التجاورات الجناسيـة في المقامة العمانية للحريري

م.د. حيدر أحمد حسين

جامعة ديالى/ كلّية العلوم الإسلاميّة

Paronomasia Juxtaposition in Al-Hareeri's Omani Maqam

Lecturer, Haider Ahmed.
Hussein Al-Zubaidi, Ph.D

Diyala University
College of Islamic Science
Sharia Department

ملخص البحث

قامت هذه الدراسة؛ من أجل الكشف عن أُسلوب بلاغي جديد يُعرف بـ (التجاور الأُسلوبي) من خلال حضوره في النصوص الأدبية, ولاسيّما النثرية منها, التي تتميّز بالدفقة البلاغية, والصنعة التركيبية التي حرص المبدعون على تحقيقها في فضاء نصوصهم. ولذلك وقع اختيارنا في دراسة هذا الأُسلوب الجديد في المقامة؛ لأنّها أحد مظاهر الرقي والابداع في العربية, فضلاً عن كونها تجمع ما بين الفرادة الأدبية, والصياغة اللغوية, والنقد الاجتماعي القائم على الهزل والسخرية. ولعلّ الذي استوقفنا من بين هذه المقامات هي (المقامة العمانية) للحريري؛ لِما رأيناه فيها من فوائدَ لا يُخفى مكانها, ولا ينكر محاسنها، فضلاً عن أُسلوبها المتميّز القائم على حفر عمق النسق الثقافي المسكوت عنه بأدوات بلاغية متنوعة، ولغوية, وألغاز, وأحاجي, كان التجاور الأُسلوبي للمظاهر البلاغية العنوان الأبرز لتلك المقامة من خلال هيمنة أحد المظاهر الصوتية بأشكاله, وأقسامه الايقاعية المختلفة في بنيتها متجاوراً مع الألوان البلاغية الأُخرى, ألا وهو تجاور الجناس, جاعلاً من تلك المقامة لوحةً شعريةً بكلّ مفاهيمها, ولذلك كان العنوان (التجاورات الجناسية في المقامة العمانية للحريري).

Abstract

The aim of this study is to reveal a new rhetoric style known as stylistic juxtaposition, in literary texts, especially prose, which is known for rhetoric flow and compositional structure which creative artists were keen of creating in their texts. We have chosen this new style of maqam because it is a manifestation of elegance and creativity in Arabic. Furthermore, it combines literary uniqueness, linguistic phraseology, and social criticism that is based on comedy and sarcasm. The maqam that draw our attention was Al-Hareeri's Al-Maqam Al-Umania, because of its undeniable benefits and distinct style based on digging the depth of unchartered cultural order through various rhetorical and linguistic tools, mysteries, and puzzles. Stylistic juxtaposition is the most notable among such tools in this maqama, as one of the acoustic manifestations, pun juxtaposition, dominates with its forms and different and different rhythmic parts next to other rhetoric styles, rendering that maqam a poetic portrait in every aspect. Hence, the title "Paronomasia Juxtaposition in Al-Hareeri's Omani Maqam".

المقدمة

الحمد لله المنزّه عن الأشباه، والصاحبة والأولاد, خالق السموات بغير أعماد, ومُرسي الجبال في الأرض كالأوتاد, وصلى الله تعالى على نبينا محمد سيّد الأولين والآخرين من حاضر وباد, وآله الذين نشروا قيم المحبّة ونبذ الأحقاد, وعلى صحبه الميامين خير الأشهاد. **أمّا بعد:** فهندسة النصّ الأدبي شيء كبير, وله ثمنه إيجاباً وسلباً , فإنّ أحكم الأديب صناعته اللفظية, وقدّم المعنى بروية, وألبس أفكاره

الحلية البلاغية, تحقّق الهدف المنشود, والغرض المقصود بايصال النصّ إلى أبعد الحدود, أمّا إذا كان خلاف ذلك, طالته سهام النقد من كلّ صوب وحدب, ولن يسلم نصّه حتّى بعد وفاته, وكتب النقد القديمة والحديثة فيها خير شاهد على أخطاء الأُدباء في قسم من نصوصهم , التي بقت تدرّس, وتنقد تحت عناوين وفصول مختلفة إلى يومنا هذا. ولذلك فالنصّ الأدبي تكمن أهميته وقيمته عند المتلقين, بما يمتلكه من مخزون ثقافي, وفكري, وجوانب متعدّدة هادفة يعود إليها القارئ بين الحين والآخر. وإذا ما أنعمنا النظر في نصوص المبدعين نراها تختلف عن بعضها , فمنها ما ذاع صيتها في الوقت الذي لقيت فيه, وأُخرى تعدّت إلى عصر آخر, ومنها لا زالت حاضرة إلى الوقت لتكون مثار إعجاب النقاد والقرّاء. بما تملكه من منظومة لغوية متكاملة ورؤية حصيفة تعمل على إحداث الدهشة, والتأثير في نفس المتلقي.ولعلّ واحدة من هذه النصوص مقامات الحريري (ت ٥١٦هـ) التي اشتهرت في عصره, وبقي صداها على مرِّ العصور؛ لأنّها كانت تحاكي هموم الناس, وتعالج مشاكلهم, فضلاً عمّا تحويه من جواهر العربية, والروائع البلاغية المتمثّلة في الألوان البديعية, والعجائب البيانية, والصنعة التركيبية المعتمدة في صناعة هذه المقامات. إنّ الذي يسبر أغوار تلك المقامات, ويستكنه دلالاتها يرى أنها تختلف عن الكثير من النصوص الأُخرى, فيحسّ أنّ هناك شيءٌ فيها ينبض ما بين كلماتها وعبارتها يتفاعل معها المتلقي أثناء القراءة أو السماع لها ليقول في نفسه إنها الشعرية لا محالة. ولكن السؤال الذي يطرح نفسه, من أين تستمدّ الشعرية قوّتها وفاعليتها في ذلك النصّ المقامي؟ فهذه الشعرية حاملة بفعل أحد المظاهر البلاغية الموجودة بقوّة في النصّ؛ ليتزاحم مع الألوان البلاغية الأُخرى , ضمن ما يُعرف بـ(التجاور الأسلوبي), أو (Juxtaposition), لا يوجد منفرداً عن المظاهر البلاغية الأُخرى في النصّ. ومن هنا جاءت تلك الدراسة؛ لتقف عند حدود تلك الظاهر التي ارتقت بالمقامة نحو ما في الشعرية من خلال دراسة تجاور الجناس مع الألوان البلاغية الأُخرى؛ للكشف عن الملامح الفنّية, والسمة الجمالية التي استطاع المبدع أن يحقّقها بوساطة التجاور. ولذلك اخترنا (المقمة العمانية) فضاءً لدراستنا لتوضّح الأثر الذي تركه التجاور في النصّ وعند المتلقي، لتكون الدراسة بعنوان (التجاورات الجناسية في المقامة العمانية للحريري). وقامت الدراسة على تمهيد بعنوان: التجاور الجناس في مقامة الحريري, ثمّ قسمناها إلى خمسة مطالب, كان الأوّل منها: تكرار التراكم, والثاني: تجاور الجناس المضارع, والثالث: تجاور الجناس اللاحق, والرابع: تجاور الجناس المطرف, والخامس: تجاور جناس الاشتقاق, ومن ثمّ خاتمة البحث, تاركين الباب مفتوحاً لدراسة هذا المصطلح الجديد في نصوص نثرية أُخرى, وابراز الجوانب الجمالية له. نحن بعملنا المتواضع هذا لا ندّعي الكمال, فجلّ من لا يسهو, وتأمّل أن يأخذ (التجاور الأسلوبي) تصيبه من الدراسة عند الباحثين والأكاديميين.

التمهيد: التجاور الجناسي في مقامة الحريري

التجاور الأسلوبي: Juxtaposition.

التجاور (لغة): جَاوَرَ مُجَاورة وجواراً، بمعنى الجار الذي يجاورك، والمجاورة: الاعتكاف في المسجد[١]؛ أي بمعنى مجاورة الإنسان للمسجد، ثمّ تعدّدت المعاني لمفهوم التجاور ليكون الذي تنهض به الدراسة.

