المشكاة للعلوم الإنسانية والاجتماعية
Al-Mishkat of Humanities & Social Sciences
ISSN 2311-0538 E-ISSN 2789-6579
مجلة علمية عالمية محكمة
المجلد الثالث عشر، العدد الأول، ذو القعدة1447هـ/ نيسان 2026م
Volume 13, No. 1, April 2026
تاريخ استلام البحث: 2025/11/3م تاريخ قبول البحث: 2026/2/11م تاريخ نشر البحث: 2026/4/30م

الْإِيقَاعُ الصَّوْتِيُّ فِي مَقَامَاتِ الْهَمَذَانِيِّ الْمَقَامَةُ الْحِرْزِيَّةُ نُمُوذَجًا

د. أحمد عبد الموجود معوض* د. علي كامل الشريف**

الملخص

يهدفُ هذا البحث إلى دراسة الإيقاع الصوتي وأثره في البناء الفني لمقامات بديع الزمان الهمذانيّ، مع التّركيز على المقامة الحِرْزِيَّة نُموذجًا لهذه الدراسة. وتتناول الدراسة الجانب الصّوتي بوصفه عنصرًا أساسيًّا في تحقيق التوازن الجماليّ والدّلاليّ في النّصوص الأدبيّة، مستعرضةً الأساليب التي اعتمدها الهمذانيّ لتوظيف الإيقاع والصوت لكونها أدوات تعبيريّة تخدم النّص.

يركزُ البحث على ظاهرتين إيقاعيتين: أوّلها إيقاع النثرالمتمثل في مستويين هما: الإيقاع المقطعي المبني على تعادل الجمل وتتابع المقاطع تتابعا منتظما كمّا وكيفا، والتكرار الإيقاعي الذي يحدث ألوانا من التوازنات الصوتية كالتكرار والسجع والجناس، والتوازنات الدلالية كالتماثل القائم على علاقات الترادف والتضاد والتناسب والتفسير، مبينًا دور كلٍّ في خلق التناسق الصوتي والمعنوي إسهاما في تعزيز بنية النص وإيقاعه الداخلي. وثانيها إيقاع الشعر عبر دراسة القافية والروي والتكرار والتدوير للكشف عن كيفية عمل الشعر والنثر معًا في المقامة لتوحيد سياق النص ومدّه بالقضايا المحورية لإثراء المعنى. يقدم البحث أمثلة نصيّة دقيقة لتوضيح كيف يحقق الهمذاني انسجامًا صوتيًا يعزز الترابط بين العناصر الفنيّة والدلاليّة.

توصّلت الدراسةُ إلى أن الإيقاع الصوتي لا يقتصر على البعد الجمالي فحسب، وإنما هي وسيلة فاعلة لتحقيق تأثيرات جمالية ودلاليّة في النص، وأن هذا العنصر يُعد من أبرز ملامح إبداع بديع الزمان الهمذاني وسَعة قاموسه اللسانيّ التي جعلت مقاماتِه نموذجًا فنيًا متكاملًا في الأدب العربي.

الكلمات المفتاحية: الإيقاع الصّوتي، إيقاع النثر، إيقاع الشّعر، المقامة الحِرْزِيَّة.

* أستاذ مشارك، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الجامعة القاسمية.aalsharef@alqasimia.ac.ae

** أستاذ مساعد، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الجامعة القاسمية.

1.المقدمة:

يحظى الإيقاع الصوتي بمكانة محورية في الدرس الأدبي العربي؛ لما له من دور فاعل في تشكيل البنية الفنية للنصوص وإغناء دلالاتها. ولا يقتصر الإيقاع على كونه عنصرًا زخرفيًا أو جماليًا وحسب، وإنما بوصفه أداة تعبيرية تسهم في بناء المعنى وتنظيم العلاقات بين مكوّنات النص المختلفة. وقد تجلّى هذا البعد الإيقاعي بوضوح في فن المقامة، ولا سيما في مقامات بديع الزمان الهمذاني، التي مثّلت نموذجًا فنيًا فريدًا امتزج فيه النثر بالشعر، وتكامل فيه الصوت مع الدلالة في إطار سرديّ محكم.

دأب الباحثون على دراسة الإيقاع الصوتي والأسلوبية الصوتية في إطار النصوص والمدونات الشعريّة؛ ذلك أنّ الشّعر يعدّ أكثر قابليّة لدراسة الإيقاع فيه مقارنة مع غيره من الأجناس الأدبية؛ فهو يعتمد بشكل أساسي على الوزن والقافية في إقامة الإيقاع الموسيقي؛ حيث إنّ "جوهر الشعر هو الصوت"[1]، ولقد وجد الفارابي (339هـ) في إقامة الكلام الموزون أثرًا في نفوس سامعيه فيقول في الموسيقى: " تختص بمزاحمة أجزاء الكلام الموزون، وإرساله أصواتًا على نسب مؤتلفة بالكمية والكيفية، في طرائق تتحكم في أسلوبها بالتلحين، فإذا اقترن حسن المعنى في الشعر مع جودة الصناعة في لحن تام صحيح الإيقاع، بهي المذهب والتسليم من صوت مليح النغمة، فإن النفس تنجذب إليه بالغريزة والتوسط وتنتابها حينئذ عوامل شتى"[2].

ومع ذلك فإنّ أيّ نصٍ يظلّ قابلًا لدراسته إيقاعيًا ما دام يمتلك أدوات الانسجام الصوتي فيه؛ ذلك "أنّ الإيقاع لا يقتصر وجوده على الشعر وإنما هو موجود في النثر أيضاً. فالسرد القصصي فيه إيقاع من خلال استخدام العبارات السلسة والحرص على توازن السرد والملاءمة بين المحكي والمسكوت عنه وبث الفجوات بين الأسطر وانضباط حركة السرد وفقاً لترتيب زمني دقيق"[3]. وهذا بطبيعة الحال ينطبق على فن المقامة مناط الدراسة؛ فالمقامة ذات طابع إيقاعي صوتي في كلّ مكوناتها مع ما يتخلل ذلك من إيقاع كمّيّ مقطعي، وتوازنات صوتيّة متعددة أبرزها السجع، والتكرار الصوتي، والجناس، والتقفية، وتوازنات دلالية تتفاعل داخل فضاء النص، ومن ظواهرها: الترادف والطباق والتناسب والتفسير، مبينًا دور ذلك في خلق التناسق الصوتي الذي يسهم في تجسيد المعنى وتعزيز بنية النص وإيقاعه الداخلي. كما أنها ذات طابع إيقاعي سردي تلتزم بوتيرة الأحداث في السرد من حيث درجة سرعتها أو بطئها مما يخلق تفاعلًا بين البنية الصوتية والسرد الحكائي.

وانطلاقًا من هذه الأهمية، تسعى دراستنا إلى مقاربة الإيقاع الصوتي في مقامات الهمذاني من منظور تحليلي يبرز أثره في البناء الفني والدلالي، متخذةً من المقامة الحِرْزِيَّة نموذجًا تطبيقيًا.

وتتناول الدراسة مظاهر الإيقاع في مستوياتها المتعددة، من إيقاع النثر إلى إيقاع الشعر، للكشف عن الكيفية التي يوظّف بها الهمذاني الظواهر الصوتية لخلق التوازن الجمالي والتعبير عن الحالات النفسية والدلالية في النص. وبذلك تسهم الدراسة في تعميق فهم الخصوصية الإيقاعية للمقامة العربية، وتعيد قراءة هذا النص التراثي في ضوء أدوات نقدية حديثة تربط بين الصوت والمعنى.

2.أهمية الدراسة:

تتجلّى أهمية هذا البحث في المحاور الآتية:

1.إبراز فاعلية الإيقاع الصوتي في بناء المقامة فنيًا ودلاليًا.

2.الكشف عن تكامل الإيقاع في النثر والشعر عند الهمذاني.

3.إعادة قراءة المقامة الحِرْزِيَّة من منظور إيقاعي حديث.

3.مشكلة الدراسة:

سعت الدراسة إلى الإجابة عن السؤال الآتي :

-كيف أسهم الإيقاع الصوتي في بناء المقامة الحِرْزِيَّة فنيًا ودلاليًا، وما أثره في تحقيق الانسجام بين عناصرها التعبيرية؟

4.أهداف الدراسة:

تهدف هذه الدراسة إلى :

1.الكشف عن مظاهر الإيقاع الصوتي في المقامة الحِرْزِيَّة لبديع الزمان الهمذاني.

2.تحليل إيقاع النثر من خلال الإيقاع المقطعي والتكرار والتوازنات الصوتية والدلالية.

3.دراسة إيقاع الشعر في المقامة، وبيان دور القافية والروي والتكرار في توحيد بنية النص.

4.بيان أثر الإيقاع الصوتي في تعزيز البناء الفني والدلالي للمقامة وإبراز خصوصية الإبداع الهمذاني.

5.الدراسات السابقة:

لقد حظيت مقامات الهمذاني بعناية نقدية واسعة، غير أنّ الدراسات السابقة –على كثرتها– لم تُفضِ إلى عملٍ متكامل يتناول موضوع الإيقاع في المستويين: النثري، والشعري، وقبل المضي في تحليل البنية الإيقاعيّة في نص المقامة الحِرْزِيَّة، تجدر الإشارة إلى أنّ ثمة دراسات تناولت موضوع الإيقاع في المقامات؛ تأصيلا للمصطلح ومظاهره، أو تطبيقا على المقامات، وهي على النحو الآتي:

-دراسة محمد جاسم الحسيني، بعنوان: "السمات الإيقاعية في المقامة المُضيريّة لبديع الزمان الهمذاني"، (2024م)[4]. وفيها تناول الباحث الأسلوبية الإيقاعية التي امتازت بها المقامة المُضيريّة لبديع الزمان الهمذاني وذلك عبر مجموعة من الآليات الإجرائية: كالبحث في دلالات أسلوب التكرار من حيث تكرار حرف أو مخارج أصوات محددة، أو تكرار لفظة أو بنية تركيبية. والبحث في فن السجع وطرائق الهمذاني في استخدامه، وأخيرًا البحث في إيقاع المقطع الصوتي عبر التوازن والتقسيم للجملة.

-دراسة حطاب أحمد، بعنوان:"بنية الإيقاع الصوتي في شعر المقامات-الحريري أنموذجا" (2021)[5] وقد حاولت الدراسة استقراء أشعار الحريري وموسيقاها مجسدة في القافية والتصريع والتكرار الصوتي.

-من الدراسات التي تناولت المقامة الحِرْزِيَّة، دراسة: إيهام زياد الوردات بعنوان: "المقامة الحِرْزِيَّة لبديع الزمان الهمذاني: دراسة تفكيكية" (2024م)[6]، تناولت الدراسة تحليل المقامة الحِرْزِيَّة فنيا بناء على أسس ومبادئ التفكيكية القائلة بأهمية النص من الداخل، فتم البحث في الثنائيات المفاهيمية في النص، كون التفكيكية تبحث في هذا النمط من الثنائيات بخلاف البنيوية التي تتناول الثنائيات الضدية.

-ودراسة: نهال عبد الله غرايبة بعنوان: "دراسة بنيوية في مقامات بديع الزمان الهمذاني، المقامة الحِرْزِيَّة نموذجا"(2022م)[7]، وتهدف الدراسة إلى تطبيق المنهج البنيوي على مقامات بديع الزمان الهمذاني، وتحديدًا المقامة الحِرْزِيَّة، للكشف عن بنياتها النصية وتحليل مكوناتها السردية. اعتمدت الدراسة على البنيوية التكوينية التي طوّرها لوسيان غولدمان بعد البنيوية الشكلية.

-ودراسة مصطفى عمر الأزهري بعنوان: "المقامة الحِرْزِيَّة: دراسة سيميائية"(2022م)[8]، قدم الباحث فيها دراسة تحليلية للمقامة الحِرْزِيَّة مستعينا بالمنهج السيميائي.

ما يميّز هذه الدراسة أنها تتمحور حول دراسة الإيقاع الصوتي نثرا وشعرا في المقامة الحِرْزِيَّة وهو ما خلا تناوله في دراسة الحسيني (2024م)، وأمّا الدراسات التي تناولت المقامة الحِرْزِيَّة فقد ركزت على معالجة المقامة وفق مناهج محددة؛ فأمّا دراسة الوردات (2024م) فتوسلت بالمنهج التفكيكي، وأمّا دراسة غرايبة (2022م) فتوسلت بالمنهج البنيوي، وأمّا دراسة الأزهري (2022م) فتوسلت بالمنهج السيميائي.

6.تمهيد:

يهتمُّ علّم الأسلوب (stylistics) بشكل أساسيّ بتحليل الخصائص اللغوية للنصّ الأدبيّ بدءًا بالأصوات والمفردات، ومرورًا بالتراكيب النّحويّة، وانتهاءً بالأساليب البلاغيّة، علاوةً على رصد تجليات هذه العناصر ودلالاتها للتعبير عن كوامن النفس وتجسيد الصور الفنية في استمالة المخاطبين، وانطلاقًا من هذه الأهمية أقامت الأسلوبية تحليلاتها على مستويات عدة من أبرزها: المستوى الصوتي، المستوى التركيبي، والمستوى الدلالي، والمستوى البلاغي.

