

شعرية الأسلوب في قصيدة (وُلد الهدي) لأحمد شوقي

د. حسين مشاركة 1، *

1 جامعة الوادي. الجزائر hocine-mechara@univ-eloued.dz

تاريخ الإيداع: 2022/09/01

تاريخ المراجعة: 2022/09/13

تاريخ النشر: 2022/09/30

ملخص:

إن التطور الهائل الذي يشهده النقد الأدبي المعاصر بمختلف مناهجه النصية كالبنوية والسميائية والأسلوبية، وما تحاوله من ضبط وإحاطة لما يميز الخطاب الأدبي عن غيره من خلال الكثير من الأعمال النقدية حول النصوص الشعرية العربية المعاصرة، لا يمكن أن يغنيانا عن إعادة قراءة نصوصنا الشعرية ذات الطابع التقليدي، لأنها غنية بالعناصر الفنية الأسلوبية القادرة على إثراء تلك الخصائص المميزة للخطاب الأدبي، وهذا ما نحاول تقديمه في هذا التطبيق النقدي الأسلوبي على أحد أشهر النصوص الموصوفة بالتقليد.

الكلمات المفتاحية: شعرية - الأسلوب - ولد - الهدي - أحمد - شوقي

Abstract:

The tremendous development witnessed by contemporary literary criticism in its various textual approaches such as structuralism, semiotics and stylistics, and its attempt to adjust and enclose what distinguishes literary discourse from others through many critical works on contemporary Arab poetic texts, cannot dispense with re-reading our poetic texts of a traditional nature, because It is also rich in stylistic artistic elements capable of enriching those distinctive characteristics of literary discourse. And this is what we are trying to present in this stylistic and critical application on one of the most famous texts described as imitation.

Keywords: Poeticalness - Style - Oulid - Elhouda - Ahmed - Shaouki

* المؤلف المراسل.

تقديم:

لا يزال البحث يتجدد حول ما يميز الخطاب اللغوي الإنساني بصفة عامة والخطاب الفني الأدبي بصفة خاصة، ولا يُعْتَقَدُ أن هذا البحث سيصل إلى منتهاه قبل انتهاء الخطاب بانتهاء الإنسان نفسه، ومع ذلك فلا بد للمجتهد المتخصص أن يشارك في هذا المشروع الإنساني المفتوح، باعتبار الإنسان كائنًا لِسَانِيًا يمتلك من مشترك اللغة ما تَعَلَّمَهُ، وله من فرائدها ما يُوظَّفُهُ في النطق أو الكتابة، ولعل أشهر ما وصل إليه البحث في هذا الشأن تلك المناهج النقدية المعاصرة المتعددة، التي تتقاطع في معظم مضامينها، وتختلف في مسمياتها وزوايا النظر منها إلى النص الأدبي، ومن أشهرها المنهجان البنيوي والسيميائي، ولعل الأشهر منهما المنهج الأسلوبي الذي ظهر منذ بداية القرن العشرين عن طريق شارل بالي، ثم تطور مع جهود رومان جاكوبسن وأبحاثه فيما يميز الوظيفة الأولى للخطاب وهي التبليغ عن الوظيفة الفنية التي تسمى بالوظيفة الشعرية...، وَبَحْثُنَا هذا هو محاولة لتقديم أنموذج تطبيقي في هذا النقد الأسلوبي بمستوياته الأربعة: الصوتي والصرفي والتركيبي والدلالي على قصيدة (وُلد الهدى) للشاعر أحمد شوقي، وهي على الرغم مما يبدو عليها من الخصائص الفنية التقليدية، إلا أنها تمثل صورة واضحة لأنموذج الأسلوبية الشعرية لقصيدة الشعر العمودي في القرن العشرين.

أولاً: المستوى الصوتي:

يمثل الصوت الوحدة الصغرى للدلالة، وعلى الرغم من أن اكتمال الدلالة لا يمكن أن يتحقق إلا عبر الرؤيا الكلية للنص من خلال مختلف إحياءات الكلمة والجملة والسياق، وتوجيهات البديع والبيان والرمز، إلا أن الصوت هو العتبة الإيحائية الأولى، وله من التنوع والخصائص ما يمكنه من قوة حمل المعنى، وتعميق الخصائص الفنية في الخطاب الشعري.

وقصيدة (ولد الهدى) لأمير الشعراء تعدّ من المطوّلات إذ تحتوي على 131 بيتاً، مطلعها قوله:

وُلدَ الْهُدَى فَالْكَائِنَاتُ ضِيَاءُ وَقَمُ الزَّمَانِ تَبَسُّمٌ وَنَنَاءٌ¹

وجاءت على بحر الكامل الذي تظهر ملامحه الصوتية الدقيقة منذ البيت الثاني، أما هذا البيت الأول فقد تطابقت عروضه مع ضربه على الشكل (فعلاتن) بسبب التصريع المتمثل في التطابق الصوتي بين نهايتي المصراعين، وهي الخاصية التي تشمل التطابق بينهما من جانبيين: أولهما وزن التفعيلة (فعلاتن) والثاني صوت نهايتها (اءو) ألف المد وهي (الرَدْفُ) والهمزة وهي (الرَّوِيُّ) المضمومة، وهذا المجموع يشكل أهم مقطع صوتي في القافية.

والتصريع خاصية صوتية قديمة في القصيدة العربية العمودية، تحلّت به مطالع روائع الشعر منذ العصر الجاهلي، لما له من دور مهم في تأسيس الطابع الصوتي للقصيدة عن طريق إضافة (تسبيق) لنظام للقافية في نهاية الشطر الأول من البيت الأول ثم إعادته في نهاية شطره الثاني لأجل تثبيته بتكرار سماعه والتعود عليه وتهيئة السمع لانتظاره واستقباله مترابتي في كل نهاية بيت من بقية الأبيات بدءاً من البيت الثاني، وهو (التصريع) عنصر مهم في المتوازيات الصوتية التي يقول بها الأستاذ صلاح فضل²، ومن الواضح أن خاصية التوازي الصوتي التي يؤديها

التصريع ذات تواتر سريع لأنها في نهاية شطري البيت الأول، أما في بقية الأبيات فإنه يمثل توازيًا نمطيًا لأنه يقتصر على التآلف الصوتي المائل في الضرب دون العروض من خلال الكلمات: بُشْرَاءُ، الْعَصْمَاءُ، غَنَاءُ، رُوءَاءُ، طُغْرَاءُ، الْبَاءُ... أما وزن القصيدة فإن مظاهره العامة تتجلى منذ البيت الثاني لأنه لا يحتوي على التصريع، ويمكننا من خلاله. ومن خلال ما بعده. التعرف على نوع بحر الكامل الذي جاءت عليه الأبيات:

أَرْزُوحٌ وَمَلَأُ مَلَأُ نِكَ حَوْلَهُو لِدِينٍ وَدُنْيَا بِي بِي بُشْرَاءُو

(0//0///) 0//0/0/ 0//0/0/ (0//0///) 0//0/// 0//0/0/

(مفاعلتن)

(مفاعلتن)

وقد بقيت ضَرْبُهُ كما في البيت الأول على الشكل (مفاعلتن) بقطع الوند لأن أصلها (مفاعلتن) المكونة من سبب ثقيل وسبب خفيف ووند مجموع (// 0/ 0//)، وحُذِفَ من الوند المجموع أحد متحركيه 3، أما العروض فقد انتظمت مع تفعيلتي الحَشْوِ في الصدر والعَجَزِ اللتين جاءتا على أحد الشكلين: (0//0///) مُتَفَاعِلُنِ السليمة أو (0//0/0/) مُتَفَاعِلُنِ المضمرة.

