَصْبَحْتُ مِنْ بَعْدِ غِنىً وَوَفْرِ * سَاكِنَ قَفْرٍ وَحَلِيفَ فَقْرِ**
يا قَوْمُ هَلْ بَيْنَكُمُ مِنْ حُرِّ * يُعِينُنِي على صُرُوفِ الدَّهْرِ**
يا قَوْمُ قَدْ عِيلَ لِفَقْرِي صَبْرِي * وَانْكَشَفَتْ عنِّي ذُيُولُ السِّتْرِ**
وَفَضَ ذَا الدَّهْرُ بِأَيْدِي البَتْرِ * ما كانَ بِي مِنْ فِضَّةٍ وَتِبْرِ**
آوِي إِلَى بَيْتٍ كَقِيدِ شِبْرِ * خَامِلَ قَدْرٍ وَصَغِيرِ قِدْرِ**
لَوْ خَتَمَ اللهُ بِخَيْرٍ أَمْرِي * أَعْقَبَنِي عَنْ عُسُرٍ بِيُسْرِ**
هَلْ مِنْ فَتىً فِيكم كَرِيم النَّجْرِ * مُحْتَسِبٍ فِيَّ عَظِيمَ الأَجْرِ**

إِنْ لَمْ يَكُنْ مُغْتَنَماً للشُّكْرِ؟"

أما الجزء الثاني فيبدأ من: " **قَالَ عِيسَى بْنُ هِشَامٍ: فَرَقَّ لَهُ واللهِ قَلْبِي، وَاغْرَوْرَقَتْ لَهُ عَيْنِي، فَنُلْتُهُ ديناراً كانَ مَعِي، فَمَا لبِثَ أَنْ قَالَ:**

يـــا حُسْـــنَهَا فاقِعَـــةٌ صَفْـــراءُ * مَمْشـــوقَةٌ مَنْقُوشَـــةٌ قَـــوْرَاءُ**

يِكَـــادُ أَنْ يَقْطُـــرَ مِنهَـــا المَـــاءُ * قَـــدْ أَثْمَرَتْهـــا هِمَّـــةٌ عَلْـــيَاءُ**

نَفْـــسُ فَتـــىً يَمْلِكُـــهُ السَّخَـــاءُ * يَصْـــرِفُهُ فِيـــهِ كمَـــا يَشَـــاءُ**

يـــا ذَا الَّـــذِي يَعْنِيـــهِ ذَا الثَّنَـــاءُ * مـــا يَتَقَضَّـــى قَـــدْرَكَ الإِطْـــرَاءُ**

امْضِ إِلى اللهِ لِكِ الجِزَاءُ

ورَحِمَ اللهُ مَنْ شَدَّهَا فِي قَرَنِ مِثْلِها، وَآنَسَهَا بُأُخْتِها، فَنَالَهُ النَّاسُ ما نالُوهُ.

ثمّ يأتي الجزء الثالث مكونًا ملتقى الأحداث وختامها مسفرًا عن الحقيقة: "**ثُمَّ فَارَقَهُمْ وَتَبِعْتُهُ، وَعَلِمْتُ أَنَّهُ مُتَعَامٍ، لِسُرْعَةِ ما عَرَفَ الدِّينَارَ، فَلَمَّا نَظَمَتْنَا خَلْوَةٌ، مَدَدْتُ يُمْنَايَ إِلى يُسْرَى عَضُدَيْهِ وَقُلْتُ: واللهِ لَتُرِينِّي سِرَّكَ، أَوْ لأَكْشِفَنَّ سِتْرَكَ، فَفَتَحَ عَنْ تَوْأَمَتَيْ لَوْزٍ، وَحَدَرْتُ لِثَامَهُ عَنْ وَجْهِهِ، فإِذَا وَاللهِ شَيْخُنَا أَبُو الفَتْحِ الإِسْكَنْدَرِيُّ، فَقُلْتُ: أَنْتَ أَبو الفَتْحِ؟ فَقَالَ: لا**

أَنَـــــا أَبُـــــو قَلَمُـــــونٍ * فِـــي كُـــلِّ لَـــوْنٍ أَكُـــونُ**

اِخْتَـــرْ مِـــنَ الكَسْـــبِ دُونـــاً * فـــــإِنَّ دَهْـــــرَكَ دُونُ**

زَجَّ الزَّمَـــــانَ بَحُمْـــــقٍ * إِنَّ الزَّمَـــــانَ زَبُـــــونُ**

لا تُكَـــــذِّبَنَّ بِعَقْـــــلٍ * مـــا العَقْـــلُ إِلاَّ الجُنُـــونُ**"[١٣].

١-٣ ونرمي من هذا التقسيم إلى تشكيل ثلاث دوائر دلاليةٍ تمثل الثابت والمتغير في سياق البناء السردي والإشهاري، تمثل الدائرة الوسطى المركز الثابت، بينما تقع الأخريان باتجاهي الدائرة المركز؛ لتتبادلا الدوران حولها، فيكون

البناء الحكائي واقعا بين متغيرين يمثلان وجهين متقابلين لبؤرة دلالية ثابتة. ينطلق السرد من وإليها، حيث تستقر الدلالة وتترجم الأحداث.

٢- سنبدأ المقاربة انطلاقًا من بنية النصّ السردي، المنطوي على راوٍ وبطلٍ وحدث، في إطارٍ نصيّ تشكّلها في المقامة، التي تعتمد المراوحة بين النثر والشعر، ذي الكثافة الإشهارية في البنية السردية.

٢-١ تبدأ المقامة بجملةٍ افتتاحيةٍ: "**حدثنا....قال**". فمن ينطق هذه الجملة؟ ومن يكون؟ وما وظيفته في النص؟ ولم اتسمت هذه الجملة بالقِصَر؟

هذه الصيغة المفتاحية التي رسَّخ وجودها الهمذاني، هي الأب الشرعي الذي ضمن به لمقاماته البقاء، وهو ذاته صوت الضمير الجمعي المنتمية المقامة إليه. ولنلاحظ مرجعية الضمير في الفعل (حدّثنا)، إذ يحيل على مستوى جمعي ذي دلالةٍ زمنيةٍ سابقةٍ لزمن الرواية ومتداخلة معها، مُعطيًا الخبر أو الرواية مساحةً من الانتشار في رحلة العودة إلى الماضي والرجوع إلى المستقبل ثم العودة إلى الماضي..

حدثنا ⟵ عيسى بن هشام ⟵ قال ⟵

وهذا الفعل هو إذن الدخول الشرعي كما قَضى بذلك عصر الهمذاني. والفعل ذاته هو ما تقوم به وسائل الإشهار؛ إذ ترجع إذن الدخول إلى المتُلقّي بواسطةٍ شرعيةٍ لها حضورها وسلكتها في الضمير الجمعي، كاستحضار الجدّ(مثلا) راويًا لأحفاده بصيغة (كنا) وما شابهها. وهذه الجملة القصيرة التي تختفي فجأةً، والتي تمثّل العتبة الأولى لرواية الخبر في المقامة، لا تلبث أن

تتلاشى دون أن تقدم رؤيةً لها تجاه الحدث؛ لأنها سرعان ما تتماهى مع ذات البَطل الذي سيترجم وجودها على أرض الحدث.