يشكّل حضور الإيقاع (Rhythm) ملمحًا بارزًا في مختلف مجالات الحياة الإنسانية؛ فهو يتجلى في الفنون التشكيلية كالرسم، وفي فنون القول كالخطابة والشعر، بل ويمتد إلى أنماط السلوك والحركة اليومية، مما يؤكد أنّ الإيقاع مكوّن جوهري في التجربة الجمالية والإنسانية على حدٍّ سواء؛ حيث "يظهر في كافة حالاته كصيغة معيّنة من "النظم" يصوغها صانع الإيقاع بعملية أساسها هيكلة وهندسة، تتألف وفقها عناصره المادية في هيئة متماسكة تتعلق أجزاؤها البعض بالبعض، والبعض بالكل، وتنتظم حسب نِسَبٍ، ومقادير ومواضع وأمداد وأوصال أو فواصل مضبوطة جميعها ضبطا لا تصيبه زيادة أو نقص أو تغيير إلا اختل أو انعدم قوام الايقاع المقصود صنعه"[9].

ويدلّ مصطلح الإيقاع الصوتي على إحساس بالتكرر المنتظم لمجموعات، كل منها يشتمل على أحداث متشابهة ومتعاقبة[10]، وهذا المعنى لهذه الظاهرة الصوتية يتناسب وجرْس الغناء وألحانه المنتظمة حسب مقادير معينة، وهذا هو ما لفت إليه ابن منظور حيث ذكر أن الإيقاع مأخوذ من "إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقعَ الألحان ويبينَها، وسمّى الخليلُ رحمه الله، كتابا من كتبه في ذلك المعنى كتابَ الإيقاع".[11]

والذي يهمنا في هذه الدراسة هو المستوى الصوتي تحديدًا؛ إذ لا خلاف حول أثر الصوت في تشكيل الإيقاع الموسيقي في النص الأدبي؛ "ففي هذا المستوى يمكن دراسة الإيقاع والعناصر التي تعمل على تشكيله، والأثر الجمالي الذي يحدثه، كذلك يمكن دراسة تكرار الأصوات، والدلالات الموحية التي تنتج عنه".[12]

وقد أدرك الجاحظ (ت 255هـ) أثر الإيقاع بوصفه مثيرًا أسلوبيًّا صوتيًّا فقال: "وأمرُ الصوت عجيب وتصرفه في الوجوه أعجب، فمن ذلك أن منه ما يقتل كصوت الصاعقة، ومنه ما يسر النفوس حتى يفرط عليها السرور حتى ترقص، وحتى ربما رمى الرجل بنفسه من حالق، ...لأن من ذلك ما يزيل العقل حتى يغشى على صاحبه...وليس يعتريهم ذلك من قبل المعاني؛ لأنهم في كثير

من ذلك لا يفهمون معاني كلامهم..."[13] وقوله هذا دليلُ على أنّ هذا التأثير للصوت ليس بسبب المعنى ولكن بسبب الإيقاع الذي يعكس الحالة النفسيّة للمتكلم ويجسدها لدى السامع.

كما وجد عبد الملك مرتاض في الإيقاع قيمة فكرية ترجع إلى كونه أسهم في المحافظة على ديمومة بعض الكلام المنثور في التراث العربي من الضياع مما دفع الرواة العناية بالنثر نتيجة لاتسامه الإيقاعية. "فكأن الإيقاع كان هو المعيار الذي بفضله، ومن أجله، يروي الرواة نصا منثورا ويحفظونه من الضياع بالترويج له، والتعريف به، والعلة في كل ذلك تكمن في أن الآثار المسجوعة التي تقوم على فنية الإيقاع تيسر سيرورتها، ويسهل تداولها والتقاطها بين الناس"[14]؛ فالإيقاع هو التناغم المعادل للتناغم الموسيقى في النص من حيث إنّ كليهما يثيران في المتلقي الانتباه؛"فالكلام ذو النغم الموسيقي، يثير فينا انتباها عجيبا، وذلك لما فيه من توقع لمقاطع خاصة تنسجم مع ما نسمع من مقاطع لتتكون منها جميعا تلك السلسلة المتصلة الحلقات"[15].وعليه، فقد شكّل الإيقاع أحد أبرز ضمانات الخلود الفني للنصوص النثرية، وجعلها جزءًا لا يتجزأ من الهوية الأدبية العربية، ذلك أن تناغم النص الإيقاعي أقرب إلى الأذهان وأعلق بالذاكرة. ولولا هذا البعد الموسيقي، لربما اندثر كثير من الكلام المنثور ولم يُروَ أو يُدوَّن ويُتداول عبر العصور.

من هنا جاء اختيار دراسة الإيقاع الصوتيّ في مقامات بديع الزمان الهمذاني؛ إذ إنّ الإيقاع يشكّل الركيزة الأساسية في بنائها الفني، ويعدّ من أبرز السمات الأسلوبيّة الصوتية التي منحتها جاذبية وجعلتها تزاحم الشعر أحيانًا، رغم أنها تنتمي إلى النثر الفني؛ حيث تغاير الأوزان وتنوع الجرس الموسيقي؛ فالمعنى هو المنطلق لاختيار اللفظ، دون إهمال الجرس، ومنهما يتولد الانسجام، وهذا سر جمال موسيقى المقامات "فكأن مقامات الهمذاني، ومعها أشكال شتى من النثر الفني في القرن الرابع الهجري، قد جاءت لتنافس الشعر وتعارضه في واحد من أهم مرتكزاته الأساسية، وهو الإيقاع الموسيقي"[16]، وأمّا اختيار نص "المقامة الحِرْزِيَّة" لبديع الزمان الهمذاني؛ ففي نصه تتوارى ظواهر صوتيّة أسهمت بشكل كبير في انسجام النصّ واتساق هندسة بنائه بشكل لافت للنظر، علاوة على تنوع جنسها الأدبي حيث زاوج فيها الهمذاني وناظر بين جنسين أدبيين تناظرًا وتكاملا موسيقيا بين النثر والشعر معا وحرصا على الالتزام بمنهجية محددة فإن الدراسة ستأتي متوسلة بالمنهج الوصفي في تحليل الإيقاع الصوتي لهذه المقامة.

بناءً على ما سبق، سيعمد الباحثان إلى دراسة بنية الإيقاع الصوتي في نصّ المقامة الحِرْزِيَّة لبديع الزمان الهمذاني - متوسلًا بأدوات الأسلوبية الصوتية - من خلال محورين رئيسين: إيقاع النثر، وإيقاع الشعر، وتطبيقها على نص المقامة المختارة.

المقامة الحِرْزِيَّة:

تعدُّ المقامة الحِرْزِيَّة إحدى مقامات بديع الزمان الهمذاني (ت 398هـ)، الراوي فيها عيسى بن هشام وبطلها أبو الفتح الإسكندري، والحِرْزِيَّة نسبة إلى "الحِرْزُ" وهي" بالكسر: العُوذة، وجمعه الأحْراز. والحِرز: الموضع الحصين، وما حيز من موضعٍ أو غيره أو لُجئ إليه"[17] ليحمي صاحبه من كل خطر كما يزعم المشعوذون.

ومؤدى هذه المقامة أنّ الراوي عيسى بن هشام قرر العودة إلى دياره بعد أنْ خابت مساعيه في طلب الرزق، فلم يغنم في غربته شيئًا سوى الرجوع سالمًا، وبينما هو ومَن معه من ركاب السفينة في وسط البحر المظلم داهمتهم عاصفة ممطرة بلغت فيها القلوب الحناجر خوفا وفزعا من مصير أليم، فلم يبق لهم حيلةٌ من النجاة إلا الدعاء والتضرع إلى الله أن يخلصهم من مصيبتهم، وبينما هم على هذه الحالة كان بينهم رجلٌ، وهو بطل المقامة أبو الفتح الإسكندري، لا تظهر عليه علامات الهلع والخوف يجلس في سكينة ووقار غير آبه لأمر الهلاك. وعندما بحثوا أمره أخبرهم أنه يمتلك حرزًا يقيه من الهلاك والغرق، وأنهم إذا أردوا السلامة فعليهم أن ينقدوه دينارًا الآن ودينارًا بعد الوصول بالسلامة. ففعل الكل ما طلب، ولمّا وصلوا المدينة سالمين طلب منهم أن يؤدوا إليه الدينار الذي وعد كل منهم أن يعطيه بعد وصولهم بالسلامة. ولمّا وصل الدور عند عيسى بن هشام أخبره أنه لن يعطيه الدينار حتى يخبره سر حاله، فرد عليه أبو الفتح الإسكندري ببضعة أبيات بيّن فيها مآثر الصبر في وقت الشدائد.

وقبل الخوض في تحليل الإيقاع في نص المقامة الحِرْزِيَّة فإنه لا بدّ من إدراج نص المقامة كاملا في متن البحث؛ لأنّه نص لا يتصف بالطول من جانب، وحرصًا على اكتمال الصورة في ذهن المتلقي من جانب آخر.

نصُّ المَقَامَةِ[18]:

حَدَّثَنَا عِيسَى بْنُ هِشَامٍ قَالَ: لَمَّا بَلَغَتِ بِيَ الغُرْبَةُ بَابَ الأَبْوَابِ، وَرَضِيتُ مِنَ الغَنِيمَةِ بِالإِيَابِ، وَدُونَهُ مِنَ البَحْرِ وَثَّابٌ بِغَارِبِهِ، وَمِنَ السُّفُنِ عَسَّافٌ بِرَاكِبِهِ، اسْتَخَرْتُ اللهَ فِي القُفُولِ، وَقَعَدْتُ مِنَ الفُلْكِ، بِمَثَابَةِ الهُلْكِ، وَلَمَّا مَلَكنَا البَحْرُ وَجَنَّ عَلَيْنَا اللَّيْلُ غَشِيَتْنَا سَحَابَةٌ تَمُدُّ مِنَ الأَمْطَارِ حِبَالاً، وَتَحْدُو مِنَ الغَيْمِ جِبَالاً، بِرِيحٍ تُرْسِلُ الأَمْوَاجَ أَزْوَاجاً، وَالأَمْطَارَ أَفْوَاجاً، وَبَقِينا فِي يَدِ الحِينِ، بَيْنَ البَحْرَيْنِ، لاَ نَمْلِكُ عُدَّةً غَيْرَ الدُّعَاءِ، وَلا حِيلَةً إِلاَّ البُكَاءَ وَلا عِصْمَةً غَيْرَ الرَّجَاءِ، وَطَوَيْنَاهَا لَيْلةً

نَابِغِيَّةً، وَأَصْبَحْنَا نَتَبَاكَى وَنَتَشَاكَى، وَفِينَا رَجُلٌ لا يَخْضَلُّ جَفْنُهُ، وَلا تَبْتَلُّ عَيْنُهُ، رَخِيُّ الصَّدْرِ مُنْشَرِحُهُ، نَشِيطُ القَلْبِ فَرِحُهُ، فَعَجِبْنَا واللهِ كُلَّ العَجَبِ، وَقُلْنَا لَهُ: مَا الَّذِي أَمَّنَكَ مِنَ العَطَبِ؟ فَقَالَ: حِرْزٌ لا يَغْرَقُ صَاحِبُهُ، وَلَوْ شِئْتُ أَنْ أَمْنَحَ كُلاً مِنْكُمْ حِرْزاً لَفَعَلْتُ، فَكُلُّ رَغِبَ إِلَيْهِ، وَأَلَحَّ فِي المَسْأَلَةِ عَلَيْهِ، فَقَالَ: لَنْ أَفْعَلَ ذَلِكَ حَتَّى يُعْطِيَنِي كُلُّ وَاحِدٍ مِنْكُمْ دِيناراً الآنَ، وَيَعِدَنِي دِيناراً إِذا سَلِمَ.قَالَ عِيسَى بْنُ هِشَامٍ: فَنَقَدْنَاهُ مَا طَلَبَ، وَوَعَدْنَاهُ مَا خَطَبَ، وَآبَتْ يَدُهُ إِلَى جَيْبِهِ، فَأَخْرَجَ قُطْعَةَ دِيبَاجٍ، فِيهَا حُقَّةُ عَاجٍ، قَدْ ضُمِّنَ صَدْرُها رِقَاعاً، وَحَذَفَ كُلَّ وَاحِدٍ مِنَّا بِوَاحِدَةٍ مِنْهَا، فَلَمَّا سَلِمتِ السَّفِينَةُ، وَأَحَلَّتْنَا المَدِينَةَ، اقْتَضَى النَّاسَ ما وَعَدُوهُ، فَنَقَدُوهُ، وَانْتَهَى الأَمْرُ إِلَيَّ فَقَالَ: دَعُوهُ، فَقُلْتُ: لَكَ ذَلِكَ بَعْدَ أَنْ تُعْلِمَنِي سِرَّ حَالِكَ، قَالَ: أَنَا مِنْ بِلادِ الإِسْكَنْدَرِيَّةِ، فَقُلْتُ: كَيْفَ نَصَرَكَ الصَبْرُ وَخَذَلَنَا؟ فَأَنْشَأَ يَقُولُ:

وَيْكَ لَوْلاَ الصَّبْرُ مَا كُنْ تُ مَلأَتُ الكِيسَ تِبْرَا
لَنْ يَنالَ المَجْدَ منْ ضَا قَ بِما يَغْشاهُ صَدْرا
ثُمَّ مَا أَعْقَبَنِي السَّا عَةَ مَا أُعْطِيتُ ضَرَّا
بَلْ بِهِ أَشْتَدُّ أَزْراً وَبِهِ أُجْبُرُ كَسْرَا
وَلَوَ أَنِّيَ اليَوْمَ فِي الغَرْ قَى لَمَا كُلِّفْتُ عُذْراً

أولًا: إيقاع النّثر:

تُعنى دراسة إيقاع النثر في نص المقامة بتحليل البناء الصوتي لها وفهم الطريقة التي يوظّف بها المؤلف التوازنات الصوتية والدلالية، والإيقاع المقطعيّ (الكمّيّ)؛ لإضفاء الحيوية اللغوية والانسجام الصوتي على النصّ السردي. فليس الإيقاع في المقامات مجرد زخرفة جمالية وحسب، بل هو وسيلة فنية لتقوية التأثير الدرامي وإبراز المعاني الدقيقة، حيث تعمل تلك التوازنات على إحداث نغمة موسيقية متكررة تثير انتباه القارئ أو المستمع، وتُوظّف لإحداث تشابهات صوتية بين الكلمات بغية التحايل اللفظي والمعنوي؛ مما يؤكد الترابط بين الأفكار أو المشاهد.

