بحوث في اللغة العربية وآدابها: نصف سنوية علمية محكمة لكلية اللغات الأجنبية بجامعة إصفهان
العدد ٨ (ربيع وصيف ١٣٩٢ هـ. ش/ ١٤٣٤ هـ)، ص ٦٧ ـ ٧٩

دراسة الموسيقى الداخلية في الصحيفة السجادية[١]

حسن خلف ❖
مرضية آباد ❖❖
سيدحسين سيّدي ❖❖❖
بلاسم محسني ❖❖❖❖

الملخص

يتحدث هذا البحث عن «الموسيقى الداخلية في الصحيفة السجادية»، مفترضاً أن الموسيقى لا تختصّ بالشعر، بل إنها توجد في أي عمل أدبي فنّي، شعراً كان أو نثراً، إلاّ أنّ الموسيقى المختصّة بالشعر هي الموسيقى الخارجية التي تتمثل في الأوزان العروضية والقافية. أمّا ما يعرف بالموسيقى الداخلية، فهو الإيقاع الذي يلاحظ في بشرة النصّ الخارجية من خلال تكرار الحروف والمفردات والجناس وتوازن الجمل وتوازيها.

والدارس لنصوص مولانا الإمام زين العابدين عليه السلام في صحيفته يجد عدداً من الظواهر الموسيقية التي امتازت بها، ولعل أبرزها التكرار الحرفي والتكرار اللفظي وتكرار الجملة والجناس و ردّ العجز على الصدر والسجع والترصيع. و هذه التقنّيات أدّت إلى خلق جوّ موسيقيّ لاتستقلّ عن المعنى، بل تعدّ جزءً منه. فقمنا في هذا البحث بدراسة أهمّ مصادر الموسيقى الداخلية في *الصحيفة السجادية*، واعتمدنا في خطة هذه الدراسة على المنهج الوصفي ـ التحليلي.

يوصلنا البحث إلى نتائج أهمّها: أنّ الموسيقى الناتجة من تكرار الحروف والعبارات والسجع و... ذات صلة وثيقة بدلالات كلام الإمام عليه السلام وأغراضه، وتوحي إلى القارئ حالاته عليه السلام النفسية عند مناجاته لله؛ و ثانياً أنّ استعمال هذه التقنيات التي أضفت على نثر *الصحيفة السجادية* النغم الموسيقية يكون عفوياً دون أيّ تكلف، وهذا سرّ جمال موسيقى نصّ *الصحيفة* و تأثيرها في القارئ.

الكلمات الرئيسة: *الصحيفة السجادية*، الموسيقى الداخلية، صناعة التكرار، البديع

---

١. تاريخ التسلم: ١٣٩١/١١/٢٨هـ. ش (٢٠١٣/٢/١٦م)؛ تاريخ القبول: ١٣٩٢/١١/١٥ هـ. ش (٢٠١٤/٢/٤م).

❖ طالب مرحلة الدكتوراه في قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة فردوسي في مشهد. Email: Hasan_khalaf٨٤@yahoo.com
❖❖ أستاذة مشاركة في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة فردوسي ـ مشهد. Email: maha@ferdowsi.um.ac.ir
❖❖❖ أستاذ في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة فردوسي في مشهد.
❖❖ ❖❖ أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة فردوسي في مشهد.

Archive of SID
www.SID.ir

التمهيد :

يذهب النقاد في الأدب العربي إلى أن الموسيقى إحدى الخصائص البنيوية الأساسية للشعر و«**هي عنصر يميّزه عن النثر**» (مفتاح، ١٩٩٢م، ص ١٣٠)، ونحن نرى أن الموسيقى في الشعر عنصر بالغ الأهمّية، بيد أن القول بأنها عنصر يميّزه عن النثر قول مبالَغٌ فيه، والأصحّ أن يقال إن الوزن العروضي يميز الشعر عن النثر ؛ كما قيل في تعريفه : «**إنه قول موزون مقفّى يدل على معنى**» (قدامة بن جعفر، ١٣٠٢هـ، ص ٣) ؛ لأن الموسيقى لا تختصّ بالشعر بل ـ كما نعلم ـ

> **أن للنثر الفنّي موسيقى تأتيه من توازن الجمل وسجعها، ذلك التوازن الذي أقرب إلى الوزن في الشعر، وذلك السجع الذي هو أشبه بالقافية فيه، مما يدلنا على أنّه الأصل الذي ارتقى منه الشعر، كما كان الرجز هوالحلقة الوسطى بين النثر المتوازن المسجوع وبحور الشعر الناضجة. فالتفعيلة موجودة في النثر وبخاصّة الفنّي منه، والموسيقى توجد فيه كما هي في الشعر، إلاّ أنّ في الوزن موسيقى لانجدها في غيره** (الملائكة، ١٩٦٧م، ص ١٨).

ومن خلال هذا التمهيد الموجز يتبين لنا أن الموسيقى نوعان : نوع منها خاصّ بالشعر وهو «**الموسيقى الخارجية التي تتمثل في الوزن والقافية**» (بكار، ١٩٨٢م، ص ١٩٣)، والنوع الآخر لا يختص بالشعر، بل يهتم بها النثر كاهتمام الشعر بها وهو «**الموسيقى الداخلية التي تتمثل في أصوات الحروف وجرس الكلمات المتساوية الطول والمتناغمة المقاطع والمنسجمة في الحروف**» (الهاشمي، ٢٠٠٦م، ص ٣٧)، فهي تنشأ من التجانس بين الكلمات والتلاؤم بين حروفها وأصواتها وهي «**النغم الذي يجمع بين اللفظ والصورة وبين وقْع الكلام والحالة النفسية للشاعر؛ أي إنّها مزاوجة تامّة بين الشكل والمعنى وبين الشاعر والمتلقّي**» (جيدة، ١٩٨٦م، ص ٣٥٢). «**فالنغم الداخلي لا يعتمد على التفعيلات العروضية، بل يعتمد على انسجام الحروف واتساق الألفاظ، ويأتي صدى للمحتوى النفسي أو موسيقى اللفظ؛ فهي تعبير عن هواجس الإحساس وعمقه. وكلّما كانت موسيقى عذبة، كانت أقرب إلى محتوى النفس وهاجس الشعور وأصالته**» (عزّ الدين، ١٩٨٦م، ص ٧٨).

هذا، ولعلك تتسائل : كيف ينشأ انسجام الحروف واتساق الكلمات؟ ونجيب عن هذا : «**إنّه يكون الانسجام من توازن أجزاء الكلّ الواحد، وهذا التوازن ينشأ من التكرار**» (الطيب، ٢٠٠٠م، ص ٤٩٠). والتكرار مداره على بعض الفنون البديعية ؛ منها : التجمعات الصوتية[1]، ردّ العجز على الصدر، الجناس، تشابه الأطراف وغيرها مما له أثر على الإيقاع. فمن هذا المنطلق، درسنا في هذه الخطة أوّلاً أدب الدعاء، ثم تتبّعنا مصادر الإيقاع الداخلي في *الصحيفة السجادية* التي جمعت فيها نصوص الدعاء لمولانا الإمام سجاد عليه السلام، وفي نهاية المطاف نذكر أهم ما توصل إليه البحث من النتائج.

المنهج الذي سرنا عليه تحليلي ووصفي ؛ فقد قمنا بالتحليل على جميع ما ذكرناه في البحث، كما قمنا بالوصف للظواهر التي قمنا بعرضها.

وقبل الولوج في موضوع الدراسة، يجدر الإجابة عن الأسئلة التالية ؛

أوّلها : ما هي العناصر التي تشكل الموسيقى الداخلية في النصوص الأدبية؟

ثانيها : ماذا يقصد الكاتب عندما يعمد إلى منابع الموسيقى الداخلية؟

ثالثها : هل تتواشج الموسيقى الداخلية مع حالات الكاتب النفسية؟

وسوف تحاول الدراسة الإجابة عن هذه الأسئلة بشكل موجز فيما يلي :

---

١. نعني بها تكراراً لبعض الحروف التي تتوزع في أثناء الكلام، ويسمّيه البعض الآخر «التكرار الحرفي» (أطميش، ١٩٨٢م، ص ٣٤٢).

