

## الإيقاع الداخلي في رسالة التربيع والتدوير للجاحظ

### Internal Rhythm in the Letter of Al Tarbee'a Wa Al Tadweer by Al-Jahez

فتحي أبو مراد، ووفاء شهوان

Fathi Abu Morad & Wafa'a Saed Shahwan

قسم العلوم الأساسية، \*كلية الحصن الجامعية، \*\*كلية عمان الجامعية،

جامعة البلقاء التطبيقية، الأردن

الباحث المراسل: بريد الكتروني: fat.morad@hotmail.com

تاريخ التسليم: (2013/5/7)، تاريخ القبول: (2013/12/23)

#### ملخص

تحاول هذه الدراسة مقاربة الإيقاع الداخلي في رسالة التربيع والتدوير للجاحظ؛ لذا فقد عرّجت على مقاربة مفهوم الإيقاع الداخلي أولاً، وحاوتل بيانه ورصد أهم تجسياته، ثم شرعت في فحص هذه التجسيدات الإيقاعية مثل: الطباق والجناس والسجع والمفارقة والتوازي والتكرار وبعض البنى الصرفية والتغيم... الخ، كما تجلّت في رسالة الجاحظ وحاوتل بيان أكثرها الدلالي وقدرتها على الإيحاء بفكرة الرسالة الرئيسية المتمحورة حول السخرية من أحمد بن عبد الوهاب.

**الكلمات الدالة:** الإيقاع الداخلي، والقيم الإيقاعية، وخط الدالة، والإيحاء، والسردية، والانسجام والانتظام والحركة، والجريان والتدفق.

#### Abstract

This study attempts to investigate the internal rhythm in the Letter of Al Tarbee'a and Al Tadweer by Al-Jahez. It swiftly approaches the internal rhythm. Firstly it tries to state and monitor its most important incarnations. Then it investigates the rhythmic incarnations such as counterpoint, alliteration, assonance, dissimilarity, parallelism and repetition and some morphological structures and toning etc., which were reflected in Al-Jahez's letter. The study tries to clarify the letter's indicative effect and its ability to suggest the key idea of the letter which is centered on mocking Ahmad bin Abd al-Wahhab.

## مقدمة

تحاول هذه الدراسة مقاربة الإيقاع الداخلي في رسالة التربية والتدوير، إذ إنّ هذا الموضوع لم يتناول من قبل حسب علمي- في دراسة علمية متخصصة، لذا فقد انفرد هذه الدراسة بمقاربته في رسالة التربية والتدوير. وقد عرجت الدراسة، أولاً، على مفهوم الإيقاع والإيقاع الداخلي خاصّة، وحاولت استجلاءه وبيان معضلاته وإشكالياته كما تراها عند كثرين من النقاد والدارسين.

الإيقاع الداخلي استراتيجية قرائية خاصة يتبعها كلٌّ من المرسل والمستقبل لاستطان تجسيدات إيقاعية وموسيقية مختلفة. وقد حاولت الدراسة تطبيق هذه الاستراتيجية على رسالة التربية والتدوير، وفحص السياق الفني للرسالة أو النسيج النصي بكيفياته الصياغية المختلفة بوصفها الأرض الخصبة التي يتولد في رحمة معظم الإيقاعات الموسيقية المختلفة. وقد تجلّت هذه القيم الموسيقية والإيقاعية في كثير من الفاعليات اللغوية التي تساند معاً للإيحاء بعرض الرسالة الأساس وهو السخرية بأحمد بن عبد الوهاب والاستهزاء به. ومن هذه الفاعليات التي اتكاً عليها الجاحظ في خلق تجسيدات إيقاعية: المفارقة والطريق والجنس، وبعض الصيغ الصرفية، والمبادئ الإيقاعية الأخرى مثل: مبدأ الانسجام والانتظام والحركة والجريان والتدفق...

وقد اتخذ الجاحظ من القيم الإيقاعية السابقة وسائل فنية لإنتاج خط الدلالة، والإيحاء بعرض الرسالة العام المتمثل بالسخرية بغريمه.

## مفهوم الإيقاع والإيقاع الداخلي

الإيقاع إشكالية نقدية لم تستقر بعد، سواء على مستوى المفهوم أم على مستوى الاصطلاح، فهو مصطلح يستعصي على التحديد الدقيق أو الوصف الجامع، لكن يمكن أن يحصل إدراكه بالمعرفة؛ لأنّه مصطلح غير قار، ولا نكاد نحصل له على تعريف نهائي، أو نضبطه ضبطاً دقيقاً<sup>(1)</sup>.

والمتأمل في المعاجم العربية الأولى مثل معجم (العين) لا يكاد يقع على وجود لمصطلح الإيقاع، على الرغم من أنّ الخليل بن أحمد الفراهيدي هو واضح علم العروض العربي. وحين تناوله لمادة (وقع)<sup>(2)</sup> في معجمه العين، لا زراه يتطرق إلى مصطلح، أو لفظ الإيقاع في مشتقاتها. فمادة (وقع) عنده تحيل إلى وقع المطر على الأرض، ووقع حوافر الدابة، أي صوتها. وهذا لا يعني أنّ الخليل لم يعرف مفهوم النغم الموسيقي، غير أنه لم يهدئ إلى مصطلح (الإيقاع)، فعلم

(1) انظر: \* العياشي، محمد: نظرية إيقاع الشعر العربي – المطبعة العصرية – تونس – 1976، ص. 9.  
\* إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية. ط2، دار العودة ودار الثقافة – بيروت – 1972، ص 35.

(2) الفراهيدي، الخليل بن أحمد: كتاب العين، تحقيق: د.مهدي المخزومي ود.إبراهيم السمرائي-ج-2. سلسلة المعاجم والفالهارس-43- دار الرشيد للنشر-بغداد-1981 ص176.

العروض الذي وضعه الخليل جرى تقنيه وفق معطيات صوتية مشتقة من رواية الشعر وإنشاده، لذا كان طبيعياً أن تراعى فيه المدد الزمنية والأعداد المتزاوية في الحركات والسكنات، وهذا ما يسمى في علم العروض العربي بـ(الوزن). والوزن بحد ذاته، هو شكل من أشكال الإيقاع الخارجي الصارخ، لكنه ليس هو الإيقاع بكليته، لأن الوزن يظل جزءاً من الإيقاع، كما يقول رينشاردز<sup>(1)</sup>. وفي لسان العرب يشير هذا المصطلح/الإيقاع - من حيث المعنى المعمي- إلى وقع المطر، أي ضربه الأرض إذا وبأ<sup>(2)</sup>. من ذلك نلحظ أن الأصل اللغوي للإيقاع يتمثل في شدة الضرب والاختلاف من القوة والضعف والترتيب.

والإيقاع سابق للموسيقى والشعر أصلاً، وإذا كان القدماء لم يتلمسوا مفهوم الإيقاع بوضوح، وأحسوا بصعوبة تحديده، وعبر عن هذا الإحساس إسحاق الموصلي، حين قال عنه: إنه ما لا تؤديه الصفة، ولكنه يتحصل بالمعرفة<sup>(3)</sup>، فإن المحدثين أحسوا أيضاً بمعضلة الإيقاع وصعوبة تحديده ووصفه بدقة. فقد رأى أحد الدارسين: "أن الإيقاع من أكثر المفاهيم غموضاً قيماً وحديثاً، بحيث لا نجد له تعريفاً واضحاً"<sup>(4)</sup>. وذهب هذا المذهب جاكوبسون حين رأى أن لفظة الإيقاع ملتبسة إلى حد ما<sup>(5)</sup>. إذا تأملنا تعريف الإيقاع كما أدته الدراسات العربية القديمة، فإننا نلحظ بوضوح أنه كان يشير إلى مصطلحات محددة، مثل العروض والوزن والقافية والموسيقى؛ أي أن الإيقاع، قدّيماً، كان يرتبط أساساً بالإيقاع الخارجي وخاصة المتمثل بالوزن والقافية، دون كبير عناية بالالتفات إلى الإيقاع الداخلي، أو الإيقاع الباطن، الذي تتجه مكونات نصية عدّة، تسهم البلاغة والاتساعات اللغوية بقدر وافر منها، وقد فرق "بيرجرو" بين الإيقاع الخارجي الذي يتحقق بالعروض، والإيقاع الداخلي الذي يتحقق بالبلاغة التي يمكن وصفها بأنها أشكال متزاحمة عن المعيار النحوي<sup>(6)</sup>.

أما تعريف الإيقاع في كتب العروض العربية الحديثة، فيفيد بأنه: "مجموعة أصوات تنشأ من المقاطع الصوتية للكلمات، بما فيها من حروف متحركة وساكنة"<sup>(7)</sup>، وهذا التعريف لا يلتقي مع المفهوم الغربي للإيقاع، ففي المعنى الغربي تدل كلمة Rhyme على التناغم،

(1) رينشاردز [إ.إ.] مبادئ النقد الأدبي - ترجمة وتقديم: د. مصطفى بدوي - المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة - القاهرة - 1963، ص.33.

(2) ابن منظور، جمال الدين بن مكرم: معجم لسان العرب، دار صادر بيروت، مادة (وقع).

(3) الصكر، حاتم: بحث في الإيقاع والإيقاع الداخلي في قصيدة النثر خاصة، مجلة الأقلام، ع، 5، 1990، ص.58.

(4) الزيدى، توفيق، مفهوم الأدبية في التراث العربى - المطبعة العصرية- تونس - 1987، ص.137.

(5) جاكوبسون، رومان: قضايا الشعرية - ترجمة محمد الولي ومبarak حنون - ط١ - دار توبقال للنشر - الدار البيضاء - المغرب - 1988، ص.43.

(6) الغرفى، حسن: البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989، ص.13.

(7) جمال الدين، مصطفى: الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، ط٢، مطبعة النعمان، النجف، 1974، ص.7.

والسجع، والموسيقى، وائلف الأجزاء لتؤلف كلا فنياً، كما تعني التكرار على نحو نظامي<sup>(1)</sup>. وهذا يعني أن كلمة إيقاع في دلالتها الانجليزية أوسع من دلالتها العربية، ويرى بعض الدارسين أنه "التأصيل مصطلح الإيقاع بدلالة العربية لا بد من إضافة المعاني الدلالية الغربية"<sup>(2)</sup>.

المتأمل في الجذر اليوناني الذي اشتقت منه كلمة إيقاع، يلحظ أنها تعني (الجريان والتدفق) والمقصود به عامة هو: التواتر المتتابع بين حالي الصوت والصمت أو النور والظلام أو الحركة أو السكون أو القوة أو الضعف أو الضغط واللين أو القصر والطول أو الإسراع والإبطاء، فهو يمثل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر، وبين الجزء وكل الأجزاء الأخرى للاثر الفني أو الأدبي<sup>(3)</sup>. وقد عرف لويسون الإيقاع بأنه: "كل مظهر يتكرر في الزمن من عناصر مختلفة العلامات، كالأزمنة القوية، والأزمنة الضعيفة في الرقص...، فالإيقاع يحمل بنية تكرارية، والتجاور في الزمن لهذه البنيات المتناسبة، إنه تعافي"<sup>(4)</sup>.

أما الشكلانيون الروس فقد عولوا على دور كلٍ من المرسل والمستقبل في افتتاح إيقاعات النصوص والإمساك بلحاظاتها الجمالية؛ وبذلك فإن فهم التجربة الفنية لا يُستكملي إلى بتكامل جهود الملقى والمتلقي معاً، وكأنهم ينظرون إلى فاعلية نظرية التلقى في تلمس إيقاعات النص، لذا نراهم يقولون: "إن المبدأ الذي يؤديه الإيقاع هو الانسجام الذي يمكن أن يتحقق بطرق عدّة ليس الوزن إلا واحداً منها، وبالتالي فلا إيقاع صور متعددة يتحققها الشاعر من خلال تنظيم الأفكار والمعاني وإخفاء الدلالات، كما تظاهر ها القراءة واستجابة القارئ جمالياً؛ أي أن المهمة الفنية للإيقاع يتولاها الشاعر فيما يستكملاها القارئ جمالياً"<sup>(5)</sup>.

لقد أصبح مفهوم الإيقاع شاملاً، وأصبح الإيقاع الداخلي بحد ذاته (استراتيجية) خاصة يتبعها كلٌ من المُخاطب والمُخاطب، فلم يعد الإيقاع مقيداً بمدد زمنية، أو أعداد متساوية في الحركات والسكنات، بل أصبح كما يقول سنغور: "تلك الهندسة للكائن والديناميكية الداخلية التي تعطيه شكلاً ومنظومة الموجات التي يبثها للآخرين والتعبير النقى عن القوة الحيوية"<sup>(6)</sup>. هكذا فقد أصبح الإيقاع في الأدب الحديث يتوجه إلى الإيقاع في المعاني والأفكار والصور والتركيب، ويتوارد داخل المنجز الأدبي أو الفني. وهو ما نحسّ به وراء الألفاظ والبني الداخلية للنص، وهذا الإيقاع الداخلي جاء تعويضاً عن الإيقاع الخارجي الغائب (الوزن والقافية) في النصوص

(1) العليكي، منير: قاموس المورد "الإنجليزي - عربي" دار صادر، بيروت: 1996، ص788.

(2) الجبار، محدث: موسيقى الشعر العربي - قضايا ومشكلات، دار المعارف، ط3 القاهرة: 1995، ص 15.

(3) وهبة، مجدي: معجم مصطلحات الأدب مكتبة لبنان بيروت، 1974، ص 481.

(4) المساوي، عبد السلام: البنيات الدالة في شعر أمل ندق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق: 1994، 33.

(5) الصقر، حاتم: بحث في الإيقاع والإيقاع الداخلي في قصيدة النثر خاصة، مجلة الأفلام، ع، 5، 1990، ص 61.

