# The Rhythm in the Divine Signs of Abo Hayyan al-Tawhidi

Dr. Halah Fathi Kadhim
University of Basrah / Basrah & Arabian Gulf Studies Center
E-mail: hale.alsaad@uobasrah.edu.iq

## Abstract:

The divine signs are among the prose books that were characterized by their poetry، rhythm and music because they were written in a highly artistic and reative language.Those rhythm of the singular،the rhythm of the composition،repetition،parallelism،tandem،contrast،rhyme،contrast and conformation.

**Key word**: Abu Hayyan al-Tawhidi, divine signs, rhythm , repetition, arallelism , tandem , antithesis , rhyme.

# الايقاع في الاشارات الالهية لأبي حيان التوحيدي

المدرس الدكتور هالة فتحي كاظم
جامعة البصرة / مركز دراسات البصرة والخليج العربي

**الملخص:**

تعد الاشارات الالهية من كتب النثر التي اتسمت بشعريتها وايقاعها وموسيقاها لأنها كتبت بلغة فنية عالية التميز والابداع، وقد سلطنا الضوء في هذا البحث على مفهوم الايقاع في النثر، وعلى أهم صور الايقاع التي توافرت في النصوص، مثل الايقاع اللغوي والايقاع الصوتي والايقاع الدلالي، والادوات التي اعتمد عليها التوحيدي لخلق تلك الصور الايقاعية مثل ايقاع المفردة وايقاع التركيب، والتكرار، والتوازي، والترادف والتضاد، والسجع ، والتباين والتشاكل .

**الكلمات المفتاحية :** أبو حيان التوحيدي، الاشارات الالهية، الايقاع ، التكرار، التوازي ، الترادف والتضاد، السجع

**التمهيد:**

**مفهوم الايقاع**

لقد عمدت الدراسات والأبحاث التي تناولت الإيقاع في الشعر درساً وتحليلاً، إلى دراسة الوزن والقافية، بينما أغفلت مكون الإيقاع، الذي يعتمد على مستويات أخرى كالمستوى الصوتي والصرفي والتركيبي والدلالي. إن معظم الذين كتبوا عن الوزن في العربية يجعلون الإيقاع مرادفاً للوزن، أو صورة من صور الإيقاع، وقد نجد استعمال لفظ الإيقاع، أو عبارة(بنية الإيقاع) بمعنى الوزن حتى لدى بعض الباحثين المعاصرين الذين اعتمدوا على المناهج النقدية الحديثة. والحقيقة أن مفهوم الإيقاع ظل في أغلب الأبحاث التي عنيت بدراسة ما يتصل بموسيقى الشعر، أو بالتشكيل الموسيقي، أو ببنية الإيقاع، غير محدد تحديدا دقيقا، ولا يتم التمييز بينه وبين الوزن بما يزيل عنه الغموض. إذن إن معنى الايقاع انحصر في مفهوم الوزن ومعنى الوزن في أذهان العرب هو بحور الخليل وقواعد الشعر التي ضبطها وما قالوه في القافية وعمود الشعر والتفعيلة وهذا أمر طبيعي فالوزن ينتظم الكلام الذي نصطلح عليه بالشعر بقطع النظر عن الشعرية في النص لأن المنظومات التعبيرية لها أوزان وان كانت السمة الشعرية فيها ضعيفة أو معدومة. أما الايقاع فيتواجد في الكلام مهما كان الكلام ومستواه، كما إن الحديث عن الوزن ينحصر غالبا في الشعر وحده، أما الايقاع فيهمّ الشعر والنثر والسجع والخطبة والرسالة والتقارير الادارية اليومية والمقال الصحفي وغيرها(١).

ماذا نقصد بالإيقاع اذن؟ أو بالأحرى ماذا نقصد بالإيقاع الداخلي للنثر ولاسيما أن دراستنا تتمحور حول نصوص نثرية لأبي حيان التوحيدي .

إن الاهتمام بالإيقاع الداخلي قديم يرجع إلى بحوث القدماء في البلاغة وفنون القول، فنجد مصطلحات مثل الرونق، السلامة، البلاغة، الطلاوة، الحلاوة، كثيرة الورود في كتب النقاد القدماء(٢)، وهو ما التمسوه بالسجع، وهذا إنما يدل على وعي مبكر لدى النقاد القدماء بأن الإيقاع لا يتوقف فقط عند دخول الوزن والقافية في النص، وإنما هنالك عدة عناصر أخرى تساعد على تشكيله كالقيم الصوتية، حيث أن ابن سنان الخفاجي– قد أشار في– كتاب(سر الفصاحة) إلى القيم الصوتية وبذلك يكون قد انتبه إلى سر الموسيقى الداخلية(٣).

وهي التي تنبع من اختيار الشاعر للكلمات وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات وهذه الموسيقى الداخلية التي تختلف عن الموسيقى التي يحققها الوزن والقافية، تتضافر في خلقها عناصر شتى يشترك فيها الشعر و النثر، وأول هذه العناصر هي الألفاظ. وقد وجد أدونيس الذي يعد المؤسس الأول لمقولة ( الايقاع الداخلي) بان "من الخطر أن نتصور أن الشعر يمكن أن يستغني عن الإيقاع والتناغم ومن الخطر أيضا القول بأنهما يشكلان الشعر كله"(٤). لذا فقد دعا إلى اعتماد إيقاع جديد يستمد مقوماته

من نظام العلاقات الداخلية التي تؤسس بنية النص الشعري. وقد أعلنت القطيعة مع الإيقاع القديم وانطلقت لتحقيق بنية إيقاعية جديدة تتناسب مع التطور الذي يشهده شكل القصيدة الحديثة، واصطلح على هذه البنية الإيقاعية الجديدة الإيقاع الداخلي، وهو ما يختلف عن الإيقاع القديم في كونه لا يرتكز كثيرا على الجانب الصوتي، وإن كان لا يهمله تماما، فقد تم تحديد الإيقاع الداخلي من الانسجامات الصوتية وطرق التعبير التي تنبع من طبيعة حروف اللغة ذاتها، وبالتالي فإن علائق الأصوات والمعاني والصور وطاقة الكلام الإيحائية والذيول التي تجرها الإيحاءات وراءها من الأصداء المتلونة المتعددة هذه كلها موسيقى، ولكنها موسيقى تختلف عن موسيقى الشكل المنظوم المعروف(٥).

كما ذكر أنَّ هذا الإيقاع " يتجلّى في التوازي والتكرار والنبرة والصوت وحروف المد وتزاوج الحروف وغيرها "(٦). ولاشك أن هذا يتوافق مع ما دعا إليه إليوت، والذي ركز على العلاقات الموسيقية الداخلية، فذكر أن موسيقى الكلمة إنما هي نتيجة لعدة علاقات تربطها بما يسبقها ويعقبها من كلمات فيقول "فهي تنتج من علاقاتها بالكلمات السابقة عليها، والتالية بعدها مباشرة وبصورة غير محددة من علاقتها بسائر سياقها"(٧). ولذلك فقد أعطى أهمية كبيرة لترتيب الكلمات في مواضعها المناسبة.

في الحقيقة أن هذا التوجه الجديد كان يهدف إلى تحرير النص الشعري من القوالب الجاهزة التي ورثناها عن الخليل فعثروا على بديل لتلك القوالب في إيقاع داخلي مبني على علاقات الصور والألفاظ والأصوات، فالموسيقى قد تولد من غير الوزن حيث أن ما يولد الموسيقى في الشعر ليس فقط التفعيلة وأنواع تشكيلها، بل أجزاء تبدو إلى قصيدة النثر أكثر أهمية، وبما أن قصيدة النثر تتخلى عن التفعيلة، فهي تحاول تكثيف الموسيقى، ومن العناصر التي يجرى شحنها بالموسيقى:{ علاقة الكلمات، علاقة الحروف، الدلالات } وللوصول إلى ذلك فانه ينبغي الإلمام بخصائص الأصوات الإيحائية بالإضافة إلى استجلاء إيحاءات أصوات الكلمة والتنبه لوظيفة الكلمة داخل التركيب، ولوظيفة التركيب في صياغة التشكيل الفني في الصورة أو الرمز أو الأسطورة .وبهذا فان مفهوم البنية الإيقاعية يصبح أكثر شمولية، والائتلاف بين تلك العناصر جميعا يشكل لنا الإيقاع الداخلي، لقد عرفه أدونيس بأنه إيقاع متنوع، ومختلف عن الإيقاع القديم والذي يفرض على القصيدة من الخارج،وقد حدده بـ "التوازي و التكرار والنبرة والصوت وحروف المد وتزاوج الحروف وغيرها "(٨).

ورغم أن بنية الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر كانت موضوعا لعدد من الدراسات النقدية، إلا أننا لا نكاد نعثر على تحديد دقيق وصارم له، يقول محمد صابر عبيد :إن محاولة ضبط نظمها وتحديد قواعدها العامة مازالت بعيدة بعض الشيء عن تحقيق انجازات واضحة ومميزة وذلك لأن الإيقاع الداخلي خال من المعيارية لكونه يعتمد على قوانين النفس الفردية، حتى أن رواد قصيدة النثر أنفسهم في محاولتهم للتنظير للإيقاع الداخلي قد أشاروا إلى أنه إيقاع شخصي يختلف من شاعر لآخر، زئبقي لا يمكن ضبطه ضبطا

دقيقا، واهتموا بعلاقة اللغة بالموسيقى، فاستغلوا الرؤى و الظلال والإيحاءات. فجاء الإيقاع من نغمات مختلفة تعلو وتنخفض وهو ما يشكل الموسيقى الداخلية التي قد لا نجدها في كل القصائد(٩).

يعد الايقاع في النثر نظاما معقدا، ولكنه موجود، والكاتب الذي لا يمتلك احساسا بإيقاع كتابته، لا يمكن أن يكون كاتبا كبيرا. يعتمد إيقاع النثر على عدد من العناصر القابلة للتكرار، لعل أبرزها أطوال الجمل وعلامات الترقيم والطبيعة الخطابية للجمل من حيث كونها اثباتا أو نفيا أو استفهاما. لكن لا يجب أن يغيب عن أذهاننا فكرة انهاء التوقع السالفة الذكر. يعد الاعتماد على أطوال الجمل واحدا من أهم أساليب بناء الإيقاع في النثر، فضلا عن توظيفه لأداء بعض من جوانب المعنى. فمن التكنيكات الشائعة ذلك الذي يمكن أن نسميه تكنيك الإقفال، ويقوم على ان يأتي الكاتب بعدد من الجمل الطويلة نسبيا، ثم تأتي جملة واحدة قصيرة بشكل ملحوظ بالنسبة للجمل السابقة، هذه الجملة طبعا ستشعر بانتهاء تكرار الطول ولذلك فهي غالبا نهاية أيضا للفقرة التي وضعت فيها، وإيذانا ببدء سلسلة جديدة من التكرارات(١٠).

ولكن مع ذلك لا يعد الإيقاع عملية تكرار منتظمة لعنصر أو عناصر معينة على مدد متساوية من الزمان أو المكان(١١)، فهذا تبسيط مخل للتعريف، فالتكرار وحده لا يكون إيقاعا، صحيح ان التكرار هو الركن الأساسي لبناء نظام ايقاعي لكنه وحده لا يبني ذلك النظام، فالإيقاع يقوم على "توقع المتلقي للتكرار التالي، وتلبية هذا التوقع بشرط أن تكون لهذه السلسلة من التوقعات نهاية واضحة، أي أن الفنان يقوم بتلبية توقع المتلقي لعدد من التكرارات، وفي مرحلة أخرى يقوم بتخييب توقعه بإيراد عنصر غير العنصر المتوقع، وقد يكون هذا العنصر الجديد بداية لسلسلة أخرى من التوقعات والخيبة وهكذا "(١٢).