Archive of SID

www.SID.ir

أوّلاً: التكرار وبعض الفنون البديعية القائمة على التكرار مثل الجناس وردّ العجز على الصدر والسجع وتوازن الجملات وتوازيها أهمّ العناصر التي تشكل الموسيقى الداخلية.

ثانياً: نرى في أغلبية الأحيان أن الأدباء الفطاحل عندما يريدون أن يمتلكوا أحاسيس المخاطب، يستفيدون من الطاقات التعبيرية للحروف والكلمات.

ثالثاً: الموسيقى الداخلية تنتج عن حالة الكاتب النفسية، والكاتب عندما تنتظم الحروف والكلمات يعبّر عن حالاته النفسية.

خلفية البحث:

لقد أنجزت دراسات معمّقة خصبة حول الموسيقى وأشكالها في الأدب العربي قديماً وحديثاً، ولكن جلّ هذه الدراسات حول الموسيقى الشعرية. ونخصّ أهمّها بالذكر هنا. من الكتب: *موسيقى الشعر* لإبراهيم أنيس، *الإيقاع في الشعر العربي* لعبدالرحمن آلوجي، *النغم الشعري عند العرب* تأليف عبدالعزيز شرف ومحمد عبدالمنعم خفاجي. وهناك أيضاً موادّ مطبوعة في المجلات الجامعية مثل: «القيمة الموسيقية للتكرار في شعر صاحب بن عبّاد» لفرحان علي القضاة[١]، «موسيقى الأدب» لبدوي طبانة[٢]، «موسيقى الشعر هل لها صلة بموضوعات الشعر وأغراضه»[٣] لأحمد نصيف الجنابي.

أمّا الدراسات التي تناولت موضوعات أدبية حول الصحيفة السجادية، فهي قليلة لا تتجاوز أصابع اليد؛ منها: «الجمالية في الصحيفة السجادية»، لغلامرضا كريمي‌فرد[٤]، «بينامتنيت قرآني در صحيفه سجاديه» [= التناص القرآني في الصحيفة السجادية] لعباس اقبالي وفاطمة حسن‌خاني، «ادبيات سخنان امام سجاد عليه السلام وصحيفه سجاديه» [= أدب كلام الإمام السجاد والصحيفة السجادية] لسيدفضل‌الله ميرقادري[٥] و«آرايه‌هاى بديعي در صحيفه سجاديه» [= المحسّنات البديعية في الصحيفة السجادية] لصديقه مظفري وسيدمحمدرضا ابن‌الرسول[٦].

وكذلك وجدنا رسالة لنيل درجة الماجستر عنوانها «آرايه‌هاى بديعي در صحيفه سجاديه» [= المحسّنات البديعية في الصحيفة السجادية] بجامعة إصفهان باللغة الفارسية، من إعداد طالبة صديقه مظفري تحت إشراف الدكتور سيدمحمدرضا ابن الرسول وبمساعدة الدكتور محمد خاقاني، لكنّنا لم نعثر على دراسة حول الموسيقى في هذا الكتاب القيّم. ففي جانب هذه الدراسات نقدم هذه الدراسة إلى كلّ قارئ يريد أن يتطلع على جمال كلام أهل بيت الرسول عليهم السلام ومعدن علمه وينابيع حكمته صلى الله عليه وآله.

أدب الدعاء في *الصحيفة*:

لقد توسع أهل البيت عليهم السلام في المناجاة والدعاء، وأدخلوا فيه فلسفة العقيدة وصفات الجلال والكمال للذات القدسية؛ كقول الإمام أمير المؤمنين عليه السلام: «**يا مَن دَلّ على ذاته بذاته، وتنزَّه عن مجانَسة مخلوقاته**» (المجلسي، ١٤٢٣م، ص ٣٨٦). وقول ولده سيد

١. *مجلّة اللغة العربية الأردني*، العدد الثامن والخمسون.
٢. مجلة *الأقلام*، العدد التاسع
٣. المجلة نفسها، العدد الرابع.
٤. *مجلة العلوم الإنسانية*، العدد الثاني عشر.
٥. مجلة *انديشه ديني*، العدد الخامس عشر
٦. مجلة *كاوش‌نامه*، العدد السابع عشر.

Archive of SID

www.SID.ir

الشهداء عليه السلام: «**كيف يستدلّ عليك بما هو في وجوده مفتقرٌ إليك؟!**» (الفيض الكاشاني، ١٤٠٦هـ، ج ١، ص ٤٨٨). وقول ولده الإمام السجاد عليه السلام: «**الحمد للهالأوّل بلا أوّلٍ كان قبله، والآخِر بلا آخرٍ يكون بعده**» (*الصحيفة السجادية*، الدعاء الثاني والعشرون). فكل يشير بهذا إلى دليل «الصِّدّيقين» المعروف بـ«دليل الوجود».

وأيضاً استوعبت أدعية أهل البيت عليهم السلام الأخلاق النظرية والعملية، والكثير من الحكم الخالدة وتحديد الدين والمتدين الحق. وأيضاً اتخذوا من المناجاة وسيلة للتربية الفاضلة، والتوجيه إلى العمل من أجل حياة أفضل، والتحرر من كل ما يوجب التخلف، ويعاني منه الفرد والمجتمع بخاصة الفقر والجور، وعبّأوا الرأي العامّ ضد حكّام البغي وأعوانهم وضد المستعمرين وطغيانهم.

وبعد، «**فإن *الصحيفة السجادية* ليست أدعية وكفى، بل هي مدرسة المبدء والعقيدةوالصبر والتضحية والتسامح والرحمة والثورة على الشّرّ والفساد بشتى ألوانه وأشكاله... إلى كل مكرمة وفضيلة**» (مغنية، د. ت، ص ٤٢ـ٤٣). أما أسلوب *الصحيفة* وسماتها، فمن الصعب على أي كاتب أن يصفه على حقيقته، أو يصف الأثر الذي يتركه في نفس القارئ والسامع، ولكن بحسبنا أن نشير إلى بعض خصائص أدب الدعاء فيها.

> **يظلّ البناء الفنّي عند الإمام السجاد عليه السلام مطبوعاً لسمات؛ أولاها أن يقترن الدعاء ـ مهما كان نمطه ـ بالتمجيد لله تعالى، من جانب، وبالصلاة على النبيّ وآله من جانب آخر. فمادام الدعاء هو محاورة انفرادية مع الله تعالى، فحينئذ تظل أولى سماته هي الخطابية؛ من نحو عبارة: «اللّهمّ» أو «إلهي» وسواهما؛ حيث تستدعي مثل هذه العبارات حمداً أو ثناء بالضرورة؛ كما تقترن ـ في الغالب ـ بالصلاة على محمد وآله أيضاً بصفتهم عليهم السلام وسائل للتقرب إلى الله تعالى** (البستاني، ١٤١٣هـ، ص ٣٦٦).
>
> **والإيقاع هو العنصر الثاني في صياغة الدعاء في *الصحيفة*، بصفته أن الدعاء يقترن بعنصر التلاوة وليس القراءة الصامتة؛ وحينئذ فإنّ التلاوة تتطلب إيقاعاً يتناسب مع وحداته الصوتية التي تنتظم في فواصل أو حروف متجانسة، مضافاً إلى الإيقاع الداخلي؛ لذلك لا نكاد نجد دعاء يتخلى عن عنصر الإيقاع، بخاصة الفواصل المقفاة؛ لأنّ القرار المقفّى يجسّد بروزاً إيقاعياً أشدّ من الإيقاع الذي يحقّقه التجانس بين الحروف** (المصدر نفسه، ص ٣٧٠ـ٣٧١).

