Thi Qar Arts Journal
Vol 11 No 48 Dec. 2024

Dramatizing Imagery in Al-Hariri's Maqamat

Dr. Zaman Ata Najm
College of Arts / University of Thi Qar

Abstract

Al-Hariri's *Maqamat* represent a unique form of prose distinguished by its profound language, diverse derivations, and rhythmic expressions that harmonize with the chosen words. For these reasons—and others—they stand as artistic masterpieces rich in various forms of imagery: visual, linguistic, and narrative. These images collectively create a theatrical dimension, suggesting that Al-Hariri may have aimed to lay the groundwork for theater in confined spaces. He presented his work using theatrical techniques such as dialogue, movement, scenography, and live embodiment to deliver messages and meanings more effectively and engagingly to the audience.

In this transformation, abstract language becomes action, movement, and sound—turning auditory and linguistic imagery into a theatrical performance. These elements are embodied through movement to add visual and dramatic depth to what is otherwise only heard. Narrative, in particular, is one of the richest sources of visual and auditory imagery, offering temporal and dramatic dimensions. The role of dramatization is to translate this narrative into a tangible, visual experience within the dramatic space, essentially reshaping the narrative into action. All these elements work together to deliver a comprehensive experience to the audience, where narrative fuels imagination and is reinforced by visual perception, making it more impactful and realistic.

Thus, Al-Hariri sought to make the theatrical space in his *maqamat* a realistic one whenever the narrative required it. This was an attempt to enrich the dramatic work by diversifying the spatial setting, whether open, confined, or multi-leveled. These spatial dimensions influence the rhythm of the performance and the depth of the relationship between actor and audience. Reading the *maqama* in different settings creates new images and fosters continuity in engagement. This responsibility falls on the narrator, who serves as the link between text and image. The narrator also plays a crucial role in transforming events and ideas from language into live performance, helping the audience understand the context and psychological states of the characters. As both a part of the event and a witness to it, the narrator lends credibility to the story, even if it is fictional or exaggerated.

Moreover, the narrator employs linguistic techniques such as rhyme, paronomasia, repetition, and quotation—not only to highlight the protagonist's brilliance but also to showcase his own rhetorical skill. Ultimately, the *maqama* remains a brilliant literary art form, rich in suspense and eloquence, with a pioneering role in intellectual, social, and linguistic influence.

The study is structured into three sections:

1. Visual and Linguistic Imagery – exploring imagery through the linguistic elements of the text and its theatrical and cultural values.
2. Auditory Imagery – examining the auditory qualities of the text.
3. Narrative Imagery – analyzing the narrative dimension.

The conclusion summarizes the key findings. The research methodology is based on analysis, interpretation, and inference.

Keywords :

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Thi Qar Arts Journal
Vol 11 No 48 Dec. 2024

مسرحة الصورة في مقامات الحريري

ا.م.د زمان عطا نجم

كلية الاداب / جامعة ذي قار

الملخص

تعد مقامات الحريري ، نوع من أنواع النثر الذي يتميز بلغته العميقة وتنوع ضروب الاشتقاق ، والعبارات الإيقاعية التي تتناغم مع الألفاظ ، ولهذه الاسباب ، وغيرها مثلت قطعة فنية تجلت فيها الصور المتعددة ، البصرية ، واللغوية ، والسردية ، وبهذه الصور شكلت بعدا مشهديا ، مسرحيا ، لعل الحريري اراد التأسيس للمسرح في الاماكن الضيقة ،أي تقديمها بطريقة تعتمد على تقنيات المسرح ، مثل الحوار ، والحركة ، والسينوغرافيا ، والتجسيد الحي؛ بهدف إيصال الرسالة ، والمعنى بشكل اكثر تأثيرا ، وجذبا للجمهور ، إذ تتحول اللغة المجردة إلى فعل وحركة وصوت أي تحويل الصورة السمعية ، واللغوية إلى عرض مسرحي ، وتجسيد تلك العناصر باستعمال الحركة؛ لإضفاء ابعادا بصرية و مشهدية على ما يسمع فقط؛ إذ ان السرد هو من اغنى الصور البصرية ، والسمعية بعدا زمنيا ودراميا ، فيكون دور المسرحة هو ترجمة هذا السرد إلى عمل مرئي محسوس في فضاء العمل الدرامي أي تعيد صياغة السرد إلى الفعل ، إذ ان هذه العناصر جميعا تعمل معا لتوصيل تجربة متكاملة للمتلقي؛ إذ يغذي السرد الخيال، وتعضده الرؤية ، ليصبح اكثر تأثيرا وواقعية؛ لذا فقد لجأ الحريري في مقاماته إلى أن يكون فضاءه المسرحي فضاءً واقعيا إن تطلبت المقامة ذلك ، وهي محاولة اغناء العمل الدرامي ، بتنوع الفضاء في ضوء تجديد المكان ،سواء أكانت هذه الفضاءات مفتوحة أو ضيقة ، أو متعددة المستويات إذ ان هذه الابعاد ،و المثابات تؤثر في إيقاع العرض المسرحي ، وعمق العلاقة بين الممثل والجمهور إن قراءة المقامة ، في اماكن مختلفة تخلق صورا جديدة ، تنم عن خلق استمرارية في المتابعة، وكل ذلك يقع على عاتق الراوي؛ إذ يعد حلقة وصل بين النص والصورة ، فضلا عن دوره في تحويل الأحداث والافكار من اللغة إلى عرض حي يساعد الجمهور على فهم السياق ، والحالات النفسية للشخصيات إذ انه جزءا من الحدث وشاهدا عليه ؛ لذا فهو يضفي مصداقية على القصة على الرغم من طابعها الخيالي أو المبالغ فيه إذ أنه يوظف تقنيات لغوية كالسجع ، والجناس ، والتكرار ،والاقتباس ، وهي محاولة منه في اظهار براعته هو ايضا ، لا بطل المقامة وحده . وبعد ذلك نستطيع القول إن المقامة كانت ومازالت فنا ادبيا لامعا غنيا بالتشويق ، والبلاغة ،وايضا دورها الريادي في التأثير الفكري ، والاجتماعي ، واللغوي .

وقد انتظم البحث بثلاثة مباحث ، فكان المبحث الاول (الصورة البصرية واللغوية) تناولت فيه الصورة بمعناها البصري واللغوي وفق المعطيات اللغوية للنص بما يتضمنه من قيم مسرحية وثقافية يمكن ان ندركها من سياق النص ، اما المبحث الثاني فكان عنوانه (الصورة السمعية) في ضوء الصفات السمعية ،وتحدث المبحث الثالث عن الصورة السردية ، وجاءت الخاتمة لتسجل اهم النتائج التي توصل اليها البحث وكانت منهجيتنا في البحث التحليل والتفسير والاستنتاج.

المبحث الاول

الصورة البصرية واللغوية

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Thi Qar Arts Journal
Vol 11 No 48 Dec. 2024

تعد الصورة بمعناها العام نتاج تفاعل خيال المبدع ,وسعته مع ما يمتلكه من عناصر الوحدة التركيبية التي تتضافر فيها , الفكرة , والعاطفة, وقوة الألفاظ ؛ لتقديم المعنى بشكل يستسيغه المتلقي، مع الكشف عن الوشائج ،والعلاقات المشتركة بين مكونات العمل الادبي ، بكل عناصره المحسوسة , وغير المحسوسة . لذا فان مسرح الصورة هو حزم من الشعر والفلسفة تزدهر فيه السيميائية الحركية ، والطقوسية ، اذ أن المفردات البصرية يتم تحويلها إلى رموز ،واشارات ،وايقونات تسهم في خلق العمل . وعليه فان هذه المكونات الأدبية يكون لها التأثير المباشر على المسرح ، ولا ريب في أن مقامات الحريري كانت فناً ابداعياً ادبياً انسانياً يحمل كل معاني الاصالة ،والتعبير عن الذات ،وعن افرازات المجتمع في تعامله مع بعضه ؛ يعني رد فعل عن عادات ، وقيم المجتمع فهي عميقة اللغة في معرفة حقيقتها من مجازها ، وتكثر فيها ضروب الاشتقاق ، فضلا عن قصر عباراتها التي تنحو نحوا ايقاعيا متناغما بين الفاظها ففي نص المقامة الصَّنعانيَّة التي جاء فيها:

حدّث الحارث بنُ هَمّام قال: لما اقتعدت غارب الاغتراب، وأنأتني المتربة عن الأتراب، طوّحت بي طوائحُ الزمنِ إلى صنْعاء اليَمَنِ. فدَخَلْتُها خاويَ الوِفاضِ. باديَ الإنْفاضِ. لا أملكُ بُلْغَةً. ولا أجِدُ في جرابي مُضْغَةً. فطَفِقْتُ أجوبُ طُرُقاتِها مِثْلَ الهائِمِ. وأجولُ في حَوْماتِها جَوَلانَ الحائِمِ. وأرُودُ في مَسارحِ لمَحاتي. ومَسايحِ غدَواتي ورَوْحاتي. كريماً أُخْلِقُ لهُ ديباجتي. وأبوحُ إلَيْهِ بحاجتي. أو أديباً تُفَرّجُ رؤيَتُه غُمّتي. وتُرْوي رِوايتُه غُلّتي. حتى أدّتْني خاتمةُ المطافِ. وهدَتْني فاتِحةُ الألْطافِ. إلى نادٍ رَحيبٍ. مُحتَوٍ على زِحامٍ ونَحيبٍ. فوَلَجْتُ غابةَ الجمْعِ. لأسْبُرَ مَجْلَبَةَ الدّمْعِ. فرأيتُ في بُهْرَةِ الحَلْقَةِ. شخْصاً شخْتَ الخِلْقَةِ. عليْهِ أُهْبَةُ السّياحَةِ. وله رنّةُ النّياحَةِ. وهوَ يطْبَعُ الأسْجاعَ بجواهِرِ لفظِهِ. ويقْرَعُ الأسماعَ بزواجِرِ وعْظِهِ. وقدْ أحاطت به أخلاطُ الزُّمَرِ. إحاطَةَ الهالَةِ بالقَمَرِ. والأكْمامِ بالثّمرِ. فدَلَفْتُ إليهِ لأقْتَبِسَ من فوائدِهِ. وألْتَقِطَ بعْضَ فرائدِهِ. فسمعتُهُ يقولُ حينَ خبّ في مجالِه. وهَدَرَتْ شَقاشِقُ ارتِجالِه. أيّها السّادِرُ في غُلَوائِهِ. السّادِلُ ثوْبَ خُيَلائِهِ. الجامحُ في جَهالاتِهِ. الجانِحُ إلى خُزَعْبِلاتِه. إلامَ تسْتَمرُّ على غَيّكَ. وتَستَمْرئُ مرْعَى بغْيِكَ؟ وحَتّامَ تتَناهَى في زهوكَ. ولا تَنْتَهي عن لَهوكَ؟ تُبارِزُ بمعصيتكَ مالِكَ ناصِيَتَكَ! وتجْتَرِئُ بقُبْحِ سيرَتِكَ. على عالِمِ سريرتِكَ! وتَتَوارَى عَن قَريبِكَ. وأنتَ بمرأى رقيبِكَ! وتَستَخْفي مِن مملوكِكَ وما تَخْفى خافِيَةٌ على مَليكِكَ! أتَظُنُّ أنْ ستَنْفَعُكَ حالُكَ. إذا آنَ ارتِحالُكَ؟ أو يُنْقِذُكَ مالُكَ. حينَ توبِقُكَ أعمالُكَ؟ أو يُغْني عنْكَ نَدَمُكَ. إذا زلّتْ قَدَمُكَ؟ أو يعْطِفُ عليْكَ معشَرُكَ. يومَ يضُمّكَ مَحْشَرُكَ؟ هلاّ انتَهَجْتَ مَحَجّةَ اهتِدائِكَ. وعجّلْتَ مُعالجَةَ دائِكَ. وفَلَلْتَ شَباةَ اعتِدائِكَ. وقَدَعْتَ نفْسَكَ فهيَ أكبرُ أعدائِكَ؟ أما الحِمامُ ميعادُكَ. فما إعدادُكَ؟ وبالمَشيبِ إنذارُكَ. فما أعذارُكَ؟ وفي اللّحْدِ مَقيلُكَ. فما قِيلُكَ؟ وإلى الله مَصيرُكَ. فمَن نصيرُكَ؟ طالما أيْقَظَكَ الدّهرُ فتَناعَسْتَ. وجذبكَ الوعْظُ فتقاعستَ! وتجلّتْ لكَ العِبَرُ فتَعامَيْتَ. وحَصْحَصَ لكَ الحقُّ فتمارَيْتَ. وأذْكَرَكَ الموتُ فتناسيتَ. وأمكنَكَ أنْ تُؤاسِيَ فما آسيْتَ! تُؤثِرُ فِلساً توعِيهِ. على ذِكْرٍ تَعيهِ. وتَختارُ قَصْراً تُعْليهِ. على بِرٍ تُولِيهِ. وتَرْغَبُ عَنْ هادٍ تَسْتَهْدِيهِ . إلى زادٍ تَستَهْديهِ. وتُغْلِبُ حُبّ ثوبٍ تشْتَهيهِ. على ثوابٍ تشْتَريهِ. يَواقيتُ الصّلاتِ. أعْلَقُ بقَلبِكَ مِنْ مَواقيتِ الصّلاةِ. ومُغالاةُ الصَّدُقاتِ. آثَرُ عندَكَ من مُوالاةِ الصَّدَقاتِ. وصِحافُ الألْوانِ. أشْهى إلَيْكَ مِنْ صَحائِفِ الأدْيانِ. ودُعابَةُ الأقرانِ. آنَسُ لكَ مِنْ تِلاوَةِ القُرْآنِ! تأمُرُ بالعُرْفِ وتَنتَهِكُ حِماهُ. وتَحْمي عنِ النُّكْرِ ولا تَتحاماهُ! وتُزحزِحُ عنِ الظُّلْمِ ثمْ تغْشاهُ. وتخْشَى الناسَ واللهُ أحقُّ أنْ تخْشاهُ!. (١)

