معاني الإيقاع النثري (وقعة صفين انموذجا)

م.م. أنوار حمزة حسن
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي: جامعة الفرات الأوسط-الكلية التقنية الإدارية
anwar.salman@atu.edu.iq

خلاصة

تناولت هذه الدراسة معاني الإيقاع النثري في وقعة صفين إذ يعد من العناصر الأساسية التي تساهم في بناء النصوص وتحقيق أهدافها، خصوصاً في التأثير على المتلقين. على الرغم من أن الإيقاع يُعد سمة بارزة في الشعر، إلا أنه يمتد أيضاً إلى النثر، مما يجعله عنصراً مهماً في تكوين النصوص الأدبية. وقد أظهر البحث وجود عدة عناصر أساسية في تشكيل هذه الظاهرة، مؤكداً أن استخدام الإيقاع كان يهدف أساساً إلى توصيل الرسالة والتأثير على المتلقين، وليس مجرد تحقيق المتعة والجمال الفني. ركّز البحث على أقوال خطب الذين اهتموا بإيقاع النثر الفني المعنوي الذي يستخدم غالبا قي مقدمات الخطب والرسائل لجذب انتباه المتلقي إلى الحجة، فضلا عن ذلك استغل أدباء معركة صفين الإمكانيات الصوتية التي توفرها اللغة بمهارة فائقة، مدركين أهمية هذا المستوى في تأثير النص على المتلقي. إلا أنهم لم يركزوا كثيراً على الألوان البديعية التي لم تكن شائعة في عصرهم، نظراً لجديّة المواضيع التي تناولها البلغاء. من بين مظاهر هذه الإمكانيات، نجد الظواهر الصوتية الصرفية واستخدام الألفاظ التي تحاكي أصواتها معانيها.

الكلمات المفتاحية: وقعة صفين ، الإيقاع ، النثري ، كسر النمط ، قرينة ، تكرار ، الصوت

Abstract

This study examined the meanings of prose rhythm in the Battle of Siffin, as it is one of the basic elements that contribute to constructing texts and achieving their goals, especially in influencing the recipients. Although rhythm is a prominent feature of poetry, it also extends to prose, making it an important element in the composition of literary texts. The research showed the presence of several basic elements in shaping this phenomenon, stressing that the use of rhythm was primarily aimed at conveying the message and influencing the recipients, and not merely achieving pleasure and artistic beauty. The research focused on the sermon statements of those who paid attention to the rhythm of the artistic, moral prose that is often used in introductions to sermons and letters to draw the recipient's attention to the argument. In addition, the writers of the Battle of Siffin exploited the vocal capabilities that language provides with great skill, realizing the importance of this level in the impact of the text on the recipient. However, they did not focus much on the wonderful colors that were not common in their time, given the seriousness of the topics that the rhetoricians addressed. Among the manifestations of these possibilities, we find morphological phonetic phenomena and the use of words whose sounds mimic their meanings.

Keywords: Waqat Siffin, rhythm, prose, breaking the pattern, qarina, repetition, sound.

المقدمة

تناول البحث ظاهرة الإيقاع النثري في وقعة صفين بوصفها أحد العناصر الأساسية التي تسهم في بناء النص محققة أغراض عدة اعتمدها الخطباء لغرض التأثير في المتلقي ، ومن المتفق عليه أن الإيقاع يعد خصيصة من خصائص الشعر وأحد عناصره الرئيسية وهذا لا يعني أن النثر يخلو منه بل يعد من أهم عناصر بنيته الأدبية إذ لا يمكن الاستغناء عنه ، وقد كشف البحث عن وجود عدة عناصر ساهمت في تشكيل هذه الظاهرة، مشيرًا إلى أن الهدف من استخدامها لم يكن تحقيق المتعة والجمال الفني بقدر ما كان التركيز على إيصال الرسالة والتأثير في المتلقين.

