التشكيل اللغوي في (الملحمة المحمدية)
لكامل أمين و(أمير الأنبياء) لعامر بحيري

حنان سيد فرجاني

الملخص:

إن التشكيل اللغوي في الملحمتين بدا واضحًا من خلال توظيف الشاعرين للألفاظ، فقد أدت الهدف، ونقلت التجربة في إطار شعري معبر. فقد تميزت الملحمتين بقدرة فنية عالية من خلال اتكائهما على موهبة الشاعرين وقدرتهما في توظيف اللغة وهو ما درسناه تحت التشكيل اللغوي بكافة أنماطه وأشكاله.

لقد استطاع الشاعران توظيف معظم أدوات التشكيل اللغوي من حيث الأصوات والصرف والتراكيب، وقد أضفت هذه على الملحمتين جملة من الدلالات التي استطاع كل من الشاعرين توظيفها.

ومن جملة النتائج التي توصلت إليها الباحثة:

- الإيقاع والتشكل الصوتي بسماته المختلفة من الوزن والقافية والتكرار والترصيع والتوازي وغيرها من أنماط الإيقاع والانزياح الإيقاعي، تدل على انزياح الشاعرين من المباشرة إلى التورية والخفاء.
- لقد استثمرا الإيقاع عن طريق التكرار والتوازي لأنهما حازا على النسبة الأعلى في ملحمتيهما استثمار جيدًا، إذ عبرا من خلالهما عن انزياح إيقاعي متميز.
- استخدامهما للانزياح الإيقاعي يدل على عنايتهما بشعرهما وأنهما يريدان بهما –الملحمتين–أن يصلا إلى أعلى مراتب التجويد.
- حقق الإيقاع التأثير في المتلقي ولم يغفل الربط بين أجزاء القصيدة الواحدة.
- للإيقاع علاقة وطيدة بالنظام الصوتي واللغوي، والذي يؤكد ذلك علاقته بالتكرار والتوازي والتكرار الصوتي المستخدم في الملحمتين.
- إن الكلمات اللغوية هي مفتاح الشاعر للتواصل مع العالم المحيط، ومفتاحه للوصول إلى قلب القارئ وإيصال كل ما هو جديد له، فلكل شاعر إيقاعه الخاص الذي يظهر من خلال استخدامه للتكرار بكافة أنواعه وأنماطه كما تناولته في هذا المبحث، وقيمة هذا التكرار في الدلالة الصوتية والإيقاع والموسيقى.

Abstract:

The linguistic formation in the two epics seemed clear through the poets' use of words, as they fulfilled the goal and conveyed the

experience in an expressive poetic framework. The two epics were distinguished by a high artistic ability through their reliance on the talent of the two poets and their ability to employ the language, which we studied under the linguistic formation in all its patterns and forms.

The two poets were able to employ most of the linguistic formation tools in terms of sounds, morphology and structures, and these two epics added a number of connotations that each of the poets was able to employ.

Among the findings of the researcher:

- Rhythm and vocal formation, with its various characteristics of meter, rhyme, repetition, punctuation, parallelism, and other patterns of rhythm and rhythmic shift, indicate the poets' shift from directness to puns and concealment.
- They invested in rhythm through repetition and parallelism, because they had the highest percentage in their two epics, a good investment, as they expressed through them a distinct rhythmic displacement.
- Their use of rhythmic displacement indicates their care for their poetry and that they want with them - the two epics - to reach the highest levels of intonation. The rhythm achieved an impact on the recipient and did not neglect the connection between the parts of a single poem.
- Rhythm has a close relationship with the phonetic and linguistic system, which is confirmed by its relationship with repetition, parallelism, and vocal repetition used in the two epics. Linguistic words are the poet's key to communicating

with the surrounding world, and his key to reaching the heart of the reader and conveying everything that is new to him. Every poet has his own rhythm, which appears through his use of repetition of all kinds and patterns, as I discussed in this study, and the value of this repetition in the sonic significance, rhythm, and music.

مقدمة:

التشكيل اللغوي مصطلح واسع يمثل شكل العمل الفني في لغته الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية؛ إذ إنه "مفهوم واسع لا يقتصر على النظرة للجوانب التركيبية في النص بل يتجاوز ذلك للوقوف على الجوانب الصوتية، والدلالية، والنحوية، والصرفية، وتضام هذه المعطيات اللغوية لتشكل بناء كاملا يضفي بعلاقاته جملة من المعاني، والإيحاءات ليلبسها مفردات النص."[١]

فالتشكيل اللغوي أداة أساسية في الدراسة الأسلوبية، لا يمكن إغفالها في التحليل.

ومن هنا تحاول الباحثة دراسة التشكيل اللغوي في الملحمتين من خلال دراسة الأصوات والصرف والتراكيب؛ إذ إنها تمثل ترابط النص وتكامله من خلال شواهد من الملحمتين بشكل عفوي ودون انتقاء.

المبحث الأول: الإيقاع في الملحمتين

مما لا شك فيه أن الإيقاع نوع من الانزياح الشعري، إذ ينقله من النثر إلى الشعر، لأن الشعرية لا تتحقق دون إيقاع، لكن هناك فرقًا بين الوزن والإيقاع.

فقد فرق عبد الرحمن موافي بين الوزن والإيقاع فقال: "الوزن يتأسس على التفاعيل التي تحكمها الحركات والسكنات بطريقة منتظمة، بينما الإيقاع يمثل مفهومًا موسيقيا أكثر اتساعًا، يشتمل –إلى جانب الوزن– على أنظمة صوتية أخرى تعتمد على الكم، كما في حالة الوزن العروضي، أو الارتكاز كما في حالة النبر، وقد تتأسس على بعض الظواهر البلاغية مثل: الترصيع، والتجنيس الداخلي، والتقسيم، والمطابقة، وإلى جانب بعض الظواهر الصرفية"[٢]

وقال عبد الله الغذامي: "ويعرف قراء الشعر أن لكل قصيدة وقعًا على قارئها يختلف عما سواها من قصائد حتى وإن تماثل وزنهن العروضي... والسبب في ذلك أن لكل كلمة لغوية وزنا عروضيًا، ولها وزن صرفي، كما أن لها نظاما مقطعيا، وفيها نظام نبري"[٣].

