المجلة العراقية للبحوث الإنسانية والإجتماعية والعلمية
Iraqi Journal of Humanitarian, Social and Scientific Research
Print ISSN 2710-0952 Electronic ISSN 2790-1254
العـــدد 17S حزيران 2025
No.17S JUNE 2025

# مقامة في قواعد بغداد في الدولة العباسية- للكازروني(ت697هـ) دراسة في أسلوبية الإيقاع

أ.م. د. رائد عكلة خلف
جامعة الانبار- كلية الآداب- قسم اللغة العربية
Raed1978@uoanbar.edu.iq
Mobile:07827341119

**الملخص**

**هدف البحث:** يهدف هذا البحث إلى: تحليل مظاهر الإيقاع في "مقامة في قواعد بغداد في الدولة العباسية." والكشف عن الأبعاد الأسلوبية لتلك المظاهر كما يسعى إلى توضيح العلاقة بين الإيقاع والجو النفسي للمقامة من خلال تتبع الظواهر اللغوية والإيقاعية كالسجع والجناس والطباق والموازنة، وتحليل أثرها في توليد الدلالة، وصياغة الجو النفسي العام للنص. **مشكلة البحث** : تنطلق مشكلة هذا البحث من تساؤل رئيس:كيف يُسهم الإيقاع في تشكيل الأسلوب والدلالة في مقامة الكازروني "في قواعد بغداد في الدولة العباسية" **فرضيات البحث:** ينطلق هذا البحث من فرضية مفادها أن الإيقاع في هذه المقامة لا يتوقف عند حدود الزخرفة اللفظية، بل يتحوّل إلى بنية دلالية فاعلة تُسهم في تشكيل الرؤية الشعورية للنص. **أهمية البحث:** تتجلّى أهمية هذا البحث في أنه: يُسلط الضوء على نص نثري فني لم يُدرس من منظور إيقاعي أسلوبي، كما أنه يُسهم في توسيع آفاق الدراسات الأسلوبية في النثر العربي، ولاسيما في فن المقامة، وأيضًا يُعيد قراءة مقامة الكازروني بوصفها نصًا فنيًا قائمًا على بنية إيقاعية تحمل طاقة دلالية وشعورية عميقة.

**كلمات مفتاحية**: مقامة، قواعد بغداد ، الكازروني ، أسلوبية ، إيقاع

## (A Maqama on the rules of Baghdad during the Abbasid state) by Al-Kazerouni (d. 697 AH) A study in the stylistics of rhythm

Asst. Prof.Dr. Raed Okla Kalf
University of Anbar، College of Arts ،Department of Arabic Language

**Abstract**

Research objective: This research aims to analyze the rhythmic structure of the maqama "On the Rules of Baghdad in the Abbasid State." It also aims to reveal the stylistic dimensions of these features. It also seeks to clarify the relationship between rhythm and the psychological atmosphere of the maqama by examining linguistic and rhythmic phenomena such as rhyme, assonance, antithesis, and balance, and to analyze their impact on generating meaning and shaping the overall psychological atmosphere of the text.Research Problem: This research problem stems from a primary question: How does rhythm contribute to shaping style and meaning in Al-Kaziruni's Maqama "On the Rules of Baghdad in the Abbasid State?" Research Hypotheses: This research is based on the hypothesis that rhythm in this maqama does not stop at verbal embellishment, but rather transforms into an active semantic structure that contributes to shaping the emotional vision of the text. Significance of the Research: The importance of this research lies in the fact that it sheds light on an artistic prose text that has not been studied from a stylistic and rhythmic perspective. It also contributes to expanding the horizons of stylistic studies in Arabic prose, particularly in the art of maqama. It also re-reads al-

Kazerooni's maqama as an artistic text based on a rhythmic structure that carries profound semantic and emotional energy.

**Keywords**: Maqamah, Baghdad rules, Al-Kazerouni, stylistics, rhythm

**المقدمة:(المهاد النظري)**

تحتل الأسلوبية مكانة متميزة في الدراسات النقدية المعاصرة كمنهج نقدي يهدف إلى تحليل الخطاب الأدبي والكشف عن أبعاده وظواهره الجمالية والفنية في النصوص ([1]) كما يدرس العلاقات القائمة بين هذه العناصر لتحديد وظائفها ([2]) في " البحث عن العلاقات المتبادلة بين الدوال والمدلولات عبر التحليل الدقيق للصلة بين جميع العناصر الدالة وجميع العناصر المدلولة، بحثًا يتوخى تكاملها النهائي"([3]) وذلك من خلال دراسة المستويات الأسلوبية المتعددة ،كالمستوى الإيقاعي، والتركيبي والدلالي، وكل هذه المستويات تتألف وتتفاعل لتوصيل المعنى والتأثير في المتلقي بأحسن صورة ، غير أن المستوى الإيقاعي هو الأول والأهم وعليه العمدة في دراسة الجوانب الأخرى؛ لأنه يعالج البنيات الإيقاعية بمثابة اللبنات الأولى في تكوين البناء اللغوي الكبير([4]) ويكشف عما ينعكس عنها من دلالات بواسطة التغيرات الصوتية فهو يهدف إلى إقامة دعامة التماسك النصي بين محوري الصوت والدلالة ،وهذا يتجلى من خلال الإيقاع الذي يعد أول ما يدخل ميدان الفعل من بين جميع العناصر الجمالية في العمل الأدبي ([5]) وتبرز أهمية هذا النمط الإيقاعي بالتركيز على دوره الهام في الألقاء ،إذ يستطيع الأديب الفذ أن يستفيد من هذه القيم الصوتية من أجل التأثير في جمهور المتلقين عن طريق رفع الصوت وخفضه بشكل يراعي تقوية المقطع أو إرخائه ([6])فيكون "تأثير الإيقاع الصوتي أسبق إلى نفس المتلقي من الفكرة"([7])، ويقوم هذا البحث في ضوء المنهج الإسلوبي بمعالجة الإيقاع الموسيقي على " مقامة في قواعد بغداد في الدولة العباسية" للكازروني(ت 697 هـ) ،هذه المقامة التي جاءت بتحقيق كوركيس عواد وميخائيل عواد ،والتي نشرت في مجلة المورد (العراقية)، مج8، ع4، 1979،وفحوى هذه المقامة إنها تتحدث عن رحلة خيالية أو شبه خيالية إلى مدينة بغداد تصور فيها المدينة في أيام مجدها العباسي، ثم ترثي ما آل إليه حالها من خراب وانحدار بعد انهيار الدولة العباسية، وهي لكاتبها ظهيرالدين علي بن محمد بن أبي العز الكازروني ثم البغدادي ثم الشافعي ، والذي ولد سنة (621هـ )،وكان مؤرخًا ولغويًا وفقيهًا وشاعرًا([8])وهذه المقامة تمثل نموذجًا ناضجًا لتداخل الأسلوب مع الإيقاع في سياق تاريخي وشعوري واحد، فهي ليست مجرد سرد لحال المدينة، بل نص أدبي يعجّ بالتوترات النفسية والتبدلات الزمنية، وتُعبّر لغته عن عمق الحزن والحنين المضمّنين في صورة بغداد المنهارة بعد عزّها؛ ولشغفنا بمضمون هذه المقامة استهوتنا فكرة دراستها مركّزين على المستوى الإيقاعي، لما في هذا النص من شجن نغمي يتماشى مع المضمون الحزين، ولما يحمله من تناغم بين إيقاع اللغة وإيقاع الفكرة، فالنص لا يُقرأ فحسب، بل يُسمع ويُحسّ، إذ تتردد فيه أنغام الفقد، ويتقاطع فيه الصوت مع المعنى ليُحدثا وقعًا خاصًا في نفس المتلقي، مما يجعل المستوى الإيقاعي فيه مفتاحًا مهمًا لفهم جمالياته وتفاعلاته الشعورية، وهذه الدراسة للبنية الإيقاعية توزعت على مبحثين: الأول تناول الإيقاع المتغير، من حيث التكثيف الإيقاعي، وإيقاع التوازي والسجع والجناس والطباق، أما المبحث الآخر فكان مخصصًا للإيقاع الثابت ، إذ توقفنا عند الأبيات الشعرية التي وردت في المقامة، وهي من نظم الكازروني نفسه، فقمنا بتحليل أوزانها وبحورها، وانسجامها مع السياق النثري، ومدى مساهمتها في تعميق البعد الإيقاعي العام للنص وإثرائه.

**المبحث الأول :الإيقاع المتغير**

هو عبارة عن أصوات متكررة تصدر موسيقى خاصة داخل النص وبذلك فهي " إيقاع الجملة وعلائق الأصوات والمعاني والصور ، وطاقة الكلام الإيحائية والذيول التي تجرها الإيحاءات وراءها من الأصداء المتلونة المتعددة"([9]) .

وسندرس في هذا المبحث عن (التكثيف الإيقاعي، وإيقاع التوازي ،إيقاع السجع ، إيقاع الجناس ، وإيقاع الطباق)

**أولًا: التكثيف الإيقاعي**

يراد بالتكثيف هنا ،هو التركيز على الأصوات أو المعاني والدلالات النفسية في وحدات وبنيات لغوية موجزة تستثمر الإيقاع والنغمة لإثراء النص، والتكييف في هذه المقامة يبتدأ من البنية الصوتية ذاتها . وهذا ينطبق مع نموذج الذي قدمه شارل بالي للأسلوبية الصوتية ، فالمادة الصوتية تنطوي على امكانيات تعبيرية هائلة ، فالأصوات والتوافق التعبيري المتمثل في التنغيم والإيقاع والكثافة الصوتية المتصاعدة أو الهابطة والتكرار القائم على التردد كل ذلك يتضمن طاقة تعبيرية كبيرة ([10])إذ يلاحظ حرص الكازروني على انتقاء ألفاظ مشحونة بأصوات ذات طاقة نغمية واضحة تعزز إيقاع النص وتمنحه نغمة مميزة، إذ نراه يلجأ إلى تكرار لبعض الأصوات المهموسة والمجهورة لتوليد تأثير سمعي يتناغم مع الجو النفسي العام ،مما يضفي على السرد بعدًا سمعيًا يتجاوز مجرد المعنى الظاهري.

وهذا السرد الإيقاعي المتناوب للأصوات توزع في هذه المقامة على نمطين: الأول الانسيابي والثاني الإنكساري ،فأما الانسيابي نعني به حينما تكون حالة السرد الذاتي بعيدة عن التوتر النفسي ،فتجد الحضورالكثيف للأصوات المجهورة . التي هي يهتز معها الوتران الصوتيان عند النطق ([11])وتشمل "الباء ، الجيم ،الدال ،الذال ، الراء ، الزاي ، الطاء ، الضاد ، الظاء ، العين ، الغين، اللام ، الميم ، النون، الواو،الياء"([12]) وهذه الأصوات دائمًا نجدها تتكاثف وتظهر في المقاطع وأقسام المقامة في مواطن القوة والتماسك ،كما في القسم الأول من المقامة، إذ تستحضر فيها صوره بغداد الزاهية المليئة بالعز والبهاء والرفعة ،يقول الكازروني: **"كنت لا أريم عن بلدي المألوف، ولو رغبت بالألوف ،وكنت ضنينًا أن أفارق بلدة بتربتها نيطت عليَّ التمائم ،إلا إني كنت أسمع من جوّاب الأقطار والطرّاق البلاد والامصار، أنّ دار السلام هي كعبة الإسلام ،وحرم الإمام ومعدن الكرام ،ودار الخلافة، ومحل الأمن من المخافة ،وبها مقر الملك وسريره وإمام العصر وأميره ،خليفة الله وابن عم نبيه الأواه، تذعن الملوك بالطاعة لسلطانها ،وتتداكك على أبوابه لتقبيل أركانها ،والعدل بها ممدود الرواق ، والعلم مديد الأطناب في الآفاق ،والدين منشور اللواء ،والإسلام محروس الجناب للخلفاء"**([13]).

فتكثيف الحروف المجهورة في النص نجدها تعزز الجانب الرسمي السلطوي، وكان لتكرار الأصوات في هذا النص والمتمثلة بـ(اللام)في(30)مرة والميم(28)مرة والواو(23)مرة والراء(20)مرة والباء (16) مرة والنون(15)مرة والياء (12) مرة والعين (11) مرة والدال(10) مرات ، توحي بالقوة والامتلاء والوضوح ،مما جعلها تنتج إيقاعًا ضمنيًا ثقيلًا ينسجم مع وصف عظمة الصورة المتخيلة لبغداد السلام ،وتجسد إنفعال الكاتب بالتوق والبهجة والحلم ،لتظهر بغداد آنذاك في أوج بهائها وسلطانها.