ومع طول هذه القصيدة ذات الـ (131) بيتا، هل يمكن أن يتكرر التصريع في غير البيت الأول؟

من المفترض أن يكون طول القصيدة مانعا لأن يَرِدَ التصريع في غير البيت الأول حتى يستغل الشاعر تلك الكلمات الصالحة لأن تكون قافيةً فيجعلها في نهاية البيت المشروطة بذلك الصوت، ومع تتبعنا لنهايات صدور الأبيات وجدنا بيتين يحتوي كل منهما على كلمة شبيهة بما يوافق القافية، لكن الشاعر اختار أن يُغَيِّرَ في وزنها بإضافتهما إلى ضمير المفرد الغائب، وهذان البيتان هما قوله:

فِي الْمَهْدِ يُسْتَسْقَى الْحَيَا بِرَجَائِهِ وَبِقَصْدِهِ تُسْتَدْفَعُ الْبِأَسَاءُ4

وقوله:

عَرْشُ الْقِيَامَةِ أَنْتَ تَحْتَ لَوَائِهِ وَالْحَوْضُ أَنْتَ حِيَالُهُ السَّقَاءُ5

والكلمتان (رَجَاء- لَوَاء) كانتا قد وردتا في القافية. من دون إضافة. في بيتين آخرين هما قوله:

فِي كُلِّ نَفْسٍ مِنْ سَطَاكَ مَهَابَةٌ وَلِكُلِّ نَفْسٍ فِي نَدَاكَ رَجَاءُ6

وقوله:

الْحَقُّ عَالِي الرُّكْنِ فِيهِ مُظَفَّرٌ فِي الْمَلِكِ لَا يَعْلُو عَلَيْهِ لَوَاءُ7

ومن المظاهر الصوتية الخارجية الأخرى في هذه القصيدة اعتماد بحر الكامل على تفعيلية واحدة هي (مفاعلتن 0//0///) ثلاث مرات في كل شطر وهو ما يجعل هذا الوزن. كالبحر الصافية كلها. ذات وحدة إيقاعية

قصيرة نسبياً، على عكس البحور الممزوجة التي تطول وحدتها الإيقاعية المتسعة لأكثر من تفعيلية، مثل (فعولن مفاعيلن) في بحر الطويل، وهذا القصر في الوحدة الإيقاعية لبحر الكامل إنما هو نسبي لأن بحوراً صافية أخرى أقصر منه بحكم أنها مبنية على تكرار تفعيلات أقصر كتفعيلية (فعولن 0/0//) في المتقارب ذات الحركات الثلاث والساكنين منتظمة في بنية وتد مجموع وسبب خفيف (و س) لذلك فإن هذه التفعيلة تتكرر في المتقارب. غير المجزوء. أربع مرات في كل شطر، أما بحر الكامل فإن تفعيلته (متفاعلن) لا تتكرر سوى ثلاث مرات، ومن هنا تأتي نسبة الكثرة في تكرارها، لأنها في محل وسط بين البحور الممزوجة كبحر الطويل الذي لا تتكرر فيه الوحدة الإيقاعية (فعولن مفاعيلن) إلا مرتين في كل شطر، وبين المتقارب الذي تتكرر وحدته الإيقاعية أربع مرات.

أما صفة الكمال في بحر الكامل فتظهر بصورة أوضح من جهة حساب المقاطع العروضية، والمقطع العروضي يتكون من متحرك واحد أو من متحرك يتبعه ساكن، ولا يزيد عن ذلك، بحيث يكون لدينا في تفعيلية بحر الكامل (متفاعلن 0//0///) خمسة مقاطع عروضية بعدد المتحركات، وهذه التفعيلة من حيث الأسباب والأوتاد تتشكل من اجتماع سبب ثقيل وسبب خفيف ووتد مجموع (0//0//)، وينتج عن ذلك. من الناحية الافتراضية. أن هذا البحر يحتوي على خمسة عشر مقطعا عروضيا في كل شطر، ويندرُ أن يحدث ذلك في الواقع الإبداعي الشعري إلا أن تكون القصيدة من الكامل الأول الذي عروضه وضربه (متفاعلن) مع امتناع حصول أي زحاف أو علة في البيت كله، لكنه. على ندرته. موجود في قول المتنبي:

وَلَمَنْ يُغَالِطُ فِي الْحَقَائِقِ نَفْسَهُ يُؤَسُّوْهُمَا طَلَبَ الْمُحَالِ فَتَطْمَعُ 8

أما قصيدتنا (ولد الهدى) فهي من بحر الكامل الثاني الذي عروضه (متفاعلن) وضربه (فعلاتن).

وإذا استعرضنا البحور الشعرية الأكثر احتواءً للمتحركات في كل شطر فإننا سنجد ما يمكن أن نصفه ببحور التمام، وهو الوصف الظاهر في تسمياتها مثل: الطويل والمديد والوافر والكامل، والطويل يحتوي على أربعة عشر متحركاً في كل شطر على الأكثر (فعولن مفاعيلن 0/0// 0/0/0// 2×7)، والمديد المؤسس على تفعيلية (فاعلاتن 0/0//0/ 3×4)، لا يزيد عن اثني عشر متحركاً، ومثلهما بحر الوافر الذي يتأسس على تفعيلية (مفاعلاتن 0///0//) ذات المقاطع الخمسة، لكنها لا يمكن أن تنتج لنا خمسة عشر مقطعا في كل شطر لأن عروضه وضربه يأتيان بتفعيلية (فعولن 0/0//) ولا يوجد في الواقع الشعري بيت من بحر الوافر عروضه وضربه (مفاعلاتن 0///0//) كما في حشوّه...، ومنه فإن بحر الكامل الذي جاءت عليه قصيدتنا يتفوق على البحور كلها من حيث احتواؤه على العدد الأكبر من المقاطع العروضية، وهو الأمر الذي يتيح للشاعر مساحاتٍ أرحبٍ للتعبير الفني عن أفكاره وعواطفه، ويمكّنه من التنوع في تطويع المفردات والتراكيب ويساعده على خدمة وإثراء الموضوع العام من مختلف جوانبه بما يجده في هذا البحر من الطول والامتداد والوفرة التي تتيح له أسباب الارتقاء إلى مقام مدح النبي (ﷺ).

أما القافية فجاء رومها بالهمزة المُرْدَفَةُ بالألف الممدودة بعد الامتداد الطويل لبحر الكامل ذي الخمسة عشر متحركاً في الشطر الأول حين لا يرد فيه أي زحاف كالذي نجده في قوله:

مُتَفَكِّكُونَ فَمَا تَضُمُّ نَفُوسَهُمْ ثِقَةً وَلَا جَمَعَ الْقُلُوبِ صَفَاءً 9

أو أربعة عشر متحرکا الشطر الثاني كما في قوله:

الْخَيْلُ تَأْتِي غَيْرَ (أَحْمَدَ) حَامِيًا وَيَمَّا إِذَا ذُكِرَ اسْمُهُ خِيَلًا¹⁰

ومن غير المتوقع أن نجد في الشطر الثاني خمسة عشر متحرکا. كما سبق بيانه. بحكم لزوم قطع الوتد في تفعيلة الضرب (متفاعِلن 0//0/// ← فعِلَاتن 0/0///).

وقبل أن نتحول عن معرض الوحدات الصوتية الكبرى لا بد من ملاحظة أن هذه القصيدة. على طولها. لم تتضمن ظاهرة التدوير في الوزن بين الشطرين ولو مرة واحدة، وسنحاول أن نجد توجيها لذلك في آخر عرض خصائص التراكيب.