أما الرَّاوي "عيسى ابن هشام" – وإن خالفت في ذلك دارسي المقامات الذين خرَّجوا شخصه على التخييل – فإني أخرِّجهُ على الرمزية التي تحمل على الواقع والمتخيَّل؛ ليكون "عيسى ابن هشام" معادلاً موضوعيًّا لصوت العدل المثالي، الذي نادى به الأنبياء بدءًا بآدم عليه السلام. وهذا العدل هو الإطار الضمني الذي ستترجم له الأحداث داخل هذه المقاربة.

إذن ليس التركيب الاسمي للراوي (عيسى بن هشام) من باب الاعتباط كما أنه لا يقتضي الترتيب الزمني البيولوجي، إنما يقتضي ترتيبًا آخر، هو: دخول الخاص في إطار العام. فعمومية الرسالة المحمدية وشمول قانون العدالة هو ما افتقده عصر الهمذاني. وهذا النسق يجري في مجال الإشهار لربط المعلن بمرجعية تحقق قبوله.

من تلك النقطة نلحظ تداخل الأزمنة وتلاقحها، فإذا كان الزمان لا يجري إلا بمقدار ما يجري في المكان من بواعث التأثير فإن هذا الإعلان الموجَّه لا نستطيع إدراكه إلا ضمن حدود التحام الزمان بالمكان اللذين فقط يفهم من خلالهما الإنسان. فراوينا يرشدنا إلى حدود إعلانه: "**كُنْتُ** أَجْتَازُ، **فِي بَعْضِ بِلاَدِ الأَهْوَازِ**"، التي تحيل على فضاءٍ واسعٍ مثلته: (أجتاز – بعض بلاد).

وتعمل هذه الثنائية الزمكانية لاستنطاق الباعث، الذي جاء في عبارةٍ محرِّضةٍ على التخييل: "**وَقُصَارَايَ لَفْظَةٌ شَرُودٌ أَصِيدُهَا، وَكَلِمَةٌ بَلِيغَةٌ أَسْتَزِيدُهَا**". فالجملة تصور اتحاد العنصرين (الزمكان)، على الرغم من شساعة الشرق، فـ" **لَفْظَةٌ** " تمثل عنصر الصوت، و" **شَرُودٌ أَصِيدُهَا** " تمثل المُتردَّد، وهي موحيةٌ بالمكان المتّسع والفعل المتلاحق. فالمقامة تؤسس لتكوِّن صدى واسعًا لها عبر الزمان والمكان، وقد جاءت هذه الجملة معبرةً عن المعنى" **لَفْظَةٌ شَرُودٌ أَصِيدُهَا، وَكَلِمَةٌ بَلِيغَةٌ أَسْتَزِيدُهَا**"، فالصوت أولا هو سبيل التردد عبر المدى. وهذه الجملة

هي المثير الأول للرحلة والمحرك للأحداث. وفي الوقت ذاته تحمل وجهي الزمن (الماضي والمستقبل)، الذي يعكس بدوره ظلال المكان الواقع بين متغيرين. فاللفظة تأتي لتعادل الصورة الرابضة التي مثلت فلسفة العدل لواقع الشرق. أما الكلمة التي وصفها بالبلاغة، فهي معادلٌ لصوت العدل الذي ينشده الشرق. لذا كان "موقع الراوي هو الخيط الدلالي والفضائي الرابط بين حركته وحركة النص"(١٤): " **فَأَدَّانِي السَّيْرُ إِلَى رُقْعَةٍ فَسِيحَةٍ مِنَ البَلَدِ**"، الذي يبدأ في الدوران المكاني (الانغلاق على الحدث الآني)، من خلال توظيف "البلد" المحصور بـ"أل "والمنفتح على المتخيَّل بالإيحاء والرمز، والمتماهي مع الخطاب الإشهاري {فَٱصۡدَعۡ بِمَا تُؤۡمَرُ وَأَعۡرِضۡ عَنِ ٱلۡمُشۡرِكِينَ ﴿٩٤﴾ **الحجر**.

في هذه الأثناء يبدأ صدى الأحداث بالتعالي:"**من السماع..**"، "**أو أسمع** " الذي يتطلبه الخطاب حتى يلف الجمهور حوله: "**قَوْمٌ مُجْتَمِعُونَ على رجل**". وهنا تقع المشاركة بين الراوي والمتلقي من خلال عين الراوي المترقب: "**هناك**"،" **ما زلتُ..**"، الذي يدفع بالأحداث والأزمنة المتلاحقة " **أَزْحَمُ هَذا وَأَدْفَعُ ذَاكَ**" إلى المكان الذي يمثل الإنسان: "**حَتَّى وَصَلْتُ إِلى الرَّجُلِ وَسَرَّحْتُ الطَّرْفَ مِنْهُ إِلَى حُزُقَّةٍ كَالقَرَنْبَي أَعمى مَكْفُوفٍ، فِي شَمْلَةِ صُوفٍ، يَدُورُ كَالخُذْرُوفِ، مُتَبَرْنِساً بِأَطْوَلَ مِنْهُ، مُعْتَمِداً على عَصاً فِيهَا جَلاَجِلُ يَخْبِطُ الأَرْضَ بِهَا عَلى إِيقَاعِ غَنَجٍ، بِلَحْنٍ هَزَجٍ، وَصَوْتٍ شَجٍ، مِنْ صَدْرٍ حَرِجٍ**".

هنا تبدأ لحظة الانقطاع في لغة السرد، مُلْغِيَةً الحدود الفاصلة بين العقل واللاعقل(١٥). ولكنه انقطاعٌ وانتقالٌ إلى الوصف الذي يموضع الأحداث، ويمنحها بعدها التخييلي والتمثيلي، خاصة حين ينفتح سياق السرد القصصي على سياق القصص القرآني في لمحاتٍ عابرةٍ، مقوّيةٍ الخطاب الإشهاري القائم على الحجاج: " قَوْمٌ مُجْتَمِعُونَ على رجل"، "وَصَلْتُ إِلى الرَّجُلِ"، وقوله تعالى: آليا {وَجَآءَ مِنۡ أَقۡصَا ٱلۡمَدِينَةِ رَجُلٞ يَسۡعَىٰ قَالَ يَٰقَوۡمِ ٱتَّبِعُواْ ٱلۡمُرۡسَلِينَ ﴿٢٠﴾ **يس**، وقوله " مُعْتَمِداً على عَصاً فِيهَا جَلاَجِلُ يَخْبِطُ الأَرْضَ بِهَا عَلى إِيقَاعِ غَنَجٍ، بِلَحْنٍ هَزَجٍ،

وَصَوْتٍ شَجٍ، مِنْ صَدْرٍ حَرِجٍ"، **وقوله تعالى:** {قَالَ هِيَ عَصَايَ أَتَوَكَّؤُاْ عَلَيْهَا وَأَهُشُّ بِهَا عَلَىٰ غَنَمِي وَلِيَ فِيهَا مَآرِبُ أُخْرَىٰ ﴿١٨﴾طه.