إذن فالايقاع الداخلي لقصيدة النثر يعد ذاك المكوِّن المقوِّم، الأشملُ الأعمّ، الذي يهبها مزاياها الشعرية الخاصة. فهو، ممّا يهب من مزايا كهذه، يعوِّضها عن الموسيقى الخارجية الغائبة. إذ إنه، عادةً، يُحَسّ، أولا، ثم يُدرَكُ، ثانيا، من دون وصف محدد. ذلك لأنه إيقاع متغيّرٌ حسب معطياتها، متمركزٌ حول: فكرتها، صورتها، لفظتها. لكن تمركزه حولها، هنا، لا يحد من إسهامها في نمو الدلالة، وتولدها، عبْر كلِّ مكوّناتها النصية، حتماً، وليس في جزء منها(١٣).

لقد سلطنا الضوء على أهم وأغلب الاراء التي قيلت في قصيدة النثر وإيقاعها وموسيقاها الداخلية وذلك لأننا وجدنا في نصوص الاشارات الالهية للتوحيدي ما يجعل منها بواكير لقصائد النثر الحديثة، فهو نثر شعري بامتياز وهذا ما سيثبته القادم من الدراسة .

## الايقاع في الاشارات الالهية للتوحيدي

الإشارات الإلهية هي مجموعة من الرسائل ذات الطابع الصوفي، وقد صيغت بشكل مواعظ وحكم،. تعتمد الرسائل جميعها بناءً متشابهاً في التركيب، ومن الأركان الأساسية التي قامت عليها تلك الرسائل

الموجهة الى مخاطب مجهول الدعاء والمناجاة، وهناك نصوص تضمنت شكوى الحال والشكوى من الزمن. وفيما يخص الصياغة اللغوية للرسالة فقد كانت صياغة خاصة ذات ايقاع وموسيقى عالية بالنسبة إلى نص نثري، ولذا سنحاول تتبع مسارات هذا الايقاع وصوره في الرسالة .

**الايقاع اللغوي :**

وهو من العناصر المهمة التي يتم بوساطتها تحديد الايقاع في النص النثري لأنه يعتمد على ايقاع المفردة وإيقاع التركيب، فالمفردة سواء أكانت اسما أم فعلا أو حرفا لها دلالة ايقاعية مؤثرة في النص النثري، وهذه الدلالة الايقاعية تأتي من رمزية الحروف وطبيعة نطقها، واختلاف الاشارات كتعاقب السكون والحركات داخل المفردات(١٤)، فلو أمعنا النظر في هذا النص :

"**يا حافظ الأسرار، ويا مسبل الأستار، ويا واهب الأعمار، ويا منشئ الأخبار، ويا مولج الليل في النهار،ويا مصافي الأخيار، ويا مداري الأشرار، ويا منقذ الأبرار من النار والعار**"(١٥). ، لوجدنا أن التوحيدي استخدم الأسماء في عموم النص بدلا من الأفعال، ولكنه ركز على نوع محدد من الأسماء وهو (اسم الفاعل)، الذي ينطوي على الحركة والاستمرارية شأنه شأن الأفعال( حافظ، مسبل، واهب ، منشئ ، مولج، مصافي، مداري، منقذ)، وهذا التتابع لهذه الصيغ المتشابهة خلق حركية في النص وانسيابية عززت الموسيقى ، وخلقت ايقاعا مميزا لاسيما أن الصيغ جميعها عدا (واهب وحافظ ) تتبع النسق ذاته في الحركات( ضم، سكون، كسر)، وحتى في لفظتي ( واهب وحافظ ) هناك السكون ثم الكسر، هذا التتابع في الحركات خلق نمطا ايقاعيا رتيبا فهناك صعود(الضم) ثم توقف فجأة (السكون) ثم انحدار (الكسر) . فهذا التجاور وهذا الالحاح على استخدام اسم الفاعل في هذا النص خلق ايقاعية الأسماء وهي ايقاعية تميزت بالحركية ودلت على إحداث أمور معينة شأنها شأن الأفعال.

في نصوص أخرى نجد استخداما اخرا للأسماء لخلق ايقاعية خاصة اكثر رصانة وحيوية " **واعلم أن في النفس من هذا الحديث حياة القلوب، ومطاوعة الغيوب ، ومباينة العيوب ، ومطالبة السيوب ، ولم يتم ذلك للجبان الهيوب، الجاهل بالطلوع والغروب ، العاجز عن السرى والدؤوب ، في افاق العالم المحبوب**"(١٦) ، في النص نجد أسماء لها الميزان الصرفي نفسه( القلوب ، الغيوب ، العيوب ، السيوب ، الهيوب، الغروب ، الدؤوب ) فجميعها جاءت على وزن( فعول ) وهذا التلاحق للأسماء ذات الوزن الموحد خلق موسيقى وإيقاعا واضحا، ولاسيما أن التشابه لم يكن في الوزن فقط ، ولكنه امتد إلى الحروف التي تكررت في الكلمات جميعها تقريبا ( الواو ، الباء ، الياء) ، خلق نغما جميلا ، وانسيابية موسيقية جعلت حتى ذلك الانتقال من صيغة الجمع في ( القلوب ، الغيوب ، السيوب ) الى صيغة الافراد في(الهيوب، الغروب ، الدؤوب )، سلسة وغير محسوسة، ولم تشكل أي فارق في النص من ناحية الايقاع وإن اختلفت

الدلالات والمعاني. وفي النص هناك استغلال اخر لثيمة الميزان الصرفي نجدها في المصادر الاتية (مطاوعة، مباينة، مطالبة ) فقد جاءت على وزن (مفاعلة) وخلقت بتوافقها مع الأسماء الاخرى ايقاعية مضاعفة، وحركية جميلة في النص. وفي الجزء الاخر من النص نجد هناك صفات جاءت هي الأخرى متتابعة ومتشابهة في الوزن( الجبان، الجاهل، العاجز ، العالم )، وهذا كله تعضيد لإيقاع النص وموسيقاه الداخلية المعتمدة على المفردات .

لقد تنوع استخدام التوحيدي للأسماء في نصوصه وبرع في توظيفها بما يخدم الايقاع الداخلي المعتمد على اللغة ومفرداتها، في النص الاتي:" **أي رأي لمكذوب ، أم أي عيش لمكروب، أم أي قرار لمرعوب ، أم أي اطلاع على الغيوب لمن هو محشو بالعيوب ؟ هيهات هيهات ! لن تنال المقامات والدرجات إلا برفض الهنات وما دون الهنات**"[١٧]، نجد التوحيدي قد أبدع في توظيف اللغة لخلق الايقاع فقد استخدم صيغة اسم المفعول في( مكذوب، مكروب، مرعوب ) وكان الاستخدام موفقا إذ منح النص موسيقى جميلة وإيقاعا مزدوجا تضافر مع السجع، ولكي يحافظ على هذا الإيقاع مستمرا استخدم مفردات من جمع التكسير له الوزن نفسه( الغيوب، العيوب)، ومناسبة للسجع المستخدم في النص( أي تنتهي جميعها بحرف واحد مشابه وهو الباء الذي يشكل ما يشبه القافية )، وفي النص أيضا استخدم حرف الاستفهام (أي)بصورة مكررة كما استخدم حرف العطف(أم)هو الاخر بصورة مكررة، وقد جاء الحرفان متوافقين ايقاعيا مما عزز من موسيقى النص، ويستمر التوحيدي بتوظيف التكرار في النص وهو ما نجده في تكرار اسم الفعل (هيهات)، الذي شكل تحولا جديدا في السجع والإيقاع، فما كان منه إلا أن جاء بمفردات من جمع المؤنث السالم لتناسب المقام( المقامات، الدرجات ، الهنات) وبذلك حافظ على استمرارية الايقاع وتدفقه .

أما فيما يخص استخدام الأفعال وتوظيفها لخلق الايقاع والموسيقى الداخلية " **زاغت الأبصار حين سرحت نحوك، وارتدت خاسئة حين رامتك ، وحارت الألباب حين فحصت عنك ، ونكصت على أعقابها فرقة منك**" [١٨]، في النص نجد عددا من الأفعال مثل( زاغت، سرحت، ارتدت، رامتك، حارت ، فحصت، نكصت، فرقة) وهذه الأفعال جميعها ماضية تشير لأفعال حدثت في زمن مضى لكنها مع ذلك خلقت في النص حركية اضافية لحركة الايقاع التي خلقتها بتتابعها وتجاورها ونهاياتها الموحدة، إذ إن جميع الأفعال انتهت بتاء التأنيث الساكنة، لكن ذلك السكون لم ينقص من حركة الايقاع وموسيقى النص التي خلقها التوحيدي بالاستخدام الذكي للغة .

في نص اخر نجد التوحيدي يعتمد على الأفعال المضارعة في خلق الايقاع اللغوي للنص "**فإياك أن تلحظ المعاني بعين الاسم فتعطب، وإياك أن تعطي الاسم ذات المعنى فتتعب، وإياك أن تعطي المعنى رسم الاسم فتكذب، وإياك أن تفرق بينهما فتتهم، وإياك أن تجمع بينهما فتوهم**"[١٩]، فالأفعال المضارعة في النص(تلحظ، تعطب، تعطي، تتعب، تكذب، تفرق، تتهم، تجمع، توهم) خلقت حركية مستمرة وإيقاعا

متلاحقا، ولاسيما أن جميع الأفعال المضارعة جاءت رباعية وقد بدأت بحرف التاء فهذا التكرار للحرف اضاف ايقاعا مزدوجا للإيقاع الذي خلقته الأفعال بتراتبيتها وتماثلها وتلاحقها، الأمر الذي جعل القارئ يشعر بالسلاسة والسرعة أثناء قراءة النص، أضف إلى ذلك تكرار الضمير(إياك) لخمس مرات في النص هو الاخر أسهم في جعل الإيقاع اللغوي أكثر فاعلية وقوة .

في نص اخر نجد استخداما لفعل الأمر" **يا هذا :افحص عن ودائع الحق فيك ، وانفض خزائنه قبلك، واشهد آلاءه عندك، واطلب مزيده بالشكر على ما نولك** "[٢٠] ، وهذه الأفعال هي (افحص، انفض، اشهد، اطلب )، وهي ايضا أفعال رباعية ، وبطبيعة الحال فان حركة السكون في نهاية فعل الامر يبطئ من حركة الأفعال مما يجعل الانسيابية الايقاعية بطيئة نسبيا وهذا لا يعني أنها غير معدومة .

إذن الايقاع في الألفاظ يتأثر بطبيعة اللفظ ونوعه والحركات التي فيه وطريقة استخدامه وطبيعة الحروف التي تكونه .

فيما يخص ايقاع التركيب نجد الأمر مختلفا بعض الشيء، فإنَّ المقصود بالتركيب هنا هو الجملة الفعلية والاسمية وشبه الجملة، وتكرار نوع من هذه الأنواع الثلاثة يشكل ملمحا إيقاعيا يميز النص ويستدعي رصده، والوقوف عند تشكلاته فهو:

(يحقق إيقاعه بإنتاج وشائج إيقاعية بين مكوناته صوتيا ودلاليا ،إما عن طريق تكاملها أو تماثلها ولعلَّ ذلك لن يتمَّ إلا بعد البعد الحركي في إيقاع التركيب بإبراز هذه العلائق، بعد النظر إلى جمالية كل مكون على حدة؛ ونعني بذلك النظر إلى طبيعة الأصوات المكونة للكلمة وإبراز دور النبر باعتباره – إلى جانب الفعاليات الصوتية والدلالية – عنصرا أساسا يساهم في ترسيخ الإيقاع، وإبراز مقاصده)[٢١].

