

الإيقاع وأنواعه في دعاء العرفة

حسين ميرزائي نيا^{١*}، محمدحسين كاكوثي^٢

١. أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة حكيم سبزواري

٢. طالب دكتوراه في اللغة العربية وآدابها بجامعة حكيم سبزواري

تاريخ استلام البحث: ١٣٩٤/٠٨/٢٣ تاريخ قبول البحث: ١٣٩٥/٠٥/٣٠

الملخص

دعا الإمام حسين (ع) ربه يوم العرفة في حجه الأخير دعاءً يلفت انتباه الكثيرين، ويحتوي على مقومات تجذب المتلقي، فبدأ أن الانتباه متجه إلى اللفظ والمعنى معاً لا إلى أحدهما على حدة. إضافة على هذا فنحن الآن، حينما نقرأ هذا الدعاء، نحس فيه كثيراً من عناصر النصوص الأدبية الحديثة ونراه مليئاً بشتى الأساليب الأدبية والفنية كالموسيقى الكلامية والإيقاعات التي جعلته نصاً أدبياً فنياً يستلذ المتلقون منه، واستخدمها الإمام (ع) لنقل تجربته الشعورية إلى الآخرين فجعله بحراً زاحراً من الصناعات التي تجلب المتلقي وتوحي إليه ما يرغب فيه. فيما أن الإيقاع هو أول ما يقرع على الأذان فلفت الأنظار، وبما أن له مكانة عظيمة في أدبنا الحديث، فيخطر بالبال أن يدرس هذا العنصر من مقومات أدبنا الحديث في إحدى آدابنا المأثورة وهو دعاء العرفة. فإن البحث يحاول أن يدرس الإيقاع أولاً ثم يكشف عن الإيقاعات المستخدمة في هذا الدعاء ثانياً، على أساس التقنيات الإيقاعية الحديثة، ويصف كلاً منها ثم يدرسها ويحللها في هذا الدعاء ثالثاً حتى يعرض مدى طاقة النص الفنية ومقدرة صاحبه على استخدامها، فعمد إلى الإيقاعات الفكرية والمعنوية كإيقاع الحوار، والبياض، والفكر و... أكثر منها إلى الإيقاعات البديعية اللفظية وتركها لبحث آخر. درس البحث النص في بعده الفني الإيقاعي ثم طبقه على ما هو أنسب للمبديع الإيقاعية، فحصل على أن إيقاعات الدعاء المؤلفة من عناصر الشكل والمعنى والمتجددة بين حين وآخر، تتداخل بأساليبها المتعددة في كثير من الفقرات لتجعل الدعاء نصاً متكاملًا.

الكلمات الرئيسية: الإيقاع؛ الدعاء؛ إيقاع الدعاء؛ دعاء العرفة.

المقدمة

«الدعاء مخّ العبادة» (مجلسي، ١٤١٠، ج ٩٠: ٣٠٠) والعبادة، وهي مبنية على الإستعانة والإستغاثة، لا معنى له دون الدعاء فالدعاء كلام من الأدنى إلى الأعلى، من العبد المتذلل إلى المعبود المقتدر فليكن على أسلوب يليقه ويلتئم نفسيات الداعي وانفعالاته ومقام المدعوّ معاً. بما أن الأدعية لم تصدر من الأشخاص العاديين، بل صدرت من ذوي المقدرة على شتى الإستطاعات ومنها الكلام والخطابة، فهي مليئة بعناصر الأدب المختلفة؛ كالموسيقى الكلامية التي هي نفسها تتكوّن من عدّة مقومات كالإيقاع، فهو في الأدعية كنصوص نثرية، له ميزة خاصة في تخصيب النص لإجتذاب القارئ والسامع إليه، فيمكن له أن يأتي في النص على أشكال متعدّدة حتى يخرج من الرتبة و يفضي عليه الحياة.

كثير من الباحثين، مازالوا ولا يزالون، يتناولون تحليل النصوص الأدبية شعرية كانت أم نثرية وقديمة كانت أو حديثة ولكنّ هذا النوع من النثر؛ أي الدعاء، أهمل إلى حدّ ما وقلّمًا يوجد بحث علمي أدبي حوله، فيما أنّه يعتبر جزءاً غير منفصم من شعائر ديننا ومأثورنا ضخماً من الدين عامة ومن أئمتنا المعصومين خاصة، ونوعاً من الأدب النثري الذي يوجه إلى الله سبحانه وتعالى تماماً، فصار باعثاً وحافزاً إلى البحث حوله، كشفاً عن الجانب الفني والأدبي لهذا النوع من الأدب.

خلفية البحث

هناك دراسات عاجلت هذا الدعاء وشرحه وتفسيره؛ كـ«شرح دعاء العرفة» لمحمد باقر مدرس بستان آبادي، المؤلف شرح مضامين الدعاء التي ترتبط بالتفسير فحسب. وهناك دراسة أخرى أنجزت في هذا الصعيد وهي رسالة ماجستير للسيد مرتضي حسيني بجامعة حكيم سبزواري، لم يتطرق الباحث فيها إلى التحليل الأدبي للدعاء. ولكن هناك دراسة تكون أكثر قرابة من البحث هذا، ألا وهو ما جاء به محمود البستاني عن أدب الدعاء عامة، في كتابيه «الإسلام والفن»، وتاريخ الأدب العربي في ضوء المنهج الإسلامي»، ولكنه لم تتجزّء الإيقاع ولم يدرسه. فهذه الأمور كلها جعلنا ندرس هذا الدعاء من هذا المنظار.

أسئلة البحث

نظر البحث في الدعاء ليعرف بعداً من أبعاده الفنية وركز على الموسيقى لأنها عنصر أساس فيه، ولكنه حصرها على الإيقاع ومكوناته ليعرف ما هو أنواعه في هذا الدعاء؟ وما مدى فاعليتها فيه؟

منهج البحث

حاول هذا البحث أن يبين أنواع الإيقاعات في نص الدعاء ويدرسها ويحللها، ولكنه حينما خاض الموضوع فوجيء ببحر زاخر لا يمكن دراسته جميعاً، فاختار الجزء الذي كان أكثر علاقة بالجديد؛ كإيقاع الصوت والحوار والبياض والفكر، وترك الباقي المعتمد على البديعيات للآخرين أو لوقت آخر. استخرج البحث أصول الإيقاع ومبادئه من مؤلفات عديدة وقارن الدعاء بها، فراه ملائماً لها فأجرها فيه. كان الإنتباه أن تكون للبحث خطة إيقاعية ملائمة لغرضه فدرس الإيقاعات حسب ما يوحي نوعاً من التوالي فجعل الصوت، العنصر الأساس في الموسيقى الكلامية، بداية الإيقاعات، ثم ما يتبعه وهو النبر ثم السرد والحوار ثم البياض متبوعاً لشدة الظهور وقوة الأثر في المتلقي، ثم مال إلى الإيقاع الذي يحتاج إلى تأمل أكثر وهو إيقاع الفكر، ثم ما يدرك من خلال الفكر أي إيقاع الخصب والنماء، ثم ما ينبعث من وراء الفكر والضمير وهو الإيقاع النفسي. وإذ أنه ليس بمجال هذا المجهود المتواضع الإتيان بنماذج كامل واف للمراد، حاول البحث أن يأتي لكل قسم من الإيقاع، بالنموذج القصير الذي له علاقة أكثر بالإيقاع المشار إليه. طريقة البحث في هذه الدراسة قائمة على أساس المنهج الوصفي-التحليلي في توفير مواد الدراسة والإنطلاق من دعاء العرفة للإمام الحسين (ع)، كمادة أساسية لهذا البحث وإيراد أمثلة منها لتوثيق أواصره، ثم الإعتماد على المصادر التي تناولت الإيقاع في النصوص الأدبية وعرض الدعاء على مقياسها لتبين الإيقاع وأنواعه فيه.

جمالية الإيقاع

الموسيقى ظاهرة طبيعية لها علاقة وثيقة بالإنسان وإنفعالاته وتأثيراته و«هي فن فطري غريزي ومنذ كان الإنسان كانت الموسيقى في الطبيعة» (جيدة، ١٩٨٠، ٣٥١). وكثيراً ما يبرزها في كلامه ويستخدمها لتشحين كلامه بالمؤثرات «للاتصال بالأحاسيس الداخلية والإنفعالات

النفسية» (الورقي، ١٩٨٤: ٢١٥) لأنها «تخضع خضوعاً مباشراً للحالة النفسية... فتساعد على تنسيق المشاعر والأحاسيس المشتتة» (اسماعيل، لاتا: ٦٣). فمن المظاهر الموسيقية التي يستخدمها الملقى ليتسرب إلى المتلقي، هي الموسيقي الداخلية التي «هي النغم الذي يجمع بين الألفاظ والصورة، بين وقع الكلام والحالة النفسية، وإنها مزاجية تامة بين المعنى والشكل، وبين الملقى والمتلقي» (جيدة، ١٩٨٠: ٣٥٤).

