الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique

جامعة8 ماي 1945 قالمة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

UNIVERSITE 08 MAI 1945-GUELMA
faculté : des lettres et des langues
Département langue et lettre arabe

الرقم:..... N° :.....

مذكرة مقدمة لنيل شهادة

الماستـــر

(تخصص صوتيات وعلوم اللسان)

البِنية الإيقاعية في الهمزية النبوية

مقدمة من قبل:
أحلام حيدوسي

تاريخ المناقشة : 22 جوان 2017

الطاهر نعيجة	رئيسا	محاضر–ب–	جامعة 08 ماي 1945 قالمة
كمال حملاوي	مشرفا و مقررا	مساعد–أ–	جامعة 08 ماي 1945 قالمة
سهام بودروعة	ممتحنا	مساعد–أ–	جامعة 08 ماي 1945 قالمة

السنة: 2017

شكر وعرفان

بسم الله الرحمن الرحيم

(قل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون)

صدق الله العظيم

اللهم لك الحمد حمدا أبلغ به رضاك، أؤدي به شكرك، وأستوجب به المزيد من فضلك. أحمد الله تعالى على أن وفقني وأعانني على إتمام هذا العمل

أتوجه بالشكر والامتنان إلى الأستاذ المشرف "كمال حملاوي"

الذي قبل الإشراف على هذا الموضوع، وكان له الفضل بالنصيحة والتوجيه والإرشاد.

وأشكر كل الأساتذة الكرام.

كما لا أنسى شكر الأستاذ الفاضل "شعبان علواني" الذي ساعدني جزاه الله خيرا جزاء.

إلى كل من ساهم في وصولي إلى طريق النهاية، إلى كل من غذي فكري بالعلم والمعرفة، إلى كل من وقف بجانبي وساعدني.

إهداء

إلى اليد الطاهرة، إلى الذي لا تفيه الكلمات والشكر والعرفان بالجميل إلى النور الذي ينير لي درب النجاح "أبي" أطال الله عمرك وأتم عليك العافية.

إلى من لا يمكن للأرقام أن تحصي فضلها "أمي–جدتي" حفظكما الله.

إلى الذكرى الحية في قلبي، اللّهم أنزل عليها الضياء والنور وجازها المغفرة والرضوان.

إلى أزهار النرجس، إلى من هم عون لي على الحياة "إخوتي"

إلى "عبد_ الجليل– زكرياء"

أحـــــلام

المقدمة

المقدمة:

أدرك الشعراء تمام الإدراك أن للشعر نواح أخرى تتعلق بالمعنى الشعري، وما فيه من خيال وصور جديدة لا تخطر للإنسان العادي، تؤثر في النفس تأثيرًا شديدا، وتثير العاطفة، وباعتبار أن جلّ التراث العربي نشأ نشأة سماعية، أدركوا فعل السماع وأثره في النفوس. بناءا على هذا سنحاول التركيز على الناحية الصوتية في دراستنا، والتعرف على الملامح الجمالية للتشكيل الموسيقي في بعض الدواوين، وكيفية بناؤها اللغوي والشكلي.

ومن هذه الدواوين اخترنا ديوان "**أحمد شوقي**" "الشّوقيّات" فجاء موضوع بحثنا بعنوان: "البنية الإيقاعية في الهمزية النبوية"، إذ تعتبر قصيدته هذه من أروع القصائد التي نظمها.

ولموضوع البِنْية الإيقاعية أهمية بالغة كونه عنصرا أساسيا يتغلغل في كل مكونات النص الشّعري، فهو خط عمودي ينطلق من بداية القصيدة إلى نهايتها مخترقا خطوطها الأفقية، ولهذه الأهمية عنيت به العديد من الدراسات السابقة أشهرها: **موسيقى الشعر لإبراهيم أنيس، في البنية الإيقاعية للشعر العربي دراسة كمال أبو ديب، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام**، وبعض الدراسات الأخرى التي اعتمدت في بناءها موسيقى الشعر.

وكانت الأسباب وراء اختيار هذا الموضوع والخوض في غماره هي:

- البحث عن جماليات التشكيل الموسيقي من خلال الأصوات اللغوية في القصيدة.
- الكشف عن البنى الإيقاعية في النص الشعري، ومدى تأثيرها في القارئ والسامع.
- اخراج الروح الشعرية المفعمة بجودة اللّفظ وحسن النسيج التي تتسم بها الهمزية النبوية من جهة، وإبراز أسلوب أحمد شوقي ومدى انسجامه مع تجربته الشعرية من جهة أخرى.

وعليه جاءت الإشكالية كما يلي:

كيف تجسد الإيقاع في الشعر؟ وبالأخص في الهمزية النبوية؟ وهذه الإشكالية تطلبت اعتماد المنهج الأسلوبي، الذي يفرض نفسه على دراسة مثل هذه المواضيع.

أما بالنسبة للمراجع التي إعتمدناها كان أهمها: "موسيقى الشعر إبراهيم أنيس"، أطروحة دكتوراه لعبد القادر البار بعنوان "المجموعة النبهانية في المدائح النّبوية دراسة أسلوبية"، كما وجدنا دراسة أخرى لعبد الحق فوغالي عاتي تحت عنوان "البنية الإيقاعية في مدائح ابن سنان الخفاجي" بالإضافة إلى مراجع أخرى.

أما الصعوبات والعراقيل التي واجهتنا: ضيق الوقت، صعوبة اختيار المادة العلمية واستغلالها. وعلى الرغم من هذا تمكنا والحمد لله من تجاوزها وإتمام بحثنا.

وارتأينا أن نوزع هذا الموضوع على الخطة التالية:

مقدمة، وفصل تمهيدي، وفصليّن تطبيقيين، وخاتمة.

أما المقدمة فمهّدنا فيها للموضوع، وحدّدنا عنوانه، كما أشرنا إلى الدّراسات السابقة، وذكرنا أسباب اختيار هذا الموضوع مع تحديد الإشكالية والمنهج.

وبعد المقدمة جاء الفصل التمهيدي: والذي تطرقنا فيه إلى التعريف بالمصطلحين "البِنْية" "والإيقاع"، ثم حددنا علاقة الإيقاع بالشعر، كما تعرفنا على الشاعر "**أحمد شوقي**" وديوانه الشعري "الشوقيات"

أما الفصل التطبيقي الأول فخصصناه لدراسة الموسيقى الداخلية في جملة من الإيقاعات كالتكرار، والجناس، والتصريع.

وجاء الفصل التطبيقي الثاني بدراسة في الموسيقى الخارجية، فتطرقنا إلى البحر، والقافية ذاكرين أهم ما يميّزهما في الهمزية.

وأخيرا جاءت الخاتمة كحوصلة وخلاصة لأهمّ النتائج التي توصلنا إليها بخصوص الموسيقى الشعرية في المدونة.

وفي الأخير نتقدم بالشكر والتقدير للأستاذ المشرف "كمال حملاوي" الذي لم يبخل علينا بتوجيهاته ونصائحه القيمة التي كانت عونا لنا في إتمام هذا البحث.

المدخل

1- مفهوم البِنْية:

أ- لغة:

ورد لفظ البِنْية في العديد من المعاجم العربية، نجده قد جاء في "لسان العرب":

البِنْيةُ والبُنْيَة: ما بَنَيْتُه، وهو البِنَى والبُنَى، وأنشد الفارسي عن أبي الحسن:

أولئك قومٌ، إنْ بَنَوْا أحْسَنوا البُنى،

وإنْ عاهَدوا أَوْفَوْا، وإنْ عَقَدوا شَدُّوا.

ويروى : أَحْسَنُوا البِنى ، قال أبوا إسحق: إنّما أرَاد بالبِنى جمع بِنْيَةٍ، وإن أَراد البِناءَ الذي هو ممدود جاز قصره في الشعر.

وقال غيره: يقال بِنْيَةٌ، وهي مثل رِشْوَةٍ ورِشًا كأنَّ البِنْيَةَ الهيئة التي بُنِي عليها مثل المِشيَة والرَّكْبةِ[1]

وجاء في مقاييس اللغة بمعنى: يقال بُنْيَةٌ وبُنًى، وبِنْية وبِنًى بكسر الباء كما يقال: جِزية وجِزًى، ومِشْيَةٌ ومِشً.[2]

[1]- أبى الفضل جَمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الافريقي المصري، لسان العرب، ج14، دار صادر، بيروت، ط1، 1990، ص 94، مادة (ب ن ي).

[2]- أبي الحسين أحمد بن فارس بم زكريا الرازي، معجم مقاييس اللغة، ج1 ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص157، مادة (ب ن و).

وقد ورد في آخر:

لفظ (بِنْيَةٌ) البِنْيَةُ: ما بَنَيتهُ، يقال: بِنْيَةٌ مثل رِشْوَة ورِشًا، قال مهيار الديلمي:

شَادَ بِهِ اللهُ بُنَى مَجْدِهِ رَسِيَةً، واللهُ مَا شَاءَ شَادْ[1]

ومن خلال هذه التعاريف التي أوردناها من بعض المعاجم العربية يمكن القول أنهم اتفقوا على أن البنية تدل على الهَيئةُ والمِشْيَةُ.

ب- اصطلاحا:

أول ما يلاحظ في محاولة لتحديد مفهوم كلمة "بِنْية" أنها من الكلمات المشتركة التي تدل على معانٍ شتى .

كما عرفها "**محمد ألتونجي**" بأنها تركيبُ المعنى العام للأثرِ الأدبي، وما ينقلهُ النص إلى القارئ. وقد يكون مبتدئًا بالأسهلِ مع التدرُّج منه إلى معرفةِ المركَّبِ، أوالجمع بين حقائق القضيّةِ ونقيضها في القياس المنطقي، وفي علم الصرفِ هي الصيغةُ، والمادَّة اللتان تتألَّفُ منهما الكلمةُ، أي حروفها، وحركاتُها، وسكونُها مع اعتبار الحروفِ الزائدةِ والأصليَّةِ، كلّ في موضعِهِ[2].

والبِنْيَة تعني "البناء أو الطريقة التي يقام بها مبنى ما، ثم امتد مفهوم الكلمة ليشمل وضع الأجزاء في مبنى ما من وجهة النظر الفنية المعمارية، وبما يؤدي إليه من جمال

[1]- عبد المنعم سَيد عبد العالُ، الشامل لجموع التصحيح والتكسير في اللغة العربية ، المجلد 1، دار الاتحاد العربي، (د ط)، (د ت)، ص 181.

[2]- محمد ألتونجي، المعجم المفصل في الأدب، ج2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1999، ص195.

تشكيلي"، وحين تكون للشيء (بِنْية)، "فإن معنى هذا –أولا وقبل كل شيء– أنه ليس بشيء غير منتظم، أو عديم الشكل، بل هو موضوع منتظم، له صورته الخاصة ووحدته الذاتية".

ويعرف الهادي الطرابلسي (البِنْيَة)، بوصفها:

"مجموعة من العناصر المكونة لجهاز يقوم عليه النص، ولجهاز يكوّن مع أجهزة أخرى جهاز النص الأكبر. فالعناصر التي تهتم بها في الدرس، هي تلك العناصر المتفاعلة أو المعزولة...ويجوز أن تسمى نظامًا".[1]

نلاحظ من خلال التعريفات السابقة أن البِنْية في مفهومها الكلي تشير إلى فكرة واحدة متكاملة وهي الطريقة أو النظام.

2- مفهوم الإيقاع:

أ- لغة:

الإيقاعُ: من إيقاعِ اللّحنِ والغِناءِ وهو أن يوقع الألحانَ ويبينها، وسمى الخليل، رحمه الله، كتابًا من كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاعِ،[2]

ويقال في المعجم الوسيط: وقع الطّير على أرض أوشجر.

(الإيقاعُ): اتّفاقُ الأصوات وتوقيعها في الغناء.[3]

[1]– فيصل صالح القصيري، بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص12–13.

[2]– ابن منظور ، سابق، ج8، ص408، مادة (وق ع)

[3]– ابراهيم أنيس وأخرون، المعجم الوسيط، ج2، دار الدعوة، تركية، (د ط)، (د ت)، ص 1050.

أما مفهوم الإيقاعُ في "القاموس المحيط" تمثل فيمايلي:

الإيقاعُ: إيقاعُ ألحانِ الغناءِ، وهوأن يُوقعَ الأَلْحانَ ويَبْنيها.[1]

وورد في "المنجد في اللغة والاعلام":

أَوْقَعَ إيقاعًاهُ: جعله يقع // و_المغني: بنى ألحانَ الغناءِ على موقعها وميزاتها اوبيَّنها.

الإيقاع (مص): اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء.[2]

يمكن حصر معنى الإيقاع من خلال المفاهيم التي أوردناها من بعض المعاجم في أنه وقعٌ للألحانِ، والغناء.

ب- اصطلاحا:

غير أن الايقاع في معناه الاصطلاحي، التمست له تعريفات متغيرة تبعًا لتغير زوايا نظر أصحابها.

ورد على أنّه: فنٌّ في إحداث إحْساس مُسْتَحبٌ، بالإفادة من جَرْس الألفاظ، وتناغم العبارات، واسْتعمال الأسْجاع وسواها من الوسائل الموسيقية الصّائتة.[3]

كما ورد عند التونجي الإيقاع هو تواترُ الحركة النغمية، وتكرارُ الوقوعِ المطرد للنبرة في الإلقاء، وتدفقُ الكلام المنظوم والمنثور عن طريق تآلف مختصر العناصر الموسيقية.

---

[1]- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الفكر، بيروت، لبنان، (د ط)، 1999، ص 696، مادة (و ق ع).

[2]- لويس معلوف، المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت، ط31، 1991، ص 914،913 ، مادة (وق ع).

[3]- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ص 44.

والإيقاعُ مصطلحٌ أدبي، يبرزُ في الشعر خاصة باجتماع النَّبْر مع عدد من المقاطع، يزيدُه تساوق الحروفِ الموسيقية و الصَّفيريَّة وحروف العلَّة بنسق رتيبٍ[1].

والإيقاع في "معجم المصطلحات":

تكرار الوقوع المطرد للنبضة أو النبرة، وتدفق الكلمات المنتظم في الشعر والنثر. ويتحقق الإيقاع في الشعر باجتماع النبر مع عدد من المقاطع، وبانتظام طروء الحركة والسكون[2].

يمكن القول أن الإيقاع يمثل وجه جمالي للفن الأدبي، وسرّ من أسرار التأثير في المتلقي.

3-علاقة الإيقاع بالشعر:

ارتبط الشعر منذ نشأته الأولى بالإيقاع، فالإيقاع يدخل "في مفهوم الشعر عند الإنسانية جمعاء"، يقول أفلاطون في معرض حديثه عن الشعراء الغنائيين "ولكن ما إن يدخلوا نطاق الحركة والموسيقى تنفحهم النشوة وتتأثر بهم شأنهم شأن كاهنات باخوس"[3].

فقد أكدت تجارب جميع الشعوب، وحتى البدائية منها، أن الشعر يقترن اقترانًا وثيقًا بالإيقاع والموسيقى الشعرية، وأن الإيقاع الشعري ليس شيئا عرضيًا أوزينة خارجية يمكن طرحها بسهولة، وإنما هو خاصية جوهرية في الشعر وأقوى وسائل الإيحاء فيه، بل "هو قوة الشعر

[1]– محمد ألتونجي، السابق، ص 149.

[2]–ابراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 1986، ص 57.

[3] –صبيرة ملوك، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر قراءة في شعر صلاح عبد الصبور، دار هومة، الجزائر، (د ط)، 2009، ص9.

الأساسية"، فهو" يتدخل في العمل الشعري تدخلاً مباشرًا وتفصيليا ليُسهم مع العناصر المكملة الأخرى في منح هذا العمل هويته وما هيّته الإبداعية"[1].

وأجمعت الدراسات الأنثروبولوجية على أن العلاقة الصميمية قائمة تاريخيا بين الشعراء والإيقاع وقد كان " كلام الشاعر أناشيد.... ولا تزال فيه بقية الأنغام الأولى التي كان يتناجى بها البشر في أصل وجودهم، وتطورت تلك الأنغام إلى ألفاظ ذات حروف ومقاطع مع نمو الحضارة الإنسانية، وتطور الشعر ونما، ولكن لم يفارقه النغم والنشيد".[2]

فالبيت الشعري "بناء متفاعل أساسه الإيقاع"، وإذا كان للنص الشعري خواص تتيح إمكانية الاعتراف به على أنه شعر، فإن أبرز هذه الخواصّ وأشدّها وضوحًا خاصيّة الإيقاع الشعري"... ويمثل الإيقاع الفارق الرئيس بين الإبداع الشعريّ والكتابات الإبداعيّة الأخرى، فهومن أوضح وجوه التمايز وأبرزها بين الشعر والنثر، لذلك نرى الشعر يتوسل" بالموسيقى الكلامية من أجل أن يحقّق في القصيدة تماسكًا نسيجيًا يصل بها إلى تشكيل صفات النّوع، ومن دون ذلك تفقد صفة النوع وتتشكّل داخل إطار نوعي إبداعي آخر".[3]

يتبيّن لنا أن الإيقاع في الشعر أهم وأقوى تأثيرًا من المضمون، فالصلة بينهما صلة مصيرية وغير قابلة للفصل مطلقا، وهي صلة قديمة تمتد إلى الجذور الأولى لنشأة كلمة شعر بمعناها الأولي البسيط.