(6) كيستانوت، ليلى: ايميه سيزير - ترجمة أنطون حمصي - وزارة الثقافة - دمشق - 1970، ص 55.

النشرية، مما يجعل الإيقاع الداخلي يؤدي وظيفة تكوينية بازاء المهمة الإطارية للإيقاع الخارجي<sup>(1)</sup>.

لم يعد الإيقاع فالباً جاهزاً كما كان سابقاً. على الشاعر أن يصبّ فيه عواطفه وأفكاره، إنما أصبح ذاتياً، وبحسب قصد المنشئ والمتلقي<sup>(2)</sup>. بذلك فقد تحرر الإيقاع من إسار الشعر وراح يفتضي آفاق الفنون النثرية الأخرى، فأصبح لكل شيء إيقاعه الخاص، فقيل: إيقاع اللوحة وإيقاع المسرحية والقصة وإيقاع النثر عامة.

الإيقاع، إذًا، هو كل ما وقع من عناصر النص وتكيفها فيما بينها<sup>(3)</sup>، ذلك أن الإيقاع ملتحم بالخطاب لا مجال لفصله عنه، فهو خطة (استراتيجية) تتبع في النص<sup>(4)</sup>. من هنا جاز لنا أن نفك في دراسة الإيقاع الداخلي في رسالة التربيع والتدوير للجاحظ. فكيف سار الجاحظ في استراتيجية رسالة التربيع والتدوير، وكيف ولد إيقاعات نصوصه النثرية؟

### الدراسة: الإيقاع الداخلي في رسالة التربيع والتدوير

#### إيقاع الفكرة وفضاءاتها

قال عمرو بن بحر الجاحظ: "كان أحمد بن عبد الوهاب مفترط القصر، ويدعى أنه مفترط الطول. وكان مربعاً، وتحسنه لسعة جفرته: واستفاضة خاصرته مدوراً. وكان جعد الأطراف، قصير الأصابع، وهو في ذلك يدعى البساطة والرشاقة، وأنه عتيق الوجه، أخمص البطن، معندي القامة، تام العظم. وكان طويلاً الظهر، قصير عظم الفخذ، وهو، مع قصر عظم ساقه، يدعى أنه طويل الباد، رفيع العماد، عادي القامة، عظيم الهمامة، وقد أعطي البسطة في الجسم، وسعة في العلم. وكان كبير السن، متقدم الميلاد، وهو يدعى أنه معندي الشباب، حديث الميلاد"<sup>(5)</sup>.

لتتمسّ إيقاعات نص الجاحظ لا بدّ من محاولة تلمس الفكرة المحورية في رسالة التربيع والتدوير، وكيفية توجيه الجاحظ لخطابه، فهو يرمي لفضح جهل أحمد بن عبد الوهاب، وبيان عجزه والسخرية به. ومن هذه الفكرة المحورية تتبع إيقاعات فضاءات نصوص رسالة التربيع والتدوير وتتجلى توازياتها. فالجاحظ يبدأ الرسالة بتعقب هذه الفكرة وما تأخذه من تلوينات إيقاعية عدّة، يرتکز قسم كبير منها على بث إيقاعات ضدية في الرسالة، تخلقها فاعلية الطلاق

(1) الهاشمي، علوى: معلول بشيد الفضاء – مظاهر التركيب اللغوي لقصيدة النثر في البحرين ، مجلة كلمات، العددان (10 و 11)، سنة 1989 – البحرين، ص 69.

(2) مفتاح، محمد: دينامية النص: تنظير وإنجاز – المركز الثقافي العربي – بيروت – 1987، ص 63.

(3) الجبار: موسيقى الشعر العربي، ص 207.

(4) العجمي: محمد الناصر: النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، دار محمد علي الحامى – صفاقس كلية الآداب والعلوم الإنسانية – سوسة، ط 1، تونس: 1998، ص 697.

(5) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: رسالة التربيع والتدوير، تحقيق فوزي عطوي، الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت، د.ت، ص 9.

المبثوثة في تصاعيف الرسالة بوضوح والتي تطرح الفكرة وضدتها تارة، أو نقضها طوراً. فـأحمد بن عبد الوهاب كان مفرط القصر وهو يدعى أنه مفرط الطول، وكان مربعًا... مدورًا... قصير الأصابع، وهو يدعى البساطة والرشاقة واعتدال القامة.

تتآزر فاعلية الطباق مع فعلين آخرين يعمقان فاعلية الطباق وإيحاءاته في التضاد، وفي طرح الفكرة وسلبها، والاستدارة بالمعنى إلى فكرة أعمق نحو التناقض الشامل، أحياناً، وهي فكرة أشمل من التضاد وأوسع. هذان الفعلان هما (كان) الناقصة، و(يدعى) النام، وبين هذين الفعلين يبدأ الجاحظ بتجلية الفكرة المحورية للرسالة، وتشرع الفكرة بدورها بالنمو والامتداد إلى آفاق وفضاءات أخرى جديدة تؤازرها أفعال أخرى ومعطيات بلاغية جديدة تصب كلها في تغذية الفكرة المحورية للرسالة واستكناه أبعادها، كما تبدأ فضاءات الرسالة وإيقاعاتها تتشعّ وتتناغم وتمتدّ وتوحّي بغرض الرسالة الأساس. وهو السخرية والاستهزاء والتهكم بأحمد بن عبد الوهاب.

إذا نظرنا في مفتتح الرسالة نجد أن الجاحظ بدأ باستكناه فضاءات الفكر المحورية للرسالة مستخدماً فعلين مشوّعين بالدلالة والإيحاء، حيث بدأ الرسالة بـ (كان) الفعل الماضي الناقص داخلاً على جملة اسمية المبتدأ والخبر، كأنه يريد أن يوحّي للسامع بثبات تلك الصفات واستقرارها في أحمد بن عبد الوهاب، وتاكيدتها فيه مثل قوله: كان مفرط القصر. فالجاحظ استخدم الفعل الناقص كي يؤكّد أن هذه الصفات أصلية وقارئة وليس طارئة على غريميه. لعل استخدام كان الناقصة -في هذا السياق/الشك-. يظلّ يحمل إيحاءات النقص وإيقاعاته في اللغة، ولعل هذا، بدوره، يوحّي بهذا النقص في غريميه. غير أن براعة الجاحظ تتجلّى أكثر في اختيار فعل تام مقابل، أو مناقض الفعل الناقص (كان)، وهو الفعل (يدعى) الذي يظلّ يحمل إيحاءات الشك وإيقاعات الإدعاء والخدوث، حيث يُحدّث هذا الفعل استداررة في المعنى ويعمّق مفهوم فكرة السخرية المتمثلة في فاعلية الطباق/التضاد. فإذا كان الفعل (كان) أتى بفكرة، فإن الفعل (يدعى) يأتي بسلبها، ويعمّق هذا السلب فاعلية التضاد، وإتباع الجاحظ للفعلين (كان، ويدعى) بأحرف العطف التي تأخذ فاعليتها ودورها في تعميق الفكرة وضدتها بما تضفيه من صفات لطيفي ثنائية الطباق، مثل قوله: وكان مربعًا وتحسّبه لسعة حفرته واستفاضة خاصرته مدورًا. ويتابع الجاحظ في سلب هذه الأفكار بقوله: وهو في ذلك يدعى البساطة والرشاقة وأنه عتيق الوجه. كأن الجاحظ يعطيك الفكرة وتجليلاتها العديدة، ثم ما يليث أن يعطيك سلب هذه الفكرة بتجلياتها العديدة أيضاً، وذلك ما بين ادعاء أحمد بن عبد الوهاب باتصافه بصفات الكمال والجمال والرشاقة، وحقيقة واقعه الذي يكشفه ويؤكده الجاحظ باستخدامه للأفعال الناقصة وما يتبعها من مبدئات وأخبار تقرر حقيقة غريميه.

لا يكتفي الجاحظ، أحياناً، بطرح فكرة التضاد في صفات غريميه، بل يستخدم العطف للولوج إلى فكرة أشمل وأوسع، وهي فكرة التناقض، ويتسارع إيقاع النص والدفق العاطفي للأفكار، أو ما تحدث عنه بعض الدارسين وسمّاه التدفق والجريان<sup>(1)</sup>، حيث تتبع الصفات من

(1) وهبة، مجدي: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان-بيروت، 1974، 481:

خلال أحرف العطف المتنالية لتجاوز الفكر الواحدة وضدها إلى فكرة التناقض الكامل. ضد الأسود واحد وهو الأبيض، أما نقىض الأسود فهو أشياء متعددة، يعدها الجاحظ تارةً، باستخدام فاعلية العطف، ويترك بعضها لمخيلة المتنافي لاستحضارها طوراً. فكل ما هو ليس أسود فهو نقىض للأسود، وهذا توسيع لفكرة الرسالة المحورية وتعميق لها. فوحدة المعنى تتجلى في العبارات والجمل، أما وحدة الدلالة فنكمن في النص كله كما يرى ريفاتير<sup>(1)</sup>. إنّ بورة هذا النص تصلح لرؤية صراع الأضداد والنقائص المحدثة عبر فعلين، أحدهما يوحى بثبات الفكرة (كان)، والأخر يحاول أن يستدير بالمعنى ويأتي بالضد أو النقىض (يدعى). وتسهم أحرف العطف في إخضاب فاعلية كل منهما. من خلال هذه الثنائية تتنامي الرسالة وتتوسع فضاءاتها وتنجس إيقاعاتها الفكرية، وتسهم هذه الإيقاعات، بدورها، في توصيل أفكار الرسالة أو الإيحاء بها في وعي المتنافي.

ترمي هذه الدراسة إلى تلمس إيقاعات هذه الفكرة وفضاءاتها وجزئياتها وتجسداتها في الرسالة عبر تفصيات صغيرة عدّة تتواشج بشكل لصيق مع البلاغة وعلم البديع خاصة، بما تطرحه من معطيات المفارقة والطريق والتضاد والجنس وال-song وما إلى ذلك. البلاغة بدورها تشكل نوعاً من أنواع الانحراف اللغوي، وهذا الانحراف هو ما تحدث عنه بيرجيرو، حين فرقَ بين الإيقاع الخارجي الذي يتحقق بالعرض، والإيقاع الداخلي الذي يتحقق بالبلاغة التي يمكن وصفها بأنها أشكال مزاحية عن المعيار النحوي<sup>(2)</sup>، لذا تحاول الدراسة أن تلمس، أيضاً، إيقاعات اللغة في رسالة التربيع والتدوير من خلال بعض المفهومات البلاغية، والصوتية، والصرفية.

### إيقاع المفارقة<sup>(3)</sup>

تتجلى الفكرة المحورية للرسالة في فاعلية المفارقة، وقد تكون المفارقة جملة، وقد تشمل النص كاملاً<sup>(4)</sup>، وفي رسالة التربيع والتدوير تستحوذ المفارقة على مساحة عريضة منها، إذ إنّها الجاحظ عليها في رسم شخصية أحمد بن عبد الوهاب، ومقابلتها بضدها. فالأشياء تُعرف بأضدادها كما يُقال. يريد الجاحظ أن يوصل للمتنافي صورةً تقىض بالسخرية والاستهزاء عن

(1) الصكر، حاتم: بحث في الإيقاع والإيقاع الداخلي في قصيدة النثر خاصة، مجلة الأقلام، ع5، 1990، ص 66.

(2) الغرفي، حسن: البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989، ص 13.

(3) انظر تعريف المفارقة وأنواعها ودرجاتها:  
- شبانة، ناصر، المفارقة في الشعر العربي الحديث، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2002.

- سليمان، خالد، المفارقة والأدب: دراسات في النظرية والتطبيق، عمان، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 1999.

- إبراهيم، نبيلة، "المفارقة"، مجلة فصول، مجلد 7، العددان (3و4)، 1987.

(4) إبراهيم، نبيلة، "المفارقة"، مجلة فصول، مجلد 7، العددان (3و4)، 1987، ص 132.

حقيقة هذه الشخصية، باسطاً حجج غريمه الواهية أمام المتلقى، أملاً في أن يستشعر المتلقى ذاته تلك المفارقة الساخرة بين الواقع وادعاءات أحمد بن عبد الوهاب، وفلسفته للأمور والدفاع عن نفسه بحجج هي أدعى للسخرية والاستهزاء منها إلى الواقع أو الحقيقة. ولنتأمل النص الآتي: "وزعمَ أَحْمَدَ أَنَّهُ إِنْمَا أَفْرَطَ فِي الْعَرْضِ، وَنَسَبَ إِلَى الْغَلْظِ لَأَنَّ إِفْرَاطَ عَرْضِهِ غَمَرَ الْاعْتَدَالَ مِنْ طَوْلِهِ، وَكَلَاهُمَا يَحْتَاجُ إِلَى الْاعْتَذَارِ، وَيَفْتَرُ إِلَى الْاعْتَدَالِ فِي الْمَنْظَرِ، فَقَدْ اسْتَغْفَى بِعَزِّ الْحَقِيقَةِ، عَنِ الْاعْتَذَارِ، وَيَحْكُمُ الظَّاهِرَ عَنِ الْاعْتَدَالِ" (١)، "وزعمت أن الإنسان إذا طال جسمه، وامتد شخصه، أسرع الانهدام إلى بدنـه، والانحناء إلى ظهرـه، وأن القصير لا ينتقـوس ظهرـه، ولا يميل عنقهـ، ولا يضطرب شخصـهـ، ولا تتعـوج عظامـهـ، ويـسعـهـ كلـ بـابـ، ويـقطـعـهـ كـلـ ثـوبـ، ولا تـخرج رـجلـهـ منـ النـعشـ، ولا يـفضلـ عنـ الفـراشـ، وهوـ بـعدـ أـخـفـ عـلـى القـلـوبـ وأـخـلـطـ بـالـنـفـوسـ...ـ وـلـمـ أـرـلـ أـرـاكـ تـقـدـمـ العـرـضـ عـلـى الطـلـوـلـ، وـتـزـعـمـ أـنـ الـأـرـضـ لـمـ توـصـفـ بـالـعـرـضـ دونـ الطـلـوـلـ لـفـضـيـلـةـ العـرـضـ عـلـىـ الطـلـوـلـ" (٢).