مصادر الموسيقى الداخلية في *الصحيفة* :

فيما سبق تكلمنا عن ظاهرة الموسيقى وأشكالها في الكلام المنظوم والمنثور، ونفصّل القول هنا في الموسيقى الداخلية التي تنبع من أعماق النصّ. وستكون دراستنا لها من خلال المحسّنات البديعية كالتكرار والجناس وردّ العجز على الصدر وغيرها مما له أثر على الإيقاع والموسيقى.

التكرار:

تعد ظاهرة التكرار أبرز الظواهر الموسيقية التي تسهم في إثراء النصّ بالتناغم الصوتي والتنسيق الأمثل بين الألفاظ والعبارات. وعدّ بعض النقاد «**التكرار وسيلة من وسائل التعبير التي جنح إليها الشعراء ليضيفوا على شعرهم إيقاعاً داخلياً معبّراً عن ذات الشاعر بمختلف تجاربه، من خلال تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير**» (هلال، ١٩٨٠م، ص ٢٣٩). إذن، يمكننا أن نحصر التكرار الذي يحدثه الشاعر أو الناثر في ألفاظ شعره أو نثره في قسمين؛ وهما: التكرار المراد به تقوية النغم، والتكرار المراد به تقوية المعاني.

ولابدّ من التنبيه هنا على

Archive of SID

www.SID.ir

أنّ هذين القسمين متداخلان وأن الشاعر أو الناثر لا يفردان أعمالهما لواحد منهما ولا يهتمان بأن يلتزما واحداً منهما دون غيره، بل الغالب أن يخلطا بينهما وربّما كرّرا تكراراً يستفاد منه تقوية المعاني وتقوية الإيقاع والنغم معاً. هذا وينبغي إلاّ ننسي أنّ كلّ تكرار، مهما يكن نوعه، تستفاد منه تقوية النغم وتقوية الجَرْس (الطيب، ٢٠٠٠م، ص ٥٦٨).

ونظير هذا الأمر كثير في الآيات القرآنية التي وظّفت لتوكيد المعنى للسامع، وأحدثت نوعاً من الإيقاع والموسيقى؛ مثل قوله تعالي: ﴿ **إنَّ مَعَ العُسْرِ يسْراً ۞ إنَّ مَعَ العُسْرِ يُسْراً** ﴾ (الإنشراح ٩٤: ٥ـ٦).

ومن خلال متتابعتنا *للصحيفة السجادية*، وجدنا أن التكرار قد جاء فيها على قسمين: القسم الأوّل هو تكرار صوتي يتمثل بتكرار الحروف، والقسم الآخر تكرار لفظي يتمثل بتكرار الكلمة وتكرار العبارة بصور مختلفة.

التكرار الصوتي ناتج من تكرار الحروف التي تعدّ بمثابة المادّة الرئيسة التي تثري الإيقاع الداخلي للنصّ بلون خاصّ و«**يحمل في ثناياه قيمة دلالية؛ إذ يضيف إلى موسيقية العبارة نغماتٍ جديدة**» (عبدالرحمن، ١٩٩٤م، ص ٩٤). وسنرى في التالي مدى استفادة الإمام من الطاقة الدلالية الكامنة لهذه الأصوات.

يقول عليه السلام في دعائه إذا مرض أو نزل به كربٌ أو بليّة: «**أم وقتُ العلّة التي مَحّصتَني بها، والنِّعم التي أتحفتَني بها، تخفيفاً لِما ثَقُلَ به على ظَهْري من الخطيئات، وتطهيراً لِما انغمستُ فيه من السّيّئات، وتنبيهاً لتناول التّوبة، وتذكيراً لمحوِ الْحَوبة بقديم النّعمة**» (*الصحيفة السجادية*، الدعاء الخامس عشر).

نلاحظ في هذه الفقرات أنّ حرف التاء تكررت تسع عشرة مرّة، وأعطى النصّ نغماً موسيقياً داخلياً لها وقع في الآذان والأسماع؛ فهو من الحروف المهموسة التي توحي بنوع من الحزن والكآبة.

ومما يزيد في جمالية موسيقى هذه الفقرات تتابعُ حرف التاء وتكرارُه النّسقي في أوّل الكلمات الأربع: «**تنبيهاً، تَناوُل، التّوبة وتذكيراً**»، حتى إنّه لَيصوّر لنا عن طريق توالي حرف التاء تداومَ حزن الإمام زين العابدين عليه السلام.

وتسير الميم التي تعدّ من الحروف الشفوية جنباً إلى جنب التاء، ويرى الناقد محمد مفتاح «**أنّ الحروف الشّفوية تدلّ على الحزن**» (١٩٨٢م، ص ٦٢)، وهذا ما نلمحه في دعائه عليه السلام في استكشاف الهموم، حيث يقول: «**يا فارجَ الهَمِّ وكاشفَ الغَمِّ! يا رحمنَ الدّنيا والآخرة ورَحيمَهُما! صَلِّ على مُحَمَّدٍ وآلِ مُحَمَّدٍ، وافْرُجْ هَمّي واكشِفْ غَمّي!**» (*الصحيفة السجادية*، الدعاء الرابع والخمسون). فقد وردت الميم في هذا النصّ إحدى عشرة مرّة، فخلق نغمة موسيقية تنقل القارئ إلى جوّ النصّ، وإلى طبيعة الموقف الذي عاش فيه الإمام عليه السلام من الحزن والهمّ.

وكذلك يتضح التكرار الحرفي المكثّف لحرف الحاء في النصّ التالي الذي قاله في الدعاء لأهل الثغور، حيث يقول: «**وَاشْحَذْ أسلحتَهم، واحْرُسْ حَوزتَهم، وامْنَعْ حَومتَهم، وألِّفْ جَمْعَهم، ودَبِّرْ أمْرَهم**» (المصدر نفسه، الدعاء السابع والعشرون).

نلاحظ أنّ حرف الحاء قد تكرر خمس مرات، و«**هو من الأصوات المهموسة**» (أنيس، د.ت، ص ٧٦)؛ فتولدت عنه موسيقية عذبة رقيقة تلائم مضمون الكلام لأنّه «**يتصف صوت هذا الحرف بأنّه أغنى الأصوات عاطفةً وأكثرها حرارة، وأقدرها على التعبير عن خلجات القلب ورعشاته، ليتحول مثل هذا الصوت مع البحّة الحائية في طبقاته العليا إلى ذوب من الأحاسيس، وعُصارة من عواطف الحب والحنين والأشواق**» (عباس، ١٩٩٨م، ص ١٧٨). فالإمام عليه السلام يُظهر عن طريق استخدامه لهذا الحرف حبَّه وشوقه إلى حُماة ثغور المسلمين، ويرغّبهم في عملهم، ويدعو الله لهم أن يَعضُدهم بالنصر أمام أعدائهم.

Archive of SID

www.SID.ir

إذن، يمكننا القول بأنّ هذا التنويع في بناء الحروف يحقق وحدة صوتية متناغمة ومنسجمة، يُكسب الكلماتِ قيمةً جمالية من خلال جرسها المميَّز، ومن الانسجام والتناسق بين الحروف مخرجاً وصفة وحركة، تتكون إيقاعية الكلمة وموسيقاها، وهذه الإيقاعية مرتبطة بأداء المعنى ولا تنفصل عنه.

تكرار الكلمة :

«**هذا النوع من أبسط أنواع التكرار وأكثرها شيوعاً بين أشكاله المختلفة**» (عاشور، ٢٠٠٤م، ص ٦٠)، و«**تكرار الكلمات يمنح النصّ امتداداً وتنامياً في الصور والأحداث؛ لذلك يعدّ نقطة ارتكاز أساسية لتوالد الصور والأحداث وتنامي حركة النصّ**» (الغرفي، ٢٠٠١م، ص ٨٤).