وينظر إلى الأسلوبيّة الصوتية على أنها الأداة الأمثل لدراسة كل ما يتعلق بإيقاع الأصوات والمقاطع أو الكلمات؛ فهي تدرس جرس الألفاظ والحروف وتهتم بالنغمة والتكرار ورد الكلام بعضه على بعض، وإشاعة أنواع التوازنات المختلفة مثل: توازن الألفاظ والتراكيب والأسجاع، وتوازن الفواصل... وانضباط القوافي وفقاً للأسلوب الذي يجعل منها رنيناً موسيقياً يتجاوز وظيفته الدلالية.[19]

وبالتالي فالإيقاع بمثابة الجسم الممتد الذي يضم خطوطا كبيرة كل منها يأتي على نظام خاص وكيفية معينة تبعا لخط المعنى، ويختلف نظام هذه الخطوط من فنّ لآخر ومن مجال إلى مجال ومن حالة نفسية لأخرى ومن فكرة إلى فكرة"[20] ومن خلال دراسة هذه العناصر الصوتية، يمكن فهم كيف يحقق المؤلف إيقاعًا داخليًا متناغمًا يعكس حيوية النص ويجعل من المقامة تجربة فنية متكاملة تجمع بين المعنى واللحن اللفظي، ما يعكس براعة اللغة العربية في خلق نصوص غنية صوتا ودلالة لا سيما في دراسة الأثر النفسي، أو الإيقاع النفسي.

وستصنّف الدراسة مستويات إيقاع النثر في المقامة عبر مستويين هما:

المستوى الأول: الإيقاع المقطعيّ ويظهر فيه الإيقاع معتمداً على توزيع المقاطع اللغوية توزيعا متوازيا، ويسمى أيضا إيقاع المقطع الصوتي أو الكمّيّ أو التكرار النسقي. ويُقصد به: "أنْ تكون الكتل الكلاميّة موازية للأخرى عبر توازيات تركيبية تتشكل في علاقات ثنائية أو ثلاثية أو رباعية تسهم في تعزيز إيقاعية النص بكلّيته، ويتم ذلك بوساطة التقسيم والتوازن"[21]، ونعني بالتقسيم: تماثل الوحدات الصوتيّة في النصّ، أمّا التوازن فهو أن تتعادل الجمل في الألفاظ بوساطة تتابع الكم المقطعي للسلسلة الكلامية تتابعًا منتظمًا.[22]

ولأن للكلمة العربية نظاما معينا في تلاقي المقاطع التي تتكون منها كل كلمة، وصور هذا التلاقي، نجد أنّ الهمذاني اتّخذ التقسيم والتوازن المقطعي مطيّة في مقامته ليضفي على النّص وحدة إيقاعيّة ونغميّة متجانسة، علاوةً على تقوية التأثير العاطفي وإثارة انتباه المستمع.

ومن ذلك مثلا بعض الجمل المتوازنة التي اصطفينا نماذج منها على مستوى مقاطع المقامة كلها، وقمنا بتحليلها مقطعيًا من آخر الجمل إلى أولها وقْفا؛ ليظهر التناسب المقطعي كمّا وكيفا:

نماذج من المقطع الأول:

" بَلَغَتِ بِيَ الغُرْبَةُ بَابَ الأَبْوَابِ - رَضِيتُ مِنَ الغَنِيمَةِ بِالإِيَابِ"

بَلَغَتِ بِيَ الغُرْبَةُ بَابَ الأَبْوَابْ	وَابْ ص ح ح ص	أَبْ ص ح ص	بَلْ ص ح ص	بَا ص ح ح	ـةُ ص ح	بَ ص ح	غُرْ ص ح ص	يَلْ ص ح ص	بِ ص ح	ـغتْ ص ح ص	لَ ص ح
رَضِيتُ مِنَ الغَنِيمَةِ بِالإِيَابْ	يَابْ ص ح ح ص	إِ ص ح	بِلْ ص ح ص	ـةِ ص ح	مَـ ص ح	نِيْ ص ح ح	غَـ ص ح	نَلْ ص ح ص	مِ ص ح	ـتُ ص ح	ضِيْ ص ح ح	رَ ص ح

"منِ البَحْرِ وَثَّابٌ بِغَارِبِهْ - مِنَ السُّفُنِ عَسَّافٌ بِرَاكِبِهْ"

منِ البَحْرِ وَثَّابٌ بِغَارِبِهْ	بِهْ	رِ	غَا	بِ	بُنْ	ثَّا	وَثْ	رِ	بَحْ	نَلْ	مِ
	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح
مِنَ السُّفُنِ عَسَّافٌ بِرَاكِبِهْ	بِهْ	كِ	رَا	بِ	فُنْ	سَا	عَسْ	نِ	فُ	سُ	نَسْ	مِ
	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح

نماذج من المقطع الثاني:

"لَمَّا مَلَكنَا البَحْرْ-جَنَّ عَلَيْنَا اللَّيْلْ"

لَمَّا ملكْنا البحْرْ	بَحْرْ	نَلْ	لكْ	مَ	مَا	لَمْ
	ص ح ص ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ص
جنّ علينا الليْلْ	لَيْلْ	نَلْ	لَيْ	عَ	نَ	جَنْ
	ص ح ص ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص

"وَلا حِيلَةً إِلاَّ البُكَاءْ- وَلا عِصْمَةً غَيْرَ الرَّجَاءْ"

وَلا حِيلَةً إِلاَّ البُكَاءْ	كَاءْ	بُ	لَلْ	إِلْ	لَ	هَ	جِيْ	لا	وَ
	ص ح ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح
وَلا عِصْمَةً غَيْرَ الرَّجَاءْ	جَاءْ	رَ	رَرْ	غَيْ	مَ	هَ	عِصْ	لا	وَ
	ص ح ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح

نماذج من المقطع الثالث:

"لا يَخْضَلُّ جَفْنُهْ - لا تَبْتَلُّ عَيْنُهْ"

لا يَخْضَلُّ جَفْنُهْ	نُّهْ ص ح ص	جَفْـ ص ح ص	لُ ص ح	ضَلْـ ص ح ص	يخْـ ص ح ص	لا ص ح ح
لا تَبْتَلُّ عَيْنُهْ	نُّهْ ص ح ص	عيْـ ص ح ص	لُ ص ح	تَلْـ ص ح ص	تبْـ ص ح ص	لا ص ح ح

نماذج من المقطع الرابع:

" فَكُلٌّ رَغِبَ إِلَيْهْ - أَلَحَّ فِي المَسْأَلَةِ عَلَيْهْ"

فَكُلٌّ رَغِبَ إِلَيْهْ	لَيْهْ ص ح ص ص	إِ ص ح	بَ ص ح	غِـ ص ح	رَ ص ح	لُنْ ص ح ص	كُلْـ ص ح ص	فَـ ص ح		
أَلَحَّ فِي المَسْأَلَةِ عَلَيْهْ	لَيْهْ ص ح ص ص	عَـ ص ح	ـةِ ص ح	لَـ ص ح	أَ ص ح	مَسْـ ص ح ص	فِلْـ ص ح ص	جَ ص ح	لَحْـ ص ح ص	أَ ص ح

نماذج من المقطع الخامس:

" فَنَقَدْنَاهُ مَا طَلَبْ - وَوَعَدْنَاهُ مَا خَطَبْ"

فَنَقَدْنَاهُ مَا طَلَبْ	لَبْ ص ح ص	طَـ ص ح	مَا ص ح ح	هُ ص ح	نَا ص ح ح	قَدْ ص ح ص	نَـ ص ح	فَـ ص ح
وَوَعَدْنَاهُ مَا خَطَبْ	طَبْ ص ح ص	خَـ ص ح	مَا ص ح ح	هُ ص ح	نَا ص ح ح	عَدْ ص ح ص	وَ ص ح	وَ ص ح

تلحظ مما سبق اتّكاء الإيقاع المقطعي في النثر عمومًا وفي المقامات خصوصًا إلى نمط مختلف من التوازي المقطعي في تنظيم مقاطع جمله وترتيبها وتأليفها على مسافات متسقة حينا وغير متسقة حينا؛ لذا تناسبت المقاطع -كما ظهر في النماذج السابقة- من حيث الغلقُ والانفتاح (التناسب المقطعي الكيفي)، ومن حيث القصر والتوسط والطول (التناسب المقطعي الكمّي) داخل انتظامات إحصائية محددة دونما تطابق تامّ؛ لأنه انتظام ناجم عن بعد دلالي؛ مما أعطى مقاطع النصّ بنية إيقاعية موحدة بين أغلب جُمَلها.

وبالتالي فإنّ الإيقاع المقطعي نمط أسلوبي ظهر في مقامة الهمذاني "ليضفي جوًّا نفسيًا وإيقاعيًا على المتلقي يعج بأحاسيس الظرف والمتعة والنغمية الموحدة التي تعطي النصّ الوحدة البنائيّة أو يمكن أن نسميها الوحدة الإيقاعيّة بوساطة تلك التقنية"[23].

المستوى الثاني: التكرار الإيقاعي، وأعني به في المنثور المقاماتي التناسق النغمي الناجم عن كل جرس صوتي يقصد إليه قصدا بسبب التوافق اللفظي والمعنوي في البنية أو الفواصل؛ مما يجعل النص يتنفس موسيقيا، ويُحدث ألوانا من التكرار الصوتي والسجع والجناس، والتماثل القائم على علاقة الترادف أو التضاد، وما شابه ذلك مما يتضافر ويتفاعل في صورة متسقة تحقيقا لغاية دلالية تتناسب وسياق الحال، وتقوي التأثير في المتلقي.

والتكرار الإيقاعي "ظاهرة جليّة في العربية؛ إذ إنّ طبيعة هذه اللغة الإيقاعية تفرض عليها ذلك اللون من الإيقاع المكرر، فهي ذات طبيعة اشتقاقية، لا إلصاقية، بمعنى أن هناك أصلا لغويا ثانويا-غالبا- تشتق منه الألفاظ التي تدور في نطاق مادة لغوية واحدة...والألفاظ المشتقة هذه قد تدور في اللغة في مواضع متقاربة محدثة ألوانا من الجناس، ومن جهة أخرى نجد الطبيعة الصرفية للغة العربية كذلك تفرض عليها مثل هذه الألوان التكرارية...ومن ثم يمكن أن تتوارد في نصٍ مجموعةٌ من أسماء الفاعلين أو المفعولين على وزن واحد، محدثة لونا إيقاعيا يكسب الكلام جرسا وموسيقى، كموسيقى توارد أسماء الفاعلين: قابل ، حابل، نائل، سائل ،قائل، أو أسماء المفعولين: منصور ومجرور ومبرور ومقهور...مما يعطي الكلام موسيقى جميلة، ويتيح للأدباء التفنن في صوغ القوافي ."[24]

وتتجلّى أبرز ملامح التكرار الإيقاعي في النص موضع الدراسة عبر تفاعل مجموعة من التوازنات الصوتية، والتوازنات الدلالية لا تقوم للمقامة قائمة من دونها.