يُعد الإيقاع أحد العناصر الرئيسية التي تساهم في بناء النص وتحقيق هدفه المرجو، وهو يشير إلى الانتظام[1]، وهو خاصية أساسية تتواجد في جميع الفنون[2]. ومع ذلك، ظل هذا المصطلح مرتبطًا بالموسيقى عند العرب[3]، وانتقل إلى مجال الشعر من خلال الغناء[4]. يعتمد الإيقاع على التكرار والتتابع، مما يهيئ الذهن لاستقبال تتابع جديد ومنتظم[5]. ومن المؤكد أننا نخطئ إذا افترضنا وجود الإيقاع في الشعر فقط دون النثر، إذ أن إيقاع النثر ينشأ من نظام المقاطع الصوتية[6]، ما يجعله يعلق في الأذهان ويثبت في الذاكرة بفضل تناغمه الصوتي[7]. وتشمل هذه التناغمات المحسنات اللفظية والمعنوية التي تؤثر في بناء النصوص النثرية، حيث تسهم المحسنات اللفظية في خلق توافق صوتي يعزز استحسان النصوص لدى المتلقين..

لابدّ للبحث من بيان مفهوم الايقاع النثري ومصطلحاته الاجرائية، وكيفية تطبيقه، فضلا عن بيان معانيه ووظائفه، اعتمادا على كتاب: (علم عروض النثر الفني من القرآن الكريم)؛ لأنّه يسلط الضوء على ثقل المستوى الصوتي في النثر الفني، وعلى هذا الأساس سنقسم هذا المبحث على مطلبين ، المطلب الأول : الإطار النظري لإيقاع النثر الفني ، أما المطلب الثاني يتضمن معاني الإيقاع النثري في كتاب وقعة صفين.

أولا: الإطار النظري لإيقاع النثر الفني:

لقد عرّف الدكتور تومان غازي إيقاع النثر الفني بأنّه تكرار المزدوج المتضاد: من(الكلمة/الصوت/المعنى + وقفة صمت/ لا معنى)، وبهذا يُعرَّف الإيقاع السجعي بأنّه تكرار لهذا المزدوج المتضاد، وأقلّه تكراران. وهكذا يستمر تدفق هاتين الوحدتين المتضادتين: (صوت كلمة معنى+ وقفة صمت لامعنى) فيحدث الإيقاع من تكرار هذا المزدوج، ثمّ يُقطع بوقفة صمت أطول عند تمام الكلام المفيد المكّون لما يُسمّى بـ(القرينة)، التي يُحسن السكوت عليها، مؤدّيًا إلى تماسك الكلمات[8] أفقيا وعموديا بقرائن تقابل أشطر الأبيات الشعرية، إذ ينتهي كلاهما بوقفة صمت معنوية كبيرة مُنغّمة بأصوات متشابهة الجناس أو متقاربة أو مختلفة باختلاف الموضوع[9] في النثر الفني والشعر الحرّ، وقد لا تكون فواصل القرائن منغّمة، إذ يُسمّى النثر الفني عندها بـ(السجع العاطل)، وهو أسلوب السلف من الصحابة ومن قارب زمانهم، مقابل ما سُمِّيَ بـ(السجع الحالي)، الذي قيل عنه هو أسلوب: "أكثر الكتّاب في زمن القاضي الفاضل[529-569هـ]، وهلمّ جر إلى زماننا"[10].

إنّ إيقاع النثر الفني مرنٌ بخلاف إيقاع الشعر العمودي، ومشابه لإيقاع الشعر الحرّ الذي تَرد في (قرائنه/ أبياته) تفعيلات متساوية الإيقاع أحيانا، مشكِّلة ما يُسمى بـ(إيقاع النمط)، وقد تُكسر بما يُسمّى بـ(كسر النمط).

والنمط تكرار قرينتين أو أكثر متساوية أعداد الكلمات بلواحقها وسوابقها، وكسر النمط، هو تغيّر التساوي -قلّة أو زيادة- بالقياس إلى النمط، سواء سبق النمطُ ذلك الكسر، أم تأخّر عنه، قال ابن الأثير (ت638هـ): **"ألا ترى أنّ الفصل الأول** [القرينة] ثماني لفظات، والفصل الثاني والثالث تسع تسع"[11]، في مثاله الذي يسبق فيه كسرُ النمطِ النمطَ نفسه، وذلك قوله تعالى: ﴿**بَلْ كَذَّبُوا بِالسَّاعَةِ وَأَعْتَدْنَا لِمَنْ كَذَّبَ بِالسَّاعَةِ سَعِيرًا*إِذَا رَأَتْهُم مِنْ مَكَانٍ بَعِيدٍ سَمِعُوا لَهَا تَغَيُّظًا وَزَفِيرًا*وَإِذَا أُلْقُوا مِنْهَا مَكَانًا ضَيِّقًا مُقَرَّنِينَ دَعَوْا هُنَالِكَ ثُبُورًا**﴾[12].

