نثر الحسن البصري

- دراسة في المستوى الصوتي -[1]

أ. م. د. عبدالله فتحي الظاهر[*]

توطئة

يدرس هذا البحث جماليات الإيقاع في نصوص الحسن البصري النثري، ليكشف عن الوحدات الناجمة عن الترددات الصوتية التي تحمل السمات الأسلوبية، على أننا سنتلمس معيار الانتقاء للتحليل والمعاينة تجنباً للإطالة والتكرار.

يعرف الإيقاع أنه (ذلك التواتر المتتابع بين حالتي الصوت والصمت، أو النور والظلام، أو الحركة والسكون، أو القوة والضعف، أو الضغط واللين، أو القصر والطول، أو الإسراع والإبطاء، أو التواتر والاسترخاء.. الخ، فهو يمثل العلاقة بين الجزء والكل وبين الجزء والأجزاء الأخرى للعمل الفني أو الأدبي، ويكون ذلك في قالب متحرك ومنظم في الأسلوب في الشكل الفني)[2].

ويتضمن الإيقاع الكثير من العناصر المكونة للنص الأدبي وتواترها في مقاطع وفواصل زمنية مرتبة ترتيباً يعتمد على العلاقات التي تشكل الأسلوب. وينبع الإيقاع من كونه (حركة وزنية تقررها العلاقات المختلفة بين المقاطع الطويلة

(1) مستل من أطروحة دكتوراه لنوفل محسن عجيل بإشراف د. عبدالله فتحي الظاهر.

(*) قسم اللغة العربية - كلية الآداب / جامعة الموصل.

(2) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس: 71.

والقصيرة أو المؤكد وغير المؤكد وهو الانطلاق المقيس للألفاظ والتعابير في الشعر والنثر)[3].

ويمكننا إعطاء تعريف للإيقاع بأنه تقنية أسلوبية لها دورها وأهميتها البالغة في تحقيق جمالية النص، ولا تتحقق فاعليتها في النص إلا من تضافر العناصر المنتظمة جميعا بما فيها من تكرار وتوازنات وتجانسات صوتية موزعة في ثنايا النص على شكل مقاطع سواء أكانت طويلة أم قصيرة، أو فواصل تمنح النصوص تماسكها وانسجامها وتناسبها على مسافات معينة من النص، فضلا عن الدور الذي يضطلع به في نهايات المقاطع والفواصل، فانه يحقق أثراً جمالياً يفعل التأسيس الصوتي للمتتالية الجملية، ويحكم السيطرة على تقبل المتلقي والتأثير فيه. والإيقاع نوعان؛ إيقاع داخلي وإيقاع خارجي، فالإيقاع الداخلي هو (التوافق الصوتي بين مجموعة من الحركات والسكنات يؤدي وظيفة سمعية، بما فيه من انسجام توافقي بين أصوات معينة تأخذ مكاناً وترتيباً مخصوصاً في بنية نسيج النص. وأما الإيقاع الخارجي العام فيرتبط بالتوافق الجماعي لا الفردي بتحويله إلى وزن ولهذا فإن كل وزن إيقاع في حين ليس كل إيقاع وزناً)[4].

وفضلا عن ذلك فإن للإيقاع الخارجي وظيفة مهمة إذ انه (يعمل على الوصول إلى الإيقاع الداخلي العميق في الشعرية الذي يقودنا إلى فهم الخصائص

(3) فن التقطيع الشعري والقافية، صفاء خلوصي: 389. وانظر الأسس الجمالية في النقد العربي، عزالدين إسماعيل: 347.

(4) الإيقاع الداخلي في قصيدة الحرب، عبدالرضا علي، مجلة التربية والعلم، ع 7 لسنة 1993: 48. وينظر موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس: 43. والمنهل الصافي في العروض والقوافي، عبدالله الظاهر: 10.

الأسلوبية لهذه الظاهرة) [5]. فللأصوات المتكررة فاعلية كبيرة في تحقيق انسجام النص إذ إن (كل عمل أدبي فني قبل كل شيء سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى)[6]. وهذا يعني بالضرورة أن (الإيقاع إنما يأتي لدعم الإحساس العام بالانسجام)[7].

وتأسيسا على ما تقدم ولكي تؤدي الدراسة غايتها المرجوة ودورها الأسلوبي بشكل فعال في إطار المستوى الصوتي لنصوص المدونة النثرية للحسن البصري، وضمن قانون الانزياح الصوتي، فقد تناولناها في مبحثين اثنين: الأول الأثر الأسلوبي لتنوع الفواصل، أما الثاني فيتم بدراسة التوازيات الصوتية ضمن ثلاث آليات ساهمت في تشكيل البنية الإيقاعية فضلا عن الدلالة وهذه الآليات هي التوازي والتجانس الصوتي والتكرار.

المبحث الأول: الأثر الأسلوبي لتنوع الفواصل

تعد الفاصلة تقنية أسلوبية لها أثرها في منح النص النثري هويته الخاصة، وهي بأبسط مفهوم (حروف متشاكلة توجب حسن أفهام المعاني... والفواصل تابعة للمعاني وأما الأسجاع فالمعاني تابعة لها) [8]. والفارق بين الفاصلة والسجع هو أن الفاصلة تأتي عن طريق المعنى الذي يتقصده الناثر، في حين أن السجع لما في بعضه من تكلف واضح تتولد المعاني عنه، بمعنى آخر أن اللفظة هي المقصودة

(5) التشكيل المكاني لظاهرة التكرار في شعر جرير، إسماعيل احمد العالم، مجلة جرش للدراسات الإنسانية م (5)، ع (1) لسنة 1998: 83.

(6) نظرية الأدب، ووستن واربه، ورينيه ويليه، ت، محي الدين صبحي: 205 بنية اللغة الشعرية: 86.

(7) بنية اللغة الشعرية: 86.

(8) النكت في إعجاز القرآن، الرماني، 97.

وليس المعنى (فمدار الأمر الذي تدور حوله يتمثل في المعاني) وطريقة أدائها ضمن السياق أو الحالة النفسية التي يريد الأسلوب القرآني للسامع أن يكون عليها[9].

وفضلاً عن ذلك فإن للفواصل ميزة تتجسد في اعتمادها هندسة صوتية غاية في الدقة والتناسب والتوافق، وأثرها الأسلوبي يتجسد في كونها تحرياً لجمال النظم القرآني، فالتقديم والتأخير مما يقتضيه نظام الفواصل وهندستها، وكذلك إيثار لفة على أخرى في معناها والعدول عن بناء إلى آخر، فالفواصل تقع عند الاستراحة في الخطاب لتحسين الكلام فيها، وهي الطريقة التي يباين بها القرآن بقية الكلام [10]. وهذا ما لا تجده في الأسجاع التي هي (تواطؤ الفواصل في الكلام المنثور على حرف واحد)[11].

ولعل ابرز مظاهر التنوع الأسلوبي للفواصل تتجسد في الحرف الذي يشكل هذه الفواصل والذي تبنى عليه هذه التفواصل والمتتاليات الجملية، على أن الأثر الأسلوبي لتنوع الفواصل لا يقتصر على حروف الفواصل والأوزان فقط، بل يتعدى ذلك إلى رصد التوازيات بتجانساتها وتكراراتها وتراكيبها المتضادة إذ إن (السياقات المعنوية والنغمية والموسيقية الناجمة عن تكرار أصوات معينة تشكل جزءاً هاماً من الموسيقى الكلية للنص بمثابة فواصل موسيقية يتوقع السامع ترددها،

(9) أبحاث في أصوات العربية، د. حسام سعيد النعيمي: 143.

(10) ينظر: الفاصلة القرآنية في أسرار التعبير القرآني، عبدالفتاح لاشين: 6.

(11) التعريفات، السيد الشريف الجرجاني: 69.

فتطرق الأذن في فترات زمنية منتظمة محدثة وزناً معيناً جراء تكرار مقاطع معينة ذات نظام خاص)[12].

وفي نص نثري للحسن البصري يقول فيه (المؤمن في الصلاة خاشع، والى الركوع مسارع، قوله شفاء، وصبره تقى، وسكونه فكرة، ونظره عبرة، يخالط العلماء ليعلم، ويسكت بينهم ليسلم، ويتكلم ليغنم، إن أحسن استبشر، وإن أساء استغفر، وإن عتب استعتب، وإن سفه عليه حلم، وإن ظلم صبر، وإن جير عليه عدل، لا يتعوذ بغير الله، ولا يستعين إلا بالله، وقور في الملا، شكور في الخلا، قانع الرزق، حامد على الرخاء، صابر على البلاء، إن جلس مع الغافلين كتب من الذاكرين، وإن جلس مع الذاكرين كتب من المستغفرين)[13].