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Thi Qar Arts Journal
Vol 11 No 48 Dec. 2024

في هذا النص من المقامة ندرك سيميائية الصورة التي بنى عليها الحريري مقامته ؛إذ أن الحارث بن همام الذي قصده الحريري دون غيره من الاسماء ؛ لما له من دلالة الحرث ، وهو الكسب ، ودلالة همام ، هو أن يهتم بحاجته ، فقد كانت بداية المقامة ، وانطلاقتها الاولى هو الشعور بالحزن ، واليأس , ولم يحدد وجهته التي يريدها ،فهي قطعة ادبية فنية بما تمتاز به من نوادر التركيب بأسلوبها المسجوع فقد تجلت فيها الصورة المسرحية -السمعية ، واللغوية- بشكل واضح للمتلقي ((فالأهمية الجمالية لعنصر ما تتوقف على السياق الذي ينبع فيه)) [٢] ، وتعد من اهم مقومات الخطاب السردي ، كونها تشكل بعدا مشهديا يظهر فيه الترابط بين الخيال ،والواقع. إذ أن الذي يخرج امام المشاهد من صور تحمل في طياتها مجموعة من الرسائل على شكل شيفرات داخلية في ضوء توظيف المؤلف لمضمون المقامة برؤيته ، وعنه ينقل إلى المشاهدين آراءه ، وافكاره ،وما يجول في خاطره حتى تكتمل صورة المشهد ، وفكرته ، فضلا عن اضافة الشاعرية على الصورة ، ووضعها جميعا في علاقة تعاضد , وتآلف تُشْعِر المتفرج بالراحة ،والقبول إذْ ((أن التغير المستمر للحركة والالوان يعكس لوحة صادقة بشكل هائل)) [٣]

وهذا يدلنا ان لدى المؤلف تصور كامل عن الفضاء ،والمكان، والجو الذي ينشأ عليه وفيه العمل ، فالحكاية تتضمن في داخلها متتاليات تبدأ احداهما بعد انتهاء الأخرى ،وجاءت الفاظه ومعانيه متوازنة يأخذ بعضها برقاب بعض دون أن تتهالك أو تتجزأ ، فضلا عن ذلك ((فإن الصورة المرئية تصاحبها كلمات محملة بمعاني عاطفية واصوات موحية تصبح جميعا الوسيلة الاساسية للتواصل))[٤] فقد سلك صاحب المقامة فيها مسلك التصوير الدقيق للمشهد ، فعرضها عرضا مسرحيا في ضوء السرد ،والوصف ، وتحليل الشخصيات ، فضلا عن الامتاع ،والتشويق ، والفكاهه ذات المستوى المهذب ، وهناك السخرية من بعض العادات ، وهو فيض من الحركة التمثيلية التي ترتكز على رسم الشخصيات أو في الحوار بينها مع مراعات عنصري الزمان ، والمكان ، وتصوير الصراع بنوعيه الخارجي ، والداخلي ، وهي جميعا عناصر مسرحية ؛ لأن المسرح ((ظاهرة اجتماعية ، بل وضرورة اجتماعية لا ينفصم فيها جانب المتعة عن جانب التنوير والتربية)) [٥] ، ولابد للمؤلف أن يكون لديه تصور كامل عن العلاقة بين الاشياء والافكار ، وبين المتلقي وتلك الأفكار، إذ ان تلك الأشياء تحمل في ذاتها فكرة تعبر عنها ، فعرض المقامة كان ارتجاليا في السوق بدون منصة مسرحية أو خشبة ؛ حفاظا على الرؤية ، واكتمال المشهد امام المتلقي ، و لعل من المفيد الاشارة إلى ان العرض المسرحي للصورة كان على الدوام تجري وتمثل على ارض مفتوحة في الهواء الطلق .

ويمثل المشتركون في عرض المقامة :- الشاعر ، والمؤلف ، والممثلون ، فالمكان المسرحي : هو المكان الذي يستطيع فيه الناس التجمع حول عرض ما سواء أكان في سهل أو ساحة القرية أو المدينة ، فهو في هذه جميعا مكان مسرحي لأننا اذا ((نظرنا الى قضية المكان المسرحي من حيث جوهرها وجدنا انه مهما كانت الطريقة والنظرية فهي تعتمد على خيال الجمهور))[٦] وهذا يقودنا إلى القول ان مقامات الحريري تبدأ عادة بالرواية ، فيقول صاحبها حدثنا فلان –ففلان راوي- إذ يقرأ على جمهوره سيرة ما ، فتتجلى صوره للجمهور ، وهو يتابع بخياله مقاطع المقامة ، وفقراتها، فلا حاجة اذن إلى بناء مسرح أو ديكور ؛ لان العرض قد تمسرح بطبيعة العرض ، واصبح سهلا على الجمهور متابعة النص الممسرح ، فالعمل الدرامي : يعد عملية ارسال متواصل ، تعبر عن فكرة وعن وجدان ، واحساس تلك الأفكار ، والجمهور بوصفه متلقي ومتذوق للعمل الدرامي يدرك في ضوء احساسه ، ووجدانه تلك القيم

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Thi Qar Arts Journal
Vol 11 No 48 Dec. 2024

الجمالية التي تضمنتها الفكرة ، والعمل الدرامي ككل ؛ إذ أن القيم الجمالية بوصفها ادراك حسي ، وتأمل للأشياء ((وحينما ادرك الموضوع الجمالي فإنني اشعر أنني ازاء محسوس لا يفصح لي عن معناه الاّ اذا توقفت عنده وتعلقت به وتسللت اليه وليس التذوق الفني سوى عملية ادراك جمالي يتم فيها نفاذ العيان الى باطنية الموضوع ولكن هذا النفاذ لا يعني انني قد تقمصت هذا الموضوع كما زعم دعاة التعاطف الرمزي ، وانما هو يعني انني قد استطعت أن أصل إلى كيفيته الوجدانية عبر تراثه الحسي))[٧] وقد تجلى ذلك في اغلب المقامات التي تمثل اثارة العواطف ، والاحاسيس ، ونجد ذلك ايضا في نص المقامة المسماة المراغية إذْ يقول :

رَوى الحارثُ بنُ هَمّامٍ قالَ: حضَرْتُ ديوانَ النّظرِ بالمَراغَةِ. وقدْ جَرى بهِ ذكْرُ البَلاغَةِ. فأجمَعَ مَنْ حضَرَ مِنْ فُرْسانِ اليَراعَةِ. وأرْبابِ البَراعةِ. على أنّهُ لمْ يبْقَ مَنْ يُنقّحُ الإنْشاءَ. ويتصرّفُ فيهِ كيفَ شاءَ. ولا خلَفَ. بعْدَ السّلَفِ. مَنْ يبتَدِعُ طريقةً غَرّاء. أو يفتَرِعُ رسالةً عذْراءَ. وأنّ المُفلِقَ من كُتّابِ هذا الأوانِ. المُتمكّنَ من أزِمّةِ البَيانِ. كالعِيالِ على الأوائِلِ. ولو ملَكَ فَصاحَةَ سحْبانِ وائِلٍ. وكانَ بالمجْلِسِ كهْلٌ جالِسٌ في الحاشيةِ. عندَ مَواقِفِ الحاشِيَةِ. فكانَ كلّما شطّ القوْمُ في شوْطِهِمْ. ونشَروا العَجْوَةَ والنّجْوَةَ منْ نوْطِهِمْ. يُنْبئ تَخازُرُ طرْفِهِ. وتشامُخُ أنفِهِ. أنّهُ مُخْرَنْبِقٌ ليَنْباعَ. ومُجْرَمّزٌ سيَمُدّ الباعَ. ونابِضٌ يبْري النّبالَ. ورابِضٌ يبْغي النّضالَ. فلمّا نُثِلَتِ الكَنائِنُ. وفاءتِ السّكائِنُ. وركَدَتِ الزّعازِعُ. وكفّ المُنازِعُ. وسكنَتِ الزّماجِرُ. وسكتَ المزْجورُ والزّاجِرُ. أقبَلَ على الجَماعَةِ وقالَ: لقَدْ جئْتُمْ شيْئاً إدّاً. وجُرْتُمْ عنِ القصْدِ جِدّاً. وعظّمْتُمُ العِظامَ الرُّفاتَ. وافْتَتُّمْ في المَيْلِ إلى مَنْ فاتَ، وغمصتم جيلكم الذين فيهم لكم اللذت، معهم انعَقَدَتِ المودّاتُ. أنَسيتُمْ يا جَهابِذَةَ النّقْدِ. ومَوابِذَةَ الحَلّ والعَقْدِ. ما أبْرَزَتْهُ طَوارِفُ القَرائِحِ. وبرّزَ فيهِ الجذَعُ على القارِحِ. منَ العِباراتِ المهَذّبَةِ. والاستِعاراتِ المُستَعْذَبَةِ. والرّسائِلِ الموشّحَةِ. والأساجيعِ المُستَمْلَحَةِ؟ وهلْ للقُدَماء إذا أنعَمَ النّظَرَ. مَنْ حضَرَ. غيرُ المَعاني المطْروقَةِ المَوارِدِ. المعْقولَةِ الشّوارِدِ. المأثورَةِ عنهُمْ لتَقادُمِ المَوالِدِ. لا لتقدُّمِ الصّادِرِ على الوارِدِ؟ وإني لأعْرِفُ الآنَ مَنْ إذا أنْشا. وشّى. وإذا عبّرَ. حبّرَ. وإنْ أسهَبَ. أذْهَبَ. وإذا أوْجَزَ. أعْجَزَ. وإنْ بَدَهَ. شدَهَ. ومتى اخْتَرَعَ. خرَعَ. فقالَ لهُ ناظورَةُ الدّيوانِ. وعينُ أولَئِكَ الأعْيانِ: مَنْ قارِعُ هذِهِ الصّفاةِ. وقَريعُ هذِهِ الصّفاتِ؟ فقالَ: إنّه قِرْنُ مَجالِكَ. وقَرينُ جِدالِكَ. وإذا شِئْتَ ذاكَ فرُضْ نَجيباً. وادْعُ مُجيباً. لتَرى عَجيباً. فقالَ لهُ: يا هَذا إنّ البُغاثَ بأرضِنا لا يَستَنْسِرُ. والتّمييزَ عندَنا بينَ الفِضّةِ والقضّةِ متيَسِّرٌ. وقَلَّ منِ استَهدَفَ للنّضالِ. فخلّصَ منَ الدّاء العُضالِ. أو استَسارَ نقْعَ الامْتِحانِ. فلمْ يُقْذَ بالامتِهانِ. فلا تُعرِّضْ عِرْضَكَ للمَفاضِحِ. ولا تُعْرِضْ عنْ نَصاحَةِ النّاصِحِ. فقالَ: كُلُّ امرِئٍ أعْرَفُ بوسْمِ قِدْحِهِ. وسيَتَفرّى الليلُ عنْ صُبْحِهِ. فتَناجَتِ الجَماعَةُ فيما يُسْبَرُ بهِ قُلَيْبُهُ. ويُعْمَدُ فيهِ تقْليبُهُ. فقالَ أحدُهُمْ: ذَرُوهُ في حِصّتي. لأرْميَهُ بحَجَرِ قِصّتي. فإنّها عُضْلَةُ العُقَدِ. ومِحَكُّ المُنْتَقَدِ. فقلّدوهُ في هذا الأمْرِ الزّعامَةَ. تقْليدَ الخوارِجِ أبا نَعامَةَ. فأقْبَلَ على الكهْلِ وقالَ: اعْلَمْ أني أُوالي. هذا الوالي. وأُرَقّحُ حالي. بالبَيانِ الحالي. وكُنْتُ أستَعينُ على تقْويمِ أوَدي. في بلَدي. بسَعَةِ ذاتِ يَدي. معَ قِلّةِ عدَدي.[٨]