وممّا لا شك فيه أنّ الكلمات تتكون من أصوات وطاقات ؛ لذلك فإن حسن استخدام الكلمات المكررة يضفي على النصّ حلية إيقاعية ودلالة موحية[١]. ولا يفوتنا هنا الانتباه بأن «**القاعدة الأساسية في التكرار أنّ اللفظ المكرّر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العامّ وإلاّ كان لفظية متكلفة لا سبيل إلى قبولها ؛ كما أنّه لا بدّ أن يخضع لكل ما يخضع له النصّ عموماً من قواعد ذوقية وجمالية**» (الملائكة، ١٩٦٧م، ص ٢٣١).

والصحيفة السجادية مكتظّة بالكلمات المكررة التي لها أثر عظيم في توفير الجانب الموسيقي وإيحاء معنى الكلام ؛ لأنّها وردت في مكانها اللائق من النصّ، حيث يستدعيه السياق الهندسي. ومن ذلك لفظة «عافية» فيما يلي من دعائه عليه السلام إذا سأل الله عزّ وجلّ العافية وشكرها : «**اللّهُمّ صلِّ على مُحَمَّدٍ وآله، وألْبِسْني عافيتَك، وجَلِّلْني عافيتَك، وحَصِّنْي بعافيتك، وأكرِمْني بعافيتك، وأغْنِني بعافيتك، وتَصَدَّقْ عليَّ بعافيتك، وهَبْ لي عافيتَك، وأفْرِشْني عافيتَك، وأصْلِحْ لي عافيتَك، ولا تُفَرِّقْ بيني وبَيْنَ عافيتك في الدُّنيا والآخرة**» (*الصحيفة السجادية*، الدعاء الثالث والعشرون).

لقد وظّف الإمام في هذا المقطع كلمة «عافية» عشر مرّات ليدلل على أنّها محور الموضوع وهي بالغة الأهمّية في الدنيا والآخرة. فنرى أنّ هذه الكلمة المكررّة متينة الإرتباط بسياق النصّ. إضافة على الجانب المعنوي، ففي المستوى الصوتي أضفى تكرارها على النصّ نغماً موسيقية متميزة تطرب أذن السامع.

ونظير هذا تكراره لكلمة «شهر» في دعائه عليه السلام إذا دخل شهر رمضانَ، حيث يقول: «**والحمدُ لله الذي جَعَلَ من تلك السُّبُلِ شَهْرَهُ رمضانَ، شَهْرَ الصِّيام وشَهْرَ الإسْلام وشَهْرَ الطُّهُورِ وشَهْرَ التَّمْحيصِ وشَهْرَ القيام «الّذي أُنْزِلَ فيه القُرآنُ هُدىً لِلنّاسِ وبَيِّناتٍ من الهُدى والفُرقانِ**» (المصدر نفسه، الدعاء الرابع والأربعون).

نلاحظ أن كلمة «شهر» تكرّرت في هذا المقطع ستّ مرّات ؛ فتولدت عنه موسيقية جميلة مفرحة. وهذا يشفّ عن فرح الإمام عليه السلام بسبب دخوله في شهر رمضان ؛ كأنّنا نراه ينشد أنشودة ويكرّرها مستمرّاً ليعبّر عن مدى فرحه، ويرغّب السامعين للاستفادة من هذا الشهر الذي كلّه سعادة للإنسان.

---

١. جدير بالذكر هنا أنّ الصوت اللغوي لا يمتلك القدرة على الدلالة على المعنى وتعميقه في ذهن المتلقي بشكل عامّ، وإنّما من خلال موقعه في السياق ؛ لأنّ الصوت لا يكتسب هذه الخاصية الشمولية في إدراك معالم المعنى من مجرد وجوده في المفردة، بل من خلال التوظيف الدقيق للصوت اللغوي في السياق في موضعه المتقن من إيقاع الجملة وتنغيمها ؛ فيوحي بأثر موسيقى خاصّ، يستنبط من ضمّ الحروف بعضها لبعض، ويستقرأ من خلال تشابك النصّ الأدبي في عبارته، فيعطي مدلولاً متميزاً في مجالات عدة (الصغير، ٢٠٠٠م، ص ١٦٤). ومن يتقصى هذا الأمر، يجد أنّ الدلالة الصوتية في مفردات *الصحيفة* وحروفها وُظّفت بدقة متناهية. ونشير هذا الأمر في أثناء البحث إن شاء الله تعالى.

Archive of SID

www.SID.ir

والنوع الآخر من التكرار في *الصحيفة* هو تكرار كلمات معيّنة يتابعها الإمام في بداية بعض المقاطع ليعطي النصّ نغمة موسيقية. ومن ذلك قوله:

أنتَ الذي وَسِعتَ كُلَّ شَيءٍ رَحمَةً وعلماً
وأنتَ الذي جَعَلتَ لِكُلِّ مخلوقٍ في نِعَمِكَ سَهماً
وأنتَ الذي عَفوُهُ أعلى من عقابه
وأنت الذي تسعى رحمته أمام غضبه
وأنت الذي عطاؤه أكثر من منعه
وأنت الذي اتّسع الخلائق كلُّهم في وُسعه
وأنت الذي لا يرغب في جزاء من أعطاه
وأنت الذي لا يفرط في عقاب من عصاه (المصدر نفسه، الدعاء السادس عشر).

يبدو لنا في هذه المقاطع ـ من جهة اللفظ والموسيقى ـ ذلك التناغم الموسيقي البديع والإيقاع الجميل بسبب تكرار كلمتي «**أنت الّذي**» اللّتين أحدثتا نوعاً من الهندسة اللفظية والموسيقية العذبة. فقد حقّق الإمام عليه السلام بتكراره هاتين الكلمتين الموسيقيةَ العذبة التي تطرب الأذن لسماعهما. فلا يكاد ينتهي المقطع السابق حتى تعود ألحان المقطع التالي عبر كلمتين مكررتين.

وأمّا من جهة الدلالة، فنرى أن الإمام يلحّ على هاتين الكلمتين ليدل على قربه من الله تعالى والذوَبان فيه، حتى كأنّه عليه السلام لايرى في الكائنات أحداً سوى الله جلّ جلاله[1].

تكرار الجملة:

يعتبر هذا النمط أشد إيقاعاً من النمط السابق؛ إذ تتكرّر في هذا النمط كلمات متعددة متتالية. فحين تتكرر الكلمة أكثر من مرّة، فهذا يعني أنّ فيه تأكيداً وتقوية للمعنى، وكذلك يدلّ على ترنّم الموسيقى. فعلى قدر الكلمات والأصوات المكرّرة تتمّ الموسيقى. وهذا الأمر نجده واضحاً في صحيفة مولانا الإمام زين‌العابدين عليه السلام؛ فنرى أنّ هذا النوع من التكرار يستغرق المساحة الكبرى من سائر التكرارات في *الصحيفة*.

ومن ذلك تكراره لعبارة «**أنت اللهُ لا إله إلاّ أنت**» من دعائه عليه السلام في يوم عرفةَ، حيث يقول:

«أنْتَ اللهُ لا إلهَ إلاّ أنْتَ، الأحَدُ المُتَوَحِّدُ الفَرْدُ المُتَفَرِّدُ
وأنْتَ اللهُ لا إلهَ إلاّ أنْتَ، الكريمُ المُتَكرِّمُ العَظيمُ المُتَعَظِّمُ الكبيرُ المُتَكبِّرُ
وأنْتَ اللهُ لا إلهَ إلاّ أنْتَ، العَليُّ المُتَعالُ الشَّديدُ المِحالُ
وأنْتَ اللهُ لا إلهَ إلاّ أنْتَ، الرَّحمنُ الرَّحيمُ العَليمُ الحَكيمُ
وأنْتَ اللهُ لا إلهَ إلاّ أنْتَ، السَّميعُ البَصيرُ القَديمُ الخَبيرُ
وأنْتَ اللهُ لا إلهَ إلاّ أنْتَ، الكريمُ الأكبَرُ الدّائمُ الأدْوَمُ

---

١. هذا الصنف من التكرار كثير في *الصحيفة*، ولا مجال لنا في ذكر جميعه. ينظر «الدعاء الثالث عشر»، حيث تكررت كلمة «**يا مَن**» في صدر عشرة مقاطع؛ وكذلك تكررت الكلمة نفسها في صدر أحد عشر مقطعاً في «الدعاء السادس والأربعين». وتكررت كلمتي «**أنا**» و«**الّذي**» في صدر خمسة مقاطع في «الدعاء السابع والأربعين». وغير ذلك من الأدعية التي نشاهد تكرار الألفاظ في صدر مقاطعها تحقق قيماً صوتية وإيقاعية. وهذا يؤدّي إلى زيادة التفاعل في كلامه، وإثارة انفعالات المتلقي، وتلذذ أسماعه بفعل ذلك التناغم.

