

إيقاع التّسجيع وأثره في المتلقي: أبو حيان التّوحيدي نموذجا

د. امحمد الحاج لقواس

جامعة حسيبة بن بوعلي - الشلف (الجزائر)

ملخص بالعربية:

تحدّث المقال عن مكانة السجع في البنية الإيقاعية ، وأنه من النثر كالقوافي من الشعر ، ثمّ عرفه وبيّن ضروبه وأحسنها .

التوحيدي لم يسرف في استعماله السجع بل مزجه بالازدواج اقتداء بأستاذه الجاحظ ، فهو لم يجعل السجع هدفا لذاته بل إنّه وسيلة لتحقيق النغم الموسيقي من أجل كسب وجذب المتلقي .
جمالية السجع ليس في الإسراف فيه ولا في التقتير منه ، لأنّ الإسراف يجعل الأسلوب من سجع الكهان ، والتقتير يجعل الأسلوب نثرا مسترسلا ، فيكون أقرب إلى النثر العلمي منه إلى النثر الأدبي ، والسجع الممقوت هو المتكلف فيه ، فصاحبه يتصنّعه ، وكلّ متصنّع مبتذل ، وكلّ مبتذل مذموم .

الكلمات المفتاحية : السجع - الإيقاع - جمالية - التكلّف - التصنّع - المبتذل

الملخص بالإنجليزية

ABSTRACT

The article deals with the status of rhyme in the rhythmic structure, and it is in prose as rhyme is in poetry, and then it determines it, shows its best types. Tawhidi was not extravagant using rhyme, but he mixed it with duplicity, following the example of his teacher Al Jahidh. He did not make rhyme an objective for itself, but rather a means to achieve the melody of music in order to acquire and attract the recipient .

Rhyme aesthetic is neither in exaggerating nor in skimping using it, because exaggerating makes the style like the rhyme of soothsayers, and skimping makes the style abandon prose, which becomes closer to scientific prose than to literary prose. The abhorred rhyme is the one which is affected, it is artificial, and every artificial is tacky, and all the tacky is vituperated

Rhymed Prose and Its Impact on the Recipient: Abu Hayyan Tawhidi As a Model

ما من شكّ وريب في أنّ المبدع يهوى إدماج المخاطب واستمالاته ، والبنية الإيقاعية تعدّ من الوسائط التي ينعقد لها دور الإقناع والتأثير ، فهي آلية من آليات التكوين الجمالي داخل النص ، حيث تكسبه المتعة الجمالية التي تتقبّلها نفسية المتلقي وتؤمن بها

ومن مظاهر البنية الإيقاعية السّجع ، والسجع من البديع، هو من النّثر كالقوافي من الشعر، ولا يوجد الكلام المنشور بدونه، وهو مع الازدواج ضروريان في الكلام المنشور، وأبو حيّان التّوحيدي فضلهما، لذلك نجدّه يكثر من استعمالهما في كتابه : الإشارات الإلهية والنفحات الربانية ، خاصّة الازدواج لأنّه تأثّر بأستاذه الجاحظ (لا يحسن منشور الكلام ولا يخلو حتّى يكون مزدوجا، ولا تكاد تجد لبلّغ كلاما يخلو من الإزدواج، ولو استغنى كلام عن الإزدواج لكان القرآن)¹.

ويكون السّجع على ضروب ووجوه، وأجملهما مرتبة ما يقوله أبو هلال العسكري : (وذلك أن يكون الجزآن متوازيين متعادلين لا يزيد أحدهما على الآخر مع اتّفاق الفواصل على حرف بعينه، أو يكون ألفاظ الجزئين المزدوجين مسجوعة، فيكون الكلام سجعا في سجع..²) من الوسائل التي يعتمدها الأدباء ويعولون عليها في بثّ الإيقاع ضمن كتاباتهم "السّجع" ، وهو تواطؤ الفاصلتين من النّثر على حرف واحد، والسّجع خاصيّة نثرية تقابل التّصريح وحسن التّقسيم في الشعر (فالأسجاع من النّثر كالقوافي في الشعر)³ ، وفي هذا ما يدلّ على تواشج كلّ منهما النثر والشعر في كثير من المزايا التّوقيعية، ولأنّ تلفيظ الواحد منهما هاد إلى تذوّق الثاني فيه، والسجع ثلاثة أضرب: مطرّف ومتواز وترصيع، فالمطرّف ما اختلفت فواصله في الوزن، والترصيع ما اتّفقت فواصله في الوزن والتّقفية وتساوت جملة، (فهو يطبع الأسجاع بجواهر لفظه ، ويقرع السماع بزواجر وعظه)⁴، أمّا المتوازي فهو الذي لم تتفق فواصله في الوزن ولا جملة في الطّول والقصر، ولقد تتبّعنا إبداع التّوحيدي في مضمّار هذا الفنّ فألفيناه زاحرا بأنماطه التّوقيعية.