---

[1]–مقداد محمد شكر قاسم، البُنية الإيقاعيّة في شعر الجواهري، دار دجلة، عمان، الأردن، ط1، 2010، ص26،27،28.

[2]– صبيرة ملوك، السابق، ص9.

[3] –مقداد محمد شكر قاسم، السابق، ص28،29.

4-التعريف بالشاعر:

أ-مولده:

هو أحمد شوقي بن علي بن أحمد شوقي: شاعرٌ مصريٌّ مُجوِّدٌ مشهور. ولد في القاهرة سنة 1868م، ونشأ في ظلّ البيت المالك، وتلقى دراسته في بعض المدارس الحكومية. وقضى سنتين في قسم الترجمة بمدرسة الحقوق، ثم أرسله الخديوي توفيق سنة 1887م، إلى فرنسة، حيث تابع دراسة الحقوق في مونبليه، واطلع على نماذج كثيرة في الأدب الفرنسي: شعره ونثره، ثم عاد إلى مصر سنة 1891م، فَعُيّن رئيسًا للقلم الإفرنجي في ديوان الخديوي عباس حلمي.

وانْتُدِبَ سنة 1896م لتمثيل الحكومة المصرية في مؤتمر المستشرقين بمدينة جنيف السويسرية.[1]

ولمّا اشتعلت نيران الحرب العالميّة الأولى حال الانكليز دون عودة عبّاس حلمي من تركيا إلى مصر، وعيّنوا مكانه السُّلطان حسين كامل، وأقصَوْا المخلصين للخديوي، ونَفَوْا شوقي إلى إسبانيا (1915)، وهناك قضى سنوات الحرب، وتعرّف إلى آثار العرب، ونظم في أمجادهم الغابرة شعرًا كثيرًا، ملأه بالحنين إلى مصر. وبعد انتهاء القتال عاد شوقي إلى وطنه (1919) فوجد أنّ الحياة قد تبدلت، وأَنّ الشّعب المرهق بالاستبداد قد أخذ يطالب بحريّته، وأن عهد عبّاس قد ولّى، ولا أمل بعودته.[2]

[1]- أحمد شوقي، الشوقيات، ج1، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط1، 2008، ص5.

[2]- جبور عبد النور، السابق، ص498،499.

في سنة 1927 بايعه شعراء الأقطار العربية كلها بإمارة الشعر في حفل كبير أقيم بدار الاوبرا في القاهرة.[1]

يقول حافظ ابراهيم:

أمير القَوَافي قَدْ أَتَيتُ مُبَايِعًا وَهَذِي وُفُودُ الشَّرْقِ قَدْ بَايَعَتْ مَعي

ويشير معظم الذين ترجموا لشوقي إلى أنه امتلك ثروةً واسعةً، وعاش في رغدٍ ونعيم، ويقال: إنه سَمّى منزله "كرمة ابن هانئ"، وسَمَّى بستانا له "عشّ البلبل".

ومن معالم شخصية شوقي أنه كان هادئ الطبع، متواضعًا، رصينًا، شديد الاعتداد بشعره الذي كان يتحدى به أساطين الشعر العربي.

ب- شعره:

حدَّد أحمد شوقي مفهومه للشعر ودوره في حياة الفرد والمجتمع والأمة والإنسانية جمعاء بقوله:

والشعرُ إنْ لَمْ يَكُنْ ذِكْرَى وَعَاطفةً أو حِكْمَة فهو تَقْطِيعٌ وأَوزانُ

الأمر الذي يشير إلى أن الشاعر كان يبني شعره على ثلاث دعائم أساسية هي: التاريخ، والعاطفة، والحكمة. وأن كلّ شعرٍ يخلو منها، أومن أحدها، فهو نظم، أو صناعة لا قيمة لها من الناحيتين الإنسانية والأدبية والفنية.

واهتم شوقي بالتاريخ، وهوما نشهده في مسرحياته من رجوع إلى التاريخ العربي والمعاصر.

[1] -إيليا حاوي، اعلام الشعر العربي الحديث، منشورات المكتب التجاري، بيروت، ط1، 1970، ص36.

ويمكن ملاحظة عاطفة الشاعر القوية الصادقة في مراثيه التي غطّت جزءًا كاملًا من ديوانه.

وكذلك تتجلى عاطفته في قصائده الغزلية التي ضمنّها فيض مشاعره وأحاسيسه فشاعت على الألسنة، وترنَّم ببعضها أهل الغناء والطرب في مصر، وغير بلدٍ عربي. فشوقي لم يدع مناسبة وطنية تمرُّ إلا وعبَّر عن حبّه لوطنه، وافتخاره بماضيه، واعتزازه بحاضره، واستشرافه لمستقبله.[1]

ويقول في بيت له:

كان شعري الغناء في فرح الشَّرْ قِ وكان العَزاء في أحزانِه

وما كن موقفه في (الشّوقيّات) مقتصرًا على سياسة الشعوب العامّة، وإنّما سعى للخوض في موضوعات إصلاحيّة داخليّة في مصر، فندَّد بالأحزاب ودعا إلى إنشاء المشاريع الإقتصاديّة، والإجتماعيّة، والثّقافيّة، ونَشْر التعليم بين جميع الطّبقات... ولا شكّ في أنّ (الشوقيّات) تمثّل مرحلة مهمّة من حياة الشِّعر العربيّ قبل أن تطغى عليه المذاهب الفنيّة، والفلسفيّة الوافدة من وراء الحدود، أوالنابعة من ثقافة مكثّفة جديدة[2].

ج- وفاته:

توفي أحمد شوقي في 14 أكتوبر سنة 1932 بقصره المعروف باسم (كرمة ابن هانئ) على ضفاف النيل بالجيزة.[3]

[1]- أحمد شوقي، السابق، ص6،7،8.

[2]- جبور عبد النور، السابق، ص498-500.

[3]- إيليا حاوي، السابق، ص 36.

وكان لوفاته صدى كبير في كل مواطن العرب، إذ تنادى أهل الأدب والشعر إلى إقامة العديد من مراسم التأبين والرثاء تقديرا لراحلهم الكبير، وعرفانًا بفضله وسُموّ منزلته.

د- آثاره:

ترك أحمد شوقي انتاجًا ضخمًا في الشعر والنثر، لعل أهمه:

- الشوقيات، وهي: ديوان شعره الرئيس، ويقع في أربعة أجزاء
- المسرحيات، وهي: مصرع كليوباترة- قمبيز- علي بك الكبير- مجنون ليلى-

وهي مسرحيات شعريّة مأساوية. وأميرة الأندلس، وهي مسرحية نثرية.

والست هدى، وهي ملهاة استمد موضوعها من واقع الحياة المصرية، في حين استمد موضوعات المسرحيات الست السابقة من التاريخ المصري، ومن التاريخ العربي القديم.

وله أيضا كتاب بعنوان " دول العرب" ، وقصة بعنوان " عذراء الهند "، وغير ذلك من مؤلفات الشعر والنثر.[1]

5- التعريف بمدونة البحث:

" الشّوقيّات" ديوان شعرّي لأحمد شوقي، في أربعة أجزاء، تضمّن خير ما وضع صاحبه من قصائد في مختلف مراحل حياته (1898-1927)، وتميزّ بتنوّع الموضوعات، وتعدّد التيّارات والمواقف التي يمثّلها. وَبَيِّنٌ من مطالعة القصائد أن مفهوم الشاعر لفنّه قد تطوّر تطورًا عميقًا خلال مراحل إنتاجه. فانطلق من مبادئ عامّة ظنَّها حاسمة وثابتة، ووصل في النِّهاية إلى اعتماد ما يغايرها، أويضادّها تمامًا.

فقد بدأ متأثرًا بسامي باشا البارودي (1838-1904)، وصياغته، ونهجه في النّظم. فحاول بلوغ مرتبة رفيعة في تقليد القمم الشّعريّة القديمة لاعتقاده آنذاك بأنّ هؤلاء قد وصلوا

[1]- أحمد شوقي، السابق، ص7.

إلى أسمى المراتب إبداعًا، فتقيّد بنماذج من أبي نواس، والبُحتري، وأبي تمّام، والمتنبي، وأبي فراس، وسواهم، وجاراهم أحيانًا في معانيهم، وبحورهم، وقوافيهم، ولمّا أسلست له العربيّة قيادها، وجرى قلمه في النّظم، وازدحمت في ذهنه موحيات ثقافته، ومعاناته، تحوّل من مقلّد إلى مبتكر، وخلق نماذج مكتملة شكلاً، ومضمونًا.

وبَيِّنٌ أيضا أنّ ثَمَّة فاصلاً واضحاً بين ما قاله قبل عام 1919 والقصائد التي تلتها.

فالأُولى مرآة تنعكس فيها نَفسيّة إنسان مدَجَّن، كلُّ طموحه مركّز في الحصول على رضى مولاه.والثانية هي تحرّر من حياة البلاط وانغماس في هموم الشَّعب، وزعمائه، فما تشتعل ثورة إلاّ ويزيد شعره في تأجّجها، وما يسقط شهيد إلاّ ويتّخذ من مصرعه وسيلة لتسعير نار الجهاد[1].

[1]– ينظر: جبور عبد النور، السابق، ص498، 499، 500.

الفصل الأول:

الموسيقى الداخلية للمعزية النبوية

تمهيد :

إن الموسيقى الداخلية هي ذلك الايقاع الهامس الذي يصدر عن الكلمة الواحدة، بما تحمل في تأليفها من صدى ووقعٍ حَسَنٍ، وبما لها من رهافة، ودقة وتأليف، وانسجام حروف، وبُعدٍ عن التنافر، وتقارب المخارج. وبذلك فالإيقاع الداخلي ينساب في اللفظة والتركيب فيعطي إشراقة، ووقدة، تُومئ إلى المشاعر فتجليِّها وتُحسن التعبير عن أدق الخلجات وأخفاها[1].

من خلال هذا القول تفهم أن الموسيقى الداخلية أشد تغلغلا في النفس الانسانية، وأصدق تعبيرا عن مشاعر الشاعر وأحاسيسه.

إن أول ما سنتناوله بالدراسة في المستوى الداخلي "**التكرار**" الذي بعد خصيصة أساسية في بنية النص الشعري، إذ يؤدي دورًا جماليًا وانفعاليًا، يعمل على خلق حركة إيقاعية رائعة داخل القصيدة.

[1]– عبد الرحمن ألوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، دمشق، ط1، 1989، ص74–79.

أولا – التكرار:

ينصرف المعنى الاصطلاحي للتكرار إلى أنه "عبارة عن الإتيان بشيء مَرَّة بَعْد أُخْرى"[1].

كما أنه "الحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، وهذا هو القانون الأول البسيط الذي نلمسه كامنا في كل تكرار يخطر على البال، فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حسّاسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيّمة"[2].

والتكرار ظاهرة أسلوبية بمعنى "الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني، والتكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره، فنجده في الموسيقى بطبيعة الحال، كما نجده أساسًا لنظرية القافية في الشّعر، وسِرّ نجاح الكثير من المحسّنات البديعية"[3].

فيمكن القول أن التكرار يضمن وظيفة إيقاعية تجذب دارس الشعر العربي إلى الانتباه.

1- تكرار الأصوات المفردة:

إن أبسط نتيجة نصوغها لما كان الصّوت من أهمّ المحطّات في العملية الكلامية والإبلاغية، وجب علينا الانطلاق من هذه المحطة قصد المعاينة العلمية للظّاهرة اللّغوية، "لأن

---

[1]- علي بن محمَّد الشريف الجرجراني، معجم التعريفات، تحقيق محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، (د.ط)، (د.ت)، ص59.

[2]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار التضامن، بيروت ، لبنان، ط1، 1962، ص242.

[3]- مجدي وهبة ،كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب،مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984 ،ص117،118.

أيّة دراسة على أي مستوى من مستويات البحث اللّغوي تعتمد في كلّ خطواتها على نتائج الدراسات الصوتية"[1].

فالصوت يوحي بخصائصه الذاتية المتأنية من طبيعته الصوتية، وكيفية حدوثه في جهاز النطق، والتكرار المتعمّد للصوت المنعزل له فضل في الخطاب الشعري، ذلك لأن هذا التكرار المتعمد لبعض الحروف يُحدث بالإضافة إلى التشكيل الصوتي للصورة السمعية أثرًا في نفس المتلقي.

وقد يتعدد التكرار لأغراض تحددها نفسية الشاعر، فهو إمّا أن يكون لإدخال تنوع صوتي يخرج القول عن نمطية الوزن المألوف، ليحدث فيه إيقاعا خاصّا يؤكده التكرار، وإمّا أن يكون لشدّ الانتباه إلى كلمة أو كلمات بعينها عن طريق تآلف الأصوات بينها، وإمّا أن يكون لتأكيد أمر اقتضاه القصد، فتساوت الحروف المكرّرة في نطقها له مع الدلالة في التّعبير عنه.[2]

وباعتبار الصوت أصغر وحدة في التركيب سنسعى إلى ضبط ورصد ما يميّز النظام الصوتي عند الشاعر من خلال جرس الصوت المفرد، و الموسيقى التي تحدثها الأصوات المتكرّرة، لتقف على اتساق وانسجام الصوت مع إيقاع النفس في القصيدة التي سندرسها وذلك من خلال تقسيم الأصوات إلى قسمين وهي :

[1]– كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب، القاهرة، (د.ط)، 2000، ص 605.

[2]– ينظر : عبد الحق فوغالي عاتي، البنية الإيقاعية في مدائح ابن ستان الخفاجي الحلبي، مذكرة ماجستير، جامعة باجي مختار، عنابة، 2013/2012، ص44–46.

أ- الأصوات المجهورة :

يُعرَّفُ الصوت المجهور بأنّه "حرف أشبع الاعتمادُ في موضعه ومنع النَّفَس أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد ويجري الصوت، غير أن الميم والنون من جملة المجهورة قد يُعتمد لهما في الفم والخياشيم فتصير فيهما غنة، فهذه صفة المجهور"[1].

وهي تسعة عشر حرفا : الباء، الجيم، الدال، الذال، الراء، الزاي، الضاد، الطاء، الظاء، العين، الغين، القاف، اللام، الميم، النون، الواو، الياء، الهمزة، الألف.

كما يُعرف –الصوت المجهور– بأنه الصوت الذي تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به[2].

إن لبعض الأصوات قدرة على التكثيف والتوافق مع ظلال المشاعر فيتحقق للغة ثراء لا حدود له، وللصوت المجهور طاقة إيحائية تعكس ما بذات الشاعر من مشاعر وإيقاعات وجدانية.

فإذا عدنا للهمزية النبذية نجد أن صوت "اللام" قد تكرر خمسمائة وثمانون مرّة، وهو صوت ينحرف الهواء معه فيخرج من جانب الفم، وقد أبان هذا الصوت عن موقف الشاعر بفياض مشاعره وهو يصف سيد الخلق "صلى الله عليه وسلم".

إن ارتباط صوت "اللام" بهذه الصفة أضفى على المعنى إثارة واستجابة لدى القارئ. وهو أكثر الحروف الطاغية على القصيدة، يدل على الملكية لكنه في هذه القصيدة جاء ليدل على الاستحقاق والاختصاص للحالة التي يعيشها الشاعر من مدح الرسول "صلى الله عليه وسلم".

---

[1]– أبي الفتح عثمان بني جني، سر صناعة الإعراب، تحقيق حسن هنداوي، جامعة الإمام محمد بن مسعود الإسلامية، القصيم، (د.ط)، (د.ت)، ص 60.

[2]– عبد القادر البار، السابق، المجموعة النبهانية في المدائح النبوية دراسة أسلوبية، رسالة دكتوراه، جامعة أبي بكر بلقايد، تسمسان، 2012/2011، 118.