فالنص إذًا يمثل ذروة في التعبير النثري الفني الذي يجمع بين النسق الإيقاعي المتناغم والتكثيف الدلالي في إطار السرد الانسيابي الذي لا يعرف التوتر أو القفزات الانفعالية بل يسير بوتيرة منضبطة رصينة تمثل طبيعة الكازروني النفسية ، فالجملة الافتتاحية "كنت لا أريم عن بلد المألوف" تمهد بشكل إنسيابي لبناء سردي يسير بهداوة ونعومة مستندًا إلى إيقاع لغوي داخلي ينطلق من الإيقاع التركيبي ،إذ تتوالى الجمل ذات الصيغ المتقاربة والمتماثلة نحويًا ودلاليًا كقوله: **"إن دار السلام هي كعبة الإسلام ووجه الإمام ومعدن الرجال ودار الخلافة"** هذا التوالي الصوتي الإيقاعي لا يصنع فقط موسيقى لغوية داخلية بل يجسد ثباتًا داخليًا أو اتزانًا فكريًا لدى الكاتب ويجعل من التكرار والازدواج الصوتي أدوات للإقناع لا للزينة ،ويبرز الأسلوب التراكمي بوصفه سمة أسلوبية بارزة ،إذ يبني المعنى تدريجيًا في انسياب شعوري محكوم بوعي الكاتب ،فيبدأ بالأوصاف الروحية والدينية ،ثم ينتقل إلى الصفات السياسية والحضارية ثم يختم الوصف الطبيعي

لجمال الحسي بقوله: " **قد أعتدل هواؤها وطاب فناؤها وعذب ماؤها ورقت أسحارها وورفت أشجارها** "وهذا الانزلاق من المجرد إلى المحسوس يظهر وعيًا جماليًا متدرجًا لا يخضع للتشتت أو المفارقة الانفعالية بل يسير على نسق دقيق يشبه التصوير الفني في حركته البطيئة الواثقة، كما أن الجرس الصوتي الذي يتركز على الحروف الرخوة والممدودة في الختام" أسحارها أشجارها يمنح القارئ حسًا بالارتخاء والارتياح النفسي .

فالتكثيف الدلالي في كل جملة من هذا النص ليست وصفًا بسيطًا بل تحمل في طيها ترميزًا تاريخيًا أو دينيًا ف"كعبة الإسلام " تحيل إلى قدسية ،و"دار الخلافة" إلى مركزية السياسية "ومحل الأمن من المخافة" إلى الطمأنينة ،وكلها معان تتجاوز الظاهر اللفظ إلى بناء صورة متخيلة مثالية لبغداد لا تستحضر بوصفها مكانًا فقط، بل كقيمة كونية تجتمع فيها السياسة والدين والجمال والطبيعة.

والذي يعزز ما نقوله في هذه الدلالة هو اقتباس الكاتب الآية الكريمة التي يختم بها هذا المقطع الانسيابي بقوله تعالى" **لَهُمْ دَارُ السَّلَامِ عِندَ رَبِّهِمْ ۖ وَهُوَ وَلِيُّهُم بِمَا كَانُوا يَعْمَلُونَ**" ([14])إذ لها بُعدًا دلاليًا وإيقاعيًا عميقًا حين تُستحضر في سياق النص النثري الذي يحتفي بمدينة بغداد بوصفها "دار السلام"، فحضور هذه الآية في خلفية الخطاب لا يقتصر على الإشارة الاسمية فحسب، بل يتجاوزها ليغدو مركزًا دلاليًا يُضفي على الوصف بعدًا روحانيًا وأخرويًا يستدعي في ذهن المتلقي المعاني الكبرى المرتبطة بالأمان، الطمأنينة، الجزاء، والعناية الإلهية، ومن هنا فإن استعمال هذا اللفظ القرآني في وصف بغداد لا يُعد وصفًا جغرافيًا أو سياسيًا مجردًا، بل توظيفًا تكثيفيًا يُسقط مفاهيم الجنة المثالية على المدينة، فيجعل منها رمزًا أرضيًا للسكينة والسلام الأخروي، ويمنح النص بعدًا قدريًا يتداخل فيه الزمني بالسرمدي، والدنيوي بالمقدس ؛ولأن الآية القرآنية تحتشد بمعاني الجمال والنجاة والرعاية، فإن إدراجها أو التلميح إليها يمنح النص طاقة دلالية مضاعفة تختصر الكثير من المعاني في عبارة واحدة، ما يحقق أقصى درجات التكثيف المعنوي دون الحاجة للإطناب أو التفسير،أما على مستوى الإيقاع، فإن حضور العبارة القرآنية "دار السلام" يولّد إيقاعًا داخليًا خاصًا ينبع من خلفية النص القرآني، ويمنح الوصف إيقاعًا روحيًا هادئًا يتناسق مع مسار النص الانسيابي غير المتوتر، إذ تسير العبارات بتوازٍ لفظي وجرس متناغم، مثل قول الكاتب: "**كعبة الإسلام، حرم الإمام، معدن الكرام**"، و"**مقر الملك وسريره، إمام العصر وأميره**"، مما يُفضي إلى نسق صوتي وإيقاعي تمثل بصوتي ( الميم والهاء) ليحمل رنّة مقدسة يتجاوب معها وقع الآية. بهذا التواشج بين المرجع القرآني والبنية الأسلوبية، يتحقق للنص انسجامٌ فني تتداخل فيه الوظيفة الجمالية بالدلالة الرمزية، ويتحول الوصف إلى مدح روحاني لمدينة تحتل مكانة تكاد تُماثل في قدسيتها مكانة دار السلام الأخروية، ليصبح الإيقاع والرمز والدلالة كتلة واحدة تسري بانسيابية في نسيج النص، في أرقى أشكال التداخل بين المقدس والبلاغي.

إذًا، الذي منح النص أن يكون مثالًا لبنية سردية انسيابية بلا توتر هو أن لا يوجد هناك ما يوحي بوجود صراع داخلي ولا تمزق عاطفي بل رغبة واعية في اكتشاف الجمال واحتضانه فكريًا وروحيًا فظهر الإيقاع هنا داخلي يعمل على تعميق الانجذاب دون اضطراب .

وهذه الدلالة الإيقاعية والصوتية نراها تكمن في المقاطع التي تمثل النمط الانسيابي من المقامة، وتوزعت هذه على ثلاثة مقاطع متناوبة مع النمط الانكساري، فالمقطع الأول هو الذي تم ذكره ،أما المقطع الثاني فيتبدأ من قوله: "**كانت تبرز منه الأوامر الشريفة إلى الديوان بعلم الخليفة ... وأصطفاء الأكفاء والشباب** "([15]) ،أما المقطع الثالث يبتدأ من قوله "**فمنها موسم الحاج وهو أعظم مواسم السنة... وقد انتظموا في سلك الراحة واجتمعوا للاستراحة** "([16])ويمكن أن نجمع النمط الانسيابي بهذا المخطط:

| المقطع | من | الانسيابي | إلى |
|---|---|---|---|
| الأول | وكنت لا أريم عن بلدي المألوف | ⟵ | وهو وليهم بما كانوا يعملون |

| | | | |
|---|---|---|---|
| الثاني | كانت تبرز منه الأوامر الشريفة | ⟷ | واصطفاء الأكفاء والشباب |
| الثالث | فمنها موسم الحاج وهو أعظم | ⟷ | سلك الراحة واجتمعوا للاستراحة |

أما على النمط الانكساري ،ونعني به حينما تكون حالة السرد في توتر نفسي عميق فيها نجد الأصوات المهموسة والتي هي .لا يهتز معها الوتران الصوتيان ولا يسمع لها رنين حين النطق بها وتشمل: التاء والثاء والحاء والخاء والشين والسين والصاد والطاء والفاء والقاف والكاف والهاء (17)تظهر بكثرة في سياقات الحزن والانكسار والأنين ،وهنا يتصاعد التوتر النفسي مما يعزز تبدل الصورة ويظهر الإنهيار الذي يتغلب على الإنبهار ويتحول إلى ألم وحزن عند الحديث عن الخراب الذي عمَّ بغداد ،كما في هذا المقطع الانكساري، إذ يقول الكازروني:" **فنهض بي عزمي لإجابة الداعي ،وقعد أطفالي ينتحبون لوداعي ،وأنا اعد للرحلة زادي ،واملأ بالماء لبعد المسافة مزادي، فلما اقتعدت راحتي وأنضيتها في قطع مسافتي ،وافيتها بلدة خالية وأمة جالية ودمنة حائلة ومحنة جاثمة، وقصورًا خاوية وعراصًا باكية ،قد حلّ عنها سكّانها ،وبان عنها قطّانها، وتمزقوا في البلاد ،ونزلوا بكلّ واد، وقصورها المشيدة مهدومة ونعماؤها مسلوبة معدومة ، موحشة لفقد قطّانها ،باكية بلسان الحال على سكّانها ،عظام العظام بالية تسفى عليها الرياح السافية،( فهل ترى لهم من باقية) فوقفت أبكيها وأندب ربوعها ومن كان فيها** ".(18)

فتكثيف الحروف المهموسة في هذا النص نجدها تعزز الجانب النفسي المضطرب المتصاعد ،وكان لتكرار التاء(24) مرة والهاء(16) مرة والفاء(11)مرة والقاف (11) مرة والحاء(8)مرات والسين (8) مرات والكاف(7)مرات شكّلت نسبة لا بأس بها للدلالة على مشاهد الدمار والتوتر النفسي إذ تمنحها بعدًا سمعيًا شفافًا ،كأنك تسمع أنين وصرخات الخراب .

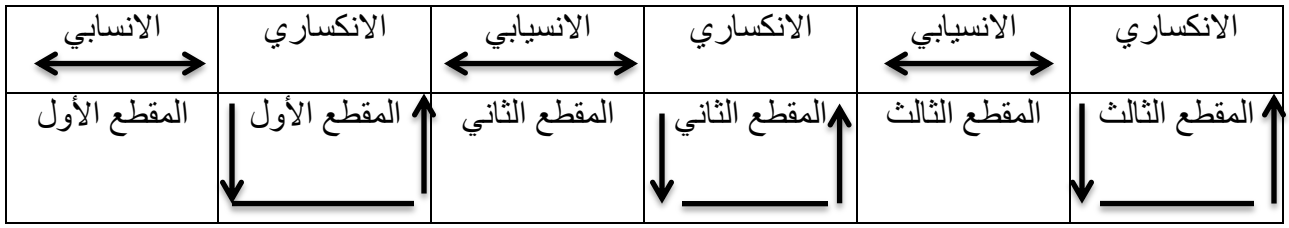
فالنص بذلك يتسم بإيقاع داخلي مشحون يتكامل مع التكثيف الدلالي الأسلوبي ،ليمنح المتلقي تجربة شعورية مكثفة بتلك الجمل القصيرة المتتابعة التي تصف المشاهد المتلاحقة والمشحونة "**بلدة خالية وأمة جالية ودمنة حائلة ومحنة جاثمة**" ،وهذا التسلسل المزدوج يمثل تواشج موسيقي يجعل كل عبارة إيقاعًا كنغمة سيمنفونية في مرثية جماعية ،مع ملاحظة أن الكاتب من حيث التكاثف الدلالي لا يتوسع في الوصف بقدر ما يختزل المشاهد والمشاعر في تعبيرات مشحونة بالمعاني مثل "**قصورها المشيدة مهدومة ونعمائها مسلوبة معدومة**" فهنا يضغط الزمان والمكان معا في لحظة واحدة، إذ يجمع بين التناقضات الزمنية الماضي المجيد والحاضر الكئيب ،ويجسّد التحول الموجع بأقل قدر من الألفاظ وأكبر عدد من التأثير النفسي، ويزداد التكثيف في استعمال الصور البلاغية حين يقول "**عظام العظام بالية تسفى عليها الرياح السافية**" فالصورة هنا تتركز على التكرار الأسلوبي مع التشبيه غير المباشر مما يعمق الإحساس بالخراب والانمحاء، فالإيقاع هنا ليس مجرد تناغم صوتي بل هو إيقاع دلالي يتبع من تناسق الألفاظ في إطار دلالات متقاربة ومن الانزياحات الأسلوبية الدلالية التي تشحن اللغة بطاقه التكثيفية خفية وتنتهي بالقوة وسؤال مفتوح هو اقتباس القرآني الذي جاء لينسجم مع الفكرة الرئيسة لهذا المستوى الانكساري في قوله تعالى " **فَهَلْ تَرَىٰ لَهُم مِّن بَاقِيَةٍ**"(19)، وهو سؤال يحمل في داخله كأنما توقفًا موسيقيًا يعادل الوقف النغمي في القصائد ،ويعكس في آن واحد صدمة النهاية وفجـائعية المشهد أو يعمل كخاتمة سردية ، وتصعيد المتلقي إلى أول نص فيه عبرة من دائرة الحنين والغياب ، ليصبح الايقاع بذلك أداة من أدوات الرثاء لا صوت فقط بل الدلالة والوجود ذاته .