إنّ تعويل التّوحيدي على السّجع لإضفاء الإيقاع الموسيقي في كتاباته لا يعني مبالغته في استعماله، بل يستعين به في المواطن التي يراه ضروريّا، ولذلك خالف معاصريه الذين تكلفوه، ولم يقتصر تكلف السّجع على الأدباء بل تجاوزهم إلى كتّاب التّاريخ، وهو بذلك الاستعمال ينقله من الاعتبار إلى الوظيفة الجمالية، حيث يرى (أن لا يشتطّ الكاتب في استعمال السّجع، فإنّه إن فعل لحق كلامه بكلام الكهّان والنّساء، أو كلام المستعربين من العجم، وليس للكاتب أيضا أن يهجره البتّة، وإنّما أن يكون في إنشائه كالطرّاز من الثّوب، والعلم من المطرف، والخال من

الوجه، وقد يسلس السجع في مكان دون مكان، والإسترسال أدلّ على الطبع، والطبع أعفى، والتكلف مكروه، والتكلف معني⁵.

وبحسب إيراد السجع مشبهاً بالخال أن يكون مشتتاً على الوظيفة الفنية الجمالية، ولقد ازدهر هذا المفهوم الملائم بين الوظيفة الإيقاعية والملاحم الجمالية لدى القدماء حتى صار دالاً في ذاته على ذلك الاستعداد الثقافي المبني على قناعة الاعتقاد بتلك المزايا الأدبية.

ولدى استعراضنا لوجهات التخريج الجمالي لإيقاع التسجيع ألفينا "زكي مبارك" حين تحدّث عن كتاب القرن الرابع الهجري، فذكر أنهم ينقسمون إلى ثلاث طوائف: طائفة تلتزم السجع التزاماً، وطائفة تؤثر الإزدواج وتسجع من حين إلى آخر، وثالثة تؤثر الحرّية في الصياغة الفنيّة فلا تسجع ولا تزوج إلا قليلاً، وقد جعل التوحيدى ضمن الطائفة التي تؤثر الإزدواج وتسجع من حين لآخر⁶، فالتوحيدى جمع بين مزايا الطائفتين، فلا هو مسرف ولا هو مقتر، ومن شأن البنية في الرؤية الإبداعية ذاتها أن تمنح التوحيدى صفة الفنّان المقدّر لأبعاد التأثير الجمالي من حيث بات مدركاً لطبيعة التوسّط بين المذاهب دليل اعتدال ومرونة ولياقة، ومن شأن الأدوات الفنية الجمالية إذا وردت متزنة الظهور معتدلة البروز أن تكسب الخطاب إيقاعاً أعلى وأقوى يكون كفيلاً بأن ندعوه توصيفاً لتناميه التصاعدي "إيقاع الإيقاع" مشاكلة لـ "معنى المعنى"، حيث تغدو الأدوات التوقيعية مغلفةً بأكثر من مقصدية تتضافر جميعها لتنتج الصورة الإيقاعية الكلية لأيقونة الخطاب الفنيّ الجماليّ، وما دخل الاعتدال بنية إلا زانت وما جانبها إلا شانت، وتلك كلّها من القيم الإبداعية الجامعة بين أخلاق العلماء وموصفات الفنّانين.

