

Musical analysis of the Hariri and Hamidi maqamat

Habibollah Abbasi^۱

Professor of Persian language and literature, Kharazmi University, Tehran

Naimeh Ghaffarpour Sadiqi^۲

PhD student of Persian language and literature of Razi University

Abstract:

Saj' has been investigated as a musical characteristic of technical prose in al-Hariri and al-Hamidi maqamat. In this essay, relying on formalistic analysis, only the music of words is emphasized as the most important poetic element in technical prose. The working method was that conventional signs were defined for the saj'as of the text and rewritten in examples of Arabic and Persian maqamat. In the study of the music of Arabic and Persian maqamat, it was concluded that the rhythm of the music of the Arabic maqamat has more order and harmony than the rhythm of the music of the Persian maqamat. One of the reasons for this is the substantive difference between the two languages in its derivation and hybridity, and the second is that the Arabic maqamat has a rhythmic order like a horizontal qasideh, while the Persian maqamat has been influenced by pre-Islamic syllabic poems and has a syllabic rhythm. Therefore, the Persian work has not succeeded like its Arabic counterpart.

Key words: Sajja, musical analysis, formalist analysis, Hariri maqamat, Hamidi maqamat.

تحلیل موسیقایی مقامات الحریری و مقامات حمیدی

حبیب‌اله عباسی^۱

استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی تهران

نعمه غفارپور صدیقی^۲

دانش آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه رازی

چکیده:

سجع به عنوان یک مشخصه موسیقایی نثر فنی در مقامات الحریری و مقامات حمیدی بررسی شده است. در این جستار با تکیه بر تحلیل فرمالیستی، فقط بر موسیقی کلام به عنوان مهم‌ترین عنصر شعری موجود در نثر فنی تأکید شده است. روش کار بدین صورت بود که علاماتی قراردادی برای سجع‌های متن تعریف و در نمونه‌هایی از مقامات عربی و فارسی بازنویسی شد. در بررسی موسیقی مقامات عربی و فارسی این نتیجه حاصل شد که ریتم موسیقی مقامات عربی دارای نظم و هماهنگی بیشتری نسبت به ریتم موسیقی مقامات فارسی است. یکی از دلایل این امر تفاوت ماهوی دو زبان در اشتقاقی و ترکیبی بودن آن است و دودگر این که مقامات عربی به مثابه قصیده افقی دارای نظم ریتمیک است، در حالی که مقامات فارسی از شعرهای هجایی پیش از اسلام نیز تأثیر پذیرفته و آهنگی هجایی دارد. از این روی اثر فارسی مانند همتای عربی‌اش توفیق نیافته است.

کلیدواژه‌ها: سجع، تحلیل موسیقایی، تحلیل فرمالیستی، مقامات الحریری، مقامات حمیدی.

^۱ h.abbasi@khu.ac.ir

^۲ ghaffarpoor.naimeh@yahoo.com

مقدمه و طرح مسأله

از آنجایی که داد و ستد ادبی میان دو زبان عربی و فارسی بعد از اسلام رونق چشمگیری داشت، ادبیات این دو زبان شاهد جریان‌های مشترکی در گذشته ادبی خود بوده‌اند که البته تا کنون نیز ادامه پیدا کرده است. نثر متکلف و مصنوع و موزون نمونه‌ای از این جریان مشترک است که در هر دو زبان آثار فراوانی از آن سراغ داریم. یکی از جریان‌هایی که در ادبیات فارسی مورد تتبع واقع شد، هنر مقامه [۱] بود. مقامه‌نویسی جریانی عربی بود [۲] اما از آنجا که بازار داد و ستد ادبی رونق فراوان داشت، بدون توجه به ظرفیت زبان فارسی در آن زبان هم نفوذ کرد. هنر مقامه در میان عرب هواخواهان زیادی داشته است [۳]، اما به راستی چرا این هنر با تمام زیبایی و گیرایی‌اش، در زبان و ادبیات فارسی فقط یک پیامبر داشته [۴] و دیگر مورد تتبع نویسندگان و شاعران و هنرمندان ایرانی واقع نشده و به عبارت دیگر به جریان تبدیل نگردیده است؟ در این جستار، در صدد آن هستیم که به راز توفیق مقامه در زبان عربی و عدم توفیق آن در زبان فارسی بپردازیم. مشخصه اصلی مقامه‌ها، بازی‌های زبانی آن و استفاده اغراق‌آمیز از آرایه‌های بدیعی است. البته نباید از نظر دور داشت که یکی از مشخصه‌های سنتی بلاغت، آوردن سجع در جایگاه مناسب آن بود اما این که کل کلام دارای سجع باشد، در بلاغت سنتی متداول در دوران نزدیک به ظهور اسلام، چندان مطلوب نبود، چون کلام را به سجع کاهنان شبیه می‌کرد (قدامه بن جعفر، ۱۹۴۱: ۱۲۱)، اما به هر روی این ذهنیت با متونی چون مقامات تغییر یافت. هنرهای زبانی به کار رفته در مقامه، انواع سجع، موازنه، ترصیع و جناس است. این آرایه‌ها نه تنها موجب تزئین لفظ شده، بلکه هدف اصلی نویسندگان بوده است. مقامات از این منظر، نمونه‌های خوبی برای بررسی فرمالیستی هستند. در این جستار، دو گونه مقامه عربی و فارسی بررسی می‌شود که هر دو دارای فرم هندسی هستند. از این لحاظ مقامه به قصیده نزدیک می‌شود. اگر مقامه‌ها را خوب بکاویم، به گونه‌ای قصاید ادبی می‌رسیم که بعد افقی در آن بیشتر حاکم است (قصاید ادبی افقی). از آنجایی که نثر فنی - به خصوص مقامه - بی‌ارتباط با عناصر شعر نیست، چنین نگاهی دور از واقعیت نیست. نثر فنی ویژگی‌های عناصر شعر را دارد و می‌توان گفت که نثری شاعرانه است. همه عناصر شعری، از جمله عاطفه، تخیل، فرم، موسیقی و زبان همه به نوعی در مقامه بروز پیدا کرده‌اند. ما در اینجا از میان عناصر و مؤلفه‌های شعر، یکسر به مؤلفه یا عنصر موسیقایی - که در مقامات قوی است - می‌پردازیم. مقامه شبیه‌ترین و نزدیک‌ترین گونه نثر فنی به شعر است؛ چون تمام عناصر شعری را با هم دارد. موسیقی مهم‌ترین

عنصر فرم‌سازی است که هم به قالب و فرم انسجام می‌بخشد هم از طرفی معنا را به دنبال خود دارد؛ به دیگر سخن، معنا زاییده موسیقی است.