Archive of SID

www.SID.ir

وأنْتَ اللهُ لا إلهَ إلاّ أنْتَ، الأوّلُ قَبْلَ كلِّ أحَدٍ والآخِرُ بَعْدَ كلِّ عَدَدٍ
وأنْتَ اللهُ لا إلهَ إلاّ أنْتَ، الدّاني في عُلُوِّهِ والعالي في دُنُوِّهِ
وأنْتَ اللهُ لا إلهَ إلاّ أنْتَ، ذو البَهاءِ والمَجْدِ والكبرياءِ والحَمْدِ
وأنْتَ اللهُ لا إلهَ إلاّ أنْتَ، الّذي أنْشَأْتَ الأشياءَ مِنْ غَيرِ سِنْخٍ، وصَوَّرْتَ ما صَوَّرْتَ مِنْ غَيرِ مِثالٍ، وابْتَدَعْتَ المُبْتَدَعاتِ بلا احْتِذاءٍ (المصدر نفسه، الدعاء السابع والأربعون).

فنراه عليه السلام يكرّر العبارة «**أنْتَ اللهُ لا إلهَ إلاّ أنْتَ**» عشر مرّات للتأكيد على وحدانية الله جل جلاله، وتنزيه ساحته من الشريك والندّ. ولايخفى أنّ تكرار العبارة في هذه المقاطع يبعث نوعاً من التناغم الداخلي في النصّ، فضلاً عن أنّ الكلمات التي تأتي خلف هذه العبارة المكررة تدعم موسيقى النصّ؛ لأنّنا نرى تناسقاً كبيراً بين الكلمات في كلّ جملة. فحيناً نلاحظ الكلمات كلّها تختم بحرف مشترك بينها (مثل الشطرين الأوّل والثاني اللذين يختمان بحرف الدال المجهورة والميم الشفوية)، وحيناً آخر نشاهد بأنّ التناسب في الوزن (مثل: الرحيم، العليم، الحكيم) والاشتقاق (مثل: الكريم، المتكرّم، العظيم، المتعظّم، الكبير، المتكبّر) يجمع بين الكلمات ويقوّي جرس الكلام.

ومنه أيضاً قوله عليه السلام في دعائه في يوم عرفةَ، حيث يقول:

لَكَ الحَمْدُ حَمْداً يدُومُ بدَوامِك
ولَكَ الحَمْدُ حَمْداً خالداً بنِعمَتِك
ولَكَ الحَمْدُ حَمْداً يُوازي صُنعَك
ولَكَ الحَمْدُ حَمْداً يَزيدُ على رِضاك
ولَكَ الحَمْدُ حَمْداً مَعَ حَمْدِ كلِّ حامِدٍ، وشُكراً يقْصُرُ عَنْهُ شُكرُ كلِّ شاكِرٍ (المصدر نفسه، الدعاء السابع والأربعون).

لا يخفى على قارئ هذه المقاطع ما فيها من موسيقى داخلية تمثلت في تكرار العبارة «**ولَكَ الحَمْدُ حَمْداً**»، مما أضفى نغماً موسيقية جميلة على النص. إضافة إلى ذلك، لقد أسهم في توفير موسيقى هذا النص تكرار كلمة «شكر» ومشتقاته في الشطر الآخر، بحيث وهب النصّ قيمة صوتية عظيمة يأنس إليه السمع وتميل إليه النفس، إضافة إلى ما اشتمل عليه من الأثر الخطابي المتمثل في التعبير عن مشاعر الشكر والرضا عن الله جل جلاله.

ردّ العجز على الصدر:

عرف ردّ العجز على الصدر (في النثر) بأن «**يكون أحد اللفظين المكرّرين أو المتجانسين أو الملحق بهما في أول الفقرة والآخر في آخرهما**» (القزويني، د. ت، ص ٣٩٩).

والشاعر أو الناثر حين يعمد إلى هذه التقنية يجد نفسه قد أكد على معنى معين أو نبّه المتلقي إلى أهمية ذلك المعنى، وهذا جليّ واضح في نصوص *الصحيفة*، حيث وردت هذه الظاهرة فيها بكثرة ولاسيما في دعائه عليه السلام في يوم الأضحى، حيث يقول:

أعوذُ بكَ اللّهُمّ الْيَوْمَ مِنْ غَضَبِكَ، فَصَلّ على مُحَمّدٍ وآلِهِ، وأعِذْني
وأسْتَجيرُ بكَ الْيَوْمَ مِنْ سَخَطِكَ، فَصَلّ عَلَى مُحَمّدٍ وآلِهِ، وأجِرْني
وأسْأَلُكَ أمْناً مِنْ عَذابكَ، فَصَلّ عَلى مُحَمّدٍ وآلِهِ، وآمِنّي
وأسْتَهْديكَ، فَصَلّ عَلى مُحَمّدٍ وآلِهِ، واهْدِني
وأسْتَنْصِرُكَ، فَصَلّ عَلَى مُحَمّدٍ وآلِهِ، وانْصُرْني

Archive of SID

www.SID.ir

وأَسْتَرْحِمُكَ، فَصَلِّ عَلَى مُحَمَّدٍ وآلِهِ، وارْحَمْني
وأَسْتَكْفيكَ، فَصَلِّ عَلَى مُحَمَّدٍ وآلِهِ، واكْفِني
وأَسْتَرْزِقُكَ، فَصَلِّ عَلَى مُحَمَّدٍ وآلِهِ، وارْزُقْني
وأَسْتَعينُكَ، فَصَلِّ عَلَى مُحَمَّدٍ وآلِهِ، وأَعِنّي
وأَسْتَغْفِرُكَ لِما سَلَفَ مِنْ ذُنُوبي، فَصَلِّ عَلَى مُحَمَّدٍ وآلِهِ، واغْفِرْ لي
وأَسْتَعْصِمُكَ، فَصَلِّ عَلَى مُحَمَّدٍ وآلِهِ، واعْصِمْني (*الصحيفة السجادية*، الدعاء الثامن والأربعون).

فقد ردّ الإمام عجز كل الفقرات على صدورها، واستخدم هذه التقنية في التأثير والتطريب بما توفرّه من الإيقاع والموسيقى توفيراً قويّاً وواضحاً. ولهذا التكرار القائم على ردّ العجز على الصدر دلالة صوتية؛ لأنّ الألفاظ التي ذكرت في صدور الفقرات تتردّد صداها في آخر الفقرة مرّة أخرى. ومن شأن هذا الترديد إعطاء النصّ جمالاً موسيقياً، وهو أشبه بوثاق دقيق أو نغمة موحدة تربط بين أول الفقرة وآخرها بحيث يصبح صدرها وعجزها كلّاً لا ينفصل ونغماً واحدة متصلة.

ويقول الإمام أيضاً في دعائه عليه السلام في وداع شهر رمضان:

«**تَشْكُرُ مَنْ شَكَرَكَ وأَنْتَ أَلْهَمْتَهُ شُكْرَكَ، وتُكافِئُ مَن حَمِدَكَ وأَنْتَ عَلَّمْتَهُ حَمْدَكَ**» (المصدر نفسه، الدعاء الخامس والأربعون).