جاء للإيقاع عدّة تعاريف تعتمد على بعد منه أو جزء أو وظيفة؛ منها: هو الطريقة التي تتوزع بها بعض العناصر المترددة على طول المعطى اللغوي خصوصاً منها النبرات والوقفات في المقام الأول، ثمّ الوحدات الصوتية والتركيبية والمعجمية (تاويريت، ٢٠١٠: ٤٧٧، نقلاً عن محمد الماكر، الشكل و الخطاب: ١٣٠). وإنّ الإيقاع هو الإبداع الفني المعبر عن خلجات النفس (علاق، ٢٠٠٥: ٢٣٧) والتناوب الزمني المنتظم للظواهر المتراكبة (تاويريت، ٢٠١٠: ١٣، نقلاً عن صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي: ٧١) ونوع من الإنزياح في الخطاب، ينقل النص من المستوى النثري إلى المستوى الشعري (الصحنوي، ٢٠١٤، مجلد ٣٠ عدد ١+٢: ٩٢)، وهو تنظيم وترتيب لفيض من الأصوات والمعاني والأحرف والكلمات، يستطيع أن يمنح النص تكثيفاً معنوياً، وعمقاً دلاليّاً، وتأثيراً نفسياً وخيالياً فعالاً في المتلقي (نفس المصدر، ٩٧). فيمكن أن نقول إنّ الإيقاع عنصر أساس في النص الأدبي ينشأ من توزيع الكلمات في نظم متراوح خاص مع تناسق إبداعي ناتج عن إنسجام الكلمات وتلائمها بالنص ومفهومه وتجربته التي تنقل إلى المتلقي.

إنّ الإيقاع الفني عملية جوهرية ضرورية (الورقي، ١٩٨٤: ١٥٩)، ومقوم أساسي للجمال يمنح النص الأدبي قدرة على التأثير والفعالية (الجهاد، ٢٠٠٧: ٧٣). إنّه يتجاوز المظاهر الخارجية للنغم كالكافية، والجناس، وتزواج الحروف، وتنافرها إلى الأسرار التي تصل فيما بين النفس والكلمة، وبين الإنسان والحياة (أدونيس، ١٩٨٣: ٩٤) ويفرز نبض جمالي إلى النص ويتمثل خصيصاً في تجاوز قالبية الإيقاع إلى فضاء رؤياوي (تاويريت، ٢٠١٠: ٤٧٨).

بما أن «الإنسان حيواناً إيقاعياً» (عبيد، ٢٠٠١: ١٥) إنّ السمع فيه «آلة الإدراك الأولى في التلقي ومن هذا المبدأ كان لابدّ للنص الأدبي من التركيز على الناحية الصوتية» (الصحنوي، ٢٠١٤، مجلد ٣٠ عدد ١+٢: ٩٠) حتى يكون الإدراك الأول منه إدراكاً ذا أثر فاعل في حاسة السمع

وفي النفس، فالملقي يلجأ إلى الإيقاع الذي ينبعث من مكونات النص حتى يوحى المعاني المتفوقة على المعاني الظاهرة والتي تنبعث من ملائمة هذا العنصر مع عناصر النص الأدبية الأخرى.

الإيقاع في الدعاء

الدعاء نوع من الأدب النثري الحافل بالأحاسيس والعواطف، وله علاقة وثيقة بما. «الدعاء محاورة مع الله تعالى، حيث يتجه العبد إلى ربه سبحانه مصدر الفيض، والإبداع، والقدرة، والهيمنة» (لجنة الأدب العربي، ١٤٢٥: ٨٦) و«هو بدوره يتكفل بطرح الظواهر المتعددة فردياً، واجتماعياً، وكونياً مع تركيزه على بعدٍ وجداني هو التواصل مع الله تعالى» (البيستاني، ١٣٨١: ١٥٨).

الإيقاع أهم عنصر في صياغة الأدعية، وذلك بسبب كونها تقترن دائماً بالتلاوة وليس القراءة الصامتة، ولذلك فإنّ التلاوة تتطلب إيقاعاً يتناسب مع طبيعة التلاوة من جانب ومع مقومات الدعاء من جانب آخر (نفس المصدر، ١٦٠)، فيتكوّن من المعبرات عن خلجات النفس ومعتمدة على الحاسة الموسيقية الكامنة في الألفاظ، وعلى الألفاظ ذات دلالات صوتية وينبعث من صميم النص ولا يأتي متكلفاً معتمداً على الصناعات المقترحة في النص لأن «الإيقاع ليس مجال استعراض للبراعة الذهنية ولا لعبة أو تحزيراً» (أبوديب، ١٩٧٤: ١٠٧).

وبما أنّ الدعاء يعتبر من النصوص التي يعلب الإيقاع فيها دوراً خاصاً، وهو عنصر بناء في هذا النوع من النصوص، فيستوعب الدعاء مجال رحب لاستخدام إيقاعات متعددة متنوّعة حتى تزيد على جمالية النص أكثر فأكثر. بعض هذه الإيقاعات هي:

الإيقاع الصوتي

الصوت هو آلة اللفظ والجوهر الذي يقوم به التقطيع وبه يوجد التأليف ولن تكون حركات إلا لظهور الصوت (حافظ، ١٩٩٠، ج ١: ٧٩) الذي يكون «مكوّن من مكونات الإيقاع في النص الأدبي» (سحيمي، ٢٠١٠: ٤٣)، فيما أنّ اللغة العربية لغة موسيقية و«طبيعتها ذاتها تساعد الموسيقي» (إسماعيل، لا تا: ٥٢)، ومنها «الموسيقى التعبيرية الداخلية التي تعتمد أكثر ما تعتمد على الإحساس بالدرجة الإنفعالية للصوت اللغوي» (الورقي، ١٩٨٤: ٢١٧) فللصوت قيمة عظيمة لم يكن محبوباً عن ملفت نظر أي أديب أو ناقد أبداً.

المعول في البناء الموسيقي للكلمة، على المقاطع؛ أي الحركات والسكنات (اسماعيل، لا تا: ٥٢) أي الصوت الذي يحدث باجتماعها. والحالة هذه يمكن أن تحدث «بكل ما يمكن من وسایل تستطيع أن تتعاون في تشكيل أصوات خاصة على نحو يتناسب مع الإنفعالات» (الورفي، ١٩٨٤: ٢١٧) وهذا يعني أن الصورة الموسيقية المنبعثة للصوت يعتمد على الميزات الصوتية للحروف وخصائصها أولاً وعلى التشكيل المنعم للألفاظ والتراكيب ثانياً.

الإيقاع الصوتي هو «تنظيم لأصوات اللغة في إطار معين» (الصحنوي، ٢٠١٤: ٩٦)، حيث «يتناغم ويتوحد بين الإنفعالات الوجدانية والنغم الصوتي المنبعث عن جرس الأحرف والكلمات» (نفس المصدر: ٩٥) ولكنه «يجب أن يكون استثمار العنصر الصوتي في بنائه أكبر من مجرد اعتماد الصوتية الصرف في الأصوات اللغوية كي لا تنتج عن ذلك تشكيل إيقاعية خارجية» (عبيد، ٢٠٠١: ١٧).