فالنص يقوم (ثيمة) أساسية ومركزية هي توصيف المؤمن، وهذا ما تدل عليه الصفات المسندة إليه في سائر النص، والأثر الأسلوبي لتنوع الفواصل يأتي من الانسجام والتماسك النصي الذي أفرزته البنية الإيقاعية التي يتوافر عليها النص، فحرف العين في قوله (خاشع مسارع) مثل الفاصلة وهو من حروف الحلق، وقد جاء متعالقاً مع حرف (الألف) وسط الكلمات، وتضفي حروف المد ذات البعد الإيحائي دلالة مادامت في (سياقات تقوي من إيحاء الكلمات والصورة) [14]. وقد تردد حرف (الراء مع الهاء) في قوله (فكرة، عبرة) ومالها من دلالة من خلال سياقاتها تتصرف إلى التفكير والتأمل العميقين. وينتج مظاهر تنوع الفواصل

(12) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، 246.

(13) الحسن البصري، ابن الجوزي: 69.

(14) اللغة الشعرية، دراسة في شعر حميد سعيد، محمد كنوني: 140.

وإيقاعها الموسيقي وصورة تركيباتها من خلال الانتقال من فاصلة صوت إلى فاصلة صوت آخر إذ نجد في قوله (ليعلم، ليسلم، ليغنم) حرف الميم الساكن مع اللام في أول هذه الأفعال، وما ينتج عن هذا التعالق من دلالة تحصيل الفائدة في التأدب مع العلماء وتوقيرهم وإجلالهم. وفي النص فضلا عن ذلك فاصلة مزدوجة أخرى مثلها الراء المفخمة (استبشر، استغفر) وهي مقابلة بين الإحسان والإساءة معلقة مشروطة، فالإحسان يناسب الاستبشار في حين الإساءة تناسب الاستغفار، وحرف الراء تأتي دلالته من حيث هو صوت (مجهور مكرر من الأصوات المتوسطة المائعة، يصدر من طرف اللسان لحافة الحنك الأعلى عدة مرات، ويعد واحداً من أصوات الذلاقة) [15]. ففيه يحس السامع أن وعي المرسل كان وراء هذا التكرار، وكأنه يتقصده إلى غايته. وفي قوله.. (لا يتعوذ بغير الله، ولا يستعين إلا بالله) نرى تكرار (الهاء) في نهاية لفظ الجلالة ومنسجماً إيقاعياً مع (لا) النافية في بداية الجملتين له مغزاه الدلالي، فهو ينفي عن المؤمن الاتجاه والاستعانة بغير الله، مهما يكن، وفي قوله (شكور في الخلا، وقرر في الملا) نلمح فاصلة اللام مع الألف المطلقة فضلا عن تكرار صيغة فعول في (شكور، وقور)، ومما حققه حرف الجر (في) المكرر وسط الجملتين إذ أسهم في خلق نغم إيقاعي أفرزه البعد الدلالي الذي يلح المرسل على إبلاغه للمتلقي من خلال إبراز حالين متقابلين يعطيان صورة مثلى للمؤمن. ونلمح فاصلة حققتها (الألف، والهمزة) في قوله (صابر على البلاء، حامد على الرخاء) مع تكرار (ألف المد) في صيغة اسم الفاعل (صابر، حامد) ليحقق إيقاعا يعكس صداه دلالة تبدو في قوة الإيمان التي يتمتع بها هذا الموصوف

(15) مناهج البحث في اللغة، تمام حسان: 88.

(المؤمن). وهذا ما يرصده المؤشر الأسلوبي في قوله (الذاكرين، المستغفرين) ليعطي الدلالة ذاتها.

لقد تميز النص المذكور آنفا بتماسك وانسجام نصي حققه الأسلوب الشرطي فالنص برمته ينهض على هذا الأسلوب. فقد تكررت الأداة (إن) الشرطية (ثماني) مرات ميزت كل فقرتين بفاصلة مشكلة بصوت معين مخصوص، تكرار (إن) بهذا القدر، فضلاً عن تناغمها مع فاصلة جديدة في كل مرة، أضفى على النص بعداً صوتياً يسهم في تفعيل ذاكرة الملتقي ومدى استجابته لتقبل النص، إذ ان التركيب الشرطي أضفى على النص توازياً تركيباً وتماسكاً بنيوياً، وهذا بلا شك (هو قمة التوازن النسقي مما يبلغ بالظاهرة مداها الأقصى وقد تمثلت في نموذج الترجيع وهو أسلوب مزدوج يجمع فيه مبدأ الفك ومبدأ التجزئة، ثم يضاف مبدأ التقنية الداخلية، فيتركب التوازن النسقي المفصلي مع الإيقاع الصوتي والنغم)[16].

أما المعنى الذي أراد له المرسل أن يكون قاراً في نفس المتلقي، فقد تم تشكيله على شكل تواز تركيبي من جملتين يغلب عليهما الطول (إن جلس مع الغافلين كتب من الذاكرين، وإن جلس مع الذاكرين كتب من المستغفرين)، فقد كانت أطول الوحدات في النص، وهي مقصدية قررها المرسل في الختام بما حقق من إشباع للمعنى لما فيها من توصيف لشخصية المؤمن.

وفي نص نثري للحسن البصري نقرأ تقنية تكرار الحروف وتنوع الفواصل (من جعل الحمد لله على النعم حصناً وحابساً، وجعل أداء الزكاة على المال سياجاً وحارساً، وجعل العلم له دليلاً وسائساً، أمن العطب وبلغ أعلى الرتب. ومن كان

(16) في جدل الحداثة الشعرية، نموذج المفاصل، عبدالسلام المسدي، مجلة أقلام، ع (1) لسنة 1986.

للمال حارساً، وله عن الحقوق حابساً، وشغله عن طاعة الله، كان لنفسه ظالماً، ولقلبه بما جنت يداه كالماً، وسلط الله على ماله سالباً وخالساً ولم يأمن من العطب في سائر وجوه الطلب)[17].

فالأثر الأسلوبي الناجم عن تردد الوحدات الصوتية لحرف (السين) بنسبة اثنتي عشرة مرة، و (الباء) سبع مرات، على ان تكرار (صوت السين) بهذا العدد، فضلاً عن تجانسه الصوتي مع صوت (الصاد)، إذ يتفقان في أن مخرجهما واحد، وطغيان مثل هذا الصوت الموسيقي على نحو يفوق تكرار الأصوات الأخرى له دلالته، يسهم في خلق مناخ خاص لأنه يوحي بالهمس، فضلا عن صوت (الباء)، وهو حرف شفوي بيد انه يتميز بالشدة لأنه من حروف القلقة، بما يحدثه من ارتجاج عند النطق به، فهو (صوت مجهور شديد مخرجه بين الشفتين وهو من أصوات الذلاقة)[18].

ومن مظاهر التنوع الأسلوبي، في هذا النص ما تمثل بتناوب حروف الفواصل (السين الملصقة بألف التنوين) إلى (الباء)، ومن (الباء) إلى (السين) ولهذا التحول سوغه الأسلوبي ومغزاه الدلالي، إذ إن السياقات المعنوية والنغمية التي تأتي من تكرار أصوات معينة تشكل جزءاً مهماً من الموسيقى الكلية للنص، ومنحت النص سمتاً إيقاعيا مخصوصاً، حققه الأسلوب الشرطي، فضلا عن العطف النسقي الذي أدى دوره الأسلوبي في إحكام بناء النص وشدة بعضه بعضاً من خلال ذلك الربط المحكم بين جملة وفقراته.

(17) البداية والنهاية: 9/ 272-273.

(18) مدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، رمضان عبدالتواب: 42.

وفضلاً عن ذلك نقرأ تكراراً لصيغة اسم الفاعل في نهايات الوحدات المكونة للنص في قوله: (حابساً، حارساً، سائساً، حارساً، حابساً، ظالماً، كالماً، سالباً، خالساً)، وقد ولدت (هذه الصيغة الصرفية لاسم الفاعل إيقاعا متتابعا يمكن رصده عروضياً لأنه ينتمي إلى تفعيله المتدارك (فاعلن)[19].

والدلالة التي أفرزها تكرار هذه الصيغة بهذا القدر تتأتى من حرص المرسل على ترسيخ الفكرة التي يريد إيصالها إلى المتلقي في الترغيب بفعل الشكر على نعم الله سبحانه وتعالى، وزكاة المال والإنفاق، فضلا عن دور العلم والتعلم وتوظيفه في جانب الصلاح والخير.

وفي نص نثري للحسن يقول فيه: (أما بعد، فاني أوصيكم بتقوى الله، والعمل بما علمك الله والاستعداد لما وعد الله، مما لا حيلة لأحد في دفعه، ولا ينفع الندم حين نزوله، فاحسر عن نفسك قناع الغافلين، وانتبه من رقدة الجاهلين وشمّر الساق، فان الدنيا ميدان مسابقة والغاية الجنة أو النار، فان لي ولك من الله مقاما يسألني فيه وإياك عن الحقير والدقيق، والجليل والخافي، ولا أمن ان يكون يسألني وإياك عن وساوس الصدور ولحظ العيون، وإصغاء الأسماع، وما أعجز عنه)[20].