أما مثال النمط الإيقاعي المتقدّم على كسر النمط، فقوله تعالى: ﴿**قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ* اللَّهُ الصَّمَدُ* لَمْ يَلِدْ وَلَمْ يُولَدْ* وَلَمْ يَكُنْ لَهُ كُفُواً أَحَد**﴾[13]، الذي يمكن تحليل قرائنه بالآتي[14]:

القرينة	الآية	إيقاعها	النغم	الموضوع	نوع الإيقاع
××	قل هو	افتتاحية	××		××
-1	الله أحد	2	الدال	الصفات الذاتية	نمط
-2	الله الصمد	2	الدال		
-3	لم يلد ولم يولد	4	الدال	الصفات المنفية	كسر النمط
-4	ولم يكن له كفوا أحد	5	الدال		

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

- أنواع الايقاع النثري اثنان، **أولهما**: النمط (2-2)، **وثانيهما**: كسر النمط (4-5).

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

- (قل هو) عبرة افتتاحية، وهي مصطلح تقني مُهِمّ، ويُعبّر عن "مجموعة من الوحدات الايقاعية تطول أو تقصر تسبق القرائن، ولا تُحصى في حساب وزنها، لأنّها تمثل مقدمة للقرائن المشتركة نحويا معها، وقد اختزلت في أول قرينة فتقدّمتها جميعا، واُستغنيَ عن تكرارها في الأخريات"[15]، فهي أشبه بالعامل المشترك في حساب المجموعات، مثلا الأرقام: 4، 6، 8 = 2×(2، 3، 4)؛ لأنّ أصل الكلام بدرجة الصفر البلاغية هو: (قل هو: الله أحد، قل هو: الله الصمد، قل هو: لم يلد ولم يولد، قل هو: ولم يكن كفوا له أحد)[16].

- لا قيمة للشكل الايقاعي النغمي من دون أن يكون له معنى يرتبط بجميع مستويات النصّ، وأهمّها المستوى المقامي، الذي يكشف عن قصد المتكلم وتدبّر المتلقين 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 السابق كعلاقة بين الخالق وعقل مخلوقه فيُكسر بنمط مغاير صاعد (4-5)، وهو يتناول موضوعا جديدا يتطلّب إيقاعا جديدا يُخاطب قلب المتلقي ومعتقداته الفاسدة التي قاست صفات الخالق المطلق على صفات المخلوق المحدودة، وقد ورد في سياق النفي المكرر: (لم يلد ولم يولد....).

ثانيا: معاني الإيقاع النثري في كتاب وقعة صفين:

يكثر النمط وكسره في التعبير عن العاطفة في مقدمات الخُطب وفي خواتيمها ولاسيما في الدعاء، ومن ذلك قول الإمام[17] علي (ع) عندما أراد الشخوص إلى صفين انطلاقا من النخيلة، كما يأتي[18]:

ت	القرينة	إيقاعها	نوع الإيقاع
××	الحمدُ للهِ	افتتاحية	××
-1	غيرِ مفقودِ النِّعَم	3	نمط
-2	ولا مكافإ الإفضال	3	
-3	وأشهد أنْ لا إلـهَ إلاّ اللهُ، ونحنُ على ذلكم من الشاهدين	10	كسر النمط، بنمط آخر، لتغير

4-	وأشهدُ أنّ محمداً عبدُهُ ورسولَهُ، صلّى الله عليه وآله وسلّم	10	الموضوع

والتغيّر بين النمطين حصل بسبب تغيّر الموضوع من تمجيد الله تعالى باستعمال ضمير الـ(هو) إلى موضوع تقرير التوحيد والنبوة باستعمال ضمير (أنا)، وقد ظهر هذا الايقاع في بداية الكلام، أما في ختام الخطبة القصيرة التي انتهت بالدعاء فيظهر النمط القصير، الذي ينكسر ليبدأ بالتصعيد على الرغم من وحدة الموضوع؛ لأنّ الدعاء تعبير ذاتي انفعالي بحاجة إلى التصعيد الايقاعي، كالآتي[19]:

ت	القرينة	إيقاعها	نوع الإيقاع
××	اللهمّ إنّي أعوذ بكَ من:	افتتاحية	××
-1	وعثاءِ السفر	2	نمط
-2	وكآبة المنقلب	2	
-3	والحيرةِ بعد اليقين	3	كسر النمط بتصعيد
-4	وسوءِ المنظرِ في الأهلِ والمال	5	