وقد أدَّت مرحلة الوصف هذه دور التهيئة النفسية التي مهدت الطريق إلى المتلقي بإيجاد جوٍّ نفسيٍّ ملائم. غير إنَّ قمة الخطاب الحجاجي تبلغ ذروتها في الخطاب الشعري السردي الساكن بكثافة الخطابات المتماهية معه. وامتيازه عن الخطاب السردي النثري بالانسيابية التي يسترسل معها المتلقي المهيّا سابقًا.

وفي هذه المنطقة المركزية يتشكل السرد الإشهاري القائم على الحجاج، والذي يمكن تصويره سياقيًّا من خلال الجدول التالي:

مناظرة آلية الخطاب الشعري السردي للخطاب الإشهاري الحجاجي	
يا قَوْمُ قَدْ أَثْقَلَ دَيْنِي ظَهْرِي * وَطَالَبَتْنِي طَلَّتِي بالمَهْرِ	الطلب الموجَّه، مستغلا بساطة الجملة وكثافة الدلالة.
أَصْبَحْتُ مِنْ بَعْدُ غِنىً وَوَفْرِ * سَاكِنَ قَفْرٍ وَحَلِيفَ فَقْرِ	بيان السبب، بالاعتماد على الطباق والسجع كتقنية مؤثرة.
يا قَوْمُ هَلْ بَيْنَكُمُ مِنْ حُرِّ * يُعِيْنُنِي على صُرُوفِ الدَّهْرِ	التأكيد بهيمنة الفعل الطلبي المباشر.
يا قَوْمُ قَدْ عِيلَ لِفَقْرِي صَبْرِي * وَانْكَشَفَتْ عنِّي ذُيُولُ السِّتْرِ	براعة الدمج بين السرد والوصف والبرهان والتفسير، من خلال توظيف الصورة الإيحائية التخيلية في تفنيد الحجج.
وقَصَ ذَا الدَّهْرُ بِأَيْدِي البَتْر *ما كانَ بِي مِنْ فِضَّةٍ وَتِبْرِ آوِي إِلَى بَيْتٍ كَقِيدِ شِبْرِ *خَامِلَ قَدْرٍ وَصَغِيرِ قِدْرِ	
لَوْ خَتَمَ اللهُ بِخَيْرٍ أَمْرِي *أَعْقَبَنِي عَنْ عُسُرٍ بِيُسْرِ	الاستمالة بالإحالة على الشاهد:{سَيَجْعَلُ ٱللَّهُ بَعْدَ عُسْرٍ يُسْرًا ﴿٧﴾}الطلاق.
هَلْ مِنْ فَتىً فِيكم كَرِيم النَّجْرِ * مُحْتَسِبٍ فِيَّ عَظِيمَ الأَجْرِ إِنْ لَمْ يَكُنْ مُغْتَنِماً للشُّكْرِ؟	إحالة الرسالة الإقناعية إلى مرجع ثقافي سائد.

ولو عدنا لمقاربة هذا الخطاب سياقيًّا، ومناقشة ما أحال إليه من نتائج تبعيةٍ كنتيجةٍ حتميةٍ لتذبذب ميزان العدالة فإن ما نلحظه سيكون كالتالي:

الإشارات السياقية التي أفرزها الخطاب				
اجتماعية	ثقافية	فكرية	سياسية	دينية
-انتشار الفقر: **سَاكِنَ قَفْرٍ وَحَلِيفَ فَقْرٍ.** -تفشي الطلاق: "**وَطَالَبَتْنِي طَلَّتِي بالمَهْرِ**" - ظهور الأمراض النفسية الناشئة عن الفقر: **خَامِلَ قَدْرٍ وَصَغِيرِ قِدْرٍ** - ظهور التشرد وربما اللجوء: **آوِي إِلَى بَيْتٍ كَقِيدِ شِبْرِ** -تصوير بشاعة الحياة الاجتماعية الداعية لانتهاك الحقوق: **وَفَضَ ذَا الدَّهْرُ بِأَيْدِي البَتْرِ** **ما كانَ لي مِنْ فِضَّةٍ وَتِبْرِ**	-الدعوة إلى حرية الكلمة، وحرية الخطاب. -الدعوة إلى توجيه الأدب لخدمة المجتمع في تلك الفترة. "**يا قَوْمُ هَلْ بَيْنَكُمُ مِنْ حُرٍّ يعِيْنَنِي على صُرُوفِ الدَّهْرِ**". بالدعوة المباشرة لجماعة الأدباء الذين اكتظ بهم عصره.	تعدد المذاهب الأدبية والتأثر بالثقافات الأخرى من خلال أسلوب العرض القائم على التسلسل المنطقي وكثافة الإحالات الرمزية: **وَفَضَّ** ذَا الدَّهْرُ بِأَيْدِي البَتْرِ ما كانَ **بِي مِنْ فِضَّةٍ وَتِبْرِ** إشارة للمعبدين **الفضي والذهبي لمدينة أطلانطس** التي ذكرها أفلاطون في محاوراته(١٦). وهي إشارة لما كان يقوم به ملوك المدينة من تسجيل القوانين العادلة على ألواح الذهب والفضة وحفظها في المعابد.	ضياع المكانة (الهوية) "**خَامِلَ قَدْرٍ**"	كثافة الخطاب الديني وتزامنه مع الفقر وأثر ذلك في تكون الفرق، باسم العدالة وطلب المساواة. ولنا أن نتخيل أبعاد ذلك على المجتمعات بأسرها.

٢-٢ "**قال عيسى بن هشام**".. بهذه الجملة نستطيع الولوج إلى الدائرة الدلالية الثانية، وهي الثابت في وجه المتغير، حيث ضعفت قدرة عيسى ابن هشام على المتابعة، قَالَ: "**فَرَقَّ لَهُ واللهِ قَلْبِي، وَاغْرَوْرَقَتْ لَهُ عَيْنِي، فَنُلْتُهُ ديناراً كانَ مَعِي**".

وتأتي هذه المرحلة نتيجةً لطبيعية الخطاب الإشهاري، وهي دلالةٌ على نجاح الخطاب المسبق بالتهيئة الضرورية لإنجاحه. ولنرَ: فقد رافق بناء النتيجة بناء الخطاب، إذ بدأ التفاعل من الداخل إلى الخارج ثمَّ العودة إلى لداخل (**فنلته دينارا كان معي**)، الدّالة على الإيثار الذي هو قيمةٌ معنويةٌ. كما نجد أنَّ الخطاب كذلك قد سلك طريقه لكن باتجاه العكس، أي من الخارج إلى الداخل ثمّ العودة إلى الخارج، سواء في مرحلة التهيئة (الوصف)، أو مرحلة العرض (الخطاب)، حينما جعل الدَّين محمولاً على الظهر"**قَدْ أَثْقَلَ دَيْنِي ظَهْرِي**"..

والنتيجة مرتبةٌ كالتالي: ⟵ **رقَّ له قلبي** ⟵ **اغرورقت له عيني** ⟵ **فنلته دينارا**.