ولقد تجلّت ، هذه الظاهرة المتمثلة في إيقاع الإزدواج المشوبة بالسجع بوضوح في كتابه "الإشارات الإلهية" حيث يقول: (هيهات قول يرقّ، ومعنى يلطف، وكلام يدقّ، وحقيقة تشرف، والخلق في حوضهم يلعبون، وفي طغيانهم يعمهون، والمحترسون ممّا يضرّهم قليلون، وطلّاب الشفاء بما ضرّهم كثيرون، وإنّما تفضّلت الأشياء بجمّاتها ونعوتها، وأسمائها وصفاتها، فأما الخاصّة التي فيها، فواحدة لظهورها من حال القدرة متصرّفة على إذلالها، متشاكلة في إقبالها وإدبارها)⁷، ومثلما يبدو، فإنّ التوحيدى أتى في المقطع الكلاميّ الأول، والثالث: قول يرقّ / كلام يدقّ، متمثلين وزناً وتقنية، ثمّ أضرب في المقطع الثاني عن نسقية الأوّل، فباينه وشاكل المقطع الرابع مقلعا عن تتبّع الوزن الأوّل، فقال بالتسجيع الفائي مخالفاً ما جاء عليه الأوّل والرابع.

ولعلّ التوحيدى وجد في هاته البنية المناوبة المخالفة ما يكسر به حكم النظم والرّضوخ لقسر الصنعة التي تعاطاها بعض الدّاهبين مذهب التصنّع في بناء الأقوال المسجوعة، ولقد لمسنا في

الأجواء التوقعية التي يحتفل بها خطاب التوحيد كثيرا من الإجماعات التناصية الاقتباسية بحيث يتسّم القارئ كثيرا من الأجواء التوقعية التي اشتهرت بها بعض الآيات القرآنية وكذلك الأشعار، ويدفعنا هذا التحريج إلى القول بسعة ثقافة التوحيدي الإيقاعية، واشتمال حسّه الإبداعي على كثير من الأصداء الشعريّة التي تففز من حيزٍ لآخر لتطبع الموقف الانفعالي الجامع لمزايا الموقف التعبيري.

إنّ التوحيدي استعمل اللّغة بمهارة في معظم الميادين التي عاصرتة، وحافظ فيها على لون أدبيّ أخاذ، واشتقّ اشتقاقات في التعبير عمّا يجيش بخاطره، وإنّ استعماله السّجع الكثير أحيانا لم يكن عن قصد إظهار القدرة الإنشائيّة، بل الإبانة عن معان فلسفيّة أو نفسيّة عاطفيّة أو ماض تاريخي، أو مقام تضرّع وابتهاال إلى الله، فالتوحيدي يملك قدرة رائعة في التعبير والتّصوير والتّويع والتّلوين، حتّى أنّك لتجد كثيرا من الجمل تكاد تترادف في المأل من حيث التّيجة وحصيلة المعنى، ولكنك ترى أنّه قد أبرز في كلّ منها صورة مختلفة عن أحواتها في الخيال والتّشبيه أو الاستعارة، وكان ذا يد ساحرة وهو على رايّة مشرفة على ربي وأودية كثيرة، فيلتقط من جميعها أزهارا مختلفة⁸.

فالسّجع عند التوحيدي ليس هدفا في ذاته، بل إنّه وسيلة لتحقيق النّعم الموسيقيّ وبالتّالي جذب المتلقّي، أو هو من أجل تحليل قضايا فلسفيّة أو عاطفيّة أو ابتهاال إلى الله أو تفرّيع أو لإنشاء أو غير ذلك، ومثل ما ذهب إليه "علي دب" كثيرا في الإشارات الإلهيّة، فالتوحيدي مولع بالازدواج والسّجع، غير أنّ ولعه لا ينسيه أهمّهما وسيلتان من وسائل تحقيق المتعة الجماليّة الفنيّة، لذلك فاستعماله لهما حين يكون في حاجة إليهما، فهما ليسا جميلين دائما، وليسا مكروهين أبدا، (يا هذا: ما أجنحك عن كلّ حظّ لك في مسرّتك ، وما أجمحك على كلّ حال هي عليك في مضرّتك ؛ فيا أيّها الحاسي سمّه بيده، ويا أيّها السّاعي على نفسه بحتفه، إلى متى تغترّ وأنت تظنّ أنّك غير مغترّ ؟ إلى متى تدبر وأنت عندك أنّك مقبل ؟ وإلى متى تصمّ وأنت في حسبانك أنّك تسمع ؟ ... تقول: خذ يومك، وانتهر لذّتك، وبادر ساعتك، ومل إلى إرادتك، وابلغ آخر ما في نفسك...)⁹.