تتجلى الصورة البصرية في هذا النص من المقامة في ضوء المكان الذي عده صاحب المقامة بالمجلس الذي تظهر فيه اركان المسرح ، وابعاده ،فعندما يسترسل المتلقي بمخيلته إلى ابعاد الصورة اللغوية ، التي وظفها صاحب المقامة ،يدرك ان هناك عرضا مسرحيا يتجسد في هذا المكان – المجلس- فيبادر صاحب المقامة إلى تعريف المتلقي بالشخصيات التي تقود العمل الدرامي ، فذكر (كهلا) جالسا،

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Thi Qar Arts Journal
Vol 11 No 48 Dec. 2024

وهو محور العمل الدرامي ، فضلا عن شخصيات اخرى أشار لها رمزا بـ (القوم)، أي ان المسرح ممتلئ بالشخصيات التي وزعت عليها ادوار المقامة ، فما على المتلقي الآ أن يتخيل ابعاد تلك الشخصيات ، وادوارها في ضوء نص المقامة التي يستمع اليها ((وهذا الاتجاه هو في الواقع فن الكشف عن الاعماق الدفينة للنص المسرحي أعني الاسرار النفسية والفلسفية وذلك بالحركة الحرة التي أمليها على الممثل بحيث تكون واضحة المعنى ، ودقة التوقيت ، مما يوصل إلى تجسيد ما وراء الكلمات والاحداث))[٩] وبعد هذا العمل الإخراجي للأدوار في نص المقامة ، تكون الانطلاقة الأولى للعرض ، في ضوء حديث الشخصيات مع بعضها بأصوات متداخلة ، منها الغث ومنها السمين .قال: **(ونشَروا العَجْوَةَ والنّجْوَةَ)** وصف دقيق للغة التي وظفها الراوي في مسرح الصورة السمعية واللغوية مع تسليط الضوء على الشخصية الرئيسية في العمل المسرحي – الكهل – وربطها بحديث الشخصيات الثانوية التي يدور بينها الحديث في عمل درامي متكامل ، فتنتقل الصورة بالمتلقي إلى الكهل الذي يجلس يراقب الحديث ، ويخازر طرفه ، والمتلقي ينظر بلهفة لما يحدث ، إلى هنا اكتمل المشهد الأول من الصورة اللغوية و السمعية ، فينتقل المتلقي بمخيلته إلى الكهل الذي تسلطت عليه الاضواء ، فبدأ مشهد درامي أخرفي اطراف المسرح ، وظفه الراوي ، بصوت ، والقاء مختلف عما سمعه المتلقي في اول العرض ، وبلهجة تختلف ايضا ؛ حتى يشد الجمهور إلى نص المقامة والتعامل معها بهذا العرض المسرحي المصغر الذي كان عماده الحوار من الطرف الآخر ، بمقاطع قصيرة مسجوعة ، و متعاضدة مع صور بلاغية أخرى : كالطباق ، والتضاد ؛ من اجل خلق الفضاء المسرحي الذي يتكون جزء منه من هذه الادوات التعبيرية ، ثم يولد التكوين الشكلي للصورة ، التي يكون للراوي والقاص دور مهم في صناعة الصورة ، وتوزيع الادوار ؛ ليجعلها لغة مقروءة ، وذات دلالات معبرة عن الافكار وعن الحدث في مجمل المشهد ، ويستمر البناء الدرامي في المقامة في ضوء التأسيس لمشهد ثالث **(فقالَ لهُ ناظورَةُ الدّيوانِ. وعينُ أولَئِكَ الأعْيانِ: مَنْ قارِعُ هذِهِ الصّفاةِ. وقَريعُ هذِهِ الصّفاتِ؟ فقال: إنّه قِرْنُ مَجالِكَ. وقَرينُ جِدالِكَ. وإذا شِئْتَ ذاكَ فرُضْ نَجيباً. وادْعُ مُجيباً)** وربطه بما قبله كي ينضج المعنى . وفي هذه الحالة اصبح امام الجمهور ثلاثة مشاهد بمكان واحد لفضاء ينتج معنى واحدا((فهو يريد أن يوصل بنية شعورية به ويحدد الايقاع ويميز الاساس من الثانوي ، ويركز انتباه المتفرج على الأهم بالذات واخيرا أن يخلق اللوحة الخارجية للعرض المسرحي – الفرجة))[١٠] ، وهنا تكمن اصول مسرح الصورة في ثلاثة جذور ، ساهم كل منها بدور معين في بناء هذا المسرح : الجذر الاول هو الشعر ، وهو الجذر الشامل وما زالت له الريادة في تكوين الصورة اللغوية التي تلعب دورا بارزا في تطور المسرح الصوري ، أما الجذر الثاني : فهو اللوحات التشكيلية التي يصطلح عليها بالمنمنمات , وقد بلغت ذروة عطائها لمسرح الصورة في فن المقامة ، والعنصر الثالث ، هو الدراما التي اسهمت مع الشعر ، والنثر في بناء اللوحة الفنية ، التي تهدف إلى تصوير الحياة أو الشخصية ، أو القصة . فهذا المثلث انتج الصورة المسرحية بحالتها الديناميكية ، والهدف من هذا هو تسهيل التصَوّر , وخضم الفكرة التي يريد الراوي التعبير عنها ، نستنتج من ذلك ان صاحب المقامة يريد أن يحافظ على مستوى تعلق الجمهور بنص المقامة في ضوء التسلسل المتقن للأحداث ؛ من اجل الوصول إلى التكامل الفني.

المبحث الثاني

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Thi Qar Arts Journal
Vol 11 No 48 Dec. 2024

الصورة السمعية

ان للمؤشرات الصوتية القدرة على توليد علامات جديدة كان بإمكانها أن تترك اثرا يمكن المتلقي من التواصل مع رسالة العرض , وصوره الجمالية في ضوء مكونات العرض السمعية ، والبصرية ، وفي نص المقامة يستطيع الكاتب ان يضمنها بعض المؤثرات الصوتية التي يبني عليها طبيعة التكوين الوجودي الذي يعنى بالأمور العامة ، والاشياء غير المادية ، لذا فإن صاحب المقامة يلجأ إلى توظيف اصوات ، وحركات في ضوئها يضع المتلقي أمام صورة من الواقع ، للدلالة على معنى من المعاني أو الايحاء بمعنى من المعاني مثل ما ورد في نص من المقامة الصنعانية:

قال الحارثُ بنُ هَمّامٍ: فاتّبعْتُهُ مُوارِياً عنْهُ عِياني، وقَفَوْتُ أثرَهُ منْ حيثُ لا يَراني، حتّى انْتَهى إلى مَغارَةٍ، فانْسابَ فيها على غَرارَةٍ، فأمْهَلْتُه ريثَما خلَعَ نعْلَيْهِ، وغسَل رِجلَيْهِ، ثمّ هجَمْتُ علَيهِ، فوجدتُهُ مُشافِناً لتِلْميذٍ، على خبْزِ سَميذٍ، وجَدْيٍ حَنيذٍ، وقُبالَتَهُما خابيةُ نبيذٍ، فقلتُ لهُ: يا هذا أيَكونُ ذاكَ خبرَكَ، وهذا مَخْبَرَكَ؟ فزَفَرَ زفْرَةَ القَيْظِ، وكادَ يتميّزُ منَ الغيْظِ، ولمْ يزَلْ يحَمْلِقُ إليّ، حتّى خِفْتُ أن يسطُوَ عليّ، فلمّا أن خبَتْ نارُهُ، وتَوارَى أُوارُهُ، أنْشَدَ:

لبِسْتُ الخَميصةَ أبغي الخَبيصَهْ وأنْشَبْتُ شِصّيَ في كل شِيصَه

وصيّرتُ وعْظيَ أُحبولَةً أُريغُ القَنيصَ بها والقَنيصَه

وألْجأني الدّهْرُ حتى ولَجْتُ بلُطْفِ احتِيالي على اللّيثِ عيصَه

على أنّني لم أهَبْ صرفَهُ ولا نبَضَتْ لي مِنْهُ فَريصَه

ولا شرَعت بي على مَورِدٍ يُدنّسُ عِرضيَ نفْسٌ حَريصَه

ولو أنْصَفَ الدّهرُ في حُكمِهِ لَما ملّكَ الحُكْمَ أهلَ النّقيصَه

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Thi Qar Arts Journal
Vol 11 No 48 Dec. 2024

ثـمّ قـال لـيَ: ادْنُ فكُـلْ، وإنْ شِـئْتَ فقُـم وقُـلْ، فالتَفَـتّ إلـى تِلميـذِه وقُلـتُ: عزَمْـتُ عليْـكَ بمَـن تستَدفِعُ بـهِ الأذى، لتُخْبِرَنّـي مَـنْ ذا؟ فقـال: هـذا أبـو زيْـدٍ السَّـروجيُّ سِـراجُ الغُرَبـاء، وتـاجُ الأدَبـاء، فانصـرَفْتُ مـن حيـثُ أتيتُ، وقضَيْتُ العجَبَ ممّا رأيْتُ.(١١)

فـي هـذا المقطـع مـن المقامـة يلجـأ الكاتـب فـي ضـوء حركـات راوي المقامـة مـع الصـوت الصـادر مـن الإلقـاء ، صـعودا ، وهبوطـا ، والنغمـة الايقاعيـة المتولـدة مـن الصـوت أن ينقـل المتلقـي إلـى خـارج سـاحة الإنشـاد لتتبـع المشـاهد الـواردة فـي المقامـة ، والمترادفـة بترابطهـا فيضـعها فـي مخيلـة المشـاهد علـى شـكل صـور حيـة نابضـة بالحيـاة ((بأنهـا موسـيقى سـمعية تصـويرية يمكـن أن تصـاحب التنسـيق الصـوري أو تقـف مسـتقله عنـه))(١٢) فتشـكل مشـاهد بصـرية، وسـمعية ، وسـردية ، لـذا فـإن صـوت الـراوي للمقامـة هـو مـن تقمـص صـوت المـؤثرات السـمعية التـي ادخلهـا علـى نـص المقامـة تهيـئ المتلقـي كـي يعـيش احـداث المقامـة بكـل شـوق ، ولهفـة ، وكأنهـا تمثـل امامـه علـى خشـبة المسـرح ، وهـذا مـا اراده الحريـري فـي مقاماتـه هـو أن يخلـق مقـاطع مكتملـة العناصـر المسـرحية بكـل ابعادهـا :- اللغويـة والزمانيـة ، والمكانيـة ، وملامـح الحـوار ، والشخصـيات أي ان هنـاك عالمـا مسـرحيا يتضـمن نصوصـا كثيـرة تعمـل علـى اسـتمرارية العمـل الـدرامي فـي ضـوء التأسـيس لمـا بعـده ، ويحتمـل معنـا لا يكتمـل حتـى يتعـدى إلـى مشـهد آخـر فينضـج المعنـى ، فتكـون الصورة مكتملة بمكانين مختلفين بفضاء ينتج معنى واحدا .

