# تقنيات البنية الصوتية في دعاء الصباح

أ.م.د. أحمد عبيس عبيد
المديرية العامة لتربية بابل

# Techniques of sound structure in the morning Dua (morning supplication)

**Assist.prof. Dr.Ahmed Obais Obaid**
**General Directorate of Education of Babil**
ahmedobais640@gmail.com

**Abstract**

In our literary and social life, we witness texts that transcend their time, and are transitory to the ages, due to their nature, type, human need for them, or other factors. They, therefore, have a process and vogue for some circumstance. Examples of such texts is the morning Dua, which we find the need for it is renewing, for worship using its contents, and to enjoy its recitation, harmony and beauty. These descriptions enticed us to delve into the mechanisms of sound intonation of this Dua. Thus, it is the focus of our research, concentrating on the most important sound techniques available in this Dua, their nature and types, and what they added to the text. Beginning with a brief introduction to the effect of sound in the creative literary text, and then studying the most prominent techniques available in Dua: assonance, repetition of all kinds, naturalization, balance, diversity in the construction of sentences.

**Key words**

Morning prayer, sound, assonance, repetition, naturalization, balance, variety

**ملخص البحث**

في حياتنا الأدبية والاجتماعية نشهد نصوصا تتجاوز زمنها، وتكون عابرة للعصور، بفعل طبيعتها أو نوعها أو حاجة الإنسان لها، أو عوامل أُخر، فيكون لها سيرورة وذيوع لظرف ما، ومن هذه النصوص دعاء الصباح الذي نجد الحاجة إليه متجددة، للتعبّد بمضامينه، وللاستمتاع بتلاوته، وصار يعطر أسماعنا بلطافة الكلم وجمال الموسيقى المنبعث من جرس الصوت واللفظ والعبارة، ومن تقنيات صوتية أُخر، وبفضل ذلك كثر الترنّم به، هذه الميزة منحته الاتساق والانسجام والجمال. وأغرتنا هذه الأوصاف إلى الخوض في آليات التنغيم الصوتي لهذا الدعاء، فكان محورا لبحثنا هذا، منعمين النظر في أهم التقنيات الصوتية المتوافرة في هذا الدعاء وطبيعتها وأنواعها، وماذا أضفت على النص، مبتدئين بمدخل موجز في أثر الصوت في النص الأدبي الإبداعي، ثم دراسة أبرز التقنيات المتوافرة في الدعاء وهي: السجع، التكرار بأنواعه، التجنيس، التوازن، التنوّع في بناء الجمل.

**الكلمات المفتاحية:** دعاء الصباح، الصوت، السجع، التكرار، التجنيس، التوازن، التنوع

## مدخل

الصوت أحد المؤثرات التي تخلب لب القارئ وتسحره، وتأخذ بمجامع قلبه إلى النص، وتقوده إلى التأثر والتعاطف؛ فرحا أو حزنا، أو غير ذلك من أفعال، والصوت أحد الدوال المؤثرة في النص فهو سلاح فعّال أيّما فاعلية. وقد نصّ القدماء على قيمته، فقال الجاحظ: " الصوت آلة اللفظ، والجوهر الذي يقوم به التقطيع وبه يوجد التأليف"[١]، وقال القاضي الجرجاني "وإنّما الكلام أصوات محلُّها من الأسماع محل النواظر من الأبصار"[٢]، وحدّ ابن

[١] البيان والتبيين، ١/ ٧٩

[٢] الوساطة بين المتنبي وخصومه: ٤١٢

سنان الكلام بأنّه " ضرب من التأليف في النغم"[١] ، والنغم هو نصّ في الصوت، بمعنى أن للصوت تأثيرا في حسن اللفظ والكلام أو قبحهما. والقيمة الصوتية للألفاظ هي أساس المفاضلة بينها " لأن الألفاظ داخلة في حيز الأصوات، فالذي يستلذه السمع منها ويميل إليه هو الحسن، والذي يكرهه وينفر عنه هو القبيح"[٢]، أمّا ابن جنّي فقد عرف اللغة أصلا بأنّها " أصوات يعبّر بها كل قوم عن أغراضهم"[٣]، ولعل جزءا كبيرا من فصاحة الألفاظ عائد إلى قيمها الصوتية " وقد جعلوا المفاضلة بين لفظة وأخرى مما يخص الفصاحة، لأن المفاضلة بين لفظتين إنما تكون في جرسهما أو صوتهما لا في دلالتهما على المعنى"[٤].

وأداة الحكم على القيم الصوتية للألفاظ والتراكيب والجمل هو السمع، والكلمة ليست صورة جامدة بل هي أصوات تنطق بموسيقى. ونتيجة التأليف يحدث التلاؤم بين أصوات الألفاظ. لذا فقيمة الصوت كبيرة في الكلام، ونظريات نشوء اللغات كلّها ترتبط بالصوت، وأحسب أن السحر الذي ذكره الرسول (ص) في قوله " إن من البيان لسحرا، وإنّ من الشعر لحكمة"[٥] عائدٌ جلُّهُ إلى التقنيات الصوتية التي يوفرها المنشئ في كلامه.

والعربي يميل بطبعه إلى الإيقاع منذ ما يعرف بالحداء في رحلة الركب والدواب في تنقله من مكان إلى آخر، يترنّم بالصوت، ويردد ألفاظا وعبارات بين حين وآخر، يميل إلى التغني بكلامه، تشوقا واستعذابا. واللغة– بحسب رأي إبراهيم أنيس– أصوات تتركب منها الألفاظ والجمل للتعبير عن الدلالة. وهذا كلّه ينبئ عن قيم الصوت في الكلام وفاعليته في الانسجام والائتلاف والإيحاء[٦]. ومعياره الحس والذوق في تمييز القيمة الصوتية للألفاظ، وهو ما يمنح الكلام قيما جمالية. ولا تأتي قيمة الصوت من شكله المجرد فحسب، بل بقيمة أدائه في السياق وما يثمر عنه من أبعاد جمالية ودلالية صريحة؛ لأنّ الصوت مرتبط بالمعنى من خلال تجسيده للألفاظ المؤلفة من أصوات منتظمة في سياقات تعبيرية معينة[٧].

وهناك مجموعة من التقنيات الصوتية التي توافرت في دعاء الصباح وحققت انسجاما نغميا داخل السياق ومتعة فنية تستهوي القلوب والأسماع، كانت مدعاة لتعقبها وبيانها لاستجلاء فاعليتها في النص، وهو ما يكشف عنه البحث.

**السجع**

يعد السجع العلامة الموسيقية الأولى المميزة للنثر، وهو" تواطؤ الفواصل في الكلام المنثور على حرف واحد"[٨]، يقابل القافية في الشعر، ويعطي النص النثري قدرا عاليا من الإيقاع، فيؤثر في المتلقي ويجذبه إلى النص، قارئا أو مستمعا، بفعل ما يوفره من جماليات صوتية، فهو" يحسّن الكلام ويبيّن آثار الصناعة ويجري مجرى القوافي المحمودة"[٩]، وله دورٌ أساس في وصول النثر إلينا،" فالحفظ إليه أسرع، والآذان لسماعه أنشط، وهو أحق بالتقييد

---

[١] سر الفصاحة: ٥٥

[٢] المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ١/ ١١٥

[٣] الخصائص: / ٣٣

[٤] دروس في البلاغة، جميل سعيد: ١٠٧

[٥] عيار الشعر: ١٦

[٦] ينظر: طرق تنمية الألفاظ في اللغة: ٥

[٧] ينظر: الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير وموازنة): ٢٢٩

[٨] ينظر: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ١/ ١٩٥

[٩] سر الفصاحة: ١٧١

وبقلة التفلّت"[١]، موجود في النثر العربي بشكل ملحوظ، ولا سيّما في النصوص الإبداعية، وهو موجود في القرآن الكريم، ولا تكاد تخلو منه سورة وإنْ قصرت، لكن تحت مسمّى الفاصلة القرآنية، تمييزا له عن السجع في نصوص الأدب العربي، وهو موجود في كلام الرسول محمد (ص). وفي كلام سيّد البلغاء، ولا تجد لبليغ كلاما يخلو منه، لأنّه من مميزات البلاغة الفطرية[٢]، فهو يحسّن النثر بسبب تماثل الحروف في فصوله. أمّا وجوده في الأدعية فمفروغ منه، و" لا نكاد نجد دعاءً يتخلى عن عنصر الإيقاع بخاصة الفواصل المقفاة"[٣]، ومنه هذا الدعاء.