ونمثل لتكرار صوت "اللام" بـ:

وُلد الهدى، فالكائناتُ ضياءُ وفَمُ الزَمان تبسُّمٌ وثناءُ (1)

الرُّوحُ والملأُ الملائكُ حَوْلَهُ للدِّين والدنيا به بُشَراءٌ (2)

والعرشُ يزهو، والحظيرةُ تَزْدَهي والمنتهى، والسَّدْرَةُ العصماءُ (3)

وحديقةُ الفرقاء ضاحكة الربا بالترجمانِ، شَذِيَّةٌ، غنَّاءُ (4)

والوحْيُ يقطرُ سلسَلاً من سلسلٍ واللوحُ والقلمُ البديعُ رُواءُ (5)

نُظِمَتْ أَسامي الرُّسْلِ فهي صحيفة في اللوح، واسمُ محمدٍ طغراءُ (6)

اسمُ الجلالة في بديع حروفهِ أَلِفٌ هنالك، واسمُ طه الباءُ (7)

إنّ من أهم الأمور التي نلاحظها أنّ ورود حرف "اللام" المتكرر لم يكن شكليا، أو عن غير قصد. حيث من خلال تكراره تصل الدقة الشعورية إلى أعلى مستوياتها.

كما كان لصوت "الميم" حضورٌ كثيفٌ في القصيدة. حيث تكرر ثلاثمائة واثنتا عشرة مرّة ومثاله ما ورد في الأبيات التالية:

وإذا حمَيْتَ الماءَ لم يُورَدْ، ولو أن القياصِرَ والملوكَ ظِماءُ (37)

وإذا أَجَرت فأَنت بيتُ اللهِ، لم يدخل عليه المستجيرَ عداءُ (38)

وإذا ملكتَ النفسَ قُمتَ بِبِرِّها ولو أن ما ملكت يداك الشاءُ (39)

ففي هذا المقطع تكرر صوت "الميم" عدّة مرات، وهو صوت شفوي أنفي مجهور تلحق به صفة الغنة. وتكرار هذا الصوت يعتبر تكرارا حرًّا غير منتظم.

ارتبط شيوعه بحالة الحب والوجد على ذكر الحبيب المصطفى. حيث أثار ذات المتلقي للتفاعل مع هذه التجربة الشعرية، فالشاعر في تكراره لهذا الصوت يوحي بكل مشاعر الحب والهيام والاشتياق التي تنفعل في نفسه اتجاه الرسول عليه الصلاة و السلام، لتصل إلى الشفتين ليعبر صوت الميم عن كل الانفعالات الكامنة في نفس الشاعر أبلغ تعبير يمكن أن يقال.

ومن الأصوات المجهورة التي تكررت بكثرة كذلك صوت "النون"، إذا تجده ورد في القصيدة مائتين وثماني وعشرين مرّة ومن نماذجه:

لو لم تُقِم دينًا، لقامت وحدَها دينًا تُضيءُ بنوره الآناءُ (26)

زانتك في الخلقِ العظيم شمائلٌ يُغرَى بهنّ ويُولّعُ الكرماءُ (27)

أما الجمالُ فأَنت شمسُ سمائه وملاحةُ الصِّدِّيقِ آياءُ (28)

وإذا بنيتَ فخيرُ زَوْجٍ عِشرةً وإذا ابتنيْتَ فدونَك الآباءُ (40)

فصوت "النون" كما هو معلوم "صوت لثوي أنفي متوسط بين الشدة والرخاوة مجهور مرقق". ويسمى صوت النواح، فالشاعر يجهر بصوته فكان النون معبرًا عن شدة مدحه ووجده لخير البرية "صلى الله عليه وسلم" إذْ عبر بأمانة وصدق عن مشاعره التي كانت أحرّ من الجمر، فحبه صلى الله عليه وسلم تسليما له مكانة عظيمة في قلب الشاعر وجميع المسلمين.

كما يظهر تكرار حرف "الراء" مائة وسبعا وثمانين مرّة ومن ذلك قول الشاعر :

والآيُ تَتْرَى، والخَوارقُ جَمَّةٌ جبريلُ رّوَّاح بها غَدَّاءُ (26)

وإذا رضيتَ فذاك في مرضاته ورِضَى الكثير تحلُّمٌ ورياءُ (27)

والرأْيُ لم يُنضَ المُهَنّدُ دونه كالسيف لم تضرب به الآراءُ (28)

الذكرُ آيةُ ربِّكَ الكبرى التي فيها لباغي المعجزاتِ غَناءُ (40)

و"الراء" صوت لثوي مكرر متوسط بين الشدة والرخاوة، مجهور مفخم مرقق، ورد صوت "الراء" في وسط تلك الألفاظ ليعبر عن المعاني التي أراد الشاعر تبليغها. وهو يمثل الصوامت المكرّرة في العربية، ومن خصائص صوت "الرّاء" تتابع طرقات طرق اللّسان على اللثة تتابعا سريعا. فانسجم مع الخطاب الشعري الذي حمل ذكرى المولد النبوي الشريف، وشكل ايقاعا ذا دلالة توحي بالظهور والإنجلاء.

إذن لقد اختار الشاعر من الأصوات ما يعبر عن سموه "صلى الله عليه وسلم".

فكانت الأصوات المجهورة قطعا ويقينا مناسبة للمقام، وللإفصاح عما يختلج النفس من مشاعر الهوى والشغف بشخصية الرسول، والتعبير والاشادة بخصاله وفضائله الخيرة ومعجزاته، ولاءم ذلك الجهر النبي "صلى الله عليه وسلم" والدعوة الاسلامية والافصاح عن منهج الحق.

ب- الأصوات المهموسة :

عشرة أحرف، وهي : الهاء، والحاء، والخاء، والكاف، والشين، والصاد، والتاء، والسين، والثاء، والفاء. ويجمعها في اللفظ قولك " سَتَشْحَثُكَ خَصَفه".

والمهموس حرف أضعف الاعتمادُ في موضعه حتى جرى معه النفس[1].

والأصوات المهموسة هي "الأصوات التي يرتخي فيها الوتران الصوتيان ولا يهتزان، كما أنهما لا يحدثان أية ذبذبات، وذلك للانفراج التام عن بعضهما، أثناء اندفاع الهواء من الرئتين

[1]- أبي الفتح عثمان بني جني، السابق، ص60.

ومروره دون أي اعتراض ويتصف الصوت المهموس بالرفاهة والهمس وهما صفتان تبعثان على التأمل والتقصي العميق"[1].

وللهمس قيمة صوتية لافتة للانتباه في القصيدة. ومن الأصوات المهموسة التي كانت لها حضور بقوة صوت "التاء" الذي تكرر مائتين وخمسين مرّة وتبرز قيمة هذا الصوت في مثل قول الشاعر:

وَإِذَا قَضَيتَ فَلا ارتِيابَ كَأَنّمَا جاءَ الخصُومَ مِنَ السَماءِ قَضَاءُ (36)

وإِذَا حَمَيتَ الماءَ لم يورّد وَلَو أَنَّ القَياصِرَ وَ المُلوكَ ظِماء (37)

وإِذَا أَجَرتَ فَأَنتَ بَيتُ الله لَم يَدخُل عَلَيهِ المُستَجير عَداءُ (38)

وإِذا مَلَكت النَّفسَ قُمتَ بِبرِّها ولو أَنَّ ما مَلَكَت يَداكَ الشاءُ (39)

نلاحظ في هذه الأبيات من القصيدة تكرر حرف "التاء" بكثافة، وهو صوت أسناني لثوي انفجاري شديد مهموس مرقق، فانفجر صوت "التاء" من لسان الشاعر بانفجار ضوء البرق، كما أوحى هذا الصوت الانفجاري بعمق ذلك التغيير والاضطراب.

الذي حدث في الكون يوم وُلِدَ الهدى "صلى الله عليه وسلم".

ومن الأصوات المهموسة كذلك، الأكثر تكرارا صوت "الهاء الذي تكرر مائتين وعشر مرات، ومن النماذج الدالة قول الشاعر:

وإذا غَفَوتَ فَقَادرًا ومقدّرًا لا يستهين بعفوك الجهلاءُ (31)

وإذا رَحِمتَ فأنت أُمٌّ، أو أَبٌ هذان في الدُنيا هما الرُحماءُ (32)

[1]– عبد القادر البار، السابق، ص123.

وإِذَا أخَذت العَهدَ أو أعطَيتَهُ فَجميعُ عَهدكَ ذِمةٌ وَوَفاءُ (42)

وكما هو معروف أن "الهاء" "حرف حنجري مهموس مرقق"، حيث يكاد يخرج من أعماق الجهاز الصوتي ليعبر عن مشاعر عميقة متأملة في نفس الشاعر، بمعنى عذب رقيق، فأضفت على القصيدة نغما وإيقاعا متميزًا يتوق إليه الإحسان المرهف.

كما تكرر صوت "الفاء" مائة وثلاثا وأربعين مرّة، ومن سياقات توظيفه في القصيدة قول الشاعر:

فرسمتَ بعدَك للعبادِ حكومةٍ لا سُوقةٌ فيها ولا أُمراءُ (73)

الله فوقَ الخلق فيها وحدَهُ والناسُ تحت لوائها أَكفاءُ (74)

والدِّينُ يُسرٌ، والخلافةُ بيعةٌ والأَمرُ شُورَى، والحقوقُ قَضاءُ (75)

فدعا، فَلَبَّى في القبائل عُصبةٌ مُسْتَضعَفونَ قلائلٌ أنضاءُ (108)

مُتفكِّكون فما تضم نفوسَهم ثِقَةٌ، ولا جَمع القلوبَ صفاءُ (125)

و "الفاء" صوت احتكاكي مهموس، من خصائصه يضيف مجرى الهواء الخارج من الرئتين في موضع من المواضع في جهاز النطق، وعند خروجه يحدث احتكاكا مسموعا. (فوق–الخلافة–صفاء...)، كما جاءت عاملة أفادت الترتيب.

لقد كانت الأصوات المهموسة التي وظفها الشاعر ملائمة لحالته النفسية والمعنى الذي أراد إيصاله، من معاني الحب والهوى بالرسول "صلى الله عليه وسلم" والفخر والاعتزاز بشخصيته عليه أفضل الصلاة والسلام.

يتضح من خلال عملية الاحصاء للأصوات المكررة في القصيدة، زيادة الأصوات المجهورة على الأصوات المهموسة.

ولعل طغيان الأصوات المجهورة في الخطاب الشعري يتناسب مع الصوت العالي الذي يتولد مع الذات المنفعلة الشاعرة بفقدان الرسول " صلى الله عليه وسلم ".

كما تتوافق هذه الأصوات –المجهورة– وحالة الشعراء بشغفهم وشوقهم للممدوح عليه الصلاة والسلام، فأضفت ضربات إيقاعية بارزة أشعرت بحال الشاعر لحب الحبيب المصطفى "صلى الله عليه وسلم"، كما ناسبت غرض المديح والانشاد، إضافة إلى انسجامها مع فخامة الموضوع.

كما اتضحت عاطفة الانفعال والتوتر في توظيف حروف المدّ أيضا.

2- **تكرار الكلمات :**

يعد تكرار الكلمة المظهر الثاني عن مظاهر التكرار، وإذا كان لتكرار الحرف وظيفة جمالية فإن لتكرار الكلمة وظيفة أبلغ وأوقع في النفس.

ويلجأ الشاعر إلى تكرار الكلمة من أجل الزيادة في الإلحاح حول قضية ما بطريقة فنية جمالية يبرز فيها الايقاع، ويمنح القصيدة القوة والصلابة، ويعمل على تطوير الأحداث، وتصعيد انفعال وإحساس الشاعر.

ومن تكرار الكلمات نجد أحمد شوقي يكرر لفظ الجلالة "الله" في القصيدة إحدى عشرة مرّة في قوله:

بك بشَّر اللهُ السماءَ فزُيِّنَت وتصَوَّعت مسكًا بك الغبراءُ (13)

وإذا أجَرتَ فأنت بيتُ اللهِ، لم يدخل عليه المستجير عداءُ (38)

الحقُّ فيه هو الأَساسُ، وكيف لا والله جلَّ جلاله البنَّاء؟ (58)

بك يابن عبد الله قامتْ سَمْحَةٌ بالحقِّ من مِلَلِ الهدى غرَّاءُ (64)

الله فوقَ الخلق فيها وحدَهُ والناسُ تحت لوائها أَكفاءُ (74)

فضلٌ عليكَ لذي الجلالِ ومِنَّةٌ واللهُ يفعل ما يرى ويشاءُ (86)

الله هَيَّأَ من حظيرةِ قُدسه نزلاً لذاتك لم يَجُزْهُ علاءُ (90)

كانت لجند الله فيها شِدَّةٌ في إِتْرِهَا للعالمين رخاءُ (103)

الحقُّ عِرضُ الله، كلُّ أبيَّةٍ بين النفوس حِمًى له وَوِقاءُ (106)

أدرى رسُولُ اللهِ أن نفوسَهم رَكِبَتْ هواها، والقلوبُ هواءُ (124)

صلى عليك اللهُ ما صَحِب الدُّجى حادٍ، وحَنَّت بالغلا وجناءُ (129)

بيّن لنا الشاعر من خلال تكراره لفظة "الله" عز وجلّ أنه موجود في كل مكان، ويرى ويسمع كل شيء، وهو على اتصال دائم بالمخلوقات.

وبهذا التكرار استطاع أحمد شوقي تأكيد كلامه والتركيز على أفكاره الإسلامية الداعية إلى تطبيق الشريعة. فهي تنم عن توحد الحدث المشكل لموضوع الخطاب والذي يؤطره ولادة النبي " صلى الله عليه وسلم"، وتبشير الأنبياء به، وبأخلاقه الحسنة، وفصاحته ودعوته وجهاده وعدله.

وذلك من خلال انتشار لفظة "الله" عبر مساحة النص لتربط بين أجزائه ومقاطعه، وتُمكن الشاعر من المحافظة على توازنه في الانشاد والتزامه بخط إيقاعي ثابت في القصيدة، كما أنه حقق الوظيفة الإمتاعية للقارئ عن طريق معاودته لكلمة "الله".

كما كرر الشاعر كلمة "الدّين" ثمان مرّات ويظهر ذلك في قوله :

الرُّوحُ والملأُ الملائكُ حَوْلَهُ للدِّين والدنيا به بُشَراءُ (2)

لو لم تُقِم دينًا، لقامت وحدَها دينًا تُضِيءُ بنوره الآناءُ (26)

دينٌ يُشيَّد آيةً في آية لَبِناتُه السُوراتُ والأَضواءُ (57)

والدِّينُ يُسْرٌ، والخلافةُ بيعةٌ والأَمرُ شُورى، والحقوق قضاءُ (75)

فلو أنّ إنسانًا تخيّرَ مِلَّةً ما اختار إلا دينَكَ الفقراءُ (82)

أنت الذي نَظمَ البرّية دينُهُ ماذا يَقول ويَنظم الشعراءُ؟ (120)

مشتِ الحضارةُ في سَناها، واهتدى في الدِّين والدُّنيا بها السعداءُ (128)

فهو من خلال تكراره لكلمة "الدِّين يؤكد على المعنى العام الذي تحمله وهو العقيدة، والتي تُظهر العديد من المعاني الخاصة، كالصفات والأحكام التي شرحها الله لعباده. فأوردها الشاعر بشكل منسجم ذكر من خلاله مضمون العقيدة المتمثل في توحيد الله عز وجل، واخلاص العبادة له وحده سبحانه وتعالى.

جاء هذا التكرار متزن وذلك لتباعد تكرار الكلمات، فهو لم يكررها في كل سطر وزيادة على تأكيد المعنى وتأجج عواطفه قام بتكرار بعض الكلمات مثل "الحق" "الهدى" "الدنيا" "الصدق" "آية" ... لتزيد من منح القصيدة دلالة دينية.

كرر الشاعر كلمة "رسول" أربع مرّات وورد ذلك في الأبيات التالية:

نُظِمَتْ أَسامي الرُّسْلِ فهي صحيفة في اللوح، واسمُ محمدٍ طُغراءُ (6)

كم من غَزَاةٍ للرسول كريمةٍ فيها رضى للحقِّ أو إعلاءُ (102)

لي في مديحك يا رسُولُ عرائسٌ تُيَّمْنَ فيك، وشاقهنَّ جَلاءُ (118)

أَدرى رسُولُ اللهِ أن نفوسَهم رَكَبَتْ هَوَاهَا، والقلوبُ هواءُ؟ (124)

لقد جعل أحمد شوقي من مولد النبي " صلى الله عليه وسلم" منطلقا لقصيدته ومنحها تشكيلا إيقاعيا وفنيًّا، فراح يُعدّد أسمائه من حين إلى آخر. فكرر لفظة "رسول" في القصيدة أربع مرات، تأكيدًا وتثبيتا على مدحة والثناء عليه وسلم وتعظيمه من خلال ابراز صفاته ومعجزاته. فمنح ذلك الايقاع المتكرر للكلمة بالأبيات نغمًا شجيًا ارتبط بالحالة النفسية للشاعر في مدحه الرسول وحبّه الواضح له.