هدف ما بررسی عنصر موسیقی در *مقامات* / *الحریری* [۵] به عنوان نمونه برتر مقامات عربی و *مقامات* حمیدی [۶] تنها نماینده مقامات فارسی است تا در انتها به این پرسش‌ها پاسخ دهیم:

- آیا به دلیل عنصر موسیقی، مقامه‌نویسی در عرب موفق و در فارسی ناموفق بوده است؟

- عنصر موسیقی در انسجام و فرم مقامه چه میزان مؤثر است؟

در این جستار بر آن هستیم با نگاهی فرمالیستی و به ویژه با تکیه بر موسیقی کلام به تبیین راز توفیق *الحریری* و عدم توفیق حمیدی بپردازیم. موسیقی کلام یا لایه آوایی کلام یکی از لایه‌های زبان است که به طور کلی در نثر فنی و به خصوص در آثاری چون مقامات قابل بررسی و تحلیل است. موسیقی در این آثار نقش مهمی دارد و نویسنده با یاری جستن از سجع و سایر هنرهای بدیعی در صدد ایجاد موسیقی در نثر است و همین بعد از نثر فنی، آن را به شعر نزدیک می‌کند. اساس مکتب نثری قرن چهارم هجری نیز از منظر ساخت و خیال‌انگیزی چون سبک‌های شعری بوده است (مبارک، ۲۰۱۰: ۱۶۶). در شعر، موسیقی ابزار اصلی شاعر است اما در نثر موسیقی از ملزومات نثر نیست و نویسنده از آن به عنوان ابزاری برای هنجارافزایی بهره می‌برد. در نثر فنی که عده‌ای آن را بسیار نزدیک به شعر و عده‌ای آن را نثر شاعرانه می‌خوانند، موسیقی رکن مهمی محسوب می‌شود؛ چون نثر را به شعر نزدیک می‌کند. البته در نثر فنی، استفاده از تشبیه‌های متعدد و شاعرانه، مؤلفه دیگری است که نثر فنی را شاعرانه می‌کند. در این پژوهش در صدد تبیین بعد موسیقایی *مقامات* / *الحریری* و *مقامات* حمیدی هستیم تا بتوانیم آن‌ها را با هم مقایسه کنیم و در پایان به نتایجی درباره چونی و چندی مقامه در زبان عربی و فارسی برسیم. هدف اصلی در این کار تمرکز روی موسیقی هر کدام از این دو اثر به تنهایی نیست، بلکه تمرکز بر روی مقایسه موسیقی این دو اثر است و از این روی، کار شکلی تطبیقی به خود می‌گیرد. چنین مقایسه‌ای ما را با ظرافت‌ها و ظرفیت‌های موسیقایی دو زبان عربی و فارسی در حوزه نثر فنی به ویژه مقامه با تکیه بر متن *مقامات* / *الحریری* و *مقامات* حمیدی آشنا می‌کند.

پیشینه تحقیق

تا کنون برخی صاحب‌نظران پاسخ‌های نه چندان علمی و جامعی به سؤال‌های تحقیق داده‌اند. به عنوان مثال، رضا انزابی‌نژاد در مقدمه *مقامات* حمیدی دو عامل برای کم

ارجی کار حمیدی بیان کرده است. عامل اول، «راه‌سپری مقلدانه» در این اثر ذکر شده که باعث کاستن اصالت اثر شده است (حمیدی، ۱۳۸۹: ۱۳)؛ که نظر درستی است، چون این تقلید از یک تقلید دیگر صورت گرفته و از اصل خلق اثر دور شده است. البته باید توجه کرد که اثر الحریری هم مقلدانه بوده است اما خوش درخشیده است. عامل دوم در این مقدمه، «سفارش و اقتضای زمان» مطرح شده است؛ بدین صورت که کالای ادبی و هنری پرآرایه رایج بود و زیبایی‌های بیرونی سخن خریدار داشت و درون‌مایه و محتوا بی‌خردار بود (حمیدی، ۱۳۸۹: ۱۳)؛ در این مورد هم باید اشاره کرد که اولاً زیبایی‌های بیرونی مشخصه مقامه است و نه ضعف آن و دودگر این که اصل مقامه به خاطر هنر زبانی و آرایه‌پردازی ایجاد شد و در متنی که هدفش لفظ‌پردازی بود، جستجوی محتوا و نقد آن، مناسبتی ندارد و منصفانه به نظر نمی‌رسد، هر چند برای بیان هنرهای زبانی از فن داستان بهره گرفته شده باشد که خود مقتضیات خاص خود را دارد؛ البته عده‌ای هم از این دریچه به این قضیه توجه داشته‌اند.

علاوه بر مقدمه تحقیقی و عالمانه زنده‌یاد انزابی‌نژاد، در موضوع مقامه و به ویژه مقامات الحریری و مقامات حمیدی، کارهای جداگانه‌ای انجام شده است که بیان آن‌ها باعث اطناب کلام می‌گردد. مقاله‌ای با عنوان «کتاب‌شناسی مقامات در ایران با تکیه بر مقامات بدیع‌الزمان همدانی، حریری و قاضی حمیدالدین» از محسن محمدی فشارکی و فاطمه اشراقی به طور مفصل به معرفی کارهای پژوهشی در این زمینه پرداخته است. لذا در این‌جا به چند نمونه از مقالاتی اشاره می‌کنیم که به صورت تطبیقی به این امر پرداخته‌اند:

- «بررسی تطبیقی عناصر داستان در مقامات حریری و مقامات حمیدی» از علیرضا نبی‌لو

- «بررسی تطبیقی سبک ادبی در مقامات حریری و حمیدی» از حسن دادخواه و لیلا جمشیدی

- «پیرنگ در مقامات حریری و حمیدی» از حسن دادخواه و لیلا جمشیدی
- «ریخت‌شناسی تطبیقی مقامه‌های فارسی و عربی» از فائزه عرب یوسف آبادی، زهرا اختیاری، سید جواد مرتضایی و سمیرا بامشکی

در این مقالات و حتی پژوهش‌هایی که به هر کدام از این آثار به تنهایی پرداخته شده است، اغلب به جنبه فرم و زبان توجهی نشده است و عموماً به جنبه داستانی و یا سبک‌شناختی این آثار توجه شده است.

جلوه‌های موسیقی در نثر فنی

موسیقی در شعر، جلوه‌های مختلفی چون موسیقی بیرونی، کناری، درونی و معنوی دارد. جلوه‌هایی از این موسیقی در نثر فنی - که به دیگر سخن، نثری شاعرانه از لحاظ آوایی است - هم دیده می‌شود. موسیقی بیرونی یا همان وزن عروضی که بر اساس کشش هجاها و تکیه‌ها به گوش می‌رسد، در نثر فنی چنان موضوعیتی ندارد، گرچه در مقامه نه دقیقاً مطابق قوانین عروضی، اما به گونه‌ای دیگر وجود دارد. در مورد موسیقی کناری هم بایستی گفت که ردیف و قافیه جزو الزامات شعر عروضی است. موسیقی درونی که همان هماهنگی و نسبت ترکیبی کلمات و طنین خاص هر حرف در مجاورت با حرف دیگر است، به خوبی در نثر فنی و خصوصاً در مقامه، نمود دارد و اتفاقاً یکی از برجسته‌ترین بزرگه‌های مقامات است. موسیقی معنوی نیز با این که در مقامات قابل توجه هستند، اما خارج از حوزه بررسی فرمالیستی است.

موسیقی درونی و بیرونی در مقامات، هم باعث افزایش جنبه موسیقایی و هم موجب قرابت و شباهت آن به شعر شده است. ساختار آوایی آن دور از ساختار آوایی شعر نیست مگر با تفاوت‌هایی در وزن عروضی و ردیف و قافیه. البته در مقامات، سجع جایگزین قافیه شده است با این تفاوت که سجع‌ها در کل متن یکسان نیستند، بلکه مدام عوض می‌شوند و به همین دلیل آهنگ مقامات مثل بیت‌هایی که وزن و قافیه مشخص دارند، یکنواخت نیست و هر لحظه از آوایی به آوایی دیگر تغییر پیدا می‌کند و طنین پرتلاطم و نسبتاً آهنگین‌تری را ایجاد می‌کند. همین مشخصه از طرفی قدر مشترک شعر و مقامه و از دیگر سوی، تفاوت آن دو است. در ادامه بیشتر به این موضوع خواهیم پرداخت.

