

الإيقاع الداخلي في رسالة التربيعة 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 مقارنة الإيقاع الداخلي في رسالة التربيعة والتدوير للجاحظ؛ لذا فقد عرّجت على مقارنة مفهوم الإيقاع الداخلي أولاً، وحاولت بيانه ورصد أهم تجسيدات، ثم شرعت في فحص هذه التجسيدات الإيقاعية مثل: الطباق والجناس والسجع والمفارقة والتوازي والتكرار وبعض البنى الصرفية والتنغيم... الخ، كما تجلّت في رسالة الجاحظ وحاولت بيان أثرها الدلالي وقدرتها على الإيحاء بفكرة الرسالة الرئيسية المتمحورة حول السخرية من أحمد بن عبد الوهاب.

الكلمات الدالة: الإيقاع الداخلي، والقيم الإيقاعية، وخط الدلالة، والإيحاء، والسخرية، والأنسجام 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 مقارنة الإيقاع الداخلي في رسالة التربيع والتدوير؛ إذ إن هذا الموضوع لم يُتناول من قبل-حسب علمي- في دراسة علمية متخصصة، لذا فقد انفردت هذه الدراسة بمقارنته في رسالة التربيع والتدوير. وقد عرّجت الدراسة، أولاً، على مفهوم الإيقاع والإيقاع الداخلي خاصة، وحاولت استجلاءه وبينان معضلاته وإشكالاته كما تراءت عند كثيرين من النقاد والدارسين.

الإيقاع الداخلي استراتيجية قرآنية خاصة يتبعها كلُّ من المرسل والمستقبل لاستنتاج تجسيدات إيقاعية وموسيقية مختلفة. وقد حاولت الدراسة تطبيق هذه الاستراتيجية على رسالة التربيع والتدوير، وفحص السياق الفني للرسالة أو النسيج النصي بكيفياته الصياغية المختلفة بوصفها الأرض الخصبة التي يتولد في رحمتها معظم الإيقاعات الموسيقية المختلفة. وقد تجلّت هذه القيم الموسيقية والإيقاعية في كثير من الفاعليات اللغوية التي تساندت معاً للإيحاء بغرض الرسالة الأساس وهو السخرية بأحمد بن عبد الوهاب والاستهزاء به. ومن هذه الفاعليات التي اتكأ عليها الجاحظ في خلق تجسيدات إيقاعية: المفارقة والطباق والجناس، 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 بغرض 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 يتحصّل إدراكه بالمعرفة؛ لأنه مصطلح غير قارٍ، ولا نكاد نتحصّل له على تعريف نهائي، أو نضبطه ضبطاً دقيقاً⁽¹⁾.

والمتمأمل في المعاجم العربية الأولى مثل معجم (العين) لا يكاد يقع على وجود لمصطلح الإيقاع، على الرغم من أن الخليل بن أحمد الفراهيدي هو واضع علم العروض العربي. وحين تناوله لمادة (وقع)⁽²⁾ في معجمه العين، لا نراه 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 أن الخليل لم يعرف مفهوم النغم الموسيقي، غير أنه لم يهتد إلى مصطلح (الإيقاع)، فعلم

(1) انظر: * العياشي، محمد: نظرية إيقاع الشعر العربي - المطبعة العصرية - تونس - 1976، ص 9.
* إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، قضاياها 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-ج2- سلسلة المعاجم والفهارس-43- دار الرشيد للنشر-بغداد-1981 ص176.

العروض الذي وضعه الخليل جرى تقنينه وفق معطيات صوتية مشتقة من رواية الشعر وإنشاده، لذا كان طبيعياً أن تراعى فيه المدد الزمنية والأعداد المتساوية في الحركات والسكنات، وهذا ما يسمّى في علم العروض العربي بـ(الوزن). والوزن بحد ذاته، هو شكل من أشكال الإيقاع الخارجي الصارخ، لكنه ليس هو الإيقاع بكلّيته، لأن الوزن يظل جزءاً من الإيقاع، كما يقول ريتشاردز⁽¹⁾. وفي لسان العرب يشير هذا المصطلح/الإيقاع – من حيث المعنى المعجمي- إلى وقع المطر، أي ضربه الأرض إذا وبل⁽²⁾. من ذلك نلاحظ 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، وأحسّوا بصعوبة تحديده، وعبر عن هذا الإحساس إسحاق الموصلي، حين قال عنه: إنه ما لا تؤديه الصفة، ولكنه يتحصّل بالمعرفة⁽³⁾، فإن المحدثين أحسّوا أيضاً بمعضلة الإيقاع وصعوبة تحديده ووصفه بدقة. فقد رأى أحد الدارسين: "أن الإيقاع من أكثر المفاهيم غموضاً قديماً وحديثاً، بحيث لا نجد له تعريفاً واضحاً"⁽⁴⁾. وذهب هذا المذهب جاكبسون حين رأى أن لفظة الإيقاع ملتبسة إلى حدّ ما⁽⁵⁾. إذا تأملنا تعريف الإيقاع كما أدته الدراسات العربية القديمة، فإننا نلاحظ بوضوح أنه كان يشير إلى مصطلحات محددة، مثل العروض والوزن والقافية والموسيقى؛ أي أن الإيقاع، قديماً، كان يرتبط أساساً بالإيقاع الخارجي بخاصة المتمثل بالوزن والقافية، دون كبير عناية بالالتفات إلى الإيقاع الداخلي، أو الإيقاع الباطن، الذي تنتجته مكونات نصية عدّة، تسهم البلاغة والاتساعات اللغوية بقدر وافر منها، وقد فرّق "بيرجبرو بين الإيقاع الخارجي الذي يتحقق بالعروض، والإيقاع الداخلي الذي يتحقق بالبلاغة التي يمكن وصفها بأنها أشكال مزاحمة عن المعيار النحوي"⁽⁶⁾.

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

(1) ريتشاردز [أ.أ.] مبادئ النقد الأدبي – ترجمة وتقديم: د. مصطفى بدوي – المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة – القاهرة – 1963، ص33.

(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 الأقاليم، 5ع، 1990، ص58.

(4) الزبيدي، توفيق، مفهوم الأدبية في التراث العربي – المطبعة العصرية- تونس – 1987، ص137.

(5) جاكبسون، رومان: قضايا الشعرية – ترجمة محمد الولي ومبارك حنون – ط1 – دار توبقال للنشر – الدار البيضاء – المغرب – 1988، ص43.

(6) الغرقي، حسن: البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989، ص13.

(7) جمال الدين، مصطفى: الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، ط2، مطبعة النعمان، النجف، 1974، ص7.

والسجع، والموسيقى، وانتلاف الأجزاء لتؤلف كلاً فنياً، كما تعني التكرار على نحو نظامي⁽¹⁾. وهذا يعني أن كلمة إيقاع في دلالتها الانجليزية أوسع من دلالتها العربية، ويرى بعض الدارسين أنه "التأصيل مصطلح الإيقاع بدلالته العربية لا بدّ من إضافة المعاني الدلالية الغربية"⁽²⁾.

المتأمل في الجذر اليوناني الذي اشتقت منه كلمة إيقاع، يلحظ أنها تعني (الجريان والتدفق) "والمقصود به عامةً هو: التواتر المتتابع بين حالتي 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 والآخر، وبين الجزء وكل الأجزاء الأخرى للأثر الفني أو الأدبي"⁽³⁾. وقد عرف لوسون الإيقاع بأنه: "كل مظهر يتكرر في الزمن من عناصر مختلفة العلامات، كالأزمنة القوية، والأزمنة الضعيفة في الرقص...، فالإيقاع يحتمل بنية تكرارية، والتجاور في الزمن لهذه البنيات متناسبة، إنه تعاقبي"⁽⁴⁾.

أما الشكلانيون الروس فقد عولوا على دور كل من المرسل والمستقبل في اقتناص إيقاعات النصوص والإمساك بلحظاتها الجمالية؛ وبذلك فإن فهم التجربة الفنية لا يُستكمل إلى بتكامل جهود الملقى والمتلقي معاً، وكأنهم ينظرون إلى فاعلية نظرية التلقي في تلمّس إيقاعات النص، لذا نراهم يقولون: "إن المبدأ الذي يؤديه الإيقاع هو الانسجام الذي يمكن أن يتحقق بطرق عدّة ليس الوزن إلا واحداً منها، وبالتالي فلإيقاع صور متعددة يحققها الشاعر من خلال تنظيم الأفكار والمعاني وإخفاء الدلالات، كما تظهرها القراءة واستجابة القارئ جمالياً؛ أي أن المهمة الفنية للإيقاع يتولاها الشاعر فيما يستكملها القارئ جمالياً"⁽⁵⁾.

لقد أصبح مفهوم الإيقاع شاملاً، وأصبح الإيقاع الداخلي بحد ذاته (استراتيجية) خاصة يتبعها كلٌّ 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 يبيئها للآخرين والتعبير النقي عن القوة الحيوية"⁽⁶⁾. هكذا فقد أضحت الإيقاع في الأدب الحديث يتجّه إلى الإيقاع في المعاني والأفكار والصور والتراكيب، ويتولّد داخل المنجز الأدبي أو الفني. وهو ما نحسّ به وراء الألفاظ والبنى الداخلية للنص، وهذا الإيقاع الداخلي جاء تعويضاً عن الإيقاع الخارجي الغائب (الوزن والقافية) في النصوص

- (1) البعلبكي، منير: قاموس المورد "انجليزي - عربي" دار صادر، بيروت، 1996، ص 788.
- (2) الجبّار، مدحت: 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 دنقل. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1994: 33.
- (5) الصكر، حاتم: بحث في الإيقاع والإيقاع الداخلي في قصيدة النثر خاصة، مجلة الأقلام، ع5، 1990، ص 61.
- (6) كيستلوت، ليليان: ايميه سيزير - ترجمة أنطون حمصي - وزارة الثقافة - دمشق - 1970، ص 55.