ومن هنا فإنني لن اقتصر على دراسة الوزن العروضي والبحور الشعرية فحسب؛ بل على كل ما يندرج تحت الإيقاع.

وعن العلاقة بين المستويين الداخلي والخارجي للإيقاع يقول الدكتور خليل الموسى: "إن الإيقاع الشعري ذو وترين متلازمين يعزفان معًا في نفس المتلقي وفي أذنيه، وهما وتر خارجي يتجلى من خلال النغم الصوتي المتمثل في الوزن والقافية، ووتر داخلي يتجلى من خلال النغم النفسي العميق"(٤)

لذلك سيكون معظم تناولي في هذا المبحث للظواهر الإيقاعية التي تندرج تحت الفنون البلاغية والصوتية.

والإيقاع لغة: الإيقاع من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها.(٥)

الإيقاع عند القدماء:

قال سيبويه: "أما إذا ترنموا فإنهم يلحقون الألف والياء والواو ما ينون وما لا ينون، لأنهم أرادوا مد الصوت... وإنما ألحقوا هذه المدة في حروف الروي؛ لأن الشعر وُضِع للغناء والترنم."(٦)

ولقد تنبه القدماء إلى ما في الكون من إيقاع، فنجد الجاحظ يقول: "ما أودع صنوف سائر الحيوان، من ضروب المعارف، وفطرها عليه من غريب الهدايات، وسخر حناجرها له من ضروب النغم الموزونة، والأصوات الملحنة، والمخارج الشجية، والأغاني المطربة؛ فقد يقال إن جميع أصواتها معدلة، وموزونة مؤَقعة"(٧)

وحاول الكندي أن يحلل التفاعيل التي يتشكل منها الوزن الشعري، وهي فعولن وفاعلن ومفاعيلن وفاعلاتن على أساس موسيقي، فقال: "فالسبب نقرة وإمساك وهو حرفان متحرك وساكن مثل: هل، بل، قم... والوتد وتدان الأول نقرتان وإمساك وهو حرفان متحركان فساكن مثل: عتب، طرب."(٨)

وقال ابن سينا معرفًا الشعر: "كلام مخيل من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة، ومعنى كونها متساوية هو: أن يكون كل قول منها مؤلفًا من أقوال إيقاعية فإن عدد زمنه مساو لعدد زمان الآخر."(٩)

ومن ثم انتقل الإيقاع من الظواهر الطبيعية إلى الفن واللغة فظهر في عروض الشعر والوزن الصرفي والجرس الصوتي.

والإيقاع اصطلاحًا:

لا يوجد تعريف جامع مانع عند النقاد للإيقاع بل تعددت التعريفات، على النحو الآتي:

تعريفه عند ابن طباطبا:

"وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه. فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى، وعذوبة اللفظ، فصفا مسموعه، ومعقوله من الكدر، تم قبوله له، واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي: اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه."(١٠)

فابن طباطبا يرى أن الإيقاع يمثل الأثر الجميل لوقع الحركات والسكنات في النفس.

ولم يستخدم حازم القرطاجني مصطلح الإيقاع بل رأى أن عروض الشعر هو "ميزان الشعر" وربط فكرة الإيقاع بتحسين الكلام، إذ قال: "ولشدة حاجة العرب إلى تحسين كلامها اختص كلامها بأشياء لا توجد في غيره من ألسن الأمم. فمن ذلك تماثل المقاطع في الأسجاع والقوافي؛ لأن في ذلك مناسبة زائدة، ومن ذلك اختلاف مجاري الأواخر، واعتقاب الحركات على أواخر أكثرها، ونياطتهم حرف الترنم بنهايات الصنف الكثير المواقع في الكلام منها؛ لأن في ذلك تحسينًا للكلم بجريان الصوت في نهاياتها، ولأن للنفس في النقلة من بعض الكلمة المتنوعة المجاري إلى بعض على قانون محدود راحة شديدة واستجدادًا لنشاط السمع بالنقلة من حال إلى حال."[١١]

وعرف الدكتور رجاء عيد الإيقاع بقوله: "ليس عنصرا محددًا، وإنما مجموعة متكاملة، أو عدد متداخل من السمات المتميزة تتشكل من الوزن والقافية الخارجية والتقنيات الداخلية بواسطة التنسيق الصوتي بين الأحرف الساكنة والمتحركة إضافة إلى ما يتصل بتناسق زمنية الطبقات الصوتية داخل منظومة التركيب اللغوي من حدة أو رقة أو ارتفاع أو انخفاض أو من مدات طويلة أو قصيرة وجميع ذلك يتم تناسقه، ويكمل انتظامه في إطار الهيكل النغمي للوزن الذي تبنى عليه القصيدة"[١٢]

والهدف من الإيقاع إحداث تأثيرات وانفعالات معينة في نفس المتلقي لأنه يعبر عن مشاعر المبدع. ومن ثم يحتاج الإيقاع إلى فكر وثقافة وتدريب حتى نستطيع إدراكه، ولذا يتفاوت الناس في إدراكه وتذوقه كل بحسب ثقافة المتلقي ونضجه الفكري وخبراته لإدراك هذا الإيقاع.

فوجود الانزياح الإيقاعي في العروض له هدف جمالي وأثر نفسي، حرص على توافرهما الشعراء؛ طلبًا للتحسين، فالإيقاع يورث اللذة، واللذة لا تأتي مع الفوضى، وهو يتحقق بإجراء الكلام على قانون محدد، فيقع في موقع عجيب من النفس.[١٣]

ويمكن القول إن للإيقاع مستويان، هما:

١. الإيقاع العروضي: الذي اخترعه الخليل بن أحمد الفراهيدي.