بهتر است در این مجال به تأثیر وزن در کلام، اشاره کوتاهی بکنیم. وزن علاوه بر ایجاد لذت موسیقایی، میزان ضربه‌ها و جنبش‌ها را منظم می‌کند و به کلمات خاص، خصوصاً در شعر، تأکید می‌بخشد و امتیازی از نظر کشش کلمات ایجاد می‌کند (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۴۹). اما همه این تأثیرات در مقامه نمود ندارد و فقط جنبه لذت موسیقایی است که به طور مستقیم در مقامه مشهود است. میزان ضربه‌ها و جنبش‌ها در مقامات، کارکردی چون شعر ندارند اما در نوع خاص خود وجود دارند، به گونه‌ای که این ضربه‌ها را در اسجاع شاهد هستیم اما نمی‌توان نظام مرتب و سازمان‌یافته‌ای را بر آن مترتب کرد. البته همین مشخصه باعث تفاوت موسیقی مقامه و شعر می‌شود. کشش کلمات نیز در آهنگ مقامه چندان تأثیرگذار نیست زیرا مقامه با وجود آهنگین بودن در فضای موسیقی، آزادی عمل بیشتری نسبت به فضای آهنگ شعر دارد. در بلاغت سنتی عربی نیز به این موضوع اشاره شده است که شعر به دلیل محصور شدن در بند قافیه، عرصه را بر گوینده‌اش تنگ می‌کند اما در نثر این محدودیت وجود ندارد

و گوینده آزادی عمل بیشتری دارد (قدامه بن جعفر، ۱۹۴۱: ۸۳) از این روی وزن در شعر محدودیت ایجاد می‌کند اما در مقامه چنین محدودیتی وجود ندارد، چه در مقامات شاهد تنوع ریتم هستیم.

تحلیل موسیقایی مقامات

مقامات گونه‌ای از نثر فنی است که گفته شد از لحاظ موسیقی حائز اهمیت و یکی از دلایل شهرتش نیز همین مشخصه است. مقامات ابتدا در زبان عربی خلق شده و ظرافت‌ها و ظرفیت‌های زبانی آن زبان را خوب نشان داده است، اما بعدها در زبان فارسی نیز مقلدانی پیدا کرد. مقامات / الحریری به عنوان نمونه‌ای از مقامه‌های موفق در زبان عربی از یک سو و مقامات حمیدی به عنوان تنها نمونه مقامه در زبان فارسی از دیگر سو برگزیده شده است تا مورد بررسی و تحلیل آوایی و موسیقایی قرار گیرد.

شایان یادکرد است که موسیقی در شعر نقش برجسته‌ای دارد. موسیقی بیرونی یا وزن، ارض موعود شاعران است. شعر از درون موسیقی برمی‌جوشد و احساس شاعرانه بیرون از موسیقی، آواره و بلا تکلیف است. بدین ترتیب در بررسی عناصر موسیقی‌ساز یک اثر نثر فنی که خالی از جنبه‌های شعری نیست، باید به این نکته توجه کرد که اساساً موسیقی از آن شعر است و از این روی تقلید نثر فنی از شعر، تقلیدی همه‌سویه بوده؛ چون علاوه بر موسیقی، از سایر عناصر شعری اعم از صور خیال (وجه اشتراک اکثر نثرهای فنی)، عاطفه و فرم نیز بهره گرفته است. البته در بررسی‌های انجام شده در مورد شباهت نثر فنی و شعر، از سه عنصر موسیقی، عاطفه و فرم کمتر سخن به میان آمده اما نکته قابل توجه این است که بی‌شک موسیقی در تبلور عاطفه بسیار مؤثر است که به دلیل عدم پرداختن ژرف و عمیق به موسیقی نثر فنی، موجب شده که کمتر کسی به ارزش بار عاطفی آثار نثر فنی توجهی کند، حال آن‌که اگر از تکلفات صوری و لفظی فراتر برویم و اندکی به کنه قصه نظر کنیم، خواهیم دید که ارزش عاطفی این آثار ادبی کم نیست. همان‌طور که می‌دانیم موسیقی بیرونی یا وزن که مهم‌ترین و اساسی‌ترین مؤلفه موسیقی شعر است، در مقامه وجود ندارد، همین دلیل باعث شده که نویسندگان نثر فنی و بویژه مقامات، برای پر کردن خلأ آن از دیگر جلوه‌های موسیقی، یعنی موسیقی کناری در سطح کلام - که همان سجع و خانواده آن است - و موسیقی درونی در سطح کلمه - که جناس و زیرمجموعه‌های آن است - به افراط بهره‌جویند تا بتوانند خلأ موجود را پر کنند؛ حال اگر دلیل این همه تکلف و تصنع را در این امر بدانیم و به کشف ساختار این تکرارهای موسیقی‌ساز و راز آن‌ها پی ببریم، بی‌تردید همان پیوند عاطفی را که با شعر برقرار می‌کنیم، باید بتوانیم با

بخش‌هایی از نثر فنی که تقریباً توازن و تعادلی در به کارگیری همه عناصر شعری در آن است، برقرار کنیم. توجه به موسیقی معنوی هم بخش دیگری از بررسی نثرهای فنی می‌تواند باشد، که در این مجال نمی‌گنجد و در جستاری دیگر بررسی خواهد شد. نکته دیگر که در مقامه‌ها بیش از دیگر گونه‌های نثر فنی جلب نظر می‌کند و شعریت آن‌ها را بیشتر می‌کند، وجود فرم محدود و مستقل است. مقامه دقیقاً از لحاظ فرم شبیه قصاید متوسطی است که هم از فرم بیرونی بهره‌مند است و هم از فرم درونی. اگر فرم کوچک قصیده را بیت بنگاریم، در مقامه نیز با عبارات مسجع سروکار داریم که یادآور بیت است. اگر قافیه در شعر باعث انسجام آن شده است، این عنصر روایت است که در مقامه باعث انسجام متن شده است.

اکنون با توجه به جنبه‌های مطرح شده، نخست مقامات را از لحاظ موسیقایی بررسی می‌کنیم و پس از بیان مشخصه‌های موسیقایی مقامات عربی و فارسی، به تحلیل نتایج حاصل خواهیم پرداخت. در بیان مشخصه‌های مقامات بحث به حوزه سبک‌شناسی نزدیک می‌شود اما تمرکز ما در این جستار نه بحث سبک‌شناسی، که بحث مقایسه موسیقایی دو اثر است.

برخی مشخصه‌های موسیقایی مقامات/حریری:

■ تسجیع بیشتر در سطح کلمه و ترکیب است تا در سطح کلام.
ظَعْنْتُ إِلَى دُمَيْطٍ. عَامَ هَيْطٍ وَمَيْطٍ. وَأَنَا يَوْمُنَا مَرْمُوقُ الرَّخَاءِ. مَوْمُوقُ الْإِخَاءِ. أَسْحَبُ مَطَارِفَ الثَّرَاءِ. وَأَجْتَلِي مَعَارِفَ السَّرَاءِ. فَرَأَفْتُ صَحْبًا قَدْ شَقُوا عَصَا الشَّقَاقِ. وَارْتَضَعُوا أَفَاقَ الْوَفَاقِ (الحریری البصری، ۱۸۷۳: ۳۹).

