البُنى الصوتية المتجاورة عند الحريري المقامة الدمياطية أُنموذجاً

الكلمات المفتاحية: الصوتية ، الحريري، أنموذجاً

أ.م.د. حيدر أحمد حسين الزبيدي
جامعة ديالى/كلية العلوم الاسلامية
Dr.hhhh31@gmail.com

م.د. دعاء عدنان توفيق الركابي
جامعة الإمام جعفر الصادق(ع) كلية الاداب
duaa.alrikaby@gmail.com

الملخص

إن هدف الدراسة هو تقديم مصطلح حداثوي أُسلوبي ، يعبق من الجماليات البلاغية ألا وهو (التجاور الأُسلوبي) ، إذ يشتغل على وفق إجرائية تناغم المظاهر البلاغية في النصوص الأدبية ؛ للارتقاء بها إلى الشعرية ، ولاسيّما النثرية منها بوساطة تواشجها وتشاكلها في البنية النصية ، وبعد سبر غور تلك النصوص ، رأينا في تراثنا القديم العديد منها تزخر بالفيض الجمالي المتجاور ، ولاسيّما في البنية الصوتية للمقامات ، إذ إنها أرض خصبة لغرس التناغمات الموسيقية ، ولذلك سلطنا الضوء على إحدى هذه المقامات ليكون العنوان (البنى الصوتية المتجاورة عند الحريري ، المقامة الدمياطية أنموذجاً) .

المقدّمة

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

والصلاة والسلام على أشرف الخلق أجمعين ، محمّد وآله بيته الطيبين الطاهرين وعلى صحبه المنتجبين..

أمّا بعد

فإن فضاء البلاغة ذو أفق رحب لاستقطاب دراسات حداثوية مختلفة ، وذلك من فيضها الجمالي ، ومرونة فنونها التي تكوّر اللغة لانتاج صور بليغة ، ولاسيّما أنّ كلّ فن منها يمتاز بجمالية خاصّة ، ويطرح المدلولات بصورة مغايرة ، فحينما تجاور تلك المظاهر بعضها بعضاً تحدث ضجّة جمالية غير مألوفة ، فتتشكّل الصور البلاغية بنسيج متشابك الدلالات ، في بناء علائقي متعاضد .

وحينما تتآزر البنى النصّية بوساطة إجرائية التجاور الأسلوبي ، يرتقى الخطاب إلى الشعرية، ولاسيّما البنى الصوتية منها ، فنرى أن المقامة جاءت محمّلةً

بضربات إيقاعية متناغمة الوقع ، بين جناس وسجع وتكرار وتوازن ، ممّا يضفي غزارةً صوتية مؤثِرة في أسماع متلقيها من جهة ، وصورة دلالية موحية في أذهانهم من جهة أخرى ، فهي تمكّنت من اللعب على الوتر الموسيقي ذي الأبعاد المعنوية.

فنسج الحريري من مقامته مقطوعة موسيقية دلالية ، تتجاور فيها جمالية الأصوات مع أثرها الدلالي تارةً ، ومع عمق الصورة البيانية والتراكيب الجُملية تارةً أُخرى ، وهذا إن دلّ على شيء فيدلّ على براعة كاتبها ، وذوقه البليغ .

وجاء تقسيم الدراسة في تمهيد من شقّين : أوّلهما : التجاور الأسلوبي لغةً واصطلاحاً ، ومعنى التجاور الصوتي ، وثانيهما : في بيان المقامة ، تعريفها ، تاريخها ، كاتبها ، ثمّ بيان علاقة الحريري بالمقامة .

وكان ترتيب الجانب الإجرائي التحليلي في مطلبين : أحدهما : تراكم التجاورات الصوتية ، الذي اختصّ ببيان بلاغة تجاور البنى الصوتية وتواليها ، وما تفضيه من إيقاعية جمالية ، ومعانٍ مكتنزة ، والآخر : التجاورات الصوتية مع البنى الدلالية والتركيبية ، الذي عنى بالمستويات الإيقاعية المتجاورة للمستويات الدلالية والتركيبية، والتي بتناسقها تكّثف الصور ، والمعاني الكامنة في البينة العميقة.

ثمّ خُتمت الدراسة بجملة من النتائج التي توصّلت لها .

التمهيد

التجاور الأسلوبي لغةً واصطلاحاً :

التجاور لغةً : هو من جاوَرَ مُجَاورةٌ وجِواراً : بمعنى الجار الذي يجاورك، والمجاورة : الاعتكاف في المسجد [١] أي بمعنى مجاورة الإنسان للإنسان ، أو لشيء آخر على أن يكون هناك صلة بينهما .

وأمّا في الاصطلاح : وهو ((أن تتجاور وحدة لغوية مع أخرى من نوعها تتلوها أو تسبقها)) [٢] ، فيمثل بذلك تناسقاً نصياً بين الوحدات اللغوية ، التي بدورها تنث اتساقاً دلالياً وبلاغياً ، وبذلك يكون التجاور الأسلوبي هو ما ((يؤتى به في النصوص الأدبية من أجل خلق التشويق والإثارة في العمل الفني ؛ لغرض لفت انظار المتلقين إلى المعنى الذي يريده المبدع، وهذا الأمر يحتاج إلى فنان ماهر

يعرف كيف يمزج الالوان البلاغية بعضها ببعض بصورة لا تفقد قيمتها الجمالية حينما تكون منفردة ، بل إنها تصبح بفعل هذا التجاور متوهجة تضيء عقل المتلقي نحو الطريق الاندهاش، وتروي ظمأه بفعل عذوبة تلك المظاهر البلاغية المتجاورة التي تقدم المعنى بأروع ما يكون ، فضلاً عن هذا فإنَّ (التجاور الأسلوبي) في الخطابات الأدبية أحد أسباب شعريتها))[٣] ، وبذلك يكون التجاور الأسلوبي أحد التقنيات الجمالية التي يلجأ إلى الأديب ليرتقي بنصّه إلى الشعرية ، والتي تلقي على المتلقي صوراً فنّية تفتح له باب التأويل ، للغوص في الدلالات المتجاورة ، والمعنى التي يرمي إليه تجاورها .

التجاور الصوتي :

تستمد النصوص الأدبية جماليتها من تواشج الشبكة العلائقية للدلالات اللفظية، فانسجام البُنى يتحقق على وفق التوطيد العلائقي المعنوي والصوتي ، فالإنسجام اللفظي يكون بالملاءمة بين الصوت والمعنى ، فهما يأتلفان كأنما مركب عضوي[٤].

والصوت عند الجاحظ (ت٢٥٥هـ) هو ((آلة اللفظ، وهو الجوهر الذي يقوم به التقطيع، وبه يوجد التأليف ، ولن تكون حركات اللسان لفظاً ولا كلاماً موزوناً ، ولا منثوراً إلّا بظهور الصوت))[٥] ، وعن علاقة الصوت بقصدية المعنى قال ابن جنّي (ت٣٩٥هـ) : ((يجعلون أصوات الحروف تأتي على سمت الأحداث المعبّر عنها))[٦] .