يمثل هذا النص نموذجاً من مئات النماذج المنداحة على صفحة رسالة التربية والتدوير التي تتطبق بفكرة الرسالة المحورية وتحوي بجملتها الكبرى أو مركزها، من هنا يمكن أن نتعرف صلة هذه الفكرة بما يتبثق عنها من فضاءات النص وتوارياته وأنساقه الإيقاعية والدلالية، وتتبين صلة الفكرة الرئيسية بتنويعاتها أو فضاءاتها المختلفة، وبهذا التوازي بين الفكرة وتجلياتها النصية التي يظهرها البناء المتحقق يمكن أن نلمس الإيقاع الخاص للنص. بنى الجاحظ جملة هذا النص الكبرى على المفارقة بين (ميزة الطول) و(نقيصة العرض)<sup>(3)</sup> من جهة، وبين تصور أحمد بن عبد الوهاب الخادع والمراوغ بحقيقة كلٍّ منهما، وحقيقةهما الواقعية الأصلية، تلك المفارقة التي تشرط النص نصفين، وتجعل الصور والأفكار والفضاءات المبثوثة في النص تتعمى إلى هذين العالمين بضدية واضحة تخلق إيقاع قراءة النص التي يسيطر عليها إحساس السخرية والاستهزاء بأحمد بن عبد الوهاب، ويجعلها جمال الثلثي والاستقبال.

وتهيمن الجملة الفعلية على هذا النص بما تحمله من إيقاعات الحركة والحدوث، وما يثيره نسق التوازي التكراري للفعل (زعم- زعمت) من إيقاعات الشك والتشكيك والإدعاء، وما أنسد إليه من أفعال أخرى في سلسلة متواالية توحى بحقيقة هذا الزعم والإدعاء الذي يتکثّف ويتراكم في الفعل (زعم) الذي يشكل، بدوره، بؤرة دلالية في بنية النص. إنَّ هذه السلسلة المتواالية من الأفعال تنهض بدور بنائي في النص وتولد دلالاته التي تظل تستدعي في ذهن المتنقي إيحاءات الشك والساخرية والاستهزاء. فقد (زعم) أحمد بن عبد الوهاب أنه أفرط في العرض، وسب إلى الغلط، لأنَّ إفراط عرضه غير اعتدال طوله... إنها المفارقة الحادة بين ضدين: ميزة الطول ونفيصة العرض، فهو يقرَّ ضمناً بالمنافرة بينهما، لكنَّ المنافرة تكمن في تسويفه لقصره وتسويفه لعرضه أيضاً، لا سيما حين يصبح الإفراط في العرض هو السبب في إخاء اعتدال

(1) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: التربيع والتدوير، ص 19.

(2) المصدر السابق، ص 22.

(3) في المفهوم الشعبي للجمال.

الطول، هذا يعني ضمناً أنه شديد القصر وبالغ العرض، تلك هي الحقيقة التي يتتغلب عنها أحمد بن عبد الوهاب. وهنا يمكن عنصر المفارقة الساخرة<sup>(1)</sup> والفاصلة بين تصوره لحقيقة طوله وقصره، وبين الحقيقة الفارقة في الواقع التي لا يتتغلب عنها عاقل.

يشكل الفعل (زعمت) بؤرة أخرى لبيت إيقاعات النص التي تتناول في تصاعيفه، حيث يتدفق منها سلسلة من الأفعال تجري في حنایتها مزاعم مفوضحة لأحمد بن عبد الوهاب، تُسهم كلها في إنتاج إيقاع التناقض الذي تلخصه جملة النص الكبرى المتمثلة في المفارقة بين واقع ابن عبد الوهاب والحقيقة. وهذا يتلقي مع ما سماه بعض الدارسين (بالانسياب والجريان)، وهو يشكل نسقاً من أنساق الإيقاع الداخلي للنصوص، "والمقصود به عامة هو التوازير المتتابع بين الصوت والصمت أو النور والظلام أو الحركة أو السكون أو القوة أو الضعف أو الضغط واللين أو القصر والطول أو الإسراع والإبطاء، فهو يمثل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر. وبين الجزء وكل الأجزاء الأخرى للأثر الفني أو الأدبي"<sup>(2)</sup>.

يمكن أن نتعرف على النسق الإيقاعي في النص من خلال ملاحظة هذا الانسياب والجريان لمتوالية متواترة من الأفعال تنطق بادعاءات أحمد بن عبد الوهاب في مدح صفة القصر وذم صفة الطول. وهذا ادعاء متثير للسخرية والاستهزاء أصلاً، فهو يزعم أن الطول مداعنة لانهصار الجسم وانحناء الظهر، بل إن القصر خاصية وميزة على الطول؛ فالقصير لا يتقوس ظهره ولا يميل عنقه ولا يضطرب شخصه ولا تعوج عظامه، ويسمعه كل باب وكل ثوب، ولا تخرج رجله من النعش... الخ.

إنَّ هذا الحشد المتواتي من المزايا المزعومة للقصر، وهذا التوازير المتتابع من المحاذير المزعومة، أيضاً، للطول تخلق إيقاع السخرية في النص، وتكشف عن نسق التوازي الذي خلفه الجاحظ في رسالته في المفارقة المستمرة والمنافرة الواضحة بين ادعاء ابن عبد الوهاب والحقيقة. بذلك يتجسد إيقاع التوازي بالتناقض من خلال المفارقة الحادة بين مزية الطول الحقيقة ونقية القصر المعروفة، وهذا يخلق ما يسميه ريتشاردرز (المفاجآت) التي يولدتها سياق المقاطع، ويعوّض النظم الغائب، ويستثمر المستوى الدلالي الذي وظفت فيه عناصر النص؛ فريتشاردرز يعرف الإيقاع بقوله: هو "النسيج الذي يتتألف من التوقعات والإشاعات أو خيبة الظن أو المفاجآت التي يولدتها سياق المقاطع"<sup>(3)</sup>.

(1) شبانة، ناصر، المفارقة في الشعر العربي الحديث، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، 2002، ص22.

(2) وهبة، مجدي: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان-بيروت، 1974: 481.

(3) ريتشاردرز [إ.أ.] مبادئ النقد الأدبي - ترجمة وتقدير: د. مصطفى بدوي - المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة - القاهرة - 1963، ص192.

### إيقاع البديع الصوتي

يعد الجاحظ إلى تنظيم كلامه، باستمرار، لذا نراه يكثر من الظواهر التركيبية والصوتية في رسالته للإيحاء بالفكرة المحورية للرسالة، فتتردد هذه الظواهر الصوتية على مسافات زمنية محددة<sup>(1)</sup>، وفي نسق صوتي يجذب السمع؛ ما يجعل النص مسموعاً بسهولة. وهذه الجمل المتوازية تلقي مع الوحدات الإيقاعية الأخرى مكونة في النهاية شبكة علانقية تُكتب النص وحدهاً واتساقاً ونغماً موسيقياً كأنه بنية معمارية متألقة. لذا اتخذ الجاحظ من ألوان البديع المختلفة وسيلة للإيحاء بالفكرة المحورية للرسالة ومسخ صورة أحمد من عبد الوهاب محاولاً تشويهه؛ فلجاً إلى أنواع عدّة من المحسنات البديعية كالطبق والمقابلة والجناس والتذليل والترصيع والتوقيع والتوازن وغيرها. "ويمكن عزو إمامه بهذه الميكانيكا إلى تأثيره بصناعة السجاد المنتشرة في إقليمه، ذلك أنّ ألوان البديع بحاجة إلى براعة في الاحتياط، وهذا ما ساعده بأن يحتال لفنه البديع"<sup>(2)</sup>. إن أكثر ما استخدمه الجاحظ لمسخ صورة ابن عبد الوهاب هو الطلاق<sup>(3)</sup>، واستحضار السلب اللغوي<sup>(4)</sup>، وفي هذا مناقضات ومفارقات مختلفة. ومن هذه وتلك استمد الجاحظ جلّ هجائه لغريمه، فقد عمد بهذا إلى تشويهه بطريقة فن التصوير الساخر "الكاريكاتوري"<sup>(5)</sup>، كما رأينا في النصوص السابقة.

بعد الطلاق "من أهم سمات العقل الإنساني، إنه يتحرك من الشيء إلى نقشه بحثاً عن وحدة كلية من شأنها أن توحد بين هذه النقائض وتؤلف بينها"<sup>(6)</sup>. وقد كان تفكير الجاحظ قائماً على مراعاة الطلاق والتضاد في أغلب الأمور، لذا يصحّ وصف فكره بأنه كان جديلاً ديناليكتيكياً، إذ إنه يجمع غالباً بين الأضداد والعناصر المتغيرة. فالطبق/التضاد عنصر أصيل وقارٌ في فكر الجاحظ ووعيه. انظر إليه يقول: "إنك لا تعرف الأمور مالم تعرف أشباهها، ولا تعرف عواقبها مالم تعرف أقدارها، ولن يعرف الحق من يجهل الباطل، ولا يعرف الخطأ من يجهل الصواب، ولا يعرف الموارد من يجهل المصادر"<sup>(7)</sup>. الطلاق ليس حلية لغوية، بل هو عنصر أصيل في تفكير الجاحظ وتصوره، استعمله بشكل لافت في رسم ملامح شخصية أحمد بن عبد الوهاب بشكل (كاريكاتوري) ساخر ومتهم. هو يبني رسالته على شبكة من علاقات التشابه والتضاد. وتنماز الفاعلية الأدبية والعلقانية لديه بأنّه لا تؤكّد التشابه المطلق بين الأشياء، إنما تعمل من خلال هذا التشابه على تتميم البنية الفنية للرسالة، وتؤكّد التضاد أيضاً، فهو يطرح التشابه والتضاد في بنية واحدة تجعل من خلال شبكة العلاقات التي يؤسسها تصادم التشابه بالتضاد وتفاعلاته معه. وربما يلغاً، أحياناً، إلى تفجير الشيء الواحد، فيجعل منه شيئاً ليتولّد عن

(1) عابدين، د. عبد المجيد: *فنون القول عند العرب القدماء*، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية: 1989، ص.40.

(2) حجاب، محمد: *بلاغة الكتاب في العصر العباسي*، ط١، 1965، ص.146.

(3) الطلاق والمطابقة والتطبيق والتضاد والتكافؤ أسماء لمسمى واحد. وهو الجمع بين المعنى وضده في لفظتين.

(4) الصقر، حاتم: *بحث في الإيقاع والإيقاع الداخلي في قصيدة النثر خاصة*، مجلة الأقلام، ص. 60.

(5) ضيف، شوقي: *الفن ومذاهبه في النثر العربي*، دار المعرفة، ط٩، 1980، ص.179.

(6) اليافي، عبد الكريم، جدلية أبي تمام، *الجاحظ* بغداد 1980، ص. 46.

(7) *الجاحظ: التربية والتدوير*، ص.16.

هذا حركة فعالة تتصارع فيها الأشياء وتكتسب أبعادها المميزة عن طريق تحديد علاقاتها الضدية أو المثلية مع الأشياء الأخرى.

لتأمل، مرةً أخرى، في قول الجاحظ: "كان أحمد بن عبد الوهاب مفرط القصر، ويدعي أنه مفرط الطول، وكان مريعاً وتحسيه لسعة جفته واستفاضة خاصرته مدورا..."<sup>(1)</sup>. يلحظ طباق الإيجاب/التضاد في الاسمين (قصر/ طول)، اختار الجاحظ طباق الإيجاب بين اسمين ليعمق التضاد بين صفتين متضادتين ومتناقضتين تماماً. الأولى (القصر) صفة غير محبة، والأخرى (الطول) صفة مرغوبة، فالجاحظ أراد إبراز المفارقة بين واقع أحمد بن عبد الوهاب/القصر، وخيانه أو ادعائه/الطول. ولما كان الواقع أظهر وأغلب ولا تستطيع أن تذكره العين، فإن الجاحظ يعرّي، بذلك، هذا الواقع للجميع، ويكشف ادعاء غريميه، و يجعله في موضع لا يُحسد عليه من السخرية المُرّة، والتهمم الجارح.

ويوغل الجاحظ في تعميق فكرة التناقض والتضاد بين واقع ابن عبد الوهاب وادعائه، حين يلغا إلى نوع من الطباق، يسمى في البلاغة العربية بـ(الطباق الضمني)، وهو ليس كلمة ضد كلمة في المعنى، بل يظهر التضاد والتناقض في المعنى الكلبي الذي تؤديه كلمتان في سياق معين. وهذا ما نلاحظه في قول الجاحظ: "كان أحمد بن عبد الوهاب مفرط القصر، ويدعي أنه مفرط الطول"، يمكن أن نلمح (الطباق الضمني) هنا في كلمتي (كان ويدعي)، فـ(كان) ليس ضد (يدعي) من حيث المعنى، ولكن ما ترمز إليه هاتان الكلمتان في هذا السياق يؤدي إلى التضاد. (فـكان) تدل على الثبات، وتقرر حقيقة واقع حاصل في مبتدأ وخبر أصلاً، أما (يدعي) فتدل على عدم الثبات والحركة والشك، فالجاحظ يريد أن يخلص بنتيجة مؤداها ثبات صفة القصر وحقيقة وقوعها في هيئة غريميه، أما النفيض والضد فهو ما يرجوه هذا الغريم ويتمناه، وبالتالي فهو يدعيه ، غير أن الجاحظ باستخدامه للفعل (يدعي) يثير في ذهن القارئ عدم ثبات هذه الصفة/الطول التي جاءت مسبوقة بالفعل يدعي لبث إيقاعات الشك والتشكيك في مزاعم ابن عبد الوهاب، وفي ذلك كله إغراء في المفارقة وإبراز لحدة التضاد الذي يؤدي، بدوره، إلى السخرية.