إن كل هذه الوحدات الصوتية الكبرى إنما تؤازرها وحدات صغرى لها دورها الفاعل في الطابع الصوتي الدال في الأبيات، ومنه ما نلاحظه من هيمنة صوت حرف اللام على النص، حيث يتكرر في المقدمة ذات الأبيات السبعة تسعة وعشرين مرة، ومن ذلك قوله:

وَالْوَحْيُ يَقْطُرُ سَلْسَلًا مِنْ سَلْسَلٍ وَاللَّوْحُ وَالْقَلَمُ الْبَدِيعُ رُؤَاءُ¹¹

حيث ورد فيه حرف اللام تسع مرات واحدة منها مشددة، واللام حرف لثوي واسع الانفجار مجهور منفتح حاف¹²، وإذا تتبعنا بقية الأبيات بحثا عن خلو أحدها من اللام وصلنا إلى البيت الثامن عشر، وترجع كثرة استعمال هذا الحرف إلى ألف التعريف قبل الحروف القمرية في الأسماء، ونسبتها فيما أحصيناه من المقدمة 16 من 29، أما لام التعريف قبل الحروف الشمسية فهي غير محسوبة في هذا العدد الإجمالي لأنها غير منطوقة، وعمدة الإحصاء في درس المستوى الصوتي هو المنطوق لفظا لا المكتوب خطأ.

ومن صور هيمنة حرف اللام أيضا ما نجده في البيت:

الْحَقُّ عَالِي الرُّكْنِ فِيهِ مُظَفَّرٌ فِي الْمُلْكِ لَا يَغْلُو عَلَيْهِ لُؤَاءُ¹³

ورد فيه صوت اللام ثماني مرات، سِتَّةٌ منها في الشطر الثاني وهي أعلى نسبة تكرار لهذا الحرف في شطر واحد، جاءت متناسبة مع ما في هذا البيت من معنى غُلُوِّ الْحَقِّ عَلَى كُلِّ مَا سِوَاهُ مِنْذ (وُلد الهُدَى)، ومن ذلك أيضا قوله:

ضَرَبُوا الضَّلَالَةَ ضَرْبَةً ذَهَبَتْ بِهَا فَعَلَى الْجَهَالَةِ وَالضَّلَالِ عَقَاءُ¹⁴

حيث وردت فيه سبع مرات بسبب تكرار كلمتي (الضلالة والضلال) بين الشطر الأول المعبر عن فضل الفاتحين مع الرسول (ﷺ) وجِدْهُمْ فِي مُحَارَبَةِ الضَّلَالَةِ، وبين الشطر الثاني المعبر عن نهاية الجهل والضلالة بفضلك تلك الجهود في الغزو.

ولا نغادر القول في هيمنة صوت اللام من دون أن نسجل حضورَ صوتٍ آخرَ معه في مشهد واحد وهو صوتُ حرفِ السينِ أكثرَ حروفِ الصفيّرِ تواتراً في النص، نجدهما معا متواترين في قول الشاعر:

وَالْوَحْيُ يَقْطُرُ سَلْسَلًا مِنْ سَلْسَلٍ وَاللَّوْحُ وَالْقَلَمُ الْبَدِيعُ رِوَاءُ
نُظِمَتْ أَسَامِي الرُّسُلِ فَهِيَ صَحِيفَةٌ فِي اللّوْحِ وَاسْمُ مُحَمَّدٍ طُغْرَاءُ
إِسْمُ الْجَلَالَةِ فِي بَدِيعِ حُرُوفِهِ أَلِفٌ هُنَالِكَ، وَاسْمُ (طَه) الْبَاءُ 15

حيث تكرر حرف اللام ههنا ستة عشر مرة، وتكرر حرفًا الصفيّرِ السينُ والصادُ عشر مرات، مما يوحي بأن الشاعر في هذا المطلع من القصيدة يريد إيصال رسالة تنبيه قوية إلى المتلقي بأن يكون على درجة من الحضور واليقظة والتأهب بما يتناسب مع هذا الحدث العظيم الذي لا عهد للبشر بمثله أزلًا وأبدًا.

وفي غير ذلك يكاد هذا التكرار في الأصوات ينتظم أفقياً مع وحدة البيت، في نسق غير مُطَرِّدٍ عمودياً، ومن ذلك تكرار حرف الدال خمس مرات في قول الشاعر:

دَاوَيْتَ مُتَنِدًّا وَدَاوَوْا ظَفَرَةً وَأَخَفْتُ مِنْ بَعْضِ الدَّوَاءِ الدَّاءُ 16

و(مُتَنِدًّا) ليس مفعولاً ل(دَاوَيْتَ) بل هو حال من صاحبها الفاعل المخاطب الممدوح بفضل دوائه المتأني الناجع، على العكس من دواء غيره المتسرع المعتمد على القوة والغلبة فلا يزيد الداء إلا تفاقمًا...، أما أسباب تكرار الدال في هذا البيت فهو بناؤه على معنى التضاد بين (الداء) و(الدواء).

أما الحروف الدالة على ضمائر الخطاب، فقد انتظمت على حسب تطور هيكل الخطاب العام في قصيدة الشعر العمودي، حيث بدأت بتوظيف ضمير الغائب في أبيات السبعة الأولى مثل: (حوله، به) ثم تحولت منذ البيت الثامن إلى ضمير المخاطب مثل: (بك، لك، إليك، محيّاك)، ثم بعد هذه التبعية لحروف الجر والاسم المضاف نلاحظ أن أمير الشعراء يتوجه إلى توظيف تاء المخاطب المسندة إلى الفعل الماضي كما في قوله:

فَإِذَا سَخَوْتُ بَلَغْتَ بِالْجُودِ الْمَدَى وَقَعَلْتَ مَا لَا تَفْعَلُ الْأَنْوَاءُ 17

وهذا الالتفات إلى تاء المخاطب يوظفه الشاعر أول مرة في البيت الثلاثين وهو بذلك يكون قد وصل إلى ما نسبته 23٪ من مجموع أبيات القصيدة، وهو دليل على وصول الشاعر إلى عمق موضوعه، فأصبح ينطلق من حال المعية مع روح هذا الممدوح العظيم خُلُقُهُ، كما يلاحظ أيضاً أن هذا التوظيف لتاء الضمير المتصل بالفعل الماضي الدالة على المخاطب غلبت على إنتاجية القول لدى الشاعر حيث التزمها من البيت 30 حتى البيت 43 على امتداد أربعة عشر بيتاً متتابعاً، تضمنت تاء المخاطب بعد الأفعال الماضية: (سَخَوْتُ، رَحِمْتُ، غَضِبْتُ، رَضِيتُ...) 18.

ومن الأصوات المحذوفة في هذا النص قول الشاعر:

دَاءُ الْجَمَاعَةِ مِنْ أَرْسُطَالِيسَ لَمْ يُوصَفْ لَهُ حَتَّى أَتَيْتَ دَوَاءُ 19

والأصل في تسمية هذا الفيلسوف الإغريقي هو (أرسططاليس) فحذف منه الطاء الأولى المضمومة لضرورة مناسبة الوزن، وتوظيف اسمه كان للدلالة على أهمية الدواء الذي جاء به محمد (ﷺ) للإنسانية وقد عجزت عنه الحكماء من عهد (أرسططاليس).

ثانيا: المستوى الصرفي:

(الهمزية النبوية) هو عنوان هذه القصيدة التي تعد من أشهر ما كتب أحمد شوقي، وعلى الرغم من أن الظاهر في صيغة نسبة الهمزية إلى حرف الرَّوْيِ (الهمزة) راجع إلى عادة العرب في تسمية القصائد بحروف رَوَّيَها فقالوا فقالوا: لامية العرب للشنفرى، ونونية عمرو بن كلثوم، وسينية البحتري، ونونية ابن زيدون...، غير أن الهمزة تتداخل مع الألف في كثير من استعمالات اللغة²⁰، وهو الأمر الذي يفهم منه الدلالة على معنى البدء والأولية، فهذا النبي (ﷺ) وُلِدَ ليكون بداية فتح جديد، وإن كان آخر الأنبياء في زمن البعث لكنه الأول في الفضل، وقد جاء في الأثر قوله: ((إِنِّي عِنْدَ اللَّهِ لَخَاتَمُ النَّبِيِّينَ وَأَدَمُ مُنْجِدٌ فِي طَيْبَتِهِ))²¹، فكان ميلاده حدثا عظيما عبّر عنه الشاعر بأول كلمة في النص (وُلِدَ) التي جاءت على صيغة الماضي الثلاثي المبني للمجهول للدلالة على عظمة شأن هذا المولود، وأسندته إلى الاسم (الهدى) نائب الفاعل المُعَبِّرِ عن عالم الوضوح بعد الغموض والرشد بعد الغي والاستقامة بعد الانحراف...، ليس لمن عرفه وسمع ببعثته فحسب بل لكل الكائنات، وفي ذلك يقول الله تعالى: ((وَمَا أَرْسَلْنَاكَ إِلَّا رَحْمَةً لِّلْعَالَمِينَ))²²، وقد اختار الشاعر الفعل الماضي المبني للمجهول في مطالع الأبيات ست مرات بواسطة الأفعال: (وُلِدَ، نُظِمْتُ، خلقت، ذعرت، نسخت، بنيت) و آخرها ورد في البيت 65 وهو منتصف القصيدة، ولم يوظف تلك الصيغة بعدئذ إلا في غير المطالع، وآخرها كان في قوله:

لي في مَدِيحِكَ يَا رَسُولَ عَرَائِشَتِيْمَنَ فَيْكَ وَشَاقِقُنَّ جَلَاءُ²³

ويظهر أن هذا التوظيف للفعل المبني للمجهول في النصف الأول من القصيدة مرجعه إلى أمرين اثنين: أولهما طبيعة ترتيب الغموض في بدايات القضايا والموضوعات، لأن الغايات التي توظف لأجلها صيغة الفعل المبني للمجهول . على كثرتها . تعود إما إلى عدم العلم بالفاعل الحقيقي أو لتعمد إخفائه بسبب شهرته أو التحرج من ذكره...، والأمر الثاني: قصد الشاعر إلى تعظيم شأن هذا المولود، باعتباره الهداية الربانية العظيمة التي تغشى كل كائنات الوجود.

أما اختيار الشاعر لمفردات تقفية الأبيات فقد كان خاضعا لطبيعة الروي المكون من الهمزة المضمومة المسبوقة بألف المدِّ رِدْقًا (اء)، ولهذا كانت الأبيات كثيرة الختم بالأسماء المجموعة جمع تكسير على صيغة (فُعْلَاءُ) مثل: بُشْرَاءُ، الحُنْفَاءُ، العُظْمَاءُ، أَصْدَاءُ، الْأُمْنَاءُ، الْكُبْرَاءُ...، وجاء ذلك بعدد واحد وأربعين مرة، أما ما يوافق وزن التقفية مما يدل على المؤنث بالألف فقد وظفه الشاعر خمسة وثلاثين مرة كقوله: الْعَصْمَاءُ، حَوَاءُ، الْقَعْسَاءُ، الْعَبْرَاءُ، الْعَذْرَاءُ، الْبَاسَاءُ، الزَّهْرَاءُ، وَجْنَاءُ...، منها تكرار واحد للاسم المعرف (الحَسَنَاءُ) في البيت التاسع والثمانين والنكرة (حَسَنَاءُ) في البيت التاسع عشر بعد المائة، ومن نوادر استعمالات ما يوافق وزن التقفية هذا ما وجدناه من أفعال في نهايتي بيتين اثنين في قوله: (جاؤوا) في البيت الثامن، وقوله: (يَشَاءُ) في البيت السادس والثمانين.

وفي غير ما يرتبط بالقافية نجد من صيغ جموع التكسير قليلا من صيغتي منتهى الجموع (مفاعل ومفاعيل) مثل (مَنَابِر) في البيت الخامس والثلاثين و(يَنَابيع) في البيت الحادي والستين، وأكثر منهما صيغة (فواعل) التي امتلأت القصيدة بالكثير من نماذجها كمثل: أسامي، حنائف، جوانب، ذوائب، عظام، شمائل، دعاوي، عوالم، قوائم ...، وأكثر الأبيات جمعا لها قوله:

وَمِنَ الْعُقُولِ جَدَاوِلٌ وَجَلَامِدٌ وَمِنَ النَّفُوسِ حَرَائِرٌ وَإِمَاءٌ 24

ويلاحظ أن الشاعر كثير التوظيف لجمع المذكر السالم مثل المفردات: مرسلين، النبيين، الظالمين، الاشتراكيون، السابحين، الجاهلين، العالمين، مستضعفون، متفككون...، في مقابل قلة توظيفه لجمع المؤنث السالم، ويرجع ذلك إلى أن جمع المذكر السالم دال على الذوات: كالمرسلين والنبيين والصالحين، أما جمع المؤنث فمعظم توظيفه في الصفات مثل: الناقعات، الراسيات، بخلاف ما ورد منه في الدلالة على الذوات (حسب ظاهره) فقد جاء في مقابل الدلالة على الذوات أيضا من جمع المذكر كما في قوله:

عَرَّشُ الْقِيَامَةِ أَنْتَ تَحْتَ لِيَائِهِ وَالْحَوْضُ أَنْتَ حَيَالُهُ السَّقَاءُ

تَرَوِي وَتَسْقِي الصَّالِحِينَ ثَوَابَهُمُ وَالصَّالِحَاتُ ذَخَائِرُ وَجَزَاءٌ 25

فالظاهر أن معنى (الصالحات) وهنا يدل على ذوات الصلاح من نساء الجنة، في مقابل معنى (الصالحين) الذين يسقاهم النبي (ﷺ) من الحوض، وحين يخبر الشاعر عنهن بقوله (وَالصَّالِحَاتُ ذَخَائِرُ وَجَزَاءٌ) يتبين أن (الصالحات) هن من الجزاء الذي يُكْرَمُ به (الصالحون) جزاء ما عملوا في الدنيا، وبالتالي فهو جمع مؤنث غير دال على الذوات بحكم القرينة النحوية فهو مرفوع على الاستئناف غير معطوف على التبعية (للصالحين)، وما يرجح معنى عدم دلالة على الذوات أن يكون القصد بـ(الصالحات) ذلك النوع المخصوص من الذكر بعد كل صلاة مكتوبة، سَنَّهُ النبي (ﷺ) لفقراء المسلمين، وهو ذخرٌ وجزاءٌ في الجنة للذاكرين به في الدنيا.

ومن حيث كان توظيف جمع المذكر السالم كثيرا وكذلك الشأن في توظيف صيغ منتهى الجموع فإن الشاعر لم يميل إلى استعمال صيغ جموع القلة إلا حين يضطره إليها الوزن المناسب للقافية من استعمال الجمع على (أفعال) إذا كان ممدودا مثل قوله:

دُعِرَتْ عُرُوشُ الظَّالِمِينَ فَرُزِلَتْ وَعَلَتْ عَلَى تِيَجَانِهِمْ أَصْدَاءُ 26

وقد ورد على هذه الصيغة عدد من القوافي مثل: الآناء، أنضاء، الأنواء، الآباء، الآراء، الأضواء، أكفاء...، ومما ورد غير ممدود. في غير القافية: أوهام، الأصنام، أطراف...، ولم نجد في القصيدة. على طولها. أي توظيف لصيغ جموع القلة الأخرى (أفعل. أفعله. فغلة)، وهذا الاستعمال القليل لجموع القلة يدل من جهة على أن الشاعر في مقام يتجاوز به العدد القليل ليسبح في العالم الرحب المطلق وهو عالم الروح والملا الأعلى، ويدل من جهة أخرى على انقياد هذه الشعرية لنظام القافية بحيث لا توظف في هذه الصيغ سوى ما توافق مع الطابع الوزني التقليدي للقافية.

