أسلوبية إيقاع القرآن الكريم الهندسة الجمالية ومعانيها التداولية

الأستاذ المساعد الدكتور
تومان غازي الخفاجي
الجامعة الإسلامية ـ النجف الأشرف
dr.tomanalkafagy@yahoo.com

Rhythm style of the Holy Quran Aesthetic technique and its deliberative meanings

Assist. Prof. Dr.
Toman Ghazi Al-Khafaji
Islamic University - Najaf Al-Ashraf

الملخص:

يُقدِّم هذا البحث منهجية جديدة لدراسة المستوى الصوتي للنثر الفني تتطلّبها ظاهرة إيقاع السجع بوصفها تمثل نسيج النص الأساسي الرابط بين عناصره بعلاقات جمالية تلزم الباحث أن يستعمل منهجية التركيب بدلا من منهجية التحليل التي تقطّع النص إلى أجزاء مخالفة لطبيعته التركيبية الخاصة به، وهذا يجعلنا ننظر إلى النص بأنّه وصلة (إعلامي فنيّة) تستحضر التواصل بطريقة جمالية مقصودة من المتكلم الذي يستعمل اللغة بطريقة تؤثر وتغيّر من مواقف المتلقي من السلب إلى الإيجاب، وهو ما ينشط الكفاية التأويلية للمتلقي الذي يتدبر المعاني القلبية الخفيّة بوساطة آليات التأويل المساعدة على اكتشاف المعنى القلبي، وتمنعه من وضع المعنى الذي يريده كما هو الحال في الشطح الصوفي.

الكلمات المفتاحية: الجمال، المعنى التأويلي، إيقاع النثر السجعي.

Abstract:

This research presents a new methodology to study the phonological level of artistic prose required by the phenomenon of rhythm as it represents the basic text of the text linking its elements with aesthetic relationships obliging the researcher to use the methodology of synthesis instead of analysis methodology that cuts the text into parts contrary to its synthetic nature, and this makes us look at the text It's a link (technical media),It invokes communication in an aesthetic way intended by the speaker who uses the language in a way that affects and changes the attitudes of the recipient from negative to positive, which activates the interpretive sufficiency of the recipient who manages the hidden heart meanings by means of interpretation mechanisms to help discover the meaning of the heart interpretive, and prevent him from putting the meaning he wants The case in the mystic surface.

Keywords: beauty, hermeneutic meaning, rhythm of prose Saji.

المقدمة:

شغل النصّ القرآني - الذي نزل باللسان العربي المُبين- أذهانَ الدراسين قديماً وحديثًا، وظهر أول انشغال متلقيه في أسلوبية المستوى الصوتي الذي يُطلق عليه عادة مصطلح (موسيقى اللغة)، التي تضمّ قسمين **أولهما**: نغمُ الفواصل التي تقابل قوافي الشعر، فضلا عن الجناس الداخلي، **وثانيهما**: إيقاع النثر الفني الملتبِس بالدلالة؛ لأنّه يتكوّن من تكرار المزدوج المتضاد: (كلمة/ معنى+ صمت/ لامعنى).

وهذا الإيقاع معنوي مختلفٌ عن إيقاع الشعر الخليلي الذي قوامه تتابع المزدوج المتضاد المجرد من الدلالة أو تكرار التفعيلة الخالية من المعنى؛ لأنّها تتكوّن من: (حركة + سكون)، بحسب ما نلحظه من تجمّعات التفعيلات: (فعولن، مفاعيلن، مُتَفَاعلن...) الى غير ذلك.

لقد سلّط علماءُ الإعجازِ القدماء والمحدثون الضوءَ على أحد قسمي موسيقى القرآن، وهو الجانب النغمي، الذي يدرسه في اللسانيات الحديثة علم (الفونتك)، أي (علم تآلف الأصوات البشرية)، ويتجاوزه إلى جماليات تلقي شكل الكلام الذي يتمايز به منشئ من آخر، إذ يرجع تمايز الأساليب اللغوية إلى ثلاثة عوامل على الأقلّ[١]، ثالثها: (موسيقى اللغة) التي تقرن الاستعمال الأدبي للغة بآثار إيقاعية ونغمية مؤثرة بنسقها المُوحي بمعانٍ تشبه الآثار التي تتركها الموسيقى الصرف في نفس متلقيها.

والأثر الموسيقي في جانبه النغمي يُسمّى بأسلوبية (الإضافة) Addition، التي هي كالثوب الجميل الذي يُضيف حُسنًا على حُسن الجارية الجميلة أصلاً، التي لا يُعاب عليها إذا لبست ثوبا أدنى جمالاً منه، ما يجعل الإضافة غير فاعلة أو قبيحة إذا أُلبست شيئا قبيحا، ومثّله مثل ((مَن رصّع تاجاً ثم ألبسه زنجيًّا ساقطاً، أو نَظَمَ قلادةَ دُرٍّ ثم ألسبها كلبًا...))[٢].

أما القسم الآخر من جمال موسيقي النثر الفني فهو الإيقاع، الذي لابدّ لكلّ فنٍّ من التحلّي به، وهذا القسم لم يُدرس إلاّ نادرا لا قديما ولا حديثاً؛ لأنّ الدراسين شعروا به ووصفوه بمصطلحات ذاتية غير علمية، نحو: (الطلاوة، والحلاوة، والرونق، وكثرة الماء، والترتيل) الى غير ذلك ممّا يخلط بعض قسمي الموسيقى ببعض، بسبب عدم ظهور عقل كعقل الخليل (ت١٧٥هـ) قادر على ريضنة فنّ النثر؛ أي اكتشاف ما فيه من نظام إيقاعي رياضي، كما ريضنَ عقل الخليل بحور الشعر العربي.

والمهم أنّه لم تكن دراسة إيقاع القرآن الكريم ممكنة علمياً إلاّ بعد ظهور كتاب: (علم إيقاع النثر الفني من القرآن الكريم) عام ٢٠١٥م، الذي سنعتمد عليه في بيان الإطار النظري لأسلوبية إيقاع القرآن الكريم وجمال هندستها ومعانيها الايحائية التأويلية بوصفها نشاطاً لمتلقي النصّ المحكوم بمنهجية سيميائية أو منطق بحث يُساعد على اكتشاف المعاني المُخبّأة في النص، ومانعة للمعاني التي يُريد وضعها المتلقي اعتمادا على ذوقه وحدسه الخاصّ.

لهذا اقتضت طبيعة البحث أن يُقسَّم على مبحثين **أولهما** خُصص للإطار النظري لإيقاع النثر الفني ومعانيه الايحائية، **وثانيهما** خُصص للتطبيق على عدد من نصوص القرآن الكريم.

آملاً من الله العليّ القدير أنْ يوفقني لخدمة لغة القرآن الكريم في أحد مستوياتها المُهمة، وأولها تلقيًّا وتأثيراً حتى عند من لم يفهم اللغة العربية التي بقيت - بفضل القرآن- حيّةً كأقدم لغة في العالَم، متحدّيةً قوانين التطوّر اللغوي الذي يعمل على موت اللغات بمدّة لا تتجاوز خمسمائة عام في الغالب.

المبحث الأول

الإطار النظري لإيقاع النثر الفني في القرآن الكريم

سنقسِّم هذا المبحث بطريقة تسلّط الضوء على التعريفات الحدّيّة لإيقاع النثر الفني المشفوعة بالتعريفات الوظيفية، ومقارنتها بما يقابلها من المصطلحات الايقاعية في الشعر لغرض بيان التشابه والاختلاف بين الايقاعين كالآتي:

أولاً: تعريف الإيقاع عموما:

يُعرَّف الإيقاع عموماً بأنّه تكرارٌ لمزدوج متضاد، نحو ((حالتي الصوت والصمت، أو النور والظلام، أو الحركة والسكون، أو القوة والضعف، أو الضغط واللين، أو القِصَر والطول، أو الإسراع والإبطاء، أو التوتر والاسترخاء...الخ،... والايقاع صفة مشتركة بين الفنون جميعاً تبدو واضحة في الموسيقى والشعر والنثر الفني، كما تبدو أيضا في كلّ الفنون المرئية، فهو إذن بمثابة القاعدة التي يقوم عليها أيّ عمل من أعمال الأدب والفن))[٣].

وهذا يعني أنّ الإيقاع موجود في الطبيعة نحو تكرار مزدوج الليل النهار المتضاد،

وكذلك تكرار الصيف والشتاء، والربيع والخريف، والشهيق والزفير إلى غير ذلك، فضلا عن وجوده في الفن كقانون رياضي يمكن أن ينتزعه العقل من الفنون ليصبح موضوعا للدراسة الجمالية، ولا يصلح وحده أن يكوّن فنًا، كذلك لا تصلح أن تكوّن التفعيلات وحدها بيتا شعريا، والإيقاع سُمّي كذلك لأنّه تكرار يولّد توقّع عودة التكرار مرة ثالثة ورابعة، لذلك وجب كسره في النثر الفني نظرا لحرية إيقاعه.

ثانياً: تعريف إيقاع النثر الفني:

يمكن تعريف إيقاع النثر الفني، بأنّه تكرار للمزدوج المتضاد: (كلمة/معنى +وقفة صمت قصيرة/ لا معنى)، فهو يضمّ (المعنى+ اللامعنى)، و(التصويت+ لا تصويت)، أو (سواد الكتابة + فجوة بياض)، وأقلّه تكراران[٤]. ويُسمّى هذا الايقاع بـ(الإيقاع السجعي)، مقابل الايقاع النبري لذي يتكر ر فيه المقطع المنبور وغير المنبور.