وهذا الدوران المرافق على مستوى السرد ما هو إلا نتيجةٌ لحال الواقع الذي صورناه في حالة دوران حول المركز، الذي يمثل قلب المقامة بل قلب الحياة ذاتها، والمتمظهر في الخطاب اللغوي في صورة الدائرة التي يشكلها الدينار، وفيها تتجلى **لعبة الإشهار السحرية** التي مهّد لها في مرحلة الوصف " **يَدُورُ كَالخُذْرُوفِ** " التي لجأ فيها إلى إلباس الخطاب حلَّةً أكبر من حجمه "**متبرنسا بأطول منه**"، فهذه الحلة بهذا الوصف تجعل صاحبها دائم الدوران لرفع ما انسحب منها تحت قدميه.

أمَّا سحر الإشهار فقد بدا واضحًا في الطقوس المرافقة: " **مُعْتَمِداً على عَصاً فِيهَا جَلاَجِلُ يَخْبِطُ الأَرْضَ بِهَا عَلى إِيقَاعٍ غَنِجٍ، بِلَحْنٍ هَزِجٍ**". وإذا عدنا لتلمّس الجمهور المعني فإننا لا نجد منهم أحدًا ظاهرًا معنيًا إلا السيّد: "**عيسى ابن هشام**"، الذي أبدى تعاطفه مع المجتمع الأعمى بآلامه. وإذا علمنا أن هذه الطقوس هي حركةٌ مصاحبةٌ لفعل السحر المعروف عن الهنود، علمنا أنَّ العصا

ذات الجلاجل ماهي إلا إشارة للحية ذات الأجراس، وإنما ذكرت العصا إشارة لعصا "موسى" عيه السلام، التي ألمحنا الإشارة إليها في قولة: " **مُعْتَمِداً على عَصاً**"، والتي تحولت في محضر السحرة والمتفرجين إلى حيَّة ﴿وَأَلۡقِ مَا فِي يَمِينِكَ تَلۡقَفۡ مَا صَنَعُوٓاْۖ إِنَّمَا صَنَعُواْ كَيۡدُ سَٰحِرٖۖ وَلَا يُفۡلِحُ ٱلسَّاحِرُ حَيۡثُ أَتَىٰ ٦٩﴾ **[طه: ٦٩]**

وهذا النوع من السحر هو أخطر الأنواع "**(الأسود) وهو السّحر السياسي المتمثل في صراع موسى عليه السلام مع سحرة فرعون، لأنه يدور حول المصير السياسي لفرعون**"(١٧). وهي إشارة إلى الصراع بين الواقع وبين السلطة. وإذا كان المتحدث باسم الواقع يعتمد في خطابه على الشعر فلأنه الخطاب المناسب للمتحدث إليه أو المقصود بالخطاب؛ ولتسلح النص الشعري دومًا في ساحة التمرد على سلطة الإيديولوجيات المتعارف عليها بما يحمله من الزخم المعرفي، الذي ينتجه العصر؛ لاقتحام تلك الأبراج المتعالية التي يشق طريقه اليها بإيقاعه ولحنه.

وحتى يكتمل سحر هذا الخطاب الإشهاري فقد بات حضور المرأة الفاتنة ضرورةً ملحّة. وإذا كانت المقامة قد غلب عليها طابع الخطاب الذكوري منذ بدايتها، فإن الإشارة إلى المرأة قد تم خلال الخطاب الحجاجي السابق بصيغة الإضافة إلى ياء المتكلم " **طلتي** "، متناسبا مع معرض الخطاب الذي يأخذ صفة الحجاج، والذى تنأى المرأة بأنوثتها عنه؛ ليظل حضورها الفاتن هو الحدث المترقب:

"**يا حُسْنَهَا فاقِعَةٌ صَفْراءُ* مَمْشوقَةٌ مَنْقُوشَةٌ قَوْرَاءُ** "

في هذا البيت نلمح حضورا أنثويا مغايرًا، كان محطَّ تعجبٍ ودهشةٍ، فما سرّه؟ لقد ارتبط حضور المرأة المتألقة بالأضواء التي تزيد جمالها في الأعين، ولكن أن تكون الأضواء هي، فتلك قمة الدهشة! ولكن الكثافة الرمزية العالية

للبيت ستحل اللغز؛ فالمخاطبة بهذه الصفة **(فاقِعَةٌ صَفْراءُ)** وتلك الأمارات **(مَمْشوقَةٌ مَنْقُوشَةٌ قَوْرَاءُ)**، ستحيلنا على:

اللون الأصفر، وهو اللون الوحيد الذي يوصف بالفاقع ﴿قَالُواْ ٱدۡعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّن لَّنَا مَا لَوۡنُهَاۚ قَالَ إِنَّهُۥ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ صَفۡرَآءُ فَاقِعٞ لَّوۡنُهَا تَسُرُّ ٱلنَّٰظِرِينَ ٦٩﴾ **[البقرة:٦٩]**

وهو لون يناسب معرض الخطاب، فهو يبعث على البهجة والسرور، ويدعو إلى **التأمل**؛ لذا **سنطلقه وصفًا للشمس**، التي هي مصدر الضوء وواهب الحياة على الأرض؛ ولهذه الوظيفة أُلِّهت من دون الله. فقد عبدها الساميون والشعوب القاطنة في الشرق الأدنى، و "من أشكال عبادتها أنها جاءت على شكل قرص الشمس منحوتاً في الصخر أو مصنوعاً من الحديد"(١٨)، " مَمْشوقَةٌ مَنْقُوشَةٌ قَوْرَاءُ".

وإذا كانت الشمس صاحبة الزهو وواهبة الدفء فاللون يشير أيضا إلى سنابل القمح الذهبية(١٩)، المتماهية معها في الصفة والعلامة: يقول أحمد مطر(٢٠):

فلا تنحني الشَّمس

إلاّ لتبلُغَ قلبَ السماءْ

ولا تنحني السُنبلَةْ

إذا لمْ تَكُن مثقَلَهْ

ولكن الدهشة ما زالت قائمةً! فإذا كان الوصف ناطقًا بالشمس ومنطويًا على سنابل الحياة، فأين المرأة إذن؟

قال المتنبي: **كأنَّها الشَّمسُ يُعْيِي كَفَّ قَابِضِهِ *** شُعاعُها ويراهُ الطَّرفُ مُقتَرِبَا**(٢١)

وقال النابغة: **شُمُسٌ، مَوانِعُ كلِّ ليلةِ حُـرَّةٍ *** يُخْلِفْنَ ظَنَّ الفاحِشِ المِغيارِ** (٢٢)

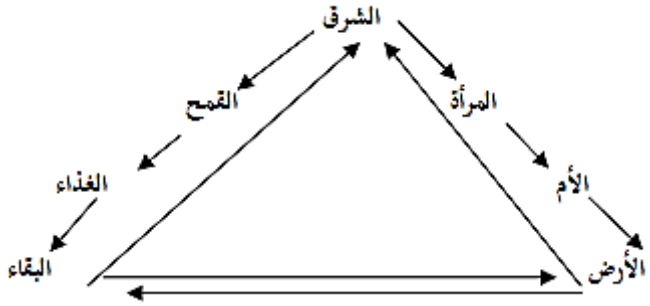
فالمرأة والشمس صنوان، ماثلان في القرب والبعد.. لذا كان حضور اللون (الشمس) معادلاً للمرأة. والمرأة والقمح مثلان، فكلاهما رحم الحياة. فحينما

انحرفت الديانات كانت آلهة الخصب أنثى، دالة على ما في الأنثى من سبب للحياة(٢٣).