التجاور (اصطلاحاً): «أن تتجاور وحدة لغوية مع أُخرى من نوعها تتلوها أو تسبقها» [٢].أو هو: وضع شيئين، أو أكثر يقرب بعضهما من بعض، أو وضع شيء يجاور، أو يجانب الآخر في حال من التقارب الموضعي[٣].أو هو: وسيلة بلاغية وشعرية، وهي عادة عبارات، كلمات، أو أفكار غير مشتركة وضعت الواحدة جنباً إلى جنب ممّا خلق تأثيراً للظرافة والدهشة [٤].ويُعرّف بأنّه: ترتيب فكرتين أو أكثر، أو شخصيتين، أو عمليتين، أو موقعين، أو كلمتين واحدة بجانب الأُخرى في اللحظات السردية القصصية نفسها؛ لغرض المقارنة، أو التضاد، أو التأثير البلاغي، أو التشويق، أو التطور لشخصية معينة[٥]. وفي هذه الدراسة حصول التجاور الجناسي مع الألوان البلاغية الأُخرى؛ من أجل خلق سياق حافل بالإدهاش الأدبي والجمالي. فالتجاور الأسلوبي يستعمله المبدع في نصّه؛ لخلق حالة من التشويق والإثارة، ولفت أنظار المتلقين إلى المعنى الذي يريده، فضلاً عن ذلك يريد أن يضفي نوعاً من الشعرية على نصوصه من خلال استعماله التجاور الأسلوبي.ومن يبحث عن أصل هذا المصطلح في كلام من القدماء والمحدثين يرى أن عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ) تحدّث بحديث غير مباشر عن تكرار اللون البلاغي، دون الإشارة إلى أن هذا الأمر من باب التجاور، بقوله: «وقد يجتمع في البيت الواحد كنايتان، المغزى منهما شيء واحد، ثمّ لا تكون أحدهما في حكم النظير للأُخرى. مثال ذلك أنه لا يكون قوله: (جبان الكلب) نظيراً لقوله: (مهزول الفصيل)، بل كلّ واحدة من هاتين الكنايتين أصل بنفسه، وجنس على حده»[٦]. وأمّا ابن أبي الإصبع المصري (ت٦٥٤هـ) كان أقرب من غيره إلى مسمّى التجاور، فهو يذكره تحت مسمّى (الإبداع)، ويعرّفه: بـ«أن تكون كل لفظة من لفظ الكلام على انفرادها متضمنة بديعاً، أو بديعين بحسب قوّة الكلام، وما يعطيه معناه بحيث يأتي في البيت الواحد، والجملة الواحدة عدّة ضروب من البديع، ولا تخلو لفظة منه من بديع، فما زاد عليه، ومثاله قوله تعالى: ﴿ وَقِيلَ يَٰٓأَرۡضُ ٱبۡلَعِي مَآءَكِ وَيَٰسَمَآءُ أَقۡلِعِي وَغِيضَ ٱلۡمَآءُ وَقُضِيَ ٱلۡأَمۡرُ وَٱسۡتَوَتۡ عَلَى ٱلۡجُودِيِّۖ وَقِيلَ بُعۡدٗا لِّلۡقَوۡمِ ٱلظَّٰلِمِينَ ﴾[هود: ٤٤] [٧]. فما ذهب إليه ابن أبي الأصبع المصري يُعدّ من التجاور. وتحدّث حازم القرطاجني (ت٦٨٤هـ) عن معنى التجاور للشخص الذي يجيد حسن التصرف في المعاني بعد معرفة ضروبها، ووجوه انتساب بعضها إلى بعض قائلاً: «إنّه قد يوجد لكلّ معنى من المعاني التي ذكرتها معنى، أو معانٍ تناسبه وتقاربه، ويوجد له أيضاً معنىً أو معانٍ تضاده وتخالفه... ومن المتناسبات ما يكون تناسبه بتجاور الشيئين، واصطحابهما واتفاق موقعيهما من النفس»[٨]. والذي يعاين مقامات الحريري ولاسيّما (المقامة العمانية) يرى نصوصها منسوجة لفظاً ومعنىً. ومن المحدثين العرب الذين تحدّثوا عن التجاور د.محمد عبد المطلب حينما جعله بنية ثالثة في محور (التكرار)، ويرى أنّه ينهض من خلال التجاور بين الألفاظ

المكرّرة، ذاكراً العديد من النصوص التي تحدّث فيها التجاور، ولاسيّما الزمنية والمكانية، أو حتّى في الزمن نفسه من خلال الرجوع إلى الماضي، أو الحاضر[٩].وتحدّث كمال أبو ديب عن جماليات التجاور بقوله: «هي جماليات تحتاج إلى نمط من التأمّل جديد، لاكتناهها والتمتع بها، إنّها جماليات تنقض، أو توجد في فضاء لا علاقة له بفضاء جماليات الوحدة، أ ليست كلّ أشياء الوجود متجاورة، والوحدة التي نفرضها عليها فعلاً عقائدياً (إيديولوجيا) صرفاً ؟ هل نحن الموجودين في هذه القاعة (وحدة كلية)؟ وهل العناصر الهندسية موحّدة أم متجاورة؟ هل ينبع الجمال من الوحدة أم التجاور... فاقترح أن بنا حاجة إلى تأسيس جماليات المجاورة بدلاً من جماليات المشابهة، والانصهار، والوحدة. ويبدو لي أن عبقرية الفنّ العربي عبّرت عن نفسها تماماً بلغة المجاورة لا الانصهار، وان قانون المجاورة هو الذي يتخلّل الإبداعية العربية»[١٠]، ونحن مع ما ذهب إليه أبو ديب فجمال الوجود على وجه العموم، وجمال العملية الإبداعية على وجه الخصوص حاصل بفعل التجاور، لا بفعل المشابهة أو الوحدة على حدٍّ سواء، ويكمل حديثه عن التجاور بإعطائه مثالاً حيّاً عنه من خلال بنية النصّ القرآني بقوله: «وما أقصده بالبنية يشمل بنية السور المفردة ومواقع الآيات فيها، كما يشمل بنية النصّ القرآني التام، ولعلّ العملية التاريخية التي أنتجت النصّ، كما نعرفه الآن أن تكون بذاتها إفصاحا عن قيام النصّ على آليات التجاور، فعملية جمع القرآن الكريم لم تستند إلى مفهوم محدّد للوحدة، أو إلى وجود علاقات محدّدة من النمط الذي يولد الوحدة بين الآليات في السورة الواحدة، أو بين السور التي تشكل النصّ الكلي»[١١]، ويذهب كمال أبو ديب إلى أبعد من هذا في كون النتاج الثقافي العربي في مراحله التكوينية التدوينية يحكمه قانون التجاور، إذ يقول: «إنّ كليلة ودمنة تنظيم حكاياتها تبعاً لمبدأ التجاور لا لمبدأ الوحدة... وقد أُلف أول معجم لغوي عربي تبعاً لتجاور مخارج الحروف من الحلق، ولم يسع إلى اكتشاف مبدأ موحّد، كذلك ألف الخليل علم العروض تبعاً لمبدأ تجاور التفعيلات في الدائرة العروضية»[١٢].ولهذا اخترنا في هذه الدراسة التجاورات الجناسية في المقامة العمانية، بحثاً عن القيم الجمالية، ولاعتقادنا أنّها بفعل التجاور الأسلوبي بلغت حدّ الشعرية، وهذا ما سنوضحه في فضاء البحث.

الجناس: لا نريد أن نطيل الكلام في هذا المقام عن الجناس؛ لأن الكتب البلاغية القديمة والحديثة، قد تناولته بالتفصيل، وأثره في النصوص بالتحليل، ولكن لا بدّ من المرور عليه، والإشارة إليه، ولو بالنزر القليل. فالجناس: هو «أن تجيء الكلمة تجانس أُخرى في بيت شعر أو كلام، ومجانستها لها تشبهها في تأليف حروفها» [١٣]. وهذا التعريف من أقدم الإشارات لهذا الفنّ، أو هو: اتفاق اللفظتين في وجه من الوجوه مع اختلاف معنيهما[١٤].وهذا اللون البلاغي حظي باهتمام المبدعين، فمن النادر أن ترى مبدعاً لا استعماله في كتاباته، فهو يمثل واحدة من مظاهر الرقي للنصوص المكتوبة سواء أكانت أدبية أم غير ذلك، ولذلك على الأديب أن يحسن استعماله ويعرف أين يذكره، وهذا ما أكّد عليه عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ): «أمّا التجنيس فأنك لا تحسن تجانس اللفظتين إلّا إذا كان موقع معنيهما من