فالأصوات التي كان لها الحضور الأكبر في النص هي (العين، الهمزة، والهاء، والحاء) وهي من حروف الحلق، تدل على الحالة النفسية الباعثة على النصح والتذكير بمصير الإنسان (الموت)، جاء ذلك من طغيان حرف (العين) بهذه النسبة ما يوحي بالعنعنة والأسى واللوعة التي تفيد الاستمرار والانتقال من حال

(19) موسيقى الشعر: 141-142. وينظر خطب الخلفاء الراشدين دراسة أسلوبية: 218.

(20) البداية والنهاية: 9/ 289.

إلى حال. فضلا عن أصوات (الهمزة) بنبرها الواضح، و (الهاء) في نهايات الجمل، و(الحاء) الذي يدل على الحسرة والندم، كل ذلك يعزز من مقصدية المرسل في التذكير بيوم البعث والجزاء. كما إن تكرار الأداة التأكيدية (إن) ثلاث مرات في قوله: (فاني أوصيك بتقوى الله، فان الدنيا ميدان مسابقة، فان لي ولك مقاما)، فتناغم الصوت من (النون المشددة والهمزة) له أثره في إبراز الدلالة التي تتصرف إلى الغاية الوعظية في التأكيد على فعل التقوى والتعريف بطبيعة الدنيا، والغاية التي لأجلها خلقت في حين حقق صوت (الكاف) في قوله: (أوصيك، لي ولك يسألني فيه وإياك)، تراكماً صوتياً لما له من وضوح سمعي وإيحاء نفسي في مخيلة المتلقي.

وقد تنوعت الفواصل في النص، إذ مثلتها (الهاء) خمس مرات في ثلاثة مواضع في قوله (تقوى الله، علمك الله، وعد الله) متعالقاً مع ألف المد، في حين وردت في موضعين في (مما لا حيلة لأحد في دفعه، ولا ينفع الندم عند نزوله)، وتمثلت الفاصلة بـ(الياء والنون) في (فاحسر عن نفسك قناع الغافلين، وانتبه من رقدة الجاهلين). وقد كان وعي المرسل وراء هذا التنوع والانتقال من فاصلة صوت إلى فاصلة صوت أخرى ما يناسب مقام الوعظ بالإصغاء والإلزام.

وفي نص آخر للحسن يقول فيه: (طلبة هذا العلم ثلاثة أصناف من الناس فاعرفوهم بصفاتهم: فصنف تعلموه للمراء والجدل، وصنف تعلموه للاستطالة والختل، وصنف تعلموه للتفقه والعقل. فصاحب المراء والجدل مستعرض للقتال في أندية الرجال يذاكر العلم بخفة الحلم، وقد تسربل بالجشع، وتبرأ من الورع، فدق الله من هذا خيشومه، وقطع منه الحزم حيزومه، وصاحب الاستطالة والختل ذو حب

وحلق يستطيل على أشباهه من أمثاله، فيختلهم بخلع حيلته، فهو لحلوائهم هاضم، ولدينه حاطم، فأعمى الله عن هذا خبره وقطع من آثار العلماء أثره، وصاحب التفقه والعقل ذو كآبة وحزن، تنحى في برنسه، وقام الليل في حندسه يعمل ويخشع قد زكته يداه، وأعمدته رجلاه، فهو مقبل على شأنه، عارف بأهل زمانه، قد استوحش من كل ثقة من أقرانه يسر الله من هذا أقرانه! وأعطاه يوم القيامة أمانه)[21].

يبدأ النص بمقدمة إثباتية يتقرر من خلالها ثلاثة أصناف لطلبة العلم، ثم يبدأ بالتفريع بإسناد الصفات التي تلحق بكل صنف من الأصناف المذكورة سابقاً، ويبدو الأثر الأسلوبي لتنوع الفواصل في الحرف الذي يشكل هذه الفواصل، في قوله: (صنف تعلموه للمراء والجدل، وصنف تعلموه للاستطالة والختل، وصنف تعلموه للتفقه والعقل، فصاحب المراء والجدل مستعرض للقتال في أندية الرجال)، وهذه المتتالية حققت نغماً إيقاعياً من حرف (اللام) الذي تكرر ست مرات في نهايات جمل المتتالية. و (اللام) (من الأصوات المجهورة المتوسطة ومخرجه من طرف اللسان ملتقياً بأصول الثنايا والرباعيات قريباً من مخرج النون وهو من أصوات الذلاقة)[22]. ويأتي (النون والهاء) في المرتبة الثانية إذ تكرر (خمس) مرات. والميم في المرتبة الثالثة بتكراره (أربع) مرات. وقد تكرر كل من حرف (العين، الميم والهاء، والراء، والهاء، والسين والهاء، واللام مع الهاء)، فضلا عن تكرار فاصلة متشكلة من ثلاث حروف في قوله: (شانه، زمانه، أقرانه، أمانه).

(21) نهج الحكمة نصوص في الحكمة الإسلامية، د. موفق سالم نوري: 159. نقلا عن بدائع السلك في طبائع الملك، ابن الأزرق: 2/ 900.

(22) فقه اللغة، د. حاتم صالح الضامن: 149.

إذ حققت ما يعرف بالهندسة الصوتية المميزة التي هي (حصيلة عدد بسيط من التنسيقات المتواترة التي تتوزع بوضوح على المفاصل الكبرى للوزن)[23].

وبالعودة إلى النص قيد الدراسة يفصح لنا الجانب الصوتي عن ظاهرة أسلوبية – صوتية مشكلة على وفق التوازي الذي ينهض على الازدواج، حيث تزدوج كل فقرتين بفاصلة مشتركة في قوله (العلم/ الحلم/ الجشع/ الورع/ خيشومه/ حيزومه، أمثاله/ أشباهه هاضم/ حاطم، يداه/ رجلاه، شانه/ زمانه/ أقرانه/ أمانه)، فقد أدت الفاصلة دورها الأسلوبي، فكانت (محطة من محطات الضبط الإيقاعي المشحونة بالانفعالات المتدفقة) [24]، وفضلا عن ذلك فإننا نطالع تقنية أسلوبية تمثلت بـ (التخلص الصوتي) الذي يعني (الخروج من فاصلة صوت إلى أخرى (صوت آخر) بل ربما شهد الانتقال من غرض إلى آخر انتقالا موازياً من فاصلة إلى فاصلة مختلفة في بعض الأحيان)[25].

وقد حقق هذا التكرار والتنوع في الفواصل مقصدية المرسل في تقرير الصفات الملحقة بكل صنف من الأصناف المذكورة آنفا لطلبة العلم سواء أكانت دلالتها تتصرف إلى الإيجاب أم السلب.

(23) دليل الدراسات الأسلوبية، جوزيف ميشال شريم: 95.

(24) ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في التيمن، دراسة وتحليل، احمد قاسم الزمر: 306.

(25) النص القراني من الجملة إلى العالم، وليد منير: 55.

المبحث الثاني: التوازيات الصوتية

يهدف المبحث من دراسة التوازيات الصوتية إلى إبراز أسلوبية النص النثري للحسن البصري، وقد جاء هذا العنوان نظراً للقيمة الأسلوبية التي تنطوي عليها هذه التوازيات التي تنهض على التقابل والتماثل، ومنها ما يتشكل من خلال التجانس الصوتي والتكرار.

أولاً: التوازي

يعد التوازي عنصراً فاعلاً في إحكام نسيج النص وشد بعضه إلى بعض بدرجة عالية من التنظيم والتوازن، لذا وصف بأنه (صورة كلية تلف النص وتحيط به بيد انها مكونة من أجزاء متعددة، إذ يكشف التوازي عن إمكانيات متجددة وغير متوقعة في الترنيمات التجاوبية للموسيقى مما يشكل ظاهرة ايقاعية مميزة)[26]. ويأخذ التوازي مفهوماً آخر ينبع من كونه (مركباً ثنائياً أحد طرفيه لا يعرف إلا من خلال الآخر، وهذا الآخر – بدوره – يرتبط مع الأول بعلاقة أقرب إلى التشابه، نعني أنها ليست تطابقاً كاملاً ولا تبايناً مطلقاً، ومن ثم فان هذا الطرف الآخر يحظى من الملامح العامة بما يميزه الإدراك من الطرف الأول، لأنهما – في نهاية الأمر – طرفا معادلة وليسا متطابقين تماما، فإننا نعود ونكافئ بينهما على نحو ما، بل نحاكم أولها بمنطق خصائص وأسلوب ثانيهما)[27]. فمن الحقائق الثابتة أن التوازي يقوم على أساس (التماثل وليس التطابق، فالتماثل يمحو بطريقة ما عدم التساوي بين طرفين، إنه يسوي الأولوية

(26) البنى الإيقاعية في مجموعة محمود درويش (حصار لمدائح البحر)، بسام قطوس، مجلة أبحاث اليرموك، م9، ع (1) لسنة 1999: 63.