كما قام بتكرار لفظ " محمد" ثلاث مرّات وذلك من خلال قوله :

نُظِمَتْ أَسامي الرُّسْلِ فهي صحيفة في اللوح، واسمُ محمدٍ طُغراءُ (6)

يومٌ يتِيهُ على الزمان صَبَاحُه ومَسَاؤه بمحمدٍ وَضَّاءُ (17)

هل كان حولَ محمدٍ من قومه إلا صَبِيٌّ واحد ونساءُ؟ (107)

أكد لنا الشاعر من خلال تكراره اسم "محمد" مكانة، ومنزلة، ومقام الحبيب المصطفى، والدعوة التي جاء بها للناس كافة. فساعد هذا التكرار الشاعر في فرد شخصية النبي "صلى الله عليه وسلم" على نحو مثالي بالغ الكمال والجلال، جامع الأوصاف، لملم فيه المجد والعظمة للرسول من جميع أطرافه خَلْقًا وخُلُقًا قولاً وفعلاَ.

يمكن القول في التكرار على مستوى الكلمات أن أحمد شوقي استقى قاموسه الشعري في هذه القصيدة من القاموس الديني، حيث حشد لموضوعه زخما هائلا من المفردات الدينية، والتي كانت لها أدوات لغوية ساهمت في بناء القصيدة التي لا تتوقف عند حد رصد تواترها الخطابي، بل من حيث كونها وسيلة للتأكيد والكشف والإثبات.

3- تكرار الأدوات :

وهو نوع آخر من التكرار الذي قد تطرقنا إليه.

كرر الشاعر استخدام أداة الشرط "إذا" عشرون مرّة ومثال ذلك الأبيات الآتية:

وإذا ملكتَ النفسَ قُمْتَ بِبِرّهَا ولو أن ما ملكت يداك الشاءُ (39)

وإذا بنيتَ فخيرُ زَوْجٍ عِشرةً وإذا ابتَنَيْتَ فدونك الآباءُ (40)

وإذا مَشَيْتَ إلى العدا فغضَنْفَرٌ وإذا جربْتَ فإنكَ النكباءُ (43)

وهي شرطية حالية تجيءُ صدرًا للبيت، وأخرى تقريرية خبرية تجيءُ عجزًا له. لتوكيد ما أشارت إليه تلك الجمل من صفات النبوة والأخلاق والتي بناها الشاعر في إطار الحكمة والمثل. كما جاءت ظرف تضمن معنى الشرط متبوعة بفعل ماض في تكررت صيغته لا يفاد جملة الشرط، وهذا التركيب لم يصنع لذاته ولكنه هادف إلى تبليغ رسالة بواسطة تشاكل هذه التراكيب وتمثلت في تعداد مناقب المصطفى، وأكدت لنا على الحالة الشعورية الواحدة المتحكمة في نمو القصيدة واستمراريتها وتماسكها.

كما وظّف أحمد شوقي أدوات ربط أخرى في القصيدة من بينها "الواو" و "الفاء" و "أو". وكانت الواو أكثر حروف الربط ورودًا في النص حيث تكرر ذكرها مائة وسبعا وستين مرّة، فساهم استعمالها بفعالية في بناء عناصر الخطاب بناءا متماسكا ويظهر ذلك من خلال ربط العناصر ببعضها البعض مما أدى إلى تشكيل شبكة متحدة الأجزاء ومن ذلك قول الشاعر:

والعرشُ يزهو، والحظيرةُ تَزْدَهي والمنتهى، والسِّدرَةُ العصماءُ (3)

إذ اعتمد في هذا البيت على الواو بغرض البناء وجعل التركيب متماسك فمنح القصيدة إيقاعا فنيًا.

كما ورد الربط بواسطة "الفاء" اثنتان وثلاثون مرة، موزعة على كل القصيدة.

كما نجد الشاعر يكرر أداة النداء "يا" التي وردت في القصيدة سبع مرّات في قوله:

ياخير من جاءَ الوجودَ، تحية من مُرسَلين إلى الهدى بك جاءُوا (8)

يامَنْ له الأَخلاقُ ما تهوى العلا منها وما يَتَعشَّقُ الكبراءُ (25)

يا أيّها الأُمي، حَسْبُكَ رتبةً في العلم أَن دانَتْ بك العلماءُ (47)

بك يابن عبد الله قامتْ سَمْحةٌ بالحقِّ من مِلَلِ الهدى غرَّاءُ (64)

يا أيّها المُسرَى به شرفًا إلى ملا تنال الشمسُ والجوْزَاءُ (83)

يا مَنْ لَهُ عِزُّ الشفاعةِ وَحدَهُ وهُو المنزَّهُ، ما له شفعاءُ (114)

لي في مديحك يا رسُولُ عرائسٌ تُيِّمْنَ فيك، وشاقَهنَّ جَلاءُ (118)

ربط الشاعر هنا أداة النداء "يا" بالمنادى وهو الرسول "صلى الله عليه وسلم" فهذه النداءات تحمل طلب إقبال، غايته الإصغاء والبحث عمن يسمع نداءه بأخلاق وصفات خبر البريّة محمد "صلى الله عليه وسلم"، وأنه شفيع البشريّة، فهو يُبْدي وراء هذا النداء حبه الكبير، واعتزازه بالرسول، ويحاول تحريك النفوس و لفت الأذهان وتنبيه المشاعر طلبا للمشاركة الوجدانية.

وإلى جانب تكراره لأداة النداء نجده يكرر بعض أدوات الاستفهام مثل "هل" في:

هل كان حولَ محمدٍ من قومه إلا صَبِيٌّ واحد ونساءُ؟ (107)

كما جاء الاستفهام واضح بعلامة الاستفهام "؟" من خلال هذه الأبيات :

الحقُّ فيه هو الأساسُ، وكيف لا والله جلَّ جلاله البنَّاءُ؟ (58)

أَلمثل هذا ذُقتَ في الدنيا الطَّوَى وانشق مِن خَلَقٍ عليكَ رداءُ؟ (117)

أنت الذي نَظمَ البريَّة دينُهُ ماذا يَقول ويَنظم الشعراءُ؟ (120)

أَدرى رسُولُ اللهِ أن نفوسَهم رَكِبَتْ هواها، والقلوبُ هواءُ؟ (124)

فالشاعر من خلال هذا الاستفهام لا يستفهم، بل هو بصدد الاخبار والتقرير فهو يؤكد عن العلم بهذه الأشياء مسبقا، وليس الغرض منها البحث عن إجابة، فتكراره لعلامة الاستفهام أضفى على القصيدة قوة إيحائية دالة تحمل بين طياتها أسمى معاني المشاركة الوجدانية والروحية. وكأن الشاعر يؤمن أن شعره لا يعني شيئا إذا لم يشاركه في أحاسيسه متلقٍ يتوسم فيه شتى أنواع الانفعال.

من خلال ما تطرقنا إليه، يستطيع الناظر في قصيدة "الهمزية النبوية" أن يستنتج أن التكرار شكَّل ظاهرة لغوية، ساهم في اتساق النص وترابطه، وساعد على الإفهام، والتأكيد، وبالتالي فالتكرار وظيفة إيقاعية جمالية تؤدي إلى خلق موسيقى، وإيقاع متناسق تحسّه الأذن، وتهش لوقعه.

ثانيا – الجناس:

مِنْ مُحسّنات البَديع التّقليديّة، وهو تَشابُهُ الكَلمتين في اللَّفظ كُلّه أو بَعْضه مع اخْتلاف المعنى، مثاله: الخالُ من الَهَمّ خال.

من أنواع الجناس:

– **التّام**، إذا اتَّفق اللّفظان في نوْع الحُروف وهَيْئاتها وعددها و تَرتيبها،

- **النّاقص،** إذا اختلف اللّفظان في عدد الحُروف أو نَسَقها، ويكونُ الاخْتلاف إمَّا بِحَرْف واحد: في الأوّل، في الآخر. أو يكون الاخْتلاف بأكثر من حَرْف: في الأوّل، في الآخر.

- **جناس القَلْب** : إذا اخْتلف تَرْتيب الحُروف في اللّفظين.[1]

بإستقرائنا ما ورد في القصيدة من جناس وجدنا ما يلي :

1- الجناس التام:

ومن نموذج هذا النوع ما جاء به الشاعر في البيتين الخامس والسادس:

والوحْيُ يقطرُ سلسَلاً من سلسلٍ واللوحُ والقلمُ البديعُ رُواءُ (5)

نُظِمَتْ أَسامي الرُّسْلِ فهي صحيفة في اللوح، واسمُ محمدٍ طُغراءُ (6)

جاءت لفظة "اللوح" الأولى موافقة للفظة "اللوح" الثانية من حيث نوع الحروف وهيئاتها وعددها وترتيبها. فاللوح في البيت الأول وردت بمعنى لوح المحيُّ والاثبات أي اللوح الخشبيّ الذي يُكتب عليه، أما في البيت الثاني وردت لفظة لوح بمعنى أن الرسول "صلى الله عليه وسلم" علامة كبرى في صحيفة الأنبياء (في اللوح المحفوظ) أي أنها ترسم مكانة هدي النبي "صلى الله عليه وسلم" بين سائر هدي الأنبياء (اللوح المحفوظ).

2- الجناس الناقص :

أما النوع الثاني من الجناس فورد بجميع الأضرب التي جاء عليها من نماذجه:

وإذا عَفوت فقادرًا، ومقدرًا لايستهين بعفوك الجهلاءُ (31)

وهنا يظهر في اللفظتين "قادرا، مقدارا" وهو جناس ناقص يعرف في الأول وهو حرف (الميم).

[1] جبور عبد النور، السابق، ص88.

كما جاء الاختلاف في لفظتي "نال، تنل" في قول الشاعر:

قد نال بالهادي الكريم وبالهدى مالم تنل من سُؤدد سيناءُ (54)

ورد الاختلاف هنا في حرف (التاء) وهو جناس ناقص بحرف في الأول.

أما قول الشاعر :

داويْتَ مُتَّئِدًا، وداوَوْا ظَفْرَةً وأَخفُّ من بعض الدواءِ الداءُ (77)

ورد فيه جناس ناقص بحرف في الوسط بين لفظتي "الدواء الداء".

والجناس في قوله:

الرُّوحُ والملأُ الملائكُ حَوْلَهُ للدِّين والدنيا به بُشَراءُ (2)

"الملأُ الملائك" هو جناس ناقص بأكثر من حرف في الآخِر.

3- **جناس القلب:**

سنورد بعض النماذج التي يكون فيها ترتيب الحروف مختلف بين اللفظتين من ذلك ما يلي:

بيت النبيّين الذي لا يلتقي إلا الحنائف فيه والحنفاءُ (9)

فجاءت كلمة "الحنائف" في ترتيب حروفها تختلف عن "الحنفاء" فالحنيف المسلم الثابت على اسلامه والناسك والمائل من شر إلى خير جمعه حنفاء والحنيفة مؤنث الحنيف جمعها حنائف.

خُلِقَتْ لبيتك، وهو مخلوقٌ لها إن العظائِمَ كفؤها العظماءُ (12)

وردت كلمة " العظائم" تختلف في ترتيب حروفها عن "العظماء" وهو جناس القلب. فلما كان النبي "صلى الله عليه وسلم" صفوة الأنبياء وكان خاتمهم صار خيرهم وهو صاحب الشفاعة العظمى يوم القيامة.

وورد جناس القلب أيضا في قوله:

فإذا سَخَوتَ بلفتَ بالجمود المدى وفعلتَ مالا تفعلُ الأنواءُ (30)

في لفظتي "فعلت تفعل" فالأولى فعلى ماض، والثانية فعل مضارع.

ثالثا – التصريع :

هو اتّفاق لَفْظين في الجزْء الَعروضّي والقافية. وتِكْثر وُروده في مَطالع القَصائد، وهو فيها مُسْتَحْسن، ولكنّه غَيْر ضروريّ. وربّما وَقع في أثْناء القصيدة أيضا. وهو اتِّفاق نهاية الشَّطْرين : الأوَّل والثاني بحَرْف واحد وحركة واحدة.[1]

"فالتصريع يقوم على التماثل الصوتي بين عروض البيت وضربه، وقد اهتم به الشعراء منذ القديم وحرصوا على تصريع مطالع قصائدهم ويستحسن أن يكون المطلع مصرعا مما يوفر له نظما موسيقيا، وإيقاعا ينسجم مع إيقاع الوزن في البيت ليشكل وحدة صوتية ثرية"[2].

والتصريع الذي ورد في قصيدتنا "الهمزية النبوية" تعلق بمطلعها، حيث يقول الشاعر :

وُلد الهدى، فالكائنات ضياءُ وفَمُ الزّمان تبسُّمٌ وثناءُ (1)

[1]– جبور عبد النور، السابق، ص68.

[2]– عبد القادر البار، السابق، ص125.

حرص الشاعر هنا على مطلع القصيدة، فاتحدت كل من لفظتي " ضياءُ ثناءُ " ومثلتا توازنا صوتيا. أبرز جودتها، فضلا عن ذوق الشاعر في اختيار نموذجه الشعري الذي يليق بشخص الرسول "صلى الله عليه وسلم". الذي أضاء الوجود بمولده، وأثنت عليه أمته.

فالتصريع له مردودية صوتية فاعلة، حيث تستمد منه القافية جانبا من عناصر بروزها الصوتي، فختم الشاعر شطري بيته بلفظتين منحتا مطلع القصيدة جمالا موسيقيا، و تركتا وقعا في النفس، حيث يعجب بها القارئ أو المتلقي من أول وهلة، وتجعله يهيم في بحرها ويسقى من نبعها الفياض.

هذا ما كان قد ورد في القصيدة من تصريع.

رابعا – ردّ الأعجاز على الصدور :

بهجرهم كمْ وَ كم فلَّ الهوى أممَا وردَّ عجزًا على صدر بهجرهم

هذا النوع سَّماه بعضهم بالتصدير، والأول أولى – رد العجز على الصدر – لأنه مطابق لمسماه، وخير الأسماء ما طابق المسمى. وهو في النثر : أن يجعل أحد اللَّفظين المكرَّرين، أعني المتفقين في اللفظ والمعنى أو المتجانسين وهما المتشابهان في اللفظ دون المعنى، أو الملحقين المتجانسين، وهما اللّفظان اللذان يجمعهما الاشتقاق أو شبهه، في أوَّل الفقرة، واللّفظ الآخر في أخرها فيكون أربعة أقسام ...

وفي النظم على أربعة أقسام وهو : أن يقع أحد اللّفظين في آخر البيت، والآخر في صدر المصراع الأول، أو حشوه، أو عجزه، أو صدر المصراع الثاني، فهذه أربعة أقسام.

وعلى كل تقدير. فاللفظان إمَّا مكرّران، أو متجانسان، أو ملحقان بها. فتصير الأقسام اثنى عشر، حاصلة من ضرب أربعة في ثلاثة وباعتبار أن الملحقين قسمان، لأنه أما أن يجمعها الاشتقاق، أو شبه الاشتقاق تصير الأقسام ستة عشر، حاصلة من ضرب أربعة في أربعة.[1]

ومن هنا سنقوم بتصنيف أشكال ردّ العجز على الصدر في القصيدة على النحو التالي، يقول أحمد شوقي :

وإذا رحمت فأنت أُمٌّ، أو أَبٌ هذان في الدنيا هما الرُّحماءُ (32)

نجد في هذا البيت وقوع أحد اللفظين المذكورين في آخر البيت "الرُّحماءُ" والآخر في صدر المصراع الثاني "رحمت".

وإذا غَضِبْتَ فإنما هي غَضْبَةٌ في الحق، لا ضِغْنٌ ولا بغضاءُ (33)

وإذا رضيتَ فذاك في مرضاته ورِضَى الكثير تحلُّمٌ ورياءُ (34)

ففي البيت الأول وقع أحد اللفظين في الآخر "غَضْبَةٌ"، والآخر في صدر المصراع" غَضِبْتَ".

وفي البيت الثاني أيضا وقع لفظ "مرضاته" في الآخر، و"رضيتَ" في صدر المصراع

وإذا قضيتَ فلا ارتيابَ كأَنما جاءَ الخصومَ من السماءِ قضاءُ (36)

وهنا كذلك وقع أحد اللفظين المذكورين في آخر البيت " قضاءُ"، والآخر في صدر المصراع الثاني "قضيتَ".

[1]– علي صدر الدين بن معضوم المدني، أنوار الربيع في أنواع البديع، تحقيق شاكر هادي شكر، ج3 مكتبة العرفان، العراق، ط1، (د.ت)، ص94-95.

وإذا أَخذتَ العهدَ، أو أَعْطَيتَه فجميعُ عَهدِك ذمة ووفاءُ (42)

في نفْسٍ من سُطاكَ مَهابةٌ ولكل نفسٍ في نداك رجاءُ (45)

أما في هاذين البيتين نلاحظ وقوع أحد اللفظين المكررين في حشو الصدر " العهد "، والآخر في حشو العجز "عهدك".