العقل موقعاً حميداً، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمىً بعيداً»[١٥]، فتأثيره في العقل، وتصوير المعنى بصورة رائعة من الأمور المهمّة التي يؤكّد عليها الجرجاني، ولا يختلف الزمخشري (ت٥٣٨هـ) عن سابقه في الفضل وشرط الاستعمال الصحيح له، إذ يقول: إنّه من «محاسن الكلام الذي يتعلّق باللفظ، بشرط أن يجيء مطبوعاً، أو يضعه عالم بجوهر الكلام، ويحفظ معه صحّة المعنى وسداده»[١٦]، بل هو أبعد من ذلك حيث يمثّل صورة من صور الإيقاع المتناغم، الذي يضفي على النصّ هيبةً وجمالاً، وروعةً وتأثيراً في نفس المتلقي، فهو «قيمة جمالية تتابع شحناتها من السطح نزولاً إلى العمق في إطار النصّ، وبدون السياق كمسرح مضاء لاستقبال هذا المحسن، بما يملكه الأخير، من عناصر الإيقاعات الصوتية التي تضفي على الناتج الدلالي قوّة دينامية، من خلال ازدواجية الحركة التبادلية بين الدال من جهة، والمنشئ والمتلقي من جهة أُخرى»[١٧]، وفي رأينا أنّه جسر يمسك ضفّتي التكرار والسجع من جهة، ويسهم في عبور المعنى من قلب المبدع إلى قلب المتلقي، بل إنّه سلّم للارتقاء في الكتابة نحو الشعرية، ومهما تكلمنا عن هذا اللون البلاغي لا نعطيه حقّه، ولا نحصي فضله، ولا عجب أن نرى أديباً مثل الحريري (ت٥١٦هـ) قد أبدع في استعماله، في فضاء مقاماته، ولاسيّما مقامته العمانية، وهذا ما نحاول شرحه في بحثنا هذا.

المقامة: (لغةً): في لسان العرب بالفتح: المجلس والجماعة من الناس[١٨]، وفي القاموس المحيط: المجلس والقوم[١٩]، وقد وردت لفظة (مقامة) في شعر لَبيد بن أبي ربيعة بمعنى الرجال المجتمعين في المجلس، إذ قال: **وَمَقَامَة غُلْبِ الرِّقَابِ كَأَنَّهُمْ جِنٌّ لدَى بَابِ الحَصِيرِ قِيَامُ**[٢٠]. ووردت هذه اللفظة كذلك في القرآن الكريم أسماً لموضع القيام، كما في قوله ﷻ: ﴿**وَٱتَّخِذُواْ مِن مَّقَامِ إِبْرَٰهِـۧمَ مُصَلًّى**﴾ [البقرة: ١٢٥].

وفي **الاصطلاح**: هي نوع من المحاورات الأدبية[٢١]، التي انتشرت خلال القرن الثالث الهجري. وقد وصف (جب) المقامة بأنها: «أكثر ضروب النثر العربي أناقةً وتهذيباً»[٢٢]، وتتجلّى أناقتها من خلال تلك التجاورات الصوتية، والتمازجات الدلالية، والصياغات التركيبية التي صيغت بأُسلوب منمّق يستهوي القرّاء. ثمّ أخذ الشحاذون يقولونها بشكل جمل مسجوعة؛ من أجل طلب الأموال من الأغنياء. ولعلّ الشهرة التي اكتسبتها المقامات عائدة إلى كونها مرآة تعكس حياة المجتمع، التي كانت سائدة آنذاك بما فيه من محاسن ومساوئ، فضلاً عن تناولها كثير من الأمور الدينية وصياغتها بأساليب جميلة وأخاذة، وعلى الرغم من الاختلاف الحاصل عند كتّاب الأدب في من بدأ باستعمالها في معناها الاصطلاحي، إلّا أنّ العديد من النقّاد يجمعون على أن أوّل من أصّل هذا الفنّ، وأرسى قواعده هو بديع الزمان الهمذاني (ت٣٩٨هـ) ليكون الأنموذج الأمثل لمن كتبوا المقامات من بعده، ولاسيّما الحريري في مقاماته. وأمّا شكلها الفنّي فهي تقترب كثيراً من القصّة، فنرى أنّ د.شوقي ضيف يعرّفها على

أنّها: «نوع من القصص القصيرة تحفل بالحركة التمثيلية تدور فيها المحاورة بين شخصين»[٢٣]. وأمّا د.عباس الصالحي يرى فيها «إرهاصة قصصية وليست قصّة »[٢٤]، ويقول: إنّ المقامات أخذت من القصيدة هيكلها في المستهل، والرحلة، والخاتمة، أو النهاية المفتوحة[٢٥]، وهي في الوقت نفسه متضمنة لعناصر القصة من زمن ومكان، وشخصيات، وحدث[٢٦]، مع أنّ الحدث في المقامة يختلف عمّا موجود في القصّة، إذ « ليس في المقامة حادثة بالمعنى الدقيق للفظة... وكلّ ما هناك فكاهة أو حيلة يقود إليها المؤلف مقامته»[٢٧]. ويقدّم الباحث محمد هادي مرادي وصفاً دقيقاً في تشبيه المقامة بغيرها من فنون النثر، فعلى الرغم من كونها «فنّ نثري يعود إلى أنواع السرد والحكاية، لكنّها تقترب في فنّها الأدبي من الشعر، وقوانينه، وميّزاته، ولاسيّما عند استعمالها الأسجاع سواء أكانت متساوية الفقرات منها أم المختلفة، وسواء المتّحدة الأحرف أم المختلفة. كما وتشترك مع الشعر في استخدام البيان بأركانه المختلفة، والبدائع ومحسّناته اللفظية والمعنوية»[٢٨]. فضلاً عن ذلك فهي «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»[٢٩]. وأمّا الدراسة هنا فهي تختلف عن آراء الباحثين فيها فنحن نرى أنّ المقامات بما فيها من مضامين فكرية، وجوانب أدبية ترتقي إلى الشعرية بمعالجتها للمشاكل الإنسانية، وشعريتها نابعة من تجاور مظاهرها البلاغية مع بعضها، لا على تفرّدها في (الصوت- التركيب- الدلالة) بأسلوب عالٍ ومحترفٍ من خلال مزج تلك المظاهر البلاغية مع بعضها أحياناً، أو استعمال لون بلاغي للهيمنة على المقامة الواحدة؛ لإيصال المعنى إلى المتلقي بصورة تختلف عمّا لو كانت بغير هذا الأُسلوب، وهذا ما رأيناه في (المقامة العمانية) بهيمنة المستوى الصوتي بشكل لافت للنظر، ولاسيّما الجناس بأشكاله المختلفة والمتجاورة مع الألوان البلاغية الأخرى. فالحريري لم يسلك الأُسلوب المتّبع في القصّة، أو الحكاية التي يُراد منها التسلية وقضاء الوقت في بعض الأحيان، بل جعل من مقاماته غاية أبعد تكمن في الفائدة التعليمية، والأُسلوب المشوّق الجميل، والجوانب الخيالية التي يكتنفها الغموض في قسم من الأحيان في مقاماته، فضلاً عن نقد القضايا السلبية في مجتمعه آنذاك، لعلّه يُصلح قسماً من عيوبه، ولذلك ترى أن مقاماته تميّزت بقوّة السبك، وجودة الحبك، وخفّة العبارة[٣٠]، ونرى أنّ أقرب فنّ في الوقت الحاضر يشبه المقامة من جهة الفكرة والمضمون هي الصور الكاريكاتيرية المرسومة التي تقدّم رسائل أبلغ لكثير من الكلام. وعلى الرغم من تعدّد المقامات اخترنا (المقامة العمانية)؛ لجمال صياغتها، وروعة معانيها، وشعرية عباراتها التي بُنيت على أساس التجاور الأُسلوبي فيما بين

مظاهرها البلاغية، وجعلنا من الجناس عنواناً بارزاً لهذا البحث، ولإحساس المبدع بما يفعله هذا اللون البلاغي بالمخاطب من تأثير وتفاعل باقٍ على مرّ الأيام والدهور.