أولا: التوازنات الصوتية:

وجاءت صورها في المقامة بتضافر ثلاثة أنساق هي: السجع والجناس الناقص والتكرار الصوتي؛ بها تُستثار الأذن، ويتحقق التوازن الموسيقي والتنادي الصوتي الذي يشدّ القارئ والسامع معًا، ويمنح النص طابعه النغمي المميّز، حيث يتعانق التناسب الصوتي مع المعنى فيخلقان شحنات دلالية ولذّات سمعيةً تؤثّر في المتلقي، وتؤكد مهارة الكاتب في تطويع اللغة لخدمة الفن السردي. وليس أدلّ على ذلك مما يتراءى في الجدولين الآتيين:

الجدول (1): شواهد الجناس والسجع في المقامة الحِرْزِيَّة

المقطع	العبارة	الجناس	السجع
الأول	-لَمَّا بَلَغَتِ بِيَ الغُرْبَةُ بَابَ الأَبْوَابِ، وَرَضِيتُ مِنَ الغَنِيمَةِ بِالإِيَابِ	الأَبْوَابِ - بِالإِيَابِ	الباء
	- وَدُونَهُ مِنَ البَحْرِ وَثَّابٌ بِغَارِبِهِ، وَمِنَ السُّفُنِ عَسَّافٌ بِرَاكِبِهِ	بِغَارِبِهِ - بِرَاكِبِهِ	الباء/ الهاء
	- وَقَعَدْتُ مِنَ الفُلْكِ، بِمَثَابَةِ الهُلْكِ	الفُلْكِ – الهُلْكِ	الكاف
الثاني	- تَمُدُّ مِنَ الأَمْطَارِ حِبَالاً، وَتَحْدُو مِنَ الغَيْمِ جِبَالاً	حِبَالاً – جِبَالاً	اللام
	- تُرْسِلُ الأَمْوَاجَ أَزْوَاجاً، وَالأَمْطَارَ أَفْوَاجاً	أَزْوَاجاً - أَفْوَاجاً	الجيم
	- لاَ نَمْلِكُ عُدَّةً غَيْرَ الدُّعَاءِ، وَلا حِيلَةً إِلاَّ البُكَاءَ وَلا عِصْمَةً غَيْرَ الرَّجَاءِ	الدُّعَاءِ – البُكَاءَ – الرَّجَاءِ	الهمزة
	- وَأَصْبَحْنَا نَتَبَاكَى وَنَتَشَاكَى	نَتَبَاكَى - وَنَتَشَاكَى	الألف
الثالث	- وَفِينَا رَجُلٌ لا يَخْضَلُّ جَفْنُهُ، وَلا تَبْتَلُّ عَيْنُهُ	جَفْنُهُ – عَيْنُهُ	الهاء
	- فَعَجِبْنَا واللهِ كُلَّ العَجَبِ، وَقُلْنَا لَهُ: مَا الَّذِي أَمَّنَكَ مِنَ العَطَبِ	العَجَبِ - العَطَبِ	الباء
الرابع	- فَكُلُّ رَغِبَ إِلَيْهِ، وَأَلَحَّ فِي المَسْأَلَةِ عَلَيْهِ	إِلَيْهِ – عَلَيْهِ	الهاء
الخامس	- فَنَقَدْنَاهُ مَا طَلَبَ، وَوَعَدْنَاهُ مَا خَطَبَ	طَلَبَ – خَطَبَ	الباء
	- فَلَمَّا سَلمتِ السَّفِينَةَ، وَأَحَلَّتْنَا المَدِينَةَ	السَّفِينَة - المَدِينَة	التاء

الجدول (2): التّكرار الصّوتي[25] في المقامة الحِرْزِيَّة

الصوت الأكثر تكرارًا	التكرار في المقامة	التكرار في كل مقطع		طبيعته مخرجا وصفة[26]
النون	**59**	الأول	9	القدماء: طرف اللسان بينه وبين ما يليه من الحنك الأعلى وما فويق الثنايا. الصفات: مجهور بين بين منفتح (غير مطبق)، منخفض، ذلق. المحدثون: صوت لِثوي أسناني يتكون عائق الهواء أثناء النطق بها نتيجة اتصال طرف اللسان بأصول الأسنان واللثة العليا، فيحبس الهواء، وينخفض الحنك اللين ليمر الهواء من الأنف. الصفات: صوت مجهور متوسط أنفي منفتح مستفل ذلِق.
		الثاني	16	
		الثالث	9	
		الرابع	10	
		الخامس	15	
الباء	**45**	الأول	18	القدماء: من بين الشفتين الصفات: مجهور شديد منفتح منخفض ذلِق. المحدثون: صوت شفوي ينحبس الهواء أثناء النطق بها نتيجة انطباق الشفتين انطباقا كاملا، ثم تنفرج الشفتان فيندفع الهواء فجأة من الفم محدثا صوتا انفجاريا. الصفات: مجهور شديد(انفجاري) منفتح مستفل ذلق مقلقل.
		الثاني	12	
		الثالث	5	
		الرابع	2	
		الخامس	8	
الميم	**42**	الأول	8	القدماء: مما بين الشفتين الصفات: مجهور بين بين منفتح منخفض ذلِق أنفي. المحدثون: صوت شفوي ينحبس الهواء أثناء النطق بها نتيجة انطباق الشفتين انطباقا كاملا، ثم ينخفض الحنك اللين فيخرج الهواء من الأنف. الصفات: مجهور أنفي منفتح مستفل ذلق أغنّ.
		الثاني	11	
		الثالث	4	
		الرابع	7	
		الخامس	12	
الراء	**31**	الأول	6	القدماء: طرف اللسان بينه وبين ما يليه من الحنك الأعلى وما فويق الثنايا، مع دخوله في ظهر اللسان قليلا. الصفات: مجهور بين بين مكرر منفتح منخفض ذلق. المحدثون: صوت لثوي يُعاق الهواء أثناء النطق به نتيجة اتصال طرف اللسان باللثة العليا، ويصدر الصوت بتكرار ضربات اللسان على مؤخر اللثة تكرارا سريعا. الصفات: مجهور مكرر منفتح مستفل ذلق.
		الثاني	9	
		الثالث	5	
		الرابع	6	
		الخامس	5	

من الجدولين السابقين تبصرحضور التوازنات الصوتية بكثافة وكان أبْيَنَها تمثلا: تكرار مفردات كاملة عاضدة للسياق متجسدة في السجع والجناس الناقص؛ أما السجع فيعدّ عماد المقامة ولا يمكن الحديث عن الإيقاع الصوتيّ في نص المقامات من دون الإشارة إلى السجع؛ ذلك أنّه مقوّمٌ أساسيٌّ في النثر عموما، وفي بناء المقامات خاصة، وهو سمة بارزة بكثافة في المقامة لا تكاد تخلو منه عبارة، وهو سجع فنيّ طبيعيّ يدلّ على مقدرة الهمذانيّ اللّغويّة وَسَعة قاموسه اللسانيّ؛ لذا فإنّه لا ينتقص من المعنى بل يزيده وضوحا وموسيقى، ويقرّبه من الأذهان ويشوّقها.

إنّ من الصور الإيقاعيّة في المقامة الحِرْزِيَّة والمتمثلة في التسجيع، تلك التي جمع فيها الهمذاني سماتٍ حسنةً من أهمها: التزام أسلوب "السجع القصير"، "وهو أن تكون كل واحدة من السجعتين مؤلفة من ألفاظ قليلة، وكلما قلت الألفاظ كانَ أحْسَن، لقرب الفواصل المسجوعة من سمع السامع"[27]، وهو كما حدده ابن الأثير ما كان مؤلفًا من لفظتين – لفظتين إلى عشرة ألفاظ.

ولتقنية التكرار الصوتي المكثف في المقامة إيحاءات دلالية تؤثر في المتلقي وتبعث رسالة الكاتب، علاوة على الوظيفة الموسيقية والبعد الإيقاعي المطرِب، ومعلوم تباين نسبة استعمال كل صوت في اللغة، فالياء والنون مثلا أكثر ورودا في لساننا الشريف من الظاء والقاف. وعند تطبيق الإحصائية الصوتية المكوّنة للمقامة الحِرزية وجدنا تكرار جليا لصوامت أربعة هي على الترتيب:(النون-الباء-الميم-الراء)، وليست نسبة استعمال كلّ صوت في المقامة كلّها ترجمةً دلالية تحيل القارئ إلى هدف الكاتب ومضمون المقامة وأبعادها المعرفية، بقدر ما يدلّ عليه شيوع هذه النسبة ومعدل تكرار هذا الصوت في سياق كل فقرة على حده، كما سيأتي لاحقا، ومع ذلك فإن منتج النص اعتمد أصواتا تتشابه مخرجا: "طرف اللسان-الشفتان"، وصفات جرسية معينة هي" الجهر-الذلاقة-الاستفال-الانفتاح- التوسط بين الشدة والرخاوة(باستثناء صوت الباء الشديد)" مما يحقق الانسجام في البنية اللغوية للنص، ويحدث نوعا من الإيقاع القائم على التشابه الصوتي الليّن الهيّن؛ وهذا هو جوهر النغم والإيقاع، فالتلاؤم في المخارج والصفات دون نشوز بيّن أو نُبوّ غريب أو ملل ونفور إنما يحكي نغما بديعا وجرسا موسيقيا لطيفا، كما يعكس منهج الهمذاني في استعراضه البياني وأسلوبه السهل وجمال وصفه موظّفا لسانه الأدبيّ العليّ، وجريان أصوات الشفة وطرف اللسان بما فيها من ذلاقة وخفة وسرعة أداء في النقد الاجتماعي وإيصال فكرته بسهولة وبلا عناء.

ثانيا: التوازنات الدلالية:

ويقصد بها العلاقات اللغوية التي تتفاعل داخل فضاء هذا النص تجسيدا للمعنى، ومنها -في النص-علاقات الترادف والطباق والتناسب والتفسير وغيرها من العلاقات العاضدة للسياق، والمترجمة لمقصود الكاتب.

الشاهد			طبيعة التوازن الدلالي
يخضلّ	تبتلّ		ترادف
رخيّ	منشرح	فرح	ترادف
الدعاء	الرجاء	الطلب	ترادف
السلامة	العطب		طباق
نصرَ	خذلَ		طباق
الجبر	الكسر		طباق
جنّ	الليل		التناسب
رخي	الصدر		التناسب
أشتدّ	أزرا		التناسب
أجبر	كسرا		التناسب
بريح ترسل الأمواج أزواجا	والأمطار أفواجا		التفسير
لا يخضلّ جفنه	ولا تبتلّ عينه		التفسير
نشيط القلب	فرحه		التفسير
رغب إليه	ألح عليه		التفسير
سلمت السفينة	أحلتنا المدينة		التفسير

تحليل المقطع الأول:

((حَدَّثَنَا عِيسَى بْنُ هِشَامٍ قَالَ: لَمَّا بَلَغَتِ بِيَ الغُرْبَةُ بَابَ الأَبْوَابْ، وَرَضِيتُ مِنَ الغَنِيمَةِ بِالإِيَابْ، وَدُونَهُ مِنَ البَحْرِ وَثَّابٌ بِغَارِبِهْ، وَمِنَ السُّفُنِ عَسَّافٌ بِرَاكِبِهْ، اسْتَخَرْتُ اللهَ فِي القُفُولِ، وَقَعَدْتُ مِنَ الفُلْك، بِمَثَابَةِ الهُلْك)). (28)

سبق أن ذكرنا ارتباط الإيقاع ارتباطا مباشرا بجانب الإحساس والعاطفة؛ فهناك الإيقاع الذي يصنع أو يثير الحزن، والإيقاع الذي يعبر عن السرور، أو يثير الفرح، والإيقاع الذي يبعث الحماسة أو الحيوية أو الشهامة.(29)

على مستوى التحليل الصوتي: جاء الإيقاع متوسطا أقرب إلى الصعود في المقطع الأول، فمع تكرر صوت الهاء الهادئ الوادع ست مرات واختتام المقطعين المتوسطين المغلقين به:(بغارِبِهْ- براكِبِهْ/ ص ح ص)تمهيدا للأحداث وأخذا بيد القارئ إلى عالم المقامة، إلا أنه امتزج مع أصوات

الشدة خاصة الباء والقاف والكاف التي يغلق معها الممر غلقا محكما يعقبه انفجار، علاوة على صيغة المبالغة(وثّاب- عسّاف)، والمقاطع الطويلة المغلقة وقفا(الأبْـوَابْ- الإيَابْ/ ص ح ح ص)،(فُلْك-هُلْكْ/ ص ح ص ص) لتجسّد افتتاحا صاخبا يطرق الأسماع بحماسة ويجذب الانتباه بإيقاع صوتي لافت، فكان بمثابة بناء خطابي يمهد لدخول القارئ بقوة إلى عالم المقامة.

وتتجلّى في هذا المقطع بنية إيقاعية متماسكة تنبني على توظيف الجناس والسجع والتكرار الصوتي، مما يمنح النص توتراً موسيقيًّا يوازي توتّر التجربة التي مرّ بها عيسى بن هشام؛ ففي الوقت الذي قرر فيه أن يعود أدراجه خائبًا غير ظافر بغنيمة تُذكر مُؤثرًا السلامة وجد نفسه في مواجهة مخاطر البحر المضطرب وكأنه أحس بقرب الهلاك. ومن خلال النظر في الجناس والسجع من منظور الإيقاع الصوتي والدلالة الشعورية، نجد في توظيفهما في هذا المقطع ما يعمّق أثر الإيقاع في النص.