٢. الإيقاع الصوتي: ونعني به ألوان البديع المختلفة؛ إذ نجد فيه ألوانًا مختلفة من التقابلات الدلالية والصوتية.

التشكيل الصوتي في الملحمتين وعلاقته بالإيقاع:

إن الدراسة الصوتية لدراسة أي شاعر تحتاج إلى إدراك أهمية الصوت في الشعر؛ فالألفاظ لا تخرج اعتباطًا وإنما هناك موسيقى داخل كل لفظة بل في كل حرف.

والشكل الصوتي: أعني به إيثار صوت على آخر، أو مجموعة من الأصوات على أخرى في الكلام المنطوق به. فهذا النوع يستمد دلالاته من طبيعة الأصوات، وهي ما يعرف بالدلالة الصوتية.

فالأصوات لا قيمة لها إلا من خلال توظيفها داخل الألفاظ، وعن دلالات الألفاظ واستيحائها أطلق عليها إبراهيم أنيس (الوحي) فقال: "وقد أطلقنا عليه الوحي لأنه لطيف لا يُدرك إلا بعد التجارب والدراسة المستفيضة؛ ولأنه عمل من أعمال العقل الباطن أو اللاشعور يحس به المرء دون أن يدرك كيف أحس به. وللأدباء بصدد هذا الاستيحاء قدرة أخرى فوق ما للمرء العادي، يستمدونها من خيالهم وتبنيهم للألفاظ، وتمدهم هذه القدرة بظلال من الدلالات لا تكاد تخطر في ذهن الآخرين."(١٤)

وقد أدرك العلماء القدماء أهمية التشكيل الصوتي في التعبير عن المراد، أي أن هناك علاقة وطيدة وثيقة بين الصوت والدلالة من خلال قدرة المبدع لتوظيفه هذه الأصوات أو تلك؛ إذ "يوظف الشاعر الحاذق في قوافيه، أو في ثنايا أبياته بعض الأصوات التي ترتبط بموضوع القصيدة وبصورتها الفنية، فيعدم إلى صوت يكرره مصورًا به اللوحة والحركة المطلوبة"(١٥)

وقال مصطفى النحاس: "النظام اللغوي والاستعمال السياقي جميعا في اللغة العربية يستخدمان التشكيل الصوتي في التمييز بين المعاني النحوية، فمد الصوت وتطويع الكلام مع التطريح والتفخيم والتعظيم ماز بين المنادى المندوب وغير المندوب، وبين الموصوف وغير الموصوف. ومن ثم لم يكن من اللائق أن تعامل اللغة كما لو كانت ميتة، فتسجل قواعدها وأحكامها بطريقة الكلام المكتوب، وبات من الضروري إشراك الكلام المنطوق في تسجيل هذه الأحكام وتلك القواعد"(١٦)

ومن مظاهر هذه الدلالة الصوتية (النبر) فقد تتغير الدلالة باختلاف موقعه من الكلمة وذلك من خلال الضغط أو النبر على جزء معين من أجزاء الجملة مما يؤدي إلى اختلاف الدلالة والمعنى المراد.(١٧)

أما التنغيم (النغمة الكلامية، الرموز الكتابية المرئية، الترقيم):intonation أو ما يسمى بالنغمة الكلامية، فهو من المظاهر الصوتية، ويلعب دورًا مهمًا، إذ قد يكون للكلمة الواحدة دلالات متعددة وفقًا لاختلاف النغمة في النطق، فقد يكون للكلمة الواحدة دلالات خاصة مثل الاستفهام، أو التهكم، أو السخرية، أو الدهشة والاستغراب وهكذا.(١٨)

ويعد التنغيم من الوحدات الصوتية أو الفونيمات فوق التركيبية؛ لأنه حصيلة موسيقى الكلام، وتظهر موسيقى الكلام في صورة ارتفاعات، وانخفاضات، أو تنويعات صوتية، أو ما نسميها نغمات الكلام(١٩).

وترى الباحثة أن ملحمة كامل أمين (الملحمة المحمدية) قد اعتمدت على التنغيم بشكل لافت للنظر، على عكس الملحمة الأخرى؛ وأرى أن السر والعلة وراء ذلك اختلاف طريقة التناول والهدف من وراء استخدام الشاعر للتنغيم؛ حيث اعتمد كامل أمين على التنغيم في مواضعه الصحيحة، من حيث لفت انتباه القارئ من خلال تفاعله مع النص فيجد نفسه يستخدم نغمات الكلام أو التنغيم من خلال ارتفاع موسيقى الكلام أو من خلال ارتقاع الصوت وانخفاضه عند اعتماده على التنغيم وذلك كله في أثناء التفاعل بين المتلقي والنص أو بين القارئ والنص.

وقد يظهر التنغيم في الكتابة من خلال علامات الترقيم، مثل علامة الاستفهام، وعلامة التعجب، وقد استطاع تمام حسان أن يلمح إلى ذلك حينما قال: "لقد حاولت الكتابة أن تستعيض عن التنغيم بالترقيم، ولكنها لن تعوض النبر بوسيلة أخرى."[٢٠]

وقال غيره مشيرًا إلى التنغيم في الكتابة: "وزيادة على الأصوات، هناك الرموز الكتابية المرئية التي يمكن في ظروف معينة أن تستخدم بدلا من الرموز الصوتية المسموعة لتجسيد التعبير اللغوي."[٢١]

فلقد تمثل التنغيم بوضوح في الملحمة المحمدية من خلال استخدامه لعلامات الترقيم، والأمثلة على ذلك كثيرة ملحوظة بنظرة أولى، لذا سأكتفي بقليل من النماذج، مثل:

يقولون لي من أي بحر حملته فقلت لهم: من فيض بحرك موردا[٢٢]

فالتنغيم واضح بارز من خلال الوقوع على علامة الاستفهام والترقيم.