وفضيلة السجع مجمعٌ عليها على شرط بعده عن التكلف والتعسف والقصدية، أو أن يقحم للتزويق فقط من دون أن يستدعيه المعنى، " فإذا رأيت العرب قد أصلحوا ألفاظهم، وحسنوها ورققوا حواشيها، وصقلوا أطرافها، فلا تظن أن العناية إذ ذاك إنما هي بألفاظ فقط، بل هي خدمة منهم للمعاني، ونظير ذلك إبراز صورة الحسناء في الحلل الموشية والأثواب المحبرة"[٤]، والنفس تستطيب التلوين في نهايات الجمل إذا جاءت موقعة، وتقبل على كل إيقاع في أيّ موضع وُجِد، و " كان المتقدمون لا يحفلون بالسجع ولا يقصدونه بتة، إلّا ما أتت به الفصاحة في أثناء الكلام، واتفق عن غير قصد ولا اكتساب، وإنما كانت كلماتهم متوازنة، وألفاظهم متوازنة، وألفاظهم متناسبة، ومعانيهم ناصعة، وعبارتهم رائقة، وفصولهم متقابلة، وجمل كلامهم متماثلة، وتلك طريقة الإمام علي عليه السلام، ومن اقتفى أثره من فرسان الكلام"[٥].

ومن استقرائنا لهذا الدعاء لوحظ توافر السجع فيه بشكل ملحوظ، أما طبيعته فقد تنوعت فمرة يأتي ملتزما في جملتين، ومرة في ثلاث جمل، أو أربع أو أكثر، وهذا من شأنه أن يجعل النص متنوعا في موسيقاه المنبعثة من السجع، فالنص لا يلتزم لوناً واحدا يبعث على الملل، بل يتخذ أنماطا متنوعة. وهذه من علامات غنى النص إيقاعيا، وأكّد القدماء ضرورة " أن يكون السجع في الكلام كالملح في الطعام، فإنّه متى ظفر منه بمقدار الرتبة، وحسب الكفاية، حلا منظره، وبهر بهاؤه، وسطع نوره، وانتشر ضياؤه" [٦].

ومن طبيعة هذا السجع أيضا أنّه يتفاوت في حجم الموسيقى المتوفرة فيه؛ فمرة يلتزم صوتا واحدا، ومرة صوتين، ومرة ثلاثة أصوات، ومرة أربعة أصوات، وكلما ازداد عدد الأصوات الملتزمة في السجع كلما ارتفع حجم الوحدات الموسيقية المتوافرة فيه، ومنه ما جاء في العبارتين ( من ذا يعرف قدرك فلا يخافُك، ومن ذا يعلم ما أنت فلا يهابُك)، إذ ألتزم فيه صوت الكاف وصوت حركة ما قبله (الضمة)، ومنه في العبارات (ألَّفتَ بقدرتك الفِرَق، وفَلقْتَ بلطفك الفَلَق، وأنرْتَ بكرمك دياجي الغَسَق) وفيه التُزم صوتان؛ القاف وحركة ما قبله (الفتحة)، ومنه ما جاء في العبارات (فاجعل اللهم صباحي هذا نازلا عليَّ بضياء الهُدَى، وبالسلامة في الدين والدنيا، ومسائي جُنّةً من كيد العِدَى، ووقاية من مرديات الهوى) فقد التزم فيه صوت الألف في نهاية الكلمات، وصوت الدال قبل الألف في الكلمتين الأولى والثانية، وهذا هو النمط الأقل في حجم القيمة الموسيقية المتوافرة في السجع.

ومن السجع ما التزم فيه حرفان ومنه: (فيا من توحّد بالعز والبقاء، وقهر عباده بالموت والفناء، صلّ على محمد وآله الأتقياء) إذ توافر فيه حرفا الألف والهمزة. والسجع الموجود في (البقاء والفناء) من النوع المتوازي الذي

---

[١] البيان والتبيين: ٢٣٩

[٢] ينظر: النثر الفني في القرن الرابع: ١/ ٦٤

[٣] تاريخ الأدب العربي في ضوء المنهج الإسلامي: ٣٧٠

[٤] المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ٢/ ٥٣

[٥] صبح الأعشى في صناعة الإنشاء: ٢/ ٣٥٣

[٦] البصائر والذخائر: ٢/ ٦٨

تتفق فيه الفاصلتان وزنا وتقفية، أي " أن يكون الجزآن متوازنين متعادلين لا يزيد أحدهما على الآخر مع اتفاق الفواصل على حرف بعينه"[١] بينما السجع بينهما وبين فاصلة (الأتقياء) هو من نوع المطرف الذي تتفق الألفاظ في التقفية دون الوزن.

وهناك ما يلتزم فيه حرفان مع حركة ما قبلهما، ومعلوم أن الحركة صوت أيضا، ومنه ما جاء في العبارات ( اللهمَّ يا من دلع لسان الصباح بنطق تبلجه، وسرّح قطع الليل المظلم بغياهب تلجلجه، وأتقن صنع الفلك الدوّار في مقادير تبرجه، وشعشع ضياء الشمس بنور تأججه)، (يا من قرب من خطرات الظنون، وبَعُدَ عن لحظات العيون، وعلمَ بما كان قبل يكون)، (كلا وحياضك مترعة في ضنك المحول، وبابك مفتوح للطلب والوغول، وأنت غاية المسؤول، ونهاية المأمول)، ففي النص الأول التزم (الجيم والهاء وضم ما قبلهما)، وفي النص الثاني التزم (الواو والنون وضم ما قبلهما) وفي النص الثالث التزم (الواو واللام وضم ما قبلهما)، وفضلا عن ذلك فهناك الاتفاق في وزن الفواصل في أغلب الجمل، وهذا من السجع الموازي، وهو أقوى في قيمته الموسيقية من غيره، ومن فضيلة السجع أنّه يأتي في موقع محدد (نهاية الجمل)، أي بعد مرور زمن محدد أو يكاد يكون كذلك، محققا تأثيرا لـ" البنية الصوتية بوضعها في قوالب زمنية تمارس من خلالها الإيحاء"[٢]والنفس الإنسانية تميل إلى الانتظام في التوزيع الذي يخلق لها متعة فنية.

ومن السجع الموازي أيضا ما ورد في العبارات (إلهي قلبي محجوب، ونفسي معيوب، وعقلي مغلوب)، و(لساني مقرٌّ بالذنوب، فكيف حيلتي يا ستّار العيوب، ويا علّام الغيوب، ويا كاشف الكروب) وفي هذه العبارات نجد الأجزاء متساوية ومتوازنة، فضلا عن التزام (الواو والباء)، وهذا أحسن أنواع السجع بسبب تساوي فقره، واعتدال مقاطع الكلام، وهو من نوع الفواصل القصيرة التي ترددت في مدد زمنية قصيرة، بمعنى أن إيقاع السجع متوفر في مساحة قريبة، وهذا يحسب للنص؛ لأنّه خلق إيقاعا ينعش السمع ويلبي داعي التواصل.

ومنه أيضا ما ورد في العبارات (صلّ اللهم على الدليل إليك في الليل الألِيل، والماسك من أسبابك بحبل الشرف الأطول، والناصع الحسب في ذروة الكاهل الأعبل، والثابت القدم على زحاليفها في الزمن الأول)، ( واغرس اللهمّ بعظمتك في شربي جناني ينابيع الخشوع، وأجرِ اللهمّ لهيبتك من آماقي زفرات الدموع، وأدّبِ اللهمّ نزق الخرق منّي بأزمّة القنوع)، ففي هذه العبارات تجد أن الفواصل فيها موزونة فضلا عن التزام الحرفين الأخيرين فيها، وهذا مما يزيد من القيمة الموسيقية المتوافرة في النص، ولذلك هو من أجمل السجع، وتشعر معه أنّ النص تم تقسيمه على وحدات إيقاعية منتظمة، ووفق بناء هندسي منظم.

ومن السجع أيضا التزام أربعة أصوات، لكن هذه المرة ثلاثة حروف وحركة ما قبلها، ومنها ما جاء في العبارات ( يا من دلّ على ذاته بذاته، وتنزّه عن مجانسة مخلوقاته، وجلّ عن ملاءمة كيفياته)، ( يا من أرقدني في مهاد وأمانه، وأيقظني إلى ما منحني به من منه واحسانه، وكفّ أكف السوء عني بيده وسلطانه)، (واسمع ندائي، واستجب دعائي، وحقق بفضلك أملي ورجائي)، (وأنهرت المياه من الصمّ الصياخيد عذبا وأجاجا، وأنزلت من المعصرات ماءً ثجَّاجا، وجعلت الشمس والقمر للبرية سراجا وهَّاجا، من غير أن تمارس فيما ابتدأت به لغوبا ولا علاجا). ونلاحظ في الشواهد أعلاه التزام ثلاثة حروف مع حركة ما قبلها ، وهو شبيه بما يسمى لزوم ما لا يلزم، الذي يتعدى التزام الحرف الأخير في الفاصلة، وهذا يمنح النص طاقة إيقاعية إضافية بفضل اشتراك الفاصلة مع ما

[١] الصناعتين: ٢٦٨

[٢] نظرية البنائية في النقد الأدبي: ٤٧٢

قبلها بأكثر من صوت، وهو إن دلّ على شيء فإنما يدلُّ على قدرة المنتج على تطويع اللغة وتوظيف الألفاظ المشتملة على قيم موسيقية أعلى في بناء السجع، لتنتج له إيقاعا عاليا ومناسبا للحالة الشعورية للمنتج.