في اشارات التوحيدي هناك استخدام واسع لإيقاع التركيب، وهو ما يظهر في هذا النص:" **الأمر جد ، والتشمير واجب، والداعي معذر، والطريق نهج ، والعلامة ظاهرة ، والعلة مزاحة ، والاستطاعة حاضرة ، والنعمة متتابعة، والاحسان غامر، والبشير صادق، والنذير ناطق، والعذر زائل، واللوم حاصل**"[٢٢].

إذ استخدم التوحيدي الجمل الاسمية المتكونة من المبتدأ والخبر بصورة متلاحقة وذلك بجعلها معطوفة على بعضها باستخدام حرف العطف الواو. وهذا الاستخدام النسقي للجمل ذات التركيب المتشابه هو ما خلق ايقاعية في النص وموسيقى واضحة، فلو استخدم تراكيب مختلفة، وصورا متباينة من الجمل الاسمية، لما وجدنا هناك ايقاعا واضحا، بالرغم من عدم وجود السجع الذي يعد وجوده مصدرا من مصادر الموسيقى الداخلية في النصوص النثرية .

ومن النصوص التي استخدم بها التوحيدي الجمل الفعلية هذا النص :

"**أغضيت عنا، خففت علينا، قبلتنا على عوارنا، وصنتنا عن الشفيع إليك، وأكرمتنا عن اليأس منك**"[٢٣]. إذ نجد الجمل المستخدمة وقد بدأت بالأفعال الماضية(أغضيت، خففت، قبلتنا، صنتنا،

أكرمتنا)، وفي هذا النص نجد هناك تركيبا مزدوجا إذ استخدم شبه الجملة إلى جوار الجملة الفعلية (عنا، علينا، على عوارنا،عن الشفيع، عن اليأس)، فكان هذا التجاور للجمل والتلاحق هو ما خلق ايقاعية النص وموسيقاه الداخلية.

وقد استخدم التوحيدي الأفعال المضارعة في كثير من النصوص:" **تستنطقني في المعرفة، وتحولني إلى التوحيد، وتحادني في البيان، ولا تقابلني بالرفق، وتجري كأنك جواد، وتقف كأنك كودن، وتهم كأنك حر، ثم تعجز كأنك عبد، وتمد باعك إلى ما يقصر عنه، وترمي بوهمك إلى ما تفرق منه**" (٢٤).

في النص نجد جملا فعلية بدأت بأفعال مضارعة( تستنطقني، تحولني، تحادني، تقابلني، تجري، تقف، تهم، تعجز، تمد، يقصر، ترمي، تفرق) وهذه الجمل الفعلية جاءت معطوفة على بعضها ومصاحبة لشبه جملة من الجار والمجرور مرة ( تستنطقني في المعرفة، تحولني إلى التوحيد، تحادني في البيان ) ومرة أخرى جاءت مصاحبة لجملة اسمية هي جملة كأن واسمها وخبرها( تجري كأنك جواد، تقف كأنك كودن، تهم كأنك حر) وهذا التركيب اللغوي المتنوع خلق ايقاعية وموسيقى مميزة في النص.

أما استخدامه لفعل الأمر فكان هو الطاغي على اغلب النصوص ذلك لأن اشارات التوحيدي في مجملها نصوص للدعاء والتضرع وطلب التوبة:"**اللهم: اصنع لنا، والطف بنا، وافككنا من أسرنا ، واجبرنا من كسرنا ، وحولنا من عسرنا إلى يسرنا** "(٢٥). النص يشتمل على جمل معطوفة تبدأ بأفعال أمر(اصنع، الطف، افكك، اجبر، حول) وهي جمل قصيرة مضافة إلى شبه جملة من الجار والمجرور(لنا، بنا ، من أسرنا، من كسرنا، من عسرنا) وهذا التناسق اللغوي مع السجع الذي وحد نهايات الجمل هو ما منح النص ايقاعا مميزا. وفي هذا النص:" **يا هذا: نزه طرفك عن النظر إلى غير الله، شرف فكرك بالفكر في عظمة الله ، بيض وجهك بالصبر على عبادة الله ، أخلص عملك من الشرك بالله، أطرب نفسك بأغاني ملكوت الله ، اقرع صباح مساء باب جود الله، تعرض لوبل المواهب الهاطلة من الله، ادن حتى تصغي، اصغ حتى تسمع، اسمع حتى تفهم، افهم حتى تعقل، واعقل حتى تشرف، واشرف حتى تنقى، وانق حتى تنعم، وانعم حتى تسعد ، واسعد حتى تتقي، واتق حتى ترقى، وارق حتى لا تشقى**"(٢٦).

نجد أن استخدام فعل الأمر بتتابع خلق دفقات ايقاعية متتالية، كانت اشبه بالضربات المتوالية والمراد منها التأثير على عقل المتلقي وروحه بما يشبه الالحاح والتركيز على نقاط محدده وتوجيه الاهتمام نحوها، فالموسيقى في النص كانت اشبه بنقر الطبل وهذا ما ميز الايقاع فيها .

يمكن أن نستشف من نصوص الدراسة أن الايقاع اللغوي لنصوص التوحيدي كان منبثقا من الموسيقى النابعة من تآلف أصوات الحروف في اللفظة الواحدة، كما لا يخفى أن(الأصوات متفاوتة في الجرس يقرع بعضها بعضاً حين تجتمع في اللفظ، فينتج عن تقارعها المتناغم لغة موسيقية جميلة وكذلك الموسيقى النابعة من تآلف الكلمات حين تنتظم في الترتيب فقرات وجمل، فالألفاظ المفردة تقرع الألفاظ

المفردة المجاورة لها سابقاً ولاحقاً، وينجم عن تقارعها المتناسق لغة موسيقية جميلة، وليست غاية الألفاظ للوصف والتصوير فحسب بل النغم أيضاً، والذي يأتي من طبيعة الحروف. وهذا النغم ليس غاية في ذاته وإنما هو وسيلة للإيحاء.وللألفاظ قيمة ذاتية إذ تقدم المتعة الحسية التي يجدها المتلقي مستمعاً أو قارئاً ، فتنشأ من تتابع أجراس حروفها، ومن توالي الأصوات التي تتآلف منها في النطق، وفي الوقوع على الأسماع . كما أن التلاؤم يكون في الكلمة بائتلاف الحروف والأصوات وحلاوة الجرس، ويكون في الكلام بتناسق النظم وتناسب الفقرات وحسن الإيقاع )[٢٧].

يقول سيد قطب:(على أن هناك نوعاً من الموسيقى الداخلية يلحظ ولا يشرح ، وهو كامن في نسيج اللفظة المفردة، وتركيب الجملة الواحدة، وهو يدرك بحاسة خفية وهبة لدنية)[٢٨].

من هنا يتبين إن الإيقاع اللغوي يحدث بالإفادة من جرس الألفاظ وتناغم العبارات لإحداث التوافق الصوتي بين مجموعة من الحركات والسكنات لتأدية وظيفة سمعية والتأثير في المستمع. ويأتي الإيقاع من اختيار الكلمات من حيث كونها تعبر عن قيمة التأثير الذي تحدثه وظيفة الكلمة في مدلولها الإيقاعي ، فهو إحداث استجابة ذوقية تمتع الحواس وتثير الانفعالات[٢٩]. كما أن عدد الكلمات التي تكون الإيقاع بتركيباتها تعتمد تماماً على عدد الكلمات اللازمة لتوصيل المعنى في النص.

## الايقاع الصوتي :

يستند هذا اللون من الايقاع إلى عناصر التكرار والتوازي والترادف والتضاد وغيرها، (يعد هذا النمط الايقاعي أكثر أنماط الايقاع بساطة ومباشرة إذ ينهض على مجموع القيم الصوتية التي تولدها المفردات)[٣٠]. ، هو شكل من أشكال التماثل أو الاختلاف في النص إجمالا أو في مقطع من النص سواء أكان صرفيا أم نحويا أم دلاليا وتكرار هذه المكونات يمنح النصوص النثرية قوة تعبيرية وإيقاعية تحقق التأثير والدهشة ( تتعانق هذه المستويات لإعطاء النص قوته الشعرية الاضافية )[٣١].

### التكرار:

وهو من أبرز مظاهر الايقاع الصوتي في النثر، إذ نجد فيه دلالات على الكثير من الانفعالات النفسية التي يحيلنا عليها النص، وهو أداة من أدوات تشكيل الموسيقى الداخلية، وهو يظهر بأشكال عديدة يصعب استقصاؤها في النصوص، لاسيما في نصوص الاشارات الالهية للتوحيدي، إذ سجل التكرار قوة حضور كبيرة كمكون ايقاعي ودلالي قوي، فالتكرار في نصوصه خلق جمالاً فنيّاً وثراءً دلاليّاً ، وإيقاعاً ترنمياً تراتبيا، الأمر الذي أعطى النص عمقا دلاليا وبراعة فنية وبعدا عن الرتابة ، مما خلق للقارئ أجواءً من الاستمتاع بالنص .

وتأتي أهمية التكرار كونه يعد( أساس الايقاع بجميع عصوره، فنجده في الموسيقى بطبيعة الحال، كما نجده أساسا لنظرية القافية في الشعر، وسر نجاح الكثير من المحسنات البديعية كما هو الحال في العكس والتفريق، والجمع مع التفريق، ورد العجز على الصدر في علم البديع العربي)[٣٢]. كما يرتبط مفهوم التكرار بالحالة النفسية لكاتب النص بشكل مباشر، وما يريد أن يوصله من رسائل ومضامين فكرية، تنقل إلينا رؤيته وتجاربه. فالتكرار لا يعني مجرد تكرار اللفظ في السياق النصي ، وإنما ما تتركه تلك اللفظة من أثر انفعالي في نفس المتلقي، وهو بذلك يعكس جانبا من الموقف النفسي والانفعالي ، وهذا الجانب لا يمكن فهمه إلا من خلال دراسة التكرار داخل النص الذي ورد فيه ، فكل تكرار يحمل في ثناياه دلالات نفسية وانفعالية مختلفة تفرضها طبيعة السياق النصي، وإلا لكان مجرد تكرار لجملة من الأشياء لا تؤدي إلى معنى أو وظيفة في بناء النص . ومن صور التكرار التي وردت في نصوص التوحيدي :

١- تكرار الأحرف: ونعني به أن يتم تكرار أحرف معينة في النص، الأمر الذي يجعل الكلمات المتضمنة لتلك الأحرف مجالا للكشف عن نفسية الكاتب ومشاعره لأنها تكون بمثابة المرآة التي تعكس لنا ما وراء النص

٢- تكرار الألفاظ: ونقصد به كل لفظة تتكرر في النص لتعميق دلالاته ، وإكسابه قوةً تأثيرية.

٣- تكرار التركيب: هو التكرار الذي يُظهر أهمية المضمون في الجمل المكرّرة ، بوصفها مفتاحاً لفهم المضمون العام من النصوص .