ففي الجناس: نرى أنه وقع بين (بَاب الأبواب / الغنيمة بالإياب)، و(وثّاب بغاربه / عسّاف براكبه) و(الفلك / الهلك)؛ حيث يتكرر صوت (الباء) مع تماثل وزنيّ يرسّخ وقع الغربة والعودة. وبين (وَثّاب / عَسّاف) تتقابل صيغ المبالغة فيها (فعّال) والتي تتطلب في نطقها تحركاتٍ تقطيعيةً أكثر وجهدا عضليا أكبر لتضفي جرسا ثقيلا وصورة حركية عنيفة مخيفة للبحر وأمواجه المتلاطمة.

وفي السجع: تشكل الفواصل (الأبواب / الإياب) (الفلك/ الهلك) نهايات متناغمة على التوالي (الباء/الكاف)؛ حيث إن حرفي (الباء والكاف) يحدثان رنينًا موسيقيًّا شديدا يعمّق الإحساس بالخطر؛ ذلك أنهما حرفان انفجاريان شديدان أولهما مجهور مقلق تهتز معه الأوتار الصوتية؛ يوحيان بالجوّ العام من خيبة العودة واستمرارية الفشل.

ومما أسهم كذلك في رفع درجة الإيقاع إلى حد ما في هذا المقطع تكرار حرف الباء ثماني عشرة مرة متحركا أحيانا وساكنا حينا، مما يوحي بوجود نبرة خطابية متتابعة على لسان الراوي عيسى بن هشام، فالباء صوت مجهور شديد مقلقل، ورد مشكلا بالسكون غير مرة مما يزيد من درجة قلقلته "وقد حرص القدماء على الجهر بصوت الباء وهو مشكل بالسكون، فأضافوا إليه صوت لين قصير جدا يشبه الكسرة وسموا تلك الظاهرة القلقلة حرصا منهم على إظهار كل ما في هذا الصوت من جهر"[30] وكأنه يحكي انفجارا داخليا يصيح فشلا ويصرخ كمدا، بل ينطوي على معاني التحطيم والتبديد والشدة والحزن الذي أصاب الراوي، وليته عاد آمنا بل عانى ذهابا وغربة وعودة؛ حيث يوحي صوت الباء المقلقل أيضا بجو صاخب هادر من ضجيج الأمواج والتواء الطريق وتعرجه، فالقلقلة تعطي للحرف صوتا نابضا يتجانس وسياق البحر والموج.

المقطع الثاني:

((وَلَمَّا مَلَكنَا البَحْرُ وَجَنَّ عَلَيْنَا اللَّيْلُ غَشِيَتْنَا سَحابَةٌ تَمُدُّ مِنَ الأَمْطَارِ حِبَالاً، وَتَحْدُو مِنَ الغَيْمِ جِبَالاً، بِرِيحٍ تُرْسِلُ الأَمْواجَ أَزْوَاجاً، وَالأَمْطَارَ أَفْوَاجاً، وَبَقِينا فِي يَدِ الحِينِ، بَيْنَ البَحْرَيْنِ، لاَ نَمْلِكُ عُدَّةً غَيْرَ الدُّعَاءِ، وَلا حِيلَةً إِلاَّ البُكَاءَ وَلا عِصْمَةً غَيْرَ الرَّجَاءِ، وَطَوَيْنَاهَا لَيْلةً نَابِغِيَّةً، وَأَصْبَحْنَا نَتَباكَى وَنَتَشاكَى)). [31]

اتّسم الإيقاع في هذا المقطع بصعودٍ واضح، إذ تزامنَ مع تصوير حركة البحر العاتية والعاصفة واضطراب الأمواج، فانعكس ذلك في تسارع النبرات الصوتية وتوتر الجمل؛ لذا يقدّم هذا المقطع ذو الإيقاع اللاهث مشهداً بصرياً وسمعياً بالغَ القوّة للعاصفة، استعان فيه الهمذاني بأداة الجناس الناقض لإثراء النص إيقاعا ودلالة؛ حيث تعظم المحنة بالسحابة المثقلة بالمطر(حبالا-جبالا) فيتدفق المطر سيولا وعواصف مرعبة (أزواجا-أفواجا) مما يعني اتساع دائرة الخطر حتى غدت السفينة في قلب الهلاك الحقيقي(الحِينِ- البَحْرَيْنِ) لدرجة انقطعت معها الأنفاس ذعرا وارتجافا، وبلغت القلوب الحناجر فلم يجدوا ملاذاً سوى الابتهال والتضرع(الدُّعَاءِ- البُكَاءَ- الرَّجَاءِ)، (نتباكَى-نتشاكَى).

ولصوتي النون والباء في المقطع حضور كثيف يمكن تحليله وبيان مدى نجاعته في تجسيد هول الموقف على النحو الآتي:

صوت النون: أكثر الأصوات ورودا في المقطع إذ تكرر 16 مرة ، ولعلّ صفات الضعف تغلب فيه على صفات القوة فليس فيه من القوة إلا الجهر والأنفية، لذا فتكراره في المقطع بهذه الكثافة لا يتناسب وسياق الخوف والخطر والهلع؛ لكنه ينبغي مراعاة استخدامه 9 مرات كضمير للمتكلمين مما يلتمس العذر في تكراره رغم ضعفه، حيث وُظّف كوحدة مورفولوجيّة(صرفية) لا كوحدة معجمية، وعلاوة على ذلك فقد أوحت غنة النون وخفاؤها وخيشوميتها وتشديدها في الفعل(جنّ) في قوله: (جنّ علينا الليلُ) بظلام الليل وإطباقه إمساسا للألفاظ أشباه المعاني؛ إذ إن "الجيم والنون أصل واحد وهو الستر والتستّر، فجنان الليل: سواده وستره الأشياء"[32].

صوت الباء: تكرر في هذا المقطع اثنتي عشرة مرة ليصير العنصر الصوتي الثاني حضورا وتكرارا، لكنه الأول تأثيرا في هذا المشهد المهيب، ذاك أن الهواء عند نطق الباء "يتخذ مجراه بالحلق ثم الفم حتى ينحبس عند الشفتين منطبقتين انطباقا كاملا، فإذا انفرجت الشفتان سمعنا صوت الباء "[33] لذا فالباء صوت قوي بانفجاره وجهره وقلقلته-كما سبق بيانه - يتطلب جهدا عضليا أكبر بسبب غلق الممر واهتزاز الوترين الصوتيين مما يناسب حال الناس في ظلال الحدث اللاهث

من عواصف وأمواج مارقة تثير رهبا ووجلا، وذبذبة الوترين أثناء نطق الباء تتناسب وصيحات الناس، ولأن المشهد فزع أصاب الناس باضطراب وعدم ثبات أوحت بها قلقلة الباء.

ولا يمكن التغافل في هذا المقطع ذي الإيقاع الصاعد عن صوت الجيم الذي تكرر أربع مرات في هذا المشهد السمعي البصري لزمجرة السماء وهدير الغيوم وصفير الرياح: "غَشِيَتْنَا سَحابَةٌ... تَحْدُو مِنَ الغَيْمِ جِبَالاً، بِرِيحٍ تُرْسِلُ الأَمْواجَ أَزْوَاجاً، وَالأَمْطَارَ أَفْوَاجاً "فيعضّد -بجهره ووضوحه السمعي وشدته - صوتَ الباء تضخيما للمشهد، كما يُجسد بقلقلته -كالباء- الحركة المضطربة الشديدة لكل عناصر المشهد، ولا غرو فمع القلقلة "يخرج من الفم صُويْت، ينبو به اللسان عن موضعه" كما ذكر سيبويه[34].

وأخيرا نستوحي من المقاطع المتوسطة المفتوحة(ص ح ح) المنتشرة بكثافة لا مثيل لها في أواخر جمل هذا المقطع وقفا: "غشيَتْنَا سَحابَةٌ تَمُدُّ مِنَ الأَمْطَارِ حِبَالا، وَتَحْدُو مِنَ الغَيْمِ جِبَالا، بِرِيحٍ تُرْسِلُ الأَمْواجَ أَزْوَاجَا، وَالأَمْطَارَ أَفْوَاجَا، وَبَقِينا فِي يَدِ الحِينِ، بَيْنَ البَحْرَيْنِ، لاَ نَمْلِكُ عُدَّةً غَيْرَ الدُّعاءْ، وَلا حِيلَةً إِلاَّ البُكَاءْ، وَلا عِصْمَةً غَيْرَ الرَّجَاء، وَطَوَيْنَاهَا لَيْلةً نَابِغِيَّةً، وَأَصْبَحْنَا نَتَباكَى وَنَتَشاكَى" رسما بديعا لحالة الذهول وتدفق النفس واتساع الفم حيث لا يقوى الفم على الغلق أو الوقف رهبة ودهشة، صارخين حينا (آه آه...) ومستغيثين بربهم حينا (يا رب).

ومن اللافت للنظر أن الراوي فصل بين المقطع الأول والثاني بجملة – أشبه بالوقفة - تخلو من الجناس والسجع وهي: (وَلَمَّا مَلَكْنَا البَحْرُ وَجَنَّ عَلَيْنَا اللَّيْلُ)؛ لكسر الرتابة في الإيقاع، ولكي يهيئ القارئ بأنه أمام مشهد حقيقي مغاير، معتبرا المقطع الأول بمثابة مقدمة قوية وتمهيد لما سيأتي، وبعد هذا القطع نجد زخمًا إيقاعيّا تتوالى فيه الجناسات والأسجاع مما يعكس هول الفجيعة.

المقطع الثالث:

((وَفِينَا رَجُلٌ لا يَخْضَلُّ جَفْنُهُ، وَلا تَبْتَلُّ عَيْنُهُ، رَحِيُّ الصَّدْرِ مُنْشَرِحُهُ، نَشِيطُ القَلْبِ فَرِحُهُ، فَعَجِبْنَا واللهِ كُلَّ العَجَبِ، وَقُلْنَا لَهُ: مَا الَّذِي أَمَّنَكَ مِنَ العَطَبِ؟)).[35]

غلب عليه الإيقاع المستوي المتوازن؛ حيث يصف الراوي بطلَ المقامة صاحبَ الشخصية الهادئة الواثقة المتزنة، مما أضفى شعورًا بالسكينة والوقار يقابل تماما ما سبق من صخَب البحر. يُقسم هذا المقطع-على قصره- إلى قسمين: فأمّا الأول فهو وصف البطل أبي الفتح الإسكندري حيث يظهر في صورة إنسان غير مبالٍ لما يحدث حوله، وأمّا الثاني فللراوي الذي أخذته الحيرة والعجب من صنيع الرجل، وعندما كان الحديث في الجزء الأول عن الرجل نجد أن إيقاع صوت "الهاء" تكرر في كل جناس وسجع؛ والهاء من أرق الأصوات وألطفها؛ فهي صوت (مهموس رخو مستفل منفتح)، فاختار الهاء "للينها وهشاشتها"[36] لينتج توافقا موسيقيا هادئا

يتناسب وسكون الرجل، كما يخلق نغمة متناسقة تُبرز الصورة النفسية للرجل المتماسك. وأما في الجزء الثاني من الخطاب فإن توافق النهايات في (العَجَبِ / العَطَبِ) من خلال صوت (الباء) يخلق رنينًا قويًّا يربط بين شعور الدهشة (العجب) وإمكان الهلاك (العطب)، فيتجاوب المعنيان رغم تباينهما.

نلاحظ أن النهايات تجمع بين الصوت المهموس (الهاء) الذي يعطي شعورًا بالسكينة، والصوت المجهور الثقيل (الباء) الذي يضيف قوة الدهشة والاستغراب، ومع هذا التنويع يُنتج إيقاعًا متوازنا متأرجحًا بين السكينة والعجب، وكأنه يعكس صراع الذات بين الألم والرغبة في الصمود.

وعمد الهمذاني في هذا المقطع غير مرة إلى علاقة (التفسير)، وهي إحدى علاقات التوازن الدلالي التي تفاعلت داخل فضاء هذا المقطع لترسم لنا شخصية بطل المقامة، وقد تعمق فيها الراوي غاية العمق ليرسّخ لدى القارئ صورة رجلٍ متماسكٍ جلْدٍ ظاهرا وباطنا بأسلوب متدرج من الأدنى للأعلى، فوصفه ابتداء بأنه شخص رزين ثابت الجأش لا يظهر الحزن"**لا يَخْضَلُّ جَفْنُهُ، وَلا تَبْتَلُّ عَيْنُهُ**"، فنفى أول أثر للبكاء، وهو رطوبة الجفن، ثم فسره نافيا نفيا صريحا البكاء الخارجي أو سيلان العين بالدمع. ثم تَرقّى في رسم ثبات الشخصية فبين أن رزانته إنما تعكس شخصية واثقة مطمئنة (رخيّ الصدر منشرِحُه)، والرخاء هنا ليس أمارة الضعف بل دليل اتساع النفس وانشراح البال، ثم تصعّد حتى بلغ الوصف منتهاه بأن الرجل مفعم بالراحة والرضا (نشيط القلب فرِحه) مفسرا حالة نشاط القلب بأنه نشاط ناجم عن الفرح، وصيغ المبالغة (رخيّ- نشيط- فرِح) لَتؤكدُ أن الرجل ثابت لا يجزع.