وهذه الدلالات الأسلوبية الإيقاعية التي جاءت في هذا مقطع ،نلمح وجودها في مقطعين آخرين من المقامة جاءتا على نفس الوتيرة الصوتية والدلالية ،فالثاني يبتدأ من قوله: " **إلا إن الله سبحانه وتعالى لما أرسل عذابه ... ما غزي قوم في عقر دارهم إلا ذلوا**" (20)والمقطع الثالث يبتدأ من قوله " **إلا إنهم انتهكوا المحارم وارتكبوا المآثم....ولا أعلم أحي هو أم هلك** "(21) ويمكن أن نجمع هذه الأنماط بهذا المخطط:

| المقطع | من | الانكساري | إلى |
|---|---|---|---|

| | | | |
|---|---|---|---|
| الأول | فنهض بي عزمي لاجابة الداعي | ⟷ | فهل ترى لهم من باقية |
| الثاني | إلا إن سبحانه وتعالى لما أرسل عذابه | ⟷ | ما غزي قوم في عز دراهم إلا أذلوا |
| الثالث | إلا إنهم أنتهكوا المحارم وأرتكبوا المآثم | ⟷ | ولا أعلم أحي هو أم هلك |

فلتكثيف الدلالي بناءً على ما تم عرضه يوحي إلى القول: إن القراءة الأسلوبية للمقامة يغلب عليها الأصوات المجهورة في حالة السرد الانسيابي والمهموسة في حاله السرد الانكساري، فضلًا عن ذلك أن بنية الإيقاع السردي الانسيابي يظهر عليها التكثيف على الأفعال الماضية لاسيما (كان ومشتقاتها ومرادفاتها) كـ( مضت وانقضت) إذ منحت السرد طابعًا حكائيًا سلسًا ،فهي تروي الأحداث بعد وقوعها مما أضفى على المقامة إيقاعًا هادئًا ومنتظمًا ،وهذا ما قد عزَّز التدفق السردي الانسيابي القائم على التتالي الزمني والتنوع في المشاهد لكن دون أن يوَّلد توترًا داخليًا عميقًا؛ لأن الراوي يملك سيطرة كاملة على الحكاية ويقصها بثقة بعد أن أنتهت مما يخفف من حدة المفاجئات أو الأزمات ،في حين عندما نتأمل بنية السرد الانكساري نلاحظ هناك تكاثف في الأفعال المضارعة في المقاطع التي تم ذكرها ولاسيما في الأفعال التي تثير الحركة والتوتر والاضطراب مثلا" أندب، أبكي ،تصدع ،ترى ،تشاهد ، تعز، تذل، أنتشر، انتهكوا، اصروا، ارتكبوا، أهتز...." فهذا التكاثف في الأفعال المضارعة يضفي حالة من التوتر والتصاعد والحركة اللحظية إذ تجعل القارئ يشعر أن الحدث وكأنما يقع أمامه الآن لا يروى كذكرى ،وهي تقنية استعملها الكازروني لإحداث ايقاع سريع وانفعال مباشر ليضمن بذلك مشاركة وجدانية أكبر وتفاعل شعوري مع القارئ، ولو مثلنا تلك المستويات لحصلنا للمقامة على الشكل الآتي :




فالمخطط كما نرى يظهر هناك تموجات انفعالية صوتية وبنيات لغوية ولكنها ليست على وتيرة واحدة في المقامة فهي تتناوب بين الانسياب والانكسار .

**ثانيًا: إيقاع التوازي**

ويراد به أن تكون الكتل موازية للأخرى عبر توازيات تركيبية تشكل في علاقة ثنائية وثلاثية ورباعية تسهم في تعزيز إيقاعية النص بكليته ويتم ذلك بوساطة التقسيم والتوازي، ونعني بالتقسيم هو "تماثل الوحدات الصوتية في النص"([22]) أما التوازي هو بديل لساني يتضمن كل اشكال التوازن والتناظر البلاغية ،وغير البلاغية اللفظية والمعنوية في تتابع الكم المقطعي للسلسلة الكلامية تتابعًا منتظمًا ([23]) وقد شكل التوازي في (مقامة في قواعد بغداد )بتدرجاته المختلفة بنية أسلوبية تجلت ليست فقط بتزيين الخطاب بل في تحقيق التوازن الشكلي واحداث إيقاع داخلي منتظم ترجم تموجات العاطفة وتقلبات الزمن في المقامة، ورسخ الصور في ذهن المتلقي عبر إعادة التكوين اللغوي وفق أنماط متكررة ومنتظمة.

وجاءت أنماط التوازي في المقامة على تقسيمات منها: التقسيم الأحادي ونعني به التقسيم اللفظي المنفرد ،في موضوعين الأول تمثل بقوله: "**أهيف //أحور// أكحل //أعطر //أعيد**"([24]) فكما نلاحظ جاء هذا التوازي على صيغه أفعل التفضيل ليبرز صفات الجمال والكمال عبر توالي مفردات وصفية ذات وقع صوتي متجانس ،مما يثري الصورة الفنية ويضفي عليها طابعًا إيقاعيًا نغميًا سريعًا متلاحقًا يشبه التنغيم الشعري تمثل بالوزن

(أفعل) فضلًا عن صوت (الألف) ،إذ شكَّل إحساسًا موسيقيًا بالجرس الموحد ،أما الموضع الآخر للتوازي الأحادي فهنا جاء قائم على الازدواج المعنى الجمعي في قوله:" **النظار //والصغار والكبار//والاتراك//والأمراء//والعظماء**" ([25])فهذا الوصف الجمعي رسم مشهدًا اجتماعيًا متعدد المستويات والطبقات ، وهو أداء لتوسيع نطاق المشهد دون تفصيل مرهق من خلال تعداد متوازن ومترادف متشابه الأوزان(فعال أفعال وفعلاء )إذ صنع إيقاعًا طبوليًا متراكمًا يذكر بالإيقاعات الخطابية أو التنظيمية ويعزز من وتيره التعداد والتقسيم بما يمنح النص نغم إنشائية انسيابية .

والتوازي الثنائي ذي اللفظتين كان حاضرًا أيضًا في هذه المقامة وبكثره إذ جاء أكثر من (11 )مرة ومنها ما يكون متعدد أكثر من مقطعين ،كما في قوله: "**تعزف القيان // وتصطخب العيدان// وتصفق الغدران// وترقص الاغصان// وتميد الأفنان**"([26]) فقد تكرر التوازي هنا في خمس جمل قصيرة متتالية تتبع جميعها بنية تركيبية واحدة تتكون من :فعل مضارع متعديًا يليه فاعل جمع على وزن( فعلان) ، وهذا التوازي الثنائي المقطع لا يعمل فقط على تعزيز تماسك الأسلوبي للنص بل ينتج أيضًا إيقاعًا داخليًا انسيابًا يشبه الإيقاع الموسيقي تشتد فيه النغمة وتتسارع الحركة مع كل جملة مضافة ، وأن توالى هذه الأفعال صنع أيضًا مشهدًا حسيًا حيًا فـ(القيان) يغرقن، و(العيدان) تصطخب ،و(الغدران) تصعق، و(الأغصان) ترقص، و(الأفنان) تميد، في سلسلة من الصور التي تجمع بين الصوت والحركة والإيقاع ما ينتج عنه لوحة مشهدية نابضة بالحياة، كما أن اعتماد الكازروني على ألفاظ ذات طابع جمالي وحسي كـ(القيان، العيدان،الغدران،الأغصان،الأفنان) يشير إلى رغبته في استدعاء جماليات الماضي بطريق تتداخل فيها الحواس السمعية والبصرية والحركية ،أما من حيث الإيقاع في إتحاد هذه الجمل الخمس في بنيتها الصرفية والنحوية وتكرار نهايتها الصوتية الموحدة وانتهاء كل الفاعل بـ(ان) يمنح النص إيقاعًا موسيقيًا شديد الانتظام أقرب ما يكون إلى الترتيل أو الموشحات الأندلسية.

ولعل الأثر الأعمق لهذا التوازي لا يمكن فقط في تنظيم الجمل أو تحسين الجرس بل يتجلى في الوظيفة النفسية التي يؤديها، فالمشهد الظاهري بكل ما فيه من رقص واحتفال وصخب يخفي خلفه مفارقة حزينة ذلك أن هذه الصور الجميلة لم تعد موجودة بل هي جزء من ذاكره زائله تستدعيها المقامة على سبيل الرثاء المبطن، ومن هنا فأن التوازي يعمل كأداة تعويض لغوي يحاول عبر تكرار الصور واستدعائها بصيغ متوازنة أن يمنحها نوعًا من الخلود داخل النص في مقابل فناءها في الواقع .

وجاء التوازي الثلاثي أيضًا في هذه المقامة ليشارك في تحقيق بنية إيقاعية تستدعيها أسلوبية الكاتب ،وقد جاء موزعا في (13)مرة بين مقطعين وأحيانًا إلى ثلاث مقاطع كما في قوله:" **يقطعون ثماره ونواره// يفترشون رياضه وأزهاره// ينزلون غيطانه وأنهاره** "([27]) فالمقطع يقوم على توازي نحوي وإيقاعي دقيق يظهر في تكرار التراكيب على نسق (فعل مضارع ومفعولين مضافين) وتتكرر فيها نهايات الصوتية (ره) لتصنع إيقاعًا متناغمًا شبيهًا بالقافية الداخلية يحاكي اتساع الحركة وعمق الفكرة.

وأخيرًا نلحظ أن هناك وجودًا للتوازي الرباعي المقطع جاء موزعًا بين جنبات المقامة في (5)مواضع ،ومنها قوله: " **يشمل بعطائه الداني والقاصي // يعم بنائله المطيع والعاصي** "([28]) إذ يتكرر التركيب النحوي ذاته في الجملتين (فعل مضارع وضمير مستتر وحرف جر واسم مجرور ومضاف ومضاف إليه ومفعول به أول وحرف عطف واسم معطوف)فهذا التماثل النحوي يفضي إلى اتساق صوتي ملحوظ تدعمه نهايات الكلمات المتقاربة في الوزن والقافية (القاصي والداني) ما يضفي على النص إيقاعًا داخليًا ناعمًا ومتوازنًا ويعزز هذا التوازي المعنى الدلالي للنص إذ يبرز تحول العطاء والكرم لجميع الفئات دون تميز في بناء أسلوبي قائم على التضاد المتوازي.

**إيقاع السجع**

وهو من الإيقاعات التي تتحقق في الكتابة النثرية الفنية ،ويعرفه السكاكي" بأنه مقابل القوافي في الشعر"([29]) أي هو توافق الفاصلتين من النثر على حرف واحد والأصل فيه إنما هو الاعتدال في مقاطع الكلام ([30])، وإذا تتبعنا هذه التقفية الإيقاعية في (مقامة في قواعد بغداد) نجد من الكازروني قد وظفها توظيفًا واضحًا ومكثرًا من استعمالها ،متجاوزًا بها الزخرفة اللفظية ليكون ذلك الفن أداة إيقاع داخلي حاكى نفسية الكاتب وجسّد انفعالاته.

وعندما نتتبع عدد مرات التي استعملها الكازروني للسجع في هذه المقامة نجدها بلغت (124) مرة ،توزعت على سجع ذو الفاصلتين في(96) مرة ،وهي أعلى نسبة من الفواصل الأخرى ،في حين بلغ سجع في الثلاث فواصل (11) مرة، والسجع في أربع فواصل بلغ (9) مرات ، وذي الخمسة فواصل بلغ (4)مرات ،وذي الست فواصل بلغ (2)مرتين ،وأخيرًا السجع ذي ثمان فواصل بلغ (2) مرتين .

ولا ريب أن استعمال الكاتب لهذا الفن بهذا التقسيمات له غاية منها كسر الرتابة، وتحقيق مستويات متعددة من التأثير النغمي ، ومن أمثلة السجع ذي الفاصلتين قوله: **"بلدة خالية وأمة جالية"**([31])، فهذا السجع صنع جرسًا موسيقيًا متناغمًا صوتيًا أعتمد على تكرار صوتي (الياء والتاء) بإيقاع متناغم تحقق فيه الانسجام مع أصوات الحسرة وزفرات الألم ،ليمثل التدفق الشعوري المتواتر وهي تشبه أيضًا أنينًا خافتًا ،مما أضفى على العبارة موسيقى حزينة ناسبت مضمونها .

ومن السجع ذي ثلاثة فواصل قول الكازروني: " **فأتي اتمتع بالبكاء ، وأسح الدمع على هذه الأصداء وأقيم مآتم العزاء** "([32])،هذا التماثل الصوتي الحزين كأنه يشبه القافية الشعرية ،إذ ينمح العبارات نغمة موسيقية مؤثرة تتناسب مع طابعها العاطفي ،فيترك في المتلقي وجدانًا يتصاعد مع كل لفظة ،ليبدو البكاء هنا لا كفعل عابر بل كمشهد جنائزي مهيب يتردد صداه كما تردد سجع، فيتحول الألم إلى طقس يتكرر بإيقاع داخلي يشد النفس ويغمرها بموجة من التأمل الحزين.

والسجع ذو أربعة فواصل جاء في قول الكاتب :**"وقع الفشل ،وعم الكسل، وساء العمل، وكثر الزلل"**([33]) فالنهايات في الكلمات تتشابه في الوزن والإيقاع مما ينتج عنها جرسًا موسيقيًا منتظمًا يعزز الاحساس بالترابط بين العبارات ويمنحها نغمة حزينة توحي بانحدار المتسلسل في الأحوال يشعر به المتلقي وكأن الكلمات تتساقط عليه بإيقاع الرتيب جسّد عمق الأزمة وتحولها.

اما السجع المكثف الخماسي جاء بقوله: **"ذهبت والله الشهوات، وبقيت التبعات ،وخشعت الأصوات وسقيت الرفات ،من أعظم العضات ،فالمرجع إلى الله تعالى في المهمات، فإنه رفيع الدرجات، ويعفو عن السيئات** "([34])والسجع هنا يظهر بصيغ الجمع المنتهية ب(الألف والتاء )مما ينتج إيقاعًا رتيبًا ومنتظمًا يضفي على النص جرسًا موسيقيًا جادًا ومهيبًا بل يعمق التأثير النفسي للنص فيجعل المتلقي ينخرط في جو الخشوع والتأمل.