النثرية، مما يجعل الإيقاع الداخلي يؤدي وظيفة تكوينية بإزاء المهمة الإطارية للإيقاع الخارجي⁽¹⁾.

لم يعد الإيقاع قالباً جاهزاً - كما كان سابقاً - على الشاعر أن يصبّ فيه عواطفه وأفكاره، إنما أصبح ذاتياً، وبحسب قصد المنشئ والمتلقي⁽²⁾. بذلك فقد تحرر الإيقاع من إسار الشعر وراح يفتضّ 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⁽³⁾، ذلك أن الإيقاع ملتحم بالخطاب لا مجال لفصله عنه، فهو خطة (استراتيجية) تتبع في النص⁽⁴⁾. من هنا جاز لنا أن نفكر 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 مفرط القصر، ويدّعي أنه مفرط الطول. وكان مربعاً، وتحسبه لسعة جفرتة: واستفاضة خاصرته مدوراً. وكان جعد الأطراف، قصير الأصابع، وهو في ذلك يدّعي البساطة والرشاقة، وأنه عتيق الوجه، أخص البطن، معتدل القامة، تام العظم. وكان طويل الظهر، قصير عظم الفخذ، وهو، مع قصر عظم ساقه، يدّعي أنه طويل الباد، رفيع العماد، عادي القامة، عظيم الهامة، وقد أعطي البسطة في الجسم، وسعة في العلم. وكان كبير السن، متقدم الميلاد، وهو يدّعي أنه معتدل الشباب، حديث الميلاد"⁽⁵⁾.

لتلمس 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 تنبعث فضاءات نصوص رسالة التربيع والتدوير وتتجلّى توازياتها. فالجاحظ يبدأ الرسالة بتعقب هذه الفكرة وما تأخذه من تلوينات إيقاعية عدّة، يرتكز قسم كبير منها على بثّ إيقاعات ضدية في الرسالة، تخلقها فاعلية الطباق

- (1) الهاشمي، علوي: معلول يشيد الفضاء - مظاهر التركيب اللغوي لقصيدة النثر في البحرين، مجلة كلمات، العددان (10 و11)، سنة 1989 - البحرين، ص 69.
- (2) مفتاح، محمد: دينامية النص: تنظير وإنجاز - المركز الثقافي العربي - بيروت - 1987، ص 63.
- (3) الجيّار: موسيقى الشعر العربي، ص 207.
- (4) العجمي: محمد الناصر: النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، دار محمد علي الحامي - صفاقس كلية الآداب والعلوم الإنسانية - سوسة، ط1، تونس: 1998، ص 697.
- (5) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: رسالة التربيع والتدوير، تحقيق فوزي عطوي، الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت، دت، ص 9.

المبثوثة في تضاعيف الرسالة بوضوح والتي تطرح الفكرة وضدها تارة، أو نقيضها طوراً. فأحمد بن عبد الوهاب كان مفرط القصر وهو يدّعي أنه مفرط الطول، وكان مربعاً... مدوراً... قصير الأصابع، وهو يدّعي البساطة والرشاقة واعتدال القامة.

تتأزر فاعلية الطباق مع فعلين آخرين يعمّان 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(يدّعي) التام، وبين هذين الفعلين يبدأ الجاحظ بتجلية الفكرة المحورية للرسالة، وتشرع الفكرة بدورها بالنمو والامتداد إلى آفاق وفضاءات أخرى جديدة توارزها أفعال أخرى ومعطيات بلاغية جديدة تصبّ كلها في تغذية الفكرة المحورية للرسالة واستكناه أبعادها، كما تبدأ فضاءات الرسالة وإيقاعاتها تشع وتتناغم وتمتدّ وتوحي بغرض الرسالة الأساس. وهو السخرية والاستهزاء والتهكم بأحمد بن عبد الوهاب.

إذا نظرنا في مفتتح الرسالة نجد أن الجاحظ بدأ باستكناه فضاءات الفكرة المحورية للرسالة مستخدماً فعلين مشحونين بالدلالة والإيحاء، حيث بدأ الرسالة بـ (كان) الفعل الماضي الناقص داخلاً على جملة اسمية المبتدأ والخبر، كأنه يريد أن يوحي للسامع بثبات تلك الصفات واستقرارها في أحمد عبد الوهاب، وتأكيداً فيه مثل قوله: كان مفرط القصر. فالجاحظ استخدم الفعل الناقص كي يؤكد أن هذه الصفات أصيلة وقارة وليست طارئة على غريمه. لعل استخدام كان الناقصة في هذا السياق/الشك- يظل يحمل إيحاءات النقص وإيقاعاته في اللغة، ولعل هذا، بدوره، يوحي بهذا النقص في غريمه. غير أن براعة الجاحظ تتجلى أكثر في اختيار فعل تام مقابل، أو مناقض للفعل الناقص (كان)، وهو الفعل (يدّعي) الذي يظل يحمل إيحاءات الشك وإيقاعات الإدعاء والحدوث، حيث يحدث هذا الفعل استدارة في المعنى ويعمّق مفهوم فكرة السخرية المتمثلة في فاعلية الطباق/التضاد. فإذا كان الفعل (كان) أتى بفكرة، فإن الفعل (يدّعي) يأتي بسلبها، ويعمّق هذا السلب فاعلية التضاد، وإتباع الجاحظ للفعلين (كان، و(يدّعي) بأحرف العطف التي تأخذ فاعليتها ودورها في تعميق الفكرة وضدها بما تضيفه من صفات لطرفي ثنائية الطباق، مثل قوله: وكان مربعاً وتحسبه لسعة حفرته واستفاضة خاصرته مدوراً. ويتابع الجاحظ في سلب هذه الأفكار بقوله: وهو في ذلك يدّعي البساطة والرشاقة وأنه عتيق الوجه. كأن الجاحظ يعطيك الفكرة وتجلياتها العديدة، ثم ما يلبث 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 ويؤكد الجاحظ باستخدامه للأفعال الناقصة وما يتبعها من مبتدآت وأخبار تقرر حقيقة غريمه.

لا يكتفي الجاحظ، أحياناً، بطرح فكرة التضاد في صفات غريمه، بل يستخدم العطف للولوج إلى فكرة أشمل وأوسع، وهي فكرة التناقض، ويتسارع إيقاع النص والدق العاطفي للأفكار، أو ما تحدث عنه بعض الدارسين وسمّاه **التدفق والجريان**⁽¹⁾، حيث تتابع الصفات من

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

خلال أحرف العطف المتتالية لتتجاوز الفكرة الواحدة وضدها إلى فكرة التناقض الكامل. فضد الأسود واحد وهو الأبيض، أما نقيض الأسود فهو أشياء متعددة، يعددها الجاحظ تارةً، باستخدام فاعلية العطف، ويترك بعضها لمخيلة المتلقي لاستحضارها طوراً. فكل ما هو ليس أسود فهو نقض للأسود، وهذا توسيع لفكرة الرسالة المحورية وتعميق لها. فوحدة المعنى تتجلى في العبارات والجمل، أما وحدة الدلالة فتكمن في النص كله كما يرى ريفاتير⁽¹⁾. إن بؤرة هذا النص تصلح لرؤية صراع الأضداد والنقائض المحتمدة عبر فعلين، أحدهما يوحى بثبات الفكرة (كان)، والآخر يحاول أن يستدير بالمعنى ويأتي بالضد أو النقيض (يدعي). وتسهم أحرف العطف في إخصاب فاعلية كل منهما. من خلال هذه الثنائية تتنامى الرسالة وتتسع فضاءاتها وتتجسد إيقاعاتها الفكرية، وتسهم هذه الإيقاعات، بدورها، في توصيل أفكار الرسالة أو الإيحاء بها في وعي المتلقي.

ترمي هذه الدراسة إلى تلمس إيقاعات هذه الفكرة وفضاءاتها وجزئياتها وتجسيدياتها في الرسالة عبر تفصيلات صغيرة عدة تتواشج بشكل لصيق مع البلاغة وعلم البديع خاصة، بما تطرحه من معطيات المفارقة والطباق والتضاد والجناس والسجع وما إلى ذلك. البلاغة بدورها تشكل نوعاً من أنواع الانحراف اللغوي، وهذا الانحراف هو ما تحدث عنه بيرجيرو، حين فرّق بين الإيقاع الخارجي الذي يتحقق بالعروض، والإيقاع الداخلي الذي يتحقق بالبلاغة التي يمكن وصفها بأنها أشكال منزاحة عن المعيار النحوي⁽²⁾، لذا تحاول الدراسة أن تتلمس، أيضاً، إيقاعات اللغة في رسالة التربيع والتدوير من خلال بعض المفهومات البلاغية، والصوتية، والصرفية.

إيقاع المفارقة⁽³⁾

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

(1) الصكر، حاتم: بحث في الإيقاع والإيقاع الداخلي في قصيدة النثر خاصة، مجلة الأعلام، 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 وأنوعها 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، مجلد7، العددان (3و4)، 1987.

(4) إبراهيم، نبيلة، "المفارقة"، مجلة فصول، مجلد7، العددان (3و4)، 1987، ص132.