يا مَنْ لَهُ عِزُّ الشفاعةِ وَحدَهُ وهُو المنزَّهُ، ماله شفعاءُ (114)

وقوع أحد اللفظين في آخر البيت "شفعاء"، والآخر في حشو المصراع الأول " الشفاعة"

ما جئتُ بابكَ مادحًا، بل داعيًا ومن المديح تضرُّعٌ ودُعَاءُ (122)

أما في هذا البيت وقع أحد اللفظين في آخر البيت "دعاءُ"، والآخر في آخر المصراع الأول "داعيًا".

تمكن الشاعر من خلال استخدامه لردّ الأعجاز على الصدور في القصيدة أن يُكسبها موقعًا جليلا يميِّز خطابها.

ونخلص إلى القول أن أحمد شوقي تمكن من توظيف هذه الوسائل الصوتية توظيفا مميزًا. لأنه لوّن البنية الداخلية وبلورها بنغمات متغيرة، أوحت لنا بالخفّة والطرب. وقد تمكن أيضا من التنسيق بين مقاطعها التي تفاعلت مع بعضها فكونت لبّ الخطاب الشعري المشحون بالدلالات المختلفة.

الفصل الثاني:

الموسيقى الخارجية للهمزية النبوية

تمهيد :

إن البحث في الموسيقى الخارجية يجعل القراءة تتوقف عند الأوزان والقوافي، فتبحث في طبيعة الوزن الشعري و حقيقة قافية القصيدة.

فـ " إن موسيقى الشعر لا تنفك عن معناه، وباختلاف المعنى تتنوع موسيقى الإنشاد، مع اتحاد الوزن و الايقاع . فلا وجود لمقطع صوتي، أو تفعيلة مستقلة بل وجودها رهين بالبيت في معناه و موقعه من أخواته".[1]

إن ما سنتناوله بالدراسة و التطبيق على المستوى الخارجي يضم عدّة عناصر، من بين هذه العناصر سنبدأ بـ "البحر".

[1]– محمد غنيمي هلال، النقذ الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر و التوزيع، القاهرة، ط6، ص 441.

أولا – البحر:

دراسة البحور مرحلة هامة من مراحل النشاط العروضي، تلتقي فيها، بصفة فعلية، النظرية مع الواقع... لأن البحر يعدّ من الخصائص الأساسية التي تتميز بها موسيقى الشعر، إذ يتمّ الاحتكام وفق معياره عند نظم الشّعر، ويحقق مظهرا شكليا لهندسة البناء النغمي للقصيدة.

يُعَّرف البحر الشعري بأنه "كفتا الميزان اللتان يوضع في إحداهما ألفاظ البيت وفي الأخرى تفاعيل البحر لنتبين إذا كان البيت موزونا موسيقيا أم به زيادة عن كفة التفاعيل في البحر الشعري، أم أن به نقصًا عن هذه الكفة، وفي كل اصطلح العروضيون على تسمية كل زيادة في كفة البيت أو نقص بها بالكسر الشعري، وهو ناتج عن نقص في أدوات الشاعر الفنية من جهة العروض العربي أو موسيقى الشعر.

ويتكون البحر الشعري من عدة تفعيلات هي جنس ما ذكرناه عن البنيات العروضية بأشكالها العشرة وهي (فعولن – مفاعيلن– مفاعلتن – فاعلن – فاعلاتن – متفاعلن – مستفعلن – مفعولات – فاع لاتن – مستفع لن).

ولا شك في أن هذه التفعيلات تختلف في موسيقاها من بحر إلى آخر بما تستدعيه نغمة التفعيلة ذاتها؛ فنغمة مثل " فعولن " تختلف عن نغمة "مفاعيلن" ، تختلفان عن النغمات : مفاعلتن – فاعلن – فاعلاتن وغيرها ... [1].

[1]–مختار عطية، موسيقى الشعر العربي بحوره ، قوافيه، ضرائره، دار الجامعة الجديدة، (د ط)، (د ت)، ص 117.

ومن البحور ما تتحد نغماته من حيث نوع التفعيلة، حيث يقوم على تفعيلة واحدة، متكررة بمرات متساوية متوزعة على شطري البيت، فإذا كانت ثلاث تفعيلات في الصدر فهي ثلاثة أيضا في العجز، وهذا النوع من البحور يعرف بالبحور موحدة التفعيلة.[1]

فمما تتكرر فيه تفعيلة واحدة ثلاث مرات في كل شطر بحر يعرف "بالكامل"، وهو بحر القصيدة التي نحن بصدد دراستها – الهمزية النبوية–.

1- تعريف بحر الكامل :

"بحر مهم من بحور الشعر العربي نظرا لكثرة المنظوم فيه، صنفه أنيس إلى جوار البسيط في بحور المرتبة الثانية من الشيوع، كما كان القرطاجني فعل من قبل.[2]

سُمّي "كاملا" لكماله في الحركات، فقد كملت أجزاؤه وحركاته، وهو أكثر البحور حركات، فالبيت منه يشتمل على ثلاثين حركة... ويصلح الكامل لكل غرض من أغراض الشعر، ولهذا كثر وجوده في شعر القدامى و المحدثين، وهو إلى الشّدّة أقرب منه إلى الرّقة[3].

يقوم على تفعيلة واحدة متكررة ثلاث مرات في كل شطرة هي "متفاعلن" ضابطه :

كَمُلَ الجمالُ من البحور الكاملُ متفاعلن، متفاعلن متفاعلن

وللتأكد من بحر القصيدة سنقوم بالتقطيع العروضي لتوضيح ذلك من خلال مجموعة من الأبيات :

وُلد الهدى، فَالكائنَاتُ ضيَاءُ وفَمُ الزّمان تبسُّمٌ وثناءُ (1)

[1]– ينظر : المرجع السابق و الصفحة.

[2]– مقداد محمد شكر قاسم، السابق، ص 58.

[3]– ناصر لوحيشي، المرجع في العروض والقافية، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2010، ص 89.

وُلد لْهدى، فَلْكائنَاتُ ضيَاءُ و وفَمُ زْزَمَانِ تبسْسُمُنْ و ثناءْ و

0/0/// 0//0/0/ 0//0/// 0/0/// 0//0/// 0/0///

مُتَفاعلن مُتْفاعلن مُتَفَاعلْ مُتَفاعلن مُتَفاعلن مُتَفاعلْ

والعرشُ يزهو، والحظيرةُ تَزْدَهي والمنتهى، والسَّدْرَةُ العصماءُ(3)

وَ لْعرشُ يزْهُو وَ لْحظيرةُ تَزْدَهي و لْمُنْتَهى وَ سْسِدْرةُ لْعصْماءُ و

0//0/// 0//0/0/ 0//0/0/ 0/0/0/ 0//0/0/ 0/0/0/

مُتْفَاعلنْ مُتْفَاعلن مُتَفَاعلنْ مُتَفَاعلنْ مُتْفَاعلنْ مُتْفَاعلْ

وحديقةُ الفرقان ضاحكة الربا بالترجمانِ، شذِيَّةٌ، غنَّاءُ(4)

وحديقةُ لفرقان ضاحكة رْرُبَا بتْتُرجمان شذيْيَتن غنْنَاءُ وْ

0//0/// 0//0/0/ 0//0/// 0/0/0/ 0//0/// 0/0/0/

مُتَفَاعلنْ متْفَاعلنْ مُتَفَاعلنْ مُتْفَاعلنْ مُتَفَاعلنْ مُتْفَاعلْ

والوحْيُ يقطرُ سلسَلاً من سلسلِ واللوحُ والقلمُ البديعُ رُواءُ(5)

وَلْوحْيُ يقطرُ سلْسلَنْ مِنْ سِلْسَلنْ وَ لْلوَحُ وَ لْقَلَمُ لْبَديعُ رُوَاءُ وْ

0//0/0/ 0//0/// 0//0/0/ 0/0/// 0//0/// 0/0///

مُتْفَاعلنْ مُتَفَاعلنْ مُتْفاعلنْ مُتْفَاعلنْ مُتَفَاعلنْ مُتَفَاعلْ

ذُعِرت عروشُ الظالمين، فزُلزِلت وعَلَتْ على تِيجانهم أَصْداءُ(19)

ذُعرَتْ عُرُوشُ ظْظَالْمِينَ فْزُلْزِلَتْ وَ عَلَتْ عَلَى تِيجَانْهِمْ أَصْداْءُ وْ

0//0/// 0//0/0/ 0//0/// 0//0/// 0//0/0/ 0//0/// 0/0/0/

مُتَفَاعلنْ مُتَفَاعلنْ مُتَفَاعلنْ مُتَفَاعلنْ مُتْفَاعلنْ مُتْفَاعِلْ

بعد هذا التقطيع العروضي ظهرت لنا التفعيلة "متَفاعلنْ" تتكرر ثلاث مرات في كل شطر من شطر البيت، وهي التفعيلة التي تمثل بحر الكامل.

وتطرأ على هذه التفعيلة مجموعة تغيرات من حين إلى آخر.

نجد أن التفاعيل تلحقها تغيرات لا تنال من إيقاعها، وقد تنال قليلا، ولكن البحر يبقى على كل حال مقبولا في السمع.

وهذه التغيرات التي تلحق الصورة الأصلية للتفعيلة نوعان :

" تغيُّر يتناول الحشو والعروض والضرب، ولا يجب التزامه فيما يأتي بعده من أبيات ويسمى الزحاف. وتغيُّر يلزم أعاريض القصيدة وضروبها فقط في كل أبياتها، ولا يتناول الحشو، ويسمى العلّة، وهو تغيُّر لازم على الأغلب"[1].

وفيما يلي بيان ذلك كله:

2-**الزحافات** :

والزحاف كما عرَّفه العروضيون " تغير يحدث في حشو البيت غالبا، وهو خاص بثواني الأسباب، ومن ثَم لا يدخل الأوتاد، ودخوله في بيت من القصيدة لا يستلزم دخوله في بقية أبياتها"[2]

[1]- محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، دمشق، ط1، 1991، ص 125.

[2]- عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2006، ص136.

وهو نوعان:

"الزحاف المفرد، (البسيط): وقد جمع في قول أحدهم :

زحاف الشعر قبضٌ ثم كفٌّ يهنّ الأحرف الأخرى تُغَصُّ

وخَبْنٌ ثم طَيٌّ ثم عصبٌ وعقلٌ ثمّ إضمارٌ ووَقْصُ

وتفصيلها : الخبن، الاضمار، الوقص، الطيّ، القبض، العصب، العقل، الكف.

والنوع الثاني : الزحاف المزدوج (المركّب) : وجمع في قولهم :

وطيُّك بعد الخبن خيلٌ وبعد أن تقدم إضمارٌ هو الخزلُ يا فتى

وكفك بعد الخبن شكل وبعد أن جرى العصب نقص كل ذا الباب مُجْتَوى

و في قول آخر:

الخبن والطيُّ هو المخبُول والضَّمْرُ والطيّ هو المخزولُ

والعصب والكف هو المنقوص والخبن والكف هو المشكُولُ

أما معناه : الخبل (خبن+طيا)، الخزل (إضمار+ طيا)، الشكل (كف+ خبنا)، النقص (عصب+كف)".[1]

تعرفنا فيما سبق على بحر القصيدة، و وجدنا أن أحمد شوقي قد نظم الهمزية النبوية على البحر الكامل، وهو أكثر البحور شيوعا. " والكامل يصلح لأغلب الموضوعات، وهو في الخبر أجود منه في الإنشاء وأقرب إلى الرّقَة، ولذلك يصلح لقصّ الأخبار، وللمعاني التقريرية.

[1]– ناصر لوحيشي، السابق، ص 58–60.

ونظرا لكثرة مقاطعه فإنّ مجال الشاعر في الكامل أفسح منه في غيره، كما نجد للكامل جزالة وحسن اطّراد."[1]

ومنه نتطرق إلى التغيرات التي وردت في الهمزية النبوية، بعدما قمنا باستخراجها، ووجدنا أن زحاف "الاضمار" من الزحافات المعتبرة التي جاءت في القصيدة. والاضمار هو: "تسكين الثاني المتحرك وبذلك تصبح التفعيلة مكونة من سببين خفيفين ووتد مجموع".[2] فورد هذا الزحاف بعدد كبير من مجموع تفعيلات القصيدة، وكان ذلك بثلاثمائة وسبعا وعشرون مرة ليساهم في إكساب الحركة الايقاعية سرعة ديناميكية، من خلال تسكين الثاني المتحرك من التفعيلة لتتحول بذلك.

مُتَفَاعلُنْ إلى مُتْفَاعِلنْ

0//0/0/ 0//0///

هذا هو زحاف الاضمار، وعلى سبيل التمثيل له نأخذ قول الشاعر :

يا مَنْ له الأَخلاقُ ما تهوى العلا منها وما يتعشَّقُ الكبراءُ (25)

يَامَنْ لَهُ لْأَخْلَاْقُ مَاْ تَهْوَ لْعُلَاْ مِنْهَاْ وَ مَاْ يَتَعَشْشَقُ لْكُبَرَاْءُ وْ

0/0/// 0//0/// 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/

مُتْفَاعِلنْ مُتْفَاعِلنْ مُتْفَاعِلنْ مُتَفَاعِلنْ مُتَفَاعِلنْ مُتَفَاعِلْ

فالتفعيلة " مُتَفَاعلنْ" بعد دخول زحاف الاضمار عليها أصبحت "مُتْفَاعلنْ"

[1]– ينظر : عبد الحق فوغالي عاتي، السابق، ص 116.

[2]– عبد العزيز عتيق، السابق، ص47.

وهذا ما لاحظناه في البيت السابق. وكان الاضمار أكثر ما أصاب الهمزية من حيث التغير في الزحافات.

3- العلل :

العلة هي : " تغير يخص الأسباب والأوتاد كليهما، يدخل على العروض والضرب، لازم في غالب الأحيان، والعلة إذا عرضت للعروض مثلا لزمت جميع أعاريض أبيات القصيدة".[1]

وتصنف العلل إلى علل الزيادة وعلل النقص، فأما علل الزيادة تكون بـ : "زيادة حرف واحد أو حرفين في بعض الأضرب، وهي ثلاث : التذييل، الترفيل، التّسبيغ.

أما علل النقص تكون بـ : نقصان حرف أو أكثر من العروض والضرب أو إحداهما".[2]

وهي قسمان : " لازمة وغير لازمة، فعلل النقص اللازمة تسعة وهي :

الحَذْفُ ، القَطْف، القصْرُ، القطْعُ، الحذَذُ، الصَّلْمُ، الكَسْفُ، الوقْفُ، البَتْرُ.

وعلل النقص غير اللازمة ثلاثة و هي : التشعيب، الحذف، الخرم".[3]

ومن أهم العلل التي كانت حاضرة بكثرة في الهمزية النبوية، وجدنا علّة القطع وهو " حذف آخر الوتد المجموع و إسكان ما قبله".[4] فورد ذلك في ثمانية وأربعون بيتا. وللتمثيل له نأخذ قول الشاعر في مطلع القصيدة :

وُلد الهدى، فالكائناتُ ضياءُ وفَمُ الزمان تبسُّمٌ وثناءُ(1)

---

[1]- عبد الرحمان تبرماسين، العروض وايقاع الشعر العربي، دار الفجر، القاهرة، ط1، 2003، ص29.

[2]- ينظر: عبد العزيز عتيق، السابق، ص 146.

[3]- ينظر : عبد الحق فوغالي عاتي، السابق، ص 106.

[4]- مصطفى حركات، نظرية الوزن الشعر العربي و عروضه، دار الآفاق، الجزائر، (د ط)، (د ت)،

وُلِدَ لْهُدَىْ فَلْكَائِنَاتُ ضِيَاءُ و وَفَمُ زْزَمَانِ تَبَسْسُمُنْ وَثَنَاءُ وْ

0/0/// 0//0/// 0//0/// 0/0/// 0//0/0/ 0//0///

مُتَفَاعلنْ مُتْفَاعلنْ مُتَفَاعلْ مُتَفَاعلنْ مُتَفَاعلنْ مُتَفَاعلْ

فبعد أن دخلت علة القطع على التفعيلة " مُتَفَاعلنْ " تحولت إلى "مُتَفَاعِلْ ".

وهي علة نقص لازمة طرأت على القصيدة. فكانت أكثر العلل بروزا في الهمزية.

فالزحافات والعلل التي تطرأ على الوزن الشعري ليست إلا رخصة من الرّخص الشّعرية التي تسمح للشّاعر بأن يتحرر ولو قليلا من قيود الوزن فكان زحاف الإضمار، وعلة القطع، أكثر الزحافات والعلل التي طرأت على القصيدة –الهمزية النبوية– وأخرجت الشاعر عن عرف التفعيلة. لكنها عدت مظهرا من مظاهر الثّراء للموسيقى الشّعرية، لأنها تقضي على رتابة الايقاع، كما تعمل على دفع الكلل والملل على المتلقي لما كان الاهتمام بموسيقى الشعر من حيث هي إيقاع ثابت في الأوزان يستطيع الشاعر أو يستولي على آذان المستمعين. وموسيقى الشعر مبنية على تكرار الأصوات التي تدرج في باب الإيقاع.