**إيقاع الجناس**

هو تشابه الكلمتين في اللفظ ،وفيه أنواع أشهرها خمسة: هي الجناس التام ويحدث عندما لا يتفاوت المتجانسان في اللفظ ،والناقص وهو أن يختلفا في الهيئة دون الصورة ،والمذيل وهو أن يختلفا بزيادة حرف مع تقارب المخرج ، والجناس المضارع وهو أن يختلفا بحرف أو حرفين مع تقارب المخرج ، والجناس اللاحق وهو أن يختلفا دون تقارب في المخرج ([35]).

وفنّ الجناس من أبرز الظواهر الأسلوبية التي تُثري الإيقاع الداخلي في النثر العربي، ولا سيما في المقامات التي تقوم في جوهرها على اللعب اللفظي والبراعة البيانية، وفي "مقامة في قواعد بغداد" نجد حضورًا كثيفًا

ومدروسًا للجناس، يجعل منه أداة فنية تتجاوز التزيين اللفظي إلى انتاج نغمة داخلية تتماهى مع طبيعة المقامة ذات الطابع الخطابي الرثائي في آن، فالجناس، بأنواعه، لا يُسهم فقط في الجانب البلاغي للمقامة، بل يترك أثرًا موسيقيًا داخليًا يضفي عليها نغمةً تُشبه اللحن المتكرر الذي يسري في بنية النص دون أن يُعلن عن نفسه بوضوح كالقافية أو الوزن، بل يتخفّى في التراكيب ويُداعب الأذن خفية، فيُحدث توازناً سمعياً داخلياً يُثبّت المعنى ويُسهم في ترديده وتثبيته في الذهن.

وقد ورد الجناس في هذه المقامة نحو ( 68) موضعًا، توزعت على خمسة أنواع وهي التام في (9) مرات والناقص في (23) مرة والمضارع في (14) والمذيل في (11) مرة واللاحق في (11) مرة وتوزع هذه الجناسات لا ريب له دلالات أسلوبية مختلفة ، ومن الجناسات التامة نذكر منها قوله:" **وهو من الثقات المحدِّثين وسادات المُحدَثين** "([36]) فالجناس التام تجلّى هنا بأبهى صوره، إذ تتطابق الكلمتان تمامًا في البنية الصوتية والكتابية، دون أن يتطابق معناهما، مما يفتح أفقًا واسعًا للتأمل البلاغي والدلالي. فـ(المحدِّثين) هم العلماء والرواة الذين حفظوا الحديث النبوي وضبطوا ألفاظه ومعانيه، واشتهروا بالعدالة والدقة، فهم أعلام في ميدان الرواية والتوثيق، أما (المُحدَثين)، فهي كلمة متعددة الدلالة، وقد يُراد بها في السياق الأدبي أولئك الفصحاء المجددون في أساليب البيان، الذين تحدّثوا بلغة جديدة وأسلوب متميز عن السابقين، هذا التطابق اللفظي بين الكلمتين، رغم افتراق المعنى، يصنع إيقاعًا داخليًا جذابًا، فالأذن تستلذّ بهذا التكرار المتناغم، وتنجذب إلى الجرس الصوتي الذي يوهم بالتكرار، لكنه في الحقيقة يكشف عن عمق الفكرة وتعدّد الطبقات الدلالية، وأسلوبيًا لا يقتصر الجناس هنا على الزينة اللفظية، بل يُسهم في إبراز المفارقة بين فئتين: فئة النقل الديني وفئة الإبداع البياني، بهذه التقنية البلاغية، يتّحد الشكل ويختلف المضمون، فتولد من الجناس طاقة تعبيرية تحمل إيقاعًا ومعنى، وتُضفي على النص عمقًا فنيًا يفوق مجرد التشابه الصوتي.

ومن الأمثلة على الجناس الناقص قوله: " **إن دار السلام هي كعبة الإسلام** " ([37])إن الجناس الناقص بين لفظتي (السلام والإسلام ) جمع بين الإيقاع والتعبير ،فالكلمتان تتقاربان صوتيًا في غالب الحروف ما يحدث تناغمًا موسيقيًا داخليًا يمنح العبارة طابعًا احتفاليًا يليق بعظمة المعنى ويعمق أسلوبيًا البنية الرمزية التي تجعل من دار السلام نقطة التقاء بين الأمن الأرضي والمركزية الدينية في عبارة تتحد فيها الموسيقى والمعنى في انسجام بديع.

واللافت أن الجناس الناقص، على كثافته، لا يُحدِث رتابة، بل يُنوّع الإيقاع الداخلي؛ لأن درجة التشابه بين الكلمات تختلف من موضع إلى آخر، مما يُنتج أنماطًا متعددة من التنغيم الصوتي فبعضها يُشبه الترديد، وبعضها يُقارب السجع، وبعضها يُؤدي دور المفارقة الصوتية التي تُثير الانتباه، وتُضيف للنص بعدًا حيويًا، كما يُلاحظ أن كثيرًا من هذه الجناسات وردت في سياقات متصلة بالمفاضلة أو المقارنة أو المفارقة، مما يربط بين التكوين الصوتي والجمالي والدلالي في آن، ولعل كثرة وتكاثف الجناس الناقص في هذه المقامة ينطبق "على ما انتقص من تآلف حياة المدينة من الفتن ، فالبناء الذي كان منسجمًا قد ضيع انسجامه جراء الهدم الذي أصابه وحياة الناس قد فقدت هي أيضًا ألفتها وتآلفها حين كثر فيها القتل والتشريد"([38]).

ومن الجناسات المضارعة قوله:" **ورقت أسحارها وورفت أشجارها**"([39]) فالجناس المضارع تشكل بين (أسحارها وأشجارها) وأحدث أثرًا إيقاعيًا وأسلوبيًا بالغ الجمال إذ أسهم في تعزيز الموسيقى الداخلية للنص عبر تقارب صوتي واضح بين كلمتين تختلفان من حرف واحد فقط يخرج من مخرج قريب وهو ما يمنح الكلام طابعًا نغميًا متناغمًا يريح الأذن وينعش الإيقاع ،وهذا الانسجام الصوتي لا يضفي فقط جمالًا سمعيًا بل يسهم في تثبيت المعنى في الذهن من خلال التكرار الجزئي الذي يشبه الترانيم الهادئة فيكون التلقي أكثر سلاسة وعذوبة ،وأسلوبيًا إن الجناس أضفى بعدًا بلاغيًا يغني المعنى دون الوقوع إلى التكرار التام ،إذ حافظ الكاتب على التنوع الدلالي بين ( الأسحار) و( الأشجار) مع المحافظة على التناسق الصوتي ما يبرز قدرته

الفنية على توليد صور متناغمة تعبّرعن حالة الهدوء والصفاء ،وكأن عناصر الطبيعة تتكامل في لحظة سحرية واحدة فـ(الأسحار) توحي بالرقة والسكينة و(الأشجار) توحي بالنمو والجمال والجناس بينهما يوحد الإحساس بهدوء الفجر ونضارة الطبيعة في مشهد نثري واحد.

والنوع الآخر من الجناس هو الجناس المذيل في قوله:" **من قتل قتله**"([40]) ساهم هذا الجناس بين لفظتي ( قتل وقتله) في إثراء النص إيقاعيًا من خلال التكرار الصوتي مع التغيير في النهاية، كما عزز من التأثير البلاغي بتركيز المعنى على النتيجة المترتبة على الفعل ، وهذا الجناس يظهر بوضوح التفاوت بين الفعل والنتيجة مما يعطي النص مزيدًا من القوة والتأكيد .

والجناس الأخير ومنه قول الكازروني: " **موحشة لفقد قطانها باكية بلسان الحال على سكانها**"([41]) يظهر الجناس المضارع بيت لفضتي ( قطانها وسكانها ) محدثًا أثرًا أسلوبيًا وإيقاعيًا ،فالجناس هنا عبَّر عن الحزن والأسى في إحداث المعنى نفسه ،وهو الفقدان فهما يشتركان في موضوع الغياب ولكن بلفظتين مختلفتين ، والذي عزز من ذلك المعنى هو صوت الهاء الموصولة كما يراها عبد العزيز مرتاض إذ "إن هذا الصوت الممدود المفتوح معا يظاهر النص على أداء وظيفة نفسية عجيبة بفضل الطاقات الكامنة فيه والقادرة على احتضان الحزن والحسرة والآهات "([42])،وهذا التناسق نلمحه كذلك من الناحية الإيقاعية إذ هما يشتركان في النهايات بنفس المقطع الصوتي( ـانها) مما ينتج عنه توازنًا إيقاعيًا مريحًا في السمع وهذا بدوره عزز من المعنى العاطفي في السياق .

وبذلك يُمكن القول: إن الجناس في مقامة "قواعد بغداد" ليس مجرد تزويق لفظي أو إظهار للمقدرة البيانية، بل هو عنصر بنائي أساسي في تشكيل الإيقاع الداخلي للنص، فهو يُحدث توازناً صوتيًا ممتدًا، يملأ فراغات السرد، ويُعطي المقامة نغمة خاصة تُشبه أنفاس الراوي حين يصوغ حيله اللغوية وبيانه المُتقن. وقد استُعمل الجناس بوعي فني، فاستُثمر في التأكيد والتوكيد، وفي بناء المفارقة ،وفي رسم المقابلات، وفي تعزيز الإيقاع الخطابي. وبهذا، يتحقق من خلال الجناس لحن داخلي متناغم مع السرد المقامي، فيصنع تجربة صوتية مكتملة تُغني السامع والمتلقي على السواء، وتُثبت براعة المقامة العربية بوصفها نصًا نثريًا مشبعًا بالموسيقى الخفية والإيقاع الذهني العميق.

**إيقاع الطباق**

يعرف هذا الفن على أنه "الجمع بين الشيء وضده في جزء من أجزاء الرسالة أو الخطبة أو البيت من بيوت القصيدة مثل الجمع بين السواد والبياض والليل والنهار والحر والبرد"[43]

وقد شغل الطباق موقعًا وظيفيًا متقدّمًا في البنية الأسلوبية لمقامة "في قواعد بغداد"، ولا سيما في تصوير التحولات الحادّة التي عصفت بمدينة دار السلام. فقد ورد الطباق في أكثر من (36) موضعًا، متنوّعًا بين طباقات فعلية بلغ عددها (10) وأخرى أسمية بلغت (16) وهو عدد لافت يدلّ على قصدية أسلوبية واضحة، إن هذا الحضور الكثيف لا يُمكن عده حشوًا بلاغيًا، بل هو مفتاح رئيس لفهم الإيقاع الداخلي النفسي للنص.

ومن أمثلة الطباقات الفعلية قول الكازروني: "**نهض بي عزمي لإجابة الداعي، وقعد أطفالي ينتحبون لوداعي**"([44]) تمثل الطباق هنا بين الفعلين (نهض/قعد)، وهو طباق أفعال يمثل تضادًا حركيًا ومعنويًا له أثر إيقاعي وأسلوبي عميق،فمن الناحية الإيقاعية، أسهم هذا الطباق في عمل توازن صوتي وتناوب إيقاعي داخل الجملة، إذ أحدث التباين بين (نهض /قعد) حركة موسيقية داخلية تُضفي حيوية على العبارة، فالفعلان متضادان في الدلالة، وهذا التضاد يعزز من إيقاع الجملة ويكسر رتابتها، فيمنحها وقعًا قويًا في الأذن، ويجعل القارئ أو السامع أكثر انتباهًا لما تحمله من مشاعر متباينة، ومن الناحية الأسلوبية، فإن الطباق بين

(نهض/ قعد) يُبرز المفارقة بين حالتين نفسيتين واجتماعيتين، فـ(نهض) تعبر عن الإرادة والعزيمة والاستجابة للواجب، بينما (قعد) تشير إلى الحزن والانكسار والبقاء، فالفعل الأول يدل على حركة إرادية واعية تحمل معنى القوة والواجب، في حين أن الفعل الثاني يُعبر عن الانكسار والعجز والانشغال بالعاطفة والفقد، وهذا التناقض الأسلوبي يُعزز الدلالة الشعورية في النص، إذ يُصوّر موقفًا إنسانيًا مؤلمًا تتنازع فيه الإرادة الشخصية مشاعر الأبوة والحنين.