والمتأمل في هذا النسق اللغوي الحال بالمتضادات والمتناقضات، يلحظ كيف يمكن أن يتجلّى إيقاع السخرية وفضاءاته المتناوبة في حركة متواترة ومنظمة بين معطيات هذه السلسلة من المعاني والألفاظ المتناقضة والمتناولة في نسق الطباق الضمني، وطباق الإيجاب الماثل في نص الجاحظ.

وتتنوع القيم الكيفية للحركة الإيقاعية في رسالة التربيع والتدوير تنوعاً ملحوظاً طليباً لإغفاء الرسالة باللغم الموسيقي والإيقاعي المنداخ في إيقاعات السخرية والاستهزاء بأحمد بن عبد الوهاب. ويظل الجاحظ متمسكاً بأهم مبادئ الحركة الإيقاعية في رسالته المتمثلة في مبادئ:

(1) الجاحظ: التربيع والتدوير، ص 9.

**النظام والتناسب والانسجام والحركة المنضبطة**<sup>(1)</sup> والمتناثبة بين أقطاب ثنائيات ضدية عدّة.. تلك الحركة التي ستؤدي وبالتالي إلى نظام إيقاعي ينمّاز بالانسجام والتنظيم. ولا شك أنّ مثل هذا النظام الإيقاعي لا بدّ أن يشحّن الرسالة بأهم غايات الأدب، أعني الغاية الجمالية/الاستطاطيقية، والغاية التعبيرية الإيحائية.

يقول الجاحظ: "لأن المزاح مما يكون مرّة قبيحاً، ومرة حسناً... فإذا ملأنا إلى الجد ورغبنا عن الهرزل، وتركنا المزاح، وجلسنا للحكمة، فقد أغناك الله عن الحاجة، كما سلمك من الشبهة، ولم يكلفك الاحتياج كما رغب بك عن الاعتدال فأصبحت لا محاجاً ولا محظياً، ولا غفلاً ولا موسمًا ولا معلوماً"<sup>(2)</sup>. إنّ هذا النص التثري جاء حافلاً بالقيم الإيقاعية المتنوّعة التي صبّها الجاحظ كلّها في سياق من التوالف والتالّف والانسجام الواضح؛ فالجاحظ يقدم تفاصيل إيقاعية كثيرة في هذا النموذج التثري، وهي من شأنها أن تخصّب الإيقاع الداخلي للنص، وتشحّنه بایقاعات السخرية والتهكم. تتمثل هذه التفاصيل الإيقاعية في الحركة المتناثبة بين أنواع عدّة من الطلاق والتضاد والسجع؛ منها طلاق الإيجاب في قوله: (قبيحاً وحسناً)، و(إلى / عن)، وفي قوله: "إذا ملأنا إلى الجد ورغبنا عن الهرزل". والطلاق الضمني في قوله: "وتركتنا المزاح، وجلسنا للحكمة". والسجع في قوله: "لا محاجاً ولا غفلاً ولا موسمًا ولا معلوماً". فنتوين الفتح هنا يخصّب النص بوفرة من النغم الموسيقي الجاذب لوعي القارئ. هذا التوزيع المنتظم للأصوات على مسافات محددة، ومدّة زمنية محسوبة النسب يُشعر القارئ بالانسجام والتالّف، وبالتالي يُسهم في إنتاج إيقاع داخلي منظم ومعبّر عن وعي الجاحظ الذي ينوء بإحساسه الساخر تجاه أحمد بن عبد الوهاب، وفي الوقت نفسه يخلق تجانساً أخذاً عند القارئ. يمكن تلمس إيقاعات النص السابق، أيضاً، من خلال بنية التوازي التي نسجها الجاحظ في نصه، وجعل لحمتها وسداها تتّهض على كاهل ثنايات الطلاق المختلفة، كما في قوله:

لأن المزاح مما يكون مرّة قبيحاً، ومرة حسناً

فإذا ملأنا إلى الجد ، ورغبنا عن الهرزل

**وتركتنا المزاح، وجلسنا للحكمة**

المتأمل في هذا النسق من التوازي والترجيع بين الأصوات والحراف والكلمات والجمل، يلحظ كيفية تشكيل الحركة الإيقاعية المتناغمة بين قيم صوتية ومعنوية مختلفة؛ فعلى مستوى الصوت مثلاً، انظر إلى الحروف وصداءها، حيث أن كل حرف يجاوب أحده بتناغم، ويصبح صدىً لصوت آخر، وفق معايير ومدد زمنية محددة. في العبارة الأولى نلاحظ أنّ الإيقاع المتأمل من أصوات كلمة (مرة) المكررة مرتين في السطر الأول يُشعر القارئ بتنوع من الرتابة والثبات الصوتي، ثم تنتامي حركة القراءة مع كلمتي (قبيحاً وحسناً)، فتعطي كلّ منها إيقاعاً مغايراً، غير أنّ الجاحظ سرعان ما يشرع في تنظيم هذه المغایرة، وعدم انفلاتها، فيضبطها بعد مسافة

(1) العياشي، محمد، نظرية إيقاع الشعر العربي – المطبعة العصرية – تونس – 1976، ص 72.

(2) الجاحظ: التربية والتدوير، ص 56.

زمنية محددة ونسبة صوتية محسوبة بتنوين فتح كأنه قافية داخلية للجملتين (مرةً قبيحاً، ومرةً حسناً) في السطر الأول، فيغدو صوت التنوين في نهاية الجملة الثانية كأنه ترجيع الصدى لنهاية الجملة الأولى ما يُحدث إيقاعاً موسيقياً معيناً يستوقف القارئ. وهذا يحقق أهم مبادئ الإيقاع في الانسجام والتنظيم. إذا تأملنا في الجملة الثانية (فإذا ملنا إلى الجد، ورغبنا عن الهرزل)، والجملة الثالثة (وتركنا المزاح، وجلسنا للحكمة)، نلحظ أيضاً، تجسيدات إيقاعية أخرى تتأسس على بعض أنواع الطلاق والتضاد، لا سيما الطلاق الضمني، حيث نجد أنه في كل سطر يتأسس معنى وضده. فمثلاً عبارة (ملنا إلى الجد) تتضاد في المعنى مع عبارة (ورغبنا عن الهرزل)، وبظهور التضاد في العبارة نفسها في ألفاظ مفردة مثل (الجد/الهرزل)، ومثل (المزاح/الحكمة). من هذا التضاد والتناقض في المعاني تولد إيقاعات النص دلالاته المت恂ورة في تصوير واقع شخصية أحمد بن عبد الوهاب، والإيحاء بتناقضاتها وما يلتصل بها من معانٍ السخرية والتهكم.

وتترافق، أحياناً كثيرة، المعاني المتضادة في ذهن الجاحظ حول شخصية ابن عبد الوهاب، بحيث لا يعود (فن الطلاق) قادرًا على استيعابها واليوج بدلاتها المتدافعة في ذهنه، ما يدفعه إلى صبّها في نسق طويل من أنساق التضاد والتناقض، فيأتي بعد من المعاني المتفوقة فيما بينها، ثم يأتي بما يقابلها، أي ضدها في المعنى على الترتيب، وهذا ما تسميه البلاغة العربية بـ(فن المقابلة)، وهو أحد فنون الطلاق، كما هو معروف. مثل قول الجاحظ: "لن يعرف الحق من يجهل الباطل، ولا يعرف الخطأ من يجهل الصواب، ولا يعرف الموارد من يجهل المصادر"<sup>(1)</sup>. أنت المعاني هنا، متعاقبة على الترتيب لتتشكل هذا النسق من المقابلة. وهذا ليس غريباً على الجاحظ الذي كان مشغولاً بالمقابلة في معانيه وأفكاره شغفاً شديداً<sup>(2)</sup>. فالتضاد في البداية ناجم عن الطلاق، وقد كشف لنا هذا الطلاق مناقضات مختلفة، ثم جيء بالمقابلة لتؤكد هذه المناقضات والمفارقات التي استمدتها الجاحظ من "نظريّة الأوساط اليونانية التي تقول بالمفافرة والمغالطة والمقابلة، وهي أمور اعتمدتها الجاحظ ببراعة مدهشة"<sup>(3)</sup>.

إنَّ هذا التعاقب في المعاني وتضادها يخلق في النص تجسيدات إيقاعية واضحة، ما تقتضي تسرق انتباه القارئ، وتحفّزه للاحتجها، وتتبع دلالاتها، واستكناه إيحاءاتها؛ بغية الإمساك بقيمها الجمالية. فالجاحظ يصرّ في هذا النص على كشف جهل أحمد بن عبد الوهاب، وتقرير علمه الذي لا يميز بين المناقضات من الحق والخطأ، والباطل والصواب، والموارد والمصادر. يتمسّك الجاحظ، إذًا، بمبدأي (النظام والانسجام) من خلال هذه المقابلة القائمة على تعاقب المعاني المرتبة، ثم مقابلتها بأضدادها على الترتيب نفسه؛ وهذا يضمن للنص إيقاعاً داخلياً يقوم على الحركة المنضبطة والمتوازنة من ضد إلى ضد، ثم الانتقال إلى ضد آخر وضده على الترتيب.

يرتّب الجاحظ عناصر نصّه النثري وفق نسق منظم من التوازي الصدّي، ويجعل مدخله للفهم والاستيعاب والتدوّق الجمالي مرهوناً بعنصر الحركة المتاغمة والمتناوبة بين الأضداد

(1) الجاحظ: التربيع والتدوير، ص 16.

(2) ضيف، شوقي: الفن ومذاهبه، ص 176.

(3) المصدر السابق، ص 186.

التي تولد إيقاعاً موحياً بالمقارنة بين سلسلة الأضداد، بحيث يصبح كل ضد صدى لضده: معنوياً وصوتياً. وتصبح البنية الإيقاعية للنص تتبوى على طبقات عدّة من الدلالة. والمتأمل في قول الجاحظ (لن يعرف الحق من يجهل الباطل)، يلحظ أنّ أصوات هذه العبارة وترابع أصدائها تتناسب الصدى والدلالة مع العبارة الثانية (ولا يعرف الخطأ من يجهل الصواب)، وهذه العبارة، بدورها، تتناغم في الصدى والدلالة أيضاً مع العبارة الثالثة (لا يعرف الموارد من يجهل المصادر)، بحيث يصبح كل حرف أو صوت في العبارة الأولى يجاوب أحاه في العبارتين التاليتين كأنه ترجيع الصوت والصدى معًا. كما يصبح كل معنى يتنازع مع أخيه وينقضه بنوع من الترجيع والتناغم اللافت بين الدلالات.

ويظل هذا النسق القرائي لهذا النص الثنري مرهوناً بحركة متبادلة ومتناوبة بين الأصوات في العبارات الثلاث، وكذا تظل هذه الحركة المتبادلة من معنى إلى ضده في العبارات الثلاث نفسها. فالحركة هنا غير منفلترة بل منضبطة ومنظمة، وتراعي ترتيب الأضداد وترتيب الأصوات والأصداres في الجملة الثالثة حسب مدد زمنية محددة وتراعي، كذلك، مواطن الاندفاع والانكفاء في القراءة بنوع من الترجيع والانسجام بين مكونات النص. وهذا ما يساعد على استكناه المعنى الكلي الذي يفرزه هذا النسق من المفارقة. إذًا، فالحركة تظلُّ فكرة محورية في فهم إيقاعات النص، "ولكن الحركة وحدها. وإنْ تكون هي القوة الدافعة للإيقاع- لا تقى بالمعنى؛ لأن الإيقاع يتتجاوز الحركة، كما أنه ليس أية حركة، وإنما هو حركة منضبطة وفق معايير زمنية، إنه مثل حركة ونموج انتخب من بين الحركة كلها، وتجاوزها إلى مبادئ النسبية في الكميات، والتناسب في الكيفيات، والمعاودة الدورية، وتلك هي لوازم الإيقاع التي تحقق القيمة الفنية"<sup>(1)</sup>.

آية ذلك كله أنَّ القيم الكيفية للحركة الإيقاعية في رسالة التربيع والتدوير تتأسس على مبدأ يحكمه النظام والانسجام. كل ذلك يؤدي إلى توليد قيم النص الجمالية والدلالية، لعلَّ هذا يحقق أهم غايات الأدب عامة.

ويعنى الجاحظ، أيضاً، بما عُرف عند البلاغيين بالتنبيه، وهو يبدو من خلال كثرة تكراره للجمل التي تؤدي معنى واحداً، ذلك أنَّ الجاحظ لا يقنع بأن يؤدي الفكرة في عبارة واحدة، لكن في عبارتين أو أكثر؛ فالجاحظ "يريد لها أداءً موسيقياً إلى جانب أدائها المعنوي"<sup>(2)</sup>. ففي محاولته تصوير "القيق النفسي"<sup>(3)</sup> عند ابن عبد الوهاب الذي يتلخص بالجهل وادعائه العلم – هذا ما أراد أن يلصقه به – فلا نراه يأتي بعبارة واحدة، بل يعبر عن المعنى بأكثر من عبارة. كما في هذه الفقرة مثلاً: "كان ادعاؤه لأصناف العلم على قدر جهله بها، وتكلفه للإبانة عنها

(1) \* العياشي، محمد: نظرية إيقاع الشعر العربي، ص.72.

\* قطوس، سهام: البنى الإيقاعية في مجموعة محمود درويش، مجلة أبحاث البرمومك، المجلد التاسع، العدد الأول: 1991، ص.42.

(2) ضيف، شوقي: الفن ومذاهبه، ص.171.