ومن الملاحظ المرموق أن البنيات المتوقّعة بها خطاب التوحيد تتخذ مبدأ التّنامي بصورة أكثر وضوحا كلّما تدرج الخطاب نحو التّأوّج والتّشاكل ، ومن ذلك أن أتت المحطّات التعبيرية التي عددها في تصنيف المقاطع متقاصرة في المتتاليات الأولى، ثمّ أكسبها التّوهج الحالي بنية متطوّلة تجاوزت الثنائيات المفتوح بها الخطاب لتبلغ أربع وحدات لغوية تمثيلا لحسن التّفاقم والمغالاة، ومن شأن الكلام إذا طال أن تنحلّ قواه: (...والخلق في حوضهم يلعبون / وفي طغيانهم يعمهون /

والحترسون ممّا يضرّهم قليلون...¹⁰، فالّتعبير القصير هو الأقرب إلى الجمالية والفنية، فالكلام إذا جاء قليلا وقع وقوعا لا يجوز تغييره¹¹، ومعنى ذلك أن يتنزّل محكما فلا يجوز تغيير الهيئة التي انسكب عليها ولو بالتّقيح، ثم بالغ القدماء في احترام ارتجال الكلام الموقّع المتقاصر، حتّى قالوا بأنّ تنقيحه تزوير،¹² فما كان من الكلام متقاصرا كان أنسب للارتجال والابتداع، ويتّفق أن يتسمّى هذا التّمط من الإبداع الانحياش¹³.

ولا يقوى على استدعاء هذه الصيغة التوقيعية بغير هجوم الحسّ الذي هو لغة المعاني الإيقاعيّة، ثمّ ينبّهنا هذا النسق البنائي التوقيعي إلى المزايا التشكيلية المعتمدة بنية التقاصر أسلوبيا بنائيا يقوى الناثر الفنّان به على مشاكلة البنية الشعريّة مقارنة للتبسيط والتشطير الشعريين.

إنّ السجع الذي يعيشه التّوحيدي، هو ذلك الذي يستميل النّفس، فهو عنده كالملح من الطّعام فلا يقترّ ولا يسرف، لأنّ التّقدير فيه يجعل النثر مسترسلا، وبالتّالي يكون الأسلوب أقرب إلى العلمي منه إلى الأدبي، وإذا أسرف فيه يجعل الأسلوب كأنّه من سجع الكهّان، وفي كلتا الحالتين معيبة ونقص، تمجّه النّفس وتأنفه، فالّتوحيدي يمقت السّجع الذي يتعسف فيه صاحبه الإيقاع والتّنعيم بتعسف الألفاظ، لذلك نراه يسلّط قلمه على "الصّاحب بن عبّاد" في سخريّة مريرة حين يستعمل الصّاحب في توبيخه لفيروز، أنّ المحوسي سجّع سجعا اعتسفت ألفاظه اعتسافا، وذلك حين يقول فيما يرويه التّوحيدي عنه: (... إنّما أنت مخش مجش محش، لا تمشّ ولا تبشّ ولا تمتشّ...)¹⁴.

وكلّما كان السّجع متوازيا معتدلا بين جملة كلّما كان متناسقا، والتناسق جمال، والنّفس تميل إليه وهواه، وهذا يدلّ على مدى تمكّنه منها، وتأثيره فيها، وهذه هي الجماليّة الفنيّة (تعكس ظاهرة تحوّل الإيقاع إلى النثر أو توحد الخطابة بالشعر الذي أنتج ظاهرة الإزدواج أو السّجع المعطل، وفيها يتمّ تقسيم الفقرات إلى جمل قصيرة أشبه ما تكون بالأساليب الشعريّة الحديثة)¹⁵، فالسّجع الممقوت هو المتكلّف فيه، فصاحبه يتصنّعه، وكلّ متصنّع مبتذل، وكلّ مبتذل مذموم.