وهكذا، نجد الطباق في هذا السياق يُضفي إيقاعًا نابضًا بالتوتر الداخلي، ويؤدي دورًا بلاغيًا هامًا في تصوير صراع داخلي بين الواجب والعاطفة، مما يُثري المعنى ويمنح العبارة عمقًا شعوريًا وإنسانيًا مؤثرًا، وهذا الأثر الفني للتضاد نلمسه في باقي الطباقات الفعلية التي وردت في المقامة مثل: (يؤتي/ينزع، بكى/ضحك، غاب/حضر، بان/رحل) ،فهذه الأفعال المتضادة لا تُعبّر فقط عن حركة لغوية وتقنية بلاغية ، بل ركيزة أسلوبية وجمالية تُفعل المعنى وتحرك النص من داخله، وتُبرز الطابع الحزين والمضطرب الذي أراده الكازروني، فتراها تَسحب القارئ إلى عمق المشهد المتوتر المتصاعد ، حيث لا استقرار في الصورة ولا اتساق في الزمان أو المكان، أي تُحدث ديناميكية داخلية في بنية النص تجسد صراعًا مستمرًا بين الحضور والغياب، والعطاء والحرمان، والفرح والحزن، كما أنه يُضفي على النص إيقاعًا متقلبًا ينبض بالحياة والتوتر ، ويُساهم في تشكيل نغمة وجدانية متأرجحة تمثل الحالة النفسية للكاتب واضطرابه من خلال لغة الحركة التي تفتتًا داخليًا لتقابل تفتت المدينة أو لتجسّد بذلك حالة بغداد المتقلّبة، فكل فعل من هذه الأفعال يشير إلى حركة ما، لكنه مقترن بنقيضه، مما يجعل النص في حالة تذبذب دائم بين صورتين متناقضتين، وكأن المقامة كلها مبنية على إيقاع الانكسار والتحول والانحدار.

وهذه الدلالة الإيقاعية الأسلوبية للأفعال نجدها كذلك في الطباقات الاسمية مثل قوله: **"ومحل الأمن من المخافة"**([45]) فالطباق بين اسمي (الأمن /المخافة)، مثل تضادًا بين حالتين متقابلتين: الطمأنينة والذعر. وهذا الطباق يؤدي دورًا مهمًا على المستويين الإيقاعي والأسلوبي.

فمن الناحية الإيقاعية، أضفى الطباق بين (الأمن /المخافة) نغمة داخلية متقابلة تشكل نوعًا من التوازن الصوتي في العبارة، فالتضاد بين الكلمتين صنع إيقاعًا نفسيًا يقوم على الانتقال بين نغمتين مختلفتين، مما يُحدث تنشيطًا للذهن ويكسر الرتابة اللغوية، كما أن حضور كلمتين متضادتين ضمن تركيب لغوي واحد يجعل الجملة أكثر شدًّا لانتباه السامع، ويمنحها طابعًا خطابيًا مؤثرًا، ومن الناحية الأسلوبية، فإن الطباق هنا يُبرز المفارقة الدلالية بين حالتين متباعدتين فـ(الأمن) الذي يدل على الاستقرار والسكينة، و(المخافة) التي تدل على القلق والاضطراب، والجمع بين هذين الاسمين في عبارة واحدة يوحي بحالة اضطراب أو انقلاب في الأحوال، وكأن الأمن لم يعد موجودًا في مكانه الطبيعي، بل أصبح في محل المخافة، وهذا التلاعب بالتضاد يُعبر عن مفارقة شعورية توحي بغياب الطمأنينة وهيمنة الخوف، مما يعكس حالة سياسية أو اجتماعية مضطربة، أو شعورًا داخليًا بعدم الاستقرار.

وهذا التجسيد في المفارقة الشعورية للأحداث المضطربة والتقلبات الزمنية نجده معانيه تفوح على طول صفحات المقامة ويعزز هذا القول المتضادات الاسمية الأخرى التي حفلت بها المقامة ومنها: (المشيدة / المهدومة)، (ملوك / عبيد)، (جالية / خالية)، (قديم / حديث)، (الداني / القاصي)، فهي جميعًا تحمل في طياتها توترًا دلاليًا ينبع من التحول والانكسار والضياع، وكأنها تُمثل صراعًا بين الحضور والغياب، بين المجد والزوال، إذ تحمل كثافة دلالية تتجاوز مجرّد المقابلة، وتُمثّل قيمًا حضارية متضادة، تُغني النص بعمقٍ رمزي يُضيف إلى الإيقاع طبقةً من الرسوخ والامتداد، وهذا الاستعمال المتعمد للتضاد ليس مجرد تنويع لغوي، بل هو عنصر بنائي أساسي في نغمة المقامة، صنع إيقاعًا داخليًا يجسد حالة الحزن، والانكسار،

والتحسر على الماضي، وكأن الكاتب كان واعيًا تمامًا بأن هذه التضادات تُؤسس لحالة من الأسى الجماعي والوجد الفردي، وتُرسّخ طابع المقامة الحزين من خلال إثارة الشعور بالفقد والحنين.

إذًا، يمكن القول: إن الطباق هنا لا يُستعمل للزينة البلاغية، بل جاء كأداة فنية واعية جسّدت جوهر التجربة الشعورية في المقامة، وأظهرت التحول الدرامي بين ما كان وما آل إليه الحال.

ومن الأمور الأسلوبية التي وجدناها في هذه المقامة ،أن الكاتب عمل على تحشيد التضاد وتكثيفه بطريقة مدروسة ،إذ جمع بين الأفعال والاسماء في آن واحد لينتج نظامًا تعبيريًا مزدوج الطبقة يفعل الإيقاع ويغني المعنى كما قوله :"**وواهًا لمن كان يصل إلى هذا المقام أو يتمناه أو يبلغ درجة المثول به أو يراه قد تبدل بعد الأنس بالكآبة حتى صار بهذه المثابة يستوقف بلسان حاله ويستبكي على تغير أحواله** "([46])هذا المزج بين التضاد الفعلي كـ( يصل / تبدل) و(يستوقف / يستبكي) والتضاد الاسمي كـ( الأنس / الكآبة)، و(المقام / المثابة) ليس مجرد زخرفة بلاغية، بل استراتيجية أسلوبية تهدف إلى تعميق الإحساس بالانهيار والتحوّل، وكأن الكاتب يريد أن يُحمّل اللغة نفسها بُكاءه الداخلي وتحسّره الجمعي.

هذا الحشد الأسلوبي المركّز للتضاد يمنح النص قوة تكثيفية تجعل المفارقة الشعورية أكثر إيلامًا وأشد وقعًا في نفس المتلقي، فالتضاد بين (الأنس/ الكآبة) لا يُبرز فقط انقلاب المكان من بهجة إلى حزن، بل يُظهر كيف أن الحالة النفسية ارتبطت بالمكان ارتباطًا وجدانيًا يجعل من التبدل المادي تبدلًا روحيًا أيضًا، وكذلك يتعزز الأسلوب بمفارقة بين (المقام) العالي في الذاكرة و(المثابة) الحالية المتواضعة الباكية، مما يجعل النص يضجّ بالمفارقة الوجدانية، ويمنح المتلقي صورة مأساوية مكثفة عن زوال المجد ،ويشعر القارئ أن السقوط لم يكن تدريجيًا، بل مفاجئًا وشاملاً، ضرب كل شيء في المكان: الأفعال التي كانت تدل على حياة وازدهار، والأسماء التي كانت ترمز للسكينة والمكانة، بهذا الأسلوب، استطاع الكاتب أن يصوّر لنا مشهدًا متكاملًا لانكسار المدينة أو الذات، وأن يُبرز بمهارة فنية كيف أن البلاغة في التضاد ليست تجميلًا، بل نَفَسًا تعبيريًا عن واقع مأساوي داخلي وخارجي.

وهكذا يمكن القول : إن التناوب بين الطباقات الفعلية والاسمية ينتج إيقاعًا مركّبًا يترنّح بين الحركة والسكون، بين الفعل ورد الفعل، بين الواقع والذكرى، بين التوتر والانكسار، وهذه البنية الإيقاعية المركبة لا تكتفي بإنتاج التوازن الصوتي، بل تمثل اضطرابًا نفسيًا داخليًا عميقًا، يجسد فقدان الهوية الحضارية والانكسار الذاتي أمام ضياع الماضي ،وفي هذا السياق، يصبح الطباق ليس مجرد أداة بلاغية، بل بنية نفسية إيقاعية تؤطّر النص كله، وتوجّه المتلقي لقراءة المقامة بوصفها نشيدًا داخليًا من الحزن المتناوب.

**المبحث الثاني :الإيقاع الثابت**

لقد اهتمت الدراسات الأسلوبية بالموسيقى الشعرية اهتمامًا كبيرًا لما لها من قيمة شعرية في استكشاف ميل الشاعر للنظم في اتجاه معين من الأوزان والقوافي بما يحقق رغبته المنسجمة مع الهدف الذي يرنو إليه ([47]) كما أنها تكشف عن المشاعر القلبية للشاعر التي لا يستطيع أن يكشف عنها بلسانه ،فهي تآزر الشاعر وتساعده على البوح بما يريد إيصاله إلى المتلقي بطريقة سريعة ولعل السامع عن طريقها بإمكانه تحديد ما يعتمل في نفس الشاعر من فرح أو حزن([48]).

ويمكن لنا دراسة هذه الخاصية الإيقاعية الأسلوبية في (مقامة في قواعد بغداد) وفق ركنين أساسين هما (الوزن والقافية) للأشعار التي وردت في هذه المقامة ،وهي جميعها للكازروني ،وقد بلغت عدد الأبيات فيها تسعة ،وعلى خمسة أوزان ،وسنذكرها بناءً على ما جاءت عليه في أماكنها المرتبة من المقامة : المتقارب في بيتين ،والطويل في بيتين ، والبسيط في بيت واحد ،والسريع في بيتين ، والكامل في بيتين .

وسنحلل كل وزن تحليلًا أسلوبيًا كاملًا من حيث التقطيع وبيان الزحافات والعلل ،فضلًا عن بيان حرف الروي والقافية، وبيان السبب من اختيار الكازروني لهذا البيت ومناسبته لذلك الموضع .

**أولًا: البحر المتقارب**: وهو من بحور الطوال يصلح فيه تعدد للصفات وسرد الأحداث في نسق مستمر والناظم فيه لا يستطيع أن يتغافل عن دندنته ،فهي أظهر شيء فيه ([49]).وتفعيلته هي:

**فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن**

وجاء على هذا البحر قول الكازروني:

**وَأنْـــدُبُ أطلالــها تـــــارَةً وَأبْكي عَلى فرْقة الظـــاعِنينا**
**0/ 0 / / 0/ / 0/ 0 / / 0/ / 0/**
**فعول فعولن فعولن فعو فعولن فعولن فعولن فعو**
**فلَوْ ذَهَبتْ مقتْلة بالبُــكاءِ لفرْط الغَرامِ لـــــكنّا عُميْنا**
**0 /0 / /0 / /0 0/ 0 / / 0/0 / /0 / /0**
**فعول فعولن فعولن فعول فعولن فعول فعولن فعولن**

فعندما نتأمل البيتين نجد أن الزحافات والعلل قد أخذت طريقها إليهما ،ففي البيت الأول أصاب صدر البيت زحاف (القبض) في أول تفعيلة من صدر البيت وزحاف القبض هو .تحويل فعولن إلى فعول بحذف الخامس الساكن ([50]) ، كما أصاب أول تفعيلة من البيت الثاني في الصدر والتفعيلة الثانية من العجز مما يضفى شيئًا من الإيقاع السريع والمتقطع في بعض المواضع، كذلك جاءت علة (الحذف) وأصابت ضرب وعروض البيت الأول، والحذف .تحويل فعولن إلى فعو بحذف السبب الخفيف ([51]) مما أدّى إلى قَصْر الشطر، وهذا يمثل إنكسارًا أو اختناقًا صوتيًا ينسجم مع الألم والرثاء ، ليكون التناوب الإيقاعي بين فعولن الكاملة وفعول أو فعو الناقصة يعكس تقلّب المشاعر بين الحزن المكتوم والانفجار العاطفي، مع الاشارة .أن البحر نفسه يوظَّف كثيرًا في الرثاء والحالات النفسية ويرتبط تقليديًا بالتعبير عن الحزن، والوجد، والتأملات العاطفية ([52]) وهذا ينسجم مع موضوع المقامة ،وكأن الكازروني هنا يريد أن يحشد كل تقنيات اللغة ويصبها لخدمة موضوعه الأساس ،وهو (رثاء بغداد) من حيث الوزن وكذلك الألفاظ والمعاني ،فتجد تكراره للأفعال الحزينة(أبكي، أندب) يعمّق من الإحساس بالفقد، فضلًا عن استعماله الرموز الرثائية (الأطلال والظاعنين) وهما رمزان تقليديان في أدب الرثاء، يُستحضر بهما أسلوب البكاء على الأطلال المعروف في الشعر العربي ،وهذا البكاء كان دوريًا تمثل بقوله: "تارة" لتعطي النص طابعًا ،وكأن الحزن لا ينقطع، بل يعود في دورات زمنية متكررة، إن هذا الاستدعاء المقصود لهذا الموروث الرثائي لا يهدف فقط إلى التأثير العاطفي، بل يربط مأساة بغداد بمأساة الأمة كلها، ويجعل الحزن حضاريًا وجمعيًا، لا ذاتيًا فرديًا فقط.