المطلب الأول- تكرار التراكم:

ونقصد به تكرار الجناس في سياق الكلام للمقامة مرّات عديدة ومتوالية؛ لأجل خلق دلالة مكثّفة تعمل بدورها على إيجاد إيقاع منظّم هدفه التأثير في نفوس المتلقين. ومثاله قول الحريري: «**ولمْ نزَلْ نسيرُ والبحرُ رهْوٌ، والجوّ صحْوٌ، والعيشُ صَفوٌ، والزّمانُ لهْوٌ. وأنا أجِدُ للِقيانِهِ وجْدَ المُثْري بعِقْيانِهِ، وأفْرَحُ بمُناجاتِهِ فرَحَ الغَريقِ بمَنْجاتِهِ. إلى أن عصَفَتِ الجَنوبُ، وعسَفَتِ الجُنُوبُ**»[٣١]. فالذي يعاين النصّ يرى ذلك التزاحم والتراكم الجناسي، الذي كوّن صورةً تجاورية استمدّت حيويتها من تلك الروح، التي بثّها المبدع في فضاء نصّه بصناعته دفقةً من التجاورات الجناسية في إطار معزوفةٍ نثريةٍ شعرية متمثّلة بـ(الجناس المضارع) بين (صفو – صحو)، (رهو– لهو)، (لقيانه– عقيانه)، (عصفت – عسفت)، و(الجناس المطرّف) بين (مناجاته – منجاته)، و(الجناس المحرّف) في (الجَنوب– الجُنُوب) التي استعملها المبدع بلسان الراوي للتعبير عن ارتياحه بأحوال السفر، وفرحه بلقاء أبي زيد السروجي[*] مستعملاً لهذا الوصف ثنائية البحر الساكن الذي لا تضطرب أمواجه، والجو الهادئ الذي لا غيم فيه، ومُعبّراً عن فرحته بصديقه بـ(التشبيه) مثل الغني الذي يفرح بذهبه، وواصفاً حجم سعادته بمحادثته مثل فرح الغريق بنجاته وسلامته. وبعدها خلق لنا صورةً متضادةً عنوانها (التجاور المركّب) في المعنى من خلال ذكره هدوء بحره، وصفاء جوّه مقابل تعكّر ذلك الجو، واضطراب البحر، لينتقل بالقارئ من حالٍ إلى آخر مستعملاً إيقاعاً موسيقياً مركّباً بين الجناس المضارع، والجناس المحرّف في (عصفت الجَنُوب– عسفت الجُنُوب)، قاصداً بـ(الجَنُوب) تلك الريح التي تهبّ عن يمين الناظر إلى الشرق، وما فعلته بالسفينة من ميلانٍ، وحركة يميناً وشمالاً في (الجُنُوب). والحقّ يقال إنّ المؤلف برع في تصوير تلك اللحظة تصويراً رائعاً بتجاوراته الجناسية المتنوعة، وهذه هي «وظيفة الكاتب عموماً في تقديم المألوف بطريقة مدهشة ومؤثّرة »[٣٢]؛ حتّى لا تكون الصورة مكرّرة تشبها في صناعتها الصور الأُخرى من النتاجات الأدبية شكلاً ومضموناً. ومنه قوله: «**فابتَدَرَ خادِمٌ قد علَتْهُ كَبْرَةٌ وعرَتْهُ عبْرَةٌ. وقال: يا قوْمُ لا توسِعونا سَبّاً، ولا توجِعونا عتْباً، فإنّا لَفي حُزنٍ شامِلٍ، وشُغْلٍ عنِ الحديثِ شاغِلٍ** »[٣٣].هذا النصّ يكتسب قيمة جمالية بتلك التجاورات البلاغية للكلمات التي جسّدها (تكرار التراكم) للجناس، أروع تجسيد حيث حاول منشؤها أن يحول السياق بوساطتها إلى انبثاق فجائي في ذهن القارئ، لا يمكن نسيانه من الوهلة الأولى عند القراءة، وذلك حينما ضخّ جملة من التجاورات الجناسية المركّبة متمثّلة بـ(جناس التصريف) في (علته كبرة – عرته عبرة)، و (الجناس اللّاحق) في (توسعونا– توجعونا)، و(الجناس المضارع) في (شامل– شاغل) مختزلاً ما حلّ ببطل مقامته، ورفقائه بتلك التجاورات الجناسية التي أقرب ما تكون إلى الشعرية منها، فبعد أن حلّ بهم الجوع والتعب بسبب السفر الطويل،

وصلوا إلى جزيرة لا يعرفوا من أخبارها شيئاً، ولا من ساكنيها أحداً حتّى ظهر لهم خادم، وصفه الجناس المتراكم خير وصف بأنّه كبير السنّ، يبكي لأمرٍ ما، يطلب منهم التوقّف عن السبّ والملام، لأمرٍ أصابهم وأحزنهم وشغلهم عن جميع ملذات الدنيا. في حوار شيّق صاغه المبدع أراد بذلك إشراك القارئ بهذا الحوار سائلاً عن سبب بكاء ذلك الخادم. فروعة تلك التجاورات الجناسية تكمن في كونها عملت على خلق تكثيفٍ عالٍ في الصور قائم على التنقلات ما بين حوار داخلي وخارجي أشبه بصحوة اللاوعي أمام جهامة الوعي، مع مأساوية الموقف التي صنعها صاحب المقامة في منتهى الآخر.ومنه قوله: «**فاكْتَفى أبو زيدٍ بالنِّخْلَةِ، وتأهّبَ للرّحلَةِ. فلمْ يسمَحِ الوالي بحرَكَتِهِ بعْدَ تجرِبَةِ بركَتِهِ، بلْ أوعَزَ بضَمّهِ إلى خُزانَتِهِ، وأنْ تُطلَقَ يدُهُ في خزانَتِهِ**»[٣٤]. جمالية هذا النصّ تقوم على ذلك التلاحم المعنوي، والصوغ العبقري، والتناسق الصوتي الذي يتوالى ويتنامى، ويتواءم ويتناغم بفعل تلك التجاورات الجناسية التي شكّلت حضوراً لافتاً متمثّلةً بـ(الجناس المضارع) في (النخلة – الرحلة)، و(الجناس اللّاحق) في (حركته– بركته)، و(الجناس المصحّف) الممزوج بـ(الكناية) في (حزانته– خزانته)، فبعدما تمكّن السروجي من حلّ مشكلة الملك وإغداق الأخير له بالأموال والهدايا، استعدّ للسفر، لكنّ الوالي لم يسمح بذلك بعد أن رأى منه كلّ الخير، فأمر أن يُضمّ إلى حُزانته بأن يكون من مقرّبيه وجماعته الذين يحزن بفقدانهم، ويحزنون لنكبته وألمه، ويفرحون لفرحه، بل تعدّى الأمر إلى أكثر من ذلك ليصوّر لنا الراوي فرحة الملك بالجناس المصحّف، الممزوج بالكناية بأن تطلق يده في خزانة الملك كناية عن تصرفه بالأموال كيفما تشاء. فالمبدع صاغ تلك اللوحة الفنّية المميّزة بهيئة المسحة الضوئية، التي تتخالف شعاعاتها، وتتعدّد لمعاتها بتنوع تلك الجناسات التي تتناول الفكرة، لتكون بامتداد فضائها، وانقسام أُفقها في تمثيلها للشعرية في أبهى صورها.

المطلب الثاني- تجاور الجناس المضارع:

الجناس المضارع: هو تجاور الجناس الذي يكون الحرفان المختلفان فيه متقاربان في المخرج[٣٥]. ومثاله: «**فامتلأ القصْرُ حُبوراً، واستُطيرَ عَميدُهُ وعَبيدُهُ سُروراً، وأحاطَتِ الجماعَةُ بأبي زيدٍ تُثْني عليْهِ، وتُقبّلُ يدَيْهِ، وتتبرّكُ بمِساسِ طِمْرَيْهِ**»[٣٦].فالقيمة الجمالية لهذا النصّ تكمن في الحضور الفاعل للمظاهر البلاغية متجاورةً مع (الجناس المضارع) الممزوج بـ(التضاد) ليُشكّل نسقاً بنائياً شعرياً، يتجاوز الأُطر النثرية، والرتابة المملّة التي يمكن أن تطغى على النصّ، فالراوي هنا يصوّر ما حصل في قصر الملك من فرحةٍ باستعمال (الحذف) بقوله: (امتلأ القصر حبوراً)، وتقدير الكلام: قلوب أهل القصر، مسنداً الفعل إلى المكان؛ ليُعبّر عن حجم الفرحة التي كانت حاضرة في أركان القصر، و(السجع المتوازي) في (حبوراً– سروراً) زيادةً في النسق الإيقاعي، ثُمّ جيء بـ(الاستعارة المكنية) في (أُستطير) متجاورةً مع (الجناس المضارع) الممزوج مع (الطباق) في (عميده– عبيده)؛ لأنّ الميم والباء من الحروف العربية المجهورة[٣٧]، وكأنّ هذا الجناس جيء به متوافقاً مع حجم الفرحة، التي حلّت