(3) ملحم، علي: المناحي الفلسفية عند الجاحظ، دار الطليعة، ط2، بيروت: 1988، ص.220.

على قدر غباوته عنها، وكان كثير الاعتراض لهجا بالمراء، شديد الخلاف، كلفاً بالمجاذبة، متابعاً في العنود، مؤثراً للمغالبة، مع إضلال الحجة والجهل بموضع الشبهة، والخطفة عند قصر الرِّزَادِ، والعجز عند التوقف<sup>(1)</sup>.

ومتأمل في رسالة التربيع والتدوير يلحظ أنَّ الجاحظ قد وفر لها طاقة إيقاعية وموسيقية عالية للايحاء بالفكرة المحورية للرسالة. لتأمل الآن الموسيقى القائمة على "التلابع الصوتي"<sup>(2)</sup>، وكلها تخدم الجرس الصوتي لكلمات والجمل، وتأتي في سياق جذب انتباه المتنقي، كالموسيقى التي تولد لها التماثلات الصوتية في الجنس أو السجع مثلًا.

أولاً: لننظر إلى الموسيقى من زاوية الجنس، فقد وردَ في الرسالة الجنس التام قوله:

"بان المنصف من المعاند"<sup>(3)</sup>، "وكأنه غصن بان"<sup>(4)</sup>.

شُحنت الكلمة (بان) بدللتين مختلفتين (بان المنصف أي ظهرَ - غصن بان أي اللين)، كما أن هذه الكلمة مكونة من أصوات متشابهة في العبارتين، "ولكنها في كل مرة تقوم في النفس مقاماً يختلف عن مقامها الآخر، وذلك ناجمٌ عن أثرها الإيقاعي على المتنقي"<sup>(5)</sup>، وما يثيره هذا الإيقاع من دلالات وإيحاءات في نفس القارئ في كل مرة يقرأ كلمة (بان). إن التكرار الصوتي لحرروف الكلمة (بان) بأصواتها المجهورة يستوقف القارئ؛ فقراءة هذه الكلمة (بان) في العبارة الأولى ربما لا يستوقف القارئ كثيراً، لكن حينما يعاود قراءتها في العبارة الأخرى، فإن نوعاً من الدهشة أو المفاجأة غير المجانية تعتريه، ويدفعه هذا الإيقاع الصوتي التكراري للتوقف عند الكلمة (بان)، ومن ثم فإن المتنقي سيحاول التقاط معناها في كلا العبارتين. فإذا كانت أصوات الكلمة (بان) متشابهة في كلا العبارتين تشابهاً تاماً في نوع الحروف وعددها وترتيبها وهيئتها من حيث الحركات والسكنات، فإن سياق الجملتين يوحى بدللات مغایرة لكل منها. فعلى الرغم من الانطلاق الصوتي في الكلمتين إلا أن ثمة اختلافاً دلائياً ومعنوياً فيهما. وهنا تتولد سمة تضليلية أو دلالة مراوغة للكلمة (بان) تظل تتحدى أفق التوقع للقارئ، وتحفز مخزونه الانعكاسي على مقاربة أعمق من التوقع السطحي للقراءة الأولى الذي ربما تراءى له في بادئ الأمر: أن هذا التكرار لكلمة (بان) إنما هو تكرار عادي، غير أنَّ التأني والتمعن في القراءة سيُفجِّرُ وعيه حين يكتشف أنه ليس تكراراً عادياً، وأنَّ الكلمة المكررة تحمل في كل مرة معنى مغايراً، كأنَّ القارئ يقف أمام ثنائية التأزم والانفراج أو التحفز والتفریغ، وهنا سيشعر أنَّ الأثر الإيقاعي لهذه الكلمة يؤشر باتجاه كينونة دلالية جديدة غائبة عن وعيه، تتولد لحظة القاء مجموعتين صوتيتين للكلمة الواحدة (بان) في الجملتين. فحين سمع المتنقي لأصوات الكلمة

(1) الجاحظ: التربيع والتدوير، ص10.

(2) الجبار: موسيقى الشعر العربي، ص220.

(3) الجاحظ: التربيع والتدوير، ص25.

(4) المصدر السابق، ص25.

(5) الغزامي، عبد الله محمد: تشريح النص - مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة - دار الطليعة، ط1، بيروت: 1987، ص28.

(بان) في الجملة الأولى، ثم مفاجأته بالأصوات نفسها للكلمة (بان) في الجملة الأخرى، يتوقف المتنقي عند هذا البروز اللغوي محاولاً استكناه أبعاده، وهنا تتحقق غاية الأدب في إنتاج الدلالة وتحقيق اللذة الجمالية.

بالتالي يمكن أن نقول: إنّ الجناس التام يعدّ مُنْتَجاً إيقاعياً جاذباً ومدهشاً، فهو إضافة إلى إنتاجه للمستوى الصوتي والإيقاعي الذي يفرزه، فإنه يُسهم أيضاً في إنتاج مستوى دلالي أكثر دهشة ومفاجأة، لأنه يظل يولد سمات تضليلية في النص من شأنها أن تتعالق بدلالات مراوغة تظل تعمل على إنتاج بؤر التأزم والانفراج في النص، وهذا يستدعي من القارئ مزيداً من التأني والأناة في القراءة، ومحاولة الإمساك باللحظات الجمالية في النص.

في البحث عن تجسيدات أخرى لبنية الجناس نجد الانتقاص أو الزيادة في الكلمة، كقول الجاحظ: "إنك لجيد الهامة، وفي ذلك خلف من حسن القامة"<sup>(1)</sup>، وكقوله: "والمعتم كالعلم"<sup>(2)</sup>. ويرد الجناس، أحياناً، في الرسالة "بتغيير التشكيل الصرفي أو اختلاف التصحيف في الكتابة أو الإعجام"<sup>(3)</sup>، من الأمثلة على ذلك، بالترتيب، قول الجاحظ: "ما يَعْلَمُ مَا لا يُعْلَم"<sup>(4)</sup>، "ولَا في السراء شيء إلا وله في الضراء مثله"<sup>(5)</sup>، "ما بين الجن و الحن"<sup>(6)</sup>.

لنبأ بدراسة أثر الجناس الناقص في العبارة الأولى، ودوره في توليد المستوى الإيقاعي في النص. إنّ الأثر الإيقاعي الذي يُحدّث الجناس الناقص في الكلمتين (هامة ، قامة)-على سبيل المثال لا الحصر- يرتكز هنا على المستوى الصوتي أكثر من ارتكازه على المستوى الدلالي، كما في الجناس التام، من حيث إحداث الدهشة والمفاجأة الأولى، أو في خلق مسافة التوتر. فإذا كان النسق الإيقاعي للجناس التام يولد الدهشة والمفاجأة في بادئ الأمر على مستوى الدلالة، فإن الجناس الناقص يولد الدهشة والمفاجأة على المستوى الصوتي. إذ إنّ الجناس الناقص يولد مجموعتين من الأصوات المتشابهة، غير أن إحدى المجموعتين ستغير المجموعة الأخرى في أحد أصواتها. فهذا التشابه الكلي والاختلاف الجزئي في المجموعتين الصوتيتين يدفع القارئ لاستكناه هذا الاختلاف في ذاك الالتفاف، ومن ثم محاولة كشف دلالاته وانعكاساته على مستوى المعنى والإيقاع.

وفي المثال السابق نلاحظ المجموعتين الصوتيتين في الكلمتين: (هامة وقامة)، فهنا تتشابه الكلمتان في ثلاثة أصوات هي أصوات (أم، ة)، وتختلف في صوت واحد هو صوت الهاء أو صوت القاف، لأن المتنقي سيتناهى إلى سمعه أو لا صوت الكلمة (هامة) مكونة إيقاعاً معيناً ذات دلالات محددة، غير أنه حين يسمع أصوات الكلمة الأخرى (قامة) سيسمع إيقاع الكلمة الأولى

(1) الجاحظ: التربية والتدوير، ص 29.

(2) المصدر السابق، ص 25.

(3) الجبار: موسيقى الشعر العربي ، ص 220.

(4) الجاحظ: التربية والتدوير، ص 16.

(5) المصدر السابق، ص 67.

(6) المصدر السابق، ص 47.

هامة، لكن هذا الإيقاع سينكسر أو يختلف أو يتغير عند سماع حرف القاف، وهنا سنكسر قاعدة التناسب الصوتي التي تتحقق في الجنس التام، وتتولد مسافة التوتر. وهذا الاختلاف في محيط الاختلاف الصوتي السابق سيحدث الدهشة والمفاجأة غير المجانية عند المتنقي، وبالتالي ستكون هذه المفاجأة هي المحقق الأساس لتوليد دلالات جديدة مغيرة لدلالة الكلمة الأولى.

آية ذلك كله: أن الجنس بنوعيه: التام والناقص، هو أحد تجسيدات الإيقاع الداخلي البارزة ذات القدرة العالية على شحن النص بطاقة نغمية وموسيقية عالية. فالنكتة في الجنس تبدأ بنكتة صوتية، ثم ما تثبت أن تولد نكتة أخرى: دلالية وجمالية في آن تتعالق، أحياناً، بسمات تضليلية تظل مولدةً للدلائل غائبة، فالجنس التام ينطوي على مستوى إيقاعي صوتي مؤتلف، ومستوى دلالي مختلف، فهو يبحث عن الاختلاف الدلالي في الاختلاف الصوتي. أما الجنس الناقص فينطوي على مستوى إيقاعي مؤتلف جزئياً، ومستوى دلالي مختلف كلياً، فهو يبحث عن إيقاع الاختلاف في إيقاع اختلاف آخر أيضاً.

**ثانياً: موسيقى السجع، جاء الجاحظ بالسجع مثبوتاً في تصاويف رسالته، فالسجعة تأتيه عفواً، لكنه لا يتركها، فنراه يورد المطرف الذي يأتي في نهاية جملتين ك قوله:**

"**كأنه طاقة ريحان، وكأنه قضيب خيزران**"<sup>(1)</sup>,

الموسيقى قائمة بين المقطعين (حان وران). أما المرصع<sup>(2)</sup>، وهو وضع مجموعة من الحروف المتشابهة في جزء من الكلمة يتمثل بقوله "وتركوا التسميم والتسميم"<sup>(3)</sup>.

يلجاً الجاحظ، أحياناً، إلى إحداث ضروب من التوقيع الذي كان يلتمسه لمعادلة ألفاظه معادلة لا تنتهي إلى السجع، لكن تنتهي إلى التوازن الدقيق، وهو ما يسميه القدماء ازدواجاً، ونسميه إيقاعاً وتلويناً<sup>(4)</sup>، ومثال ذلك قوله: "تعلم علم الاضطرار، وعلم الاختيار، وعلم الاختبار الاختبار وإنني لم أر أشد عقلاً، وأظهر حزماً، وأطف كيداً، وأكثر علماً، وأوزن علمًا، وأخف روحًا، وأكرم عيناً... الخ"<sup>(5)</sup>.

(1) الجاحظ: التربيع والتوير، ص 25.

(2) انظر مفهوم الترصيع:

- ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، ج 1، المكتبة العصرية، بيروت، 1995، ص 258.

- الحلبي، نجم الدين أحمد بن إسماعيل بن الأثير، جوهر الكنز، منشأة الإسكندرية، ص 254.

- الغرناطي، الإمام أبو جعفر شهاب الدين أحمد بن يوسف، طراز الخلّة وشفاء الغلة، تحقيق: رجاء السيد الجوهرى، مؤسسة الثقافة الجامعية، الإسكندرية، ص 240.

- الجندي، علي: صور البيع فن الأساجع، بلاغة، نقد، أدب، دار الفكر العربي، مصر، دب، ج 2، ص 21.

(3) الجاحظ: التربيع والتوير، ص 55.

(4) ضيف، شوقي، الفن ومذاهبه، ص 167، 169.

(5) الجاحظ: التربيع والتوير، ص 71.

إن استخدام التوازن في الكلام يعطيه طلاوة ورونقًا يسبّبه الاعتدال، فإذا كانت مقاطع الكلام معتدلة وقعت في النفس موقع الاستحسان<sup>(1)</sup>، لذا نرى الجاحظ يوازن بين كل لفظة وقرينتها في العبارات المجاورة "فلا يشعر القارئ أو السامع بعدًا زمنياً في موسيقى الجمل"<sup>(2)</sup>، فاللألفاظ العبارية الأولى، مثلاً، لا تكاد تخرج من الأذن إلا وتشعر براحة صوتية إزاء كل لفظة من ألفاظ العبارية الثانية، كأن هذه الفقرة النثرية "شبيهة بالنظم في مجال الرصف وحسن الإيقاع"<sup>(3)</sup>، فكل جملة أو كلمة تقابل قرينتها في "موازيني الجاحظ الموسيقية"<sup>(4)</sup>. يرى نورثروب فراي: أن هذا التوازن هو وجه من أوجه التكرار، والشيء الذي يدل عليه هو الإيقاع المتكرر الذي يعتمد على الأساق الصوتية<sup>(5)</sup>، ذلك أن هذا التنظيم الصوتي للكلام يدعم فاعليتها، حيث يبرزها ويوجّه الانتباه إليها وإلى ما فيها من موسيقى موحية<sup>(6)</sup>. لعل هذه اللغة الموسيقية تناسب الموضوعات المنفّرة كالهجاء والسباب<sup>(7)</sup>، لذا اتجه الجاحظ إليها، فهو ي يريد الهجاء بطريقه تجلب تجلب الانتباه، فترافت الرسالة كما لو أنها تُثلي على المستمعين لتعلق بالآنساق. وبالفعل هذا ما أراده الجاحظ، فهو أراد أن يعرف الناس مقدار جهل غريميه، وليس له عمّا ورد في الرسالة جميع أهل مكة"<sup>(8)</sup>.