يبدأ دعاء العرفة بالإيقاع الصوتي المتكون من الفقرات المنسجمة المتحدة التناغم كأنها يقفي أشطار القصيدة العمودية: «أَلْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي لَيْسَ لِقَضَائِهِ دَافِعٌ، وَلَا لِعَطَائِهِ مَانِعٌ، وَلَا كُضْنُهُ صُنْعٌ صَانِعٍ، وَهُوَ الْجَوَادُ الْوَاسِعُ، فَطَرَ أَجْنَاسَ الْبَدَائِعِ، وَأَثَقَنَ بِحِكْمَتِهِ الصَّنَائِعَ، لَا تَخْفِي عَلَيْهِ الطَّلَائِعُ، وَلَا تَضِيغُ عِنْدَهُ الْوَدَائِعُ. أتى بِالْكِتَابِ الْجَامِعِ وَبَشَّرَ الْإِسْلَامَ النُّورَ السَّاطِعَ وَهُوَ لِلْخَلِيقَةِ صَانِعٌ وَهُوَ الْمُسْتَعَانُ عَلَى الْفَجَائِعِ، جَازَى كُلَّ صَانِعٍ، وَرَائِشُ كُلِّ قَانِعٍ، وَرَاحِمُ كُلِّ ضَارِعٍ، وَمُنْزِلُ الْمَنَافِعِ وَالْكِتَابِ الْجَامِعِ، بِالنُّورِ السَّاطِعِ. وَهُوَ لِلدَّعْوَاتِ سَامِعٌ، وَلِلْكَذِبَاتِ دَافِعٌ، وَلِلدَّرَجَاتِ رَافِعٌ، وَلِلْجَبَابِرَةِ قَامِعٌ، فَلَا إِلَهَ غَيْرُهُ، وَلَا شَيْءٌ يَغْدِلُهُ، وَلَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ، وَهُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ، اللَّطِيفُ الْحَبِيرُ، وَهُوَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ» (سيد بن الطاووس، ١٤١٩: ٧٤).

وكثيراً ما تتواتر حرف الراء التي يلهمنا التكرار: «إلهي أَعْنِي بِتَدْبِيرِكَ لِي عَن تَدْبِيرِي، وَبِاخْتِيَارِكَ عَن اخْتِيَارِي، وَأَوْفِنِي عَلَى مَرَكَزِ اضْطِرَارِي، إلهي أَخْرِجْنِي مِنْ دُلِّ نَفْسِي، وَطَهِّرْنِي مِنْ شَكِّي وَشُرْكِي قَبْلَ حُلُولِ رُمُوسِي، بِكَ أَنْتَصِرُ فَأَنْصُرُنِي...» (نفس المصدر: ٤٥١-٤٥٢). فصفات الراء (الترجيع والرقعة) تتناسب دلاليًا معاني النص بما فيه من الحركة والأصوات. من هنا يرتبط الصوت المكرر للراء بالفضاء الدلالي للنص ويناسب إيقاعه. وحين تحليل المفردات المتضمنة بحرف الراء يمكن أن يتحقق من مناسبة هذا الحرف بإيقاعه الخاص لفكرة النص ومضمونه، فهناك كلمات مثل (تدبير، اختيار، مراكز اضطرار، أخرجني...) كلها تدل على تداوم عمل ما

وتواصله، ولا يتم عملها تماماً شاملاً بإيجازها مرة واحدة.

وجاء إنسجام الحروف بتكرار الصامت مرتين أو ثلاث مرّات أو أكثر: «إلهي حَقِّفْنِي بِحَقَائِقِ أَهْلِ الْقُرْبِ» (نفس المصدر: ٤٥١) «إلهي كَيْفَ لَا أَفْتَقِرُ وَأَنْتَ الَّذِي فِي الْقُرْآنِ أَقَمْتَنِي، أَمْ كَيْفَ أَفْتَقِرُ وَأَنْتَ الَّذِي بِجُودِكَ أَعْنَيْتَنِي» (نفس المصدر: ٤٥٣).

الإيقاع الصوتي يؤثر في حاسة السمع ثم ينعكس ذلك على الحالة الوجدانية والفكرية عند المتلقي، ويترك أثراً في قواه الذهنية والتخيلية، ويتحقق ذلك من خلال الإطار البنائي الذي ينتظم أحرفاً وألفاظاً وتراكيب تتوزع وفق هندسة صوتية معينة يُعتمد فيها على التقسيم والتكرار، أو يستخدم تقنيات صوتية نابعة من استثمار آليات البديع، مما يجعل الإيقاع منبثقاً عن جملة من التقنيات التي تخلق بتضافرها وحدة وزنية متكاملة ومتناسقة (الصحنوي، ٢٠١٤: ٩١).

إيقاع النبر

بما أنه يقال أن «العربية لغة موزونة لا نبرية ولا مقطعية وإن كان فيه نبرٌ فهو نبرٌ أدائي وعنصر من عناصر التنغيم» (ربيعه، ٢٠١١، ٨٤٨ عدد) ففي هذا النبر نفسه يوجد إيقاعاً تألفه الأذن ويسري إلى النفس نوع من الرغبة إلى الإرتياح؛ فهذا الجانب وحده يكفي للبحث حوله.

النبر هو الوضوح النسبي لمقطع في الكلام إذا قورن بما يجاوره من المقاطع (تمام حسان، ٢٠٠٦: ٢٣٧) وعنصر زمني يحدد البعد الكمي للكلمات عن طريق تقسيمها إلى المقاطع أو (أقدام) ذات نبر ثقيل أو خفيف (الجهاد، ٢٠٠٧: ٧٤)، ومجرد نبر موسيقي أو عامل أداء علواً أو درجة امتداد للصوت (كمال خير بك، ١٤٠٦: ٣٢٨).

دراسة النبر في النص الأدبي للغة العربية يمكن أن تجري بوجوه «منها دراسة في الأفراد ومنها دراسة في السياق المتصل. النبر الإفرادي نبر الصيغة والسياسي نبر الإيقاع (تمام حسان، ٢٠٠٦: ٢٦٠). النبر الإفرادي أو اللغوي إنما يأخذ نبرته الجديدة بحسب سياق النص (علاق، ٢٠٠٥: ٢٤٧). والمسافات بين نبر في السياق ونبر آخر هي الأساس الذي يقوم عليه إيقاع النبر (تمام حسان، ٢٠٠٦: ٢٦١)، فعلى هذا الأساس يمكن أن يسمع بعض المقاطع واضحاً وبعض الآخر خافتاً وهذا الوضوح السمعي لأحد مقاطع الكلمة بالنسبة لما يحيط به من المقاطع الخافتة يشكل النبر وإيقاعه (نفس المصدر: ١٧٥).

حينما يبدأ الإمام (ع) بالدعاء يأتي بالفقرات الكثيرة المتوالية ذات نبرين في مقطعين؛ بين المدد

المفتوح بالألف وصائت العين الفخمة، حتى يضربان متوالين على سمع السامعين فيلفت إنتباههم دون أن يخاطبهم أو يطلب منهم الإلتفات: «أَلْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي لَيْسَ لِقَضَائِهِ دَافِعٌ، وَلَا لِعَطَائِهِ مَانِعٌ، وَلَا كَصُنْعِهِ صُنْعُ صَانِعٍ، وَهُوَ الْجَوَادُ الْوَاسِعُ، فَطَرَ أَجْنَاسَ الْبَدَائِعِ، وَأَتَقَنَ بِحِكْمَتِهِ الصَّنَائِعَ، لَا تَخْفَى عَلَيْهِ الطَّلَائِعُ، وَلَا تَضِيغُ عِنْدَهُ الْوَدَائِعُ...» (ابن طاووس، ١٤١٩: ٧٤)، وبعد هذه الفقرات الطويلة - في حوالي نصف صفحة - يأتي بالنبر ذي المد المكسور اللين ليعطف على الأسماع ويمسحها الراحة مع إيجاء إلى إستمرارية الحالة هذه بالصائت المتكرر (الراء) «... وَهُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ، اللَّطِيفُ الْخَبِيرُ، وَهُوَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ» (نفس المصدر: ٧٤) فما نشاهده من التراوح بين نبر وآخر؛ من ثقيل وخفيف، هو ما تألفه أذن المتلقى وتوصله إلى نفسه وكثيراً يلائم خلجات النفس المنطبعة بمحادثة الله، والإمام (ع) يرينا انطباعاته الإلهية بهذه النبرات.

إيقاع السرد والحوار

الحوار عنصر دينامي للنص الأدبي ويجعله ينمو إلى الحياة ويرقى إلى الوجود الأسمى. «إنَّ إيقاع أسلوب السرد ووصف الأمكنة لا بد أن يكون أكثر ميلاً إلى الهدوء والبطء من إيقاع أسلوب المحادثة أو الحوار الذي يميل إلى السرعة في الإيقاع لكونه يقوم على عنصر الحديث الذي يحمل أسئلة وإجابات» (عبيد، ٢٠٠١: ٤٢).

الدعاء قوامه الحوار مع الله سبحانه وتعالى وفي هذا الحوار تُسرد إشارات إلى بعض ما يمكن أن يشير العواطف الرحمانية أو الأشواق الإنسانية. الحوار في الدعاء كله مونولوج (حديث الفرد الواحد) ويستغرق كل الأدعية وهو من أكثر تقنيات الحوار حضوراً.