بهؤلاء الناس مع ملكهم، ولشدّة الفرحة التي رسمها السروجي على ثغر الملك ولحبّ الرعية لملكهم أقبل عليه – السروجي– يقبّلون يديه، ويتبرّكون بثيابه؛ لِما صنعه لهم. فالحريري بهذه الدقّة من الوصف والرصف تمكّن بعقلية الفنّية، وتأمّله لأبعاد الصورة الشعرية أن يعثر على وجهٍ مشترك بين المعنى المجرّد، وبين الواقع العياني المرصود. فالكاتب المبدع من يستطيع أن يعيد تنسيق عناصر الصورة وفق مشاعره وأفكاره، لا وفق الواقع العياني المرصود، ويخرج بها من بُعدها المكاني المقيس إلى بُعدها النفسي، ويربط بين عناصرها ومشاعره، وأفكاره ربطاً غير متوقّع، يصنع لها نسقاً مكانياً لم يكن من قبل، بحيث تُصبح الصورة تعبيراً صادقاً عن الشعور أو الفكرة، لا على أنّها وسيلة للنقل، بل لأنّها هي الشعور نفسه[٣٨]. ولعلّ مثل هذه الأمور تُعدّ سبباً في بقاء النصّ على مرّ الدهور. ومنه قوله: «**نفِّسْ خِناقَ البَثّ وانْفِثْ إنْ قدَرْتَ على النّفْثِ. فإنّكَ ستجِدُ مني عَرّافاً كافِياً، ووَصّافاً شافِياً. فقالَ لهُ: اعْلَمْ أنّ ربّ هذا القصْرِ هوَ قُطْبُ هذِهِ البُقعَةِ، وشاهُ هذِهِ الرُقعَةِ**»[٣٩]. النصّ هنا يؤسّس تفرّداً بلاغياً مميّزاً قائماً على تكثيف العبارة، وعمق المعنى، والنسق الإيقاعي المنتظم، الذي أنتج جملةً من التجاورات والتمازجات للمظاهر البلاغية مع بعضها، والتي قدّمت صوراً متلاحقةً في النصّ كانت ذات فاعلية متوثّبة، عكست بصورةٍ جلّية تلك الاضاءات المنبثّة داخل البنية الحوارية للمقامة، من خلال حضور (الاستعارة) متجاورة ومتمازجة مع (الجناس المضارع)، فقد استعار لفظ الخناق للآلام المحبوسة في النفس طالباً منه أن يبوح بحزنه مدّعياً أنّه قادر على إزالة ذلك الحزن، أو تخفيفه عنه، واصفاً نفسه بـ(الجناس المضارع) (كافياً– شافياً) أنّ له معرفةً بكلّ شيء، وعنده العلاج لكلّ دواء، ثُمّ انتقل المبدع بالحوار إلى ذلك الخادم بأسلوب خفيّ يشدّ به القارئ ليفصح له عمّا يدور في خاطره، ويجول في ذهنه، فقدّم له تعريفاً سريعاً خاطفاً عن ربّ هذا القصر، حينما مزج (الجناس المضارع) بالاستعارة في قوله: (البقعة– الرقعة) ووجّه الشبه ما بين اللفظين والجزيرة هو صغر حجمهما. فهذه التنويعات الإيقاعية، والتجاورات الجناسية هي من أعطت طابع التشويق والبحث عن المجهول في هذه المقامة، ولذلك نقول ليس من مهمّة الأديب «أن يقدّم روابط مادية نحسّها إحساساً متميّزاً، وإنّما نطلب – فقط– أن يثير أحاسيس انفعالية تقيم وشائج متبادلة بين القائل والمتلقي»[٤٠]. فاستعمال المبدع لتلك الجناسات بأقسامها المتنوعة إنّما تعبّر عن حسّ مرهف، وتمكّن لناصية البلاغة، وأعنّة اللغة، وتصرّف بالتراكيب والألفاظ كيفما يشاء. ومنه قوله: «**فتَمادَى اعْتِياصُ المَسيرِ حتى نفِدَ الزّادُ غيرَ اليَسيرِ، فقال لي أبو زيد: إنهُ لنْ يُحرَزَ جَنى العودِ بالقُعودِ فهلْ لك في استِثارَةِ السّعودِ بالصّعودِ**»[٤١]. المبدع هنا تجاوز القوالب الجاهزة في صناعة نصّه، وخَلَق لغةً شعرية أساسها التجاورات الجناسية المتمازجة مع المظاهر البلاغية الأُخرى، والتي تستنطق اللفظة بلغة إيحائية قابلة للتأويل، معتمداً على بنية مختزلةٍ مقتصدةٍ في ألفاظها خالقةً للحظاتها المتوهّجة مستوعبةً معطيات النصّ المقامي، وذلك بإيراد الجناس بأشكال متنوعة، فقد ذكر أوّلاً (الجناس المضارع) في موضعين: (المسير– اليسير)؛ لأنّ الميم والياء من

الأصوات المجهورة[٤٢]، و(السعود- الصعود)، والسين والصاد من الأصوات المهموسة[٤٣]، محقّقاً التجاور بينهما بأروع صورة، ثُمّ عاد ثانياً وذكر (الجناس المطرّف) ممزوجاً مع (الاستعارة التمثلية) في: (العود- القعود) في تشبيه حالهم إذا قعدوا عن طلب الرزق مثل حال الجالس تحت الشجرة لا يصعدها لجلب الثمرة، بل يريد الثمر أن يأتي إليه، ووجه الشبه: عدم الحصول على شيء ما لم تتخذ أسبابه. فالحريري نسج مقامته بصورة دقيقة عبّرت عمّا جرى لشخوص مقامته، حتّى في أبسط الأشياء المتعلّقة بطعامهم، ومشربهم ليصوّر تلك المشاهد الاعتيادية في أُطر بلاغية رائعة.

المطلب الثالث- تجاور الجناس اللّاحق:

الجناس اللّاحق: هو الجناس الذي يكون الاختلاف فيه بين حرفين متباعدي المخرج[٤٤]. ومثاله قوله: «**أقْبِسْنا نارَكَ أيها الدّليلُ، وأرشِدْنا كما يُرشِدُ الخَليلُ الخَليلَ. فقال: أتستَصْحِبونَ ابنَ سبيلٍ زادُهُ في زَبيلٍ، وظِلّهُ غيرُ ثَقيلٍ، وما يَبغي سوى مَقيلٍ**»[٤٥]. هذا النصّ يتسمّ بالحيوية البلاغية القائمة على كسر نمطية الأداء المعروفة عند كثير من الأدباء في نقل تصوراتهم وأفكارهم عبر مظاهر بلاغية منفردة، فالمبدع هنا اعتمد على التجاورات الجناسية؛ للإبانة عن فكرة معينة، ورأى أن إيصالها للمتلقي بهذا الشكل ستكون أبلغ من أي طريقة أُخرى، وقبل أن يدخل في صميم الجناس عضدّه بذكر (الاستعارة التصريحية) في (أقبسنا نارك) فهي من أقوال العرب، إذ شبّه تزويده لهم بالأخبار والمعرفة كالشخص الذي يأخذ النار من الآخرين ليستضيء بها، ووجه الشبه هو أخذ الشيء من الآخرين للاستفادة به، من دون أن ينقص ممّا عندهم مثل النار والمعرفة، ثُمّ عرج إلى (الجناس اللّاحق) في (الدليل- الخليل) الممزوج مع (التشبيه)، و(سبيل- زبيل) الممزوج بـ(الاستفهام) و(ثقيل- مقيل)، مع الكناية في (ظلّه) كناية عن كون شخصه مهذّب مرح لا يُسبّب لهم المتاعب، فالدال والزاي والميم عُرفت بأنّها الأصوات المجهورة في العربية، والخاء والسين والثاء من الأصوات المهموسة عند العرب[٤٦]. ومضمون الكلام يشير إلى أنّ السروجي عرض عليهم أن يُرشدهم إلى الجناس خفيف على الروح، وتطرب له الأذن كذلك كانت معاني كلماته الحاصل فيها الجناس، فزاده عبارة عن كيس صغير (زنبيل)، وهذا ما يفضله أهل السفينة؛ لأنّ صاحب المتاع الثقيل يسبب لهم المشاكل، فضلاً عن كونه خفيف الظلّ غير مزعج في القول والفعل. فشعرية هذا النصّ تكمن في تلك التجاورات البلاغية للألفاظ، فالكلمة « بمفردها لا تمتلك كياناً مستقلاً إذ لا يُحدّد معناها بمعزل عن الكلمات الأُخرى ذات الصلة بها، والذي يعين قيمة الكلمة هو السياق إذ أن الكلمة توجد في كلّ مرّة تستعمل فيها هو يحدّد معناها تحديداً مؤقّتاً نابعاً من السياق الذي يحتويها»[٤٧]. ولذلك تراه يخلق في فضاء نصّه تعالقاً وتجاوراً بين الكلمات ليقدّم نصّه بأسلوب جديد أقرب ما يكون إلى الشعرية إيقاعاً ودلالةً. ومنه قوله: «**أُنْجِدُ طَوْراً، وأسْلُكُ تارَةً غوْراً، حتى فلَيْتُ المَعالِمَ والمجاهِلَ، وبلَوْتُ المنازِلَ والمَناهِلَ**»[٤٨]. القيمة الفنّية لهذا النصّ لا تقوم على التجاورات البلاغية فقط، وإنّما بتلك التمازجات المتضادّة ليمنح النصّ بُعداً شعرياً عنوانه براعة