ومن الملاحظ في هذه القصيدة المدحية أيضا أنها قليلة تكرار المفردات، وإذا توقعنا وقوع ذلك في مستوى القافية بحكم كثرة عدد الأبيات (131 بيتا) وهو العدد الذي يمنح للشاعر متسعا لتكرار توظيف المفردة نفسها في القافية من دون أن يقع في عيب الإيطاء²⁷، وهذا ما يدل على أن أمير الشعراء يمتلك ضمن عناصر براعته الشعرية قاموسا زاخرا بالمفردات وبدائلها وما يتبع ذلك من مهارات التوظيف تقديمًا وتأخيرًا وتنويعًا في الوظائف النحوية، أما في الاتجاه الأفقي داخل الأبيات فإننا نلاحظ عددا من التكرارات في الأسماء مثل قوله:

وَالْوَحْيُ يَقْطُرُ سَلْسَلًا مِنْ سَلْسِلِوَاللَّوْحِ وَالْقَلَمُ الْبَدِيعُ رِوَاءُ²⁸

وقوله :

أَبَوَ الْخُرُوجِ مِنْ أَوْهَامِهِمُوَالنَّاسِ فِي أَوْهَامِهِمْ سُجَنَاءُ²⁹

ومن تكرار الأفعال قوله:

دَاوَيْتَ مُتَبِدًّا وَدَاوُوا ظَفَرَةً وَأَخَفُ مِنْ بَعْضِ الدَّوَاءِ الدَّاءُ³⁰

وقوله: أَنْتَ الَّذِي نَظَّمْتَ الْبَرِّيَّةَ دِينُهُ مَاذَا يَقُولُ وَيَنْظُمُ الشُّعْرَاءُ³¹

وقوله: رَدُّوْا بِنَاسِ الْعَزْمِ عَنْهُ مِنَ الْأَذَى مَا لَا تُرْدُ الصَّخْرَةُ الصَّمَاءُ³²

ويلاحظ أن الشاعر في تلك النماذج يلجأ إلى التنوع في تكراره للأفعال بصيغ مختلفة بين الإسناد إلى النبي (ﷺ) والإسناد إلى غيره، أو بين أن يكون الفعل مثبتا أو منفيًا كما في البيت الأخير الذي يشيد فيه بقوة الصحابة (رضي الله عنهم) وشجاعتهم في الدفاع عن النبي (ﷺ) غداة الحرب وغيرها دفاعا قويا يفوق قوة الصخرة العظيمة.

وقد بلغ تكرار الأسماء ذروته في قوله:

بِسَوَى الْأَمَانَةِ فِي الصِّبَا وَالصِّدْقِ لَمْ يَعْرِفْهُ أَهْلُ الصِّدْقِ وَالْأَمْنَاءُ³³

فقد احتوى البيت على تكرار ثنائيتين اثنتين: (الأمانة . الأمناء) و(الصدق . الصديق)، ومن التكرار المازج بين الأسماء والأفعال في قوله:

خُلِقْتَ لِبَيْتِكَ وَهُوَ مَخْلُوقٌ لَهَا إِنَّ الْعِظَائِمَ كُفُوْهَا الْعُظْمَاءُ³⁴

حيث خالف بين الفعل الماضي المبني للمجهول (خُلِقْتَ) وما يوافقه من جهة المفعولية في الاسم (مَخْلُوق) بحكم أن اسم المفعول هو الذي ينوب عن الفاعل في الإسناد إلى الفعل الذي لا يُسَمَّى فاعِلُهُ، كما خالف بين (العِظَائِم) وهو جمع وَصْفِيٌّ دالٌّ على صفة العظيمة في حوادث الدهر وبين (العُظْمَاء) وهو جمع للصفة المشبهة (العظيم) الدال على الذوات الموسومة بالقوة والعزم بما يناسب تلك (العِظَائِم).

ثالثا: المستوى التركيبي:

إن من أولى ظواهر التأثير والتأثر بين مستويات النقد الأسلوبي ما في القصيدة العمودية مما يفترض أن يحدثه مجرى حرف الروي وبصفة خاصة إذا كان الضمّة كما هو الشأن في هذه الرائعة الشعرية، حيث يفترض من الناحية الأولى أن يكون المرفوع في المحل الأول من ترتيب عناصر الجملة، ومن الناحية الثانية أن عدد الكلمات التي يحتويها البيت في هذه القصيدة قد يصل إلى خمسة عشر كلمة كما في قوله:

وَالرُّسُلُ دُونَ الْعَرْشِ لَمْ يُؤْذَنْ لَهُمْ حَاشَا لِغَيْرِكَ مُوعِدٌ وَلِقَاءٌ 35

وهو الأمر الذي يجعل عدد عناصر التركيب في البيت يتجاوز عدد العناصر الأساسية للجملة الاسمية أو الفعلية إلى توظيف المتسع من الفضلات: كظروف الزمان والمكان وأشباه الجمل، والنعوت والمعطوفات وغيرهما من التوابع...، غير أن كل ذلك لا يُعفي الشاعر من لزوم رفع آخر البيت، مما يضطره إلى مخالفة الترتيب الأصلي لعناصر الجملة ونجد ذلك مثلاً في قوله:

بِكَ بَشَّرَ اللَّهُ السَّمَاءَ فَزَيَّنَتْ وَتَضَوَّعَتْ مِسْكَاً بِكَ الْغُبَاءُ 36

فقد زحزح الفاعل في الشطر الثاني عن رتبته إلى ما بعد كُلِّ من التمييز (مِسْكَاً) وشبه الجملة (بك) وهذا في الجملة الفعلية، وكذلك الشأن في الجملة الاسمية حين يقول:

أَنْصَفْتُ أَهْلَ الْفَقْرِ مِنْ أَهْلِ الْغِنَى فَالْكُلُّ فِي حَقِّ الْحَيَاةِ سَوَاءٌ 37

فقد قدم شبه الجملة الجار والمجرور والمضاف إليه (في حَقِّ الْحَيَاةِ) على الخبر (سَوَاءٌ) مع مراعاة ما ينعكس عن هذا التقديم والتأخير من تحويل في اتجاهات التعلق؛ لأن العناصر المقدمة (في حَقِّ الْحَيَاةِ) التي يفترض تعلقها بمتقدم، تصبح متعلقةً بمتأخر وهو الخبر (سَوَاءٌ)، ويندرج هذا الأمر في حق الاختيار الذي يمتلكه الشاعر ويوشح به قوله، فيصبح هذا التنوع في الترتيب من أظهر السمات الأسلوبية الشعرية، ونرى ذلك بصورة أوضح حين يتمكن الشاعر من إحكام ربط البنية العامة للمعنى في البيت بحيث تتشكل من مجموع التراكيب في صدر البيت وعجزه صورةً واحدةً يرتبط بعضها ببعض ويدعمه كما في قوله:

الْخَيْلُ تَأْتِي غَيْرَ (أَحْمَدَ) حَامِيًا وَبِهَا إِذَا ذُكِرَ اسْمُهُ خِيَلًا 38

ومما نلاحظه في تراكيب هذه اللوحة الرائعة أنها تراعي الأولوية في تقديم معنى الحماية على معنى الخِيَل، وأنها اختارت في الشطر الأول تقديم اسم الممدوح (أَحْمَدَ) المضاف إلى المستثنى (غَيْرَ)، وتأخير المفعول به (حَامِيًا)، كما أنها. بتأخير المبتدأ النكرة في الشطر الثاني. تُبدع في الربط بواسطة التطابق الصوتي بين نهاية البيت وبدايته (الْخَيْلُ ... خِيَلًا)، والمدهش في ذلك موضع هذا البيت من القصيدة بحيث يأتي به الشاعر في مستهل وحدة معنوية من القصيدة يُشيدُ فيها بقوة النبي (ﷺ) وشجاعته في الحرب، وكانت الخيل أول مشهد في ذلك لأنها عنصرٌ أساس في إعداد العدة كما أوصى الله تبارك وتعالى: ((وَأَعِدُّوا لَهُمْ مَا اسْتَطَعْتُمْ مِنْ قُوَّةٍ وَمِنْ رِبَاطِ الْخَيْلِ...)) 39، ولهذه الخيل حظ وافر من الطاعة والانقياد للنبي (ﷺ)، وبها خيلاء لمجرد ذكر اسمه، ويبدو أن تقديم (بها) ههنا يفيد أنها خيلاء

فطرية متأصلة في بواطن جبلتها متقدمة حتى على ذكر اسمه، لكنها بذكر اسمه ظاهرة لغيرها، وتوحي بفضل هذا النبي (ﷺ) على المخلوقات كلها.