لسرعة إيقاع الحوار درجات على أساس نوع الحوار «فإذا كان الحوار محتدماً ثائراً مليئاً بالإنفعالات كان الإيقاع السريع أكثر بروزاً، وإذا كانت المحاور هادئة غير ميالة إلى العنف.. كانت أقرب إلى الإيقاع ذي السرعة غير الشديدة ولكن إيقاع الحوار بكافة أنماطه "درجات الإنفعال والحالة النفسية" يظل بنحو عام أكثر سرعة من حديث الفرد الواحد وهو يصف أو يتحدث عن حكاية» (نفس المصدر: ٤٣).

الحوار والسرد كليهما يفرضان إيقاعهما في الدعاء في مظاهر على النحو التالي: يبدأ الإمام (ع) دعاءه بحمد الله تعالى بأسلوب السرد الهاديء البطيء: «الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي لَيْسَ لِقَضَائِهِ دَافِعٌ وَلَا لِعَطَائِهِ

مانعٌ ولا كصنعه صنع صانع وهو الجوادُ الواسعُ فطرَ أجناسَ البدائع...» (سيد بن طاووس، ١٤١٩: ٧٤).
 ثم يقبل على المونولوج ويخاطب الله سبحانه وتعالى ويقول: «اللَّهُمَّ إِنِّي أَرْغَبُ إِلَيْكَ وَأَشْهَدُ
 بِالرَّبُوبِيَّةِ لَكَ، مُقَرِّراً بِأَنَّكَ رَبِّي وَأَنَّ إِلَيْكَ مَرَدِّي، إِبْتِدَاءً تَنِي بِنِعْمَتِكَ... وَخَلَقْتَنِي مِنَ التُّرَابِ ثُمَّ
 أَسَكَّنْتَنِي الْأَصْلَابَ...» (نفس المصدر: ٧٤).

ثم بعد عدة فقرات، يرجع إلى السرد المتداخل في حوار الفردوي ويقول: «الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي لَمْ
 يَتَّخِذْ وَلِداً فَيَكُونَ مَوروثاً وَلَمْ يَكُنْ لَهُ شَرِيكٌ فِي الْمَلِكِ فَيَضَاهُهُ فِيمَا ابْتَدَعَ وَلَا وِليَ مِنَ الدُّلِّ فَيَرْفُدُهُ
 فِيمَا صَنَعَ. سُبْحَانَهُ لَوْ كَانَ فِيهِمَا آلِهَةٌ إِلَّا اللَّهُ لَفَسَدَتَا وَتَفَطَّرْنَا... الْحَمْدُ لِلَّهِ حَمِداً يَعْدِلُ حَمْدَ
 مَلَائِكَتِهِ الْمُقَرَّبِينَ...» (نفس المصدر: ٧٨).

جاء هذا السرد المتداخل في الحوار كإكمالٍ للسرد البدائي حمداً كاملاً لله تعالى أو كخروج
 مؤقتٍ من الحوار إشعاراً بأنَّ حمد الله سبحانه وتعالى أفضل شيءٍ للحوار معه ومناجاته سبحانه،
 ثم يعود إلى المونولوج حتى نهاية الدعاء.

الأفعال الماضية تبطيء حركية الإيقاع (عبيد، ٢٠٠١: ٤٦) بالنسبة إلى الأفعال المضارعة التي
 تسرعها، لأنَّ الأفعال المضارعة لها استمرارية تجديدية وحركية ديناميكية خلافاً للأفعال الماضية التي
 لها ميزة إستاتية. فجاء الحوار (المونولوج) في مواضع الحمد مائلاً إلى الهدوء والبُطء مستخدماً
 الأفعال الماضية، تعظيماً لله تعالى وتبجيلاً له: «اللَّهُمَّ...، إِبْتِدَاءً تَنِي بِنِعْمَتِكَ...، وَخَلَقْتَنِي مِنَ
 التُّرَابِ، ثُمَّ أَسَكَّنْتَنِي الْأَصْلَابَ...، فَلَمْ أَرَلْ ظاعِناً مِنْ صُلْبٍ إِلَى رَحِمٍ...، لَمْ تُخْرِجْنِي لِزَأْفَتِكَ
 بِي... أَخْرَجْتَنِي لِلَّذِي سَبَقَ لِي مِنَ الْهُدَى... وَفِيهِ أَنْشَأْتَنِي، وَمِنْ قَبْلِ رُؤْفَتِ بِي...، فَابْتَدَعْتَ
 خَلْقِي مِنْ مَني يُمْنِي، وَأَسَكَّنْتَنِي...، فَتَعَالَيْتَ يَا رَحِيمُ يَا رَحْمَنُ، حَتَّى إِذَا اسْتَهْلَلْتُ ناطِقاً بِالْكَلامِ،
 أَمَّمْتَ عَلَيَّ سَوايِعَ الْأَنْعامِ، وَرَبَّيْتَنِي آيِداً فِي كُلِّ عامٍ، حَتَّى إِذَا اكْتَمَلْتَ فِطْرَتِي، وَاعْتَدَلْتَ
 مِرَّتِي...» (سيد بن طاووس، ١٤١٩: ٧٤-٧٦).

وحيثما يخاطب الله في مواضع الخشية أو الطلب، يستخدم الأفعال المضارعة إيجاباً وسلباً،
 فتسرع حركية الإيقاع وتجعل النص يسرع إلى الهدف أكثر من قبل: «اللَّهُمَّ ما أَخافُ فَأَكْفِنِي، وَما
 أَحْذَرُ فَكْفِنِي... وَبُدُّوْني فَلَا تَفْضَحْني وَبَسْرِيْرِي فَلَا تُخْزِنِي، وَبِعَمَلِي فَلَا تَبْتَلِنِي وَنِعْمَكَ فَلَا تَسْلُبْنِي،
 وَإِلَى غَيْرِكَ فَلَا تَكِلْنِي، إلهي إِلَى مَنْ تَكِلْنِي إِلَى قَرِيبٍ فَيَقْطَعُنِي، أَمْ إِلَى بَعِيدٍ فَيَسْجَهْمُنِي، أَمْ إِلَى...»

إلهي فلا تُحِلُّ عَلَيَّ غَضَبَكَ، فَإِنْ لَمْ تُكُنْ غَضِبْتَ عَلَيَّ فَلَا أَبَالِي سُبْحَانَكَ غَيْرَ أَنْ عَافَيْتَكَ أَوْ سَعَّ لِي، فَأَسْأَلُكَ يَا رَبِّ بِنُورِ وَجْهِكَ الَّذِي أَشْرَفَتْ لَهُ الْأَرْضُ وَالسَّمَاوَاتُ...» (نفس المصدر: ٧٩).

وكثيراً ما يغير الإمام (ع) إيقاع حوارهِ مع الله تعالى بأساليب متعددة متنوعة مستخدماً الأفعال بأنواعها المتعددة من الأمر والمضارع و.. إلخ، متناوباً متراوحاً بينها، وأقسام الجمل من الإيجابية، والسلبية، والإستفهامية، والتعجبية، و.. إلخ، ويزينه بتضمين الآيات القرآنية وتلميح بعض قصصه حتى يخرج الكلام من الوضع الإستاتي الذي يحدث الكسالة والنفور، إلى الحالة الدينامية المتناسقة بالإفعالية التي ترقى إلى الحيوية الفعالة وتثبت في المتلقي نفس التجربة الشعورية.

إيقاع البياض (إيقاع السواد والبياض أو إيقاع الصوت والصمت)

يمثل الإيقاع ظاهرة صوتية شمولية لا تتحدد مطلقاً بالأصوات بشكلها الجرد فقط، بل تشمل كل ما يحيط بها ويحيط عليها من عناصر مكملة، فالصوت لا تعرف خواصه ولا يعرف شكله إلا من خلال الصمت المحيط به، الذي يسهم أيضاً بقدر أو بآخر في تشكيل بنية الإيقاع (عبيد، ٢٠٠١: ٤٦). فإذاً إن كان الصوت ثابتاً متوالياً يمكن أن يحدث فيه رخوة فيفضل أن يتناوب بالصمت. «الصوت وبالتالي الصمت يتحددان على المستوى الكتابي للنص الأدبي بالسواد رمز الصوت وبالبياض رمز الصمت» (نفس المصدر: ٤٧ نقلاً عن جان كوهن، ١٩٨٩: ٩٨). وكما في الموسيقى «الوقفة تقابل السكتة التي تأخذ معناها من أصناف ما يجاورها من ألحان، فالصمت على هذا الإعتبار لحظة من لحظات الكلام والسكوت ليس بكماً بل رفضاً للكلام» (نفس المصدر: ٤٧، نقلاً عن عبد الفتاح صالح نافع، ١٩٥٨).