ولا شكّ في أنّ التّوحيدي يصدر في تفهّم الظّاهرة الإبداعية الملمّة بتلك الأحوال عن وعي نقدي جمالي ملمّ بالمقومات الثقافية الانفعالية البانية لها، فهو يرى بأنّ الأدب الجمالي مدبّر بأشياء لا تلتقي عند كلّ إنسان ولا تجتمع في صدر كلّ أحد ويشترك في حيازة المزايا التوقيعية الجمالية: الطّبع والمنشأ والعلم والأصول والعادة والعمر والفراغ والعشق والمنافسة والبلوغ، وتلك مفاتيح قلّما يملكها واحد فالثقافة الإيقاعية هي خاصّ الخاصّ¹⁶.

وإذا ما تمعنا الشُّروط الإبداعية المتعلقة بإنتاج الدلالات الجمالية في حيزِ النثر الفني على الهيئة التي انطبعت بها تجربة التَّوحيدي، فإننا نجد من الأجدد التنبيه إلى ضرورة اعتماد ظاهرة النثر الفني وخاصة منها فنّ الإيقاع التَّسجعي مطلباً إبداعياً يجد له مكانته التربوية الثقافية في نفوس الأجيال العربية المعاصرة، لأنّه بذلك حقيق، وهو من الأهمية البالغة ما يجعله يحظى باحتفالية تضاهي احتفالية الشُّعر، خاصة وأنّ الحداثة العربية متورّطة في ظاهرة الشُّعر الحرّ أو شعر التفعيلة، لأنّ القصيدة النثرية تقوِّض القطبية الأساسية بين الشُّعر والنثر.

إنّ الإيقاع الموسيقي الجمالي هو ذلك الذي تتألف وتتجانس فيه الأصوات، وينساب عفويًا، أي ذلك الذي يأتي الأديب ولا يتأتاه، وهو الذي يسميه شوقي ضيف بـ " التَّوقيع " الذي يعني (تعادل الألفاظ تعادلاً لا ينتهي إلى السجع ولكنه ينتهي إلى التوازن الصوتي الدقيق)¹⁷.

وحسب تصوُّرنا فإنّ العبارات في نثر التَّوحيدي مائلة إلى الاتِّصاف بأساليب الكلام الحرّة التي لا تتقيّد بالتَّسق التَّحوي الواضح، لأنّها إن اتَّسرها الانتظام التَّعبيدي، فقدت كثيراً من مزاياه التَّوقيعية الحرّة، لذلك فإنّك إن جئت إلى إعراب بعض المواقف التَّعبيرية المتعلقة ببناء التَّخريج النحوي على محذوفات أو أحوال قوامها القراءة التَّأويلية، وإننا لنشتم من أساليب التَّوحيدي تلك الأحوال الانطباعية الانسيابية الاتباعية التي تسبق التَّفكير العقلي المنطقي، حيث يحلّ الحسّ والانفعال باعتبارهما طريقة توقيح للدلالات محلّ المعيارية العقلية، وفي هذا المؤدّى يتجانس النثر الفني مع كثير من جماليات التعبير الشُّعريّ، حيث يتم توظيف الوسائل والأدوات الفنية النابتة عن ذلك المنهج التَّفكيري المغيّب مبدئياً.

خالف التَّوحيدي معاصريه، فلم يشغف بالسَّجع مثلما شغف به أقرانه، إلاّ أنّه اقتفى أثر أستاذه الجاحظ في اعتماد الإزدواج الذي هو (تركيب مفيد مؤلّف من أقلّ ما يمكن من الألفاظ، لكن يشتمل حتماً على جملتين للتَّمكّن من تحقيق مطابقة شكلية غير أصلية، تجمع بين عنصرين من عناصره جمعاً لا يظهر فيه التَّكلف، وينتهي عادة بين فاصلتين، والسَّجع يبدأ حيث ينتهي المزدوج)¹⁸، وهذا يبرز لنا أنّ السَّجع تتوالى فواصله وجمله ممّا يبعث في النَّفس الكلال والملل.