ولكنّ يوجد نوع من الدعاء يتكّون من موضوعات عدّة تقريرية، وفيه يُكسر النمط بنمط آخر، وذلك يظهر في خطاب الثوابت العقلية الإيمانية للمسلمين؛ لذلك يعني الانتقال بين الأنماط ضرباً من الوزن النثري الذي يُخاطب الثوابت العقلية، كالآتي:

ت	القرينة	إيقاعها	نوع الإيقاع
××	اللهمّ أنت:	افتتاحية	××
-1	الصاحبُ في السفر	3	نمط
-2	والخليفةَ في الأهل	3	
-3	ولا يجمعهما غيرُك	3	
	لأنّ:	افتتاحية	××
-4	المُستخلَفَ لا يكونُ مُستصحَباً	4	كسر نمط بنمط آخر
-5	والمُستصحَبَ لا يكونُ مُستخلَفَاً	4	

والعبارة الافتتاحية إذا كُررت في كلّ قرينة، فإنّها تُحسب ضمن الايقاع النثري، وإذا اُختزلت في القرينة الأولى وعُطف عليها من دونها، فإنّها لا تُحسب؛ لأنّها تشبه العامل المشترك الذي يُخرجُ خارج القوس كما في المجموعات العددية بحسب ما تقدّم.

وقد ظهر الأسلوبان الايقاعيان في كلام يجمع بين التمجيد والدعاء، وذلك عندما صلّى الإمام علي (ع) العصرَ عند دير موسى، وهو من الكوفة على بُعد فرسخين، وقال[20]:

ت	القرينة	إيقاعها	نوع الإيقاع
-1	سبحانَ ذي الطّوْلِ والنِّعَم	4	نمط
-2	سبحان ذي القدرةِ والإفضال	4	
	اسألُ اللهَ:	**افتتاحية**	××

ت	القرينة	إيقاعها	نوع الإيقاع
-3	الِرضا بقضائِه	2	كسر نمط بنمطين آخرين
-4	والعملَ بطاعتِه	2	
-5	والإنابةَ إلى أمرِه	3	
-6	فإنّهُ سميعُ الدعاء	3	

نلحظ تكرار العبارة الافتتاحية (سبحان) في القرينتين الأوليين، واختزالها في القرائن الأربعة التالية؛ لذلك لم تُحسب العبارة الافتتاحية المختزلة ضمن الوحدات الايقاعية، وأصل الكلام: (اسألُ اللهَ الرضا بقضائه، وأسألُ اللهَ العمل بطاعته، وأسألُ اللهَ الإنابة....)، ما يجعل الكلام مشحونا بالتكرار الصوتي للجملة، التي تطول إيقاعيا من دون أن تقدِّم معنى كثيرا، مثلما قدّم التكرار الثنائي بكلمة (سبحان)، بمعنى أنّ للجمال مقادير لا يمكن نقصانها أو زياتها إلاّ وضاع الجمال، والزيادة كإكثار الزينة للعروس، بحسب قوله الجرجاني: "وقد تجد في كلام المتأخرين الآن كلاماً ما حمل صاحبه فرط شغفه بأمور ترجع إلى ما له اسم في البديع ...، وربما طمس بكثرة ما يتكلّفه على المعنى وأفسده، كمن ثقل العروس بأصناف الحلي حتى ينالها من ذلك مكروه في نفسها"[21].

وعلى هذا الأساس لا يَكثُر تكرار العبارة الافتتاحية أكثر من مرتين، واذا كثرت القرائن المتضمنة للمشترك فإنّ المتكلم البليغ يختزلها، وذلك ما نلحظه في قول الإمام علي (ع)، في الموقف نفسه ولكنّه حدث بعد صلاة المغرب[22]:

ت	القرينة	إيقاعها	نوع الإيقاع
	الحمدُ للهِ الذي:	افتتاحية	
-1	يُولجُ الليلُ في النهار	3	نمط ثلاثي مع حذف الافتتاح
-2	ويُولجُ النهار في الليل	3	
-3	**الحمدُ للهِ كلّما**: وقبَ ليلٌ وغسق	6	كسر نمط بنمط مع جمع الافتتاح
-4	**الحمدُ للهِ كلّما**: لاحَ نجمٌ وخفق	6	