■ نوع تسجیع به کار رفته غالباً متوازی است. در برخی موارد سجع مطرف هم دیده می‌شود. سجع متوازن بسیار اندک است.
حَضَرْتُ دِيوَانَ النَّظْرِ بِالْمَرَاغَةِ. وَقَدْ جَرَى بِهِ ذِكْرُ الْبَلَاغَةِ (الحریری البصری، ۱۸۷۳: ۵۷).
وَامْتَرَجْتُ بِحَاكِمِهَا امْتِزَاجَ الْمَاءِ بِالرَّاحِ. وَتَقَوَّيْتُ بِعِنَايَتِهِ تَقَوَّى الْأَجْسَادِ بِالْأَرْوَاحِ (الحریری البصری، ۱۸۷۳: ۸۵).

وَفِيهَا مَا تَشْتَهِي الْأَنْفُسُ وَتَلَذُّ الْأَعْيُنُ (الحریری البصری، ۱۸۷۳: ۱۱۲).
■ کلمات مسجع در سطح کلام، قافیه‌وار در انتهای عبارات قرار دارند اما عموماً حشو جملات قرینه دارای سجع نیست.

شَهِدْتُ صَلَاةَ الْمَغْرِبِ. فِي بَعْضِ مَسَاجِدِ الْمَغْرِبِ. فَلَمَّا أَدَيْتُهَا بِفَضْلِهَا. وَشَفَعْتُهَا بِنَفْلِهَا. أَخَذَ طَرْفِي رُفْقَةً قَدْ انْتَبَذُوا نَاحِيَةً. وَامْتَازُوا صَفْوَةً صَافِيَةً. وَهُمْ يَتَعَاطُونَ كَأْسَ الْمُنَافَةِ. وَيَقْتَدِحُونَ

زَادَ الْمُبَاحِثَةُ فَرِغْتُ فِي مُحَادَثَتِهِمْ لِكَلِمَةٍ تُسْتَفَادُ. أَوْ أَدَبٍ يُسْتَرَادُ. فَسَعَيْتُ إِلَيْهِمْ. سَعَى الْمُتَطَقِّلِ عَلَيْهِمُ (الحریری البصری، ۱۸۷۳: ۱۵۲-۱۵۳).

برخی مشخصه‌های موسیقایی مقامات حمیدی:

▪ تسجیع در سطح کلام و کلمه هر دو به کار رفته است.
مفرح اتحاد همه را یک مزاج کرده و بقراط طبیعت همه را یک علاج فرموده.
همه به هم پیوسته و در هم بسته، نقش بیگانگی به صورت یگانگی بدل گشته (بلخی، ۱۳۸۹: ۵۵).

▪ از کلمات دارای سجع متوازی بیشتر استفاده شده است. سجع مطرف و متوازن در وهله بعدی قرار دارند.

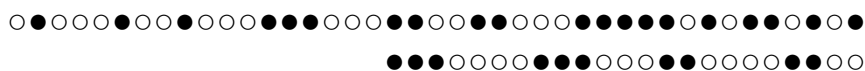
تا روزی یکی از میاسیر دهر و مشاهیر شهر که در فتوت نامی داشت و در مروت کامی، خواست که اخوان صفا را بر گوشه خوان سخا جمع کند (بلخی، ۱۳۸۹: ۶۴)
پس دل از استقامت برداشتم و نماز اقامت بگذاشتم (بلخی، ۱۳۸۹: ۱۰۵).
از افواه رجال دقایق حرام و حلال بیاموزم (بلخی، ۱۳۸۹: ۱۱۹).

تطبیق جلوه‌های موسیقایی مقامات الحریری و مقامات حمیدی

برای تطبیق جلوه‌های موسیقایی دو اثر، به چند مورد مهم که از این لحاظ حائز اهمیت هستند، اشاره می‌کنیم. تسجیع مشخصه بارز مقامات است. در هر دو اثر، تسجیع در سطح کلمه مشخصه اصلی است. در مقامه عربی این کلمات غالباً در آخر بندها تکرار شده‌اند، طوری که هر دو بند دارای انتهایی با تسجیع عموماً متوازی یا گاهی مطرف است و به عبارتی کلام نثر را به ساخت شعر که در هر بیت دو مصرع هم‌قافیه هستند، نزدیک کرده است و همین تکرار دوتایی، باعث شده که کلام ریتم خاص و یکنواختی به خود بگیرد و تنها تنوع حاصل شده، محصول فاصله بین اسجاع در هر دو بند هم‌سجع است به طوری که نویسنده خود را ملزم نکرده است که مثل بیت و برای حفظ وزن عروضی، مصرع‌ها را هم‌هجا گرداند.

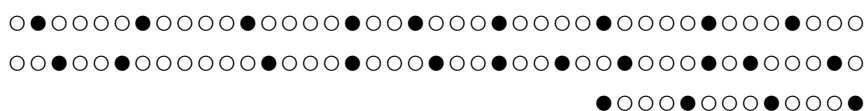
أَزْمَعْتُ الشَّخْصَ مِنْ بَرْقَعِيدٍ. وَقَدْ شِمْتُ بَرْقَ عِيدٍ. فَكِرْهْتُ الرَّحْلَةَ عَنْ تِلْكَ الْمَدِينَةِ. أَوْ أَشْهَدَ بِهَا يَوْمَ الزَّيْنَةِ. فَلَمَّا أَظْلَمَ بَفَرْضِهِ وَنَفْلِهِ. وَأَجْلَبَ بِخَيْلِهِ. وَرَجَلُهُ اتَّبَعْتُ السَّنَةَ فِي لُبْسِ الْجَدِيدِ. وَبَرَزْتُ مَعَ مَنْ بَرَزَ لِلتَّعْيِيدِ. وَحِينَ التَّامِ جَمْعُ الْمُصَلَّى وَالتَّنْظِيمِ. وَأَخَذَ الزَّحَامُ بِالْكُظْمِ. طَلَعَ شَيْخٌ فِي شَمْلَتَيْنِ. مُحْجُوبُ الْمُقْلَتَيْنِ. وَقَدْ اعْتَصَدَ شِبْهَ الْمُخْلَاةِ. وَاسْتَقَادَ لَعُجُوزَ كَالسَّعْلَاءِ. فَوَقَفَ وَفَقَّةً مُتَهَافَتٍ. وَحَيًّا تَحِيَّةً خَافَتِ. وَلَمَّا فَرَعَ مِنْ دُعَائِهِ. أَجَالَ خَمْسَةَ فِي وَعَائِهِ. فَأَبْرَزَ مِنْهُ رِقَاعًا قَدْ كُتِبَ بِالْوَانِ الْأَصْبَاغِ. فِي أَوَانِ الْفَرَاغِ. فَنَاوَلَهُنَّ عَجُوزَهُ الْحِزْبُونَ. وَأَمَرَهَا بِأَنْ تَتَوَسَّمَ الزَّيُونَ. فَمَنْ أَنْسَتْ نَدَى بَدِيَّةٍ. أَلْقَتْ وَرَقَةً مِنْهُنَّ لَدِيَّةٍ... (الحریری البصری، ۱۸۷۳: ۶۸-۶۹).

می‌رود و به طور مستقل خوانده می‌شود. نکته دیگر این که عبارات مرکبی را که تشکیل یک کلمه داده‌اند، یک عبارت محسوب می‌کنیم.

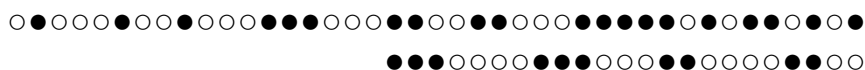


اگر علامت‌های دو بند عربی و فارسی را با هم مقایسه کنیم، متوجه تفاوت عمده این دو در آهنگ می‌شویم.