حقيقة هذه الشخصية، باسطاً حجج غريمة الواهية أمام المتلقي، أملاً في أن يستشعر المتلقي 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: "وزعم أحمد أنه إنما أفرط في العرض، ونسب إلى الغلظ لأن إفراط عرضه غمر الاعتدال من طوله، وكلاهما يحتاج إلى الاعتذار، ويفتقر إلى الاعتدال في المنظر، فقد استغنى بعز الحقيقة، عن الاعتذار، وبحكم الظاهر عن الاعتلال"⁽¹⁾، "وزعمت أن الإنسان إذا طال جسمه، وامتد شخصه، أسرع الانهدام إلى بدنه، والانحناء إلى ظهره، وأن القصير لا يتقوس ظهره، ولا يميل عنقه، ولا يضطرب شخصه، ولا تعوج عظامه، ويسعه كل باب، ويقطعه كل ثوب، ولا تخرج رجلاه من النعش، ولا يفضل عن الفراش، وهو بعد أخف على القلوب وأخبط بالنفوس... ولم أزل أراك تقدم العرض على الطول، وتزعم أن الأرض لم توصف بالعرض دون الطول إلا لفضيلة العرض على الطول"⁽²⁾.

يمثل هذا النص نموذجاً من مئات النماذج المنداحة على صفحة رسالة التربيع والتدوير التي تنطق بفكرة الرسالة المحورية وتوحي بجمالها الكبرى أو مركزها، من هنا يمكن أن نتعرف صلة هذه الفكرة بما ينبثق عنها من فضاءات النص وتوازياته وأنساقه الإيقاعية والدلالية، وتبين صلة الفكرة الرئيسية بتنوعاتها أو فضاءاتها المختلفة، وبهذا التوازي بين الفكرة وتجلياتها النصية التي يظهرها البناء المتحقق يمكن أن نتلمس الإيقاع الخاص للنص. بنى الجاحظ جملة هذا النص الكبرى على المفارقة بين (ميزة الطول) و(نقيصة العرض)⁽³⁾ من جهة، وبين تصور أحمد بن عبد الوهاب الخادع والمرادف بحقيقة كل منهما، وحقيقتهما الواقعية الأصيلة، تلك المفارقة التي تشطر النص نصفين، وتجعل الصور والأفكار والفضاءات المبتوثة في النص تنتمي إلى هذين العالمين بصدية واضحة تخلق إيقاع قراءة النص التي يسيطر عليها إحساس السخرية والاستهزاء بأحمد بن عبد الوهاب، ويُجلبها جمال التلقي 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 والادعاء، وما أسند إليه من أفعال أخرى في سلسلة متوالية توحي بحقيقة هذا الزعم والادعاء الذي يتكثف ويتراكم في الفعل (زعم) الذي يشكل، بدوره، بؤرة دلالية في بنية النص. إن هذه السلسلة المتوالية من الأفعال تنهض بدور بنائي في النص وتولد دلالاته التي تظل تستدعي في ذهن المتلقي إيقاعات الشك والسخرية والاستهزاء. فقد (زعم) أحمد بن عبد الوهاب أنه أفرط في العرض، ونسب إلى الغلظ، لأن إفراط عرضه غمر اعتدال طوله... إنها المفارقة الحادة بين ضدين: ميزة الطول ونقيصة العرض، فهو يقرّ ضمناً بالمنافرة بينهما، لكن المنافرة تكمن في تسويغه لقصره وتسويغه ل عرضه أيضاً، لا سيما حين يصبح الإفراط في العرض هو السبب في إخفاء 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 يتنكب عنها أحمد بن عبد الوهاب. وهنا يكمن عنصر المفارقة الساخرة⁽¹⁾ والفاضة بين تصور حقيقته طوله وقصره، وبين الحقيقة القارة في الواقع التي لا يتنكب عنها عاقل.

يشكل الفعل (زعمت) بؤرة أخرى لبث إيقاعات النص التي تتنازل في تضاعيفه، حيث يتدفق منها سلسلة من الأفعال تجري في حناياها مزاعم مفضوحة 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 يلتقي مع ما سمّاه بعض الدارسين (بالانسياب والجريان)، وهو يشكل نسقاً من أنساق الإيقاع الداخلي للنصوص، "والمقصود به عامة هو التواتر المتتابع بين حالتها 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"⁽²⁾.

يمكن أن نتعرف هذا 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 مثير للسخرية والاستهزاء أصلاً، فهو يزعم أن الطول مدعاة لانهدام الجسم وانحناء الظهر، بل إن للقصر خاصية وميزة على الطول؛ فالقصير لا يتقوس ظهره ولا يميل عنقه ولا يضطرب شخصه ولا تعوج عظامه، ويسعه كل باب وكل ثوب، ولا تخرج رجلاه من النعش... الخ.

إنّ هذا الحشد المتوالي من المزايا المزعومة للقصر، وهذا التواتر المتتابع من المحاذير المزعومة، أيضاً، للطول تخلق إيقاع السخرية في النص، وتكشف عن نسق التوازي الذي خلقه 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 الحقيقية ونقيصة القصر المعروفة، وهذا يخلق ما يسميه ريتشاردز (المفاجآت) التي يولدها سياق المقاطع، ويعوّض النظم الغائب، ويستثمر المستوى الدلالي الذي وظفت فيه عناصر النص؛ فريتشاردز يعرف الإيقاع بقوله: هو "النسيج الذي يتألف من التوقعات والإشباع أو خيبة الظن أو المفاجآت التي يولدها سياق المقاطع"⁽³⁾.

(1) شبانة، ناصر، المفارقة في الشعر العربي الحديث، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2002، ص22.

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

(3) ريتشاردز [ج.أ.] مبادئ النقد الأدبي - ترجمة وتقديم: د. مصطفى بدوي - المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة - القاهرة - 1963، ص 192.

إيقاع البديع الصوتي

يعدّ 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 محدّدة⁽¹⁾، وفي نسق صوتي يجذب السمع؛ ما يجعل النص مسموعاً بسهولة. وهذه الجمل المتوازية تلتقي مع الوحدات الإيقاعية الأخرى مكونة في النهاية شبكة علائقية تُكسب النص وحدةً واتساقاً ونغماً موسيقياً كأنه بنية معمارية متألّفة. لذا اتخذ الجاحظ من ألوان البديع المختلفة وسيلة للإيحاء بالفكرة المحورية للرسالة ومسوخ صورة أحمد من عبد الوهاب محاولاً تشويبه؛ فلجأ إلى أنواع عدّة من المحسنات البديعية كالطباق والمقابلة والجناس والتذييل والترصيع والتوقيع والتوازن وغيرها. "ويمكن عزو إلمامه بهذه الميكانيكا إلى تأثره بصناعة السجاد المنتشرة في إقليمه، ذلك أن ألوان البديع بحاجة إلى براعة في الاحتيال، وهذا ما ساعده بأن يحتال لفنه البديع"⁽²⁾. إن أكثر ما استخدمه الجاحظ لمسوخ صورة ابن عبد الوهاب هو **الطباق**⁽³⁾، واستحضار السلب اللغوي⁽⁴⁾، وفي هذا مناقضات ومفارقات مختلفة. ومن هذه تلك استمد الجاحظ جلّ هجائه لغريمه، فقد عمد بهذا إلى تشويبه بطريقة فن التصوير الساخر "الكاريكاتوري"⁽⁵⁾، كما رأينا في النصوص السابقة.

يعدّ الطباق "من أهم سمات العقل الإنساني، إنه يتحرك من الشيء إلى نقيضه بحثاً عن وحدة كلية من شأنها أن توحد بين هذه النقاوض وتؤلف بينها"⁽⁶⁾. وقد كان تفكير الجاحظ قائماً على مراعاة الطباق والتضاد في أغلب الأمور، لذا يصحّ وصف فكره بأنه كان جدلياً ديالكتيكياً، إذ إنه يجمع غالباً بين الأضداد والعناصر المتغايرة. فالطباق/التضاد عنصر أصيل وقارّ في فكر الجاحظ ووعيه. انظر إليه يقول: "إنك لا تعرف الأمور ما لم تعرف أشباهها، ولا تعرف عواقبها ما لم تعرف أقدارها، ولن يعرف الحق من يجهل الباطل، ولا يعرف الخطأ من يجهل الصواب، ولا يعرف الموارد من يجهل المصادر"⁽⁷⁾. الطباق ليس حليلة لغوية، بل هو عنصر أصيل في تفكير الجاحظ وتصوره، استغله بشكل لافت في رسم ملامح شخصية أحمد بن عبد الوهاب بشكل (كاريكاتوري) ساخر ومتهكم. هو يبني رسالته على شبكة من علاقات التشابه والتضاد. وتتماز الفاعلية الأدبية والعقلية لديه بأنها لا تؤكد التشابه المطلق بين الأشياء، إنما تعمل من خلال هذا التشابه على تنمية البنية الفنية للرسالة، وتؤكد التضاد أيضاً، فهو يطرح التشابه والتضاد في بنية واحدة تفعل من خلال شبكة العلاقات التي يؤسسها تضاد التشابه بالتضاد وتفاعله معه. وربما يلجأ، أحياناً، إلى تفجير الشيء الواحد، فيجعل منه شيئين ليتولد 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، ط1، 1965، ص 146.
- (3) الطباق والمطابقة والتطبيق والتضاد والتكافؤ أسماء لمسمى واحد. وهو الجمع بين المعنى وضده في لفظتين.
- (4) الصكر، حاتم: بحث في الإيقاع والإيقاع الداخلي في قصيدة النثر خاصة، مجلة الأفلام، ص 60.
- (5) ضيف، شوقي: الفن ومذاهبه في النثر العربي، دار المعارف، ط9، 1980، ص 179.
- (6) النيافي، عبد الكريم، جدلية أبي تمام، الجاحظ بغداد 1980، ص 46.
- (7) الجاحظ: التريبع والتدوير، ص 16.