النسج الأدائي في تصوير الأفكار الموجودة في عالمنا بصورة مدهشة، وذلك ما حصل بإيراد (الجناس اللّاحق) ممزوجاً مع الطباق في: (طوراً– غوراً) في كونه قصد الأراضي المرتفعة والمنخفضة، ثُمّ جاء بـ(الاستعارة التصريحية)؛ لحضورها الفاعل في النصّ في (فليت) مشبها وقوفه واطلاعه على الأرض مثل الفالي للثوب أو الشعر، مع (التوازن) الممزوج بـ(الطباق) في (المعالم– المجاهل)، ثُمّ عاد بـ(الجناس المضارع) الممزوج بـ (إيهام التضاد) في (المنازل– المناهل) ليقول للسامع أنه خَبر مواضع الأرض والماء، ولعلّ هذا الحضور البلاغي المكثّف كان الحريري فيه موفّقاً؛ لأنّه صاغ تلك التجاورات ضمن ما يعرف بـ(حسن المقدّمة)، والمقدّمة تتطلب حضوراً مميّزاً ورائعاً، ومن أعلى قيمة صوتية من الجناس؟ يقرع الأسماع، ويلفت الأنظار، بل هو أكثر من ذلك فـ «بنية الجناس ليست ذات قيمة إيقاعية فحسب، وإنّما بنية تعمل على المستوى الدلالي، وترفعه إلى النضج والاكتمال من حيث تحقيقه التوحّد والتخالف على صعيد واحد»[٤٩]. ولعلّ هذا الأمر من أهم الأسباب التي جعلت المبدع يُثري نصّه بتلك الصياغات الجناسية المتنوعة. ومنه قوله: «**ثمّ قرأ بعْضَ أساطيرَ تَلاها، وزخارِفَ جَلاها، وقال: ارْكَبوا فيها باسْمِ اللهِ مُجْراها ومُرْساها، ثمّ تنفّسَ تنفُّسَ المُغرَمينَ، أو عِبادِ اللهِ المُكرَمينَ**»[٥٠]. هذا النصّ تتميز الألفاظ فيه بتواؤم اللفظة مع جرسها، وتناسقها في إيقاعها من حيث الدفقة السريعة التي شكّلها تجاور الجناس لتقدّم معطىً فنّياً إلى القارئ بأُسلوب يهدف إلى ترسيخ المعنى في وعي القارئ، بعيداً عن مزالق اللغة المسطحة، والصور السائبة التي قد تخرج بالمقامة إلى غير غرضها المنشود، فبعدّ ركوبه – السروجي– على السفينة أخذ يتكلّم بلسان العالم الواعظ؛ من أجل حفظهم من مكاره السفر، وصوّر (الجناس اللّاحق) في (تلاها– جلاها) طريقة حديثه معهم بأن تكلّم ببعض التمويهات المزينة اللافتة للنظر، ثُمّ استعان بـ (التناص القرآني) من قصّة نوح في قوله ﷻ: ﴿**ٱرۡكَبُواْ فِيهَا بِسۡمِ ٱللَّهِ مَجۡرٖىهَا وَمُرۡسَىٰهَآۚ**﴾ [هود: ٤١]، ليخلق لهم حالة من الطمأنينة والسكينة ممّا سيحصل لهم من أهوال البحر، وهذا ما عكسه التجاور الجناسي مع (التشبيه) في (المغرمين– المكرمين) فبعد رضا واستحسان أهل السفينة له، بما قدّمه من أدعية وطلاسم لهم تنفّس السعداء، أو تنفّس تنفّس المغرم الثقيل بالدين لبقائه معهم، ولن يغادروا ويتركوه. لقد أبدع الحريري في خلق تلك الصور التجاورية في كلّ مناسبة حوارية مترفعاً بنصّه النثري إلى مصافي الشعرية، «فالنصّ يتمّ تركيبه من لدن مبدعه على هيئة وحدات كاملة متميّزة ذات بدايات ونهايات محدّدة، يترتّب على ذلك تفرّد المبدع في استخدام معطيات نظريات (السياق الأسلوبي) لتستحيل كتابته إلى إجراء أسلوبي متفرّد»[٥١]

المطلب الرابع- تجاور الجناس المطرّف:

الجناس المطرّف: هو الجناس القائم على زيادة إحدى الكلمتين على الأخرى بحرف واحد، سواء أكانت هذه الزيادة في أول الكلمة أم وسطها أم منتهاها، فإنّه لا يخرج عن هذا النوع[٥٢]. ومثاله قوله:

«**ثمّ شيّعَني تشْييعَ الأقارِبِ، إلى أنْ ركِبْتُ في القارِبِ، فودّعْتُهُ وأنا أشْكو الفِراقَ وأذُمّهُ، وأوَدُّ لوْ كانَ هلَكَ الجَنينُ وأمُّهُ**»[٥٣]. فالنسق البنائي لهذا النصّ تقوم جماليته على ذلك التجاور الجناسي المطرّف، ما بين ألفاظه التي جسّدت ثنائية (الحضور والغياب)، والحلم والواقع في إطار صورة شعرية عبّرت عن ملكة بلاغية مقتدرة، وذلك من خلال تجاور (الجناس المطرّف) للتشبيه في: (الأقرب– القارب)، و(الإيغال) في: (أذمه– أمه)، بعد فرحه فرحاً غامراً بلقائه في بدء الرحلة، مشبّهاً ذلك الفرح آنذاك بفرح الغريق بمنجاته، تراه هنا يُشبّه حاله حينما ودّعه بتشييع الأقارب لمن يحبّون تعبيراً عن حزنه وألمه لمفارقته له. ولم يكتفِ بذلك بل عمد لشدّة حزنه وفراقه أن يتمنّى الهلاك للطفل وأمه، وبما أنّ هلاك الطفل وحده سبب كافٍ لطردهما، احتاج أن يُكمل الكلام بقوله: (وأمه)؛ حتّى يكتمل الطرف الثاني من الجناس المطرّف، ويكون الكلام أبلغ في التعبير عن الحزن الذي أصاب الراوي لمفارقته. فالراوي بفعل تلك التجاورات الجناسية صوّر لنا حجم الألم تصويراً رائعاً، وصل إلى المتلقي من دون أي رتابة، أو خلل في تهويل الموقف، فالتصوير غير المباشر الذي يُحدث فينا الاستجابة المطلوبة، ويُثير دهشتنا، ويُكسبنا معرفةً جديدة، إنّما هو الذي يقول – كما يقول: ارون ادمان– على الربط غير المتوقّع الذي يملك أفئدتنا، ويسحر أبصارنا[٥٤]. فأيُّ حلمٍ هذا الذي تحوّل إلى واقع، فبعدما كان أبو زيد يتمنّى الصعود إلى السفينة فقط، من دون أن يكون ضيفاً ثقيلاً، تراه يرفض الصعود عليها مرّة أُخرى؛ لأنّ الحقيقة تقول إنّه أصبح من الأغنياء المترفين عند ذلك الملك، فأيُّ مفارقةٍ هذه، إنّه القدر الذي يُغيّر حياة الإنسان بين الحين والآخر. ومنه قوله: «**فنَهَدْنا إلى الجَزيرَةِ، على ضُعْفِ المَريرَةِ، لنركُضَ في امتِراء المِيرَةِ، وكِلانا لا يملِكُ فَتيلاً، ولا يهتَدي فيها سَبيلاً، فأقْبَلْنا نَجوسُ خِلالَها، ونتفيّأُ ظِلالَها**»[٥٥].