المقطع الرابع:

((فَقَالَ: حِرْزٌ لا يَغْرَقُ صَاحِبُهُ، وَلَوْ شِئْتُ أَنْ أَمْنَحَ كُلاًّ مِنْكُمْ حِرْزاً لَفَعَلْتُ، فَكُلُّ رَغِبَ إِلَيْهِ، وَأَلَحَّ فِي المَسْأَلَةِ عَلَيْهِ، فَقَالَ: لَنْ أَفْعَلَ ذَلِكَ حَتَّى يُعْطِيَنِي كُلُّ وَاحِدٍ مِنْكُمْ دِيناراً الآنَ، وَيَعِدَنِي دِيناراً إِذا سلِمَ.))[(37)]

يُعدّ هذا المقطع بمثابة وقفة قصيرة يتراجع فيها الإيقاع إلى أدنى مستوياته، وذلك تمهيدًا لانتقال السرد إلى الحدث الآتي؛ ويشكل هذا المقطع الوقفة الثانية للإيقاع من حيث شيوع التوازنات الصوتية(الجناس والسجع)، فلم يرد فيه إلا ما وقع في (إليه/عليه)؛ وتكمن أهميةُ الوُقَيْفةِ هنا في تسليط الضوء على كون الكلام في معرض الحديث عن الحِرز وسَوْق الأدلة والإقناع، أي أنه يصف معاملة عملية وتجارية، وليست صورة شاعرية أو مشهدًا تعبيريًا يحتاج إلى زخرفة صوتية كما هو الحال في المقاطع السابقة كوصف العاصفة لإثارة حالةٍ من الخوف

والرعب، أو كوصف حالة البطل المتصف بالهدوء والسكينة، بينما المقطع الحالي يتطلب لغة مباشرة ليفهم القارئ أو المستمع الإجراءات المالية والمنطقية، فلا مجال للزخرفة.

إضافة إلى ذلك؛ فإنّ الوقفة جاءت أيضًا بمثابة تمهيد للخاتمة، حيث يُمهد النصّ للعودة مجددًا إلى مظاهر الإيقاع الصوتي من سجع وجناس وغيرهما، ليبرز الحالة الشعورية المتمثلة بـ الظفر والانتصار، فيُعيد النص بذلك توازنه بين الدقة الواقعية والجمال الصوتي، ويجعل الخاتمة أكثر تأثيرًا على القارئ أو المستمع كما سيأتي في المقطع الأخير.

ولا يفوتنا هنا أن نقف أيضا كالهمذاني وُقيفة صوتية مع مسمى المقامة (المقامة الحِرْزيّة) لاستيحاء ما توحي به كلمة(حِرْز) في أول ورود لها، وأكثر ما يلفت الانتباه في النسيج الصوتي للكلمة تكوينها من مقطع واحد طويلٍ مغلق وقفا (حِرْزْ/ ص ح ص ص) مما قد يوحي بإيقاع حادّ دفاعي حاسمٍ يُشبه القفل أو الحصن، ولأن الكلمة مكونة من مقطعٍ واحد فهذا المقطع الكَلِمِي يحمل النبر، أي أنه موحّد النبر، وسهل الحِفظ، علاوة على رنينه ووضوحه السمعي الذي قد يستوحى من جهر صوتي الراء والزاي، وتكرار الأول وصفير الثاني.

المقطع الخامس:

((قَالَ عِيسَى بْنُ هِشَامٍ: فَنَقَدْنَاهُ مَا طَلَبَ، وَوَعَدْنَاهُ مَا خَطَبَ، وَآبَتْ يَدُهُ إِلَى جَيْبِهِ، فَأَخْرَجَ قُطْعَةَ دِيْبَاجٍ، فِيْهَا حُقَّةُ عَاجٍ، قَدْ ضُمِّنَ صَدْرُها رِقَاعاً، وَحَذَفَ كُلَّ وَاحِدٍ مِنَّا بِوَاحِدَةٍ مِنْهَا، فَلَمَّا سَلمتِ السَّفِينَةُ، وَأَحَلَّتْنَا المَدِينَةَ، اقْتَضَى النَّاسَ ما وَعَدُوهُ، فَنَقَدُوهُ، وَانْتَهَى الأَمْرُ إِلَيَّ فَقَالَ: دَعُوهُ، فَقُلْتُ: لَكَ ذَلِكَ بَعْدَ أَنْ تُعْلِمَنِي سِرَّ حَالِكَ)).[38]

في هذا المقطع الأخير، يعود النص مجددًا إلى مظاهر التكرار الإيقاعي من سجع وجناس وتكرار كثيف لصوتي النون والميم بعد فترة من اللغة العملية المباشرة المرتبطة بتوزيع الحرز والتفاوض. البداية الواقعية للمقطع تُركِّز على الإجراءات الدقيقة: توزيع الحرز، استخراج الحقّة، وصول السفينة، ونجاتها من العاصفة، وهو جزء يتطلب وضوحًا ودقة في السرد. لكن عند انتهاء هذه المرحلة ووصول الأحداث إلى خاتمتها، يبدأ النص بالانتقال إلى لغة أكثر إيقاعًا وانسيابًا، حيث يُستعاد السجع والتوازن الصوتي في العبارات مثل: "سَلمتِ السَّفِينَةُ، أَحَلَّتْنَا المَدِينَةَ" ،"وَعَدُوهُ، نَقَدُوهُ"، "لَكَ ذَلِكَ، سِرَّ حَالِكَ".

إنّ هذا الرجوع إلى الإيقاع لا يقتصر على الجمال الصوتي فحسب، بل يُبرز الحالة الشعورية المرتبطة بالنجاة والانتصار بعد الخطر، ويعطي النص ختامًا متوازنًا يجمع بين الدقة الواقعية والإيقاع الصوتي. وهكذا، يُظهر الهمذاني براعة في المزج بين السرد العملي والإيقاع الفني، مما يجعل نهاية المقامة أكثر تأثيرًا على القارئ والمستمع.

المقطع الأخير:

يرتفع الإيقاع مجددًا ليبلغ ذروته، وذلك لأنه مقطع شعري يروي فيه البطل قصة صبره وانتصاره، فيبعث إحساس الظفر والحسم ويغلق المقامة بإيقاعٍ شعريٍّ صاعد متوهّج كما يأتي.

ثانيًا: إيقاع الشعر:

يُشكّل إيقاع الشعر في المقامة عنصرًا متمما للإيقاع الموسيقي إلى جانب إيقاع النثر؛ "ومن هنا يصبح الوجود الشعري داخل نسيج اللغة المقامية، وجوداً متسقا منسجماً مع خصائص التشكيل النثري، غير نافٍ عنه، أو دخيل عليه"[39].وليس أدل على هذا الانسجام بينهما – النثر والشعر –من وجود سببين: أولهما: أنّ الأبيات الشعرية التي ضُمّنت في المقامة لم تكن اعتباطيّة؛ حيث جاءت في معرض الإجابة عن تساؤل عيسى بن هشام عن الصبر حين توجه بسؤاله إلى أبي الفتح وسأله: "كَيْفَ نَصَرَكَ الصَبْرُ وَخَذَلَنَا؟"، فأجابه أبو الفتح بمقطوعة من الأبيات يقول في مطلعها:

وَيْكَ لَوْلاَ الصَّبْرُ مَا كُنْ... تُ مَلأَتُ الكِيسَ تِبْرَا[40]

والسبب الثاني: أنّ الهمذاني وظّف التناصّ الشعري في موضعين. جاء الأول في بداية المقامة في قوله: "لَمَّا بَلَغَتِ بِيَ الغُرْبَةُ بَابَ الأَبْوَابِ، وَرَضِيتُ مِنَ الغَنِيمَةِ بِالإِيَابِ"؛ ففيه تناص مع بيت امرئ القيس الذي يقول فيه:

وَقَد طَوَّفتُ في الآفاقِ حَتّى رَضيتُ مِنَ الغَنيمَةِ بِالإِيابِ[41]

من هذا التناصّ ما يتولّد إيقاعًا ضمنيًّا يجمع بين مرونة النثر وموسيقى الشعر؛ إذ يتكئ هنا على السجع ليتوافق مع العبارة التي سبقته: "لَمَّا بَلَغَتِ بِيَ الغُرْبَةُ بَابَ الأَبْوَابِ"، وأمّا الموضع الثاني ففي قوله: " وَطَوَيْنَاهَا لَيْلةً نَابِغِيَّةً"، في إشارة إلى قول النابغة الذبياني:

كِليني لِهَمٍّ يا أُمَيمَةَ ناصِبِ وَلَيلٍ أُقاسيهِ بَطيءِ الكَواكِبِ

تَطاوَلَ حَتّى قُلتُ لَيسَ بِمُنقَضٍ وَلَيسَ الَّذي يَرعى النُجومَ بِآيبِ[42]

إنّ توسل الهمذاني بالتناصّ الشعري الخارجي، وهو تناص يتحصّل "حينما تتفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره التي ظهرت في عصور بعيدة"[43]، من شأنه أن يحدث انسجامًا إيقاعيًّا في بينية المقامة من خلال رفد الإيقاع الداخلي فيها؛ فتوظيف التناصّ يخلق موسيقى داخلية عبر الألفاظ، فيُشعر القارئ بجرْس شعري خفي يثري النثر ويزيد من إيقاعه دون أن يقطع السرد بنص شعري صريح.

تشكّل الموسيقى حجر الزاوية في معمار الإيقاع، ولقد جاء في معجم الموسيقى (Dictionary of Music) أنّ "الإيقاع أقدم الأنواع الموسيقيّة، وهو العنصر الذي ينظم حركة الموسيقى وتدفقها خلال الزمن"،[44] ولدراسة الإيقاع الشعري لا بدّ من الوقوف عند أهم عنصر من عناصره الذي يميّزه بوصفه شعرًا عن النثر ألا وهو عنصر الموسيقى، إذ "يعد الجانب الموسيقي من أهم الجوانب التي تميز الإبداع الشعري وتلفت انتباه القارئ، فتجعله يقترب من هذه الموسيقى أو تلك فتشده دون غيرها من القصائد فهي المغناطيس الذي يجذب المتلقي للتفاعل مع القصيدة بالبعد الأول المتصل بتقبله للعمل والإنشاد صوبه، ذلك أن النفس بطبيعتها تعشق النغم والإيقاع"[45]. وتنقسم الموسيقى الشعرية إلى نوعين رئيسين: الموسيقى الخارجية والموسيقى الداخلية. و"تشمل الموسيقى الخارجية الأوزان الشعرية والقوافي والتفعيلات وعددها وأثرها الموسيقي وجوانب أخرى كالتدوير مثلاً. أما الموسيقى الداخلية فهي الموسيقى "التي تنبعث من الحرف والكلمة والجملة"، وتعنى بدراسة موسيقى النفس التي تنبعث من صوت الحرف والكلمة والعلل والزحافات، وهي موسيقى عميقة لا ضابط لها تتفاعل مع الكلمات في الجمل في صوت أو أكثر من جهة اللفظ، أو التقاؤها في المعنى العام المسيطر على الجملة أو الجمل من ناحية المعنى"[46]

1.إيقاع الوزن:

تنتمي هذه الأبيات إلى مجزوء البحر الرمل؛ لكونه حذفت منه تفعيلة من الصدر وأخرى من العجز، وهو من البحور أحادي التفعيلة من البحور الصافية، وتفعيلاته هي:"فاعلاتن فاعلاتن - فاعلاتن فاعلاتن"، وفي تكرار تفعيلاته يظهر الإيقاع جليًا، يقول الخطيب التبريزي: "سمي رَمَلًا لأن الرَمَل نوع من الغناء يخرج من هذا الوزن فسمي بذلك"[47]. ولقد أجرى الهمذاني البيت على أربع تفعيلات في كل شطر تفعيلتان، جاء تقطيعها على النحو الآتي:

-وَيْكَ لَوْلاَ الصَّبْرُ مَا كُنْ * تُ مَلأَتُ الكِيسَ تِبْرَا / فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن

-لَنْ يَنالَ المَجْدَ منْ ضَا *قَ بِما يَغْشاهُ صَدْرا / فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن

-ثُمَّ مَا أَعْقَبَنِي السَّـا * عَةَ مَا أُعْطِيتُ ضَرَّا /فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فاعلاتن

-بَلْ بِهِ أَشْتَـدُّ أَزْراً* وَبِهِ أُجْبُرُ كَسْـرَا / فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فعلاتن

-وَلَوَ أَنِّيَ اليَوْمَ في الغَرْ * قَى لَمَا كُلِّفْتُ عُذْراً / فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

نلاحظ أن أغلب الأبيات تبدأ وتنتهي بالتفعيلة الرئيسة الثابتة "فاعلاتن"، وعددها ثلاث عشرة تفعيلة، وهو ما يمنح النص إيقاعًا متينًا ومتواصلًا، إذ يخلق جرسًا داخليًا موحدًا يسهّل تذكر النص ويعطيه ثباتًا صوتيًا، في حين أنّ ظهور "فعلاتن" بشكل متفرق وسط البيت وعددها سبع

تفعيلات يُدخل حركة ديناميكية على الإيقاع، يمنع الرتابة ويضفي إحساسًا بالمرونة والتنوع داخل النسق الصوتي. وفي هذا التناوب ما بين التفعيلة الرئيسة والتفعيلة الفرعية ما يفسّر مجيء الإيقاع المتكرر مع التغيير الطفيف يخلق إحساسًا بالاستقرار مع لمسات من التوتر والحركة، وهو مناسب لسرد الأحداث أو تصوير مشاهد مليئة بالحركة أو الحكاية الشيقة وما يعكس براعة الهمذاني في المزج بين الثبات الموسيقي والتعبير الدرامي.