وقوله:

وأودعها في درجه ثم قال: عُدْ لدى (رمضان) كي تذاع مؤكدا[٢٣]

وقوله:

وأهملها عامًا. فألغيتُ عقده لأني رأيت الكذب فيه مجسَّدا[٢٤]

فالتنغيم واضح من خلال علامة الترقيم، التي لولاها ما حصل ذلك الإيقاع والفهم والإدراك المطلوب من البيت، إضافة إلى ارتفاع وانخفاض الصوت.

وقوله:

وما قال. لا، أو قال. إلا لطالبٍ سوى. نعم إلا إذا ما تشهدا[٢٥]

فلعلامات الترقيم دور وأثر بارز في التنغيم في هذا البيت، وفي فهمه فهمًا صحيحا.

وقوله:

فقال: لماذا؟ أحضروه، فقال من قريش رجال قد أسأنا تعمدا[٢٦]

وقوله:

أجبريل. من هذا؟ فقال (محمد) فسبَّح للرحمن ثم تشهدا[٢٧]

والأمثلة كثيرة لا تكاد تحصى للتنغيم في هذه الملحمة.

وهكذا فإن هذه الأبيات اعتمد فيها الشاعر على التنغيم الذي ظهر من خلال قراءة الأبيات بنغمات متفاوتة ومختلفة تبعًا للهدف الذي أراده الشاعر، وقد وفق الشاعر في استخدامه واعتماده على التنغيم لما

فيه من إمكانية توصيل المعنى الباطن أو الخفي أو العميق، ولذا أشار "بالي" إلى أن الأصوات، والنغم، والإيقاع، والفواصل تتضمن طاقة تعبيرية قوية لكنها تظل في طور الكمون(٢٨).

إذن درست الباحثة التنغيم من خلال فهمها للنص وقراءتها له معتمدة على استخدام التنغيم في مواضعه وعلاقته بالدلالة أو بغرض الشاعر، ومن خلال رصد الباحثة لبعض علامات الترقيم أو الرموز الكتابية الدالة على مواضع التنغيم المرتبط بالدلالة.

التكرار:

يعد التكرار من أهم العناصر المستخدمة في القصيدة العربية القديمة والجديدة، حيث يعتمد عليه الشاعر في جذب انتباه القراء، يجعل من شعره مغامرة يخوضها القارئ كي يسبر أغوارها، ويكشف اللثام عن كنه كل ما هو جديد في تلك القصيدة، فالتكرار "تجلية للمعنى وتزكية له، أو رغبة من الشاعر في التوكيد والتفصيل ومن ثم تنمية المعنى وبلورته"(٢٩).

كما "يسهم التكرار إذا ما برز في النص الشعري في إضاءة عتمته وإنارة مصابيحه من جانبين: الأول منهما يتعلق بإظهار الوحدة العضوية للنص بحيث تبدو الأبيات في داخل النص متماسكة يمسك بعضها برقاب بعض وكأنها قد انتظمت في عقد فريد. وأما الجانب الآخر فهو لا شك متصل بالقيمة الجمالية التي يحدثها أسلوب التكرار من خلال الكشف عن مشاعر الذات الشاعرة وإدهاش المتلقي بشعرية الشعر"(٣٠).

التكرار في النص الشعري أنواع، هي:

(تكرار الحرف، تكرار الكلمة، تكرار الأبيات، التكرار الاستهلالي، التكرار التقابلي).

التكرار الصوتي/ تكرار الحرف:

ونبدأ بالحديث عن تكرار الحرف، وهو تكرار الحرف نفسه، واستخدامه عدة مرات، وهذا التكرار يمثل قيمتان، هما: القيمة الأولى قيمة سمعية، والقيمة الثانية قيمة فكرية.

تتمثل القيمة السمعية في تكرار الجانب الإيقاعي الذي يساعد على كسب انتباه القارئ وإعطاء النص لونًا من ألوان الموسيقى التي يستريح لها المستمع، وتقبل عليها الآذان.(٣١)

أما القيمة الفكرية فتظهر متمثلة في الجانب الدلالي الذي يعبر عنه الشاعر ويصل إلى فهم القارئ لنقل تجربته الشعرية(٣٢).

والملاحظ في ملحمة أمير الأنبياء تكرار حرف الألف (المد), وهو حرف الإشباع العروضي، وهذا ما نراه في (المقدمة الشعرية):

نبـــــــي جـــــــاء بالتوحيـــــــد دينـــــــا وأرشـدنا لـرب العالمينـا

أتـــــم رســـــالة مـــــن قبـــــل جـــــاءت علـــى أيـــدي الهـــداة

فـــــــلا شـــــــــرك هنـــــــاك ولا ضـــــــــلال لحـــزب أول الضـــلال

ولا صـــــــــنم تقـــــــام لـــــــــه طقـــــــوس ويصـــبغه دم المتقربينـــا

مـــــــن الصـــــــخر الأصـــــــم أصـــــــم وأبكـــم عـــن حـــديث

ولا شـــــــــمس ولا قمـــــــــــر منيـــــــــــر ولا نجم كفعل الصابئينا

ولا نـــــــــار المجـــــــــوس ولا خبـــــــــال تقاســـمه الـــورى هنـــدًا

عبـــــــادات هـــــــي الكفـــــــر اســـــــتبدت بإيمان الجدود الأقدمينا

ولمـــــــا جـــــــاءهم موســـــــى وعيســـــــى وأضحوا بالهوى متفرقينا

تـــــــــداركهم برحمتـــــــــــه تعـــــــــالى بأحمـــد ينشـــر النـــور

(٣٣)

وفي القصيدة نفسها كرر الشاعر الاعتماد على ألف المد، في عشرة أبيات آخرها:

فمـــن لـــي أن أعـــود إليـــك مـــن لـــي أخوض البحر، والقفر الدويا؟ (٣٤)

أي أنه اعتمد على تكرار الألف في هذه القصيدة (٢٠) مرة في روي الأبيات.