لقد أحسن التَّوحيدي بفضل براعته التَّعبيرية، كيفية إضفاء المسحة الإيقاعية الجمالية في تعابيره المختلفة، خاصة التي يعبر فيها عن الدّاتية، والتي يتجلّى فيها الانفعال، وتأنّج العواطف، وهو رغم انفعاله إلاّ أنّه يشعر وكأنّ عباراته تنساب انسياباً، فلا ينسيه الرُّونق اللَّفظي والإيقاعي الغايات الأدبية الأخرى كالتَّعجّب والاستفهام والتَّوليد، يقول "علي دب": (ورغم أنّ عبارات أبي حيّان التَّوحيدي كثيراً ما تقوم على الإزدواج المشوب بالسَّجع، أو على السَّجع في بعض الأحيان،

غير أنّها في الدّاخل مؤسّسة على ضروب من التّفنّن من تفرّيع وتنويع في حروف الجرّ والتّوليد واستخدام الإستفهام والتّمييز والتّعجب والتّلوين الصّوتي¹⁹.

ولقد بلغ بالقدماء إفراطهم في تحسس جماليات التّوقيع النثريّ حتّى أبدعوا لتلك القيم الجمالية من المسميات ما هو كفيّل بالدّلالة على غناء المعرفة في ذلك المضمار فالتّوقيع الجمالي لا يفرق أن يكون (الكلام الموشّح والمرصّع والمفصّل والمصرّع والمجّسّ والموشّع والمحلّى والمكّلل والمطوّق والمتوّج والموزون والخارج عن الوزن والمعتدل في النّظم والمتشابه فيه، ثمّ الخروج من فصل إلى فصل ووصل إلى وصل ومعنى إلى معنى ومعنى في معنى والجمع بين المؤتلف والمختلف والمتفق والمتسق)²⁰.

ولتوكيد مدى استحكام الوجهة الصوتية البنيوية من فكر القدماء الجمالين فقد صادفناهم يمهّدون لمتون دراساتهم البلاغية بإفراد باب للدراسات الصوتية وقد عمل بذلك الجاحظ، والباقلاني وغيرهما كثير²¹، ولقد قادهم إحصاء الظّاهرة الإيقاعية إلى القول بأصناف تراكيب الكلام الفنّي الجميل المصنّف إلى نظم ونثر، وكلام مقفّى غير موزون، وكلام موزون غير مقفّى، ونظم موزون ليس بمقفّى كالخطب والسّجع، ونظم مقفّى موزون له روي²².

وقد ترتبّ على تحسس جهات توقيع الكلام الفنّي أن يرتأوا أنّ (الإبداع في الحروف والأدوات كالإبداع في المعاني والكلمات، والبسط والقبض والبناء والتّقص والاختصار والشرح والتشبيه والوصف وتمييز الابتداء من الإتياع كتمييز المطبوع عن المصنوع...)²³.

وأى فضاء دلالي يبقى مسوّغا للاحتفال بالمعاني على الطّريقة التقليدية، وقد أضحت الجمالية الأدبية محاطة بهذا الرّزح الإيقاعي الثريّ المناهج والقراءات انطلاقا من التراث إلى الحداثة؟ مثل قول التوحيدى: (... لا جمال إلّا لوجهك، ولا إتقان إلّا لفعلك، ولا نفاذ إلّا لحكمك، ولا بهجة إلّا لعالمك، ولا نور إلّا ما سطع من لدنك، ولا صواب إلّا في قضائك، ولا حلالة إلّا في كلامك، ولا قوام إلّا بتأييدك...)²⁴.