ثانيا– القافية:

تؤدي القافية دورا هاما في بناء القصيدة العربية القديمة والحديثة فقد التزم بها قدماء شعراء العرب التزاما كاملا، فعُرفت قصائدهم بالقصائد الموحدة في تمثيل موسيقى الشعر.

ومن هذا المنطلق، وباعتبار أن الشعر هو الكلام الموزون المقفى، فمن الأحرى أن نبدأ حديثنا بمفهوم "القافية".

يعد الخليل بن أحمد الفراهيدي أول من تعرض لتحديد قالب القافية التي تؤدي دورا كبيرا في تحقيق الجانب الموسيقي الذي يتميز به الشعر، ولهذا نجد القافية عند الخليل هي " من آخر

حرف في البيت إلى أوّل ساكن يسبقه مع حركة الحرف الذي قبل الساكن، ومن ثَمَّ: فقد تكون القافية كلمتين، أو كلمة أو بعض كلمة".[1] كما أعطاها تعريفا آخر هو "القافية هي الساكنان الآخيران من البيت وما بينهما مع حركة ما قبل الساكن الأول منهما".[2]

أما القافية عند الأخفش هي : "آخر كلمة في البيت، واستدلّ على صحة قوله بأنه : لو قال لك إنسان : أكتب لي قوافي قصيدة تصلح من "كتاب"، لكتبت كلمات مثل شباب، سحاب، ركاب، صحاب....الخ. وبهذا يكون الأخفش قد خالف بتعريفه للقافية أستاذه الخليل حيث قال " القافية آخر كلمة في البيت أجمع، وإنّما سمّيت قافية لأنّها تقفو الكلام"[3].

وعند قطرب القافية هي : "الحرف الذي تبنى عليه القصيدة (الروي)، وتنسب إليه، ومن القدماء من قال : إن القافية هي القصيدة، وقال بعضهم هي البيت كله على سبيل التوسع والمجاز"[4].

أما أنيس فيقول "ليست القافية إلا عدة أصوات تتكون في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكوّن جزءًا هامًا من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة".[5]

" والقافية من الناحية النقدية والموسيقية عدة أصوات تتكرّر في أواخر الأبيات من القصيدة، مشكلّة إيقاعا موحّدا تطرب له الأذن"[1]

---

[1]– ناصر لوحيشي، السابق، ص 147.

[2]– مصطفى حركات، السابق، ص 208.

[3]– الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تحقيق الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1994، ص149.

[4]– ناصر لوحيشي، السابق، ص147.

[5] –إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر،مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1952، ص 244.

يبدو أن تعريف الخليل للقافية هو الذي لقي إجماع الدارسين، لما فيه من الدّقة العروضية، وهذا لأن ابن رشيق أقر بسلامة مذهب الخليل في قوله:

" ورأي الخليل عندي أصوب، وميزانه أرجح".[2]

وبالتالي نستنتج من رأي ابن رشيق أن القافية كما يعرفها الخليل أنها من آخر حرف في البيت إلى أوّل ساكن يسبقه مع حركة الحرف الذي قبل الساكن وقد تكون القافية: (في كلمتين، في كلمة واحدة، في بعض كلمة).

إذا عدنا للهمزية النبوية وطبقنا تعريف الخليل للقافية عليها، سنبحث عن آخر الكلمات في أبياتها، ومطلع القصيدة هو :

وُلد الهدى، فالكائناتُ ضياءُ وفَمُ الزّمان تبسّم و ثناءُ

نجد ما يلي :

ثناءُ، بشَراءُ، العصماءُ، غنَّاءُ، رُواءُ، طُغراءُ، الباءُ، جاءُوا، الحنفاءُ، حَوَّاءُ، القعساءُ، العظماءُ....

ولو حاولنا تحديد الجزء الأخير من الأبيات الذي يمثل القافية لوجدنا أنه: ناءُ (/0/0)، راءُ (/0/0)، ماءُ (/0/0)، ناءُ (/0/0)، واءُ (/0/0)، راءُ (/0/0)، باءُ (/0/0)، فاءُ (/0/0)، واءُ (/0/0)، ساءُ (/0/0)، ماءُ (/0/0)....

[1] –ناصر لوحيشي، السابق، ص147.

[2] –أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشعر و آدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ج1، دار الجيل، سوريا، ط5، 1981، ص 152.

الملاحظ على القافية هنا أنها ثابتة، تمثلت في الساكنين الأخيرين وما بينهما من متحرك مع المتحرك الذي قبل الساكن الأول.

من خلال ما سبق نلاحظ أن القافية هي عبارة عن تكرار يقع في آخر البيت، مكونا نسقا صوتيا، ومقطعا موسيقيا، فهي بهذا تعتبر عنصرا مكمّلا للبناء الصوتي، وعنصرا مشكلا للموسيقى في القصيدة الواحدة، إذ توصف بأنها "شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرًا حتى يكون له وزن وقافية".[1]

فترديد موسيقى القافية في نهاية العمل الابداعي الشعري، تمنح قوة للإيقاع و تخلق شعورا ذا وقع طيب في أذن السامع لأن " تكرارها يزيد في وحدة النغم، ولدراستها في دلالتها أهمية عظيمة. فكلماتها –في الشعر الجيد– ذات معان متصلة بموضوع القصيدة، بحيث لا يشعر المرء أن البيت مجلوب من أجل القافية، بل تكون هي المجلوبة من أجله"[2].

فنظرا للأهمية البالغة التي تملكها القافية بالنسبة للشعر، فسنتوقف لبحثها ضمن الهمزية النبوية من خلال مجموعة من العناصر نبدأها بـ :

1- أنواع القافية :

تتعدد أنواع القوافي بحسب حركة حرف الرّوي، فهي من حيث حركة حرف الرّوي تنقسم إلى قسمين:

[1]– أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، السابق، ص151.

[2]– محمد غنيمي هلال، السابق، ص 442.

أ- المقيدة :

"القافية المقيدة هي ما كانت ساكنة الرويِّ، سواء أكانت مردفة، كما في كلمات" "زمانْ، حنانْ، عيونْ، قرونْ، مر السنين، مجد الخالدينْ"، أم كانت خالية من الردف، كما في كلمات : " حسنْ، وطنْ"، بسكون النون.

ب- المطلقة :

أما القافية المطلقة هي : ما كانت متحركة الرويِّ، أي بعد رويها وصل بإشباع كما في كلمات : " الأمل و العمل"، بالكسر أو الضم، ومثل : " الأملا والعملا" بالفتح وكذلك من القافية المطلقة ما وُصِلتْ بهاء الوصل سواء أكانت ساكنة أي بلا خروج، أم كانت متحركة، أي ذات خروج"[1].

من خلال تعرفنا على القافية المقيدة، والقافية المطلقة نلاحظ أن اطلاقها وتقيّدها يرتبط بسكون الرويِّ أو حركته.

بعد استقرائنا لقافية الهمزية النبوية وجدنا أنها جاءت مطلقة إذ تمثل اطلاقها في حرف الهمزة المرفوع و هو رويها الموصول بالواو، فكأن الصوت المرفوع هنا يحمل رفعةً وسموا ويعبر عن اعتزاز الشاعر برسوله- صلى الله عليه وسلم -، وكذلك ذكر لمكانته وتعالي بأخلاقه والافتخار به، فكأن كل صوت مرفوع يعتبر أيقونة لصوت غائب، وبإطلاق أحمد شوقي للقافية ربما كانت غاية ذلك التحرر، أي إطلاق العنان لمشاعره وأحاسيسه ومحاولة تواصله مع الآخر والتأثير فيه، فهو هنا أجاد في اختيار قافيته التي أعطت للقصيدة جمالا إيقاعيا وموسيقى خارجية رائعة زادت من عذوبة القصيدة.

[1] -عبد العزيز عتيق، السابق، ص 131،132.

2- أسماء القافية :

تختلف أسماء القافية بحسب اختلاف عدد الحركات التي تقع بين ساكنيها فنجد :

أ-قافية المتكاوِس :

وهي "أربعة أحرف متحركة بين ساكنين في آخر البيت"[1]، ونجد أن الهمزية النبوية قد خلت قافيتها من هذا النوع من القافية، فهو يحدث شيئا من الثقل لأنه يأتي على شكل أربع متحركات بين ساكنين، فتجنب الشاعر قافية المُتكاوِس.

ب-قافية المُتَراكِب:

المتراكب هو " كل قافية توالت فيها ثلاث حركات"، ويقول التبريزي:

" والمتراكب ثلاثة أحرف متحركة بين ساكنتين ... و إنما سمي متراكبا لأن الحركات توالت فَرَكَبَ بعضها بعض".[2] وقافية المتراكب لم ترد في الهمزية النبوية، وذلك لدواعي فنية شعرية صاحب النص الشعري يكون أدرى بها.

جـ- قافية المُتدارِك :

وهي "متحركان بين ساكنين".[3] لم ترد قافية المتدارك في قصيدة الهمزية النبوية، وذلك ربما لأسباب فنية تدخل في إطار الخطاب الشعري.

---

[1] -الصاحب بن عباد، كتاب الاقناع في العروض وتخريج القوافي، تحقيق إبراهيم محمد أحمد الادكاوي، جامعة المنوفية، ط1، 1987، ص188.

[2] -المرجع السابق و الصفحة .

[3] -أبو الحسن حازم القرطاجني، الباقي من كتاب القوافي، تحقيق علي لفزيوي، دار الأحمدية، الدار البيضاء، ط1،1417هـ، ص 37.

د- قافية المترادف :

هي "كل قافية اجتمع ساكناها، ويلزمها الردف"[1]، سميّ المترادف بذلك لأن أحد الساكنين رديف الآخر كالرّديف الذي يلي الرّاكب، وقد قصر علماء القافية هذا النوع من القوافي على القوافي المقيدة المردوفة. ولهذا نجد أن قافية المُترادِف وردت مرة واحدة في الهمزية النبوية وذلك في قول أحمد شوقي :

يا خير من جاءَ الوجودَ، تحية من مُرسَلين إلى الهدى بك جاءُوا(8)

فقافية المترادف هنا جاءوا (/0/00)، إذ نلاحظ اجتماع ساكنين آخر القافية.

هـ- قافية المتواتر:

هي: " متحرك بين ساكنين"[2]، أي ما يقع فيها حرف واحد متحرك بين ساكنين و سمي متواتراً لأن المتحرك يليه الساكن وليس هناك من تتابع الحركات.

وقد توصلنا مما سبق إلى أن قافية المتوايّر هي القافية التي بنى عليها أحمد شوقي الهمزية النبوية فجاءت متواترة، نمثّل لها من القصيدة بما يلي :

وُلد الهدى، فالكائناتُ ضياءُ وفَمُ الزمان تبسُّمٌ وثناءُ (1)

الرُّوح و الملأُ الملائكُ حَوْلَهُ للدِّين والدنيا به بُشَراءُ (2)

العرشُ يزهو، والحظيرةُ تَزْدهي والمنتهي، والسدرة العصماءُ (3)

فقافية المتواتر هي : نَاْءُوْ، رَاْءُوْ، مَاْءُوْ ...

[1] -محمد علي الهاشمي، السابق، ص 145.

[2] -أبو الحسن حازم القرطاجني، السابق، ص 37.

0/0/ ، 0/0/ ، 0/0/

نستنتج أن الشاعر أنجز عمله الفني بتوفير عدد من الأصوات المطلوبة بنظام متقن معتمدا على قافية موحدة تمثلت في قافية المتواتر، فأكسبت النص الشعري أبعادا إيقاعية وأخرى دلالية معنوية، وذلك لدراية الشاعر الكافية بالأثر الموسيقي الذي تحدثه القافية وإلى ضرورة ارتباط موسيقاها هذه بدلالة القصيدة معنى و مبنى.

3- حروف القافية :

اعتمادا على تعريف القافية نجدها تتشكل من حروف، وهذه الحروف تختلف في عددها و نوعيتها و حركاتها أو سكونها. فتتسع مساحتها أو تضيق، تزيد أو تنقص تدريجيا، وذلك حسب القافية التي التزمها الشاعر في كامل القصيدة.

وأول حرف يقابل الدرس الإيقاعي هو حرف الرّويّ لأنه الأساس الذي تبنى عليه القافية، ولإهتمام العروضيين به سنخصه بالحديث لاحقا.

للحركات حسابها المحسوب، فحروف القوافي لا يشترط مجيئها كلها في القافية الواحدة وعلى هذا فحروفها هي : الوصل، التأسيس، الردف، الخروج، الرّوي، الدخيل ستة نبدأها بـ:

أ - الوصل :

يُعرَّف الوصل بأنه "حرف مدٍّ ينشأ عن إشباع حركة حرف الرَّويّ المتحرك فيتولَّد من الفتحة ألفٌ، ومن الضّمَّة واوٌ، ومن الكسرة ياءٌ، وكلُّ هاء تحرَّك ما قبلها فهي وصل، والوصل إن وُجدَ لزم في القصيدة كلِّها"[1].

[1] -محمد بن فلاح المطيري، القواعد العروضية و أحكام القافية العربية، مكتبة أهل الأثر، الكويت، ط1، 2004، ص106.

وقد تجسد حرف الوصل في الهمزية النبوية من خلال حرف الواو، الذي نشأ عن إشباع حركة حرف الرّويّ الهمزة، سنأخذ على سبيل المثال قول الشاعر:

وحديقةُ الفرقان ضاحكة الربا بالترجمانِ، شَذِيَّةٌ، غنَّاءُ(4)

نجد ان حرف الوصل الواو في : نَأْءُوْ، وهو متضمن جميع أبيات القصيدة، فقد بنى أحمد شوقي همزيته على حرف الوصل "الواو".

ب- الخروج :

هو "حرف مدّ يلي هاء الوصل المتحركة، سُميَ بذلك، لأنه يُخرج به من البَيْت".[1]

و حرف الخروج من الحروف التي إن وجدت لزمت القصيدة كلَّها، ولذلك لم نجد حرف الخروج واردًا في الهمزية النبوية.

ج- الرِّدف :

هو " حرف مد أولين يقع مباشرة قبل حرف الرّويّ، وهو لازم إن كان ألفا".[2] و الملاحظ على الهمزية النبوية أنها جاءت مردفة.

ونمثل لذلك قول الشاعر :

والوحْيُ يقطرُ سلسَلاً من سلسلٍ واللوحُ و القلمُ البديعُ رواءُ (5)

نُظِمَتْ أَسامي الرسْلِ فهي صحيفة في اللوح، واسمُ محمدٍ طُغراءُ (6)

[1]- محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2004، ص159.

[2] -محمد بن فلاح المطيري، السابق، ص 107.

اسمُ الجلالة في بديع حروفهِ أَلِفٌ هنالك، واسمُ طَه الباءُ (7)

استعمل الشاعر الرّدف بألف المدّ التي سبقت حرف الرّوي الهمزة، وكان استعماله لهذا الحرف واضح في جميع أبيات الهمزية.

د- التأسيس :

هو " الألف التي يكون بينها وبين الرّويّ حرف"[1]

لم يستعل أحمد شوقي هذا الحرف داخل الهمزية، فجاءت قصيدته خالية من ألف التأسيس، " غير مؤسسة القافية".

هـ- الدخيل :

وهو " حرف صحيح متحرك تأتي قبله ألف تسمى ألف التأسيس و يليه الرّويّ مباشرة، فالدخيل يفصل بين ألف التأسيس و الرّويّ، لهذا فإن الدخيل والرّدف لا يجتمعان في قافية واحدة".[2]

من خلال هذا التعريف نستنتج أن الهمزية تخلو من حرف الدخيل لأنها جاءت تشمل على حرف الردف، والردف والدخيل لا يجتمعان في قافية واحدة. لذلك لم يرد حرف الدخيل في القصيدة.

[1] -محمود مصطفى، أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض و القافية، مكتبة المعارف، الرياض، ط1، 2002، ص 93.

[2] -محمد علي سلطاني، المختار من علوم البلاغة و العروض، دار العصماء، سوريا، ط1، 2008، ص274.

و – الرّوي :

يعتبر حرف الرّويّ صلب القافية و ركيزتها، فهو من أهم حروفها و أولها فعرف بأنه " الحرف الذي تبنى عليه القصيدة ويلزم تكراره في كل بيت منها في موضع واحد، هو نهايته ".[1] وقد سمي رويا " أخذا له من الروية وهي الفكرة، والإتيان بالرّوي يحتاج إلى رويّة وإعمال فكر."[2]

والرّوي عند أنيس: " ذلك الصوت الذي تبنى عليه الأبيات ... فلا يكون الشعر مقفى إلا بأن يشتمل على ذلك الصوت المكرر في أواخر الأبيات... وهذا الرّويّ هو صوت تنسب له القصائد أحيانا، فيقال سينية البحتري و همزية شوقي".[3]

من خلال تعرُفنا على الرّويّ نستنتج أنه تلك النغمة التي ينتهي بها البيت و يلتزم الشاعر تكرارها في أبيات القصيدة، و يكون موقعه آخر كل بيت.

