الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عباس لغرور – خنشلة -

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

تخصص أدب قديم

# تمثلات الآخر في مقامات الهمذاني

## -دراسة في النقد الثقافي-

مذكرة مكملة لنيل متطلبات شهادة الماستر 02 تخصص أدب قديم

إعداد الطالبة :

صبرينة بن سمرة

إشراف الأستاذة :

د.شلغوم نعيمة

| الاسم واللقب | الرتبة العلمية | الجامعة الأصلية | الصفة |
|---|---|---|---|
| بوشعشوعة رابح | أستاذ التعليم العالي | جامعة خنشلة | رئيسا |
| شلغوم نعيمة | أستاذ محاضر أ | جامعة خنشلة | مشرفا ومقررا |
| مرداسي إيمان | أستاذ محاضر أ | جامعة خنشلة | مناقشاً |

السنة الجامعية 2025 – 2026


بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

# إهداء

**بسم الله الرحمان الرحيم**

**(وآخر دعواهم أن الحمد لله ربي العالمين)**

**الحمد لله حبا و شكرا و امتنانًا على البدء و الختام**

**اهداء**

**إلى التي رفع الله مقامها وجعل الجنة تحت أقدامها ،أولى الناس بصحبتي ،صاحبة الفضل الذي مهما فعلت وقلت لن أوفيها حقها ولن أرد لها فضلها الأبدي..**

**والدتي حفظها الله وألبسها لبوس الصحة والعافية.**

**إلى روح أبي الغائبة..**

**الذي غاب عن عيني واستوطن قلبي ،إلى من تمنيت لوكان واقفا بجانبي ليرى ثمرة غرسه أبي حبيبي رحمك الله وجعل نجاحي هذا رفعة لك في درجات الجنة.**

**إلى من يخاطبهم القلب قبل اللسان إلى أخواتي : فوزية ، سماح**

**أنتن السند الذي أتكىء عليه ،والقلوب الصادقة التي تفرح لي دون زيف ، أدامكم الله لي سندا وعزا في كل خطوة.**

**وأخيرا أهدي نجاحي لنفسي التي صمدت حين انحنى كل شيء ، ولعيني التي سهرت وحيدة ولم تنتظر من أحد أن يضيء لها عتمة الطريق.**

**﴿وما توفيقي إلا بالله عليه توكلت وإليه أنيب ﴾**

## صبرينة بن سمرة



# مقدمة

تُعدّ المقامة من أخصب الأجناس السردية في التراث العربي، إذ انبنت بوصفها فنًا يجمع بين براعة التعبير ودقة التصوير، حيث تتعالق فيها البلاغة مع السرد، ويتآزر فيها الخيال مع تمثّل الواقع، لتغدو نصًا مركّبًا يقوم على إحكام الصياغة وتنويع الأساليب، و في الآن نفسه يكشف عن تحوّلات المجتمع وتباياناته، فالمقامة ليست مجرد حكاية مسجوعة تُقصد للإمتاع فحسب، بل تتجاوز ذلك إلى وظيفة تمثيلية تُبرز أنماط العيش، وتستجلي ملامح الإنسان العربي في اختلاف طبقاته ومواقعه، من خلال شخصيات تتراوح بين الدهاء والفطنة، وبين الهامش والمركز، الأمر الذي أكسبها ثراءً دلاليًا وعمقًا ثقافيًا واضحًا.

ومن هذا المنطلق ارتبطت المقامة بقدرتها على تمثيل الواقع الاجتماعي والثقافي عبر بناء صور متعددة للإنسان، سواء في حضوره الفردي أو ضمن علاقته بالغير، حيث يتجلّى هذا "الغير" بوصفه آخرًا تتحدد ملامحه من خلال التباين والاختلاف، أو من خلال التوتر القائم بين الأنا ومحيطها، وبهذا لم يعد النص الأدبي في ضوء المقاربات النقدية الحديثة بنية لغوية مغلقة، بل أضحى هذا الأخير مجالًا رحبًا لاستكشاف الأنساق الثقافية الكامنة، ومن بينها نسق "الآخر" بما يحمله من تمثلات اجتماعية وثقافية وقيمية.

وقد حظي مفهوم الآخر باهتمام متزايد في الدراسات النقدية المعاصرة، خاصة مع بروز النقد الثقافي الذي سعى إلى تجاوز حدود التحليل البنيوي للنص، متجهًا نحو تفكيك المضمرات الثقافية والأنساق المهيمنة التي تشكّل الوعي الجمعي، وفي هذا السياق يصبح الأدب مجالًا خصبًا لتمثّل الآخر، سواء أكان هذا الآخر اجتماعيًا، أم ثقافيًا ،أم قيميًا وأخلاقيًا، حيث تتجلّى هذه الصور عبر آليات فنية متعددة و متباينة.

وإذا كانت المقامة قد وجدت اكتمالها الفني مع بديع الزمان الهمذاني، فإن مقامات هذا الأديب تمثّل نموذجًا متقدّمًا في تصوير الواقع الإنساني، بما يحمله من تناقضات وصراعات، حيث استطاع من خلالها أن يقدّم لوحات سردية نابضة بالحياة، تعكس صورًا متباينة للآخر وتكشف عن وعي

عميق بطبيعة المجتمع وتحولاته، ومن هنا تتبدّى أهمية العودة إلى هذا المتن التراثي، لا بوصفه أثرًا أدبيًا جامدًا بل باعتباره نصًا حيًا قابلاً لإعادة القراءة في ضوء المناهج النقدية الحديثة.

وانطلاقًا من هذه الرؤية جاء موضوع بحثنا موسومًا بـ:"**تمثلات الآخر في مقامات الهمذاني** –**دراسة في النقد الثقافي**–"، في محاولة للكشف عن الكيفيات التي تشكّلت بها صورة الآخر داخل هذا الخطاب السردي، ورصد الأنساق الثقافية التي تحكم بنية هذه التمثلات.

وقد تأسست هذه الدراسة على إشكالية رئيسة مفادها :

– كيف تمثّل الآخر في مقامات بديع الزمان الهمذاني، وما الآليات الفنية والثقافية التي أسهمت في بناء هذه الصورة؟

وتتفرع عن هذه الإشكالية مجموعة من التساؤلات، من أبرزها:

- كيف تجلّت صورة الآخر في المقامة العربية من حيث بنيتها ووظيفتها؟
- وما طبيعة التمثلات الاجتماعية والثقافية والقيمية التي قدّمها الهمذاني؟
- وكيف أسهمت الآليات الأسلوبية كالسخرية والحوار والمفارقة في تشكيل صورة الآخر؟
- وإلى أي مدى يمكن قراءة هذه التمثلات في ضوء النقد الثقافي بوصفها أنساقًا مضمرة تعبّر عن رؤية الفرد لنفسه ولغيره؟

وتكتسب هذه الدراسة أهميتها من كونها تنفتح على إعادة قراءة نصّ تراثي بارز في ضوء منظور نقدي حديث، يقوم على المزاوجة بين التحليل الأدبي والكشف الثقافي، وهو ما يتيح تجاوز القراءة الوصفية التقليدية إلى قراءة أكثر عمقًا تستنطق البنى المضمرة داخل النص. كما تتجلى أهمية هذا البحث في إبراز المقامة بوصفها نصًا سرديًا غنيًا بالدلالات، قادرًا على استيعاب قضايا إنسانية وثقافية متشابكة في مقدمتها إشكالية الأنا والآخر، بما تحمله من تمثلات اجتماعية وقيمية وثقافية تعكس رؤية المجتمع لذاته ولغيره، كما تروم هذه الدراسة إلى فتح أفق نقدي جديد أمام النص

المقامي، من خلال مقاربته بوصفه فضاءً ثقافيًا تتشكل داخله صور الآخر وتتحول وفق سياقات متعددة.

و تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن تمثّلات الآخر في نصوص المقامة ورصد تجلياتها المختلفة داخل البنية السردية، سواء على المستوى الاجتماعي أو الثقافي أو القيمي، مع الوقوف على الكيفية التي تتشكل بها هذه الصور داخل الخطاب المقامي. كما تسعى إلى تحليل الآليات الفنية التي اعتمدها بديع الزمان الهمذاني في بناء صورة الآخر، من أجل إبراز دورها في تشكيل الدلالة وتوجيه المعنى.

أما عن دوافع اختيار هذا الموضوع فقد تداخلت فيها أسباب ذاتية وأخرى موضوعية،و تمثلت الدوافع الذاتية في مجملها في الميل إلى استكشاف النصوص التراثية ذات البعد السردي، والرغبة في التعمّق في فن المقامة لما يحمله من طرافة فنية وثراء دلالي، إضافة إلى الاهتمام الخاص بإشكالية "الآخر" وما تثيره من أبعاد فكرية وثقافية. وأما الدوافع الموضوعية فتتجلى في أهمية توظيف النقد الثقافي في قراءة النصوص التراثية، وكشف ما تنطوي عليه من أنساق مضمرة، فضلًا عن محاولة سدّ النقص النسبي في الدراسات التي تناولت المقامة من زاوية تمثّلات الآخر.

واعتمدنا في هذه الدراسة على المنهج الثقافي بوصفه إطارًا نظريًا يتيح قراءة النصوص في ضوء أبعادها المضمرة وخلفياتها الفكرية والاجتماعية، بما يسمح بتجاوز المعنى الظاهر نحو تفكيك البنى الثقافية الكامنة داخله. وقد دعمنا هذا المنهج بآليتي الوصف والتحليل نظرًا لقدرتهما على تفكيك البنية السردية واستجلاء تمثّلات الآخر داخلها، والكشف عن دلالاتها المتعددة، كما يفتح هذا التوظيف المنهجي المجال أمام قراءة أعمق تتجاوز المستوى السطحي للنص إلى مستوى تأويلي يستنطق معانيه الثقافية ويبرز أنساقه المضمرة.

وقد اقتضت طبيعة البحث أن يُبنى وفق خطة منهجية متدرجة، حيث استفتح بمدخل نظري خُصّص لتأطير مفهوم النقد الثقافي من حيث نشأته وتطوره وتجلياته في الدرس النقدي العربي، ثم

تلاه فصل أول بعنوان:" المقامة وتمثّل الآخر – الإطار النظري"، تناولنا فيه مفهوم المقامة ونشأتها وخصائصها، إلى جانب ضبط مفهوم الآخر وأطر دراسته. أما الفصل الثاني فجاء بعنوان:"تمثّلات الآخر في مقامات بديع الزمان الهمذاني – دراسة تطبيقية"، حيث عملنا على تحليل المدونة من خلال رصد التمثلات الاجتماعية والثقافية والقيمية للآخر في نصوص الهمذاني، مع الوقوف على الآليات الفنية التي أسهمت في تشكيل هذه الصورة، لنختم البحث بخاتمة تضمنت أهم النتائج المتوصل إليها.

وقد استندت هذه الدراسة إلى جملة من المصادر والمراجع في مقدمتها مقامات بديع الزمان الهمذاني باعتبارها مدونة البحث، إلى جانب عدد من الكتب و الدراسات نذكر منها: كتاب "المقامة " لـ شوقي ضيف، وكتاب "فن المقامات في الأدب العربي "لـ عبد المالك مرتاض، وكتاب "أثر المقامة في نشأة القصة النثرية الحديثة "لـ محمد رشدي حسن، إضافة إلى دراسة "بناء المفارقة في فن المقامات "لـ نجلاء علي حسين، وغيرها من المراجع التي أسهمت في إثراء هذا العمل.

ولا يخلو أي بحث علمي من صعوبات تعترض مساره، وقد واجهتنا في هذه الدراسة جملة من التحديات، من أبرزها تداخل صور الآخر وتعددها داخل النص الواحد، مما استدعى جهدًا تحليليًا مضاعفًا لضبطها وتصنيفها، فضلًا عن إشكالية تعدد المصطلحات النقدية واختلاف دلالاتها باختلاف الترجمات، إلى جانب ضيق الوقت مقارنة بحجم المادة المدروسة وتشعّبها.

وفي ختام هذه المقدمة، لا يسعنا إلا أن نتقدّم بخالص عبارات الشكر والتقدير إلى الأستاذة المشرفة على ما قدمته من توجيهات قيّمة وملاحظات سديدة أسهمت في تقويم هذا البحث، كما نعبّر عن امتناننا لكل من مدّ لنا يد العون من قريب أو بعيد، سائلين الله التوفيق والسداد.

# مدخل :

# النقد الثقافي

أولًا/ مفهوم النقد الثقافي

ثانيًا / نشأة النقد الثقافي وتطوّره

ثالثًا / النقد الثقافي في الدرس النقدي العربي ( التلقي و التكييف والتوظيف )

## أولًا/ مفهوم النقد الثقافي

يُعدّ النقد الثقافي من المفاهيم المركّبة التي تجمع بين بعدين أساسيين هما النقد والثقافة، ولذلك فإن فهمه يقتضي في البداية الوقوف عند كل مكوّن على حدة، لأن التداخل بين هذين الحقلين الواسعين ينتج عنهما أداة نقدية جديدة قادرة على مقاربة الظواهر الإنسانية في تعقيدها وتشابكها، متجاوزةً بذلك الحدود الضيقة التي رسمها النقد الأدبي التقليدي لنفسه.

### أ- مفهوم النقد:

ارتبطت كلمة "نقد" في المعاجم العربية القديمة بعملية تمييز الدراهم وكشف الزيف منها، وهذا الارتباط ليس اعتباطياً، بل يعكس فهماً عميقاً لوظيفة الناقد التي تشبه إلى حد كبير وظيفة الصيرافي الذي يلامس العملة بعين الخبرة قبل أن يحكم على قيمتها.

وجاء في هذا السياق أن "النقد" هو "تمييز الدراهم وإخراج الزيف منها .... والنقد تمييز الدراهم وإعطاؤها انسانا ... ونقدته الدراهم، ونقدت له الدراهم أي أعطيته، فانتقدها أي قبضها" (ابن منظور،2003، ص 425). فالنقد يقوم على ثلاث عمليات أساسية: التمييز بين الجيد والرديء، والإعطاء، ثم القبض، وهذه العناصر تشكّل في مجموعها صورة أولية لمعنى النقد بوصفه فعلاً قائماً على التبادل والمعرفة والانتقاء في آن.

وما يلفت الانتباه أن هذا المعنى التمييزي يتكرر عند كبار اللغويين، فقد أكد الزمخشري بدوره هذا البعد، وأضاف إليه بعداً عملياً يتمثل في التعامل المباشر مع القيمة، حيث يقول: "نقده الثمن، ونقده له فانتقده، ونقد النقاد الدراهم ميّز جيدها من رديئها ..." (الزمخشري،1998م، ص687).

ومن اللافت أن الجوهري يضيف بعداً جديداً يتجاوز الجانب المادي المحض، حين يشير إلى الطابع الحواري للنقد، في قوله: "وناقدت فلانا، إذا ناقشته في الأمر" (الجوهري،1974م، ص 599). وهنا

يتكشف أن النقد لم يعد مجرد عملية فحص وتقييم، بل أصبح فعلاً قائماً على المناقشة والحوار، أي أنه يحمل في طياته بُعداً تواصلياً تفاعلياً يجعل منه علاقة بين طرفين، وليس حكماً من طرف واحد على آخر.

وبالتمعن في هذه المعاني المتقاربة نجد أن المعاجم العربية قد اتفقت ضمنياً على ثلاث دلالات متراكبة: أولاً فكرة التمييز كعنصر محوري، ثم فكرة التبادل (إعطاء وقبض)، وأخيراً البعد الحواري القائم على النقاش، وهذه العناصر على اختلاف صورها تلتقي في كونها تعبر عن عملية تفكيك وتمحيص تهدف إلى الوصول إلى القيمة الحقيقية للأشياء. كما يظهر وجه آخر من الاتفاق يتمثل في ربط مفهوم النقد بعملية تمييز الدراهم، مما يجعل الناقد أشبه بالصيرفي الذي يفحص العملة ليميز الصحيح من الزائف، وبذلك تصبح وظيفة النقد قائمة على التدقيق والتقويم، لا مجرد الوصف أو النقل الانطباعي.

أما الانتقال من المعنى اللغوي إلى المجال الاصطلاحي للنقد، فما ينتظرنا هناك هو مفهوم أكثر تعقيداً واتساعاً وحركية، الأمر الذي يجعل تحديده بشكل دقيق مسألة بالغة الصعوبة. فالنقد الأدبي خاصة يمثل مجالاً معرفياً لا يعرف الثبات، لأنه مرتبط عضوياً بطبيعة الإبداع الأدبي نفسه .وهو فن لا يقرّ الجمود حيث أنه " ليس بين العلوم الإنسانية علم هو أسرع في التطور، وأمضى في الحركة، وأبعد عن الثبات والجمود من النقد الأدبي" (العشماوي، د.ت، ص 136). فالنقد ليس علماً جامداً يمكن اختزاله في قواعد ثابتة، بل هو مجال يتجدد ويتطور مع تطور الإبداع الأدبي، مما يجعل كل مرحلة زمنية تضيف إليه أبعاداً جديدة وتطرح عليه أسئلة لم يكن مطروحاً من قبل.

وهذه الحركية تعود في جزء كبير منها إلى ارتباط النقد الوثيق بالأدب، فطبيعة الأدب نفسه قائمة على الدهشة والتجديد والخروج عن المألوف، وبالتالي لا يمكن للنقد أن يظل أسير أدوات جامدة في مواجهة هذا التدفق الإبداعي المتجدد، و يرجع هذا إلى: "ارتباطه بالأدب الذي هو أحد الفنون التي لا تعرف الثبات ولا الجمود" (العشماوي، د.ت، ص136). وهذا يعني أن النقد يتغير تبعاً لتغير الأدب

نفسه، فكلما تطورت الأشكال الأدبية وتنوعت، كان على النقد أن يواكبها بأدوات ورؤى جديدة، وإلا فإنه يفقد وظيفته في فهم الإبداع وتقويمه.

وإذا أردنا تقريب هذا المفهوم المعقد إلى أذهاننا فربما يكون من المفيد أن نعود إلى التشبيه القديم الذي يربط النقد بعمل الصيرفي، وهو تشبيه تجسد بوضوح في التراث النقدي العربي، فقد ورد عن ابن سلام الجمحي قوله: "قال قائل لخلف إذا سمعت أنا بالشعر واستحسنته، فما أبالي ما قلت فيه أنت وأصحابك، فقال له( أي خلف): إذا أخذت درهما فاستحسنته، فقال لك الصراف إنه رديء هل ينفعك استحسانك له؟" (مندور، 1996م، ص 18). فالعبرة هنا أن الاستحسان الشخصي المجرد لا يكفي للحكم على جودة العمل، لأن الحكم يحتاج إلى خبرة ومعرفة متخصصة، كما أن الصيرفي لا يكتفي بالشكل الظاهر للدرهم، بل يفحصه من الداخل. ومن هنا تبرز أهمية الناقد وخطورة دوره، إذ ليس كل شخص قادراً على ممارسة النقد بل يتطلب ذلك كفاءة خاصة،

و عُرف النقد بأنه "استعمال منظم للوسائل غير الأدبية، ولضروب المعرفة غير الأدبية أيضا في سبيل الحصول على بصيرة نافذة في الأدب" (ينظر: علواني،1999م، ص85). وهذا يعني أن النقد الحديث لم يعد يكتفي بالذوق والانطباع والبلاغة التقليدية، بل أصبح يستند إلى أدوات علمية ومعارف متعددة، بهدف الوصول إلى فهم أعمق وأشمل للنصوص الأدبية.

وفي سياق الحديث عن النقد ومفاهيمه يبرز الباحث عبد السلام المسدي كأحد الأسماء البارزة في ميدان النقد العربي الحديث، حيث أسهم بشكل واضح في تطوير الرؤية النقدية المعاصرة، حيث يقول: "إن النقد الأدبي فيما نتصوره وبفضل ما نرصده من ظواهر اللغة ثم في ضوء استشعار معرفي هو ثمر حفر الباطن في الثقافة والمعرفة، قادر على أن يغدو اللسانيات ويتحداها في نفس الوقت" (المسدي،2004م، ص 91). فالنقد عند المسدي ليس مجرد تطبيق لآليات جاهزة، بل هو حفر أثري في طبقات الثقافة، ووعي عميق بالظواهر اللغوية، وطموح إلى تجاوز المناهج ذاتها نحو أفق معرفي أرحب.

ومن جهة أخرى ينظر المسدي إلى النقد بوصفه خطاباً تواصلياً بامتياز، لا يتحقق في الفراغ، بل يقوم على علاقة تفاعلية بين أطراف متعددة، يوضح ذلك بقوله: "النقد خطاب وكل خطاب يتحدد بأطراف التخاطب فيه وأكثرها إيقاعا المخاطب الفاعل للخطاب والمخاطب المفعول له الخطاب ثم مضمون الخطاب" (المسدي،2004م، ص 36). وهنا تتجلى أبعاد العملية النقدية: هناك الناقد بصفته مرسلاً، والمتلقي بصفته مرسلاً إليه، ثم النص أو المضمون، وهذه العلاقة الثلاثية تجعل النقد أقرب إلى الحوار والمناقشة منه إلى الحكم القطعي النهائي.

ويمثل النقد في بعد آخر "فن تقويم الأعمال الأدبية وتحليلها تحليلا قائما على أساس علمي أو هو الفحص العلمي للنصوص الأدبية من حيث مصدرها، وصحة نصها، وإنشاؤها وصفاتها وتاريخها" (وهبة،المهندس، 1984م، ص 417). فهذا التعريف يكشف عن رغبة في جعل النقد علماً موضوعياً، يدرس النص من جوانبه المتعددة: المصدر، الصحة، الإنشاء، الصفات، التاريخ، لكنه يظل في النهاية محصوراً في المجال الأدبي التقليدي.

كما يعرف النقد كذلك بأنه "فن تحليل الآثار الأدبية، والتعرف إلى العناصر المكونة لها للانتهاء إلى إصدار حكم يتعلق بمبلغها من الإجادة، وهو يصفها أيضا وصفا كاملا معنى ومبنى، ويتوقف عند المنابع البعيدة والمباشرة، والفكرة الرئيسية، والمخطط والصلة بين الأقسام، وميزات الأسلوب، وكل مركبات الآثار الأدبية" (جبور،1979م، ص283). وهذا التعريف يبرز أن النقد لا يكتفي بالحكم (جيد أو رديء) بل يتجاوزه إلى التحليل المفصل، الذي يشمل مختلف عناصر النص من معنى ومبنى، ومن أسلوب وفكرة، بهدف الوصول إلى فهم شامل لقيمته الفنية.

و من خلال كل هذه الطروحات يمكننا القول إن النقد مفهوم متحرك ومعقد، تطور من مجرد عملية تقويم للنصوص الأدبية إلى مجال شامل يدرس الأدب والحياة والثقافة، ويعتمد على التحليل العلمي والتفاعل الجدلي بين النص والناقد والمتلقي، سعياً إلى فهم أعمق للمعنى والقيمة في سياقهما الإنساني الواسع.

**ب- مفهوم الثقافة:**

قبل الخوض في المعنى الاصطلاحي للثقافة يجدر بنا أولاً الوقوف عند أصلها اللغوي، لأن هذا الأصل يكشف عن دلالات عميقة ومفاجئة أحياناً، تساعد على فهم تطور هذا المصطلح واستعمالاته المتعددة عبر الزمن. فقد تعددت تعريفات الثقافة باختلاف اهتمامات الباحثين ومجالاتهم، لكن الرجوع إلى المعاجم العربية القديمة يظل خطوة أساسية لفهم الجذر الحي لهذا المفهوم.

ترجع كلمة "الثقافة" في أصلها إلى الفعل الثلاثي (ثقف)، وقد حمل هذا الجذر معاني متعددة تدور في مجملها حول المهارة والتقويم والفهم، وهو ما توضحه المعاجم بدقة متناهية. جاء في أحدها: "ثقف : ثقف الشيء ثقفا وثقافا وثقوفة : حذقه ، ورجل ثقف وثقف وثقف : حاذق فهم ، وأتبعوه فقالوا: ثقف لقف . وقال أبو زياد : رجل ثقف لقف رام راو . اللحياني : رجل ثقف لقف ، وثقف لقف ، وثقيف لقيف ، بين الثقافة واللقافة . ابن السكيت : رجل ثقف لقف إذا كان ضابطا لما يحويه قائما به. ويقال : ثقف الشيء وهو سرعة التعلم . ابن دريد : ثقفت الشيء حذقته وثقفته إذا ظفرت به. ففي حديث الهجرة : وهو غلام لقن ثقف أي : ذو فطنة وذكاء ، والمراد أنه ثابت المعرفة بما يحتاج إليه ." (ابن منظور،1993م، ص 29).

و هذا التعريف اللغوي المطول يكشف أن الثقافة في أصلها ترتبط بالذكاء الحاد، وسرعة الفهم، والقدرة على الإحاطة بالأشياء وضبطها، أي أنها تدل على كفاءة ذهنية ومهارة في التعامل مع المعارف والمهارات العملية.

لكن المعنى لا يقف عند هذا الحد، إذ يتضح جانب آخر من دلالات الثقافة مرتبط بالتقويم والإصلاح المادي، فقد ورد:"ثقف القناة إذا أقمت عوجها، وثقفه بالتثقيل أقمت المعوج منه" (القزويني، معجم 1979، ص 382-383). وهذا المعنى جميل وعميق، إذ يشير إلى أن الثقافة تتضمن معنى إصلاح الاعوجاج وتقويم الأعوج، سواء كان هذا الاعوجاج مادياً كالقناة المنحنية، أو معنوياً كالنفس

والسلوك. وهو معنى يحمل بعداً تربوياً وأخلاقياً واضحاً، إذ تشبه الثقافة في ذلك أداة التقويم التي تعيد الشيء إلى استقامته.

ومن جهة أخرى تحمل الكلمة معاني ترتبط بالقوة والمواجهة والمهارة الحربية، كما في قولهم: "ثاقف فلانا: لاعبه بالسلاح، وهي محاولة إصابة الغرة في المسايفة ونحوها، وثقاف ككتاب الخصام والجلاد، وثقفت الرجل في الحرب أدركته وثقفته ظفرت به" (الفيومي د.ت، ص 82). وهنا تكتسب الثقافة بعداً قتالياً، فهي ليست مجرد معرفة، بل هي أيضاً مهارة في المواجهة، وقدرة على السيطرة والإدراك في سياقات التنافس والصراع.

ولا تقتصر دلالة الثقافة على هذه المعاني الحسية والعملياتية فقط، بل تتجاوزها إلى معانٍ مجازية ذات طابع تربوي وتهذيبي، فقد ورد: "تثقف فلان على فلان تأدب، ويقال تثقف على فلان، وفي مدرسة كذا" (الزمخشري،1998م، ص 110). وهنا حدث انتقال دلالي مهم من المعنى المادي إلى المعنى المعنوي، فأصبحت الثقافة تشير إلى التأدب والتهذيب واكتساب الآداب والسلوك القويم. وهكذا، نجد أن الثقافة في أصلها اللغوي تجمع بين بعدين أساسيين: بعد حسي يرتبط بالتقويم والإصلاح المادي والمهارة اليدوية والمواجهة، وبعد معنوي يتصل بالفهم وسرعة التعلم والتهذيب والتأدب.

ولعل هذه الدلالات المزدوجة كانت مرتبطة بحياة العرب قديماً في بيئة بدوية وحربية، حيث برزت معاني التقويم والمواجهة والسيطرة، غير أن هذا المفهوم لم يبقَ ثابتاً، بل تطور مع تطور الحياة الاجتماعية وانتقال العرب إلى نمط حضري أكثر استقراراً، فبدأت الثقافة تُستعمل للدلالة على التقدم الفكري والتربوي، مثل ضبط المعرفة وسرعة التعلم، وأصبحت تشير إلى تنمية العقل وتقويم السلوك بما يتناسب مع متطلبات الحياة المستقرة.

وعليه فإن المعنى اللغوي للثقافة يكشف عن ثراء دلالي واسع وأصيل، يجمع بين التقويم والتهذيب، وبين المعرفة والسلوك، وبين المهارة الحسية والفهم العقلي، مما يجعلها مفهومًا شاملًا يمس مختلف جوانب حياة الإنسان داخل المجتمع.

أما إذا تجاوزنا الدلالة اللغوية إلى الاستعمال الاصطلاحي لمفهوم الثقافة، فسوف نكتشف أن هذا المصطلح لم يتبلور بشكل واضح إلا في مراحل متأخرة نسبياً من تاريخ الفكر العربي، إذ لم يكن متداولاً عند العرب القدامى بمعناه العلمي الحديث، بل ظل مرتبطاً بدلالاته اللغوية الأولية التي أشرنا إليها.

غير أن هذا الغياب النسبي لا يعني أنه لم تكن هناك إشارات أو بوادر لاستعمال المصطلح في سياقات قريبة من معناه الحديث. يتضح ذلك من خلال بعض النصوص التراثية التي استخدمت لفظ الثقافة دون أن تعطيه تعريفاً محدداً، كما ورد عند ابن سلام الجمحي في قوله: "وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات، منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان" (الجمحي، د.ت، ص 5). فالثقافة هنا تشير إلى نوع من المهارة والخبرة المكتسبة في مجال الشعر، أي إلى القدرة على إدراك جماليات العمل الأدبي والتعامل معه بحذق، وهو ما يقربها من معنى الحذق والفهم الدقيق، لكنها لم تصل بعد إلى مستوى المفهوم الاصطلاحي الشامل.

وقد ذهب بعض المفكرين المعاصرين، مثل مالك بن نبي، إلى أن مفهوم الثقافة بمعناه الاصطلاحي الحديث هو وليد الفكر الأوروبي، ولم يكن معروفاً عند العرب القدامى على هذا النحو المجرد الواسع. يقول بن نبي: "فليس لنا أن نعجب إذا لم نجد كلمة (ثقافة) في وثائق العصر أو في مؤلفات ابن خلدون، لأن فكرة (الثقافة) حديثة جاءتنا من أوروبا" (بن نبي 1984م، ص 24). هذا الرأي يثير التساؤل لكنه يعكس حقيقة أن الثقافة كمفهوم علمي منظّم قد تأثر بشكل كبير بالفكر الغربي، خاصة مع تطور الدراسات الاجتماعية والإنسانية في القرنين التاسع عشر والعشرين. ومع ذلك لا ينبغي أن

نتصور أن لفظ الثقافة كان غائباً تماماً عن التراث العربي، فهو موجود ولكنه استعمل بمعانٍ قريبة من دلالاته اللغوية الأولى.

و نجد ذلك في كتابات ابن خلدون حيث يقول: "وأما الجيل الثالث فينسون عهد البداوة والخشونة... ويلبسون على الناس في الشارة والزي وركوب الخيل وحسن الثقافة يموهون بها، وهم في الأكثر أجبن من النسوان على ظهورها ...." (ابن خلدون، 1988، ص 212)، ويقول أيضاً: "فلا تفرق بينهم وبين السوقة من الحضر إلا في الثقافة والشارة") (ابن خلدون، 1988، ص 212. وهنا تظهر الثقافة عند ابن خلدون للدلالة على المظهر المهذب، والمهارة الاجتماعية، وربما القدرة على التكيف مع نمط الحياة الحضرية، دون أن تبلغ مستوى المفهوم الاصطلاحي الشامل الذي نعرفه اليوم.

ويعود غياب تعريفات دقيقة وموضوعاتية للثقافة في التراث العربي إلى أن هذا المفهوم لم يكن موضوعاً مستقلاً للدرس والتحليل، بل كان حاضراً ضمنياً في سياقات أخرى، ومع ذلك، جاء العصر الحديث ليشهد تعريفات متعددة للثقافة، تأثراً بالعلوم الإنسانية الغربية.

ومن أبرز هذه التعريفات ما قدمه مالك بن نبي، الذي يرى أن الثقافة ليست مجرد معرفة نظرية، بل هي منظومة متكاملة تؤثر بعمق في سلوك الإنسان وتوجهاته. يقول بن نبي: "مجموعة من الصفات الخلقية، والقيم الاجتماعية، التي تؤثر في الفرد منذ ولادته، وتصبح لا شعورية العلاقة التي تربط سلوكه بأسلوب الحياة في الوسط الذي ولد فيه" (بن نبي،1984م، ص 74). فالثقافة هنا تتغلغل في أعماق الشخصية منذ النشأة الأولى، وتصبح إطاراً لا شعورياً يوجه السلوك ويربطه بأسلوب الحياة الخاص بجماعة الفرد، مما يجعلها قوة ناعمة لكنها بالغة الفعالية.

أما المعجم الفلسفي فيقدم تعريفاً أوسع وأشمل حيث يبرز دور الثقافة في تنمية الإنسان وإعداده للحياة:"كل ما فيه استنارة للذهن وتهذيب للذوق وتنمية لملكة النقد والحكم لدى الفرد أو في المجتمع، وتشتمل على المعارف والمعتقدات، والفن والأخلاق، وجميع القدرات التي يسهم بها الفرد في مجتمعه، ولها طرق ونماذج عملية وفكرية وروحية، ولكل جيل ثقافته التي استمدها من الماضي وأضاف إليها

ما أضاف في الحاضر، وهي عنوان المجتمعات البشرية" (المعجم الفلسفي،1983، ص 58). وهذا التعريف يلفت النظر إلى أن الثقافة تشمل مختلف جوانب الحياة الإنسانية: من المعرفة إلى المعتقد، ومن الفن إلى الأخلاق، ومن القدرات العملية إلى النماذج الروحية، كما أنها تتطور عبر الأجيال، فهي تراكم وإبداع في آن واحد.

وفي إطار تصنيف هذا المفهوم يذهب بعض الدارسين إلى تمييز ثلاث أشكال للثقافة هي: "الثقافة المضادة: مصطلح يطلق على أي تعبير ثقافي يحاول أن يحل محل الثقافة التقليدية بمعناها المألوف – الثقافة الهلنستية : وهي مزيج من الثقافة اليونانية وثقافات شرقية مختلفة، دينية وغير دينية – الثقافتان : المقصود بهما الثقافة العلمية والثقافة الأدبية، أو الإنسانيات" (وهبة،المهندس، 1984، ص 129–130). وهذا التصنيف يوضح تنوع أشكال الثقافة واختلاف تجلياتها بحسب السياقات التاريخية والاجتماعية، فهو يعترف بوجود ثقافات مضادة تعارض السائد، وثقافات هجينة تنشأ من التلاقح الحضاري، وانقسام الثقافة الواحدة إلى فرعين علمي وأدبي.

ولا يمكن الحديث عن تعريفات الثقافة دون المرور بتعريف إدوارد تايلور الأنثروبولوجي الشهير، الذي يعد من أكثر التعريفات انتشاراً وتأثيراً، حيث يقول: "الثقافة هي ذلك الكل المركب المشتمل على المعارف، والمعتقدات، والفن، والقانون والأخلاق، والتقاليد، وكل القابليات والعادات الأخرى التي يكتسبها الإنسان كعضو في مجتمع" (عماد، 2006، ص31). هذا التعريف يضع الثقافة في إطارها الأنثروبولوجي الصحيح، فهي "كل مركب" أي أنها ليست مجموعة من العناصر المتناثرة، بل هي وحدة عضوية متكاملة، تشمل كل ما يكتسبه الإنسان بالتعلم والتربية داخل مجتمعه، من أفكار وقيم وسلوكيات وقدرات، مما يجعلها الإطار الشامل الذي يحدد هوية الأفراد والجماعات ويميزهم عن غيرهم.

وخلاصة القول أن الثقافة في معناها الاصطلاحي الحديث أصبحت مفهوماً واسعاً ومركباً ومتشعباً، يعبر عن مجموع القيم والمعارف والعادات والتقاليد والقدرات التي تشكل حياة الإنسان داخل المجتمع، وتؤثر في سلوكه وتفكيره بشكل مستمر، غالباً دون أن يشعر بذلك التأثير المباشر.