(27) تحليل النص الشعري، يوري لوتمان، ت، محمد فتوح احمد: 177-178.

الهرمية لأحد الطرفين) [28] والدور الذي يضطلع به التوازي الصوتي هو القيام بمهمة الكشف عن العلاقة بين التشكيل والدلالة، ولأن التوازي قائم على التماثل وليس التطابق فانه يعكس بشكل ما عدم التطابق التام بين وحداته والفرق بين التوازي والتكرار أن هذا الأخير يندرج في إطار الأول كما إنه (قد يكون أساسا في قيام الكثير من الصور التي نصنفها ضمن أنماط التوازي) [29]، كما يتميز التوازي في أنه يساعد على (تقوية الفكرة التي يريد المبدع ان يقدمها وذلك لتكوين تأثير على الأذن)[30].

إن التحليل الأسلوبي للنصوص النثرية التي بين أيدينا هو محاولة للكشف عن الأبعاد الأسلوبية لهذه التقنيات الصوتية التي أخضعناها للتحليل والمعاينة، ففي نص نثري للحسن البصري [31] نجد سلسلة من التوازيات التي تحفل بإيقاعات صوتية متماثلة، فضلا عن تشكلها على صورة التقابل الدلالي والمقابلة تعني (مواجهة اللفظ بما يستحقه في الحكم، وأصلها ترتيب الكلام على ما يجب فيعطي أول الكلام ما يليق به أولاً، وآخره ما يليق به آخراً، ويأتي في الموافق بما يوافق، وفي المخالف بما يخالفه)[32] ففي قول الحسن:

ان يجعل خيرها ثواباً للمطيعين / ان يجعل عقوبتها عذاباً للعاصين فاخرج ثواب الطاعة منها/ واخرج عقوبة المعصية عنها زواها عن أنبيائه وأحبائه اختباراً/ وبسطها لغيرهم اعتباراً أو اغتراراً نظروا إلى عاجلة

(28) قضايا الشعرية: 103.

(29) اللغة الشعرية: 116.

(30) مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، فاضل ثامر: 231.

(31) حلية الأولياء: 2/ 134-140.

(32) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني: 2/ 15.

حلاوتها/ ولم ينظروا إلى عاقبة مرارتها. نجد أن هذه المتتاليات المتوازية تزخر بملامح صوتية من خلال تراكم عدة تنسيقات سواء على مستوى الحروف أم الألفاظ والجمل التي حققها التوازي الصوتي المزدوج أو التوازن الذي (يتشكل بالتماثل والتقابل بين جملتين شعريتين، أو بين مستويين تعبيريين يشكلان وحدة الجملة الإيقاعية)[33].

فالمتأمل لإيقاع هذه التراكيب يجد أنها تشكلت من تواز تماثلي تقابلي في آن واحد، فمن ناحية التوازيات الإيقاعية بين العبارات يلاحظ أنها تنهض على نوعين من التوازي، تماثلي من حيث التشكيل، وتقابلي أي إنها تقوم على صورة التقابل الدلالي مما يخلق تساوقاً وانسجاما بين الإيقاع والتركيب فتكون ما يسمى بالتوازي الإيقاعي[34]، وهذه التوازيات الصوتية التركيبية أسهمت في إثراء البعد الدلالي للنص، من خلال الجمع بين الألفاظ المتضادة على نحو ما نلحظه من تقابل ثنائي على النحو الآتي:

(خيرها / عقوبتها، ثواباً / عذاباً، للمطيعين / للعاصين)

(ثواب / عقوبة ، الطاعة / المعصية ، منها / عنها)

فكل وحدة صوتية في الجملة الأولى تقابلها وحدة صوتية في الجملة الثانية على نحو من التنسيق والترتيب، فعلى الرغم من التماثل بين الوحدات المتقاربة في البنية التركيبية بيد أن هناك ما يميزها على المستويين الصوتي والدلالي (حيث إن التشاكل النحوي يؤدي وظيفتين مهمتين، أولهما يخدم البعد الإيقاعي

(33) البنى الإيقاعية في مجموعة محمود درويش: 61.

(34) يقوم هذا النوع من التوازي على التقابل أو التناقض بين جملتين شعريتين، أو بين مستويين تعبيريين يشكلان وحدة الجملة الإيقاعية، ينظر البنى الإيقاعية في مجموعة محمود درويش: 61.

المنسجم مع انتظام التراكيب، وثانيهما يحقق تبليغ رسالة إلى المتلقي ذات فكرة واحدة)[35]. وهذه الفكرة هي (الدنيا) الثيمة الأساسية في النص التي يجهد المرسل في إيصال رسالته إلى المتلقي، وهي التحذير منها وعدم الانسياق وراء ملذاتها. وهذا ما تعززه التراكيب الآتية:

- (فخوفهم في البر / كخوفهم في البحر)
- (خذ الثقة بالعمل / واترك الغرور بالأمل)
- (دعاؤهم في السراء / كدعائهم في الضراء)
- (في مدة الأجل القصير / إلى الفناء يصير)
- (خوفاً من العقاب / شوقاً إلى الثواب)

وهذه التوازيات التركيبية التي تقوم على التقابل إنما تأخذ معناها من داخل المتناقضات التي تثيرها، فأقامت من وسط التناقض والتداعي حركة إيقاع خاص بالنص [36]، وقد حققت هذه التوازيات التركيبية سلسلة من البناءات الصوتية القائمة على التشاكل والتماثل بين كل جملتين صرفياً ونحوياً في قوله:

(في البر/ في البحر/ في السراء/ في الضراء، من العقاب/ من الثواب، العمل/ الأمل).

(35) التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة ، سامح الرواشدة، مجلة أبحاث اليرموك، الأردن، م 16 لسنة 1988: 19.

(36) ينظر البنى الإيقاعية في مجموعة محمود درويش: 61.

ومن هنا تأتي أهمية التوازي بكون عنصري التشابه والتناقض ينسجان الترابط بين التشكيل والدلالة، فضلا عما حققه من بنية ايقاعية خاصة بالنص لإبراز البعد الدلالي من التوصيف الذي أسبغه على السلف الصالح لأجل توصيلها إلى المتلقي للاقتداء بهم والتأسي بسيرتهم.

وإذا تأملنا نصوص الحسن البصري النثرية لطالعتنا صور التوازي القائم على التقابل الدلالي، وقد وردت في الكثير منها إذ بعد من التقنيات الأسلوبية المهمة التي تسهم في تحقيق فاعلية الدوال واستثارة المتلقي بما تتضمن من إيقاع صوتي، بما يثيره من إيحاء يساعد على الفهم والإفهام، فضلا عن الانسجام والتماسك النصي على مستوى الأصوات والتراكيب، ففي نص نثري للحسن يقول فيه: (مسكين ابن آدم! رضي بدار حلالها حساب، وحرامها عذاب، إن أخذه من حلال حوسب به، وإن أخذه من حرام عذب به، ابن آدم! يستقل ماله، ولا يستقل عمله يفرح بمصيبته في دينه، ويجزع من مصيبته في دنياه)[37].

إن (الثيمة) المركزية الأساس في النص هي (ابن ادم)، إذ تعود سائر الأفعال عليه بوصفه الفاعل، وموضوع الوعظ، وقد تكررت مرتين وهي مقصدية عمد إليها المرسل لتفعيل ذاكرة المتلقي كي يتواصل مع الرسالة، فضلا عن الاستبدال المنطقي (للدنيا)، بـ (دار) لنواة دلالية تجمع بينهما وهي أن مآلها إلى الخراب والزوال، ثم تتوالى التوازيات المتماثلة التي تقوم على التقابل الدلالي، فكل جملتين تقومان على توازٍ يقوم على التشاكل النحوي الصرفي، على النحو الآتي:

(37) مكاشفة القلوب، الغزالي: 15.

(حلالها حساب / حرامها عذاب، إن أخذه من حلال حوسب به/ وإن أخذه من حرام عذب به، يستقل ماله / ولا يستقل عمله، يفرح بمصيبته في دينه / ويجزع من مصيبته في دنياه).

والملاحظ على هذه التوازيات أن كل وحدة صوتية في الجملة الأولى تقابلها وحدة صوتية في الجملة الثانية صرفياً ونحوياً، وبالنسق نفسه، فقد شكل كل نسق جملتين متماثلتين تميزتا بتصعيد دلالي مكثف يبرز طبيعة النفس البشرية، مما يعزز فاعلية التوصيف الذي أثبته المرسل لهذه الطبيعة المتناقضة. وفي نص آخر يقول الحسن: (مسكين ابن آدم! مكتوم الأجل، مكنون العلل، أسير جوع، صريع شبع، إن من تؤلمه البقة، وتقتله الشرقة، لبادي الضعف فريسة الحتف)[38].