ثم اعتمد علي تكرار حرف الألف (المد) في قصيدة (ملكان في البادية) فقال في الجزء الثالث من هذه القصيدة:

رأى "الســـعدي" مـــا فعـــلا فشـــدا بلـــى، بفـــؤاده الخـــوف اســـتبدا(٣٥)

ويستمر في اعتماده عليه في (١٠) أبيات، وفي القصيدة ذاتها في الجزء الرابع منها، اعتمده أيضًا فقال:

أتتـــــه الأم فالتزمتـــــه حبـــــا لتصـــرف عنـــه إشـــفاقًا ورعبـــا(٣٦)

وذلك في (١٠) أبيات أيضًا.

ونراه يعتمد عليه في رويه مرة ثالثة في قصيدته (إرهاص النبوة) حينما قال:

تفـــــرد بالشـــــمائل والســـــجايا ونـــال الفضـــل مـــن دون البرايـــا(٣٧)

وذلك في (١٠) أبيات أيضًا.

ومرة رابعة نجد الألف (المد) روي لقصيدته (فوق جبل النور) في الجزء الثالث منها، إذ قال:

ونـــــام "محمـــــد" بالغـــــار يومـــــا قـــد اســـتوفى مجاهـــدة وصـــوما(٣٨)

وذلك في (١٠) أبيات أيضًا.

وفي قصيدة (الوليمة) يجعل الألف (المد) للمرة الخامسة حرفًا للروي في جزئها الثاني، قال:

وعـــاد الـــوحي فياضـــا هتونـــا كمـا فجـرت عـن صـخر عيونـا[٣٩]

وذلك في (١٠) أبيات أيضًا.

وللمرة السادسة يعتمده في قصيدة (العذاب) في أجزائها الثالث والرابع والخامس بمجموع أبيات بلغت (٣٠) بيت، أولها:

وأقبـــل "عتبـــة" يبغـــي النبيـــا يعـرض ذلـك العـرض السـخيا[٤٠]

إلى قوله:

ولـــو علمـــت بـــأن النصـــر آت لما ازورَّت عن الحق ازورارا[٤١]

ومرة سابعة في قصيدة (الإسراء والمعراج وشق القمر) في جزئيها الثالث والخامس بمجموع (٢٠) بيت، سأكتفي بذكر أول بيت من كل جزء:

وطأطـــأت البـــراق لـــه علاهـــا فهـــم بهـــا وشـــيكا فامتطاهـــا[٤٢]

وقوله:

ترقـــى بعـــد نـــورا أو ظلامـــا ليبلـغ عنـد ذي العـرش المقامـا[٤٣]

ومرة ثامنة في قصيدة (الغار) بمجموع أبيات (١٠) في جزئها الأول، **قال**:

تلاقـــى فـــي النـــدى المشـــركونا وبـــاتوا بيـــنهم يتآمرونـــا[٤٤]

وللمرة التاسعة يعتمد على الألف (المد) أو الإطلاق في قصيدته (بدر الكبرى) في (١٠) أبيات في جزئها الثاني، **قال**:

ثـلاث قـوى تلاقـت فـي الصـحارى لأمـــر شـــاءه الله اعتبـــارا[٤٥]

وللمرة العاشرة في قصيدة (عند سفح أحد) في (١٠) أبيات أيضًا، **قال**:

إذا لـــبس النبـــي لبـــاس حـــرب فـــلا يخلعـــه أو يغشـــى النـــزالا[٤٦]

وللمرة الحادية عشرة في قصيدة (من وراء الخندق) في جزئيها السادس والثامن بمجموع (٢٠) بيت، **قال**:

وكـــان "بنـــو قريظـــة" قائمينـــا علـــى عهـــد النبـــي المحافظينـــا[٤٧]

وقوله:

بنصـــر الله عـــاد المســـلمونا لحصـــن "بنـــي قريظـــة" يقصـــدونا[٤٨]

واعتمد عليه للمرة الثانية عشرة في قصيدته (الفتح) بمجموع (١٠) أبيات في جزئها الرابع، قال:

وعـــاد "محمـــد" بالمســـلمينا إلـــى أرض المدينـــة قافلينـــا[٤٩]

وكذلك في قصيدة (المعجزات) اعتمد على الألف للمرة الثالثة عشرة بمجموع (١٠) أبيات، قال:

وأزكـــى مـــن حـــديث الغيـــث طيبـــا حـــديث الجـــذع فينانـــا رطيبـــا[٥٠]

وكان للألف (المد/ الإطلاق) نصيب من الاعتماد في قصيدة (أمهات المؤمنين) للمرة الرابعة عشرة بمجموع أبيات بلغت (٢٠)، في جزئيها الأول والرابع، **قال**:

تلاقـــت أمهـــات المؤمنينـــا علـــى الحجـــرات يومًـــا يشـــتكينا[٥١]

وقال:

نبـــي الله كـــان أبًـــا رحيمـــا وزوجًـــا فـــي منازلـــه حليمـــا[٥٢]

وتكرر اعتماده عليه للمرة الخامسة عشرة في قصيدة (الحج الأكبر) بمجموع أبيات بلغت (٢٠) بيتا في جزئيها الرابع والسادس، **قال**:

ولاح البيـــت للأنظـــار ســـعدا فســـاروا نحـــوه وفـــدًا فوفـــدا

وقال:

وعـــاد "محمـــد" فـــي العائـــدينا وعـــز هنالـــك ديـــن الله دينـــا[٥٣]

وكان النصيب الأكبر لتكراره والاعتماد عليه في قصيدة (النهاية)؛ إذ بلغ مجموع الأبيات (٥٠) بيتا، وكان ذلك التكرار للمرة السادسة عشرة، **قال**:

بلـــى، إن النبـــي غـــدا علـــيلا وكـــان رقـــاده أمـــرًا وبـــيلا[٥٤]

وقد خلت قصيدة (المولد) وقصيدة (نشأة اليتيم) وقصيدة (البيعة) وقصيدة (الطريق) وقصيدة (أنوار المدينة).