فقولـه : **فأمْهَلْتُـه ريثَمـا خلَـعَ نعْلَيْـهِ، وغسَـل رِجلَيْـهِ، ثـمّ هجَمْـتُ علَيـهِ، فوجدتُـهُ مُشـافِناً لتِلْميـذٍ، علـى خبْـزٍ سَـميذٍ، وجَـدْيٍ حَنيـذٍ، وقُبالَتَهُمـا خابيـةُ نبيـذٍ، فقلـتُ لـهُ: يـا هـذا أيَكـونُ ذاكَ خبـرَكَ، وهـذا مَخْبَـرَكَ؟ فزَفَـرَ زفْـرَةَ القَـيْظِ، وكـادَ يتميّـزُ مـنَ الغيْظِ، ولـمْ يـزَلْ يحَمْلِـقُ إلـيّ، حتّـى خِفْـتُ أن يسـطُوَ علـيّ، فلمّـا أن خبَـتْ نـارُهُ، وتَوارَى أُوارُهُ.**(١٣)

يـنم عـن مشـهدين متـرابطين مـن حيـث المعنـى ، والزمـان، والمكـان ، فإظهـار المشـهد العـام كمشـهد ذو تـأثير , وتشـويق يمهـد للأثـر الكبيـر لمـا بعـده ، فعنـدما يـتم الانتقـال إلـى المشـاهد الأخـرى تكـون حينئـذ غيـر مفاجئـة ، أو مسـتغربة مـن قبـل المتلقـي ؛ فقـد تهيـأ إلـى اسـتيعاب المشـهد المقصـود مـن الـنص ، وهـذه هـي الطريقـة الابداعيـة فـي العـرض الـدرامي للمقامـة ((فتكـون المنـاظر وتركيـب اللقطـات لا يعنـي بـأي حـال مـن الاحـوال مجـرد حشـد وتكـديس لمجموعـة المنـاظر المصـورة .... بـل هـو وسـيلة لـربط الأفكـار وتسلسـلها بأسـلوب جـذاب ممتـع ومقنـع فـي آن واحـد))(١٤)نسـتطيع القـول ان المشـهد فـي الصـورة السـمعية قـد احتـوى علـى فضـائيين يشـتغلان فـي آن واحـد : الفضـاء الاول هـو فضـاء الـراوي – الحـارث بـن همـام – الـذي تجسـد فـي ضـوء سـيره خلـف صـاحبه سـاترا نفسـه – فاتبعتـه مواريـا عنـه عينـاي – فكـان هـو الـدليل ، والاشـارة لتعقـب خطواتـه كلهـا مـن قبـل الحـارث بـن همـام . أمـا الفضـاء الثـاني : هـو الفضـاء الجسـدي ، وقـد جـاء انعكاسـا لمـا فـي داخـل الشخصـية مـن فعـل قـام بـه – خلـع نعليـه وغسـل رجليـه – وهنـاك الفضـاء الـواقعي ، والرؤية الحقيقية للمشهد بما يحمله من دلالات تؤدي إلى معنى ما ، وفق ما يقع بمخيلة المتلقي .

وكـل هـذه الصـور فـي المشـهد الواحـد ، تضـطره إلـى اغنـاء ذلـك المشـهد بـأن يتعـدى إلـى مشـهد آخـر حتـى تكتمـل الصـورة امـام المتلقـي فـي ضـوء جمعـه مشـهدين فـي مكـان واحـد متـوازيين زمنيـا ، إذ ان هـذه الحركـة الدراميـة تسـهم ((مجتمعـة أو كـل علـى حـدة فـي ايصـال المعنـى والهـدف المقصـود مـن ورائهـا مـن

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Thi Qar Arts Journal
Vol 11 No 48 Dec. 2024

خلال الرؤيا ذات البعد التحليلي، ومن خلال التذوق وقيمته التي ترجع إلى ما تكتسبه العناصر من حيوية واثارة ينظمها الشكل . فالشكل لا يجعل هذه العناصر مفهومة فحسب بل انه يزيد من جاذبيتها ويؤكدها))[١٥] فحينئذ تكتمل صورة المشهد بعد الاستعانة بالمونتاج البنائي ليدفع الدراما نحو تصاعد الفعل كأداة تعبيرية من اجل ايجاد مسرح وفضاء مسرحي . وفي المقامة الثالثة المسماة الدينارية يقول الحريري :

رَوى الحارثُ بنُ هَمّامٍ قال: نظَمَني وأخْدانًا لي نادٍ، لمْ يخِبْ فيه مُنادٍ، ولا كَبا قدْحُ زِنادٍ، ولا ذكَتْ نارُ عِنادٍ، فبيْنَما نحنُ نتجاذَبُ أطْرافَ الأناشيدِ، ونَتَوارَدُ طُرَفَ الأسانيدِ، إذْ وقَفَ بِنا شخْصٌ علَيْهِ سمَلٌ، وفي مِشيَتِهِ قزَلٌ، ، وبشائِرَ فقال: يا أخايرَ الذّخائِرِ العَشائِرِ، عِموا صَباحًا، وأنْعِموا اصطِباحًا، وانظُروا إلى مَنْ كان ذا نَديّ ونَدًى، وجِدَةٍ وجَدًا، وعَقارٍ وقُرًى، ومَقارٍ وقِرًى، فما زالَ بهِ قُطوبُ الخُطوبِ، وحُروبِ الكُروبِ، وشَرَرُ شرِّ الحَسودِ، وانْتِيابُ النّوَبِ السّودِ، حتى صفِرَتِ الرّاحَةُ، وقرِعَتِ الساحَةُ، وغارَ المَنْبَعُ، ونَبا المَرْبَعُ، وأقْوى المجْمَعُ، وأقَضّ المضْجَعُ، واستَحالَتِ الحالُ، وأعْوَل العِيالُ، وخَلَتِ المَرابِطُ، ورَجِمَ الغابِطُ، وأودى النّاطِقُ والصّامِتُ، ورَثى لَنا الحاسِدُ والشّامِتُ، وآلَ بِنا الدّهرُ الموقِعُ، والفَقْرُ المُدْقِعُ، إلى أنِ احْتَذَيْنا الوَجى ، واغْتَذَينا الشّجا، واستَبْطَنّا الجَوى، وطَوَيْنا الأحْشاءَ على الطّوى، واكْتَحَلْنا السُهادَ الحين المحتاج المُتاحَ، فهل من حُرِّ آسٍ، أوسمْحٍ مُؤاسٍ؟ فوَ الّذي استَخْرَجَني من قَيلَه، لقَد أمْسَيتُ أخا عَيْلَه، لا أمْلِكُ بيْتَ ليْلَه، قال الحارِثُ بنُ همّامٍ: فأوَيْتُ لمَفا قِره، ولوَيت إلى استِنْباطِ فِقَرِهِ، فأبْرَزتُ دينارًا، وقُلتُ لهُ اختبارًا: إنْ مدَحْتَهُ نَظْمًا، فهوَ لكَ حتْمًا، فانْبَرى يُنشِدُ في ا لحالِ، من غيرِ انتِحال:

أكْرِمْ بهِ أصفَرَ راقَتْ صُفرَتُهْ ... جوّابَ آفاقٍ ترامَتْ سَفرَتُهْ

مأثورَةٌ سُمعَتُهُ وشُهرَتُهْ ... قد أُودِعَتْ سِرَّ الغِنى أسرّتُهْ

وقارَنَتْ نُجحَ المَساعي خطرَتُه ... وحُبِّبَتْ إلى الأنامِ غُرّتُهْ

كأنّما منَ القُلوبِ نُقْرَتُهْ ... بهِ يصولُ مَنْ حوَتْهُ صُرّتُهْ

وإنْ تَفانَتْ أو توانَتْ عِتْرَتُهْ ... يا حبّذا نُضارُهُ ونَضْرَتُهْ

ثم بسَط يدَهُ، بعدَما أنْشدَهُ، وقال: أنْجَزَ حُرٌ ما وعَدَ، وسَحّ خالٌ إذ رَعَدَ، فنبَذْتُ الدّينارَ إليْهِ، وقلتُ: خُذْهُ غيرَ مأسوفٍ علَيْهِ، فوضَعهُ في فيهِ، وقال: بارِك اللهُمّ فيهِ! ثمّ شمّرَ للانْثِناء، بعْدَ توفِيَةِ الثّناء، فنشأتْ لي منْ فُكاهَتِه نشوَةُ غرامٍ، سهّلَتْ عليّ انْتِنافَ اغْتِرامٍ، فجرّدْتُ دينارًا آخَرَ وقلتُ لهُ: هلْ لكَ في أنْ تذُمّهُ، ثم تضُمّهُ؟ فأنشدَ مُرتَجِلًا، وشَدا عجِلًا:

تبًّا لهُ من خادِعٍ مُماذِقِ ... أصْفَرَ ذي وجْهَيْنِ كالمُنافِقِ

يَبدو بوَصْفَينِ لعَينِ الرّامِقِ ... زينَةِ معْشوقٍ ولوْنِ عاشِقِ

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Thi Qar Arts Journal
Vol 11 No 48 Dec. 2024

فقلتُ لـه: مـا أعـزَرَ وبْلَـكَ! فقـال: والشّـرْطُ أمْلَـكُ، فنفَحتُـهُ بالـدّينارِ الثّـاني، وقلـتُ لـهُ: عوّذهُمـا بالمَثـاني، فألْقـاهُ فـي فمِـهِ، وقرَنَـهُ بتوأمِـهِ، وانْكفـأ يحمَـدُ مغْداهُ، ويمْـدَحُ النّـاديَ ونَـداهُ، قـالَ الحـارِثُ بـنُ همّـامٍ: فناجـاني قلبـي بأنّـهُ أبـو زيـدٍ، وأنّ تعارُجَـهُ لِكَيـدٍ ،فاسـتَعَدْتُهُ وقلـتُ لـه: قـد عُرِفْـتَ بوشْـيِكَ، فاسـتَقِمْ فـي مشـيِكَ، فقال: إنْ كُنتَ ابنَ هَمّامٍ، فحُيّيتَ بإكْرامٍ، وحَييتَ بينَ كِرامٍ!