الشاعر الحديث في بعض الأحيان يكتب سطرًا ويترك آخر كأنه يتكلم حيناً ويسكت حيناً آخر عن الكلام وبهذا العمل يشكل إيقاعاً خاصاً في عمله حتى ينقل إلى المتلقي نفس الشعور والتجربة الشعورية التي وصل إليها. فمن الممكن طبعاً الحصول على نفس الأسلوب والكلام والوقفة، أي إيقاع البياض أو الصمت في القرآن أيضاً لأنه مليئٌ بمواقع الوقف التي لها علامات خاصة لأجل إلقاء المعنى الصحيح وفي الدعاء أيضاً وهو كمواصلة خط سير القرآن، توجد مواضع كثيرة للوقف حتى يستقيم المعنى المراد.

فيمكن مشاهدة نفس الإيقاع الشعري في الدعاء إن يكتب الدعاء بشكل عمودي كما يأتي:

وَأَنْتَ الْعَلِيُّ الْكَبِيرُ.	اللَّهُمَّ إِنَّكَ مُجِيبُ
يَا مُطَّلِقَ الْمُكَبَّلِ الْأَسِيرِ،	وَتُعْنِي الْفَقِيرَ،
يَا رَازِقَ الطُّفْلِ الصَّغِيرِ،	وَتَجْبُرُ الْكَسِيرَ،
يَا عِصْمَةَ الْخَائِفِ الْمُسْتَجِيرِ،	وَتَرْحَمُ الصَّغِيرَ،
يَا مَنْ لَا شَرِيكَ لَهُ وَلَا وَزِيرَ،	وَتُعْرِئُ الْكَبِيرَ،
صَلِّ عَلَى مُحَمَّدٍ وَآلِ مُحَمَّدٍ...	وَأَيُّسَ دُونِكَ ظَهِيرَ،
(سيد بن طاووس، ١٤١٩: ١٤٤)	وَلَا قُوَّةَ إِلَّا بِكَ قَدِيرَ

وكما يأتي في الفقرة التالية:

وَلَا سِوَاكَ مَأْمُولُ،	اللَّهُمَّ إِنَّكَ أَقْرَبُ مَنْ دُعِيَ،
دَعَوْتُكَ فَاجْتَبِنِي،	وَأَسْرَعُ مَنْ أَجَابَ،
وَسَأَلْتُكَ فَأَعْطَيْتَنِي،	وَأَكْرَمُ مَنْ عَفَى،
وَرَزَعْتَنِي إِلَيْكَ فَارْحَمْنِي،	وَأَوْسَعُ مَنْ أَعْطَى،
وَوَثَّقْتَنِي بِكَ فَانجِّتْنِي،	وَأَسْمَعُ مَنْ سُئِلَ،
وَفَرَعْتَنِي إِلَيْكَ فَكَفِّتْنِي	يَا رَحْمَنَ السُّنْبُلِ وَالْأَحْرَةِ
(نفس المصدر: ١٨٥)	لَيْسَ كَمِثْلِكَ مَسْئُولُ

وبهذا الإمتداد والتقلص الذي يتفاوت بين سطر وآخر ومقطع وآخر، تتحدد طبيعة إيقاع البياض أو السواد. فهذه الحركة حركة السواد على البياض وهو حركة الصوت على الصمت، فصدى السواد يتردد في البياض مثلما يتردد صدى الصوت في الصمت (عبيد، ٢٠٠١: ٤٩).

وحيثما ننظر إلى الفقرات التالية:

وَأَعْطِنِي فِي هَذِهِ الْعَشِيِّ، أَفْضَلَ مَا أَعْطَيْتَ وَأَنْتَ أَحَدٌ مِنْ عِبَادِكَ،
مِنْ نِعْمَةٍ تُؤَلِّيهَا،
وَأَلَاءَ مُجَادُّهَا،
وَبَلِيَّةٍ تَصْرِفُهَا،

وَكُزْبَةٌ تَكْشِفُهَا،

وَدَعْوَةٌ تَسْمَعُهَا،

وَحَسَنَةٌ تَقْبَلُهَا،

وَسَيِّئَةٌ تَتَعَمَّدُهَا،

إِنَّكَ لَطَيْفٌ

بِمَا تَشَاءُ خَبِيرٌ،

وَعَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ (سيد بن طاووس، ١٤١٩: ١٥).

فندرك هذا الإيقاع البصري إلى جانب الإيقاع السماعي. فهذه الفقرات تُرِنَا إيقاع البياض بشكلين التنازلي حين يمتد السطر، والتصاعدي حين يتقلص ويعكس هذا الإيقاع للسواد، يصعد بامتداد السطر ويتنازل بتقلصه. فالآن ننظر إلى الفقرة التالية: «وَأَنَا أَشْهَدُ يَا إِلَهِي بِحَقِيقَةِ إِيْمَانِي، وَعَقْدِ عَزَمَاتِ يَمِينِي، وَخَالِصِ صَرِيحِ تَوْحِيدِي، وَبَاطِنِ مَكْنُونِ ضَمِيرِي، وَعَلَائِقِ بَحَارِي نُورِ بَصْرِي، وَأَسَارِيرِ صَفْحَةِ جَبِينِي، وَخُرْقِ مَسَارِبِ نَفْسِي، وَخَذَارِفِ مَارِنِ عَزِيمِي، وَمَسَارِبِ سِمَاخِ سَمْعِي...، وَمَا حَوْتُهُ شِرَاسِيفُ أَضْلَاعِي، وَحِقَاقِ مَفَاصِلِي، وَقَبْضِ عَوَامِلِي، وَأَطْرَافِ أَنَامِلِي وَحَمِي وَدَمِي، وَشَعْرِي وَبَشْرِي، وَعَصَبِي وَقَصَبِي، وَعِظَامِي وَخُحِّي وَعُرُوقِي، وَجَمِيعِ جَوَارِحِي، وَمَا انْتَسَجَ عَلَى ذَلِكَ أَيَّامَ رَضَاعِي، وَمَا أَقَلَّتِ الْأَرْضُ مِثِّي، وَتَوَمِي وَيَقْظَتِي وَسُكُونِي وَحَرَكَاتِ رُكُوعِي وَسُجُودِي...» (سيد بن طاووس، ١٤١٩: ٧٦-٧٧).

حينما نقرأ هذه الفقرات ندرك الإيقاع الموسيقي الذي يبدأ بثلاثيات طويلة ثم يصل إلى الثنائيات ثم إلى الوحدات، كأنَّ عازفاً يعزف على جهازه ويبدأ بخانة ذات ثلاث نوبات ثم بخانة ذات نوبتين ثم ذات نوبة واحدة؛ كأنَّه يريد أن يثير متلقيه المستعدين للوجد فيبدأ موسيقاه بالبطء ثم يهيجهم بسلاط السريعة ثم يفاجئهم بسلاط أكثر سرعة حتى يصل إلى الذروة والحلّ معاً.

إيقاع الأفكار

قد يتجاوز الملقى الموسيقي النابعة من الإيقاع اللفظي، ليبدع ما يمكن أن يسمي إيقاع الأفكار، من خلال تعامله مع العديد من الأساليب التي تتحدث في ذهن المتلقي ووجدانه صدى موسيقياً

ينبع من أصداء كلمات النص الأدبي الفني (أحمد غنيم، ١٩٩٨: ٣٠٨)، والنص الفني هو الذي يحقق الإنسجام والتناسق والتماسك بين أركانه ولا يصل إليه إلا بعد أن «يبلغ الإمتزاج فيه أعلى مراحلها بين جميع العناصر المكونة به وفي مقدمتها تحقيق تناسب حيوي بين إيقاع الأصوات وإيقاع الأفكار» (عبيد، ٢٠٠١: ٥٢). كثيراً ما يراعي النص الأدبي الفني العلاقة والترابط بين الأفكار والأصوات «إذ أنّ طبيعة الأفكار تغذي الأصوات بألوان إيقاعية لا تحمل هذه الأصوات في وضعها المجرد» (نفس المصدر: ٥٢).