فالصوت هو إحدى العوامل المثمرة لشعرية النص ، بوساطة الجمالية التي يبثها النغم الصوتي حيناً ، وما ينتجه من دلالات تنسجم فيها المعاني والأصوات حيناً آخر ، وبذلك يستمد النص قوّته وجماليته من تشاكل الأصوات مع بعضها البعض ، وتناسقها دلالياً وجمالياً للإرتقاء بها إلى الشعرية ، بوساطة تتابعها بتواصل واستمراريتها الإيقاعية ، فـ((الأصوات تمتلك حين تتكرر خصوصية كونية... وهذه تحرص على منح قيمة انفعالية وقدرة معينة على إنتاج الصور لمجموع المحتويات الفكرية بوساطة تنظيم محدد للعلاقات في نسق إيحائي))[٧] ، فالصوت على حد تعبير جومسكي يعتمد على قدرة المبدع في استحضار المفردات

لجمل النص المقترح تشكيله في الذهن ، وهذا يعتمد على الحكم الحدسي للأديب ابتدءاً من انتقاء المفردات، الذي تتحكم فيه العديد من العوامل منها ثقافية وسياقية وعقلية وغيرها من الأسباب ، وهذا يؤدي إلى الاختلاف في سلم الشعرية[٨]، فهو وسيلة لغوية جمالية يوظّفها المبدع على وفق ما يلائم مقتضى الحال .

وترجع جمالية الايقاع الصوتي من علاقتها بالمتلقي ، والتي تكون في عاملين: أحدهما: التشويق من التوقّع الناشيء عن تكرار وحدة موسيقية معينة ، والأخر : المفاجأة وخيبة الظن من النغمة غير المتوقّعة والتي تولّد الدهشة لدى المتلقي[٩] ، وبذلك تكون وسيلة رمزية تثير معنى إدراكياً، فالصوت ودلالته يشكلان علاقة موضوعية في التلقي لقيام نسبة الثابت والتنوع في الموسيقى [١٠]، ويتمظهر مثل هذا التناسق الجمالي حينما تتجاور البنى الصوتية ؛ لتحقّق مقطوعة موسيقية تعجّ بالإيحاءات الدلالية ، ونخصّ بذلك المظاهر الصوتية البلاغية من جناس وسجع وتكرار ... الخ ، فكل من هذه الفنون يمتاز بنغمة صوتية خاصّة تختلف عن الآخر ، ويحمل قيمة دلالية متفاوتة .

وفي تراثنا العربي نصوص كثيرة ، تحمل صوتاً نغمياً جمالياً تبعاً لطبيعة الكاتب العربي الحاذقة ، ولكننا توقفنا عند ينبوع صوتي بلاغي ، لا تخلو سطوره من بنى صوتية متناسقة ومتجاورة ، ألا وهي المقامة التي تعدّ أرضاً خصبةً لمثل هذه الدراسات ، لما فيها من تحشيد بديعي لفظي صوتي ، فضلاً عن صورها البيانية ، وتراكيبها الجُملية التي جاءت مجاورة للبنى الصوتية ، تعضيداً للمعنى .

المقامة :

المقامة (لغةً) : جاء في لسان العرب بالفتح : المجلس والجماعة من الناس[١١]، فقد ورد عن زهير بن أبي سلمى أنّه قال :

وفِيهِم مَقامَاتٌ حِسَانٌ وجُوهُها وَأَنْدِيَةٌ يَنْتَابُها القَولُ وَالفِعْلُ [١٢]

وأمّا اصطلاحاً : هي صورة قصصية مشوّقة ضمن حوار محدود[١٣]، ومكلّف بالبديع ، فهي نوع من المحاورات الأدبية [١٤]، وقيل : إنّها ((إرهاصة قصصية وليست قصّة))[١٥] ، فثمّة فروق بنائية بين القصة والمقامة ، ويتمثّل ذلك في شخصياتها وأحداثها وموضوعاتها ، ((فهي

حديث أدبي بليغ ، وهي أدنى إلى الحلية منها إلى القصة ، فليس فيها من القصة إلّا ظاهر فقط))[١٦] ، وبذلك هي استمدت من البلاغة والأسلوب المؤنّق ما يمدّها بالجمالية ، وتأدية الغرض المطلوب في نقد الظواهر السلبية في المجتمع ولا سيما إن المجتمع آنذاك يعشق نقد الظواهر السلبية التي يتم تناولها في إطار بلاغي ساخر ، ولأن الأديب هو ابن البيئة ، فأدبه ((إنّما يصدر عن إحساس عميق بمشكلات بيئته ينتخب منها ما يشاء ، وبوساطة إدراكه الذكي يعيد تنظيم تلك المشكلات في صورة فنّية محاولاً وضع حلول نظرية لها إذا شاء وهو في كل ذلك يستخدم ما أُتي من من طلاوة ومرونة وأصالة))[١٧] .

وهذا الفنّ ابتدعه بديع الزمان الهمذاني (ت٣٩٨هـ) وكتب فيه ، متخذاً شكلاً درامياً لم يُسبق إليه ، تتمثّ في قصة قصيرة بطلها نموذج إنساني متسول لها راوٍ وبطل ، حدثها يحمل نقداً ساخراً ومفارقة اجتماعية ثائرةً ، بُنيت في إطار من الصنعة اللفظية البلاغية[١٨] ، وهي أيضاً ((تنطوي على آيات قرآنية كريمة ، وأحاديث نبوية شريفة ، وأمثال وحكم ، وتنتظم في مفردات غريبة قلّ استعمالها أو اندثرت فهي تعدّ بحقّ ثروة لغوية ، ومادة أدبية دسمة))[١٩] .

فاستطاع بديع الزمان أن يكشف الصنعة البديعية حتى صارت ملمحاً جمالياً يُبرّز نصوصه عن غيرها من النصوص النثرية ، كونها تحمل طاقة موسيقية عالية الوقع في أسماع متلقيها وأذهانهم ، و ((مهما يكن من أمر نبوغ البديع فسيظل سرّ خلوده كامناً في مقاماته التي أبدع فيها ما شاء له الإبداع ، والتي تعد أقدم نص لدينا تتبلور فيه سمات الفن المقامي)) [٢٠] .

الحريري والمقامة :

هو أبو محمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان بن الحريري البصري ، وقيل إنّه كان قبيحاً دميم الخلقة ، ولد ونشأ في بلد قريب من البصرة تسمى المشان ، وسكن البصرة في محلة بني حرام ، وكان غايةً في الذكاء والفطنة والفصاحة والبلاغة ،

ولـه تصـانيف تشـهد بجمـال قلمـه، ولا سـيّما (كتـاب المقامـات) التـي أبـرّ بهـا علـى الأوائـل وأعجـز الأواخـر[٢١] ، وقيـل : إنّـه ألفهـا فـي بغـداد ، أو ألفهـا فـي البصـرة وصـعد بهـا إلـى بغـداد ، وكانـت أربعـين مقامـة ، وقـد تـوفي سـنة سـت عشـر وخمسـمائة في سكة بني حرام، والحريري كان نسبةً إلى الحرير وعمله أو بيعه[٢٢] .