فاللون إذن دالٌّ على المكان (الشرق)، الذي هو معادل العدل الأزلي الذي انطلقت به الرسالات من مشرق الشمس. ودالاً على الحياة (المرأة – سنبل القمح). فيكون بذلك رمزًا للمكان والإنسان معًا.(٢٤)

وهنا نستطيع أن أقول: إنَّ اللون قد تحول إلى شخصيةٍ روائيةٍ، تحيل على المكان الذي يحيل على الأمومة والأنوثة. وبهذا يكون اللون قد شكل نافذةٍ عبرت من خلالها المرأة لتكون عنصر إغراءٍ من أجل البقاء. بقاء الشرق ما بقي المشرق. ليظل حضور المحبوبة "الشمس" ماثلاً في الزمان والمكان، وغيابها رحلة بحثٍ عن ميزان العدالة في هذه المقامة.:

فاقعة صفراء الشمس



وإذا كان حضور المرأة قد سرق الأضواء عن السرد فقد كانت إطلالتها إيذانًا بنهوض الحياة فيه من جديد. حيث يبدأ دوران الزمن باتجاه العكس، فلا مغرب بلا مشرق ولا سرد بلا حركةٍ وانتقال. يقول صاحبنا الأعمى: "**وَرَحِمَ اللهُ مَنْ شَدَّهَا فِي قَرَنِ مِثْلِها، وَآنَسَهَا بُأُخْتِها**"، ويقال: فلانٌ مثلُ فلان. فرحلة البحث عن العدالة تقتضي الرحلة من الثابت للمتغير، وهذه الجملة تحمل على مستوى الترتيب النسقي والرمزي إشاراتٍ (زمكانية) "**رَحِمَ اللهُ**": إشارة للثابت (الحياة الآخرة)، و"رحم" على المستوى الدلالي هي المتسع للمتغير.

أما على المستوى الثاني فالجملة" **مَنْ شَدَّهَا فِي قَرَنٍ مِثْلِها، وَآنَسَهَا بُأُخْتِها**" ترمزان إلى رحلة ذي القرنين الواردة في سياق النص القرآني، ضمن سياقٍ حجاجيٍ لاختبار صحة النبوة. وهذه الرحلة قد بدأت من الغرب (الثابت) إلى الشرق (المتغير). فذو القرنين بدأ التغيير من الغرب إلى الشرق وليس العكس[٢٥]: ﴿حَتَّىٰٓ إِذَا بَلَغَ مَغۡرِبَ ٱلشَّمۡسِ وَجَدَهَا تَغۡرُبُ فِي عَيۡنٍ حَمِئَةٖ وَوَجَدَ عِندَهَا قَوۡمٗاۗ قُلۡنَا يَٰذَا ٱلۡقَرۡنَيۡنِ إِمَّآ أَن تُعَذِّبَ وَإِمَّآ أَن تَتَّخِذَ فِيهِمۡ حُسۡنٗا ٨٦﴾[الكهف:٨٦]﴿حَتَّىٰٓ إِذَا بَلَغَ مَطۡلِعَ ٱلشَّمۡسِ وَجَدَهَا تَطۡلُعُ عَلَىٰ قَوۡمٖ لَّمۡ نَجۡعَل لَّهُم مِّن دُونِهَا سِتۡرٗا ٩٠﴾[الكهف:٩٠]

وإذا كان "عيسى ابن هشام" قد انطلق في رحلته من المتغير " **كُنْتُ أَجْتَازُ، فِي بَعْضِ بِلاَدِ الأَهْوَازِ**" إلى الثابت " **فَأَدَّانِي السَّيْرُ إِلَى رُقْعَةٍ فَسِيحَةٍ مِنَ البَلَدِ**" بهدف القمع "**لَفْظَةٌ شَرُودٌ أَصِيدُهَا** " والسيطرة "**وَكَلِمَةٌ بَلِيغَةٌ أَسْتَزِيدُهَا** "، فإن **الأعمى** قد انطلق في رحلته من الثابت "**يا قَوْمُ**" للمتغير"**طَلَّتِي**". ومن خلال هذا التغير الزمكاني يبدأ السرد في الدوران في رحلةٍ عكسيةٍ ليصور ردة فعل المتلقين للخطاب" **فَنَالَهُ النَّاسُ ما نالُوهُ**"، محققًا بذلك غاية الخطاب الإشهاري الحجاجي. وهنا كان الإعلان عن شرق العجائب، شرق الرسالات على امتداد الأزمنة وتعاقب الحضارات.

ولكن، هل مُرِّرَ هذا الخطاب بفنونه وألوانه ورحلته الزمكانية إلى مخيال المتلقي المباشر، خاصةً حينما أعلمنا بتجاوبه: "**فَرَقَّ لَهُ واللهِ قَلْبِي، وَاغْرَوْرَقَتْ لَهُ عَيْنِي، فَنُلْتُهُ ديناراً كانَ مَعِي**"؟

٢-٣ في اللحظة التي تبدأ فيها الأحداث بالتوتر (فارقهم)، إيذانًا بالغياب الذي يأتي بعد فترة تراخٍ سرديةٍ (ثمَّ)، يأتي الانفجار (وَتَبِعْتُهُ) على كافة الأنساق.

فالتتبع هنا يقتضي اقتفاء الأثر، الذي هو علم من علوم العرب النظرية، وعليه فإن العقل النظري قد يقف أحيانًا حائلاً بيننا وبين ما يتوجب علينا فهمه، خاصةً إذا كان ذلك المعْنِيّ هو الذات الإنسانية، التي تطلّ علينا جزءًا واحدًا

بوجهيها. وهذا الكلّ الحيّ غير قابلٍ للتفكيك والتجزيئي. وقد ترجم صنيع "عيس بن هشام" هذه القاعدة معكوسة؛ فتعزيز وجود السلطة ظاهرٌ في فعله، الذي أبدى خلاله إنسانيته أولا: " **فَرَقَّ لَهُ واللهِ قَلْبِي، وَاغْرَوْرَقَتْ لَهُ عَيْنِي، فَنُلْتُهُ ديناراً كانَ مَعِي** "، ثمَّ ما لبث أن ترجم فلسفة ديكارت "**أنا أفكر إذن أنا موجود**" والتي عزّزها ضمير المتكلم " **تبعتُه**".