## ج- مفهوم النقد الثقافي:

بعد أن استوفينا الحديث عن مفهومي النقد والثقافة كل على حدة، حان الوقت للانتقال إلى المفهوم المركّب الذي يجمع بينهما في وحدة جدلية، ألا وهو النقد الثقافي بوصفه واحداً من أبرز الاتجاهات الحديثة والمعاصرة في ميدان الدراسات النقدية. و لقد جاء النقد الثقافي كنتيجة طبيعية لتطور الدراسات الثقافية التي سعت إلى توسيع مجال البحث النقدي، وعدم الاكتفاء بالنصوص الأدبية وحدها بوصفها موضوعاً وحيداً للتحليل، بل التوجه نحو مختلف مظاهر الحياة الثقافية، من إعلام وفنون شعبية ويوميات وأزياء وإعلانات وممارسات اجتماعية.

يمثل النقد الثقافي نشاطاً منفتحاً ومتعدد الأبعاد بامتياز، وهو ما يتضح في التعريف الذي يقدمه آرثر أيزابرجر، حيث يصف النقد الثقافي بأنه: "نشاط وليس مجالا معرفيا خاصا بذاته... بمعنى أن نقاد الثقافة يطبقون المفاهيم والنظريات على الفنون الراقية والثقافة الشعبية والحياة اليومية وعلى حشد من الموضوعات المرتبطة فإن النقد الثقافي – كما اعتقد – هو مهمة متداخلة مترابطة متجاورة متعددة كما أن نقاد الثقافة يأتون من مجالات مختلفة ويستخدمون أفكارا ومفاهيم متنوعة وبمقدور النقد الثقافي أن يشمل نظرية الأدب والجمال والنقد وأيضا التفسير الفلسفي وتحليل الوسائط والنقد الثقافي الشعبي وبمقدوره أيضا أن يفسر (نظريات ومجالات علم العلامات ونظرية التحليل النفسي والنظرية الماركسية والنظرية الاجتماعية والأنتروبولوجية .... الخ) و دراسات الاتصال وبحث في وسائل الاعلام الأخرى المتنوعة التي تميز المجتمع والثقافة المعاصرة (و حتى غير المعاصرة)") (أيزابرجر، 2003، ص 30-31). ويمكننا أن نستخلص من هذا التعريف أن النقد الثقافي لا يُعد علماً مستقلاً بذاته له منهجه الخالص، بل هو نشاط أو ممارسة خطابية تستعين بمختلف النظريات والمناهج من حقول معرفية متعددة، وتطبقها ليس فقط على الفنون الرفيعة، بل أيضاً على الثقافة الشعبية والحياة اليومية بكل تفاصيلها.

وهو بهذا المعنى مهمة متداخلة، لأنه لا يحترم الحدود الأكاديمية التقليدية بين التخصصات، بل يعبر فوقها بحرية، متسلحاً بمفاهيم مستعارة من علم العلامات، والتحليل النفسي، والماركسية، والأنثروبولوجيا، وعلم الاجتماع، ونظريات الاتصال وغيرها.

وهذا ما يفسر كيف أن نقاد الثقافة غالباً ما يأتون من خلفيات مختلفة: قد يكون فيلسوفاً، أو ناقداً أدبياً، أو إعلامياً، أو عالم اجتماع، لكنهم جميعاً يشتركون في محاولة تفسير الظواهر الثقافية في سياقها الكلي.

من جهة أخرى يقدم الناقد السعودي عبد الله الغذامي تصوراً خاصاً للنقد الثقافي، من خلال ربطه الوثيق بالاتجاهات الفكرية الحداثية وما بعد الحداثية، خاصة ما بعد البنيوية، و يرى الغذامي أن النقد الثقافي "رديف لمصطلحي ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة، حيث نشأ للاهتمام بالخطاب بما أنه خطاب وهذا ليس تغييرا في مادة البحث فحسب ولكنه أيضا تغيير في منهج التحليل يستخدم المعطيات النظرية والمنهجية في السيسيولوجيا والتاريخ والسياسة المؤسساتية ومن دون أن يتخلى عن مناهج التحليل الأدبي النقدي .... إن الذي يميز النقد الثقافي المابعد بنيوي هو تركيزه الجوهري على أنظمة الخطاب وأنظمة الإفصاح النصوصي كما هي لدى بارت ودريدا وفوكو، خاصة في مقولة دريدا أن لا شيء خارج النص" (الغذامي،2005م، ص32). وهذا الطرح يحمل دلالة جوهرية: النقد الثقافي ليس مجرد توسيع لموضوع النقد (أي إضافة مواضيع جديدة مثل السينما والإعلان)، بل هو تغيير جذري في منهج التحليل نفسه.

فهذا النقد لم يعد يهتم بالنص الأدبي بوصفه وعاءً للمعاني الجاهزة، بل أصبح يهتم بالخطاب بوصفه نظاماً من العلاقات والقوى والأنساق،وبالتالي يستعين النقد الثقافي بالمناهج الاجتماعية والتاريخية والسياسية، لكنه لا يتخلى تماماً عن مناهج التحليل الأدبي، بل يمزج بينها في توليفة جديدة.

وفي الاتجاه نفسه، يؤكد عبد القادر الرباعي على أن النقد الثقافي يعني "التوسع في مجالات الاهتمام والتحليل للأنساق، إذ لم يعد الأدب بالمفهوم التقليدي هو السائد غالبا في مجال الدراسة التحليلية

والنقدية وإنما غدا في بعض الدراسات جزءا من كل أكبر وأوسع وأشمل حتى سمي هذا الكل الدراسات الثقافية" (الرباعي، 2007م، ص 15)، فالكل الأكبر هو "الثقافة" بكل تجلياتها، والأدب بات جزءاً من هذا الكل، أي أنه لم يعد يُدرس بمعزل عن سياقه الثقافي والتاريخي والاجتماعي، بل أصبح نافذة على ذلك السياق، وممارسة من ممارساته.

وعليه يمثل النقد الثقافي تحولاً نوعياً حقيقياً في مسار النقد، إذ انتقل من التركيز الحصري على النص الأدبي إلى الاهتمام بالثقافة بمفهومها الشامل، باعتبارها فضاءً مفتوحاً ومتشعباً تتداخل فيه القيم والمعارف والخطابات والأشياء، مما يتيح قراءات متعددة وآفاقاً جديدة للبحث.

**ثانيًا / نشأة النقد الثقافي وتطوّره**

لم تكن نشأة النقد الثقافي حدثاً مفاجئاً أو وليد لحظة واحدة، بل جاءت نتيجة تراكمات فكرية متدرجة، بدأت في الغرب ثم امتدت إلى العالم العربي، وارتبطت بالتحولات الكبرى التي شهدتها النظريات النقدية في مرحلة ما بعد الحداثة، حيث بدأ الاهتمام يتجه نحو توسيع مجال التحليل ليشمل الثقافة بمختلف تجلياتها، بدلاً من الاقتصار على النص الأدبي وحده. فالنقد الثقافي لم يولد من فراغ بل هو ابن شرعي لسياقات فلسفية واجتماعية ونقدية معقدة، تتداخل فيها البنيوية والتفكيكية والماركسية والتحليل النفسي والأنثروبولوجيا، مما جعله حقلاً معرفياً مركباً يتجاوز الحدود التقليدية بين التخصصات.

في الفكر الغربي يمكن إرجاع الإشارات الأولى إلى هذا المفهوم إلى محاولات فلسفية مبكرة، وإن كانت لم ترتق بعد إلى مستوى التأسيس المنهجي، ففي سنة 1949م نشر المفكر الألماني تيودور أدورنو مقالاً بعنوان "النقد الثقافي والمجتمع"، سعى من خلاله إلى ربط النقد الثقافي بالواقع الاجتماعي، وبخاصة بالطبقة البرجوازية الأوروبية، غير أن هذه المحاولة ظلت ذات طابع فلسفي عام. وجاء من بعده يورغن هابرماس ليتناول الموضوع في كتابه "المحافظون الجدد: النقد الثقافي والحوار التاريخي"، لكنه لم يتوسع في تحديد المفهوم، واكتفى بالإشارات العامة التي سبق أن طرحها

أدورنو، وبمعنى آخر فإن هذه البدايات ظلت على مستوى التسمية أكثر من كونها منهجاً واضح المعالم، (ينظر:الرويلي، البازعي، 2002م، ص 306-307). فقد اقتصر حضور النقد الثقافي في هذه المرحلة على كونه فكرة عامة، ولم يتحول بعد إلى أداة تحليلية محددة.

أما الظهور الفعلي للنقد الثقافي بوصفه مجالاً معرفياً مستقلاً فقد تحقق في الثمانينيات من القرن العشرين، وتحديداً سنة 1985، وذلك في الولايات المتحدة الأمريكية ففي هذه البيئة الأكاديمية الثرية، استطاع النقد الثقافي أن يستفيد من تراكمات منهجية هائلة،ففي "الثمانينات من القرن العشرين (1985م) وذلك في الولايات المتحدة الأمريكية استفاد هذا النقد من البنيوية اللسانية والأنثروبولوجيا والتفكيكية، ونقد ما بعد البنيوية والحركة النسوية، ونقد الجنوسة وأطروحات ما بعد الحداثة"(حمداوي،النقد الثقافي بين المطرقة والسندان، 2012م، https://www.diwanalarab.com ). وهكذا فإن النقد الثقافي لم ينشأ في عزلة منهجية، بل جاء نتاج تفاعل خصب بين مدارس فكرية متعددة، كل منها أضافت إليه أداة ورؤية، مما جعله حقلاً مركباً يقوم على التداخل بين مختلف العلوم الإنسانية، من اللسانيات إلى الأنثروبولوجيا، ومن التفكيكية إلى الحركة النسوية، ومن نقد ما بعد البنيوية إلى أطروحات ما بعد الحداثة.

غير أن التبلور المنهجي الحقيقي للنقد الثقافي وتحوله من فكرة عامة إلى منهج ذي قواعد وأدوات واضحة، لم يتحقق " إلا مع الناقد الأمريكي " فنست ليتش" الذي أصدر عام 1992م كتابا فيما بعنوان " النقد الثقافي: نظرية الأدب لما بعد البنيوية "، ومن ثم فـ " ليتش" يعتبر أول من أطلق مصطلح النقد الثقافي على نظرية ما بعد الحداثة، إذ يعتمد النقد الثقافي عنده على التأويل التفكيكي بغية تحصيل الأنساق الثقافية استكشافاً واستكناهاً" (حمداوي، 2012م، https://www.diwanalarab.com )، فالنقد الثقافي عند ليتش لم يعد مجرد نقد أدبي موسع بل تحول إلى حفر في طبقات النص، باحثاً عن الأنساق غير المعلنة التي تشكل عموده الفقري، ومعتمداً على التفكيك كأداة رئيسية لتفكيك الثنائيات والمراكز الوهمية التي تقوم عليها الخطابات.

ومع انتقال هذا الاتجاه إلى الساحة العربية برز دور الناقد السعودي عبد الله الغذامي بوصفه أحد أبرز من أسهم في التعريف بهذا المنهج وتطويره وتكييفه مع الخصوصية الثقافية العربية، ففي كتابه "النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية" الصادر عام 2000م، لم يكتف الغذامي بعرض النظريات الغربية، بل عمل على تطبيقها على التراث العربي، ساعياً إلى كشف الأنساق المضمرة في الخطاب الشعري العربي من الجاهلية إلى الحداثة. وهو يوضح هذا المسار بقوله: "وقفت عند مضمرات الخطاب الشعري العربي من الجاهلية، وصولا إلى أدونيس" (الغذامي،2005م، ص 07). فقد شكّل هذا العمل نقطة تحول كبرى في النقد العربي المعاصر حيث بدأ الاهتمام يتزايد بالنقد الثقافي، وظهرت دراسات متعددة سعت إلى تطويره وتطبيقه على مختلف الحقول الأدبية والثقافية.

كما يمكن إنكار الدور الكبير الذي لعبته الدراسات الثقافية في تمهيد الطريق أمام هذا الاتجاه، إذ وفرت له الإطار النظري والمفاهيمي الذي انطلق منه، مما جعل العلاقة بينهما وثيقة، بل إن بعض الباحثين يعدّ النقد الثقافي امتداداً مباشراً لهذه الدراسات.

وعليه يمكن القول إن نشأة النقد الثقافي جاءت نتيجة تراكمات فكرية متعددة، بدأت بمحاولات فلسفية أولى في ألمانيا، ثم تطورت في سياق ما بعد الحداثة في أمريكا، ثم استقرت كاتجاه نقدي قائم بذاته في العالم العربي، يسعى إلى فهم الثقافة في أبعادها العميقة والمضمرة، متجاوزاً بذلك حدود النقد الأدبي التقليدي.

**ثالثًا / النقد الثقافي في الدرس النقدي العربي ( التلقي و التكييف والتوظيف )**

لم يكن النقد الثقافي في الدرس النقدي العربي مجرد نظرية وافدة تُنقل نقلاً حرفياً من سياقها الغربي، بل كان مشروعاً فكرياً تفاعل فيه النقاد العرب مع التحولات العالمية في الحقل النقدي، محاولين تكييف مفاهيمه وأدواته مع خصوصيات الثقافة العربية وتراثها النقدي الغني.

فالتلقي العربي للنقد الثقافي لم يبدأ متأخراً كما قد يظن البعض، بل ارتبط منذ البداية بوعي عميق بالحاجة إلى تجاوز النقد الأدبي التقليدي الذي كان يركز على النص بوصفه كائناً جمالياً مغلقاً، نحو

نقد يهتم بالثقافة بوصفها فضاءً تتشابك فيه الأنساق المضمرة والعلاقات الخفية بين السلطة والمعرفة والهوية.

وارتبط ظهور النقد الثقافي في الساحة العربية بتوفر مجموعة من المرجعيات الفكرية التي مهدت لاستقباله، وكان من بينها الدراسات الثقافية التي أسهمت في توسيع مفهوم النص وتجاوز المركزية الأدبية، حيث لم تعد الثقافة تُفهم بوصفها مجموعة من النصوص المنتقاة، بل أصبحت "في علاقاتها تكاد تكون ظاهرة كرنفالية، إذ تستمد وجودها من غيرها، وتتشكل في حقل خاص من خلال هذا الاستمداد المستمر، ليس غريبا إذن أن تعرف الدراسات الثقافية نفسها بالعلاقة مع الدراسات الإثنية والأنثروبولوجية التي يلعب فيها مصطلح الثقافة دورا حاسما" (ينظر: الرويلي، البازعي، 2002م، ص 109). فانفتاح الدراسات الثقافية على حقول معرفية متعددة جعل منها أرضية خصبة لظهور النقد الثقافي في العالم العربي، حيث وجد النقاد العرب في هذا التداخل المنهجي فرصة للخروج من عزلتهم التخصصية.

كما أسهمت التاريخانية الجديدة في ترسيخ الوعي بأهمية قراءة النص الأدبي في سياقه التاريخي والاجتماعي، بعيداً عن النزعة الشكلية التي سادت لعقود، وذلك باعتبارها "إحدى الإفرازات النقدية لمرحلة ما بعد البنيوية، وفيها يجتمع العديد من العناصر التي هيمنت على اتجاهات نقدية أخرى كالماركسية والتقويض إضافة إلى ما توصلت إليه أبحاث الأنثروبولوجيا الثقافية وغيرها تجتمع هذه العناصر لتدعم التاريخانية الجديدة في سعيها إلى قراءة النص الأدبي في إطاره التاريخي حيث تؤثر الأيديولوجيا وصراع القوى الإجتماعية في تشكل النص، وحيث تتغير الدلالات وتتضارب حسب المتغيرات التاريخية والثقافية" (الرويلي، البازعي، 2002م، ص80). فقد أتاحت هذه المرجعية للنقاد العرب إعادة الاعتبار للتاريخ بعد أن كان مغيباً في المناهج البنيوية والسيميائية، مما جعل النقد الثقافي أداة مناسبة لتحليل العلاقات بين النص والسياق.

إلى جانب ذلك لعبت الدراسات النسوية دوراً مهماً في تشكيل الوعي النقدي العربي بقضايا التهميش والإقصاء داخل الثقافة، إذ لم تكن مجرد اتجاه نظري، بل كانت معنية بشكل مباشر بالممارسة

الاجتماعية والثقافية، حيث أنها كانت "جزء لا يتجزأ من النسوية التي هي حركة أيديولوجية سياسية تهدف إلى محاربة التمييز الجنوسي وتطالب بحقوق متكافئة للرجل والمرأة" (صرصور، 2012، http://aslimnet.free.fr). وقد استفاد النقد الثقافي العربي من هذه الرؤية في كشف الأنساق الذكورية المهيمنة على التراث الأدبي، وفي إعادة قراءة النصوص من منظور المرأة التي طالما كانت مهمشة.

كما أسهمت الدراسات ما بعد الكولونيالية في توجيه النقد الثقافي العربي نحو قضايا الهوية والاستعمار والمركزية الغربية، حيث ارتبط هذا الاتجاه منذ بدايته "بمقولة سياسية استخدمت أول مرة في مجال النظرية السياسية في السنوات الأولى من عقد السبعينيات لوصف المأزق الجديد الذي أخذت تتخبط فيه البلدان التي خرجت من تجارب الاستعمار التي تعرضت لها من قبل الإمبراطوريات الأوروبية إلى حدود مفتتح الستينات" (بن الوليد، 2008، ص2)، وقد وجد النقاد العرب في هذه الدراسات إطاراً نقدياً يمكنهم من تفكيك الخطاب الاستعماري وآلياته، ومن ثم بناء رؤية نقدية عربية تتجاوز ثنائية المركز والهامش.

وقد تعددت أشكال هذا تلقي هذا النقد فمنها ما كان تنظيرياً ناقش الأسس الفلسفية والمنهجية للنقد الثقافي، ومنها ما كان تطبيقياً حاول قراءة نصوص التراث والحداثة في ضوء مقولاته، ومنها ما كان نقدياً للمنهج نفسه، مما أسهم في إثرائه وتطويره، وما يميز التجربة العربية في هذا المجال هو أنها لم تقف عند حدود الترجمة والاستيراد، بل سعت إلى إنتاج معرفة نقدية عربية تستفيد من الغرب وتتجاوزه في الوقت نفسه، من خلال العودة إلى التراث البلاغي والنقدي العربي واستنطاق مفاهيمه في سياق جديد.

على صعيد التكييف لم يكتف النقاد العرب بتطبيق المناهج الغربية بشكل آلي، بل سعوا إلى تكييفها مع خصوصيات الثقافة العربية، وكان من أبرز من قام بهذا التكييف عبد الله الغذامي، الذي حاول إعادة بناء المصطلح النقدي نفسه ليتناسب مع طبيعة الخطاب العربي، فالغذامي كان "يقترح على هذا المستوى الخروج بمفهوم النقد وأداته الإجرائية من دائرة التوظيف الكلاسيكي، أين كان يضطلع

بما هو أدبي /خيالي، إلى دائرة التوظيف المعاصر ليضطلع ببرنامج النقد الثقافي، وحتى يكون هذا الخروج سلسا ولا يحرف مسار النقد عن الدور المنوط به، يشترط أن يشتمل الانتقال من الدور الأول إلى الثاني الموضوع والأداة معا، لكي ينسحب الأمر على آليات التأويل وأبجديات انتقاء المادة المدروسة، مع مراعاة التصنيف وكذا طبيعة النصوص وهي تحت مجهر الأحكام والقيم المؤسساتية أثناء ذلك" (بوسكين، 2022م، ص142).

وهذا التكييف لم يكن مجرد تعديل شكلي بل كان نقلة نوعية في طريقة فهم النقد ذاته، حيث أصبح النقد الثقافي أداة لكشف الأنساق المضمرة بدلاً من أن يظل حبيس الجمالي الخالص، وقد اقترح الغذامي مجموعة من المفاهيم الإجرائية مثل "الوظيفة النسقية" و"المجاز الكلي" و"التورية الثقافية" و"المؤلف المزدوج"، وهي مفاهيم تحاول المزج بين التراث البلاغي العربي والحداثة النقدية الغربية، مما جعل مشروعه نموذجاً رائداً في التلقي والتكييف.

أما على مستوى التوظيف فقد طبق النقاد العرب أدوات النقد الثقافي على نصوص تراثية وحديثة متعددة، محاولين الكشف عن الأنساق الثقافية المضمرة التي ظلت مخفية لقرون، فقد اهتم بعضهم بتحليل الخطاب الشعري القديم، وكشف العلاقة بين السلطة والمديح والهجاء، كما اهتم آخرون بدراسة السرديات العربية الحديثة، وقراءة علاقاتها بالهيمنة الاستعمارية والمقاومة. وقد تنوعت مجالات التوظيف لتتجاوز الشعر والرواية، إلى الخطاب النقدي نفسه، والخطاب الديني، والإعلامي، والثقافة الشعبية بأنواعها. وهذا التوظيف الواسع يؤكد أن النقد الثقافي في الدرس النقدي العربي لم يعد ترفاً أكاديمياً، بل أصبح أداة لفهم التحولات العميقة التي تشهدها المجتمعات العربية، وكيفية اشتغال الأنساق الثقافية في تشكيل الوعي الجمعي (ينظر:بوسكين، 2022م، ص142). وقد تجلت أهمية هذا التوظيف في قدرة النقد الثقافي على كشف التناقضات داخل النصوص، وإعادة قراءة الموروث من زوايا جديدة، مما فتح آفاقاً غير مسبوقة للتأويل والاجتهاد.

وهكذا يمكن القول إن النقد الثقافي في الدرس النقدي العربي قد قطع مرحلة التأسيس، ودخل مرحلة النضج والتجديد، ليصبح واحداً من أهم الاتجاهات النقدية المعاصرة القادرة على مساءلة الثقافة والخطاب في آن معاً.

# الفصل الأوّل

# المقامة وتمثّل الآخر

# الإطار النظري

**أولًا / المقامة في التراث العربي**

**أ- مفهوم المقامة**

**ب- نشأة فنّ المقامة وتطوّره**

**ج- بنية و أضلاع المقامة**

**د- خصائص المقامة**

**ثانياً/ مفهوم الآخر و تمثلاته**

**أ- مفهوم الآخر**

**ب- أطر و نظريات دراسة الآخر " الدراسات الغربية- الدراسات العربية"**

**ج- صورة الآخر في الخطاب الأدبي**

**أولًا / المقامة في التراث العربي**

تعد المقامة أحد الأشكال الأدبية التراثية الراسخة في الأدب العربي، و التي تتميز بعمق جذورها وامتداد أثرها، ما يجعلها أشبه بشجرة متأصلة تنمو باستمرار ، ومع ذلك لم يسلم هذا الفن من محاولات التشكيك سواء من قبل بعض النقاد غير العرب الذين سعوا لنسبته إلى ثقافات أخرى، أو من قبل نقاد عرب حاولوا تهميشه وتجاهل مكانته ، و يعتبر فن المقامة من أكثر الأجناس النثرية إثارة للجدل، نظرًا للتباين الكبير في وجهات النظر حول أصله ونشأته وتطوره.

**أ- مفهوم المقامة:**

**- المقامة لغةً :**

تعتبر المقامة من أبرز وأقدم الأشكال النثرية في الأدب العربي، وهي فن أدبي يرتبط برواية النوادر والقصص ذات الطابع الفكاهي ، و تمتاز المقامة بخصائص فريدة تُميزها عن بقية الفنون الأدبية سواء من حيث بنيتها الشكلية أو مضامينها السردية ، ولتوسيع فهمنا لهذا الفن يتطلب الأمر استكشاف معناها اللغوي، وتاريخ نشأتها، بالإضافة إلى دراسة سماتها وأهدافها المتنوعة.

وردت كلمة "المقام" في القرآن الكريم بمعنى " موضع القيام " لقوله تعالى: ( **وَاتَّخِذُوا مِن مَّقَامِ إِبْرَاهِيمَ مُصَلًّى** )سورة البقرة- الآية 125، فجاءت اسماً لموضع القيام حيث تشير إلى مكان مخصص ذو قيمة روحية.

جاء في معجم لسان العرب لابن منظور أن " الْمَقَامَة بِمعَنًّى مَوْضِع الْقَدَمَيْنِ وَ الْمَقَامُ وَالْمَقَامَةُ بِالضَّمّ الْإِقَامَة وَالْمَقَامَ بِالْفَتْح الْمَجْلِسُ وَالْجَمَاعَة مِنَ النَّاس ".( ابن منظور،2003، ص335)،وعليه يوضح ابن منظور أن كلمة "المقامة" ترتبط بالمعاني المتعلقة بالمكان والوجود ، فهي تشير إلى " موضع القدمين " ما يدل على مكان محدد للاستقرار أو الوقوف ، كما أن "المقام" و"المُقامة" بالضم تعني الإقامة، في حين أن "المَقام" بالفتح تشير إلى " المجلس " أو الجماعة من الناس المتجمعين فيه ، هذا التعريف يظهر الطبيعة المكانية والاجتماعية للمصطلح.

أيضا ورد في قاموس المحيط : " الْمَقَامَة الْمَجْلِس وَالْقَوْمُ وَالضَّمّ الْإِقَامَةُ كَالْمَقَام وَالْمَقَامُ يُكَوِّنَان بِمُعَنًّى الْمَوْضِع"(الفيروز آبادي،2008، ص383) .

أما القلقشندي فيقول: " الْمَقَامَة فِي أَصْل اللُّغَة اِسْم الْمَجْلِس وَالْجَمَاعَة مِنَ النَّاس وَسَمَّيْت الْأُحْدُوثَة مِنَ الْكِلَام مَقَامَة كَأَنَّهَا تَذَكُّر فِي مَجْلِس وَاحِد يَجْتَمِع فِيهُ الْجَمَاعَة مِنَ النَّاس لِسَمَاعهَا أَمَّا الْمقَامَة بِالضَّمّ فَبِمعَنَّى الإِقَامَة، ومنه قوله تعالى حكاية أهل الجنة: ( الذي أَحْلَنَا دَارَ المَقَامَةِ مِن فَضْلِهِ ) في الآية 35– من سورة فاطر"(القلقشندي،1919، ص110). فالقلقشندي يعمق فهم المصطلح بالإشارة إلى أنه اسم يُطلق على " المجلس والجماعة من الناس " ، كما يضيف أن "المقامة" تعني الأُحْدُوثَة (الكلام أو القصة) التي تُروى في مجلس يُجمع فيه الناس للاستماع ، ويشير إلى الفرق بين "المُقامة" بالضم التي تعني الإقامة، و"المَقام" بالفتح التي تُستخدم بمعنى الموضع .

نجد كذلك الأزهري يصف "مقامات الناس" بأنها المجالس التي يجتمعون فيها ، ويوضح أن "المقامة" تُطلق على الجماعة الذين يلتقون في مكان معين إذ يقول: " مَقَامَات النَّاس مجَالِسهمْ وَيُقَال لِلْجُمَّاعَة يَجْتَمِعُون فِي مَجْلِس مَقَامَة "(الأزهري،1958، ص362).

يتبين من التعريفات السابقة أن المقامة في أصلها اللغوي تشير إلى المكان المرتبط بالإقامة، ثم امتد معناها لتشمل المجلس حيث يجتمع الناس ويتبادلون الحديث ، ومع مرور الوقت تطور الاستخدام ليصبح مصطلحًا يشير إلى الأحاديث والحكايات التي تُروى في تلك المجالس، مما يعكس انتقالًا من المعنى المكاني إلى الدلالة على مضمون الحديث.

**– المقامة اصطلاحا:**

تعددت الآراء حول تعريف المقامة عند النقاد وعلى الرغم من هذا التنوع، إلا أن أغلب التعريفات تتلاقى عند مفاهيم أساسية مشتركة، حيث يرتبط المعنى اللغوي بشكل وثيق بالمعنى الاصطلاحي، إذ يشكل الأول أساسًا ومقدمة لفهم الثاني.

و قد شهدت المحاولات لتعريف المقامة تباينًا واضحًا بين الباحثين، حيث تتلاءم بعض التعريفات مع مقامات معينة بينما لا تنطبق على أخرى ، وهذا يعكس مرونة هذا الفن الأدبي وتطوره عبر الزمن، مما يدل على أنه لم يكن جامدًا، بل خضع لتغيرات أثرت على بنيته وشكله. ومع ذلك فإن التحدي في تقديم تعريف دقيق وشامل لهذا الفن يعود إلى تعقيده وتنوع مظاهره، على الرغم من أنه

استقر بشكل كبير مع إسهامات بديع الزمان الهمذاني ثم الحريري، اللذين رسخا أصوله الفنية وأطّرا ملامحه العامة ، و ذلك في ما أكده شوقي ضيف في قوله :" إن أول من أعطى كلمة مقامة معناها الاصطلاحي هو بديع الزمان الهمذاني بين الأدباء إذ عبر عن مقاماته المعروفة ، وهي جميعها تصور أحاديث تلقى في جماعات، فكلمة مقامة عنده قريبة المعنى من كلمة الحديث، وهو عادة يصوغ هذا الحديث في شكل قصص قصيرة يتألف في ألفاظها وأساليبها، ويتخذ لها بطلا واحدًا هو أبو الفتح الاسكندري"(ضيف،1954، ص ص 7-8).

يرى شوقي ضيف أن المقامة كفن أدبي نشأت بشكلها الاصطلاحي عند بديع الزمان الهمذاني، و وفقًا له المقامة هي أحاديث تُلقى في مجالس جماعية وتأخذ شكل قصص قصيرة مصوغة بأسلوب أدبي رفيع، تُركز هذه القصص على شخصية رئيسة، غالبًا ما تكون ذات طابع مغامر أو محتال، مثل "أبو الفتح الإسكندري"، يُظهر هذا التعريف ارتباط المقامة بتقديم قصة ضمن قالب أدبي مليء بالبلاغة والصنعة اللغوية، مما يجعلها تجمع بين الترفيه والتحدي اللغوي.

في حين أن يوسف نور عوض يقدمتعريفاً أكثر تفصيلاً للمقامة حيث يقول :" أن المقامة تمثلت في حديث يلقى على جماعة من الناس إما بغرض النصح والإرشاد، وأمابغرض الثقافة العامة أو التسول"(عوض ،1979، ص8).

وهنا يضيف يوسف نور عوض بعدًا وظيفيًا للمقامة، إذ يراها وسيلة لتحقيق غايات تعليمية و ثقافية ، و المقامة حسب تعريفه تُلقى على جماعات بقصد النصح والإرشاد أو تعزيز الثقافة العامة، وقد تُستخدم حتى كوسيلة للتسول.

كما تعرف بأنها " من أهم الفنون الأدبية التي اهتم بها الناس والطلاب في جميع الأقطار العربية والعالمية فهذا الفن قد ذاع صيته لأنه فن مختلف عن الشعر والنثر فهي قصة قصيرة تروي خبرا ناميا في ذاته على بطل محتال في لحظة من لحظات حياته "(الوقاد،2006، ص 01 ).

فالمقامة فن أدبي فريد يجمع بين خصائص الشعر والنثر ولكنه يظل مميزًا عنهما ، أين تُقدم المقامة كقصص قصيرة تتناول غالبًا أحداثًا خيالية أو واقعية حول شخصية نمطية محتال، و يتميز

هذا النوع الأدبي بالسخرية والنقد الاجتماعي، إضافة إلى صياغة لغوية تزخر بالمحسنات البديعية والصور البلاغية .

فهي قصص قصيرة تدور حول شخصيات نمطية من أصحاب الكدية غالبا، وتعمد إلى فن الإضحاك أو السخرية أو النقد الاجتماعي أو النقد الأدبي أو الموعظة أو غير ذلك وتصاغ بأسلوب يكثر فيه الغريب والصور البيانية وضروب البديع .(صالح،2011، ص167)

كما يقدم الصفدي تعريفًا منهجيًا للمقامة حيث يصفها بأنها " قصص قصيرة متعددة ومتسلسلة تتناول موضوعا واحدا مثل الكدية تقوم على شخصين أساسيين هما الراوي والبطل المكدي، وتقوم بأسلوب منمق على إنجازات فن البلاغة ولاسيما السجع وفق بنية خاصة ثابتة تميزها من باقي القصص "(الصفدي،2011، ص140) .

من خلال هذه التعريفات المختلفة، يمكننا القول أن المقامة فن قصصي عربي أصيل يجمع بين الأسلوب البلاغي الراقي والمواضيع ذات الطابع التعليمي والاجتماعي ، و تتنوع المقامات في مضمونها وأهدافها، لكنها تشترك في اعتمادها على أسلوب لغوي متين وشخصيات نمطية بارزة، مما يجعلها شكلًا فريدًا من أشكال النثر العربي.

**ب- نشأة فنّ المقامة وتطوّره:**

لا خلاف على أن جذور فن المقامات الأدبية تعود إلى المشرق العربي، ولكن الجدل يثور حول توقيت ظهورها الدقيق والشخصية التي أسهمت في تأسيسها ، وعلى الرغم من اختلاف الآراء حول أصل هذا الفن، فإن النقاش يتركز حول ثلاثة أعلام بارزين في تاريخ الأدب والفكر العربي، الذين عاشوا في الفترة الممتدة بين القرنين الثالث والرابع الهجري وهم: بديع الزمان الهمذاني، وابن دريد، وابن فارس.

في القرن الرابع الهجري، ظهر نوع أدبي جديد يُعرف بالمقامات، والذي وضع أسسه بديع الزمان الهمذاني (357هـ ) (398هـ)، حيث يشير حنا الفاخوري في كتابه " تاريخ الأدب العربي القديم" إلى أن المقامة كانت نتاج تلاقح تيارين أدبيين رئيسيين ، فيقول : " المقامة ثمرة تيارين في الأدب العربي تيار أدب الحرمان والتسول الذي انتشر في القرن الرابع للهجرة، وتيار أدب الصنعة الذي بلغ به

المتراسلون مبلغا بعيدا من التأنق والتعقيد، أما الحرمان فقد كان نصيب الكثرة من الناس في القرن الرابع، تلك الكثرة التي كانت تعيش عيشة فقر وبؤسوإملاق تحت ظل المحن والخطوب، وبين براثن الجوع والمرض والموت"(الفاخوري،1986، ص616). هذا المزج بين أدب المعاناة الاجتماعية وأدب الزخرفة الفنية أدى إلى ظهور المقامة كفن أدبي يعكس ملامح تلك المرحلة.

يمكن القول إن فن المقامة نشأ خلال العصر العباسي، حيث جمع بين تيارين أدبيين رئيسيين " أدب الحرمان والتسول " الذي يعبر عن الفقر والبؤس الذي انتشر في تلك الفترة، و" أدب الصنعة " الذي تميز بالتأنق والتعقيد البلاغي ، و جاءت المقامة لتكون مرآة لهذه المرحلة مقدَّمة في قالب قصصي ظريف يُلقى في تجمعات ، و " كان بديع الزمان الهمذاني المؤسس الحقيقي لهذا الفن، حيث وضع أسسه الأولى ، ثم جاء الحريري لاحقًا ليطور المقامة، مضيفًا إليها تصنيفات جديدة وصياغات أكثر أناقة، مما رفع مكانتها الأدبية وجعلها أكثر تنوعًا وغنى"( الفاخوري،1986، ص616).

يُعَدُّ بديع الزمان الهمذاني " أول من أطلق مصطلح "المقامات" على عمل أدبي من إنشائه وقد لاقت مقاماته قبولا في نفوس معاصريه، حتى نرى أبا بكر الخوارزمي حين أراد الانتقاص من قدره لم يملك إلا أن يقول إنه لا يحسن سواها وأنه يقف عند منتهاها "(عباس،د.س.ن، ص25). فأبو بكر الخوارزمي رغم محاولته التقليل من شأن الهمذاني، يعترف ضمنيًا بتميزه في هذا الفن،و هذا يُظهر مدى التفرد الذي حققه الهمذاني في صياغة هذا اللون الأدبي الجديد.