تتجلى الوحدة الفكرية . التي هي إشادة الله سبحانه وتعالى . في الوحدة الإيقاعية الصوتية في القسم الأول من الدعاء: «الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي لَيْسَ لِقَضَائِهِ دَافِعٌ، وَلَا لِعَطَائِهِ مَانِعٌ، وَلَا كَصُنْعِهِ صُنْعُ صَانِعٍ، وَهُوَ الْجَوَادُ الْوَاسِعُ، فَطَرَ أَجْنَاسَ الْبَدَائِعِ، وَأَتَقَنَ بِحِكْمَتِهِ الصَّنَائِعِ، لَا تَخْفَى عَلَيْهِ الطَّلَائِعُ، وَلَا تُضِيعُ عِنْدَهُ الْوَدَائِعُ...» (ابن طاووس، ١٤١٩: ٧٤) و عندما ينقل إلى موضوع آخر تتغير الفواصل الإيقاعية: «اللَّهُمَّ إِنِّي أَرْعَبُ إِلَيْكَ، وَأَشْهَدُ بِالرُّبُوبِيَّةِ لَكَ، مُقَرَّراً بِأَنَّكَ رَبِّي، إِلَيْكَ مَرَدِّي، إِيْتِدَاتِي بِنِعْمَتِكَ قَبْلَ أَنْ أَكُونَ شَيْئاً مَذْكوراً، وَخَلَقْتَنِي مِنَ التُّرَابِ، ثُمَّ أَسْكَنْتَنِي الْأَصْلَابَ... وَأَسْكَنْتَنِي فِي ظُلُمَاتِ ثَلَاثِ، بَيْنَ لَحْمٍ وَدَمٍ وَجِلْدٍ... ثُمَّ أَخْرَجْتَنِي (لِلَّذِي سَبَقَ لِي مِنَ الْهُدَى) إِلَى الدُّنْيَا تَامَماً سَوِيّاً... وَرَزَقْتَنِي مِنَ الْغَدَاءِ لَبِناً مَرَّتاً...، حَتَّى إِذَا اسْتَهْلَكْتَ نَاطِقاً بِالْكَلامِ، أُمِّمْتَ عَلَيَّ سَوَابِغَ الْأَنْعَامِ...، حَتَّى إِذَا اكْتَمَلْتَ (كَمَلْتَ) فَطَرْتَنِي، وَاعْتَدَلْتَ مَرَّتِي» (ابن طاووس، ١٤١٩: ٧٤-٧٥).

لنلاحظ أن الإمام (ع) تسلسل في عرض عملية الخلق منذ التراب، إلى النطفة، إلى الميلاد، إلى التنشئة الطفلية، إلى المرحلة الراشدة، إلى أهم ما خلَقَ الإنسان من أجله وهو معرفة الله تعالى... بعد ذلك يتجه الدعاء إلى عرض التركيبية العضوية للإنسان، أي الأعضاء الجسمية وما تمارسه من الوظائف، بخاصة جهاز الفم في مختلف أعضائه الوظيفية (البستاني، ١٣٨١: ١٣٩).

إنَّ إيقاع الأفكار يتشكل تشكلاً لغوياً بوصف أن اللغة رموز تنوي في التراكيب (عبيد، ٢٠١٠: ٥٣) خاصة التراكيب التي «تنشأ منها الموسيقى الفكرية، منها المفارقات المعنوية... التي تصنع لإثارة وجدان المتلقي... ومن هذه الجوانب الفنية توظيف الصورة والرمز والتضمين واستخدام الألفاظ الموحية التي تمنح أكثر من معنى» (أحمد غنيم، ١٩٩٨: ٣٠٨، نقلا عن بدوي عبده بدوي). وفي هذا الصعيد أشار الدعاء تضميناً إلى بعض ما ورد في القرآن من الأحداث للأنبياء السابقين: «يا

مُقِيضَ الرَّكْبِ لِيُوسِفَ فِي الْبَلَدِ الْفَقْرَ وَخُرْجَهُ مِنَ الْجُبِّ وَجَاعِلَهُ بَعْدَ الْغُبُودِيهِ مَلِكًا يَا رَادَّهُ عَلَى
يَعْقُوبَ بَعْدَ أَنْ ابْيَضَّتْ عَيْنَاهُ مِنَ الْحُزْنِ فَهُوَ كَظِيمٌ. يَا كَاشِفَ الضُّرِّ وَالْبَلْوَى عَنْ أَيُوبَ وَمُحْسِكَ
يَدِي إِبْرَاهِيمَ عَنْ ذَبْحِ ابْنِهِ بَعْدَ كِبَرِ سِنِّهِ وَفَنَاءِ عُمُرِهِ يَا مَنْ اسْتَجَابَ لِزَكَرِيَّا فَوَهَّبَ لَهُ يَحْيَىٰ وَنَمَّ
يَدْعُهُ فَرْدًا وَحِيدًا يَا مَنْ أَخْرَجَ يُونُسَ مِنْ بَطْنِ الْحُوتِ يَا مَنْ فَلَقَ الْبَحْرَ لِيَسِيَ إِسْرَائِيلَ فَأَنْجَاهُمْ
وَجَعَلَ فِرْعَوْنَ وَجُنُودَهُ مِنَ الْمُعْرَقِينَ» (ابن طاووس، ١٤١٩: ٨١). ويأتي بالتقابلات في الفقرات
المتعددة: «إلهي أنا الْفَقِيرُ فِي غِنَايَ فَكَيْفَ لَا أَكُونُ فَقِيرًا فِي فَقْرِي، إلهي أنا الْجَاهِلُ فِي عِلْمِي
فَكَيْفَ لَا أَكُونُ جَهُولًا فِي جَهْلِي... إِنْ ظَهَرَتِ الْمَحَاسِنُ مِنِّي فَيَفْضَلِكْ، وَلَكَ الْمِنَّةُ عَلَيَّ، وَإِنْ
ظَهَرَتِ الْمَسَاوِي مِنِّي فَيَعْدِلِكْ... إلهي مَا أَقْرَبَكَ مِنِّي وَأَبْعَدَنِي عَنْكَ...» (قمي، ١٣٧٦: ٤٤٩).
ويتبعه ببعض الاستدلالات: «إلهي تَرُدُّدِي فِي الْآثَارِ يُوجِبُ بَعْدَ الْمَزَارِ، فَاجْمَعْنِي عَلَيْكَ بِخِدْمَةِ
تُوصِلُنِي إِلَيْكَ، كَيْفَ يُسْتَدَلُّ عَلَيْكَ بِمَا هُوَ فِي وُجُودِهِ مُفْتَقِرٌ إِلَيْكَ، أَيْكُونُ لِعَيْزِكَ مِنَ الظُّهُورِ مَا
لَيْسَ لَكَ، حَتَّىٰ يَكُونَ هُوَ الْمُظْهِرَ لَكَ، مَتَىٰ غِبْتَ حَتَّىٰ تَحْتَاجَ إِلَىٰ دَلِيلٍ يَدُلُّ عَلَيْكَ، وَمَتَىٰ بَعُدْتَ
حَتَّىٰ تَكُونَ الْآثَارُ هِيَ الَّتِي تُوصِلُ إِلَيْكَ... إلهي تَقَدَّسَ رِضَاكَ أَنْ يَكُونَ لَهُ عِلْمَةٌ مِنْكَ، فَكَيْفَ
يَكُونُ لَهُ عِلْمَةٌ مِنِّي، إلهي أَنْتَ الْعَيْنُ بِذَاتِكَ أَنْ يَصِلَ إِلَيْكَ النَّفْعُ مِنْكَ، فَكَيْفَ لَا تَكُونُ غَنِيًّا
عَنِّي...» (نفس المصدر: ٤٥٠). أو يأتي ببعض الأفعال في غير معناه الأصلي: «عَمِيَّتْ عَيْنٌ لَا
تَرَكَ عَلَيْهَا رَقِيبًا، وَخَسِرَتْ صَفْقَةً عَبْدٌ لَمْ يَجْعَلْ لَهُ مِنْ حُبِّكَ نَصِيبًا» (نفس المصدر: ٤٥١) فيبدو أن
هذه الفقرات تدل على إنسيائية فكرية وروحية تامة، حيث يجعل صاحبها قادراً على أن يكون
تلك الوحدة الإيقاعية بالتناسق بين وحدة الفكرة وبين سياق الكلام وبإيراد التضمينات،
والتقابلات، والاستدلالات، وإخراج الكلام من معناه الرئيس.