ويمكن تقسيم حروف الهجاء التي تقع رويّا إلى أقسام أربعة حسب نسبة شيوعها في الشعر العربي :

" حروف تجيء رويّا بكثرة و إن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشعراء و تلك هي : الراء، اللام، الميم، النون، الباء، الدال.

حروف متوسطة الشيوع وتلك هي : التاء، السين، القاف، الكاف، الهمزة، العين، الحاء، الفاء، الياء، الجيم.

---

[1] –عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه دراسة وتطبيق في شعر الشطرين و الشعر الحر، دار الشروق، الأردن، ط1، 1997،ص171.

[2] –ينظر: أحمد كشك، القافية تاج الإيقاع الشعري، دار غريب،القاهرة ، (د ط) ،2004، ص 46.

[3] –إبراهيم انيس، السابق، ص 245.

حروف قليلة الشيوع : الضاء، الطاء، الهاء.

حروف نادرة في مجيئها رويا: الذال، الثاء، الغين، الخاء، الشين، الصاد، الزاي، الظاء، الواو.

ولا تعزى كثرة الشيوع أو قلتها إلى ثقل في الأصوات أو خفة بقدر ما تعزى إلى نسبة ورودها في أواخر كلمات اللغة".[1]

في إطار ما سبق نجد أن روّي الهمزية النبوية تمثل في حرف " الهمزة"، فقد اختار الشاعر هنا قافية مطلقة موحدة منتهية يروي مضموم هو " الهمزة" إذ يوصف هذا الصوت بأنه حرف يخرج من أقصى الحلق، وهذا ما يعكس نفسية الشاعر التي جسدها من خلال هذا الحرف الذي يدل على الظهور و البروز، فأخرج ما بداخله من مشاعر تتمثل في حب النبي " صلى الله عليه وسلم" و الاقتداء به.

محافظا على روي الهمزة المضمومة في كامل القصيدة. وعليه يمكن القول أن أحمد شوقي لم يخرج عن مقاييس القافية العربية من حيث الروّي المعتاد وكذلك من حيث ما ثبت في الدراسات العروضية.

وما يمكن قوله عن القافية أنها تاج الايقاع الشعري وهي لا تقف من هذا الإيقاع موقف الحلية بل هي جزء لا ينفصل عنه، إذ تمثل قضاياها جزءا من بنية الوزن تفسَّر من خلاله و تفسَّره.

نخلص إلى القول أن "أحمد شوقي" استطاع أن يقيم تفاعلا موسيقيا بين أبيات القصيدة، كما تمكن من حسن اختياره تلائم الحروف حيث أولى القافية العناية اللائقة حتى تكمل الوزن وتنسجم معه، فهو لم يعمد إلى التصنع أو التكلف. وهذا ما ناسب تجربته الشعرية. فدل على وعي الشاعر وإلمامه بقواعد اللغة والعروض العربي، إذ تعتبر نهاية البيت مكان التقاء اللغة

[1] –إبراهيم أنيس، السابق، ص246.

والشعر ونهايته أيضا اكتمال الوزن والقافية. وهو ما يمثل مكونات جمالية وعلامة قوية على تكافؤ الوحدات الصوتية، وبالتالي حققت القصيدة موسيقى شعرية رنانة أسهمت في جمال لغة الخطاب الشعري.

الخاتمة

الخاتمة:

اتّضح ممّا تقدّم في فصول البحث أن "أحمد شوقي" قوّي الشّعور مرهف الحسّ، حيث عبّر في مدح الرسول الكريم "صلى الله عليه وسلم" عن تجربة خاضها في خطاب شعريّ أُنتج عبر اتّساق بناه وانسجام وحداته فكانت لغة شعره ثريّة متفردة، فقصائده لا تزال إلى يومنا هذا محلّ دراسة واهتمام من قبل الباحثين، والدّارسين، وكشفت هذه الدراسة عن أهم النتائج التي توصلنا إليها:

1- شكّلت البنية الإيقاعية إحدى المستويات الهامة في بنية النص الكلية، التي تربط الصلة بين بنى النص وتماسك أجزائه، ومحو المسافة بين داخل النص وخارجه، أو بين شكله ومضمونه.

2- يبدو أن الشاعر كان حريصا على انتقاء الصّوت المفرد في تفاعله مع عناصر الموسيقى الخارجية، فنجد هذا الصوت –المفرد- يشكّل النّغمة النّصية مجملة، وبذلك يؤدّي الصّوت دورين، يتمثل الأوّل في كونه وظيفيًّا، والثاني إيقاعيًّا نغميًّا، وعلى هذا فإنّ الصّوت المفرد عند أحمد شوقي عنصر موسيقي يخدم الإيقاع العام داخل النص الشعري.

3- استمدّت اللغة الشعرية ألفاظها المعجمية في الهمزية النبوية من المعجم الديني، وهو حقل الدين والحق والعاطفة، حيث عبر الشاعر عن غرض المدح.

4- في دراستنا للتكرار سجّلنا الدور الكبير الذي يقوم به هذا العنصر في توليد الإيقاع، خاصة التكرار الصوتي الذي دلّ على براعة الشاعر في اختيار الصوت المناسب في المقام المناسب.

5- حضرت الأصوات المجتمعة في الهمزية بشكل لافت، فوظّف الجناس وهو أسلوب شعريّ تتنوع في المقاطع وتتقاطع الدّوال، وهو من وسائل الإبلاغ لأنّ الخطاب ينحو من خلاله إلى التأثير في المتلقي بفعل النغم الموحي.

6- كما عمل التصريع ورد الأعجاز على الصدور على إثراء التعبير بالنّغمات الموسيقية التي تعمل على جذب المتلقي.

7- تمثلت الموسيقى الخارجية في البحر والقافية، حيث جاءت هذه الأخيرة مطلقة، أما البحر فكان بحر "الكامل" وهو مناسب للمدح عموما.

8- أما من حيث الزحافات والعلل فقد حاول الشاعر تقليب التفعيلات السالمة، كما سلمت القوافي من العيوب، وهذا كله يدل على براعة الشاعر اللّغوية، فهو يعتبر فحلا من فحول عصره، مما يدعو إلى الإقرار بمنزلته الأدبيّة واللغويّة.

الملحق

مدونة البحث:

"وُلِدَ الهُدى فَالكائِناتُ ضِياءُ" "وَفَمُ الزَمانِ تَبَسُّمٌ وَثَناءُ"

"الروحُ وَالمَلَأُ المَلائِكُ حَولَهُ" "لِلدينِ وَالدُنيا بِهِ بُشَراءُ"

"وَالعَرشُ يَزهو وَالحَظيرَةُ تَزدَهي "وَالمُنتَهى وَالسِدرَةُ العَصماءُ

"وَحَديقَةُ الفُرقانِ ضاحِكَةُ الرُبا" "بِالتُرجُمانِ شَذِيَّةٌ غَنّاءُ

"وَالوَحيُ يَقطُرُ سَلسَلًا مِن سَلسَلٍ" "وَاللَوحُ وَالقَلَمُ البَديعُ رُواءُ

"نُظِمَت أَسامي الرُسلِ فَهيَ صَحيفَةٌ" "في اللَوحِ وَاسمُ مُحَمَّدٍ طُغَراءُ

"اسمُ الجَلالَةِ في بَديعِ حُروفِهِ" "أَلِفٌ هُنالِكَ وَاسمُ طَهَ الباءُ

"يا خَيرَ مَن جاءَ الوُجودَ تَحِيَّةً" "مِن مُرسَلينَ إِلى الهُدى بِكَ جاؤوا

"بَيتُ النَبِيّينَ الَّذي لا يَلتَقي" "إِلّا الحَنائِفُ فيهِ وَالحُنَفاءُ

"خَيرُ الأُبُوَّةِ حازَهُمْ لَكَ آدَمٌ" "دونَ الأَنامِ وَأَحرَزَت حَوّاءُ

"هُم أَدرَكوا عِزَّ النُبُوَّةِ وَانتَهَت" "فيها إِلَيكَ العِزَّةُ القَعساءُ

"خُلِقَت لِبَيتِكَ وَهوَ مَخلوقٌ لَها" "إِنَّ العَظائِمَ كُفؤُها العُظَماءُ

"بِكَ بَشَّرَ اللَهُ السَماءَ فَزُيِّنَت" "وَتَضَوَّعَت مِسكًا بِكَ الغَبراءُ

"وَبَدا مُحَيّاكَ الَّذي قَسَماتُهُ حَقٌّ وَغُرَّتُهُ هُدىً وَحَياءُ

"وَعَلَيهِ مِن نورِ النُبُوَّةِ رَونَقٌ" "وَمِنَ الخَليلِ وَهَديِهِ سيماءُ

"أَثنى المَسيحُ عَلَيهِ خَلفَ سَمائِهِ" "وَتَهَلَّلَت وَاهتَزَّتِ العَذراءُ

"يَومٌ يَتيهُ عَلى الزَمانِ صَباحُهُ" "وَمَساؤُهُ بِمُحَمَّدٍ وَضّاءُ

"الحَقُّ عالي الرُكنِ فيهِ مُظَفَّرٌ" "في المُلكِ لا يَعلو عَلَيهِ لِواءُ

"ذُعِرَت عُروشُ الظالِمينَ فَزُلزِلَت" "وَعَلَت عَلى تيجانِهِم أَصداءُ

"وَالنارُ خاوِيَةُ الجَوانِبِ حَولَهُمْ" "خَمَدَت ذَوائِبُها وَغاضَ الماءُ

"وَالآيُ تَترى وَالخَوارِقُ جَمَّةٌ "خَمَدَت ذَوائِبُها وَغاضَ الماءُ

"نِعمَ اليَتيمُ بَدَت مَخايِلُ فَضلِهِ " "جِبريلُ رَوّاحٌ بِها غَدّاءُ

"في المَهدِ يُستَسقى الحَيا بِرَجائِهِ " "وَاليُتمُ رِزقٌ بَعضُهُ وَذَكاءُ

" "وَبِقَصدِهِ تُستَدفَعُ البَأساءُ

بِسِوى الأَمانَةِ في الصِبا وَالصِدقِ لَم" "يَعرِفهُ أَهلُ الصِدقِ وَالأُمَناءُ

يا مَن لَهُ الأَخلاقُ ما تَهوى العُلا " "مِنها وَما يَتَعَشَّقُ الكُبَراءُ

لَو لَم تُقِم دينًا لَقامَت وَحدَها " "دينًا تُضيءُ بِنورِهِ الآناءُ

زانَتكَ في الخُلُقِ العَظيمِ شَمائِلٌ " "يُغرى بِهِنَّ وَيولَعُ الكُرَماءُ

أَمّا الجَمالُ فَأَنتَ شَمسُ سَمائِهِ " "وَمَلاحَةُ الصِدّيقِ مِنكَ أَياءُ

وَالحُسنُ مِن كَرَمِ الوُجوهِ وَخَيرُهُ " "ما أوتِيَ القُوّادُ وَالزُعَماءُ

فَإِذا سَخَوتَ بَلَغتَ بِالجودِ المَدى " "وَفَعَلتَ ما لا تَفعَلُ الأَنواءُ

وَإِذا عَفَوتَ فَقادِرًا وَمُقَدَّرًا " "لا يَستَهينُ بِعَفوِكَ الجُهَلاءُ

وَإِذا رَحِمتَ فَأَنتَ أُمٌّ أَو أَبٌ " "هَذانِ في الدُنيا هُما الرُحَماءُ

وَإِذا غَضِبتَ فَإِنَّما هِيَ غَضبَةٌ " في الحَقِّ لا ضِغنٌ وَلا بَغضاءُ

وَإِذا رَضيتَ فَذاكَ في مَرضاتِهِ " "وَرِضا الكَثيرِ تَحَلُّمٌ وَرِياءُ

وَإِذا خَطَبتَ فَلِلمَنابِرِ هِزَّةٌ " "تَعرو النَدِيَّ وَلِلقُلوبِ بُكاءُ

وَإِذا قَضَيتَ فَلا ارتِيابَ كَأَنَّما " "جاءَ الخُصومَ مِنَ السَماءِ قَضاءُ

وَإِذا حَمَيتَ الماءَ لَم يورَد وَلَو " "أَنَّ القَياصِرَ وَالمُلوكَ ظِماءُ

وَإِذا أَجَرتَ فَأَنتَ بَيتُ اللهِ لَم " "يَدخُل عَلَيهِ المُستَجيرَ عَداءُ

وَإِذا مَلَكتَ النَفسَ قُمتَ بِبِرِّها " "وَلَوَ اَنَّ ما مَلَكَت يَداكَ الشاءُ

وَإِذا بَنَيتَ فَخَيرُ زَوجٍ عِشرَةً " "وَإِذا ابتَنَيتَ فَدونَكَ الآباءُ

وَإِذا صَحِبتَ رَأى الوَفاءَ مُجَسَّمًا " "في بُردِكَ الأَصحابُ وَالخُلَطاءُ

وَإِذا أَخَذتَ العَهدَ أَو أَعطَيتَهُ " "فَجَميعُ عَهدِكَ ذِمَّةٌ وَوَفاءُ

وَإِذا مَشَيتَ إِلى العِدا فَغَضَنفَرٌ " "وَإِذا جَرَيتَ فَإِنَّكَ النَكباءُ

وَتَمُدُّ حِلمَكَ لِلسَفيهِ مُداريًا" "حَتّى يَضيقَ بِعَرضِكَ السُفَهاءُ

في كُلِّ نَفسٍ مِن سُطاكَ مَهابَةٌ" "وَلِكُلِّ نَفسٍ في نَداكَ رَجاءُ

وَالرَأيُ لَم يُنضَ المُهَنَّدُ دونَهُ" "كَالسَيفِ لَم تَضرِب بِهِ الآراءُ

يأَيُّها الأُمِيُّ حَسبُكَ رُتبَةً" "في العِلمِ أَن دانَت بِكَ العُلَماءُ

الذِكرُ آيَةُ رَبِّكَ الكُبرى الَّتي "فيها لِباغي المُعجِزاتِ غَناءُ
صَدرُ البَيانِ لَهُ إِذا التَقَتِ اللُغى "وَتَقَدَّمَ البُلَغاءُ وَالفُصَحاءُ
نُسِخَت بِهِ التَوراةُ وَهيَ وَضيئَةٌ "وَتَخَلَّفَ الإِنجيلُ وَهوَ ذُكاءُ
لَمّا تَمَشّى في الحِجازِ حَكيمُهُ "فُضَّت عُكاظُ بِهِ وَقامَ حِراءُ
أَزرى بِمَنطِقِ أَهلِهِ وَبَيانِهِمْ "وَحيٌ يُقَصِّرُ دونَهُ البُلَغاءُ
حَسَدوا فَقالوا شاعِرٌ أَو ساحِرٌ " "وَمِنَ الحَسودِ يَكونُ الاستِهزاءُ
قَد نالَ بِالهادي الكَريمِ وَبِالهُدى "ما لَم تَنَل مِن سُؤدُدٍ سيناءُ
أَمسى كَأَنَّكَ مِن جَلالِكَ أُمَّةٌ "وَكَأَنَّهُ مِن أُنسِهِ بَيداءُ
يوحى إِلَيكَ الفَوزُ في ظُلُماتِهِ " "مُتَتابِعًا تُجلى بِهِ الظَلماءُ
دينٌ يُشَيَّدُ آيَةً في آيَةٍ "لَبِناتُهُ السوراتُ وَالأَدواءُ
الحَقُّ فيهِ هُوَ الأَساسُ وَكَيفَ لا "وَاللهُ جَلَّ جَلالُهُ البَنّاءُ
أَمّا حَديثُكَ في العُقولِ فَمَشرَعٌ " "وَالعِلمُ وَالحِكَمُ الغَوالي الماءُ
هُوَ صِبغَةُ الفُرقانِ نَفحَةُ قُدسِهِ "وَالسينُ مِن سَوراتِهِ وَالراءُ
جَرَتِ الفَصاحَةُ مِن يَنابيعَ النُهى "مِن دَوحِهِ وَتَفَجَّرَ الإِنشاءُ
في بَحرِهِ لِلسابِحينَ بِهِ عَلى "أَدَبِ الحَياةِ وَعِلمِها إِرساءُ
أَتَتِ الدُهورُ عَلى سُلافَتِهِ وَلَم "تَفنَ السُلافُ وَلا سَلا النُدَماءُ
بِكَ يا ابنَ عَبدِ اللهِ قامَت سَمحَةٌ "بِالحَقِّ مِن مَلَلِ الهُدى غَرّاءُ
بُنِيَت عَلى التَوحيدِ وَهيَ حَقيقَةٌ " "نادى بِها سُقراطُ وَالقُدَماءُ
وَجَدَ الزُعافَ مِنَ السُمومِ لِأَجلِها " "كَالشَهدِ ثُمَّ تَتابَعَ الشُهَداءُ
وَمَشى عَلى وَجهِ الزَمانِ بِنورِها "كُهّانُ وادي النيلِ وَالعُرَفاءُ
إيزيسُ ذاتُ المُلكِ حينَ تَوَحَّدَت "أَخَذَت قِوامَ أُمورِها الأَشياءُ
لَمّا دَعَوتَ الناسَ لَبّى عاقِلٌ "وَأَصَمَّ مِنكَ الجاهِلينَ نِداءُ
أَبَوا الخُروجَ إِلَيكَ مِن أَوهامِهِمْ "وَالناسُ في أَوهامِهِمْ سُجَناءُ
وَمِنَ العُقولِ جَداوِلٌ وَجَلامِدٌ "وَمِنَ النُفوسِ حَرائِرٌ وَإِماءُ
داءُ الجَماعَةِ مِن أَرِسطاليسَ لَم "يوصَف لَهُ حَتّى أَتَيتَ دَواءُ