فقلـتُ: أنـا الحـارثُ، فكيـفَ حالُـك والحـوادِثُ؟ فقـال: أتقلّـبُ فـي الحـالَينِ بُـؤسٍ ورَخـاءٍ، وأنقَلِـبُ مـع الـرّيحَينِ زعْزَعٍ ورُخاءٍ،

فقلتُ: كيفَ ادّعَيْتَ القَزَلَ؟ وما مِثْلُكَ مَن هزَلَ، فاستَسَرّ بِشرُهُ الذي كانَ تجلّى، ثمّ أنشَدَ حينَ ولّى:

تعارَجْتُ لا رَغبَةً في العرَجْ ولكِنْ لأقْرَعَ بابَ الفرَجْ

وأُلْقيَ حبْلي على غارِبي وأسلُكَ مسْلَكَ مَن قد مرَجْ

فإنْ لامَني القومُ قلتُ اعذِروا فليسَ على أعْرَجٍ من حرَجْ[١٦]

تبـدو للقـاريء الصـورة السـمعية مـن الوهلـة الأولـى إذ اسـتجمع صـاحب المقامـة المكـان ، والزمـان, والشخصـيات ، ونقلهـا أمـام انظـار المتلقـي فـي مسـرح صـغير ، يسـتطيع المتلقـي فيهـا مـن ((فهـم الـنص تمامـا بمعـزل عـن العمـل . وتمتـزج الانمـاط البصـرية ببعضـها وتقـوي الكلمـة والصـوت واصـورة بعضـها الـبعض))[١٧] و يرتـب هـذه الجزئيـات فـي مشـهد ملـيء بالحركـة ، والتفاعـل فتكتمـل الصـورة أمـام انظـاره ، ثـم اضاف لها صوت الاناشيد ، وهي حركة اخراجية و وضفها الراوي ليبث الحياة في الصورة السمعية .

أمـا المشـهد الآخـر للصـورة السـمعية فقـد تجسـد فـي شـخص يرتـدي ثيـاب خلقـة ، وفـي رجلـه عـرج ، هـذه الصـورة الدراميـة هـي جـزء مـن الصـورة السـمعية إذ أن ((الحالـة الاكثـر شـيوعا مـن حـالات الـذات فـي الـدراما هـي صـورة الممثـل فصـورة الممثـل هـي وحـدة ديناميكيـة لمجموعـة كاملـة مـن العلامـات . انهـا تحمـل مـا يمكـن أن يكـون جسـد الممثـل وصـوته وحركاتـه . فـأن الممثـل يجعـل المعـاني تتمركـز حولـه ، وقـد يفعـل ذلـك إلـى حـد أنـه بأفعالـه يمكـن أن يحـل محـل كـل حوامـل العلامـات))[١٨] وهـذه العلامـات تجـذب انظار المتلقي لمتابعة المشهد الآخر من الصورة :

فقـال: **((يـا أخـاير الـذّخائرِ وبشـائرَ العَشـائرِ، عِمـوا صَـباحًا، وأنْعِمـوا اصـطِباحًا وانظُـروا إلـى مَـنْ كـان ذا نَـديّ ونَـدًى، وجِـدَةٍ وجَـدًا، وعَقَـار وقُـرًى، ومَقـارٍ وقِـرًى، فمـا زالَ بـهِ قُطـوبُ الخُطـوبِ، وخُـروبِ الكُـروبِ، وشَـرَرُ شـرِّ الحَسـودِ، وانْتِيـابُ النّـوَبِ السّـودِ، حتـى صـفِرَتِ الرّاحَـةُ، وقرِعَـتِ السـاحَةُ، وغـارَ المَنْبَـعُ، ونَبـا المَرْبَـعُ، وأقْـوى المجْمَـعُ، وأقْـضّ المضْـجَعُ، واسـتَحالَتِ الحـالُ، وأعْـوَل العِيـالُ، وخَلَـتِ المَـرابِطُ، ورَجِـمَ الغـابِطُ، وأودى النّـاطِقُ والصّـامِتُ، ورَثـى لَنـا الحاسِـدُ والشّـامِتُ))** [١٩] ان المشـهد السـمعي للصـورة فـي هـذا الجـزء مـن المقامـة ملـيء بالصـور البلاغيـة كالجنـاس، والطبـاق ليصـنع منهـا صـور سـمعية مترابطـة ، ومؤتلفـة مـن الـزمن الحاضـر ، والماضـي ، ففـي الـزمن الماضـي وظـف تقنيـة الاسـترجاع ليسـتدعي الماضـي ، ويوظفـه فـي الحاضـر السـردي ليصـبح جـزأ مـن نسـيجه ، ثـم تغيـر المسـار السـردي إلـى الـزمن الماضـي المسـتمر قولـه (**فمـا زالَ بـهِ قُطـوبُ الخُطـوبِ، وخُـروبِ الكُـروبِ، وشَـرَرُ شـرِّ الحَسـودِ،**

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Thi Qar Arts Journal
Vol 11 No 48 Dec. 2024

وانْتِيابُ النّوَبِ) ولا يخفى على ذي لب أن هذه السمات التي وردت في المقامة قد زينها الكاتب بصور الجناس ليشد مسامع المتلقي إلى استيعاب المقاطع الصوتية القصيرة بما فيها من جناس وطباق . فضلا عن ذلك فقد وضعها في مشهد مسرحي واحد يكتنفه اليأس ، والحزن ، والاضطراب ، ثم ينتقل إلى مشهد درامي آخر هو نتاج حاصل ذلك الفعل في المشهد الاول ، فيتواصل العرض في المشهد الثاني الذي اختفت فيه المشاهد الحركية على المسرح ، فلا يرى فيه شيئا سوى صوت الريح ، وهي حركة درامية اخراجية اوجدها الكاتب كي لا يقطع تواصل المتلقي مع المشاهد السابقة ، فيتركه متواصلا مشدودا للمشاهد الأخرى التي تأتي بعد هذا المشهد ، وهي التي ارتأى فيها الكاتب أن ينقل إلى مسرح مفتوح واسع فقال: **((وآلَ بِنا الدّهرُ الموقِعُ، والفَقْرُ المُدْقِعُ، إلى أنِ احْتَذَيْنا الوَجى، واغْتَذينا الشّجا، واستَبْطَنّا الجَوى، وطَوَيْنا الأحْشاءَ على الطّوى، واكْتَحَلْنا السُهادَ الحين المحتاج المُتاحَ، فهل من حُرِّ آسٍ، أوسمْحٍ مُواسٍ؟ فوَالّذي استَخْرَجَني من قَيلَه، لقَد أمْسَيتُ أخا عَيْلَه، لا أمْلِكُ بيْتَ ليْلَه))**[٢٠]في هذا المشهد اسند الكاتب الصورة السمعية إلى الطباق ، و الجناس بأنواعه بجمل قصيرة مقفاة كثيفة المعنى يستذوقها المتلقي ، وهي تقنية اخراجية يستحوذ فيا الكاتب على مقدرات المتلقي النفسية والروحية ، فلا سبيل له الاّ أن يجعل من شريط الاحداث متواصل ومترابط ، وهو يعالجه بأحاسيسه ، ومشاعره ، ويتفاعل معه بكل ما اوتي من خيال في زمان ومكان واحد ، فيذهب معه بكل خياله حتى كأنه جزأ من المشهد الدرامي .

انتقلت الصورة بعد ذلك إلى مشهد جديد مفعم بالصورة السمعية إذْ قال :

فأوَيْتُ لمَفا قِرِه، ولوَيت إلى استِنْباطِ فِقَرِه، فأبْرَزتُ دينارًا، وقُلتُ لهُ اختِبارًا: إنْ مدَحْتَهُ نَظْمًا، فهوَ لكَ حتْمًا، فانْبَرى يُنشِدُ في ا لحالِ، من غيرِ انتِحال:

أكْرِمْ بهِ أصفَرَ راقَتْ صُفرَتُهْ	**جوّابَ آفاقٍ ترامَتْ سَفرَتُهْ**
مأثورَةٌ سُمعَتُهُ وشُهرَتُهْ	**قد أُودِعَتْ سِرَّ الغِنى أسرّتُهْ**
وقارَنَتْ نُجحَ المَساعي خطرَتُه	**وحُبِّبَتْ إلى الأنامِ غُرّتُهْ**
كأنّما منَ القُلوبِ نُقْرَتُهْ	**بهِ يصولُ مَنْ حوَتْهُ صُرّتُهْ**
وإنْ تَفانَتْ أو توانَتْ عِتْرَتُهْ	**يا حبّذا نُضارُهُ ونَضْرَتُهْ**[٢١]

نقف هنا على مشاهد مليئة بالحيوية والحركة ، والصوت المسموع الذي تتجسد فيه الصورة الحسية من مشهدين متقابلين الأول هو: الدينار الذي شخص أمام الانظار.

والمشهد الذي يقابله هو صوت الانشاد ، واركانه من الإيقاع والوزن ، والمعنى ((متجانسة فيما بينها لملىء الفضاء والمساحة المسرحية بصورة فعالة وذلك من خلال ابراز الافكار وصياغتها بشكل مادي قابل للتمظهر في حدود معينة))[٢٢] وهذان المشهدان يمثلان مسرحا صغيرا تعانق فيه الزمان ،والمكان ، والاشخاص ، فتجسد أمام المتلقي مشهدا مسرحيا مكتملا ، يتفاعل معه المشاهد بكل مقدراته .

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

أن اول التفاته للراوي هي ومضة كبيرة جدا لعين المخاطب في المقامة إذ كانت تلك اللحظة التي يفتح فيها مخيلته ليبدأ بعدها يتلمس المحيط الذي يتحلق حول الراوي في ضوء مقدرته الشعرية ، يكتشف تأثير الدينار الذي ابرزه الراوي ، ليختبر به مقدرة المخاطب الشعرية ، فتولد مشهدا مسرحيا ، استطاع فيه الراوي تنظيم المكان ، وترتيبه ، وخلق شاعريته الجمالية ، ثم يبدأ بالشروع في انجاز العمل في ضوء تقديم قراءته المشهدية ، وتحويل المقامة إلى مشهد بصري جسدي .