مقامہ عربی:



مقامہ فارسی:



ملاحظه می‌شود که کلام عربی دارای نظم بهتری نسبت به فارسی است و تقریباً از الگوی خاصی پیروی می‌کند، در حالی که در متن فارسی، عبارات مسجوع و غیرمسجوع در متن نسبتاً پخش هستند و تکرار هر عبارت، الگوی خاصی ندارد. این که در مقامات /حریری، عبارات کوتاه و موسیقایی هستند (الفاخوری، ۱۳۸۷: ۷۴۱)، نکته‌ای است که این اثر را از کار بدیع‌الزمان و سایر کارهایی از این دست متمایز کرده است و مشخصه این اثر محسوب می‌شود. به گونه دیگری هم می‌توان این قضیه را نشان داد. برای مثال اگر هر دایره سفید را صدای کف زدن و دایره سیاه را صدای یک ضربه پا در نظر بگیریم، با یک اجرای ساده و گوش دادن به آن، متوجه ریتم کلام عربی و نظم آن می‌شویم. این کار یک شبیه‌سازی بسیار ساده است و فقط ساختار کلی آهنگ اثر را به ما نشان می‌دهد. می‌توان کمی پیچیده‌تر نیز به این مقوله پرداخت، بدین صورت که ارزش زمانی هر دایره‌ای را که آورده‌ایم، در نواختن، رعایت و علاوه بر آن به آوای کلمات نیز توجه نمائیم و صدای حروف را به نت‌های مختلف موسیقی ترجمه کنیم و سپس هر دو آهنگ حاصل شده را اجرا کنیم. طبیعی است آهنگ حاصل، بسیار دقیق‌تر نظم کلام عربی را در مقابل فارسی نشان می‌دهد. انجام این کار بیشتر در حوزه موسیقی و آواشناسی قرار می‌گیرد، در حالی که همان اجرای ساده، منظور ما را بیان می‌کند.

در مقامه فارسی به دلیل سجع حشو جملات، نظام بیت گونه یا شعر عروضی رعایت نشده است، بلکه نوع ریتم حاصل و تعداد هجاها در هر بند، یادآور اشعار هجایی است

که یادگار شعر ایران پیش از اسلام است؛ عبارت‌های مسجع و موزونی که وقف، مصرع‌های آن را از هم جدا می‌کند.

حکایت کرد مرا دوستی که
پیشرو ارباب وفا بود ۹ هجرا

و

سردفتر اخوان صفا ۹ هجرا

که: وقتی از اوقات که

کسوت صبی بر طیّ خویش بود ۱۰ هجرا

و

شیطان شباب در غیّ خویش [بود] ۹ هجرا (همراه با [بود] محذوف ۱۰ هجرا)
حلّه کودکی از نقش خلعت طرازی داشت ۱۶ هجرا

و

غصن امانی از نسیم جوانی اهتزازی. ۱۶ هجرا

عمر را نضرتی و طراوتی بود ۱۱ هجرا

و

عیش را خضرتی و حلاوتی [بود] ۱۰ هجرا (همراه با [بود] محذوف ۱۱ هجرا)
من در

غلوای آن غرور ۷ هجرا

و

خیلای آن سرور ۷ هجرا

با

زمره‌ای از ظریفان ۷ هجرا

و

فرقه‌ای از حریفان، ۷ هجرا

چون باد از صف به صف، ۷ هجرا

و

چون باده از کف به کف می‌گشتم ۷ هجرا

(بلخی، ۱۳۸۹: ۶۳)

با توجه به پیوستگی تاریخی شعر و موسیقی، عده‌ای بر این نظرند که اختلاف موسیقی دو قوم، باعث تفاوت وزن شعری عرب و وزن شعری ایران قدیم شده است (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۴۶) از این روی در این دو گونه نثر نیز تفاوت موسیقی

وجود دارد. از دیگر سوی با وجود این که هر دو نثر عربی و فارسی، آهنگین هستند اما منشأ آن‌ها از لحاظ ساختمان زبان متفاوت است. در نثر عربی علاوه بر موارد ذکر شده، باید به بافت زبان عربی و قابلیت اشتقاق نیز توجه کرد. در بخشی از عبارات، ضمایر متصل به کلمات که شکل و آهنگ یکسان دارند، ایجاد سجع کرده‌اند:

بِالْمَشِيبِ إِنْذَارُكَ. فما عَذَارُكَ؟ (الحریری البصری، ۱۸۷۳: ۲۰)

فَلَمَّا التَّحَقُّتُ بِرَهْطِهِمْ. وَانْتَضَمْتُ فِي سَمَطِهِمْ. (الحریری البصری، ۱۸۷۳: ۱۶۲)

گاهی وزن‌های یکسان در اسامی و فعل‌ها خود عامل ایجاد موسیقی می‌شود:

وَافْتَحِمُ الْأَخْطَارَ. لَكِي أَدْرِكَ الْأَوْتَارَ. وَكُنْتُ لَقِفْتُ مِنْ أَفْوَاهِ الْعُلَمَاءِ. وَتَقِفْتُ مِنْ وَصَايَا الْحُكَمَاءِ (الحریری البصری، ۱۸۷۳: ۸۴).

طَالَمَا أَيْقَظَكَ الدَّهْرُ فَتَنَّاغَسْتُ. وَجَذَبَكَ الْوَعْظُ فَتَقَاعَسْتُ (الحریری البصری، ۱۸۷۳: ۲۰)

و گاه در اثر قابلیت اشتقاق زبان، کلماتی از یک ریشه کنار هم قرار گرفته و نوعی واج‌آرایی ایجاد کرده‌اند و همین امر موجب بیشتر آهنگین بودن کلام شده است:

أَيَّدَ اللَّهُ الْقَاضِيَ. كَمَا أَيَّدَ بِهِ الْمُتَقَاضِيَ (الحریری البصری، ۱۸۷۳: ۷۷).

يُقَشِّي الْإِحْسَانَ. وَيُنْشِي الْأَسْحَانَ (الحریری البصری، ۱۸۷۳: ۷۸).

و گاه کلماتی در یک وزن کنار هم یا در تقابل هم قرار گرفته و ایجاد آهنگ کرده‌اند:

أَوْ يُعْطَفُ عَلَيْكَ مَعْشَرُكَ. يَوْمَ يَضُمُّكَ مَحْشَرُكَ (الحریری البصری، ۱۸۷۳: ۲۰)

رَأَيْتُ غُلَامًا أَفْرِغَ فِي قَالِبِ الْجَمَالِ. وَأَلْبَسَ مِنَ الْحُسْنِ حُلَّةً لِكَمَالِ (الحریری البصری، ۱۸۷۳: ۹۶)

این خصلت منشعب از خاصیت اشتقاقی زبان عربی است در حالی که زبان فارسی، زبانی ترکیبی است و برای ایجاد چنین امکانی در آن، نویسنده ناگزیر است یا از کلمات عربی استفاده کند - که در آن زمان، در متون نثر به وفور یافت می‌شد - و یا از واج‌آرایی مدد جوید. حمیدی تقریباً از هر دو امکان در نثر خود بهره برده است.

ای اهل بلاد عجم و قادحان زنداد کرم و ارباب فتوت و مروت و مستظهران بوث و بنوت (بلخی، ۱۳۸۹: ۲۷-۲۸)

مشتاق، سنگین باید، نه رنگین (بلخی، ۱۳۸۹: ۴۸)

همه به هم پیوسته و در هم بسته، نقش بیگانگی به صورت یگانگی بدل گشته. (بلخی، ۱۳۸۹: ۵۵)

حمیدی علاوه بر ایجاد سجع در کلام، که اساساً از زبان عربی وارد زبان فارسی شده است، از تقابل کلماتی که حروف یکسانی دارند نیز بهره برده است و علاوه بر ایجاد واج‌آرایی، جناس را نیز در نثر خود پررنگ کرده است.