فسياسة العدل لا تقوم على الاستدلال العقلي فقط، بل تتطلب الرحمة واللين والنظر للذات بأبعادها الداخلية والخارجية ﴿فَبِمَا رَحْمَةٍ مِّنَ ٱللَّهِ لِنتَ لَهُمْ ۖ وَلَوْ كُنتَ فَظًّا غَلِيظَ ٱلْقَلْبِ لَٱنفَضُّوا۟ مِنْ حَوْلِكَ ۖ فَٱعْفُ عَنْهُمْ وَٱسْتَغْفِرْ لَهُمْ وَشَاوِرْهُمْ فِى ٱلْأَمْرِ ﴿١٥٩﴾﴾[آل عمران:١٥٩]

وَاسْتَغْفِرْ

بهذا يكون قد حرّك سهم الزمن إلى المستقبل متنبئًا بحقيقة **الأعمى** اليقظ "**وَعَلِمْتُ أَنَّهُ مُتَعَامٍ**"، عائدًا بالحدث من الداخل (مشاعره) للخارج (عقله)، من الوطن إلى السلطة. فعدم توحّد الرؤية هنا بين المجتمع والسلطة عمل على تعتيم الرؤية التي سبق بها **الأعمي**: (الشرق الوطن العدل)، في الوقت الذي لا يرى فيه "**عيسى ابن هشام**" في الشرق إلا المادة والسلطة؛ فالشرق على ذلك مُلكٌ لممثله، والتنازل عنه غير قابلٍ للمفاوضة حتى إن جاء في لحظة ضعفٍ إنسانيةٍ غير سلطانية " **فَرَقَّ لَهُ واللهِ قَلْبِي، وَاغْرَوْرَقَتْ لَهُ عَيْنِي، فَنُلْتُهُ ديناراً كانَ مَعِي**".

فهل يمكن أنْ تمُرِّر هذه الإيدلوجية فكرة التحايل على السلطة؟ وإذا كانت قد كشفت التحايل فلمَ لم تتم المكاشفة أمام الجمهور؟ هذه الأسئلة وغيرها التي حملتها لنا موجة السرد الشديدة الانحدار، التي يتصدر فيها "**عيسى بن**

هشام" القيادة لا يمكن فهما دون دراسة الخلفية المؤسسة لهذا المشهد، المشهد السياسي الذي يملأه الغموض والتناقضات والصراع المحموم والمهيمن.

فالقوة بوجهها العاري التي يمثلها "**عيسى بن هشام**" هي اللغة المفهومة، وتمرير الحيلة، اللعبة السياسة المباشرة لم يعد ذا قيمةٍ؛ لعدم تكافؤ عناصرها. ولكن ما يخفف وطأة التجلي في المعركة السردية المتأججة التي أخذت حيزًا ضيقًا من المكان والزمان هو وجود التوأم: النخب المثقفة والقوى الشابة الطموحة " **فَفَتَحَ عَنْ تَوْأَمَتَيْ لَوْزٍ**"، التي يمثلها الشباب **(الفتى)** الذي نوَّه به الخطاب في أكثر من معرض: منتخبًا وداعيًا " **هَلْ مِنْ فَتىً فِيكم كَرِيم النَّجْرِ؟**"، ومشجِّعا ومحفِّزًا "**قَدْ أَثْمَرَتْها هِمَّةٌ عَلْياءُ نَفْسُ فَتىً يَمْلِكُهُ السَّخَاءُ** ". هذه النخب هي التي تخشى السلطة بركانها؛ لذا استأثرت بمكاشفتها في إطارٍ تستطيع من خلاله كبح زمام الأمور متى ما تطلب ذلك: "**فَلَمَّا نَظَمَتْنَا خَلْوَةٌ، مَدَدْتُ يُمْنَايَ إِلى يُسْرَى عَضُدَيْهِ وَقُلْتُ: واللهِ لَتُرَينِّي سِرَّكَ، أَوْ لأَكْشِفَنَّ سِتْرَكَ، فَفَتَحَ عَنْ تَوْأَمَتَيْ لَوْزٍ، وَحَدَرْتُ لِثَامَهُ عَنْ وَجْهِهِ، فإِذَا وَاللهِ شَيْخُنَا أَبُو الفَتْحِ الإِسْكَنْدَرِيُّ**"، ممرّرة خطابها الاستجوابي المرتكز على الحوار إلى المتلقين، من خلال المعطى التراثي الإسلامي في الخطاب الديني المتمثل في القسم والتوكيد: " **واللهِ لَتُرَينِّي سِرَّكَ، أَوْ لأَكْشِفَنَّ سِتْرَكَ**"، اللذين يمثلان السلطة، واللذين لم يعد يملك معهما " **أَبُو الفَتْحِ الإِسْكَنْدَرِيُّ**" إلا استجداء المغالطة الحجاجية، مستغلاً المرجعية المعرفية والاجتماعية منفذا: "**فَقُلْتُ: أَنْتَ أَبو الفَتْحِ؟ فَقَالَ: لا:**

أَنَـــا أَبُـــو قَلَمُـــونٍ * فِـــي كُـــلِّ لَـــوْنٍ أَكُـــونُ**
اِخْتَـــرْ مِـــنَ الكَسْـــبِ دُونـــاً * فَـــإِنَّ دَهْـــرَكَ دُونُ**
زَجَّ الزَّمَـــانَ بَحُمْـــقٍ * إِنَّ الزَّمَـــانَ زَبُـــونُ**
لا تُكَـــذَبَنَّ بِعَقْـــلٍ * مـــا العَقْـــلُ إِلاَّ الجُنُـــونُ**

فإذا كان الأعمى صاحب اللثام هو أبو الفتح الإسكندري المعروف على مستوى الحقيقة، المجهول على مستوي أدب المقامة البديعية، فما القيمة التي يحملها الاسم؟ ولم تحول عن هويته عند المواجهة؟

" أَبُو الفَتْحِ الإِسْكَنْدَرِيُّ" اسمٌ مكونٌ من: كنية ولقب، تحمل الكنية: أبو+ الفتح، أمَّا اللقب فهو انتسابٌ إلى المكان "الإسكندرية" الدال على صاحبه.

وما أردنا أن نلمح إليه أنَّ " **أَبُو الفَتْحِ الإِسْكَنْدَرِيُّ**" رمز لذي القرنين الملك العادل الذي جاءت الإشارة بسعيه لتحقيق العدالة في " **ورَحِمَ اللهُ مَنْ شَدَّهَا فِي قَرَنٍ مِثْلِها، وَآنَسَهَا بُأُخْتِها**" والإشارة إلى قوته ونبله: " **هَلْ مِنْ فَتىً فِيكم كَرِيم النَّجْرِ؟**" و "**ما يَتَقَضَّى قَدْرَكَ الإِطْرَاء * امْضِ إِلى اللهِ لِكِ الجِزاءُ**".

وبهذه الإشارات نستطيع توجيه الدوال إلى مدلولاتها، فأبو الفتح كناية عن فتوحاته العادلة التي ضمت ما بين قرني الشمس: مشرقها ومغربها، أما الإسكندري فنسبة إلى الإسكندر الأكبر التي حملت بعض الروايات – على ما جاء في الإسرائيليات – تخريج ذي القرنين على شخصه، وما جاء من خبر بنائه مدينة الإسكندرية(٢٦).