فنشأة فن المقامة يمثل محل جدل بين الباحثين حيث تضاربت الآراء حول بداياتها الأولى ، أين يرى كثير من المؤرخين أن بديع الزمان الهمذاني استلهم مقاماته من أحاديث ابن دريد، فاقتفى أثرها وصاغ مقاماته على نفس النهج، فيما ذهب آخرون إلى أن ابن فارس، شيخ الهمذاني، هو الذي ألهمه هذا الفن وأسهم في توجيهه نحوه.

ومع ذلك يبقى فن المقامة وثيق الارتباط ببديع الزمان، الذي ارتقى به إلى مصاف الفن الأدبي المتميز، ويظهر هذا بوضوح في شهادة الحريري الذي قال في مقدمة مقاماته :".. وبعد فإنه قد جرى ببعض أندية الأدب التي ركدت في هذا العصر ريحه ، وخبث مصابيحه ، ذكر المقامات التي

ابتدعها بديع الزمان ، وعلامة همدان رحمه الله وعزا إلى أبي الفتح الإسكندري نشأتها ، والى عيسى ابن هشام روايتها وكلاهما مجهول لا يعرف ونكرة لا تتعرف فأشار من إشارته حكم وطاعته غنم، إلى أن أنشيء مقامات أتلو فيها تلو البديع "(الحريري،1992، ص14).هذا الاعتراف يُظهر مدى تأثير بديع الزمان في تأسيس هذا الفن الأدبي، الذي حظي لاحقًا بتطوير كبير على يد الحريري.

وقوله :"... هذا مع اعترافي بأن البديع رحمه الله سباق غايات، وصاحب آيات، وأن المتصدي بعده لإنشاء مقامة، ولو أوتى بلاغة قدامة ، لا يعترف إلا من فضالته، ولا يسرى ذلك المسرى إلا بدلالته"(الحريري،1992، ص03).

و يضيف: "والله در القائل:(الحريري،1992، ص03)

"فلو قبل مبكاها بكيت صبابة  بسعدى شفيت النفس قبل التندم

ولكن بكت قبلى فهيج لي البكا  بكاها فقلت: الفضل للمتقدم "

الحريري في هذا القول يُظهر تقديره لبديع الزمان الهمذاني، ويعترف بفضله الكبير في وضع الأساس لفن المقامة، حيث يصفه بأنه " سباق غايات، وصاحب آيات"، ويشير إلى أن كل من أتى بعده في هذا المجال، مهما بلغ من البلاغة، لا يمكن أن يخرج عن أثره أو يتجاوز فضله، فهو يعبر عن فكرة أن إبداع بديع الزمان ليس مجرد ممارسة للفن بل هو وضع أساساته وتحديد ملامحه.

و الذي نخلص إليه من كلام الحريري هو مكانة بديع الزمان باعتباره المؤسس الحقيقي لفن المقامة في صيغته المميزة، لكنه يترك مجالًا للتأويل حول ما إذا كان يقصد الابتكار الكلي لهذا الفن أو مجرد إبداع شكله وأسلوبه، ومع ذلك فإن الإجماع الأكاديمي يميل إلى أنه منح المقامة ملامحها الواضحة ورسخها كفن أدبي متفرد.

و ستفق مع الحريري في هذا المذهب القلقشندي حيث يقول " وأعلم أن من فتح باب المقامات ، علامة الدهر ، إمام الأدب البديع الهمذاني مقامته المشهورة المنسوبة إليه وهي في غاية البلاغة وعلو الرتبة في الصنعة "(القلقشندي،1919، ص110) ، إذن "فالحريري والقلقشندي يقرآن أن البديع هو مبتدع فن المقامات ، ولم يشر أي منهما على أوليات ذلك الفن "،(عباس،د.س.ن، ص27) وتبعهما في ذلك الفن الكثير من الدارسين والباحثين.

و هو ما يؤكده مارون عبود بقوله : " مبدع المقامة هو بديع الزمان الهمذاني، والذين جاءوا بعده له تبع: ولم يجاره إلا الحريري، وهو أصبح لغة من البديع".(عبود،2012، ص235)فراجت المقامات بشكل كبير وانتشرت على نطاق واسع بين الأدباء الذين ساروا على نهجها، مما جعلها تحظى بمكانة بارزة في الأدب العربي حتى أواخر القرن التاسع عشر ، لكن هذا الفن عرف تغيرات في تلك المرحلة إذ انحرفت عن أصالتها الإبداعية إلى ما يمكن وصفه بصناعة لفظية جامدة.

في هذا السياق تُطرح وجهة نظر مغايرة تُشير إلى أن " ابن دريد " قد يكون هو الأصل وراء فكرة المقامات ، ويستند هذا الرأي إلى " أن البديع لما رأى أبا بكر محمد بن الحسن بن دريد الأزدي أغرب بأربعين حديثا ، وذكر أنه استنبطها من ينابيع صدره ، وانتخبها من معادن فكره ن وأبداها للأبصار والبصائر وأهداها للأفكار والضمائر ، فيمعارض حواشيه..." (عباس،د.س.ن، ص27) ، بمعنى أن " بديع الزمان الهمذاني " قد استلهم عمله من أسلوب ابن دريد ، فقد قيل إن ابن دريد قدّم أربعين حديثًا غرائبيًا استنبطها من مخزون فكره العميق ومن مصادر إبداعه الخاص، حيث عرضها بأسلوب بديع وأهداها لعقول الأدباء وقلوب المتأملين.

ويُفهم من ذلك أن بديع الزمان ربما تأثر بهذا العمل، فنسج على منواله وطورالفكرة إلى شكل أكثر نضوجًا، محولًا إياها إلى فن المقامات الذي عُرف به وارتبط باسمه ، يشير هذا الطرح إلى أن الأساس الإبداعي لفن المقامة ربما يعود إلى إرهاصات ابن دريد، مما يفتح المجال للنقاش حول مدى الابتكار الفعلي الذي أضافه بديع الزمان إلى هذا الفن الأدبي.

الذي نصل إليه في هذا الشأن أن آراء النقاد تتباين بشأن ريادة فن المقامة، وهو أمر يعكس التداخل والتشابك بين مختلف التيارات الأدبية التي ساهمت في نشوء هذا الفن ، فمن المستحيل نسب نشأة فن المقامة إلى شخص واحد فقط، كـ " بديع الزمان الهمذاني " دون أخذ بعين الاعتبار التأثيرات والارتكازات الأدبية التي سبقت ظهوره ،فالأدب مثل أي نوع من الفنون لا يظهر فجأة من فراغ بل يتشكل ويتطور من خلال تراكمات ثقافية ونقدية ، تعرف اليوم عند النقاد بالنصوص الغائبة التي تشير إلى الأعمال الأدبية التي لم تحظ بالتوثيق الكافي أو التي اختفت بمرور الزمن، لكنها في الواقع ساهمت في تشكيل الأفكار والأشكال الأدبية السائدة. لذلك تتطلب دراسة نشأة فن المقامة مقاربة

تستند إلى فكرة " التناص " التي تعني أن الأدب يتولد من تفاعل وتبادل الأفكار بين النصوص المختلفة ، بهذا المعنى يمكن القول إن المقامة لم تكن فكرة مبتكرة من شخص واحد بل كانت نتاجًا لتراكمات نصية وثقافية كان لها دور كبير في تشكيل هذا النوع الأدبي.

**ج- بنية و أضلاع المقامة**

تتميز بنية المقامة منذ نشأتها في القرن الرابع الهجري بأربعة أضلاع أساسية تشكل عمودها الفقري، بحيث لا تكتمل المقامة إلا بتوافرها جميعًا و هي : الراوي والبطل، السجع والمحسنات البديعية ، معالجة المشكلات الاجتماعية والفكرية ، الموضوع ، هذه الأضلاع تجعل المقامة مرنة وقابلة للتطور، حيث تتكيف مع متغيرات الزمن مع الحفاظ على هيكلها الفني المتماسك.

فأما عن " الخصيصة الأولى " التي رافقت المقامة من أول نشأتها وهي ذكر " الراوية والبطل" فظلت ملازمة للمقامة من أول نشأتها، فالراوية عند بديع الزمان هو عيسى بن هشام، وعند الحريري هو الحارث بن همام، وعند السيوطي هو هشام بن القاسم، وعند ناصف اليازجي هو سهيل بن عباد، وعند أحمد فارس الشادياق هو : الحارث بن هشام، وعند محمد المويلحي هو "عيسى بن هشام".(حسن،1994، ص17)

يُعتقد أن هذا الاختيار كان مستوحى من منهجية " السند في الأحاديث النبوية الشريفة "، حيث يُستخدم السند لإثبات صحة الرواية ، وبالمثل فإن استخدام راوي معين في المقامات يعزز مصداقية النص ويمنحه ارتباطًا بالسياق الأدبي والثقافي السائد.

البطل هو المحور الأساسي الذي تدور حوله أحداث المقامة ، يُمنح البطل اسمًا مميزًا يعكس دوره في النص، ويختلف اسمه من مؤلف إلى آخر ، فعلى سبيل المثال كان بطل مقامات " الهمذاني " هو " أبو الفتح الإسكندري "، وفي مقامات " الحريري" كان " أبو زيد السروجي "، أما " اليازجي " فجعل بطله " مأمون بن خزام " بينما استخدم " المويلحي "،" أحمد باشا المينكلي " كبطل لمقاماته. غالبًا ما يكون البطل شخصية ذكية ومراوغة، يتمتع بسعة معرفة وقدرة على التكيف مع المواقف المختلفة ، و تظهر شخصيته عادة كمتسول أو محتال يتقن التحايل لتحقيق أهدافه ، و يتميز البطل بالحركة المستمرة مما يجعل أحداث المقامة مليئة بالتشويق والمفاجآت.

يشكل الراوي والبطل عنصرين أساسيين في بناء المقامة، حيث يساهمان في تقديم النص بصيغة تجمع بين التسلية والتعليم ، فالراوي يمنح النص مصداقية ويؤدي دور السارد الموثوق، بينما يضفي البطل بعدًا دراميًا وحركيًا يجذب القارئ أو المستمع ويُبرز الحِكم والقضايا التي تعالجها المقامة.

و " الضلع الثاني " أو " الخصيصة الثانية " هي ملازمة المقامة للسجع والمحسنات البديعية، والحق أن نشأة المقامة في القرن الرابع الهجري هو الذي طبعها بطابع عصرها، عصر الزينة والاختصاب، وقد فرضت هذه الحقيقة نفسها على المقامات في مختلف العصور، ولا تعرف المقامة كمقامة إلا بالتزامها للسجع والمحسنات البديعية وهذا الفهم كان يؤمن به كثير من المقاميين، وهكذا هو أحمد فارس الشادياق كلما تشوق في كتابه السابق إلى اصطناع السجع والمحسنات البديعية لجأ إلى المقامة التي رسمت في ذهنه بصورتها المسجوعة المملوءة بالمحسنات كما رسمت في ذهن غيره. ".(حسن،1994، ص ص19–20)

كانت المقامة بالنسبة للأدباء الميدان الذي يُظهرون فيه مهاراتهم البلاغية وقدرتهم على الإبداع في اللغة، فالسجع يُضيف إيقاعًا موسيقيًا للنص، بينما تعزز المحسنات البديعية كالتورية والجناس والطباق من جمال النص وتُبرز عمق المعاني ، هذه العناصر جعلت من المقامة نموذجًا يُحتذى به في براعة التعبير وتفوق الأداء الأدبي.

إن اعتماد المقامة على السجع والمحسنات البديعية ليس مجرد صدفة، بل هو انعكاس لروح العصر الذي ظهرت فيه، حيث كانت البراعة اللغوية والزينة البلاغية من أبرز ملامح الأدب، وهكذا استمدت المقامة مكانتها الأدبية من قدرتها على الجمع بين الأسلوب الفني البديع والمعالجة الموضوعية للقضايا الاجتماعية والفكرية.

ترتبط الخصيصة الثانية بالضلع الثالث أو " الخصيصة الثالثة " الخاصة بمعالجة مشكلات المجتمع الطبقية والاقتصادية والمشكلات النحوية واللغوية والأدبية، فالذي يكبل نفسه بهذه القيود اللفظية أفلت منه زمام العلاج، فبدلا أن يعالج الداء الاجتماعي يعالج مشكلة اصلاح اللفظ أو وضعه مكان لفظ آخر، ومن ثم فإن علاجه للأدواء المختلفة ليس بنائيا كعلاج هؤلاء اللذين يتحررون من

هذه القيود، ولعل مقامات المويلحي أيضًا بتحررها من القيود قد تمكنت من معالجة مختلف المشكلات معالجة بنائية ".( حسن،1994، ص20)

ورغم هذه القيود أدت المقامة دورها في عكس واقع المجتمع، كما في مقامات " الهمذاني " التي صوّرت بصدق الفقر والتفاوت الطبقي ، أما المقامات المتأخرة مثل " مقامات المويلحي "، فقد تحررت من القيود الشكلية، مما أتاح معالجة أكثر عمقًا وفعالية للمشكلات المجتمعية ، وهكذا نجحت المقامة في الجمع بين الترف الأدبي وتسليط الضوء على قضايا العصر.

" الخصيصة الرابعة " أو الضلع الرابع في لوحة المقامات هي موضوع الكدية حيث كان هذا الموضوع غالبًا في مقامات " الهمذاني " و" الحريري " وأيضًا في المقامات الحديثة مثل مقامات " ناصف اليازجي "، ورغم التنوع الذي ظهر لاحقًا في موضوعات المقامات، يبقى موضوع الكدية متجذرًا ومهيمنًا، إذ ارتبط بنشأة هذا الفن منذ البداية.

فالمقامة ظرف ومناسبة خاصة، وصنع هذا في مقامات الهمذاني والحريري، وكانت الكدية منتشرة في عصريهما فأخذاها موضوعا لهما وأضفى الأول من ذاتية على موضوعه، أما الحرير فكان مقلدا فلم تظهر ذاتيته في موضوعاته، أما الزمخشري فقد اتجه ناحية الموضوعات الوعظية، وكانت مقامات السيوطي في بعضها تتجه هذا الاتجاه " ( حسن،1994، ص20) .أين تخضع موضوعات المقامة لتأثير عصر الكاتب وظروفه الشخصية، مما يُظهر مرونة هذا الفن في التكيف مع السياقات المختلفة.

**د- خصائص المقامة**

تعد المقامة من أبرز الفنون النثرية التي تركت بصمتها الواضحة في الأدب العربي منذ نشأتها في القرن الرابع الهجري ، وبهذا الفن استطاع الأديب أن يجمع بين البلاغة والتعبير الفني، مما جعلها واحدة من الوسائل المميزة التي مزجت بين القصص والأغراض التعليمية والاجتماعية ، وقد استمدت المقامة قيمتها من خصائصها التي تميزها عن الأنواع الأدبية الأخرى، والتي كانت انعكاسًا للواقع الثقافي والاجتماعي لعصرها، فضلًا عن تأثرها بتيارات أدبية سابقة ومعاصرة.

برزت المقامة كعمل أدبي يجمع بين اللغة العربية الفصيحة والصنعة البلاغية المتقنة، مما يجعلها أداة لتعزيز اللغة ونشر الحكمة ، وبفضل بنيتها الخاصة استطاعت أن تكون وسيلة تعليمية ومصدر إمتاع للقارئ، فامتزجت فيها الرسالة الفكرية بالنص الجمالي ، و تتسم المقامة بمجموعة من الخصائص التي تميزها عن النصوص الأدبية الأخربومنها : (عبد الله،2003، ص15)

- الإسراف في المحسنات البديعية والتزام بالسجع.
- تتميز بالألفاظ العربية الصعبة.
- وسيلة ميسورة الألفاظ لتعليم منشأ مفردات اللغة واشتقاقاتها.
- تحتوي على بطل تدور أحداثها حوله.
- تحتوي على عدد كبير من الحكم والفوائد .

و تمثل هذه الخصائص العامة التي تتميز بها المقامة من حيث الصور وأشكال التعبير ، أما المزايا الخاصة فهي:

- الجانب القصصي: " عادة ما يصب الحريري مقاماته في قالب قصصي له وقع جميل على النفس وتأثير لطيف في الوجدان، وإن كان هذا الأسلوب يأتي على الهامش "(حسين محمود عمر،2006، ص ص 54-61).

ويقول شوقي ضيف ليس البديع هدف قصصي بالمعنى الدقيق، وإنما غايته أن يصوغ ألفاظا أو أقل ما من الكلام، وبصبغها بالألوان الفنية التي كانت معروفة في عصره . "( ضيف،1954، ص 33).

- الحوار : والحوار لصيق بالقص، فلا بد للشخصيات من التفاعل والتعبير عننفسها ولهذا فقد كثر الحوار في المقامات وعلى الرغم من أن لغة الشخصيات لا تختلف باختلاف مستوياتها الطبقية أو الفكرية.
- الازدواجية بين الشعر والنثر : وكان الهمذاني لايري فرقا بين الشعر والنثر في التعبير، وقد صدق من قال إن الحواجز تهدمت بين الشعر والنثر لدى الهمذاني، فلا تكاد تخلو

مقامة من شعر بديع الزمان نفسه يلخص فيه الهدف أو الحكمة أو يختم به المقامة وشعر الهمذاني في المقامات فيه سجع وألوان الصنعة، وكذلك التصنع(عبد الله،2003، ص15).

و الذي يمكن استنتاجه أن المقامة كفن جمعت بين جمال اللغة وثرائها وبين الغايات التعليمية والترفيهية، و تميزت المقامة بخصائصها الفريدة، مثل الالتزام بالسجع والمحسنات البديعية، وتقديمها للألفاظ العربية الفصيحة، مما جعلها وسيلة فعالة لتعزيز اللغة ونقل الحكمة ، كما أظهرت المقامة براعة أدبية من خلال المزج بين القصة والشعر والحوار، مع معالجة قضايا اجتماعية وثقافية بأسلوب ممتع ومثير.

بهذا تُعتبر المقامة نموذجًا أدبيًا متكاملًا يعكس عبقرية اللغة العربية وروح العصر الذي أُبدعت فيه، مما جعلها إرثًا أدبيًا خالدًا ومصدر إلهام للأدباء في مختلف العصور.

**ثانياً/ مفهوم الآخر و تمثلاته**

**أ- مفهوم الآخر :**

يُعَدُّ مفهوم **الآخر** من المفاهيم التي حظيت بكثافة دلالية في الحقول اللغوية والفكرية، إذ يتجاوز كونه مجرد لفظ بسيط إلى كونه بنية مفهومية مركبة تتقاطع فيها أبعاد لغوية وفلسفية وثقافية، وقد أسهم هذا التعدد في إثراء معناه وجعله قابلًا للقراءة من زوايا متعددة، تبدأ من جذره اللغوي في المعاجم العربية، وتمتد إلى حضوره الاصطلاحي في الفكر الإنساني الحديث.

**- الآخر لغةً :**

يحيل مفهوم الآخرفي أصله اللغوي إلى معنى المغايرة والاختلاف، إذ يدل على أحد شيئين من جنس واحد، وهو ما يكشف عن علاقة ضمنية تقوم على الثنائية، وقد عبّر الشعر العربي عن هذا المعنى في سياقات متعددة، من ذلك قول الشاعر: (مصطفى، د.ت، ص20)

وَدَعْ كُلَّ صَوْتٍ غَيْرَ صَوْتِي فَإِنَّنِي  أنا الصَّائِحُ المَحْكِيُّ و الآخر الصَّدَى

ويكشف هذا الاستعمال عن حضور الآخر بوصفه صدىً أو انعكاسًا للأنا، مما يعزز فكرة التلازم بين الطرفين، كما وردت اللفظة بمعنى "غير" كما في قول امرئ القيس: (مصطفى، د.ت، ص20)

إِذَا قُلْتَ هَذَا صَاحِبٌ قَدْ رَضَيْتُهُ  وَ قَرَّتْ بِهِ العَيْنَانِ بَدَلَتْ أَخَرًا

وفي هذا السياق يتجلى معنى الاستبدال والتغاير حيث يحل الآخر محل الأول، في دلالة واضحة على التبدل والتنوع، وقد وردت الكلمة أيضًا في النص القرآني، كما في قوله تعالى: "فَآخَرَانِ يَقُومَانِ مَقَامَهُمَا مِنَ الَّذِينَ اسْتُحِقَّ عَلَيْهِمُ الْأَوْلَيَانِ فَيُقْسِمَانِ بِاللَّهِ لَشَهَادَتُنَا أَحَقُّ مِنْ شَهَادَتِهِمَا" (سورة المائدة، الآية 107)

ويعزز هذا الاستعمال القرآني البعد التداولي للكلمة، حيث تُستخدم للدلالة على التعويض أو الحلول محل الغير، وهذه الصيغة تحيل إلى وجود شاهدين بديلين يحلان محل الشاهدين الأصليين، مما يكرس معنى التعاقب والمغايرة.

أما في المعاجم فقد ورد تعريفها بصيغة أكثر دقة، إذ جاء: "الآخَرُ بمعنى غَير كقولك رجلٌ آخَرُ وثوب آخَرُ ، وأَصله أَفْعَلُ من التَّأَخُّر ، فلما اجتمعت همزتان في حرف واحد استُثْقِلتا فأُبدلت الثانية أَلفاً لسكونها وانفتاح الأُولى قبلها "(ابن منظور، 1999م، ص87). وهو ما يرسّخ فكرة أن الآخر في اللغة يقوم أساسًا على **الاختلاف والتأخر والتعدد**، وهي معانٍ ستجد امتدادها في الاستعمالات الاصطلاحية لاحقًا.

**– الآخر اصطلاحًا:**

إذا انتقلنا إلى الحقل الاصطلاحي نجد أن مفهوم الآخر قد اتخذ أبعادًا أكثر تعقيدًا، حيث ارتبط بسياقات فكرية وفلسفية متعددة خاصة ضمن العلوم الإنسانية، التي جعلت منه مفهومًا محوريًا في دراسة قضايا الهوية والذات والغيرية، فهذاالمفهوم لم يعد مجرد دلالة لغوية بل أصبح أداة تحليلية لفهم العلاقات الإنسانية.

وفي هذا الإطار يُعرَّف الآخر بأنه:" إن الآخر مختلف بشكل أساسي عن (نحن)، وبالنسبة إلى أرسطو فإن الآخر المستبعد هو الغريب الذي لم يتمكن من استخدام وفهم اللغة المشتركة" (لبيب، 1999م، ص54). فالآخر يُبنى انطلاقًا من الاختلاف الثقافي واللغوي، حيث يُنظر إليه ككيان خارج دائرة الانتماء، وهو ما يكشف عن البعد الإقصائي الذي قد يحمله المفهوم في بعض السياقات.

كما يرتبط مفهوم الآخر بمفهوم الغيرية التي تعبر عن حالة التمايز بين الكيانات، وقد عبّر الفيلسوف ابن رشد عن هذا المعنى بقوله:" إن الذي يقابل الواحد من جهة ما هو هو هي

الغيرية"(صليبا، ص130–131).و يفهم من هذا القول أن الغيرية تمثل الوجه المقابل للوحدة، أي أنها الشرط الذي يجعل التمييز ممكنًا، كما أن الغيرية في الفكر الحديث لم تعد مجرد اختلاف، بل أصبحت تحمل دلالات أخلاقية، حيث تُفهم أحيانًا بوصفها نزوعًا نحو الإيثار، كما ورد أن الغيرية :"هي الإيثار وهي مقابلة للأنانية تطلق في علم النفس على الميل الطبيعي إلى الغير وحب الذات"(لالاند، 2001م، ص1309).وهذا يبيّن أن العلاقة مع الآخر لا تقوم فقط على التمايز، بل قد تتأسس أيضًا على التفاعل والتكامل.

وفي سياق أكثر تركيبًا تم تعريف الآخر ضمن الدراسات الثقافية بكونه:" فرد أو جماعة لا يمكن تحديدهم إلا في ضوء مرجع هو (الأنا)، فإذا حددنا هوية الأنا كان الآخر فردًا أو جماعة يحكم علاقته بالأنا عامل التمايز، وهو تمايز إطار الهوية أحيانًا و الإجراء أحيانا أخرى"(النجار و آخرون، 2007م، ص 51) .وهو ما يكشف عن الطبيعة الجدلية للعلاقة بين الأنا والآخر، حيث لا يمكن تصور أحدهما دون الآخر، إذ يتحدد كل منهما عبر الاختلاف عن الآخر، كما يبرز أن هذا التمايز قد يؤدي دورًا مزدوجًا، فهو من جهة يُسهم في بناء الهوية، ومن جهة أخرى قد يتحول إلى أداة للإقصاء.

وعليه فإن مفهوم الآخر في بعده الاصطلاحي يتجاوز كونه مجرد "غير"، ليصبح بنية فكرية تعكس طبيعة العلاقات الإنسانية، سواء في بعدها الثقافي أو الاجتماعي أو النفسي، مما يجعله مفهومًا مركزيًا في فهم الذات وحدودها، وفي إدراك العالم بوصفه فضاءً للتعدد والاختلاف.

**ب– أطر و نظريات دراسة الآخر " الدراسات الغربية– الدراسات العربية"**

تعددت المقاربات النظرية التي حاولت فهم الآخر وتحليله، وانقسمت بين مدارس غربية تأسست في سياقات فلسفية ونفسانية، وأخرى عربية نشأت من رحم التفاعل الحضاري وإشكاليات الهوية، كما أن تتبع هذه الأطر يكشف عن تحولات عميقة في طريقة تناول "الغير" وعلاقته بـ"الأنا"، كما يبرز كيف أن كل ثقافة تصوغ مفهوم الآخر وفق حاجتها الوجودية والتاريخية.

– **الآخر في الدراسات الغربية:**احتل مفهوم الآخر مساحة مركزية في الفكر الغربي منذ الحضارة اليونانية القديمة ، حيث ربط الإغريق الهوية باللغة والثقافة، وجعلوا من غيرهم كائناً أدنى يحتاج إلى التمييز والإقصاء، و في هذا السياق نجد أن "مصطلح الآخر في بدايته عند اليونانيين كان يعني كل ما ينتمي إلى هذه البيئة أو هو لفظ يطلق على غير اليوناني سواء كانوا في الشمال أو في العمق الأوروبي أو في قارتي إفريقيا وآسيا بهدف التمييز بين اليوناني المتحضر وغيره المتخلف" (صورة الأنا والآخر في شعر فكتور هيجو، 2021، https://dspace.univ-ouargla.dz/)، وقد تجسدت هذه النظرة في موقف أرسطو من اللغة، حيث جعل من القدرة على النطق باليونانية معياراً للإنسانية، فأطلق لقب "بربري" على كل من لا يتقنها مؤسساً بذلك قطيعة بين "الأنا" اليوناني و"الآخر" الأعجمي.(ينظر: https://ar.m.wikipidia.org/wiki/ )

ومع تطور الفلسفة المعاصرة لم يعد الآخر مجرد غريب ثقافي، بل تحول إلى قضية وجودية محورية عند مفكرين فرنسيين كبار مثل جان بول سارتر وميشيل فوكو وجاك لاكان وإيمانويل ليفيناس، فمفهوم "الغيرية" نفسه يُردُّ إلى "فضاءات مختلفة تمثل التحليل النفسي والفلسفة الوجودية والظاهراتية" (الرويلي، البازغي،2007،ص 21)، وهذا التنوع في المرجعيات جعل من الآخر كائناً متعدد الأوجه " الرفيق والعدو، والمرآة والهاوية، والأساس والتهديد...".

فعند سارتر مثلاً يصبح الآخر جحيماً حقيقياً يحاصر حرية الأنا ويُخضع وجودها لشروط قسرية، حيث يرى أن "وعي الذات الوجودي يكون بناء على الطرف، بل ينطوي على أعداء تدمر إنسانيته لأنه يربط الكينونة بطريقة جبرية وغير مستقلة بين لفظتي "ماكان" وما سيأتي فهذا الوضع يجعل الكينونة تصرف بطريقة جبرية بسبب الآخر الذي يمنع تماما حرية الإختيار ، لذلك اختتم ساتر مسرحيته "لا مخرج" بمقولته المشهورة :الآخرون هم الجحيم" (الرويلي، البازغي، 2007، ص 22). فالآخر هنا ليس مجرد شخص آخر، بل هو نظرة تجمد الذات وتحولها إلى موضوع، مما يخلق صراعاً أبدياً بين الوعي والوعي المضاد.

أما ميشيل فوكو فيقدّم الآخر بصورة أكثر قتامة، حيث يجعله مماثلاً للموت واللاوعي والحدود القصوى للخطاب، يذهب فوكو إلى أن "الآخر متعلق بالذات تعلق لا فكاك منه، شأنه في ذلك شان

ارتباط الحياة بالموت، فالآخر بالنسبة إلى فوكو هو الهاوية أو الفضاء المحدود الذي يتشكل فيه الخطاب" (الرويلي، البازغي، 2007، ص 22). وبتعبير أعمق يرى فوكو أن " الآخر هو اللامفكر فيه في الفكر نفسه، أو هو الهامشي الذي استبعده المركز، أو هو الماضي الذي يقصيه الحاضر دون الماضي ولا نعرف الذات دون الآخر، أما على مستوى الخطاب، فالآخر هو معالم الانقطاع والفصل الذي يحاول التاريخ استبعادها ليؤكد استمراريته" (الرويلي، البازغي، 2007، ص 22). فالآخر إذن هو ذلك "اللامفكر فيه" الذي يحدد الفكر من خلال نفيه، وهو الهامش الذي تصنعه المركزية لتعرف ذاتها.

أما مارتن هايدغر فيقرأ الآخر من زاوية "السقوط" ، و يرى هذا الفيلسوف الألماني أن وجود الأنا لا يتحقق إلا من خلال الانغماس في عالم الآخرين، وهذا السقوط يحمل جانبا إيجابياً حيث "يعتبره ما كان يمكن وجودي أن يكتشف لنفسه ولولاه لظل وجودي في إمكانات الوجود لا نهاية لها، أي أن سقوطي هو الذي جددني وبتجديدي تحقق وجودي الغيبي" (https://www.argeek.com/e )، فـ "السقوط" هنا يمنح الوجود حده وواقعيته، ويمنع التيه في الإمكانيات غير المحدودة. وهذا يعني أن: "الآخر يدخل عنصرا مقوما في صميم وجود الأنا وماهيتها، والأنا بذلك لا تكون إلا من خلال توقفها على الآخر واستقلالها عنه في وقت واحد" (رجب، 1981م، ص7). لكن هايدغر لا يغفل الجانب السلبي فالوجود مع الآخر قد يخنق الفردية ويحصرها، بل يمكن للآخر أن يمثل الخطر الأكبر حيث يقول سارتر: "بل الموت مستور الإمكانات" (سارتر، د.ت،ص3)، كما أنه لا مهرب في "الوجود من الناس" (سارتر، د.ت، ص3).

أما المفكر لالاند أندري فيقر بصعوبة حصر مفهوم الآخر في تعريف جامع، معتبراً إياه من الأفكار البديهية التي لا تحتاج إلى تحديد دقيق، فقد جاء في موسوعته أن الآخر "هو أحد مفاهيم الفكر الأساسية، ومن ثم يمتنع تعريفه فهو نقيض الذات ويقال على كلمات شتى مختلف أو حول رؤية ذاتية مميز" (لالاند، 2001م، ص125)، وهذا القول يؤكد أن الآخر ليس مفهوماً معرفياً كغيره، بل هو شرط مسبق لأي تفكير في الذات.

من جهة علم النفس يتبنى مفهوم الآخر طابعاً بنيوياً تفاعلياً، حيث يرى الباحثون أن الآخر "مركب من السمات الاجتماعية والنفسية والفكرية والسلوكية التي ينسبها فرد أو جماعة ما – إلى الآخرين" (ينظر: علام، 2014، ص12). وفي هذا الإطار يرى شاكر عبد الحميد أن " الآخر قد يكون احد الأفراد وقد يكون جماعة من الجماعات أو أمة من الأمم، فالآخر قد يكون قريبا وقد يكون بعيدا ، وقد يكون صديقا وقد يكون عدوا، وقد يكون عدوا نفكر في أنسب الوسائل للتعامل معه" (علام، 2014م، ص12). أما يونغ فيفرق بين الأنا والذات بشكل حاد معتبراً أنهما " مركبين مستقلين، بل ويزيد من الهوة الفاصلة لتصبح المسافة التي تفصلهما كالمسافة مثل ما بين الشمس والأرض... فالذات يمكن أن تعنى ما يماثل تعويضا عن الاصطدام بين الخصائص الشخصية والمألوفات المجتمعية، نجده في الاشتباك الواقع بين العالم الداخلي والعالم الخارجي" (دافي، 1989م، ص150).

كما لا تقتصر صراعات الآخر على العلاقة مع الغريب البعيد، بل تمتد إلى داخل الجماعة الواحدة، حيث يتحول "الإخوة الأعداء" إلى مصدر للتوتر والدماء، وقد كشفت الماركسية عن هذا البعد عبر تركيزها على الصراع الطبقي داخل المجتمع الواحد (ينظر:ابراهيم، 1996م، ص111). وفي هذا السياق يؤكد منشينغ أن "لا وجود له إلا من خلال جماعة، وعلى هذا الأساس لا يحق للإنسان الذي لا ينتمي إلى الجماعة الأسرية أن تشارك في أي عمل من الأعمال الموقوفة على الأعضاء" (ابراهيم، 1996م، ص114)، وهكذا يصبح الانتماء الجماعي شرطاً للوجود، ولكن أيضاً سبباً للإقصاء.

أما تشارلز كولي وجورج هربرت ميد، فقد أسسا لنظرة اجتماعية تفاعلية، حيث يرى كولي أن "الذات أو الأنا هي مركز شخصيتنا، وإنها لا تنمو ولا تفصح عن قدرتها إلا من خلال البيئة الاجتماعية، وأنا الشعور بالأنا لدينا لا يبرز دون أن نكون مصحوبا بذوات الآخرين" (ابو العينين، 1999م، ص812).

في حين يقدم كولي مفهومين مهمين هما: "الذات المرآة" التي تعكس انطباعات الآخرين علينا، و"النحن أو الذات الجماعية ويشير الى صيغة معينة للانا تتحقق في حالة وجود جماعة تضم في

عضويتها عددا من الأفراد يشعرون بالتعاون في ما بينهم وباختلافهم عن – أو تعارضهم مع – جماعات أخرى" (ابو العينين، 1999م، ص812)، وميد هنا يضيف أن الذات تتشكل عبر التفاعل الاجتماعي والخبرات المشتركة، فلا فرد دون جماعة، ولا وعي بالذات دون وعي بالآخر.

**– الآخر في الدراسات العربية:**

اتخذ مفهوم الآخر منحى خاصاً في الفكر العربي المعاصر مرتبطاً بإشكالية الأنا والغرب، والهوية والتبعية، والتجديد والمحافظة، فـ "الآخر الحضاري" لم يعد مجرد كيان خارجي، بل أصبح مرآة تعكس مخاوف العرب وطموحاتهم. وقد لفت حسن حنفي الانتباه إلى أن رفاعة الطهطاوي قد قدَّم نموذجاً رائداً في دراسة الآخر، حيث يرى حنفي أن " كتاب رفاعة الطهطاوي هو بحث في الآخر ، ورأى أيضا أن الغاية إذا ليست وصف الآخر، بل قراءة الأنا في مرآة الآخر فليست الغاية قراءة باريس في ذاتها، بل قراءة مصر في مرآة الآخر فليست الغاية قراءة باريس في ذاتها، بل قراءة مصر في مرآة أو روبا وليست الغاية الذهاب إلى باريس، بل العودة إلى مصر وليست الغاية التعلم بل الإفادة بالعلم" (ينظر: حنفي، 1991م، ص191). فالطهطاوي في "تخليص الإبريز" لم يذهب إلى باريس ليكتشف فرنسا، بل ليكتشف مصر من خلال عيون الآخر.