إيقاع النخب والنماء

يسجل هذا النوع من الإيقاع البحث عن الولاء الحركية نحو الرشد والكمال، وغالباً ما يبدأ من
الشيء إلى الوجود ثم إلى الكمال، من الدني إلى الأعلى (فريحي، ٢٠١٠، عدد ٥٤).
يمكن الحصول على هذا النوع من الإيقاع في مستويات مختلفة من الأفكار المتجلية في الدعاء
حينما يتكلم الإمام (ع) عن نشأته وترعرعه حتى الرشد والكمال و.. إلخ: «فَابْتَدَعَتْ خَلْقِي مِنْ
مَنِيَّ يُمْنِي، وَأَسْكَنْتَنِي فِي ظُلُمَاتِ ثَلَاثٍ... ثُمَّ أَخْرَجْتَنِي إِلَى الدُّنْيَا... وَحَفِظْتَنِي فِي الْمَهْدِ... وَرَزَقْتَنِي

مِنَ الْعِدَاءِ لَبَنًا مَرِيًّا، وَعَطَفْتَ عَلَيَّ فُلُوبَ الْحَوَاضِنِ، وَكَفَّلْتَنِي الْأَمْهَاتِ الرُّوَاحِمَ، وَكَلَّاتَنِي مِنْ طَوَارِقِ الْجَانِّ، وَسَلَّمْتَنِي مِنَ الزِّيَادَةِ وَالنُّقْصَانِ...» (ابن طاووس، ١٤١٩: ٧٥). وحينما يتكلم الإمام (ع) عن رشده نحو الكمال المعنوي بإرادته سبحانه وتعالى يقول: «لا إله إلا أنت سبحانك إني كنت من الظالمين، لا إله إلا أنت سبحانك إني كنت من المستغفرين... الموحدين... الخائفين... الوجدين... الراغبين... المهللين... السائلين... المسبحين... المكثرين لا إله إلا أنت سبحانك...» (ابن طاووس ١٤١٩: ٨٤) يصور رقيه في كل مرحلة إلى الأعلى حتى يصل إليه ويدعن بروبيته تماماً. وحينما يواجه المعاملات الإيجابية الراقية نحو الإسباغ من عند الله يحمد سبحانه بهذه العبارات: «اللَّهُمَّ إِنَّكَ أَقْرَبُ مَنْ دُعِيَ، وَأَسْرَعُ مَنْ أَجَابَ، وَأَكْرَمُ مَنْ عَفِيَ، وَأَوْسَعُ مَنْ أُعْطِيَ، وَأَسْمَعُ مَنْ سُئِلَ، يَا رَحْمَنَ الدُّنْيَا وَالْآخِرَةِ وَرَحِيمَهُمَا، لَيْسَ كَمِثْلِكَ مَسْئُولٌ، وَلَا سِوَاكَ مَأْمُولٌ، دَعَوْتُكَ فَأَجَبْتَنِي، وَسَأَلْتُكَ فَأَعْطَيْتَنِي، وَرَغِبْتُ إِلَيْكَ فَرَحِمْتَنِي، وَوَيْثَقْتُ بِكَ فَخَجَّيْتَنِي، وَفَزَعْتُ إِلَيْكَ فَكَفَيْتَنِي» (ابن طاووس، ١٤١٩: ٨٥).

فحينما ندقق في الفقرات هذه نرى كأنه (ع) يصل في كل فقرة إلى ما هو أعلى مما قبله ويدخل مرتبة أفضل من قبلها فنراه منحنيًا ذا مؤشرات صاعدة وكأنه (ع) يرسم لنا لوحة يقلع نفس الناظر إليها بما فيها من النمو والانتعاش والنشاط والحركة، من الأرض السفلى إلى السماء العليا.

الإيقاع النفسي

هو «ما يعين على خلق الأثر الوجداني في النفس... وهذا النوع من إيقاع الجمل بالكلام في منتصف الطريق بين النشر البسيط وبين الشعر» (تمام حسان، ٢٠٠٦: ٢٦٢). الإيقاع النفسي «الناتج عن صدق التجربة الشعورية في النص الأدبي» (ربيع، ٢٠١١، عدد ٨) تنتج بنيتها من داخل البناء اللفظي المتحرك مرتبطة بالنفس (عبد الجليل، ٢٠٠٧: ١٦٥) فهو (الإيقاع النفسي) يربط ارتباطاً وثيقاً بحركة النفس وتموجاتها وبحركة الإنفعال وذبدبته (الورقي، ١٩٨٤: ٢٠٢). وطول الفقر وقصرها يرتبطان ارتباطاً وثيقاً بالإنفعالات النفسية التي هي الأساس لاختيار الكم والكيف للفقرات ولهما أثر مباشر في مدى امتداد الفقرات وتقلصها.

يأتي هذا الإيقاع بأسلوبيات متعددة، منها أسلوبية اللون وأسلوبية زمن الأفعال. «اللون يؤثر في النفس البشرية وانطباعاتها، وهو لغة عالمية تحيط بنا... ولا ريب في أن إيقاع اللون يعمل على

جعل النص لوحة تشكيلية بصرية بجانب الدلالة التي تعمل على خلق الحركة الفنية بتدفق الألوان مكونة صورا مندوجة مع ما يثيره النص في المتلقي وفي نفسه من مشاعر متحركة. يأتي إيقاع اللون بشحنة انفعالية تقوم على ارتباطات وجدانية نفسية، ومدلولات فكرية تموج بالحركة والأحداث في فكر المتلقي عند القراءة الفاعلة للنص» (صالح علي صقر عابد، ٢٠١٢: ١٨٥).

يستخدم الإمام (ع) الكلمات التي تشير إلى اللون بصورة كلية، نحو استخدامه الظلمات للون الأسود الذي لا يزي فيه شيء، ويرمز به إلى الخوف الذي يعتري النفس بوقوع الإنسان فيه أو إلى فضاء أسود مجهول لا يعرف إلا بغمرته ضوء ما: «... وَأَسْكَنْتَنِي فِي ظُلُمَاتٍ ثَلَاثَ، بَيْنَ حَمِّ وَدَمٍ وَجِلْدٍ، لَمْ تُشْهِدْنِي خَلْقِي، وَلَمْ تَجْعَلْ لِي شَيْئاً مِنْ أَمْرِي» و«وَكَشَفْتَ (انكشفت) بِهِ الظُّلُمَاتُ» (ابن طاووس، ١٤١٩: ٧٧٥ و ٨٠).

واستخدم النور للأبيض الناصع الذي تُرى فيه الأشياء واضحة جلية وترتاح النفس بالوقوع فيه، ولكنه استخدم كلمة "إبيضت" لعيني يعقوب (ع) مع أنّ في معنى هذه الكلمة نوع من الإنفراج، ليرمز إلى شدة الحزن والكآبة، فالكلمة هذه تلقي إلى النفس الإسوداد والظلمة وراء هذا الإبيضاض الذي لا يرى فيه شيء إلا البياض فهذه الصورة من البياض أكثر الألوان تنافراً مع البصر.

ومن الممكن أن يتكوّن الإيقاع النفسي «من تتابع حركة الأفعال على محوري الحضور والغياب يستدعي تداخل الأزمنة، الماضي والحاضر إلى النص بازدواجية إيقاعية دلالية في البناء الفني» (صالح علي صقر عابد، ٢٠١٢: ١٨٩). فبالنسبة إلى زمن الأفعال، استخدمت الأفعال في مختلف أزمانها حتى تُخرج النفس من الرتيبة ووحدة النسق لكي لا تضجر في مواصلة الدعاء فتملأ وتدعه دون أن تحصل على مطلوبها؛ فتراوحت الأفعال بين الأمر والماضي والمضارع. واستخدم زمن بدل زمن آخر على أساس المقتضيات، ولأسلوب آخر من هذا الإيقاع، تراوح الكلام بين أقسام الجمل من الخبرية والإنشائية وأقسام الإنشاء وما إلى ذلك.

النتيجة

تتألف البنية الإيقاعية في دعاء العرفة من عناصر الشكل والمعنى، وتتصل بمعنى الدعاء اتصالاً تاماً، والكلمات في هذه البنية، بعلاقاتها النغمية، تعكس خلاياها الفكرية فتخلق إيقاعها الخاص الذي يتجدد بين حين وآخر ويعتمد على التنوع الإيقاعي. الإيقاع في هذا النص يتشكل من

داخله ويجعله ينبض نبضاً ديناميكياً ناطقاً بالحدائث الإيقاعية.

الإيقاع الصوتي في هذا الدعاء يبدأ فور بداية الدعاء وقد يمزجه إيقاع النبر حتى ينعكس الحالة الوجدانية والفكرية بالتأثير على حاسة السمع. يحدث إيقاع السرد والحوار بتراوحيهما في مواضع الحمد والخشبة والإسترحام و.. إلخ باستخدام المتناوب بين الأزمنة المختلفة أو بين أساليب الحمل المتعددة. تمكن ملاحظة إيقاع البياض في الدعاء حينما يكتب حسب أسلوب شعري، ويبرز حينما يُقرأ صحيحاً دقيقاً.