المبحث الثالث

الصورة السردية

الصورة السردية :هي الطريقة المقدمة من قبل الراوي ((وهي اداة فنية لاستيعاب ابعاد الشكل والمضمون ذات لفظ ومعنى تشتمل على مجموعة من العلاقات اللغوية والبيانية تتكون من اطار ومحتوى ونتاج فني وادبي ذات اشباع وجداني وانفعالي وقدرة فنية ودلالية تعمل على تشكيل صورة فنية وابداعية لدى المتلقي تساعد على ايصال الفكرة))[٢٣] أي أن الصورة السردية بحد ذاتها صورة لغوية تخيلية وابداعية , وفي جوهرها انسانية تشكل من السرد ، لتكوين الحبكة ، وأول عناصر الصورة السردية ، هو الموضوع ، وهو الواجهه الرئيسية للصورة . يدرك المتلقي في ضوء مخيلته ملامح الصورة التي يريد أن يسردها الراوي فتكوّن عنده صورة الموضوع في ضوء ما يتصوره ويعيش لحظاته الاولى ، فتتكون عنده اجزاء الصورة السردية، ثم ينظر ما يقوله الراوي لتركيب تلك الاجزاء سواء أكانت كما يعتقدها أم بغير ما رسمه في ذاته ، عند ذاك تكون كل جوارحه مشدودة للعرض والتفاعل معه لحظة بلحظة نافيا بذلك ((الشعور التقليدي بالزمن والحركة ، واضعا متفرجه في عالم غير معروف له ، وفي منطقة مجهولة من الوعي ، مقدما له رؤية مختلفة للعالم مختلفة عن تلك الرؤى التي اعتاد أن يتلقاها عند مشاهدته لعمل مسرحي))[٢٤]فيكون للمكان اهمية كبيرة في تشكيل انفعالات الفرد المتلقي للرواية ، هنا تبرز اهمية المكان بوصفه مسرحا للأحداث ، فيذكره الراوي سواء بوصف معالمه أو بدون وصف ؛ لأنه رمزا للواقع الاجتماعي الذي تعيش فيه الشخصية في ضوء فعلها ، واحيانا يلجأ الراوي إلى سرد امكنة تخيلية يضفي عليها صفات تلزم المتلقي الشوق إليها ، واشتياقها ، فيعيش معها بكل احساسه ، وقد تجسدت بمخيلته مثلما رسمها ، وتصورها ، وهنا تكمن لغة السرد ، وعظمة الإيماءات التي يوظفها الراوي للسيطرة على مقدرات المتلقي ؛ ليقنعه بحقيقة الأحداث ، وجسامتها ، ومن هذه البوابات يصل الراوي إلى تحقيق اهداف فقد جاء في المقامة الحلوانية قوله:

((حَكى الحارِثُ بنُ هَمّامٍ قال: كلِفْتُ مُذْ ميطَتْ عني التّمائِمُ. ونِيطَتْ بيَ العَمائِمُ. بأنْ أغْشى مَعانَ الأدَبِ. وأُنضيَ إليْهِ رِكابَ الطّلَبِ. لأعْلَقَ منْهُ بِما يكونُ لي زينَةً بينَ الأنامِ. ومُزنَةً عندَ الأوامِ. وكُنْتُ لفَرْطِ اللّهَجِ باقْتِباسِه. والطّمَعِ في تقمّصِ لِباسِهِ. أُباحِثُ كلّ مَنْ جَلّ وقَلّ. وأسْتَسْقي الوَبْلَ والطّلّ.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Thi Qar Arts Journal
Vol 11 No 48 Dec. 2024

وأتعلّلُ بعَسى ولَعلّ. فلمّا حلَلْتُ حُلْوانَ. وقدْ بلَوْتُ الإخْوانَ. وسَبَرْتُ الأوْزانَ. وخبَرْتُ ما شانَ وَزانَ. ألفَيْتُ بها أبا زيْدٍ السَّروجيَّ يتقلّبُ في قوالبِ الانتِسابِ. ويخْبِطُ في أساليبِ الاكتِسابِ. فيدّعي تارَةً أنّهُ من آلِ ساسانَ. ويعْتَزي مرّةً إلى أقْيالِ غسّانَ. ويبْرُزُ طَوراً في شِعارِ الشّعَراء. ويَلبَسُ حيناً كِبَرَ الكُبَراءِ. بيْدَ أنّهُ معَ تلوّنِ حالِهِ. وتبَيّنِ مُحالِهِ. يتحلّى برُواءِ ورِوايَةٍ. ومُدراةٍ ودِرايَةٍ. وبَلاغَةٍ رائِعَةٍ. وبَديهةٍ مُطاوعةٍ. وآدابٍ بارِعةٍ. وقدَمٍ لأعْلامِ العُلومِ فارِعةٍ. فكانَ لمحاسِنِ آلاتِهِ. يُلْبَسُ على عِلاّتِهِ. ولِسَعَةِ رِوايَتِهِ. يُصْبى إلى رؤيَتِهِ. ولخلابَةِ عارِضَتِهِ. يُرْغَبُ عنْ مُعارضَتِهِ. ولعُذوبَةِ إيرادِهِ. يُسْعَفُ بمُرادِهِ. فتعَلّقتُ بأهْدابِهِ. لخَصائِصِ آدابِهِ. ونافَسْتُ في مُصافاتِهِ. لنَفائِسِ صِفاتِهِ.

فكُنتُ بهِ أجْلو هُمومي وأجْتَلي زمانيَ طلقَ الوجْهِ مُلتَمِعَ الضّيا

أرَى قُرْبَهُ قُرْبى ومَغْناهُ غُنْيَةً ورؤيَتَهُ رِيّاً ومَحْياهُ لي حَيا

ولَبِثْنا على ذلِكَ بُرْهَةً. يُنْشئ لي كلَّ يومٍ نُزهَةً. ويدْرَأُ عن قلبي شُبهَةً. إلى أنْ جدَحَتْ لهُ يَدُ الإمْلاقِ. كأس الفِراقِ. وأغْراهُ عدَمُ العُراقِ. بتَطْليقِ العِراقِ. ولفَظَتْهُ مَعاوِزُ الإرْفاقِ. إلى مَفاوِزِ الآفاقِ. ونظَمَهُ في سِلْكِ الرّفاقِ. خُفوقُ رايةِ الإخْفاقِ. فشحَذَ للرّحْلَةِ غِرارَ عزْمَتِهِ. وظَعَنَ يقْتادُ القلْبَ بأزِمّتِهِ.

فما راقَني مَنْ لاقَني بعْدَ بُعْدِهِ ولا شاقَني مَنْ ساقني لوِصالِهِ

ولا لاحَ لي مُذْ ندّ نِدٌ لفَضْلِهِ ولا ذو خِلالٍ حازَ مثلَ خِلالِهِ

كأنّما تبْسِمُ عن لُؤلُؤٍ منضّدٍ أو برَدٍ أو أقاحْ

فاستَجادَهُ مَنْ حضَر واسْتَحْلاهُ. واستَعادَهُ منْهُ واسْتمْلاهُ. وسُئِلَ: لمنْ هذا البيتُ. وهلْ حيٌّ قائِلُهُ أو ميْتٌ؟ فقال: أيْمُ اللهِ لَلحَقُّ أحَقُّ أنْ يُتّبَعَ. ولَلصّدْقُ حَقيقٌ بأنْ يُستَمَعَ! إنّهُ يا قَوْمُ. لنَجيّكُمْ مُذُ اليوْمَ. قال:

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

فكأنّ الجَماعَةَ ارْتابَتْ بعزْوَتِه. وأبَتْ تصْديقَ دعْوَته. فتوجّسَ ما هجَسَ في أفْكارِهِمْ. وفطِنَ لِما بَطَنَ مِنِ استِنْكارِهِمْ. وحاذَرَ أنْ يفْرُطَ إليْهِ ذمّ. أو يَلْحَقَهُ وصْمٌ. فقرأ: إنّ بعْضَ الظنّ إثْمٌ. ثم قال: يا رُواةَ القَريضِ. وأُساةَ القوْلِ المَريضِ. إنّ خُلاصَةَ الجوهَرِ تظهَرُ بالسّبْكِ. ويدَ الحقّ تصْدَعُ رِداءَ الشّكّ. وقدْ قيلَ فيما غبَرَ منَ الزّمانِ: عندَ الامتِحانِ. يُكرَمُ الرّجُلُ أو يُهانُ. وها أنا قدْ عرّضْتُ خبيئَتي للاخْتِبارِ. وعرَضْتُ حَقيبَتي على الاعْتِبارِ. فابْتَدَر. أحدُ مَنْ حضَرَ. وقال: أعرِفُ بيْتاً لمْ يُنسَجْ على مِنْوالِهِ. ولا سمَحَتْ قَريحةٌ بمِثالِهِ. فإنْ آثَرْتَ اختِلابَ القُلوبِ. فانْظِمْ على هذا الأسْلوبِ(٢٥)

فقد ذكر في هذه المقامة ، وبعد حديث طويل مكان احداثه ، وجعل منها مسرحا لمقامته إذ قال **((فلمّا حلَلْتُ حُلْوانَ. وقدْ بلَوْتُ الإخْوانَ. وسَبَرْتُ الأوْزانَ. وخبَرْتُ ما شانَ وَزانَ. ألفَيْتُ بها أبا زيْدٍ السَّروجيَّ يتقلّبُ في قوالبِ الانتِسابِ. ويخْبِطُ في أساليبِ الاكتِسابِ. فيدّعي تارَةً أنّهُ من آلِ ساسانَ. ويعْتَزي مرّةً إلى أقْيالِ غسّانَ. ويبْرُزُ طَوراً في شِعارِ الشّعَراء. ويَلبَسُ حيناً كِبَرَ الكُبَراءِ))**

مدينة حلوان التي ذكرها صاحب المقامة ، بلدة بينها وبين مدينة بغداد اربع مراحل وفيها تعرض احداث المقامة فقد وظفها الكاتب مسرحا كبيرا للأحداث .

ان هذا الاسلوب في الانتقال بالمسرح من مكان إلى أخر يدفع بالمتلقي إلى تتبع مقاطع المقامة ، والربط بين احداثها, فيعد ومضة فنية يوظفها صاحب المقامة في ضوء صفاتها ، من ملبس ، ومأكل ، وخواص اجتماعية ، ليجعل منها حاضنة للأحداث بكل مؤثراتها ، الصوتية، واللونية ليجعلها لغة مقروءة ، وذات دلالات معبرة ((شبيها بالجزئيات التي تنحل فالمعنى عنده اشياء أو لا شيء إلا أن تثبت هذا المعنى قد يكون محض اكذوبة))(٢٦) وهذا الاسلوب متوفر في المقامة ، واضفى عليه الراوي بصماته بالأسلوب الإلقائي ، والايقاعي المؤثر على المتلقي فضلا عن الحركات التي يؤديها بيديه ، ونظرات عينيه ، ونبراته الصوتية فضلا عن ذلك فقد ذكر المدينة ، مشيرا إلى ما يتميز به هذا المكان ، من كونه جبليا ، سهليا ، بحريا ، لها زيتون ، ونخيل ، وبها قصب السكر ، وبهذه الصفات اضفى على عمله صفة الواقعية ، وبكل تأكيد إن لهذه الصفات في المدينة تأثير على الشخصيات ، وعلى سلوك بعضهم بعضا.

وفي ضوء هذه المقامة تتجلى الصورة السردية بواقعها اللغوي التخييلي مع ما بها من ابداع متعالق مع المكونات الاخرى للصورة ، والحبكة السردية ، ومن هنا يكون السرد هو الواقع المسرحي الذي تتألف فيه الصورة ، التي يريدها صاحب المقامة أن تكون فيه ، من الوصف ، والحوار فعند ذاك تكون الصورة السردية سلسلة من الاحداث المرتبة زمنيا تعاقبيا ، وهي ومضة فنية في ايصال النص للمتلقي ، ونقله للتفاصيل بطرق عدة ومختلفة ، في ضوء القصة ، وعرضها عرضا مسرحيا ، يتبنى السرد طرحها بأسلوب مشوق ؛ لأن الصورة السردية تكتمل عناصرها ، بالراوي ، والمروي له ، والنص المسرود، والمتلقي ، فهذه الأركان جميعها قد توافرت بالمقامة ، وسعت إلى تشكيل الصورة المسرحية ، التي تعتمد اساسا على اطار النص الذي يتضمن تحديد موعد الأحداث , ومكان وقوعها ، فضلا عن تحديد الشخصيات الرئيسة في النص ، ثم يلجأ إلى تحديد بنية النص ، وفق الانطلاقة الأولى

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

من البدء بالنص ، وتحديد المشكلة التي يطرحها ، وطرق حل المشكلات ، وايضاح ابواب الخلاص منها ، ومعالجتها بكل تأكيد .