ويخلص حنفي من تحليله لكتاب الطهطاوي إلى فكرة عميقة مفادها أن "الأنا إطار جغرافي للأخر، إذ لا توجد جغرافيا لباريس في ذاتها، بل بالمقارنة مع جغرافية الإسكندرية أو القاهرة التي يطلق الطهطاوي عليها اسم مصر ، كما يحيل التوقيت في باريس إلى توقيت القاهرة بعض معالمهم إلى معالم قاهرية، أما مرسيليا فتحيل إلى الإسكندرية قياسا للمجهول على المعلوم والغائب على الحاضر، كما أن الأنا مرجع تاريخي للآخر، ذلك أن التاريخ هو لوصف الأنا لا لوصف الآخر، وما الآخر إلا مناسبة لإظهار الأنا، حيث يصبح الأنا في مسار تاريخها الهجري" (لبيب، 1999م، ص292). وهكذا يتحول الآخر من موضوع للدراسة إلى مجرد أداة نقدية لمراجعة الذات، وهو ما يضعه حنفي في مسافة نقدية من الطهطاوي الذي اتهمه بالانبهار. و يصف حنفي ذلك بقوله أن: " الطهطاوي الذي رأى في كتابه انطباعات عالم أزهري وقع تحت تأثير الصدمة الحضارية واخذ عليه انبهاره بالغرب وإعجابه بتحدياته، إذا الغرب عند الطهطاوي هو المرأة المثالية التي تنعكس فيها عيوب

الذات، فهو ليس موضوعا للدراسة، بل هو الظهر الأسود للمرآة التي لا تعكس شيئا" (حنفي، 1991م، ص191).

من جهة أخرى يعتبر الباحثون أن الآخر ليس مجرد عدو أو غريب، بل هو شرط لظهور الهوية نفسها، حيث "لا تتضح ملامح الهوية من دون لقاء مع الآخر، إذ أن الابتعاد عنه يجعل من الذات بعدا واحدا، فيسرع إليها الجمود، في حين أن الإلتقاء معه يمنحها أبعاد مركبة" (حمود، 2013، ص17). وهذا يعني أن الحوار مع الآخر المختلف، خاصة الغرب في مجالات العلم والتكنولوجيا، يمثل ضرورة حيوية لتجديد الذات العربية، شريطة أن لا يتحول إلى تبعية عمياء، فالغرب كما هو موصوف يحضر في مشاريع العرب المستقبلية كخوف ورجاء في آن واحد حيث نخشى هيمنته، ونرغب في الاستفادة من علومه.

و مما سبق يتبين أن أطر دراسة الآخر في الغرب انطلقت من إشكالات وجودية وسيكولوجية (سارتر، فوكو، هايدغر)، ووصلت إلى نظريات اجتماعية تفاعلية (كولي، ميد)، بينما ركزت الدراسات العربية على علاقة الأنا بالآخر الغربي بوصفه تحدياً حضارياً وهوية مرآوية (الطهطاوي، حنفي)، لكن القاسم المشترك بين كل هذه المقاربات هو أن الآخر ليس مجرد مفهوم معرفي، بل هو علاقة وجودية تمتحن قدرة الأنا على الاعتراف والاختلاف والحوار.

**ج- صورة الآخر في الخطاب الأدبي**

إن صورة الآخر في الخطاب الأدبي لا تنبثق من فراغ، بل تستند إلى تجارب وخبرات متراكمة عاشها الأدباء، وتتشكل عبر علاقات معقدة بين الذات والغير، حيث تساهم المخيلة الجمعية والصراعات التاريخية والمواقف الوجدانية في رسم ملامح هذه الصورة، فقبل أن نتمكن من الحديث عن الآخر، ينبغي أن ندرك أن صورة الأنا نفسها التي تتأسس على تجارب عاشها الآخرون من الأدباء والأجانب في شعب آخر، كتلك الصور التي يرسمها الأوروبيون عن البلدان الشرقية عموماً والإسلامية منها خاصة، وهذه الصورة في عمومها لا تخرج عن دائرة العداء التي تغذت بها المخيلة الأوروبية، والتي ساهمت في تأصيل رؤية غربية عدائية للإسلام والمسلمين.

ومن اللافت أن هذه الرؤية لم تختفِ رغم ما شهدته العلاقة بين الشرق والغرب من محطات إيجابية وتفاعل مثمر، إذ نجد تأكيداً على أن "الغربيين أنفسهم اقتبسوا من الحضارة العربية الإسلامية فتعلموا منها وأفادوا مما كان يساعدهم في بناء حضارتهم التي ابتدأت نهضتها منذ أربعة قرون، فاخذوا مثلا بالأرقام العربية واستفادتهم من كتب الطب العربي وخصوصا كتب ابن الرشد وابن سينا" (مرتاض،2003م،ص96). ومع ذلك فإن هذه المبادلات العلمية والحضارية غابت عن الذاكرة الجماعية الأوروبية، ولم تبق إلا صوراً سلبية ونظرات قدحية للعربي والمسلم، في حين أن هذا الاحتكاك بين ضفتي المتوسط لم يكن قائماً على التدمير أو الصراع المسلح فقط، بل كان العالم الغربي هو الذي استمد وهجاً حضارياً من الثقافة العربية الإسلامية في تلك الفترة، وكانت الحضارة العربية مصدراً أساسياً للنخب الأوروبية التي استمدت منها مقومات سلطتها العلمية اللاحقة (ينظر :اقاية،د.ت،ص100).

وهذه المفارقة التاريخية تكشف عن محاولة ممنهجة لطمس الجوانب المشرقة في التراث الإسلامي، وتحيلنا إلى حقيقة أعمق، وهي أن من ينفي الآخر إنما ينفي جزءاً من ذاته، لأن الآخر "مكمل للذات ومن يختزل الآخر يختزل ذاته ، وذلك أن الذات المتعددة تقتضي وجود آخر متعدد" (يرويني، منظم، خضري،2012م،ص61)، فصورة الآخر ليست مرآة خارجية فحسب، بل هي امتداد لصراعات الذات الداخلية وتعددها.

وتزداد هذه الصورة تعقيداً عندما ننظر إلى تجربة الأديب نفسه، فصورة الآخر في الأدب لا تنفصل عن درجة معرفة الأديب بهذا الآخر وعمق احتكاكه به، فالصورة التي يرسمها أديب عن مجتمعه الأصلي حيث ولد ونشأ ويعرف العديد من أبنائه وتربطه بهم علاقات قرابة وصداقة ووشائج اجتماعية ونفسية متنوعة، تكون عادةً غنية ودقيقة وتفصيلية، وتستند إلى معرفة عميقة وشاملة. أما صورة الآخر الأجنبي التي يقدمها أديب لم يعرفه حق المعرفة، فغالباً ما تتسم بالهشاشة والتبسيط والتعميم، وتتعدد حالات فهمه وتأويله بحسب السياق التاريخي والثقافي، ولا يمكن إغفال أثر التجربة الشخصية والرحلات في رسم هذه الصورة.

ومن أهم الحالات التي يمكن تلمسها في هذا الإطار نجد نمطين متقابلين: التصوير السلبي والتصوير الإيجابي، وكلاهما يمثلان شكلاً من أشكال عدم الالتقاء الحقيقي بالآخر، وإن اختلفت آليات كل منهما.

في حالة التصوير و التمثيل السلبي تسيطر على الأنا المبدعة أو الدارسة مشاعر التفوق والزهو الذاتي، وغالباً ما تكون هذه المشاعر معززة بعلاقات عدائية طويلة الأمد مع الآخر عبر التاريخ، هنا يصبح الآخر هدفاً لتشويه متعمد، تغذيه مشاعر العدائية وسوء الفهم، ولا يسمح لهذا الآخر بأن يعبر عن ذاته بحرية، وإذا سمح له بالظهور فذلك بشكل مشوه يبرز نقائصه المزعومة ويخفي فضائله، والهدف من ذلك هو إبراز الواقع الثقافي الأجنبي في مرتبة أدنى من ثقافة الأنا المحلية، فتتحول الصورة إلى وسيلة لإثارة مشاعر العداء تجاه الآخر، وفي نفس الوقت تعزيز مشاعر الولاء والتضامن والوحدة داخل الذات أو الجماعة.

إنها صورة تسخر في خدمة التعبئة النفسية ضد الآخر العدو، وهذا ما نجده بوضوح في كثير من نصوص الأدب العربي التي قدمت صورة مشوهة للأوروبي، كما نجد مثالاً صارخاً عليه في الأدب الصهيوني الحديث الذي أعلا من شأن الذات اليهودية عبر نفي الآخر الفلسطيني أو تشويه صورته بشكل منهجي (ينظر:حمودة،2013م،ص28). ففي هذه الحالة يتحول الأدب إلى سلاح نفسي لا يقل فتكاً عن الأسلحة المادية، وتصبح صورة الآخر مجرد أداة لتثبيت الهوية عبر إقصاء المختلف.

أما في الحالة المقابلة وهي التصوير الإيجابي، فتسيطر على الأنا المبدعة أو الدارسة مشاعر الدونية والانكسار، حيث تنظر الذات إلى واقع الآخر الثقافي على أنه متفوق تفوقاً مطلقاً على ثقافتها الوطنية الأصلية، وهنا نجد الأنا تضع نفسها في مرتبة أدنى، ويترافق ذلك مع تفضيل مطلق للآخر وبأسلوب حياته، حتى تصل الحالة إلى حد الهوس بهذا الآخر، ويعاني الكاتب أو الجماعة الأدبية من وهم الانهيار الوجداني، مما يؤدي إلى رسم صورة الآخر الأجنبي على حساب صورته الحقيقية، فيتشكل ما يمكن تسميته بالتشويه الإيجابي.

نلاحظ هذا بوضوح عند بعض الكتاب العرب المنبهريين بالنموذج الغربي للحياة، والذين لا يكتفون بالدعوة إلى الحضارة الغربية، بل يتجاوزون ذلك إلى تغاضي الطرف عن مشكلاتها ومساوئها، فلا

يتبنون أي موقف نقدي تجاهها، رغم ما عاناه العرب من نكبات بسبب النزعة العدوانية التي سيطرت وما زالت تسيطر على كثير من السياسيين الغربيين (ينظر:حمودة، 2018م،ص78).

وهكذا فإن صورة الآخر في التمثيل الإيجابي ليست أقل ضرراً من نظيرتها السلبية، لأنها تجرد الذات من قدرتها على النقد والمقاومة، وتجعلها أسيرة لنموذج جاهز لا يتوافق بالضرورة مع خصوصياتها وتاريخها، و في كلا الحالتين تظل صورة الآخر في الخطاب الأدبي محكومة بصراعات الأنا ومشاعرها إما بالكراهية المفرطة أو بالحب الأعمى، ونادراً ما تتحرر لتقدم الآخر كإنسان مختلف لكنه متساوٍ في الكرامة والحق في الوجود. وهكذا فإن تأمل هذه الصور الأدبية يكشف في العمق عن أزمة الذات العربية في علاقتها بنفسها قبل أن يكشف عن طبيعة الآخر الحقيقية.

# الفصل الثاني
# تمثّلات الآخر في مقامات بديع الزمان الهمذاني
# دراسة تطبيقية

**تمهيد : تقديم مدونة الدراسة " مقامات بديع الزمان الهمذاني "**

**أولاً/ تمثّلات الآخر الاجتماعي**

أ- الآخر الطبقي

ب- الآخر السلطوي

ج- الآخر الهامشي

**ثانيًا/ تمثّلات الآخر الثقافي**

أ- الآخرالعالم والمثقف

ب- الآخر الجاهل والمدّعي

**ثالثًا/ تمثّلات الآخر القيمي و الأخلاقي**

أ- الآخر الكريم

ب-الآخر البخيل

ج- الآخر الصادق

د- الآخر الكاذب

**رابعًا/ آليات و أسلوب بناء صورة الآخر في مقامات الهمذاني**

أ- السخرية

ب- الوصف و التشخيص

ج- الحوار

د- الحيلة و التنكر

هـ- المفارقة

**تمهيد : تقديم مدونة الدراسة " مقامات بديع الزمان الهمذاني "**

تمثل مقامات بديع الزمان الهمذاني المدونة النصية التي يقوم عليها هذا البحث، إذ تشكل المجال التطبيقي الذي تُقرأ من خلاله تمثلات الآخر في مستوياتها الاجتماعية والثقافية والقيمية، وتنبع أهمية هذه المدونة من مكانتها في التراث العربي، إذ ارتبطت بتأسيس فن المقامة بوصفه جنسًا أدبيًا له خصائصه الفنية وبنيته الخاصة، حتى غدت أشهر آثار الهمذاني وأكثرها حضورًا في الدرس الأدبي القديم والحديث. وقد نوه القدماء بقيمتها ومكانتها، فقيل في وصفها: " أنه أملى أربعمائة مقامة نحلها أبا الفتح الإسكندري في الكدية وغيرها، وضمنها ما تشتهي الأنفس وتلذ الأعين، من لفظ أنيق قريب المأخذ بعيد المرام، وسجع رشيق المطلع والمقطع كسجع الحمام، وجد يروق فيملك القلوب، وهزل يشوق فيسحر العقول "( الثعالبي ، 1983 م،ص 294). ورغم ما يروى عن كثرة ما أملاه الهمذاني، فإن ما استقر بين أيدي الدارسين هو إحدى وخمسون مقامة، وهي التي تمثل متن الدراسة في هذا البحث.

وتكشف قراءة هذه المدونة أن المقامات ليست نصوصًا متجانسة تدور حول موضوع واحد، وإنما هي عالم سردي متنوع، تتعدد فيه الحكايات، وتتباين فيه الشخصيات، وتتداخل فيه الأغراض والموضوعات، ومع ذلك ظل موضوع " الكدية" يمثل المحور الأبرز الذي تنتظم حوله مساحة واسعة من المقامات، لا بوصفه مجرد طلب للعطاء، وإنما باعتباره ممارسة اجتماعية وخطابًا ثقافيًا يكشف أنماط العلاقات بين الأفراد، ويعرّي التفاوت الطبقي، ويتيح مساءلة صور السلطة والهيمنة والهامش، ومن هذا المنطلق غدت الكدية في المقامات أكثر من موضوع حكائي بل أضحت أداة لفضح النسق الاجتماعي وكشف تناقضاته.ومن رحم هذا الفضاء الحكائي تتولد الفكاهة بوصفها سمة بارزة في المدونة، لكنها لا تحضر لمجرد الإضحاك، وإنما تؤدي وظيفة نقدية.

ويزداد هذا العالم السردي ثراءً بفضل البنية الحكائية التي يقوم عليها، والتي ترتكز على ثنائية الراوي والبطل، ممثلة في "عيسى بن هشام" و "أبي الفتح الإسكندري" فالراوي يؤدي وظيفة النقل والمشاهدة، بينما يمثل "الإسكندري" مركز الحركة والتحول والتشكل داخل المقامات، بما يحمله من تعدد في الأقنعة وتنوع في الأدوار، وتمنح هذه الثنائية للمقامات انسجامها البنائي، لاسيما مع تكرار

الاستهلال المشهور " حدثنا عيسى بن هشام " الذي يشكل عتبة سردية ثابتة تُدخل القارئ إلى العالم الحكائي. وقد أكدت العديد من الدارسين هذا التنوع البنائي والدلالي حيث أن مقامات الهمذاني تمتاز ب " تنوع المواضيع في مقامات الإسكندري يفوق موضوع الكدية فيها، وهذا يدل على التقليل من ربط الشخصية بالكدية، ولهذا دعا الهمذاني إلى وصف مقاماته الإسكندري تارة ومقامات الكدية تارة أخرى"( رحيلة،2007م ، ص 18).

كما " أفرد الهمذاني مقامة واحدة من أصل ثمانية عشرة مقامة في الكدية بطلها ليس الاسكندري بل فتى مكدي، وهذا يؤكد ارتباط الكدية بشخصية الاسكندري لا العكس " ( رحيلة،2007م ،ص 18). و مقامات الهمذاني ليست كلها مقامات الاسكندري ومقامات الكدية، و " لم ترتبط شهرة المقامات الهمذانية بالاسكندري فقط وانما ارتبطت أيضا بشخصية أخرى وهي شخصية الراوي عيسى بن هشام ووظيفة الرواية أو السرد هي التي سمحت له بالحضور في كل المقامات وتبدأ كل مقامة بعبارة الاستهلال التي تتضمن اسمه " حدثنا عيسى بن هشام "، ويعد الاستهلال ثابتا في كل المقامات ونشير إلى وجود تغيير طفيف في المقامة الغيلانية " حدثني عيسى بن هشام ." فالاستهلال هنا بمثابة عتبة وفيه يتهيأ للقارئ للإلمام بالزمان والمكان " ( رحيلة،2007م ، ص 18).

وإذا كان البناء السردي يمثل الإطار الذي تنتظم داخله المقامات، فإن موضوعاتها تكشف اتساع أفق هذه المدونة وتجاوزها الانحصار في الكدية وحدها، إذ تضم المدح والنقد والوعظ والوصف والتعليم. ففي باب المدح مثلًا أفرد الهمذاني عددًا من مقاماته لمدح " خلف بن احمد "، ويظهر هذا في قوله بالمقامة الملوكية " الذهب أيسر ما يهب، والألف لا يعلمه إلا الخلف، وهذا جبل الكحل قد أضر به الميل، فكيف لا يُؤثر ذلك العطاء الجزيل ... "( عبده،د.ت،ص136). كما تتجلى النزعة النقدية في مقامات يتحول فيها النص إلى مساءلة للأدب والثقافة، في حين يظهر الوعظ في بعض المقامات باعتباره خطابًا أخلاقيًا يتخلل السرد، ويبرز الوصف باعتباره تقنية أساسية في بناء المشهد وتحريك الحكاية، حتى اعتبره " المالك مرتاض " من " خصائص المضمون ..." ( مرتاض، 1980م،ص327).

ومن هذا التنوع الموضوعي ينبثق تنوع آخر في الوسائل والأساليب، إذ تتعدد الحيل التي يعتمدها البطل في التشكل والتخفي، من ادعاء العمى، إلى ادعاء الفقر، إلى انتحال بعض المهن، إلى التوسل بخطاب العلم أو الوعظ أو الحيلة. وهذا التعدد لا يكشف فقط عن براعة سردية، بل يؤكد أن المقامات تبني شخصياتها من خلال التحول المستمر، وهو ما يجعل صور الآخر فيها غير ثابتة، بل متبدلة تبعًا للسياق والمقام.

كما يتعزز هذا الغنى البنائي والدلالي باتساع الفضاء المكاني في المقامات، إذ تتوزع الأحداث بين المدن والبوادي، وبين الأسواق والبيوت والمساجد والمجالس، وهو ما يجعل المكان عنصرًا فاعلًا في تشكيل الحدث وصناعة المعنى. وقد رصدت الباحثون هذا الامتداد المكاني بتفصيل (ينظر: مارون،1981م،ص250)، بما يؤكد أن المكان في المقامات ليس مجرد إطار خارجي، وإنما حامل لرموز اجتماعية وثقافية تسهم في بناء صور الآخر داخل النص.

ويمتد هذا التنظيم البنائي إلى العناوين أيضًا، إذ تكشف عناوين المقامات عن دلالات أولية تفتح أفق التأويل، وتحيل إلى أمكنة أو صفات أو موضوعات أو حالات، بما يجعل العنوان نفسه مدخلًا قرائيًا يكمل البنية الداخلية للنص، كما أن تفاوت المقامات بين الطول والقصر يدل على مرونة هذا الفن، فالمقامات المطولة، مثل المضيرية والأسدية، تتيح بناء صور مركبة وشخصيات أكثر تشعبًا، بينما تميل المقامات القصيرة إلى التكثيف والإيجاز.

ولا تنفصل هذه الخصائص كلها عن القيمة الفنية التي جعلت المقامات تحتل هذه المكانة في التراث، إذ تقوم على اشتغال كثيف باللغة والبيان والزخرف البلاغي، وهو ما أشار إليه النقاد بقولهم: " لم يرمي بديع الزمان في مقاماته إلى غاية فنية خالصة ولكنه رمى فيها قبل كل شيء إلى غاية تعليمية، ولهذا قال ابن الطقطقي : إن المقامات لا يستفاد منها سوى التمرن على الإنشاء والوقوف على مذاهب النظم والنثر ومن أجل ذلك أكثر الهمذاني من أساليب البيان والبديع من الألفاظ الغريبة، وقد حمل كل مقامة من مقاماته ما استطاع من الفوائد اللغوية والبيانية والعروضية، وحشد في كلامه الزخرف وإن لم يتقيد دائما بالازدواج والسجع. "( الفاخوري ، 1960م، ص 745)، كما أن " المقامات الطويلة عند "بديع الزمان" تتسع لبعض القصص الطريقة النابضة بالحياة والذي لا يخلو

من متعة وروعة، ويظهر في "مقامات الهمذاني" طرفه وخفة روحه "( الفاخوري ، 1960م، ص 745).

وبذلك تبدو مقامات بديع الزمان الهمذاني مدونة نصية خصبة لتحليل تمثلات الآخر، لأنها تجمع بين تعدد الشخصيات، وتنوع البنى الاجتماعية، وتشابك القيم، وتداخل الأنساق الثقافية المضمرة، وهو ما يجعلها مجالًا مناسبًا لمقاربة النقد الثقافي، ومنطلقًا إجرائيًا لقراءة صور الآخر في تجلياتها المختلفة داخل هذا المتن السردي.

**أولًا/ تمثّلات الآخر الاجتماعي**

يتشكل الآخر الاجتماعي في المقامات من خلال شبكة العلاقات التي تربط الذات بغيرها داخل المجتمع، حيث لا يقوم حضور الآخر على مجرد الاختلاف، بل يتولد من تفاعل المواقع الاجتماعية وما ينتج عنها من تقابل أو صراع أو تأثير متبادل، وفي هذا السياق يمكن فهم صورة الآخر بوصفها بناءً متحركًا لا يستقر عند حدود ثابتة، لأن العلاقة بين الأنا والآخر ليست علاقة خارجية بسيطة، وإنما علاقة " الذات بالآخر هي علاقة قائمة على الاختلاف والتباين، فهما في حالة صراع دائم ومستمر، ولكنه صراع لا يسير طرفاه في خطين متوازيين، بل يؤدي الصراع بينهما إلى تقليد أحدهما للآخر، فيظهر المقلد بلباس المقلد، ويكتسب بعضا من سماته، فإن كانت الذات هشة البناء، يحصل التطابق والذوبان بينهما، وقد تكتسب الذات خصائص غير واضحة المعالم عن الآخر فيزيد في هشاشتها، وإن كان العكس حصل التجديد والبناء والإضافة على الذات، أو يؤدي إلى النفور والتقاطع التام عن الآخر، ويحصل الانفصال" (مداس ، 2013م، ص 10).

ولا تنفصل هذه العلاقة عن الصورة التي يُنتَج بها الآخر في الوعي الاجتماعي، لأن الآخر لا يُدرك بوصفه معطى جاهزًا، بل بوصفه تمثلًا يتشكل وفق ما تنسبه الذات إليه من صفات ودلالات، ولذلك فإن " صورة الآخر تختلف من شخص إلى آخر، ومما يزيد الأمر تعقيدا هو اختلاف موقف الأنا منه، مما يشير إلى أن صورة الآخر على هذا الأساس هي عبارة عن مركب من السمات الاجتماعية والنفسية والفكرية والسلوكية التي ينسبها فرد ما أو جماعة إلى الآخرين الذين هم خارجها" ( ياسين، 2006م، ص6). ومن هذا المنظور يغدو الآخر الاجتماعي في المقامات صورة تتعدد

بحسب المواقع التي يحتلها داخل البنية الاجتماعية، فتظهر له تمثلات مختلفة تتصل بالطبقة والسلطة والهامش.

ويتجسد الآخر الاجتماعي في المقامات في صور متعددة، من أبرزها نجد :

**أ- الآخر الطبقي**

يمثل الآخر الطبقي إحدى أبرز صور الآخر الاجتماعي في مقامات الهمذاني، لأنه يتشكل من خلال التفاوت في المكانة والعيش، ومن خلال العلاقة التي تقوم بين الفقر والغنى، والحاجة والامتلاك، والتكسب والسلطة الاقتصادية. وهذه العلاقات لا تُعرض في المقامات باعتبارها أوصافًا عابرة، بل تحضر بوصفها أنماطًا تكشف رؤية النص للتمايز الاجتماعي وما ينتج عنه من مفارقات ومواقف.

لذلك يتحدد الآخر الطبقي انطلاقًا من موقعه داخل هذه البنية، سواء كان غنيًا، أو فقيرًا، أو متسولًا، أو تاجرًا، فقد " يتحدد الآخر بالقياس إلى كفرد... أو إلى جماعة معينة قد تكون داخلية، كالنساء بالقياس إلى الرجال، والفقراء بالقياس إلى الأغنياء، أو خارجية بالقياس إلى مجتمع بصورة أعم "(نادر كاظم، 2004م، ص2). بمعنى أن الاختلاف الطبقي ذاته ينتج صورة للآخر، لأن الفقير يرى الغني آخرًا، كما يتشكل الغني بدوره بوصفه آخر من منظور الفقير، وبين هذين الطرفين تتولد أنماط من التفاعل تقوم على الحاجة، والمراوغة، والاستغلال، وأحيانًا الصراع.

ومن هذا المنطلق تحضر المقامات بوصفها فضاءً تتجسد فيه هذه الصور عبر شخصيات تنتمي إلى مراتب اجتماعية متفاوتة، وتكشف من خلال حركتها داخل النص عن تمثلات متعددة للغني، والفقير، والمتسول، والتاجر، وهو ما يظهر بوضوح في عدد من المقامات التي جعلت من الآخر الطبقي محورًا لبنائها السردي .

في هذا السياق تُبرز المقامة "**المضيرية** " صورة واضحة للآخر الطبقي داخل المجتمع العباسي كما صوّره الهمذاني، حيث تقوم البنية السردية على إبراز التفاوت بين طبقة التجار المترفة وبين بقية الفئات الاجتماعية، من خلال مشاهد يغلب عليها الاستعراض المادي والتباهي بالثروة، في مقابل حضور ضمني لفكرة الكدية والتكسب التي يمثلها أبو الفتح الإسكندري.

تبدأ تجليات هذا البعد الطبقي من خلال فضاء الدعوة التي تجمع بين الراوي وأبي الفتح في مجلس أحد التجار أين قُدم لهما طعام فاخر يدعى " المضيرة " وسط أجواء من الترف و البذخ الإجتماعي، حيث يتحول الطعام إلى علامة اجتماعية دالة على الثراء والترف، يقول النص: " وَحَضَرْنَا مَعْهُ دَعْوَةَ بَعْضِ التُّجَّارِ، فَقُدِمَتْ إِلَيْنَا مَضِيرَةٌ،تُثْنِي على الحَضَارَةِ، وَتَتَرَجْرَجُ في الغَضَارَةِ، وَتُؤْذِنُ بِالسَّلاَمَةِ، وَتَشْهَدُ لِمَعَاوِيَةَ رَحِمَهُ اللهُ بِالإِمَامَة" (الهمذاني،1963هـ، ص114).يُظهر هذا المقطع كيف يتحول الطعام إلى رمز طبقي، فـ"المضيرة" لا تُقدَّم بوصفها مجرد طعام، بل باعتبارها دلالة على مستوى اجتماعي مترف يرتبط بعالم التجار والقدرة على الإنفاق، وهو ما يعكس حضور الآخر الغني بوصفه فاعلًا اجتماعيًا يفرض حضوره عبر الاستهلاك.

ويتعزز هذا المعنى من خلال خطاب التاجر القائم على الاستعراض المادي وتعداد الممتلكات، حيث يُبرز البيت والأدوات باعتبارها علامات على المكانة الاجتماعية، فيقول النص: " كَمْ تُقَدِّرُ يَا مَوْلايَ أُنْفِقَ عَلى كُلِّ دَارٍ مِنْهَا؟ قُلْهُ تَخْمِيناً إِنْ لَمْ تَعْرِفْهُ يَقِيناً، قُلْتُ: الكَثِيرُ، فَقَالَ: يَا سُبْحَانَ اللهِ! مَا أَكْبَرَ هَذا الغَلَطَ!" (الهمذاني،1963هـ، ص114). أين يكشف هذا المقطع عن منطق طبقي قائم على المبالغة في الإنفاق والتباهي بالممتلكات، حيث يصبح المال وسيلة لإثبات التفوق الاجتماعي، مما يعكس صورة الآخر الغني الذي يقيس قيمته بقدر ما يملك وينفق.

كما يتجلى هذا البعد في وصف المقتنيات الفاخرة التي يحرص التاجر على إظهارها، مثل الأدوات والسلع، فنجد في نص المقامة المضيرية: " وَهَذِهِ الحَلَقَةُ تَرَاهَا اشْتَرَيْتُهَا فِي سُوقِ الطَّرَائِفِ بِثَلاثَةِ دَنَانِيرَ مُعِزِّيَّة " (الهمذاني،1963هـ، ص115) ، وهنا تتضح ثقافة الاستهلاك بوصفها علامة طبقية، حيث لا تُذكر السلعة لذاتها، بل لقيمتها المالية ومصدرها، مما يعمّق حضور الفوارق الاجتماعية داخل النص.

ومن خلال هذه المشاهد يتبين أن الهمذاني لا يقدم الطبقة الغنية بوصفها مجرد خلفية اجتماعية، بل يجعل منها عنصرًا فاعلًا في تشكيل المعنى السردي، حيث تتحول الأشياء (الطعام، الدار، الأدوات) إلى رموز طبقية تُبرز الفارق بين من يملك ومن لا يملك، وبين من يستعرض ومن يتلقى،

وفي المقابل، يظهر أبو الفتح بوصفه شخصية تتحرك داخل هذا العالم الطبقي عبر الحيلة والكدية، ما يكشف أن العلاقة بين الطبقات ليست ثابتة، بل تقوم على التوتر والمفارقة.

وبذلك تتجلى صورة الآخر الطبقي في المقامة المضيرية بوصفها صورة قائمة على التفاوت الاجتماعي والاستعراض الاقتصادي، حيث يعكس النص بنية مجتمع تتحدد فيه القيمة بالمظهر والمال والمكانة، وهو ما يجعل المقامة فضاءً نقديًا ساخرًا يعري العلاقات الطبقية في المجتمع العباسي.

تتردّد صورة الآخر الطبقي أيضًا في المقامة "**البغدادية**" من خلال إبراز التفاوت بين الحاجة المادية والقدرة على الاستهلاك داخل المجتمع البغدادي ، و تدور المقامة البغدادية حول قصة طريفة في بغداد، حيث يلتقي الراوي برجل من العامة ويستدرجه إلى تناول الطعام في السوق، ثم تنقلب الأحداث إلى موقف احتيال ونزاع حول ثمن ما أُكل، فينتهي الأمر بمشكلة تكشف سوء الفهم والخداع، وتعكس المقامة في مجملها مفارقة اجتماعية بين الرغبة في الأكل وضعف القدرة المادية وما ينتج عن ذلك من مواقف ساخرة.

تتجلى صورة الآخر الطبقي منذ البداية من خلال حالة الفقر التي يعيشها الراوي، إذ يقول: " اشْتَهَيْتُ الأَزَاذَ، وأَنَا بِبَغْدَاذَ، وَلَيسَ مَعْي عَقْدٌ عَلى نَقْدٍ " (الهمذاني،1963هـ، ص66). ويُبرز هذا القول وجود حاجز طبقي واضح بين الرغبة في الاستهلاك والقدرة المالية، حيث يظهر الفرد في وضعية ضعف مادي تدفعه إلى البحث عن حلول غير مباشرة لإشباع حاجاته.

كما تتضح ملامح الاستدراج الاجتماعي المرتبط بالحاجة، حين يُغرى الرجل بالطعام ويقع في الفخ بسبب الجوع، " فَاسْتَفَزَّتْهُ حُمَةُ القَرَمِ، وَعَطَفَتْهُ عَاطِفُةُ اللَّقَمِ، وَطَمِعَ، وَلَمْ يَعْلَمْ أَنَّهُ وَقَعَ " (الهمذاني،1963هـ، ص66) ، هنا يظهر الآخر الطبقي بوصفه طرفًا ضعيفًا تُستغل حاجاته الأساسية، خاصة الجوع، مما يعكس هشاشة الطبقة الدنيا وسهولة التأثير عليها.

ويتعزز هذا المعنى من خلال مشهد الطعام الفاخر الذي يُقدَّم في السوق، حيث يتحول الأكل إلى رمز للوفرة والقدرة المادية: " ثُمَّ أَتَيْنَا شَوَّاءً يَتَقَاطَرُ شِوَاؤُهُ عَرَقاً، وَتَتَسَايَلُ جُوذَابَاتُهُ مَرَقاً "

(الهمذاني،1963هـ، ص66) ،ويُظهر هذا الوصف التباين بين عالم الترف الغذائي وعالم الحاجة، مما يعمّق الفجوة الطبقية بين الشخصيات.

و عليه تكشف المقامة "**البغدادية**" عن واقع اجتماعي يقوم على الخداع وسوء التعامل، حيث تتحول الحاجة إلى وسيلة للاستغلال، ويصبح الطعام مجالًا للصراع بدل أن يكون مجرد وسيلة للعيش.

تُعدّ كذلك المقامة "**البصرية**" من المقامات التي برزت فيها صورة الآخر الطبقي بشكل واضح عند الهمذاني، حيث تتجلى الفوارق الاجتماعية بين الغني والفقير، وبين من يملك القدرة على العطاء ومن يعيش تحت ضغط الحاجة والفقر. تدور أحداث المقامة حول دخول الراوي إلى البصرة، ولقائه برجل يشكو حاله ويعرض معاناته مع الفقر والجوع بطريقة مؤثرة، مما يدفع السامعين إلى التفاعل معه ومساعدته، في مشهد يكشف طبيعة العلاقات الاجتماعية القائمة على التفاوت الطبقي.

و تتجلى صورة الآخر الطبقي في هذه المقامة من خلال إبراز وضعية الفقراء داخل المجتمع، حيث جاء في النص: " وَهَذِهِ البَصْرَةُ مَاؤُهَا هَضُومٌ، وَفَقِيرُهَا مَهْضُومٌ، وَالمَرْءُ مِنْ ضِرْسِهِ فِي شُغْلٍ، وَمِنْ نَفْسِهِ في كَلٍّ" (الهمذاني،1963هـ، ص70). فيُظهر هذا الاقتباس أن الفقر ليس حالة فردية بل واقع عام يطبع حياة فئة كاملة من المجتمع، حيث يعاني الفقير من ضغط الحاجة اليومية، حتى يصبح منشغلًا بأبسط متطلبات العيش، مما يعكس هشاشة موقعه الاجتماعي.

كما تتعمق هذه الصورة من خلال التعبير عن الفقر كحالة جماعية تشمل العديد من الأفراد و يتضح ذلك في العبارة " وَتَدَاعَيْنَ بِاسْمِ الجُوعِ " (الهمذاني،1963هـ، ص70) ، وهذا يدل على أن الجوع ليس تجربة فردية فقط، بل حالة اجتماعية عامة تمس طبقة كاملة، مما يبرز الفجوة بين الطبقات في المجتمع.

ومن خلال هذه المقاطع نلاحظ أن الآخر الطبقي يُقدَّم بوصفه طرفًا ضعيفًا يعيش تحت ضغط الحاجة، في مقابل طبقة أخرى قادرة على الإطعام والمساعدة، مما يجعل العلاقة بينهما غير متكافئة، تقوم على الحاجة أكثر من التوازن.

وهكذا تكشف المقامة "**البصرية**" هي الأخرى عن واقع اجتماعي يتسم بوضوح الفوارق الطبقية، حيث يظهر الفقير في موقع الضعف والمعاناة، بينما تبقى الطبقات الأخرى في موقع القوة والقدرة على التحكم في مصير الآخرين.

في الصدد نفسه تُبرز المقامة "**الدينارية**" أحد أبعاد الآخر الطبقي من خلال تصوير صراع اجتماعي يحدث في بغداد، حيث يقرر الراوي التصدق بدينار على أحد الفقراء، لكنه يدخل في مفارقة طبقية حين يتورط في نزاع بين شخصين يتنافسان على هذه الصدقة، و تعكس المقامة من خلال هذا النزاع الطبقي الذي يقوم على الحاجة، والكرامة، والتنافس على القليل من المال، واقعًا اجتماعيًا فيه الفقر يعيد تشكيل العلاقات.