**تكرار الاحرف:**

قد يعده البعض من صور التكرار البسيطة والقليلة الاستعمال في النصوص، وذلك لأن تأثير الحروف وفاعليتها أقل بكثير من تأثير الألفاظ والجمل ، لكن في موسيقى الألفاظ يؤدي الحرف دورا مهما، ولاسيما تلك الألفاظ التي تشترك ببعض الحروف مهما كان عددها ، فان ذلك يخلق موسيقى جميلة وإيقاعا مؤثرا ، كما تتأثر مضامين النص ودلالاته بشكل كبير. والإيقاع الصوتيّ في هذا المقام ينتج بطبيعة الحال من تكرار الحروف التي تغني الإيقاع الداخلي للنصّ، يُعَدّ التكرار الصوتيّ من أنواع التكرار التي تثير التوحيدي، إذ نجده يكرّر أصواتاً معينة ، بهدف إبراز الجانب الإيقاعيّ والنغميّ للتركيب ، والشواهد على هذا التكرار في نصوص الاشارات الالهية للتوحيدي كثيرة :

"**دعيت ونوديت، وكوشفت وبوديت، وحفظت، ورعيت وسررت ونوجيت، ووصلت ونوغيت ؟** " [٣٣]

وكذلك قوله:" **وإ ليه نسبت، وإ ليه انتهيت، وإ ليه سعيت، وإ ليه اشتقت ، وإ ليه سلكت ، وعليه توكلت، وعليه تولهت**" [٣٤]

نلاحظ أنّ تكرار حرف (التاء)يشعرنا بالتنغيم الموسيقي الداخلي ، والعمق الدلاليّ ، فهو من حروف الهمس لذا فإن وقعه على السمع يشعرنا بشيء من الشجن والاكتئاب .

وفي هذا النص ( **موهوما بحدس، أو مهموسا بهمس، أو ملموسا بنفس، أو محسوسا بحس**)[٣٥]. كرّر التوحيدي حرف(السين) وهو يتميز بجرسه الإيقاعي الذي يقرع الأسماع. والحقيقة أنّ تكرار الحروف ليس له قواعد ثابتة في جميع النصوص، لما تنطوي عليه الأساليب من اختلافات في طبيعتها ودلالتها التي يخلقها انتظام الحروف في سياق النص الواحد، وعلى الرغم من إن التأثير الموسيقي للحرف لا يقارن بقوة تأثير اللفظة . إلا أنه يترك تأثيرا واضحاً في ذهن المتلقّي للنص .

ولو تأملنا هذا النص ( **وما قرب وما بعد ، وما يلي وما بقي، وما سعد وما شقي، وما نزل وما رقي، وما اختلط وما استقل**)[٣٦]. فقد كرّر التوحيدي حرف(القاف) وهو(من حروف الإطباق، ويؤدّي إلى تفخيم الموسيقى ولأنّ الإطباق قضية نفسية يمكننا القول إنّ هذا التنويع في بناء الأصوات يحقّق وحدة صوتية متناغمة ومنسجمة، يكسب الكلمات قيمة جمالية من خلال جرسها المميّز، وانسجامها ، وتناسقها)[٣٨]. وبذلك فقد يكون تكرار التوحيدي لهذا الصامت تكرارا شعوريا مقصودا .

وقد عمد التوحيدي أحيانا إلى تكرار ما يسمى بحروف المعاني، ففي النص التالي قام بتكرار حرف العطف(الواو ) وأداة النفي (لا) بشكل متتالي :

" **من لا يطاول ولا يقاول ولا يغاول ولا يجادل ولا يعادل ولا يزاول** " **وكذلك قوله ( لا ينفي عنك برحا ولا يدمل منك قرحا ولا يحمي لك سرحا ولا يجلب إليك فتحا ولا يخفف عليك متحا ) ص**[٣٩] وهذا التكرار منح النص موسيقية عالية وانسيابية كبيرة .

وفي كثير من النصوص نجد تكرار هذه الحروف وقد رافقها تكرار حرف الاستثناء (إلا):" **لأنهم لا يدعون أديما إلا فروه ، ولا صحيحا إلا عروه ، ولا تاما إلا بروه ، ولا هاربا إلا قروه ، ولا خليطا إلا مروه، ولا جديدا إلا كروه** "[٤٠] وفي هكذا نصوص نجد أن تكرار الحروف بهذا النسق خلق موسيقى وإيقاعا فيه شيء من الابتكار والبعد عن الرتابة فهناك انسيابية في النغم ثم توقف ثم انسيابية ومن ثم توقف وهكذا ، وهذا التتابع إنما يكسر حاجز الملل والرتابة وينبه المتلقي إلى ضرورة التوقف عند جملة من الأمور المهمة أثناء الجري المستمر في ميادين الحياة ، وبذلك يكون التكرار قد أغنى النص دلاليا وإيقاعيا.

أما تكرار حرف النداء(يا) فقد ورد في العديد من النصوص: **(فيا ولي النعم، ويا محرك الهمم ، ويا واهب القسم، ويا مذكورا بالكرم، ويا معروفا عند جميع الأمم ، ويا موجودا على بعد وموجودا على أمم ، ويا مناجى بصنوف الكلم ، ويا معبودا على القدم ، ويا منشئا من العدم ، ويا جاعلا من شئت كالعلم ، ويا من علم بالقلم )**[٤١] .وهذا التكرار فيه شيء من السرعة الايقاعية التي زادت وتيرتها بفضل السجع

وتكرار حرف(الميم ) في نهايات الفواصل( النعم، الهمم، القسم، الكرم، الأمم، الكلم ، القدم ،العدم ، العلم، القلم )، فتكرار حرف النداء أعطى النص طابع الالحاح في الطلب والتضرع والتأكيد على ضرورة التوجه للذات الالهية ذات الصفات والمقامات الكثيرة وقد حفل النص بجملة منها.

في نصوص التوحيدي نجد كثيرا ما تتكرر حروف الاستفهام:(**هل كان لك رجاء إلا في رحمته ؟ هل كان لك نجاة إلا بعصمته؟ هل كان لك رسم إلا بجوده وسعته؟ هل كان لك اسم إلا بتسميته؟ هل كان بك غنى إلا بنصرته؟ هل كان لك التفات إلا على عقوته؟ هل كان لك استقلال بغير كفايته؟ هل كان لك مخرج من ولايته؟ هل كان لك بيان عن إلاهيته ؟**)[٤٠]، وهذا التكرار لحرف الاستفهام خلق موسيقية وتتابعا وحركة متسارعة، وقد أصبح الايقاع أكثر وضوحا و تميزا لان تكرار حرف الاستفهام رافقه تكرارات أخرى مثل تكرار(كان)الفعل الماضي الناقص، وتكرار حروف الجر، وتكرار حرف الاستثناء( إلا) ، فكل هذه التكرارات خلقت بتتابعها ايقاعا حركيا واضحا في النص .

**تكرار الألفاظ :**

يحقق تكرار الألفاظ في النصّوص قوة ايقاعية كبيرة . فهو يشكل قوة سمعيّة أكبر من القوة التي يحققها تكرار حرف واحد في كلمة ما. وينتج هذا التكرار من فاعلية هذه اللفظة ومالها من أثر كبير في إيصال المعنى، فهي قد تأتي(للتأكيد أو التحريض أو للتنبيه، فضلاً عن ما تقوم به من إيقاع صوتي داخل النصّ الشعريّ. وهذا النوع من أبسط أنواع التكرار وأكثرها شيوعاً بين أشكاله المختلفة).[٤٢] و( تكرار الكلمات يمنح النصّ امتداداً وتنامياً في الصور والأحداث لذلك يعدّ نقطة ارتكاز أساسية لتوالد الصور والأحداث وتنامي حركة النصّ)[٤٣]. وبما إن الكلمات تتكوّن من أصوات وطاقات لذلك فإنّ جودة استعمال الكلمات المكرّرة يمنح النصّ دلالة موحية وإيقاعا مميزا . ولابد لنا من تسليط الضوء على نصوص من الاشارات الالهية فيها تكرارا للاسماء والأفعال للتعرف على طبيعة الإيقاع فيها وما أسهم فيه هذا التكرار من خلق للموسيقى :

إن التوحيدي يكرر الأسماء في نصوصه ليستميل المتلقّي ويوجه اهتمامه في اتجاهات محددة لالتقاط بعض الصور الجمالية، أو دلالة معينة، أو توصيف لحالة شعورية، لاحظ هذا النص: (**ألا منتج لفناء الله؟ ألا ناشر لكلمة الله ؟ ألا داعي إلى الله ؟ ألا مجيب لله ؟ ألا شفيع لعبد الله إلى الله ؟ ألا مشفق خيانته على نفسه من الله ؟ ألا ذاكر بالتحقيق لله ؟ ألا عابد بالإخلاص لله ؟ ألا شاكر على النعمة لله ؟ ألا صابر على البلوى لوجه الله ؟ ألا مصغي لعتاب الله في كتاب الله ؟ ألا مشتاق إلى رضوان الله ؟ ألا منافس في طاعة الله ؟ ألا متحول عن أوطان المخالفة إلى جوار الله ؟ ألا راضي بقضاء الله ؟ ألا محدث عن الله ؟ ألا دال على قدرة الله ؟ ألا باسط للرجاء في عفو الله ؟** )[٤٤] .

لقد كرر التوحيدي لفظ الجلالة( الله) عشرين مرة وذلك للدلالة والتأكيد على أن الأمور كلها تبدأ وتنتهي وتؤول إلى الله تعالى والنص يتضمن مناشدة وترجي بالتوجه إلى الله والتوكل على الله ومراعاة الله في الأمور والأعمال كلها، إذ جاء التكرار ليؤكد دلالة النص وبالوقت نفسه يخلق موسيقية وإيقاعا عاليا . في نص أخر من من نصوص التوحيدي نجد هذا التكرار:**(يا هذا: الغريب من نطق وصفه بالمحنة بعد المحنة، ودل عنوانه على الفتنة عقيب الفتنة ، وبانت حقيقته فيه في الفينة حد الفينة )**[٤٥] وهنا أيضا جاء التكرار الاسمي لغرض التأكيد وتقوية المعنى والتنبيه على الدلالة وفي الوقت ذاته خلق ايقاعا وموسيقى متوالية ، ذلك لأن التوحيدي اعتمد تكرارات مختلفة ومتوالية ولم يعتمد تكرارا واحدا .

وقد كرّر التوحيدي الأفعال بصورة ملحوظة في نصوصه. والحقيقة أنّ تكرار الأفعال في النص يعد مهمّاً جدا لإشاعة جو من التناغم النسقيّ بين الإيقاعات الداخلية ذات الانساق المختلفة، فان بعض الافعال إذا تكرّرت في مقطع من النص، أو في النص كلّه ، يكون ذلك من أجل غرض أو معنى مقصود من الكاتب، فهو ليس مجرد نسق زمني، أو حدث محدّد لا يحتوي على الدلالات المتكونة، أو المشاعر المتدفقة أو الايقاع والموسيقى الواضحة.(وتكرار الأفعال سواء الماضي منها أم المضارع أم الأمر يعتمد على ما يحمله اللفظ من حركة أو صورة أو حدث يوحي بالتفاعل والصراع، إضافة إلى قابلية الأفعال للمزج بين الحدث والزمن في اللفظ ذاته. وعندما لا يكون اللفظ المكرر على علاقة وثيقة بالمعنى العام، ولا يوحي ببعد شعوري، فانه يفقد مبرر تكراره في النص) [٤٦].