نجد أن النص تأسس برمته على تقنية التوازي التركيبي المتماثل والصوتي والدلالي، على النحو الآتي:

(مكتوم الأجل/ مكنون العلل، أسير الجوع/ صريع شبع، تؤلمه البقة/ تقتله الشرقة، لبادي الضعف/ فريسة الحتف).

فقد تأسست هذه التوازيات على تقنية أسلوبية صوتية هي ما يعرف بالترجيع الذي يعرّفه ابن الأثير بقوله: (والترجيع هو ما كان من المنظوم والمنثور في الكلام، وألفاظ الفصل الأول فيه مساوية لألفاظ الفصل الثاني في الأوزان واتفاق الأعجاز)[39].

(38) الحسن البصري: 64.

(39) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: 2/ 4.

فقد حقق كل تواز وحدتين سجعيتين في:

(العلل/ الأجل، جوع/ شبع، البقة/ الشرقة، الضعف/ الحتف)

ولهذا التوازي الصوتي دلالته إذ يفيد تقوية الفكرة التي يريد المرسل إبلاغها للمتلقي بما يطرق سمعه من نغم موقع ما، يمنحه سمتاً تتابعياً بين وحدات متماثلة كأنها سلسلة صوتية، مما يعطي دلالة تقضي إلى ما في الإنسان من ضعف، وهو مشغول بدنياه وهواه عما في خيره وصلاحه، وهو جاهل بالمصير الذي سيؤول إليه.

ومن صور التوازي المتماثل ما نقرأه في قوله: (ابن آدم! اقلل الضحك فان كثيره يميت القلب، ويزيل البهجة، ويسقط المروءة، ويزري بذي الحال)[40].

فالخطاب موجه إلى (ابن آدم) وهو اللازمة الخطابية الوعظية، وبؤرة النص (الضحك) إذ تفرعت عنها بقية الجمل، وقد تشكلت هذه الجمل من تواز تركيبي متماثل من ناحيتي النحو والصرف، فضلاً عن الصوت وعلى النحو الآتي:

(يميت القلب، ويزيل البهجة، ويسقط المروءة، ويزري بذي الحال).

فالنغم الإيقاعي يأتي من تراكم (الأفعال المضارعة) بصيغتها الصرفية (المبني للمجهول)، في (يميت، يزيل، يُسقط، يُزري) التي أضفت على النص بعداً صوتياً يعكس الانفعال والشعور في نفس المرسل الذي يريد إيصاله إلى المتلقي، فـ (البنى الصرفية لا تظل خالية من مدلولات نفسية وإيقاعية،

(40) الحسن البصري: 59.

وانما هي بنية متصلة بنفس المبدع ومحركة لنوازع السامع ومشاعره) [41].
والدلالة المنبثقة تتعلق بعادة اجتماعية ألا وهي الضحك، ومع أن الضحك ممارسة حياتية مطلوبة، بيد أن سوء التصرف بها قد يخدش مروءة صاحبها فتؤول إلى موت قلبه.

ثانياً: التجانس الصوتي

وفضلا عن التوازي الذي طالعناه آنفاً والذي يقوم على التماثل والتقابل الصوتي والدلالي فان هذه التوازيات التركيبية من ناحية ثانية، تحقق ما يمكن ان نطلق عليه التجانس الصوتي القائم على توحد اللفظ واختلاف المعنى فـ (كلما تقلص عنصر المشابهة في فونيم واحد، كان التجانس الصوتي في حدوده القصوى، وكلما ازداد عنصر الاختلاف تقلص التجانس الصوتي إلى حد أدنى)[42].

ففي نص للحسن البصري[43] يقوم على توصيف الدنيا يقول فيه:

(فخوفهم في البر / كخوفهم في البحر)

(دعاؤهم في السراء / كدعائهم في الضراء)

(العمل / الأمل)، (القصير/ يصير)

(41) ظاهرة التوازي في قصيدة الخنساء، موسى رباعية، مجلة الدراسات الأردنية، م 22، ع (5) لسنة 1995: 36.

(42) البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد، حسن الغرفي: 85.

(43) حلية الأولياء: 2/ 134-140. والرسالة طويلة وقد اكتفينا بما فيها من مظاهر التجانس الصوتي.

فقد تمثل الجناس الصوتي في (البر/ البحر، السراء/ الضراء، العمل/ الأمل، قصير/ يصير)، وهذا الضرب من الجناس يعرف بالجناس الناقص وهو (الذي يتكرر فيه دال يشبهه دال آخر رسماً ويختلف عنه مدلولاً) [44] على أن هذا التشابه ليس في رسم الكلمة، وإنما في الصوت الذي تشكله الأصوات المتكررة في الدالين، وفضلا عن كونه تجانساً صوتياً فانه تجانس ازدواجي تحقق لوقوعه في نهايات الجمل محققاً بذلك فواصل خاصة بكل تركيب، يقول كمال أبو ديب: (أما الجناس فانه ظاهرة للفرق والتشابه (الفرق الدلالي والتشابه الصوتي) ولأنه كذلك، فان الفجوة مسافة التوتر فيه أكثر حدة وبروزاً) [45]. لتنبثق من هذه التجانسات الصوتية دلالة تلفت النظر إلى طبيعة هذه الحياة المتناقضة.

وفي نص آخر للحسن البصري يقول فيه: (إنما الدنيا حلم، والآخرة يقظة، والموت متوسط ونحن في أضغاث أحلام، ومن حاسب نفسه ربح، ومن غفل عنها خسر، ومن نظر في العواقب نجا، ومن أطاع هواه ضل، ومن حلم غنم، ومن خاف سلم، ومن اعتبر أبصر، ومن فهم علم، ومن علم عمل، فإذا زللت فارجع، وإذا ندمت فاقلع، وإذا جهلت فاسأل، وإذا غضبت فامسك، واعلم أن أفضل الأعمال ما أكرهت النفوس عليها)[46].

ونحن نطالع هذه التوازيات التركيبية نجد أنها تنهض على الأسلوب الشرطي الذي أسبغ على النص انسجاماً وتماسكاً نصياً، ومما نطالعه من صور الجناس

(44) أقنعة النص قراءات نقدية في الأدب، سعيد الغانمي: 36.

(45) في الشعرية: 87.

(46) العقد الفريد، ابن عبد ربه الأندلسي: 3/ 152.

الناقص ما تمثل في (علم، سلم، غنم، فهم) وهو يقوم على مبدأ المماثلة الصوتية في معظم حروف هذه الكلمات المتجانسة، فالمقابلة الحاصلة بين (علم / سلم) مثلاً إنما جاءت على سبيل الإجابة التي حققها الأسلوب الشرطي في:

(من فهم علم) (من خاف سلم)

أداة شرط + فعل + جواب أداة شرط + فعل + جواب

مما يستدعي الحديث عن التكرار الحاصل في متتاليات النص إلى أسلوب التدرج المنطقي، إذ نلاحظ تدرج المرسل في إيضاح فكرته وتأكيدها. تدرج من السبب إلى النتيجة بإحكام منطقي متسلسل لإثارة الانتباه لما يتكرر فيها من أصوات، وفضلاً عن ذلك فقد يضفي التوازي التركيبي على النص تقنية الإيقاع الذي حققه التجانس الصوتي والتكرار الصوتي والمعجمي من إيحاءات رمزية وتوافقات أو تقابلات دلالية، وما يقال في هذه البنى التركيبية والإيقاعية والدلالية يقال أيضا عن قوله في (من لم يكن كلامه حكمه فهو لغو، ومن لم يكن سكوته تفكراً فهو سهو، ومن لم يكن نظره اعتبارا فهو لهو)[47].

فهذا التوازي التركيبي المتضمن ثلاث جمل، حملت وقفات إيقاعية انفردت بفاصلة (الهاء المشبعة بالواو) بوصفها وحدات سجعية أضفت على النص توازنا صوتيا أدته الوقفة التي حققت قوة نطقية في هذه الأصوات حال سماعها أو النطق بها، فضلا عن التوازن الذي حققه الأسلوب الشرطي من تكرار صيغة (من لم يكن) ثلاث مرات في صدور الجمل. فضلا عن الجواب في نهاياتها: (فهو لغو، فهو

(47) التبصرة، ابن الجوزي: 1/ 57.

سهو، فهو لهو). وكذلك التماثل الاشتقاقي الصرفي في (كلامه، سكوته، نظره)، (حكمة، تفكراً، اعتبارا) فضلا عن التوازن النسقي في الجمل الثلاث ويفيد هذا النوع من التوازن الصوتي الذي حققه الجناس الصوتي الناقص في (لغو، سهو، لهو) (تقوية الفكرة التي يريد المبدع أن يقدمها، وذلك لتكوين تأثير مباشر على الأذن)[48].