وهكذا يستمر تدفّق هذا المزدوج المعنوي، فيحدث ما يُسمّى بـ(الإيقاع السجعي)، الذي لا يستمر إلى ما لانهاية له، وإنّما يُقطع بوقفة صمت كبيرة عند تمام الكلام المفيد - في الأعمّ الأغلب، الذي يُحسن السكوت عليه، لتكوين ما يسمّى بـ(الفصل) أو (القرينة) التي تقابل شطر البيت الشعري المُسجّع، أو المقفّى الشطرين، أو المُشطّر أشطراً داخلية في الشعر المُرصّع، وهو أن يكون ((حشو البيت مسجوعًا، وأصله من قولهم: رصّعتُ العِقدَ، إذا فصّلتُه))[٥]، ومثاله قول امرئ القيس[٦]:

ألصُّ الظّرُوسِ/ حَبيُّ الضُّلوع تبوعٌ/ طلوبٌ/ نشيطٌ/ أَشِرْ

فقوله: (**ألصُّ الظّرُوسِ/ حَبيُّ الضُّلوع**) قرينتان؛ الأولى إيقاعها السجعي (كلمتان=٢)، والثانية (كلمتان=٢)، أما في الشطر الثاني فإيقاعه هو كلمة كلمة: (١-١-١-١). وهو ما يكوّن نمطا نثريا داخل الشعر موزونا (٢-٢)، أو (١-١-١-١)، وهو ((سجعٌ لم يكن القاطع على حرفٍ واحد))[٧]، وهذا يعني أنّ إيقاع النثر الفني السجعي يمكن أن يأتي في الشعر في عدد محدودٍ من الأبيات؛ لأنّه ليس أساسيا في الشعر، كما هو الحال في النثر الفني، فضلا عن أنّ الإيقاع السجعي النثري قد يكون مُحلّى بنغم الفاصلة، وهو ما يُسمّى بإيقاع: (السجع الحالي)، وقد يكون غير مُحلّى بنغم الفاصلة - كما في المثال السابق - ويُسمّى حينئذٍ

بـ(السجع العاطل)، وهو أسلوب ((أكثر الكتّاب في زمن القاضي الفاضل(ت٥٦٩هـ) وهلمّ جرّا إلى زماننا))[٨].

ثالثاً: أنماط الإيقاع السجعي ومعانيها:

إنّ وحدة العدّ في الإيقاع النثري هي (الكلمة) التي يقتضي تأكيد معناها المستقل بوجود الوقفة القصيرة أو الكبيرة نهاية القرينة بالضرورة عند تمام المعنى النحوي. وهنا ينبغي أنْ نُشير إلى أنّ مصطلح الكلمة لا نعني به الجذر المجرد من دون (الدواخل-Infixes) من جنس (حروف المدّ) نحو (ضارب) اسم فاعل من المجرد: (ضَرَبَ)، أو (السوابق-Prefixes)، نحو أحرف (أنيتُ) التي تدلّ على المضارعة، واللواحق-Suffixes، التي تُلحق في آخر الكلمة المجردة، ومنها (واو) الجماعة و(ألف) الأثنين وغيرهما[٩]، وإنّما نعني بـ(الكلمة) - بوصفها وحدة دّ إيقاعية- جذرها وما يُضاف اليه من الصُريفات المقيّدة؛ لأنّ هذه الصُريفات الصغيرة إذا فُصلت لم يبقَ لها معنى، وإيقاع النثر الفني السجعي إيقاع معنوي - بحسب ما تقدَّم -، وهذا يعني أنّ (قِ) تعدّ كلمة بصيغة فعل الأمر من (وقى)، وأنّ (فسنكفيكهمُ) و(سألتمونيها) كلٌ واحدة منهما تمثل كلمة في ميزان الإيقاع السجعي للنثر الفني، الذي يقسَّم على قسمين:

١- إيقاع النمط: ويتألف من ثلاثة أنواع:

أ - النمط المتوازن أو الموزون: وهو النمط الذي اقتصرت عليه البلاغة العربية حتى اليوم؛ لتأثرها بوزن الشعر الصارم المتساوي التفعيلات في أشطر القصيدة الواحدة. ومثاله قوله تعالى: ﴿فِيهَا سُرُرٌ مَّرْفُوعَةٌ* وَأَكْوَابٌ مَّوْضُوعَةٌ* وَنَمَارِقُ مَصْفُوفَةٌ* وَزَرَابِيُّ مَبْثُوثَةٌ﴾ (الغاشية: ١٣-١٥)، وإيقاع الآيتين الأوليين هو (٢-٢) وهو محلّى الفاصلة بالعين، أما إيقاع الآيتين الأخريين فهو: (٢-٢) أيضا، ولكنّه غير محلّى بنغم الفاصلة، وهذا يعني أنّ إيقاع السجع موجود حتى مع عدم وجود نغم الفاصلة، إذ يُعوض عنها تساوي الوزن الصرفي: (مفعول) لذلك يكون إيقاع الآيات الأربع: (٢-٢-٢-٢).

وينبغي الالتفات إلى ما يُسمّى بـ(العبارة الافتتاحية) للموقف التي لا تُحسب بالعدّ الايقاعي، نحو قوله تعالى: ﴿قُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ النَّاسِ* مَلِكِ النَّاسِ* إِلَهِ النَّاسِ﴾ (الناس: ١-٣)، إذ تُعدّ

(قل أعوذ) عبارة افتتاحية، فهي مكررة وقد اختزلت قبل الآية الأولى؛ لأنّ أصل الكلام: (قل أعوذ برب الناس❖ قل أعوذ بملك الناس❖ قل أعوذ بإله الناس)، كما يُختزل العدد (٢) قبل الأرقام: (٢، ٤، ٦) فتصبح المعادلة: ٢×(١، ٢، ٣)[١٠].

لقد لحظ ابن الأثير(ت٦٣٩هـ) العبارة الافتتاحية بتذوقه للإيقاع السجعي المتوازن في قوله تعالى: ﴿فِي سِدْرٍ مَخْضُودٍ* وَطَلْحٍ مَنْضُودٍ* وَظِلٍّ مَمْدُودٍ﴾ (الواقعة: ٢٨-٣٠) فقال: "فهذه سجعات كلّها من لفظتين لفظتين"[١١]. بحذف كلمة (في) من الآية الأولى نظرا لتكرارها في أصل الكلام وقد اُختزلت وأصل الكلام هو: (فِي سِدْرٍ مَخْضُودٍ❖ وَفِي طَلْحٍ مَنْضُودٍ❖ وَفِي ظِلٍّ مَمْدُودٍ).

ويُعبِّر الايقاع الموزون عن الثوابت القانونية والنظام المستقر غير الانفعالي، ويخاطب العقل، ويُكسر النمط عند الانتقال من موضوع الى آخر عن طريق تغيير تساوي وحدات عدّ النمط الموزون قلّةً أو زيادةً بالقياس إلى النمط المتساوي، سواء سبق النمطُ ذلك الكسر أم تأخّر عنه.

ب- النمط الايقاعي الصاعد: وهو الذي يتزايد عدد كلمات القرائن فيه باطراد، نحو قوله تعالى: ﴿الْقَارِعَةُ* مَا الْقَارِعَةُ* وَمَا أَدْرَاكَ مَا الْقَارِعَةُ* يَوْمَ يَكُونُ النَّاسُ كَالْفَرَاشِ الْمَبْثُوثِ﴾ (القارعة: ١-٤)، وإيقاع هذا النمط لا يستمر صاعدا إلى الأبد بل يُكسر نازلا، وربّما عمل على تنزيل إيقاع الآية التي قبله بفصل عبارة افتتاحية منها، إذ جاءت الآية التالية: ﴿وَتَكُونُ الْجِبَالُ كَالْعِهْنِ الْمَنفُوشِ﴾ بإيقاع (٤) كاسرة النمط الصاعد بالنقصان، الذي يُنقص الآية السابقة عليها بكلمة: (يوم) ليُصبح إيقاع الآية الرابعة والخامسة إيقاعا متساويا: (٤-٤)؛ لأنّ كلمة (يوم) تعدّ عبارة افتتاحية، فهي مكررة في أصل الكلام وهو: (يومَ يكون الناسُ كالفراش المبثوث، يوم تكون الجبال كالعهن المنفوش)، وقد اُختزلت قبل الآيتين، كما يُختزل العدد (٢) قبل الأرقام: (٢، ٤، ٦) فتصبح: ٢×(١، ٢، ٣). ويُعبّر هذا الإيقاع عن المواقف الانفعالية الدرامية التي تتصاعد أحداثها كما اتضح في الآيات الكريمة السابقة.

ج- النمط الايقاعي النازل: وهو عكس النمط الايقاعي الصاعد، ويُعبّر عن مواقف

تفصيل المُجمل، أو تلخيص الأحداث الدرامية، ومثال تفصيل المجمل قوله تعالى: ﴿لَمْ يَكُنِ الَّذِينَ كَفَرُوا مِنْ أَهْلِ الْكِتَابِ وَالْمُشْرِكِينَ مُنفَكِّينَ حَتَّى تَأْتِيَهُمُ الْبَيِّنَةُ * رَسُولٌ مِّنَ اللَّهِ يَتْلُو صُحُفًا مُّطَهَّرَةً * فِيهَا كُتُبٌ قَيِّمَةٌ﴾ (البيّنة: ١-٣).