فيردّ كلمتي الشكر والحمد إلى صدر الكلام وفي ذلك تقوية وتأكيد لمعنى الشكر والحمد فضلاً عن قيمته الموسيقية التي أعطت النصّ جمالاً وإيقاعاً عذبة تجذب الأذن لسماعها وتطرب النفس. فهذا النوع من التكرار يثير لدى المتلقي حركة ذهنية؛ إذ تتداعى وتتواصل المعاني، فيتوقع الكلمة المكررة قبل ورودها، فتبعث في نفسه نشوة الحدس والتخمين؛ وبذلك تتجلى الموسيقى الداخلية في صورة نغمة عالية. ولا نريد الإطالة في ذكر المزيد من الشواهد، فهي كثيرة في *الصحيفة*. وإن رجعت إليه، يجد شواهدها الكثيرة بسهولة.

الجناس:

يعدّ الجناس نوعاً آخر من منابع الموسيقى الداخلية الذي يعتمد على أسلوب التكرار في بنائه؛ إذ تتكرر اللفظة أو الكلمة فتجانس اللفظة أو الكلمة الأخري. وما يميز ذلك التكرار أنّ المعنى يختلف بين اللفظتين، بينما في التكرار اللفظي يتطابق معنى اللفظ المكرر.

وتكمن أهمّية الجناس في موسيقى النصّ في تقوية النّغم الموسيقي بين اللفظتين المتجانستين، حيث يزيد ويؤكد النغم ورنّته، فضلاً عن الانسجام مع المعاني ورنة الألفاظ؛ وهذا يعد من أسرار الجمال الصوتي والوزني، فيثير فينا نشوة الحدس ويدفع بالذهن إلى الانتباه والتفريق بين اللفظتين وإيجاد التقارب بين المعنيين (هلال، ١٩٨٠م، ص٢٧٠ـ٢٧١).

للجناس دور هامّ في *الصحيفة*، بيد أنّنا لا نجد فيها الجناس التامّ، ربّما لتجنب الإمام التكلّفَ الذي يقع صاحب الجناس التامّ فيه عند تكراره كلمتين متجانستين، على الرغم من كونه يدلّ على سعة المخزون اللغوي لديه.

ومن أنواع الجناس الناقص فيها، قوله عليه السلام:

«**وتُنْبِتُ لَنا به الزرع وتُدِرّ به الضرع**» (المصدر نفسه، الدعاء التاسع عشر).

«**فَصِمنا بأمْرِك نَهارَهُ، وثُمنا بعَونِك لَيلَهُ، مُتَعَرِّضينَ بِصيامِهِ وقيامِهِ لِما عَرَّضْتَنا لَهُ مِنْ رَحمَتِك**» (المصدر نفسه، الدعاء الخامس والأربعون).

«**ونَجْنَحَ إلى الّتي هيَ أبْعَدُ مِنْ حُسْنِ العاقِبةِ وَأقرَبُ إلى ضِدِّ العافيةِ**» (المصدر نفسه، الدعاء الثالث والثلاثون).

«**فَها أنا ذا أُؤمِّك بالوفادةِ وَأسْأَلُك حُسْنَ الرفادةِ**» (المصدر نفسه، الدعاء السادس والأربعون).

Archive of SID

www.SID.ir

«**وتُوَفِّرُ عَلَيهِمُ الحَظَّ مِنْ عوائِدِك وقَوائِدِك** » (المصدر نفسه، الدعاء السابع والأربعون).

«**سُبْحانَك، لا تحس ولا تجس ولا تمس ولا تكاد ولا تماطُ**»[1] (المصدر نفسه، الدعاء السابع والأربعون).

نلاحظ من خلال هذه الفقرات أنّ الجناس قد ورد في كلمات «الزّرع والضّرع» (الجناس اللفظي)، و«صُمْنا وقُمْنا» و«صيام وقيام» (الجناس اللاحق)، و«العاقبة والعافية» (الجناس المصحّف)، و«الوفادة والرفادة» (الجناس المضارع)، و«عوائد وفوائد» (الجناس اللاحق)، و«تحسّ وتجسّ وتمسّ» (الجناس المصحّف والجناس اللاحق). فبذلك يحقق الإمام عليه السلام إيقاعاً داخلياً لكلامه دون اللجوء إلى تكرار الكلمة نفسها، فبتغيير بسيط في بعض حروف الألفاظ المتجانسة تنتج كلمات جديدة وبمعان مختلفة، ممّا يسهم في إثراء المعجم اللغوي لنصوصه، ويعطينا مؤشراً حول ماهية الفقرات بكونها إيقاعية منظمة ذات جرس عذبة في الأسماع.

السجع :

تعد هذه التقنية نوعاً آخر من المظاهر الموسيقية في النصّ الأدبي ؛ وحدّه أن يقال :

تواطؤ الفواصل في الكلام المنثور على حرف واحد . وهو على ثلاثة أقسام ؛ أولها : المطرف وهو ما اختلفت فاصلتاه في الوزن واتفقتا في الحرف الأخير ؛ ثانيها : المرصّع وهو ما كان ألفاظ إحدى الفقرتين كلّها أو أكثرها مثل ما يقابلها من الفقرة الأخرى وزناً وتقفية ؛ ثالثها : المتوازي وهو ما كان الاتفاق فيه في الكلمتين الأخيرتين فقط (الهاشمي، ١٩٩٩م، ص ٣٣٠ـ٣٣١).

والجدير بالذكر

أنّ الأصل في السجع هو الاعتدال في مقاطع الكلام. والاعتدال مطلوب في جميع الأشياء والنفس تميل إليه بالطبع. ومع هذا فليس الوقوف في السجع عند الاعتدال فقط، ولا عند تواطؤ الفواصل على حرف واحد ؛ إذ لو كان ذلك هو المراد من السجع، لكان كلّ أديب من الأدباء سجّاعاً، وما من أحد منهم إلاّ أن يمكنه أن يؤلّف ألفاظاً مسجوعة ويأتي بها في كلامه، بل ينبغي أن تكون الألفاظ المسجوعة حلوة حارّة طنّانة رنّانة (ابن الأثير، ب د. ت، ص ٢١٠ـ٢١٣) وأن يأتي بها المؤلف عفوية دون التكلف.

فحينئذ يكون السجع ذا جمالية وموسيقية عذبة تميل إليه النفس ؛ لأنّه على درجة عالية من التوازن النسقي، ممّا يبلغ الظاهرة مداها الأقصى.

ونلمح أثر السجع في موسيقى كلام الإمام في دعائه عليه السلام إذا سأل الله العافية وشكرها، حيث يقول :

«**وأعِذْني وذُرِّيَّتي مِنَ الشَّيطانِ الرَّجيم ... ومِنْ شَرِّ كلِّ شَيطانٍ مَريدٍ، ومِنْ شَرِّ كلِّ سُلْطانٍ عَنيدٍ، ومِنْ شَرِّ كلِّ مُتْرَفٍ حَفيدٍ، ومِنْ شَرِّ ضَعيفٍ وشَديدٍ**» (*الصحيفة السجادية*، الدعاء الثالث والعشرون).

وبذلك يكون قد حقّق في كلّ الفقرات إيقاعاً منتظماً، بحيث الألفاظ المسجوعة المرصّعة (شيطان مريد وسلطان عنيد، مترف حفيد وضعيف وشديد) أعطت النصّ إيقاعاً جميلاً متناغماً، ويساعد هذا الإيقاعَ تكرارُ كلمات «من شرّ كلّ» في كلّ الفقرات.