2.إيقاع القافية والروي:

مما لا شكّ فيه أنّ للقافية والروي دورًا محوريًا في إقامة الإيقاع الشعري وإكسابه نغمه الخاص وانسجامه الموسيقي؛ فهما الركيزة التي تحفظ للنص تماسكه الصوتي وتؤطر تردده الإيقاعي. وقد عرّفهما إبراهيم أنيس بقوله: "ليست القافية إلا عدة أصوات تتكون في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية. فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن"[48].

جاءت القافية ملتزمة بنسق منتظم على التوالي: (تبْرا – صدْرا – ضرّا – كسْرا – عذْرا)، وهي قافية مطلقة تلتزم حركة المد الطويلة "الألف"، وموصولة بمقطع ساكن "تِبْ، صَدْ، ضَرْ، كَسْ، عُذْ"، ومجردة من الردف والتأسيس، فليس هناك حرف مد قبل الروي ولا قبل الحرف الذي قبل الروي وبالتالي فليس هناك ردف ولا تأسيس. وفي هذا التناسق ما يعمّق أثر الوزن ويمنح القصيدة طابعها السمعي المميز، إضافة إلى تواتر الإيقاع بشكل متكرر حتى نهاية المقطع.

وأمّا الروي فهو "الراء" وهو محرك بالفتح ومسبوق بالسكون؛ "وليس من الضروري أن يُسبق الروي بحركة، بل قد يسبق بسكون، وهنا لا بدّ من التزام هذا السكون؛ لأنه جزء من الوزن ونظام توالي المقاطع، والروي الذي يسبق بالسكون لا يجيء في القافية المقيدة مطلقًا، أي أنّ الروي حينئذٍ يجب أن يكون محركًا"[49].ولقد التزم الهمذاني تسكين الحرف السابق على الروي في المقطع كله؛ لكي يمنح الإيقاع وقفة قصيرة قبل النطق بصوت الراء بوصفه روياً مطلقاً يضفي جرسًا قويًّا ودَوِيًّا متموّجًا على الإيقاع؛ وهو يتناسب تمامًا مع حالة أبي الفتح الإسكندري النفسيّة الذي يعيش حالةً من الزهو والانتصار بنجاح حيلته من أنه ظفر بما يريد؛ فالرّاء صوت مجهور مكرّر ذو طبيعة اهتزازيّة تسمح بامتداد الصوت وارتداده في السمع، ومع اقترانه بحركة الفتح وألف الإطلاق يتعزّز الإحساس بالانفراج والامتداد، فيبعث في البيت حيويةً ونبرةَ تفخيم تُبرز المعنى وتمنحه نغمةً متمكّنة تتلاءم مع مقاصد الفخر أو الإصرار أو الإعلان القوي.

3.إيقاع التدوير:

من السمات التي تتجلى في المقامة الحِرْزِيَّة ما انتهى به الهمذاني مقامته بمقطوعة من الأبيات الشعرية وجاءت جميعها (مدورة) – ما عدا البيت الرابع - والبيت المدور، كما جاء في علم العروض، هو ذلك الذي "اشترك شطراه في كلمة واحدة بأن يكون بعضها في الشطر الأول وبعضها في الشطر الثاني"[50] ويرى كثيرون أن الشاعر يلجأ إلى التدوير لضرورة شعرية مفادها إقامة الوزن الشعري للتفعيلات العروضية، غير أن نازك الملائكة ترى في التدوير وظائف جمالية ودلالية أخرى فعلى حد قولها: " وللتدوير، في نظرنا، فائدة شعرية وليس مجرد اضطرارٍ يلجأ إليه الشاعر. ذلك أنه يسبغ على البيت غنائية وليونة لأنه يمده ويطيل نغماته."[51]

لقد وقع التدوير في أربعة مواضع: (كنت، ضاق، الساعة، الغرق)، وفي هذا ما يجلّي تمكّن الهمذاني من صياغة البيت وتطويع تفعيلاته بما ينسجم مع الكلمات التي تخدم الحالة الوجدانيّة من جانب، كما يثري الإيقاع الداخلي ليحقق الانسجام السردي من جانب آخر؛ فقد أعطى إيقاع التدوير في الأبيات قيمةً دلاليّة أبرزت الحالة الوجدانية لأبي الفتح الإسكندري من خلال الشعور بالنصر والاعتزاز بالإنجاز المحقق. كما ارتبط هذا الإيقاع بالأداء القصصي حول التأمل الفلسفي لمعنى الصبر، حيث يسرد في أبياته قصته مع ذلك الصبر؛ فلولا الصبر ما ملأ الكيس ذهبًا، وأن الذي يجزع ويضعف أمام المصائب لن ينال المجد أبدا، ولو أن السفينة غرقت وكان هو من بين الغرقى لما وجد من يقول له: أين ما وعدت به من السلامة؟ لذا فإن أبا الفتح لم يترك التدوير في الأبيات إلى حين انتهائه من قصته مع الصبر.

4. إيقاع التكرار:

يعدّ التكرار (Repetition) ظاهرة موسيقيّة داخلية تعزز من الإيقاع الصوتي في المقامة، وتقوي المعنى وتجسده في أذهان سامعيه، ولعله من نافلة القول الإشارة إلى مدى انتشار الحديث عن هذه الظاهرة في النقدين القديم والحديث حيث أفرد ابن رشيق القيرواني (463هـ) في كتابه "العمدة" بابًا له فيقول: "وللتكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها، فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعاً فذلك الخذلان بعينه، ولا يجب للشاعر أن يكرر اسماً إلا على جهة التشوق والاستعذاب، إذا كان في تغزل أو نسيب."[52]

ولقد برز الإيقاع الصوتي في الأبيات التي قرضها الهمذاني في نهاية مقامته عبر التكرار، بوصفه أداة فنية تؤكد المعنى وتولّد موسيقى داخلية مميزة، وعلى الرغم من قلة الأبيات هنا؛ إلّا أنّها

اشتملت على سلسلة من التكرارات على المستوى الصوتي، تمثّلت في تكرار الأصوات، والأدوات، والعبارات المركَّبة.

- **تكرار الأصوات:** حيث تتكرر أصوات الراء والصاد والسين (صبر، صدر، ضرًّا، كسرًا، عذرا) وهي أصوات ذات جرس قوي لما فيها من تكرار وصفير مما يوحي بالصلابة والتحمل، فينسجم الصوت مع المعنى الداعي إلى الصبر والثبات.

- **تكرار التراكيب:** كما نلاحظ في تكرار بنية الشرط والجواب في الأبيات الأول والثاني والأخير (لولا الصبر... لن ينال...ولو أني اليوم...) بما يرسخ علاقة سببية بين الصبر والمجد. وفي البيت الرابع تكرار الفعل أو شبه الجملة (به أشتدّ أزرًا / به أجبر كسرًا) يخلق إيقاعًا قائمًا على المقابلة ويؤكد دور الصبر كقوة داعمة.

- **تكرار العطف:** وكذلك تكرار أدوات العطف في مطالع الأبيات الثلاثة الأخيرة (ثمّ، بل، و) يكتسب دلالات إيقاعية ودلالية مهمّة من حيث إنّ افتتاح البيت الأول بـ ثمّ يوحي بتدرّج زمني أو سببي، وكأنّ الشاعر ينتقل من مرحلة إلى أخرى، أي من مرحلة الصبر إلى ما أعقبه من نتائج. وأعقب (ثم) بأداة العطف (بل) وهي تفيد الإضراب والعدول، فيوحي استخدامها بأنّ الشاعر يصحح فكرة سابقة أو يبرز مفارقة، من أن الصبر قوّى من عزيمته مما يكسب البيت توتراً صوتيًا ينبه المتلقي في حال إنكاره لأهمية الصبر، وأخيرًا يوظف العطف بـ الواو ليمدّ الإيقاع بسلسلة من الأفعال والنتائج (وبه أجبر كسرًا، ولو أني اليوم في الغرقى) حتى يرسخ رؤيته في الاستمرارية والتماسك.

- **تكرار الفعل مقترنًا بضمير المتكلم:** حيث تكرار ضمير المتكلم (الياء أو التاء) في الأفعال مثل: "كنتُ – ملأتُ – أعقبني – أعطيتُ – كُلِّفتُ" يحمل دلالات بارزة على المستويين النفسي والبلاغي؛ فجميع الأفعال جاءت بضمير المتكلم، مما يعمّق حضور الشاعر ويؤكّد أنّ الحديث عن تجربة شخصية مع الصبر والمعاناة والظفر مما يبرز الذات وتجربتها.

7. خاتمة:

تُعدُّ المقامة الحِرْزِيَّة مدونةً خصبة لدراسة الإيقاع في الكشف عن حسن الأسلوب من جانب، وقوّة المعنى من جانب آخر، ولأنّ دراسة الإيقاع لا تقتصر على الشعر وحده، بل تمتدّ إلى المنثور أيضا، إذ يكشف النص النثري عن طاق

ات موسيقيّة داخليّة تماثل ما في القصيدة من انسجام وتكرار. ولعلّ نصّ المقامة خير شاهد على ذلك؛ فليس أدلّ على ذلك من بنيتها الفنيّة التي تقوم على توظيف مظاهر إيقاعيّة متعدّدة

صوتية ودلالية، مما يمنحها موسيقى خاصة تجعلها تقترب من الشعر في إيقاعها وأدائها. وقد أمكن الوقوف على أنماط عدة من الإيقاع في المقامة الحرزية وهي:

- **إيقاع النثر**: وفيه ظهر دور جرس الأصوات، فالمقاطع الصوتية، فالكلمات، في إبراز الوظيفة الجمالية إزاء الوظيفة الدلاليّة؛ وذلك عبر مستويين: أولهما: الإيقاع المقطعي حيث اتخذ الهمذاني التوازن المقطعي أو الكمّيّ المؤلّف على مسافات متسقة حينا وغير متسقة حينا-مطية ليضفي على النص وحدة إيقاعية متجانسة من حيث الغلق والانفتاح، ومن حيث القصر والتوسط والطول، وثانيهما: التكرار الإيقاعي الذي تتجلى أبرز ملامحه عبر تفاعل مجموعة من التوازنات الصوتية والتوازنات الدلالية في فضاء النص بتضافر ثلاثة أنساق هي (السجع والجناس والتكرار) في التقنية الأولى، وتعاضد علاقات (الترادف والطباق والتناسب والتفسير) في التقنية الثانية؛ والتزاوج بينهما تحقيقا للتنادي الصوتي الذي يتعانق مع المعنى فيخلقان شحنات دلالية ولذّات سمعيةً تعزز من تماسك النص وانسجام مكوناته؛ خدمةً للمنثور المقاماتي.

- **إيقاع الشعر**: وفيه تجلت أهميّة الشعر بوصفه عاملا مكمّلا ومتسقًا مع النثر مما يحقق للمقامة خصوصيتها الفنية، إذ إنّ التمازج بين النثر والشعر في وحدة صوتية متكاملة تدهش القارئ وتؤكد براعة الكاتب في تطويع اللغة لخدمة المتعة الجمالية والدهشة السردية لا سيما في إغنائها بالموسيقى الخارجية والداخلية على حدّ سواء.فمن جهة الموسيقى الخارجية يتجلّى الإيقاع عبر الوزن الشعري حين تُضمَّن المقامة أبياتًا موزونة أو مقاطع منظومة، فيكسر ذلك رتابة النثر، ويضفي نغمة مسموعة أقرب إلى الغناء، تثير الأذن وتمنح النص طابعًا غنائيّا.أمّا الموسيقى الداخلية فتنبع من أدوات تثري الإيقاع الداخلي كتكرار الأصوات، والتراكيب والجمل، وهي عناصر تُشيع في النص تموّجًا موسيقيًا خفيًا يعادل الأوزان الشعرية في أثره الجمالي.