أما خروج أبو الفتح عن هويته التي غيّبها طيلة فترة السرد تحت جفنيه وبين لثامه فهو خروجٌ من الخطاب الحجاجي السياسي إلى الخطاب الاجتماعي، الذي لا يقوى على الوصول إلى الساسة إلا أن يرتدي ثوباً أكبر منه، وذاته الخطاب الذي تخفّى حتى يكون صوته. لكن، لم اختار أبو الفتح هذه الكنية؟ (**أَبُو قَلَمُـــونٍ**)، وكيف تمَّ توظيفها في هذه المرحلة الحرجة؟ وإلى ماذا يشير من خلالها؟ وما الدور الذي تؤديه في لعبة السرد؟

إذا كان أبو الفتح قد اختار العمى في مهمته السياسية، ورافقه بارتداء ثوب القمع لترسيخ الركائز الأساسية للإنسانية في الوعي البشري، فإنه يأتي هنا متحدثًا باسم الواقع الاجتماعي والثقافي والسياسي.

ولمَّا كان اللون هو القيمة المعبرة باعتباره الوسيلة الأقدر على تحقيق الفهم الكامل لهذه اللوحة التراثية التي عزز استخدام اللون الفاقع فيها بقوة "**يا حسنها....**"، فإن اختيار هذه الكنية " **أَبُو قَلَمُونٍ**"[٢٧] التي تمثل ضربًا من الثياب النادرة، التي لا تبرز قيمتها إلا بوجود الشمس (الضوء) المنعكس عليها، فتظهر للرائي بألوان مختلفةٍ خلال اليوم، ما هو إلا فلسفةٌ استطاع إيصالها بأقل تعبير. فالألوان الظاهرة ماهي إلا خدعةٌ بصريةٌ، لأنها انعكاسٌ للأسطح الساقط عليها الضوء! فلا لون حقيقي إلا لون الشمس لون الحقيقة لون العدل!

وعليه فإن هذه المفردة التراثية والفلكلورية " **أَبُو قَلَمُونٍ** " تكمن في إذكاء جذوة النضال من أجل العدل، ليبقى هذا الثوب بما يحتفظ به من معانٍ وقيمٍ متلازمةٍ مع الذاكرة الجمعية للناس، يبقى ليشكل عنصر استقطابٍ حوله، ورمزًا للتأكيد على الحق المنشود.

وهنا يتحول الثوب "**أَبُو قَلَمُونٍ**" إلى شخصيةٍ تؤطر للمكان والزمان والإنسان، مخُفيَةً الذّات المتوارية بلباسها الفلكلوري، **مشهرةً تأجج الحدث الآتي** في ثوب زمني فلسفي لاتدركه عقولنا ولا نستطيع إدراكه بحواسنا، فارضًا على الفعل مساحةً من الانتشار. وهذه المساحة هي التي لا يستطيع " **إلاَّ الجُنُونُ**"، فقط استيعابها. فكيف للعقل أن ينكر أصله! نعم، فلولا الجنون لم يعرف العقل، وبِضِدِّها تتميَّزُ الأشْياءُ.

وتبقى الفلسفة البديعية التي كانت مرسى أحداث المقامة هي التوازن النفسي الذي حققه بديع الزمان للمتلقي خلال ولادة النص، الذي وهب بولادته ولادةً جديدةً للمقاومة، حين لجأ إلى جنون الإبداع لستر الواقع المكشوف، وهو ما أشار إليه بـ " **لا تُكَذَبَنَّ بِعَقْلٍ**".

الخاتمة

وبعدُ:

فقد ساق التحليل السابق لفن المقامة البديعة – المكفوفية أنموذجًا– مقاربةً تحليليةً نقديةً لعناصر الخطاب الإشهاري، ذي الصبغة الإعلانية في بثِّ الخطابات، مع ما يصاحبها من آليات الإنتاج والاستقبال، وقد ظهر من خلال تحليل البنى السردية مدى استثمار هذه الآليات طرقًا للكشف البعدي عن سياقاتٍ مبطنّة، يسوّق لها خطاب المقامة بوصفه خطابًا إشهاريًا. وهي سياقاتٌ أخذتْ في تشكّلها طابع التعدد والتّلون؛ حتى تخفي ما ترمي إليه، لتجعل من طلب تقصّيه هدفًا من أهداف التلقي، وبعدًا إعلانيًا ثانيًا بَعد بُعد الإشهار الأوّلي، القائم على الصوت والحركة المشهدية.

وهذه الحيل اللّغوية الإعلانية التي استثمرها الهمداني كلونٍ خَطابيٍ مُفارق، أسهمت في الإعلان الضّمني عن مقاصد الخطاب الإيديولوجية والاجتماعية، التي ظهرت بصورةٍ جليةٍ كآلياتٍ إشهاريةٍ متناظرةِ القيمة والقيد: حيث يحصر قيد التركيب المقصد والآلية، وتفتح القيمة الضمنية لعناصر البناء اللغوي فضاء جديدًا ورحبًا من التّناص، مع سياقاتٍ تخرج بالدلالة من حيّز الزمن النّصي لفضاء الزمن التخيلي الذي سيّس له الخطاب الضمني.

وظهر الإعلان عن مقاصد الخطاب في نصّ المقامة في مسارين إشهاريين: الإعلان المَعتمِد على الصوت والوصف، وتركّز في الكشف عن قيم الخطاب السياقية، التي جاءت كبعدٍ منزاحٍ لتذبذب ميزان العدالة، المتمثل في تناقض الصور القيمية التالية: الاجتماعية، والثقافية، والفكرية، والسياسية، والدينية.

أما المسار الآخر فنهض على الحركة المشهدية، المصحوبة بالصوت والإيقاع، لتصعيد مظاهر الصراع النصّي؛ لبلوغ فضاء الصراع العام، الذي تقوده الشخصيات بانزياحها الاسمي والضمني، مؤطرةً في مسارها لبعدٍ مقصديٍ كوني، يتجلى من خلال المكان، وهو الشرق (مهد الرسالات)، والحدث وهو العدل، القيمة (العليا للدلالة). فنكون أمام نقطة تبئير الدلالة، التي أظهرت في انحرافها تناقض القيم في أبعاد الخطاب، لتُظهر جملة المتناقضات في زمن الهمذاني، مؤوِّلةً كل الصور التي يمكن أنْ تتكوّن في حركةٍ زمنيةٍ منزاحةٍ عن القيمة العليا.

التعليقات الختامية

(١) كيليطو، عبد الفتاح، **المقامات**: السرد والأنساق الثقافية، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي. (الدار البيضاء: دار توبقال، ١٩٩٣م)، ٤١.

(٢) الموافي، ناصر، القصة **العربية.. عصر الإبداع**. ط٣، (مصر: دار النشر للجامعات، ١٩٩٧ م)، ٧٧.

(٣) سعد الله، محمد، **ما وراء النَّص "دراسات في النقد المعرفي المعاصر"**. (إربد: عالم الكتب الحديث، ٢٠٠٧م)، ١١٩.