ومن ظواهر التراكيب أسلوبُ الشرط الذي تأخر في الظهور حتى البيت 26:

لَوْ لَمْ تُقَمِّ دِينًا؛ لَقَامَتْ وَحْدَهَا دِينًا تُضِيُّ بِنُورِهِ الْأَنَاءُ 40

والضمير في (وحدها) عائد على (الأخلاق) الواردة في البيت السابق، والمعنى: ما جئت به من الأخلاق هو بمثابة الدين الذي يُنير كلَّ العوالم في حال لو أنك لم تأت بدين.

ثم يتوالى أسلوب الشرط في الأبيات الأربعة عشر المتلاحقة من البيت الثلاثين حتى البيت الثالث والأربعين من دون انقطاع بأداة شرط واحدة وهي (إذا)، يعرض فيها الشاعر باقة خُلُقِيَّة سلوكية يتحلى بها النبي (ﷺ)، وهي الجود والعفو والرحمة والانتصار للحق، والرضى والفصاحة في الخطابة وحسن القضاء بين الناس والجحى والإغاثة ومُلك النفس والزواج المثالي والصحبة الوفية والعهد والجهاد والحلم.

وعلى الرغم من أن ظاهر المعنى يوحي في توظيف اسم الشرط (إذا) بالقصد إلى ما فيه من الدلالة على الظرفية الزمانية كما في البيت المعبر عن جود النبي وكرمه (ﷺ):

فَإِذَا سَخَوْتُ بَلَغْتَ بِالْجُودِ الْمَدَى وَفَعَلْتُ مَا لَا تَفْعَلُ الْأَنْوَاءُ 41

أي أنك حين تسخو فإنك تبلغ بسخائك درجة تستغرق المدى كله، ويُعْمُ سخاؤك الأرجاء كلها بأكثر ما يكون من فائدة الغيث إذا نزل...، على الرغم من أن الظاهر يدل على القصد إلى معنى الظرفية الزمانية لكن المعنى الحقيقي يفيد التفوق الخُلُقِيَّ للنبي (ﷺ) على كل من سواه، فَخُلُقُهُ غالبٌ على كل خلق آخر، حتى لا يبدو ذلك الخلق الآخر شيئاً إزاء خُلُقِهِ.

والظاهر أن لأسلوب الشرط دوراً مهماً في ربط عناصر التركيب في البيت، وعلى الرغم من أن أكثر تلك الأساليب الشرطية تستوفي عناصرها الثلاثة (اسم الشرط وجملته وجوابه) في حدود الشطر الأول كما في البيت السابق، إلا أن مهارة الشاعر تظهر في توظيف الباقي من مساحة البيت بمختلف الأدوات التعبيرية كالعطف والوصف وغيرهما توظيفا يبعد عن مجرد ملء مساحة شاغرة إلى تعميق المعنى أو توسيعه...، ولعل أطول ما يستغرقه أسلوب الشرط من التركيب قوله في البيت:

وَإِذَا صَحِبْتَ رَأَى الْوَفَاءِ مُجَسَّمًا فِي بُرْدِكَ الْأَصْحَابُ وَالْخُلَطَاءُ 42

فأنت تلاحظ أن فعل جواب الشرط (رَأَى) كان في وسط الشطر الأول من البيت، لكن فاعله (الأصحاب) يتأخر إلى الرتبة ما قبل الأخيرة من الشطر الثاني ويتقدم عليه كلُّ من المفعول به (الوفاء) والحال (مُجَسَّمًا) وشبه الجملة الجار والمجرور والمضاف إليه (في بُرْدِكَ)، ليشكل بذلك أفضل ما يكون من الروابط الداعمة للوحدة المعنوية للبيت.

غير أننا لا نجد هذه الوحدة الدلالية الممتدة عبر شطري البيت في مطلع القصيدة في قوله:

وُلد الهدى فالكائنات ضياءٌ وقَمُ الزمان تبسُّمٌ وثناءٌ 43

فالشطر الأول يتأسس على جملة فعلية، أما الثاني فجملته اسمية، وعلى الرغم من أن معنى الشطر الثاني يرتبط بالأول باعتبار أن تبسُّم فَمِ الزمان وثناءٌ ناتجان عن مولد الهدى، لكنه ارتباط غير لازم بحكم أن ضياء الكائنات بمولد الهدى معنى مكتمل بذاته في الشطر الأول ولا يستلزم بالضرورة أن يكون معنى الشطر الثاني متضمنا معنى تبسم الزمان وثنائه، ويرجع ذلك إلى وجود التصريح كظاهرة صوتية مؤثرة في تركيب البيت الأول، لأنه يجبر الشاعر على تخصيص وحدة معنوية في كل شطر، بينما لا نجد ذلك في معظم بقية الأبيات حين تتوزع العناصر الأساسية للجملة بين الشطرين كما في قوله:

وبدا مُحَيَّاك الذي قَسَمَاتُهُ حَقٌّ، وَغَرَّتُهُ هُدًى وَحَيَاءٌ 44

حيث يتوزع المبتدأ والخبر من جملة صلة الموصول الاسمية (قَسَمَاتُهُ حَقٌّ) بين الشطرين.

ولا نجد من جهة أخرى في علاقات الترابط بين الشطرين ما يُعرَف بالتدوير العروضي كما لاحظناه في آخر عرض المظاهر الصوتية الكبرى على الرغم من طول القصيدة، ويبدو أن ذلك مرجعه إلى مهارة الصياغة الأسلوبية لدى الشاعر حين يَسْتَغِلُّ رِجَاءَ الشطر الأول من بيت بحر الكامل ليتمكن من إنهاء وزنه مع نهاية آخر كلمة فيه، بحيث لا يَفْضُلُ له شيءٌ مؤجِّلٌ يبدأ به الشطر الثاني، مما يدل على قدرة التحكم في أوزان الوحدات الدالة، والرصيد الوافر لديه من مختلف أبنية الكلمات في قاموس مفرداته قصيرها ومتوسِّطها وطويلها حسب الحاجة في التمديد أو التقصير حين يَنْظُمُ بنية الشطر.

رابعا: المستوى الدلالي:

عنوان القصيدة (الهمزية النبوية) وموضوعها العام مدح النبي (ﷺ) خير البشر في الأولين والآخرين وَسَيِّدِهِمْ، وهو موضوع ثرية أفكاره، جياشة مشاعر الكتابة فيه، وقد توالى المادحون له من أول بعثته (ﷺ) بدءاً من حسان بن ثابت وكعب بن زهير وعبد الله بن رواحة (رضي الله عنهم) حتى تاريخنا المعاصر، أما وَسْمُ هذه القصيدة بـ (الهمزية) فيوحي في ظاهره بركوب الشاعر مركب التقليد في هذا المدح تبعاً لهمزية الشيخ البوصيري (ت696هـ) المشهورة ذات المطلع:

كَيْفَ تَرْقَى رُقْيَاكَ الْأَنْبِيَاءُ سَمَاءً مَا طَاوَلَتْهَا سَمَاءٌ 45

وعلى الرغم من اشتراك القصيدتين في الموضوع وفي القافية، غير أنهما تختلفان في الوزن، فهمزية البوصيري من بحر الخفيف وهمزية شوقي من بحر الكامل، مما يوحي بأن أمير الشعراء يقف من مدح النبي (ﷺ) موقفا ذاتيا خاصا يختلف فيه عمن كان قبله، وأن هذا التوافق ليس من المعارضة في شيء إذ لم يكن في خلد شاعرنا من تلك المشتركة سوى ذات موضوعه وهو النبي محمد (ﷺ).