تدور المقامة حول نذر للراوي بأن يتصدق بدينار على أفقر رجل في بغداد، فيبحث عن أبي الفتح الإسكندري، فيجده في حلقة مع جماعة من الفقراء. يقول الراوي: "سَأَلْتُ عَنْهُ، فَدُلِلْتُ عَلَى أَبِي الفَتْحِ الإِسْكَنْدَرِيِّ" (الهمذاني، 1963هـ، ص360). و هذا الاقتباس يوضح أن الراوي يبحث عن الفقير الأكثر حاجة، مما يضع الطبقي في صميم القصة، إذ يصبح الآخر الطبقي هو محور العمل الخيري والتنافس، وهو شخص يعيش على هامش الحياة في بغداد.

وتتجلى صورة الطبقي بوضوح حين يتصارع الإسكندري وآخر على من يستحق الدينار، فيقول الإسكندري: "يَا بَرْدَ العَجُوزِ، يَا كُرْبَةَ تَمُّوزَ، يَا وَسَخَ الكُوزِ" (الهمذاني، 1963هـ، ص360). وهنا يتجلى الآخر الطبقي في الشتائم والإهانات التي يوجهها أحد الفقراء للآخر، وكأن الفقر والذل يتجسدان في هذه الكلمات، مما يوضح عمق الصراع الطبقي في أبسط أشكاله، حيث يتحول الدينار إلى رمز للكرامة المهدورة.

كما يظهر التنافس الطبقي في الشتائم التي يرد بها الآخر، حين يقول: "يَا قَرَّادَ القُرُودِ، يَا لَبُودَ اليَهُودِ" (الهمذاني، 1963هـ، ص360)، هذه الشتائم تعكس أيضًا استياء الطبقات المهمشة، حيث يصبح الفقير في صراع مع فقير آخر على لقمة العيش، وهذا يعمق الشعور بأن الطبقة الفقيرة تعيش في دوامة من الإهانة والمهانة، ليس فقط من الطبقة الغنية، بل من داخل طبقتها نفسها.

وفي النهاية يعجز الراوي عن حسم الصراع، ويترك الدينار مشاعًا بين الاثنين، قائلاً: "فَتَرَكْتُهما، وَالدِّينَارُ مُشاعٌ بَيْنَهُمَا" (الهمذاني، 1963هـ، ص360). وهذا المشهد يوضح أن الدينار، رغم قيمته الرمزية، لا يحل المشكلة الطبقية، بل يكشف عن دوامة الفقر التي تجعل الطبقة الفقيرة في صراع دائم فيما بينها من أجل القليل، دون أن تتغير الظروف الأساسية التي صنعت هذا التفاوت.

وبهذه الطريقة توظف المقامة "**الدينارية**" صورة الآخر الطبقي لتكشف هشاشة العلاقات الاجتماعية القائمة على الحاجة، حيث يصبح الفقر عاملًا في الصراع النفسي والمادي بين الفقراء أنفسهم، في ظل غياب أي ضمان لرفع هذا الواقع.

كما تُقدّم المقامة "**المطلبية**" صورة اجتماعية تُبرز علاقة الإنسان بالمال والغنى، وكيف تتحول الرغبة في الثراء إلى خطاب يغلب عليه التهويل والتباهي، داخل مجلس يجمع شخصيات مختلفة، وتكشف هذه المقامة في جوهرها، عن نظرة اجتماعية تجعل المال معيارًا للتميّز الطبقي، وعن شخصية تدّعي امتلاك معرفة بالكنوز والثروات لإقناع الآخرين بقدرتها ومكانتها.

تدور أحداث المقامة حول اجتماع مجموعة من الأشخاص، بينهم شاب يتحدث عن الغنى وكنوز الدنيا حديثًا مثيرًا، فيؤثر في الحاضرين ويجعلهم يصدقون كلامه عن الثروات، ورد في نص المقامة :" هَلِ الدُّنْيَا إِلاَّ مُنَاخُ رَاكِبٍ، وَتَعِلَّةُ ذَاهِبٍ؟ وَهَلْ المَالُ إِلاَّ عَارِيَةٌ مُرْتَجَعَةٌ، وَوَدِيعَةٌ مُنْتَزَعَةٌ؟ " (الهمذاني، 1963هـ، ص423) ،هذا القول يعكس رؤية فكرية للمال باعتباره قيمة مؤقتة، لكنه في السياق الاجتماعي للمقامة يُستعمل كوسيلة لإظهار التفوق، مما يبرز التناقض بين الخطاب النظري والواقع الطبقي القائم على التنافس حول الثروة.

كما تتجلى صورة الآخر الطبقي في حديثه عن الكنوز المزعومة، حيث يقول: " فِيهِ مَائَةُ أَلْفِ مِثْقالٍ، ... مِنْ كُنُوزِ الأَكَاسِرَةِ، وَعُدَدِ الجَبَابِرَةِ " (الهمذاني، 1963هـ، ص423)، و هنا يظهر البعد الطبقي بوضوح، إذ يرتبط الغنى بالسلطة والتاريخ والكنوز، وكأن الثروة هي معيار السيادة والعلو الاجتماعي، مما يعكس تصورًا طبقيًا يجعل المال وسيلة للهيمنة والتميز. ويزداد هذا البعد وضوحًا حين يقنع الآخرين بقدرته على الكشف عن المطالب، في مقابل حصوله على نصيب من المال، مما

يعكس منطقًا نفعيًا قائمًا على المبادلة والمصلحة، حيث يصبح المال محور العلاقات الاجتماعية داخل الجماعة.

وفي النهاية تكشف المقامة "**المطلبية**" عن تصور اجتماعي للآخر الطبقي مرتبط بالغنى والادعاء بالقدرة على امتلاك الثروة أو الوصول إليها، حيث يتحول المال إلى أداة للنفوذ الرمزي والاجتماعي، ويصبح معيارًا لتقييم الأفراد داخل المجتمع.

وتُجسّد المقامة "**المجاعية**" هي الأخرى مشهداً إنسانياً قاسياً تدور أحداثه في بغداد زمن المجاعة، حيث يبرز أثر الفقر والجوع في تشكيل العلاقات الاجتماعية، وما يرافق ذلك من مفارقات بين الحاجة الملحّة وبين الإغراءات المادية والخيالية التي يعرضها الآخر. وتتمحور المقامة حول حوار طريف بين الراوي وفتى ذكيّ يستغل حالة الجوع ليصف أنواعاً متعددة من الأطعمة والأجواء المترفة في محاولة لجذب انتباهه وإغوائه، قبل أن ينكشف في النهاية عن حيلة لغوية وموقف ساخر يعكس واقع الفقر.

وتتجلى صورة الآخر الطبقي منذ البداية من خلال حالة العجز والحاجة التي يعيشها الراوي في زمن المجاعة، إذ يقول: "كُنْتُ بِبَغْدَادَ عَامَ مَجاعَةٍ فَمِلْتُ إلى جَماعَةٍ... وَفِيهِمْ فَتىً ذُو لَثْغَةٍ... فَقَالَ: مَا خَطْبُكَ" (الهمذاني،1963هـ، ص155) ، و يُظهر هذا المقطع وضعية اجتماعية مأزومة، حيث يصبح الاجتماع الإنساني نفسه مرتبطاً بالحاجة والبحث عن الإغاثة، في حين يمثل الفتى هنا طرفاً آخر يتعامل مع الجوع بوصفه فرصة للخطاب والإغواء لا مجرد معاناة.

كما تتعمق صورة الآخر الطبقي عبر خطاب الإغراء الغذائي الذي يقدمه الفتى، حيث يرسم عالماً مثالياً من الترف الغذائي مقابل واقع الحرمان، يقول: "مَا تَقولُ فِي رَغيفٍ، عَلى خِوَانٍ نَظيفٍ، وَبَقْلٍ قَطِيف... وَشِوَاءٍ صَفِيفٍ... وَيُعَلكَ بَعْدَ ذَلِكَ بِأَقْداحٍ ذَهَبِيةٍ" (الهمذاني،1963هـ، ص155). و هنا يتجلى التفاوت الطبقي بوضوح، فالوصف لا يعكس طعاماً فقط، بل يقدّم صورة عن عالم الرفاهية الذي يفتقده الفقير، مما يجعل الخطاب وسيلة لاستثارة الحاجة واستغلالها نفسياً.

ويزداد هذا البعد وضوحاً عندما يوسع الفتى دائرة الإغراء نحو مشاهد من الترف الحسي والاجتماعي، فيقول: "أَوْ أَوْسَاطٌ مَحْشُوَّةٌ، وَأَكْوابٌ مَمْلُوَّةٌ... وَمُطْرِبٌ مُجِيدٌ... وَجَنَّةٍ ذَاتِ أَنْهَارٍ"

(الهمذاني،1963هـ، ص155) ،هذا التصوير لا يعكس مجرد طعام، بل يعكس بنية اجتماعية قائمة على الرفاه والطبقية، حيث يُقدَّم الغنى بوصفه عالماً منفصلاً عن واقع الجوع والمعاناة.

وفي النهاية تكشف المقامة "**المجاعية**" أن الآخر الطبقي هنا ليس فقط شخصاً غنياً أو فقيراً، بل هو خطاب قائم على المفارقة بين الحاجة والوفرة، وبين الواقع والخيال، فالجوع يتحول إلى أداة للكشف عن الفوارق الاجتماعية، كما يتحول الكلام نفسه إلى وسيلة لإعادة إنتاج هذا التفاوت بشكل ساخر، حيث تنتهي المقامة باعتراف ضمني بأن الفقر يصنع قابلية للانخداع أمام أي صورة من صور الترف.

**ب- الآخر السلطوي**

ترتبط السلطة بتنظيم العلاقات الإنسانية داخل المجتمع، إذ تمارس تأثيرها في توجيه السلوك وضبط التفاعل بين الأفراد والجماعات، لذلك لا تنفصل عن البنية الاجتماعية والسياسية، وفي هذا السياق فإن السلطة "تمتزج بكل أنواع العلاقات الإنسانية في الحياة الاجتماعية المشتركة، وهي مرتبطة بالتنظيم المؤسسي، فالتعاون أو الصراع الناجم عن العلاقات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي تقوم بين الأفراد والجماعات هو نتيجة مباشرة لوضع السلطة في المجتمع" (الشوادفي،2022م،ص493)، وهو ما يبرز حضورها بوصفها قوة تنظّم العلاقات وتؤثر في مساراتها.

كما تقوم السلطة على بعد أخلاقي ومعنوي يجعل الطاعة جزءًا من مشروعيتها، إذ "يجب الإذعان للسلطة من خلال التزام أخلاقي ومعنوي... والسلطة يجب أن تطاع" (الشوادفي،2022م،ص493)، حيث أنه "على كل واحد أن يطيع السلطات ولا ينبغي أن نقاوم السلطة بالقوة" (الشوادفي،2022م،ص493)، بما يجعل السلطة قائمة على الامتثال والانضباط، لا على القوة وحدها.

ومن جهة أخرى، تتجسد السلطة في صور مؤسساتية متعددة، إذ "غالبا ما يقوم نظام الحكم على السلطات الثلاث: السلطة السياسية (التنفيذية)، والسلطة التشريعية، والسلطة القضائية" (الشوادفي،2022م،ص493)، وهو ما يكشف طبيعتها المركبة داخل المجتمع.

و قد وردت صورة الآخر السلطوي في مقامات الهمذاني ومنها المقامة "**القزوينية**" التي كشفت تمثّل السلطة في صورة رمزية تتصل بالنفوذ الديني وهيمنة الخطاب وتأثيره في الجماعة. و تدور المقامة "**القزوينية**" حول حيلة يتخذ فيها أبو الفتح الإسكندري هيئة مجاهدٍ غريبٍ قادم من أرض العدو، فيخاطب الناس خطابًا مؤثرًا يستثير تعاطفهم ويستدر عونهم، وتقوم المقامة في ظاهرها على طلب المعونة، لكنها في عمقها تكشف حضور السلطة بوصفها صورة رمزية ومادية تتجلى في الحرب، والقيادة، والنفوذ، والتأثير في الجماعة.

تتجلى صورة الآخر السلطوي في هذه المقامة من خلال تمثل شخصية القوة المرتبطة بالمجال العسكري، إذ يظهر الآخر السلطوي أولًا في صورة العدو صاحب الهيمنة والرقابة والقهر، ويتضح ذلك في قوله: "أَسْجِدُ لِلاتِ حِذَارَ العِدَى ... وَلا أَرَى الكَعْبَةَ خَوْفَ الرَّقِيبْ" (الهمذاني،1963هـ، ص94). يكشف هذا القول حضور سلطة قاهرة تُخضع الفرد للمراقبة والخوف، حتى يصبح السلوك محكومًا بإكراه خارجي، وهنا يتجسد الآخر السلطوي في صورة القوة التي تفرض الطاعة، وتراقب الأفراد، وتوجّه أفعالهم.

ويتأكد هذا الحضور السلطوي من خلال صورة العدو العسكري الذي يواجهه المتكلم ويطلب العون لغزوه، كما في قوله: "فَلَوْ دَفَعْتُمُ النَّارَ بِشَرَارِهَا، وَرَمَيْتُمُ الرُّومَ بِحِجَارِهَا، وَأَعَنْتُمُونِي عَلى غَزْوِهَا" (الهمذاني،1963هـ، ص94)، و هنا يظهر الآخر السلطوي في هيئة قوة سياسية وعسكرية ممثلة في "الروم"، أي سلطة الخصم المسيطر، كما يظهر أيضًا في المقابل بوصفه سلطة مقاومة تسعى إلى المواجهة، وبهذا تصبح السلطة في المقامة مزدوجة: سلطة عدو مهيمن، وسلطة مجاهد يطمح إلى منازعتها.

كما تتجسد صورة الآخر السلطوي في تمثّل أبي الفتح نفسه لشخصية القائد الموجّه القادر على تعبئة الجماعة والتأثير فيها، فحين يقول الراوي: "فَإِذَا واللهِ شَيْخُنا أَبُو الفَتْحِ الإِسْكَنْدَرِيُّ بِسَيْفٍ قَدْ شَهَرَهُ، وَزِيّ قَدْ نَكَّرَهُ" (الهمذاني،1963هـ، ص94)، فإن الشخصية هنا لا تظهر مجرد محتال، بل تتقمص صورة السلطوي المحارب، بما يحمله السيف والزي من رموز القيادة والهيبة والنفوذ، فالسلطة هنا لا تُبنى بالفعل الحقيقي، بل تُنتجها العلامات: السلاح، الهيئة، والخطاب.

ويتعزز ذلك في خطابه للجماعة حين يقول: "فَكُلٌّ عَلَى قَدْرِ قُدْرَتِهِ، وَحَسَبِ ثَرْوَتِهِ" (الهمذاني،1963هـ،ص94)، إذ يتكلم من موضع الآمر الموجّه الذي يوزع الأدوار، ويطلب الدعم، وكأنه صاحب سلطة معنوية تخوّله مخاطبة الجماعة من الأعلى، وهذا من أبرز تمثلات الآخر السلطوي، لأن السلطة هنا تتشكل عبر القدرة على توجيه الآخرين واستثمار خضوعهم الطوعي.

ومن ثمّ فإن صورة الآخر السلطوي في هذه المقامة لا تتمثل في الحاكم المباشر وحده، بل في كل شخصية تمارس نفوذًا أو تُنتج علاقة طاعة وخضوع، سواء أكانت سلطة العدو الرقيب، أم سلطة القائد المحارب، أم سلطة الخطاب الذي يسيطر على الجماعة ويقود استجاباتها، ومن خلال هذا التعدد، يجعل الهمذاني السلطة بنية متخفية تتبدّى في الشخصيات والأقوال والرموز، لا مجرد مؤسسة سياسية ظاهرة.

و وردت صورة الآخر السلطوي كذلك في المقامة "**الملوكية**" حيث تتجسد لا في الإشارة إلى السلطة فقط، بل في تمثيل شخصية الآخر السلطوي متمثلة في صورة الملك بوصفه مركز الهيبة والنفوذ والقدرة على الهيمنة والعطاء، بما يجعله الآخر الذي يُستحضر بوصفه قوة أعلى تفرض حضورها الرمزي. و تدور المقامة "**الملوكية**" حول لقاء الراوي بأبي الفتح الإسكندري في الطريق، ثم يتحول الحديث بينهما إلى الملوك وفضائلهم، قبل أن يخصّ أبو الفتح ملكًا بعينه بمدح مطوّل يصوره في صورة استثنائية، فيغدو الملك داخل المقامة شخصية سلطوية مركزية، ولو حضرت عبر الوصف لا المشهد المباشر.

تتجلى صورة الآخر السلطوي أولاً من خلال حضور الملك بوصفه شخصية تتجاوز سائر الناس مقامًا ونفوذًا، إذ يقول: "زُرْهُ تَزُرْ مَلِكاً يُعْطِي بِأَرْبَعَةٍ... وَانْظُرْ إِلَيهِ تَرَى أَيَّامَهُ غُرَراً، وَوَجْهَهُ قَمَراً، وَعَزْمَهُ قَدَراً، وَسَيْبَهُ مَطَرَا" (الهمذاني،1963هـ، ص382) ،في هذا المقطع يظهر الآخر السلطوي ممثلاً في شخص الملك ذاته، لا بوصفه حاكمًا فقط، بل بوصفه مركزًا للقرار والعطاء والقوة، فالعزم هنا يحيل إلى سلطة الحكم، والسَّيب إلى القدرة على المنح، وكلاهما من علامات الشخصية السلطوية.

كما تتأكد صورة الآخر السلطوي في تمثله بوصفه صاحب سلطة فوق العادة، لا يُدرك في مستوى البشر العاديين، إذ يقول: "مَا زِلْتُ أَمْدَحُ أَقْواماً أَظُنُّهُمْ صَفْوَ الزَّمَانِ؛ فَكَانُوا عِنْدَهُ كَدَرَا" (الهمذاني،1963هـ، ص382) ، وهنا تتشكل شخصية الآخر السلطوي عبر المفاضلة، فالملك لا يظهر فردًا بين الناس، بل يظهر متفوقًا عليهم، متجاوزًا لهم، بما يرسّخ صورته بوصفه الآخر الأعلى منزلة وهيمنة.

ويتجلى حضوره بصورة أوضح حين يرتبط بالعطاء بوصفه مظهرًا من مظاهر السلطة، إذ يقول: "وَمَتَى كَانَ مَلِكٌ يَأْنَفُ الأَكَارِمَ... إِنَّ بَعَثَتْ بِالدَّرَاهِمِ؟ وَالذَّهَبُ أَيْسَرُ مَا يَهَبُ" (الهمذاني،1963هـ، ص382)، و في هذا الموضع لا يُقدَّم الملك مجرد مانح، بل بوصفه صاحب يدٍ عليا، والقدرة على المنح هنا تعبير مباشر عن النفوذ؛ لأن السلطة كثيرًا ما تُمارَس من خلال الإحسان واستمالة التابعين، لا بالقوة وحدها.

كما تحضر شخصية الآخر السلطوي في بعد الهيبة الرمزية حين تُجعل مآثره فوق المألوف، كما في قوله: "فَلَيْتَ شِعْرِيَ مَنْ هَذِي مَآثِرُهُ، مَا ذَا الَّذِي بِبُلُوغِ النَّجْمِ يَنْتَظِرُ؟" (الهمذاني،1963هـ، ص382). هذا التصوير يرفع الملك إلى مرتبة شبه أسطورية، وهو ما يعمق تمثل الآخر السلطوي بوصفه شخصية تحاط بالهيبة، ويصعب بلوغ مقامها.

وعليه فإن صورة الآخر السلطوي في هذه المقامة تجلت صراحة في شخصية الملك، بما يحمله من سلطان وهيبة وقدرة على العطاء والتفوق، فجاء الآخر هنا متجسدًا في شخص حاكم يمثل القوة العليا داخل المخيال الاجتماعي، وهو تمثل مباشر وواضح للآخر السلطوي لا مجرد إيحاء به.

تتجلى كذلك صورة الآخر السلطوي في المقامة "**الخلفية**" ، وتدور هذه المقامة حول علاقة الراوي بعد توليه أحكام البصرة، بشابٍّ ذي فطنة ودهاء يلتحق به، ثم تتكشف عبر الحوار بينهما أبعاد تتصل بالولاية، والخدم، وهيبة المنصب، وطبيعة العلاقة بين صاحب السلطة ومن يدور في محيطه،ومن هذا الإطار تتشكل صورة الآخر السلطوي بوصفها مرتبطة بالنفوذ والإدارة والقدرة على الإذلال أو الإكرام.

تبرز صورة الآخر السلطوي أولًا من خلال حضور السلطة في صورتها المؤسسية الصريحة، إذ يقول الراوي: "لَمَّا وُلِّيتُ أَحْكامَ البَصْرَةِ" (الهمذاني،1963هـ، ص286)، هذا المطلع ليس تفصيلًا عابرًا، بل يؤسس من البداية لوجود شخصية مرتبطة بالحكم والولاية، أي بسلطة فعلية تمتلك الأمر والنهي، وهنا يظهر الآخر السلطوي في صورة الوالي أو صاحب الحكم، وهو تمثل مباشر للسلطة السياسية داخل المقامة.

ويتأكد هذا الحضور في حديث الشاب عن أثر المحيط السلطوي، خاصة الخدم والغلمان، في تشكيل صورة الحاكم، إذ يقول: "وَالمَرْءُ مِنْ غِلْمَانِهِ، كَالْكِتَابِ مِنْ عُنْوَانِهِ" (الهمذاني،1963هـ، ص286) ، ويحمل هذا القول دلالة عميقة، فصورة السلطوي لا تتحدد بشخصه وحده، بل بمنظومته التابعة له، الغلمان هنا امتداد للسلطة، وسلوكهم صورة من صور حضورها، ولذلك فإن إساءتهم ليست فعلًا فرديًا، بل مظهر من مظاهر ممارسة السلطة ذاتها.

كما تتبدى شخصية الآخر السلطوي في وجهها القاهر من خلال الإشارة إلى أدوات الهيمنة والردع، في قوله: "وَلا يَطْرُدُهُ سَوْطٌ كَالجَفَاءِ" (الهمذاني،1963هـ، ص286)، فالسوط هنا ليس مجرد أداة مادية، بل رمز سلطوي صريح للإخضاع والتأديب، ومن خلال هذا الرمز تظهر السلطة بوصفها قدرة على القهر، لا مجرد مكانة اجتماعية.

ويتضح التمثل السلطوي أكثر في قوله: "وَعَلَى الكَرِيمِ نَظَرَ إِدْلالٍ، وَعَلى اللَّئِيمِ نَظَرَ إِذْلالٍ" (الهمذاني،1963هـ، ص286)، فالإذلال هنا ممارسة سلطوية واضحة، تقوم على تراتبية تُخضع الآخر أو ترفعه بحسب موقعه، وهذا يكشف أن الآخر السلطوي لا يحضر فقط في صورة الحاكم، بل في آليات التفاضل التي ينتجها الخطاب السلطوي نفسه.

ثم تبلغ صورة الآخر السلطوي ذروتها في استحضار نموذج الحاكم المثالي في قوله: "ظَفِرَتْ يَدَا خَلَفِ بْنِ أَحْمَدَ؛ إِنَّهُ ... سَهْلُ الفِنَاءِ مُؤَدَّبُ الخُدَّامِ" (الهمذاني،1963هـ، ص286)، و هنا يحضر الآخر السلطوي في صورة الأمير أو الحاكم النموذج، لا بوصفه قوة قهر فقط، بل بوصفه سلطة منظمة تضبط من يتبعها، والتركيز على "مؤدب الخدام" يكشف أن جوهر السلطة هنا يظهر في حسن إدارة التابعين، لأن ضبط المحيط جزء من هيبة السلطان.

وعليه فإن تمثل الآخر السلطوي في هذه المقامة يتجسد في أكثر من مستوى: في شخصية الوالي صاحب الأحكام، وفي رموز القهر مثل السوط والإذلال، وفي شبكة الخدم بوصفهم امتدادًا للنفوذ، ثم في صورة الأمير المثال ممثل السلطة الرشيدة، وبذلك يجعل الهمذاني السلطة حاضرة بوصفها شخصًا، ورمزًا، وممارسةً، وهو ما يمنح صورة الآخر السلطوي حضورًا فعليًا واضحًا داخل بنية المقامة.

ونجد كذلك صورة الآخر السلطوي في المقامة "**الوصية**" إذ تدور هذه المقامة حول مشهد يوصي فيه أبو الفتح ابنه قبل خروجه للتجارة، فيقدّم له جملة من الوصايا التي تبدو في ظاهرها نصائح اقتصادية وأخلاقية، لكنها في عمقها تكشف خطابًا قائمًا على التوجيه، والضبط، وفرض القواعد، وهي كلها من ملامح الحضور السلطوي.

تتجلى صورة الآخر السلطوي أولًا في سلطة الأب الموجِّه، بوصفه شخصية تمارس الوصاية والتحكم في سلوك الآخر، ويتضح ذلك في قوله: "فَإِنِّي شَفِيقٌ... وَلَسْتُ آمَنُ عَلَيْكَ النَّفْسَ وَسُلْطَانَهَا" (الهمذاني،1963هـ، ص304)، فذكر "سلطانها" هنا ليس لفظًا عابرًا، بل يحيل إلى حضور السلطة بوصفها قوة قهر داخلي تتحكم في الإنسان، وفي الوقت نفسه يكشف أن الخطاب كله مبني على مقاومة هذا السلطان بسلطان مضاد هو سلطة الأب الناصح، وهكذا يظهر الآخر السلطوي في صورة من يملك حق التوجيه والضبط.

ويتأكد هذا التمثل في الصيغة الأمرية المتكررة التي تهيمن على الوصية، مثل قوله: "فَاسْتَعِنْ عَلَيْهِمَا نَهَارَكَ بِالصَّوْمِ"، وقوله: "فَإِيَّاكَ وَإِيَّاهُمَا"، وقوله: "فَلا تُنْفِقَنَّ إِلاَّ مِنَ الرِّبْحِ" (الهمذاني،1963هـ، ص304)، إن تكرار الأمر والنهي يجعل الشخصية هنا تتكلم من موقع سلطوي واضح، لا من موضع النصيحة المتساوية، لأن الخطاب يقوم على علاقة فوقية بين آمر ومأمور، وهي من صميم تمثلات الآخر السلطوي.

كما تتجسد صورة السلطوي في النزعة الرقابية التي تحكم هذا الخطاب، خاصة في قوله: "كُنْ مَعَ النَّاسِ كَلاعِبِ الشِّطْرَنْجِ: خُذْ كُلَّمَا مَعَهُمْ، وَاحْفَظْ كُلَّ مَا مَعَكَ" (الهمذاني،1963هـ، ص304)،و هنا يظهر الآخر السلطوي في صورة العقل المدبّر الذي يضع استراتيجيات التعامل مع الآخرين، ويؤسس

علاقة مبنية على الحذر والهيمنة لا على التبادل، فهذه رؤية سلطوية للعالم، تجعل الآخر مجالًا للمراقبة والاحتياط.

ويتعزز هذا الحضور في قوله: "إِنَّمَا التِّجَارَةُ تُنْبِطُ المَاءَ مِنَ الحِجَارَةِ" (الهمذاني،1963هـ، ص304)، إذ يبدو المتكلم صاحب معرفة عليا يحدد قواعد المجال الاقتصادي ويحتكر فهمه، وهذا أيضًا وجه من وجوه السلطة المعرفية، حيث تمارس الشخصية هيمنتها عبر امتلاك الخبرة وإملاء شروطها.و نجد صورة الآخر السلطوي في خاتمة الوصية: "قَدْ أَسْمَعْتُ وَأَبْلَغْتُ، فَإِنْ قَبِلْتَ فَاللهُ حَسْبُكَ، وَإِنْ أَبَيْتَ فَاللهُ حَسِيبُكَ" (الهمذاني،1963هـ، ص304).

فهذه الخاتمة تحمل نبرة تقرير وحسم، وتُشبه خطاب من يصدر حكمًا نهائيًا، و هنا تتجسد الشخصية السلطوية في أوضح صورها، لأنها لا تكتفي بالتوجيه، بل تُحمّل المتلقي تبعة العصيان.

وعليه فإن تمثل الآخر السلطوي في هذه المقامة لا يظهر في صورة حاكم أو والٍ مباشر كما في بعض المقامات الأخرى، وإنما يتجسد في سلطة الوصاية، وسلطة الخطاب الآمر، وسلطة المعرفة التي تحتكر الصواب، بما يجعل أبا الفتح نفسه يؤدي دور الآخر السلطوي من خلال ممارسته التوجيهية وهيمنته الرمزية على الابن والمتلقي معًا.

**ج- الآخر الهامشي**

يمثل الآخر الهامشي في المقامات صورة للشخصية الواقعة على أطراف البنية الاجتماعية، تلك التي لا تمتلك سلطة ولا مكانة طبقية مرموقة، فتتشكل هويتها في فضاء الحرمان، والمراوغة، والتكيّف مع القسوة الاجتماعية، وهو آخر يتحدد غالبًا بالفقر، أو التشرد، أو الاحتيال، أو الانفصال عن المركز الاجتماعي، فيغدو حضوره كاشفًا لاختلال المجتمع بقدر ما هو تجسيد لوضعه الخاص.

وتتجلى هذه الصورة في مقامات الهمذاني بوصفها تمثيلًا لشخصيات هامشية تتحرك خارج النسق المهيمن، لكنها تمتلك وسائلها الخاصة في البقاء والمقاومة، سواء عبر التسول، أو الحيلة، أو التمويه، أو التظاهر بالجنون، ومن ثم تغدو هذه الشخصيات الهامشية أدوات نقد اجتماعي وثقافي تتجاوز ظاهرها السردي.

ووردت صورة الآخر الهامشي في مقامات الهمذاني منها المقامة " **المكفوفية**" ، أين تدور هذه المقامة حول شخصية متسول متظاهر بالعمى يستدر عطف الناس بخطاب الشكوى، قبل أن ينكشف في النهاية بوصفه شخصية مراوغة تستثمر الهامش لتحقيق الكسب، فتتجسد عبرها صورة الآخر المهمش بين الفقر الحقيقي والاحتيال الرمزي.

تتبدى صورة الآخر الهامشي في هذه المقامة أولًا من خلال هيئة الشخصية كما يرسمها السارد: "أَعمى مَكْفُوفٍ، فِي شَمْلَةِ صُوفٍ، يَدُورُ كَالخُذْرُوفِ، مُتَبَرْنِساً... مُعْتَمِداً على عَصاً" (الهمذاني،1963هـ، ص85)،فهذا الوصف لا يقدم شخصية عابرة، بل يصنع ملامح آخر هامشي واضح: رجل معزول، فقير، منكسر المظهر، متكئ على العمى والعصا والرثاثة، أي على كل العلامات التي تضعه خارج مركز المجتمع، حيث إن الهامش هنا لا يُبنى من الفقر وحده، بل من الهيئة التي توحي بالعجز، ومن موقع الشخصية كموضوع للشفقة لا كفاعل اجتماعي.

ويتأكد هذا التمثل في خطابه الاستعطافي حين يقول: "يا قَوْمُ قَدْ أَثْقَلَ دَيْنِي ظَهْرِي... أَصْبَحْتُ... سَاكِنَ قَفْرٍ وَحَلِيفَ فَقْرٍ" (الهمذاني،1963هـ، ص85) ، وفي هذا القول تظهر شخصية المتسول بوصفها نموذجًا للآخر الهامشي المرتبط بالحاجة والارتهان للغير، فهو لا يملك سوى تحويل البؤس إلى خطاب، والمتسول هنا لا يطلب المال فقط، بل يعرض نفسه باعتبارها مأساة اجتماعية، ومن ثم فإن الهامشية تتجسد في فقدان القدرة على الفعل المستقل، والاعتماد على استدرار رحمة الآخرين.

غير أن الهمذاني لا يكتفي بتقديم الهامشي في صورته المألوفة بوصفه ضحية، بل يعيد تشكيله بوصفه ذاتًا ماكرة قادرة على توظيف الهامش نفسه، ويظهر ذلك في انكشاف أمره حين يقول السارد: "وَعَلِمْتُ أَنَّهُ مُتَعَامٍ" (الهمذاني،1963هـ، ص85) ،هنا تنقلب الشخصية من متسول منكسر إلى محتال واعٍ، يستثمر صورة الضعف ليصنع موردًا للعيش، وهذا التحول بالغ الأهمية في تمثيل الآخر الهامشي، لأن الهمذاني لا يصوره مجرد بائس، بل كائنًا يتقن التلون والتخفي، ويجعل من الهامش أداة بقاء.

ويبلغ هذا التمثيل ذروته في قوله: "أَنَا أَبُو قَلَمُونٍ... فِي كُلِّ لَوْنٍ أَكُونُ" (الهمذاني،1963هـ، ص85) ، فهنا تتحدد هوية الآخر الهامشي بالتشكل والتحول، فهو ليس شخصية ثابتة، بل هوية

مراوغة تتبدل بحسب المصلحة، وهذا التلون سمة جوهرية في شخصية المهمش، لأن من يعيش خارج المركز لا يملك الامتيازات، فيعوّض عنها بالحيلة والتكيف، ولذلك يصبح التحول ذاته وسيلة وجود.

كما يرد قوله: "لا تُكَذِبَنَّ بِعَقْلٍ... ما العَقْلُ إلاَّ الجُنُونُ" (الهمذاني،1963هـ، ص85)، وهو قول يكشف بعدًا آخر من أبعاد الهامشية، هو التظاهر بالجنون أو توظيف خطاب اللامعقول، فالمجنون هنا ليس مجرد صورة مرضية، بل قناع من أقنعة المهمش، يستخدمه لمراوغة النظام الاجتماعي الذي يضيق عليه.

ومن ثم تتجسد في المقامة ثلاث صور متداخلة للآخر الهامشي: المتسول في هيئة العاجز المستعطي، والمحتال/اللص الرمزي في استثمار الشفقة لانتزاع المال، والمجنون المتقنع في خطاب المفارقة واللامعقول، وهذه الصور لا تأتي متفرقة، بل تلتقي في شخصية أبي الفتح الذي يمثل نموذجًا للهامشي القادر على تحويل الضعف إلى حيلة.

والغاية من هذا التمثيل ليست تصوير الفقر وحده، وإنما كشف أن الهامش ليس دائمًا موقع خضوع مطلق، بل قد يكون موقع مقاومة ومكر أيضًا، فالهمذاني يجعل هذا الآخر المهمّش مرآة لنفاق المجتمع، إذ يكشف أن الناس تستجيب للمظهر أكثر من الحقيقة، وأن الشفقة نفسها قابلة للاستغلال، وهكذا تغدو شخصية المتسول المكفوف تمثيلًا مركبًا للآخر الهامشي، لا بوصفه ضحية فقط، بل بوصفه ذاتًا تتقن العيش على حواف المجتمع.

ونجد كذلك صورة الآخر الهامشي في المقامة "**الإبليسية**" وهي مقامة تقوم على التباس الظاهر بالحقيقة، وتمتزج فيها الحيلة بالعجائبي، إذ يلتقي السارد بشخصية غريبة تتخفّى في هيئة شيخ، قبل أن تتكشف الصلة بينها وبين أبي الفتح الإسكندري، وفي هذا المسار السردي تتجسد شخصية الآخر الهامشي لا بوصفها متسولًا فحسب، بل بوصفها شخصية منبوذة، مراوغة، تتحرك خارج الأعراف، وتتخذ من الغرابة والتمويه وسيلة للوجود.