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

لنتأمل، مرةً أخرى، في قول الجاحظ: "كان أحمد بن عبد الوهاب مفرط القصر، ويدعي أنه مفرط الطول، وكان مربعاً وتحسبه لسعة جفرتة واستفاضة خاصرته مدورا..."⁽¹⁾. يلحظ طباق الإيجاب/التضاد في الأسمين (قصر/ طول)، اختار الجاحظ طباق الإيجاب بين اسمين ليعمق التضاد بين صفتين متضادتين ومتنافرتين تماماً. الأولى (القصر) صفة غير محببة، والأخرى (الطول) صفة مرغوبة، فالجاحظ أراد إبراز المفارقة بين واقع أحمد بن عبد الوهاب/القصر، وخياله أو ادعائه/الطول. ولما كان الواقع أظهر وأغلب ولا تستطيع أن تنكره العين، فإن الجاحظ يعرّي، بذلك، هذا الواقع للجميع، ويكشف ادعاء غريمه، ويجعله في موضع لا يُحسد عليه من السخرية المرة، والتهكم الجارح.

ويوغل الجاحظ في تعميق فكرة التناقض والتضاد بين واقع ابن عبد الوهاب وادعائه، حين يلجأ إلى نوع من الطباق، يسمّى في البلاغة العربية بـ(الطباق الضمني)، وهو ليس كلمة ضد كلمة في المعنى، بل يظهر التضاد والتناقض في المعنى الكلي 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 يدعي)، (فكان) ليس ضد (يدعي) من حيث المعنى، ولكن ما ترمز إليه هاتان الكلمتان في هذا السياق يؤدي إلى التضاد. (فكان) تدل على الثبات، وتقرر حقيقة واقع حاصل في مبتدأ وخبر أصلاً، أما (يدعي) فتدلّ على عدم الثبات والحركة والشك، فالجاحظ يريد أن يخلص بنتيجة مؤداها ثبات صفة القصر وحقيقة وقوعها في هيئة غريمه، أما النقيض 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 مسبوقه بالفعل يدعي لبيت إيقاعات الشك والتشكيك في مزاعم ابن عبد الوهاب، وفي ذلك كله إغراق في المفارقة وإبراز لحدة التضاد الذي يؤدي، بدوره، إلى السخرية.

والمتمأل في هذا النسق اللغوي الحافل بالمتضادات والمتنافرات، يلحظ كيف يمكن أن يتجلى إيقاع السخرية وفضاءاته المتناوبة في حركة متواترة ومنظمة بين معطيات هذه السلسلة من المعاني والألفاظ المتناقضة والمنثالة في نسق الطباق الضمني، وطباق الإيجاب المائل في نص الجاحظ.

وتتنوّع القيم الكيفية للحركة الإيقاعية في رسالة التربيع والتدوير تنوعاً ملحوظاً طلباً لإغناء الرسالة بالنغم الموسيقي والإيقاعي المنداح في إيقاعات السخرية والاستهزاء بأحمد بن عبد الوهاب. ويظل الجاحظ متمسكاً بأهم مبادئ الحركة الإيقاعية في رسالته المتمثلة في مبادئ:

(1) الجاحظ: التربيع والتدوير، ص9.

النظام والتناسب والانسجام والحركة المنضبطة⁽¹⁾ والمتناوبة بين أقطاب ثنائيات ضدية عدّة.. تلك الحركة التي ستؤدي بالتالي إلى نظام إيقاعي ينماز بالانسجام والتنظيم. ولا شك أنّ مثل هذا النظام الإيقاعي لا بدّ أن يشحن الرسالة بأهم غايات الأدب، أعني الغاية الجمالية/الاستطاطيقية، والغاية التعبيرية الإيحائية.

يقول الجاحظ: "لأن المزاح مما يكون مرةً قبيحاً، ومرةً حسناً... فإذا ملنا إلى الجد ورغبنا عن الهزل، وتركنا المزاح، وجلسنا للحكمة، فقد أغناك الله عن الحجة، كما سلّمك من الشبهة، ولم يكلفك الاحتجاج كما رغب بك عن الاعتدال فأصبحت لا محتجاً ولا محجوباً، ولا غفلاً ولا موسوماً ولا معلوماً"⁽²⁾. إنّ هذا النصّ النثري جاء حافلاً بالقيم الإيقاعية المتنوّعة التي صبّها الجاحظ كلها في سياق من التوالف والتآلف والانسجام الواضح؛ فالجاحظ يقدم تفاصيل إيقاعية كثيرة في هذا النموذج النثري، وهي من شأنها أن تخصب الإيقاع الداخلي للنص، وتشحنه بإيقاعات السخرية والتهكم. تتمثل هذه التفاصيل الإيقاعية في الحركة المتناوبة بين أنواع عدّة من الطباق والتضاد والسجع؛ منها طباق الإيجاب في قوله: (قبيحاً وحسناً)، و(إلى / عن)، وفي قوله: "فإذا ملنا إلى الجد ورغبنا عن الهزل". والطباق الضمني في قوله: "وتركنا المزاح، وجلسنا للحكمة". والسجع في قوله: "لا محتجاً ولا محجوباً، ولا غفلاً ولا موسوماً ولا معلوماً". فتتوزع الفتح هنا يخصب النصّ بوفرةٍ من النغم الموسيقي الجاذب لوعي القارئ. هذا التوزيع المنتظم للأصوات على مسافات محددة، ومددة زمنية محسوبة النسب يُشعر القارئ بالانسجام والتوالف، وبالتالي يُسهّم في إنتاج إيقاع داخلي منتظم ومعبر عن وعي الجاحظ الذي ينوء بإحساسه الساخر تجاه أحمد بن عبد الوهاب، وفي الوقت نفسه يخلق تجانساً أخذاً عند القارئ. يمكن تلمس إيقاعات النصّ السابق، أيضاً، من خلال بنية التوازي التي نسجها الجاحظ في نصه، وجعل لحمتها وسداها تنهض على كاهل ثنائيات الطباق المختلفة، كما في قوله:

لأن المزاح مما يكون مرةً قبيحاً، ومرةً حسناً

فإذا ملنا إلى الجد ، ورغبنا عن الهزل

وتركنا المزاح، وجلسنا للحكمة

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

(1) العياشي، محمد، نظرية إيقاع الشعر العربي - المطبعة العصرية - تونس - 1976، ص72.

(2) الجاحظ: الترتيب والتدوير، ص56.

زمنية محددة ونسبة صوتية محسوبة بتكوين فتح كأنه قافية داخلية للجملتين (مرةً فبيحاً، ومرةً حسناً) في السطر الأول، فيغدو صوت التتوين في نهاية الجملة الثانية كأنه ترجيع الصدى لنهاية الجملة الأولى ما يحدث إيقاعاً موسيقياً معيناً يستوقف القارئ. وهذا يحقق أهم مبادئ الإيقاع في الانسجام والتنظيم. إذا تأملنا في الجملة الثانية (فإذا ملنا إلى الجد، ورغبنا عن الهزل)، والجملة الثالثة (وتركنا المزاح، وجلسنا للحكمة)، نلاحظ أيضاً، تجسيدات إيقاعية أخرى تتأسس على بعض أنواع الطباق والتضاد، لا سيما الطباق الضمني، حيث نجد أنه في كل سطر يتأسس معنى وضده. فمثلاً عبارة (ملنا إلى الجد) تتضاد في المعنى مع عبارة (ورغبنا عن الهزل)، ويظهر التضاد في العبارة نفسها في ألفاظ مفردة مثل (الجد/الهزل)، ومثل (المزاح/الحكمة). من هذا التضاد والتناقض في المعاني تتولد إيقاعات النص ودلالاته المتمحورة في تصوير واقع شخصية أحمد بن عبد الوهاب، والإيحاء بتناقضاتها وما يلتصق بها من معاني السخرية والتهمك.

وتتزاخم، أحياناً كثيرة، المعاني المتضادة في ذهن الجاحظ حول شخصية ابن عبد الوهاب، بحيث لا يعود (فن الطباق) قادراً على استيعابها والبوح بدلالاتها المتدافعة في ذهنه، ما يدفعه إلى صبها في نسق طويل من أنساق التضاد والتناقض، فيأتي بعدد من المعاني المتوافقة فيما بينها، ثم يأتي بما يقابلها، أي ضدها في المعنى على الترتيب، وهذا ما تسميه البلاغة العربية بـ (فن المقابلة)، وهو أحد فنون الطباق، كما هو معروف. مثل قول الجاحظ: "لن يعرف الحق من جهل الباطل، ولا يعرف الخطأ من جهل الصواب، ولا يعرف الموارد من جهل المصادر"⁽¹⁾. أتت المعاني هنا، متعاقبة على الترتيب لتشكل هذا النسق من المقابلة. وهذا ليس غريباً على الجاحظ الذي كان مشغولاً بالمقابلة في معانيه وأفكاره شغفاً شديداً⁽²⁾. فالتضاد في البداية ناجم عن الطباق، وقد كشف لنا هذا الطباق مناقضات مختلفة، ثم جيء بالمقابلة لتؤكد هذه المناقضات والمفارقات التي استمدتها الجاحظ من "نظرية الأوساط اليونانية التي تقول بالمفارقة والمغالطة والمقابلة، وهي أمور اعتمدها الجاحظ ببراعة مدهشة"⁽³⁾.

إنّ هذا التعاقب في المعاني وتضادها يخلق في النص تجسيدات إيقاعية واضحة، ما تفتأ تسترق انتباه القارئ، وتحقره لملاحقتها، وتتبع دلالاتها، واستكناه إيحاءاتها؛ بغية الإمساك بقيمتها الجمالية. فالجاحظ يصير في هذا النص على كشف جهل أحمد بن عبد الوهاب، وتقزيم علمه الذي لا يميز بين المتناقضات من الحق والخطأ، والباطل والصواب، والموارد والمصادر. يتمسك الجاحظ، إذاً، 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 والمتواترة من ضد إلى ضده، ثم الانتقال إلى ضد آخر وضده على الترتيب.