إذ نلحظ أنّ إيقاع الآيات الثلاث هو: (١٢-٦- ٣)؛ لأنّ الآية الأولى قد أوضحت موقف الكفار من الفريقين: أهل الكتاب وعبدة الأصنام أنّهم كانوا يقولون قبل البعثة: "لا ننفكّ ممّا نحن عليه من ديننا ولا نتركه حتى يُبعث النبي الموعود الذي هو مكتوب في التوراة والإنجيل... فحكى الله تعالى ما كانوا يقولونه"[١٢]؛ لذلك جاءت الآية الأولى أشبه بفصل المسرحية الأول بطيئا بسبب تقديم الشخصيات وتعريف مواقفها للمتلقي والتنويه إلى الموضوع بطريقة غير مباشرة، ثمّ بيّنت الآية الثانية من هو المقصود بـ(البينة)، فقالت: (رَسُولٌ مِنْ اللَّه يَتْلُو صُحُفاً مُطَهَّرَةً)، ثمّ بيّنت الآية الثالثة قيمة ما مكتوب في الصحف المطهرة: (فِيهَا كُتُبٌ قَيِّمَةٌ)، فحصل في كلّ مرة تفصيل للمجمل.

أما تلخيص الأحداث الدرامية فتظهر في قوله تعالى: ﴿فَأَمَّا مَن ثَقُلَتْ مَوَازِينُهُ * فَهُوَ فِي عِيشَةٍ رَّاضِيَةٍ * وَأَمَّا مَنْ خَفَّتْ مَوَازِينُهُ * فَأُمُّهُ هَاوِيَةٌ﴾ (القارعة: ٦-٨) نلحظ أنّ الآيات الكريمات الثلاث الأُوَل قد اتخذت إيقاعا موزونا لمخاطبة عقل المؤمن والكافر بإيقاع موزون: (٤-٤-٤) لاشتراكهما في العقل، ثمّ اختصرت الموقف مع الكافر بإيقاع نازل: (٢)، وكأنّ الكفار لا يستحقون أكثر من الكلمتين، مثلما يستحق المؤمن أن يُخاطبوا بتكثير الكلام الموزون معهم.

٢- **إيقاع كسر النمط:** ويُسمّى أيضا بـ(إيقاع اللاتوقع)، ويُعبّر عن المعاني الانفعالية ويخاطب عاطفة المتلقي لينتبه إلى جود أمر غير منطقي أو غير قانوني بالقياس إلى القرائن الموزونة بنمط التساوي الذي يشبه إيقاعها تساوي وحدات عدّ الوزن الشعري المتساوي التفعيلات في أشطر كلّ بيت. ولّما كان النثر الفني حُرّاً نسبيا، فإنّ النمط يُكسر تبعاً لتغيّر الموضوع أو تغيّر الموقف إذا كان الموضوع واحدا.

ولابدّ لمعظم حالات كسر النمط من عبارة افتتاحية لا تُحسب كلماتها ضمن إيقاع القرائن؛ لأنّها تعبّر عن ((الانتقال من فكرة إلى أخرى، أو الانتقال من موضوع إلى آخر، وهي بمنزلة المطلع الجديد الذي يؤدّي إلى بداية وحدة سجعية جديدة بصورة آلية))[١٣]،

ومثال ذلك:

ت	القرينة	إيقاعها	النغم
-	الصديقُ مَن	عبارة افتتاحية	×××
١.	لم يتَعضْ عنكَ بخالفْ	٤	ألف لام فاء
٢.	ولمْ يعاملكَ معاملةَ الحالفْ	٤	ألف لام فاء

قال ابن الأثير: "فالأولى والثانية ههنا أربع لفظات أربع لفظات؛ لأنّ الأولى: (لم يتعّض عنكَ بخالف)، والثانية (ولم يعاملكَ معاملةَ حالف)"(١٤).

ويرجع عدم حساب وحدات العدّ للعبارة الافتتاحية إلى أنّها بمنزلة المشترك المنتزع رياضيا من بين القرائن اللاحقة لها، بحسب ما تقدّم، وهو ما يظهر في سورة الإخلاص: ﴿قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ * اللَّهُ الصَّمَدُ * لَمْ يَلِدْ وَلَمْ يُولَدْ * وَلَمْ يَكُنْ لَهُ كُفُوًا أَحَدٌ﴾ (الإخلاص: ١-٤)، الذي يمكن تحليل قرائنه بالمخطط الآتي:

القرين	الآية	إيقاعها	النغم	الموضوع	نوع الإيقاع
××	قل هو	افتتاح	××	××	××
١-	الله أحد	٢	الدال	الصفات الصحيحة	نمط
٢-	الله الصمد	٢	الدال		
٣-	لم يلد ولم يولد	٤	الدال	الصفات غير الصحيحة	كسر النمط
٤-	ولم يكن له كفوا أحد	٥	الدال		

نلحظ في الجدول المعطيات الموسيقية: (الإيقاعية والنغمية) ما يمكن تفصيله بالآتي:

أولاً: الايقاع النثري السجعي نوعان، **أولهما**: النمط(٢-٢)، **وثانيهما**: كسر النمط(٤-٥).

ثانياً: نغم الفواصل أو القرائن هو (صوت الدال)، ويتكثّف بالجناس التامّ في فاصلتين بأصوات كلمة كاملة في الآية الأولى (أحد) في سياق الإثبات، ولكنّه في الثانية (أحد) في سياق النفي.

ثالثاً: (قل هو) عبارة افتتاحية، وهي مصطلح تقني مُهِمّ، يشير إلى عدد من الكلمات التي قد تطول أو تقصر ولا تُحصى في حساب وزن القرائن اللاحقة لها؛ لأنّ أصل الكلام هو: (قل هو: الله أحد، قل هو: الله الصمد، قل هو: لم يلد ولم يولد، قل هو: ولم يكن كفوا له أحد).

رابعاً: لا قيمة للشكل (الايقاعي السجعي) من دون أن يكون له معنى إيحائي يرتبط بجميع مستويات النصّ، وأهمّها المستوى المقامي، وهو خامس مستويات اللغة، الذي يكشف عن قصد المتكلم وتدبّر المتلقي لتكوين الأشكال القوية النوعية المعجزة، وهو ما نلحظه في اطراد وتساوي القرائن التي تتصل بوصف الصفات الذاتية لله: (الأحدية، والصمدية)، كخطاب لعقل المتلقي المجرد الذي يعمل بمبدأ (ثبوت هوية الأشياء واطراد طبيعتها) كرياضيات للواقع تكشف عن ثوابت صفات الموجود المطلق في علاقته مع المخلوق المتغيّر الإدراك.

أما كسر نمط الإيقاع فيمثل تعبيرا انفعاليّاً بإيقاع صاعد: (٤-٥)، لموضوع جديد يُخاطب قلب المتلقي ومعتقداته الفاسدة التي قاست صفات الخالق المطلق على صفات المخلوق المحدود، فابتكر عائلة للخالق من أب وأمّ، ثمّ أولاد، كنتيجة للاستدلال الخاطئ بتشبيه الخالق بالمخلوق؛ لذلك جاء خطاب القلب انفعاليا صاعدا: (٤-٥) ووارداً في سياق النفي المكرر: (لم يلد ولم يولد....).

رابعاً: أنواع إيقاع النثر الفني:

ينقسم إيقاع النثر الفني على قسمين، **أولهما:** إيقاع النثر الفني السجعي، وقد سبق أن عرَّفناه وبيّنّا أقسامه، **وثانيهما:** إيقاع النثر الفني النبري، المُسمّى اعتمادا على مفهوم النبر وهو ((إبراز أحد مقاطع الكلمة عند النطق))[١٥]، وهو ((نشاط فجائي يعتري أعضاء النطق أثناء التلفّظ بمقطع ما من مقاطع الكلمة، ويؤدّي هذا النشاط إلى زيادة في واحد أو أكثر من عناصر المقطع الآتية، وهي: المُدّة، والشِّدّة، والحدّة. ففي كلمة (حِجَابٍ) مثلا نجد ثلاثة مقاطع، هي: (حِ، جَا، بِن)، والمقطع المنبور من بينها هو الأوسط (جا). ويمكن للقارئ أنْ يلاحظه بعد أن يلفظ الكلمة عدّة مرات، وأنّه أقوى المقاطع وأكثرها طولاً وأعلاها صوتاً))[١٦].