ومن متابعتنا الدقيقة لألوان السجع المتوافر في الدعاء وجدنا أن السجع الذي توافر فيه أربعة أصوات هو النمط الشائع في عبارات الدعاء، وهناك اتفاق في وزن الكلمات المسجوعة في أغلب العبارات، وهذا هو ما يسمى بالسجع الموازي الذي يكون أغنى أنواع السجع في موسيقاه؛ بسبب توافر وحدات صوتية واسعة، وهذا مما يغني النص موسيقيا.

ومما يلحظ أيضا أن السجع في الدعاء جاء في نهاية جمل قصيرة ليست كثيرة المفردات، وهو ميزة للنص لأنه يحتاج قدرة أكبر في توفير السجع وتوظيفه بطريقة حسنة، ولأن " القصير من السجع أوعر مسلكا من الطويل؛ لأنّ المعنى إذا صيغ بألفاظ قصيرة عزَّ مواتاة السجع فيه، لقصر تلك الألفاظ وضيق المجال في استجلابه، وأما الطويل فإن الألفاظ تطول فيه، ويستجلب له السجع من حيثما كان"[١].

ووجدنا أيضا تنوّعا في طبيعة السجع؛ إذ نجده تارة يشهد ارتفاعا بمدّ الصوت نحو الأعلى متمثلا بصوت الألف مسبوقا بفتح (هاربا، ساعيا، شاربا)، وتارة يشهد انحدارا ونزولا بالصوت نحو الأسفل متمثلا بصوت الياء مسبوقا بكسر (ندائي، دعائي، رجائي)، وتارة ثالثة يشهد انسيابا بمدّ الصوت بشكل مستوٍ وأفقي، وهذا ما تجسد بوجود حرف المد (الواو) قبل الحرف الأخير الصحيح مثل (الذنوب، العيوب، الغيوب، الكروب)، (الخشوع، الدموع، القنوع)، والتنوع الحاصل هو بفضل وجود حرف المد قبل حرف الروي في الفاصلة مما يعطيها مرونة عالية وامتدادا لما تتماز به هذه الأصوات من وضوح في السمع إذا ما قيست بالحروف الساكنة[٢]. وهذا كلُّه يعطي صورة واضحة عن تلوّن السجع وتنوعه وعدم اتخاذه لونا واحدا، أو نسقا واحدا ، وحَسَنٌ أن يأتي السجع متلونا بألوان متعددة؛ لأنّه " ينبغي أن يكون كالطراز في الثوب، والصبغة في الرداء، والخط في العصب، والملح في الطعام، والخال في الوجه، ولو كان الوجه كلّه خالا لكان مقليا"[٣]

ولا شك أن تلوّن السجع يعد مصدر غنى للنصوص الإبداعية، وهو ما اتضح في طبيعته في دعاء الصباح، وقد ورد عفو الخاطر بلا تكلف، لأن منتجه؛ الإمام علي (ع) من أرباب الفصاحة والبيان، وتمكنه من السجع جلي واضح لا ينكر، مع أنّ السجع " مقام تزلّ عنه الأقدام، ولا يستطيعه إلّا الواحد من أرباب هذا الفن بعد الواحد، ومن أجل ذلك كان أربابه قليلا"[٤]، لأنه فن يحذق صنعته، وبه ينماز صاحبه عن سواه من كتّاب النثر.

**التكرار**

يعدُّ التكرار احدى التقنيات التي تمنح النص الأدبي جمالا وانسجاما بفعل الموسيقى المتحققة من ترديد أصوات ما أو لفظة أو تركيب أو جملة، فضلا عن الفائدة الدلالية التي تتجسد في التأكيد على معنى مكرر، وتعزيزه وتقريره في نفس المتلقي، والتكرار " تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير بحيث تشكل نغما موسيقيا يتقصده الناظم في شعره أو نثره"[٥]، وله غايات متعددة؛ إمّا للتوكيد أو لزيادة التنبيه والتهويل، أو للتعظيم، أو للتلذذ بذكر المكرر[٦]، وهذه

[١] المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ١/ ٢٥٧
[٢] ينظر: الأصوات اللغوية: ٣٠
[٣] أخلاق الوزيرين = مثالب الوزيرين: ١٣٤
[٤] المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ١/ ٢١٣
[٥] جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب: ٢٣٩
[٦] ينظر: أنوار الربيع في أنواع البديع: ٥/ ٣٤٥

كلّها تنضوي تحت الجانب الدلالي، أما الجانب الآخر فهو قيمة التكرار الموسيقية التي تمنح النص إيقاعا تلتذ به الأسماع وتنتشي به القلوب. وسنأتي على أشكال التكرار الوارد في دعاء الصباح تباعا:

**تكرار الصوت في الفعل المضعّف**

ونريد به تكرار صوتين في فعلٍ مبني منهما فقط وبالتعاقب، ومنه ما جاء في الفعل (تلجلج) الذي فيه الصوت الثاني والرابع من جنس، والثالث والخامس من جنس آخر، والفعل (شعشع) الذي فيه الصوت الأول والثالث من جنس، والثاني والرابع من جنس آخر، وهذا ما وجدناه في قول الإمام علي (ع) في الدعاء (سرّح قطع الليل المظلم بغياهب تلجلجه، واتقن صنع الفلك الدوّار في مقادير تبرجه، وشعشع ضياء الشمس بنور تأجُّجه)، وتكرار الصوتين خلق إيقاعا صوتيا ملحوظا في الفعلين المذكورين. تشعر معهما أنهما يقدمان لك صورة حركية، فالتلجلج هو التردد في الشيء بين الإقدام والرجوع، فهو إذن يصوّر حركة متأرجحة بينهما، وشعشع بمعنى ابتدأ ينتشر شيئا فشيئا، والانتشار التدريجي دالٌ على الحركية في الفعل. ولولا تكرار الصوتين وبناء الفعل على هذه الهيأة لما حصلنا على هذه الصورة الحركية للفعلين. ونتج عنها إيقاع صوتي رائق، وفيه أيضا زيادة في قوة المعاني ناجمة عن التضعيف وتكرارها، فلا شك أننا نلحظ الفارق بين (لجّ) و (تلجلج)، وبين (شعَّ) و (شعشع)، تشعر معه بالزيادة في المعنى بسبب تكرار الأصوات.

**تكرار الصوت على مستوى الجملة**

ونقصد به تكرار صوت معين في مجموعة ألفاظ متتالية، وقد لوحظ تكراره يشكل علامة فارقة لأنّه بقي يطرق السمع مرة بعد أخرى، فيترك صدى جماليا في النفس، والصوت لا يعطي عادة معنى جوهريا بمفرده ما لم يُبنَ على التراكم الكمّي له وعلى السياق العام والخاص الذي وجد فيه[١]، ومن هذا النوع تكرار صوت الهاء العائد على النفس وأهوائها في العبارة (فواهاً لها لما سوّلت لها ظنونها ومناها، وتباً لها لجرأتها على سيّدها ومولاها)، إذ تكرر تسع مرات، وتكرار صوت اللام في العبارة (صلّ اللهم على الدليل إليك في الليل الألیل) فقد تكرر خمس عشرة مرة في هذه العبارة القصيرة وهو موجود في الألفاظ جميعها عدا حرف الجر (في)، فصرنا أمام صوت يتردد في كل لفظة مرة أو أكثر، وهذا أكسب النص إيقاعا موسيقيا ملحوظا، مما كشف عن تأثيرات صوتية ملحوظة بسبب تعاقب الصوت وتكراره في الكلمات المتتالية " وهذا ما يعبّر عنه بالانسجام أو موسيقى اللفظ، فهنا لا ينظر إلى الأصوات المقطعية ونوعها، بل إلى تموجات الألفاظ، وإلى مقدارها في عدة جمل، وهذه الموسيقى اللفظية هي بلا شك أهم وسائل الانتفاع بالأصوات في فن الأدب"[٢].