نلحظ إطالة الايقاع بتكرار العبارة الافتتاحية بالنمط السداسي (6-6) بإضافة عبارة الافتتاح: (**الحمدُ للهِ كلّما:**)، ولو أُختزلت لجاء الايقاع ثلاثيا يتّفق مع ما قبله لتكوين نمط واحد في أربع قرائن: (3-3-3-3)، ولو أُضيفت العبارات الافتتاحية الأولى لتكون نمطٍ واحد، ولكنّه سداسيا: (6-6-6-6) مع اختلاف الموضوع، فإنّه مخالف مقادير جمال إيقاع النثر الفني القائم على مبدأ: (اختلاف الايقاع يتناغم مع اختلاف الموضوع)، لغرض تنبيه المخاطب على التنقل بين الموضوعات المختلفة بما يشبه أسلوب الالتفات[23].

ويُستعمل النمط الموزون في الخطابات القانونية والأحكام الحدّيّة، وكأنّه تعبير عن تعداد نقطي يسهل حفظه، وذلك في خطاب الاشتر لأهل الرقّة[24]:

ت	القرينة	إيقاعها	نوع الإيقاع
	لئنْ مضى أمير المؤمنين ولم تُجسِّروا له عند مدينتكم حتى يعبرَ منها:	عبارة افتتاحية	××
-1	لأجرّينَّ فيكمُ السيفَ	3	
-2	ولأقتلنَّ مقاتلتكم	2	نمط تعدادي

ت	القرينة	إيقاعها	نوع الإيقاع
3-	ولأخرّبَنَّ أرضَكم	2	
4-	ولآخذنَّ أموالَكم	2	

نلحظ أنّ العبارة الافتتاحية قد تكون طويلة، وقد جاء بعدها خطاب يمكن تقسيمه على قسمين: (المؤثر= السيف) وإيقاعه ونغمته مختلف عن موضوع: (المتأثِر= أهل الرقة)، الذي جاء إيقاعهم بنمط متساوٍ: (2-2-2)، فضلا عن اختلاف النَّغَم من الفاء، إلى نغم الضمير: (كم+ كم+ كم).

وقد يأتي الايقاع النثري في الشعر، ولاسيما في الرجز لغرض تنظيم العاطفة الحماسية وجعلها مواكبة للإدراك العقلي، بمعنى أنّها تُحمل على محمل الجدّ، شريطة أن لا يستمر هذا الإيقاع بأكثر من بيتين، إلا اصبح متكلّفا يؤدّي عكس غرضه في التعبير والتأثير، قال معاوية رَدّاً على كتاب الإمام علي (ع) الذي يدعوه للتقوى وترك المماطلة على الباطل[25]:

ت	الشطر	الايقاع	نوع الايقاع
1-	ليسَ بيني وبينَ قيسٍ عتابْ	5	نمط
2-	غيرَ طعنِ الكُلَى وضربِ الرّقابْ	5	

وقال كعب بن جُعيل، حين رأى إصرار المعسكرين على مواجهة بعضهما بعضا مهما كانت النتائج[26]:

ت	الشطر	الايقاع	نوع الايقاع
1-	أصبحتِ الأمّةَ في أمرٍ عَجَبْ	5	نمط التعبير عن الواقع التجريبي
2-	المُلكُ مجموعٌ غداً لمَنْ غَلَبْ	5	
3-	فقلتُ عدلاً صادقاً غيرَ كَذِبْ	5	
4-	إنّ غداً يُهْلِكُ أعلامُ العَرَبْ	5	

وبعد هذين البيتين يتغيّر الموضوع فيتغيّر الإيقاع النثري، إذ ينتقل الشاعر من وصف موضوع دنيوي وردَ وكأنّه مدروس ومعروف النتائج، إلى وصف موضوع أُخروي عاطفي بحاجة إلى إيقاع متلوّن لا يلتزم نمطا موزونًا، وذلك قوله:

ت	الشطر	الايقاع	نوع الايقاع
1-	غداً نُلاقي ربَّنا فنحتسِبْ	4	تعبير عن العاطفة
2-	يا ربُّ لا تُشمِتْ بنا ولا تُصِبْ	7	

وقد لحظ قدامة بن جعفر(ت337هـ) هذه الظاهرة داخل البيت الشعري الواحد، نظراً لتقطيع الايقاع

النثري للبيت الشعري على أشطر داخلية، لذلك سُمّي بـ(التشطير)[27]، ويظهر ذلك في قول مسلم بن الوليد[28]:

مـوفٍ علـى نهـجٍ/ فـي يـومِ ذي رهـجٍ		كأنّـــهُ أجـــلٌ/ يســـعى إلـــى أمـــلِ
3	3	2	3
مشبّه		مشبه به

وهذا الايقاع الداخلي لم يعثر عليه البحث في كتاب صفين؛ لأنّه يُغلِّب خطاب التعبير العاطفي العالي على خطاب العقل، أي يغلّب الشكل البديعي على المضمون، وهو ما لا يُريده مستعمل الايقاع في كتاب صفين لا في النثر الفني ولا في الشعر، ذلك أنّ المضمون مهمّ لدى المتصارعين في صفين كأهمية الشكل. وعلى هذا الأساس جاء التوازن التعبيري بين الشكل والمضمون، بحيث لم يتجاوز الايقاع النثري في شعر الوقعة البيت الواحد إلى البيتين، كما في رجز الإمام علي (ع) عندما بارز حُريث مولى معاوية[29]:

ت	الشطر	الايقاع	نوع الايقاع
-1	أنـــا علـــيٌّ وابـــن عبـــد المطلـــبْ	5	نمـط التعبيـر عـن الواقع المقرر عقلاً
-2	نحـــنُ لَعمـــرِ اللهِ أولـــى بالكتُـــبْ	5	
-3	منّـــا النبـــيُّ المصـــطفى غيـــرُ كّـــذِبْ	5	
-4	أهـــلُ اللـــواءِ والمقـــامِ والحُجُـــبْ	4	كسر انفعالي

نلحظ كسر الشطر الثاني منن البيت الثاني بإيقاع رباعي مخالف للنمط الخماسي في الأشطر السابقة: (5-5-5). وفي كلّ ما سبق من رجز فإنّ الإيقاع النثري المعنوي لا يتغلّب تماماً على الايقاع الشعري اللامعنوي، أي الذي قوامه (تكرار مزدوج الحركة السكون)، أو التفعيلة التي تشبه الهيكل الصرفي الخالي من المعنى المعجمي، إذ تقطّع التفعيلات معاني الكلمات كالآتي:

الشطر	أنـــا عليـــ	ـيُ وابنُ عبـ	تـــدِ المطّلـــبْ
إيقاعه	5//5//	5//5//	5//5/5/
التفعيلة	متفعلن	متفعلن	مستفعلن

نلحظ تقطيع التفعيلة لمعاني الكلمات في الحقل الأول من الجدول، مقابل تعاضد الايقاعين في التشطير[30] للحفاظ على المعاني المعجمية موقعّة بإيقاعين شعري ونثري، كما يُلحظ ذلك في تقطيع بيت مسلم بن الوليد السابق:

مـوفٍ علـى نهـجٍ	في يومِ ذي رهجٍ		كأنّـــهُ أجـــلٌ	يســعى إلـــى أمـــلِ
مســتفعلن فعلـــن	مســتفعلن فعلـــن		مـــتفعلن فعلـــن	مســـتفعلن فعلـــن

ولهذا السبب جاء تطابق الايقاعين لكي يعضدا المعنى في حدود الشطر الواحد فحسب، في كتاب صفين، وذلك قول قيس بن فهدان الكناني[31]:

ت	الشطر	الايقاع
-1	لقـــد علمـــتْ علـــكٌ بصـــفينَ أنّنـــا	5
-2	إذا مـــا نُرقـــي الخيـــلَ نطعنُهـــا شَـــزْرا	6
-3	ونحمـــــلُ رايـــــاتِ القتـــــالِ يحقّهـــــا	4
-4	فنوردهـــا بيضـــاً ونصـــدرها حُمـــرا	4

ذا نلحظ تطابق الايقاعين في شطري البيت الثاني كالآتي:

ونحمـــلُ راياتِـــل	قتـــالِ بحقّهـــا		فنوردهـــا بيضـــاً	ونصـــدرها حُمـــرا
فعـــولُ مفـــاعيلن	**فعـــولُ مفـــاعلن**		**فعـــولُ مفـــاعيلن**	**فعـــولُ مفـــاعيلن**
كسر المعنى			**تعضيد المعنىُ**	

وقد يكثر تعاضد الايقاعين على إظهار المعنى في الشطر الذي تُذكر الأنساب واسماء الشخصيات، ومن ذلك قول قبيصة بن جابر الأسدي[32]:

قـــد حافظـــتْ	**فـــي حربهـــا**	**ربيعـــــــــه**
مســـــــتفعلن	**مســـــــتفعلن**	**متفعـــــــلْ**

وقول التميمي[33]:

قـــد ضـــاربتْ	**فـــي حربِهـــا**	**تمـــــــيمُ**
مســـــــتفعلن	**مســـــــتفعلن**	**متفعـــــــلْ**

وقول حُريث بن جابر[34]:

قـــد ســـارعتْ	**فـــي نصـــرِها**	**ربعـــــــــه**
مســـــــتفعلن	**مســـــــتفعلن**	**متفعـــــــلْ**

وقول أبي الأعور السلمي[35]:

أضـــــــربهم	**ولا أرى**	**عليّـــــــــاً**
مسُـــــــتعلن	**مـــــــتفعلن**	**متفعـــــــلْ**

وقول أبي جهنة الأسدي[36]:

أنـــــا أبـــــو	جهنـــــة فـــــي	جلـــــدِ الأســـــدْ
مـــــــــتفعلن	مُســـــــــتعلن	مســـــــــتفعلنْ

إلى غير ذلك ممّا يُراد به إبراز أسماء الأعلام باستعمال الأشكال القوية وذلك باستثمار طاقات المستوى الصوتي في أحد قسميه وهو الايقاع، الذي يشبه قرع الطبول الانفجارية الأصوات، وهو ما يخالف القسم الثاني من الموسيقى وهو النغمي المهموس، الذي يتكثّف أكثره في قوافي الشعر، وفواصل النثر الفني الحالي.

الخاتمة :

بعد هذه السياحة السريعة بين نصوص وقعة صفين النثرية والشعرية يمكن أن نتوقف عند النتائج الآتية:

1- إن إيقاع النثر الفني يتميز بالمرونة مقارنةً بإيقاع الشعر العمودي، وهو مشابه لإيقاع الشعر الحر، حيث تظهر في أبياته تفعيلات متساوية الإيقاع أحياناً، مما يُكوّن ما يُعرف بـ"إيقاع النمط"، وقد يُكسَر هذا النمط أحياناً بما يُسمى بـ"كسر النمط".

2- لا يُعتبر الشكل الإيقاعي النغمي ذا قيمة إلا إذا ارتبط بمعنى يتصل بجميع مستويات النص، وأبرزها المستوى المقامي، الذي يكشف عن نية المتكلم وتأملات المتلقين في تشكيل الأشكال القوية والنوعية. يتجلى ذلك في انتظام وتساوي الأوصاف الذاتية لله، مثل "الأحدية" و"الصمدية"، كخطاب موجه للعقل المجرد للمتلقي، الذي يعمل بمبدأ "ثبوت هوية الأشياء واطراد طبيعتها"، مما يُعَدّ كرياضيات للواقع تكشف عن ثوابت صفات الموجود المطلق في علاقته بالمخلوق المتغير الإدراك.

3- يكثر استخدام النمط وكسره في التعبير عن العاطفة في مقدمات الخُطب وخواتيمها، وخاصة في صياغة الدعاء.

4- نلاحظ في واقعة صفين أن الخطباء لا يكررون العبارة أكثر من مرتين، ويكتفون بذكرها في سياق القرائن الأخرى. فالكلام الذي يتسم بالتكرار الصوتي المفرط للجملة، والذي يمتد إيقاعياً، لا يضيف معنى كبيراً، ويُعتبر غير مستحب.

5- يُستخدم النمط الموزون في الخطابات القانونية والأحكام القضائية كطريقة لتعداد النقاط بطريقة تسهل حفظها.

6- قد يظهر الإيقاع النثري في الشعر، خاصة في الرجز، لتنظيم العاطفة الحماسية وجعلها تتماشى مع الإدراك العقلي، بحيث تُؤخذ بجدية. ومع ذلك، يجب ألا يستمر هذا الإيقاع لأكثر من بيتين، وإلا سيصبح متكلفاً ويؤدي إلى عكس الهدف المقصود في التعبير والتأثير.

الهوامش

([1]) ظ: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي:143

([2]) ظ: الأسس الجمالية في النقد العربي: 187

([3]) ظ: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي:26.

([4]) ظ: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي:141

([5]) ظ: مبادئ النقد الأدبي:188.

([6]) التشكلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة من الريادة إلى النضج17.

([7]) ظ: جرس الألفاظ:226

([8]) ظ: علم عروض النثر الفني من القرآن الكريم، د. تومان غازي الخفاجي: 128.