والاستفاد من الإجراءات التلفيظية الملتدة القيم الإيقاعية المتوافر عليها هذا المقام، أنّنا نتوجّه فيها توجّهها خاصّا لأنّ القراءة العادية توحى بتحريك الكاف والقراءة الجمالية الإيقاعية تحتم تسكينه طلبا لاستلذاذ الموقف الإيقاعيّ، والتوفيق في أداء مستلزماته التعبيرية التمثيلية، ولم يقدر إلى احترام تلك الخصائص الإيقاعية سوى ما انطوى عليه الخطاب من أساليب توقيعية توزينية، أمّدت مقروئته بكثير من مزايا الانسجام والاستواء والتّعديل، وإنّ تلك الإجراءات التوقيعية لكفيلة بأنّ تنبّه إلى مدى توافق تلك الغايات الإبداعية التراثية مع كثير من مزايا الدرس البنيوي المعاصر،

فالبنية اللغوية (... اتجاه يقول بسيطرة النظام اللغوي على عناصره، بحيث يستخلص نفسه من خلال العلاقات القائمة بين عناصره...) ²⁵.

وقد قاد الاهتمام بالمستويات التركيبية إلى اعتبار البنيوية هي ذلك (...المنهج الذي يتعرض لدراسة الشكل بوصفه كلاً بعد تحليله إلى عناصره الصغيرة بهدف وضع الشكل في التصنيف الملائم له) ²⁶، ويغدو التوقيع في مراتبه الإبداعية الراقية ضرباً من ابتداء بنية التعبير الكافلة للأدباء سمة الفرادة والتميّز، والإيقاع إن غدا متميّز البنية واضح الانسجام في التأليف بلغ مزية الأسلوب الذي يتفاضل الأدباء في ابتداء أنماطه التعبيرية، حتى تغدو تلك السمة دالة على صاحبها، ونحسب أنّ التوحيدي قد حاز هذه الرتبة وتملك هذه المزية، فلو قرئ بين كثير من الأدباء لما وجدنا صعوبة في تمييزه بينهم ²⁷، والخطاب الأدبي ذاته إن هو توافر على أسباب الانسجام الإيقاعيّ أفضى إلى مستويات انفعالية بالغة التأثير في النفس، (فالحقل الدلالي المكوّن من مجموعة من العلاقات حيث يأخذ فيها كلّ مصطلح علته ولكن ليس بشكل ضروريّ أو آبيّ، وهذه السمة المحتملة للعلاقات اللفظية تمنع كلّ أمل في جرّ المفردات نحو نسق مبني كليّة) ²⁸، ومثلما هو واضح في نثر التوحيدي فإنّ النسق التعبيري يبيّن نشاطه التوقيعي على ثراء التبدل في المحطّات التعبيرية المتباينة كأثما بتناسقها ذاك عاملة على تجديد النفس الإيقاعيّ الباني لفصول الخطاب ومناقلات أساليبه التعبيرية، وإعطاء جهة الإيقاع قيمة دورها الحقيقي في إلماح البنيات التعبيرية إلى الغايات الدلالية المخبوءة ضمن التعابير، يكفيننا أن ننبّه إلى التفطن للأدوار البنائية التي تؤدّيها العناصر اللغوية الدقيقة لأنّ ثمة ما هو قابل لاستيعاب العقل وما هو متغلّت عن ذلك، فتعباً الغريزة بالتعامل معه ²⁹، من المؤكّد أن لغة الحس التي يؤول إليها كلّ تصور أو تفكير جماليّ لا يقوى منطق العقل أو الانتظام التحويلي على أسر أنساقها التعبيرية.

وجملة القول إنّ أسلوب التوحيدي قطعة من نفسه المتأجّجة، وصورة لاضطرابه وتغيّر مزاجه، فكانت إيقاعاته متنوّع وتداخل تبعاً لأحواله النفسيّة ولطبيعة الموضوع المعبر عنه، بل إنّ أكثر ما يبدع عندما يكون الموضوع ذا صلة بالحقد والغضب والانتقام، (لقد كان أبو حيّان التوحيدي فتاناً غريباً بين أهل عصره، وكان يعاني في وحشة من يرتفع عن أهل زمانه، ويتقدّم عليهم... وربما كان التوحيدي أعظم كتّاب النثر العربي على الإطلاق) ³⁰.