أما إيقاع الأفكار في هذا الدعاء فينبع من الإنسجام بين وحدة الفكرة وبين الوحدة الإيقاعية الصوتية أو من المفارقات المعنوية أو من توظيف الصورة والرمز والتضمين واستخدام الألفاظ الموحية. ويأتي إيقاع الخصب والنماء كمتعم لإيقاع الأفكار ويتصاعد دائماً من الداني إلى العالي. أما الإيقاع النفسي فكثيراً ما يحدث بعلاقة بين حركة البناء اللفظي وبين النفس وتموجات انفعالها على أساس طول الفقرات وقصرها أو بأسلوبية اللون قليلاً أو الزمن كثيراً.

تتداخل الإيقاعات بأساليبها المتعددة في كثير من فقرات الدعاء وتلفت الإنتباهات وتحفظ عليها حتى النهاية لتنقل التجربة الشعورية إلى المتلقين. هذه كلها جعلت الدعاء يصبح كيمياء شعورية وحالة كيانية يتوحد فيها الكلام والإنفعال والفكر حتى يتكوّن له نظام جمالي عقلي منطقي، فكلها تساعد نص الدعاء للخروج من الرتابة والجمود إلى الحيوية.

المصادر

الف) عربي

كتب

- أبوديب، كمال، (١٩٧٤)، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ط١، بيروت، دار العمل للملايين.
- إبن طاووس، السيد رضي الدين علي بن موسي بن جعفر، (١٤١٩ق)، الإقبال بالأعمال فيما يعمل مرةً في السنة، تحقيق جواد القيومي الأصفهاني، ط٢، مركز انتشارات دفتر تبليغات اسلامي.
- أحمد، غنيم كمال، (١٩٩٨)، عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، ط١، القاهرة، مكتبة مدبولي.
- أدونيس، علي أحمد سعيد إسبر، (١٩٨٣)، مقدمة للشعر العربي، ط٤، بيروت، دار العودة.
- إسماعيل، عزالدين، (لا تا)، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهر الفنية المعنوية، بيروت، دار الثقافة.
- اصفهانى، مجلسى دوم، محمد باقر بن محمد تقى، (ق١٤١٠)، بحار الأنوار، ٣٣ جلد، ط١، بيروت - لبنان، مؤسسة الطبع و النشر.
- البيستاني، محمود، (١٣٨١)، مختصر تاريخ الأدب العربي في ضوء المنهج الإسلامي، ط١، تهران، سمت.
- تاويريت، بشير، (٢٠١٠)، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم، ط١، أردن، عالم الكتب الحديث، إربد.
- الجهاد، هلال، (٢٠٠٧)، جماليات الشعر العربي دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، ط١، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية.
- جاحظ، ابوعثمان عمر بن بحر، (١٩٩٠)، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، بيروت، دار الجليل.
- جيدة، عبد الحميد، (١٩٨٠)، الإتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ط١، مؤسسة نوفل.
- حسان، تمام، (٢٠٠٦)، مقالات في اللغة والأدب، (موقف النقد العربي التراثي من دلالات ماوراء الصياغة اللغوية)، الجزء الثاني، ط١، عالم الكتب.
- خيري، كمال، (١٤٠٦)، حركة الحدائث في الشعر العربي المعاصر، ط٢، بيروت، دارالفكر.
- ربيعة، بريق، (٢٠١١)، «الإيقاع الشعري دراسة لسانية جمالية»، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة الشيخ العربي التبسي تبسة (الجزائر)، العدد الثامن، جانفي.
- سُحيمي، سمير، (٢٠١٠)، الإيقاع في شعر نزار قباني، عالم الكتب الحديث، الأردن، أربد.

- صليبا، جميل، (١٣٦٦)، المعجم الفلسفي، ترجمة منوچهر صانعي دره بيدي، ج ١، انتشارات حكمت.
- عبد الجليل، مفتاح محمد، (٢٠٠٧)، نظرية الشعر المعاصر في المغرب العربي، ط ١، قاهرة، مكتبة الآداب.
- عبيد، محمد صابر، (٢٠٠١)، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، دمشق، إتحاد الكتاب العرب.
- عبيد، محمد صابر، (٢٠١٠)، القصيدة العربية الحديثة حساسية الإبتنائية الشعرية الأولى جيل الرؤاد والسيتينات، ط ١، الأردن، عالم الكتب الحديث، إربد.
- علاق، فاتح، (٢٠٠٥)، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحرّ، دمشق، إتحاد الكتاب العرب.
- قمي، حاج شيخ عباس، (١٣٧٦)، مفاتيح الجنان، ج ٢، قم، انتشارات فاطمة الزهراء.
- لجنة الأدب العربي، (١٤٢٥ق)، الموجز في تاريخ الأدب العربي، ط ٢، قم، المنظمة العالمية للحوزات والمدارس العلمية خارج البلدان.
- الورقي، السعيد، (١٩٨٤)، لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية، ط ٣، بيروت، دار النهضة العربية.

مآخذ من الإنترنت

- الصحنوي، هدي، (٢٠١٤)، «الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة بنية التكرار عند البياتي نموذجاً»، مجلة جامعة دمشق، المجلد ٣٠، عدد ٢٠١. www.damascusuniversity.edu.sy
- صقر، عابد صالح علي، (٢٠١١-٢٠١٢)، «الإيقاع في شعر سميح القاسم دراسة أسلوبية» متطلب تكميلي لنيل درجة الماجستير في الأدب والنقد، غزة فلسطين، جامعة الأزهر www.alazhar.edu.ps
- فريحي، مليكة، الجزائر، (٢٠١٠)، «الإيقاع الحزين في شعر السياب»، مجلة عود الند، المجلة الثقافية الشهرية، العدد: ٥٤ / كانون الأول / ١٢ ديسمبر. www.oudnad.net

جستاری درباره ضرباهنگ و انواع آن در دعای عرفه

حسین میرزائی نیا^{۱*}، محمدحسین کاکوئی^۲

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه حکیم سبزواری

۲. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه حکیم سبزواری

چکیده

امام حسین (ع) در روز عرفه و در آخرین حجشان، آنچنان نیایش پرشوری با خدای خود داشت که توجه بسیاری را به خود جلب کرد؛ نیایشی که آکنده از عناصر زیباشناسانه و ارکان جذب مخاطب بود. موفقیت این دعا در جذب مخاطب، حاصل پیوستگی لفظ و معنا با هم است. علاوه بر این هنگامی که این دعا را می‌خوانیم، عناصر ادبی تازه‌ای می‌یابیم و شیوه‌های ادبی شگفتی از جمله موسیقی و ضرباهنگ را کشف می‌کنیم که از آن متنی ادبی هنری ساخته تا مخاطبان از آن لذت ببرند. امام (ع) می‌خواهند از این طریق، دریافت‌های احساسی‌شان را به دیگران منتقل کنند؛ بنابراین آنچه را باعث جلب توجه مخاطبان و انتقال مفاهیم مدنظرشان به آنان می‌شود، به کار گرفته‌اند. از آنجایی که ضرباهنگ اولین چیزی است که با گوش‌نوازی جلب توجه می‌کند و جایگاه بزرگی در ادبیات کنونی دارد، بهتر دیده شد که این عنصر ادبیات جدید در این دعا بررسی شود. به همین دلیل این تحقیق می‌کوشد تا نخست عنصر ضرباهنگ را بررسی کند و سپس ضرباهنگ به‌کاررفته در این دعا را بر اساس تکنیک‌های جدید آن مورد کنکاش قرار دهد، هر یک را توصیف کند و آنها را تجزیه و تحلیل نماید تا میزان توان هنری متن را به نمایش بگذارد. برای این کار به ضرباهنگ‌های فکری معنوی مانند ضرباهنگ‌های گفت‌وگو، سکوت، فکر، و... پرداخته شد. نتایج نشان می‌دهد ضرباهنگ ساخته‌شده از عناصر ساختاری و معنایی دعا در بسیاری از بندها با گونه‌های مختلف خود در هم می‌آمیزد و نوبه‌نو می‌شود تا از آن متنی یکپارچه و کمال‌یافته بسازد.

کلیدواژه‌ها: ضرباهنگ؛ دعا؛ ضرباهنگ دعا؛ دعای عرفه.