وكانـت وجهـة الحريـري فـي مقامتـه تشـبه وجـه بـديع الزمـان ، ونعنـي بـذلك العنايـة البالغـة بـاللفظ ، ووضـع الحريـري لمقاماتـه ترتيبـاً وترقيمـاً ، فكـل مقامـة أخـذت رقمـاً خاصـاً بهـا ، وهـذا معنـاه البنـاء المحكـم ذو الحلقـات ، ويعـرّف فـي إولـى مقاماتـه بالحـارث بـن همّـام وأبـي زيـد ، إذ جـاء الأول إلـى صـنعاء ، ورأى شخصـاً أُتـي حظّـاً مـن البلاغـة ، ألا وهـو أبـو زيـد السـروجي ، حتّـى صـار الأخيـر يتنقـل بـين مقاماتـه أديبـاً مسـتجدياً مـن بلـدة إلـى أُخـرى[٢٣] ، وصـولاً إلـى المقامـة الرابعـة (الدمياطيـة) والتـي جـاءت علـى وفـق محـاورة بـين أبـي زيـد السـرجي مـع ابنـه فـي المواصـلة والمقاطعـة بـين النـاس ،وسُـمّيت بالـ(دِمْيَاطية) نسـبةً إلـى مدينـة دِمْيَـاط[*] ، وقـد تُرجمـت هـذه المقامـة بأسـاليب بلاغيـة رائعـة ، كـان التجـاور الأسـلوبي مهيمنـاً عليهـا ، ولاسـيّما التجـاور الصـوتي الـذي كـان السـمة الأبـرز فيهـا ، والجانـب الفاعـل فـي تصـوير مضامين المقامة.

المطلب الأول : تراكم التجاورات الصوتية :

هـو تـوالي البنـى الصـوتية وتناسـقها علائقيـاً علـى مسـتوى إيقـاعي مـنظّم يفـرز نغمـة جماليـة تطـرق أسـماع المتلقـي ، وتـؤثّر فيـه ، محدثـةً نوعـاً مـن أنـواع التشـويق جراء ذلك الترتيب التراكمي .

وقد وظّف الحريري مثل هذا الأسلوب في مقاطع مقامته ، ومن ذلك قوله :

((فحـينَ ملِلْنـا السُـرَى ، ومِلْنـا إلـى الكَـرى ، صَـادَفْنا أرْضـاً مُخضَـلّةَ الرُّبَـا، مُعتلّـةَ الصَّبا ، فَتَخيَّرْناهَا مُنَاخاً للعِيسِ ، وَمَحَطّاً للتّعْرِيسِ))[٢٤]

احتلـت البنـى الصـوتية الصـدارة فـي نـص الحريـري ، إذ تعـالى الـنغم الإيقـاعي بوسـاطة التجـاورات الصـوتية التراكميـة للألـوان البلاغيـة ، محدثـةً نسـقاً جماليـاً بـارز الأثـر ، فـنلحظ الوقـع الموسـيقي فـي الجنـاس المطـرّف بـين (ملِلنـا – مِلنـا) فقصـد بـالأولى الملـل والتعـب والثانيـة أراد بهـا الميـل إلـى شـيء معـين ، وتبعـه الجنـاس

المضارع بين (السرى – الكرى) تعضيداً للجناس السابق قاصداً بالسرى السير بالليل ، والكرى النوم ، مستمراً في خلق التجاورات الصوتية حينما جاء بالجناس اللاحق بين (الربا – الصبا) ، فجاءت الربا بمعنى الربوة المرتفعة عن الأرض ، واعتلال الصبا بمعنى الريح اللينة ، ثمّ ختم الكلام في هذه العبارة بنوع من الأسجاع التي تُعرف بالسجع المطرَّف بين (العيس – التعريس) قاصداً بالأولى الإبل التي يخالط بياضها حمرة ، والثانية النزول بالليل في آخره ، والكلام بمجمله يتحدّث عن تلك الرحلة التي أتعبت هذا الراوي في الليل ، ونتيجة ذاك التعب مال إلى النوم ، وبعدها استمر في رحلته ليصادف أرضاً تتمتع بميزات الإقامة بما فيها من اخضلال الربا ، واعتلال الصبا ؛ ليجعلها مع أصحابه محطّاً يضع فيها أحماله ، ومنزلاً يستقر فيها . وأجمل ما في ذلك تلك التجاورات الصوتية التي جاءت متواصلة ومتتابعة موافقة لصورة المعنى التي أراد إيصالها للمتلقي لتعبّر خير تعبير عن حاله ، فجاء الصوت بـ((**ذلك الاشتغال الفني الموحي بالتأثير ، والباعث على تأمّل النص عبر حاسة السمع ، وحاسة البصر ، بل عبر تراسل الحواس لدى المتلقي**))[٢٥] ، وتلك هي وظيفة التجاورات الصوتية التي تتجلّى عبر تقديم المألوف بطريقة رائعة ومدهشة .

ومنه قوله :

((**فَلَمَّا حَلَّهَا الخَلِيطُ ، وَهَداً بِهَا الأَطِيطُ وَالغَطِيطُ ، سَمِعْتُ صَيّتاً مِنَ الرِّجَالِ ، يَقُولُ لِسَمِيرِهِ فِي الرِّحَالِ : كَيْفَ حُكْمُ سِيرَتِكَ ، مَعَ جِيلِكَ وجيرتِكَ؟**))[٢٦]

فاعلية هذا النص تكمن في التنويعات الإيقاعية التي خلّفتها التجاورات الصوتية ، التي أحدثها مبدع النص بوساطة التكرار الحاصل في حرف (الطاء) لخمس مرات ، وهو صوت مهموس لايهتزّ معه الوتران الصوتيان[٢٧] ، وجاء تكراره في تلك الكلمات مطابقاً للمعنى ؛ لأنّ الأطيط في الأصل أصوات الإبل ، والغطيط أصوات الناس وهم نيام ، وعزّز من تواجد التكرار حضور الجناس بنوعيه الجناس المصحّف في (الرجال – الرحال) ، والجناس اللاحق في قوله (سيرتك – جيرتك) ، وبذلك تكون ((**بنية الجناس ليست ذات قيمة إيقاعية فحسب ، وإنّما بنية تعمل على المستوى الدلالي وتدفعه إلى النضج والاكتمال ،**

مـن حيـث حققـت التوحـد والتخـالف علـى صـعيد واحـد))[٢٨] ، وأحلـى مـا فـي هـذا الجنـاس الأخيـر إنّـه جـاء بنكهـة الاسـتفهام ؛ ليضـفي عليـه جمـالاً يفـوق غيـره مـن الجناسات الآنفة الذكر .

والـنص هنـا يتحـدّث عـن تلـك الأرض التـي سكنوها وهـي مليئـة بالاصـحاب وبعـد حلـول الليـل هـدأت فيهـا أصـوات الإبـل وأصـوات النـاس النيـام ولفـت نظـره اثنـين مـن الرجـال كانـا بحكـم الصـحبة يتسـامران فـي ذاك الليـل ، فسـأله عـن سـيرته مـع أهـل عصره وخصّ جيرانه بالذكر .