### إيقاع التوازي والاستفهام

لجأ الجاحظ إلى آنساق التوازي المختلفة للإيحاء بالفكرة المحورية للرسالة. من هنا لاحظ في الرسالة تجسيدات إيقاعية أخرى، تتأسس على آنساق مختلفة من التوازي والاستفهام. ويمكن تلمس إيقاعات الفكر والمعاني والدلالة في آنساق عدّة من آنساق التوازي المختلفة، مثل توازي التراكيب وتوازي الترافق وتوازي التضاد – كما يرى موريه<sup>(9)</sup>، وتعود هذه التوازيات جميعها مظاهر لإيقاعات الأفكار والمعاني والدلائل، أي أن إظهارها للمتلقى بصورة جلية لا يتم إلا باستكمان معانيها والتقبض على دلالاتها. وقد أعمد الجاحظ إلى استخدام آنساق مختلفة من التوازيات التكرارية والتركمانية التي تقوم في جوهرها على فاعالية التوازي والسؤال والتساؤل والإمكانات التي تتيحها هذه العملية في خلق إيقاعات النص للإيحاء بالفكرة المحورية للرسالة، مستخدماً في ذلك كثيراً من أحرف الاستفهام وأسمائه، ثم ينفذ من خلال هذه التساؤلات نفسها إلى السخرية والاستهزاء بأحمد بن عبد الوهاب وكشف جهله وعجزه. قوله: "عادي القامة، عظيم

(1) المقسي، أنيس: تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي، دار العلم للملايين، بيروت 1974، ص 144.

(2) ضيف، شوقي: الفن ومذاهبه، ص 212.

(3) فraiي، نورثروب: تشريح النقد، ترجمة د. محمد عصافور، منشورات الجامعة الأردنية، عمان: 1991، ص 424.

(4) ضيف، شوقي: الفن ومذاهبه، ص 169.

(5) فraiي: تشريح النقد، ص 224.

(6) الدائم، د. صابر: التجربة الإبداعية في الحديث، مكتبة أغانجي ضوء النقد، ط 1، مصر: 1990 ص 42.

(7) فraiي: تشريح النقد، ص 332.

(8) الجاحظ: التربية والتدوير، ص 3.

(9) ثامر، فاضل: الخطاب الشعري ونسق التوازي – ضمن بحوث المؤتمر العام الخامس عشر للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، ج 2، ص 204.

الهامة<sup>(1)</sup>. "ولم كان<sup>(2)</sup> بعضه سـ نـ جـازـ، وبـعـضـه سـ جـهـازـ"<sup>(3)</sup>. أو قوله: "فيـا قـعـيدـ الفـاكـ، كـيفـ أـمـسـيـتـ؟ وـيـا قـوـةـ الـهـيـوليـ، كـيفـ أـصـبـحـتـ؟ وـيـا نـسـرـ لـقـمانـ، كـيفـ ظـهـرـتـ؟ وـيـا أـقـدـمـ منـ دـرـسـ"<sup>(4)</sup>. فعلى المستوى الإيقاعي، نلاحظ أن نسق التوازي التركيبـي والصوتـي واضح بشكل لافت في هذا النص الثنـي؛ بدءـاً من ترتـيبـ الحـرـوفـ وـتـنـظـيمـهـاـ، وـمـرـورـاـ بـتـرـتـيبـ الكلـمـاتـ واختـيـارـهـاـ، وـانتـهـاءـ بـتـرـتـيبـ الجـلـمـ وـنـظـمـهـاـ. يمكن تـلـمـىـسـ إـيقـاعـاتـ هـذـهـ القـطـعـةـ التـنـثـيـةـ/الـنـصـ إـلـىـ مـكـوـنـاتـهـ الـبـنـائـيـةـ وـالـصـوـتـيـةـ الـأـسـاسـيـةـ، لـوـجـدـنـاهـاـ تـنـشـكـلـ عـلـىـ النـحـوـ الـأـتـيـ:

فيـا قـعـيدـ الفـاكـ، كـيفـ أـمـسـيـتـ؟ وـيـا قـوـةـ الـهـيـوليـ،  
كـيفـ أـصـبـحـتـ؟ وـيـا نـسـرـ لـقـمانـ،  
كـيفـ ظـهـرـتـ؟ وـيـا أـقـدـمـ منـ دـرـسـ،

يلحظ أن الجملـ الثـلـاثـ تـتـكـونـ منـ نـسـقـ بـنـائـيـ وـاحـدـ، عـمـادـ التـوازـيـ وـالتـكـرارـ، حيث تـتوـازـيـ الجـلـمـ تـرـكـيـبـيـ، وـيـتـكـرـرـ اـسـمـ الـاستـقـهـامـ (ـكـيفـ) بـدـايـةـ كلـ جـمـلةـ فـيـ تـوازـيـ وـتـكـرارـ وـاضـحـ معـ الجـلـمـ الـأـخـرـيـ، ثـمـ يـتـبـعـهـ الفـعـلـ (ـأـمـسـيـ ← أـصـبـحـ ← ظـهـرـ)، كـأنـ الجـاحـظـ يـرـيدـ أنـ يـسـأـلـهـ فـيـ كـلـ الـأـوقـاتـ، ثـمـ يـأـتـيـ ضـمـيرـ المـخـاطـبـ (ـالـنـاءـ)، ثـمـ حـرـفـ الـعـطـفـ (ـالـوـاـوـ)، يـلـيـهـ حـرـفـ النـداءـ (ـيـاـ)، ثـمـ الـمـنـادـيـ – وـالـمـقـصـودـ بـهـ أـحـمـدـ بـنـ عـبـدـ الـوـهـابـ عـلـىـ سـبـيلـ السـخـرـيـةـ. وـتـتوـازـيـ الجـلـمـ الـاسـتـقـهـامـيـةـ الـثـلـاثـ مـعـ جـمـلـ النـداءـ الـثـلـاثـ أـيـضاـ فـيـ عـمـودـيـنـ مـتـقـابـلـيـنـ، يـتوـسـطـهـماـ حـرـفـ الـعـطـفـ (ـالـوـاـوـ)، لـتـكـونـ حـصـيـلـةـ ذـلـكـ كـلـهـ نـسـقـ إـيقـاعـيـ أـخـدـاـ، وـلـدـتـهـ تـكـرـارـاتـ صـوـتـيـةـ مـعـيـنـةـ، عـلـىـ مـسـافـاتـ زـمـنـيـةـ مـحـدـدـةـ النـسـبـ، وـمـتـوـالـيـةـ التـرـددـ، تـأـتـيـ بـعـضـهـاـ مـنـ تـرـتـيبـ الـحـرـوفـ وـتـنـظـيمـهـاـ، وـبعـضـهـاـ مـنـ تـرـتـيبـ الـكـلـمـاتـ وـاـخـتـيـارـهـاـ، وـانتـهـاءـ بـتـرـتـيبـ الجـلـمـ وـحـسـنـ تقـسـيمـهـاـ. كـأنـ كـلـ جـمـلةـ تـنـتـظـرـ الـأـخـرـيـ أوـ تـنـافـسـهـاـ جـمـالـاـ وـحـيـويـةـ، وـهـذـاـ تـمـّـاـمـاـ هوـ ماـ يـسـمـىـ (ـبـإـيقـاعـ)ـ<sup>(5)</sup>ـ الـمـبـحـوـثـ عـنـهـ، وـغـاـيـةـ الـدـرـاسـةـ - أـصـلـاـ كـشـفـهـ وـبـيـانـهـ.

وتـكـونـ هـذـهـ التـكـرـارـاتـ الصـوـتـيـةـ، أـحـيـاـنـاـ، مـحـصـورـةـ فـيـ بـعـضـ الـكـلـمـاتـ حيثـ يـسـمعـ صـوـتهاـ فـيـ تـكـرـارـ أـصـوـاتـ اـسـمـ الـاستـقـهـامـ (ـكـيفـ)، أـوـ فـيـ تـكـرـارـ صـوتـ حـرـفـ الـعـطـفـ (ـالـوـاـوـ)، حيثـ تـلـبـثـ هـذـهـ الـأـصـوـاتـ الـمـكـرـرـةـ زـمـانـاـ مـحـدـداـ عـلـىـ حـدـ مـاـ مـنـ الـجـدـةـ وـالـتـقـلـ، مـحـنـونـ إـلـيـهـ بـالـطـبـعـ، وـهـذـاـ مـاـ

(1) الجـاحـظـ: التـرـبـيعـ وـالـتـدوـيرـ، صـ9.

(2) انـ اـسـتـخـدـمـ الـفـعـلـ (ـكـانـ) يـشـفـ عـنـ اـعـتمـادـ هـذـاـ الـبـنـاءـ أـلـفـ عـلـىـ عـنـصـرـ السـرـدـ مـاـ جـعـلـ الرـسـالـةـ تـتـحـرـفـ نـحـوـ الـمـاضـيـ وـفـيـ الرـسـالـةـ مـاـ يـدـلـ عـلـىـ ذـلـكـ كـفـوـلـ الـجـاحـظـ (ـصـ37ـ)ـ وـقـدـ زـعـمـواـ جـعـلـنـيـ فـدـاـكـ.....الـخـ

(3) الجـاحـظـ: التـرـبـيعـ وـالـتـدوـيرـ، صـ48ـ.

(4) المـصـدـرـ السـابـقـ، صـ30ـ.

(5) الصـكـرـ، حـاتـمـ: بـحـثـ فـيـ إـيقـاعـ وـإـيقـاعـ الدـاخـلـيـ فـيـ قـصـيـدـةـ النـثـرـ خـاصـةـ، مـجـلـةـ الـأـقـلـامـ العـدـدـ الـخـامـسـ 1990ـ، صـ58ـ.

يسميه بعض الدارسين بالأنغام<sup>(1)</sup>. وكل ذلك يعني رسالة التربيع والتدوير بالنغم الموسيقى المعبر.

### التكرار وإيقاع النظام الصوتي لبعض الكلمات

بني الجاحظ رسالته على فكرة التربيع التدوير التي استمدتها من الأوساط اليونانية، لذا سميت هذه الرسالة بهذا الاسم<sup>(2)</sup>. وحري بالذكر هنا الإشارة إلى أن كلمة(المربوع)<sup>(3)</sup> وردت في الرسالة مكررة في مواضع عدّة، ذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

"ولم نسمع أحداً ذم المربوع ولا أزرى عليه"<sup>(4)</sup>

"وقد تظلم المربوع<sup>(5)</sup> مثلي"<sup>(6)</sup>

هذه الكلمة ذات جرس قوي، فهي مكونة من أصوات (حروف) مجهرة<sup>(7)</sup> وهي (م،و)، وأصوات ثقيلة (ر،ع،ب). وحرف الراء يتميز بأنه حرف مكرر يضرب اللسان مع اللثة ضربات متتالية. ما يجعله أكثر وضوحا عند النطق<sup>(8)</sup>، وهو أيضا انفجاري، حيث ينحبس لدى النفس المندفع من الرئتين وبعدها تفصل الشفتان فيحدث النفس المحتبس صوتاً انفجاريأ<sup>(9)</sup>. وحرف العين، وهو صوت يصدر من جوف الحلق "صوت صافٍ نقى ناصع"<sup>(10)</sup>. إذا، أصوات هذه الكلمة مجهرة انفجارية، يسمع لها إيقاع متتسعاً حين النطق بها، فيتنبه إليها السامع أو القارئ للكشف عن حقيقتها، وهي السخرية، ذلك أن العلاقة بين الدال والمدلول واضحة، فيطابق المعنى اللفظ ويتناقض فيها الفهم والسمع. وهذا ما أراده الجاحظ، فهو أراد أن يسخر، فسخر وجعل الناس يضحكون ويسخرون. وقد تكررت كلمة (المربوع) لأن فيها

(1) الصقر، حاتم: بحث في الإيقاع والإيقاع الداخلي في قصيدة النثر خاصة، ص58.

(2) ضيف، شوقي: الفن ومذاهبه، ص180.

(3) انظر المصادر الآتية في خصائص الأصوات وصفاتها، لا سيما أصوات كلمة المربوع:

- عباس، حسن، خصائص الحروف العربية ومعانيها، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998.

- أنيس، إبراهيم، الأصوات الغورية، مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة، ط5، 1979.

- حسان، تمام، اللغة العربية: معانها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط3، 1985.

(4) الجاحظ: التربيع والتدوير، ص20.

(5) إن كلمة (المربوع) في حد ذاتها اسم مفعول أي يقع عليها الفعل ولكن هذه الكلمة مستخدمة في سياق كالعبارة السابقة تعرب فاعلاً، وذلك ناجم عن علاقة هذه الكلمة بما قبلها وما بعدها-السياق-، وبذلك فإن المعنى الذي كان صرفيًّا مستقلًا قد أصبح معنى نحوياً يختلف باختلاف السياق.

(6) الجاحظ: التربيع والتدوير، ص19.

(7) انظر: أنيس، إبراهيم، الأصوات الغورية، مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة، ط5، 1979، ص27، 63، 87.

(8) الوائلـي، كريم: الخطاب النقدي عند المعترـلة، مصر العـربية للنشر والتـوزـيع، القاهرة: 1997 ص 69-70.

(9) الوائلـي: الخطاب النقـدي، ص68.

(10) عباس، حسن، خصائص الحروف العربية ومعانيها، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998، ص125.

"تأكيداً على المعنى وهو من الدلالات الإيقاعية للتكرار"<sup>(1)</sup>، كما أن إيقاع الكلمة هنا سيميائي للمعنى"<sup>(2)</sup> يؤدي وظيفة تواصلية. ووردت كلمة (قط)، كذلك، مكررة عدة مرات، وهي مكونة من حروف شديدة انفجارية ثقيلة، والصوت هنا كأنه يتسلق سلماً عمودياً بتصويبية، لأن الكلمة تحتاج جهداً عضلياً عند النطق بها، إذ إن حروفها رديئة الموسيقى في تصور الدرس الصوتي الحديث"<sup>(3)</sup>. يرى الدكتور شوقي ضيف أن سبب التكرار لبعض الكلمات هو أن الجاحظ لم يكن يكتب بيده، وإنما كان يملي<sup>(4)</sup>.