فَرَسَمتَ بَعدَكَ لِلعِبادِ حُكومَةً" "لا سوقَةٌ فيها وَلا أُمَراءُ

اللهُ فَوقَ الخَلقِ فيها وَحدَهُ" "وَالناسُ تَحتَ لِوائِها أَكفاءُ

وَالدينُ يُسرٌ وَالخِلافَةُ بَيعَةٌ" "وَالأَمرُ شورى وَالحُقوقُ قَضاءُ

الإِشتِراكِيّونَ أَنتَ إِمامُهُمْ" "لَولا دَعاوي القَومِ وَالغُلَواءُ

داوَيتَ مُتَّئِدًا وَداوَوا ظَفرَةً" "وَأَخَفُّ مِن بَعضِ الدَواءِ الداءُ

الحَربُ في حَقٍّ لَدَيكَ شَريعَةٌ" "وَمِنَ السُمومِ الناقِعاتِ دَواءُ

وَالبِرُّ عِندَكَ ذِمَّةٌ وَفَريضَةٌ" "لا مِنَّةٌ مَمنونَةٌ وَجَباءُ

جاءَت فَوَحَّدَتِ الزَكاةُ سَبيلَهُ" "حَتّى التَقى الكُرَماءُ وَالبُخَلاءُ

أَنصَفَت أَهلَ الفَقرِ مِن أَهلِ الغِنى" "فَالكُلُّ في حَقِّ الحَياةِ سَواءُ

فَلَوَ اَنَّ إِنسانًا تَخَيَّرَ مِلَّةً " "ما اختارَ إِلّا دينَكَ الفُقَراءُ

يأَيُّها المُسرى بِهِ شَرَفًا إِلى" "ما لا تَنالُ الشَمسُ وَالجَوزاءُ

يَتَساءَلونَ وَأَنتَ أَطهَرُ هَيكَلٍ " "بِالروحِ أَم بِالهَيكَلِ الإِسراءُ

بِهِما سَمَوتَ مُطَهَّرَينِ كِلاهُما" "نورٌ وَرَيحانِيَّةٌ وَبَهاءُ

فَضلٌ عَلَيكَ لِذي الجَلالِ وَمِنَّةٌ " "وَاللهُ يَفعَلُ ما يَرى وَيَشاءُ

تَغشى الغُيوبَ مِنَ العَوالِمِ كُلَّما" "طُوِيَت سَماءٌ قُلِّدَتكَ سَماءُ

الخَيلُ تَأبى غَيرَ أَحمَدَ حامِيًا " وَبِها إِذا ذُكِرَ اسمُهُ خُيَلاءُ

شَيخُ الفَوارِسِ يَعلَمونَ مَكانَهُ" "إِن هَيَّجَت آسادَها الهَيجاءُ

وَإِذا تَصَدّى لِلظُبا فَمُهَنَّدٌ" "أَو لِلرِماحِ فَصَعدَةٌ سَمراءُ

وَإِذا رَمى عَن قَوسِهِ فَيَمينُهُ" "قَدَرٌ وَما تُرمى اليَمينُ قَضاءُ

مِن كُلِّ داعي الحَقِّ هِمَّةُ سَيفِهِ" "فَلِسَيفِهِ في الراسِياتِ مَضاءُ

ساقي الجَريحِ وَمُطعِمُ الأَسرى وَمَن" "أَمِنَت سَنابِكَ خَيلِهِ الأَشلاءُ

إِنَّ الشَجاعَةَ في الرِجالِ غَلاظَةٌ" "ما لَم تَزِنها رَأفَةٌ وَسَخاءُ

وَالحَربُ مِن شَرَفِ الشُعوبِ فَإِن بَغَوا" "فَالمَجدُ مِمّا يَدَّعونَ بَراءُ

وَالحَربُ يَبعَثُها القَوِيُّ تَجَبُّرًا" "وَيَنوءُ تَحتَ بَلائِها الضُعَفاءُ

كَم مِن غُزاةٍ لِلرَسولِ كَريمَةٍ" "فيها رِضىً لِلحَقِّ أَو إِعلاءُ

كانَت لِجُندِ اللهِ فيها شِدَّةٌ" "في إِثرِها لِلعالَمينَ رَخاءُ

ضَرَبوا الضَلالَةَ ضَربَةٌ ذَهَبَت بِها" "فَعَلى الجَهالَةِ وَالضَلالِ عَفاءُ

دَعَموا عَلى الحَربِ السَلامَ وَطالَما" "حَقَنَت دِماءً في الزَمانِ دِماءُ

الحَقُّ عِرضُ اللهِ كلُّ أَبِيَّةٍ" "بَينَ النُفوسِ حِمىً لَهُ وَوِقارُ

هَل كانَ حَولَ مُحَمَّدٍ مِن قَومِهِ" "إِلا صَبِيٌّ واحِدٌ وَنِساءُ

فَدَعا فَلَبّى في القَبائِلِ عُصبَةٌ" "مُستَضعَفونَ قَلائِلٌ أَنضاءُ

رَدّوا بِبَأسِ العَزمِ عَنهُ مِنَ الأَذى" "ما لا تَرُدُّ الصَخرَةُ الصَمّاءُ

وَالحَقُّ وَالإِيمانُ إِن صُبّا عَلى" "بُردٍ فَفيهِ كَتيبَةٌ خَرساءُ

نَسَفوا بِناءَ الشِركِ فَهوَ خَرائِبٌ " "وَاستَأصَلوا الأَصنامَ فَهيَ هَباءُ

يَمشونَ تُغضي الأَرضُ مِنهُمْ هَيبَةً" "وَبِهِمْ حِيالَ نَعيمِها إِغضاءُ

حَتّى إِذا فُتِحَت لَهُمْ أَطرافُها" "لَم يُطغِهِمْ تَرَفٌ وَلا نَعماءُ

يا مَن لَهُ عِزُّ الشَفاعَةِ وَحدَهُ" "وَهوَ المُنَزَّهُ ما لَهُ شُفَعاءُ

عَرشُ القِيامَةِ أَنتَ تَحتَ لِوائِهِ" "وَالحَوضُ أَنتَ حِيالَهُ السَقاءُ

تَروي وَتَسقي الصالِحينَ ثَوابَهُمْ" "وَالصالِحاتُ ذَخائِرٌ وَجَزاءُ

أَلِمِثلِ هَذا ذُقتَ في الدُنيا الطَوى" "وَانشَقَّ مِن خَلَقٍ عَلَيكَ رِداءُ

لي في مَديحِكَ يا رَسولُ عَرائِسٌ" "تُيِّمنَ فيكَ وَشاقَهُنَّ جَلاءُ

هُنَّ الحِسانُ فَإِن قَبِلتَ تَكَرُّمًا" " فَمُهورُهُنَّ شَفاعَةٌ حَسناءُ

أَنتَ الَّذي نَظَمَ البَرِيَّةَ دينُهُ" "ماذا يَقولُ وَيَنظُمُ الشُعَراءُ

المُصلِحونَ أَصابِعٌ جُمِعَت يَدًا" "هِيَ أَنتَ بَل أَنتَ اليَدُ البَيضاءُ

ما جِئتُ بابَكَ مادِحًا بَل داعِيًا" "وَمِنَ المَديحِ تَضَرُّعٌ وَدُعاءُ

أَدعوكَ عَن قَومي الضِعافِ لِأَزمَةٍ" "في مِثلِها يُلقى عَلَيكَ رَجاءُ

أَدرى رَسولُ اللهِ أَنَّ نُفوسَهُمْ" "رَكِبَت هَواها وَالقُلوبُ هَواءُ

مُتَفَكِّكونَ فَما تَضُمُّ نُفوسَهُمْ" " ثِقَةٌ وَلا جَمَعَ القُلوبَ صَفاءُ

رَقَدوا وَغَرَّهُمُ نَعيمٌ باطِلٌ" "وَنَعيمُ قَومٍ في القُيودِ بَلاءُ

ظَلَموا شَريعَتَكَ الَّتي نِلنا بِها" "ما لَم يَنَل في رومَةَ الفُقَهاءُ

مَشَتِ الحَضارَةُ في سَناها وَاهتَدى" "في الدينِ وَالدُنيا بِها السُعَداءُ

صَلّى عَلَيكَ اللهُ ما صَحِبَ الدُجى" "حادٍ وَحَنَّت بِالفَلا وَجناءُ

وَاستَقبَلَ الرِضوانَ في غُرُفاتِهِمْ" "بِجِنانِ عَدنٍ آلُكَ السُمَحاءُ

خَيرُ الوَسائِلِ مَن يَقَع مِنهُم عَلى " "سَبَبٍ إِلَيكَ فَحَسبِيَ الزَهراء

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع:

أولا- المصادر (المدونة):

1- ديوان أحمد شوقي، الشوقيات، ج1، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط1، 2008.

ثانيا- المراجع:

1- أحمد كشك، القافية تاج الإيقاع الشعري، دار غريب، القاهرة، (د ط)، 2004.

2- ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1952.

3- إيليَّا حاوي، أعلام الشعر العربي الحديث، منشورات المكتب التجاري، بيروت، ط1، 1970.

4- أبو الحسن حازم القرطاجني، الباقي من كتاب القوافي، تحقيق علي لغزيوي، دار الأحمدية، الدار البيضاء، ط1، 1417هـ.

5- كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب، القاهرة، (د ط)، 2000.

6- مجدي وهبة، كمال المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984.

7- محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2004.

8- محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، دمشق، ط1، 1991.

9- محمد علي سلطاني، المختار من علوم البلاغة والعروض، دار العصماء، سوريا، ط1، 2008.

10- محمد بن فلاح المطيري، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، مكتبة أهل الأثر، الكويت، ط1، 2004.

11- محمد غنيمى هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط6، 2005.

12- محمود مصطفي، أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية، مكتبة المعارف، الرياض، ط1، 2002.

13- مصطفى حركات، نظرية الوزن الشعر العربي وعروضه، دار الآفاق، الجزائر، (د ط)، (د ت).

14- مقداد محمد شكر قاسم، البُنية الإيقاعيَّة في شعر الجواهري، دار دجلة، عمان، الأردن، ط1، 2010.

15- مختار عطية، موسيقى الشعر العربي بحوره قوافيه ضرائره، دار الجامعة الجديدة، (د ط)، (د ت).

16- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار التضامن، بيروت، ط1، 1962.

17- ناصر لوحيشي، المرجع في العروض والقافية، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2010.

18- عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار الأفاق العربية، القاهرة، ط1، 2006.

19- أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ج1، دار الجيل، سوريا، ط5، 1981.

20- علي بن محمد الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، تحقيق محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، (د ط)، (د ت).

21- علي صدر الدين بن معصوم المدني، أنوار الربيع في أنواع البديع، تحقيق شاكر هادي شكر، ج3، مكتبة العرفان، العراق، ط1، (د ت).

22- فيصل صالح القصيري، بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2006.

23- أبي الفتح عثمان بن جني، سر صناعة الإعراب، تحقيق حسن هنداوي، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، القصيم، (د ط)، (د ت).
24- الصاحب بن عباد، كتاب الإقناع في العروض وتخريج القوافي، تحقيق إبراهيم محمد أحمد الإدكاوي، جامعة المنوفية، ط1، 1987.
25- صبيرة ملوك، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر قراءة في شعر صلاح عبد الصبور، دار هومة، الجزائر، (د ط)، 2009.
26- عبد الرحمن ألوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، دمشق، ط1، 1989.
27- عبد الرحمن تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر، القاهرة، ط1، 2003.
28- عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثة دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، دار الشروق، الأردن، ط1، 1997.
29- الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تحقيق الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1994.

ثالثا-المعاجم:

1- ابراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، ج2، دار الدعوة، تركية، (د ط)، (د ت).
2- ابراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 1986.
3- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1979،1.
4- أبي الحسين أحمد بن فارس بن زكرياء الرازي، معجم مقاييس اللغة، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1999.
5- لويس معلوف، المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت، ط31، 1991.
6- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الفكر، بيروت، لبنان، (د ط)، 1999.

7- محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، ج2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1999.

8- عبد المنعم سيد عبد العال، الشامل لجموع التصحيح والتكسير في اللغة العربية، المجلد 1، دار الاتحاد العربي، (د ط)، (د ت).

9- أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الافريقي المصري، لسان العرب، ج14، دار صادر، بيروت، ط1، 1990.

رابعا- الرسائل الجامعية:

1- عبد القادر البار، المجموعة النبهانية في المدائح النبوية دراسة أسلوبية، رسالة دكتوراه، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2012/2011.

2- عبد الحق فوغالي عاتي، البنية الإيقاعية في مدائح ابن سنان الخفاجي الحلبي، مذكرة ماجستير، جامعة باجي مختار، عنابة، 2013/2012.

الفهرس

الفهرس

المقدمة .....أ-ب

المدخل..... **1-12**

1- مفهوم البنية 03-04

2- مفهوم الإيقاع 04-06

3- علاقة الإيقاع بالشعر 06-07

4- التعريف بالشاعر 08-11

5- التعريف بمدونة البحث 11-12

الفصل الأول: الموسيقى الداخلية للهمزية النبوية 13-35

أولا: التكرار 15

1- تكرار الأصوات المفردة 15-23

2- تكرار الكلمات 23-26

3- تكرار الأدوات 27-29

ثانيا: الجناس..... 29-30

1- الجناس التام 30

2- الجناس الناقص 30-31

3- جناس القلب 31-32

ثالثا: التصريع..... 32-33

رابعا: ردّ الأعجاز على الصدور 33-35

الفصل الثاني: الموسيقى الخارجية للهمزية النبوية 36-57

أولا: البحر 38-39

1- تعريف بحر الكام 39-41

2- الزحافات 41-44

3- العلل 44-45

ثانيا: القافية 45-48

1- أنواع القافية 48-49

2- أسماء القافية 49-52

3- حروف القافية 52-57

الخاتمة 59-60

الملحق (مدونة البحث) 62-67

قائمة المصادر والمراجع 69-72

الفهرس.....74-75

ملخّص البحث:

يتناول هذا البحث البِنْية الإيقاعية في إحدى قصائد أحمد شوقي الطوال في مدح الرسول "صلى الله عليه وسلم".والهدف من هذه الدراسة البحث عن مكونات الإيقاع بقسميّه الداخلي والخارجي.كما يوضّح هذا العمل أن الإيقاع أفضل أداة لدراسة القصيدة العمودية، لأنه قادر على توليد العناصر الشّعرية التي توافق الفكرة والنّفس، وإخراج ألحان الذّات الشاعرة.

Résumé de la recherche

Cette recherche prend comme objet la structure rythmique dans l'un des longs poèmes de Ahmed chawki ou il fait l'éloge prophète Mohamed (que prière soit sur lui).

Cette étude a pour but de recherche les composants de rythme dans deux parties interne et externe.

ce travail montre aussi que la cadence est la meilleur instrument pour étudier un « poème vertical » car elle (la cadence) peut générer les éléments poétiques qui s'accordant avec l'idée et l'harmonie et montrer la musicalité de l'âme poétique.

Summary of the research

This research takes the rhythmical structure in one of Ahmed chawki's long poems in which he praises the prophet Muhammad (P.B.U.H).this study aims at looking for comporents of rhythm within its two parts internal and external.

this work also shows that rhythm is the best tool to study a « vertical poem » because it can generate poetry elements which match the idea and harmony and show tunes of poetry soul.