ومثل هذا التكرار للأفعال وجدناه بارزا في كثير من نصوص التوحيدي:**(وإن سكت سكت حيران مرتدعا ، وغن قرب قرب خاضعا، وإن بعد بعد خاشعا، إن ظهر ظهر ذليلا، وإن توارى توارى عليلا، وإن طلب طلب واليأس غالب عليه،وإن أمسك أمسك والبلاء قاصد إليه، وإن أصبح أصبح حائل اللون من وساوس الفكر، وإن أمسى أمسى منتهب السر من هواتك الستر، إن قال قال هائبا، وإن سكت سكت خائبا)**[٤٧].ففي هذه التكرارات المتتابعة والمتنوعة للأفعال أراد التوحيدي إثراء النص لغويا ودلاليا وموسيقيا.

ومن أشكال تكرار الكلمة ما يسمى بالتكرار الصرفيّ،(حيث تتوالى في الجملة أو المقطع كلمات أسماء أو أفعال، على وزن صرفي واحد، وهو تكرار يوفّر للنص إيقاعاً موسيقياً مؤثراً ، وكما يخضع لهندسة عاطفية فإنّه يخضع أيضاً لهندسة موسيقيّة)[٤٨]. والتكرار الصرفيّ يكون ذا علاقة بنفسية كاتب النص، فإنّ اختياره للفظ إنما يجسّد الحالة النفسية للكاتب لحظة الإبداع . ومن نماذجه في اشارات التوحيدي :

" **ولكن جل من لا يطاول ولا يقاول ، ولا يغاول ولا يجادل ، ولا يعادل ولا يزاول . له اليد الطولى ساء ام سر** "[٤٩]إذ نجد بوضوح إن تكرار الفعل المضارع في النص أسهم في خلق استمرارية وتجدد دلالي

أكد السياق و دعمه، هذا وإن الصيغة الصرفية لهذا الفعل ، خلقت جناسا أغنى البناء النصي ودعم جرس العبارة وإيحائها. وأسهم في جعل الدلالة أكثر عمقا ، كما رفع من طاقاتها الإيقاعيّة.

وفي نص اخر نجد تكرارا لصيغة اسم الفاعل:( **ألا قارع لباب الله ، ألا قاصد إلى الله ، ألا راغب فيما عند الله ، الا عائف لنهي الله ؟ ألا قابل لأمر الله ؟ ألا هائم في الله ؟ ألا واجد بالله ؟)** (٥٠) .

وهذا التكرار الصرفي للكلمات خلق ايقاعا تراتبيا اشبه بالضربات المتوالية ، وأصوات الطبول حين تتعالى مما عزز من موسيقى النص .

**تكرار التركيب :**

أو ما يسمى بتكرار الجمل والعبارات، وهو عند استخدامه يؤدي إلى إحداث نوع من الايقاع ، فالعبارة المكررة تكسب النص طاقة ايقاعية بفعل اتساع رقعتها الصوتية، إضافة إلى دورها الوظيفي المتمثل في إضاءة اللفظة أو العبارة المقترنة بها والمتغيرة في كل مرة . وقد شاع عند التوحيدي هذا اللون من التكرار بصورة ملحوظة :

**(هي العين التي سجرت العيون، هي العين التي نضبت من أجلها العيون، هي العين التي بها جرت العيون، هي العين التي لها دمعت العيون، هي العين التي اغرورقت عند ذكرها العيون، هي العين التي فاضت منها العيون، هي العين التي انتهت إليها العيون، هي العين التي ليس لها جفن ولا أشفار)**(٥١) .

فقد كرّر جملة (هي العين التي) وقد أدى تكرار هذه الجملة إلى ربط أجزاء النص وتماسكه فيما يشبه الدائرة الإيقاعية الواحدة، ويكشف هذا النوع من التكرار عن مدى الغنى المعنوي، والطاقات التعبيرية والإمكانيات الفنية، عندما يتمكن كاتب النص من حسن الاستخدام له، واختيار الموضع المناسب، بحيث يخدم النص فنيّا، وهو يعتمد بشكل كبير على تلك الأصداء والترديدات لما يريد الكاتب تأكيده وإزاحة الستار عنه بصورة تبعده عن الأساليب المعتادة والأنماط المتبعة .

وعندما كرّر التوحيدي جملة(هل كان لك) في هذا النص، وهي صيغة استفهام تأتي صادمة للقارئ ومثيرة للفضول:( **هل كان لك رجاء إلا في رحمته؟ هل كان لك نجاة إلا بعصمته؟ هل كان لك رسم إلا بجوده وسعته؟ هل كان لك اسم إلا بتسميته؟ هل كان لك بك غنى إلا بنصرته؟هل كان لك التفات إلا على عقوته؟ هل كان لك استقلال بغير كفايته؟ هل كان لك مخرج من ولايته؟ هل كان لك بيان عن إلهيته ؟)** (٥٢) .

إن (التكرار الاستهلالي)الذي بدأت به الجمل عكس صورة من التنغيم والإيقاع المؤتلف في جميع المفردات، والجمل، والتراكيب ، فقد خلق أصداءً إيقاعية ذات إثارة كبيرة ، وحركة تعبيرية بارزة في النص

النثري، وشحن الخطاب بقوّة إيحائية، كما وفتح افاق الدلالة أمام القارئ للإجابة عن التساؤلات التي يطرحها الخطاب

إذن يعدّ التكرار في النصّوص مهما جدا لإثراء الدلالة والموسيقى، والإفصاح عن أعماق الكاتب، فهو باستخدامه للتكرار يؤكد الأفكار التي تهيمن على مخيلته ومشاعره. لأن التكرار له صلات عميقة بدلالة الخطاب النصي وأغراضه، في نصوص التوحيدي كان تكرار عدد من الحروف ذا دلالة على ميزة الحرف الصوتية والموسيقية، أما تكرار بعض الألفاظ والعبارات فقد أشعرنا بأهميتها الكبيرة في النص، فضلا عن الإيقاع الذي خلقته .

**التوازي:**

وهو العنصر الاخر من عناصر الايقاع الصوتي إذ تعد تقنية التوازي من التقنيات البارزة لما فيها من قيم جمالية تحقق للنصوص التوازن، والتكامل الفني، فهو يسهم ببناء نصوص منسجمة ومتوازنة فنيا ، والتوازي عبارة عن(متواليتين متعاقبتين أو أكثر لنفس النظام الصرفي–النحوي المصاحب بتكرارات أو باختلافات إيقاعية وصوتية أو معجمية–دلالية)[٥٣]. ومن هذا التعريف نجد أن التوازي عبارة عن علاقة تماثل تتم على مستوى أو مستويات لسانية بين طرفين أو أكثر، و إن العلاقة القائمة بين هذين الطرفين تتبني على مبدأين هما التشابه والتضاد، ما دام كل الطرف يحتفظ رغم التشابه بما يتميز به عن الآخر.

يعد التوازي من القيم الجمالية المهمة لتحقيق الايقاع ، في حال تمكن الكاتب من ربط الأنساق المتوازية، مع المعطيات الدلالية في النص، مما يسهم في إثارة المتلقي للبحث عن هذه التشكلات الجمالية، وعلاقتها بإيقاعية النص وموسيقاه الداخلية .لاحظ هذا النص للتوحيدي:

" **لأنهم لا يدعون أديما إلا فروه، ولا صحيحا إلا عروه ، ولا تاما إلا بروه ، ولا هاربا إلا قروه ، ولا خليطا إلا مروه ، ولا جديدا إلا كروه** "[٥٤].

لقد عمل التوازي في النص السابق على تفعيل الموسيقى الداخلية، ولاسيما عندما أتى منتظماً وذا نسق مطرد متوازن، فالحركة المتوازنة التي خلقها التوازي في النص، عززت الموقف الشعوري وجعلته أكثر وضوحا، فقد أدت الجمل المتلاحمة إلى توضيح صورة مشاعر التوحيدي وجعلها بارزة ، وهذا يدل على أهمية التوازي في تحقيق التوازن الحركي للنص والإيقاع المتدفق .

وقد جاء التوازي في نصوص التوحيدي على صور عدة منها :

**التوازي النسقي:**

ونقصد به:(تواتر الأنساق اللغوية على صيغ جملية متماثلة، أو متساوية سواء أكانت هذه الأنساق مكررة أم لا، المهم أن يثير التوازي دلالات ورؤى جديدة، تنعكس على مسارها الإبداعي. محققة وظيفة فنية ما، إن التوازي النسقي لا يقف حيال اللفظة أو الجملة، وإنما يمتد ليشمل النص بأكمله، وذلك عندما يريد كاتب النص الضغط على حالة مأزومة أو مؤلمة، فيضغط على صيغة واحدة أشبه ما تكون بمتوالية نسقية متتابعة تستمر حتى نهاية النص) [٥٥] ، وهذا يتضح في النص الاتي للتوحيدي :

**(هي العين التي سجرت العيون، هي العين التي نضبت من أجلها العيون، هي العين التي بها جرت العيون، هي العين التي لها دمعت العيون، هي العين التي اغرورقت عند ذكرها العيون، هي العين التي فاضت منها العيون، هي العين التي انتهت إليها العيون)** [٥٦].

إن هذه الجمل المتوازية تؤكد فاعليتها في تعزيز الدلالة، إذ إن الأنساق اللغوية جاءت متوازية مع بعضها البعض، لخلق صورة جمالية تنطق بإحساس مفعم بالهيبة والإعجاب بالذات الالهية ، ومن هنا تحققت وحدة الإيقاع، وتناسب المعنى، وذلك التلاحم الفني، والأنماط الصوتية المنغمة، وبذلك استطاع النص تحريك الرؤى الداخلية للقارئ، واستثارته من الأعماق، من خلال التوازن النسقي الذي خلقته الجمل المكررة، التي دلت على فاعلية النسق المتوازي وما يوحي به من دلالات .

أحيانا يكون التوازي النسقي عبارة عن شكل لغوي منتظم وفعال بصورة كبيرة ، في الدلالة على التماثل النحوي للأنساق المتعادلة، وتوازيها صوتاً ودلالة، على نحو ما نجد في هذا المقطع :

" **ولكن جل من لا يطاول ولا يقاول، ولا يغاول ولا يجادل ، ولا يعادل ولا يزاول** " **وقوله ( إما جملة لا تشفيك شرحا ، وإما تفصيلا لا ينفي عنك برحا ، ولا يدمل منك قرحا ، ولا يحمي لك سرحا ، ولا يجلب لك فتحا ، ولا يخفف عليك متحا)** [٥٧] .

نجد في المقطع الأول والثاني انتظاما نسقيا عبر التماثلات النحوية المتوازية، وهذا التوازي لم يتوقف عند الانتظام، والتنسيق الصوتي، وإنما امتد ليحقق إيقاعا روحيا متناغما، إذ نستكشف من خلال نصوص التوحيدي النفحات الروحية السامية التي تحمل آيات الحسن وتنطوي معانيها على الشيء الكثير، وهي تندرج بمناجاة صوفية عميقة تتفجر ولهاً، وعشقاً ، وهكذا يكشف لنا التوازي النسقي عن الابداع والانسجام الكبيربين طبيعة الدلالة المرتبطة بالتشكيل اللغوي، وجوهر الرؤية الصوفية لتحقيق التكامل ، والتلاحم، والانسجام الفني المطلوب.