ومنه تكرار صوت الحاء في العبارة (افتح اللهم لنا مصاريع الصباح بمفاتيح الرحمة والفلاح)، في تكرار صوتي تشعر معه النفس بالعذوبة والانشراح لوجوده في ألفاظ تنبئ دلالاتها عن كل ما هو إيجابي ويبعث على التفاؤل (الصباح، مفاتيح، الرحمة، الفلاح). وهذا نابع من التأثير الصوتي والنغمي، " وقد تؤدي شدة التأثر بالباعث الصوتي على توليد الكلمات أو الأصوات إلى ما يكاد يكون اعتقادا غامضا في وجود مطابقة خفية بين الصوت والمعنى"[٣] ومنه تكرار صوتي الفاء والقاف في العبارة (ألّفتَ بقدرتك الفِرَق، وفلقْتَ بلطفك الفلَق)، والذي تشعر معه

[١] ينظر: دينامية النص: ٦٣

[٢] قواعد النقد الأدبي، كرومبي: ٤١– ٤٢

[٣] دور الكلمة في اللغة: ٨١

أنك أمام آلة موسيقية تصدر أصواتا مزدوجة ومتعاقبة وفق هندسة صوتية مميزة، متنقلة بين الفاء والقاف، هذه الأصوات جميعها (الهاء واللام والحاء والفاء والقاف) تكررت بشكل ملحوظ في مواضعها، وخلقت إيقاعا صوتيا ناجما عن كثرة ترددها في نطاق ضيق من الألفاظ، فيشيع جرسا موسيقيا ملبيا حاجة المعنى والسياق، هذا التكرار يثير حاسة السمع ومن ثم يثير الجوانب الروحية في الإنسان، لتتفاعل مع النص.

تكرار التركيب

لقد لوحظ تكرار بعض التراكيب، ومنها تكرار تركيب النداء في موضعين محددين، وفي كل موضع ثلاث مرات وهما: (يا كريم يا كريم يا كريم) ومثلها (يا غفّار يا غفّار يا غفّار)، وهذا التكرار نتج عنه إيقاع صوتي واضح بفعل تردد أصوات بعينها في الموضعين. وباعثه نفسي فيما أرى، فهو إلحاح في التضرّع للخالق وتوسل إليه، وفيه تفخيم لهذين الوصفين في القلوب، وكأنّه يريده سُلّما للتقرب إليه، لاستدرار كرمه في التكرار الأول، وطلب المغفرة في التكرار الثاني، ومن ثم الرجاء منه بالرحمة، ولا سيّما أنّه أتبع التكرارين المذكورين بتعبير (برحمتك يا أرحم الراحمين) في كل مرة، لأنّه مآل الرحمة وموطنها، ورحمته عزّ وجلّ مبذولة لمن يطلبها، هذا التكرار بهذه الهيأة وبهذا التركيب وضعنا في خضم الحالة الانفعالية للمنتج فهو " يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها"[١] وهو مفتاح لفكرة في ذهنه، وضوء لا شعوري على نفسيته أنبأ عن مناجاته الرب وتضرّعه إليه ، وهو تكرار مقصود من قبل المنشئ، كأنّ الغاية منه الدنو من الخالق والتشوّق والتحبب إليه بترديد اسمه، في حالة من الهيام الروحي مع الذات الإلهية.

ومنه تكرار تركيب آخر مكون مِن (مَن الموصولية + الفعل تشاء) في الجمل الآتية (إنّك قادر على ما تشاء، تؤتي الملك من تشاء، وتنزع الملك ممن تشاء، وتعزُّ من تشاء، وتذلُّ من تشاء)، وتكرار التركيب هنا واضح في قيمته الموسيقية، وجاء في موضع محدد من الجمل وهو نهايتها. وقد أقام المنشئ علاقات دلالية بين الفعل في كل جملة وبين اللفظ المكرر، ليلفت نظر المتلقي إلى المتغيّر الذي يأتيه بجديد والثابت الذي له علاقة بالمضمون الجديد وله فضل التنغيم الموسيقي بفعل تكرار الوحدات الصوتية نفسها. هذا التكرار أعطى الكلام حُسنا وجمالا تستطيب له النفوس، بفضل ما فيه من إيقاع، يضفي على الكلام رونقا وطلاوة، وفيه دعوة إلى حمل الداعي إلى التوبة والإقبال على الله؛ لأنّ كل شيء بأمره وبمشيئته.

ولا شك أن التكرار ملازم دائم لبنية الأدعية بشكل عام، يتخذه المنشئ طريقا لمناجاة الخالق، واستدرار رحمته وعطفه ومغفرته. وغالبا ما يكون بتكرار نداء الخالق بلفظ (اللهم) أو (إلهي) ، أو (يا ربّ)، أو بتكرار أحد أسمائه أو صفاته. ومنه تكرار تركيب (إلهي) الذي ورد خمس مرات، وفي إضافة لفظ الجلالة إلى ياء المتكلم دلالة على شدة الالتصاق بالخالق والاختصاص به. فيجري تكرار هذه اللفظة مع كل معنى، أو فكرة، أو طلب. وكأنّه لازمة تتردد مع مطلع كل مقطع؛ وهو جزء من الاستهلال مع كل غرض. وتأتي قيمة التكرار الصوتية من اعتماد العربي في العصور القديمة على الإلقاء وميله إلى جهورية الصوت، فبالتكرار يتردد ذكر أسماء معينة لأغراض محددة يقصدها.

**تكرار الجملة مع القلب المكاني للألفاظ**

وهو ما يكون بتكرار ألفاظ بعينها في جمل معينة مع تغيير في ترتيب بعض هذه الألفاظ واحتفاظ اللفظة الأولى بموقعها، وهذا ما نجده في العبارات الآتية: (تولج الليل في النهار، وتولج النهار في الليل، وتخرج الحي من

[١] ينظر: قضايا الشعر المعاصر: ٢٧٦

الميت، وتخرج الميت من الحي)، هذا التكرار للألفاظ: (تولج) و(تخرج) و (الليل) و (النهار) و (الحي) و(الميت) يقرع السمع ويثير الذهن لترقب المتغيّر التالي في الجملة الذي يشهد تقديما وتأخيرا مقصودا؛ يقدّم بعده مضمونا جديدا، والألفاظ المكررة كان لها حركة وترابط عضوي في داخل الجمل، ومع كل موضع جديد معنى جديد. أما قيمة هذا التكرار الصوتية فمتأتية من ترجيع الأصوات نفسها في كل جملة، مما يقوّي النغم الموسيقي في الكلام، ويشدّ إليه ذهن المتلقي وسمعه.

**التجنيس**

التجنيس من التقنيات الصوتية التي تغني موسيقى النصوص، بفضل الوحدات الصوتية المتكررة فيه، والمماثلة الإيقاعية بين الألفاظ المتجانسة، والمتوافر منه في دعاء الصباح هو من نوع التجنيس الاشتقاقي، الذي يتمثّل بوجود لفظتين مشتركتين في كونهما من جذر لغوي واحد؛ أحدهما تجانس الأخرى وليس هو من نوع الجناس التام ؛ لأن الجناس يكون تاما إذا تماثلت الكلمتان في اللفظ حرفيا مع اختلاف المعنى، ولا من الجناس الناقص الذي تختلف فيه اللفظتان في واحد من أربعة؛ نوع الحروف أو عددها أو ترتيبها أو هيئتها، ففي هذا النوع (التجنيس الاشتقاقي) نجد الاختلاف في أكثر من شيء ولذلك عمدنا إلى هذه التسمية.

والتجنيس يخلق انسجاما ويضفي على الكلام رونقا وائتلافا موسيقيا يجعل القارئ يأنس له، بسبب ما فيه من ترجيع صوتي لجرس الحروف المتماثلة، وهذا النوع من التجنيس (الاشتقاقي) يؤدي فائدتين في الوقت نفسه؛ فائدة من جهة المعنى بسبب التداخل الدلالي؛ لأنّ اللفظتين المتجانستين مشتركتان في أصل المعنى؛ مثلما يحدث التجانس بين الفعل والمفعول المطلق المؤكد للفظه، الذي يزيد المعنى الأول قوة وتوكيدا، وفائدة من جهة الإيقاع؛ لأنه يفيد الكلامَ انسجاما بسبب تآلف أصواته. ولذلك عُدَّ التجنيس " غرّة شادخة في وجه الكلام"[١]، فهذا النوع يحدث تقاربا وانسجاما عميقين في الجانبين الصوتي والدلالي معا.