وينطبق على ظاهرة النبر في العربية تعريف الإيقاع العام؛ لأنّه يؤلّف تكرارا للمزدوج

المتضاد: (منبور ×غير منبور)، لتكوين الإيقاع النبري. ولّما كان لكلّ ظاهرة صوتية فنية مطردة رياضيا معنى دلاليًّا وإيحائيا، فإنّ معاني النبر الدلالية لم تُستثمر في اللغة العربية الفصحى لا في الشعر ولا في النثر الفني كأساس إيقاعي إلاّ فيما ندر من أبيات، نحو قول أحدهم يحكي قصته مع السيدة أسماء[١٧]:

طرقــتُ البــابَ حتّــى كــلَّ مَــتني ... ولّمــا: (كــلَّ/ مــتني) كلمــتني

فقالــتْ: أيــا اسماعيــلُ صــبراً ... فقلــتُ: أيــا (اسمــا/ عِيــلَ) صــبري

نلحظ إيقاع النبر الدلالي قد ظهر بين العبارتين: (كلَّ متني× كلّمتني)، ومعنى الأولى تعبَ متني، ومعنى الثانية مشتقة من الكلام، كذلك: (اسماعيلُ× اسما عيلَ)، الأولى اسم شخص، والعبارة الثانية اسم امرأة وفعل: (أسماء+ الفعل المبنيّ للمجهول عِيلَ) بمعنى التعب أو الفقر والفاقة، يُقال: ((عَالَ يَعِيلُ عَيْلَةً وعُيُولاً إذا افتقرَ فهو عائل))[١٨].

وهذا الإيقاع هو الأكثر شيوعا في بعض اللغات الأوربية المقطعية، وهو نادر في العربية الفصحى؛ لأنّ إيقاعها كمّي، ولكنّه يكثر في فنون اللهجات العربية الشعبية، إذ يرتكز عليه الشعر الشعبي العراقي وغيره في البلدان العربية الأخرى.

ويكون النبر على المقطع الثاني (عِي) عندما نعدّ من الشمال إلى اليمين مقاطع الاسم: (إِس- مَا - عِي - لُ)، وعندما تحدث فجوة صمت قصيرة بين (إسما عِيلَ)، فإنّ النبر يُصبح نبرين كالآتي: (إِسْ- ما / عِي- لَ)، بحسب ما يتّضح في حساب مواقع النبر في العربية بالآتي[١٩]:

أ- يقع النبر على الكلمة التي تتألف من مقطع واحد على ذلك المقطع أيّاً كان نوعه قصيرا: (صامت +حركة)، نحو (قِ)، أو متوسطا مفتوحا: (صامت+ حركتان)، نحو (لا، في)، أو متوسطاً مُغلقاً: (صامت+ حركة+ صامت)، نحو: (لَمْ، لَنْ)، أم طويلا مُغلقاً: (صامت+ حركتان+ صامت) نحو (بَابْ) عند الوقف، أم مضّعفَ الإغلاق: (صامت+ حركة+ صامت+ صامت)، نحو (بَحْرْ) عند الوقف.

ب - الكلمة التي تتألف من مقطعين، يقع النبر على المقطع الثاني بالعدد العكسي من الشمال إلى اليمين، أي على أول المقطعين حين نعدّ من اليمين إلى الشمال، نحو

كلمتي: (فيها، يدي) مثلا يقع النبر على المقطع الأول بالعد من اليمين إلى الشمال: (فِيـ، ويَـ)، وعلى المقطع الثاني بالعدّ العكسي.

٣- الكلمة المؤلَّفة من ثلاثة مقاطع أو أكثر يقع النبر على المقطع الثاني حين نعدّ بالعكس من الشمال إلى اليمين، إذا كان المقطع الثاني متوسطا أو طويلا، نحو: (يستهدي) يكون النبر كالآتي: (يَسْـ- تَهْـ -دِي)، أما إذا كان الثاني بالعدّ العكسي قصيراً: (صامت+ حركة) نُقِلَ النبر إلى المقطع الذي قبله مهما كان شكله، نحو: (كَـ- تَـ- بَ)، و(شَـ- جَـ- رَ- تُنْ)، و(شَـ- جَـ- رَـ- تُـ- كَ) وكذلك: (إسْـ- تَغْـ- فَـ- رَ)، ولا يتجاوز النبر في الكلمات الطويلة المقطع الثالث بالعدّ العكسي في أي حال من الأحوال، فكلمة (سألتمونيها) يقع النبر كالآتي: (سَـ- أَ- تُـ- مُو- نِي، هَا).

وقصارى القول إنّ وظيفة النبر في العربية الفصحى تؤسس قاعدة للنطق الفصيح الصحيح[٢٠]، بحسب ما هو مُبيّن سابقا، ويؤسس قاعدة للإيقاع النبري المعنوي في الشعر الشعبي العراقي والبلدان العربية الأخرى؛ لأنّه يؤثر في معنى القافية كثيرا بالجناس التام كثيف النغم المختلف المعنى.

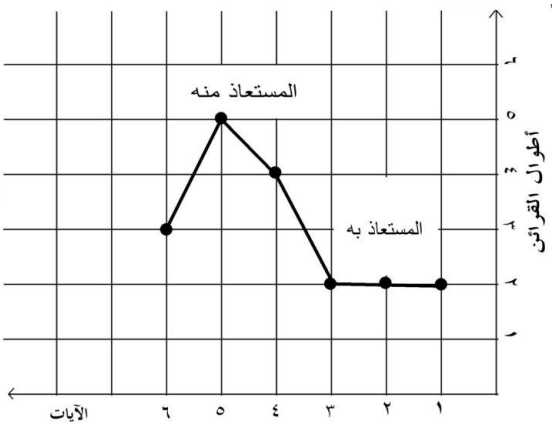
المبحث الثاني

تطبيقات إيقاع النثر الفني السجعي ومعانيه التأويلية

سندرس هذا الإيقاع في عدد من السور القرآنية القصيرة لكي تتّضح هندستها كاملة، عن طريق تقسيم السورة على مقاطع مختلفة الموضوعات، وذلك يتطلّب تغيير الإيقاع السجعي، بحسب ما يظهر في سورة الناس أولا، إذ يمكن تقسيم السورة الكريمة على وحدتين إيقاعيتين معنويتين، الأولى: للمستعاذ به (الله)، والأخرى للمستعاذ منه (الشيطان)، على النحو الآتي:

ت	القسم	القرينة	وزن القرينة	النغم
...		﴿قل أعوذ﴾	عبارة افتتاحية	...
١	المستعاذ به	برب الناس	٢	ناس
٢		ملك الناس	٢	ناس
٣		إله الناس	٢	ناس
٤	المستعاذ منه	من شر الوسواس الخناس	٤	ناس
٥		الذي يوسوس في صدور الناس	٥	ناس
٦		من الجنة والناس	٣	ناس

وهنا يحصل ميل عقلي من المتلقي نحو الأشكال المتساوية الإيقاع في القرائن الثلاث الأولى: (٢-٢-٢) نظرا لطبيعة عمل الوزن الرياضية، ويُعزّز الإيقاع السجعي المتساوي الوزن بنغم الفواصل الكثيف بوصفه خطابا للعقل الذي يميل إلى رياضيات الخط المستقيم المطرد النسق، وينفر العقل من الأوزان المضطربة: (٤-٥-٣) ذات الخطوط المتعرجة، وإنْ تجانست فواصلها، فالتجانس الصوتي العالي يصوّر الشَّبَهَ بين الناس و(الخنّاس)، تلك الفاصلة الوحيدة المخالفة للفظة (الناس) ككسر لنمط النغم، الذي يصف طبيعة الشيطان، أما الإيقاع النثري المستقيم فيوضّح علاقة الربّ بالناس المستقيمة التي ليس فيها أيّ صعود أو هبوط، في حين تظهر علاقة الشيطان بالناس متذبذبة فيها صعود وهبوط، وكأنّ الشيطان يرتقي بالإنسان إلى الأعلى بتحقيق رغباته ثم يُلقي به من على جبل، وذلك تأويل وجيه نستشفه من المخطط البياني الذي يوضّح علاقات الإيقاع بالمخطط البياني الآتي:



ولعلّ هذا النسق الجمالي هو مكمن سرّ أثر الإيقاع السجعي المقابل للإيقاع النبري في القرآن الكريم، بسبب مرونته وحرّيّة حركة الشكل المواكبة للمعاني المقامية، التي تجعلنا نُدرك الكلّ دفعة واحدة إدراكا كيفيا يُعرَف بقاعدة: (الكل> مجموع الأجزاء)، وفائض القيمة ناتج من وظيفة العلاقات الجمالية؛ لذلك علينا أنْ لا نُكثِر من تحليل الظاهرة الجمالية، لنصفها بمكونات كميّة غير مكوناتها الجمالية الكيفية؛ لأنّ التحليل الزائد يُبعدنا عن الإدراك الحقيقي لهندسة علاقات الشكل الفريدة، التي لا تشبه هندسة أيّ جنس أدبي آخر، بل لا تشبه هندسة بعض القرآن للقرآن نفسه؛ فيكون لكلّ سورة إيقاعها الخاص، ومجموع

إيقاعات السورة يؤلّف إيقاع القرآن الكريم، وربّما هذا الأمر هو الذي دعا سيد قطب إلى القول: ((إنّ النسق القرآني قد جمع مزايا النثر والشعر جميعا، فقد أعفى التعبير من قيود القافية الموحَّدة، والتفعيلات التامّة؛ فنالَ بذلك حرية التعبير الكاملة عن جميع أغراضه العامة، وتتضمّن في الوقت ذاته خصائص الشعر والموسيقا الداخلية والفواصل المتقاربة في الوزن، التي تُغني عن التفاعيل والتقفية التي تغني عن القوافي))[٢١].