وقد انطلق الشاعر من أول موضوعه هذا بأسلوبية الانزياح عن ذكر اسم العلّم الممدوح محمد (ﷺ) إلى ذكر اسم المصدر (الهدى) وهو بذلك يؤسس أولى لبنات الخصائص الشعرية المحتفلة بفضل هذا (الهدى) على الكائنات وعلى الزمان والروح والملا والملائكة...، وحيث كان هذا (الهدى) هو الأفضل في الأولين والآخرين، فمن البديهي أن يذكر الشاعر أسماء ذوات آخرين من الرُّسلِ الملائكة:

وَالْأَيُّ تَتَرَى وَالْخَوَارِقُ جَمَّةٌ (جِبْرِيلُ) رَوَّاحٌ بِهَا غَدَاءُ 46

ومن الرُّسلِ البَشَرِ:

خَيْرُ الْأَبْوَةِ حَازَهُمْ لَكَ (آدَمُ) دُونَ الْأَنَامِ وَأَحْرَزَتْ حَوَاءُ 47

وبعد طبقة الرسل يتجه الشاعر إلى توسيع دائرة هذا الحقل الدلالي الجامع لأسماء الأعلام من الذوات إلى الصحابة (رضي الله عنهم) فيقول:

أَمَّا الْجَمَالُ فَأَنْتَ شَمْسُ سَمَائِهِ وَمَلَاخَةُ (الصِّدِّيقِ) مِنْكَ أَيَاءُ 48

ويختتم القصيدة بذكر الوصف الغالب على جوهرة آل بيته (ﷺ):

خَيْرُ الْوَسَائِلِ مَنْ يَقَعُ مِنْهُمْ عَلَى سَبَبِ إِلَيْكَ فَحَسْبِيَ (الرَّهْرَاءُ) 49

أما التصريح باسم الممدوح (محمد) (ﷺ) فقد ورد في النص مرتين، ثم ورد مرة واحدة بالاسم (أحمد) ومرة بالاسم (الهادي) ومرة خامسة بالاسم (طه)، ثم يتوسع هذا الحقل إلى بعض الشخصيات التاريخية والمعرفية مثل سقراط وإيزيس وأرسططاليس، وكان هذا التوظيف في معرض تفضيل النبي (محمد) (ﷺ) على جميع الشخصيات في الأولين والآخرين.

ثم يزيد الشاعر في توسيع هذا الحقل ليشمل بعض أسماء الأعلام من غير الذوات ومنها الكتب السماوية مثل: (التَّوْرَةُ) و(الْإِنْجِيل) وبعض الأماكن مثل: (الْحِجَاز) و(عُكَاظ) و(جِرَاء).

ومن المظاهر الشعرية ما نلاحظه في أسلوب أحمد شوقي من توجُّه إلى الرسم بأسماء الحروف المنفصلة كقوله في مطلع القصيدة:

إِسْمُ الْجَلَالَةِ فِي بَدِيعِ حُرُوفِهِ أَلِفٌ هُنَالِكَ، وَاسْمُ (طَه) الْبَاءُ 50

ومن الواضح أنه يستعير من علم اللغة. فيما يتعلق بأسماء الحروف. صفة التقديم والأولية في (الألف) للدلالة على أولية الذات الإلهية وصفاتها وأفعالها، ويأتي بعدها اسم هذا النبي (ﷺ) الممدوح برتبة (الباء)، وهي الأولى في البشرية والعبادة، ولا يخفى على ذي النظر ما في تسمية النبي (ﷺ) ب(طه) من تعميق لهذا المنحى الأسلوب في توظيف أسماء الحروف المقطعة، وقد استعاره الشاعر من اسم السورة المشهورة في القرآن الكريم.

وفي لوحة تصويرية حرفية أخرى يقول في فضل حديث النبي (ﷺ):

أَمَّا حَدِيثُكَ فِي الْعُقُولِ فَمَشْرَعٌ وَالْعِلْمُ وَالْحِكْمُ الْعَوَالِي الْمَاءِ

هُوَ صِبْغَةُ الْفُرْقَانِ نَفْحَةُ قُدْسِهِ وَالسَّيْنُ مِنْ سَوْرَاتِهِ وَالرَّاءُ 51

ويعني بذلك السرّ الذي يتضمنه الحديث الشريف والحديث القدسي في النفع بالعلم والحكمة، ولا يخفي ما في البيت الأول مما سبق من البيان بواسطة التشبيه البليغ في صورتين متلازمتين: الأولى: تشبيه الحديث النبوي الشريف بالمشرع وهو المؤرد، والثانية تشبيه علمه وحكمته (ﷺ) بالماء.

أما الصورة الرمزية العليا للتجلي الإلهي التي انعكست في ذات النبي (ﷺ) من دون سائر البشر حتى الأنبياء، فكانت في رحلة المعراج التي يقول فيها الشاعر:

فَضْلٌ عَلَيْكَ لَدِي الْجَلَالِ وَمِنَّةٌ وَاللَّهُ يَفْعَلُ مَا يَرَى وَيَشَاءُ

تَغَشَى الْغُيُوبَ مِنَ الْعَوَالِمِ كُلِّهَا طُوِيَتْ سَمَاءٌ فَلِدَتْكَ سَمَاءُ

فِي كُلِّ مَنَاطِقَةٍ حَوَاشِي نُورِهَا نُونٌ، وَأَنْتَ النُّقْطَةُ الزَّهْرَاءُ 52

وحرف (النون) عند أهل العرفان رمزٌ لكل موجود في دائرة الكون من عالم الشهادة الذي انطلق منه (صلى الله عليه وسلم)، ويمثله الجزء الظاهر من نصف الدائرة السفلية لحرف النون، ومن عالم الغيب الذي ارتقى إليه (ﷺ)، ويمثله الجزء الخفي من نصف الدائرة العلوية المناظر للجزء السفلي من حرف النون، أما (النقطة الزهراء) في رمزية حرف النون. فهي إشارة بنقطة النون إلى محور دوران الأقدار بين هذين العالمين، والتي كان النبي (ﷺ) يمثلها حين ارتقى في رحلة المعراج من عالم الشهادة إلى عوالم غيب السماوات، وأكرمه الله فيها بمقام أدنى من (قاب قوسين)، ونال التخفيف من أقدار البشر في العبادات وسائر المكتوبات.

ومن جانب آخر فإنّ (النون) هي القدر الذي يتحقق عنده كل موجود في عالمي الغيب والشهادة بقول الله تعالى: (كُنْ)، وقد جاء في التنزيل قوله جَلَّ ثَنَاؤُهُ: ((إِنَّمَا أَمْرُهُ إِذَا أَرَادَ شَيْئًا أَنْ يَقُولَ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ)) 53.

وحاصل القول إن علامات التقليد الظاهرة في الإطار الوصفي الخارجي لهذا النص الشعري العمودي المقول في القرن العشرين في موضوع طالما قال الشعراء فيه لا تمنعه أن يكتنز بالكثير من العلامات الأسلوبية في مختلف مستوياتها، كما أن طول النص قد يعقد من عمل الدارس في استخراج الخصائص المتناثرة في ثنايا السياقات الخطابية المشغولة بتوجيه القارئ إلى معرفة هذه الحقيقة أو تلك، وهذا ليس من شأن الشعرية المعاصرة، ومع ذلك فإنه يمكن أن نوجز بعض علامات الأسلوبية الشعرية في اللوحات التالية:

التصريح من الظواهر الصوتية المؤثرة على خاصية الوحدة المعنوية التي تستغرق بيت القصيدة العمودية كله، لكنه يجر الشاعر إلى تخصيص وحدة معنوية مستقلة في كل شطر من البيت الأول، وهذا من أظهر تأثيرات الصوت على المعنى.