**التوازي النسقي المتتابع:**

وهو:(التوازي اللغوي المتلاحق الذي يتبع بعضه بعضاً، بصيغ لغوية متماثلة، أو متعادلة نحوياً من خلال الضغط على صيغ لغوية محددة، أو شكل لغوي معين، بقصد الإثارة، أو التنفيس عن موقف شعوري ضاغط أو إحساس داخلي مؤلم) [٥٨]. وهو ما يتضح في النص الاتي :

**(ها انا قد أعرضت عنك حياء لك، ها أنا قد استوحشت منك خوفا عليك، ها أنا قد أعذرت جهدي وطاقتي إليك، ها أنا قد غسلت يدي من فلاحك، ها أنا قد يئست من صلاحك. أهكذا يكون من عرف الله سرا أو جهرا؟، أهكذا يكون من اعترف به رياءا أو اخلاصا ؟، أهكذا يكون من تطاعم إحسان الله حاضرا أو غائبا؟، أهكذا يكون من ذكر الله سرا أو جهرا ؟)** [٥٩] .

نلاحظ في النص السابق وجود أنساق لغوية منتظمة ومتوازنة، وتلك الأنساق اللغوية المتفرعة والمتشعبة جاءت متوافقة مع التوازي، فالتوحيدي يمتلك رؤيا وجودية عميقة يلفها الحزن، ولذا عمد إلى استخدام صيغ لغوية تفصح عن حجم ذلك الأسى وتشير إليه، وجعلها متوازية ومتعاقبة كتعبير نفسي يعكس صورة لتعاقب الهواجس الوجودية في أعماقه والتي يسعى من خلالها إلى إحلال كل مظاهر الصفاء والود والجمال، ومحاربة كل اشكال الخداع، والنفاق، والضياع؛ وهكذا امتزجت مشاعره وأحاسيسه مع الأشكال النسقية المتوازية التي تعتمد التكرار ركيزة في ربط الأنساق وتوليفها، الأمر الذي منح النص ايقاعا وموسيقى فريدة من نوعها.

**التوازي الصرفي:**

وهو :(توازي الصيغ الصرفية في وزنها، وإيقاعها الذي تولده في النص، ولاسيما ذلك النسق الذي تدخل في تركيبه الأنساق الصوتية المتجانسة، مولدة نغماً مموسقاً ينبعث من صدى الكلمات من جهة، ونسقها التركيبي الذي يتضمنها من جهة ثانية)[٦٠]؛ وكثيرا ما يستخدم التوحيدي في نصوص الاشارات الالهية هذه الصورة من صور التوازي، لجعل نصوصه منغمة بأنغام متوازنة توحي بالتآلف، والتفاعل، والانسجام ، كما نجد في المقطع الاتي:

**(ولا أنس إلا مع أوليائك،، ولا نشر إلا لآلائك، ولا بصيرة إلا بإلهامك، ولا سكينة إلا بإلمامك، ولا حجة إلا في أحكامك، ولا تدبير إلا بين نقضك وإبرامك، ولا وصف إلا لك، ولا وجد إلا بك، ولا توكل إلا عليك، ولا رحمة إلا منك، ولا تهالك إلا عليك، ولا خير إلا عنك، ولا شرف إلا بتشريفك، ولا استبانة إلا بتعريفك، ولا اهتداء إلا بتوقيفك ، ولا إجابة إلا بتلطيفك ، ولا رشد إلا في تكليفك)** [٦١] .

تظهر الصيغ الصرفية للكلمات توازياً صرفياً شاع في النص، وقد حقق التآلف، والتناغم الصوتي على مستوى الكلمات، كما في المتوازيات التالية:( أوليائك/ آلائك ) و( إلهامك/ إبرامك/ إلمامك/ أحكامك)

و (لك/ بك) و(منك/عنك) و(تشريفك/ تعريفك/ توقيفك، تلطيفك/ تكليفك)، فقد خلق التوازي وقعاً صوتياً، تلاءم مع الصيغة التركيبية للأنساق، وحقق التوازن الصوتي، والتناغم الإيقاعي في التعبير عن الكم العاطفي بكل تدفقاته الشعورية وحراكه النفسي.

**التوازي الصوتي المنغم:**

وهو:(توازي الأنساق اللغوية في الأصوات، والصيغ الصرفية، موازاة فاعلة في تجسيد النغم، وإبراز النسق التركيبي موقعاً وصوتاً ودلالة؛ ولعل أبرز ما يثيره هذا التوازي هو تحقيق التناغم وأواصر التفاعل بين الأنساق، بغية تعميق الحدث، وإبراز شعرية الصورة، وتخليق نغمها المتواشج مع بنية الكلمة صوتاً ودلالة).[٦٢]. وقد عمد التوحيدي لهذا الاستخدام بوصفه قادرا على توليد النغم في الأنساق النثرية وخلق إيقاعها الخاص، لاحظ هذا النص :

**(فيا ولي النعم، ويا محرك الهمم، ويا واهب القسم، ويا مذكورا بالكرم، ويا معروفا عند جميع الامم، ويا موجودا على بعد وموجودا على امم، ويا مناجى بصنوف الكلم، ويا معبودا على القدم ، ويا منشئا من العدم، ويا جاعلا من شئت كالعلم، ويا من علم بالقلم، علم الانسان ما لم يعلم )** [٦٣] .

هنا، نلحظ تلاحم الانساق المتوازية في حركتها وإيقاعها مع بنية الصور، فتبدو الصور محملة صوتاً ودلالة بإيقاعين متلاحمين: دلالي مكثف، وصوتي منغم(النعم، الهمم، القسم، الكرم، الامم ، الكلم ، القدم ، العدم، العلم، القلم، يعلم) و( محرك، واهب، مذكورا، معروفا، موجودا، مناجى، معبودا، منشئا، جاعلا )؛ وهذا دليل على أن البنية التركيبية للأنساق السابقة هي بنى متوازية في إيقاعها الصوتي، محققة إيقاعيتها، بتضافر البنيتين معاً (الصوتية / والدلالية) في تعميق الموقف ، وإبراز شعرية الصورة ، ودهشتها النغمية .

إذا إن للتوازي دورا كبيرا في تحقيق الايقاع وتعزيز الموسيقى والنغم في النص النثري .

**الترادف والتضاد :**

هي من التقنيات المهمة التي تصنع الايقاع الصوتي في النصوص، وقد استخدم التوحيدي هذه التقنية وبشكل ملحوظ في نصوص الاشارات الالهية، الأمر الذي منح نصوصه ايقاعا وموسيقى عالية يجدر بنا الاشارة اليها وتوضيحها .

**الترادف :**

هو توالي الألفاظ المفردة الدّالة على مسمّى واحد باعتبارٍ واحدٍ.[٦٤] أو قد يتوالى لفظان يدلّان على مسمّى واحد، لكن أحدهما عن طريق الحقيقة والآخر عن طريق المجاز، مثل: الأسد والشّجاع للإنسان القوي، فإنّ لفظة "الشجاع" تدلّ عليه عن طريق الحقيقة، وأمّا لفظة "الأسد" فيدلّ عليه مجازًا.[٦٥]

في نصوص التوحيدي رصدنا استخداما للترادف ومنها ما جاء في المقطع التالي:

"**ها أنا قد أعرضت عنك حياء لك، ها أنا قد استوحشت منك خوفا عليك، ها أنا قد أعذرت جهدي وطاقتي إليك، ها أنا قد غسلت يدي من فلاحك، ها أنا قد يئست من صلاحك**" [٦٦] ، إذ نجد ترادفا لألفاظ تدل على ذات المعنى والدلالة وهو الصد والإعراض واليأس(اعرضت عنك، استوحشت منك، أعذرت جهدي،غسلت يدي، يئست من) . ولكن الترادف هنا كان دلاليا ، ولكن في مقطع اخر نجد ترادف لفظي:

"**فأما وصف الغريب الذي اكتنفته الأحزان من كل جانب، واشتملت عليه الأشجان من كل حاضر وغائب**"[٦٧]. والترادف هنا جاء بلفظتي( الاحزان، الأشجان). وهذا الترادف سواء أكان دلاليا أم لفظيا منح النص ايقاعا مميزا وموسيقى عالية وهذه هي إحدى فوائد استخدامه في النص النثري .

**التضاد:**

(تَضَادَّ الأمران: كان أحدُهما ضِدَّ الآخر، الضدُّ: المخالفُ والمنافي، والمثلُ والنَّظيرُ والكفء، ويُقال: هذا اللفظ من الأضداد: من المفردات الدَّالةِ على معنيين متباينين، كالْجَوْنِ للأسود والأبيض، الضَّديدُ: الضدُّ {ج} أضدادٌ، المتضادَّ في المنطق: اللذانِ لا يجتمعان، وقد يرتفعان كالأبيضِ والأسود، ومن التعريفين السابقين توضّح أنَّ كلمة ضدّ تطلق على الشبيه، والنظير وأيضًا على المخالف والمنافي فهي كلمة حتى المعاني التي تكتنفها متعاكسة).[٦٨] ، كما عرّفه محمد بن السيّد حسن بقوله:( هو اللفظ الدَّال على معنيين متقابلين).[٦٩] ، وهو من أكثر التقنيات التي اعتمدها التوحيدي في الاشارات الالهية، إذ استخدم التضاد بكثرة مفرطة وملفتة للنظر في أغلب النصوص:" **أبلينا وجددنا في محبتك، وسافرنا وحضرنا في طلب رضاك، وقلنا وسكتنا واجدين بك، سلمنا وتعرضنا طامعين في قبولك، وصبرنا وجزعنا عند تصاريف قضائك، وجرنا وعدلنا في مقاصدنا إليك، وأصبنا وأخطأنا في الطاعة لك، وبالغنا وقصرنا في جميع أحوالنا معك**"[٧٠] ، فهذا التضاد المتوالي خلق سرعة في الايقاع، وجعل موسيقى النص أشبه بالجري السريع والخطوات المتلاحقة . وقد تكرر هذا الأمر في الكثير من النصوص وبذات النسق :

"**ما ضاق وما اتسع، وما استدار وما استقام، وما اختلف وما ائتلف، وما صعد وما هبط، .....، وما حسن وما قبح، وما أنس وما نفر ، وما عار وما قر، وما انتظم وما التأم، وما أخصب وما أجدب ، وما أعوج وما اعتدل، وما أراد وما كره، وما قرب وما بعد، وما بلي وما بقي، وما سعد وما شقي، وما نزل وما رقي، وما اختلط وما استقل، وما احتاج وما استغنى، وما نما وما نقص، وما طار وما سبح، وما حق وما بطل، وما صفا وما كدر، وما رطب وما يبس، وما زان وما شان** "[٧١] . إذ نجد النص عبارة عن حشد من الألفاظ المتضادة التي تبدو أن ليس لها نهاية، ولعل مجيئها بصيغة فعل الماضي قد عزز من الايقاعية في النص وخلق نغما متسارعا وكسر رتابة النثر المعتادة .

فقد وفق التوحيدي كثيرا باستخدامه للإيقاع الصوتي بكل تقنياته سواء أكان ذلك الاستخدام مقصودا أم غير مقصود، المهم هو حصولنا على نصوص ذات موسيقى وإيقاعية متميزة ، فيها شعرية عالية تتخطى حدود النثر ورتابته .

**السجع:**

أحد أنواع المحسنات اللفظية المستخدمة في علم البلاغة في اللغة العربية، وهو توافق الفاصلتينِ في فِقْرتين أو أكثر في الحرف الأخير، أو هو توافق أواخر فواصل الجمل [الكلمة الأخيرة في الفقرة] .[٧٢] ويعد كتاب الاشارات الالهية للتوحيدي من كتب النثر المسجوع، فقد اعتمد التوحيدي على السجع بكل أنواعه في كتابة نصوصه .