وبعد وضوح مصطلح الوحدة الإيقاعية النثرية، يُصبح تتبع تطبيقات البلاغيين العرب القدماء حتى المحدثين -التي لا توافق هذا المفهوم ونقدها واحدة واحدة- ضربًا من العبث لاختلاف منهجهم الصوري التجزيئي التحليلي، مقابل المنهج الوظيفي التركيبي المحافظ على العلاقات الجمالية في نظريات السياقية، التي ترعى علاقة الأجزاء فيما بينها من جهة، وعلاقاتها بالكلّ من جهة أخرى، ولا ينبغي نسيان تماسك المعاني السياقية النصية: (الصرفية والنحوية)، والسياقية الخارجية: (مواقف طرفي الاتصال، وظروف الكلام)؛ لأنّنا نتعامل مع بنى عميقة ساندة وثيقة الصلة بالمعاني التي تتجاوب مع متطلبات الإيقاع، بوصفه ممثلا لقصد المتكلم الذي اختار أن يُخاطب متلقيه بما تواضع عليه المجتمع اللغوية من قيم جمالية تصلح أن تكون أساسا للتواصل بطريقة خاصة تليق بمقام المتكلم الجليل، وتليق بتقديره لمخاطبه ولذوقه لكي يتعاون المتلقي مع مخاطبه وينشرح صدره لتقبّل الخير الموجود في مضامين الخطاب.

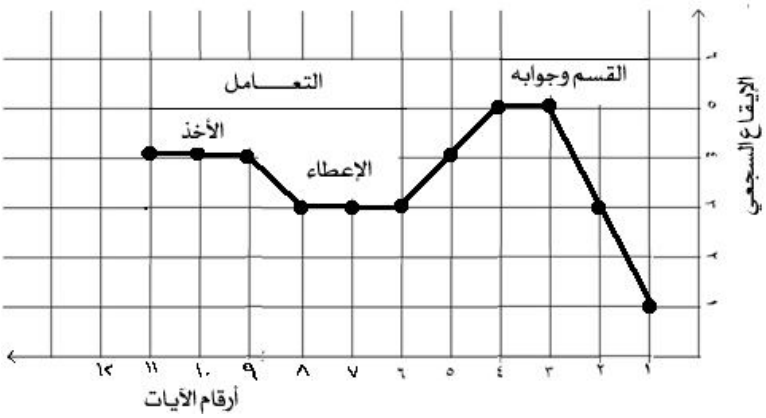
أما تحليل سورة الضحى فتحليلها كالآتي:

ت	القسم	الوحدة السجعية	الإيقاع	النغم
١.	القسم وجوابه	وَالضُّحَى	١	ألف ليّنة
٢.		وَاللَّيْلِ إِذَا سَجَى	٣	ألف ليّنة
٣.		مَا وَدَّعَكَ رَبُّكَ وَمَا قَلَى	٥	ألف ليّنة
٤.		وَلَلْآخِرَةُ خَيْرٌ لَكَ مِنَ الْأُولَى	٥	ألف ليّنة
٥.	التعامل	وَلَسَوْفَ يُعْطِيكَ رَبُّكَ فَتَرْضَى	٤	ألف ليّنة
	الإعطاء	أَلَمْ	افتتاحية	××
٦.		يَجِدْكَ يَتِيمًا فَآوَى	٣	ألف لينة
٧.		وَوَجَدَكَ ضَالًّا فَهَدَى	٣	ألف ليّنة
٨.		وَوَجَدَكَ عَائِلًا فَأَغْنَى	٣	ألف ليّنة
٩.	الأخذ	فَأَمَّا الْيَتِيمَ فَلَا تَقْهَرْ	٤	الراء
١٠.		وَأَمَّا السَّائِلَ فَلَا تَنْهَرْ	٤	الراء
١١.		وَأَمَّا بِنِعْمَةِ رَبِّكَ فَحَدِّثْ	٤	الثاء

نلحظ التعبير العاطفي القويّ الذي يكشف عنه الإيقاع الصاعد: (١-٣-٥) المتجسد نحويا في القَسَم وجوابه. والمسوِّغ المقامي لهذا التعبير العاطفي العالي هو انقطاع الوحي عن الرسول ﷺ مدة من الزمن حتى ضاق صدره ﷺ[٢٢]، ثم نزلت هذه السورة الكريمة للتسرية عنه ﷺ.

وبعد ذلك يتحقّق النظام الرياضي الموزون بعدّة أنماط إيقاعية، إذ يظهر الوزن ابتداءً من الآيتين: (٣-٤)، وهما جواب القَسَم الإلهي، الذي جاء بإيقاع نمطي موزون: (٥-٥) مُقسَّماً على ثابتين، **أولهما**: ثابت نفي الكره الإلهي لحبيبه المصطفى ﷺ بصيغة الماضي: (مَا وَدَّعَكَ رَبُّكَ وَمَا قَلَى)، **وثانيهما**: ثابت الوعد الإلهي الإيماني بفضل حياة ما بعد الموت: (وَلَلآخِرَةُ خَيْرٌ لَكَ مِنْ الأُولَى) لغرض مخاطبة العقل، وكأنّ الثابتين نسقٌ رياضي مطرّد كالقانون الطبيعي الذي يخاطب العقل ليقرّ به ويتأمله.

ثم ينكسر الإيقاع في الآية الخامسة عند الانتقال من الموضوع العاطفي إلى موضوع (التعامل) المُقسَّم على قسمين: (الإعطاء× والأخذ)، وقد جاء الإعطاء الإلهي مسبوقاً بعبارة افتتاحية هي: (ألمْ) المصدَّرة بالاستفهام التقريري، الذي يُعدد العطاء الرياضي المطرد الإيقاع في الآيات (٦-٨) الذي يُشكِّل خطًّا مستقيما طويلا نظراً لإيقاعه النمطي الثلاثي: (٣-٣-٣)، مقابل التعامل بالأخذ الذي لابدّ من أن يكون نمطه الإيقاعي أعلى وهو النمط الرباعي: (٤-٤-٤)، وهو مختلف النغم عمّا سبقه من قرائن، ليكون التنبيه أكبر بأنْ يكون الانتاج أكبر من الاستهلاك كخطاب قانوني للعقل. وهو ما يتّضح في المخطط البياني الآتي:



وفي سورة التين يبيّن الجدول الآتي إيقاع الآيات السجعي الانفعالي التفاعلي المتعرج والعقلي المستقيم، فضلا عن ملاحظة تغيير النغم الوحيد في الآية الرابعة من النون الى الميم بحسب ما يظهر في الجدول الآتي:

ت	القرينة	إيقاعها	النغم
١	وَالتِّينِ وَالزَّيْتُونِ	٢	ون
٢	وَطُورِ سِينِينَ	٢	ين
٣	وَهَذَا الْبَلَدِ الأَمِينِ	٣	ين
٤	لَقَدْ خَلَقْنَا الإِنسَانَ فِي أَحْسَنِ تَقْوِيمٍ	٦	**يم**
٥	ثُمَّ رَدَدْنَاهُ أَسْفَلَ سَافِلِينَ	٤	ين
٦	إِلاَّ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ فَلَهُمْ أَجْرٌ غَيْرُ مَمْنُونٍ	٩	ون
٧	فَمَا يُكَذِّبُكَ بَعْدُ بِالدِّينِ	٤	ين
٨	أَلَيْسَ اللَّهُ بِأَحْكَمِ الْحَاكِمِينَ	٤	ين

إنّ أوّل ما يلفت انتباهنا هو اختلاف نغم فاصلة الآية الرابعة: (**يم**) عن سائر أصوات أعجاز الفواصل الأخرى في السورة الكريمة، وهي: (**ين**)، وهذا يشير إلى أنّ محور السورة يدور حول كمال خلق الله تعالى للإنسان، وهو ما يتطلّب حثّه على الحفاظ على هذا الكمال بالطاعة وعمل الخير، وإيقاع هذه الآية (٦) كلمات، وإذا لم يحافظ الإنسان على كمال خلقه الأول فسوف ينكسر هذا الايقاع منخفضا إلى (٤) كلمات.

ونلحظ أيضا تشاكل أعجاز القرائن الثلاث لأقسام الأشياء للمُقسَم بها، إذا أخذنا ما قبل النون، بين (ون/ ين/ين)، وتعادل وزن الفقرتين: الأولى والثانية: (٢-٢)، وقد زادت قرينة نسق القَسَم الثالثة بكلمة واحدة، بكلمة: (هذا)؛ لأنّ أصل الكلام من دون اسم الإشارة هو: (والتين والزيتون، وطور سنين، والبلدِ الأمين)، ليُصبح لدينا نمطٌ رياضي موزون في الأشياء المُقسَم بها وكأنّها ثوابت متساوية العظمة عند الله، لكن زيادة اسم الإشارة (هذا)، أطال وزن القرينة الثالثة، ما لفت نظرنا إلى أهمية الكلمة التي كسرت النمط: (٢-٢-٢)، ليصبح الايقاع: (٢-٢-٣)؛ لذا يمكن أن تكون هذه اللفظة مفتاحاً للتناسب المعنوي الذي أخذ شكل التدرّج من الفاضل الأدنى، فالأفضل منه قليلاً، فالأفضل المطلق من دون مراعاة للتسلسل التاريخي بين سبق جبل موسى عليه السلام: (طور سنين) لبلاد عيسى عليه السلام: (التين والزيتون)، الذي اضطرب في تأويل ترتيبه المفسرون، لكنّ الايقاع

السجعي يجعلنا ننظر إلى التين والزيتون لنراهما رمزين روحيين يشيران إلى علاقة الأرض بالسماء المقاسة بأطوال الشجر، في حين يشير: (طور سينيين) إلى علاقة روحية أعلى تربط الأرض بالسماء، تتمثل في الجبل الذي كلّم الله موسى عليه السلام عليه[٢٣].