والأروع فـي تلـك المحادثـة بـين هـذين الـرفيقين التـي صـوّرها المؤلـف تلـك المظـاهر الصـوتية التـي عـرف كيفيـة اسـتعمالها فـي مواطنهـا دون الاخـلال بهـا أو افسادها ، فأكمل حديثه على لسان أحد هذين الرفيقين بقوله :

((أَرْعَـى الجـارَ ، وَلَـوْ جَـارَ ، وَأَبـذُلُ الوِصَـالَ ، لِمَـنْ صَـالَ ، وَأَحْتَمِـلُ الخَلـيطَ ، وَلَـوْ أَبْـدَى التَّخلِـيطَ ، وَأَوَدُّ الحَمِـيمَ ، وَلَـوْ جَرَّعَنِـي الحَمِـيمَ ، وَأُفضِّـلُ الشَّـفِيقَ ، عَلَـى الشَّـقِيقِ ، وَأَفِـي لِلعَشـيرِ ، وَإِنْ لَـمْ يُكـافِئْ بَالعَشـيرِ ، وَأَسْـتَقِلُّ الجَزِيـلَ ، لِلنَّزِيـلِ ، وَأَغْمُرُ الزَّمِيلَ ، بِالجميلِ))[٢٩]

البناء الصوتي في هذا النص قائم على تلك التجاورات التي صنعها الأديب متمثّلةً في الجناس التام بين (الجار – جار) قاصداً بالجار الثاني معنى التعدي والميلان عن الحق ، وبين (الحميم – الحميم) قاصداً بالأولى الصديق المخلص ، والثانية الماء الحار ، وبين (العشير – العشير) قاصداً بالأولى الشخص القريب ، والثانية المكافأة ، وجاء الجناس المطرّف بين (الوصال – صال) ، وجناس الاشتقاق بين (الخليط – التخليط) العائدة إلى الجذر الثلاثي للفعل (خَلَطَ) ، لتعطي الأولى معنى الصاحب ، والثانية بمعنى المزج والخلط بين الأمور الصالحة والطالحة، والجناس المصحّف بين (الشفيق – الشقيق) قاصداً بالشفيق المحب ، والشقيق الأخ من الأب ، والجناس المضارع في قوله (الجزيل – النزيل – الجميل) والسجع المتوازي في (النزيل – الجميل) .

وخلق الجناس المتجاور صورة إيقاعية متناسقة مع بيان حال الجيرة والصاحب والصديق، وعضّد المعنى مجيء المفارقة ، التي تحمل في طياتها عنصر المفاجأة والدهشة عند المتلقي ، فهي ((تعبير لغوي بأسلوب بليغ يهدف إلى استثارة القارئ

وتحفيز ذهنه ، لتجاوز المعنى الظاهري المتناقض العبارة ، والوصول إلى المعاني الخفيّة))[٣٠]، وتمثّل ذلك في صورة تجانس فيها الجناس بالمفارقة في قوله (أرعى الجار ولو جار) وفي قوله (وأود الحميم ولو جرّعني الحميم) فيصطدم المتلقي بتلك الصورة التي تُبين حسن جيرة القائل ، في رعيه لمن كان جائراً عليه ، وفي صديقه المحب الذي يسقه الأذى والمر ، فنلحظ في هذه الصور التي جاءت متلاحقةً نغمة انتقالية بين أنواع الجناس والسجع ، أعطت المعنى بعداً مغايراً لما هو عليه .

ويستمر الحديث عن الجيل والجيرة عند ذاك الرجل الذي يقول على لسان مؤلف المقامة:

((وأُنَـزِّلُ سَـمِيرِي ، مَنْزِلَـةَ أَمِيـرِي ، وَأُحِـلُّ أَنِيسِـي ، مَحَـلّ رَئِيسِـي ، وَأُودِعُ مَعـارِفِي ، عَـوَارِفِي ، وَأُولـي مُرَافِقِـي ، مَرَافِقِـي ، وَأُلِـينُ مَقـالِي ، لِلقَـالِي ، وأُدِيـمُ تَسْـآلِي، عـنِ السّالِي ، وَأَرْضَى مِنَ الوَفَاءِ ، بِاللَّفَاءِ))[٣١]

يتمحور الجرس الموسيقي والتراكم الصوتي لهذا النص في توالي الجناسات متوسطة بالسجع ، كما هو ظاهر في الجناس المضارع بين (سميري – أميري) وبين (الوفاء – اللفاء)، وقصد باللفاء النقصان ، وجناس القلب بين (معارفي – عوارفي) ، وقصد بعوارفي بهباتي ، والجناس المحرّف بين (مُرافقي – مَرافقي) ، وجناس الاشتقاق في (مقالي – قالي) ، وقصد بالقالي المبغض ، وفي (تسآلي – سالي) ، وقصد بالتسالي كثرة السؤال ، والسالي الناسي للمودة والتارك لها ، والسجع المتوازي (أنيسي – رئيسي) ، فتطرق هذه اللوحة الموسيقية أسماع المتلقي وأذهانه ، بالتعبير عن منزلة الصاحب بالتجاور الجناسي السجعي ، وهذا ساهم في تفجير طاقات المعنى ، وبث الروح الجمالية فيه ، فالنفس الإنسانية تتوق دائماً إلى ما يحرك آذانها ، من أجل تلقي الدلالات بطريقة غير مألوفة .

ولذلك تمخضت العلاقة بين الصوت والمعنى ، على أنه ارتباط نابع ((من كون الإطار الرؤيوي العام المرتبط باللفظ قادراً على استقطاب أو اقتناص الملائم والمنسجم معه موسيقياً ، بمعنى آخر : أن ثمّة موازنة دقيقة بين الألفاظ ونغمها))[٣٢]، وهذا ما بنى عليه الحريري نصه .

ومنه قوله :

((فـأقْرَأتُ الجَماعـةَ القتَـبَ ، لِيَعْـذِرَهُ مَـنْ كَـان عَتَـبَ ، فَـأُعْجِبُوا بِخُرَافَتِـهِ ، وَتَعَـوَّذوا مِـنْ آفَتِهِ، ثُمَّ إنّا ظَعَنَّا ، وَلَمْ نَدْرِ مَنِ اعْتَاضَ عَنَّا))[٣٣]

فـي ختـام مقامـة المؤلـف قـدّم ضـربات نغميـة تليـق بمنتهـى مقامتـه ؛ لتبقـى عالقـة فـي الأذهـان يتـذكرها كـل مـن مـرّ عليهـا ، ليعـرف أن الخاتمـة بهـذه الطريقـة قـد حقّقـت الفائـدة المعنويـة ، والقيمـة الجماليـة التـي تضـفي علـى الـنص إيقاعـاً متميـزاً بفعـل تلـك التجـاورات التـي جسّـدها الجنـاس اللاحـق بـين (قتـب – عتـب) إذ قصـد بـالأولى خشـب الرحـل ، والجنـاس المـذيّل فـي قولـه (خرافتـه – آفتـه) ، والجنـاس المطـرّف بين قوله (ظعنّا – عنّا) ، والتقارب الصوتي بين عبارتي (ظعنّا – اعتاض عنا).

فبعـد أن كشـف المؤلـف علـى لسـان الحـارث بـن هَمّـام فـي منتهـى مقامتـه عـن هـذين الشخصـين المتسـامرين وهمـا أبـو زيـد السـروجي وابنـه ، طلـب السـروجي مـن الحـارث بعـد أن عرفـه الاسـتحمام لاتسـاخه درنـه ، وظـل يرقـب مجـيء أبـي زيـد ، فلمـا اسـتبطأ الرجـل قدومـه ، ويـأس مـن حضـوره نهـض ليحـدج راحلتـه ، ليجـد أن أبـا زيـد قـد كتـب بعـض الأبيـات موضّـحاً فيهـا للآخـرين سـبب عـدم عودتـه ، ليتعجـب بعـد ذلـك مـن كـان فـي رفقتـه ، ويتعـوّذ مـن آفتـه فـي حسـن التـدبير والانصـراف ، ليقـول بعـد ذلـك الحارث بأنهم انصرفوا جميعاً ولم يعرف من أخذ حقهم من السروجي .