وفضلا عما حققه الإيقاع من قيمة أسلوبية وجمالية في ترابط نسيج النص الذي ينهض على النفي، فهو ذو مغزى دلالي جاء من التأكيد الذي أفاده التكرار في انتقاء الحكمة من الكلام وأخرجه عن دائرة تحصيل الفائدة (الحكمة) إلى اللغو، فضلا عن فضيلة الصمت المشروطة بالتفكر والتأمل، وإلا فهو هدر للزمن وإضاعة للوقت، في حين أنه إذا لم يول المتلقي الاعتبار أهمية فانما هو في لهو دائم، وفضلا عن ذلك فان تكرار حرف الهاء + الضمير المنفصل (هو) على هذا النحو من التنظيم ما يعكس مقصدية المرسل في تفعيل ذاكرة المتلقي كي يكون المعنى قاراً في نفسه، فالجناس المتحقق في نهايات الجمل الثلاث في (لغو، سهو، لهو) قد حقق نغما إيقاعيا من تكرار الأصوات ذاتها، مع اختلاف الدلالة التي تنطوي عليها كل واحدة منها، وفي نص آخر يقول الحسن: (إن أردت أن تعرف ولا تعرف، وتمشي ولا يُمش إليك وتسال ولا تُسأل فافعل) [49]. نجد نوعا آخر من الجناس الصوتي تمثل في (تَعرف، تُعرف، تَمشي، يُمشى، تَسأل، تُسأل). وهو ما يعرف بالجناس المحرف وهو (اتفاق اللفظين المتجانسين في عدد الحروف

(48) مدارات نقدية: 231.

(49) شرح نهج البلاغة، ابن أبي الحديد: 1/ 401.

واختلافهما في حركاتهما) [50]. أو هو المتحقق من البنية الصرفية على وفق الاستبدال الحركي القائم على تغيير (الفتحة) إلى حركة أخرى (الضمة)، وهذا التغيير في الحركات يمنع رتابة الإيقاع الناتج عن تماثل اللفظين في الحركات والسكنات، كما يؤدي إلى اختلاف مدلولات الألفاظ المتجانسة، وقد نهض هذا التوازي التركيبي على الأسلوب الشرطي (ان استطعت.... فافعل) ليفرز منظومتين من الأفعال: الأولى: حققتها الصيغة الصرفية (المبنى للمعلوم) (تعرف، تمشي، تسال). الثانية: حققتها الأفعال المبنية للمجهول: (لا تُعرف، لا يُمشى، لا تُسأل). والملاحظ على المنظومتين المذكورتين سابقاً أن المنظومة الأولى وردت على صيغة الإثبات في حين جاءت الثانية على صيغة النفي. وهو أمر له مسوغه الأسلوبي، إذ منح النص تماسكاً وانسجاماً على مستوى الإيقاع والتركيب والدلالة، نحقق ذلك بوجود أداة الربط (الواو) فالدلالة التي أراد المرسل أن تكون قارة في نفس المتلقي هي إلزامه بهذه الوصية التي تحقق له الخير والصلاح، وتطالع في نصوص أخرى للحسن البصري التقنية الأسلوبية نفسها في قوله: (لا يأتي الأمراء إلا مراء أو أحمق) [51]. فالجناس الصوتي الحاصل هاهنا في الدالين على المستوى البصري والسمعي، لكن دلالة كل منهما اختلفت عن الأخرى بسبب التغير البسيط في الحركات، مما أدى إلى اختلاف مدلوليهما، وهذا الاتفاق في الأصوات يحقق درجة عالية من التوتر في النص من خلال التكرار الصوتي لذات الحروف لإعطاء مدلولات مختلفة، مما يسبب خرقاً في أفق توقع المتلقي [52]. وهذا بالضبط ما نلحظه في قوله أيضا (كلمتان لما قال للذر ألست بربكم؟ قالت طائفة بلى، وقالت طائفة بل

(50) معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، احمد مطلوب: 2/ 81.

(51) ربيع الأنوار، الزمخشري: 3/ 683.

(52) نظر في الشعرية: 102.

لا، ولا ادري في أي الطائفتين كنت) [53]. فالتجانس الصوتي متحقق بين لفظتي (بلى، بل لا) فالأولى تفيد الإيجاب، في حين تفيد الثانية السلب والنفي، فالمرسل أراد من هذا التكرار الصوتي المتجانس على هذه الشاكلة ليحقق وحدة نغمية إيقاعية يبرز من خلالها تعادلاً صوتياً بين الدالين اللذين يوحيان بتضاد معنوي ينطوي على مغايرة دلالية (إذ لا يوجد تجانس معنوي في حال وجود تجانس صوتي)[54].

والمؤشر الأسلوبي يرصد لنا نوعاً آخر من أنواع التجانس الصوتي وذلك في قوله (ولم يحتسب نوال الدنيا حتى مضى راغباً راهباً فأمن الله بذلك روعته وستر عورته)[55]. فقد ورد نوعان من الجناس؛ الأول جاء على صورة الجناس الناقص في (راغباً، راهباً)؛ أما الثاني وهو ما يسمى بالجناس المقلوب وهو (ان تختلف الكلمتان في ترتيب الحروف)[56]، وهذا ما نجده في قوله (فاحذرها الحذر كله فانها مثل الحية لين مسها تقتل بسمها) [57]. وهذا النوع من التجانس حقق سمة صوتية بالغة الوضوح في إفادة التناقض والتعارض بين الوصفين (لين مسها/ تقتل بسمها) ما افرز بعداً دلالياً عبرت عنه بؤرة النص (الدنيا) بدلالة الضمير (الهاء) العائد إليهما، فالمرسل ها هنا يلح على التحذير من الافتتان بمظاهر الحياة، فظاهرها غير باطنها مهما قدمت من مباهج ومفاتن، فلا بد أن تفجع المنساق وراءها بمصائبها وأحزانها.

(53) علم القلوب أبو طالب المكي: 69.

(54) اللغة الشعرية: 76.

(55) حلية الأولياء: 2/ 146.

(56) معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: 3/ 74.

(57) حلية الأولياء، وينظر سيرة عمر بن عبدالعزيز، لابن الجوزي: 121 وجمهرة

وتطالعنا صورة أخرى للجناس المقلوب في قوله: (رحم الله امرءاً عرف ثم صبر، ثم أبصر فصبر، ثم أبصر فبصر، فان أقواما عرفوا فانتزع الجزع أبصارهم، فلا هم أدركوا ما طلبوا، ولا هم رجعوا إلى ما تركوا)[58].

فالجناس متحقق ها هنا في قوله (صبر / بصر)، الذي جاء عبر صيغة الفعل الماضي الثلاثي، وقد أفادت هذه الصيغة غرضاً دلالياً إذ خرجت عن دلالتها على الماضي إلى الحاضر والمستقبل بقرينه الدعاء (رحم الله)، فضلا عن العطف النسقي المتحقق بالحرف (ثم) الذي يفيد الاستغراق الزمني، فالدلالة التي أفرزتها الرسالة هي الترغيب بفعل الصبر لأن الصبر يؤدي بدوره إلى الإبصار (البصيرة) إذ إن المعرفة وحدها لا تكفي ما لم يلازمها الصبر.

وفي نص آخر للحسن البصري [59] يقول فيه (غرت بغرورها، وقتلت أهلها بأملها...ولا تزن عند الله مقدار حصاة من الحصى، ولا مقدار ثراة في جميع الثرى.... أبغض شيئاً فأبغضه، وصغر شيئاً فصغره، ووضع شيئاً فوضعه).

تطالعنا صورة لنوع آخر من الجناس هو ما يطلق عليه جناس الاشتقاق أو التجانس الاشتقاقي (وهو تردد أكثر من كلمة تنتمي إلى أصل معجمي واحد) [60]. فقد تحقق هذا الجناس في (غرت، بغرورها، حصاة، حصى، ثراة، ثرى، ابغض، أبغضه، صغر، صغره، وضع، وضعه) فالمرسل من خلال هذه الألفاظ الاشتقاقية يرمي إلى فكرة واحدة يلح عليها ألا وهي ذم الدنيا من خلال ترتيب هذه الألفاظ في

(58) حلية الأولياء: 2/ 145.

(59) حلية الأولياء: 2/ 134-135.

(60) اتجاهات التوازن الصوتي، محمد العمري: 90.

بنى متوازية أضفت بأصواتها المتكررة خلق مناخ إيقاعي محكم عن طريق وصف (الدنيا)، فضلا عن إثبات حقيقة يجهد المرسل في إبلاغها للمتلقي كي يكون مقتنعاً بها ما دامت هذه الدنيا لا تملك وزناً من القيمة عند الله وعند الرسول صلى الله عليه وسلم.