ایکار **فکار** هر یک باز جوید و بخور بخار هر یک ببوید. (بلخی، ۱۳۸۹: ۶۴)

حمیدی گاه برای ایجاد تقابل در حشو کلام، از معانی متضاد نیز بهره گرفته است که البته بررسی بیشتر آن خارج از حوزه کار ما است و بایسته بود که در همین مجال اشاره‌ای کوتاه بدان شود:

گاه غمام **خریفی** بی‌غمی می‌گریست و گاه برق **ربعی** بی‌طرب می‌خندید (بلخی، ۱۳۸۹: ۱۶۷)

در هر دو نثر عربی و فارسی، گاه پیش آمده است که حروف اضافه در میان کلام به کار رفته است. به نظر می‌رسد که حضور این حروف اگر چه برای اکمال معنا لازم است اما گاه باعث به هم خوردن ریتم موسیقایی کلام شده است.

وَيُبْرِزُ طَوْرًا فِي شِعَارِ الشُّعْرَاءِ. وَيَلْبَسُ حِينًا كَبْرًا الْكِبْرَاءِ (الحریری البصری، ۱۸۷۳: ۲۵)

لب **اجل** بر چهره **امل** خندیدن گرفت، درنده **فنا** صفحه **بقا** بریدن گرفت (بلخی، ۱۳۸۹: ۴۱)

جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

مقامات در زبان عربی متولد شد و در زبان فارسی هم مقلدانی پیدا کرد. می‌دانیم که خانواده دو زبان عربی و فارسی متفاوت است، بنابراین نفوذ آثار فرمالیستی و صرفا زبانی از یکی به دیگری می‌تواند مشکل‌آفرین باشد. گفته می‌شود که این گونه نثر در ادبیات عربی، بخصوص در اثر الحریری، موفق‌تر از نظیر آن در ادبیات فارسی بود. در بررسی فرمالیستی و موسیقایی دو گونه مقامه (عربی و فارسی) و برگزیدن اثر الحریری در عربی و حمیدی در فارسی، دریافتیم که توفیق الحریری علاوه بر مهارت خود نویسنده در بازی‌های زبانی، مدیون بافت زبان عربی و اشتقاقی بودن آن است. اثر فارسی حمیدی در نوع خود از لحاظ بازی‌های زبانی - با توجه به قابلیت زبان فارسی - قابل تحسین است و نمونه موفق‌تری در نوع خود است؛ گو این که نباید از این موضوع چشم پوشید که حمیدی فنی را از زبان اشتقاقی به زبان ترکیبی آورده است. کار حمیدی در خلق چنین اثری، بسیار ارزنده است به طوری که هنرهای زبانی فارسی را به شکل زیبا و آهنگین و مسجوع در کار خود نشان داده است. البته نباید از نظر دور داشت که سجع عربی، تنها یکی از دو پایه اصلی سجع فارسی به شمار می‌رود. یکی دیگر از این ارکان، آثار نثری پیش از اسلام است (خطیبی، ۱۳۶۶: ۱۸۱).

اگر بتوان بر کار حمیدی خرده گرفت، نه از آن بابت است که در زبان ضعیف است، بلکه اساسا به این دلیل است که او فنی را که در زبان عربی برآمده و از خواص خاص آن زبان بوده بدون توجه به مختصات زبانی، وارد زبان فارسی کرده است. گویا حمیدی

تحلیل موسیقایی مقامات/حریری و مقامات حمیدی ۲۱

خود در انتهای مقاماتش به همین قضیه پی برده است و از آن روی دلیل به پایان رساندن مقاماتش را چنین بیان می‌کند که «نظم احوال را قوافی نماند و در قدح روزگار شراب صافی. نه خاطر، قدرت معنی سفتن داشت و نه زبان، قوت سخن گفتن» (بلخی، ۱۳۸۹: ۲۱۳) و نیز خود به عدم توفیق سخنش اشاره می‌کند: «مصلحت آن روی نمود که از این خم بدین قدر چاشنی بس کرده آید و از این افسانه هم بر این جای اختصار افتد که اختصار در سخن نامقبول ستوده‌تر است و کوتاهی در هذیان معلول، پسندیده‌تر» (بلخی، ۱۳۸۹: ۲۱۳). دیگر این که حمیدی از اثری که خود تقلیدی - موفق - از دیگری است، تقلید کرده است و همین جنبه خود دلیلی بر کم شدن اصالت کار از لحاظ خلق اثر شده است.

نکته دیگری که در تحلیل موسیقایی مقامات حاصل شد، این است که ریتم مقامات عربی به مراتب مرتب‌تر از مقامات فارسی است و همین باعث می‌شود مقامات عربی آهنگ ریتمیک‌تری نسبت به مقامات فارسی داشته باشد. همین نکته نشان می‌دهد که زبان عربی قابلیت بیشتری نسبت به زبان فارسی، در خلق نثری با مشخصه‌های مقامه دارد. البته باید خاطر نشان کرد که علاوه بر قابلیت زبان، عوامل دیگری نیز در آهنگین ساختن کلام مؤثرند. در زبان فارسی، هجایی شدن کلام یکی از همین عوامل است که در کار حمیدی هم شاهدش بودیم. به طور کلی در دو نوع مقامه بررسی شده عربی و فارسی مشاهده شد که سجع در موسیقی کلام مقامه عربی تأثیرگذارتر بود و هجایی بودن کلام نیز در موسیقی کلام فارسی تأثیر بسزایی داشت.

عوامل موسیقایی که منجر به خلق مقامه شده‌اند، در عربی قابلیت بروز بیشتری نسبت به فارسی داشتند و همین به عدم توفیق مقامات فارسی انجامیده است در حالی که مقامات عربی به همین دلیل از توفیق بیشتری برخوردار شده‌اند. بنابراین عنصر موسیقی در توفیق مقامات/حریری و عدم توفیق مقامات حمیدی انکارناپذیر است. البته باید به این نکته اشاره کرد که این سخن بدین معنا نیست که زبان فارسی قابلیت موسیقایی ندارد، بلکه این مفهوم ما را به جنبه‌های دیگر موسیقایی این زبان از جمله موسیقی هجایی رهنمون می‌سازد که در اثر حمیدی به طور محدودی جلوه‌گر شده است. واضح است که جنبه تقلید از فرم در آثاری از این دست، چنان که شایسته است قابلیت زبان مقصد را هویدا نمی‌کند بلکه نشان می‌دهد اثر خلق شده در زبان مبدأ تا چه حد تأثیرگذار بوده است.

موسیقی بیرونی در مقامات عربی نقش قابل توجهی در انسجام و فرم مقامه داشته است و عاملی مهم برای وحدت یک مقامه در قالبی قصیده‌گونه است. در واقع موسیقی

بیرونی باعث شده است که مقامه عربی شبیه قصیده‌ای افقی شود و به تبع آن آهنگی شعرگونه داشته باشد. در مقامات فارسی آن‌چه بسیار دیده می‌شود، سیطره آهنگ هجایی بر کل اثر است، گرچه این سیطره گاهی آشکار و گاهی خفی است و در همه مقامات بروز پیدا نمی‌کند؛ اما از آن جایی که تمرکز نویسندگان روی هجاها نبوده است، آن‌ها نیز دارای نظم خاصی نیستند و در نتیجه باعث انسجام مقامه و ایجاد فرم خاص در آن نشده‌اند و همین باعث شده است که نه موسیقی بیرونی در این اثر متجلی شود و نه هجاها خود را پررنگ در کل اثر نشان دهند. از این روی اثر فارسی توفیق اثر عربی را نیافته و تبدیل به جریانی مانا در زبان فارسی نشده است.