- 1 : أبو هلال العسكري ، الصناعتين ، ص 260
- 2 : ينظر ، نفس المرجع ، ص 263/262
- 3 : الستكاكي ، مفتاح العلوم ، تح : زرزور ، ط 1 ، دار الكتب العلميّة ، بيروت ، لبنان 1986 ، ص 146
- 4 : الخطيب القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة ط3 ، تح : محمّد عبد المنعم خفاجي ، ج 1 ، دار الجيل بيروت ، 1993 ، ص 347
- 5 : د. إحسان عباس ، تاريخ النّقد الأدبي عند العرب ، نقد الشّعر من القرن الثّاني إلى الثامن الهجري ط4 ، دار الثّقافة ، بيروت ، لبنان 1983 ، ص 231
- 6 : ينظر، د. زكي مبارك ، الشّر الفني في القرن الرابع الهجري ، ج 1 ، ص 113
- 7 : الإشارات الإلهيّة ، ص 158
- 8 : ينظر ، مصطفى الزّرقاء ، الدّار المتّحدة للنّشر ، بيروت لبنان ، ص 10/11 ، وهو يقدّم ل : د. محمود إبراهيم في كتاب : أبو حيان التّوحيدي في قضايا الإنسان واللغة والعلوم
- 9 : الإشارات الإلهيّة ص 118
- 10 : المصدر نفسه ، ص: 158
- 11 : ينظر ، الجاحظ ، البيان والتبيين ، ج: 1 ، ص: 194
- 12 : ينظر: الباقلائي أبو بكر محمّد بن الطّيب ، إعجاز القرآن ، تح : أحمد صقر ، ط3 ، دار المعارف بمصر ، ص: 152/151
- 13 : ينظر ، أبو حيان التّوحيدي ، الامتاع والمؤانسة ، ج: 2 ، ص: 142
- 14 : أبو حيان التّوحيدي ، مثالب الوزيرين ، ص 74
- 15 : آمنة بلعلّى ، تحليل الخطاب الصّوتي ، ص 128
- 16 : ينظر ، أبو حيان التّوحيدي ، الامتاع والمؤانسة ، ج: 1 ، ص: 66
- 17 : ينظر د. شوقي ضيف ، الفنّ ومذاهبه في النّثر العربي ط3 ، دار المعارف بمصر 1960 ، ص: 228
- 18 : محمّد الصّغير بناني ، النّظريّات اللسانية والبلاغية والأدبيّة عند الجاحظ من خلال البيان والتّبيين ، ديوان المطبوعات الجامعيّة ، الجزائر 1983 ص 173
- 19 : علي دب ، أبو حيان التّوحيدي ، ص 97
- 20 : الباقلائي ، إعجاز القرآن ، ص: 301
- 21 : عمل الجاحظ في البيان والتّبيين على بسط كثير من الأفكار اللسانية الصوتيّة تمهيدا لبحث الطّواهر الإيقاعيّة الفصاحية والإمتاعيّة ، مثلما بسط الباقلائي فصلا من بحث الإيقاع اختصّ ببحث الطّاهرة الصوتيّة تمهيدا للأجراءات التّطبيقية التي أجزاها على البيان العربيّ ، ينظر ، إعجاز القرآن ، ص: 44
- 22 : ينظر: نفس المصدر ، ص: 62

-
- 23 : نفس المصدر ، ص:301
- 24 :الإشارات الإلهية ، ص: 102
- 25 : د. مصطفى السعدني ، المدخل اللغوي في نقد الشعر ، قراءة بنيوية ، دار المعارف بالأسكندرية ، ص: 12
- 26 : د. نبيلة إبراهيم ، الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق ، مكتبة القاهرة الجديدة ، ص: 277
- 27 : ينظر ، زكي مبارك ، النثر الفصي في القرن الرابع ، ج:2 ، ص:199
- 28 :بيير جيرو ، علم الدلالة ، تر: د. منذر عياشي ، ط:1 ، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر1988، ص:156
- 29 : ينظر ، أندريه ، مبادئ في اللسانيات العامة ، تر: د. سعيدي زبير ، دار الآفاق ، ص: 37/36
- 30 : ينظر ، آدم متز ، الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري ، ترجمة الأستاذ محمد عبد الهادي أبوريدة ، مطبعة لجنة التأليف 1940 د.ط - ص 394 / 399