ونلمح بعداً جمالياً يرجع إلى المماثلة الشكلية بين الكلمات المكررة، كقول الجاحظ: "ومن سمى الجير بالجبر، والجذر بالجذر، والنشادر بالنشادر". إن تكرار هذه الألفاظ يجعلها تلهث كأنها "حشرجات متغيرة في أدائها ذي الإيقاعات السريعة"<sup>(5)</sup>. وهذا يكلف الناطق جهداً عضلياً بسبب الاستئصال في نطقها، وهذا التقلّل ماجفٌ للحسن، لكنه أصبح سائغاً من أجل مراعاة التأكيد. فالتكرار من أهم الظواهر اللغوية التي تولد الإيقاع والنغم الموسيقي، لما يضطلع به من دور واضح في معنى الرسالة وبناؤها، رسالة التربيع والتذوير، إضافة إلى دوره في إخضاب شعرية اللغة التثوية ورفدها بالبث الإيحائي والجمالي. فالنثر "كشكل صياغي يقع داخل بنية موسعة هي بنية التماثل التي تسهم في إنتاج الشعرية باحتوائها على قيم إيقاعية واضحة، والإيقاع-طبعه- توافق للحلول في منطقة إيقاعية. والشعرية أقرب الأجناس الأدبية إلى الإيقاعية"<sup>(6)</sup>.

أما على مستوى المبني، فالنثر يسهم في بناء الرسالة وتلاحمها بما يلحقه، أو يكتفه من علائق ربط وتواصل بين أجزائها، أو أسطرها؛ تتشكل منها لحمة الرسالة وسداها. فالنثر خاصية لغوية، لكنها تتحول عبر النسق العلائقى الذي يوفره السياق اللغوي إلى عاطفة مشحونة بالإيحاء والتوتر. والشحنة العاطفية هي الشارة الأولى التي تقود المتلقى لعبور نص الرسالة عبرهاً جمالياً موفقاً.

على المستوى الدلالي النفسي، يعد التكرار من أهم الأساليب التي تؤدي إلى وظيفة تعbirية وإيحائية في الرسالة؛ إذ إنّه يوحى بشكل أولى، بسيطرة فكرة العنصر المكرر على فكر الجاحظ، أو على شعوره "ومن ثم فهو لا يفتّأ ينثني في أفق رؤياه من لحظة لأخرى"<sup>(7)</sup> فالمحب، فالمحب، مثلاً، يشعر بمتعة خاصة في تكرار اسم الحبيب، فضلاً عن سيطرة هذا الاسم على فكره وشعوره، وهكذا. إذن، فالنثر يقوم بوظيفة أساسية في إنتاج خط المعنى والإيحاء به،

(1) قطوس، بسام: البنى الإيقاعية في مجموعة محمود درويش، بحث منشور في مجلة أبحاث اليرموك، المجلد التاسع، العدد الأول: 1991، ص.64.

(2) فراري: تشريح النقد، ص.342.

(3) الجبار: موسيقى الشعر العربي، ص.178.

(4) ضيف، شوقي: الفن ومذاهبه، ص.171.

(5) عيد، رجاء: القول الشعري، منظورات معاصرة، منشأة المعارف، الإسكندرية: د.ت، ص.32.

(6) قراءات أسلوبية في الشعر الحديث/ محمد عبد المطلب: .38.

(7) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، علي عشري زايد، ص 60، انظر ايضاً - قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ط 7، 1983، ص 276.

كما يقوم بتوفير (مفتاح الفكرة أو الشعور) المتسلط على الجاحظ، وبوضعه في يد الناقد، وبعد هذا المفتاح أحد الأضواء اللاشعورية التي تكشف عن أعمق الجاحظ.

المتأمل في رسالة التربيع والتدوير، يلحظ أن بنية التكرار جاءت على أنماط متعددة، وأنساق متباينة أيضاً؛ فمنها: تكرار الحرف أو الفعل أو الاسم، ومنها: تكرار الجملة أو شبه الجملة، وأغلبها اتخذ بنية تماثل أفقية تشيّد على صفات الرسالة. يلأجأ الجاحظ، أحياناً، إلى خلق دفق إيقاعي تتبعه سريع التدفق يتأسس على التكرار، ما يبرح المتنقي يلهث في متابعته وملائحة أنغامه المتداقة، كأنها تيار كثيف يسرع المتنقي في متابعته ومحاولة الإمساك بلحظاته الفنية ومحاولة اقتناص كينونة المعاني المكتمنة، أو الظاهرة في تضاعيفه. فمن ذلك قوله: "حدثني كيف رأيت الطوفان؟، ومتى كان سيل العرم؟ ومذ كم مات عوج؟ ومتى تبللت الأسنان؟ وما حبس غراب نوح؟ وكم لبثم في السفينة؟ ومذ كم كان زمان الخنان، ويوم السلان، ويوم خزار، ووقدة البيداء؟"<sup>(1)</sup>

يظهر الحس الإيقاعي من خلال ترتيب الجمل وما تتمتع به حسن التقسيم والتوزيع، ومن ثم التكرارات المتتالية والسرعة لأسماء الاستفهام المتعاقبة. فالجاحظ ربما حاول هنا أن يخلق إيقاعاً سريعاً يكسر من خلاله بنية التوقع والإلف عند القاريء، عبر اعتماده لهذا النسق من التوازي التكراري، الذي ينهض على تكرار اسم الاستفهام. فالقارئ يتألف السؤال المفرد الذي يطال قضية محددة، عادة، غير أن الجاحظ يكسر هذا الإلف ليواجهي أحمد بن عبد الوهاب (القصود الأول بالدهشة والمفاجأة)، ثم يفاجئ متنقيه أيضاً. بسؤال مركب يتوالى فيه تكرار الأسئلة التي تتطلب إجابات تستعصي على أحمد بن عبد الوهاب، كما تتوالى فيه أسماء الاستفهام المختلفة، فبعضها يطال الحال (كيف)، وبعضها يطال الزمن (متى/مذ كم)، وبعضها يطال الكنه والجوهر (ما)، وبعضها يطال العدد (كم). ومن ثم فهي تفجؤ وعيه ووعي المتنقي معاً، وتوقعهما تحت وطأة إيقاعات الحيرة والبحث والتفكير. فهو يسأله عن أشياء غارقة في البعد الزمانى أو بعد المكانى، فضلاً عما يكتفى جوهرها من غموض.

وأخيراً، فإن محصلة قراءة هذا النص تظل تتضح بفضاءات التساؤل وإيقاعات الحيرة التي تخلقها بنية التكرار الصوتى لتوالى أصوات أسماء الاستفهام وما تحمله من إيقاعات البحث والتفكير. وبذلك تظل الموسيقى في الأدب عاممة مشروطة بمدى حساسيتها وقدرتها على نقل كل اهتزازات الحياة الباطنية الواقعية وغير الواقعية، ورعنائتها الغامضة أو الواضحة. فالموسيقى صورة نفسية لإحساسنا بالوجود قبل أن تكون نظاماً من الإيقاع والنغم<sup>(2)</sup>.

يخرج الجاحظ في رسالته من حوار السخرية إلى الهزل، ثم المزاح ومن ثم الجد، ويظل متمسكاً بمباديء (النظام والانسجام) من خلال هذه المقابلة القائمة على تعاقب المعاني المرتبة، ثم مقابلتها بأضدادها على الترتيب نفسه. ويُذكر أن تكرار الضمير (أنت) في الرسالة يدل على

(1) الجاحظ: التربيع والتدوير، ص30.

(2) انظر: أحمد، محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط2، بيروت، 1978: 126.

تناسق هذا التأليف وتماسكه "ذلك أن الرسائل خطاب موجه إلى آخر بغية ربط علاقة به وتنظيم حوار معه باستعمال ضمائر المخاطب أنت"<sup>(1)</sup>، وغياب مثل هذا التكرار يضع النص موضع الغموض ما يؤدي إلى الرتابة وانحباس الدلالة، وذكر مثل هذه العبارات الغامضة يؤسس الإيقاع على الغموض<sup>(2)</sup>.

إيقاع النظام الصرف

استخدم الجاحظ في وصفه لابن عبد الوهاب أوزانًا صرفية كثيرة للإيحاء بالفكرة المحورية للرسالة، مثل صيغة المبالغة (فعيل) وغيرها، كقوله: "حَدِيثُ الْمِيلَادِ - شَدِيدُ الْخَلَافِ"<sup>(3)</sup>، لأنَّه ي يريد صفات مدوية بمجلة يصفه بها، وكثرة الحروف في مثل هذه الكلمات التي جاءت على أوزان صيغ المبالغة تسهم في امتداد الصوت، فيتشكل الإيقاع، كما أنَّ كثرة الحروف تسهم في قوة المعنى<sup>(4)</sup>. وعندما سخر الجاحظ من ابن عبد الوهاب أراد أن يصوره بأنه عجوز؛ فهو لا يستطيع أن يصلح ما أفسده الدهر ويسترجع ما أخذت منه الأيام<sup>(5)</sup>. واستشهد على ذلك ببيت من

**عجوز ترجي أن تكون فتية وقد لحب الجنبان واحد دودب الدهر.**

كلمة (احدوب) على وزن (افوععل)، وهي قوية المعنى، وعلة ذلك كثرة الحروف فيها، وهذه الصيغة الصرفية تسهم في فهم المعنى الذي يقصده المتكلم، وفيها سمة (التضمين التهكمي)، كما تسهم في إضافة أبعاد جمالية على التشكيل اللغوي.

وترتبط، أحياناً، دلالة الصيغة الصرفية بمقومات صوتية<sup>(6)</sup> أخرى، فصيغة المبالغة ( فعل ) في التركيب " حرف الشیخ "<sup>(7)</sup> ، تعد أقوى في الدلالة من صيغة ( فعل ) في التركيب " أفرط في العرض "<sup>(8)</sup> ، ويمكن عزو القوة في الأولى إلى الكسرة، فهي أقوى الحركات، والضعف في الثانية إلى الفتحة والسكون، وهي حركات أخف من الكسرة ولا تكلف الناطق جهداً عضلياً حين النطق فيشعر براحة صوتية تمكّنه من الاستمرارية في القراءة. فالباحث حين يلاحظ أن القارئ يلهث وراءه يتباطأ في ساحته اللغوية كأنه يأخذ قسطاً من الراحة. إن الصيغة الصرفية هنا خضعت لتأثير متبادل مع البناء الصوتي غير أن هذا التأثير عارض لا يمسّ جوهر الصيغة، وغاية ما في الأمر أن الكسرة وحدة أقوى من الفتحة والسكون مما جعلها أقوى في الدلالة<sup>(9)</sup>.

(1) العجمي: النقد العربي الحديث، ص 295.

(2) المصدر السابق، ص 288-293.

(3) الجاحظ: التربيع والتدوير، ص 9.

<sup>(4)</sup> الوائلی: الخطاب الندی، ص94.

<sup>(5)</sup> يُنظر: الجاحظ، التربيع والتدوير، ص 27.

(6) الوائلی: الخطاب الندی، ص 98.

(7) الجاحظ: التربيع والتدوير، ص 29.

<sup>(8)</sup> المصدر السابق، ص 19.

(9) الوائلي: الخطاب الندي، ص98.

— १० —

وصف الجاحظ ابن عبد الوهاب بصفات على وزن اسم الفاعل، أيضاً، لكنه عدل بها من صيغة اسم الفاعل إلى صيغة المبالغة<sup>(1)</sup> لغرض خاص تتطابله الرسالة، وهو المبالغة في إبابة المعنى كقوله: "حتى يصير الموج خطلاً... والصادق كذوباً"<sup>(2)</sup>. فكلمة (كذوباً) صيغة مبالغة مبالغة من اسم الفاعل، والمراد كثير الكذب. وينتقل أحياناً، وزن صيغة المبالغة من الصفة المشبهة كقوله:

**"وقد تظلم المربيو ع مثل من الطويل مثل محمد ومن القصير مثل أحمد"<sup>(3)</sup>.**

فكلمة (قصير) على وزن فعل، وهي صيغة مبالغة من الصفة المشبهة للدلالة على أن هذه الصفة، وهي القصر، بلغت عند صاحبها حداً هو كالطبيعة لدى هذا الشخص، أي أنها ثابتة وقارنة فيه.

آية ذلك: أن الصيغة الصرفية تتغير دلالاتها بمدى عدولها وتغيرها عن أصل وضعها في اللغة للوصول إلى غايات معينة كالبالغة مثلاً وغيرها<sup>(4)</sup>.

#### \*التنعيم

وظف الجاحظ التنعيم، أيضاً، للإيحاء ب揆ارات الفكر المحورية للرسالة. يعرّف نورثروب فراي التنعيم بأنه: إيقاع الكلمات وحركتها وصوتها، وهي الناحية التي تمثل الموسيقى في الأدب وتنظر علاقه حقيقة معه<sup>(5)</sup>. ويرى الدكتور تمام حسان: أن التنعيم هو الإطار الصوتي الذي تقال به الجملة، فهي تقع في صيغة وموازين تنعيمية هي هيأكل من الأنساق النغمية<sup>(6)</sup>. تستطيع أن نرى أثراً للوظيفة الأسلوبية في رسالة الجاحظ من خلال ذكره لجمل من الصيغ "ذات الشحنة التعبيرية الانفعالية، كالتأمغ الصوتي في بعض التراكيب وما يثيره جرسها من مطابقة بين الكلام والصورة"<sup>(7)</sup>، كقوله: "كالعقارب، افتئلها الجرارات"<sup>(8)</sup>.