يقسّم السجع إلى أربعة أنواع، وهي:

**السجع المطرف:**

وهو اختلاف الفاصلتين في الوزن، أي بمعنى آخر اختلاف نهايتي الجملة في الوزن[٧٣]،ومن الأمثلة عليه

قوله:" **ولكنها تضيع في أوائل عفوك، واقوالنا كبيرة، ولكنها صغيرة في أوائل استحقاقك، إلهنا: قد صبرنا على مرارة عشرة خلقك، فلا تحرمنا حلاوة مواصلة ما يصلنا بك، كادونا بسببك، فحلمنا عنهم من أجلك، وعادونا فيك، فاحتملناهم لوجهك**"[٧٤].إذ نلاحظ اختلاف أوزان الفواصل في جمل النص(عفوك، استحقاقك، خلقك، بك، بسببك، أجلك، فيك، لوجهك)على الرغم من توافقها جميعا في الحرف الأخير . وكذلك قوله:" **وأنصح من ليس بقابل، وأحيي من ليس يعقل** "[٧٥]. فالفرق بالوزن بين الفاصلتين( قابل ، ويعقل) واضح حيث الأولى اسم فاعل على وزن(فاعل) والثانية فعل مضارع على وزن( يفعل) وكلتا الكلمتين جاء الحرف الأخير فيها (اللام ) .

**سجع الترصيع** :

في هذا النوع من السجع تتوافق كل كلمات الجملة الأولى أو البعض منها مع كل أو البعض من كلمات الجملة الثانية في القافية والوزن، أوهو أن تتضمن القرينة الواحدة سجعتين أو ثلاث سجعات[٧٦] كقوله:" **هيهات أن يكون مخبرا بلسان، أو مضمرا بجنان**" [٧٧]. إذ نلاحظ التوافق بين الكلمات في الجملتين(مخبرا/ مضمرا، بلسان/ بجنان) وهو توافق في الوزن والقافية، كما إن الجملة الواحدة ضمت سجعتين، ولكن الوزن والقافية للسجعة الأولى من الجملة الأولى والسجعة الاولى للجملة الثانية يختلف عن الوزن والقافية للسجعة الثانية من الجملة الأولى والسجعة الثانية من الجملة الثانية، أي كان هناك تنويع في

توافق الأوزان والقافية، اما في قوله:" **جل من لا يطاول ولا يقاول، ولا يغاول ولا يجادل، ولا يعادل ولا يزاول**" [٧٨]. فنجد كل السجعات في الجمل الثلاث متوافقة بالوزن والقافية(يطاول/ يغاول/ يعادل)، (يقاول / يجادل / يزاول ).

**السجع المتوازي:**

وهو ما اتفقت فيه الفقرتان في آخر كلمتين فقط.[٧٩] مثل ذلك قوله : "**زارتك ملائكة السماء بالتحية بعد التحية، وأهدت إليك العطية بعد العطية**"[٨٠]، إذ نجد اخر كلمتين من في الفقرة الأولى(التحية بعد التحية)، تتفق في الوزن والقافية مع اخر كلمتين من الفقرة الثانية(العطية بعد العطية) .

**السجع المتوازن:**

هو ما اتفقت فاصلتاه في الوزن ما عدا الحرف الأخير[٨١]. نحو قوله:" **أو موهوما بحدس، او مهموسا بهمس**"[٨٢]، إذ نلاحظ اختلاف الحرف الذي يسبق القافية في الفاصلتين( حدس/ همس) في حين أن هناك اتفاقا في الوزن بين الكلمتين .

قد يقسم السجع أيضاً حسب طوله إلى ثلاثة أقسام،[٨٣] . وهي:

**السجع الطويل**:

وهو السجع الذي يتكون من١١ إلى١٢ لفظة، والحدّ الأقصى١٥ لفظة. مثل ذلك قوله:" **وخذلنا فانصرنا، وهبطنا فرقنا، ووقعنا فخلصنا، وعطبنا فارحمنا، وبذلنا فصنا، وزغنا فقومنا، واعوججنا فسونا، ورقدنا فأيقظنا، وسألنا فأعطنا، وقصرنا فاحتملنا**"[٨٤] ، وهذا النوع من السجع يكثر في نصوص التوحيدي وهو قد يمتد لأكثر من١٥ لفظة ، والمميز بهذا السجع لديه أنه بالرغم من امتداد السجعات وكثرتها، جاءت متفقة بالوزن والقافية، وهو أمر يعكس امكانية التوحيدي اللغوية وحسه الموسيقي و وشعوره الداخلي بالايقاع .

**السجع المتوسط**:

وهو الذي يتوسط بين السجع الطويل والسجع القصير. أنظر قوله:" **وكيف لم تتمكن من هذا ومن غيره وقد دعيت ونوديت، وكوشفت وبوديت ، وحفظت ورعيت، وسوررت ونوجيت، ووصلت ونوغيت؟**"[٨٥]، وهنا يكون عدد السجعات في الفواصل أقل نسبيا مما يمكن أن يطلق عليه السجع الطويل.

**السجع القصير:**

وهو أن تتألّف كل من السجعتين من ألفاظ قليلة. مثل ذلك قوله:" **يا هذا إنما احتجت إلى تهذيب الاخلاق لأنك معجون من عقاقير كثيرة، ومركب من أضداد متعادية، وأشكال متوافية، وكانت فيك كأنها أنت**"(٨٦). فالسجع هنا جاء في لفظتين اثنين فقط هي( متعادية/ متوافية ) .

لقد أبدع التوحيدي أيما ابداع في استخدامه للسجع والتنويع بهذه التقنية ومزاوجتها مع الفنون البديعية من جناس وازدواج وتضاد وترادف وغيرها، الامر الذي خلق في نصوصه ايقاعا متناغما، وموسيقى عالية ومتنوعة، وما يدل ذلك على مدى التمكن اللغوي الذي امتلكه والحس الموسيقي والشعري الذي تميز به .

**الإيقاع الدلالي :**

ويرتكز هذا الشكل من الايقاع على ثنائية( التباين والتشاكل )، التي تخلق في النص حراكا تفاعليا متناميا، وعلى وفق خطوط تتراوح بين الصعود والهبوط تبعا لطبيعة الموقف أو الموضوع أو الحالة الشعورية ، فالنصوص

"تعتمد دلاليا على عناصر و موضوعات إما متوافقة ومنسجمة ، وإما متباينة متنافرة. وهذا ما يجعل دلالة النَّص تتأرجح بين هذين المستويين أو بين خطين في مستوى واحد، ومن هنا يتولد الإيقاع الدلالي للنَّص"(٨٧)، فهناك الكثير من النصوص التي اشتركت في موضوع واحد مثل توجيه النصح للمخاطب ، مثل ذلك قوله: " **يا هذا : نزه طرفك عن النظر إلى غير الله ، شرف فكرك بالفكر في عظمة الله ، بيض وجهك بالصبر على عبادة الله ، أخلص عملك من الشرك بالله ، أطرب نفسك بأغاني ملكوت الله ، اقرع صباح مساء باب جود الله ، تعرض لوبل المواهب الهاطلة من الله** "(٨٨) وقوله في نص اخر: " **يا هذا : لا تعر من لبوس الايمان فقد زينت به ، ولا تعور عين اليقين وقد شربت منه ، ولا تشرد على متألفك وقد ربيت في بره، ولا تفتر في طلب نجاتك وقد مكنت به** " (٨٩) إذ نلاحظ أن النصين فيهما تشاكل دلالي، وذلك من خلال التركيز على موضوعات تستدعي النصح والارشاد، فهما يسيران في مسار واحد، ويتوجهان بتوجه واحد، وذلك من خلال الحث على( النزاهة وعفة البصر، والسمو بالتفكير، والمداومة على الصبر، والاخلاص بالعمل، والتوجه الى الله عند كل حاجة) وهذه المعاني التي تضمنها النص الأول ، في حين نجد في النص الثاني حث على( التمسك بلباس الايمان والتقوى، والسير على طريق اليقين والحق ، والتمسك بالبر، وطلب النجاة من خلال الصدق والايمان)، فبالنظر الى المسارات التي سار عليها النص الأول والمسارات التي سار عليها النص الثاني نجد هناك تشاكلا وتوافقا حتى كأن النصين نص واحد، إذ لا فرق بالدلالة والمعنى واسلوب الطرح، وهذا التشاكل بين المسارات والدلالات خلق لنا الايقاع الدلالي ،

إذ أصبح النص يحيل على نصوص أخرى دلاليا ويتشاكل معها. فيشعرنا بايقاع متدفق غير منقطع من المعاني والدلالات .

فالتشاكل لا يتحقق في مقطع أو خطاب إلا بوجود مقوم واحد أو مقومات دلالية عدة مشتركة، ويعتبر التشاكل كذلك نتاج تكرار عناصر الدلالة للمقولة نفسها ، ويعني هذا أن التشاكل عبارة عن مجموعة من المقولات الدلالية التي تجعل القراءة ممكنة ومنسجمة ، والتي تتم قبل ذلك بوساطة قراءات جزئية للأقوال ، وكل ذلك من أجل إزالة الغموض والابهام عن النص المعطى(٩٠) .

ويعد التشاكل أيضا تكرارا لأي وحده لسانية أو لغوية سواء أكان صوتا أم سمة أم بنية جملية ، ويدل التشاكل الدلالي على تكرار السمات التي تؤمن الوحدة الدلالية للمتوالية النصية المتمظهرة عن طريق تلك السمات التقريرية أو الايحائية عامة أم خاصة (٩١) . مثال ذلك ما نجده في هذا النص :

"**يا هذا : الغريب من نطق وصفه بالمحنة بعد المحنة ، ودل عنوانه على الفتنة عقيب الفتنة ، وبانت حقيقته فيه في الفينة حد الفينة. الغريب من إن حضر كان غائبا ، وإن غاب كان حاضرا . الغريب من إن رأيته لم تعرفه ، وإن لم تره لم تستعرفه** "(٩٢) .

لقد حفل النص بالعديد من التكرارات اللسانية واللغوية والصوتية والدلالية والجملية ، وهذا ما حقق التشاكل الذي سار عبر ثلاثة مسارات اتحدت فيها المدلولات وتداخلت مع بعضها لتخلق لنا ايقاعا دلاليا متوازنا .

هذا ويعتمد التشاكل على التحليل الدلالي وذلك من خلال التركيز على التحليل بالمقومات والمقومات السياقية ، بغية تحقيق وحدة النص وخلق اتساقه وانسجامه، وازالة غموضه وابهامه . ويرتبط التشاكل الدلالي على الخصوص بالحقل المعجمي الذي يرد في شكل ثيمات موسعة داخل النص .

والتشاكل عند براستي" كل تكرار لوحدة لغوية مهما كانت"(٩٣) ، وبما أن( التشاكل ) لا يحصل إلا من تعدد الوحدات اللغوية، فمعنى هذا أنه ينتج عن( التباين)، وإذن فانه لا يمكن الفصل بين التشاكل والتباين. إلا إن التباين يظهر صراع الأطراف كما في (الحضور/ الغياب ) و( النفي/ الاثبات ) أي الدلالات المتنافرة والمتضادة في النص، والتي تتحقق بطبيعة الحال من خلال الكلمات لأن اللغة هي المعين الذي يتضمن المعاني. في هذا النص على سبيل المثال نجد الكثير من المتضادات اللغوية التي تخلق تضاد معنوي وتباين في مدلولات النص:" **فاجتهد أن تتصفح عالم ربك المجيد، فتعرف منه ما بطن وما ظهر، وما علن وما استتر، وما جل وما دق ، وما فعل وما انفعل، وما نطق وما صمت، وما ضر وما نفع ، وما دب وما مشى، وما انتصب وما انتكس، وما ضاق وما اتسع ، وما استدار وما استقام** "(٩٤) ، لكن هذا التباين اللغوي والدلالي خلق لنا ايقاعا رتيبا متسارعا عزز من موسيقى النص ومثل هذا الاستخدام في نصوص التوحيدي كثير جدا .