يرتّب الجاحظ عناصر نصّه النثري وفق نسق منظم من التوازي الضدي، ويجعل مدخله للفهم والاستيعاب والتذوق الجمالي مرهوناً بعنصر الحركة المتناغمة والمتناوبة بين الأضداد

(1) الجاحظ: الترتيب والتدوير، ص 16.

(2) ضيف، شوقي: الفن ومذاهبه، ص 176.

(3) المصدر السابق، ص 186.

التي تولد إيقاعاً موحياً بالمفارقة بين سلسلة الأضداد، بحيث يصبح كلُّ صدِّ صدِّ لصدِّه: معنوياً وصوتياً. وتصبح البنية الإيقاعية للنص تنطوي على طبقات عدّة من الدلالة. والمتأمل في قول الجاحظ (لن يعرف الحق من يجهل الباطل)، يلحظ أنّ أصوات هذه العبارة وتراجم أصدائها تتنوب الصدِّ والدلالة مع العبارة الثانية (ولا يعرف الخطأ من يجهل الصواب)، وهذه العبارة، بدورها، تتناغم في الصدِّ والدلالة أيضاً مع العبارة الثالثة (لا يعرف الموارد من يجهل المصادر)، بحيث يصبح كل حرف أو صوت في العبارة الأولى يجاوب أخاه في العبارتين التاليتين كأنه ترجيع الصوت والصدِّ معاً. كذا يصبح كل معنى يتناغم مع أخيه ويناقضه بنوع من الترجيع والتناغم اللافت بين الدلالات.

ويظل هذا النسق القرآني لهذا النص النثري 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 منفصلة بل منضبطة ومنظمة، وتراعي ترتيب الأضداد وترتيب الأصوات والأصداء في الجمل الثلاث 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. إذ، فالحركة تظلُّ فكرة محورية في فهم إيقاعات النص، "ولكن الحركة وحدها- وإن تكن هي القوة الدافعة للإيقاع- لا تفي بالمعنى؛ لأن الإيقاع يتجاوز الحركة، كما أنه ليس أية حركة، وإنما هو حركة منظمة منضبطة وفق معايير زمنية، إنه مثال حركة ونموذج انتخب من بين الحركة كلها، وتجاوزها إلى مبادئ النسبية في الكميات، والتناسب في الكيفيات، والمعاودة الدورية، وتلك هي لوازم الإيقاع التي تحقق القيمة الفنية"⁽¹⁾.

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

ويُعنى الجاحظ، أيضاً، بما عُرف عند البلاغيين بالتدويل، وهو يبدو من خلال كثرة تكراره للجمل التي تؤدي معنى واحداً، ذلك أنّ الجاحظ لا يتقنع بأن يؤدي الفكرة في عبارة واحدة، لكن في عبارتين أو أكثر؛ فالجاحظ "يريد لها أداءً موسيقياً إلى جانب أدائها المعنوي"⁽²⁾. ففي محاولته تصوير "القبح النفسي"⁽³⁾ 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، ص72.
* قطوس، بسام: البنى الإيقاعية في مجموعة محمود درويش، مجلة أبحاث اليرموك، المجلد التاسع، العدد الأول: 1991، ص42.
(2) ضيف، شوقي: الفن ومذاهبه، ص 171.
(3) ملحم، علي: المناحي الفلسفية عند الجاحظ، دار الطليعة، ط2، بيروت: 1988، ص220.

على قدر غباوته عنها، وكان كثير الاعتراض لهجا بالمراء، شديد الخلاف، كلفاً بالمجازبة، متتابعاً في العنود، مؤثراً للمغالبة، مع إضلال الحجة والجهل بموضع الشبهة، والخطرفة عند قصر الزاد، والعجز عند التوقف⁽¹⁾.

والمتمأمل في رسالة التربيعة والتدوير يلحظ أنّ الجاحظ قد وقر لها طاقة إيقاعية وموسيقية عالية للإيحاء بالفكرة المحورية للرسالة. لننأمل الآن الموسيقى القائمة على "التلاعب الصوتي"⁽²⁾، وكلها تخدم الجرس الصوتي للكلمات والجمل، وتأتي في سياق جذب انتباه المتلقي، كالموسيقى التي تولدها التماثلات الصوتية في الجنس أو السجع مثلاً.

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

"بان المنصف من المعاند"⁽³⁾، "وكانه عُصن بان"⁽⁴⁾.

شُحنت كلمة (بان) بدالتين مختلفتين (بان المنصف أي ظهر - عُصن 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 ناجم عن أثرها الإيقاعي على المتلقي"⁽⁵⁾، وما يثيره هذا الإيقاع من دلالات وإيحاءات في نفس القارئ في كل مرة يقرأ كلمة (بان). إن التكرار الصوتي لحروف كلمة (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 المتلقي 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 يوحي بدلالات مغايرة لكل منهما. فعلى الرغم من الائتلاف الصوتي في الكلمتين إلا أنّ ثمة اختلافاً دلاليًا ومعنويًا فيهما. وهنا تتولد سمة تضليلية أو دلالة مراوغة للكلمة (بان) تظلّ تتحدّى أفق التوقع للقارئ، وتحقّز مخزونه الانعكاسي على مقارنة أعمق من التوقع السطحي للقراءة الأولية الذي ربما تراءى له في بادئ الأمر: أن هذا التكرار لكلمة (بان) إنما هو تكرار عادي، غير أنّ التائي والتمعن في القراءة سيفجؤ وعيه حين يكتشف أنه ليس تكراراً عادياً، وأنّ الكلمة المكررة تحمل في كل مرة معنى مغايراً، كأن القارئ يقف أمام ثنائية التأزم والانفراج أو التحقّز والتفريغ، وهنا سيسهر أن الأثر الإيقاعي لهذه الكلمة يؤشر باتجاه كينونة دلالية جديدة غائبة عن وعيه، تتولد لحظة التقاء مجموعتين صوتيتين للكلمة الواحدة (بان) في الجملتين. فحين سماع المتلقي لأصوات الكلمة

(1) الجاحظ: التربيعة والتدوير، ص10.

(2) الجيار: موسيقى الشعر العربي، ص220.

(3) الجاحظ: التربيعة والتدوير، ص25.

(4) المصدر السابق، ص25.

(5) الغزّامي، 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 المتلقي عند هذا البروز اللغوي محاولاً استكناه أبعاده، وهنا نتحقق غاية الأدب في إنتاج الدلالة وتحقيق اللذة الجمالية.

بالتالي يمكن أن نقول: إنَّ الجنس التام يعدّ مُنتجاً 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 مروّعة 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 تجسيّدات أخرى لبنية الجنس نجد الانتقاص أو الزيادة في الكلمة، كقول الجاحظ: "إنك لجيد الهامة، وفي ذلك خلف من حسن القامة"⁽¹⁾، وكقوله: "والمتعلم كالمعلم"⁽²⁾. ويرد الجنس، أحياناً، في الرسالة "بتغيير التشكيل الصرفي أو اختلاف التصحيف في الكتابة أو الإعجام"⁽³⁾، من الأمثلة على ذلك، بالترتيب، قول الجاحظ: "ما يَعْلَمُ مما لا يُعْلَم"⁽⁴⁾، "ولا في السراء شيء إلا وله في الضراء مثله"⁽⁵⁾، "ما بين الجن و الحن"⁽⁶⁾.

لنبدأ بدراسة أثر الجنس الناقص في العبارة الأولى، ودوره في توليد المستوى الإيقاعي في النص. إنَّ الأثر الإيقاعي الذي يُحدثه الجنس الناقص في الكلمتين (هامة، قامة) -على سبيل المثال لا الحصر- يتركز هنا على المستوى الصوتي أكثر من ارتكازه على المستوى الدلالي، كما في الجنس التام، من حيث إحداث الدهشة والمفاجأة الأولى، أو في خلق مسافة التوتر. فإذا كان النسق الإيقاعي للجنس التام يولد الدهشة والمفاجأة في بادئ الأمر على مستوى الدلالة، فإن الجنس الناقص يولد الدهشة والمفاجأة على المستوى الصوتي. إذ إنَّ الجنس الناقص يولد مجموعتين من الأصوات المتشابهة، غير أن إحدى المجموعتين ستغايّر المجموعة الأخرى في أحد أصواتها. فهذا التشابه الكلي والاختلاف الجزئي في المجموعتين الصوتيتين يدفع القارئ لاستكناه هذا الاختلاف في ذاك الانتلاف، 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 (أ،م،ة)، وتختلف في صوت واحد هو صوت الهاء أو صوت القاف، لأن المتلقي سيتناهي إلى سماعه أولاً صوت الكلمة (هامة) مكونة إيقاعاً معيناً ذات دلالات محددة، غير أنه حين يسمع أصوات الكلمة الأخرى (قامة) سيعلم إيقاع الكلمة الأولى

(1) الجاحظ: الترتيب والتدوير، ص 29.

(2) المصدر السابق، ص 25.

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

(4) الجاحظ: الترتيب والتدوير، ص 16.

(5) المصدر السابق، ص 67.

(6) المصدر السابق، ص 47.

هامية، لكن هذا الإيقاع سينكسر أو يختلف أو يتغير عند سماع حرف القاف، وهنا سنكسر قاعدة التناسب الصوتي التي تحققت في الجناس التام، وتتولد مسافة التوتر. وهذا الاختلاف في محيط الائتلاف الصوتي السابق سيحدث الدهشة والمفاجئة غير المجانية عند المتلقي، وبالتالي ستكون هذه المفاجأة هي المحفز الأساس لتوليد دلالات جديدة مغايرة لدلالة الكلمة الأولى.