ثالثاً: التكرار

تحفل نصوص الحسن البصري النثرية بتقنية أسلوبية أخرى تلك هي تقنية التكرار، التي تعمل على تجميع العناصر والوحدات المتماثلة في النص، ويعد التكرار من العوامل المهمة في إشاعة الإيقاع وتقويته، فضلا عن أنه يمنح النص دلالته الحقيقية، لذلك يعد قضية جوهرية في الخطاب وهو أي التكرار (من الأسس الأسلوبية التي تعمل على تكثيف التماثل في النص) [61]. والتكرار بأبسط مفهوم هو (أن يكرر المتكلم اللفظ الواحدة لتأكيد الوصف، أو المدح، أو الذم، أو التهويل، أو الوعيد)[62]. على أن هذه اللفظة المكررة لا تتحقق فاعليتها من خلال التكرار فقط، لأن التكرار ظاهرة أسلوبية تبرز أهميته من خلال (تقوية النبرة العامة للكلمة.... بيد أن المفردة لا تحقق نبرة معينة بالتكرار فقط، وإنما بوساطة الدلالة المشحونة بها)[63].

وفضلا عن ذلك فان التكرار (يرتبط ارتباطاً وثيقاً بموسيقى النص، وعادة ما يكون عنصر التكرار فيها هو الأكثر وضوحا من غيره خاصة انه يتصل بتجربة

(61) اللغة الشعرية: 122.

(62) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ابن أبي الإصبع المصري: 3/ 375.

(63) بنية القصيدة،عبدالهادي زاهر، مجلة كلية الآداب، جامعة صنعاء، ع (3) سنة 1981: 222.

الأذن المدربة جيداً على التقاطه) [64]. وتأتي أهمية التكرار من أنه (يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي) [65]. على أن الدور البارز للتكرار يأتي من حيث (إنه يسهم في إضفاء الجمال من خلال الموسيقى التي يشكلها، وهو أمر مهم يعين في تشكيل عنصري التأثر والتأثير، فظاهرة التكرار تجعل المرء يدهش بسببها، والادهاش هو سر تلك الصفة الجمالية التي يخلقها تكرار معين في سياق معين)[66]. وللتكرار وظائفه الدلالية ذات الإبعاد الإيحائية فهو (كأساس أسلوبي يرتبط بالدلالة النصية، إذ يعمل على تجميع العناصر والوحدات الدالة في شبكة متماثلة، ووظيفة نفسية ترتبط بالفكرة المسيطرة عند النظر إلى العناصر المكررة كإشعاعات لا شعورية)[67].

وقد تتنوع مظاهر التكرار فمنها ما يكون على مستوى الحرف أو الكلمة أو الجملة وإن (أي تكرار لوحدات الصوت، أو النحو، أو الصرف، أو المجاز، أو الدلالة يكون أكثر لفتاً للنظر، داخل هذا النظام القائم أساسا على التكرار) [68]. فضلا عن أن التكرار يسهم (في تثبيت الإيقاع الداخلي، وتسويغ الاتكاء عليه مرتكزاً صوتياً يشعر الأذن بالانسجام والتوافق، والقبول على اختلاف مستوياته)[69].

(64) جدلية السكون والمتحرك، علوي الهاشمي، البيان، ع (29) – 1990: 8.

(65) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة: 276.

(66) التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، موسى ربابعة، مجلة مؤتة، م 5، ع، (1) لسنة 1999: 176-177.

(67) اللغة الشعرية: 123.

(68) بنية القصيدة: 222.

(69) الإيقاع الداخلي في قصيدة الحرب: 49.

ولكي نستنبط الأبعاد الدلالية لهذه التقنية الأسلوبية والصوتية الفاعلة في نصوص الحسن البصري النثرية، فلا بد من أن نقف على تمظهراتها التي تتميز بالتنوع الشكلي والتعدد الكمي والأسلوبي، تبرز من خلالها تقنيات أسلوبية تتواشج مع فاعلية التكرار ومن خلالها.

وفي نص نثري للحسن البصري [70] في توصيف للمؤمن وما يتميز به من مكارم أخلاق يقول (لا يحيف على من يبغض، ولا يأثم في مساعدة من يحب، ولا يهمز، ولا يغمز، ولا يلمز، ولا يغلو، ولا يلهو، ولا يمشي بالنميمة، ولا يتبع ما ليس له، ولا يجحد الحق الذي عليه، ولا يتجاوز في العذر، ولا يشمت بالفجيعة إن حلّت بغيره، ولا يسرّ بالمعصية إذا نزلت بسواه).

يعمد المرسل ها هنا إلى صياغة تكرارية صوتية تمثلت بتكرار (لا) في سائر الجمل المتتالية في النص، والتي تواترت في كل تركيب متواز مرتين، في بداية الشطر الأول مرة، والشطر الثاني مرة أخرى، فضلا عن تكرار (الواو) الرابطة التي تلازمت مع (لا) في سائر المواضع التي تواترت فيها مما حقق بناءً إيقاعيا متتابعاً ابرز موسيقى النص، فـ (الواو) من أحرف المد له دوره الواضح في تحقيق تراكم إضافي في التراكيب من خلال دلالته على مطلق الجمع وربطه بين المتتاليات الجملية، فضلا عن إيقاعه المتكرر الذي يعد ملمحا صوتياً مميزاً للنصوص النثرية عامة، فالتراكيب هذه تقوم على الربط وهو (ربط خطي يقوم على الجمع ولكنه يضيف معنى آخر يتعين به نوع العلاقة بين الجملة والأخرى.... وتسمى بالأدوات المنطقية، لأنها علامات على نوع العلاقات القائمة بين الجمل،

(70) الحسن البصري: 69.

وبها تتماسك الجمل، وتتبين مفاصل الكلام الذي يقوم عليه النص) [71]. فضلا عما حققه النفي المتحقق من (لا النافية + الفعل المضارع)، (لا يحيف، لا يأثم، لا يهمز، لا يغمز، لا يلمز، لا يغلو، لا يلهو، لا يمشي، لا يتبع، لا يجحد، لا يتجاوز، لا يشمت، لا يسر)، فقد أسهمت (لا) المتكررة من خلال بنية النفي، بنفي سائر الصفات التي تخرج عن دائرة مكارم الأخلاق التي يلح المرسل على المتلقي كي لا يستثمرها ولا يتشبث بها، خصوصاً وهي خارجة عن دائرة الإيمان والشرع، والمرسل ينزه المؤمن عن ان تلحق بشخصه مثل هذه الصفات، إذ قرر له صفات ايجابية حققتها بنية الإثبات في قوله: (إن من أخلاق المؤمن قوة في دين وحزما في لين، وإيمانا في يقين، وعلماً في حلم، وكيساً في رفق، وتجملا في فاقه، وقصدا في غنى، وشفقة في نفقة، ورحمة لمجهود، وعطاء في الحقوق وإنصافا في استقامة)[72].

فقد تنوعت مظاهر التكرار حرفياً ونحوياً وتوازياً تركيبياً وصوتياً، لتبرز دلالة النص من خلال رسم صورة المؤمن المثلى وهو ما حققته بنيتا الإثبات والنفي.

ونص نثري آخر للحسن [73] يقول فيه: (فالسار فيها غار، والنافع فيها غدا ضار، وصل الرخاء فيها بالبلاء، وجعل البقاء فيها إلى الفناء، سرورها مشوب بالحزن، وآخر الحياة فيها الضعف والوهن، فانظر إليها نظر الزاهد المفارق، لا تنظر نظر العاشق الوامق، واعلم أنها تزيل الثاوي الساكن وتفجع المغرور الأمن لا

(71) قصيدة النثر قراءة في اتساق النص وانسجام الخطاب، بسام قطوس، مجلة مؤتة، م (12)، ع (2)، 1997: 125.

(72) حلية الأولياء: 2/ 136. وينظر سيرة عمر بن عبدالعزيز، لابن الجوزي: 121.

(73) حلية الأولياء: 2/ 137.

يرجع ما يتولى منها فادبر، ولا يدري ما هو آت فينتظر، فاحذرها فإن أمانيها كاذبة وإن آمالها باطلة، عيشها نكد، وصفوها كدر، وأنت منها على خطر، إما نعمة زائلة، أو بلية نازلة، وإما مصيبة موجعة، وإما نية قاضية فلقد كدت عليه المعيشة إن عقل، وهو من النعماء على خطر، ومن المنايا على يقين).