**خاتمة البحث :**

لقد حقق التوحيدي في نصوص الاشارات الالهية كما هائلا من الايقاع والموسيقى الذي تخطى حدود النثر وحلق بالقارئ في رحاب الشعرية ، فقد أجاد على كل المستويات والمقاييس التي تضمنها كل من الايقاع اللغوي والصوتي والدلالي، وحقق لنا خليطا متجانسا من اللغة والدلالة والموسيقى التي خلقت بتلاحمها مع بعضها البعض ايقاعا واضحا لا يحتاج الى البحث والكشف العميق فهو ليس بالمبهم الصعب ولا بالمبتذل العادي، أنه ايقاع من نوع السهل الممتنع الذي لا يقدر عليه سوى التوحيدي وأمثاله ممن امتلكوا ناصية اللغة الرصينة والمعاني المتفرعة والحس الموسيقي والايقاعي .

**الهوامش :**

١: في قصيدة النثر ، أدونيس ، ص٧٥ .

٢: ما لا تؤديه الصفة ، حاتم صكر ، ص٣١ .

٣: المصدر نفسه ، ص٣١ .

٤: المصدر نفسه ، ص٣٨ .

٥: في قصيدة النثر، أدونيس ، ص ٧٥ .

٦: المصدر نفسه ، ص٧٧ .

٧: الشعر العربي الحديث، ص ٣ .

٨: في قصيدة النثر، أدونيس ، ص٧٧ .

٩: ما لا تؤديه الصفة ، ص٤٢ .

١٠: في قصيدة النثر، أدونيس، ص ٨٠ .

١١: المصدر نفسه ، ص٧٥ .

١٢: المصدر نفسه ، ص٧٧ .

١٣: ما لا تؤديه الصفة ، ص٣٢ .

١٤: بنية قصيدة النثر وابدالاتها الفنية، رابح ملوك ، ص ٢٥٧ .

١٥: الاشارات الالهية ، أبو حيان التوحيدي ، ص١ .

١٦: المصدر نفسه ، ص٢١ .

١٧: المصدر نفسه ، ص ٣٢ .

١٨: المصدر نفسه ، ص١٠١ .

١٩: المصدر نفسه ، ص١١١.

٢٠ : المصدر نفسه ، ص١١١.

٢١: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية ، محمد صابر عبيد ، ص ٤١-٤٢.

٢٢: الاشارات الالهية ، ص ٣٢.

٢٣: المصدر نفسه ، ص٤٧ .

٢٤: المصدر نفسه ، ص٦٤ .

٢٥: المصدر نفسه ، ص١٦١ .

٢٦: المصدر نفسه ، ص ١٨١ .

٢٧: نظرية ايقاع الشعر العربي، محمد العياشي ، ص ٩٠ .

٢٨: التصوير الفني في القران، سيد قطب ، ١١٣ .

٢٩: نظرية ايقاع الشعر العربي، ص١٠٢ .

٣٠: بلاغة الايقاع في قصيدة النثر ، الطيب هلو ، ص ٥١ .
٣١: المصدر نفسه ، ص ٥٩
٣٢: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مجدي وهبة ، ص ١١٧
٣٣: الاشارات الالهية ، ص ١٧٨.
٣٤: المصدر نفسه ، ص٤٥ .
٣٥: المصدر نفسه ، ص٧٠ .
٣٦: المصدر نفسه ، ص ٩٩ .
٣٧: دراسة الموسيقى الداخلية في الصحيفة السجادية ، حسن خلف واخرون ، ص ٧٢ .
٣٨: الاشارات الالهية ، ص ١٦٣.
٣٩: المصدر نفسه ، ص ١٦٨ .
٤٠: المصدر نفسه ، ص ١٤٦ .
٤١: المصدر نفسه ، ص ٩٣ .
٤٢: التكرار في شعر محمود درويش ، فهد ناصر عاشور ، ص٦٠ .
٤٣: حركية الايقاع في الشعر العربي المعاصر ، حسين الغرفي ، ص ٨٤ .
٤٤: الاشارات الالهية ، ص ٩٥ .
٤٥: المصدر نفسه ، ص ٨٢ .
٤٦: لغة الشعر العراقي المعاصر ، عمران الكبيسي ، ص ١٣٧.
٤٧: الاشارات الالهية ، ص ١٨٤ .
٤٨: قضايا الشعر العربي المعاصر ، نازك الملائكة ، ص ٤٧٩ .
٤٩: الاشارات الالهية ، ص ١٣٦ .
٥٠: المصدر نفسه ، ص ٩٥ .
٥١: الاشارات الالهية ، ص ٦٣ .
٥٢: المصدر نفسه ، ص ٩٣ .
٥٣: تحليل النص الشعري ، لوتمان ، ت.محمد فتوح أحمد، ص ١٢٩.
٥٤: الايقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث ، ص ٩٩ .
٥٥: الاشارات الالهية ، ص ٦٣ .
٥٦: المصدر نفسه ، ص ١٦٣ .
٥٧: الايقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث ، ص ١٠١ .
٥٨: الاشارات الالهية ، ص ٩١ .
٥٩: الايقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث ، ص ١٠٢ .

٦٠: الاشارات الالهية ، ص ١٠٢ .
٦١: الايقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث ، ص ١٠٣ .
٦٢: الاشارات الالهية ، ص ١٤٦ .
٦٣: المهذب في أصول الفقه المقارن ، عبد الكريم النملة ، ص ١٢١ .
٦٤: المصدر نفسه ، ص١٢١ .
٦٥: الاشارات الالهية ، ص٩١ .
٦٦: المصدر نفسه ، ص٩٦ .
٦٧: الفروق اللغوية ، أبو هلال العسكري ، ص٢٠ .
٦٨: المصدر نفسه ، ص٢١ .
٦٩: الاشارات الالهية ، ص٤٧ .
٧٠: المصدر نفسه ، ص٨٢ .
٧١: القول البديع في عالم البديع، مرعي بن يوسف الحنبلي ، ص ٨٥ ( بتصرف ) .
٧٢: السجع في العصر الجاهلي ، مالك محمد جمال ، ص ١١١ .
٧٣: الاشارات الالهية ، ص١٣٦ .
٧٤: المصدر نفسه ، ص١٣٩ .
٧٥: السجع في العصر الجاهلي ، ص ١١٢ .
٧٦: الاشارات الالهية ، ص٧٠.
٧٧: المصدر نفسه ، ص١٦٣ .
٧٨: السجع في العصر الجاهلي، ص ١١٤.
٧٩: الاشارات الالهية، ص ٩٦ .
٨٠: البلاغة الواضحة، علي الجارم ومصطفى أمين ، ص ٣٣١ ( بتصرف) .
٨١: الاشارات الالهية، ص ٦٨ .
٨٢: البلاغة الواضحة ، ص٣٣١ ( بتصرف ) .
٨٣: الاشارات الالهية ، ص١٤٦ .
٨٤: المصدر نفسه ، ص١٧٨ .
٨٥: المصدر نفسه ، ص ١٦٨ .
٨٦: بلاغة الايقاع في قصيدة النثر، ص ٧١ .
٨٧: الاشارات الالهية ، ص١٨١ .
٨٨: المصدر نفسه ، ص١٧٨.
٨٩: السيمياء والنص الأدبي، ص ٩٥ .

٩٠: المصدر نفسه ، ص٩٥ .

٩١: الاشارات الالهية ، ص ٨٢ .

٩٢: سيميائية السرد ، محمد الداهي ، ص ١٤٧ .

٩٣: الاشارات الالهية ، ص ٩٩ .

**المصادر والمراجع :**

١. الاشارات الالهية / أبو حيان التوحيدي / تحقيق الدكتورة وداد القاضي / دار الثقافة بيروت ، لبنان ، ط٢ ، ١٩٨٢ .

٢. الايقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث / خلود ترمانيني / دار الامل ، مصر ، ٢٠٠٤ .

٣. بلاغة الايقاع في قصيدة النثر / الطيب هلو / مطبعة الأنوار ، ط١ ، جده ، المغرب ، ٢٠١٠ .

٤. البلاغة الواضحة / علي الجارم ومصطفى أمين / القاهرة ، العلم الحديث .

٥. بنية قصيدة النثر وإبدالاتها الفنية / راج ملوك / اطروحة لنيل شهادة دكتوراه العلوم ، اشراف نور الدين السد ، جامعة الجزائر .

٦. تحليل النص الشعري( بنية القصيدة )/ لوتمان / ترجمة محمد فتوح أحمد، دار توبقال ، الدار البيضاء ، ١٩٨١ .

٧. التصوير الفني في القران/ سيد قطب / دار الشروق، القاهرة ، ط١٤ ، ١٩٩٣ .

٨. التكرار في شعر محمود درويش/ فهد ناصر عاشور/ ط١ ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت ، ٢٠٠٤.

٩. حركية الايقاع في الشعر العربي المعاصر/ حسن الغرفي / المغرب، افريقيا الشرق ،٢٠٠١ .

١٠. دراسة الموسيقى الداخلية في الصحيفة السجادية/ حسن خلف واخرون/ اصفهان، مجلة بحوث في اللغة العربية وادابها، العدد ٨ ،١٣٩٢ .

١١. الشعر العربي الحديث( بنياته وابدالاتها )/ محمد بنيس/ ج٣ ، مكتبة شغف، ٢٠١٨ .

١٢. السجع في العصر الجاهلي/ مالك محمد جمال / دار اسينات، مصر ، ١٩٩٢ .

١٣. سيميائية السرد( بحث في الوجود السيميائي المتجانس )/ محمد الداهي / رؤية للنشر والتوزيع ، القاهرة، مصر ، ط١ ، ٢٠٠٩ .

١٤. السيمياء والنص الأدبي/ محاضرات الملتقى الوطني الثاني/ دار الهدى للطباعة والنشر، الجزائر ، ٢٠٠٢ .

١٥. الفروق اللغوية/ أبو هلال العسكري/ القاهرة ، دار العلم والثقافة .

١٦. في قصيدة النثر / أدونيس/ مجلة شعر البيروتية ، ع ١٤ ، عام ١٩٦٠ .

١٧. القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية/ محمد صابر عبيد / ط١، سوريا ، دمشق ، اتحاد الكتاب العرب ، ٢٠٠١ .

١٨. قضايا الشعر العربي المعاصر/ نازك الملائكة / ط٣ ، بغداد ، منشورات مكتبة النهضة ، ١٩٦٧ .

١٩. القول البديع في علم البديع/ مرعي بن يوسف الحنبلي/ الرياض ، كنوز اشبيليا .

٢٠.لغة الشعر العراقي المعاصر/ عمران الكبيسي/ ط١ ، الكويت، وكالة المطبوعات، ١٩٨٢ .

٢١. ما لا تؤديه الصفة( المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية ) / حاتم صكر/ دار كتابات ، ١٩٩٣ .

٢٢ .المهذب في علم أصول الفقه المقارن/ عبد الكريم النملة/ ج٣ ، ط١ ، الرياض، مكتبة الرشد .

٢٣. نظرية ايقاع الشعر العربي/ محمد العياشي/ دار الكتاب العربي ، دمشق ، ١٩٨٦ .