آية ذلك كله: أنّ الجناس بنوعيه: التام والناقص، هو أحد تجسيدات الإيقاع الداخلي البارزة ذات القدرة العالية على شحن النص بطاقة نغمية وموسيقية عالية. فالنكتة في الجناس تبدأ بنكتة صوتية، ثم ما تلبث أن تولد نكتة أخرى: دلالية وجمالية في آن تتعالق، أحياناً، بسلمات تضليلية تظل مؤلدةً لدلالات غائبة؛ فالجناس التام ينطوي على مستوى إيقاعي صوتي مؤتلف، ومستوى دلالي مختلف، فهو يبحث عن الاختلاف الدلالي في الائتلاف الصوتي. أما الجناس 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 مثبتوناً في تضاعيف رسالته، فالسجعة تأتيه عفواً، لكنه لا يتركها، فنراه يورد المطرف الذي يأتي في نهاية جملتين كقوله:

"كأنه طاقة ريحان، وكأنه قضيب خيزران"⁽¹⁾،

الموسيقى قائمة بين المقطعين (حان وران). أما المرصع⁽²⁾، وهو وضع مجموعة من الحروف المتشابهة في جزء من الكلمة يتمثل بقوله "وتركوا التسميح والتسهيل"⁽³⁾.

يلجأ 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⁽⁴⁾، ومثال ذلك قوله: "تعلم علم الاضطرار، وعلم الاختيار، وعلم الاختبار واختبار وإني لم أر أشد عقلاً، وأظهر حزماً، وألطف كيداً، وأكثر علماً، وأوزن علماً، وأخف روحاً، وأكرم عيناً... الخ"⁽⁵⁾.

(1) الجاحظ: التربيعة والتدوير، ص 25.

(2) انظر مفهوم التربيعة:

- ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، ج1، المكتبة العصرية، بيروت، 1995، ص258.

- الحلبي، نجم الدين أحمد بن إسماعيل بن الأثير، جواهر الكنز، منشأة، الإسكندرية، ص254.

- الغرناطي، الإمام أبو جعفر شهاب الدين أحمد بن يوسف، طراز الحلة وشفاء الغلة، تحقيق: رجاء السيد الجوهري، مؤسسة الثقافة الجامعية، الإسكندرية، ص240.

- الجندي، علي: صور البديع فن الأسجاع، بلاغة، نقد، أدب، دار الفكر العربي، مصر، دت، ج2، ص21.

(3) الجاحظ: التربيعة والتدوير، ص 55.

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

(5) الجاحظ: التربيعة والتدوير، ص 71.

إنّ استخدام التوازن في الكلام يعطيه طلاوة ورونقاً يسببه الاعتدال، فإذا كانت مقاطع الكلام معتدلة وقعت في النفس موقع الاستحسان⁽¹⁾، لذا نرى الجاحظ يوازن بين كل لفظة وقرينتها في العبارات المتجاورة "فلا يشعر القارئ أو السامع بعداً زمنياً في موسيقى الجمل"⁽²⁾، فألفاظ العبارة الأولى، مثلاً، لا تكاد تخرج من الأذن إلا وتشعر براحة صوتية إزاء كل لفظة من ألفاظ العبارة الثانية، كأن هذه الفقرة النثرية "شبيهة بالنظم في مجال الرصف وحسن الإيقاع"⁽³⁾، فكل جملة أو كلمة تقابل قرينتها في "موازن الجاحظ الموسيقية"⁽⁴⁾. يرى نورثروب فراي: أن هذا التوازن هو وجه من أوجه التكرار، والشئ الذي يدل عليه هو الإيقاع المتكرر الذي يعتمد على الأنساق الصوتية⁽⁵⁾، ذلك أن هذا التنظيم الصوتي للكلمات يدعم فاعليتها، حيث يبرزها ويوجّه الانتباه إليها وإلى ما فيها من موسيقى موحية⁽⁶⁾. لعل هذه اللغة الموسيقية تناسب الموضوعات المنقّرة كالهجاء والسباب⁽⁷⁾، لذا اتجه الجاحظ إليها، فهو يريد الهجاء بطريقة تجلب تجلب الانتباه، فترأت الرسالة كما لو أنها تُتلى على المستمعين لتعلق بالنفوس. وبالفعل هذا ما أرادته الجاحظ، فهو أراد أن يعرف الناس مقدار جهل غريمه، "وليسأله عما ورد في الرسالة جميع أهل مكة"⁽⁸⁾.

إيقاع التوازي والاستفهام

لجأ الجاحظ إلى أنساق التوازي المختلفة للإيحاء بالفكرة المحورية للرسالة. من هنا نلاحظ في الرسالة تجسيدات إيقاعية أخرى، تتأسس على أنساق مختلفة من التوازي والاستفهام. ويمكن تلمّس إيقاعات الفكر والمعاني والدلالة في أنساق عدّة من أنساق التوازي المختلفة، مثل **توازي التراكيب وتوازي الترادف وتوازي التضاد** – كما يرى موريه⁽⁹⁾، وتعدّ هذه التوازيات جميعها مظاهر لإيقاعات الأفكار والمعاني والدلالات، أي أن إظهارها للمتلقى بصورة جليّة لا يتمّ إلا باستكناه معانيها والقبض على دلالاتها. وقد عمد الجاحظ إلى استخدام أنساق مختلفة من التوازيات التكرارية والتركيبية التي تقوم في جوهرها على فاعلية 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. كقوله: "**عادي القامة، عظيم**

- (1) المقدسي، أنيس: تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي، دار العلم للملايين، بيروت 1974، ص144.
- (2) ضيف، شوقي: الفن ومذاهبه، ص212.
- (3) فراي، نورثروب: تشريح النقد، ترجمة د. محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، عمان: 1991، ص424.
- (4) ضيف، شوقي: الفن ومذاهبه، ص169.
- (5) فراي: تشريح النقد، ص224.
- (6) الدايم، د. صابر: التجربة الإبداعية في الحديث، مكتبة إغانجي ضوء النقد، ط1، مصر: 1990 ص42.
- (7) فراي: تشريح النقد، ص332.
- (8) الجاحظ: الترتيب والتدوير، ص3.
- (9) ثامر، فاضل: الخطاب الشعري ونسق التوازي – ضمن بحوث المؤتمر العام الخامس عشر للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، ج2، ص204.

الهامة" (1). "ولم كان (2) بعضه سم نجاز، وبعضه سم جهاز" (3). أو قوله: "فيا قعيد الفلك، كيف أمسيت؟ ويا قوة الهبولي، كيف أصبحت؟ ويا نسر لقمان، كيف ظهرت؟ ويا أقدم من درس" (4). فعلى المستوى الإيقاعي، نلاحظ أن نسق التوازي التركيبي والصوتي واضح بشكل لافت في هذا النص النثري؛ بدءاً من ترتيب الحروف وتنظيمها، ومروراً بترتيب الكلمات واختيارها، وانتهاءً بترتيب الجمل ونظمها. يمكن تلمس إيقاعات هذه القطعة النثرية/النص من خلال ملاحظة كيفية البناء الفني لها، فهو ينهض على نسق من أنساق التوازي التركيبي والصوتي الذي يتكئ بدوره على تكرار وحدات بنائية وصوتية معينة تعمل هي الأخرى على توليد إيقاعات النص وشحنه بوفرة نغمية محببة ومطلوبة للقارئ. ولو شَرَحْنَا هذه القطعة النثرية/النص إلى مكوناتها البنائية والصوتية الأساسية، لوجدناها تتشكل على النحو الآتي:

فيا قعيد الفلك، كيف أمسيت؟ و يا قوة الهبولي،

كيف أصبحت؟ و يا نسر لقمان،

كيف ظهرت؟ و يا أقدم من درس،

يلحظ أن الجمل الثلاث تتكون من نسق بنائي واحد، عماده التوازي والتكرار، حيث تتوازي الجمل الثلاث تركيبياً، ويتكرر اسم الاستفهام (كيف) بداية كل جملة في تواز وتكرار واضح مع الجمل الأخرى، ثم يتبعه الفعل (أمسى ← أصبح ← ظهر)، كأن الجاحظ يريد أن يسأله في كل الأوقات، ثم يأتي ضمير المخاطب (التاء)، ثم حرف العطف (الواو)، يليه حرف النداء (يا)، ثم المنادى - والمقصود به أحمد بن عبد الوهاب على سبيل السخرية- وتتوازي الجمل الاستفهامية الثلاث مع جمل النداء الثلاث أيضاً في عمودين متقابلين، يتوسطهما حرف العطف (الواو)، لتكون حصيلة ذلك كله نسقاً إيقاعياً أخذاً، ولذته تكرارات صوتية معينة، على مسافات زمنية محددة النسب، ومتوالية التردد، تأتي بعضها من ترتيب الحروف وتنظيمها، وبعضها من ترتيب الكلمات واختيارها، وانتهاءً بترتيب الجمل وحسن تقسيمها. كأن كل جملة تناظر الأخرى أو تنافسها جمالاً وحيوية، وهذا تماماً هو ما يسمى (بالإيقاع) (5) المبحوث عنه، وغاية الدراسة - أصلاً- كشفه وبيانه.

وتكون هذه التكرارات الصوتية، أحياناً، محصورة في بعض الكلمات حيث يُسمع صوتها في تكرار أصوات اسم الاستفهام (كيف)، أو في تكرار صوت حرف العطف (الواو)، حيث تلبث هذه الأصوات المكررة زماناً محدداً على حد ما من الحدة و الثقل، محنونٌ إليه بالطبع، وهذا ما

(1) الجاحظ: التربيعة والتدوير، ص9.

(2) إن استخدام الفعل (كان) يشف عن اعتماد هذا البناء ألف على عنصر السرد مما جعل الرسالة تتحرف نحو الماضي وفي الرسالة ما يدل على ذلك كقول الجاحظ (ص37) وقد زعموا جعلني فذاك..... الخ

(3) الجاحظ: التربيعة والتدوير، ص48.

(4) المصدر السابق، ص30.