تُحيل القراءة الدقيقة لهذا النصّ على مسحة جمالية عنوانها التجاورات البلاغية، التي أحدثتها التجاورات الجناسية مع المظاهر البلاغية الأُخرى، لتُضفي على النصّ صِبغةً شعرية، مكتنزةً بالطاقات الإيحائية المعبّرة، فحضور (الجناس المطرّف) في: (المريرة– الميرة) قاصداً بالميرة: الطعام، وقارب بين اللفظين (امتراء– الميرة)، واستمرّ بالتجاور إلى (السجع المتوازي) في: (فتيلا– سبيلا)، وصولاً إلى تجاور (التناص) في قوله: (نجوس) المأخوذ من قوله ﷻ: ﴿ **فَجَاسُواْ خِلَٰلَ ٱلدِّيَارِۚ** ﴾ [الإسراء: ٥]، وهو تناص رائع صوّر تجوالهم في المنطقة، ثُمّ عاد إلى (الجناس اللّاحق) في: (خلالها– ظلالها)، ومجمل القول إنّهم عند وصولهم إلى الجزيرة، أخذوا يبحثون عن الطعام، بعدما حلّ بهم الجوع والتعب، فصاروا يسيرون في طرقاتها، ويتفيؤن ظلالها، فانظر إلى الصياغة البديعة في استعمال المظاهر البديعية، وكيفية توزيعها ورصفها بحيث لا ترى أيّ إقحامٍ فيها، أو ألفاظ مستكرهة ينفر منها المتلقي، ناسجاً خيوط مقامته بتلك الألوان البلاغية المتجاورة، ليقدّمها بصورة شعرية متميّزة، ولذلك كلّما كانت الصورة الشعرية قائمة على الابتكار، كلّما أثارت إعجاب النفس «وتفاجئها بالمعاني والدلالات الإيحائية التخييلية، التي لا عهد لها بها، فتثير دهشتها واستغرابها، وتستدرجها لاتخاذ الموقف المناسب من

التجربة الشعورية، التي تُعرض من خلالها»[٥٦]، ولعلّ مثل هذه الأمور هي التي تشكّل الحافز لدينا؛ من أجل الكشف عن الخزانة الفكرية لمبدع هذا النصّ، وعن القدرات التعبيرية، والتقنيات الفنّية التي استعملها وجعلت من مقامته لوحةً خالدةً إلى يومنا هذا. ومنه قوله: «**فلمّا مللْتُ الإضْحارَ، وقد سنَحَ لي أَرَبٌ بصُحارَ، مِلْتُ إلى اجْتيازِ التّيارِ، واختِيارِ الفُلْكِ السّيّارِ**»[٥٧]. يُمارس المبدع الارتقاء بنصّه نحو الشعرية ضمن بناءً متوازنٍ في جمله وصوره، التي بثّها ضمن مقامته؛ من أجل تحقيق اللّذة الجمالية المتّكئة على تلك التجاورات الجناسية التي صنعها في فضاء نصّه، بإيراده (الجناس المطرّف) في: (الأصحار– صُحار)، فالأصحار مفردها صحراء، وهي الأرض الجرداء المعرفة[٥٨]، وصُحار: قصبة عُمان، وهي مدينة كبيرة على ساحل البحر، وتعدّ من مراكز التجارة المهمّة آنذاك، وتضُمّ أسواقَ عجيبة[٥٩]، ثمّ عَمد إلى (التقديم والتأخير) في تقديم الجار والمجرور؛ ليستقيم المقطع موسيقياً، وبعدها (تجاور التوازن) في: (اجتياز – اختيار)، مع (الجناس المضارع) في: (التيار– السيّار) ليرسم لنا بتلك لكنّ الديباجة البلاغية، والبراعة الجناسية هي من أعطت للنصّ حلاوة، وأضفت عليه طلاوة تتقبّله النفس، ويأنس به السمع، ولاسيّما أنّ «السمع إذا ما ورد عليه ما قد ملّه من المعاني المكرّرة، والصفات المشهورة التي قد كثُر وورودها عليه مجّه، وثقُل عليه وعيه»[٦٠]، بينما يُحسب للحريري تجنبه للمعاني المكرّرة، والألفاظ المبتذلة.

المطلب الخامس- تجاور جناس الاشتقاق:

جناس الاشتقاق: هو أن تأتي بلفظين مجنسين، يجمعهما أصل واحد في اللغة[٦١].ومثاله قوله: « **أمّا أنا فقدْ قُمتُ فيكُم مَقامَ المبلّغينَ، ونصَحْتُ لكُمْ نُصْحَ المُبالِغينَ، وسلَكْتُ بكُمْ محَجّةَ الرّاشِدينَ، فاشْهَدِ اللهُمّ وأنتَ خيرُ الشاهِدينَ**»[٦٢].الفاعلية البلاغية لهذا النصّ قائمة على حضور أركان البلاغة هنا، والتي سخّرها المبدع في خدمة فكرته لتعطي نصّاً مغايراً يختلف عن غيره من النصوص، فمرّة تراه يجاور ويمازج الجناس مع غيره من الألوان البلاغية الأُخرى، فيأتي بـ(جناس الاشتقاق) المجاور للتشبيه في: (المبلغين– المبالغين)، ثُمّ يعود ليربط هذه الألفاظ مع (السجع المطرّف) في: (المبلغين–المبالغين– الراشدين–الشاهدين)، ولم يكتفِ بذلك بل جاء بـ(التقديم والتأخير) في حروف الجر (فيكم – لكم – بكم)؛ من أجل تحقيق التوازن الموسيقي لمقاطع نصّه، جاعلاً نفسه بتلك التجاورات البلاغية المنتظمة مع بعضها مبلّغاً لهم، وعليهم أن يستجيبوا له ويذعنوا لتوجيهاته، بعدما كانوا يمنون عليه بالصعود معهم إلى السفينة، وهذا يدلّ على أن البطل حاذق، وصاحب دهاء يضمر في نفسه شيئاً لهم؛ للوصول إلى غاياته وأهدافه. ومنه قوله: «**فلمّا رأيتُهُ قدْ مالَ، إلى حيثُ يكتَسِبُ المالَ، أنْحَيْتُ علَيْهِ بالتّغْنيفِ، وهجّنْتُ لهُ مُفارَقَةَ المألَفِ والأليفِ، فقالَ إليْكَ عني، واسْمَعْ منّي**»[٦٣]. روعة هذا النصّ تكمن في ذلك التنوّع الموسيقي الذي أحدثه تجاور الجناس، ليكوّن لنا صورة شعرية تعبّر عن غضب الراوي من بطل المقامة مرّة، وليبقى القارئ متحمّساً إلى ما سيحصل في النهاية مرّة

أُخرى، فمن خلال هذه التراكيب المتناسقة فيما بينها استحضر الراوي (الجناس التام) في: (مال- المال)، فالأولى بمعنى: البلد والموطن، والثانية بمعنى: الصاحب، وما كان جوابه إلّا الرفض، مستعملاً (الجناس المضارع) في (عني- مني) تعبيراً عن ذلك، فبعد الفقر والعوز الذي أصابه لا يقبل أن يترك هذا النعيم والجاه عند الملك، مقابل الوطن الذي عاش فيه الحرمان، أو الصديق الذي قضى معه أحلى الأوقات. فالمبدع القاهر الجرجاني في ميدانها الوظيفي»[٦٤]، وعلى الرغم من كلّ هذا لم ينجح الراوي بتعنيف بطل مقامته في العدول عن رأيه، والرجوع معه؛ لأنّ عند الحديث بالجاه والمال تتغيّر كلّ الموازين ! ومنه قوله: «**فنقَلْتُ إليْهِ أساوِدي، واستَصْحَبْتُ زادي ومَزاوِدي، ثمّ ركِبْتُ فيهِ رُكوبَ حاذِرٍ نادِرٍ، عاذِلٍ لنفْسِهِ عاذِرٍ**»[٦٥].المسحة الجمالية لهذا النصّ تنهض بتوظيف الفنون البلاغية على نحو التجاور في إطار نسقٍ إيقاعي يهدف إلى صناعة لوحات شعرية متعدّدة في النصّ الواحد، لغتها وأُسلوبها البنائي يُعبّر عن الواقع، ويتجاوز المألوف باعتماد التكثيف الموسيقي للجناس هدفه إحداث المتعة والإثارة لدى المتلقي، وهذا ما صنعه المبدع في كلّ مقامته، ولاسيّما هنا حينما قدّم الجناس المتجاور بأشكال متعدّدة، فهو عَمد إلى (جناس الاشتقاق) في: (زادي-مزاودي)، فالأول قصد بها الطعام، والثانية أراد بها وعاء الطعام، ثُمّ ذكر (جناس التصريف) متجاوراً من التشبيه، حينما أورد (الجناس اللّاحق) في: (حاذر- ناذر)، و(الجناس المضارع) في: (عاذل-عاذر)؛ من أجل مضاعفة موسيقى النصّ، وزيادةً في روعته، بل إنّ تلك الجناسات كانت متوافقة مع معناها؛ لأنّه كان خائفاً من السير في هذا الطريق، ونذر نذراً إن أنجاه الله ﷻ من الهلاك، ولائماً لنفسه إن حصل له كلّ لونٍ بلاغيٍ في أيّ زمان ومكان مراعياً الصياغة الأدبية للنصّ، محدثاً الشعرية بأبهى صورها، بمجرّد أن يُنعم النظر المتلقي لمقامته، فضلاً عن ذلك الجوانب السائدة في مجتمعه آنذاك، شكّلت مادةً دسمة له، لينسج مقاماته بصورة تحلّق في فضاء الإبداع، لا ينال منها الدهر مهما قدم العهد بها، فـ «الكاتب أو المؤلّف لا يستقى موقفه من ذاته، أو من منظور يتصل بوجدانه الخاص، ولا من موقف متوافق مع نفسه، ولكنّه يأتي من تراكمات موروثة للتجربة الاجتماعية... ومن هنا فإنّ النثر هو الوسيلة الصحيحة للتعبير عنها»[٦٦]. ولعلّ تلك التراكمات كانت المقامة العمانية مسرحاً لواحدة منها، تُعبّر خير تعبير عمّا كان يجري آنذاك. فهذا هو النصوص الأدبية، فأهميته لا تكمن فقط في تكرار الحروف وترديدها، أو تقابل الحروف وتشابهها، وإنّما بما يصنعه من تنشيط لذهن السامع، وإيضاح للمعاني، فكيف إذا أُتيحت له يد صانعٍ عالم بأحوال الصنعة، عارف بإحداث المتعة في نصّه، جاعلاً من التجاور الجناسي السمة الأبرز لنقل ما يدور من أحداث عصره بطريقة رائعة ومبتكرة، فعند ذلك بكلّ تأكيد تتحرّك الرغبة عند القرّاء والباحثين للوقوف عند هذه النصوص ودراستها، وإظهار المعالم الجمالية فيها.