فالسـر فـي قـوة الجنـاس ((كـامن فـي كونـه يُقـرّب بـين مـدلولي اللفـظ وصـورته مـن جهـة وبـين الـوزن الموضـوع فيـه اللفـظ ... مـن جهـة أُخـرى))[٣٤] ، ولـذلك فـإن الأديـب وازن بـين الحادثـة وتجاسـها الصـوتي ، بوسـاطة اسـتعماله للجنـاس المطـرّف والمـذيل بزيـادة حـرف أو حـرفين ، ليشـاكل المعنـى الـذي أراده بـأن أحـد الأطـارف كـان هنـاك نقـص فـي حاجتـه للطـرف الآخـر ، أمّـا الآخـر فقـد امـتلأ كيسـه وحمـل نفسـه بالمغـادرة دون أن يعطـي الآخـرين مـن هـذا الكـيس المملـوء ، ولـذلك فـإن المبـدع أحسـن اسـتعمال هذين الجناسين في هذا الموطن دون غيرهما .

المطلب الثاني : التجاورات الصوتية مع البنى الدلالية والتركيبية :

ونقصـد بـه تلـك الإجرائيـة التـي تتناسـق فيهـا التشـاكلات الصـوتية مـع الدلاليـة أو التركيبيـة ، بصـورة متـآزرة ينسـجم فيهـا الخطـاب انسـجاماً جماليـاً ، بتلـك النقلـة

التجاورية بين مظهر بلاغي وآخر ، حتى تكاد تكون الصورة أقرب إلى الشعرية من غيرها .

وقد وظّف الأديب في مقامته مثُل ذلك التكثيف الصوتي والدلالي ، كما في قوله :

((فَرافَقْتُ صَحْباً قَدْ شَقُّوا عَصَا الشِّقَاقِ ، وَارْتَضَعُوا أَفاوِيقَ الوِفاقِ ، حَتَّى لَاحُوا كأسْنَانِ المُشْطِ فِي الاستِواء ، وكالنَّفْسِ الواحِدَةِ فِي التِئامِ الأَهْوَاءِ))[٣٥]

تقوم البنية الحضورية لهذا النص على تجاور البنى الصوتية مع الدلالية ، والذي أدّى إلى زيادة في وتيرة النسق الصوتي الصاعد المتفجّر في النص ، بوساطة تكرار حرف القاف لسبع مرات ، والذي يعد صوتاً مهموساً ، فضلاً عن كونه لهوياً[٣٦] ، فجاء صوت القاف موازياً للإرباك المعنوي في النص محدثاً قيمةً صوتياً عليا ، تختلف عن باقي النصوص الأُخرى .

ولم يكتفِ الكاتب على لسان راويه بهذا التكرار الحرفي للقاف ، وإنّما عمد على مزجه مع الألوان البلاغية الأُخرى ، متمثّلة في الكناية والتناص والاستعارة والجناس ، فالكناية وتناص المثل في قوله (شقوا عصا الشقاق) فهي كناية عن عدم الطاعة والاختلاف معهم ، والعصا تُضرب مثلاً[٣٧] للاجتماع وانشقاقها يُضرب للافتراق الذي لا اجتماع بعده ، لكنّه استعمل المثل بصورة معكوسة ، ثمّ عاد وجاور الاستعارة مع الجناس الاشتقاقي ، في قوله (ارتضعوا أفاويق الوفاق)، فاستعار ارتضاع الأفاويق للوفاق ، فرضاعة اللبن من الأم تولّد محبة ومودّة ، وهذا ما اتكأ عليه المعنى الاستعاري ، فالمحبة حاصلة بينهم بفعل الوفاق ، الذي يعطي معنى ترك الخلاف .

وازداد النص بلاغة بحضور التشبيه مع تناص المثل ، والسجع المطرّف في قوله (كأسنان المشط[٣٨] في الاستواء ، وكالنفس الواحدة في التئام الأهواء) ، إذ صوّر الحريري تساويهم باستعمال التشبيه ، ليُتم هذا المعنى الصور السابقة التي تتحدّث عن وحدتهم أثناء السفر ، وهذا الأمر مطلوب في السفر فالوحدة هي العنوان الأبرز مهما اختلف الناس في انتمائهم وقومياتهم ؛ لأنّ الخوف من المجهول يوجب الوحدة دوماً ، ولذا ختم عبارته بالسجع المطرّف في قوله (الاستواء – الاهواء) .

ومن تلك التصويرات البلاغية المتجاورة في قوله :

((وَلَا أَدَعُ إيعَــادِي ، لِلْمُعَــادِي ، وَلَا أَغْــرِسُ الأَيــادي ، فِــي أَرْضِ الأَعَــادِي ، وَلَا أَسْمَحُ بِمُوَاساتِي ، لِمَنْ يَفْرَحُ بِمَسَآتي))[٣٩]

تفـيض المـدلولات الجماليـة فـي الـنص ، بوسـاطة زجّ الفنـون البلاغيـة بطريقـة مكثّفـة ، مـن خـلال رفـد التجـاورات الصـوتية بـالبنى الدلاليـة ، مبتـدأ بجنـاس الاشـتقاق فـي لفظتـي (إيعـادي – المعـادي) قاصـداً بـالأولى التهديـد والتخويـف ، ثـمّ عمـد إلـى رفـد الجنـاس المضـارع فـي لفظـي (الأيـادي – الأعـادي) بالاسـتعارة المكنيـة ، وذلـك فـي صـورة (غـرس الأيـادي) أي بمعنـى لا أصـنع النعمـة والمعـروف فـي غيـر أهلهـا ، ثـمّ أشـرك التضـاد بالسـجع المطـرّف ، وذلـك فـي قولـه (مواسـاتي – مسـاءاتي) والتضـاد فـي توسّـط لفظـة (فـرح) مـع إيهـام التضـاد فـي (مواسـاتي) وبـين الضـدية فـي (المسـاءاة)، إذ أن الموسـاة تكـون لتعزيـة صـاحب المصـيبة ، وهـي وجـه مـن وجـوه الحـزن ، وأمّـا المسـاءات فهـي الحـزن بعينـه ، وبـذلك جـاءت بضـد مـن الفـرح ، إذ إن ((قـانون التضـاد يوجـد شـبكة مـن العلاقـات التـي تتنـامى فيهـا الأنسـاق المتضـادة فـي الـنص))[٤٠] فالأديـب هنـا جعـل كلماتـه تلاحـق بعضـها الـبعض موسـيقياً ودلاليـةً ، ومعنى العبارة أنه لا يسمح أن يواسى من قبل شامت يفرح بأحزانه .

فالقـارئ يشـعر بـنغم الإيقـاع المتجـاور للأنسـجة الدلاليـة ، مكونـاً ديباجـةً حاكهـا بخيـوط بلاغيـة ، بـين الجنـاس والمجـاز ، والسـجع والتضـاد ، وهـذا هـو الشـيء المطلوب بتقديم كلّ مألوف بطريقة تثير انفعال المتلقي .