فالنص يحفل بأكثر من صورة من صور التكرار، إذ نجد التكرار الحرفي، وتكرار الصيغة، فضلا عن تكرار التوازي على المستويين الصوتي والتركيبي وما تنبثق عنه من أبعاد دلالية، فعلى مستوى الحرف نجد تكرار (اما التفصيلية التي تكررت أربع مرات ضمن أربعة أبنية متوازية جاءت على سبيل التماثل والتشاكل النحوي في (إما نعمة زائلة، وإما بلية نازلة، وإما مصيبة موجعة، وإما منية قاضية). فقد حقق هذا التكرار بتاتاً إيقاعيا متتابعاً، وهذا التراكم من خلال (إما) يعطي إشارة لما تحمله هذه الحياة من مفاجآت تارة تكون سارة، وتارة تكون مفجعة، وقد كان وعي المرسل وراء هذا التكرار والوصف لتأكيد طبيعة هذه الحياة المتناقضة وهذا ما أكده تكرار صيغة اسم الفاعل التي شكلت ملمحاً أسلوبيا تردد صداه في (سار، غائر، نافع، ضار، زاهد، مفارق، عاشق، وامق، ثاوي، ساكن، آمن) بصيغة المذكر، (كاذبة، باطلة، زائلة، نازلة، قاضية) بصيغة التأنيث فتكرار مثل هذه الصيغة ولاسيما أنها وقعت في نهايات الجمل يشكل اتفاقا في الفواصل حققته الصيغة الصرفية، (فالصيغ الصرفية تحقق إيقاعا صوتيا يولد التناغم الصوتي في بعض هذه الصيغ ومن ثم ينعكس تأثير هذا الإيقاع على دلالة تلك الصيغ)[74]. فضلا عن ذلك نجد تجانساً صوتياً بين (سار/ غار/ ضار) على صورة الجناس الناقص، والمنبه الأسلوبي يكشف أن تكرار هذه الصيغ أفاد دلالة أخرى

(74) التنغيم اللغوي في القرآن الكريم، سمير إبراهيم العزاوي: 104.

قصدها المرسل فالسار هو مسرور بهذه الحياة ومن ثم فهو مغرور، والمنتفع فيها حقيقة مضرور، إن مثل هذا التكرار (يعمق الإحساس بالأبنية والتراكيب المكررة، ويأتي هذا الإحساس من تردد صدى الأبنية على الإسماع مما يشكل ترددها تأثيرا يتعمده المرسل ويستقبله المتلقي)[75].

كما نجد تكراراً لهذه الصيغة في قوله: (فاحذر هذه الدار الصارعة الخادعة الخاتلة، التي تزينت بخدعها وغرت بغرورها، وقتلت أهلها بأملها وتشوقت لخطابها، فأصبحت كالعروس المجلوة، العيون لها ناظرة، والنفوس لها عاشقة، والقلوب لها والهة، ولألبابها دامغة، وهي لأزواجها كلهم قاتلة)[76].

والإيقاع المتحقق هاهنا في هذه التوازيات التركيبية جاء من تكرار الفعل الماضي + تاء التأنيث الساكنة في (تزينت، غرت، قتلت، تشوقت، أصبحت) لما وقعت في بدايات الجمل وصيغة اسم الفاعل لغاية وعظية قصدها المرسل جاءت من خلال التوصيف الذي قدمه لها، ونص للحسن البصري [77] وهو رسالة إلى الخليفة عمر بن عبدالعزيز يقول فيها (اعلم يا أمير المؤمنين، أن الله جعل الإمام العادل قوام كل مائل، وقصد كل جائر، وصلاح كل فاسد، وقوة كل ضعف، ونصفة كل مظلوم، ومفزع كل ملهوف).

(75) التوازي في شعر يوسف الصائغ: 16.

(76) حلية الأولياء: 2/ 135.

(77) العقد الفريد: 1/ 12.

فقد بدأ المرسل خطابه بـ (اعلم)، حيث (ينم الفعل اعلم عن خطاب إحاطة وإعلام بالغ القصدية إلى مروي له خاص حاضر) [78]. والمروي له ها هنا هو الخليفة عمر بن عبدالعزيز لما يقع على كاهله من مسؤولية عظمى تتلخص بتحقيق العدالة التي يطمح المرسل والمتلقي إلى تحقيقها، ولهذا جاء التوصيف الذي ينصرف إلى الإمام العادل بأنه (قوام كل مائل، وقصد كل جائر، وصلاح كل فاسد، وقوة كل ضعيف، ونصفة كل مظلوم، ومفزع كل ملهوف) بقرينة (كل) المتكررة لإيقاع في سائر هذه الأبنية المتوازية، وهي تفيد العموم فقد ناسبت هذه التقريعات الثيمة المركزية الأساس (الإمام العادل)، وهذه الصيغة تكررت (ست) مرات في أبنية متوازية تنهض على التماثل والتشاكل النحوي والصوتي، على النحو الآتي: (والإمام العادل يا أمير المؤمنين كالراعي الشفيق على إبله، الرفيق بها،) والإمام العادل يا أمير المؤمنين كالأب الحاني على ولده) (والإمام العادل يا أمير المؤمنين كالأم الشقيقة البرة الرفيقة بولدها) (والإمام العادل يا أمير المؤمنين وصي اليتامى وخازن المساكين) (والإمام العادل يا أمير المؤمنين كالقلب بين الجوارح) (والإمام العادل يا أمير المؤمنين هو القائم بين الله وعباده).

إن تكرار هذه الأبنية التركيبية المتوازية أسهم في إحكام نسيج النص، إذ حقق بنية إيقاعية متتابعة ضبطت النص ومنحته صورته الخاصة، وليس هذا فحسب، فقد أفرز كل تواز منظومة توازيات متماثلة ومتجانسة ففي

(78) شعرية الخطاب وإشكالية التجنيس، قراءة جمالية في رسالة عمر بن العاص إلى الخليفة عمر بن الخطاب رضي الله عنه، محمد صابر عبيد، مجلة المورد، م (30)، ع (4): 49.

(الشفيق / الرفيق، الشفيقة / الرفيقة) نلمح الجناس الصوتي، كما نلمح التقابل الدلالي في قوله:

(يسعى لهم صغاراً، ويربيهم كباراً)

(يسعى لهم في حياته، ويدحر لهم بعد مماته)

ويلاحظ أن هذين التركيبين حققا نوعين من التوازي، أولهما يقوم على التماثل النحوي؛ وثانيهما الصرفي في (صغاراً / كباراً، حياته / مماته)، فضلا عن الدور الفعال للوزن في نهاية كل فاصلة، إذ أفرز أثرا جمالياً وبعداً دلالياً بفعل التأسيس الصوتي للمتتالية، فعلى الرغم من كونه (يلصق فوق خط الاختلاف الدلالي سلاسل من التماثلات الصوتية).

إلا أنه يحكم السيطرة على تقبل المتلقي من خلال التأثير فيه، وهو ما نجده في قوله: (حملته، وضعته، تسهر، تسكن، ترضعه، تفطمه، تفرح، تغتم، عافيته، شكايته) (صغيرهم، كبيرهم)، (تصلح، تفسد، صلاحه، فساده)، (ينقاد، يقودهم). فمقاطع الفقرات خضعت في كل زوج للموازنة على الأغلب عند ورود كل فاصلتين على صيغة صرفية مشتركة، كما يلمس بين هذه الثنائيات جناس اشتقاقي في (تسهر، بسهره، تسكن، بسكونه، تصلح، بصلاحه، تفسد، بفساده).

وفي قوله: (والإمام العادل يا أمير المؤمنين هوا لقائ م بين الله وعباده، يسمع كلام الله ويسمعهم، وينظر إلى الله ويريهم، وينقاد إلى الله ويقودهم) إذ نلمس الجناس المحرف في (يسمع، يُسمع). وهكذا نجد أن المرسل عمد إلى تكرار أكثر من صيغة أسلوبية في النص محققاً بذلك ما يسمى

بـ (التضافر الأسلوبي) وهو (اركام الجملة من الإجراءات الأسلوبية المستقلة في نقطة معينة من النص)[79].

لقد حقق التكرار للنص أسلوبيته وجماليته، فلأبنية التي تولدت نتيجة دور التكرار الفاعل، تشكلت من أبنية متوازية تميزت بالقصر في مجمل النص، بيد أنها أخذت شيئاً من الطول في نهاية النص لغرض أسلوبي ومغزى دلالي عمد إليه المرسل في الختام حتى تؤدي الرسالة غايتها لأنها ستبقى عالقة في ذاكرة المتلقي. فـ (التراكيب بثنائياتها – ألفاظا ووحدات سجعية، حققت أدبية النص، بإسهامها في تراصف الألفاظ وتعالقها دلالياً، فضلا عن ما ولدته من نغمات إيقاعية)[80].

(79) معايير تحليل الأسلوب: 10، 50.

(80) قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن زيدون، عبدالسلام المسدي: 80.

Abstract

Hassan Al-Basri Prose-Phonological Study

Dr. Abdullh Fathi Althahir (*)

This present paper investigates the aesthetic aspects of rhythm in prose texts that were written by Hassan Al-Basri. The study uncovers the units resulting out of the acoustic resonants that bear the stylistic features in the analysed prose texts. Selective appraoch of samples has been followed in order to ward off the recurrency and prolonging.

The study defines rhythm as a recurrent sequence between sound and silent, light and dark, motion and Quiesence, strength and weakness, pressure and softness, longness and shortness...etc. Thus it is a relation between part and whole, between part and other parts in the artistic work. All this to be in a systemic and dynamic frame in the artistic form.

Finally the results of the study were put forward.

(*) Dept. of Arabic - College of Arts / University of Mosul.