أما في المقامة الاسكندرية التي جاء فيها :

قالَ الحارثُ بنُ هَمّامٍ: طَحا بي مَرَحُ الشّبابِ. وهوَى الاكتِسابِ. إلى أن جُبْتُ ما بينَ فرْغانَةَ. وغانَةَ. أخوضُ الغِمارَ. لأجْني الثّمارَ. وأقْتَحِمُ الأخْطارَ. لكَيْ أُدرِكَ الأوْطارَ. وكُنتُ لَقِفْتُ منْ أفْواهِ العُلَماءِ. وثَقِفْتُ منْ وَصايا الحُكَماءِ. أنهُ يلْزَمُ الأديبَ الأريبَ. إذا دخَلَ البلَدَ الغريبَ. أنْ يَستَميلَ قاضِيَهُ. ويستَخْلِصَ مَراضِيَهُ. ليشْتَدّ ظهرُهُ عندَ الخصامِ. ويأمَنَ في الغُربَةِ جَوْرَ الحُكّامِ. فاتّخذْتُ هذا الأدَبَ إماماً. وجعلْتُهُ لمَصالحي زِماماً. فما دخلْتُ مَدينةً. ولا ولَجْتُ عَرينَةً. إلا وامتزجْتُ بحاكِمِها امتِزاجَ الماءِ بالرّاحِ. وتقوّيْتُ بعِنايَتِهِ تقَوّي الأجْسادِ بالأرْواحِ. فبَينَما أنا عِندَ حاكِمِ الإسكنْدَريّةِ. في عشيّةٍ عرِيّةٍ. وقد أحضَرَ مالَ الصّدَقاتِ. ليَفُضّهُ على ذوي الفاقاتِ. إذْ دخَل شيخٌ عِفْرِيَةٌ. تعْتُلُهُ امرأةٌ مُصْبِيَةٌ. فقالَتْ: أيّدَ اللهُ القاضيَ. وأدامَ بهِ التّراضي. إني امرأةٌ من أكرَمِ جُرثومَةٍ. وأطْهَرِ أرومةٍ. وأشرَفِ خُؤولَةٍ وعُمومَةٍ. مِيسَمي الصّونُ. وخُلُقي نِعْمَ العَوْنُ. وبيْني وشيمَتي الهَوْنُ. وبينَ جاراتي بوْنٌ. وكان أبي إذا خطَبَني بُناةُ المجْدِ. وأرْبابُ الجَدّ. سكّتَهُم وبكّتَهُم. وعافَ وُصلَتَهُمْ وصِلَتَهُمْ. واحتجّ بأنّهُ عاهَدَ اللهَ تَعالى بحَلْفَةٍ. أن لا يُصاهِرَ غيرَ ذي حِرفَةٍ. فقيّضَ القدَرُ لنَصَبي. ووَصَبي. أنْ حضَرَ هذا الخُدَعَةُ نادِيَ أبي. فأقسَمَ بينَ رهْطِهِ. أنّهُ وَفْقُ شرْطِهِ. وادّعى أنهُ طالَما نظَمَ دُرّةً إلى دُرّةٍ. فباعَهُما ببَدْرَةٍ. فاغْتَرّ أبي بزَخرَفَةِ مُحالِهِ. وزوّجَنيهِ قبْلَ اختِبارِ حالِهِ. فلمّا استَخْرَجَني منْ كِناسي. ورحّلَني عنْ أُناسي. ونقّلَني إلى كسْرِهِ. وحصّلَني تحْتَ أسرِهِ. وجدْتُهُ قُعَدَةً جُثَمَةً. وألفَيْتُهُ ضُجَعَةً نُوَمَةً. وكنتُ صحبْتُهُ بريّاشٍ وزِيٍّ. وأثاثٍ وريٍّ. فما برِحَ يَبيعُهُ في سوقِ الهضْمِ. ويُتْلِفُ ثمَنَهُ في الخَضْمِ. والقَضْمِ. إلى أنْ مزّقَ ما لي بأسْرِهِ. وأنْفَقَ مالي في عُسْرِهِ. فلمّا أنْساني طعْمَ الرّاحةِ. وغادرَ بيْتي أنْقَى منَ الرّاحةِ. قلتُ لهُ: يا هَذا إنّهُ لا مخْبأ بعْدَ بوسٍ. ولا عِطْرَ بعْدَ عَروسٍ. فانهَضْ للاكتِسابِ بصِناعَتِكَ. واجْنِني ثمَرَةَ براعتِكَ. فزعَمَ أن صِناعَتَهُ قد رُمِيتْ بالكَسادِ. لِما ظهرَ في الأرضِ من الفَسادِ. ولي منْهُ سُلالةٌ. كأنّهُ خِلالَةٌ. وكِلانا ما يَنالُ معَهُ شُبْعَةً. ولا ترْقأُ لهُ منَ الطّوى دمعَةٌ. وقد قُدتُهُ إليْكَ. وأحضَرْتُهُ لديْكَ. لتَعْجُمَ عودَ دعْواهُ. وتحْكُمَ بيْنَنا بِما أراكَ اللهُ. فأقْبَلَ القاضي عليْهِ وقالَ لهُ: قد وعَيْتُ قَصَصَ عِرْسِكَ. فبرْهِنِ الآنَ عن نفسِكَ. و إلا كشَفْتُ عن لَبْسِكَ. وأمرْتُ بحبْسِكَ. فأطْرَقَ إطْراقَ الأُفعُوانِ. ثمّ شمّرَ للحرْبِ العَوانِ.(٢٧)

وبما أن المقامة في معناها الواسع تعني المفهوم لدى الناس ، تعني المكان الذي يجتمع فيه الجمهور للمشاهدة ، والاستماع للاحاديث ، التي تروى من فم شخص على لسان بطل دوره تشخيص الابطال في مكان يعد اطارا مسرحيا تعرض فيه المقامة ، ثم يكون هناك حوارا مسرحيا ، وهذا الحوار هو من اهم عناصر المقامة دون جدال ؛ لأنه ملائما للموضوع الذي كتبت من اجله ، وهذا نفسه إن تمعنا في المسرحيات , وموضوعاتها ، وبكل تأكيد يكون للزمن اهمية كبيرة ، وتكمن اهميته في المقامة من كون المقامة تلتصق بالزمن ((لأن الزمن محوري وعليه تترتب عناصر التشويق والايقاع والاستمرار، ثم انه يحدد في نفس الوقت دوافع أخرى محركة مثل السببية والتتابع واختيار الاحداث))(٢٨) تتأكد لنا علاقة الزمن بالشخصيات ، وما تشعر به الشخصية من زمنها الآتي ، وعلاقتها بالأحداث الماضية ,

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Thi Qar Arts Journal
Vol 11 No 48 Dec. 2024

والحاضر ، واستشرافها للمستقبل . كما إن هناك علاقة للزمن بموضوع المقامة ، والتقنيات التي يوظفها في سرد الأحداث ، ليكسب المقامة القدرة على التأثير ، في ضوء تسخير زمن الوصف أي ((إنشاء يراد به إعطاء صورة ذهنية عن مشهد أو شخص ، أو احساس، أو زمان للقارئ أو المستمع))[٢٩] والغرض منه هو اعطاء صورة خيالية ذهنية للمستمع عن الحالة في موضوع المقامة ، ونوع شخصياتها ،

إذ قال : **حَكى الحارثُ بنُ همّامٍ قال: سمَرْتُ أديمُها ذو لَوْنَينِ بالكوفَةِ في ليلَةٍ ، وقمرُها كتَعْويذٍ من لُجَينٍ، معَ رُفقَةٍ غُذوا بلِبان البَيانِ، وسحَبوا على سَحْبانَ ذَيْلَ النّسْيانِ، ما فيهِمْ إلا مَنْ يُحْفَظُ عنْهُ ولا يُتَحفَّظُ منْهُ، ويَميلُ الرّفيقُ إليهِ ولا يَميلُ عنهُ، فاستَهْوانا السّمَرُ، إلى أنْ غرَبَ القمَرُ، وغلَبَ السّهَرُ، فلمّا روّقَ الليْلُ البَهيمُ، ولمْ يبْقَ إلا التّهويمُ، سمِعْنا منَ البابِ نبْأةَ مُستَنْبِحٍ، ثمّ تلَتْها صكّةُ مُستفْتِحٍ، فقُلنا: منِ المُلِمّ، في اللّيلِ المُدْلَهِمّ؟ فقال:**

يا أهلَ ذا المَغْنى وُقيتُمْ شَرّا ولا لَقيتُمْ ما بَقيتُمْ ضُرّا

قدْ دفَعُ الليلُ الذي اكْفَهَرّا إلى ذَراكُمْ شَعِثًا مُغْبَرّا

قال الحارثُ بنُ هَمّامٍ: فلمّا خلَبَنا بعُذوبَةِ نُطقِهِ، وعلِمْنا ما وَراء برْقِه، ابتَدَرْنا فتْحَ البابِ، وتلَقّيناهُ بالتّرْحابِ، وقُلْنا للغُلامِ: هيّا هَيّا، وهلُمّ ما تَهيّا! فقالَ الضّيفُ: والذي أحَلّني ذَراكُمْ، لا تلَمّظْتُ بقِراكُمْ، أو تَضْمَنوا لي أنْ لا تتّخِذوني كَلًا، ولا تجَشّموا لأجْلي أكْلًا، فرُبّ أكْلَةٍ هاضَتِ الآكِلَ، وحرَمَتْهُ مآكِلَ، وشَرُّ الأضْيافِ مَنْ سامَ التّكليفَ، وآذَى المُضيفَ، خُصوصًا أذًى يعْتَلِقُ بالأجْسامِ، ويُفْضي إلى الأسْقامِ، وما قيلَ في المثَلِ الذي سارَ سائِرُهُ: خيرُ العَشاء سَوافِرُهُ، إلا ليُعَجّلَ التّعَشّي، ويُجْتَنَبَ أكْلُ اللّيلِ الذي يُعْشي ، اللهُمّ إلاّ أن تقِدَ نارُ الجوعِ، وتَحولَ دونَ الهُجوعِ، قال: فكأنّهُ اطّلعَ على إرادَتِنا، فرَمى عنْ قَوْسِ عَقيدَتِنا، لا جَرَم أنّا آنَسْناهُ بالتِزامِ الشّرْطِ، وأثْنَينا على خُلُقِهِ السّبْطِ، ولمّا أحْضَرَ الغُلامُ ما راجَ، وأذْكى بينَنا السّراجَ، تأمّلتُهُ فإذا هوَ أبو زيْدٍ.[٣٠]

لو تتبعنا الزمن في المقامة لوجدناه جزأ من الشخصية الفاعلة ، فيصف الراوي الشخصية بأنها ، شاب ، شيخ، صبي، مكدي ، وأمثال ذلك إذ أن مقامات الحريري تبنى على عنصر الشخصيات ، والحوار ، والمكان الذي تتلا فيه ، ان جميع هذه العناصر تدفع إلى ((أن تقاوم أي نزعة إلى تنسيق هذه العناصر في وحدة فنية متكاملة بل إن الفرقة كثير ما تلجأ إلى تضخيم احساس المتفرج بالتناقض والصراع بين هذه العناصر عن طريق اتباع اسلوب يتبنى مبدأ التناقض والتقابل ويعلي من احساسنا بالاقتباس – اسلوب تتجاوز فيه النصوص والصور والمتتاليات المألوفة ، وتتعارض بعضها البعض ، فتبدو جميعا مهتزة مقلقة))[٣١] واعني مسرح الاحداث ، ومكان نقد الحياة الاجتماعية السائدة في عصر الحريري الذي اتخذ من الكدية موضوعا لها .