تتبدى صورة هذا الآخر أولًا من خلال هيئة الشيخ الغامضة، فهو ليس شخصية مندمجة في النظام الاجتماعي، بل كائن مفارق، يتحرك في أطراف العالم، في الوادي، في العزلة، في فضاء بعيد

عن العمران، وهو ما يجعل الهامشية هنا مكانية واجتماعية في آن، ويتعزز هذا المعنى حين ينكشف لاحقًا أنه "أَنَا الشَّيْخُ أَبُو مُرَّةَ" (الهمذاني،1963هـ، ص243)، وهي إحالة إلى صورة إبليس نفسها، وهنا يتخذ الآخر الهامشي صورة الكائن المطرود، الخارج من المركز، وهو أعمق أشكال التهميش الرمزي.

لكن الشخصية الهامشية لا تظهر في بعدها العجائبي فقط، بل تتجلى كذلك في تمثلها بوصفها شخصية مراوغة، تستولي على الكلام وتنتحل القول، كما يتضح حين ينشد الشيخ قصيدة جرير، ثم يزعم: "وَأَنَا أَمْلَيْتُ عَلَى جَرِيرٍ هذِهِ القَصِيدَةَ" (الهمذاني،1963هـ، ص243). أين تتجلى الهامشية في صورة المنتحل، أي الشخصية التي لا تملك موقعًا أصيلًا في المركز الثقافي، فتقتات على ما ينتجه الآخرون، وتعيش على التمويه، وهذه سمة جوهرية في تمثل المهمش،إذ كثيرًا ما يلجأ إلى الحيلة تعويضًا عن غياب الاعتراف الاجتماعي.

وتبرز شخصية الآخر الهامشي كذلك في اتصالها بعالم الشذوذ والخروج عن المألوف، ويظهر ذلك في وصف أبي نواس داخل النص: "وَهْوَ فُوَيْسِقٌ عَيَّارٌ" (الهمذاني،1963هـ، ص243)، فهذه الأوصاف لا تحيل فقط إلى شخصية منحرفة، بل إلى نموذج يعيش خارج القيم المستقرة، والعَيّار في التراث كثيرًا ما يمثل أحد وجوه الهامش الحضري، لأنه يتحرك بين الاحتيال، والتسكع، والمروق، وهي كلها خصائص تدخل ضمن تمثلات الآخر الهامشي.

ثم تبلغ صورة هذا الآخر وضوحًا حين يظهر أبو الفتح نفسه في نهاية المقامة مقرونًا بسبب هامشيته الصريح، في قوله: "جَوْرُ الأَيَّامِ، فِي الأَحْكَامِ، وَعَدَمُ الكِرَامِ، مِنَ الأَنَامِ" (الهمذاني،1963هـ، ص243) ،فهنا يعلن النص سبب تشكل هذه الشخصية الهامشية: ظلم الواقع، واختلال الأحكام، وغياب أهل الكرم. أي أن الهامشية ليست صفة طبيعية في الشخصية، بل نتيجة اجتماعية فرضتها الظروف. وهذا مهم في التحليل؛ لأن أبا الفتح لا يُقدَّم منحرفًا بطبعه، بل مهمَّشًا صنعتْه البنية الاجتماعية.

ويتأكد هذا التمثل أكثر في خاتمة السارد: "إِنَّكَ لَشَحَّاذٌ" (الهمذاني،1963هـ، ص243) ،وهذه العبارة تحسم هوية الآخر الهامشي صراحة، إذ ترده إلى صورة الشحاذ، أي الشخصية التي تعيش

على الطلب والمخاتلة والتكسب من الكلام، لكن هذا الشحاذ ليس متسولًا بسيطًا، بل شحاذ مثقف، يستخدم اللغة والرمز والغرابة كما يستخدم غيره اليد الممدودة.

ومن هنا تتجسد شخصية الآخر الهامشي في هذه المقامة في أكثر من صورة: الهامشي المنبوذ في صورة أبي مُرّة المطرود، والعَيّار المراوغ في انتحال الشعر والخداع، والشحاذ في شخصية أبي الفتح، وكلها صور تتجمع في نموذج واحد يقوم على العيش خارج المركز الاجتماعي والثقافي. فالهامش هنا ليس مجرد فقر، بل نمط وجود كامل.

والغاية من هذا التمثيل أن الهمذاني لا يصور الهامشي باعتباره شخصية ضعيفة فقط، بل يكشف ذكاءه، وقدرته على التلون، ومقاومته للإقصاء عبر الحيلة، ولذلك فإن شخصية الآخر الهامشي في المقامة "**الإبليسية**" تتشكل بوصفها شخصية مراوغة، مطرودة، ومحتالة، لكنها في الوقت نفسه كاشفة لاختلال المجتمع الذي يدفع أمثالها إلى العيش على الحواف.

كما ترددت صورة الآخر الهامشي في المقامة "**البشرية**" أيضاً، حيث تتجلى ملامح الصعلوك الخارج عن النسق الاجتماعي في مواجهة سلطة القبيلة ومؤسساتها ، و تدور أحداث المقامة حول بشر بن عوانة العبدِيّ، صعلوك يعيش على الغزو والاغتنام، يقع في حب امرأة جميلة بعد غارة، ثم يدخل في سلسلة من الصراعات التي تكشف عن صدام الفرد المهمّش مع منظومة اجتماعية قائمة على السلطة والخداع والتدبير.

يقول الهمذاني في مفتتح المقامة: "كانَ بِشْرُ بْنُ عَوَانَةُ العَبْدِيُّ صُعْلُوكاً" (الهمذاني،1963هـ، ص434)، هذا التوصيف المباشر لا يقدّم بشر كشخصية عادية، بل يضعه منذ البداية داخل خانة الآخر الهامشي الذي يعيش خارج النظام القبلي المستقر، أي خارج سلطة المجتمع وقيمه الاقتصادية والاجتماعية، فـ"الصعلوك" هنا ليس مجرد وصف اجتماعي، بل هو علامة على التمرد والعيش على أطراف النظام.

وتتعمق صورة الهامشي حين يهاجم ركباً ويتزوج امرأة جميلة: "فَأَغَارَ عَلَى رَكْبٍ فِيهِمُ امْرَأَةٌ جَمِيلَةٌ، فَتَزَوَّجَ بِهَا" (الهمذاني،1963هـ، ص434) ،هذا الفعل يعكس منطق الصعلوك الذي لا يخضع

للشرعية الاجتماعية في الزواج أو الملكية، بل يستبدلها بمنطق القوة والغلبة، وهو ما يضعه في مواجهة مباشرة مع النظام القبلي الذي يرفض مثل هذا الفعل.

لكن في مقابل هذا الآخر الهامشي تظهر صورة الآخر السلطوي ممثلة في العمّ الذي يمثل سلطة القبيلة ومنطقها، إذ لا يرفض الزواج بشكل مباشر، بل يستخدم الحيلة: "إني آلَيْتُ أَنْ لاَ أُزَوِّجَ ابْنَتِي... إلاَّ مِمَّنْ يَسُوقُ إِلَيْهَا أَلْفَ نَاقَةٍ مَهْراً" (الهمذاني،1963هـ، ص434) ، وهنا تتجلى السلطة الاجتماعية في شكل ذكي وخفي، لا يعتمد على المواجهة المباشرة، بل على الإقصاء عبر شروط مستحيلة التحقيق، وهو ما يكشف عن بنية سلطوية تُقصي الصعلوك بطريقة غير مباشرة.

كما تتضح قسوة هذا الآخر السلطوي أكثر حين نكتشف أن الهدف الحقيقي للعم كان التخلص من بشر: "وَغَرَضُ العَمِّ كَانَ أَنْ يَسْلُكَ بِشْرٌ الطَّرِيقَ... فَيَفْتَرِسَهُ الأَسَدُ" (الهمذاني،1963هـ، ص434)، وهنا تتحول السلطة من مجرد رفض اجتماعي إلى سلطة إقصاء وإبادة رمزية، إذ يُدفع بالهامشي إلى الهلاك عبر الخداع والتدبير، وهو ما يبرز أن النظام الاجتماعي لا يحتمل وجود الخارجين عنه.

في المقابل يظهر بشر بوصفه شخصية مقاومة لهذا الإقصاء، إذ يواجه الأسد ويقتله، في محاولة لإثبات ذاته داخل عالم لا يعترف به: "فَنَزَلَ وَعَقَرَهُ، ثُمَّ اخْتَرَطَ سَيْفَهُ إِلَى الأَسَدِ، وَاعْتَرَضَهُ، وَقَطَّهُ" (الهمذاني،1963هـ، ص434). وهذا الفعل يعكس تحول الهامشي من ضحية محتملة إلى فاعل عنيف، يحاول فرض وجوده بالقوة، وكأن العنف هو اللغة الوحيدة التي يمنحها له المجتمع لإثبات الذات.

لكن المفارقة الكبرى أن هذا الانتصار لا يغيّر موقعه الاجتماعي، بل يبقى محاصراً بمنطق السلطة التي ترفضه، حتى بعد عودته منتصراً، إذ يستمر العم في التحكم بمصيره عبر شروط الزواج والتأخير والتلاعب.

إذن تتجلى صورة الآخر الهامشي في شخصية بشر بوصفه صعلوكاً خارج النظام، يعيش على العنف والغزو، بينما يتجلى الآخر السلطوي في صورة العم والقبيلة بوصفهم قوة خفية تعتمد على الحيلة والإقصاء بدل المواجهة المباشرة، والغاية من هذا التمثيل في المقامة هي إبراز هشاشة موقع

الهامشي داخل مجتمع لا يعترف به إلا كخطر يجب التخلص منه أو احتواؤه عبر الخداع، مما يكشف نقداً ضمنياً لبنية السلطة الاجتماعية وآليات اشتغالها في الثقافة العربية القديمة.

كما نجد الآخر الهامشي في المقامة "**الصفرية**" حيث يُقدَّم فيها الهمذاني نموذج إنساني يعيش على هامش المجتمع، ويتحرك داخل فضاء الغرابة والحيلة والاحتيال، في مقابل سلطة اجتماعية منظمة تمثلها الطبقة المستقرة (التاجر/الناس/النظام الاجتماعي الذي يحكمه الرفض والقبول).

تدور أحداث المقامة حول فتى يأتي إلى عيسى بن هشام عارضاً رجلاً غريباً من "نُجّار الصفر" (صانعو النحاس)، يصفه بأنه صاحب حال غير مألوف، ويطلب تزويجه من جارية، في إطار خطاب يجمع بين الإغراء والدهاء والرمزية الاجتماعية. وجاء في النص: "عِنْدِي رَجُلٌ مِنْ نِجَارِ الصُّفْرِ، يَدْعُو إِلَى الكُفْرِ، وَيَرْقُصُ عَلى الظُّفْرِ" (الهمذاني،1963هـ، ص388) ،هذا الوصف يكشف منذ البداية عن تموضع هذا الرجل في دائرة الآخر الهامشي المرفوض، فهو ليس فقط صانعاً بسيطاً، بل يُقدَّم بوصفه خارجاً عن النسق الأخلاقي والديني والاجتماعي، عبر عبارات تحمل دلالة الرفض مثل "يدعو إلى الكفر"، مما يضعه في مواجهة مباشرة مع السلطة القيمية للمجتمع التي تحدد المقبول والمرفوض.

كما تتجلى ملامح هذا الهامشي في كونه مرتبطاً بالغربة: "قَدْ أَدَّبَتْهُ الغُرْبَةُ" (الهمذاني،1963هـ، ص388) ،فالاغتراب هنا ليس جغرافياً فقط، بل هو اغتراب اجتماعي وثقافي، جعله خارج المركز، يعيش على أطراف المجتمع، ويتشكل وعيه من خلال التجربة القاسية التي تصنع شخصية غير منضبطة وفق معايير الجماعة.

لكن في المقابل يظهر الآخر السلطوي ممثلاً في عيسى بن هشام بوصفه صاحب القرار والقبول والرفض، أي بوصفه سلطة رمزية تمثل النظام الاجتماعي الذي يُقيّم الأشخاص ويحدد مصيرهم. فمجرد عرض هذا الرجل عليه للزواج يدل على أن السلطة الاجتماعية لا تتعامل معه كفرد طبيعي، بل كـ"حالة" تُعرض وتُفحص.

ويزداد حضور هذا التفاوت حين يتحول الخطاب إلى خطاب إغراء واستثمار: "فَإِنْ أَحْبَبْتَ يَنْجُبُ مِنْهُمَا وَلَدٌ يَعُمُّ البِقَاعَ وَالأَسْمَاعَ" (الهمذاني،1963هـ، ص388)، وهنا يُعاد إنتاج الهامشي داخل

منطق النفعة، وكأن قيمته لا تظهر إلا إذا خضع لشروط التوظيف الاجتماعي، مما يكشف أن السلطة لا تعترف بالهامش إلا عندما يتحول إلى أداة إنتاج أو استمرارية.

وفي النهاية تأتي الحكمة الشعرية لتكشف وعي النص بهذه المفارقة: "المَجْدُ يُخْدَعُ بِاليَدِ السُّفْلَى" (الهمذاني،1963هـ، ص388)، حيث تتضح الفكرة المركزية: فالهامش قادر على خداع المركز، والطبقات الدنيا قادرة على التسلل داخل النظام الاجتماعي، مما يكشف أن العلاقة بين الطرفين ليست علاقة ثبات، بل علاقة توتر ومراوغة.

إذن تتجلى صورة الآخر الهامشي في المقامة "**الصفرية**" في شخصية الرجل الصنّاع الغريب الذي يعيش خارج المعايير الأخلاقية والاجتماعية والدينية، بينما يتجلى الآخر السلطوي في شخصية الراوي/عيسى بن هشام بوصفه ممثلاً للقبول الاجتماعي ولآليات الفرز والتقييم، وتكمن الغاية من هذا التمثيل في إبراز أن الهامشي ليس كياناً ضعيفاً فقط، بل هو عنصر فاعل ومخاتل يمكنه اختراق النظام الاجتماعي، مما يعكس رؤية الهمذاني القائمة على نقد البنية الاجتماعية وكشف هشاشة حدود السلطة والمركز.

كما تتجلى صورة الآخر الهامشي في المقامة "الأسدية" حيث تُقدَّم شخصية "الإسكندري" بوصفها نموذجاً للآخر الغامض الخارج عن المألوف، الذي يتقاطع فيه الذكاء الحاد مع التمرد على القيم الاجتماعية المستقرة، في مقابل حضور واضح للآخر السلطوي المتمثل في الراوي والجماعة التي تراقب وتُقوِّم وتحكم. و تدور أحداث المقامة حول رحلة عيسى بن هشام في طريقه، حيث يواجه هو وجماعته خطراً متمثلاً في أسد مفترس، ثم يظهر فتى غريب يتدخل في اللحظة الحاسمة، ويقلب مجرى الأحداث بمهارة وقوة غير عادية، قبل أن يُكشف في النهاية عن هويته بوصفه "الإسكندري" صاحب الحيل والمكر.

يُفتتح حضور هذا الآخر بوصفه استثناءً في السياق الاجتماعي: "فَتَىً أَخْضَرُ الجِلْدَةِ فِي بَيْتِ العَرَبْ" (الهمذاني،1963هـ، ص32)، هذا الوصف لا يقدمه كفرد عادي داخل النسق القبلي، بل ككائن "غير مألوف"، مختلف في الهيئة والدلالة، مما يجعله أقرب إلى الهامش الذي لا ينتمي تماماً

للمركز الاجتماعي العربي، فكونه "أخضر الجلدة" يحمل إيحاء بالغربة والتميّز، وكأنه خارج التصنيف الطبيعي للمجتمع.

ويتعمق تمثيل هذا الآخر الهامشي حين يتدخل في مواجهة الأسد: "فَمَلَكَتْهُ سَوْرَةُ الأَسَدِ فَخَانَتْهُ أَرْضُ قَدَمِهِ" (الهمذاني،1963هـ، ص32).هنا تتجلى المفارقة بين الهامشي والسلطة الطبيعية (قوة الأسد)، حيث يبدو الإنسان العادي عاجزاً، بينما يظهر هذا الفتى كاستثناء قادر على قلب المعادلة، هذا يضعه في موقع "الهامش المتفوق" الذي لا ينتمي إلى القوة التقليدية لكنه يتجاوزها بالحيلة والدهاء.

ويبرز التحول المهم حين يُكشف عن هوية الفتى: "أَنَا عَبْدُ بَعْضِ الْمُلوكِ" (الهمذاني،1963هـ، ص32) ،هنا ينقلب مفهوم الهامش نفسه فالشخص الذي بدا خارج النظام يتبين أنه مرتبط بالسلطة (الملوك)، أي أن الهامش ليس منفصلاً تماماً، بل هو امتداد خفي للقوة المركزية، لكنه يتحرك خارج رقابتها المباشرة.

كما تتجلى مهارته في السيطرة على الجماعة نفسها: "فَلَمْ نَدْرِ مَا نَصْنَعُ وَأَفْرَاسُنَا مَرْبُوطَةٌ، وَسُرُوجُنَا مَحْطُوطَةٌ" (الهمذاني،1963هـ، ص32)،هذا المشهد يعكس انقلاب موازين السلطة، فالجماعة التي تمثل المركز تصبح عاجزة، بينما يتحول الهامشي إلى قوة مهيمنة مؤقتاً، مما يكشف أن السلطة ليست ثابتة بل قابلة للانزياح.

في النهاية يعلن الفتى تفوقه الرمزي حين يخاطبهم بثقة ويقلب العلاقة بين الخادم والسيد: "أَنَا اليَوْمَ عَبْدُكَ، وَمَالِي مَالُكَ" (الهمذاني،1963هـ، ص32)، وهذه العبارة تكشف مفارقة عميقة: فهو عبد ظاهرياً، لكنه عملياً صاحب القوة والسيطرة، مما يعيد تعريف مفهوم العبودية والهامش داخل النص.

إذن تتجلى صورة الآخر الهامشي في شخصية "الإسكندري" بوصفه كائناً غريباً، متحوّلاً، يعيش على تخوم النظام الاجتماعي،وتكمن الغاية من هذا التمثيل في إبراز أن الهامش ليس ضعيفاً بالضرورة، بل قد يتحول إلى مركز قوة مؤقتة عبر الذكاء والحيلة، مما يعكس رؤية الهمذاني القائمة على زعزعة الثبات الاجتماعي وكشف هشاشة الحدود بين المركز والهامش.

**ثانيًا/ تمثّلات الآخر الثقافي**

يُعدّ "الآخر الثقافي" في مقامات الهمذاني أحد أبرز مستويات التمثيل السردي، إذ لا يقتصر النص المقامي على تصوير الصراع الاجتماعي أو الطبقي فحسب، بل يتجاوزه إلى مساءلة المعرفة ذاتها، وأشكال إنتاجها، وحضورها داخل المجتمع. فالثقافة هنا ليست مجرد معطى ثابت، بل هي فضاء تتقاطع فيه الصور الذهنية للعالم والمثقف، وتتحدد من خلاله علاقات التقدير والتهميش، والاعتراف والإقصاء، ومن ثمّ فإن الهمذاني يقدّم هذا الآخر الثقافي بوصفه كائناً إشكالياً، يتأرجح بين سلطة العلم من جهة، وهشاشة موقعه الاجتماعي من جهة أخرى، مما يجعل حضوره في المقامة حضوراً مزدوجاً: معرفياً ومفارِقاً في آن واحد.

**أ- الآخر العالم والمثقف**

تنفتح صورة العالم والمثقف في مقامات الهمذاني على أفق دلالي واسع، حيث لا يُقدَّم المثقف بوصفه صاحب سلطة معرفية مستقرة ومؤسسية، بل كفاعل لغوي وسردي يتحرك داخل فضاء ملتبس، تتداخل فيه المعرفة بالحيلة، والعلم بالتمثيل، والبلاغة بالدهاء، فالمثقف في هذا السياق ليس مجرد ناقل للمعرفة، بل هو صانع للخطاب، يعيد تشكيل الواقع عبر اللغة، ويعيد تعريف موقعه داخل المجتمع من خلال قدرته على الإقناع والتأثير والمراوغة أحياناً.

ومن هنا تبرز أهمية دراسة تمثلات العالم والمثقف داخل المقامات، بوصفها نصوصاً تكشف عن صورة المثقف في الثقافة العربية الوسيطة، ليس كسلطة مطلقة، بل كذات متحركة بين الاعتراف الاجتماعي والتشكيك في صدقيتها، مما يجعل هذا العنصر مدخلاً أساسياً لفهم كيفية اشتغال المعرفة داخل البناء السردي للمقامة، وكيف تتحول إلى أداة تمثيل للآخر الثقافي بكل تعقيداته وتناقضاته.

تجسّد المقامة "**العراقية**" صورة الآخر المثقف من خلال شخصية أبي الفتح الإسكندري، الذي يظهر في البداية كفتى فقير الحال، لكنه يمتلك معرفة واسعة وذكاءً لغويًا يميّزه عن غيره، مما يجعل حضوره في النص يجمع بين الفقر المادي والغنى المعرفي، وتدور أحداث المقامة حول رحلة عيسى بن هشام في العراق، حيث يلتقي برجل فقير في لباسه، لكنه فصيح اللسان، واسع العلم، يتحدث في

الشعر والنقد الأدبي بقدرة لافتة، ثم ينكشف لاحقًا أنه أبو الفتح الإسكندري المعروف ببلاغته وتنوع معارفه.

ويتجلى الآخر المثقف في اعتزازه بالعلم واللغة، رغم فقره الظاهر، في قوله:"أنا عبسيّ الأصل إسكندريّ الدار... من العلم رضت صعابه وخضت بحاره" (الهمذاني،1963هـ، ص178).

هنا تتجلى صورة الإنسان الغني معرفيًا، الذي يرى في العلم قيمة عليا، ويجعل منه مصدر فخره الحقيقي، بدل المال أو المكانة الاجتماعية،كما يظهر هذا البعد الثقافي في قدرته على التحليل النقدي العميق للنصوص الشعرية، حين يشرح العيوب والخصائص البلاغية، مثل قوله:

"وأما البيت الذي لا يُمكن حله فكثير، ومثاله قول الأعشى..." (الهمذاني،1963هـ، ص178).

فهو هنا لا يكتفي بالذكر، بل يعلّق ويحلل ويضرب أمثلة، مما يكشف عن شخصية علمية ناقدة تمتلك أدوات الفهم والتأويل، وهو شكل من أشكال الكرم المعرفي الذي يقدّم العلم للآخرين.

ويتجلى أيضًا في قدرته على التفصيل الدقيق في نقد الشعر، مثل تقسيمه للأبيات بحسب خصائصها البلاغية:

"وأما البيت الذي يسرّك أوله ويسوءك آخره..." (الهمذاني،1963هـ، ص178).

وهذا يدل على عقل نقدي منظم، يجعل من المعرفة أداة لتقويم النصوص، وليس مجرد حفظ أو استظهار.

وفي النهاية، يظهر أثر هذا الآخر المثقف حين يعترف عيسى بن هشام بعجزه أمام علمه، فيقول:

"فما أجلت قدحًا في جوابه ولا اهتديت لوجه صوابه" (الهمذاني،1963هـ، ص178).وهنا يتأكد تفوق هذا الآخر في المجال المعرفي

إذن، يقدم الهمذاني صورة الآخر الكريم بوصفه العالم الفقير ظاهريًا الغني علميًا، الذي يمنح المعرفة ويجيد النقد والتحليل، فيتحول الكرم هنا من فعل مادي إلى قيمة فكرية وثقافية راقية.

نجد كذلك صورة الآخر الثقافي في العديد من مقامات الهمذاني منها المقامة "**العلمية**" حيث يتجلى حضور العالم والمثقف بوصفه فاعلاً معرفياً يتحرك بين سلطة العلم من جهة، واضطراب الموقع الاجتماعي من جهة أخرى، بما يكشف عن طبيعة المثقف في الثقافة العربية الوسيطة. وتدور

المقامة "**العلمية**" حول حوار معرفي يصف فيه رجلٌ رحلة طلب العلم وصعوبته، وكيف لا يُنال إلا بالمجاهدة والتعب والترحال، ثم يُكشف لاحقاً عن شخصية المثقف الذي يجمع بين العلم والتجربة والتنقل.

جاء في نص المقامة: "طَلَبْتُهُ فَوَجَدْتُهُ بَعِيدَ المَرَامِ، لا يُصْطَادُ بِالسِّهَامِ، وَلا يُقْسَمُ بالأَزْلامِ" (الهمذاني،1963هـ، ص300) ،هنا تتجلى صورة العلم بوصفه قيمة عليا صعبة المنال، مما ينعكس على صورة العالم نفسه، فهو ليس مجرد ناقل للمعرفة بل طالب لها عبر المشقة، وهو ما يضع المثقف في موقع "الفاعل المجاهد" معرفياً، لا في موقع المتلقي السلبي.

كما جاء: "فَتَوَسَّلْتُ إِلَيْهِ بِافْتِرَاشِ المَدَرِ، وَرُكُوبِ الخَطَرِ، وَإِدْمَانِ السَّهَرِ" (الهمذاني،1963هـ، ص300)،هذا التعداد يكشف عن صورة المثقف الرحّال الذي يبني معرفته على التجربة والمعاناة، مما يعكس أن العالم ليس شخصية مستقرة، بل ذات متنقلة بين الأمكنة والمعارف، وهو ما يجعل الثقافة هنا فعلَ حركة لا فعلَ سكون.

كما تكشف العبارة: "إِسْكَنْدَرِيَّةُ دَارِي ... لَوْ قَرَّ فِيهَا قَرَارِي" (الهمذاني،1963هـ، ص300)، عن صورة المثقف الكوني المتنقل بين الأمكنة (الشام/العراق/الإسكندرية)، وهو ما يعكس انفتاح المثقف على العالم وعدم انحصاره في بيئة واحدة، مما يجعل هويته الثقافية هوية هجينة ومتحركة.

إذن يتجلى الآخر الثقافي في هذه المقامة بوصفه "عالماً رحّالاً" يملك المعرفة عبر الجهد والترحال، بينما يتمثل الآخر السلطوي في سلطة العلم ذاتها التي تفرض شروطها الصارمة على من يريد امتلاكها، مما يكشف أن المثقف في الهمذاني ليس سلطة جاهزة بل مشروع معرفة قائم على المعاناة.

تقدّم أيضاً المقامة "**الوعظية**" صورة العالم الواعظ الذي يخاطب الناس بخطاب ديني أخلاقي يقوم على التذكير بالموت والزهد والآخرة، في مواجهة انغماس الناس في الدنيا. حيث يقول الواعظ: "إِنَّكُمْ لَمْ تُتْرَكُوا سُدَى، وَإِنَّ مَعَ اليَوْمِ غَداً" (الهمذاني،1963هـ، ص160) ، وهنا يظهر المثقف بوصفه سلطة تذكير أخلاقية، يعيد ربط الإنسان بالمصير الأخروي، مما يمنحه موقعاً توجيهياً داخل المجتمع.

ويضيف: "الدُّنْيا دَارُ جَهَازٍ، وَقَنْطَرَةُ جَوَازٍ" (الهمذاني،1963هـ، ص160)،هذا التصوير يجعل من العالم واعظاً يقدّم رؤية فلسفية للوجود، حيث تتحول الدنيا إلى مرحلة عابرة، وهو خطاب يعكس وعي المثقف بوظيفة التوجيه والإرشاد. كما يبرز البعد السلطوي للمثقف في قوله: "النَّاسُ رَجُلاَنِ: عَالِمٌ يَرْعَى، وَمُتَعَلِّمٌ يَسْعَى" (الهمذاني،1963هـ، ص160)، فهذه الجملة ترسم تراتبية معرفية واضحة تجعل العالم في موقع القيادة والرعاية، والمتعلم في موقع التلقي والسعي، وهو ما يكشف عن سلطة معرفية يمارسها المثقف داخل النص.

لكن في المقابل تكشف المقامة "**الوعظية**" أيضاً هشاشة هذا الخطاب، لأن الوعظ لا يمنع الناس من الانغماس في الدنيا، مما يضع المثقف في موقع السلطة غير المكتملة التأثير، أي أنه يملك الخطاب لكنه لا يملك السيطرة الكاملة على السلوك الاجتماعي.

و عليه فصورة العالم والمثقف في مقامات الهمذاني ليست صورة ثابتة، بل صورة مركبة تقوم على التوتر بين المعرفة كسلطة (العالم الواعظ/المثقف الرحّال)، والمعرفة كمجال معاناة وتجربة (طلب العلم، السفر، الزهد).كما يتضح أن "الآخر الثقافي" عند الهمذاني ليس مجرد ناقل للعلم، بل هو فاعل لغوي وسردي يعيد تشكيل الوعي الاجتماعي، لكنه في الوقت نفسه يظل محكوماً بحدود تأثيره داخل المجتمع.

ووردت صورة الآخر الثقافي أيضاً في المقامة "**الشعرية**" حيث يتجلى المثقف بوصفه ناقداً لغوياً وعارفاً بأسرار الشعر وبلاغته، يتحرك داخل فضاء معرفي قائم على المساءلة والتأويل والاختبار، مما يجعل الثقافة هنا مجالاً للمنافسة الذهنية وإبراز التفوق المعرفي. وتدور أحداث المقامة حول مجلس أدبي يجتمع فيه جماعة يتذاكرون الشعر ويتحاورون في معانيه، ثم يظهر فتى غريب يتدخل في النقاش، فيكشف عن سعة معرفته وقدرته على حلّ الإشكالات الشعرية والمعميات، قبل أن يتحول المجلس إلى ساحة اختبار لذكائه النقدي. و نجد هذا المقطع في المقامة: "فَجَعَلْنا نَتَذَاكَرُ الشِّعْرَ فَنُورِدُ أَبْيَاتَ مَعَانِيهِ" (الهمذاني،1963هـ، ص375)، وهنا يتشكل فضاء المثقف الجماعي، حيث يتحول الشعر إلى مادة فكرية للنقاش والتأويل، مما يكشف أن الثقافة ليست تلقياً بسيطاً بل عملية تفكيك وإعادة بناء للمعنى.

ويظهر "الآخر المثقف" فجأة داخل هذا الفضاء: "وَقَدْ وَقَفَ عَلَيْنَا فَتَىً يَسْمَعُ وَكَأَنَّهُ يَفْهَمُ" (الهمذاني،1963هـ، ص375)، وهذه الجملة ترسم صورة المثقف بوصفه مراقباً صامتاً في البداية، لكن صمته ليس جهلاً بل استعداداً معرفياً، مما يضعه في موقع التفوق الكامن الذي سيفرض حضوره لاحقاً.

ثم يتجلى تفوقه العلمي بوضوح: "فَمَا سَأَلْنَاهُ عَنْ بَيْتٍ إِلاَّ أَجَابَ، وَلا عَنْ مَعْنَىً إِلاَّ أَصَابَ" (الهمذاني،1963هـ، ص375). و هنا يُقدَّم المثقف كسلطة معرفية مكتملة، لا تعجزه الأسئلة، مما يعكس صورة العالم الشامل الذي يملك مفاتيح التأويل الشعري، في مقابل الجماعة التي تمثل المتلقين الباحثين عن المعرفة.

لكن هذا المثقف لا يُقدَّم كعالم تقليدي فقط، بل كـ"مخترع للمعرفة"، إذ يبتكر أسئلة معقدة: "عَرِّفُوني أَيُّ بَيْتٍ شَطْرُهُ يَرْفَعُ وَشَطْرُهُ يَدْفَعُ؟" (الهمذاني،1963هـ، ص375)، وهذا التحول يكشف أن المثقف هنا لا يكتفي بالإجابة، بل يصبح صانعاً للغموض المعرفي، مما يعكس طبيعة الثقافة بوصفها لعبة ذهنية قائمة على التحدي والاختبار.

ويزداد حضور هذا البعد حين يُصرّح الراوي: "فَسَمِعْنَا شَيْئاً لَمْ نَكُنْ سَمِعْنَاهُ" (الهمذاني،1963هـ، ص375)، هنا يظهر المثقف بوصفه قوة معرفية صادمة، تكسر أفق توقع المتلقين، وتعيد تشكيل فهمهم للغة والمعنى، مما يجعل الثقافة تجربة اهتزاز معرفي لا استقرار فيها.

وفي النهاية حين يُكشف عن إجابات الفتى وربطه بالأشعار، يتضح أنه ليس مجرد حافظ، بل مؤول وناقد ومفكك للمعنى الشعري، أي أنه يجمع بين المعرفة والابتكار.

و عليه تُظهر المقامة "**الشعرية**" أن صورة العالم والمثقف عند الهمذاني تقوم على ثلاث سمات أساسية:المثقف العارف: الذي يملك القدرة على فهم النصوص الشعرية، المثقف المؤوِّل: الذي لا يكتفي بالحفظ بل ينتج المعنى، والمثقف التحدّي: الذي يختبر الآخرين ويضعهم أمام أسئلة معرفية معقدة.

كما يتجلى الآخر الثقافي هنا في صورة فتى مثقف يتفوق على الجماعة، بينما يتجسد الآخر السلطوي في المجلس الأدبي الذي يمنح الاعتراف أو يعجز أمام التفوق المعرفي، مما يكشف أن المعرفة في المقامة ليست ثابتة بل علاقة قوة قائمة على الاختبار والتفوق والاعتراف.

كما وردت صورة الآخر المثقف والعالم في مقامات الهمذاني ضمن المقامة "**الجاحظية**" حيث قدّم الكاتب نموذجًا دالًا على حضور المثقف البليغ القادر على توظيف اللغة والجدل النقدي والإحاطة بأعلام الأدب، مثل الجاحظ وابن المقفع. ويتمثل موضوع المقامة في دعوة إلى وليمة وما رافقها من وصف لمشهد اجتماعي يجمع بين الترف الغذائي والحديث الأدبي، لينتقل السرد لاحقًا إلى إبراز رجل مثقف حاضر في المجلس، يمتلك سلطة الخطاب والمعرفة الأدبية ويستحوذ على النقاش حول البلاغة والبيان.

في هذا السياق تتجلى صورة الآخر المثقف من خلال خطابه النقدي حول الجاحظ، حيث يقول:"يا قومِ لكلِّ عملٍ رجالٌ، ولكلِّ مقامٍ مقالٌ، ولكلِّ دارٍ سكّانٌ، ولكلِّ زمانٍ جاحظٌ" (الهمذاني،1963هـ، ص79)،ويكشف هذا القول عن عقل تنظيري تصنيفي، يربط بين الإبداع وظروفه التاريخية والاجتماعية، وهو ما يعكس وعيًا ثقافيًا يتجاوز الحكاية إلى التفكير النقدي في الأدب وأعلامه.

كما يظهر المثقف بوصفه ناقدًا بلاغيًا متخصصًا حين يصف الجاحظ قائلًا:"إنَّ الجاحظَ في أحد شِقَّي البلاغة يقطف، وفي الآخر يقف" (الهمذاني،1963هـ، ص79)، وهنا يتجلى حضور العقل النقدي الذي لا يكتفي بالإعجاب، بل يحلل ويقارن ويحدد موقع الكاتب داخل البناء البلاغي العربي، مما يعكس صورة المثقف المتأمل في بنية اللغة لا المستهلك لها فقط.

ويتعمق تمثل الآخر المثقف أيضًا في تحليله لأسلوب الجاحظ"قريبُ العبارات، قليلُ الاستعارات، منقادٌ لعُري الكلام" (الهمذاني،1963هـ، ص79)،هذا الحكم النقدي يكشف عن امتلاك أدوات بلاغية دقيقة، تسمح له بتفكيك النصوص الأدبية، وهو ما يجعل من هذا الآخر شخصية عالمة ناقدة تمتلك سلطة معرفية داخل المجلس.

ومن جهة أخرى، يتجلى هذا المثقف أيضًا في بعده الشعري، إذ يعبّر عن ذاته بلغة شعرية راقية بعد منحه الرداء، فيقول:"لعمْرُ الذي ألقى عليَّ ثيابهُ لقد حُشيت تلك الثيابُ به مجدًا" (الهمذاني،1963هـ، ص79)،وهنا يتحول من ناقد إلى شاعر، مما يعكس صورة المثقف الشامل الذي يجمع بين المعرفة النظرية والقدرة الإبداعية.