أما الآية الثالثة: (وهذا البلد الأمين) الأطول منهما، فتشير إلى علاقة علو مطلق، بدليل أنّ إشارة المُقسِم سبحانه وتعالى باسم الإشارة: (هذا) يدلّ على قرب الشيء الموما إليه به، وهذا يدلّ على الأفضلية المطلقة لمكّة المكرمة على سائر البقاع المقدسة المذكورة.

أما قرينة جواب القسم في الآية الرابعة: ﴿لَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنسَانَ فِي أَحْسَنِ تَقْوِيمٍ﴾، والقرينة المعطوفة عليها: ﴿ثُمَّ رَدَدْنَاهُ أَسْفَلَ سَافِلِينَ﴾، فقد جاءتا بإيقاع سجعي انفعالي صاعد نازل عدده (٦-٤)، وبأعجاز متشاكلة: (يم/ين) غير متماثلة، وهذا يلفت التنبّه إلى التفاوت في أطوال القرينتين، فقد حازت الآية التي ترفع شأن الإنسان على ست كلمات، والآية التي تحطُّ من شانه على أربع كلمات، وهذا يدلّ على أنّ سقوط الإنسان أسرع من ارتقائه، لا من منظور قدرة الله تعالى على الإعلاء والإسفال، بل يدلّ طول القرينة وقصرها على أنّ البقاء على القمة التي خلق الله تعالى الإنسان عليها، أصعب من الوصول إليها؛ ذلك أنّ الوصول إليها هو بإرادة الله تعالى في خلق الإنسان بهذه المنزلة الرفيعة، والبقاء عليها يكون بإرادة الإنسان نفسه، فإذا لم يحافظ الإنسان على منزلته سقط سقوطاً سريعاً مروعا؛ لأنّ الشيطان المتربّص به هو الذي سيتولّى أمره.

ويعزّزُ هذا المعنى طولُ قرينة الآية السادسة التي تُعلي من شأن الإنسان: ﴿إِلَّا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ فَلَهُمْ أَجْرٌ غَيْرُ مَمْنُونٍ﴾، وعدد كلماتها (٩)، وهي التي تستثني الذين يقاومون السقوط، ومحاولتهم البقاء على قمة: (حُسن التقويم)، كما خلقهم الله بدءاً، فإنّ طول قرينة هذه الآية الكريمة، يدلّ على قوة إرادتهم في البقاء على القمة عن طريق تطبيق التفصيل الذي ورد في الآية: (الإيمان والعمل الصالح، وعظم الأجر....)، وهذه الأمور هي شروط البقاء على القمة وتجاوزها. فالإيمان وحده لا يكفي لصمودهم بوجه مزلّة الشيطان، وإن قيل إنّ ((الإيمان معرفة بالقلب وإقرار باللسان، وعمل بالأركان))[٢٤]؛ لأنّ العمل بالأركان فسرّه ابن أبي الحديد(ت٦٥٦هـ) بـ((فعل الواجبات))[٢٥]، وإنّما أُريد بـ(عمل الصالحات) العمل الذي يعمّ صلاحه النفس ويشمل المجتمع.

ولولا إرادة تأكيد هذه المعاني التفصيلية الشاقّة على عموم الإنسان لَمَا طالت هذه القرينة، ولأمكن اختصارها إلى كلمتين فحسب كأن يُقال: (إلا المؤمنين، أو إلا المتقين) إلى غير ذلك ممّا يفيد الاستثناء من السقوط بصفة حميدة واحدة موجزة، لكنّ التفصيل كان مهما وهو الذي ولّد إيقاعا صاعدا صعودا كبيرا يمثل ذروة الايقاع السجعي في السورة كلها.

كلّ هذه المعاني مستوحاة من زيادة تنّبه القارئ وتحفيزه لاستنباط المعاني من طول القرينة الأعلى في السورة الكريمة، ليقف عندها القارئ ويتأملها ويستوحي المعاني المتضمنة بالتأويل المستنتج من موازنة الإيقاع السجعي للآيات المختلفة الايقاع، حتى نفهم علاقات هذا الإيقاع، التي تمنعنا من التقيد بمعاني النحو، التي لا توافق مقام المتكلم سبحانه، وقد تكون مُضلله أحيانا، بإعراب ضمير جملة: (رددناه أسفل سافلين) بأنّه يعود على الله تعالى، والإيقاع يخالف هذا الإعراب، بدليل سرعة السقوط، مقابل بطءْ إيقاع الخلق في أحسن تقويم، ولو كان السقوط منسوباً إلى الله تعالى، لكان بسرعة التسامي، اذ لا يبني البنّاء عمارة جميلة ويهدمها بهذه السرعة؛ لذلك فالفاعل الدلالي للإعلاء هو الله تعالى، والفاعل الدلالي للسقوط هو الشيطان، ويدعم هذا الرأي عظم الأجر غير المنقطع المُعطى للمؤمن الذي يعمل الصالحات.

وهذا التحليل يعطينا صورة للقوى التي تتنازع على جذب هذا المخلوق، فقوّة الخير التي خلقته على الذروة وأعطته حرّيّة إرادة البقاء من جهة، وقوة الشرّ التي تريد إسقاطه من الذروة بشلّ إرادته من جهة أخرى، والسقوط لا يحتاج إلى إرادة، بل هو فقدان الإرادة الحرّة، أو سلبها.

وهذا المعنى أوجه من تفسير الزمخشري مثلاً، الذي يوافق الإعراب النحوي للآية الكريمة، إذ جعل فعل إسقاط الإنسان منسوباً إلى الله تعالى، قال: ((ثم رددناه بعد ذلك التقويم والتحسين أسفل من سفل في حسن الصورة والشكل: حيث نكسناه في خلقه، فقوّس ظهره بعد اعتداله، وابيض شعره بعد سواده، ... وتغيّر كلّ شيء منه: فمشيه دليف، وصوت خفات، وقوته ضعف، وشهامته خرف))[٢٦]. وهذا التفسير يُعبّر عن المعنى النحوي الظاهر الطامس للمعنى الباطن، وهو يؤذي الإنسان، ولا يُحبب إليه الإيمان والصلاح؛ لذلك حاول الزمخشري تدارك هذا الموقف التفسيري، فجعل الأجر غير الممنون جزاءً لصبر الإنسان على هذه الرزايا التي يلحقها به ربّه في الدنيا، فقال: ((ولكن الذين كانوا صالحين

من الهَرْمَى، لهم ثواب دائم غير منقطع على طاعتهم وصبرهم على ابتلاء الله بالشيخوخة والهرم...))[٢٧]. وهو استدراك غير موفق؛ لأنّ إهانة الإنسان الخيّر بالدنيا من قبل خالقه تبقى منفّرة للنفس، حتى لو قيل له إنّك ستعوض عنها بالآجل.

وحاول أبو حيان الأندلسي تفادي المعنى النحوي في: (رددناه) بأحاديث نبوية شريفة، تهوّن وطأة رزيّة الهرم والخرف على الإنسان. منها قوله ﷺ: ((ما من مُسلم ابتلاه الله في جسده كتب له ما كان يعمل في صحته))[٢٨]. وقوله ﷺ: ((إذا بلغ المؤمن من الكِبَرِ ما يعجزه معه عن العمل، كتب له ما كان يعمل))[٢٩]؛ لهذا لا يترجّح ردّ الإنسان الخير والشرير معا إلى أسفل سافلين إلا في مقام العدل الإلهي في الآخرة فحسب، إذ يُلقي الشرير في النار، لا عدوانا عليه، بل جزاء بما كسبت يداه، أي أنّ الذي يردُّه حقيقةً هو عمله الشرير لانقياده وراء خطوات الشيطان، بمعنى أنّ هناك حذفا، لا تتسق من دونه معاني النحو، ولا الدلالة المنطقية المعقولة. قال بعض المفسرين: ((ثم رددناه إلى النار... وعلى هذا التقدير: ثم رددناه إلى أسفل أي في أسفل سافلين [بدليل الاستثناء]: (إلا الذين آمنوا...)، أي هؤلاء لا يردّون إلى النار، ومن قال بالقول الأول قال: إنّ المؤمن لا يُردُّ إلى أرذل العمر، وإنْ عمّر وامتد وطال عمرُهُ، لا يصير من الخرف إلى أرذل العمر))[٣٠].

وتنسجم الدلالات المستنبطة من الإيقاع السجعي من إيقاع قرينتي الختام، فهما متعادلتان وزناً: (٤-٤)، ومتطابقتان بأعجاز الفواصل، دلالة على توازن النظام الإلهي في علاقته بمخلوقه الأثير (الإنسان)، التي لا تتغيّر ولا تضطرب ما دام المخلوق صادقاً مع خالقه؛ لذلك جاءت الآية السابعة مصدرة باستفهام إنكاري[٣١] يستنكر فيه الله تعالى من يكذّب هذا القانون، أو الميزان المتوازن، كتوازن القرينتين وتوازيهما وزناً وفاصلة؛ وكأنّ من يُكذّب بالدين شخص لم يستثمر عقله وقلبه السليم بأهمية الدين للإنسان من منظور أخلاقي ونفسي واجتماعي، اذ يعمل الدين على تماس المجتمع.