ولا شك أنّ استخدام الإمام هذه التقنية يعزّز المعنى في سياق الكلام، وقد يوحي ذلك إلى الحالة النفسية والتجربة التي جعلته يستعيذ بالله تعالى من شرّ الشيطان وهمزاته. فنراه عليه السلام يطلب من الله تعالى أن يُعيذه وذرّيته من قوى الشرّ التي تجعل الإنسان

---

١. هذه الفقرات التي ذكرناه هنا أقلّ ما يمكن الاستشهاد به ؛ وإن شئت الأكثر من شواهد الجناس في *الصحيفة*، انظر مثلاً : «لواعج وعوالج» (الدعاء الثاني/ ١٦)، «المهمّات والملمّات» (الدعاء السابع/ ٤)، «مدحي إيّاك وحمدي لك» (الدعاء الحادي والعشرون / ٩)، «الضعيف عملاً الجسيم أملاً» (الدعاء الثاني والثلاثون/ ٩)، «خاشعة وخاضعة»، «الرغبة والرهبة» (الدعاء الالثاني والثلاثون/ ١٩)، «ذكروك وشكروك» (الدعاء الخامس والأربعون/ ٢٤٨) إلخ.

Archive of SID

www.SID.ir

مضطرباً خائفاً؛ لذلك عليه أن يتسلّح بقوّة في الإيمان بالله للردّ على قوى الشرّ هذه. ولأجل تقوية هذا المعنى وبغية تأثيره في النفس، نلاحظ أن الأصوات الواقعة رَوي الفواصلَ (حرف الدال التي من الأصوات الشديدة الغليظة) في هذه المقاطع جاءت قوية، فساهمت في توضيح الفكرة أكثر، وهي أنّ القوّة تحتاج إلى القوّة. فالقوّة في الشرّ تحتاج إلى قوّة أكبر لتردعها؛ ولذلك جاء التعبير عن هذه الفكرة بأصوات قوية.

ومن شواهد السجع أيضاً قوله: «**إلهي! إنْ رَفَعْتَني فَمَنْ ذا الّذي يضَعُني، وإن وَضَعْتَني فَمَنْ ذا الّذي يَرفَعُني؟**» (المصدر نفسه، الدعاء الثامن والأربعون). نلاحظ في هذا المقطع ازدحام أدوات عديدة عمد إليها الإمام عليه السلام لصوغ إيقاعه الداخلي؛ فقابَل بين ثنائية «الرفع والوضع» وكرّر كلمات «إن» و«من ذا الّذي»، واستخدم السجع المرصّع؛ وكلّ هذا خلق إيقاعاً رحباً تجول فيه كلماتٌ توحي وجْده وتفزعه إلى ذات الحقّ. ويعمد الإمام عليه السلام بهذه التقنيات إلى جذب انتباه القارئ أو المتلقي عن طريق تقوية جرس الكلام.

وكذلك نلمح أثر السجع المتوازي في إيقاع النصّ التالي ودلالاته الصوتية:

اللّهُمَّ إنّي أَعْتَذِرُ إلَيْكَ مِنْ مَظْلُومٍ ظُلِمَ بِحَضْرَتي فَلَمْ أَنْصُرْهُ، وَمِنْ مَعْرُوفٍ أُسْدِيَ إلَيَّ فَلَمْ أَشْكُرْهُ، وَمِنْ مُسيءٍ اعْتَذَرَ إلَيَّ فَلَمْ أَعْذِرْهُ، وَمِنْ ذيْ فَاقَة سَأَلَني فَلَمْ أُوثِرْهُ، وَمِنْ حَقِّ ذي حَقٍّ لَزِمَني لِمُؤْمِنٍ فَلَمْ أُوَفِّرْهُ، وَمِنْ عَيْب مُؤْمِنٍ ظَهَرَ لي فَلَمْ أَسْتُرْهُ، وَمِنْ كُلِّ إثْم عَرَضَ ليْ فَلَمْ أَهْجُرْهُ (*الصحيفة السجادية*، الدعاء الثامن والثلاثون).

نلاحظ أنّ هذا النصّ يحفل بقيم إيقاعية رائعة، وتلك لسبب واضح هو: أنّ جميع قراراته ذات رويّ واحد بحيث يشبه المقطوعة الشعرية، فضلاً عن التقنيات الأخرى التي تدعم موسيقى الفقرات مثل: الجناس والتكرار. وهذا الإيقاع يخضع لطبيعة الموضوع والمستوى العاطفي للموقف؛ إذ إن النصّ في صدد تقديم العذر حيال جملة من القضايا، بحيث كان العذر هو الفكرة التي تحوم عليها العبارات، لذلك كان من الطبيعي أن تتوحّد القوافي تبعاً لوحدة الفكرة ذاتها.

الترصيع:

تعتبر هذه التقنية نوعاً آخر من المظاهر الموسيقية في النصّ الأدبي، ونعني به في التعبير الأدبي «**ما كان من المنظوم والمنثور من الكلام ألفاظُ الفصل الأوّل فيه مساوية لألفاظ الفصل الثاني في الأوزان واتّفاق الأعجاز**» (ابن الأثير، آ.د.ت، ص ٢٧٧). وهو يحقق إيقاعاً ممتعاً على درجة عالية؛ لأنّ قمّة التوازن النسقي ممّا يبلغ بالظاهرة مداها الأقصى قد تمثّلت في نموذج الترصيع، و

هو أسلوب مزدوج يجمع فيه مبدأ الفك ومبدأ التجزئة، ثمّ يضاف مبدأ التقفية الداخلية، فيتراكب التوازن المفصلي مع الإيقاع الصوتي والنغم؛ إذ إنّ الترصيع يؤدّي إلى تجزئة الفقرات إلى أجزاء متعددة عند الإنشاد بسبب الوقفات القصيرة المتموضعة في خواتيم العبارات المرصّعة (داود، ٢٠٠٧م، ص ٦٨).

وقد ورد الترصيع في قوله عليه السلام:

«**وأنا بَعْدُ أَقَلُّ الأَقَلّينَ وأَذلُّ الأَذلّينَ... أنا القَليلُ الحَياء، أنا الطّويلُ العَناء**» (المصدر نفسه، الدعاء السابع والأربعون).

«**واجْعَلْنا مِنْ دُعاتِك الدّاعينَ إلَيك، وهُداتِك الدّالّينَ عَلَيك**» (المصدر نفسه، الدعاء الخامس).

فجاءت كلمة «أقلّ» متوافقة مع كلمة «أذلّ» وكلمتا «القليل الحياء» مع كلمتي «الطويل العناء» مما يعطي النصّ نغمة موسيقى رائعة. وكذلك نرى هذا التوافق في الكلمات: «دعاتك، هداتك» و«الداعين، الدالّين» و«إليك، عليك» مما أعطى النصّ إيقاعاً جميلاً؛ فهذه الاستعمالات ليست مجرد تلاعب لفظي، وإنما تدبيج لتمكين المعاني ولتقويتها؛ لأنّه عندما يكرر كلمة «أقلّ» و«أذلّ» مثلاً ويحصل التناسب والتلاؤم بين الكلمات، يقوي المعنى ويرسخه في ذهن السامع ويؤثر في كيانه. فضلاً عن هذا، نرى

Archive of SID

www.SID.ir

أنّه عليه السلام استعمل في المقطع الأول حرف اللام التي «**يوحي صوته بمزيج من الليونة والمرونة والتماسك والالتصاق**» (عباس، ١٩٩٨م، ص ٧٨) رويّاً لفواصل الفقرات ليعبر عن شدّة خضوعه لله جلّ جلاله وارتباطه به عزّ وجلّ. كذلك نرى هذه الليونة في المقطع الثاني بسبب استخدام حرفي الألف والياء اللتين تعتبران من الحروف اللينة.