كما يدل اقتصار الشاعر على توظيف صيغة واحدة من صيغ جموع القلّة وهي (أفْعَال) ومعظمها في القافية، يدل على تأثير الاختيار الصوتي الموحد للقافية على توظيفات الصيغ الصرفية.

أما عدم توظيف الشاعر للتدوير العروضي بين الشطرين في كل القصيدة على طولها فهو يعود لثراء قاموس المفردات عنده وتنوعه بمختلف صيغه، بحيث لا يعدم في نهاية الشطر الأول كلمات تتناسب طولاً وقصرًا مع انتهاء الوزن في الشطر الأول من دون الحاجة إلى تأجيل جزء من ذلك إلى بداية الشطر الثاني.

وكان اختيار بحر الكامل لأنه أكثر البحور احتواءً لعدد الحروف حتى يتناسب مع زخم المعاني المعبرة عن فضل النبي (ﷺ) ويتيح للشاعر فرص التنوع والتطويع في نظم مختلف المفردات والتراكيب.

ويعد توظيف مختلف الضمائر وترتيبها عنصراً مهماً في الدلالة على هيكل القصيدة، حيث بدأت بضمائر الغائب ثم تحولت إلى ضمائر المخاطب مما يدل على تحول الشاعر من التمهيد المحيط بالموضوع من خارجه إلى عمق موضوعه، فأصبح ينطلق من حال المعية مع روح ممدوحه، وإلى قريب من ذلك التحول نجد أن الشاعر يوظف الفعل المبني للمجهول في النصف الأول من النص، لكنه حين يندمج في موضوعه يتجه إلى توظيف الفعل المبني للمعلوم، إذ لا محل. والحال هذه. للمجهولات.

وكثيراً ما يؤثر مجرى حرف الروي إذا كان بالضم في الإخلال بترتيب عناصر الجملتين الاسمية والفعلية بحكم أن للمرفوعات صدارة الترتيب، وهو الأمر الذي يضطر الشاعر إلى تأخير ما حقه التقديم، مما يكسب النص الشعري العمودي مجالاً رحباً من جماليات شعرية الأسلوب.

كما أن من أساليب سبك عناصر الجملة وربط بعضها إلى بعض ما يُكثر أمير الشعراء من توظيفه من أسلوب الشرط الذي تكاد عناصره تستوفي البيت كله، مما يعطي أنموذجاً واضحاً عن أسلوبية الوحدة المعنوية للبيت الشعري العمودي.

ويُعدّ الرسم بأسماء الحروف المنفصلة من الأساليب الشعرية عند هذا الشاعر حين يوظف (الألف) للدلالة على الأولوية الإلهية المطلقة، ثم (الباء) للدلالة على الأولوية البشرية، والسين والراء...، أما (النون) فيتجاوز بها مجرد الصورة البيانية إلى الرمز الكلي، ونقطتها هي الذات المحمدية التي تدور عليها جميع أفلاك الأقدار بين عالمي الشهادة والغيب...

وفي الختام لا نزعم أننا قد أحطنا بكل ما في هذه الرائعة المدحية من الخصائص الأسلوبية المعمقة لشعرية هذا النوع من النصوص في القرن العشرين، إنما هو مشروع يتأمل مشاركة القارئ في تقويمه والزيادة فيه من أجل الوصول إلى هدفه.

هوامش وإحالات المقال

¹ أحمد شوقي: الشوقيات، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 10، 1984، ص: 34.

² ينظر: صلاح فضل: أساليب الشعرية العربية، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص: 28.

³ ينظر: مصطفى حرركات: قواعد الشعر: العروض والقافية، موفم للنشر، الجزائر، (د ط)، 1989، ص: 83.

- ⁴ أحمد شوقي: الشوقيات، ص: 35.
- ⁵ المصدر نفسه: ص: 41.
- ⁶ المصدر نفسه: ص: 36.
- ⁷ المصدر نفسه: ص: 35.
- ⁸ المتنبي: ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، (دط)، 1983، ص: 491.
- ⁹ المصدر السابق: ص: 41.
- ¹⁰ المصدر نفسه: ص: 39.
- ¹¹ المصدر نفسه: ص: 34، والرؤاء: ماء الوجه.
- ¹² ينظر: محمد الأنطاكي: المحيط في أصوات العربية، دار الشرق العربي، بيروت، ص: 28.
- ¹³ المصدر السابق: ص: 35.
- ¹⁴ المصدر نفسه: ص: 40.
- ¹⁵ المصدر نفسه: ص: 34.
- ¹⁶ المصدر نفسه: ص: 38، وَظَفَرَةٌ: قُوَّةٌ وَغَلَبَةٌ.
- ¹⁷ المصدر نفسه: ص: 35.
- ¹⁸ ينظر: المصدر نفسه: ص: 35-36.
- ¹⁹ المصدر نفسه: ص: 38.
- ²⁰ ينظر: إميل بديع يعقوب: معجم الإعراب والإملاء، دار اشرفية، الجزائر، (دط)، (دت)، ص: 11.
- ²¹ أخرجه الحاكم والبيهقي.
- ²² سورة الأنبياء: الآية 107.
- ²³ أحمد شوقي: الشوقيات، ص: 41.
- ²⁴ المصدر نفسه: ص: 38.
- ²⁵ المصدر نفسه: ص: 41.
- ²⁶ المصدر نفسه: ص: 35.
- ²⁷ ينظر: مصطفى حركات: قواعد الشعر: العروض والقافية، ص: 255.
- ²⁸ المصدر السابق: ص: 34، مَشْرَعٌ: مَوْرِدٌ.
- ²⁹ المصدر نفسه: ص: 38.
- ³⁰ المصدر نفسه: ص: نفسها.
- ³¹ المصدر نفسه: ص: 41.
- ³² المصدر نفسه: ص: 40.
- ³³ المصدر نفسه: ص: 35.
- ³⁴ المصدر نفسه: ص: 34.
- ³⁵ المصدر نفسه: ص: 39.
- ³⁶ المصدر نفسه: ص: 34.
- ³⁷ المصدر نفسه: ص: 39.
- ³⁸ المصدر نفسه: ص: نفسها.
- ³⁹ سورة الأنفال، من الآية: 60.
- ⁴⁰ المصدر السابق: ص: 35.
- ⁴¹ المصدر نفسه: ص: نفسها.
- ⁴² المصدر نفسه: ص: 36.
- ⁴³ المصدر نفسه: ص: 34.
- ⁴⁴ المصدر نفسه: ص: 35.

⁴⁵ محمد شرف الدين البوصيري: الديوان، تح: محمد سيد كيلاني، مطبعة البابي الحلبي، مصر، (ط1) 1955، ص: 01.

⁴⁶ المصدر السابق: ص: 35. ترى: متواليه.

⁴⁷ المصدر نفسه: ص: 34.

⁴⁸ المصدر نفسه: ص: 35، وأيأء الشمس: نورها وجمالها.

⁴⁹ المصدر نفسه: ص: 41.

⁵⁰ المصدر نفسه: ص: 34.

⁵¹ المصدر نفسه: ص: 37.

⁵² المصدر نفسه: ص: 39.

⁵³ سورة يس، الآية: 82.

المصادر والمراجع:

1. القرآن الكريم.
2. أحمد شوقي: الشوقيات، دار الكتاب العربي، بيروت، (ط 10)، 1984.
3. إميل بديع يعقوب: معجم الإعراب والإملاء، دار اشريفة، الجزائر، (دط)، (دت).
4. شرف الدين البوصيري: ديوان البوصيري، تح: محمد سيد كيلاني، مطبعة البابي الحلبي، مصر، (ط1)، 1955.
5. صلاح فضل: أساليب الشعرية العربية، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (دط)، 1998.
6. المتنبي: ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، (دط)، 1983.
7. مصطفى حركات: قواعد الشعر: العروض والقافية، موقف للنشر، الجزائر، (د ط)، 1989.
8. محمد الأنطاكي: المحيط في أصوات العربية، دار الشرق العربي، بيروت، (دط)، (دت).