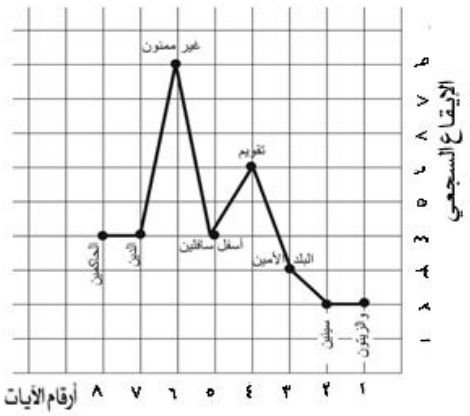
لقد اسهمت في نشوء التوازن الإيقاعي السجعي كلمة: (بعدُ) التي تلفت نظر المتلقي ليتأمل فيما أُعطيَ الإنسان من مكانة سامية مذكورة في ما تقدَّم من الآيات، وقد قُطِعَ هذا الظرف عن الإضافة لإقامة التوازن السجعي، والإيحاء بعظمة المُعطى المحذوف، إذ يمكن تحليل نِعَم الله تعالى إلى ما لا يمكن عدّه أو تصوّره، المتضمنة في: (حُسن التقويم) و(الأجر غير الممنون) دنيا وآخرة، في الماضي بدليل الفعل: (خلقنا)، وفي كلّ الأزمان، بدلالة اسمية الجملة[٣٢]: (فلهم أجرٌ غير

منون) الدالة على ثبوت الوصف على موصوفه.

والحذف يقوّي الاستنكار أيضاً؛ لأنّه يعظّم المحذوف فيوحي بقوة استنكار تكذيب المخاطب بمضمون الخطاب. وهو أسلوب مُستعمل في لغتنا الجارية الآن، إذ نقول لمن أنعمنا عليه نِعَمًا كثيرة، ووجدناه غير راضٍ عنّا، نقول له: (لا ندري ما تريد بعد!!). وهو أسلوب تعجبي فيه دلالة على الاستنكار واللوم والعتب والتنكيل والاشمئزاز من مواقف المُنكِر وسلوكه السيء.

وخلاصة القول هو إنّ الإيقاع السجعي يعبرّ عن حيوية الكشف عن المعاني الإيحائية المتضمّنة في هندسة الشكل، الذي يُنتج علاقات وعلامات سيميائية ذات موضوع جمالي يخاطب التكوين النفسي للمتلقي وإحساسه الجمالي وقيمه الاجتماعية الجمالية، فالإنسان يتفاعل مع الإيقاع؛ لأنّه جوهر الفنون، الذي تتجاوب معه نفسه؛ لذلك ينظِّمُ المنشئ رسالته بناءً على ما يوافق تفاعل مخاطبه معها، اعتماداً على ما توفره اللغة من إمكانات توجَّهُ نحو سياق اجتماعي وثقافي؛ لهذا يصبح النص ظاهرة اجتماعية تكمن اجتماعيتها داخلها، نتيجة لتلاحم الشكل والمضمون وسياقهما التاريخي: (الزمان والمكان)، ومعنى هذا المزيج الكائن والممكن بالتأويل هو ما تضطلع به السيميائية التداولية(٣٣).

ويظهر هذا كلّه في الشكل السيميائي الدال بدلالات إيحائية، الذي يصوّر علاقة الإيقاع السجعي لبعض الآيات مع بعضها، عن طريق تحويل الدال السمعي إلى دال بصري يُدرك دفعة واحدة، ويفيد في المزاوجة بين السيمياء الموضوعية والتأويل الذاتي، وبين عملية المقروء وفاعلية القارئ، كالآتي:



وتؤكد النظرة الكلية للشكل الذي يصوّر علاقات الإيقاع السجعي ببناء المعنى في سورة التين الذي يشبه الهرم المستقر على قاعدته، وقد أُسند بدعامتين يمينا وشمالا ليظلّ ثابتا ومستقرا كاستقرار العلاقة بين الخالق سبحانه ومخلوقه الأثير الإنسان. ويُظهر الشكل عدم الاتساق في ثلاثة أشياء مُهمّة، تجعل سورة التين خطابا تواصليا فعّالا، وهذه الأشياء هي[٣٤]: النحو المعقول، والنموذج الدلالي المتماسك منطقيا، والسياق أو الموقف التداولي، الذي يصوّر حسن الظنّ بين المرسل ومخاطبه، لكي تستمر علاقة التواصل على أتمّ وجه.

هكذا يبني المتكلم رسالته اللغوية بشكل مفارقات لأغراض فنية وبلاغية، معتمداً في توصيله على مبدأ تعاون المتلقي معه؛ لأنّ المتلقي يفترض أنّ المتكلم راعى ذكاء مخاطبه في استنباط النقص في المعلومات وعدم وضوحها، ما يجعل الحذف ظاهرة من ظواهر جمالية التلقي تكمن اجتماعيتها داخلها وليست مفروضة عليها من الخارج، وهنا تكمن عناية أي دراسة ذات طابع جمالي بوحدة الشكل والمضمون وسياقهما التاريخي ومعنى هذا المزيج الكائن والممكن بالتأويل الذي تضطلع به السيمياء التداولية التي تسعى إلى الكشف عن شبكة العلاقات اللغوية وما تحلمه من دلالات لا متناهية ناتجة لا من محتوى التعبير بل من كيفية التعبير[٣٥] المعتمدة على تضافر مكونين: لساني وبلاغي[٣٦]، اذ يضطلع المكوّن اللساني بمهمة تحديد الدلالة، ويضطلع المكوّن البلاغي بمهمّة ربط الدلالة بالسياق المقامي لتحديد المعنى القلبي التدبري الخفيّ.

الخاتمة:

١- إنّ دراسة المستوى الصوتي للقرآن الكريم بمنهجية الإيقاع السجعي التأويلية تنقل البحث من النظر في الجزئيات التي كانت تُبحث بمنهج ذاتي غير علمي، الى دراسة النصّ دراسة شاملة، ذلك أنّ موضوع الايقاع يمثل القاعدة لكلّ فن، ويجعلنا ننظر الى علاقة الجزء بالجزء وبالكلّ ايضا، بمعنى انّ منهج دراسة الإيقاع السجعي يمثل أداة منهجية تركيبية تساعد على إدراك فائض القيم الجمالية بوصفها فاعلية مؤثرة في متلقي الخطاب.

٢- تنشط دراسة الايقاع السجعي للقرآن الكريم الكفاية التأويلية للمتلقي من دون ان تُطلق له عنان التأويل الذاتي، ذلك أنّ سيمياء التأويل التي تُعنى برصد شبكة

العلاقات المعقدة، التي تقدّم آلياتها المنهجية المقيّدة للشطح الصوفي، الذي يضع فيه المتلقي المعنى الذي يُريد، في حين تكشف الآليات المنهجية التأويلية المعنى القلبي المُخبّأ في النص باكتشاف علاقة فهم جديدة لم يلتفت إليها السابقون.

٣- إنّ دراسة إيقاع النثر السجعي يركز في وظيفة الجمال الايقاعي، التي تجعل من النصّ القرآني وصلة (إعلامية فنيّة) تُفعِّلُ علاقة طرفي الاتصال اللذين يتواصلان بطريقة جمالية، وتثير أسئلة مهمّة نحو: هل نجح المتكلم في التأثير في متلقيه؟، وهل استطاع أنْ يُغيّر من مواقفه من السلب إلى الإيجاب؟!، بدلا من النظر الى النصّ بوصفه كياناً بنيويا مستقلا يُدرس بمنهج تحليلي وصفي، يفصم علاقته بطرفي الاتصال.

٤- لا قيمة للإيقاع السجعي بنوعيه النمط وتفريعاته وكسر النمط ما لم يولّد معنى ينسجم مع طبقات المعنى المختلفة لتعمل باتجاه واحد لغرض تكوين الأشكال الجمالية القوية التي تكوّن الصورة المدركة بالسمع والتي تنبثق عن الموسيقى المُدركة الخيال السمعي، ما يولّد إحساسا يتغلغل بعيدا وراء مستويات الفكر والشعور الواعيين.

هوامش البحث

(١) الأسلوبان الأولان، **أولهما**: معاني النحو، الناتجة من المرونة العجيبة للغة، التي تُمكّن المتكلم البليغ أن يقول الشيء نفسه بأشكال نحوية متنوّعة تنوّعاً لا حدّ له، **وثانيهما**: إبداعية اللغة للصور البيانية، التي تمكّن المتكلم البليغ من ابتكار استعمالات طريفة من الصور الجديدة من تشبيه جريء واستعارة وكناية وغيرها. ظ: مدخل لفهم اللسانيات، روبير مارتان: ١٩٠.

(٢) النُكت في إعجاز القرآن، الرماني: ٩٧، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن.

(٣) معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة: ٤٨١.

(٤) ظ: علم عروض النثر الفني من القرآن الكريم، د. تومان غازي الخفاجي: ١٢٨.

(٥) كتاب الصناعتين، ابو هلال العسكري: ٣٤٥.