إن صورة الآخر المثقف في هذه المقامة هي صورة العالم البليغ الناقد الذي يمتلك سلطة الخطاب، ويشارك في صناعة المعنى داخل المجلس، ويحول الحوار من حديث عادي إلى نقاش أدبي وفكري، فهو ليس شخصية عابرة، بل نموذج للمثقف الموسوعي الذي يجمع بين البلاغة، والنقد، والمعرفة الأدبية، والقدرة على التأثير في الحضور الاجتماعي من خلال الكلمة.

**ب- صورة الجاهل والمدّعي**

تتجلى في مقامات الهمذاني أيضًا صورة الآخر الجاهل والمدّعي للعلم، وهو نموذج اجتماعي يُقابل صورة العالم والمثقف، حيث يُبرز الكاتب شخصية تتزيّا بلباس المعرفة دون امتلاك حقيقتها، و وردت صورة الآخر الجاهل والمدّعي للعلم في المقامة "**القريضية**" من مقامات الهمذاني، حيث يُقدَّم نموذج لشخص يتظاهر بالمعرفة النقدية والأدبية، بينما يُخفي جهلاً واضحًا يتكشف عبر مواقفه وأقواله المتناقضة، فيكشف النص آليات فضح الادعاء العلمي داخل المجلس الأدبي.

وتدور أحداث المقامة حول جلسة أدبية بين مجموعة من المتذاكرين في الشعر، ينضم إليهم شاب يبدو في البداية منصتًا صامتًا يوحي بالوقار والمعرفة، لكنه سرعان ما يتحول إلى متكلم مدّعٍ للعلم حين يُفتح باب النقاش حول الشعراء والنقد الأدبي، فيُظهر نفسه كخبير في الشعر والبلاغة.ويتجلى هذا الآخر الجاهل والمدّعي في قوله المتعالي:"قد أصبتم عُذَيقه، ووافيتم جُذَيله، ولو شئتُ للفظتُ وأفضتُ، ولو قلتُ لأصدرتُ وأوردتُ" (الهمذاني،1963هـ، ص8)،فهذا الخطاب يقوم على المبالغة في الادعاء والقدرة على الكلام دون دليل، مما يكشف شخصية متعالية لفظيًا لكنها فارغة معرفيًا، تعتمد على تضخيم الذات بدل تقديم معرفة حقيقية.

كما يتضح ادعاؤه للعلم حين يُسأل عن الشعراء، فيقدم أحكامًا سطحية جاهزة:"هو أول من وقف بالديار وعَرَصاتها... ولم يقل الشعر كاسيًا ولم يُجد القول راغبًا" (الهمذاني،1963هـ، ص8)،وهنا

يظهر أن حكمه على امرئ القيس ليس تحليلًا نقديًا عميقًا، بل توصيفًا سطحيًا مكررًا، يعكس معرفة مدرسية أو سماعية لا تقوم على فهم حقيقي للنصوص الشعرية.

ويستمر في نفس النسق عند حديثه عن النابغة وزهير وطرفة، حيث يكتفي بأوصاف عامة مثل:"يثلب إذا حنق ويمدح إذا رغب ويعتذر إذا رهب" (الهمذاني،1963هـ، ص8)، وهذا النوع من الأحكام يعكس اختزالًا مخلًا للشعراء في صفات أخلاقية سطحية، دون تحليل فني أو بلاغي، مما يبرز ضعف تكوينه النقدي رغم ادعائه المعرفة.

وتتعمق صورة الجهل حين يُسأل عن المتقدمين والمتأخرين، فيجيب بجمل متوازنة ظاهريًا لكنها خالية من العمق:"المتقدمون أشرف لفظًا وأكثر من المعاني حظًا، والمتأخرون ألطف صنعًا وأرق نسجًا" (الهمذاني،1963هـ، ص8)،فهو هنا يكرر أحكامًا عامة متداولة في النقد الأدبي دون تعليل أو تحليل، مما يكشف أنه يردد خطابًا جاهزًا أكثر مما يُنتج معرفة حقيقية.

أما في شعره الذاتي فيظهر ضعف التجربة الشعرية رغم محاولته تقمص صورة الشاعر المتألم:"أقصى أمانيَّ طلوع الشِّعْري فقد عُنينا بالأماني دهرًا" (الهمذاني،1963هـ، ص8)،فالنص الشعري هنا يعكس خطابًا متكلفًا، يفتقر إلى الصدق الفني، ويؤكد أن هذا الآخر لا يمتلك أدوات الإبداع الحقيقي بل يقلدها فقط.

وفي النهاية يكشف عيسى بن هشام حقيقته حين يتبين أنه ليس عالِمًا كما ادّعى، بل شخص عادي متلون:"فقال: ويْحك هذا الزمان زور فلا يغرنك الغرور" (الهمذاني،1963هـ، ص8)،وهنا تنقلب صورة المدّعي إلى شخصية ساخرة من الزمان نفسه، لكن المفارقة أن النص يفضح زيفه، ليبقى نموذجًا للجهل المتستّر بلباس العلم.

إذن يقدم الهمذاني صورة دقيقة للآخر الجاهل والمدّعي، بوصفه شخصية تتقن الكلام وتفتقر إلى المعرفة، تتكلم بسلطة لغوية ظاهرة لكنها عاجزة عن إنتاج تحليل نقدي حقيقي، مما يجعلها نموذجًا للسخرية من الادعاء العلمي في المجالس الأدبية.

في ذات السياق تُبرز المقامة "**النهيدية**" صورة الآخر الجاهل والمدّعي من خلال شخصية رجل يظهر في هيئة "الخبير في الطعام ووصف الموائد"، لكنه في الحقيقة لا يملك إلا خطابًا استعراضيًا

مبالغًا فيه يهدف إلى الإبهار دون معرفة حقيقية. وتدور أحداث المقامة حول مجموعة من الضيوف الذين قصدوا طلب القِرى (الطعام) من أهل خيمة، فيفاجئون برجل يتولى الحديث عن أنواع الطعام وصفًا تفصيليًا مبالغًا فيه، وكأنه خبير بالطهو والضيافة، قبل أن يتكشف أن الأمر كله مجرد استعراض لفظي.

ويتجلى هذا الآخر الجاهل والمدّعي في المقطع الموالي من المقامة: "فما رأيكم يا فتيان في نهيدة فرق كهامة الأصلع... أتشتهونها يا فتيان؟" (الهمذاني،1963هـ، ص235)،هذا الخطاب يكشف شخصية تتقمص دور العارف بالطعام، لكنها تعتمد على وصف لغوي متكلف يفتقر إلى التجربة الحقيقية، إذ يتحول الطعام عنده إلى لوحات وصفية لا علاقة لها بالمعرفة الواقعية.

كما يتضح ادعاؤه للخبرة في المبالغة في وصف طريقة إعداد الطعام:"ثم يعمد إليه فيلوّيه ويجعله في ناحية الصيداء... ثم يدحا به عليها ثم خمّره" (الهمذاني،1963هـ، ص235)، وهنا يظهر أن المتكلم لا يقدّم معرفة علمية أو عملية، بل ينسج خطابًا إنشائيًا متكلفًا يهدف إلى الإبهار اللغوي، وهو ما يكشف ضعف الخلفية المعرفية خلف هذا الوصف الطويل.

ويظهر أيضًا بعد الجهل حين يكرر سؤال الإغراء:"أفتشتهونها يا فتيان؟" (الهمذاني،1963هـ، ص235)،فهو لا يقدم معلومة بل يكرر أسلوبًا دعائيًا ساذجًا، مما يعكس سطحية التفكير، وكأنه يظن أن كثرة الوصف تعني كثرة المعرفة.

لكن المفارقة تكشف زيفه في النهاية، إذ يتحول الضحك عليه إلى احتجاج حين قدّم طعامًا رديئًا:"ما يكفي ما بنا من الدقع حتى تسخر بنا؟" (الهمذاني،1963هـ، ص235)،وهنا ينكشف أن كل ذلك الخطاب الفخم لم يكن سوى ادعاء يخفي بخلًا وجهلًا بالضيافة الحقيقية، ليُختزل في شخصية ساخرة من الداخل والخارج.

إذن يقدم الهمذاني هذا النموذج بوصفه الآخر المدّعي الذي يختبئ خلف بلاغة مفرطة ووصف متكلف، لكنه في النهاية ينكشف كجاهل لا يمتلك إلا القدرة على الكلام دون الفعل أو المعرفة.

كما تقدّم المقامة "**المغزلية**" صورة أخرى من صور الآخر الجاهل والمدّعي، حيث يظهر شاب يحاول التظاهر بالمهارة والذكاء في ميدان التجارة أو الصناعة أو الحرفة، لكنه في الواقع يعتمد على

المبالغة والادعاء دون خبرة حقيقية. وتدور أحداث المقامة حول دخول عيسى بن هشام إلى البصرة، حيث يلتقي بشاب يُعرَض عليه كصاحب مهارة، لكنه يبدأ بوصف نفسه بطريقة استعراضية توحي بامتلاك قدرات خارقة، قبل أن ينكشف أنه مجرد مدّعٍ لا حقيقة لما يقول.

ويتجلى هذا الادعاء في قوله:"برِأسه دوار، بوسطه زنار، وفلك دوار... رفيع الصوت إن صرّ، سريع الكر إن فرّ" (الهمذاني،1963هـ، ص215)،هذا الوصف لا يقدم معرفة حقيقية، بل يعتمد على تراكم الصفات المبالغ فيها، مما يعكس شخصية تتعمد صناعة صورة وهمية عن الذات بدل تقديم حقيقة واقعية.

كما يظهر الجهل حين يحوّل نفسه إلى محور لكل الصفات:"فيه مال ونشب، وقبل وبعد" (الهمذاني،1963هـ، ص215)،وهذا التركيب يدل على اضطراب في التفكير، إذ يجمع صفات متناقضة دون منطق، مما يكشف أن الخطاب قائم على التزيين اللفظي لا على الفهم أو الخبرة.

ويزداد الادعاء وضوحًا حين يتحدث عن الشاب الآخر في سياق الصراع الكلامي:"مرهف سنانه... مذلق أسنانه... أولاده أعوانه" (الهمذاني،1963هـ، ص215)،فهو هنا يدخل في منافسة كلامية تقوم على التفخيم اللفظي بدل الحجة، مما يعكس ثقافة سطحية تعتمد على الاستعراض لا على المعرفة.

وفي النهاية تتكشف هذه الشخصية ضمن مشهد ساخر حين يتحول الأمر إلى تبادل أدوات بسيطة، مما يفضح هشاشة هذا الخطاب كله، إذ لا يوجد إنجاز حقيقي وراء تلك الأوصاف الضخمة.

إذن صورة الآخر هنا هي صورة المدّعي المتكلم الذي يبالغ في وصف ذاته وقدراته، لكنه في الحقيقة يفتقر إلى الخبرة، ويعتمد على اللغة كقناع يخفي به جهله.

**ثالثًا/ تمثّلات الآخر القيمي و الأخلاقي**

يبرز في مقامات الهمذاني حضور الآخر القيمي والأخلاقي بوصفه مرآةً تعكس منظومة السلوك الإنساني بين الفضيلة والانحراف، حيث تتشكل الشخصيات وفق أفعالها ومواقفها داخل السياق السردي، وتتحول المقامة إلى فضاء يكشف من خلاله الكاتب اختلال الموازين الأخلاقية أو ترسيخ

القيم النبيلة عبر التفاعل الإنساني، وبذلك تتجلى صورة هذا الآخر كعنصر دلالي يكشف طبيعة المجتمع وتناقضاته القيمية.

**أ- الآخر الكريم**

يتجلى الآخر الكريم في مقامات الهمذاني بوصفه نموذجًا قيميًا يعكس النبل الإنساني وسخاء النفس، حيث تُبنى صورته على العطاء والإيثار وحسن المعاملة، ويُقدَّم هذا النموذج داخل السرد المقامي كعلامة على حضور القيم الإيجابية التي تُوازن مظاهر الانحراف داخل المجتمع.

نجد صورة الآخر الكريم في مقامات الهمذاني ومنها المقامة "**التميمية**" حيث تتجلى شخصية رجل يُجسّد قيم السخاء والمروءة وسمو الأخلاق داخل سياق اجتماعي مرتبط بالسلطة والولاية، وتدور أحداث المقامة حول دخول أبي الندى التميمي إلى مجلس يضم أصحاب المناصب والولايات، فيُستقبل أولًا بنوع من التحفظ، لكنه سرعان ما يكشف عن شخصية قوية الخطاب، صريحة الموقف، تمتلك جرأة في النقد والتعبير، مع ميل واضح إلى مدح الكرم وأهله وإظهار تعلقه بالقيم النبيلة.

ويتجلى الآخر الكريم في المقطع الآتي:"فِدًى لكِ يا سِجِستانُ البلادُ وللملك الكريم بك العباد" (الهمذاني،1963هـ، ص393)، هنا تتضح صورة التعلّق بالملك الكريم بوصفه رمزًا للعدل والسخاء، حيث يرتبط الكرم بالسلطة العادلة التي تحفظ كرامة الناس وتحقق لهم الاستقرار، مما يعكس تصورًا قيميًا يجعل من الكرم أساس الحكم الرشيد.

كما يظهر هذا البعد الأخلاقي في دعائه وتمنياته:"هَبِ الأيامَ تُسعِدني وهبني تُبلّغني إليه راحلةٌ وزادُ" (الهمذاني،1963هـ، ص393)،هذا القول يكشف عن رغبة صادقة في القرب من موطن الكرم والفضل، وهو ما يعكس تعلقًا وجدانيًا بالقيم النبيلة التي يمثلها "الملك الكريم"، حيث يصبح السفر والرحيل وسيلة للوصول إلى بيئة يسودها العطاء.

إن شخصية هذا الآخر الكريم في المقامة لا تُبنى على العطاء المادي المباشر، بل على الخطاب القيمي الذي يمجّد الكرم ويجعله معيارًا للحكم على الناس والسلطة والمجتمع، فهو يمثل نموذجًا إنسانيًا يرى في الكرم والعدل أساسًا للعلاقات الاجتماعية، ويعبّر عنه بلغة أدبية مشحونة بالعاطفة والحنين، مما يجعل حضوره حضورًا قيميًا أكثر منه سرديًا.

**ب- الآخر البخيل**

وُرِدت صورةُ الآخرِ البخيل في مقامات الهمذاني ومنها المقامةُ "**المضيرية**" حيث تتجلى ملامحُ هذا الآخر في سياقٍ سرديّ يجمع بين الدعوة إلى الطعام ثم تحويله إلى فضاءٍ للنقد والمبالغة في الحساب والتقدير المادي.تدور أحداث المقامة حول دعوة أحد التجار إلى وليمة قُدّمت فيها "مضيرة "، غير أن أبا الفتح الإسكندري يحوّل هذا المشهد إلى خطابٍ ساخرٍ قائم على التقزيم والتشكيك في قيمة الطعام وكلفته، مما يكشف عن حضور عقليةٍ مهووسة بالماديات والحسابات الدقيقة ، "فَقَامَ أَبُو الفَتْحِ الإِسْكَنْدَرِيُّ يَلْعَنُهَا وَصَاحِبَهَا، وَيَمْقُتُهَا وَآكِلَهَا" (الهمذاني،1963هـ، ص114).

يتجلى في هذا المقطع موقفٌ متشدد يرفض المتعة الحسية للطعام، ويحوّلها إلى مجالٍ للذمّ والنفور، وهو ما يعكس نزعةً بخيلة رمزية لا تتعلق فقط بالمال، بل حتى بالقيمة الرمزية للضيافة نفسها، إذ يُستبدل الذوق بالرفض.

كما يظهر البعد البخيل بشكل أوضح في تفكيك تفاصيل الإنفاق والمبالغة في حساب كل عنصر من عناصر الطعام: "كَمْ تُقَدِّرُ يَا مَوْلايَ أُنْفِقَ عَلَى كُلِّ دَارٍ مِنْهَا؟" (الهمذاني،1963هـ، ص114) ، "أَنْفَقْتُ وَاللَّهِ عَلَيْهَا فَوْقَ الطَّاقَةِ وَوَرَاءَ الفَاقَةِ" (الهمذاني،1963هـ، ص114) ، وهنا تتجلى صورة الآخر البخيل بوصفه شخصيةً تُضخّم قيمة المصروف وتُغرق في التفاصيل الحسابية الدقيقة، حتى يصبح الطعام حدثًا اقتصاديًا لا اجتماعيًا، وتتحول الضيافة إلى عبءٍ ماليّ بدل أن تكون كرمًا إنسانيًا.

إن هذا التمثّل يُبرز ملامح شخصيةٍ متناقضة: فهي من جهةٍ تُتقن البلاغة والوصف، ومن جهة أخرى تُغرق في خطاب التقتير والمبالغة في تقدير الكلفة، مما يعكس رؤيةً نقدية عند الهمذاني تُعرّي البخل لا بوصفه حرمانًا مادياً فقط، بل بوصفه طريقة تفكير تُفسد العلاقات الاجتماعية وتحوّل القيم الإنسانية إلى أرقام وحسابات.

كما وردت صورةُ الآخر البخيل في المقامة "**الدينارية**" حيث تتجسد هذه الصورة في مشهدٍ ساخر يقوم على التنافس حول استحقاق دينار واحد، فتتحول الرغبة في الظفر بالقليل إلى كاشفٍ لطبيعة نفسية تقوم على الشح والطمع والتنازع.

يتبدّى تمثّل الآخر البخيل منذ افتتاح المقامة في التنافس على دينار زهيد، وهو ما يبرز شدة التعلق بالمادّة مهما صغرت: "أَيُّكُمْ أَعْرَفُ بِسِلْعَتِهِ، وَأَشْحَذُ فِي صَنْعَتِهِ، فَأُعْطِيهِ هَذَا الدِّينَارَ؟" (الهمذاني،1963هـ، ص360) ، هذا المقطع يكشف أن القيمة ليست في الدينار ذاته، بل في ما يثيره من تنافس وطمع، إذ يتحول الشيء الزهيد إلى غايةٍ يتصارع حولها الجميع، مما يجعل البخل هنا تمثّلًا نفسيًا يتجاوز الإمساك إلى الحرص المرضي.

ويزداد هذا التمثل وضوحًا حين يتحول النزاع إلى خصومة لفظية، فيقول الإسكندري: "يَا بُخْلَ الأَهْوَازِي" (الهمذاني،1963هـ، ص360)، وهذا التعبير ليس عابرًا، بل يحمل إدانة رمزية للبخل بوصفه سمةً معروفة تُستدعى في مقام الذم، فيصبح البخل هنا علامة ثقافية وأخلاقية يجري توظيفها للسخرية والانتقاص.

كما تكشف المقامة عن بعد آخر من صورة الآخر البخيل في جعل المال سببًا للخصام والانحطاط القيمي، ويتضح ذلك في قول الراوي: "فَوَ اللهِ مَا عَلِمْتُ أَيَّ الرَّجُلَيْنِ أُوتِرُ... وَالدِّينَارُ مُشَاعٌ بَيْنَهُمَا" (الهمذاني،1963هـ، ص360) ،وهنا تتجلى المفارقة الساخرة، فالدينار الواحد لم يحقق منفعة، بل فجّر تنازعًا وفضح جشعًا كامنًا، فغدا رمزًا لصراعٍ يكشف هشاشة القيم أمام المصلحة.

وتتجسد صورة الآخر البخيل في هذه المقامة بوصفه شخصيةً يحكمها الطمع، ويحرّكها الحرص على المكسب ولو كان ضئيلاً، وتدفعها الرغبة في الظفر بالمادّة إلى الخصومة والتنافس المذموم، وقد صوّر الهمذاني هذه الشخصية بأسلوب ساخر، لكنه حمّلها دلالة نقدية عميقة، إذ جعل البخل ليس مجرد إمساك عن العطاء، بل انغلاقًا نفسيًا وتشوهًا قيميًا يفسد العلاقة بالآخر، ويحوّل الحاجة إلى صراع، والرزق إلى مادة للنزاع.

**ج- الأخر الصادق**

تتجلّى صورة الآخر الصادق في مقامات الهمذاني بوصفها تمثيلًا لقيمة أخلاقية تقوم على مطابقة القول للفعل، وصدق النية، والوفاء في المواقف التي تُختبر فيها النفوس، فالصدق لا يظهر في الخطاب المجرد، بل يتجسد في السلوك العملي، وفي المواقف التي يكشف فيها الإنسان عن جوهره الحقيقي بعيدًا عن الزيف والتصنع.

ووردت صورة الآخر الصادق في مقامات الهمذاني ومنها المقامة "**الأسدية**" ، حيث تقوم هذه المقامة على رحلة يتعرض فيها الرفاق لأهوال الطريق ومخاطر الصحراء، ثم يلتقون بفارسٍ يبدو في أول الأمر مثالًا للنبل والوفاء، قبل أن تتكشف أبعاد متعددة للشخصيات والمواقف، فتظهر تمثلات الصدق من خلال الشجاعة، والوفاء، وصدق الالتزام في المواقف الحرجة.

من أبرز المواضع التي تجلت فيها صورة الآخر الصادق قول الراوي: "وشهدت شواهد حاله على صدق مقاله" (الهمذاني، 1963هـ، ص32) ،يكشف هذا القول منذ البداية عن صورة الآخر الذي لا يحتاج صدقه إلى برهان لغوي، لأن أفعاله نفسها تقوم مقام الدليل، فالهمذاني لا يقدّم الصدق هنا باعتباره ادعاءً لفظيًا، بل يجعله متجسدًا في "شواهد الحال"، أي في العلامات السلوكية التي تُثبت حقيقة القول، وهذا التمثيل يمنح الآخر الصادق بعدًا أخلاقيًا إذ يصبح الصدق سمة تُقرأ في الهيئة والموقف قبل أن تُسمع في الكلام. ويتأكد هذا التمثل كذلك في قول الفارس: "أنا اليوم عبدك، ومالي مالك" (الهمذاني، 1963هـ، ص32) ،في هذا القول تتجلى صورة الآخر الصادق من خلال الوفاء الصريح، إذ يعلن التزامه دون مواربة أو تردد، واللافت أن الصدق هنا ليس مجرد التزام لفظي، بل يظهر في صورة عهد أخلاقي يربط الإنسان بغيره، وهذا يجعل الشخصية تمثل نموذج الآخر الذي يبني علاقته بالآخرين على الوضوح والصدق، لا على المصلحة أو الخداع.

كما تتجسد هذه الصورة في مشهد الخدمة حين يقول الراوي مخاطبًا الفتى: "يا فتى ما ألطفك في الخدمة، وأحسنك في الجملة" (الهمذاني، 1963هـ، ص32) ،يدل هذا الموضع على أن صدق الآخر لا يظهر في الأقوال الكبيرة وحدها، بل في التفاصيل الصغيرة أيضًا، في حسن المعاملة، وفي المبادرة إلى المساعدة، وفي السلوك اليومي الذي يعكس صفاء النفس، وهنا يتخذ الصدق صورة عملية قوامها الإخلاص في الفعل.

إذن فصورة الآخر الصادق في هذه المقامة ترتبط بثلاثة مظاهر أساسية: أولها صدق القول، كما بدا في مطابقة حديث الفارس لهيئته وما شهدت به "شواهد الحال"، وثانيها صدق الفعل كما تجلى في الخدمة والمرافقة والمساندة، وثالثها صدق الموقف، الذي يظهر عند الشدائد، إذ لا يُعرف الصادق حقًا إلا في لحظات الخطر والاختبار. وقد رسم الهمذاني هذه الشخصية بوصفها نقيضًا ضمنيًا

لصور الآخر المخادع التي تكثر في المقامات، فحضور الصادق يكتسب قيمته من وقوعه في عالم يغلب عليه التحايل، ولذلك بدا هذا الآخر متميزًا، لأن الصدق فيه ليس سلوكًا عابرًا، بل قيمة نادرة تستحق الإبراز.

ومن الناحية الأدبية اعتمد النص في إبراز هذه الصورة على الإيحاء أكثر من التصريح، فلم يقل إن الرجل "صادق" وصفًا مباشرًا، وإنما جعل أفعاله وخطابه ومواقفه تكشف ذلك تدريجيًا، وهو ما منح الشخصية بعدًا فنيًا وجعل تمثل الصدق نابعًا من بناء المقامة لا من تقرير خارجي.

وهكذا تتجلى صورة الآخر الصادق في المقامة "**الأسدية**" في شخصية تتأسس على الوضوح، والوفاء، والإخلاص، وصدق الموقف، مما يجعل هذا الآخر تمثيلًا إيجابيًا داخل البنية الثقافية للمقامة، ونموذجًا أخلاقيًا يقابل صور الخداع والمكر التي تزخر بها مقامات الهمذاني.

كما نجد صورة الآخر الصادق في المقامة "**الوصيّة**" و التي تقوم على مشهد أب يوصي ابنه قبل خوض التجارة، فيسوق له جملة من الوصايا التي يعتقد أنها تحفظ المال وتؤمن المستقبل، وعلى الرغم من حضور النزعة الساخرة في المقامة، فإنها تكشف أيضًا عن تمثل صورة الآخر الصادق في مقام الناصح الذي يقدّم ما يراه حقًا دون مواربة.

من أبرز المواضع التي تتجلى فيها هذه الصورة قوله: "يا بُنَيَّ قد أسمعتُ وأبلغتُ، فإن قبلتَ فالله حسبُكَ، وإن أبيتَ فالله حسيبُكَ" (الهمذاني، 1963هـ، ص304)، أين يبرز هذا القول صورة الآخر الصادق من خلال صدق النصيحة، فالمتكلم لا يخفي رأيه، ولا يوارب في توجيهه، بل يقدّم خلاصة تجربته بوضوح كامل، فالصدق هنا يتجلى في المكاشفة، وفي أداء واجب القول الأمين دون مجاملة أو تزويق، وهذا يجعل شخصية الأب تمثل الآخر الصادق الذي يقوم على الإرشاد المخلص.

كما يظهر الصدق في حرص الأب على التحذير، في قوله: "فإني شفيق، والشفيق سيّئ الظن" (الهمذاني، 1963هـ، ص304)،فالشفقة هنا ليست عاطفة مجردة، بل دلالة على إخلاص المقصد، فالمتكلم لا ينصح لمصلحة خفية، بل بدافع خوف حقيقي على الابن، وهذا يعمّق صورة الصدق في الشخصية.

و عليه تتجلى صورة الآخر الصادق في هذه المقامة عبر صدق المشورة، وصدق التجربة، وصدق المقصد، فهو آخرٌ صادق لأنه يصرّح بما يؤمن به، ويقدّمه على هيئة وصية أمينة، وحتى ما يبدو في ظاهر النص من نزعة بخل أو تشدد، فإنه يُعرض من منظور الشخصية باعتباره "حقيقة" تؤمن بها، وهو ما يمنح الصدق هنا بعدًا ذاتيًا قائمًا على مطابقة القول للاعتقاد، وهكذا تتجسد صورة الآخر الصادق في المقامة الوصية في شخصية الناصح الأمين الذي يعلن رأيه صريحًا، ويقدّم خبرته بإخلاص، فيغدو الصدق فيه مرتبطًا بصفاء النية ووضوح القول.

كما تتجلى صورة الآخر الصادق أيضًا في المقامة "**العلمية**" و التي تدور حول حوار في طلب العلم، يبيّن فيه أحد المتحدثين طريق تحصيل المعرفة، وما يتطلبه ذلك من جهد ومشقة وصبر، ومن خلال هذا المقام تتجلى صورة الآخر الصادق في شخصية العارف الذي ينقل تجربته العلمية بصدق، دون ادعاء أو مبالغة. من أبرز ما يمثل هذه الصورة قوله: "طلبتُه فوجدتُه بعيدَ المرام" (الهمذاني، 1963هـ، ص300) ، ويعبّر هذا القول عن صدق معرفي واضح، إذ لا يزين المتكلم طريق العلم ولا يجعله سهلًا، بل يصرّح بحقيقته كما خبرها، وهذا الاعتراف بصعوبة الطريق يمثل صورة من صور الصدق؛ لأن الصادق لا يبيع الوهم، بل يكشف الحقيقة كما هي.

ويظهر ذلك أيضًا في قوله: "واستعنتُ في ذلك بالتوفيق" (الهمذاني، 1963هـ، ص300)،وهذا الموضع يكشف جانبًا آخر من الصدق، هو التواضع، إذ لا ينسب النجاح كله إلى نفسه، بل يعترف بعونٍ خارج الذات، وهذا الاعتراف يمثل صدقًا أخلاقيًا، لأنه يبتعد عن الزهو والادعاء.

فتقوم صورة الآخر الصادق في هذه المقامة على صدق المعرفة، وصدق التجربة، وصدق الاعتراف، فهو صادق لأنه لا يخفي مشقة العلم، وصادق لأنه يربط القول بالمعاناة، وصادق لأنه لا يدّعي الكمال، ولهذا جاءت الشخصية نموذجًا للآخر الذي يعلّم بصدق، ويهدي بخبرة، ويقول ما يعتقده حقًا.

ولعل أهم ما يميز هذا التمثل أن الصدق لم يُقدّم بوصفه خُلُقًا اجتماعيًا فقط، بل بوصفه قيمة معرفية أيضًا، فالصدق هنا هو أمانة العلم، ومن ثم تبدو هذه الشخصية صورة للآخر الصادق الذي

تتوحد في خطابه الحقيقة والتجربة.وهكذا تكشف المقامة "**العلمية**" عن تمثل مميز للآخر الصادق، يتجسد في العالم المخلص الذي ينقل المعرفة بأمانة، ويقدّم تجربته دون تزوير أو ادعاء.

**د- الآخر الكاذب :**

يتجلّى الآخر الكاذب في مقامات الهمذاني بوصفه شخصية تُحسن صناعة الوهم، وتُتقن التمويه والخداع، فتتوسّل بالكلمة لا لقول الحقيقة، بل لصياغة واقع زائف يُصدّقه المتلقي، والكذب هنا ليس مجرد خصلة أخلاقية مذمومة، بل يتحوّل إلى نسق سلوكي قائم على المراوغة، واستغلال ثقة الآخرين، واتخاذ الحيلة وسيلة للعيش وتحقيق المصلحة.

ووردت صورة الآخر الكاذب في المقامة "**الأصفهانية**" ، أين تدور هذه المقامة حول حيلة يلجأ إليها أبو الفتح الإسكندري داخل المسجد ليستدرّ أموال الناس، فيستغل الدين، ويُلبس الكذب لباس الصدق، ويوظف الخطاب الوعظي لإيهام العامة، وتقوم المقامة على كشف براعة الشخصية في اختلاق الأكاذيب وترويجها بوصفها حقيقة مقدسة.

يتجلى تمثل الآخر الكاذب أولًا في ادعائه الصدق المطلق وهو يمارس عين الكذب، إذ يقول: "حقيقٌ عليّ أن لا أقول غير الحق، ولا أشهد إلا بالصدق" (الهمذاني،1963هـ، ص57)، والمفارقة هنا أن هذه العبارة نفسها تؤسس لخداعه، إذ يبدأ بتوكيد صدقه ليمنح كلامه مشروعية وثقة، وكأن الكذب يحتاج أولًا إلى قناع الصدق حتى ينفذ إلى العقول، وهذا يدل على أن الشخصية لا تكذب مباشرة، بل تُمهّد للكذب بخطاب يقنع السامع بصدق المتكلم.

ويتعزز هذا التمثل حين يزعم: "رأيته صلى الله عليه وسلم في المنام... ثم علمني دعاءً أوصاني أن أعلّم ذلك أمته" (الهمذاني،1963هـ، ص57)، و هنا يبلغ الكذب ذروته، إذ لا يختلق خبرًا عاديًا، بل يصطنع سلطة رمزية دينية لتمرير ادعائه، مستغلًا توقير الناس للرؤيا والرسول، فيحوّل الكذب إلى وسيلة استمالة عاطفية وروحية، وهذا يكشف أن الآخر الكاذب ليس ساذجًا، بل واعٍ بمواضع التأثير في نفوس الناس.

ويزداد وضوح هذه الصورة في قوله: "فمن استوهبه مني وهبته، ومن ردّ عليّ ثمن القرطاس أخذته" (الهمذاني،1963هـ، ص57)، فهنا تتكشف غاية الحيلة: المال، فالكذب لم يكن مجرد خطاب، بل

أداة نفعية للتكسّب، وقد نجح في ذلك حتى يقول الراوي: "فلقد انثالت عليه الدراهم" (الهمذاني،1963هـ، ص57)، وهو دليل على فاعلية الخداع. وتكتمل صورة الآخر الكاذب في اعترافه الضمني بطبيعة فعله حين يقول: "الناس حُمرٌ فجوّزْ... حتى إذا نلتَ منهم ما تشتهيه ففرْوِز" (الهمذاني،1963هـ، ص57)، فهذا القول يكشف فلسفة الشخصية نفسها؛ فهي ترى الآخرين قابلين للاستغفال، وترى الاحتيال مهارة مشروعة، ومن هنا فالكذب هنا ليس طارئًا، بل هو وعي وسلوك ومنهج.

وعليه تمثّل هذه المقامة صورة الآخر الكاذب في شخص يستثمر البلاغة والرمز الديني والحضور المسرحي ليصنع واقعًا موهومًا، ويحوّل الكذب إلى صناعة قائمة على الإقناع والتمويه.

نجد كذلك صورة الآخر الكاذب في المقامة "**الأسودية**" ، وتدور هذه المقامة حول دخول الراوي إلى مضارب الأعراب ولقائه بأبي الفتح الإسكندري متخفيًا في صورة أخرى، حيث يتبدى من خلال تنقله بين الأدوار وتقمصه الشخصيات وجه من وجوه الكذب القائم على التمويه والتزييف.

تظهر صورة الآخر الكاذب أولًا في شخصية الفتى الذي يضفي على نفسه بعدًا خارقًا بقوله: "فإن شيطاني أمير الجنّ يذهب بي في الشعر كل فنّ" (الهمذاني،1963هـ، ص173)، وهذه ليست حقيقة، وإنما ادعاء مبالغ فيه يهدف إلى إبهار السامع وصناعة صورة مزيفة للذات، وهنا يتمثل الكذب في تضخيم الذات وتزيينها بما ليس فيها.

ثم تتأكد هذه الصورة في حضور أبي الفتح الإسكندري ذاته، إذ يكشف عن سلوكه القائم على التلون والتخفي حين يقول: "حيلة أمثالي على مثله..." (الهمذاني،1963هـ، ص173)،فاللفظة نفسها حيلة تحيل مباشرة إلى المراوغة والخداع، وتكشف أن الشخصية تتعمد نسج المواقف المصطنعة لتبلغ مآربها.

كما يظهر الكذب هنا في اتخاذ صورة الرجل المستجير والضيف المحتاج، بينما الغاية الفعلية هي الانتفاع، فهو لا يقدّم ذاته كما هي بل كما ينبغي أن تبدو لتُصدّق، وهذا نوع من الكذب القائم على تقمص الأدوار الاجتماعية، لذلك جاء تعليق الراوي دالًا حين قال: "يا سبحان الله! أيّ طريق الكدية

لم تسلكها؟" (الهمذاني،1963هـ، ص173)، وهو حكم يكشف كثرة أساليب التحايل التي يمارسها الإسكندري.

ويبرز من هذا أن كذب هذه الشخصية ليس مجرد قول مخالف للحقيقة، بل هو بناء تمثيلي كامل: دور يُؤدّى، وصورة تُصطنع، وموقف يُفبرك، ولذلك تتجلى صورة الآخر الكاذب هنا في شخصية مراوغة، متحوّلة، قادرة على تغيير الأقنعة بحسب الموقف.

وبهذا تقدم المقامة "**الأسودية**" صورة الآخر الكاذب بوصفه مخادعًا متقنًا للتنكر والتمثيل، يجعل من الكذب وسيلة اندماج وانتفاع، لا مجرد لفظ يُقال، وهو ما يمنح الشخصية بعدًا فنيًا يجعل الكذب فيها سمة بنائية لا عارضة.