الخاتمة

بعد إن أسبرنا غور المقامة العمانية، توصّلنا على جملة من النتائج وهي على النحو الآتي:

١. التجاور الأسلوبي Juxtaposition: أُسلوب بلاغي متميّز يستعمله المبدع في نصوصه الأدبية، بوساطة التجاورات البلاغية؛ وصولاً إلى الشعرية؛ للتحفيز والتأثير في أذهان المتلقين.

٢. الذي يُنعم النظر في التجاورات الجناسية في المقامة العمانية يرى أن الحريري أبدع في استعمال الجناس بمختلف أشكاله وأقسامه استعمالاً بارعاً يُعبّر عن أديب مقتدر، خَبر صنعته، وأحكم قبضته في تناول فكرة المقامة في إطار تجاورٍ بلاغيٍ رائع، من دون أيّ إخلال في المعنى، أو فساد في اللفظ.

٣. استطاع الحريري بحسّه المرهف، وفكره الثاقب أن يصنع التجاورات الجناسية في مقامته العمانية من ألفاظ قريبة إلى الأشياء المحسوسة أكثر منها إلى التي تدلّ على المعاني المجرّدة المتصلة بالعقل

٤. التجاورات الجناسية التي اعتمدها المبدع في مقامته قائمة على التوازن بين الرقّة والحلاوة، والإغراب والطرافة، فكلّ لفظةٍ لديه تحمل مدلولها الذي وضعت من أجله.

٥. إنَّ الذي يتفحّص المقامة العمانية يرى فيها ذلك الدفق اللغوي، والنفاذ في الإدراك، والدقّة المتناهية في اختيار الألفاظ ومعانيها، وتعدّد الصور وتواليها، لا تغادر المتلقي من الوهلة الأولى.

٦. إنَّ السلامة المتوخاة في صناعة اللغة للمقامة هي من أعطتها الخلود إلى يومنا هذا، فضلاً عن كونها عالجت قضايا المجتمع ومشاكله، ولذلك فإنّ أصحابها أولوها عنايةً فائقةً، فكانت نصوصهم غايةً في الروعة.

هوامش البحث

(١) ينظر: لسان العرب: مادة (جور).

(٢) معجم المصطلحات الألسنية: ١٥٨.

(٣) J.A Simpson and E.S.C Weiner، The Oxford English Dictionary: Volume

(٤) See، also: The American Heritage Dictionary of the English Language. ٣rd edition، New York: Houghton Mifflin Company،١٩٩٢; David Pinault،"Story- telling technique in the Arabian Nights" International Journal of Middle East Studies (Cambridge University Press، Volume

(٥) http: //cn. edu / kwheeler / lit _ terms _ J _ html/.

(٦) دلائل الإعجاز: ٣١٢.

(٧) البرهان في إعجاز القرآن، أو بديع القرآن: ٤٣٥.

(٨) منهاج البلغاء وسراج الأُدباء: ١٤.

(٩) ينظر: بناء الأسلوب في شعر الحداثة: ٤٢٧.

(١٠) جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية: ١٦، ١٧.

(١١) المصدر نفسه.

(١٢) م. ن.

(١٣) البديع: ١٠٧، ١٠٨.

(١٤) ينظر: مفتاح العلوم: ٥٣٩.

(١٥) أسرار البلاغة: ٧.

(١٦) الكشاف: ٣/ ٣٤٨، ٣٤٩.

(١٧) الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية: ٥٧٧، ٥٧٨.

(١٨) ينظر: لسان العرب: مادة (قوم).

(١٩) ينظر: القاموس المحيط: مادة (قوم).

(٢٠) شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري: ١٧٢.

(٢١) الرسالة العذراء: ٧.

(٢٢) تراث الإسلام: ١/ ١٨٧.

(٢٣) الفنّ ومذاهبه في النثر العربي: ٢٤٦.

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

(٢٥) ينظر: البناء الفنّي للمقامة العربية في العصر العبّاسي: ١٢١، ١٣٢.

(٢٦) ينظر: فنّ المقامات بين المشرق والمغرب: ٥٣، ٥٤.

(٢٧) الجديد في الأدب العربي: ٦/ ١٤٠.

(٢٨) فنّ المقامة، النشأة والتطوّر: دراسة وتحليل: ١٢٥.

(٢٩) المصدر نفسه: ١٢٤.

(٣٠) ينظر: المقامة: ٨.

(٣١) مقامات الحريري: ٤١٢، ٤١٣.

(*) أبو زيد السروجي: اسمه المطهر بن سلار، عرّف عنه نحوياً لغوياً، وشيخاً بليغاً، وكان تلميذاً للحريري في البصرة، ومكّدّياً فصيحاً. معجم الأدباء: ٥/ ٢٢٠٣، شرح مقامات الحريري: ١/ ٢٦.

(٣٢) الأسلوب والأسلوبية: ٥٥.

(٣٣) مقامات الحريري: ٤١٤.

(٣٤) المصدر نفسه: ٤١٨.

(٣٥) ينظر: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع: ٤٨٥.

(٣٦) مقامات الحريري: ٤١٧.

(٣٧) ينظر: المدخل إلى علم أصوات العربية: ١٠٣.

(٣٨) ينظر: التفسير النفسي للأدب:

(٣٩) مقامات الحريري: ٤١٤.

(٤٠) تذوق النصّ الأدبي: ١٠٠.

(٤١) مقامات الحريري: ٤١٣.

(٤٢) ينظر: المدخل إلى علم أصوات العربية: ١٠٣.

(٤٣) ينظر: المصدر نفسه.

(٤٤) ينظر: أنوار الربيع: ١/ ١٤٠.

(٤٥) مقامات الحريري: ٤١٠، ٤١١.

(٤٦) ينظر: المدخل إلى علم أصوات العربية: ١٠٣.

(٤٧) مقاربات نقدية لنصوص حديثة: ٢٢.

(٤٨) مقامات الحريري: ٤٠٩.

(٤٩) بناء الأسلوب في شعر الحداثة: ٣٣٢.

(٥٠) مقامات الحريري: ٤١١، ٤١٢.

(٥١) مقاربات نقدية لنصوص حديثة: ٢٣.

(٥٢) ينظر: الايضاح في علوم البلاغة: ٢/ ٣٨٥، ٣٨٦.

(٥٣) مقامات الحريري: ٤١٩.

(٥٤) ينظر: التفسير النفسي للأدب: ٧٠.

(٥٥) مقامات الحريري: ٤١٣.

(٥٦) الأُسس النفسية لأساليب البلاغة العربية: ١٥٩.

(٥٧) مقامات الحريري: ٤١٠.

(٥٨) ينظر: لسان العرب: مادة (صحر).

(٥٩) ينظر: معجم البلدان: ٣/ ٣٩٣، وينظر: شرح مقامات الحريري: ٤/ ٢١٩.

(٦٠) عيار الشعر: ١٢٥.

(٦١) ينظر: نهاية الأرب في فنون الأدب: ٧/ ٩٥.

(٦٢) مقامات الحريري: ٤١٢.

(٦٣) المصدر نفسه: ٤١٨.

(٦٤) الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية: ٥٧٨.

(٦٥) مقامات الحريري: ٤١٠.

(٦٦) تذوق النصّ الأدبي: ١٥٦.