(5) الصكر، حاتم: بحث في الإيقاع والإيقاع الداخلي في قصيدة النثر خاصة، مجلة الأقاليم العدد الخامس 1990، ص58.

يسميه بعض الدارسين بالأنغام⁽¹⁾. وكل ذلك يغني رسالة التربيع والتدوير بالنغم الموسيقي المعبر.

التكرار وإيقاع النظام الصوتي لبعض الكلمات

بنى الجاحظ رسالته على فكرة التربيع والتدوير التي استمدتها من الأوساط اليونانية، لذا سميت هذه الرسالة بهذا الاسم⁽²⁾. وحرى بالذكر هنا الإشارة إلى أن كلمة (المربوع)⁽³⁾ وردت في الرسالة مكررة في مواضع عدة، أذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

"ولم نسمع أحداً ذم المربوع ولا أزرى عليه"⁽⁴⁾

"وقد تظلم المربوع⁽⁵⁾ مثلي"⁽⁶⁾

هذه الكلمة ذات جرس قوي، فهي مكونة من أصوات (حروف) مجهورة⁽⁷⁾ وهي (م،و)، وأصوات ثقيلة (ر،ع،ب). وحرف الراء يتميز بأنه حرف مكرر يضرب اللسان مع اللثة ضربات متتالية. ما يجعله أكثر وضوحاً عند النطق⁽⁸⁾، وهو أيضاً انفجاري، حيث ينحبس مجرى النفس المندفع من الرئتين وبعدها تنفصل الشفتان فيحدث النفس المحتبس صوتاً انفجارياً⁽⁹⁾. وحرف العين، وهو صوت يصدر من جوف الحلق "صوت صافٍ نقيّ ناصع"⁽¹⁰⁾. إذاً، أصوات هذه الكلمة مجهورة انفجارية، يُسمع لها إيقاع متصاعد حين النطق بها، فيتنبّه عليها السامع أو القارئ للكشف عن حقيقتها، وهي السخرية، ذلك أن العلاقة بين الدال والمدلول واضحة، فيطابق المعنى اللفظ ويتسابق فيها الفهم والسمع. وهذا ما أراده الجاحظ، فهو أراد أن يسخر، فسخر وجعل الناس يضحكون ويسخرون. وقد تكررت كلمة (المربوع) لأن فيها

- (1) الصكر، 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 الغوية، مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة، ط5، 1979.
- حسّان، تمام، اللغة العربية: معناها 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 صرفياً مستقلاً قد أصبح معنى نحويًا يختلف باختلاف السياق.
- (6) الجاحظ: التربيع والتدوير، ص19.
- (7) انظر: أنيس، إبراهيم، الأصوات الغوية، مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة، ط5، 1979، ص27، 63، 87.
- (8) الوائلي، كريم: الخطاب النقدي عند المعتزلة، مصر العربية للنشر والتوزيع، القاهرة: 1997 ص69-70.
- (9) الوائلي: الخطاب النقدي، ص68.
- (10) عباس، حسن، خصائص الحروف العربية ومعانيها، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998، ص125.

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

ونلمح بعداً جمالياً يرجع إلى المماثلة الشكلية بين الكلمات المكررة، كقول الجاحظ: "ومن سمى الجبر بالجبر، والجذر بالجذر، والنشائر بالنشائر". إن تكرار هذه الألفاظ يجعلها تلهت كأنها "حشرجات متعجلة في أدائها ذي الإيقاعات السريعة"⁽⁵⁾. وهذا يكلف الناطق جهداً عضلياً بسبب الاستئصال في نطقها، وهذا الثقل مجافٍ للحس، 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 ومبناه، رسالة الترتيب والتدوير، إضافة إلى دوره في إخصاب شعرية اللغة النثرية ورفدها بالبحث الإيحائي والجمالي. فالتكرار "كشكل صياغي يقع داخل بنية موسعة هي بنية التماثل التي تسهم في إنتاج الشعرية باحتوائها على قيم إيقاعية واضحة، والإيقاع-بطبعه- تواق للحلول في منطقة إيقاعية. والشعرية أقرب الأجناس الأدبية إلى الإيقاعية"⁽⁶⁾.

أما على مستوى المبنى، فالتكرار يسهم في بناء الرسالة وتلاحمها بما يلحقه، أو يكشفه من علائق ربط وتواصل بين أجزائها، أو أسطرها؛ تتشكل منها لحمة الرسالة وسداها. فالتكرار خاصية لغوية، لكنها تتحول عبر النسق العلائقي الذي يوفره السياق اللغوي إلى عاطفة مشحونة بالإيحاء والتوتر. والشحنة العاطفية هي الشرارة الأولى التي تقود المتلقي لعبور نص الرسالة عبوراً جمالياً موفقاً.

على المستوى الدلالي والنفسي، يعدّ التكرار من أهم الأساليب التي تؤدي إلى وظيفة تعبيرية وإيحائية في الرسالة؛ إذ إنه يوحى بشكل أولي، بسيطرة فكرة العنصر المكرر على فكر الجاحظ، أو على شعوره "ومن ثم فهو لا يفتأ يندب في أفق رؤياه من لحظة لأخرى"⁽⁷⁾ فالمحب، فالمحب، مثلاً، يشعر بمتعة خاصة في تكرار اسم الحبيب، فضلاً عن سيطرة هذا الاسم على فكره وشعوره، وهكذا. إذن، فالتكرار 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) فراي: تشريح النقد، ص 342.
- (3) الجيار: موسيقى الشعر العربي، ص 178.
- (4) ضيف، شوقي: الفن ومذاهبه، ص 171.
- (5) عيد، رجاء: القول الشعري، منظورات معاصرة، منشأة المعارف، الإسكندرية: دت، ص 32.
- (6) قراءات أسلوبية في الشعر الحديث/ محمد عبد المطلب: 38.
- (7) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، علي عشري زايد، ص 60، انظر أيضاً - قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ط7، 1983، ص 276.

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

المتأمل في رسالة التريبيع 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 تشيأت على صفحات الرسالة. يلجأ الجاحظ، أحياناً، إلى خلق دفق إيقاعي تتابعي سريع التدفق يتأسس على التكرار، ما يبرح المتلقي يلهث في متابعته وملاحقة أنغامه المتدفقة، كأنها تيار كثيف يسرع المتلقي في متابعته ومحاولة الإمساك بلحظاته الفنية ومحاولة اقتناص كينونة المعاني المتكتمة، أو الظاهرة في تضاعيفه. فمن ذلك قوله: "حدثني كيف رأيت الطوفان؟، ومتى كان سيل العرم؟ ومد كم مات عوج؟ ومتى تبلبلت الألسن؟ وما حبس غراب نوح؟ وكم لبثتم في السفينة؟ ومد كم كان زمان الخنان، ويوم السلان، ويوم خزاز، ووقعة البيداء؟"⁽¹⁾.

يظهر الحس الإيقاعي من خلال ترتيب الجمل وما تتمتع به حسن التقسيم والتوزيع، ومن ثم التكرارات المتتالية والسريعة لأسماء الاستفهام المتعاقبة. فالجاحظ ربما حاول هنا أن يخلق إيقاعاً سريعاً يكسر من خلاله بنية التوقع والإلف عند القارئ، عبر اعتماده هذا النسق من التوازي التكراري، الذي ينهض على تكرار اسم الاستفهام. فالقارئ يألف السؤال المفرد الذي يطال قضية محددة، عادة، غير أن الجاحظ يكسر هذا الإلف ليفاجئ أحمد بن عبد الوهاب (المقصود الأول بالدهشة والمفاجأة)، ثم يفاجئ متلقيه 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 المتلقي معا، وتوقعهما تحت وطأة إيقاعات الحيرة والبحث والتفكير. فهو يسأله عن أشياء غارقة في البعد الزماني أو البعد المكاني، فضلاً عما يكتنف جوهرها من غموض.

وأخيراً، فإن محصلة قراءة هذا النص تظل تنضح بفضاءات التساؤل وإيقاعات الحيرة التي تخلفها بنية التكرار الصوتي لتوالي أصوات أسماء الاستفهام وما تحمله من إيقاعات البحث والتفكير. وبذلك تظل الموسيقى في الأدب عامة مشروطة بمدى حساسيتها وقدرتها على نقل كل اهتزازات الحياة الباطنية الواعية وغير الواعية، ورعشاتها الغامضة أو الواضحة. فالموسيقى صورة نفسية لإحساسنا بالوجود قبل أن تكون نظاماً من الإيقاع والنغم.⁽²⁾

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

(1) الجاحظ: التريبيع 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 ضمير المخاطب أنت"⁽¹⁾، وغياب مثل هذا التكرار يضع النص موضع الغموض ما يؤدي إلى الرتابة وانحباس الدلالة، وذكر مثل هذه العبارات الغامضة يؤسس الإيقاع على الغموض⁽²⁾.

إيقاع النظام الصرفي

استخدم الجاحظ في وصفه لابن عبد الوهاب أوزاناً صرفية كثيرة للإيحاء بالفكرة المحورية للرسالة، مثل صيغة المبالغة (فعل) وغيرها، كقوله: "حديث الميلاد - شديد الخلاف"⁽³⁾، لأنه يريد صفات مدوية مجلجلة يصفه بها، وكثرة الحروف في مثل هذه الكلمات التي جاءت على أوزان صيغ المبالغة تسهم في امتداد الصوت، فيتشكل الإيقاع، كما أن كثرة الحروف تسهم في قوة المعنى"⁽⁴⁾. 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⁽⁵⁾. واستشهد على ذلك ببيت من الشعر:

عجوز ترجي أن تكون فتية وقد لحب الجنان واحدودب الدهر.