(٦) ديوانه: ١١.
(٧) كتاب الصناعتين، ابو هلال العسكري: ٣٤٢.
(٨) صبح الأعشى، القلقشندي: ٣٠٤/٢-٣٠٥.
(٩) ظ: مبادئ اللسانيات، د. أحمد محمد قدور: ١٩٨-١٩٩.
(١٠) ظ: سيميائية إيقاع القرآن الكريم وفواصله، د. تومان غازي الخفاجي: ٧٥-٧٦.
(١١) المثل السائر، ابن الأثير: ٢٣٥/١.
(١٢) الكشاف، الزمخشري: ٧٨٨/٤..
(١٣) ظ: علم عروض النثر الفني من القرآن الكريم، د. تومان غازي الخفاجي: ١٢٢.
(١٤) المثل السائر، ابن الأثير: ٢٣٤/١.
(١٥) معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة: ٣.
(١٦) المحيط، الأنطاكي: ٢٢/١.
(١٧) روائع فن الجناس، بحث متاح على الموقع الالكتروني: www.alfasseh.com
(١٨) مختار الصحاح، الرازي: ٤٦٦.
(١٩) ظ: المحيط، الأنطاكي: ٥٢/١.
(٢٠) ظ: علم الأصوات العام، د. كمال بشر: ١٥٩، المنهج الصوتي للبنية العربية، رؤية في الصرف العربي، د. عبد الصبور شاهين: ٣٨٠.
(٢١) التصوير الفني في القرآن، سيد قطب:٨٧.
(٢٢) ظ: أسباب النزول، الواحدي: ٤٨١-٤٨٤، مجمع البيان، الطبرسي: ٧٦٤/١٠.
(٢٣) ظ:الكشاف، الزمخشري:٧٧٨/٤، روح المعاني، الآلوسي:٥٤٩/٣٠.
(٢٤) شرح نهج البلاغة، ابن أبي الحديد:٥٠/٤، و ٥١/١٩.
(٢٥) المصدر نفسه:٥١/١٩.
(٢٦) الكشاف، الزمخشري: ٧٧٩/٤.
(٢٧) المصدر نفسه: ٧٧٩/٤.
(٢٨) الأدب المفرد، البخاري: ١١١، كنز العمال، المتقي الهندي: ٣٣٩/٣.
(٢٩) لم أعثر عليه في ما تيسر لدى الباحث من كتب الحديث، ولكن ذكره فريق من المفسرين في تفاسيرهم لسورة التين. منها: جامع البيان عن تأويل آي القرآن، الطبري:٣١٢/٣٠، مجمع البيان، الطبرسي:٩-٧٧٦/١٠، البحر المحيط، أبو حيان الأندلسي: ٦٩١/٨. وفيه: ((إذا بلغ ﴿الصالح﴾ مائة ولم يعمل، كُتِبَ له مثلُ ما كان يعمل في صحته، ولم تكتب عليه سيئة)).
(٣٠) التفسير البسيط، الواحدي: ١٥٦/٢٤.

(٣١) قال العكبري: (("فما يكذبك"، (ما) استفهام على معنى الإنكار، أي: ما الذي يحملك أيها الإنسان على التكذيب بالبعث)). التبيان في إعراب القرآن، العكبري:٢/٥٧٤.

(٣٢) ظ: مفتاح العلوم، السكاكي:٣٢٠.

(٣٣) ظ: معجم السيميائيات، فيصل الأحمر:٨٥، السيمياء العامة وسيمياء الأدب، عبد الواحد المرابط: ٦٥-٩٦.

(٣٤) ظ:السيميائية والتأويل، روبرت شولز: ٩١.

(٣٥) ظ: معجم السيميائيات، فيصل الأحمر: ٢٣٥.

(٣٦) ظ: ما التداوليات، بحث عبد السلام اسماعيلي علوي، ضمن كتاب التداوليات علم استعمال اللغة: ٢٤.

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.
- **أولا: الكتب:**

١. الأدب المفرد، أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري(ت٢٥٦هـ)، تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي، المطبعة السلفية ومكتبتها، القاهرة، ١٣٧٥هـ.
٢. أسباب النزول، علي بن أحمد الواحدي النيسابوري(ت٤٦٨هـ)، دراسة وتحقيق السيد الجميلي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٢(١٤٠٦هـ/١٩٨٩م).
٣. البحر المحيط، محمد بن يوسف الشهير بابن حيان الأندلسي(ت٧٤٥هـ)، دراسة وتحقيق وتعليق عادل أحمد عبد الموجود، وآخرين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط٢(١٤٢٨هـ/٢٠٠٧م).
٤. التبيان في إعراب القرآن، أبو البقاء عبد الله العكبري(ت٦١٦هـ)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١(١٤١٩هـ/١٩٩٨م).
٥. التصوير الفني في القرآن، سيد قطب، دار المعارف بمصر، ١٩٥٩م.
٦. التفسير البسيط، ابو الحسن علي بن محمد بن علي الواحدي النيسابوري الشافعي(ت٤٦٨هـ)، عمادة البحث العلمي، جامعة محمد بن سعود، ط١، ١٤٣٠هـ.
٧. جامع البيان عن تأويل آي القرآن، أبو جعفر محمد بن جرير الطبري(ت٣١٠هـ)، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط٢(١٣٧٣هـ/١٩٥٤م).
٨. ديوان امرئ القيس، جمعه وقدم له د. ياسين الأيوبي، المكتب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط١، (١٤١٩هـ/ ١٩٩٨م).

٩. السيمياء العامة وسيمياء الأدب، عبد الواحد المرابط، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، دار الأمان، الرباط، ط١(١٤٣١هـ/٢٠١٠م).
١٠. شرح نهج البلاغة، ابن أبي الحديد عز الدين أبو حامد بن عبد الحميد بن هبة الله المدائني (ت٦٥٦هـ)، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، عيسى البابي الحلبي،(١٣٨٥هـ/١٩٦٥م).
١١. صبح الأعشى في صناعة الانشا، احمد بن علي بن عبد الله القلقشندي(ت٨٢١هـ)، نسخة مصورة عن الطبعة الأميرية بمصر (١٣٨٣هـ/ ١٩٦٣م).
١٢. علم الأصوات العام، د. كمال بشر، دار المعارف، مصر، ط٤(١٩٧٥م).
١٣. علم عروض النثر من القرآن الكريم، د. تومان غازي الخفاجي، دار نيبور للطباعة والنشر، الديوانية، العراق، ٢٠١٥م.
١٤. كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري(ت٣٩٥هـ)، تحقيق محمد علي البجاوي، ومحمد أبو الفضل ابراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان،(١٤٠٦هـ/١٩٨٦م).
١٥. الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل، أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري الخوارزمي(ت٥٣٨هـ)، حققها على نسخة خطية: عبد الرزاق المهدي، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، لبنان، (١٤٢١هـ/٢٠٠١م).
١٦. كنز العمال، المتقي الهندي(ت٩٧٥هـ)، تحقيق الشيخ بكري حياني، والشيخ صفوة السقا، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، (د.ت).
١٧. ما التداوليات، عبد السلام اسماعيلي علوي، ضمن كتاب التداوليات علم استعمال اللغة، إشراف وتقديم حافظ إسماعيلي علوي، منشورات عالم الكتب الحديثة، إربد، الأردن، ٢٠١٠م.
١٨. مبادئ اللسانيات، د. أحمد قدور، دار الفكر، دمشق، ٢٠٠٨م.
١٩. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير(ت٦٣٨هـ)،قدمه وحققه وعلق عليه د. أحمد الحوفي، د. بدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر،ط١(١٣٨٠هـ/١٩٦٠م).
٢٠. مجمع البيان في تفسير القرآن، أبو علي الفضل بن الحسن الطبرسي(من أعلام ق٦هـ)، حققه وعلق عليه لجنة من العلماء والمحققين الاختصاصيين، قدم له محسن الأمين العاملي، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، لبنان،ط١، (١٤١٥هـ/١٩٩٥م).
٢١. المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها، محمد الأنطاكي، مكتبة دار الشرق، شارع سوريا، بيروت،ط١(١٣٩٢هـ/١٩٧٢م).
٢٢. مختار الصحاح، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي(ت٦٦٦هـ)، دار الرسالة، الكويت، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م.

٢٣. مدخل لفهم اللسانيات، روبير مارتان، ترجمة د. عدنان عبد القادر المهيري، مراجعة د. الطيب بكوش، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٥م.
٢٤. معجم السيميائيات، فصيل الأحمر، الدار العربية للعلوم، الجزائر، ط١(١٤٣١هـ/ ٢٠١٠م).
٢٥. معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة، بيروت، لبنان،١٩٧٤م.
٢٦. مفتاح العلوم، أبو يعقوب بن أبي بكر محمد بن علي السكاكي(ت٦٢٦هـ)، ضبطه وكتب هوامشه وعلق عليه، نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، (١٤٠٣هـ/١٩٨٣م).
٢٧. المنهج الصوتي للبنية العربية، رؤية جديدة في الصرف العربي، د. عبد الصبور شاهين، مؤسسة الرسالة (١٤٠٠هـ/ ١٩٨٠م).
٢٨. النكت في إعجاز القرآن، أبو الحسن علي بن عيسى الرماني(ت٣٨٦هـ)، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للخطابي والرماني وعبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمد خلف الله، ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، (د.ت).

- **ثانيا: المواقع الالكترونية:**

٢٩. روائع فن الجناس، بحث متاح على الموقع الالكتروني (الفصيح): www.alfasseh.com