وبعد تضافر كل مقومات المسرح في هذه المقامة ؛ كان لوجودها القدرة والقوة على جعل المستمع مشدودا , ومشاركا , ومستنتجا المعاني الكثيرة التي تعن له من صور سردية ، يتلقاها من الراوي ، وهي تنتج مسرحا داخل الفضاء الروائي ، ومفاده إن المكان هو مسرح ضيق متنقل غير مستقر هو(بيت الغلام) ثم ينتقل المسرح إلى عالم كبير هو مدينة الكوفة ، وفي عالمه الكثير من الشخصيات التي اشار

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

اليها بالرفقة ،و الرفيق ، الصبيان ثم وجه انظار المستمع إلى البطل الرئيس في العمل المسرحي ، ركز الراوي للمقامة على فكرة التلاحم بين الكلمة المنطوقة ، والحركة التي يؤديها هو ويجسدها امام المشاهد بوصفها صفة متطورة في فن الإلقاء ,أي يريد أن يقول ((أنني اهتم بخلق مسرح تتعدد فيه الاصوات وتعمل فيه كل العناصر لتفتيت بعضها البعض ، وعندما يتحرر المتفرج من العاطفة الجياشة ومن الحاجة إلى التوحد يستطيع أن يستمتع بكل عناصر المسرحية))[٣٢] في ضوء ايقاع الكلمة ، ونظام المقامة الايقاعي ، استطاع أن يجد فنا مسرحيا في التحكم بفن العرض والتعويض عن الموسيقى التي تصاحب العرض المسرحي ، والتي ستنطق فيها نسيج المقامة الشعري ، والنثري , وايقاعهما بأسلوب يؤديه الراوي بنغمة تفاعلية كبيرة .

الخاتمة

_____

إن الذي يتجلى في فن المقامات الادبية ،وفن المسرح انهما يشتركان في سمات ادبية وفنية عدة ،وهذه السمات تُوَظِّف عناصر السرد ،والتشويق الفني ، فضلا عن التشكيل البصري ،،والتصوير الدرامي ، والتصوير السردي ، وهناك نقاط تلاقي وتداخل بينهما في ضوء جوانب الشكل ،والمضمون ، والبنية الفنية ، والمنهج .

فقد ارتأى الحريري أن تكون موضوعات مقاماته جذابة مبنية وفق حبكة مسرحية ، متماسكة تحافظ على انسجام مقومات المقامة ، تتحلق حولها شخصيات قصصية معمقة ، تأخذ المتلقي ، والمستمع في رحلة معها بلغة سردية عالية ، تاركة اثرا مستقر في ذاكرة المتلقي .

تمثلت في المقامة ، عناصر تعد عماد للصور المسرحية كالمكان ، والزمان، والحدث فهذه العناصر المتعاضدة مع التوظيف اللغوي الذي تتبناه المقامة ، تظهر ملامح الصورة المسرحية ، التي تفرض نفسها على فن المقامة .

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Thi Qar Arts Journal
Vol 11 No 48 Dec. 2024

الهوامش

[1] - مقامات الحريري، الحريري،١٥.
[2] -النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية ،جيروم ستولينتز :٣٥٠.
[3] -الأسس العلمية لكتابة سيناريو للسينما والتلفزيون ،لويس هيرمان،١٠٢.
[4] -المسرح الطليعي (من ١٨٩٢حتى ١٩٩٢) كريستوفر اينز ،٨٥.
[5] -البطل التراجيدي في المسرح العالمي ، رياض عصمت ، ٢٢.
[6] -المسرح العربي من اين وإلى اين .د. سلمان قطابة ،٣٢.
[7] - مشكلة الفن ، زكريا ابراهيم ،٢٢٦.
[8] - مقامات الحريري، ٤٨-٤٩.
[9] -المخرج في المسرح المعاصر ، سعد ارد ش ، ٤٤.
[10] - احاديث حول الإخراج السينمائي ، ميخائيل روم ،١٠٤.
[11] - مقامات الحريري ، ١٩.
[12] - المسرح التجريبي من ستانسلا فسكي إلى بيتر بروك ، رووز جيمز ،١٧٤.
[13] - مقامات الحريري،١٩.
[14] - الانتاج التلفزيوني وفنون الاخراج , كرم شلبي ، ٩٧- ٩٨.
[15] - جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي ، جبار جودي ،٤٣.
[16] - مقامات الحريري ، ٢٨،
[17] - اشهر خمسين مخرجا مسرحيا اساسيا ، شوميت ميتر وماريا شيفتسوفا ، ٢٢٤.
[18] - المسرح والعلامات ، الين ستون و جورج سافونا ، ١٤٤.
[19] -مقامات الحريري ،٢٨.
[20] - مقامات الحريري، ٢٨،
[21] - م.ن.٢٨.
[22] - الممثل والسينوغرافيا في العرض المسرحي ، جواد الحسب ، ١٣٧.
[23] - الصورة الفنية في المثل القرآني ، محمد حسين الصغير ، ٣٦.
[24] - جماليات فن الاخراج ، هبنر زيجمونت ،٢٤٩.
[25] - مقامات الحريري، ٢١-٢٢.
[26] -المسرح الطليعي من ١٨٩٢حتى ١٩٩٢، اينز كريستوفر،٣٨١.
[27] - المقامات ،٧١-٧٢.
[28] - بناء الرواية ، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ ، د ، سيزا قاسم ، ٣٨.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Thi Qar Arts Journal
Vol 11 No 48 Dec. 2024

[٢٩] - معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب ، مجدي وهبة ، كامل المهندس ، ٤٣٣.
[٣٠] - مقامات الحريري، ٤٠.
[٣١] - ما بعد الحداثة والفنون الأدائية ، نك كاي ١٣ .
[٣٢] - تحولات المشهد المسرحي الممثل والمخرج ، محمود ابو دومة ١٠٩.

المصادر والمراجع

١. احاديث حول الاخراج السينمائي, ميخائيل روم, ترجمة عدنان مدانات, بيروت دار الفارابي ١٩٨١.
٢. الاسس العلمية لكتابة سيناريو السينما والتلفزيون, لويس هيرمان, تر, مصطفى محرم, الهيأة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٣ القاهرة.
٣. الانتاج التلفزيوني وفنون الاخراج, كرم شلبي، دار الشرق ١٩٨٨ جدة.
٤. اشهر خمسين مخرجا مسرحيا اساسيا, شوميت ميتر وماريا شيفتسوفا, ترجمة محمد السيد علي مطابع المجلس الاعلى للأثار، ب. ت, القاهرة.
٥. البطل التراجيدي في المسرح العالمي, رياض عصمت، دار الطليعة للطباعة والنشر, بيروت ١٩٨٠.
٦. بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ, د. سيزا قاسم, الهيأة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤. د. ط.
٧. تحولات المشهد المسرحي الممثل والمخرج, محمود ابو دوما, الهيأة المصرية العامة للكتاب, ٢٠٠٩ القاهرة.
٨. الصورة الفنية في المثل القرآني, د. محمد حسين الصغير, دار الرشيد, وزارة الثقافة والاعلام, ط١, ١٩٨١ العراق.
٩. جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي, جبار جودي. ط١, الزاوية للتصميم والطباعة, بغداد ٢٠١١.
١٠. جماليات فن الاخراج, هبنز زيجمونت, ترجمة هناء عبد الفتاح, الهيأة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣ القاهرة.
١١. ما بعد الحداثة والفنون الادائية, نك كاي, ترجمة نهاد اصليحة, الهياة المصرية العامة للكتاب, القاهرة ١٩٩٩.
١٢. المخرج في المسرح المعاصر, سعد اردش, سلسلة عالم المعرفة, ١٩, الكويت, المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ١٩٧٩.
١٣. المسرح التجريبي من استانس لافسكي الى بيتر بروك, جيمس روس-ايفانز, ترجمة انعام نجم جابر, دار المأمون للترجمة والنشر, بغداد ٢٠٠٦.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

١٤. المسرح الطليعي من (١٨٩٢-١٩٩١) كريستوفر اينزر, ترجمة سامح فكري, مركز اللغات والترجمة-اكاديمية الفنون ١٩٩٦ القاهرة.

١٥. المسرح العربي من اين والى اين, سلمان قطابة, اتحاد الكتاب العرب دمشق ١٩٧٢.

١٦. المسرح والعلاقات الينستون وجورج سافونا, ترجمة سباعي السيد, مطابع المجلس الاعلى للأثار, القاهرة ١٩٩١.

١٧. الممثل والسينوغرافيا في العرض المسرحي, جواد الحسب, الروسم للطباعة والنشر والتوزيع, ط١, بغداد ٢٠١٥.

١٨. معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب, مجدي وهبة, كامل المهندس, مكتبة لبنان, ط٢, ١٩٨٤ بيروت.

١٩. مقامات الحريري, لأبي محمد القاسم بن علي الحريري, دار بيروت للطباعة والنشر ١٩٧٨ بيروت.

٢٠. مشكلة الفن, زكريا ابراهيم, دار مصر للطباعة ١٩٧٦ القاهرة.

٢١. النقد الفني, دراسة جمالية وفلسفية, جيروم ستولينتز, ترجمة فؤاد زكريا, دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر, ط١, ٢٠٠٧, الاسكندرية.

1. Rom, M. (1981). *Conversations on Film Directing* (A. Madanat, Trans.). Dar Al-Farabi.
2. Herman, L. (2003). *The Scientific Foundations of Writing Cinema and Television Scripts* (M. Moharram, Trans.). General Egyptian Book Organization.
3. Shalabi, K. (1988). *Television Production and Directing Arts*. Dar Al-Sharq.
4. Mitter, S., & Shevtsova, M. (n.d.). *Fifty Essential Theatre Directors* (M. El-Sayed Ali, Trans.). Supreme Council of Antiquities Press.
5. Asmat, R. (1980). *The Tragic Hero in World Theatre*. Dar Al-Taliaa.
6. Qassem, S. (1984). *The Structure of the Novel: A Comparative Study of Naguib Mahfouz's Trilogy*. General Egyptian Book Organization.
7. Abu Douma, M. (2009). *Transformations of the Theatrical Scene: Actor and Director*. General Egyptian Book Organization.
8. Al-Saghir, M. H. (1981). *The Artistic Image in the Qur'anic Parable*. Dar Al-Rasheed, Ministry of Culture and Information.
9. Judi, J. (2011). *Aesthetics of Scenography in Theatrical Performance*. Al-Zawiya for Design and Printing.
10. Zygmunt, H. (1993). *The Aesthetics of Directing Art* (H. Abdel Fattah, Trans.). General Egyptian Book Organization.
11. Kaye, N. (1999). *Postmodernism and Performing Arts* (N. Asliha, Trans.). General Egyptian Book Organization.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

12. Ardash, S. (1979). *The Director in Contemporary Theatre*. World of Knowledge Series, National Council for Culture, Arts and Letters.
13. Ross-Evans, J. (2006). *Experimental Theatre: From Stanislavski to Peter Brook* (I. Najm Jaber, Trans.). Dar Al-Mamoun for Translation and Publishing.
14. Innes, C. (1996). *Avant-Garde Theatre (1892–1991)* (S. Fikry, Trans.). Center for Languages and Translation – Academy of Arts.
15. Qataba, S. (1972). *Arab Theatre: From Where and to Where?*. Arab Writers Union.
16. Winston, & Savona, G. (1991). *Theatre and Relationships* (S. Al-Sayyid, Trans.). Supreme Council of Antiquities Press.
17. Al-Hasib, J. (2015). *The Actor and Scenography in Theatrical Performance*. Al-Rusum for Printing, Publishing and Distribution.
18. Wahba, M., & Al-Muhandis, K. (1984). *Dictionary of Arabic Terms in Language and Literature* (2nd ed.). Lebanon Library.
19. Al-Hariri, A. M. A. Q. (1978). *Maqamat Al-Hariri*. Dar Beirut for Printing and Publishing.
20. Ibrahim, Z. (1976). *The Problem of Art*. Dar Misr for Printing.
21. Stolnitz, J. (2007). *Art Criticism: An Aesthetic and Philosophical Study* (F. Zakaria, Trans.). Al-Wafaa Publishing.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.