ولعل الذي يعزز من مقصدية الكازروني في استعماله لهذا البحر، هو استعماله لحرف الروي والقافية ، فأما الروي تمثل بحرف(النون) المفتوحة والقافية جاءت (مطلقة مردوفة موصولة) وهذا الاستعمال لهما كان له أثرٌ واضح من الناحيتين الإيقاعية والأسلوبية في تعميق جو الحزن والرثاء الذي تسعى الأبيات إلى إيصاله. فالنون بوصفها حرفًا أنفيًا مجهورًا ورخوًا، تصدر بصوت يمتد في النطق محدثا نوعا من الحفيف لا يكاد يسمع ([53])وهي أقرب إلى الحنان الهادئ والانكسار الصامت مما يضفي على الإيقاع طابعًا حزينًا ساكنًا، وكأنّه أنين مكتوم ينسجم تمامًا مع مضمون البيتين، إذ الانكساروالندب والبكاء والحسرة على الأطلال وفُرقة الأحبة،وما آلت إليه بغداد ويزداد هذا الأثر وضوحًا حين تسبق النون ياءُ مدّ، وتليها ألفٌ بعد حركة الفتح(الف الأطلاق) مما يمنح الكلام نغمة بطيئة متهدّجة، وكأنها صدى لبكاء طويل، أو صوت يخرج من صدر أثقلته الأحزان ،إن الكازروني من خلال هذا الاختيار العروضي الدقيق، لم يكتب أبياتًا فحسب، بل صنع لها نغمةً

تحمل الحزن في إيقاعها بقدر ما تحمله في معناها، فجاء الروي والقافية جزءًا لا يتجزأ من التعبير الشعوري للنص، وعنصرًا فاعلًا في رسم صورة الانكسار العميق الذي تعيشه بغداد في تلك المرحلة من الزمن.

ويمكن القول : إن اختيار الكازروني لهذه الأبيات في لحظة الانكسار داخل المقامة ليس أمرًا عشوائيًا، بل يحمل دلالة فنية ونفسية عميقة، فقد جاءت هذه الأبيات ضمن النمط الانكساري في بنية المقامة، أي في اللحظة التي يبلغ فيها الحزن ذروته، وتتحول النبرة من السرد الفني أو التهكمي إلى نغمة وجدانية صادقة، وهنا يبرز توظيف بحر المتقارب بوصفه بحرًا ارتبط تقليديًا بالتعبير عن الحزن والتأمل والرثاء، مما يجعل حضوره في هذا الموضع انسجامًا طبيعيًا مع الحالة الشعورية العامة للنص.

وقد يكون الشعر هنا هو الملاذ الوحيد أمام السارد، وكأن الكازروني، بعد أن استنفد اللغة النثرية في التعبير، لم يجد سوى اللغة الشعرية متنفسًا للانكسار الحقيقي، ومن ثم، فإن إدخال هذه الأبيات في هذا الموضع بالذات، ليس له وظيفة جمالية فحسب، بل يؤسس لنقلة درامية داخل المقامة، تمهّد للانتقال من البوح والانفعال إلى التأمل أو الصمت أو الحكمة الختامية، فهذه الأبيات تمثّل في بنية المقامة نقطة هبوط حاد، أو قاعًا شعوريًا، تحتاجه البنية السردية لتحقيق توازنها، ولجعل لحظة النهوض اللاحقة أكثر صدقًا وتأثيرًا، هكذا تندمج البنية الإيقاعية، والصورة الشعرية، والوظيفة الدرامية، لتجعل من هذه الأبيات علامة فارقة في المقامة، تكثف لحظة الانكسار وتمنحها عمقًا فنيًا وإنسانيًا في آنٍ معًا.

**ثانيًا: البحر الطويل** : وهو من البحور الطويلة وأعظمها أبهة وجلالة وإليه يعمد أصحاب الرصانة ويُستعمل غالبًا في المدح، الوصف، الفخر، والموضوعات الكبرى ذات النَفَس التاريخي أو الديني([54]) وهو ما يتّسق مع مضمون الأبيات هنا، وتفعيلته:

**فعولن مفاعيلن فعولن مفـاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن**

وجاء على هذا البحر قول الكازروني:

**مَقــامٌ عَليْــه للنّــبوَّةِ هيْبــة وفيْهِ من الرْكنِ العَتيْقِ مِلامِحُ**
**/0 / //0 / 0 /0/ /0/0 0/0 / / /0 0/0 /0/0**
**فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعلن**
**يَــودُّ بَسيْطُ الجوّ لو إنّه لــــهُ بِساطٌ وأن الشّهبَ فيْه طرائِحُ**
**/0/0 0/0 / / /0 //0 /0/0 0/0 ///0 //0**
**فعول مفاعلين فعولن مفاعلن فعولن مفاعلن فعول مفـــاعلن**

وإذا نظرنا إلى البيتين نلاحظ إنهما قد أصابهما زحاف القبض، وهو (حذف الخامس الساكن) إذ ورد في "فعولن" فتحوّلت إلى "فعول" في التفعيلة الثالثة من صدر البيت الأول وعجزه ،والتفعيلة الأولى من صدر البيت الثاني ، والتفعيلة الثالثة من عجز البيت الثاني ، والأثر الإيقاعي لهذا الزحاف هنا لا يُحدث انكسارًا عاطفيًا كما في المتقارب، بل يُكسب الوزن نوعًا من الجدية والرصانة، مع خفة موزونة تُحاكي نبرة الوصف التأملي المهيب، فانتظام البحر الطويل عزز من ذلك الإحساس بـالاتساع الزماني والمكاني، ليتلاءم مع ما يريد الكازروني ،فهذا البحر مثلما ذكرنا تجد فيه بهاءً وقوة، فهو كان يتحدث عن عظمة القصور وفخامتها ففد كانت بهيبتها وقداستها كمكان نبوي ذي رهبة تاريخية وروحية، وهذه الرموز القدسية التي تحملها الألفاظ المكانية: (مقام)، (الركن العتيق)، توحي بوحدة الرسالة والمكان، ويعبّران عن امتداد أثري وروحي.

ولعل الذي يعزز من مقصدية الكازروني في استعماله لهذا البحر هو استعماله لحرف الروي والقافية ، فأما الروي تمثل بحرف ( الحاء)المضمومة وعليه جاءت القافية هنا مطلقة مجردة متحركة، وهذا التناغم ما بين

الروي والقافية المطلقة تخدم الغاية المتوخاة منهما لدى الكازروني. فالحرف (حاء) من الحروف الحلقية المهموسة الاحتكاكية الرخوة، ينشأ عنها صوت خافت حفيف ([55]) ومع الضمة، يأخذ النطق منحًى دائريًا مفتوحًا، لا يرتفع عاليًا ولا ينخفض حزينًا، بل يبقى في مستوى هادئ ومتزن ،وهذا التوازن في الإيقاع يناسب تمامًا فخامة الموضوع، إذ إن الأبيات تتحدث عن مقام النبوة وهيبته وركن الكعبة وسماته، وفي البيت الثاني يُشبَّه الجو ببساط مفروش في مقامٍ ملوكيّ إلهيّ، وهو تصوير ذو قداسة وجلال. لهذا لم تكن نغمة الأنين أو الانكسار مناسبة، بل جاءت نغمة الحاء المضمومة لتُحافظ على جلالة المشهد وهدوئه وهيبته، وأن تكراره في القافية بين (ملامحُ) و(طرائحُ) عزز هذا الانطباع، ووحد نغمة الوقار في ختام الشطرين، كما أن انتهاء كل بيت بصوت مضموم يمنح الأبيات وقفة صوتية مغلقة غير منفرجة، كأنها تشير إلى وقفة تأمل أو خشوع، تناسب الحديث عن المقدسات ومواطن العظمة.

ولعل اختيار الكازروني لهذين البيتين بعد حديثه عن أروقة القصور ومقاماتها وأماكنها يحمل دلالة فنية ودينية دقيقة، ويمكن تعليله، بأنه هو بعد أن استعرض القصور الدنيوية، بأروقتها وزخارفها، وما تحمله من مظاهر الفخامة المادية، انتقل بهذه الأبيات إلى المقام النبوي الشريف، ليُحدث بذلك مفارقة مقصودة بين عظمة البشر وزينة الدنيا، وبين الهيبة الروحية والقداسة الإلهية التي لا تُضاهى، فاختياره لبحر الطويل، المعروف بجديّته واتساعه، وبكونه من أكثر البحور استعمالا في مدح العظماء ، جاء ليتناسب تمامًا مع هذا التحوّل من وصف مادي إلى تأمل معنوي يجلّل المكان بالسكينة والوقار، وباختياره لأبياتٍ متزنة إيقاعيًا، وعالية النبرة روحيًا، يؤكّد أن الختام أو الذروة في الوصف لا تكون إلا بذكر المقام النبوي، وكأن كل ما سبق من وصف القصور كان مجرد تمهيد للوصول إلى هذا المقام الأشرف.

**ثالثًا: البحر البسيط:** هو من البحور الطوال ، وقسيم بحر الطويل بصفاته من حيث البهاء والجلال ،وإليه يميل الشعراء في الأغراض التي تستوجب التأني والوقار ،ووزنه هو: ([56])

**مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن**

وورد في هذ المقامة بيت واحد للكازروني على وزنه قوله:

**يكادُ يُحكيهِ صوبُ الغيثِ منهمرًا لو كانَ طلقُ المحيا يُمطرُ الذهبا**

**/00 / 0 // / 0/ /0/0 /00 / 0 / / / 0/ / 0 / / 0 / /**

**مُتفعِلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن**

والمتأمل للبيت يجده لم يسلم من الزحافات، فقد وقع زحاف الخبن في ضرب وعروض (فاعلن) فأصبحت (فعلن) وكذلك وقع هذا الزحاف في تفعيلة (مستفعلن) الأولى، فأصبحت (متفعلن) بحذف الثاني الساكن، وهذا التغيير كأنه صنع استهلالًا مرنًا سريع الإيقاع، إذ انسجم مع الصورة المتحركة والانسيابية في البيت ، فالكازروني مزج بين الرشاقة الإيقاعية النغمية والدقّة الأسلوبية مع ملاحظة أن زُحاف الخبن في التفعيلة الأولى أتاح انسيابًا سريعًا يوازي المشهد المتحرك (المطر المنهمر)، أما الأسلوب، فبُني على استعارة تمثيلية راقية تجمع بين الجمال الطبيعي والثراء الرمزي، ليُجسّد المحيا البشوش كمصدر للفيض والبركة، بهذا يتحوّل الممدوح إلى صورة شبه أسطورية، يتفوّق على الطبيعة نفسها بجماله.

أما عن حرف الروي (الباء) فكان مفتوحًا متبوعًا بألف مد، وعليه كانت القافية مطلقة أضفت على البيت رنينًا موسيقيًا غنيًا متدفقًا. والباء حرف جهوري شديد،([57]) له طابع نغمي واضح يضفي قوة ورصانة على نهاية البيت، كما أن اقترانه بألف الوصل منحه امتدادًا صوتيًا سلسًا، عزز من إيقاع البيت وزاده انسيابًا، وبما أن المعنى يقوم على تصوير جمالي باذخ، يتحدث عن الحسن والسخاء والجاذبية، ولهذا كان من الطبيعي أن تأتي القافية في هيئة موسيقية رنّانة تضيف إلى المشهد لمسة سمعية مكملة للبذخ البصري.

ويمكن القول :إن الكازروني لم يأتِ بهذا البيت عبثًا في هذا الموضع، بل وضعه بعد حديثه عن أبواب الخليفة التي كانت مفتوحة للجميع، في دلالة على فيض العطاء وشمول الكرم، فجاء هذا البيت ليُجسّد تلك الصورة معنًى ومبنى، فطلق المحيا الذي يُمطر ذهبًا يتطابق مع تلك الأبواب المفتوحة التي لا تُقصي أحدًا، ومع قافية متألقة تنتهي بذهبا، تنغلق الدلالة بإيقاع يوازي المعنى، في توافق صوتي ودلالي متكامل، ومن جهة الإيقاع، فإن البحر البسيط بما حمله من دلالات معنوية ، فضلًا عما أصابه من زحاف الخبن الذي خفف من ثقل التفعيلة الأولى، تناسب تمامًا مع صورة الانهمار والعطاء المتدفق، وكأن الإيقاع نفسه يحاكي حركة الفيض التي تصدر عن الخليفة، فاختياره لهذا البحر لم يكن مجرد تفضيل إيقاعي، بل جاء لينسجم مع المعنى، إذ يحمل التفعّل الموسيقي خفة العطاء ورشاقة الانفتاح.