ومن هذا التجنيس الوارد في دعاء الصباح ما نشهده في العبارات الآتية التي شهدت تجانسا بين لفظتين في كل عبارة: ( يا من أرقدني في مهاد أمنه وأمانه)، ( كفَّ أكفّ السوء عني بيده وسلطانه) ، (فبئس المطية التي امتطت نفسي من هواها)، (إلهي هذه أزمّة نفسي عقلتها بعقال مشيَّتك) ، ( ضياء الهدى...كيد العدى)، (عقلي مغلوب، وهوائي غالب)، ففي هذه الشواهد نلحظ التناغم الصوتي الناجم عن تجانس لفظتين وترجيع نغمي لأغلب الأصوات فيهما، هذه الألفاظ المتجانسة تثير الخيال ليدرك العلاقة بين اللفظتين ومعنييهما، لأنّهما من أصل واحد في المعنى، وتدقّ السمع ليدرك التنغيم الموسيقي الناتج عن ترديد اللفظتين، فيخلق إيقاعا صوتيا ملحوظا يكون من دواعي الإعجاب بالنص والإقبال عليه، وتشعر مع هذه الشواهد أن المنشئ لم يتقصدها فجاءت منسابة في الكلام، ليس فيها كلفة ولا مشقة ولا تجد فيها عثارا، وبذا يكون التجنيس مستحسنا، وهو قريب مما يقصده عبد القاهر الجرجاني في قوله:" ومن هنا كان أحلى تجنيس تسمعه وأعلاه، وأحقّه بالحسن وأولاه، ما وقع من غير قصد من المتكلم إلى اجتلابه، وتأهب لطلبه"[٢].

فالإيقاع المتولد من تجانس الألفاظ المتماثلة مما يفيد الكلام حُسنا ومزية، ويكون من دواعي نصرة المعنى؛ فعندما تأتي عبارة (برحمتك يا أرحم الراحمين) تجد الألفاظ الثلاثة المتجانسة من جذر لغوي واحد، وبينها مدلول مشترك، وهذا يعطينا يقينا أنّ المنشئ لم يأت بالتجنيس إلّا لنصرة المعنى، وهو ما أكّد عليه كثير من البلاغيين في

[١] المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ٣٤٢
[٢] أسرار البلاغة: ١٥

ضرورة أن يكون التجنيس في خدمة المعنى. وقد جيء به كالفاصل النغمي الذي يُترنّم به ويخدم المضمون في الوقت نفسه، وبذا تحققت فائدتان؛ دلالية وإيقاعية، فالمجانسة في الألفاظ الاشتقاقية يحقق " نوعا من الجرس الرخيم والموسيقى الشاجية تكون نافلة محمودة لا يضام لها واحد من اللفظ والمعنى"[١]، وهو النمط الذي وجدناه من التجنيس في دعاء الصباح، الذي لا تجد فيه كلفة ولا قصدا، بل جاء منسابا في الكلام محققا غايتيه الدلالية والإيقاعية.

**التوازن**

ويراد بذلك وجود توازن واتساق بين ألفاظ متناظرة، أو تركيب في جملتين أو أكثر، أو جمل كاملة في قبال أخرى، وهذه تقنية ذات زخم إيقاعي عالٍ؛ لأنّها معتمدة على ثيمة الوزن، والوزن أساس من أسس الإيقاع، وبفضل هذا النمط يكون الكلام متسقا في نظام بنائه ومعتدلا ورشيقا، وهذا الفن يختلف عن السجع في أن الأخير يشترط فيه اتفاق الأواخر على حرف واحد. ويختلف أيضا عن التوازي الذي يُعرف أنّه " تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات، أو العبارات القائمة على الازدواج الفني وترتبط ببعضها وتسمى عندئذ بالمتطابقة أو المتعادلة أو المتوازية سواء في الشعر أو النثر"[٢]، لأن هذا فيه تماثل أو تعادل أو تطابق أو تقابل من دون اشتراط اتفاق وزن الألفاظ؛ فقد تجد تقابلا بين الفعلين (أقبل و ذهب) لكنهما ليسا على وزن واحد فلا يوجد وقع موسيقي في تقابلهما، وقد تجد تماثلا أو تطابقا بين الفعلين (يعلم و يدري) لكنهما ليسا على وزن واحد، وإنْ وجد بينهما إيقاع فهو في حد أدنى؛ أما الموازنة فاتفاق الوزن فيه شرط أساس، والقيمة الصوتية فيه أعلى وأغزر وأقوى وقعا في النفوس، والموازنة مطلوبة مرغوبة في الكلام الذي يقصد فيه الفصاحة لأجل الاعتدال الذي هو مطلوب الطبع[٣]، ومبعث أساس من بواعث وجود الإيقاع في النثر الفني هو " المناسبة والموازنة بين الألفاظ في الجمل والعبارات، أو بين الجمل والعبارات أنفسها"[٤] وهذا ما سنوضحه فيما يأتي:

توازن الألفاظ

وهذا يتم بتناظر لفظتين متوازنتين في جملتين وفي موضع محدد، ومنه تماثل الألفاظ ( الماسك، الناصع، الكاهل، الثابت) في العبارات ( صلِّ اللهم على الدليل إليك في الليل الأليل، والماسك من أسبابك بحبل الشرف الأطول، والناصع الحسب في ذروة الكاهل الأعبل، والثابت القدم على زحاليفها في الزمن الأول) فالألفاظ المشار إليها مبنية على صيغة اسم الفاعل، وهو تماثل صوتي يحقق قيمة موسيقية ملحوظة، يترنم بها القارئ والسامع، وأحيانا نجد اسم الفاعل مقرونا بمضاف إليه، والمضاف على نفس الوزن (الناصع الحسب، الثابت القدم) وهذا زاد من حجم الأصوات المتماثلة، الذي يحدث اتساقا صوتيا في النسيج اللغوي للنص بفضل هذا التوازن بين الألفاظ.

ونجده أيضا في تناظر الألفاظ (الأليل، الأطول، الأعبل، الأول) في الجمل أعلاه نفسها، وهي متماثلة في بنائها على صيغة أفعل التفضيل ، وما دامت مبنية على صيغة واحدة فهي تحقق قدرا عاليا من الموسيقى، مبعثه تماثل حركات الحروف، فضلا عن تكرار أصوات بعينها في الألفاظ الأربعة وهي أصوات الألف واللام والهمزة ثم اللام. وفي موضع آخر نلحظ تماثلا في اللفظتين (ثجّاجا، وهّاجا) في العبارتين (وأنزلت من المعصرات ماءً ثجّاجا، وجعلت الشمس والقمر للبرية سراجا وهّاجا) فاللفظتان متماثلتان في كونهما على بناء واحد وهو صيغة المبالغة، فتحقق من تماثل الصيغة كمٌ كبيرٌ من الأصوات المتماثلة التي تستقطب أذن المتلقي وتستعذب موسيقاه، وهذا جزء

[١] فن الجناس: ٥٥

[٢] البديع والتوازي: ٧

[٣] ينظر: شرح نهج البلاغة: ٣/ ١٥٤

[٤] في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم: ٨٣

من معرفة المنشئ بأصول الكلام التي تستدعي عندما يريد أن يعبّر عن أمر ما أن يكون كلامه ذا وقع موسيقي تستطيبه النفوس فيحقق غايته الدلالية بألطف صورة وأبهى وأرق تعبير " فالكاتب حين يكتب نصه الإبداعي يحدث توازنا بين ما يكتب وما يحتدم في نفسه من رغبة في التعبير، مما يفضي إلى تماثلات تقوي أواصر البنية الإيقاعية للنص، فتتخذ الجمل المتوازية صياغة نحوية وصرفية موحدة"[١].

توازن التركيب الإضافي

في هذه الفقرة نشهد وجود تركيب إضافي في جملة بإزاء التركيب نفسه في جملة أخرى، ومنها ما جاء في العبارات (واغرس اللهمّ بعظمتك في شربي جناني ينابيع الخشوع، وأجر اللهم لهيبتك من آماقي زفرات الدموع، وأدّبْ اللهم نزق الخرق مني بأزمّة القنوع) وفي العبارتين (وأنت غاية المسؤول، ونهاية المأمول)، وبين ( يا ستّار العيوب، يا علّام الغيوب)

فالتركيب الإضافي (ينابيع الخشوع) بإزاء (زفرات الدموع) وبإزاء( أزمّة القنوع)

وكذلك ( غاية المسؤول) بإزاء (نهاية المأمول)

و( ستّار العيوب) بإزاء (علّام الغيوب)

والموسيقى المتحققة التي أعنيها لا تأتي من مجرد الإضافة، بل من كون التركيب قد ورد بوزن واحد أو يكاد يكون، محققا قدرا واحدا من الإيقاع، من تماثل الحركات والسكنات، فضلا عن تكرار أصوات بعينها، هذا يدركه كلّ من يشهده، قراءةً أو استماعاً؛ لأنّه أثمر وحدات موسيقية يستعذب المتلقي صداها. بسبب التنغيم الصوتي فيها، والصوت– بحسب ريتشارد– هو مفتاح التأثيرات[٢].