ويكمل السروجي كلامه قائلاً :

((بَـلْ نَتَـوازَنُ فِـي المَقَـالِ ، وَزْنَ المِثْقَـالِ ، وَنَتحـاذَى فِـي الفَعَـالِ ، حَـذْوَ النِّعَـالِ ، حَتَّى نَأَمَنَ التَّغَابُنَ ، وَنُكْفَى التّضَاغُنَ))[٤١]

يلـوّن الكاتـب خطابـه بجملـة مـن الألـوان البلاغيـة المتشـابكة ، المتناغمـة مـع بعضـها بحبكـة تجاوريـة متميّـزة ، فيتصـدّر التشـبيه المـزيّن بالجنـاس نصّـه هـذا فـي (نتـوازن فـي المقـال ، وزن المثقـال) ، دلالـة علـى أهميـة التسـاوي بيـنهم ، فـالميزان يـزن الماديـات فـي كفيـه مسـتعملاً المثقـال أداةً للـوزن ، كـذا الحـال بيـنهم ، مـع وجـود الجنـاس المطـرّف بـين (المقـال – المثقـال) ، بزيـادة حـرف واحـد فـي لفظـة المثقـال ،

وهذا يتناسب مع حال الميزان ، الذي تُثقل فيه كفّة على أُخرى لقياس الوزن ، فجاء النص متناغماً صوتياً ودلالياً .

ويرسم التشبيه لوحةً بلاغيةً مكمّلةً لما قبلها في قوله(ونتحاذى في الفَعال ، حذو النِّعال) ، والفَعال بفتح الفاء اسم للفعل الحسن والقبيح الذي يصدر عن فاعله ، واستعمل الأديب في صورته التشبيهية مثلاً[٤٢] تضربه العرب للتسويه بين شيئين ، مع استعمال الجناس اللاحق بين (الفَعال – النعال) ، الذي عضّد الصورة بلمسة جمالية ، ثمّ جاء بحسن التعليل في (حتّى) فالكلام الذي يلحقها يُعلّل مسألة التساوي التي عرضها ، إذ لحقها قوله (نأمن التغابن ، ونكفي التضاغن) وقد صاغ تعليله بضربات إيقاعية تثير متلقيها ، من التوازن بين (نأمن – نكفي) والسجع المتوازي بين (التغابن – التضاغن) ، فتوالي القيم الصوتية ((متشابكة متداخلة تتآزر وتتناغم لتعطي للأسلوب صورته الصوتية اللافتة المؤثّرة))[٤٣].

استطاع الأديب أن يرفد نصّه بإيحاءات دلالية تبثّ من تجاور البنى الصوتية المتآزرة بالصور التشبيهية ، فينتقل المتلقي إلى المعنى عبر جسور جمالية تحمل في طياتها تدفّق الدلالات .

ثمّ قال :

((وَكَيْفَ يُجْتَلَبُ إِنْصَافٌ بِضَيْمٍ ، وَأَنَّى تُشْرِقُ نَفسٌ مَعَ غَيْمٍ؟ وَمَتَى أُصْحِبَ وُدٌّ بِعَسْفٍ، وَأَيّ حُرٍّ رَضِيَ بِخُطّةِ خَسْفٍ))[٤٤]

يقوم النص على جملة من التراكيب الاستفهامية المجازية ، التي جاءت متجاورة مع الفنون الصوتية ، فابتدأ الكلام باستفهام تعجبي بقوله (كيف يجتلب إنصاف بضيم)، بمعنى أن الإنسان إذا أنصف وعدل في شيء ما لا يعدل بالضيم ، فالضيم هو فعل يسبب الظلم والإذلال للإنسان ، وهذا ما لا يقبله العقل أن يصاحب الضيم الإنصاف والعدل ، لذا جاء الإستفهام بهذه الصيغة التعجبية ، ثمّ يلاحق هذا الاستفهام استفهامات خرجت لغرض النفي بقوله (وأنى تشرق نفس مع غيم ؟ ومتى أصحب ود بعسف ، وأي حرّ رضي بخطة خسف) ، إذ ذكر الاستفهام المتواشج مع الاستعارة ، إذ استعار الشروق للنفس ، ونفى أن تشرق وتبتهج النفس مع وجود ما يخيم عليها من ضيق وألم ، ونفى كذلك اصطحاب الود

مع الجور، فالعلاقة بين اللفظين متضادة ، ونفى أيضاً أن يرضى الإنسان الحر ذو النفس الأبية بمنزلة الإهانة والإذلال ، فالخطة بمعنى المنزلة ، والخسف بمعنى النقصان والإذلال.

ووظف الحريري في نصّه المنسوح من التراكيب الاستفهامية المتلاحقة ، وقعاً نغمياً بوجود الجناس المضارع بين لفظتي (ضيم – غيم) ، والجناس اللاحق بين لفظتي (عسف – خسف) ، والتي تناسقت موسيقياً ، فكلا الجناسين امتاز بتغيير حرف في مطلع الكلمة ، وهذا ما يعطي تراتبية إيقاعية مغايرة .

وبذلك جعل الأديب مقطوعته المبنية على وفق التراكيب الاستفهامية المتجاورة مع الجناسات التي تركت اثرها على المستويين الدلالي والصوتي؛ فالمستوى الصوتي ((تمهيد ضروري للمعنى))[٤٥] ، وجاء محمّلاً بطاقة دلالية تمتد أواصرها بين التجاورات الإيقاعية ، والتجاورات الإيقاعية والتركيبية ، وهذا ما يُثمر من قيمة المعنى المراد إيصاله للسامع .

ومنه قوله :

((قد تَناهَيْنا فِي المُهْلَةِ ، وَتَمَادَيْنا فِي الرِّحْلَةِ ، إلى أنْ أضَعْنَا الزَّمَانَ ، وَبَانَ أَنَّ الرَّجُلَ قَدْ مَانَ ، فَتَأهَّبُوا لِلظّعَنِ ، وَلَا تَلْوُوا عَلَى خَضْرَاءِ الدِّمَنِ))[٤٦]

تتعالى التجاورات البلاغية من صوتية وتركيبية ودلالية في هذا النص ، إذ يأتي السجع المرصّع بين (المهلة – الرحلة) والتقارب الصوتي بين (تناهينا – تمادينا) مشكّلان لحناً تجاورياً يعجّ بالجمالية ، وشاكلهما أسلوب الحذف في (تمادينا في الرحلة) على تقدير (تمادينا في ترك الرحلة وانتظارها) ، وهذا ما جعل النص مختزلاً للدلالات الكامنة في بنيته العميقة ، ثمّ انتقل إلى المجاز المرسل للعلاقة الجزئية في (أضعنا الزمان) حيث ذكر الكل وأراد الجزء ، فالزمان يشمل مداليل كثيرة ، من الوقت واليوم والغروب والشروق والفجر ... الخ ، لذا قصد بذلك اليوم ، الذي هو جزء من الزمان ، فهم أضاعوا يومهم ولم يضيعوا زمنهم ، وعضّد المعنى بالجناس المطرّف بين (الزمان – مان) ، وقصد بالثانية معنى الكذب ، وبالجناس المضارع بين (بان – مان) ، حتّى جاء بالسجع المتوازي في (الظعن – الدمن) ، وهذا ما جعل النص غني بالتجاورات الصوتية المتتالية والمتتابعة ، ممّا يستهوي أذن السامع ، وختم نصّه بتناص حديث نبوي متواشج مع الكناية ، بقوله (لا تلووا

على خضراء الدمن[٤٧]) ، فخضراء الدمن هي عشب المزابل ، هي حسنة المنظر سيئة المَخبر ، كناية على أن أبا زيد أبدى لهم من فصاحته ، وهذا حسنه ، وأخفى لهم سوء باطنه بكذبه وإخلاف وعده ، حتّى عطّلهم عن سفرهم نهاراً في انتظاره ، وإن ارتفاع القيمة الدلالية والصوتية هنا في النص جاءت لتعبّر عن الألم والغصّة ، التي تركها السروجي في نفس قائل هذا النص ، فكانت بمستوى الحدث وتعبيراً عن الموقف الذي أحدثه فيهم .