المصادروالمراجع:

- أبو الفضل أحمد بن محمد، مقامات بديع الزمان الهمذاني، شرح وتقديم: الشيخ محمد عبده، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الثالثة، 2005م.
- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مطبعة نهضة مصر.
- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الثانية، 1952م.
- إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث: من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة، عمّان، الطبعة الخامسة، 2015م.
- امرؤ القيس، الديوان، اعتنى به: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، الطبعة الثانية، 2004م.
- الجاحظ، الحيوان، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الثالثة، 1424هـ.

- ابن جني، سر صناعة الإعراب، تحقيق: حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، الثانية، 1993م.
- حطاب أحمد، بنية الإيقاع الصوتي في شعر المقامات-الحريري أنموذجا. جسور المعرفة، المجلد7، العدد 5، ديسمبر 2021م، (ص. ص 167-178).
- الخطيب التبريزي، كتاب الكافي في العروض والقوافي، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الثالثة، 1994م.
- الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي.
- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، الطبعة الخامسة، 1981م.
- زياد الوردات، المقامة الحرزية لبديع الزمان الهمذاني: دراسة تفكيكية، مجلة جامعة الزيتونة الأردنية، 2024م.
- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي: النص والسياق، المركز العربي الثقافي، بيروت، الطبعة الثانية، 2001م.
- سيد خضر، التكرار الإيقاعي في اللغة العربية، دار الهدى للكتاب، مصر، الطبعة الأولى، 1998م.
- سيبويه، الكتاب، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، الطبعة الثانية، 1982م.
- طالب الزوبعي، البلاغة العربية، كلية التربية، بغداد، 1999م.
- عبد العزيز علام، وعبد الله ربيع، علم الصوتيات، مكتبة الرشد، الرياض، 2009م.
- عبد الفتاح البركاوي، مقدمة في علم أصوات العربية، الطبعة الثالثة، 2004م.
- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، العدد 240، ديسمبر 1998م.
- الفارابي، أبو نصر محمد بن طرخان، الموسيقى الكبير، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، دار الكاتب العربي، القاهرة، 1967م.
- ابن فارس، مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر.
- كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر، 2000م.
- معجم المعاني، موقع المعاني: (https://www.almaany.com)
- معجم الموسيقى، مجمع اللغة العربية، القاهرة، 2000م.
- محمد جاسم الحسيني، السمات الإيقاعية في المقامة المضيرية، مجلة جامعة بابل، 2024م.
- محمود السعدي، الإيقاع في السجع العربي، مكتبة كوتيب، تونس، 1996م.
- مصطفى إبراهيم حسين، الظاهرة الشعرية في مقامات بديع الزمان الهمذاني، مجلة الدارة، العدد (4)، 1409هـ
- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت. د.ت.
- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة دار النهضة، مصر، الطبعة الثالثة، 1967م.

- نهال عبد الله غرايبة، دراسة بنيوية في مقامات بديع الزمان الهمذاني، مجلة إلكترونية، 2022م.
- نهال مصطفى عمر الأزهري، المقامة الحرزية: دراسة سيميائية، مجلة جامعة سبها، 2022م.
- نوفل أبو رغيف، المستويات الشعرية في كتاب نهج البلاغة (ماجستير)، الجامعة المستنصرية، 2006م.

الهوامش:

(1)- الزيدي، توفيق. أثر اللسانيات في النقد الأدبي الحديث. الدار العربية للكتاب، تونس، 1984، ص 61.

(2)- الفارابي، أبو نصر محمد بن طرخان. الموسيقى الكبير. تحقيق: غطاس عبد الملك خشبة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967، ص 17.

(3)- إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث: من المحاكاة إلى التفكيك. دار المسيرة، عمّان، الطبعة الخامسة، 2015م، ص 154.

(4)- يُنظر: محمد جاسم الحسيني، السمات الإيقاعية في المقامة المضيرية لبديع الزمان الهمذاني. مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، المجلد 32، العدد 1، (ص. ص 123-131)، 2024م.

(5)- يُنظر: حطاب أحمد، بنية الإيقاع الصوتي في شعر المقامات – الحريري أنموذجا. جسور المعرفة، المجلد7، العدد 5، ديسمبر 2021م، (ص. ص 167-178).

(6)- يُنظر: إيهام زياد الوردات، المقامة الحرزية لبديع الزمان الهمذاني: دراسة تفكيكية، مجلة جامعة الزيتونة الأردنية للعلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 5، العدد 1، (ص 118-134)، 2024م.

(7)- يُنظر: نهال عبد الله غرايبة، دراسة بنيوية في مقامات بديع الزمان الهمذاني، المقامة الحرزية نموذجا، المجلة الإلكترونية الشاملة متعددة التخصصات، العدد 150، (ص 1-20)، شهر 8، 2022م.

(8)- يُنظر: نهال مصطفى عمر الأزهري، المقامة الحرزية: دراسة سيميائية. مجلة جامعة سبها للعلوم الإنسانية، المجلد 21، العدد 1، (ص. ص 95-100)، 2022م.

(9)- محمود المسعدي، الإيقاع في السجع العربي، محاولة تحليل وتجديد. مكتبة كوتيب، تونس، 1996م، ص 6.

(10)- عبد العزيز علام، وعبد الله ربيع، علم الصوتيات. مكتبة الرشد، الرياض، 2009م، ص 355.

(11)- ابن منظور، لسان العرب. دار صادر، بيروت، كتاب العين المهملة، فصل الواو، مادة (و ق ع)، ج8، ص 408.

(12)- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية: الرؤية والتطبيق. الطبعة الأولى، دار الميسرة، عمّان.2007، ص51.

(13) - الجاحظ، الحيوان. دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الثالثة، 1424هـ، ج4، 353.

(14)- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد. عالم المعرفة، الكويت، العدد 240، ديسمبر، 1998م،ص 20.

(15)- أنيس، إبراهيم. موسيقى الشعر. مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الثانية ،1952م، ص11.

(16)- حسين، مصطفى إبراهيم. الظاهرة الشعرية في مقامات بديع الزمان الهمذاني. مجلة الدارة. دارة الملك عبد العزيز، الرياض، العدد (4)، 1409هـ (ص. ص 117-144). ص 120.

(17) - ينظر: محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس. تحقيق: الترزي، وحجازي، والطحاوي، والعزباوي، مطبعة حكومة الكويت، 1975م. باب الزاي، فصل الحاء المهملة مع الزاي، مادة(ح ر ز) ، ج15، ص99.

(18) - أبو الفضل أحمد بن محمد، مقامات بديع الزمان الهمذاني، شرح وتقديم: الشيخ محمد عبده، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الثالثة، 2005. ص 137

(19)–ينظر: إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث: من المحاكاة إلى التفكيك. مرجع سابق، ص 154.

(20)- عبد العزيز علام، وعبد الله ربيع، علم الصوتيات. مرجع سابق، ص 354.

(21)- محمد جاسم الحسيني، السمات الإيقاعية في المقامة المضيرية. مرجع سابق، ص 129.

(22)ينظر: البلاغة العربية، طالب الزوبعي، كلية التربية، بغداد 1999 ص186، المستويات الشعرية في كتاب نهج البلاغة، نوفل أبو رغيف(ماجستير)كلية التربية، الجامعة المستنصرية، 2006، ص59.

(23)- محمد جاسم الحسيني، السمات الإيقاعية في المقامة المضيرية. مرجع سابق، ص130.

(24)- ينظر: سيد خضر، التكرار الإيقاعي في اللغة العربية. دار الهدى للكتاب، مصر، كفر الشيخ، الطبعة الأولى، 1998م ص4 وما بعدها.

(25)- اعتمد البحث في إحصائيته عدّ كل صوت مشدد صوتا واحدا؛ إذ إن التشديد ظاهرة سياقية والصوت يتغير بالتشديد بناء على السياق الذي يرد فيه، كما لم يحص البحث صوت الياء رغم تكراره 49 مرة؛ إذ إنه يرد أحيانا حرفا من حروف المضارعة، وكذا صوت الواو الذي ذكر 44 مرة؛ لاستخدامه كثيرا على سبيل العطف.

(26)-لتحديد المخرج والصفات عند القدماء اعتمدت: الكتاب لسيبويه، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، الناشر: مكتبة الخانجي بالقاهرة، دار الرفاعي بالرياض، الثانية 1982، 4/433-436. سر صناعة الإعراب لابن جني تحقيق: حسن هنداوي، ط. دار القلم، دمشق، الثانية 1993، 1/46-48، 60-65. وعند المحدثين: علم الأصوات د. كمال بشر، دار غريب للطباعة والنشر،2000م 183-214، 247-367، 377-413. مقدمة في علم أصوات العربية، د. عبد الفتاح عبد العليم البركاوي، الطبعة الثالثة، 2004، 101-113.

(27)- ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. مرجع سابق، ص 257.

(28) - أبو الفضل أحمد بن محمد، مقامات بديع الزمان الهمذاني. ص 137.

(29)- عبد العزيز علام، وعبدا لله ربيع، علم الصوتيات. مرجع سابق، ص 355.

(30)- ينظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مطبعة نهضة مصر، ص47.

(31) - أبو الفضل أحمد بن محمد، مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص 137.

(32)ينظر: ابن فارس، مقاييس اللغة. تحقيق: عبد السلام هارون، كتاب الجيم-باب ما جاء من كلام العرب في المضاعف والمطابق والترخيم-مادة (ج ن ن)، ط دار الفكر، ج1، ص422،421.

(33)- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مرجع سابق، ص47

(34)- سيبويه، الكتاب. تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، الطبعة الثانية، 1982م، ج4، ص 174.

(35) - أبو الفضل أحمد بن محمد، مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص 137.

(36)- الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين. تحقيق: مهدي المخزومي، وإبراهيم السامرائي، 1/54، ووصفها ابن جني بأنها حرف مهتوت؛ لما فيها من ضعف وخفاء. سر صناعة الإعراب 1/64

(37) - أبو الفضل أحمد بن محمد، مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص 137.

(38) - أبو الفضل أحمد بن محمد، مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص 137.

(39)- حسين، مصطفى إبراهيم. الظاهرة الشعرية في مقامات بديع الزمان الهمذاني. مرجع سابق، ص 120.

(40) - أبو الفضل أحمد بن محمد، مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص 137.

(41)- امرؤ القيس، الديوان. اعتنى به: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، الطبعة الثانية، 2004م، ص 79.

(42) - النابغة الذبياني، الديوان. تحقيق: محمد إبراهيم أبو الفضل، الطبعة الثانية. دار المعارف، مصر. د.ت. ص40.

(43) - سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي: النص والسياق. المركز العربي الثقافي، بيروت، الطبعة الثانية، 2001م، ص100.

(44)- معجم الموسيقى، مجمع اللغة العربية، القاهرة، 2000م. ص 131.

(45)- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية: الرؤية والتطبيق. مرجع سابق. ص261.

(46)- المرجع السابق ص261.

(47)- الخطيب التبريزي، كتاب الكافي في العروض والقوافي، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، الطبعة الثالثة، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1994، ص83.

(48)- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر. مرجع سابق، ص 244.

(49)- المرجع السابق، ص 262.

(50)- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة دار النهضة، مصر، الطبعة الثالثة، 1967م، ص 91.

(51)- المرجع السابق، ص 91.

(52)- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه. تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، الطبعة الخامسة، 1981م، ص 256.

The vocal rhythm in the maqamat of Hamathani: The Harziyya Maqam as a model

Abstract

This research aims to study the sound rhythm and its impact on the artistic structure of Badi' al-Zaman al-Hamathani's Maqamat, focusing on the Maqama al-Hirziyya as a case study. The study examines the sound aspect as a fundamental element in achieving aesthetic and semantic balance in literary texts, reviewing the methods al-Hamathani employed to utilize rhythm and sound as expressive tools serving the text.

This research focuses on two rhythmic phenomena: first, the rhythm of prose, which manifests on two levels: syllabic rhythm, based on the equivalence of sentences and the regular sequence of syllables, both quantitatively and qualitatively; and rhythmic repetition, which creates various phonetic balances such as repetition, alliteration, and assonance, as well as semantic balances such as parallelism based on relationships of synonymy, antonymy, proportion, and interpretation. The research clarifies the role of each in creating phonetic and semantic harmony, contributing to the enhancement of the text's structure and internal rhythm. Second, the rhythm of poetry, through the study of rhyme, end rhyme, repetition, and enjambment, reveals how poetry and prose work together in the maqama to unify the text's context and provide it with central themes to enrich meaning. The research presents precise textual examples to illustrate how al-Hamadhani achieves phonetic harmony that strengthens the connection between artistic and semantic elements.

The study concludes that rhythm is not limited to the aesthetic dimension alone, but is an effective means of achieving aesthetic and semantic effects in the text. This element is considered one of the most prominent features of Badi' al-Zaman al-Hamathani's creativity, making his Maqamat a complete artistic model in Arabic literature.

Keywords: Sonic rhythm, poetic rhythm, Maqama al-Hirziyya.