وبالمقارنة بين عدد القصائد التي اعتمد فيها الشاعر على تكرار الألف –الإطلاق– التي بلغت (١٦) قصيدة وبين القصائد التي خلت من الاعتماد عليه إذ بلغت (٥) قصائد، يتضح لنا أن اعتماد الشاعر عليه من أجل التكرار، هو اعتماد وتكرار مقصود دلاليًّا وصوتيًّا، إذ ينقلنا هذا التكرار ما تمتاز به حروف المد وقدرتها العالية على الإسماع، فهي تتصدر المركز الأول في درجات الفهم والاستماع، في الأصوات العربية واللغوية المعاصرة والقديمة؛ إذ تعطي حالة من الانسجام والاستمتاع في أثناء تلقي القارئ للنص. ولعل هذا التكرار المكثف لحرف المد يسهم في إيجاد نوع من النغم والإيقاع المؤثر عاطفيًا في النفس، من

جراء ما تتركه هذه الحروف وتكرارها المتناسق، من امتدادات نفسية موحية. .كما تساعد في الإنشاد الديني من الناحية الموسيقية والدلالية عند المبدع والمتلقي.

ثم في مراتب مختلفة اعتمد الشاعر على تكرار بعض الحروف في رويه، على النحو الآتي:

١. الراء: وقد تكررت في (١٤) قصيدة بمجموع أبيات بلغ (١٥٩) بيت.
٢. الألف الممدود: وقد تكرر في (١٠) قصائد بجموع أبيات بلغ (١٠٠) بيت.
٣. الدال: تكرر في (٩) قصائد بمجموع أبيات بلغ (١٠٠) بيت.
٤. الميم: تكرر في (٧) قصائد بمجموع أبيات بلغ (١٠٠) بيت.
٥. اللام: تكرر في (٦) قصائد بمجموع أبيات بلغ (٧٠) بيت.
٦. النون: تكرر في (٥) قصائد بمجموع أبيات بلغ (٦٠) بيت.
٧. الهاء: تكرر في (٥) قصائد بمجموع أبيات بلغ (٧٠) بيت.
٨. التاء سواء مفتوحة أو مربوطة: تكررت في (٦) قصائد بمجموع أبيات بلغ (٦٠) بيت.
٩. الباء: تكرر في (٤) قصائد بمجموع أبيات بلغ (٤٠) بيت.
١٠. العين: تكررت في (٣) قصائد بمجموع أبيات بلغ (٣٠) بيت.
١١. الياء: تكرر في (٣) قصائد بمجموع أبيات بلغ (٣٠) بيت.
١٢. الجيم: تكرر في (٢) من القصائد بمجموع أبيات بلغ (٢٠) بيت.
١٣. الحاء: تكرر في (٢) من القصائد بمجموع أبيات بلغ (٢٠) بيت.
١٤. ق: تكرر في (٢) من القصائد بمجموع أبيات بلغ (٢٠) بيت.
١٥. س: في قصيدة واحدة بمجموع أبيات بلغ (١٠) أبيات.
١٦. ض: في قصيدة واحدة بمجموع أبيات بلغ (١٠) أبيات.

إذن اعتمد الشاعر في ملحمته على معظم حروف اللغة العربية، وقد وفق في استخدامه لهذه الحروف؛ لأنها تشترك في (الجهر والانفتاح) مما يتلاءم مع ما أراده الشاعر وهو يمدح أعظم خلق الله النبي–صلى الله عليه وسلم–، فهو يريد أن يجهر بما يقوله لا أن يخفيه ليصل صوته إلى أكبر عدد من الناس ليؤثر فيهم، إضافة إلى صفة الانفتاح التي سمحت للأصوات بالخروج لتصل إلى أبعد مكان ممكن؛ لذلك أرى أنه لم يعتمد على الحروف المطبقة (ص ض ط ظ) باستثناء اعتماده على الضاد في قصيدة واحدة في عدد قليل لا يتجاوز الـ(١٠) أبيات، لأنها تمنع الصوت من الجريان والانتشار والوصول، وكذلك وفق الشاعر في عدم اعتماده على تكرار الحروف المهموسة والأسنانية في الملحمة باستثناء حرف السين الذي اعتمد عليه في (١٠) أبيات فحسب؛ لأنها تستخدم في الغالب مع حالة الحزن والبؤس وعدم الفرح، أي أنها لا تتناسب

مع مقام النبي –صلى الله عليه وسلم– ولا مع سيرته العظمى، وهذا إن دل فيدل على مقدرة الشاعر من خلال استخدامه لأحرف مناسبة للغرض.

وكانت النسبة الأكبر للراء الذي يتسم بالتكرار وهي أهم صفة من صفاتها إضافة إلى الجهر والانفتاح.

أما الملحمة المحمدية فقد جاءت (دالية) كلها، إذ لم ينوع في رويها كما فعل عامر بحيري، ولعل السر وراء ذلك أيضًا اختياره للعنوان الدالي المنسوب إلى سيدنا محمد –صلى الله عليه وسلم–، أقصد أنه اختار حرف الروي عن قصد وعمد لا أنه اختيار اعتباطي؛ لذا آثر أن تكون الملحمة كلها على روي الدال إضافة إلى ألف الإطلاق التي أشرت إلى ما تتميز به سابقا، والذي يتميز –كما أشرت سابقًا– فهو يتميز بالجهر والانفتاح.