ووردت صورة الآخر الكاذب كذلك في المقامة "**المكفوفية**" وهي مقامة تقوم على مشهد تمثيلي بارع يتخذ فيه أبو الفتح الإسكندري هيئة أعمى فقير ليستدرّ عطف الناس وأموالهم، وتنهض المقامة على كشف التناقض بين ظاهر الشخصية وحقيقتها، وبين ما تدّعيه من عجز وما تخفيه من احتيال.

يتجلى تمثل الآخر الكاذب أولًا في اتخاذه صورة المكفوف المحتاج، وهو يقول مستدرًا الشفقة: "يا قوم قد أثقل ديني ظهري... وأصبحت من بعد غنىً ووفرِ ساكن قفرٍ وحليف فقرِ" (الهمذاني،1963هـ، ص85). فهذا الخطاب مبني على تصوير مأساوي مفتعل، يكدّس مفردات الفقر والعجز والدَّين، لا لعرض حقيقة واقعة، بل لصناعة مشهد عاطفي يحرّك قلوب السامعين، والكذب هنا لا يظهر في العبارة وحدها، بل في التمثيل المصاحب لها؛ فهو يؤدي دور المحتاج أداءً مقنعًا.

ويزداد هذا التمثل وضوحًا حين يواصل استجداء الناس بقوله: "هل من فتىً فيكم كريم النجر... محتسبٍ فيّ عظيم الأجر" (الهمذاني،1963هـ، ص85)، فهنا يستثمر الخطاب الأخلاقي والديني، فيربط العطاء بالأجر، ليحوّل الصدقة إلى استجابة وجدانية مدفوعة بالتدين، وهذا لون من ألوان الكذب القائم على توظيف القيم النبيلة لتحقيق غرض شخصي.

غير أن المفارقة التي تكشف زيف الشخصية تظهر سريعًا حين يتلقى الدينار، فيقول مادحًا: "يا حسنها فاقعة صفراء... قد أثمرتها همّة علياء" (الهمذاني،1963هـ، ص85)، فسرعة تعرفه على

الدينار، ووصفه الدقيق له، تفضح ادعاء العمى، إذ يفترض بالمكفوف ألّا يدرك هذه الصفات البصرية، ومن هنا ينكشف الكذب لا باعتراف مباشر، بل بانهيار القناع من داخل المشهد نفسه.

ويبلغ تمثّل الآخر الكاذب ذروته حين يكشف الراوي حقيقته، فإذا هو أبو الفتح الإسكندري، فيقول: "أنا أبو قلمونٍ... في كل لون أكون" (الهمذاني،1963هـ، ص85)، وهذه العبارة من أبلغ ما يصور الشخصية الكاذبة، فهي اعتراف صريح بالتلون، والتنقل بين الأقنعة، وتغيير الهويات بحسب المصلحة، فالكذب هنا لم يعد سلوكًا عابرًا، بل صار هوية قائمة على التحول والخداع.

كما أن قوله: "ما العقل إلا الجنون" (الهمذاني،1963هـ، ص85) يكشف منطق الشخصية نفسها، فهي تقلب المعايير، وتجعل الاحتيال ضربًا من الذكاء، والخداع فنًا للعيش، وهذا يمنح صورة الآخر الكاذب بعدًا أعمق، إذ يغدو الكذب عنده فلسفة حياة لا مجرد وسيلة مؤقتة.

وعليه تتجلى صورة الآخر الكاذب في هذه المقامة من خلال شخصية تمثّل الفقر، وتدّعي العمى، وتستثمر عواطف الناس لتنال المال، ثم تكشف عن قدرتها على التلون والتخفي، وهو ما يجعل هذا الآخر نموذجًا للمخادع الذي يبني وجوده على القناع، ويجعل من الكذب أداة بقاء ومهارة اجتماعية.

**رابعًا/ آليات و أسلوب بناء صورة الآخر في مقامات الهمذاني**

لم تُبنَ صورة الآخر في مقامات الهمذاني بناءً مباشرًا قائمًا على الوصف التقريري، وإنما تشكّلت عبر منظومة من الآليات الفنية والسردية التي جعلت الشخصية تتجلى من خلال أفعالها، وأقوالها، ومواقفها، وما يحيط بها من مفارقات، وقد أسهمت هذه الآليات في إنتاج صورة الآخر بوصفها بناءً دلاليًا مركبًا، يتجاوز تقديم الشخصية إلى الكشف عن أنساقها المضمرة. ومن أبرز هذه الآليات:

**أ- السخرية**

أسهمت السخرية في بناء صورة الآخر عبر تعرية التناقض بين ظاهر الشخصية وحقيقتها، إذ لا يقدم الهمذاني الشخصية في صورتها المباشرة، بل يتركها تتكشف من خلال مشاهد ساخرة تجعلها موضوعًا للنقد، ففي تصوير الآخر البخيل في المقامة الوصية مثلًا يقول أبو الفتح: "وعليك بالخبز والملح ولك في الخل والبصل رخصة" (الهمذاني،1963هـ، ص304)، وهي وصية تبدو في ظاهرها

نصحًا، لكنها في جوهرها مبالغة ساخرة تفضح شدة البخل حتى يصير الاقتصاد هوسًا، وقد جاءت السخرية هنا من تضخيم الصفة حتى تتحول إلى كاريكاتور نفسي.

وتتجلى السخرية كذلك في المقامة الدينارية في قوله: "يا بخل الأهوازي" (الهمذاني،1963هـ، ص360)، حيث يتحول البخل إلى لقب تهكمي يختزل الشخصية كلها، وهذه السخرية لا تُضحك لذاتها، بل تكشف صورة الآخر من خلال تشويهها النقدي.

حيث إن بناء صورة الآخر في مقامات الهمذاني لا ينفصل عن البنية الأسلوبية للنص، إذ يقوم الوصف على التزويق اللغوي والسجع والمحسنات البديعية التي تمنح الخطاب بعدًا جماليًا وإيحائيًا، مما يسهم في تشكيل صورة مركبة للآخر داخل المقامة ، "ومن أجل ذلك اختار صيغة السجع لمقاماته، وكانت هي الصيغة التي يعجب بها عصره، أعجب بها عند ابن العميد في رسائله، كما أعجب بها عند غيره من تلاميذه، فكان لابد للبديع كي ينال استحسان معاصريه من أن يعتمد اعتمادا على هذه الوسيلة، ويستخدمها في كل ما ينمق من مقاماته ويوشي من أحاديثه "(ضيف ،1954م ،ص32)

و يتضح لنا أن الهمذاني " يظهر براعة فائقة في استخدامها، حقا إنه لا يلزمها دائما، ولكنه يجنح إليها غالبا، فالأصل عنده أن يسجع ولا يترك السجع إلا نادرا"(ضيف ،1954م ،ص32) بمعنى أن السجع عند الهمذاني ليس مجرد تزيين لغوي، بل أداة فنية تُسهم في تشكيل صورة الآخر داخل المقامة، إذ يجعل الخطاب أكثر إقناعًا وتأثيرًا، ويخلق نوعًا من التمويه الذي يخفي حقيقة الشخصيات ويزيد من قابلية الوقوع في الخداع أو الإعجاب بها.

**ب- الوصف والتشخيص**

اعتمد الهمذاني الوصف والتشخيص في تجسيد صورة الآخر، فجعل الشخصية تُرى كما لو كانت حاضرة أمام المتلقي، فلم يكن "هناك معنى يعسر على الهمذاني التعبير عنه وليست هناك كلمات تختفي منه وراء حواجز اللغة و متشابكاتها، بل الكلمات تقبل عليه من كل جانب ليختار منها ما يريد هواه، وما تريد له حاسته اللغوية الدقيقة " (ضيف ،1954م ،ص33)

ففي المقامة المكفوفية يرسم هيئة الآخر الكاذب بتعبير رمزي جداً بقوله: "أعمى مكفوف، في شملة صوف... معتمدًا على عصا فيها جلاجل" (الهمذاني،1963هـ، ص85). هذا الوصف لا ينقل هيئة خارجية فحسب، بل يصنع مشهدًا تمثيليًا يوهم القارئ بصدق الشخصية، قبل أن ينكشف زيفها.

وفي المقامة الأسدية يوصف الفارس الغريب بأنه: "وجه يبرق برق العارض المتهلل... وزي ملكي" (الهمذاني،1963هـ، ص32). هنا يتجاوز الوصف الشكل إلى بناء صورة الآخر عبر الهالة التي تُحيط به، مما يجعل حضوره مهيبًا في وعي المتلقي، ومن خلال هذا التشخيص تغدو الشخصية ليست مجرد معنى أخلاقي (كاذب، بخيل، صادق)، بل كيانًا متجسدًا يتحرك داخل النص.

و نلاحظ أيضاً أن كلمات الهمذاني منتقاة جداً فهو" يعرف كيف يختار الكلمات المناسبة ويضعها في موضعها الخاص بدقة وضبط وإحكام في عذوبة وسلامة وتناسق وانسجام"(ضيف ،1954م ،ص33) لتخدم المعنى المراد .

**ج- الحوار**

شكّل الحوار أداة مركزية في بناء صورة الآخر، إذ تتكشف الشخصية بما تنطق به أكثر مما يقال عنها، و" أول ما يلفت القارئ في مقامات الهمذاني أنها وضعت في شكل حوار قصصي، وهو حوار يدور بين عيسى بن هشام الراوي وأبي الفتح الاسكندري البطل، أو الأديب المحتال الذي يعرف كيف يلعب بعقول الناس، ويستخرج منهم المال عن طريق فصاحته وتلاعبه بالمفردات للإقناع" (ضيف ،1954م ،ص32)

ففي المقامة العلمية مثلًا، يتجلى الآخر الصادق من خلال جوابه: "طلبتُه فوجدته بعيد المرام... فتوسلت إليه بافتراش المدر... وإدمان السهر" (الهمذاني،1963هـ، ص300). هنا لا يصف الراوي العالم، بل العالم يقدّم نفسه عبر الحوار، ومن كلامه تُستخلص صورته.

وفي المقامة الدينارية يقوم البناء كله على التلاسن بين الشخصيتين، حيث الشتائم المتبادلة ليست عبثًا، بل حوار يكشف طبيعة الآخر البخيل وصراعه القائم على الشح والطمع. فالحوار هنا وسيلة كشف نفسي واجتماعي.

و في هذا السياق نجد أن" الحوار يأتي على الهامش فالقصد الأول لمقامة الهمذاني إنما هو الإتيان بمجاميع من الألفاظ والأساليب التي تخلب السامعين وتخترق بروعتها حجاب قلوبهم، فليس لبديع الزمان غاية قصصية بالمعنى الدقيق، وإنما غايته أن يصوغ ألفاظا، أو قل أنغاما من الكلام ويصبغها بالألوان الفنية التي كانت معروفة في عصره"(ضيف ،1954م ،ص32)

وتكمن أهمية الحوار في أنه يحرر الشخصية من سلطة الراوي، ويمنحها صوتًا خاصًا يُسهم في تشكيل صورتها.

**د- الحيلة والتنكر:**

تعد الحيلة من أكثر الآليات التصاقًا ببناء صورة الآخر، لأنها تقوم على إنتاج الشخصية عبر القناع. ففي المقامة الأصفهانية يتقمص أبو الفتح صورة واعظ صادق، ويقول: "رأيتُه صلى الله عليه وسلم في المنام" (الهمذاني،1963هـ، ص57)، بينما هو في الحقيقة يمارس خداعًا مقصودًا، فالشخصية هنا تُبنى من خلال التنكر في هيئة غير حقيقتها.

وفي المقامة المكفوفية يتنكر في صورة أعمى متسول، قبل أن يقرّ: "أنا أبو قلمون... في كل لون أكون" (الهمذاني،1963هـ، ص85). وهذه العبارة تكاد تختزل آلية التنكر كلها، لأنها تجعل التحول هوية للشخصية ، فالحيلة هنا ليست حدثًا طارئًا، بل وسيلة فنية لبناء الآخر بوصفه كائنًا مراوغًا لا يُدرك إلا بعد انكشاف قناعه.

**هـ- المفارقة:**

تُعدّ المفارقة من أهم الآليات الفنية التي يعتمدها الهمذاني في بناء صورة الآخر داخل المقامات، إذ تقوم على التوتر بين الظاهر والباطن، وبين ما يُقال وما يُمارَس فعليًا، مما يجعلها أداة لكشف الزيف وإنتاج الدهشة في آن واحد، فالمفارقة لا تكتفي بإبراز التناقض، بل تُسهم في تفكيك صورة الشخصية وإعادة تركيبها أمام القارئ، بحيث تتكشف حقيقتها تدريجيًا عبر سقوط الأقنعة.

ويتجلى هذا المبدأ بوضوح في المقامة المكفوفية، حيث يُقدَّم المتكلم في صورة المحتاج الضعيف الذي يستدر العطف، فيقول: "يا قوم قد أثقل ديني ظهري... وأصبحت من بعد غنىً ووفرِ ساكن قفرٍ وحليف فقرِ" (الهمذاني،1963هـ، ص85)، فهذه العبارة تُؤسس لمشهد درامي قائم على الإيهام بالفقر

والعجز، حيث تتكاثف الألفاظ ذات الحمولة الشعورية مثل "أثقل"، "فقر"، "قفر"، لتشكيل صورة إنسان منكوب، غير أن هذه الصورة ليست إلا بناءً خطابيًا مقصودًا لتوليد التعاطف، مما يكشف أن المفارقة كامنة بين القول والحقيقة.

ويزداد هذا التناقض عمقًا حين يواصل خطابه مستغلًا البعد الديني والأخلاقي، فيقول: "هل من فتىً فيكم كريم النجر... محتسبٍ فيّ عظيم الأجر" (الهمذاني،1963هـ،ص85)، حيث تتحول القيم الروحية إلى وسيلة للإغراء العاطفي، فيربط العطاء بالأجر والثواب، مما يجعل الخطاب يبدو في ظاهره دعوة للخير، بينما يخفي في باطنه استراتيجية احتيالية محكمة تقوم على استثمار الحس الديني لدى المخاطَبين.

لكن لحظة المفارقة الحاسمة تظهر عند تلقيه المال، إذ ينقلب المشهد من العمى المزعوم إلى إدراك بصري دقيق حين يقول: "يا حسنها فاقعة صفراء... قد أثمرتها همّة علياء" (الهمذاني،1963هـ، ص85)، فاختيار أوصاف دقيقة للدينار يكشف تناقضًا داخليًا صارخًا، لأن هذا التوصيف لا يصدر عن مكفوف، بل عن مبصر تمامًا، وهنا تنهار الصورة الأولى تدريجيًا لتكشف زيفها.

وتتجسد المفارقة في أقصى درجاتها حين يُكشف القناع عن الشخصية، فإذا بها أبو الفتح الإسكندري الذي يعترف بتعدد أدواره في الحياة، قائلاً: "أنا أبو قلمونٍ... في كل لون أكون" (الهمذاني،1963هـ، ص85)، فهذه العبارة تختزل فلسفة التحول والتلون، حيث يصبح الكذب ليس مجرد فعل عابر، بل استراتيجية وجودية قائمة على تبديل الأقنعة وفق الموقف، ومن هنا تتحول المفارقة من تقنية جمالية إلى آلية نقدية تكشف طبيعة "الآخر الكاذب" بوصفه كائنًا متحوّل الهوية.

وبذلك يتضح أن المفارقة في مقامات الهمذاني ليست مجرد أسلوب فني، بل وسيلة لكشف التناقض الداخلي للشخصية، وإظهار الفجوة بين الخطاب والواقع، مما يجعل صورة الآخر قائمة على التصدع والانقسام بين ما يُرى وما هو كائن فعلاً.

من خلال ما سبق نخلص إلى أن صورة الآخر في مقامات الهمذاني لم تُبنَ من خلال تقديم الشخصية تقديمًا مباشرًا، بل تشكلت عبر آليات فنية متعددة تفاعلت في ما بينها، فأسهمت السخرية

في نقد الآخر، والوصف في تجسيده، والحوار في كشفه، والحيلة في تمويهه، والمفارقة في فضح تناقضه، وبذلك غدت صورة الآخر بناءً فنيًا وثقافيًا مركبًا، لا مجرد تمثيل سردي بسيط.



# الخاتمة

نخلص في ختام هذه الدراسة الموسومة بـ:" **تمثلات الآخر في مقامات الهمذاني –دراسة في النقد الثقافي**–" إلى جملة من النتائج التي أبرزت أنّ المقامة ليست مجرد بناء سردي يقوم على الحكاية المسجوعة والدهاء اللغوي، بل هي نص ثقافي مركّب تتداخل فيه الأبعاد الفنية مع الرؤى الاجتماعية والقيمية، وتنعكس فيه صور الإنسان في تعدد مواقعه واختلاف تمثلاته داخل المجتمع العربي القديم.

أظهرت الدراسة أن مفهوم الآخر في مقامات الهمذاني ليس مفهوماً أحاديًا أو ثابتًا، بل هو بناء متحوّل يتشكل وفق السياق السردي والاجتماعي والثقافي، حيث يتبدّى الآخر في صور متعددة تتراوح بين الاجتماعي والثقافي والقيمي والأخلاقي، ومن خلال هذا التعدد تتضح حركية و تفرد النص المقامي وقدرته على استيعاب تناقضات الواقع، إذ لا يقدم الآخر بوصفه كيانًا مستقلًا فقط، بل بوصفه مرآة تعكس توتر العلاقة بين الأنا ومحيطها.

كما كشفت الدراسة أن التمثلات الاجتماعية للآخر سواء أكان طبقيًا أو سلطويًا أو هامشيًا تعكس بنية المجتمع وتدرجاته، في حين أبرزت التمثلات الثقافية صراع المعرفة والجهل، والحضور والادعاء، و هو ما يعكس رؤية نقدية للعقل الاجتماعي في تلك المرحلة. أما التمثلات القيمية والأخلاقية فقد كشفت عن ثنائية واضحة بين النبل والانحطاط، وبين الصدق والكذب، والكرم والبخل، مما يجعل المقامة فضاءً لتعرية السلوك الإنساني في صورته المتعددة.

وفي السياق نفسه تبيّن أن بناء صورة الآخر في المقامة لم يكن اعتباطيًا، بل تحكمت فيه آليات فنية دقيقة أسهمت في تشكيله، مثل السخريةالتي تُعرّي التناقضات، والحوار الذي يكشف مواقف الشخصيات، والوصف والتشخيص اللذين يمنحان الحيوية للأحداث، إلى جانب الحيلة والتنكر بوصفهما عنصرين أساسيين في توليد المفارقة، والمفارقة ذاتها التي تشكل جوهر البنية المقامية وتمنحها عمقها الدلالي.

كما اتضح من خلال هذا التحليل أن بديع الزمان الهمذاني لم يكن يصوّر الآخر بوصفه كيانًا معزولًا، بل كان يعيد إنتاجه داخل شبكة من العلاقات التي تكشف عن تداخل الذوات وتصارعها،

حيث تغدو المقامة فضاءً تتقاطع فيه الهويات، وتُعاد فيه صياغة صورة الإنسان ضمن رؤية فنية تجمع بين النقد والتخييل.

وقد أتاح لنا اعتماد المنهج الثقافي مدعومًا بآليتي الوصف والتحليل، تجاوز القراءة السطحية للنصوص المقامية نحو قراءة أعمق تستنطق الأنساق المضمرة وتكشف خلفياتها الفكرية والاجتماعية، حيث مكّننا هذا التوجه من تفكيك البنية السردية ورصد تمثلات الآخر في مستوياتها المختلفة وربطها بسياقها الثقافي العام، بما يسمح بفهم أوسع لدلالة النص ووظيفته.

وفي الأخير نأمل أن تكون هذه الدراسة قد أسهمت في إعادة قراءة المقامة بوصفها نصًا ثقافيًا غنيًا بالدلالات لا يقتصر على الجانب الفني فحسب، بل يمتد ليكشف عن رؤية المجتمع لنفسه وللآخر في آنٍ واحد. كما نرجو أن تفتح هذه المقاربة أفقًا لدراسات لاحقة تعيد مساءلة النصوص التراثية في ضوء مناهج نقدية حديثة، لأن النص الأدبي يظل فضاءً مفتوحًا على التأويل، وأن كل خاتمة ليست سوى بداية لأسئلة جديدة أكثر عمقًا واتساعًا.

# المصادر والمراجع

**أولاً: المعاجم والقواميس والموسوعات**


1. إبراهيم مصطفى، وأحمد حسن الزيات، وحامد عبد القادر، ومحمد علي النجار. (د.ت). المعجم الوسيط. مكتبة الرحمانية.
2. ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي. (1993). لسان العرب (ط. 3). دار صادر.
3. ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي. (د.ت). لسان العرب. دار صادر.
4. الأزهري، أبو منصور محمد بن أحمد. (1958). تهذيب اللغة (ط. 1). دار إحياء التراث العربي.
5. الجرجاني، علي بن محمد. (1983). المعجم الفلسفي. مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية.
6. جلال الدين بن مالك بن الحاج عمر بن الخضر بن نبي. (1984). مشكلة الثقافة (ط. 4). دار الفكر.
7. الجوهري، إسماعيل بن حماد. (1974). الصحاح في اللغة والعلوم (ط. 1). دار الحضارة العربية.
8. الجوهري، أبو نصر إسماعيل بن حماد الفارابي. (1987). تاج اللغة وصحاح العربية (ط. 4). دار العلم للملايين.
9. الزمخشري، محمود بن عمر. (1998). أساس البلاغة (إبراهيم قلاتي، محقق). دار الهدى.
10. جميل صليبا. (د.ت). المعجم الفلسفي. دار الكتاب اللبناني.
11. الفيروز آبادي، مجد الدين بن يعقوب. (2008). القاموس المحيط. دار الحديث.
12. الفيومي، أحمد بن محمد بن علي. (د.ت). المصباح المنير في غريب الشرح الكبير. المكتبة العلمية.
13. القزويني الرازي، أحمد بن فارس بن زكرياء. (1979). معجم مقاييس اللغة (عبد السلام هارون، محقق). دار الفكر.

14. لاند، أندريه. (2001). موسوعة لالاند الفلسفية (أحمد خليل، مترجم؛ ط. 2). منشورات عويدات.

15. مجدي وهبة، وكامل المهندس. (1984). معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب (ط. 2). مكتبة لبنان.

**ثانياً: الكتب و المراجع**

1. أبو الفضل أحمد بن الحسين بن يحيى بديع الزمان. (1932). مقامات الهمذاني (محمد محيي الدين عبد الحميد، محقق). المكتبة الأزهرية.

2. آرثر أيزابرجر. (2003). النقد الثقافي: تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية (وفاء إبراهيم، ورمضان بسطاويسي، مترجمان؛ ط. 1). المجلس الأعلى للثقافة.

3. الثعالبي النيسابوري، أبي منصور عبد المالك. (1983). يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر (مفيد محمد قميحة، محقق؛ ط. 1). دار الكتب العلمية.

4. الجبوري، عبد النور. (1979). المعجم الأدبي (ط. 1). دار العلم للملايين.

5. الجمحي، محمد بن سلام. (د.ت). طبقات فحول الشعراء (محمود شاكر، محقق). دار المدني.

6. الحريري، أبو محمد القاسم بن علي بن محمد. (1992). مقامات الحريري المسماة بالمقامات الأدبية (ط. 1). دار الكتب العلمية.

7. حنا الفاخوري. (1960). تاريخ الأدب العربي. دار الجيل.

8. حنا الفاخوري. (1986). الجامع في تاريخ الأدب القديم (ط. 1). دار الجيل.

9. حسن حنفي. (1991). مقدمة في علم الاستغراب: التراث والتجديد موقفنا من التراث العربي. الدار الفنية للنشر والتوزيع.

10. حيدر إبراهيم علي. (1996). صورة الآخر المختلفة فكرياً، سوسيولوجية الاختلاف والتعصب

11. دافي، ماري مادلين. (1989). معرفة الذات (نسرين نصر، مترجمة). منشورات عويدات.

12. الرويلي، ميجان، والبازعي، سعد. (2002). دليل الناقد الأدبي (ط. 3). المركز الثقافي العربي.

13. الرويلي، ميجان، والبازعي، سعد. (2007). دليل الناقد الأدبي: إضاءة لأكثر من تسعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً (ط. 5). المركز الثقافي للنشر والتوزيع.
14. سارتر، جان بول. (د.ت). الوجود والعدم (عبد الرحمن بدوي، مترجم؛ ط. 3). دار الشرق.
15. سماح خالد زهران. (2004). كيف تفهم نفسك وتفهم الآخر (ط. 1). دار الفكر العربي.
16. شاهر، ياسين. (2006). دراسة حول صورة الآخر.
17. شوقي ضيف. (1954). المقامة (ط. 3). دار المعارف.
18. شوقي ضيف. (1985). النقد (ط. 5). دار المعارف.
19. صالح، محمود عبد الرحيم. (2011). فنون Nثر في الأدب العباسي (ط. 1). دار جرير.
20. الصفدي، ركان. (2011). الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس هجري (ط. 1). منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب.
21. طاهر لبيب. (1999). صورة الآخر ناظراً ومنظوراً: مفهوم ومواريث العدو في ضوء عملية التوحيد والسياسات الأوروبية (ط. 1). مركز دراسات الوحدة العربية.
22. عباس، حسن. (د.ت). نشأة المقامة في الأدب العربي. دار المعارف.
23. عبد السلام المسدي. (2004). الأدب وخطاب النقد (ط. 1). دار الكتاب الجديدة المتحدة.
24. عبد الرحمن بن محمد بن خلدون. (1988). المقدمة (خليل شحادة، محقق؛ ط. 2). دار الفكر.
25. عبد الغني عماد. (2006). سوسيولوجيا الثقافة: المفاهيم والإشكاليات من الحداثة إلى العولمة (ط. 1). مركز دراسات الوحدة العربية.
26. عبد القادر الرباعي. (2007). تحولات النقد الثقافي (ط. 1). دار جرير للنشر والتوزيع.
27. عبد الله، يسرى عبد الغني. (2003). ديوان بديع الزمان (ط. 3). دار الكتب العلمية.
28. عبد الله الغذامي. (2005). النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية (ط. 3). المركز الثقافي العربي.
29. عبد المالك مرتاض. (2003). الإسلام والقضايا المعاصرة. دار الهومة.

30. عبد الواحد علواني. (1999). صورة الآخر في الفكر العربي.

31. عبود، مارون. (1981). بديع الزمان الهمذاني (سلسلة نوابغ الفكر العربي، ط. 3). دار المعارف.

32. عبود، مارون. (2012). أدب العرب: مختصر تاريخ نشأته وتطوره. مؤسسة هنداوي.

33. عمر، عبد العلي علام. (2014). الأنا والآخر: الشخصية الإسرائيلية في الفكر الإسرائيلي المعاصر.

34. عوض، يوسف نور. (1979). فن المقامات بين المشرق والمغرب (ط. 1). دار القلم.

35. القلقشندي، أبو العباس أحمد. (1919). صبح الأعشى في صناعة الإنشاء. دار الكتب المصرية.

36. ماجدة حمود. (2013). إشكالية الأنا والآخر: نماذج روائية عربية.

37. محمد زكي العشماوي. (د.ت). الرؤية المعاصرة في الأدب والنقد. دار النهضة العربية.

38. مداس، أحمد. (2013). دراسة حول صورة الآخر.

39. مرتاض، عبد المالك. (1980). فن المقامات في الأدب العربي. المؤسسة الوطنية للكتاب.

40. نادر كاظم. (2004). تمثيلات الآخر: صورتنا في عيونهم.

41. نور الدين أقاية. (د.ت). المتخيل والتواصل. المنتخب العربي.

42. الوقاد، نجلاء علي حسين. (2006). بناء المفارقة في فن المقامات عند بديع الزمان الهمذاني والحريري. عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع.

43. فتحي أبو العينين. (1999). صورة الذات وصورة الآخر في الخطاب الروائي العربي

**ثالثاً: الدوريات والمجلات الأكاديمية**

1. أحمد محمد الشوادفي. (2022). الأنا والآخر في الرسالة الجدية لابن زيدون. مجلة كلية الآداب جامعة الطائف، (35)، الإصدار الأول.

2. بوسكين مجاهد. (2022). النقد الثقافي وآليات القراءة والتأويل. مجلة المعيار، 13(1).

3. حوراء عبد صبر الشريفي، وحسين مجيد رستم الحصونة. (2021). تمثلات الآخر الدينية في مقامات السرقسطي والبلخي: دراسة مقارنة. مجلة ابن خلدون للدراسات والأبحاث، 1(2).
4. خطيطة محمد علي المبروك السويدي. (2017). البنية الثقافية في مقامات الهمذاني. حوليات آداب عين شمس، (عدد خاص).
5. رحيلة فوزية. (د.ت). المقامات الهمذانية في ضوء التحليل الأسلوبي. كلية الآداب واللغات، جامعة وهران (مذكرة ماجستير غير منشورة).
6. فاطمة قيدوش. (2020). السلطوي في قصص غادة السمان. مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، 12(3).
7. كاوه خضري، وهادي نظري منظم. (2012). صورة مایاکوفسکي في شعر عبد الوهاب البياتي. إمضاءات نقدية، (8).
8. محمود رجب. (1981). المرأة والفلسفة. حوليات كلية الآداب (الحولية الثانية)، جامعة الكويت.
9. يحيى بن الوليد. (2008). خطاب ما بعد الاستعمار. مجلة الكلمة، (16).

**رابعاً: المقالات والمواقع الإلكترونية**

1. جميل حمداوي. (2012، 28 سبتمبر). مفهوم النقد الثقافي وتطوره. موقع ديوان العرب. https://www.diwanalarab.com
2. جريدة الرياض. (د.ت). إشكالية الأنا والآخر في الفكر العربي المعاصر. https://www.alriyadh.com
3. خضر عباس. (د.ت). الأنا والآخر بين الفلسفة والسيكولوجيا. مقال مسترجع عبر موقع ووردبريس.
4. دراسة مجهولة المؤلف. (2021). صورة الأنا والآخر في شعر فكتور هيجو. مسترجع من مستودع جامعة ورقلة. https://dspace.univ-ouargla.dz/

5. فتيحة صرصور. (2012). النقد النسوي. موقع مكتوب (أصلي نت).
http://aslimnet.free.fr/div/2005/fis7.htm

6. موقع أراجيك. (د.ت). مقال فلسفي أو ثقافي مسترجع من الرابط الافتراضي للموقع.
https://www.argeek.com/e

موقع ويكيبيديا. (د.ت). بوابة الأدب والنقد والأنا والآخر. https://ar.m.wikipedia.org/wiki/



# الفهرس

| العنوان | الصفحة |
|---|---|
| **البسملة** | |
| **الإهداء** | |
| **مقدمة** | أ–د |
| **مدخل : النقد الثقافي** | |
| **أولاً/ مفهوم النقد الثقافي** | 05 |
| **ثانياً/نشأة النقد الثقافي وتطوّره** | 16 |
| **ثالثاً / النقد الثقافي في الدرس النقدي العربي ( التلقي و التكييف والتوظيف )** | 18 |
| **الفصل الأول : المقامة وتمثل الآخر – الإطار النظري** | |
| **أولًا/ المقامة في التراث العربي** | 23 |
| أ– مفهوم المقامة | 23 |
| – المقامة لغة | 23 |
| – المقامة اصطلاحا | 24 |
| ب– نشأة فنّ المقامة وتطوّره | 26 |
| ج–بنية و أضلاع المقامة | 30 |
| د–خصائص المقامة | 32 |
| **ثانيًا/ مفهوم الآخر و تمثلاته** | 34 |
| أ–مفهوم الآخر | 34 |
| – الآخر لغة | 34 |
| – الآخر اصطلاحا | 35 |
| ب– أطر و نظريات دراسة الآخر " الدراسات الغربية– الدراسات العربية" | 36 |
| ج– صورة الآخر في الخطاب الأدبي | 41 |
| **الفصل الثاني :تمثلات الآخرفي مقامات بديع الزمان الهمذاني – دراسة تطبيقية** | |

| | |
|---|---|
| **تمهيد : تقديم مدونة الدراسة " مقامات بديع الزمان الهمذاني "** | 45 |
| **أولا/ تمثّلات الآخر الاجتماعي** | 48 |
| أ- الآخر الطبقي | 49 |
| ب- الآخر السلطوي | 56 |
| ج- الآخر الهامشي | 62 |
| **ثانياً/ تمثّلات الآخر الثقافي** | 71 |
| أ- الآخر العالم والمثقف | 71 |
| ب- الآخر الجاهل والمدّعي | 77 |
| **ثالثاً/ تمثّلات الآخر القيمي و الأخلاقي** | 80 |
| أ- الآخر الكريم | 81 |
| ب-الآخر البخيل | 82 |
| ج- الآخر الصادق | 83 |
| د- الآخر الكاذب | 87 |
| **رابعاً/ آليات و أسلوب بناء صورة الآخر في مقامات الهمذاني** | 90 |
| أ- السخرية | 90 |
| ب- الوصف و التشخيص | 91 |
| ج- الحوار | 92 |
| د- الحيلة و التنكر | 93 |
| هـ- المفارقة | 93 |
| **الخاتمة** | 96 |
| **قائمة المصادر والمراجع** | 98 |
| **الفهرس** | 104 |
| **ملخص الدراسة** | 106 |



# ملخص الدراسة

**ملخص الدراسة بالعربية:**

تناولت الدراسة موضوع "تمثّلات الآخر في مقامات بديع الزمان الهمذاني"، بهدف الكشف عن الكيفية التي صوّر بها الهمذاني شخصية "الآخر" في نصوصه، وتفكيك المعاني والأفكار الثقافية والاجتماعية المستترة وراء أسلوب السجع والفكاهة والكدية.

واعتمدت الدراسة على المنهج الثقافي مستعينة بآليتيالوصف والتحليل، ممّا ساعد على تجاوُز القراءة السطحية للنصوص نحو فهمٍ أعمق للأبعاد الفكرية والاجتماعية الكامنة فيها.

وقد خلصتالدراسة إلى مجموعة من النتائج، أبرزها: أن "الآخر" في مقامات الهمذاني لم يكن شخصية عابرة، بل كان مرآةً تعكس تناقضات وصراعات المجتمع العباسي في ذلك الوقت. كما أظهرت الدراسة أن الهمذاني استخدم أدوات فنية دقيقة كالسخرية، والحوار، والمفارقة، والتنكر، ليعرّي السلوك الإنساني وينتقد الواقع، ليصبح النص المقامي في النهاية فضاءً نقدياً وثقافياً واسعاً يعيد رسم صورة الإنسان بكل اختلافاته وتحولاته.

**الكلمات المفتاحية:** المقامة، بديع الزمان الهمذاني، الآخر، النقد الثقافي، الأنساق المضمرة.

**الملخص باللغة الانجليزية:**

The present study examines the theme of "Representations of the 'Other' in the Maqamat of Badi' al-Zaman al-Hamadhani." It aims to uncover how al-Hamadhani portrayed the character of the "Other" within his texts, and to deconstruct the implicit cultural and social meanings concealed beneath the elaborate use of rhymed prose (Saj'), humor, and mendicancy (Kudyah).

Methodologically, the study adopts a Cultural Criticism approach, utilizing the dual mechanisms of description and analysis. This framework facilitates a departure from superficial textual readings, allowing for a profound understanding of the latent intellectual and social dimensions embedded within the texts.

The research yields several key findings, most notably that the "Other" in al-Hamadhani's Maqamat is not a transient figure, but rather a mirror reflecting the contradictions and socio-cultural conflicts of the Abbasid society during that era. Furthermore, the analysis demonstrates that al-Hamadhani meticulously employed precise artistic devices—such as irony, dialogue, paradox, and disguise—to expose human behavior and critique social reality. Ultimately, the Maqamah text emerges as an expansive critical and cultural space that redraws the image of the human being in all its complexities and transformations.

**Keywords:** Maqamah, Badi' al-Zaman al-Hamadhani, The Other, Cultural Criticism, Implicit