توازن الجمل

ونريد به أن هناك جملا متناظرة تضم ألفاظا متقابلة في صيغها، ومتوازنة، ومنه ما جاء في العبارتين(تنزَّه عن مجانسة مخلوقاته، وجلَّ عن ملاءمة كيفياته) والعبارتين (قَرُبَ من خطرات الظنون، وبَعُدَ عن لحظات العيون)، ففي هذه الجمل تحقق البعد الإيقاعي بأبعد مدياته، بسبب التوازن بين كل جملتين متقابلتين، مما زاد من فاعلية النص وتماسكه وتلوينه بالإيقاع، وهذا لا يجري على حساب الدلالة؛ فلكل تعبير جانب دلالي وصوتي " إذ إنّ ارتباط الجمل بعضها ببعض يتأثر بجرس المفردات وأيضا دلالاتها"[٣]، ويحقق المتعة الجمالية المطلوبة التي تزيد من قدرة القارئ على التواصل مع النص الإبداعي.

ومن هذا التناظر ما نلحظه بوجود الفعل مع المفعول به (الياء) مع غياب الفاعل المستتر في قوله (يا من أرقدني في مهاد أمنه وأمانه، وأيقظني إلى ما منحني به من مننه وإحسانه) وفيه تماثلت أصوات الحركات والسكنات مع تكرار أصوات الهمزة والنون والياء في الجملتين (أرقدني و أيقظني) والجملتان على وزن واحد. وفي موضع آخر نجد التناظر بجملة فعلية متكونة من الفعل والفاعل (قرعتُ، هربتُ، علقتُ)) في (إلهي قرعتُ باب رحمتك بيد رجائي، وهربتُ إليك لاجئا من فرط أهوائي، وعلّقت بأطراف حبالك أنامل ولائي)، وهذا التوازن أحدث أثرا نغميا تستهويه النفوس، وحاجة الكلام إلى الجمال الموسيقي كحاجته إلى الجزالة والفخامة[٤].

---

[١] في أسلوبية النثر العربي: ١١٩

[٢] ينظر: موسيقى الشعر العربي: ١٤٠

[٣] النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق: ٢٧٧

[٤] ينظر: جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب : ٨

ومنه ما جاء في العبارات(إلهي كيف تطرد مسكينا التجأ إليك من الذنوب هاربا، أم كيف تخيّبُ مسترشدا قصد إلى جنابك ساعيا، أم كيف تردُّ ظمآنا ورد إلى حياضك شاربا) إذ نجد كل لفظة في الجملة الأولى لها نظير في الجملة الثانية والثالثة، وكما موضح في التخطيط الآتي:

(كيف = كيف = كيف)

(تطردُ = تخيّبُ = تردُّ)

(مسكينا = مسترشدا = ظمآنا)

(التجأ = قصد = ورد)

(إليك = إلى جنابك = إلى حياضك)

(هاربا = ساعيا = شاربا)

فكل لفظة لها مقابل في بنائها ومن ثم لها القيمة الموسيقية نفسها أو تكاد تكون، بفعل تراكم عدد من الدوال المتماثلة صوتيا والتي أغنت الجانب الإيقاعي للعبارات؛ فضلا عن تكرار بعض الأصوات بعينها، لأنّها اعتمدت على تقسيم العبارات وتنظيم مواقعها بدقة لتثمر نصا إبداعيا وجماليا من طراز خاص، فيه قدر عال من الموسيقى، ألقى بظلاله على انسجام النص واتساقه وجماله.

ونجده أيضا في موضع تال في العبارات (أَلّفتَ بقدرتك الفِرَق، وفَلقْتَ بلطفك الفَلَق، وأنرْتَ بكرمك دياجي الغَسَق) ، إذ نجد كلّ لفظة في كل جملة لها نظير يقابله في الجملتين الثانية والثالثة فـ ( ألّفت) بإزاء (فلقت) و (أنرت)، ولفظ (بقدرتك) بإزاء (بلطفك) و (بكرمك)، ولفظ (الفرق) بإزاء (الفلق) و(الغسق)، ، والقيمة الموسيقية فيه تحققت من تماثل أصوات الحركات والسكنات في كل لفظة ونظائرها، مما يعطي النص قيمة موسيقية ملحوظة. ومنه ما نجده متمثلا في العبارات (اسمع ندائي، واستجب دعائي، وحقق بفضلك أملي ورجائي) إذ نجد تناظرا بوجود فعل الأمر– والفاعل بطبيعة الحال مستتر– ثم المفعول به المتصل بياء الخطاب، وهذا التناظر في البناء يحقق قيمة موسيقية جليّة تلتذ بها النفوس والأسماع والقلوب.

ونلحظ أنّ الجملة الثالثة في الشاهدين السابقين قد فاقت الجملتين الأولى والثانية بزيادة، وهذه الزيادة لم تشكل خللا في التوازن المتوافر بل أراها قد أغنت السياق موسيقيا؛ بفضل مغايرتها التي أسهمت في كسر أفق التوقع ودفعت الرتابة في الجملتين السابقتين؛ لأنها خلقت لونا آخر أسهم في انسجام النص.

ومن هذا التوازن ما لوحظ في الجملة الاسمية المتكونة من المبتدأ والخبر في قوله ( قلبي محجوب، ونفسي معيوب، وعقلي مغلوب)، فالنفس ترتاح لبناء متناظر متكون من لفظتين متعادلتين ومتوازنتين، والأسماع تلتذ للأصوات المنبعثة من هذا التناظر؛ تناظر في عدد الحروف، وتماثل في حركات الحروف، فضلا عن تكرار صوت الياء في المبتدأ والواو والباء في الخبر. وواضح أن الخبر جاء في الجمل الثلاث بصيغة اسم المفعول، فالصيغة واحدة، بمعنى أن هناك تماثلا في الصيغة، ومن ثم تماثلا في القيمة الموسيقية المتحققة؛ لأنّها بنية متوازنة.

هذا الأسلوب يجعل الكلام أشبه ما يكون بجواهر كريمة في عقد ، وقد نظم بتنسيق رائق، وفي مواضع متناظرة، يستحسنها المتلقي، ويكفي وجود هذا التناظر في الألفاظ ليمنح النص جمالا موسيقيا ملحوظا، وقد تجيء مسجوعة، وبذلك يزداد الكلام جمالا واتساقا، وغالبا ما نجد هذا الأسلوب عند البلغاء والمتكلمين؛ يزيّن كلامهم ويجعل عليه رونقا يجذب إليه القراء.

ولوحظ أيضا في الدعاء أن الجمل المتوازنة قصيرة، وبذلك يتضح الإيقاع بشكل جلي لتقارب المقاطع الصوتية المتوازنة، وهذه ميزة النص، وتشعر أنّ اللغة فيه جاءت محبوكة حبكا تستطيبه النفوس وتروق له الأسماع، وقد نظمت وفق هندسة بنائية تعتمد توازن الألفاظ والعبارات، فلا تجد جملة إلّا ولها نظير يتلوه وينسجم معه صوتيا ودلاليا. وهذا مما جعل النص مشتملا على عناصر تشويق تستقطب المتلقي وتثير فيه رغبة التواصل والاستمتاع بفنون القول التي برع فيها إمام المتقين.

ومن الاستقراء أيضا أننا لم نجد قصرا في الجملة الثانية عن الأولى؛ وهو شيء محمود ؛ لأن القصر في الجملة الثانية يعد عيبا، وعلة ذلك " أن السجع يكون قد استوفى أمده من الفصل الأول بحكم طوله، ثم يجيء الفصل الثاني قصيرا عن الأول، فيكون كالشيء المبتور، فيبقى الإنسان عند سماعه كمن يريد الانتهاء إلى غاية فيعثر دونها"[١]، فالجمل المتوازنة في الدعاء إمّا متساوية في طولها وهو النمط الغالب، أو تكون الثانية أطول بقليل من الأولى، وهو المستحسن.

هذا التوازن مما يميّز النثر، ويرد في الشعر أيضا، وهو يضفي على الكلام رونقا، بسبب اعتدال الكلام في طوله وقصره وتماثل البناء على صيغ محددة، وهذا التوازن والاعتدال مما يبعث النفس على استحسانه واستلطافه؛ لأن فيه قيمة موسيقية مترددة بين الحين والآخر، والنفوس تأنس بالكلام الموقع وتطرب إليه.