یادداشت‌ها

[۱] مقامه از ریشه «قام، یقوم، قومه و قیام» و به معنای جلسه یا نشست است (آذرنوش، ۱۳۹۰: ۵۶۸). در عصر جاهلی کلمه مقامه، به دو معنی به کار می‌رفت. یکی به معنای مجلس قبیله و دیگری به معنای جماعتی که در آن مجلس بودند (ضیف، ۱۹۷۳: ۷). در عصر اسلامی، مقامه، به مجلسی گفته می‌شد که در حضور خلیفه و یا بزرگان برگزار می‌شد و واعظی هم در آن سخنرانی می‌کرد (ضیف، ۱۹۷۳: ۷). به مرور زمان مقامه بر سخن شخصی اطلاق گردید که در مجلسی صحبت می‌کرد. بدیع‌الزمان الهمدانی (۳۵۸ – ۳۹۸ ق) در «فی المقامه الوعظیه»، همین معنا را در مورد مقامه به کار برده است، در جایی که ابوالفتح الإسکندری مردم را مخاطب قرار می‌دهد و موعظه می‌کند، عیسی بن هشام از یکی از شنوندگان می‌پرسد که «من هذا؟» او پاسخ می‌دهد که: «غریب قد طرأ لا أعرف شخصه، فأصبر علیه إلى آخر مقامته...» (عبد، ۲۰۰۵: ۱۵۷). بدین ترتیب در اواخر قرن چهارم هجری، علاوه بر معنای ذکر شده، مقامه به نثر مسجعی گفته می‌شد که متکدیان در مجلسی برای تکدی ادا می‌کردند. در همین دوران بود که میل به تکلف در لفظ‌پردازی و استفاده از صنایع ادبی از جمله سجع، شدت یافت. سجع در اواخر قرن سوم و اوایل قرن چهارم هجری نیز، وجه غالب در نوشتار عربی خصوصاً رسائل شده بود (ضیف، ۲۰۰۱: ۵۶۱). در این عرصه بدیع‌الزمان الهمدانی نخستین کسی بود که معنای اصطلاحی "مقامه" را با کتاب مقامات خود میان ادیبان متداول ساخت (ضیف، ۱۹۷۳: ۸). از لحاظ سبکی نیز، مقامه گونه‌ای نثر داستانی است که ساختار مشخصی دارد. وجود راوی و قهرمان تار و پود این ساختار را تشکیل می‌دهد، چنان‌چه نبود هر کدام از این دو، این ساختار را به عنوان یک نوع روایی خاص، متزلزل می‌سازد (ابراهیم، ۲۰۰۵: ۲۲۴). همین ساختار باعث می‌شود که این داستان‌های کوتاه، مقامه خوانده شوند. اساس این داستان‌ها بر کدیه است. بدین صورت که قهرمان، به

صورت گمنام در مجلسی حاضر می‌شود و به هنر سخنوری می‌پردازد و حاضران را از این هنر متحیر می‌سازد و در انتها از مخاطبان تکدی‌گری می‌کند و راوی که عموماً از قبل با قهرمان آشنایی داشته، پس از رفتن و یا ناپدید شدن قهرمان، به هویت او پی می‌برد. نامگذاری مقامات نیز عموماً بر اساس محلی است که اتفاق داستان در آنجا رخ می‌دهد اما این روند در تمام مقامات صادق نیست و گاهی نام مقامه از موضوع سخنوری قهرمان گرفته می‌شود. شایسته یادکرد است که بعدها ساختار مقامه عوض می‌شود و صرفاً به موضوع کدیه نمی‌پردازد.

[۲] مقامه، در ادبیات عرب جایگاه ویژه‌ای دارد و ادیبان و نویسندگان متعددی در این عرصه، طبع‌آزمایی کرده‌اند. در این گونه نثر، بیشتر از آن که به جنبه داستانی اثر اهمیت داده شود به هنرها و بازی‌های زبانی توجه شده است و نویسندگانی که در این عرصه اثری خلق کرده‌اند، بیشتر در صدد برتری‌جویی در عرصه زبان بوده‌اند. عده‌ای از صاحب‌نظران گمان می‌کنند که بدیع‌الزمان در مقامات خود در صدد خلق قصه نبوده است، بلکه می‌خواست با بهره بردن از کشش‌های داستانی، به شاگردانش، سبک‌های مختلف زبان عربی را بیاموزاند (ضیف، ۱۹۷۳: ۸). از این روی است که در مقامات، مقام لفظ بر معنا برتری یافته است.

[۳] بین قرن سوم تا ششم، چهار طبقه از کتاب‌های مقامات عربی نوشته شد:

الف. النوری الصوفی (۲۹۵)، ابن بسام (۳۰۳)

ب. الهمذانی (۳۹۸)، ابن نباته السعدی (۴۰۵)، السلمی (۴۱۳)

ج. ابن بطلان (۴۶۰)، ابن ناکیا (۴۸۵)

د. الغزالی (۵۰۵)، الحریری (۵۱۶)، الزمخشری (۵۳۸)، السرقسطی
الاشترکوی (۵۳۸) (ابراهیم، ۲۰۰۵: ۲۳۰).

فن مقامه توسط بدیع‌الزمان الهمذانی در ادبیات عرب شهرت یافت و تبعیت ادیبان دیگر از فن مقامه‌نویسی، این گونه نثر را به جریانی ادبی تبدیل کرد. بعد از الهمذانی، افرادی چون الزمخشری، السیوطی، ابن جوزی و قلّشندی نیز مقاماتی نوشتند که به برخی از آنان در طبقات ذکر شده اشاره شد، اما هر کدام به موضوعاتی پرداختند که با فرهنگ و زبان عصر خودشان مطابق بود. به تدریج در سیر مقامه‌نویسی، به محتوا و معنا هم توجه می‌شد و مقامات موضوع‌های متنوعی پیدا کردند؛ اما هم‌چنان لفظ جایگاه بالاتری در این گونه نوشتار داشت. اوج هنر مقامه‌نویسی، در مقامات الحریری متبلور شد. الحریری (۴۴۶ – ۵۱۶ ق) مقامات خود را بین سال‌های ۴۹۵ ق تا ۵۰۴ ق (یعنی حدود ۵۰ سال بعد از الهمذانی) نوشت و با اثر خود این هنر را به اوج رسانید.

از اثر الحریری هم تقلیدهایی صورت گرفت. این بار نویسندگان مسلمان اندلس، مصر، شام، عراق، حجاز، یمن، مغرب و ایران از سبک آن تأثیر پذیرفتند. افرادی مثل سرقسطی، زمخشری و حمیدی به نوشتن مقامه پرداختند. در دوره معاصر نیز ادیبانی مانند ناصیف الیازجی و محمد المویلحی مهارت خود را در این فن آزمودند.