ويلحظ قارئ النص كثافة التجاورات التي حاكها الحريري بطريقة فنية جمعت مظاهر بلاغية مختلفة ، مستثمراً من كل فن ما يحويه من جمالية ، للوصول إلى اللغة الشعرية ، ويفاجئ المتلقي بإيغاله في المعنى بوساطة اللعب بالخيال ، وخلق صوراً دلالية وصوتية تخرق الحدود المألوفة للغة .

الخاتمة

توصّلت الدراسة إلى جملة من النتائج الآتية :

- التجاور الأسلوبي مصطلح حداثوي قائم على تجاور الألوان البلاغية مع بعضها؛ إذ ترتقي اللغة النثرية بفعلها إلى مصافي الشعرية .
- الذي يقرأ النصوص المقامية عند الحريري على وجه العموم ، والمقامة الدِمياطية على وجه الخصوص يرى أن الحريري يعمد إلى استعمال مفهوم التجاور الأسلوبي في بثّ أفكاره ، ومعالجة الظواهر السلبية في مجتمعه .
- من يُنعم النظر في المقامة الدِمياطية يرى أن التجاورات الصوتية تشكّل الأعمدة المهمّة لإنشاء هذه المقامة ، حتّى أنّ مؤلفها تنوّع في توظيف أقسام من هذه المظاهر البلاغية بكثرة ؛ لتحقيق الهدف المنشود الذي صِيغت من أجله .
- في قسم من مواطن المقامة نرى أن الحريري يعمد إلى استعمال ألواناً صوتية تتوافق مع المعنى وكأن هذه الفنون البلاغية – الصوتية – لسان حال تتحدّث عن تلك الفكرة .
- لا يعتمد الحريري على الإيقاع والنغم المنبعث من التجاورات الصوتية وحدها ، فهو كذلك يمزج مع تلك المظاهر الصوتية مظاهر دلالية وتركيبية ؛ لتخرج المقامة بأبهى حلّة .
- لا نبالغ إذا قلنا إن منشئ المقامة ركّز على الجناس بأقسامه في المقامة لما يحدثه هذا النوع من تأثير في المتلقي ، وإدهاش صوتي عند الآخرين لا يغادره من الوهلة

الأولى ، وحتّى تبقى لذّة ذاك الجناس في وعي القارئ عمد الى تعضيده بالتجاورات البلاغية الأخرى .

- نتيجة الأثر البالغ الذي يُحدثه السجع حينما يتوافر في النصوص فقد استعمله صاحب المقامة بكل أنواعه ؛ ليضفي عليها رونقاً وبهجةً وطلاوةً يستشعرها المتلقي عند مغادرة كل منتهى فقرة ، ودائماً ما نرى أن مصطلح التوازن حاضر إلى جواره زيادةً في رُقي المقامة .
- استطاع صاحب المقامة أن يمزج بين حس الفكاهة ومعالجة الظواهر السلبية في مجتمعه آنذاك ، بأسلوب رائع من دون أن يلجأ إلى التجريح أو القدح في الآخرين متكئاً على الألوان البلاغية في صناعة مقامته معتمداً على أسلوب ضخّ العدد الأكبر من هذه المظاهر تحت مسمّى التجاور الأسلوبي ، ولعلّ هذا أحد أسباب خلودها إلى يومنا هذا .

Abstract

The adjacent acoustic structures at Hariri are established as the dominant model

Key words: acoustic, Hariri, model

Haydar ahmad husayn duea eadnan tawfiq

University of diyala

college Of Islamic sciences

The aim of the this study is to present recent style , cling to aesthetics. It is the stylistic juxtaposition , it works according to procedural harmony in literary texts ,to promote them to the poetic , especially the prosaic texts and their formation in text . Later we saw many in our traditional heritage as distinguished and valuable texts to infuse musical harmonies. Therefore we shed light our attention to one of these Maqamats to form a title (the structures of acoustic juxtaposition at Al-Hariri , Damietta Maqamat is as a model).

الهوامش

(١) ينظر : لسان العرب : مادة (جور).

(٢) معجم المصطلحات الألسنية : ١٥٨ .

(٣) شعرية التجاور الأسلوبي في نهجي البلاغة والسعادة : ٧ .

(٤) ينظر : مناهج النقد الأدبي : ١٨١ .

(٥) البيان والتبيين : ١ / ٧٩ .

(٦) الخصائص : ٢ / ١٥٩ .

(٧)اللغة الشعرية : ١٣٨.

(٨) ينظر : النقد الصوتي : ٢٠٣ .

(٩) ينظر : فلسفة الجمال : ١٦٢ .

(١٠) ينظر : الأسلوبية الصوتية بين النظرية والتطبيق: ٦٨، ٧٦ .

(١١) ينظر : لسان العرب : مادة (قوم) .

(١٢) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى : ١١٣ .

(١٣) ينظر : المقامة : ٩ .

(١٤) الرسالة العذراء : ٧ .

(١٥) فنّ المقامة بين الأصالة العربية والتطور القصصي : ١٠٥ .

(١٦) المقامة : ٩ .

(١٧) فن المقامات بين المشرق والمغرب : ١٤ .

(١٨) ينظر : م . ن : ٨ .

(١٩) فن المقامة ، النشأة والتطور ، دراسة وتحليل : ١٢٤ .

(٢٠) نشأة المقامة في القامة في الأدب العربي : ٥٤ .

(٢١) ينظر : معجم الأدباء : ٥ / ٢٢٠٢ .

(٢٢) ينظر : وفيات الأعيان : ٤ / ٦٤ .

(٢٣) ينظر : المقامة : ٥٠ .

(*) مدينة قديمة بين تنّيس ومصر على زاوية بين بحر الروم والنيل ، مخصوصة بالهواء الطيب وعمل ثياب الشرب الفائق ، وهي ثغر من ثغور الإسلام : ينظر : معجم البلدان : ٢ / ٤٧٢ .

(٢٤) شرح مقامات الحريري : ١ / ١٦٢ .

(٢٥) مرآيا المعنى الشعري : ٥٦٣ .

(٢٦) شرح مفامات الحريري : ١ / ١٦٢ .

(٢٧) ينظر : الأصوات اللغوية : ٢٣ .

(٢٨) بناء الأسلوب في شعر الحداثة : ٣٣٢ .