**التنوع في بناء الجمل**

من يتتبع الجُمل في دعاء الصباح يرى تنوعا في بنائها؛ بين الخبرية والإنشائية، بمعنى أن لكل جملة نسق صوتي خاص مختلف عن الجملة الأخرى، وهذا يعني أنّ هناك تنوعا في النمط الصوتي لكل جملة، فالدعاء يبدأ بجملة خبرية متمثلة بالفعل الماضي الذي جاء ثلاث عشرة مرة، جرى فيه الإخبار عن قدرة الخالق في تسيير الكون بنظام دقيق؛ فانبلاج الصباح وإشراق الشمس وتسيير الغيوم وحركة النجوم والأفلاك وبُعدُه تعالى عن مشابهة البشر أو مجانسة الأشياء وقدرته على دفع الشر والسوء عن الإنسان إنما يجري وفق حكمة ربانية، ثم يجعل هذا تمهيدا للطلب منه، بالرجاء بالرحمة والمغفرة والرزق، فيأتي نسق الطلب متمثلا بفعل الأمر الذي ورد ست مرات، وفيه الدعاء بالصلاة على محمد(ص) وعلى آله الأخيار، وأن يفتح له أبواب الرحمة والهداية والصلاح والخشوع والقنوع، فنحن نشهد بناءً للفعل الماضي ممثلا بالأفعال (دلعَ، سرّحَ، أتقنَ، شعشعَ، دلَّ، جلَّ، قَرُبَ، بَعُدَ، عَلِمَ،...) بإزاء بناء للفعل الأمر مجسدا بالأفعال (صلِّ، افتحْ، ألبسْني، اغرسْ، أجرِ، أدّبْ)، وهذا ليس محض بناء؛ بل هو نسق صوتي خاص بالفعل الماضي بإزاء نسق صوتي خاص بفعل الأمر.

وهذا الأمر تكرر في موضع آخر من الدعاء يقرُّ فيه المتكلم بالتقصير والإهمال وركوب المعاصي بالأفعال الماضية (علقتُ، باعدتني ذنوبي، امتطت نفسي، سوّلت لها، قرعتُ، هربتُ) ثم يتلو ذلك دعاء ورجاء بالصفح عنه وتخليصه من الذنوب (اصفحْ، أقلني)، فنحن أمام نسقين صوتيين يتناوبان؛ نسق الفعل الماضي بإزاء نسق الفعل الأمر.

وتتكرر هذه المزاوجة في موضع إخباري آخر؛ بالأفعال المضارعة أولا ( تؤتي، تنزعُ، تُعزُّ، تُذلُّ، تولجُ، تُخرجُ، ترزقُ) ثم بالأفعال الماضية (ألّفتَ، فلقتَ، أنرتَ، أنهرتَ، أنزلتَ، جعلتَ، توحّدَ، قهرَ) وهذه جميعها تتحدث عن قدرة الخالق، ثم بأفعال الأمر (صلِّ، اسمعْ، استجبْ، حققْ). فنحن في مزاوجة بين ثلاثة أبنية للأفعال، ومن ثم فهي ثلاثة أنساق صوتية أنتجت إيقاعات صوتية متنوعة.

والذي لوحظ أنّ النسق الصوتي الأول الناتج عن الفعل الماضي هو النسق الأطول والأكثر امتدادا في قيمته الموسيقية، أمام نسق صوتي تال ممثلٍ بفعل الأمر هو الأقل امتدادا، وكأنّ وراء ذلك حكمة؛ فالمتكلم يطيل في عرض قدرة الخالق على تسيير الكون والسيطرة على كل شيء وعرض ذلك بتفصيل يطول كثيرا، في حين يوجز في طلب الرحمة والعفو والمغفرة، فهو يتضاءل ويخضع ويخشع ويتذلل أمام جبروت الخالق وقدرته وحكمته؛ لأنّه ليس في مقام إثبات الذات والتفاخر بين يدي خالقه، بل هو مقام العبد المتصاغر أمامه

وفي نمط آخر نجد المزاوجة في البناء حاصلة بالجملة الاسمية (حياضك مترعة، بابك مفتوح، أنت غاية المسؤول، ونهاية المأمول، هذه أزمّة نفسي، هذه أعباء ذنوبي، هذه أهوائي المضلة) بإزاء جملة فعلية ممثلة بفعل واحد للأمر (اجعل) الذي يطلب

[١] المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ١/ ٢٥٧

فيه الهداية والسلامة من العدى والردى. فنحن أمام مزاوجة بين نسقين أيضا من الإيقاع ناجم عن بنائين مختلفين للجملة الاسمية والفعلية.

ومن هذا النمط أيضا ما جاء بالجملة الاسمية (قلبي محجوب، ونفسي معيوب، وعقلي مغلوب، وهوائي غالب، وطاعتي قليل، ومعصيتي كثير، ولساني مقرّ بالذنوب) ممزوجة بنداء الخالق ( يا ستّار العيوب، ويا علّام الغيوب، ويا كاشف الكروب) يليها الرجاء بالمغفرة والرحمة (اغفر... يا غفّار... برحمتك) وهو مقام يطيل فيه الإمام هذه المرة في بيان تقصيره وارتكابه الذنوب ومعصيته ثم يتلوه بطلب المغفرة والرحمة فقط. فنحن أمام نسق صوتي للجملة الاسمية ممزوجا بالنداء بإزاء نسق فعل الأمر والنداء.

إنّ التنوّع في بناء الجمل ينتج تنوعا في الأنساق الصوتية للجمل، فيبدو التلوين في طبيعة الموسيقى ظاهرا، وهو من علامات غنى النص موسيقيا، ومن شأنه أن يدفع الرتابة الناجمة عن بناء واحد للجمل. ولوحظ أيضا أن جُمَل الدعاء هي من النمط القصير الذي يتهيأ فيه من الإيقاع الصوتي ما لا يخفى وبشتى الأساليب.

وهذا التلوّن في بناء الجمل وعدم اتخاذه نسقا واحدا مما يحسب للنص ولمنشئه " فإنّ الكلام إذا كان منوّعا افتنت الأسماع فيه، ولم يلحق النفوس ملل من ألفاظه ومعانيه، واعلم أنّ الألفاظ أجساد والمعاني أرواح، فإذا قويت الألفاظ قويت المعاني"[١]، وفي هذه الطريقة يتنقل المنشئ بين الخبر والإنشاء، بين وصف الحال بجملة خبرية وبين الطلب والرجاء بجملة إنشائية، وبذلك يبتعد بالكلام عن الرتابة المملة؛ لأننا أمام أنساق صوتية متعددة.

**خلاصة**

لقد تبيّن من متابعتنا لدعاء الصباح أنّه غني بالإيقاع، ويبدو أنّ الأدعية بشكل عام تحتشد بتقنيات الإيقاع؛ لأنّه مقصود فيه المناجاة مع الخالق، ومطلوب فيه الترنّم والتنغيم الصوتي.

وقد تجلّى لنا أن الإمام علي(ع) يُعنى بإيقاع اللفظ والتراكيب بشكل جليّ، لأدراكه قيمة الصوت وتأثيره في نفس العربي الذي يميل بطبعه إلى جهورية الصوت والخطابية، التي يعد الصوت أحد سبلها الفاعلة، وهذا الأمر نجده في هذا الدعاء وفي مجمل كلامه (ع) في أدعيته وفي خطبه وسائر كلامه.

ولم يكن في كلامه يعمد إلى التكلف في توفير هذه الإيقاعات بل كانت تأتيه وفق ما يطلبه المعنى، وكانت طوع يده أنّى شاء، فهو فارس البيان بلا منازع. يُجوّد لفظه وتراكيبه بضروب من التوقيع، والتوازن الصوتي الذي يخلق جمالا موسيقيا وتلوينا بديعا. نشعر مع أسلوب الإمام علي (ع) أن هناك هندسة في الكلام لا يحسنها إلّا هو، فهو يرصف الألفاظ والتراكيب رصفا يدعو القارئ والمستمع إلى استحسان كلامه والإعجاب به؛ لأنّه يعي جيدا أثر الصوت في توصيل الخطاب لمضامينه، وهو عنصر تشويق وإثارة للحواس، ودال فاعل من دوال النص على المضمون.

[١] تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر: ٤١٥

**المصادر والمراجع**

*أخلاق الوزيرين (مثالب الوزيرين الصاحب بن عباد وابن العميد)، أبو حيان التوحيدي، تح: محمد بن تاويت الطنجي ، دار صادر، بيروت، ١٩٩٢

*أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، علق حواشيه: احمد مصطفى المراغي، مطبعة الاستقامة، القاهرة.

*الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير وموازنة)، عز الدين إسماعيل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٣، ١٩٨٦ .

*الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، دار الانجلو المصرية، مصر، ط٥، ١٩٧٩

*أنوار الربيع في أنواع البديع، ابن معصوم المدني، تح: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف، ط١، ١٩٦٩

*البديع والتوازي، عبد الواحد حسن الشيخ، سلسلة اللغة العربية، ١٩٩٩

*البصائر والذخائر، أبو حيان التوحيدي، تح: وداد القاضي دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٨٨

*البيان والتبيين، عمرو بن بحر الجاحظ، تح: عبد السلام محمد هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٤٨

*تاريخ الأدب العربي في ضوء المنهج الإسلامي، محمود البستاني، مجمع البحوث الإسلامية، بيروت، ١٩٩٠

*تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر، ابن أبي الأصبع المصري، تح: حنفي محمد شرف، القاهرة، ط١، ١٣٨٣ هـ

*جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، ماهر مهدي هلال، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٠

*الخصائص، صنعة أبي الفتح عثمان بن جني، تح: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٥٢

*دروس في البلاغة وتطورها، جميل سعيد، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٥١

*دور الكلمة في اللغة، ستيفن أولمان، ترجمة: كمال محمد بشير، القاهرة، ١٩٧٥

*دينامية النص، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت،ط١، ١٩٨٧

*سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي، شرح وتصحيح: عبد المتعال الصعيدي، مطبعة محمد علي، ١٩٦٩

*شرح نهج البلاغة، ابن أبي الحديد، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٨٧

*صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، احمد بن علي القلقشندي، شرح وتعليق: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٧

*الصناعتين، أبو هلال العسكري، تح: محمد علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة البابي الحلبي، ١٩٧١

*طرق تنمية الألفاظ في اللغة، إبراهيم أنيس، مطبعة النهضة الجديدة، القاهرة.

*عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، تح: طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، شركة فن الطباعة، القاهرة، ١٩٥٦

*فن الجناس، علي الجندي، مطبعة الاعتماد، مصر، ١٩٥٤

*في أسلوبية النثر العربي، كريمة المدني، دار الكتب، كربلاء، ط١، ٢٠١٧

*في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، عثمان موافي، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ط٢، ١٩٨٤

*قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، منشورات دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٦٢

*قواعد النقد الأدبي، لاسل كرومبي، ترجمة: محمد عوض محمد، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط٣، ١٩٥٤

*المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين ابن الأثير، تح: احمد الحوفي وبدوي طبانة، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، ط١، ١٩٥٩

*موسيقى الشعر العربي، شكري محمد عيّاد، دار المعرفة، القاهرة، ط١، ١٩٦٨

*النثر الفني في القرن الرابع، زكي مبارك، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٧٥

*نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٣، ١٩٨٧

*النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، عدنان بن ذريل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٩

*الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط٢، ١٩٥١

**Sources and references**

* Akhlaq Al-Wazirain (Flaws of the Two Ministers, Al-Sahib Bin Abbad and Ibn Al-Ameed), Abu Hayyan Al-Tawhidi, Edited by: Muhammad Bin Tawit Al-Tanji, Sader publishing house, Beirut, 1992.
* Asrar Al-Balaghah “Secrets of Rhetoric,” Abdel-Qaher Al-Jarjani, commented on its footnotes by: Ahmed Mustafa Al-Maraghi, Al-Istiqama Press, Cairo.
* Al-Usos Al-Jamaliyah (Presentation, Interpretation, and Balance), by Izz al-Din Ismail, General Cultural Affairs House, Baghdad, 3rd edition, 1986.
* Al-Aswat Al-Lughawiya “Linguistic Voices,” by Ibrahim Anis, The Egyptian Anglo House, Egypt, 5th Edition, 1979
* Anwar al-Rabee fi Anwaaat al-Badi’, by Ibn Masum al-Madani, edited by: Shakir Hadi Shukr, Al-Nu’man Press, Najaf, 1st Edition, 1969.
* Al-Badi and Al-Tawazi, by Abdul Wahed Hassan Al-Sheikh, The Arabic Language Series, 1999
* Al-Basai’er Wal Thakhai’er “Insights and ammunition,” by: Abu Hayyan al-Tawhidi, edited by: Widad al-Qadhi, Sader publishing house, Beirut, 1st edition, 1988.
* Al-Bayan Wal Tabyin “Statement and Explanation,” by: Amr bin Bahr Al-Jahidh, edited by: Abd al-Salam Muhammad Harun, Authorship, Translation and Publication Committee, 1948.
* History of Arabic Literature in the Light of the Islamic Approach, Mahmoud Al-Bustani, Islamic Research Academy, Beirut, 1990.
* Tahrir Al-Tahbeer fi Sanat Al-Shi’ir Wal Nathr, Ibn Abi Al-Asbaa Al-Masry, Edited by: Hanafi Muhammad Sharaf, Cairo, 1st edition, 1383 AH.
* Jaras al'alfaz Wadalalatuha fi Albahth Albalaghii Walnaqdii Eind Alarab, Maher Mahdi Hilal, Dar Al-Hurriya printing house, Baghdad, 1980.
* Al-Khasa’is, The Workmanship of Abi Al-Fath Othman Bin Jinni, Edited by: Muhammad Ali Al-Najjar, Egyptian Book House, Cairo, 1st Edition, 1952.
* Dorus fi albalaghat watatawuriha “Lessons in rhetoric and its development,” Jamil Saeed, Al-Maarif Press, Baghdad, 1951.
* Dawr alkalimat fi allugha “The role of the word in language,” Stephen Ullman, translated by: Kamal Muhammad Bashir, Cairo, 1975.
* Dinamiyat al-Nas “The Dynamics of the Text,” Muhammad Moftah, The Arab Cultural Center, Beirut, 1st edition, 1987.

* Sir al-Fasaha “The Secret of Eloquence,” Ibn Sinan Al-Khafaji, explained and corrected by: Abdul Muttal Al-Saidi, Muhammad Ali Press, 1969.
* Sharh Nahj Al-Balaghah “Explanation of Nahj al-Balaghah,” by: Ibn Abi al-Hadid, edited by: Muhammad Abu al-Fadl Ibrahim, Dar al-Jil, Beirut, 1st edition, 1987.
* Sobh Al-Asha fi Sina’at Al-Insha’a “Sobh Al-Asha in the construction of origination,” by: Ahmed bin Ali Al-Qalqashandi, explanation and commentary by: Muhammad Hussein Shams Al-Din, Dar Al-Kutub Al-Ilmiya, Beirut, 1987.
* Al-Sia’tain “The two industries,” by: Abu Hilal Al-Askari, edited by: Muhammad Ali Al-Bajawi and Muhammad Abu Al-Fadhl Ibrahim, Al-Babi Al-Halabi Press, 1971.
* Turuq tanmiat Al-Alfadh fi Al-Lugha “Methods of developing pronunciation in the language, Ibrahim Anis, New Renaissance Press, Cairo.
* Aiyar Al-Shi’r “The Caliber of Poetry,” by: Ibn Tabataba Al-Alawi, edited by: Taha Al-Hajri and Muhammad Zaghloul Salam, The Art of Printing Company, Cairo, 1956.
* Fan Al-Jinas “The Art of Anaphora,” Ali Al-Jundi, Al-Etimad Press, Egypt, 1954.
* Fi 'Uslubiat Alnathr Alarabii “On the stylistics of Arabic prose,” Karima Al-Madani, Dar Al-Kutub, Karbala, 1st edition, 2017.
* Fi nadhariat al'adab min qadaya alshier walnathr fi alnaqd alearabii alqadim “On the theory of literature from issues of poetry and prose in ancient Arabic criticism,” by: Othman Mowafi, University Knowledge House, Alexandria, 2nd Edition, 1984.
* Qadhaya Al-Shi’r Al-Mu’asir “Issues of Contemporary Poetry,” by: Nazik Al-Malaikah, Dar Al-Adab publications, Beirut, 1st edition, 1962.
* Qawai’d Al-Naqd Al-Adabi “The Rules of Literary Criticism,” by: Lasell Crombie, translated by: Muhammad Awad Muhammad, Committee for Authorship, Translation and Publishing, Cairo, 3rd Edition, 1954.
* Al-mathal Al-Saayir fi Adab alkatib walshaaeiri “The Walking Proverb in the Literature of the Writer and Poet,” Diaa al-Din Ibn al-Atheer, edited by: Ahmed al-Hofy and Badawi Tabana, Nahdt Misr Press, Cairo, 1st edition, 1959.
* Musiqa Al-Shi’r Al-Arabi “The Music of Arabic Poetry,” by: Shukri Muhammad Ayyad, Dar Al-Ma'rifah, Cairo, 1st edition, 1968.
* Alnathr Al-fanni fi Alqarn Al-Raabi “Artistic Prose in the Fourth Century,” by: Zaki Mubarak, Dar Al-Jil, Beirut, 1st edition, 1975.
* Nadhariat Al-Binayiyat fi Al-Naqd Al-adbi, “The Theory of Constructivism in Literary Criticism,” Salah Fadl, House of General Cultural Affairs, Baghdad, 3rd Edition, 1987.
* Al-Naqd wal Uslubia bayn Al-Nazariat Wal Tatbiq “Criticism and stylistics between theory and practice,” Adnan Bin Thiril, Publications of the Arab Writers Union, Damascus, 1989.
* Al-Wisatat bayn Al-Mutanabiy wa Khusumih, “Mediation between Al-Mutanabbi and his opponents,” by: Judge Ali bin Abdulaziz Al-Jarjani, edited by: Muhammad Abu Al-Fadl Ibrahim and Ali Muhammad Al-Bajawi, Dar Ihya Al-Kutub Al-Arabiya, Cairo, 2nd edition, 1951.