**رابعًا: البحر السريع:** وهو من البحور التي صنفت بين البحور الطويلة والقصيرة ،وأن الناظم فيه يحتاج إلى التأني في نظمه ([58])وتفعيلته هي:

**مستفعلن مستفعلن فــاعلن مستفعلن مستفعلن فــاعلن**

وورد في هذه المقامة بيتين للكازروني على هذا البحر تمثلا بقوله:

**في البَدْرِ منْ وجنتِهِ نكْــتة وَفتْرَةٌ في العيْنِ منْ طرْفِــه**
**/0/ / 0 0 / /0 / /0/0 / 0/ / /0 /**
**مستفعلن مستعلن فاعلن متفعلن مستفعلن فــــاعلن**
**إذا مَشى جــاذبَهُ ردْفــهُ كأنّــهُ يمْشيْ إلى خلفــــهِ**
**/0 0/ / 0/ / 0/0 /0/ / 0/ /0/**
**متفعلن مستعلن فــــاعلن متفعلن مستفعلن فــــاعلن**

إنّ البيتين اللذان أوردهما الكازروني هنا يحملان طاقة تصويرية غنية، وإيقاعًا متسقًا مع المعنى المراد، كما إنهما لم يسلما من الزحافات ، ففي البيت الأول ، ورد زحاف الطي وهو .حذف الرابع الساكن من تفعيلة مُسْتَفعِلُنْ فأصبحت (مُسْـتَعِـلُنْ)([59]) ،وهذا الزحاف أيضًا جاء في البيت الثاني في التفعيلة الثانية من الصدر ، وكذلك دخل زحاف الخبن على تفعيلة مستَفْعِلُن فأصبحت (مُتَفْعِـلُنْ) في التفعيلة الأولى من عجز البيت الأول وكذلك على البيت الثاني التفعيلة الأولى من الصدر، وأيضًا على التفعيلة الأولى من العجز، ولعل هذه الزحافات تُضفي مرونة إيقاعية واضحة، تكسر الرتابة وتضخ في النغمة شيئًا من الحيوية والانسياب، مما يُناسب طبيعة الصورة المتحركة في البيتين، فالكازروني أراد أن يصور جمال الجواري باستعمال تشبيه تفصيلي مركب: وجنته فيها "نكتة" (أي علامة أو شامة أو نقطة سحرية)، وعينه فيها "فترة" (وهي النظرة الخاملة الساحرة)، فضلًا عن مشيته التي فيها دلع وتمايل، ليوحي بترف وخفة وكبرياء جسدي، وكأن الإيقاع السريع الذي يشتد هنا بزحافات متعددة، ينسجم تمامًا مع حركة المشي، ويُترجمها موسيقيًا، فاختيار الكازروني لوزن السريع كان موفقًا لتصوير ذلك الجمال بما فيه حياة وانسياب، وأن استعماله لتلك الصور للمحبوب العربي – (النكتة، الفترة، التمايل) – صحيح كان استعمالًا تقليديا لكنه أعاد صياغتها في نسق شعري مشحون بالحيوية ،وأن الإيقاع لم يكن مجرد خلفية موسيقية، بل كان شريكًا فاعلًا في تشكيل المعنى والانطباع، إذ ليونة الوزن ترافقت مع نعومة الصورة، وسرعة الإيقاع انسجمت مع وصف الحركة.

أما عن حرف الروي لهذين البيتين كان (الهاء) المكسورة لذلك ،فالقافية هنا مطلقة تعطي إيقاعًا رقيقًا ناعمًا، وتُحدث نوعًا من الانزلاق الصوتي السلس في نهاية الشطر، فهي تعطي امتدادًا صوتيًا خافتًا، وبنغمة هادئة لا صدمة فيها ولا حدّة، مما يجعل هذه القافية ملائمة تمامًا للغرض الغزلي والوصف الرقيق، كما أن التصريع الحاصل في البيتين أعطى وحدة شعورية متصلة، فالمعاني الجمالية تنتقل بسلاسة من (نكتة) إلى (طرفه)، ومن (ردفة) إلى (خلفه) في وصف تصويري يجمع الرقة البصرية بالنعومة الحركية، فالقافية

الهائية في هذين البيتين حملت أثرًا إيقاعيًا ناعمًا وأسلوبًا هادئًا، تناسب تمامًا مع المضمون الغزلي والوصف الرقيق للجمال والمشية، وقد أحسن الكازروني في اختيار هذا النوع من الروي والقافية ليحافظ على الجو الوجداني العذب الذي ينساب بانسيابية موسيقية وسلاسة بيانية.

ولعل السبب في اختيار الكازروني لهذين البيتين في هذا الموضع من المقامة، فهو جاء بعد حديثه عن أيام الترف والبهجة (النمط الانسيابي )ووصفه للجواري في بغداد قبل أن يحل بها الدمار والخراب ،فهذا الاختيار لم يكن عشوائيًا، بل جاء ليؤدي وظيفة فنية ودلالية مزدوجة، تعزز من الصورة العامة لمشهد البذخ والجمال الذي يسعى لرسمه، فالكازروني، وهو يسرد تفاصيل الترف، لم يكتفِ بالوصف النثري المجرد، بل لجأ إلى الشعر ليكثّف الدلالة ويرفع الإحساس الجمالي إلى ذروته، فجاء بهذين البيتين ليجسدا ببراعة المثال الحي للجمال الفاتن والدلال الساحر الذي كانت تتمتع به الجواري في تلك الأيام.

وإذا نظرنا إلى السياق الأوسع، نلاحظ أن الكازروني يستعمل هذه الأبيات لتوثيق الزمن الذهبي لدار السلام، حيث الجمال مقرون بالفرح، والدلال جزء من حياة يومية مترفة، فالجواري لم يكنّ فقط رمزًا للترف، بل كنّ كذلك عنوانًا للذوق والبهجة والفتنة، لذلك جاءت الأبيات كخاتمة شعرية لصورة نثرية زاخرة بالتفاصيل، والكازروني كأنه هنا أحس بأن الشعر أقدر على نقل الفتنة والدلال بصيغة فنية مكثفة؛ ولأن اللغة النثرية مهما بلغت دقتها، لا تملك القدرة على الإيحاء والانفعال كما يفعل بيت موزون مصوَّر ولعل هذا هو ما أضفي عليها لمسة فنية خالدة، وتُحوّل الوصف من تقرير إلى انفعال، ومن مجرد إلى تخييل.

**خامسًا: البحر الكامل :** وهو من البحور الطوال ،وأكثر البحور جلجلة وحركات ،وفيه لون خاص من الموسيقى يجعله أن أريد به الجد كان فخمًا جليلًا ،وأن أريد به الغزل وبما بمجراه من أبواب اللين كان حلو، له صلصة كصلصة الأجراس، ونوع من الأبهة يمنعه من أن يكون نزقًا أو خفيفًا شهوانيًا ([60])وتفعيلته:

**متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن**

والكازروني يختم أبياته التي جاءت في مقامته بهذه البيتين وهما على البحر هذا بقوله:

**وَتَنالُ منْك بِحدِ مقْلتُـــــها ما لا تَنــالُ بِحدِها النصـــلُ**
**/0/00 /0/00 /00 / 0/ / 0/ 00 //**
**متفاعلن متفاعلن متـــفا متْفاعلن متفاعلن متفـــا**
**وَإذا نَظرتَ إلى مَحاسِنِـها فَلِكلِ موضع نظْرةٌ نُبْلُ**
**/0/00 /0/ 00 /0/00 / 00 // /0/00 /0/00**
**متفاعلن متفاعلن متـــفا متفاعلن متفاعلن متـــفا**

عندما نتأمل البيتين نجد أن الزحافات والعلل قد طالته كذلك ، فالبيت الأول أصابه زحاف الإضمار وهو " وهو تسكين الثاني المتحرك، وبذلك تصبح التفعيلة مكونة من سببين خفيفين ووتد مجموع "([61]) ووقع ذلك في التفعيلة الأولى من عجز البيت الأول ، وكذلك أصابه علة الحذذ والحذذ المضمر ويراد بالأول حذف الوتد المجموع والثاني تسكين المضمر ([62]) ،فالحذذ وقع في ضرب البيت الأول ،وفي ضرب البيت الثاني ،أما الحذذ المضمر فقد وقع في عروض البيت الأول والبيت الثاني ، وهذه العلة في نهاية الصدر والعجز، تحديدًا، منح البيت إيقاعًا منقوصًا في الختام، وهو ما يتلاءم مع النبرة الهادئة غير المنفعلة التي تحكم وصف الشاعر، فالزحاف هنا ،لا يعكس اضطرابًا أو انفعالًا كما في سياقات الحزن أو الشوق، بل يعكس هدوءًا مقصودًا يوازي نغمة التأمل والاتزان في وصف الجمال ولكن بأسلوب وصفي عقلاني، وكأن الشاعر يرسم خريطة للجمال بنظرات متفرقة تحمل مفارقة دلالية راقية بين الجمال والعنف ،فالعين تفعل ما لا يفعله السيف وهذا المجاز يشيع في أدب الغزل، لكنه هنا لا يأتي بانفعال، بل بأسلوب بياني هادئ متوازن، فالمبالغة ليست مفرطة، بل منضبطة، والبيت يُشيع جمالًا هادئًا لا تهوّر فيه، كما أن النظرات وكل واحدة منها (نُبْل)، أي

ترفع وبهاء، فالصورة هنا لا تسعى إلى إثارة الشهوة، بل إلى تقدير الجمال بنظرة تذوقية راقية، تُجزّئ الجمال لتصفه بأناة وتهذيب، وكأن الجملة الشعرية لا تنفجر بالإيقاع بل تتنازل عنه بهدوء في آخرها.

وقد كان لحرف الروي (اللام) المضمومة .وهو حرف صحيح مجهور ورخو يمتد نغمه برقة في النطق([63])، وقافية بذلك جاءت مطلقة ، وقد أضفى الروي على الأبيات جرسًا موسيقيًا رقيقًا وممتدًا. فاللام بطبيعتها رخوة لَيّنة والنفس تنساب معها([64])، وهي ليست مجرد خاتمة صوتية، بل تحمل إيحاءً بالاتساق والانسياب، مما يعزز المعاني الرقيقة التي تعالجها الأبيات، فهي تضبط الانفعالات، وتجعلها أقل حدة وأكثر رقّةً مثل (النصل) و(الحد)، وتساهم في صنع جو عام من السكينة الممتزجة بالإعجاب الكامن في وصف المحاسن.

ويزداد هذا التأثير وضوحًا حين نلحظ أن حرف الروي (اللام) تكرر( تسع مرات )في هذه الأبيات، وهذا التكرار لم يكن عبثيًا، بل أوجد نوعًا من "الدوي الداخلي" الذي يُثبت اللحن الموسيقي في ذهن السامع، ويؤكد على الاستمرارية الانفعالية للنص، وإن تكرار اللام يربط الأبيات بروح واحدة ونغمة واحدة، ما يمنح الوصف اتساقًا تامًا واندماجًا صوتيًا ملحوظًا، ويعزز مشاعر الإعجاب الهادئ والجمال المنساب الذي يرسمه الكازروني ،ويمثل مهارته في إحكام الربط بين الصوت والمعنى، بين الإيقاع الشعري وتفعيلاته لهذا الوزن (الكامل ) والموقف الفني والموضوعي.

والسبب في اختيار الكازروني لهذين البيتين في هذا الموضع من المقامة، هو نفسه من اختياره للبيتين السابقين اللذين سبق ذكرهما ، فالبيتين هنا ،جاءا بعد حديثه عن أيام الرخاء والبهجة ووصفه للجواري في بغداد قبل أن يحلَّ بها الدمار والخراب ، وهو بهما أراد أن يعزز تلك الصورة العامة لمشهد البذخ والجمال الذي يسعى لرسمه وينقله إلى الآخر .

وبناءً على ما تقدم يمكن القول :إن البحور الشعرية التي اختارها الكازروني في هذه المقامة ، لها مميزاتها الإيقاعية المتعلقة بالمعاني والدلالات العميقة للقصيدة في رثاءه لبغداد في ظرف زمني دقيق ، فتجد أن الأوزان الثلاثة الأولى (المتقارب و الطويل و البسيط)جاءت لتعبر عن مواطن الحزن والكآبة وبيان العظمة والفخامة أي (النمط الانكساري)، في حين تجد البحور الأخرى (السريع و الكامل) جاءتا لتعبر عن الخفة والرشاقة وبيان مفاتن الجمال ، أي (النمط الانسابي) ولعل هذا ينطبق تمامًا مع ما أرده القرطاجني من ضرورة التناسب بين البحر والجنس الشعري بقوله:" ولما كانت أغراض الشعر شتى وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة وما يقصد به الهزل والرشاقة ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم وما يقصد به الصغار والتحقير ،وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيّلها للنفوس ..هذا الذي ذكرته من تخييل الأغراض بالأوزان"([65])،فضلًا عن ذلك أن هذه البحور لها مقدرة فائقة في استيعاب تدفق خلجاته النفسية واستيعاب تفعيلاتها لتجربته الشعرية إذا نلحظ أن الكازروني يلجأ إلى البحور الطويلة المقاطع ؛لأن هذه البحور تمتاز بقابليتها على تعدد الأغراض داخل اللوحة الشعرية الواحدة([66]) ، كما أن القافية في جميع الأبيات جاءت مطلقة ولعل هذا يتوائم مع موضوع المقامة الحزين والمفعم بالحسرة ، ولاسيما أن هذه القافية تحمل من الانفتاح دلالي ما يجعلها تختلف عن المقيدة ،فهي لا تنغلق على السامع كما تفعل القافية المقيدة بل تترك للنفس فسحة مفتوحة وكأن الشاعر لم ينته من شكواه ، وهي بهذا جاءت تحاكي مشاعر الانكسار والاطلاق ووجدت صداها لدى الكازروني وهو يصور حزنه بمأساة بغداد .

**نتائج الدراسة:** بعد هذه الرحلة في غمار دراستنا نستشف النتائج الآتية:

- تمثّل المقامة نموذجًا فنيًا للتكثيف الإيقاعي والدلالي ، وقد أدّى الصوت المجهور دورًا انسيابًا إذ يعكس شعور الذات الراوية بالحضور والقوة والحنين الموجع، فيما يتراجع الصوت المهموس ليواكب لحظات الانكسار النفسي ، وهذه البنية السردية المتقلبة أخذت تتماشى مع المنحنى الشعوري للمقامة لتندمج

الأصوات والمعاني في بنية متوترة تُقدّم دار السلام بوصفها رمزًا متأرجحًا بين المجد والانهيار،وبين العظمة والانكسار.