(٢٩) شرح مقامات الحريري :١ / ١٦٣ .

(٣٠) المفارقة في شعر المتنبي ، د. عبد الهادي خضير : ٩١ .

(٣١) شرح مقامات الحريري : ١ / ١٦٣ .

([٣٢]) اللسانيات ونظرية التواصل : ٤٨ .
([٣٣]) شرح مقامات الحريري : ١ / ١٨٦ .
([٣٤]) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها : ٢ / ٦٦٣ .
([٣٥]) شرح مقامات الحريري : ١ / ١٥٨ .
([٣٦]) ينظر : الأصوات اللغوية : ٨٤ .
([٣٧]) مأخوذ من المثل القائل : (شقّ فلان عصا المسلمين) بمعنى فرّق جمعهم ، ينظر : مجمع الأمثال للميداني: ١ / ٣٦٤ .
([٣٨]) مأخوذ من المثل (سَوَاسيةٌ كأسنان المُشْطِ) ، ينظر : م . ن : ١ / ٣٢٩ .
([٣٩]) شرح مقامات الحريري :١ / ١٦٥ .
([٤٠]) جماليات النسق الضدّي ، د. سمير الديوب : A١٠١ .
([٤١]) شرح مقامات الحريري :١ / ١٦٧ .
([٤٢]) مأخوذ من المثل القائل:(جَزَيْتُهُ حَذْوَ النَّعْلِ بِالنَّعْلِ) : ينظر : مجمع الأمثال للميداني : ١ / ١٧٥
([٤٣]) البلاغة الصوتية في القرآن الكريم : ٢٧ .
([٤٤]) شرح مقامات الحريري :١ / ١٦٧ .
([٤٥]) نظرية الأدب : ٢١٣ .
([٤٦]) شرح مقامات الحريري : ١ / ١٨٠ ، ١٨١ .
([٤٧]) تناص مع الحديث النبوي : (إياكم وخضراء الدمن) ، ينظر : كشف الخفاء : ١ / ٢١٠ .

المصادر

*** القران الكريم.**

i. الأصوات اللغوية ، د.إبراهيم أنيس ، مكتبة الأنجلو ، القاهرة ، ٢٠٠٧م .
ii. البلاغة الصوتية في القرآن الكريم ، د. محمد ابراهيم شادي ، ط١ ، الرسالة ، ١٩٨٨م.
iii. بناء الأسلوب في شعر الحداثة ، التكوين البديعي ، د.محمّد عبد المطلب ، ط٢ ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٩٥م .
iv. البيان والتبيين ، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، تح : عبد السلام محمد هارون ، ط٧ ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ١٩٩٨م.
v. الخصائص ، أبو الفتح عثمان بن جني ، ط٤ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د.ت .

vi. الرسالة العذراء ، ابراهيم بن محمد بن المدبر ، دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ١٩٣١م.
vii. شرح ديوان زهير بن أبي سلمى ، شرح ثعلب ، الدار القومية ، القاهرة ، ١٩٦٤م .
viii. شرح مقامات الحريري ، أبو العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي الشريشي ، تح :محمد أبو الفضل ابراهيم ، د.ط ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ١٩٩٢م .
ix. فلسفة الجمال ، محمد زكي العشماوي ، دار النهضة ، بيروت ، ١٩٨١م .
x. فن المقامات بين المشرق والمغرب ، د. يوسف نور عوض ، ط١ ، دار القلم ، بيروت، ١٩٧٩م .
xi. فن المقامة ، النشأة والتطور دراسة وتحليل ، محمد هادي مرادي ، مجلة التراث الأدبي، السنة الأولى ، العدد الرابع ، ١٤٣٠هـ .
xii. فن المقامة بين الاصالة العربية والتطور القصصي ، د. عباس مصطفى الصالحي ، سلسلة الموسوعة الصغيرة (١٤٧) ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٤م
xiii. كشف الخفاء ومزيل الإلباس ، أبو الفداء إسماعيل بن محمد بن عبد الهادي الجراحي العجلوني الدمشقي ، تح : عبد الحميد هنداوي ، ط١ ، المكتبة العصرية ، ٢٠٠٠م .
xiv. لسان العرب ، ابن منظور ، راجعه وصححه نخبة من الأساتذة المختصين ، د. ط ، دار الحديث ، القاهرة ، ٢٠٠٣م .
xv. اللسانيات ونظرية التواصل ، د.عبد القادر الغزالي ، ط١ ، دار الحوار ، سوريا ، ٢٠٠٣م .
xvi. اللغة الشعرية (دراسة في شعر حميد سعيد) ، محمد كنوني ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٩٧م .
xvii. مجمع الأمثال ، أبو الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم الميداني النيسابوري ، تح : محمد محيى الدين عبد الحميد ، د. ط ، دار المعرفة ، بيروت ، د.ت .
xviii. مرآيا المعنى الشعري ، أشكال الأداء في الشعرية من قصيدة العمود إلى القصيدة التفاعلية ، د. رحمن غركان ، ط١ ، دار صفاء ، عمّان ، الأردن ، ٢٠١٢م .
xix. المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، عبد الله الطيّب ، ط٣ ، الكويت ، ١٩٨٩م .

xx. معجم البلدان ، شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله الرومي الحموي ، ط٢ ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٩٥م .
xxi. معجم المصطلحات الألسنية ، د. مبارك مبارك ، ط١، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، ١٩٩٥م .
xxii. المقامة ، اشترك في وضع هذه المجموعة لجنة من أدباء الأقطار العربية ، ط٣ ، دار المعارف ، القاهرة ، د.ت .
xxiii. مناهج النقد الأدبي ، في النظرية والتطبيق ، ديفيد ديتش ، ترجمة : محمد يوسف نجم ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٧م .
xxiv. نشأة المقامة في الأدب العربي ، د. حسن عباس ، دار المعارف ، د. ت .
xxv. نظرية الأدب ، رينيه وليك ، ووأستن وآرن ، تعريب د.عادل سلامه ، دار المريخ للنشر، الرياض ، المملكة العربية السعودية ، ١٩٩٢م .
xxvi. النقد الصوتي – الآفاق النظرية وواقعية التطبيق (مسرحية الحر الرياحي أُنموذجاً) ، د.قاسم راضي ، (بحث) ضمن كتاب الشعر والمناهج النقدية الحديثة ، علي الطائي، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٨م .

الدوريات

i. الأسلوبية الصوتية بين النظرية والتطبيق ، د. ماهر مهدي هلال ، آفاق عربية ، ١٢٤، س١٧، ١٩٩٢م .
ii. جماليات النسق الضدّي ، شعر أبي العلاء المعري إنموذجاً ، د.سمر الديوب ، مجلة التراث العربي ، ع ١١٠ ، سنة ٢٠٠٨.
iii. المفارقة في شعر المتنبي ، د.عبد الهادي خضير ، مجلة كلية التربية للبنات ، جامعة بغداد ، ع ١١ (٣) ، ٢٠٠٠م .

الرسائل والأطاريح

i. شعرية التجاور الأسلوبي بين نهجي البلاغة والسعادة ، حيدر أحمد حسين الزبيدي ، أطروحة دكتوراه ، كلية الآداب ، الجامعة المستنصرية ، بغداد ، ٢٠١٣م .