([9]) ظ: كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري: 235.

([10]) صبح الأعشى، القلقشندي: 305/2، و304/2.

([11]) المثل السائر، ابن الأثير: 234/1.

[12] سورة الفرقان:11-13.
[13] سورة الإخلاص: 1-4.
[14] ظ: إيقاع النثر الفني من القرآن الكريم، د. تومان غازي الخفاجي: 122.
[15] م.ن: 147.
[16] ظ: إيقاع النثر الفني من القرآن الكريم، د. تومان غازي الخفاجي: 159.
[17] وقعة صفين: 131.
[18] م.ن: 132.
[19] وقعة صفين: 132.
[20] وقعة صفين: 134.
[21] أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني:9؛ الإيضاح، القزويني:555.
[22] وقعة صفين: 134.
[23] ظ: المثل السائر، ابن الأثير: 170/2.
[24] وقعة صفين: 151.
[25] وقعة صفين: 351.
[26] م.ن: 225-226.
[27] ظ: تحرير التحبير، ابن أبي الأصبع: 308.
[28] ديوانه: 9، ظ: كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري: 205.
[29] وقعة صفين: 272.
[30] ظ: علم عروض النثر الفني من القرآن الكريم، د. تومان غازي الخفاجي: 375 وما بعدها.
[31] وقعة صفين: 276.
[32] م.ن: 310.
[33] م.ن: 310.
[34] وقعة صفين: 299.
[35] م.ن: 362.
[36] م.ن: 362.

المصادر والمراجع

- **القران الكريم**
- **المصادر**

1. أسرار البلاغة، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي(ت471هـ)، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، المؤسسة السعودية بمصر، القاهرة، ط1، (1412هـ/1991م).
2. الأسس الجمالية في النقد العربي ، -عرض وتفسير ومقارنة ، د. عزّ الدين إسماعيل ، دار الفكر العربي القاهرة ، 1991م.
3. الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، د. ابتسام أحمد حمدان ، مراجعة احمد عبد الله فرهود ، دار القلم العربي ، حلب ، الطبعة 1، 1984م.
4. إيقاع النثر الفني من القرآن الكريم، د. تومان غازي الخفاجي، دار نيبور للطباعة والنشر، الديوانية، العراق، 2015م.
5. تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ابن أبي الأصبع زكي الدين عبد العظيم بن عبد الواحد المصري(ت654هـ)، تقديم وتحقيق د.حفني محمد شرف، لجنة إحياء التراث الإسلامي، الجمهورية العربية المتحدة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة ، (1383هـ/1963م).
6. التشكلات الأيقاعية في قصيدة التفعيلة من الريادة إلى النضج (1948-1980)، د. ثائر العذاري ، رند للطباعة والنشر ، دمشق ، الطبعة 1، 2010م.
7. جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب ، د. ماهر مهدي هلال ، دار الرشيد ، سلسلة دراسات ، الجمهورية العراقية ، 1980م.
8. صبح الأعشى في صناعة الانشا، احمد بن علي بن عبد الله القلقشندي(ت821هـ)، نسخة مصورة عن الطبعة الأميرية بمصر (1383هـ/ 1963م).
9. علم عروض النثر الفني من القرآن الكريم، د. تومان غازي الخفاجي ، دار نيبور للطباعة والنشر، الديوانية، العراق، 2015م.

10. فلسفة الإيقاع في الشعر العربي ، د. علوي الهاشمي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، الطبعة 1 2006م.
11. كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري(ت395هـ)، تحقيق محمد علي البجاوي، ومحمد أبو الفضل ابراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان،(1406هـ/1986م).
12. مبادئ النقد الأدبي ، أ.اتشاردز ، ترجمة وتقديم د. مصطفى بدوي ، مراجعة د. لويس عوض ، المؤسسة المصرية العامة، (د.ت.ط).
13. المثل السائر، ابن الأثير ، ضياء الدين بن الأثير(ت638هـ)،قدمه وحققه وعلق عليه د. أحمد الحوفي، د. بدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر، ط1(380هـ/1960م).
14. وقعة صفين، نصر بن مزاحم المنقري(ت212هـ)، تحقيق عبد السلام محمد هارون، تحقيق عبد السلام محمد هارون، المؤسسة العربية الحديثة للطبع والنشر والتوزيع، ط، 1383هـ.