ومن هنا فحروف الروي والقافية لها دلالات لا بد من توضيحها –كما أوضحت سابقًا–، إذ إن الصوت المجهور يتميز بالقوة والوضوح وهي الأكثر شيوعًا من المهموسة، و"الصوت المجهور يحمل جملة من المعطيات الفيزيائية التي تجعله الأقوى مقابل الصوت المهموس"[٥٥]

لقد وفق الشاعرين في اعتمادهما على الأصوات المجهورة أكثر من المهموسة؛ إذ إنها أكثر فاعلية مما أعطى الملحمتين انسجامًا واضحًا من حيث البناء والغرض.

وعليه فإن "عناصر التركيب –الصوتية والنحوية والدلالية– تؤلف شبكة من العلاقات المتنافسة لا تتوفر في اللغة وحدها، فالكلمة، والعبارة، والشكل اللغوي الدال تدخل في ألوان متنوعة من التضام لتشكل أنماطًا من البنى اللغوية، ويحدث تناسق عام في الأصوات، والدلالات، والأنماط التركيبية"[٥٦]

تكرار الكلمات:

يمثل التكرار دلالات وإشارات يريدها المبدع أو الشاعر، "فللتكرار في حد ذاته دلالة، فالكلمة الثانية لا تحمل معنى الأولى، وإلا كان ذلك تحصيلًا حاصلًا، وكانت اللغة في حل منه، ولكنها تحمل معنى إضافيًا هو مبرر وجودها، **وهو معنى التأكيد أو التعجب أو التكثير، أو ما إلى ذلك من المعاني المقدرة في ذهن المتلقي.**"[٥٧]

وهذا التكرار الذي يندرج تحت تكرار الكلمات سواء كان جناس أو غيره من أنواع الاشتقاق للجذر ذاته كان بارزًا في الملحمتين، ومن نماذج ذلك في ملحمة أمير الأنبياء، **قوله:**

ونـــار الفـــرس خامـــدة جـــذاها ولـم يـك فـي الزمـان لهـا خمـود[٥٨]

وقوله:

مضـــت "بمحمـــد" فمضـــت بفـــيض كفـــيض العاديـــات الهـــاطلات[٥٩]

وقوله:

هنالـــك غطـــه غطـــا شـــديدا وأرســـله، فكـــاد عليـــه يغمـــى[٦٠]

وقوله:

وأشـــرق وجهـــه بـــالنور صـــدقا وأشـــرقت الـــدموع فنورتـــه[٦١]

وقوله:

فأولمهـــــا وليمـــــة حـــــاتمي لـــيحكم بعـــد مشـــتبك الحـــوار[٦٢]

وقوله:

فـــاطرق ســـاعة مـــرت كـــدهر فكـــل الـــدهر يرقـــب فـــي انتظـــار

وقـــال لعمـــه: "قـــد قلـــت قـــولي ولـــيس الأمـــر فيـــه باختيـــاري"[٦٣]

وقوله:

ركـــــاب لا أخيـــــل منـــــه إلا كمـــا خيلـــت ســـر الكهربـــاء[٦٤]

وقوله:

وكذبـــه المكـــذب مـــن قـــريش وســـار بكذبـــه بـــين الجمـــوع

وشـــك المؤمنـــون طويـــل شـــك فهـــم مـــا بـــين بـــاك أو جـــزوع[٦٥]

وغيرها أمثلة ونماذج كثيرة لافتة للانتباه.

ومن نماذجه في الملحمة المحمدية، **قوله:**

ســـلام رســـول الله مـــا راح واغتـــدى حمـــا الحمـــى فـــي كـــل يـــوم وغـــردا

ســـلام علـــى بـــاب الســـلام ومـــن بـــه ومـــن فيـــه صـــلى أو دعـــا أو تهجـــدا

فيشـــهد فيهـــا آيـــة بعـــد آيـــة خصصـــت بهـــا قربـــا وشـــرفت مشـــهدا

إذا كانـــت الأخـــلاق تعنـــي صـــفاتها فمـــا كانـــت الأخـــلاق إلا (محمـــدا)[٦٦]

وقوله:

فكـــل انتهـــازي تعمـــم وانبـــرى وكـــل شـــيوعي بمســـبحة يـــدا

وينشـــر فـــي (الليـــث ســـعد) كأنـــه فقيـــه وفـــي الفقـــه المقـــارن جـــددا

أجـــل حـــاربوا شـــعري لأنـــي مســـلم وشعري عن الإسلام غنى وغردا[٦٧]

وقوله:

مواعيـــد (عرقـــوب) مواعيـــده فلـــم يعـدني ويصـدق قـط فـي الطبـع موعـدا

فـــأبرم عقـــدا للطباعـــة بيننـــا ولم يبد لي للطبع يوما محددا[٦٨]

وقوله:

أهـاج حـداء العـيس قلبـي فمـال بـي إلـيهم ينـادي بالـدموع لمـن حـدا

أقـول لهـم والعـيس نازحـة بهـم وللعـين دمـع يتبـع العـيس مبعـدا

سـلام علـى بـاب السـلام ومـن بـه ومن فيه صلى أو دعا أو تهجدا[٦٩]

وقوله:

وقيـدت قلبـي فـي هـواهم محبـة ومـا ضـرني بالحـب أن أتقيـدا

وحسـبي وإن زادت ذنـوبي أننـي أرى كـرم الـرحمن أنـدى مـن النـدى

إلهـي وأنـت الواحـد الأحـد الـذي له الحمد والملك الذي لن يبددا[٧٠]

المراجع:

---

[١] د. زيد خليل القرالة، التشكيل اللغوي وأثره في بناء النص: دراسة تطبيقية، مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية)، مج١٧، ع ١، يناير ٢٠٠٩م، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، ص٢١٢.

[٢] عبد العزيز موافي، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ط١، ٢٠٠٤من المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص١١٨.

[٣] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية ن ط١، ١٩٨٥من النادي الأدبي الثقافي، جدة، ص٣١١.

[٤] د/ خليل الموسى، الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، ط١، ١٩٩١م، مطبعة الجمهورية، دمشق، ص٩٣.