التوازن:

التوازن وبعبارة أخرى الموازنة هو«**أن تكون ألفاظ الفواصل من الكلام المنثور متساوية في الوزن... وللكلام بذلك طلاوة ورونق، وسببه الاعتدال؛ لأنّه مطلوب في كل الأشياء. وإذا كانت مقاطع الكلام معتدلة، وقعت من النفس موقع الاستحسان، وهذا لا مراء فيه لوضوحه**» (ابن الأثير، آ د. ت، ص ٢٩١). ومن التوازن ما جاء به في دعائه عليه السلام:

«**أُمدُدْ لي في أعْمارِهِمْ وزِدْ لي في آجالِهِم ورَبِّ لي صَغيرَهُم وقَوِّ لي ضَعيفَهُمْ**» (*الصحيفة السجادية*، الدعاء الخامس والعشرون).

«**واجْعَلْ آباءَنا وَأُمَّهاتِنا وَأَوْلادَنا وأهالينا و... مِنْهُ في حِرْزٍ حارِزٍ وَحِصْنٍ حافِظٍ وكَهْفٍ مانِعٍ**»(المصدر نفسه، الدعاء السابع عشر).

من الواضح أنّ هذه الفقرات يجمعها توازن صرفي وعروضي؛ لأنّ عدد حروف الكلمات المتوازنه واحد ومواضع الحركات والسكنات واحد أيضاً، ولهذا التوازن أثر غير مخفي في إيقاع النصّ، حيث يؤدّي دوراً إيجابياً في تفعيل النغمة الموسيقية وإيصالها إلى مستوى فنّي عالٍ. أمّا في البعد المعنوي، فإنّ حرف الحاء كما قلنا آنفاً: «**أقدر الحروف على التعبير عن خلجات القلب ورعشاته**» (عباس، ١٩٩٨م، ص ١٧٨)؛ فالإمام عليه السلام استخدم في هذه المقاطع المتوازنة حرف الحاء ليعبر عن حبّه لأسرته وأهل بيته.

نتائج البحث:

تبيّن لنا من خلال هذا المقال أنّ الموسيقى الداخلية أحد المظاهر الجمالية في النصوص الأدبية التي تتمثل في التكرار بأنواعه المختلفة (التكرار الحرفي، التكرار اللفظي وتكرار العبارة) والجناس وردّ العجز على الصدر والسجع والترصيع وتوازن الجملات. وهي ذات صلة وثيقة بدلالات الكلام وأغراضه. فالمتكلم عندما يكرر بعض الحروف في كلامه، فهذا يدلّ على أنّه يشعر المتلقي على ميزة هذا الحرف ودلالته الصوتية؛ وكذلك عندما يكرر الكلمات والعبارات، يشعر المتلقي بأنّ لتلك الكلمة أو العبارة أهمّية بالغة عنده، إضافة إلى الإيقاع الذي يحدث في الكلام. وهذا الإيقاع الناتج من تكرار الحروف والكلمات يجذب أذن السامع إليه ويوحي إليه حالات الكاتب النفسية. وهذا الأمر رأيناه في النصوص المقتطفة لمولانا الإمام زين‌العابدين عليه السلام عند الوقوف عليها.

وكذلك أشرنا إلى المنابع الموسيقية في صحيفته، ولمسنا الآثار التي تحدثها في تقوية جمال كلامه.

وفي الختام يجدر أن نقول: إنّ استخدام الإمام هذه التقنيات يكون عفوية دون أيّ تكلف، وهذا سرّ جمال كلامه وتأثيره في القارئ.

❁❁❁

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

الصحيفة السجادية.

Archive of SID

www.SID.ir

ابن الأثير، ضياء الدين. (آ د. ت). ***المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر***. (قدّمه وعلّق عليه أحمد الحوفي وبدوي طبانة). (ج ١). القاهرة: دار نهضة مصر.

ـــــــــــــــ. (ب د. ت). ***المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر***. (قدّمه وعلّق عليه أحمد الحوفي وبدوي طبانة). (ج ٢). القاهرة: دار نهضة مصر.

أطميش، محسن. (١٩٨٢م). ***دير الملاك: دراسة نقدية للظواهر الفنّية في الشعر العراقي المعاصر***. (ط ١). بغداد: دار الرشيد.

أنيس، إبراهيم. (د. ت). ***الأصوات اللغوية***. القاهرة: مكتبة نهضة مصر.

البستاني، محمود. (١٤١٣هـ). ***تاريخ الأدب العربي في ضوء المنهج الإسلامي***. (ط ١). مشهد: مجمع البحوث الإسلامية.

بكار، يوسف حسين. (١٩٨٢م). ***بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث***. (ط ٢). بيروت: دار الأندلس.

جيدة، عبدالحميد. (١٩٨٦م). ***الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر***. بيروت: دار الشمال.

داود، عشتار. (٢٠٠٧م). ***الأسلوبية الشعرية: قراءة في شعر محمود حسن إسماعيل***. (ط ١). عمان: دار مجد لاوي.

الصغير، محمد حسين علي. (٢٠٠٠م). ***الصوت اللغوي في القرآن***. (ط ١). بيروت: دار المؤرخ العربي.

الطيب، عبدالله. (٢٠٠٠م). ***المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها***. (ج ٢). بيروت: دار الفكر.

عاشور، فهد ناصر. (٢٠٠٤م). ***التكرار في شعر محمود درويش***. (ط ١). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات و النشر.

عباس، حسن. (١٩٩٨م). ***خصائص الحروف العربية ومعانيها***. دمشق: منشورات اتحاد الكتّاب العرب.

عبدالرحمن، ممدوح. (١٩٩٤م). ***المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر***. إسكندرية: دار المعرفة الجامعية.

عزّالدين، يوسف. (١٩٨٦م). ***التجديد في الشعر الحديث***. (ط ١). جُدّة: دار البلاد.

الغرفي، حسن. (٢٠٠١م)، ***حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر***. الدار البيضاء: إفريقيا الشرق.

الفيض الكاشاني، محمدمحسن بن شاه‌مرتضى. (١٤٠٦هـ). ***الوافي***. (ج ١). (ط ١). أصفهان: منشورات مكتبة الإمام أميرالمؤمنين علي عليه السلام.

قدامة بن جعفر. (١٣٠٢هـ). ***نقد الشعر***. القسطنطينية: مطبعة الجوائب.

القزويني، الخطيب. (د. ت). ***الإيضاح في علوم البلاغة: المعاني و البيان و البديع***. بيروت: دار الكتب العلمية.

مجلسى، محمد باقر بن محمد تقى (١٤٢٣)، ***زاد المعاد (و يليه كتاب مفتاح الجنان)***. (تحقيق علاءالدين الأعلمى). (ط ١). بيروت: مؤسسة الأعلمي للمطبوعات.

مغنية، محمد جواد. (د. ت). ***في ظلال الصحيفة السجادية***. (تحقيق سامي الغريري). (ط ١). قم: مؤسسة دار الكتاب الإسلامي.

مفتاح، محمد. (١٩٨٢م). ***في سيماء الشعر القديم: دراسة نظرية و تطبيقية***. (ط ١). الدار البيضاء: دار الثقافة

ـــــــــــــــ. (١٩٩٢م). ***تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)***. (ط ٣). الدار البيضاء ـ بيروت: المركز الثقافي العربي.

الملائكة، نازك. (١٩٦٧م). ***قضايا الشعر العربي المعاصر***. (ط ٣). بيروت: منشورات مكتبة النهضة.

الهاشمي، السيد أحمد. (١٩٩٩م). ***جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع***. (ضبط وتدقيق وتوثيق: يوسف الصميلي). (ط ١). صيدا: المكتبة العصرية.

الهاشمي، علوي. (٢٠٠٦م). ***فلسفة الإيقاع في الشعر العربي***. (ط ١). المنامة: وزارة الإعلام والثقافة والتراث الوطني.

هلال، ماهر مهدي. (١٩٨٠م). ***جرس الألفاظ و دلالتها في البحث البلاغي و النقدي عند العرب***. (ط ١). بغداد: دار الحرية.

Archive of SID

www.SID.ir