[۴] هنر مقامه به عنوان گونه‌ای که اول بار در ادبیات عرب خلق شد، به ادبیات فارسی هم راه پیدا کرد و قاضی حمیدالدین به تقلید از بدیع‌الزمان الهمذانی و الحریری به ساختن مقامه اهتمام ورزید؛ اما این هنر در ادبیات فارسی مقلدان زیادی پیدا نکرد و مقامه در زبان فارسی ابتر ماند. البته در دوره‌های بعدی آثاری که به مقامه شبیه بودند در ادبیات فارسی خلق شد اما دیگر نام مقامه بر آن اطلاق نمی‌شد. یکی از نمونه‌های موفق که هم متأثر از مقامات است و هم به طور خاص از حمیدی تأثیر گرفته است، *گلستان سعدی* است که قله‌نشین نثر مسجوع آمیخته با نظم است. در واقع سعدی تجربه حمیدی را برجسته‌تر کرده است. از سویی دیگر، سعدی در *گلستان*، قصد لفظ و نمایش بازی‌های زبانی نداشته و اثر خود را در موضوع حکمی و تعلیمی خلق کرده است و همین امر هدف او را از هدف گونه مقامه جدا کرده است. دیگر این که سعدی در اثر خود صرفاً به تقلید محض نپرداخته است و علاوه بر تقلید، در اندیشه و کلام به خلق پرداخته است و همین، اثر او را موفق‌تر نموده است.

[۵] ابومحمد قاسم بن علی بن محمد بن عثمان الحریری البصری الحرامی، صاحب اثر *ماندگار مقامات/الحریری*، در سال ۴۴۶ق در روستای المشان بصره و در روزگار خلافت المسترشد و خانواده‌ای اصالتاً عرب متولد شد. او در جوانی نحو، لغت، فقه، حدیث و بلاغت آموخت. الحریری فردی بسیار باهوش و فهیم و در حفظ و سرعت بدیهه‌گویی، خارق‌العاده بود. او به شغل‌های حکومتی وارد شد و در دیوان خلافت، منصب صاحب‌خبری داشت و توسط خلیفه المستظهر به سمت نگارش مقامات، هدایت شد. الحریری همیشه در بصره مورد احترام علما بود و سرانجام در شهرک المذار در پیرامون بصره، در سال ۵۱۶ق رخ در نقاب خاک کشید. *ساختار مقامات/الحریری*، همان ساختار معمول مقامه است که مبتنی بر کدیه است و قهرمان آن ابوالزید سروجی است و راوی آن هم حارث بن همام است. این اثر شامل پنجاه مقامه در موضوعات مختلف ادبی، فلسفی، مذهبی، وصفی، تمثیلی و یا فکاهی است. *مقامات/الحریری* هم از لحاظ ادبی برجسته است و هم از لحاظ روان‌شناسی و مردم‌شناسی و جامعه‌شناسی جامعه عرب اطلاعاتی به دست می‌دهد، اما در هر حال، این لفظ است که در مقامات وی غالب است، البته الحریری تلاش کرده اثرش هم از لحاظ داستانی و هم از جهت الفاظ، جذاب باشد. چیره دستی الحریری در ترکیب این دو، اثر وی را ماندگار کرده است. اثر وی با

این که تقلیدی از اثر بدیع الزمان است اما در دشواری و تعقید عبارات و هنرنمایی‌های زبانی از اثر بدیع الزمان به مراتب برتر است و آکنده از کنایاتی است که بیشتر شبیه لغز هستند یا الفاظ غریبی که الحریری آن‌ها را به شکل جدیدی به کار گرفته است و یا مسائل نحوی و فقهی و زبانی (الفاخوری، ۱۳۸۷: ۷۴۱). الحریری در مقاماتش علاوه بر سجع و صنایع بدیعی، ابداعات شگفت‌انگیزی انجام داده است. به عنوان مثال گاه کلماتش را به ترتیب منقوط و دیگر بار بی نقطه آورده است، یا در یکی دیگر از مقامات کلمات به ترتیب، منقوط و بی نقطه است و یا در مقامه‌ای ابیاتی می‌آورد که می‌توان آن‌ها را از هر دو طرف خواند و یا در مقامه‌ای دیگر، جملاتی نگاشته است که می‌توان از راست به چپ و از چپ به راست خواند (الفاخوری، ۱۳۸۷: ۷۴۱) و موارد بی‌نظیر دیگر که نشانگر هنر زبانی شگفت‌انگیز الحریری است. این همه جلوه‌هایی از هنرنمایی‌های وی در حوزه زبان است، و از این رهگذر می‌توان به قابلیت‌های زبانی و لفظی مقامات پی برد و در این زمینه تأمل و ژرف‌اندیشی کرد و راز موسیقایی آن را پژوهید و بررسیید.

[۶] قاضی حمیدالدین عمر بن محمود بلخی، صاحب مقامات حمیدی، نویسنده سده ششم هجری است که قاضی القضاة شهر بلخ بود و تاریخ تولدش به درستی روشن نیست. وی مقامات خویش را به تقلید از مقامات بدیع الزمان الهمذانی و الحریری، در سال ۵۵۱ ق تصنیف کرد. مقامات حمیدی شامل بیست و چهار مقامه است که در موضوع‌های متنوع طرح شده است. در این مقامات از اشعار و امثال فارسی و عربی به تناسب موضوع استفاده شده است و همان طور که حمیدالدین در ابتدای اثرش بیان کرده، اکثر اشعار از خود نویسنده است. ساختار مقامات حمیدی شبیه به ساختار مقامات الحریری است، ولی در مقامات حمیدی، موضوع صرفاً کدیه نیست، بلکه به موضوع‌های متنوع‌تری پرداخته شده، برخی از مقامات هم شکل مناظره به خود گرفته، بنابراین گاهی قهرمان مقامه دو نفر بوده است. شباهت‌هایی که ساختار مقامات فارسی با مقامات عربی دارد، وجود قهرمان و راوی و یک موضوع و هنرنمایی قهرمان و سپس ناپدید شدن قهرمان - یا قهرمان‌ها در مقامه فارسی - در انتهای مقامه است، اما در مقامه فارسی قهرمان و راوی ناشناس هستند. در مقامات حمیدی نیز اسامی شهرهای مختلفی ذکر شده است اما همه مقامات مختص اسامی شهرها نیست و گاه به نام موضوع مورد بحث یا نام مناظره است.

منابع

- ابراهیم، عبدالله. (۲۰۰۵). *موسوعة السرد العربی*. بیروت: المؤسسة العربیة للدراسات و النشر.
- بلخی، حمیدالدین ابوبکر عمر بن محمودی. (۱۳۸۹). *مقامات حمیدی*. تصحیح رضا انزابی‌نژاد. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- الحریری البصری، ابومحمد القاسم بن علی بن محمد بن عثمان. (۱۸۷۳). *مقامات الحریری*. بیروت: المعارف.
- خطیبی، حسین. (۱۳۶۶). *فن نثر در ادب فارسی*. تهران: زوار.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۳). *موسیقی شعر*. چ ۴. تهران: مؤسسه انتشارات آگاه.
- ضیف، شوقی. (۱۹۷۳). *المقامه*. چ ۳. قاهره: دارالمعارف.
- ضیف، شوقی. (۲۰۰۱). *تاریخ الأدب العربی (العصر العباسی الثانی)*. چ ۱۲. قاهره: دارالمعارف.
- عبده، محمد. (شارح). (۲۰۰۵). *مقامات بدیع الزمان الهمدانی*. چ ۳. بیروت: دارالكتاب العلمیه.
- الفاخوری، حنا. (۱۳۸۷). *تاریخ الأدب العربی*. چ ۵. تهران: انتشارات توس.
- قدامه بن جعفر، ابوالفرج. (۱۹۴۱). *نقد النثر*. قاهره: مطبعة الأميریه.
- مبارک، زکی. (۲۰۱۰). *النثر الفنی فی القرن الرابع*. بیروت: مكتبة لبنان ناشرون.