(٤) ميسي، خولة، **نحو قراءة حداثية للتراث**، مجلة علوم إنسانية، العدد:٤٤، ٢٠١٠م.

(٥) ينظر المرجع السابق.

(٦) الناقوري، إدريس، **لعبة النسيان "دراسة تحليلية نقدية"**، (الدار البيضاء: الدار العالمية للكتاب،١٩٩٥ م)، ٥٢.

(٧) ابن منظور، **لسان العرب**، (بيروت: دار صادر،١٩٩٠ م)،. **مادة "كفف"**.

(٨) منصور، آمال، مقالة: "**صناعة الوهم" مقاربة سيميوطيقية في الإرسالية الإشهارية العربية**. الملتقى الدولي الخامس" السيمياء والنص الأدبي" نوفمبر ٢٠٠٨م، ٤٨٦.

(٩) خلاف، محمد، مقالة: "**الخطاب الإقناعي–الإشهار نموذجا** "، مجلة دراسات أدبية ولسانية، العدد الخامس، ١٩٨٦، ٧٤.

(١٠) المرجع السابق، ٨٠

(١١) انظر منصور، مرجع سابق، ٤٨٦.

(١٢) ابن الأثير. **الكامل في التاريخ**، (بيروت: دار صادر، ١٩٦٥ م)، ٥٠٨/٣. كخطبة زياد بن أبيه لأهل البصرة، وخطبة الحجاج لأهل العراق، وخطبة زيد بن المقنع العذري الذي سعى في ضمان ولاية العهد إلى يزيد بن معاوية، فخطب في =

=

=

حضرة معاوية قائلا: "هذا أمر أمير المؤمنين وأشار إلى معاوية، فإن هلك.. وأشار إلى ولده يزيد فان أبيتم فهذا. وأشار إلى سيفه".

(١٣) أبو الفضل، أحمد، **مقامات بديع الزمان الهمذاني**، قدم لها وشرحها: الشيخ محمد عبده، ط الثالثة، (بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٥م)، ٩٣-٩٦.

(١٤) سعد الله، محمد. **ما وراء النص: دراسات في النقد المعرفي المعاصر**. (إربد: عالم الكتب الحديثة، ٢٠٠٧م) ١٢٧

(١٥) كوهن، جان، **بنية اللغة الشعرية**، ت: محمد الوالي ومحمد العمري، (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ٢٠٠٩م) ١٦٤

(١٦) العرفي، خالد، **قارة أطلانطس المفقودة حلم البشرية الضائع**، (الإسكندرية، مكتبة الإسكندرية، ١٩٩٨م)، ٣٤.

(١٧) جلبي، خالص، مقالة: **صناعة السحر**، جريدة الشرق الأوسط، (الأربعاء ٢٢ صفر ١٤٢٢ هـ ١٦ مايو ٢٠٠١م) العدد: ٨٢٠٥

(١٨) **ينظر: المقدسي، المطهر بن طاهر**، البدء والتاريخ، **تحقيق كلمان هوار، ج٤(باريس: مدرسة الألسنة الشرقية، ١٨٨٩م)، ٣١- ٣٢.**

(١٩) ينظر: مظهر، سليمان، أساطير من الشرق، (مصر: دار الشروق، ٢٠٠٠م)، (**Demeter**). ويعود تاريخ معرفة القمح إلى العصر الحجري، وقد جدت نقوشه ورسمه في الآثار الكثيرة مما يُظهر مكانته التي كانت بمقام التوقير والتقديس. وتذكر الأديان بأن القمح من نبات الجنة نزل إلى الارض، وقد يكون موطنه الأصلي ما بين الشام (فلسطين، الاردن، سوريا، لبنان)، واليونان.

(٢٠) مطر، أحمد، الأعمال الكاملة، (الأردن – إربد: عالم الكتب الحديث، ٢٠٠٧م)، إنحناء السنبلة.

(٢١) ابن منظور، **لسان العرب**، (بيروت: دار صادر،١٩٩٠ م)، مادة "شمس".

(٢٢) المرجع نفسه.

=

=

=

(٢٣) ينظر: مظهر، مرجع سابق.

(٢٥) جاء في تفسير ابن كثير في شرح الآيات الواردة في خبر ذي القرنين في سورة الكهف "**فسار من مغرب الشمس إلى مطلعها وكان كلما مر بأمة قهرهم وغلبهم ودعاهم إلى الله عز وجل..**".ينظر: بن كثير تفسير القرآن العظيم (تفسير ابن كثير) ، تحقيق: سامي بن محمد السلامة، ط٢، (الرياض: دار طيبة للنشر والتوزيع، ١٩٩٩م)، ١٨٨/٥- ١٩٧.

(٢٦) جاء في تفسير ابن كثير في سبب نزول الآيات الواردة في سورة الكهف من الآية: ٨٣-٩٨ " وَيَسْأَلُونَكَ عَنْ ذِي الْقَرْنَيْنِ قُلْ سَأَتْلُو عَلَيْكُمْ مِنْهُ ذِكْرًا...":

"**وقد أورد ابن جرير ههنا والأموي في مغازيه حديثا أسنده وهو ضعيف، عن عقبة بن عامر أن نفرا من اليهود جاؤا يسألون النبي صلى الله عليه وسلم عن ذي القرنين فأخبرهم بما جاؤا له ابتداء فكان فيما أخبرهم به انه كان شابا من الروم وأنه بنى الإسكندرية وأنه علا به ملك في السماء وذهب به إلى السد ورأى أقواما وجوههم مثل وجوه الكلاب وفيه طول ونكارة ورفعه لا يصح وأكثر ما فيه أنه من أخبار بني إسرائيل**". ينظر تفسير ابن كثير، المرجع السابق.

(٢٧) **ومن المدن التي اشتهرت بصناعته مدينة بطليوس (الأندلسية)، حيث اشتهر أهلها بصناعة نوع من الوبر سمي بـ(صوف البحر) يجمع بين لين الخز وبريق الذهب، يمكن الحصول عليه من حيوان بحري يسمى (ابو قلمون)، حيث تخرج في وقت من السنة من البحر دابة تحتك بحجارة على شط البحر، فيقع منها وبر في لين الخز لونه لون الذهب لا يغادر منه شيئا، وهو عزيز الوجود، فيجمع وينسج منه ثياب فتتلون في اليوم. ويحجر عليها خلفاء بني أمية ولا ينتقل إلا سرا. وتزيد قيمة الثوب على ألف دينار لعزته وحسنه.** ينظر: المقدسي، شمس الدين أبو عبد الله محمد (ت ٣٧٨ هـ)، ينظر: **أحسن التقاسيم في معرفة**

=

=

=

الأقاليم ، ط٢ ، (ليدن: مطبعة بريل، ١٩٠٦ م) ، ٦٤ – وينظر: القزويني ، زكريا بن محمد بن محمود (ت ٦٨٢ هـ) ، **آثار البلاد وأخبار العباد** ، (بيروت: دار صادر ، ١٩٦٠ م) ، ١ / ٢٢٢.