- شكّل التوازي بأنماطه (الأحادي، والثنائي، والثلاثي، والرباعي) في مقامة الكازروني بنية إيقاعية منظمة تُحاكي موسيقى الشعر، وأسهم في ترسيخ الصور، وتنظيم المعنى، وتكثيف العاطفة، فكان وسيلة فنية وجمالية ونفسية لاستدعاء الماضي المفقود وتثبيته بلغة متوازنة تُقاوم النسيان.
- اعتمد الكازروني في مقامته على توظيف السجع بتنوع فواصله لتوليد إيقاع داخلي منتظم يُحاكي الإيقاع الشعري، ويعبّر عن الانفعالات النفسية، فحوّل اللغة إلى نغمة حزينة ومهيبة تُعمّق أثر الحزن والتأمل في نفس المتلقي، وجعل من السجع أداة فنية تنقل الإحساس لا مجرد زخرفة لفظية.
- وظّف الكازروني الجناس بأنواعه الخمسة في مقامته توظيفًا فنيًا كثيفًا، لينتج إيقاعًا داخليًا متناغمًا يتجاوز التزيين اللفظي، ويُعبّر عن التوترات العاطفية والفكرية للنص، فجعل من الجناس عنصرًا صوتيًا خفيًا يُثري البنية الإيقاعية ويُعمّق البعد البلاغي والدلالي، مبرزًا المفارقات، ومُدعّمًا خطاب المقامة بأسلوب جمالي رثائي متماسك .
- استعمل الكازروني الطباق بشكل فني مدروس لتعميق الإحساس بالتحولات الدرامية والانكسارات النفسية في النص، من خلال التوظيف المتكرر للطباق بين الأفعال والأسماء، مجسدًا التناقضات بين الحضور والغياب، والأنس والكآبة، مما أضفى إيقاعًا نفسيًا مركبًا عكس فقدان الهوية الحضارية والانكسار الذاتي.
- الاختيارات العروضية للكازروني في المقامة لم تكن عشوائية، بل كانت مدروسة بعناية لخدمة المعنى والمضمون الشعري، مع إضفاء تأثيرات إيقاعية على النص تتناسب مع الحالة الشعورية التي يسعى لنقلها، فالبحر المتقارب جاء ليتناسب تمامًا مع مضمون المقامة الرثائي الذي يعج بالحزن على بغداد، وكان للزحافات في البيتين دور في إضفاء طابعًا متقطعًا وصوتيًا حزينًا ،كما كان لحرف الروي (النون) والقافية الموصولة أثرًا صوتيًا تمثل بنغمة هادئة تذكر بالأنين والمواساة.
- استعمل الكازروني البحر الطويل في المقامة لتعزيز الجلالة والهيبة، لا سيما في الحديث عن الأماكن المقدسة مثل مقام النبوة ، وأن الزحافات في هذا البحر لم تؤدِ إلى انكسار عاطفي، بل منحت النص نوعًا من الجدية والرصانة، مما يتناسب مع الموضوعات الكبرى، فضلًا عن حرف الروي والقافية اسهمتا في تعزيز جمالية النص ورصانته، مما يليق بالحديث عن المقامات الروحية.
- واستعمل الكازروني البحر البسيط الذي تميز بالرشاقة والمرونة، ليظهر صورة الحيوية والعطاء للممدوح الخليفة ، وكان لزحاف الخبن أثرًا في إنتاج إيقاع سريع يناسب تصورات العطاء المتدفق والمشاهد المتحركة، مما جعل البحر البسيط متناغما مع المعنى وعزز من تأثير الصور الجمالية، ولاسيما عند الحديث عن الكرم والعطاء الذي كان يميز الخليفة.
- استعمل الكازروني البحر السريع مجسدًا فيه تصوير الحياة والرفاهية بسهولة ويسر، مع الحفاظ على الإيقاع المتسارع والمتحرك، وأظهر البحر نغمة حيوية ناسبت المشهد التصويري للجمال والحركة ، كما أن الزحافات أضفت مرونة وإيقاعًا سريعًا، انسجمت مع تصوير الكازروني للجواري ومشيتهن التي تتسم بالدلع والتمايل.

**الحواشي السفلية**

[1] الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ، موسى ربابعة ،ط1، الأردن ، دار الكندي، 2002،: 9.
[2] الأسلوبية وتحليل الخطاب ، منذر عياشي ، ط1، حلب ، مركز الانماء الحضاري ،2002: 94

[3]علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، صلاح فضل، ط1، القاهرة، دار الشروق، 1998: 141.
[4]الصوتيات اللغوية دراسة تطبيقية على أصوات اللغة العربية ،ط1، القاهرة، دار الكتاب الحديث ، 2009: 11.
[5]القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية ، محمد صابر عبيد، دمشق، اتحاد كتاب العرب ،2001: 23.
[6]المصدر نفسه 38.
[7]موسيقى الشعر العربي (نغم وايقاع) مصطف السيوفي، ط1، القاهرة، الدار الدولية ،2010: 46.
[8] ينظر: تكملة سير أعلام النبلاء ، شمس الدين محمد بن عثمان الذهبي (ت748هـ)، تحقيق عادل مرشد ، أحمد برهوم، دار الرسالة العالمية ،ط2، 2019: 29/ 438-440.
[9]مقدمة للشعر العربي ،ادونيس علي أحمد ،دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1979 :116.
[10]الأسلوبية الرؤية والتطبيق ، يوسف ابو العدوس، ط 1 ،2007: 98
11 ينظر : الأصوات اللغوية إبراهيم أنيس مكتبة الانجلو المصرية ، د.ط، 1975 :22.
[12]علم الأصوات ،كمال بشر ،دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة ،د.ط،2000: 174.
[13] مقامة في قواعد بغداد في الدولة العباسية، ظهير الدين أبو الحسن علي بن محمد بن محمود الكازروني تحقيق: كوركيس عواد، وميخائيل عواد مجلة المورد (العراق)، مج٨، ع٤، ١٩٧٩: 427.
[14]الأنعام، الآية 126 .
[15]ينظر :مقامة في قواعد بغداد: 429-435.
[16]ينظر : المصدر نفسه 435-439.
[17]ينظر:الأصوات اللغوية:22.
[18]مقامة في قواعد بغداد: 428.
[19]الحاقة الآية 8.
[20]ينظر :مقامة في قواعد بغداد:435.
[21]ينظر :المصدر نفسه:439-440..
[22]البلاغة العربية على المعاني بين بلاغة القدامى وأسلوبية المحدثين ، د. طالب محمد إسماعيل الزوبعي، دار الطليعة ، لبنان ،1999: 186.
[23]البنيات اللسانية في الشعر ، سمويل ليفين ، ترجمة محمد الولي ، دار البيضاء ، منشورات الحوار الاكاديمي الجامعي، 1989:53: -57
[24]مقامة في قواعد بغداد:438.
[25]المصدر نفسه :434.
[26]المصدر نفسه:439.
[27]المصدر نفسه :429.
[28]المصدرنفسه:433.
[29]مفتاح العلوم ، السكاكي، علق عليه نعيم زرور، دار الكتب العلمية ، بيروت، ط2، 1987 :43.
[30]علم البديع ، عبد العزيز عتيق ، دار النهضة العربية،بيروت، د.ت:215.
[31]مقامة في قواعد بغداد :428.
[32]المصدر نفسه:428.
[33]المصدر نفسه:435.
[34]المصدر نفسه:439.
[35]مفتاح العلوم : 429.
[36]مقامة في قواعد بغداد :427.
[37]المصدر نفسه :427.
[38]المؤثرات الموسيقية في مرثية بغداد للخريمي بين وقع الفجيعة وهندسة الصوت، موسى عالم : ،السنة الثانية، مجلة معارف العدد22، 2017: 339.
[39]مقامة في قواعد بغداد:427.
[40]المصدر نفسه:435.

[41]المصدر نفسه:428.
[42]دراسة سيمائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد عبد ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1992، 165.
[43]كتاب الصناعتين، أبو الهلال العسكري (ت395هـ) تحقيق: علي محمد بجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، ط2 (د. ت): 316.
[44]مقامة في قواعد بغداد:428.
[45]المصدر نفسه:427.
46المصدر نفسه:429.
47 ينظر: المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، عدنان حقي، مؤسسة الإيمان ،بيروت، لبنان:33.
48 ينظر: الأدب ومذاهب النقد فيه ، رشيد العبيدي، مطبعة النفيضي ، بغداد، ط 1(د.ت):49.
[49] ينظر:المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله بن الطيب المجذوب، دار الآثار الإسلامية- وزارة الإعلام الصفاة – الكويت ط2 ، ١٩٨٩ :383/1.
[50] ينظر: علم العروض والقافية، عبد العزيز عتيق ، دار النهضة العربية بيروت:121.
[51] ينظر: المصدر نفسه:121.
[52] ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها :1/ 384.
[53] ينظر :الأصوات اللغوية:58.
[54] ينظر :المرشد الى فهم كلام العرب:444/1-445.
[55] ينظر: علم الأصوات :198.
[56] ينظر:المرشد الى فهم كلام العرب:444/1.
[57]ينظر: الأصوات اللغوية:47.
[58]ينظر:المرشد الى فهم اشعار العرب:173/1-182.
[59] ينظر :علم العروض والقافية :86.
[60] ينظر :المرشد الى فهم كلام العرب :302/1.
[61]علم العروض والقافية :59.
[62]ينظر: المصدر نفسه :60.
[63]ينظر: الأصوات اللغوية :56.
[64]ينظر: المصدر نفسه:56.
[65]منهاج البلغاء وسراج الادباء ، أبي الحسن حازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، دار الغرب الاسلامي، بيروت ، 1981.:266.
[66]موسيقى الشعر :59-60.

## المصادر والمراجع


- الأدب ومذاهب النقد فيه ، د. رشيد العبيدي، مطبعة النفيضي ، بغداد، ط 1(د.ت).
- الأسلوبية الرؤية والتطبيق ، يوسف أبو العدوس، ط1،دار المسيرة ،عمان، 2007.
- الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ، موسى ربابعة ، الأردن ، دار الكندي، ط1،2002.
- الأسلوبية وتحليل الخطاب ، منذر عياشي ، ط1، حلب ، مركز الانماء الحضاري،2002.
- الأصوات اللغوية إبراهيم أنيس ،مكتبة الأنجلو المصرية ، د.ط، 1975.

- تكملة سير أعلام النبلاء ، شمس الدين محمد بن عثمان الذهبي (ت748هـ)، تحقيق عادل مرشد ، أحمد برهوم، دار الرسالة العالمية ،ط2، 2019.
- البلاغة العربية على المعاني بين بلاغة القدامى واسلوبية المحدثين ، د. طالب محمد إسماعيل الزوبعي، دار الطليعة ، لبنان ،1999.
- البنيات اللسانية في الشعر ، سمويل ليفين ، ترجمة محمد الولي ، دار البيضاء ، منشورات الحوار الاكاديمي الجامعي، 1989.
- دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد عبد ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1992.
- الصوتيات اللغوية دراسة تطبيقية على أصوات اللغة العربية ،ط1، القاهرة، دار الكتاب الحديث ، 2009.
- علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، صلاح فضل، ط1، القاهرة، دار الشروق، 1998.
- علم الأصوات ،كمال بشر ،دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة ،(د.ط) ،2000.
- علم البديع ، عبد العزيز عتيق ، دار النهضة العربية، بيروت، (د.ت).
- علم العروض والقافية، عبد العزيز عتيق ، دار النهضة العربية، بيروت،(د.ت).
- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية ، محمد صابر عبيد، دمشق، اتحاد كتاب العرب ،2001.
- كتاب الصناعتين: أبو الهلال العسكري (ت395هـ) تح: علي محمد بجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، ط2 (د. ت).
- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله بن الطيب المجذوب، دار الآثار الإسلامية- وزارة الإعلام الصفاة – الكويت ط2 ، 1989.
- مفتاح العلوم ، السكاكي، علق عليه نعيم زرور، دار الكتب العلمية ، بيروت،( ط2)، 1987 .
- المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، عدنان حقي، مؤسسة الإيمان ،بيروت، لبنان.
- مقامة في قواعد بغداد في الدولة العباسية، ظهير الدين أبو الحسن علي بن محمد بن محمود الكازروني تحقيق: كوركيس عواد، وميخائيل عواد (بحث) مجلة المورد (العراق)، مج8، ع4، 1979.
- مقدمة للشعر العربي ،ادونيس علي احمد ،دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1979.
- منهاج البلغاء وسراج الادباء ، أبي الحسن حازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، دار الغرب الاسلامي، بيروت ، 1981.

- المؤثرات الموسيقية في مرثية بغداد للخريمي بين وقع الفجيعة وهندسة الصوت(بحث)، موسى عالم ،السنة الثانية، مجلة معارف العدد22،2017.
- موسيقى الشعر ، إبراهيم أنيس ،مطبعة نهضة مصر،(د.ط)،(د.ت).
- موسيقى الشعر العربي (نغم وإيقاع) مصطفى السيوفي، ط1، القاهرة، الدار الدولية ،2010.