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

وترتبط، أحياناً، دلالة الصيغة الصرفية بمقومات صوتية⁽⁶⁾ أخرى، فصيغة المبالغة (فعل) في التركيب "حرف الشيخ"⁽⁷⁾، تعدّ أقوى في الدلالة من صيغة (فعل) في التركيب "أفرط في العرض"⁽⁸⁾، ويمكن عزو القوة في الأولى إلى الكسرة، فهي أقوى الحركات، والضعف في الثانية إلى الفتحة والسكون، وهي حركات أخفّ من الكسرة ولا تكلف الناطق جهداً عضلياً حين النطق فيشعر براحة صوتية تمكنه من الاستمرارية في القراءة. فالجاحظ حين يلحظ 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⁽⁹⁾.

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

(2) المصدر السابق، ص 288-293.

(3) الجاحظ: الترتيب والتدوير، ص 9.

(4) الوائلي: الخطاب النقدي، ص 94.

(5) يُنظر: الجاحظ، الترتيب والتدوير، ص 27.

(6) الوائلي: الخطاب النقدي، ص 98.

(7) الجاحظ: الترتيب والتدوير، ص 29.

(8) المصدر السابق، ص 19.

(9) الوائلي: الخطاب النقدي، ص 98.

وصف الجاحظ ابن عبد الوهاب بصفات على وزن اسم الفاعل، أيضاً، لكنه عدل بها من صيغة اسم الفاعل إلى صيغة المبالغة⁽¹⁾ لغرض خاص تتطلبه الرسالة، وهو المبالغة في إبانة المعنى كقوله: "حتى يصير الموجز خطأ... والصدوق كذوباً"⁽²⁾. فكلمة (كذوب) صيغة مبالغة مبالغة من اسم الفاعل، والمراد كثير الكذب. ويُقَل. أحياناً، وزن صيغة المبالغة من الصفة المشبهة كقوله:

"وقد تظلم المربع مثلي من الطويل مثل محمد ومن القصير مثل أحمد"⁽³⁾.

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

آية ذلك: أن الصيغ الصرفية تتغاير دلالاتها بمدى عدولها وتغيرها عن أصل وضعها في اللغة للوصول إلى غايات معينة كالمبالغة مثلاً وغيرها⁽⁴⁾.

*التنغيم

وظف الجاحظ التنغيم، أيضاً، للإيحاء بإيقاعات الفكرة المحورية للرسالة. يعرف نورثروب فراي التنغيم بأنه: إيقاع الكلمات وحركتها وصوتها، وهي الناحية التي تماثل الموسيقى في الأدب وتُظهر علاقة حقيقية معه⁽⁵⁾. ويرى الدكتور تَمّام حسان: أن التنغيم هو الإطار الصوتي الذي تُقال به الجملة، فهي تقع في صيغ وموازين تنغيمية هي هياكل من الأنساق النغمية⁽⁶⁾. نستطيع أن نرى أثراً للوظيفة الأسلوبية في رسالة الجاحظ من خلال ذكره لجمل من الصيغ "ذات الشحنة التعبيرية الانفعالية، كالتناغم الصوتي في بعض التراكيب وما يثيره جرسها من مطابقة بين الكلام والصورة"⁽⁷⁾، كقوله: "كالعقارب، اقتلها الجرّارات"⁽⁸⁾.

يُلمح الإيقاع، أيضاً، في التوكيد اللفظي وأثره الانفعالي في النفوس كقوله: "فهذا هذا"⁽⁹⁾، حين يأخذ الإيقاع بعداً نفسياً بحسب تشكّله ووتيرته وما يتخلل التعبير من صعود أو هبوط في التنغيم، وهنا تظهر المفارقة الموسيقية⁽¹⁰⁾ للآداء اللغوي حسب السياق.

- (1) وزن (فاعل) وزن مشترك بين الصفة المشبهة واسم الفاعل من الثلاثي. صيغ المبالغة ليست اعتبارية (غير معللة) وإنما تشف عن توجه أسلوبى خاص اختاره الجاحظ عن قصد لغرض السخرية.
- (2) الجاحظ: التربيع والتدوير، ص 13.
- (3) الجاحظ: التربيع والتدوير، ص 19.
- (4) الوائلى: الخطاب النقدي، ص 97.
- (5) فراي: تشريح النقد، ص 484.
- (6) حسان، تَمّام: اللغة العربية معناها ومبناها: 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⁽¹⁾. ومثال ذلك قول الجاحظ: "تستغرب ضحكا من طعمه فيك، وتعجب الناس من مجاراته لك"⁽²⁾. حيث حذفت الأداة وظل الاستفهام مفهوماً في العبارة. ويمكن تقديره الأداة المحذوفة بقولنا: لم تستغرب ضحكاً.....الخ.

وهكذا فالإيقاع الداخلي، أو الإيقاع الباطن؛ هو ما أحسنا به وراء الألفاظ والبنى الخارجية المتعددة لنصوص الجاحظ في رسالته/التربيع والتدوير، هذا الإيقاع الداخلي/الباطن جاء تعويضاً 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⁽³⁾. فالإيقاع الداخلي الداخلي قائم في النص كله. في حركة مكوناته ونسيج علاقاته. وما دام الإيقاع الداخلي مشروعاً فردياً غير مقنن، وغير موجود بالفعل، بل بالقوة، فإن تجسيده هي الأخرى عصبية⁽⁴⁾، ومرآوة، إلا لمن يحاول استخلاص قوانين من عمق النص نفسه.

إنّ الاهتمام، حالياً، يتجه نحو حركة الإيقاعات الداخلية وتلويحاتها 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 الحدائث الشعرية في الانتقال من الشفوية والإنشاد إلى الكتابة الشعرية.

خاتمة

- يُدرس موضوع الإيقاع-غالباً- في الشعر، ويظل في الوقت نفسه يستدعي كلاً من الوزن والقافية، غير أنّ الدراسة الحالية حاولت أن تقارب هذا الموضوع في مادة نثرية تندّد عن الوزن والقافية، فاخترت موضوعاً نثرياً قديماً تمثل في رسالة التربيع والتدوير للجاحظ.
- لحظت الدراسة أنّ السياق الفني للرسالة أو النسيج النصي بكيفياته الصياغية المختلفة هو الأرض الخصبة التي تتولد من رحمها الإيقاعات الموسيقية والتلويحات النغمية المختلفة في الرسالة.
- لحظت الدراسة أنّ ثمة كفاءات صياغية عدّة اتكأ عليها الجاحظ لإنتاج إيقاعات السخرية بغيره، مثل: الثنائيات الضدية وفاعلية المفارقة وبعض عناصر البديع مثل: الطباق والمقابلة والجناس والتذييل والترصيع 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) الصكر، حاتم: بحث في الإيقاع والإيقاع الداخلي في قصيدة النثر خاصة، مجلة الأقلام، ع5، 1990، ص 62.

- الأخرى مثل: مبدأ الانسجام والانتظام، والحركة، والتدفق والجريان، وأنساق التوازي المختلفة، وبعض الصيغ الصرفية.
- لحظت الدراسة أنّ الجاحظ قد اتخذ من كل هذه التجسيديات الإيقاعية وسائل فنية لإنتاج خط الدلالة والمعنى في الرسالة .
- وأخيراً، فقد استطاع الجاحظ أن يجعل من إيقاع اللغة في رسالته وسيلة فنية غنية بالبيت والإيحاء بأغراضه عامة، والسخرية بغريمه والاستهزاء به خاصة، فكان الإيقاع وسيلة إيحاء تخلق في المتلقي إحساساً شبيهاً بذاك الذي شعر به الجاحظ نفسه تجاه غريمه. وبذلك فقد كانت الرسالة نصاً أدبياً قيّماً 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*, 2nd. 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*, 1st edition, Aghanji Bookshop, Egypt.
- Alfarahidi, Alkhalil bin Ahmad. (1981). *Kitab Al'ayn*, 2nd 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*, 1st 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*, 1st 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*, 3rd edition, Dar Alma'aaref, Cairo.
- Aljundi, A. (n.d.). *Portraits of metaphor, art of rhymed prose: rhetoric, criticism, and literature*, 2nd part, Dar Alfikr Alarbi, Egypt.
- Almalaekah, N. (1983). *Issues of contemporary poetry*, 7th edition.
- Almaqdisi, A. (1974). *Development of prose styles in Arabic literature*, Dal Alilm Lilmalayeen, Beirut.
- Almessawi, A. (1994). *Denotative structures of Amal Dunqul's poetry*, publications of Arab Writers Union, Damascus.
- Alojjeimi, M. N. (1998). *Modern Arab criticism and Western criticism schools*, 2nd 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*, Alaqam Journal, 5th issue.
- Alwaeli, K. (1997). *Critical Address of Alm'utazelah*, Misr Alarabiah for Publishing and Distribution, Cairo.
- Alyafi, 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*, 5th 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*, 1st. edition, Cairo.
- Ibnulatheer, D. (1995). *Common sense in the literature of the writer and the poet*, verified by Mohammed Mohyedin Abdelhamid, 1st 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*, 2nd edition, Dar Al-Awdah and Dar Al-Thaqafa, Beirut.

- Jamaluddin, M. (1974). *Rhythm in Arabic poetry, line to meter*, 2nd edition, Al-Nu'man print, Najaf.
- Jacobson, R. (1988). *Poetic Issues*, 1st edition, Translated by Mohammed Alwaly and Mubarak Hanoon, Dar Tweifal for publishing, Kazablanca.
- Jum'ah, H. (1989). *The animal in pre-Islamic poetry*, 1st edition, Beirut.
- Kistluth, L. (1970). *Emmeih Caesar – translated by Anton Hemsî*, 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*, 2nd 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*, 1st 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 Abuhayan Altawhidi*, Fusool Journal, vol. 14, issue 4.
- Thamer, F. (n.d.). *Poetic address and parallel sequence*, 15th General

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