[٥] ابن منظور، لسان العرب، مادة (وقع).

[٦] سيبويه، الكتاب، تح/ عبد السلام محمد هارون، ١٩٧٥م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٤/٢٠٤-٢٠٦.

(٧) الجاحظ، كتاب الحيوان، تح/ عبد السلام محمد هارون، ط٢، ١٣٨٤هـ/ ١٩٦٥م، مصطفى البابي الحلبي، ١/٣٥.

(٨) الكندي، المصوتات الوترية، ضمن مؤلفات الكندي الموسيقية، ص٨٢.

(٩) ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفا، ضمن كتاب الشعر لأرسطو، ص٢٧٤.

(١٠) ابن طباطبا، عيار الشعر، شرح وتحقيق/ عباس عبد الساتر، مراجعة/ نعيم زرزور، ط٢، ١٤٢٦هـ/ ٢٠٠٥م، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص٢١

(١١) القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح/ محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ص١٢٢-١٢٣.

(١٢) رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، ط١، دار الفكر، بيروت، ص١١٢.

(١٣) القرطاجني، منهاج البلغاء، ص١٢٤.

(١٤) ابراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٦م، ص٨٥.

(١٥) محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، ص٢٨.

(١٦) مصطفى النحاس، من قضايا اللغة، الكويت، ط١، ١٤١٥هـ/١٩٩٥م، ص٨٩.

(١٧) ابراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٦م، ص٤٦-٤٧ بتصرف.

(١٨) ابراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٦م، ص٤٧ بتصرف.

(١٩) كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠م، ص٥٣٣.

(٢٠) تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٢، ١٩٧٩م.ص٤٧.

(٢١) يحيى عبابنة وآمنة الزعبي، علم اللغة المعاصر مقدمات وتطبيقات، دار الكتاب الثقافي، الأردن، إربد، ط١، ٢٠٠٥م، ص١٧.

(٢٢) الملحمة المحمدية، ص٥.

(٢٣) الملحمة المحمدية، ص٦.

(٢٤) الملحمة المحمدية، ص٧.

(٢٥) الملحمة المحمدية، ص١٠.

(٢٦) الملحمة المحمدية، ص١٤.

(٢٧) الملحمة المحمدية، ص٢٣.

(٢٨) محمد عزام، الأسلوبية منهجًا نقديًا، ص٨٤.

(٢٩) رشيد شعلان، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، رسالة ماجيستير، جامعة عناية، ١٩٩٣، ص٢٥٢.

(٣٠) يوسف عليمات، بنية اللغة الشعرية عند العذريين، جميل بثينة نموذجا، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، ١٩٩٩، ص٩.

(٣١) للتفصيل، انظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ط٤، ١٩٩٧م، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ص٤١.

(٣٢) للتفصيل، انظر: عز الدين السيد، التكرير بين المثير والتأثير، ط٢، ١٩٨٦م، عالم الكتب، بيروت، ص١٢.

(٣٣) ملحمة أمير الأنبياء، ص٩-١٠.

(٣٤) ملحمة أمير الأنبياء، ص١١.

(٣٥) ملحمة الأنبياء، ص١٩.

(٣٦) ملحمة الأنبياء، ص١٩-٢٠ز

(٣٧) ملحمة أمير الأنبياء، ص٢٤-٢٥.

(٣٨) ملحمة أمير الأنبياء، ص٢٨.

(٣٩) ملحمة أمير الأنبياء، ص٣١-٣٢.

(٤٠) ملحمة أمير الأنبياء، ص٣٥-٣٦.

(٤١) ملحمة أمير الأنبياء، ص٣٦.

(٤٢) ملحمة أمير الأنبياء، ص٣٨.

(٤٣) ملحمة أمير الأنبياء، ص٣٩.

(٤٤) ملحمة أمير الأنبياء، ص٤٤.

(٤٥) ملحمة أمير الأنبياء، ص٥٤-٥٥.

(٤٦) ملحمة أمير الأنبياء، ص٥٩.

(٤٧) ملحمة أمير الأنبياء، ص٦٧-٦٨.

(٤٨) ملحمة أمير الأنبياء، ص٦٨-٦٩.

(٤٩) ملحمة أمير الأنبياء، ص٧١-٧٢.

(٥٠) ملحمة أمير الأنبياء، ص٧٨.

(٥١) ملحمة أمير الأنبياء، ص٨٠.

(٥٢) ملحمة أمير الأنبياء، ص٨٢.

(٥٣) ملحمة أمير الأنبياء، ص٨٧.

(٥٤) ملحمة أمير الأنبياء، ص٨٨-٩٢.

(٥٥) سمير ستستية، الأصوات اللغوية رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية، دار وائل للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط١، ٢٠٠٣م، ص١٧٣.

(٥٦) محمد عزام، الأسلوبية منهجًا نقديًّا، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٩م، ص٣٩.

(٥٧) محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري (البنية الصوتية في الشعر)، الدار البيضاء، الدار العالمية للكتاب، ط١، ١٩٩٠م، ص٢٧٨.

(٥٨) أمير الأنبياء، ص١٦.

(٥٩) أمير الأنبياء، ص١٨.

(٦٠) ملحمة أمير الأنبياء، ص٢٨.

(٦١) أمير الأنبياء، ص٣٠.

(٦٢) أمير الأنبياء، ص٣٢.

(٦٣) أمير الأنبياء، ص٣٣.

(٦٤) أمير الأنبياء، ص٣٨.

(٦٥) أمير الأنبياء، ص٤٠.

(٦٦) لملحمة المحمدية، ص٥.

(٦٧) لملحمة المحمدية، ص٦.

(٦٨) لملحمة المحمدية، ص٧.

(٦٩) لملحمة المحمدية، ص٨.

(٧٠) لملحمة المحمدية، ص٩.