يلمح الإيقاع، أيضاً، في التوكيد اللغوي وأثره الانفعالي في النقوس كقوله: "فهذا هذا"<sup>(9)</sup>، حين يأخذ الإيقاع بعداً نفسياً بحسب تشكيله ووتيرته وما يتخلل التعبير من صعود أو هبوط في التنعيم، وهنا تظهر المفارقة الموسيقية<sup>(10)</sup> للأداء اللغوي حسب السياق.

(1) وزن (فاعل) وزن مشترك بين الصفة المشبهة واسم الفاعل من الثلاثي. صيغة المبالغة ليست اعتباطية (غير معللة) وإنما تشف عن توجه اسلوبي خاص اختاره الجاحظ عن قصد لغرض السخرية.

(2) الجاحظ: التربيع والتدوير، ص.13.

(3) الجاحظ: التربيع والتدوير، ص.19.

(4) الوائلاني: الخطاب الندي، ص.97.

(5) فراي: شريح النقد، ص.484.

(6) حسان، تمام: اللغة العربية معناها وبناؤها: الهيئة المصرية، 1989، ص.277.

(7) العجمي: النقد العربي الحديث، ص.182.

(8) الجاحظ: التربيع والتدوير، ص.21.

(9) المصدر السابق، ص.66.

(10) عيد، رجاء: القول الشعري منظورات معاصرة، منشأة المعارف، الإسكندرية د.ت، ص.32.

التنغيم الصوتي يعني، أحياناً، عن أداة الاستفهام<sup>(1)</sup>. ومثال ذلك قول الجاحظ: " تستغرب ضحكا من طعمه فيك، وتعجب الناس من مجاراته لك؟"<sup>(2)</sup>. حيث حذفت الأداة وظل الاستفهام مفهوماً في العبارة. ويمكن تقديره الأداة المحذوفة بقولنا: لم تستغرب ضحكا..... الخ.

وهكذا فالإيقاع الداخلي، أو الإيقاع الباطن؛ هو ما أحمسنا به وراء الألفاظ والبني الخارجية المتعددة لنصوص الجاحظ في رسالته/التربيع والتدوير، هذا الإيقاع الداخلي/الباطن جاء تعريضاً عن الإيقاع الخارجي الغائب في النصوص النثرية. أي غياب الوزن والقافية في النثر - ما يجعل الإيقاع الداخلي يؤدي وظيفة تكوينية إزاء المهمة الإطارية للإيقاع الخارجي<sup>(3)</sup>. فالإيقاع الداخلي قائم في النص كله .. في حركة مكوناته ونسيج علاقاته. وما دام الإيقاع الداخلي مشروعاً فردياً غير مقتن، وغير موجود بالفعل، بل بالقوة، فإن تجسيده هي الأخرى عصية<sup>(4)</sup>، ومراوغة، إلا لمن يحاول استخلاص قوانين من عمق النص نفسه.

إن الاهتمام، حالياً، ينげ نحو حركة الإيقاعات الداخلية وتلويناتها الباطنية التي تنمو وتولد المعنى والدلالة عبر مكونات النص كلها، وليس في جزء منها: البيت أو التفعيلة. لذا فإن مفهوم الإيقاع الداخلي يرتبط بكلمة النص ويستجيب لدعوة الحاثة الشعرية في الانتقال من الشفوية والإشادة إلى الكتابة الشعرية.

#### خاتمة

- يدرس موضوع الإيقاع- غالباً في الشعر، ويظل في الوقت نفسه يستدعي كلاً من الوزن والقافية، غير أن الدراسة الحالية حاولت أن تقارب هذا الموضوع في مادة نثرية تندَّ عن الوزن والقافية، فاختارت موضوعاً نثرياً قدِّماً تمثل في رسالة التربيع والتدوير للجاحظ.
- لحظت الدراسة أنَّ السياق الفني للرسالة أو النسيج النصي بكيفياته الصياغية المختلفة هو الأرض الخصبة التي تتولد من رحمها الإيقاعات الموسيقية والتلوينات النغمية المختلفة في الرسالة.
- لحظت الدراسة أنَّ ثمة كيفيات صياغية عدَّة اتكأ عليها الجاحظ لإنتاج إيقاعات السخرية بغيرمه، مثل: الثنائيات الضدية وفاعليَّة المفارقة وبعض عناصر البديع مثل: الطباق والمقابلة والجناس والتذليل والترصيح والتوقيع والتوازن، كما اتكأ على بعض العناصر الصوتية الأخرى مثل: التنغيم والتماثلات الصوتية المختلفة وبعض المبادئ الإيقاعية

(1) عيد، رجاء: القول الشعري منظورات معاصرة، ص31.

(2) الجاحظ: التربيع والتدوير، ص 28.

(3) الهاشمي، علوي: معلول يشيد الفضاء - مظاهر التركيب اللغوي لقصيدة النثر في البحرين - علوي الهاشمي - مجلة [كلمات] العددان(10-11)، سنة 1989 - البحرين، ص 69.

(4) الصقر، حاتم: بحث في الإيقاع والإيقاع الداخلي في قصيدة النثر خاصة، مجلة الأفلام ، ع5، 1990، ص .62

- الأخرى مثل: مبدأ الانسجام والانتظام، والحركة، والتدفق والجريان، وأنساق التوازي المختلفة، وبعض الصيغ الصرفية.
- لحظت الدراسة أنَّ الجاحظ قد اتخذ من كل هذه التجسيدات الإيقاعية وسائل فنية لإنتاج خط الدلالة والمعنى في الرسالة.
- وأخيراً، فقد استطاع الجاحظ أن يجعل من إيقاع اللغة في رسالته وسيلة فنية غنية بالبث والإيحاء بأغراضه عامة، والسخرية بغيرمه والاستهزاء به خاصة، فكان الإيقاع وسيلة إيحاء تخلق في المتلقى إحساساً شبيهاً بذلك الذي شعر به الجاحظ نفسه تجاه غريميه. وبذلك فقد كانت الرسالة نصاً أدبياً فياضاً باللحظات الجمالية والدلالية معاً.

### References (Arabic & English)

- Abbas, H. (1998). *Characteristics of the Arabic alphabet and their meanings*, Study, Publications of Arab Writers' Union.
- Abdulmuttaleb, M. (1995). *Stylistic reading in modern poetry*, General Egyptian Book Corporation, Cairo.
- Aboud, H. (1984). *Structurality in literature, publications of Arab Writers' Union*, Damascus.
- Ahmad, M. F. (1978). *Symbol and symbolism in modern poetry*, 2<sup>nd</sup>. Edition, Beirut.
- Al'ayashi, M. (1986). *Theory of Arab poetry rhythm*, Al'asriah Print, Tunisia.
- Alba'albaki, K. (1996). *Al-Mawrid Dictionary "English – Arabic"*, Dar Sader, Beirut.
- Aldayem, S. (1990). *The Creative experience in light of modern criticism*, 1<sup>st</sup> edition, Aghanji Bookshop, Egypt.
- Alfarahidi, Alkhalil bin Ahmad. (1981). *Kitab Al'ayn*, 2<sup>nd</sup> part, verified by Dr. Mahdi Makhzumi and Dr. Ibrahim Alsamerrai, Dictionary and Index Series -43- Dar Alrashid for Publishing, Baghdad.

- Algharfi, H. (1989). *Rhythmic structure of Hamid Said's poetry*, 1<sup>st</sup> edition, Dar Alshu'oon Althaqafiah Al'aamah, Baghdad.
- Alghernati, Imam Abuja'afar Shehabuddin Ahmad bin Yusuf, (n.d.). *Terazulhullah wa Shefaulghullah*, verified by Raja Sayyed Aljuhari, Cultural University Establishment, Alexandria.
- Alghuthami, A. M. (1987). *Text anatomy: anatomical approaches for contemporary poetic texts*, 1<sup>st</sup> edition, Dar Altali'aah, Beirut.
- Alhalabi, Najmuddin Ahmad bin Isma'el bin Alathir, (n.d.). *Jawhar alkanz*, Alexandria Establishment.
- Alhashemi, A. (1989). *A Disabled builds up the space: Features of linguistic structure of the prose poem in Bahrain*, Kalimat Journal, issues 10 &11, Bahrain.
- Al-Jahez, Abu-Othman Umr bin Bahr, (1969). *Letter of Squaring and Circling*, verified by Fawzi Atawi, Lebanese Book Company, Beirut.
- Aljayar, M. (1995). *Music of Arabic poetry, Issues and problems*, 3<sup>rd</sup> edition, Dar Alma'aaref, Cairo.
- Aljundi, A. (n.d.). *Portraits of metaphor, art of rhymed prose: rhetoric, criticism, and literature*, 2<sup>nd</sup> part, Dar Alfikr Alarbi, Egypt.
- Almalaakah, N. (1983). *Issues of contemporary poetry*, 7<sup>th</sup> edition.
- Almaqdisi, A. (1974). *Development of prose styles in Arabic literature*, Dal Alilim Lilmalayeen, Beirut.
- Almessawi, A. (1994). *Denotative structures of Amal Dunqul's poetry*, publications of Arab Writers Union, Damascus.
- Alojeimi, M. N. (1998). *Modern Arab criticism and Western criticism schools*, 2<sup>nd</sup> edition, Dar Momammed Ali Alhami, Sfaques, and faculty of Arts and Human sciences, Susah, Tunisia.
- Alqertajanni, Hazem, (1966). *Menhaj Albulagha wa Siraj Aludaba*, verified by Mohammed Alhabeeb bin Alkhoujah, Dar Alkutub Alsharqiah, Tunis.

- Alsakr, H. (1990). *A Research in rhythm and inner rhythm specifically in prose poem*, Alaqlam Journal, 5<sup>th</sup> issue.
- Alwaeli, K. (1997). *Critical Address of Alm'utazelah*, Misr Alarabiah for Publishing and Distribution, Cairo.
- Alyafī, A. (1980). *Abitammam's Argument*, Dar Aljahez, Baghdad.
- Alyusuf, Y, S. (1980). *Contemporary Arabic poetry*, Damascus
- Alzaidi, T. (1987). *Concept of literature in Arab heritage*, Alasriah print, Tunisia.
- Anis, I. (1979). *Language phones*, 5<sup>th</sup> Edition, Anglo-Egyptian Bookshop, Cairo.
- Eid, R. (n.d.). *Poetic saying, contemporary perspectives*, Mansha'a Alm'aaref, Alexandria.
- Fray, N. (1991). *Criticism Anatomy, translated by Dr. Mohammed Asfour*, Jordan University Publications, Amman.
- Hassan, T. (1989). *Arabic language, meaning and structure*, Egyptian general book corporation, Cairo.
- Hawamdeh, M. (1984). *The Importance of rhythm in art work, research presented at the national course for writing radio, television, and journal texts*, 8 – 19 December.
- Hijab, M. (1965). *Rhetoric of the book in the Abbasid era*, 1<sup>st</sup>. edition, Cairo.
- Ibnulatheer, D. (1995). *Common sense in the literature of the writer and the poet*, verified by Mohammed Mohyedin Abdelhamid, 1<sup>st</sup> part, Al'asriah Bookshop, Beirut.
- Ibrahim, N. (1987). "The Parting", *Seasons journal*, vol.7, issues 3 & 4, Cairo.
- Isma'el, E. (1972). *Contemporary Arabic poetry: Technical and mental Issues and phenomena*, 2<sup>nd</sup> edition, Dar Al-Awdah and Dar Al-Thaqafa, Beirut.

- Jamaluddin, M. (1974). *Rhythm in Arabic poetry, line to meter*, 2<sup>nd</sup> edition, Al-Nu'man print, Najaf.
- Jacobson, R. (1988). *Poetic Issues*, 1<sup>st</sup> edition, Translated by Mohammed Alwaly and Mubarak Hanoon, Dar Tweifal for publishing, Kazablanca.
- Jum'ah, H. (1989). *The animal in pre-Islamic poetry*, 1<sup>st</sup> edition, Beirut.
- Kistluth, L. (1970). *Emmeih Caesar – translated by Anton Hemsi*, Ministry of Culture, Damascus.
- Manthour, Ibn Manthour, Jamaluddin bin Makram, (n.d.) *Lisan Alarab Dictionary*, Dar Sader, Beirut.
- Meftah, M. (1987). *Text dynamics: Theory and Accomplishment*, Arab Culture Centre, Beirut.
- Melhem, A. (1988). *Philosophic aspects of Aljahez*, 2<sup>nd</sup> edition, Dar Altaleeah, Beirut.
- Qattoos, B. (1991). *Rhythmic structures of Mahmoud Darweesh's Collection*, a research published in Abhath Alyarmouk Journal, vol. 9, No. 1.
- Richards, A. A. (1963). *Principles of literary criticism, translated and introduced by Mustafa Badawi*, General Egyptian Establishment for writing and translation, Cairo.
- Shabanah, N. (2002). *Departing in modern Arabic poetry*, 1<sup>st</sup> edition, Arab Establishment for Studies and Publishing, Beirut.
- Suleiman K. (1999). *Departing and literature: studies in theory and application*, Dar Alshurooq for publishing and distribution, Amman.
- Taher H. (1996). *Philosophy of question and questioning by Abuhanan Altawhidi*, Fusool Journal, vol. 14, issue 4.
- Thamer, F. (n.d.). *Poetic address and parallel sequence*, 15<sup>th</sup> General

- Conference Researches of General Union of Arab Writers, 2<sup>nd</sup> part. Morocco.
- Zayed, A. E. (1978). *About the structure of modern Arabic poem*, 1<sup>st</sup> edition, Dar Alfusha, Cairo.
- Wehba, M. (1974). *Literary Terms Dictionary*, Librairie Du Liban, Beirut.