استراتيجيات التباري الفني في المعارضات الشعرية المعاصرة

رؤية في المقارنة الأسلوبية بين ميميتي شوقي والهريس

إعداد

ا.م.د/ محمود عسران محمد إسماعيل

أستاذ الأدب العربي المساعد

وكيل كلية التربية للطفولة المبكرة لشئون التعليم والطلاب

جامعة دمنهور

المستخلص:

إن للمعارضات الشعرية مذاقا شديد الخصوصية في أمة تحتل بلاغة القول فيها مكانة ليس وراءها مطلع لناظر، والمعارضات واقفة بين أحد أمرين ، فإما أن تكون احتذاء أو تباريا ، وإني لأري في الاحتذاء مجاجة وتصاديا غير محمود ، وأري في التباري فذاذة وتطورا ، لأنه سعي مشروع لإثبات الذات ودليل قاطع على نجاح الشاعر المعارض في ترك بصمته الأسلوبية في نفس معارضه ، ولقد سعيت في بحثي ذاك لتلمس شيات الاتفاق أو الاختلاف بين ميميتي شوقي ونايف الهريس في معارضتيهما بردة البوصيري ولقد فرض على ذلك الأمر التعرض لمفهوم المعارضة ولوضعها في شعرنا الحديث ولسياقات البردة وسير مبدعيها ، ثم عرضت لأوجه التلاقي والاختلاف فيما بينهم ، ثم ولجت إلى معمار نهج البردة لأحمد شوقي فتعرضت لمضمونها وموسيقاها الداخلية والخارجية وظواهر البديع وعلاقتها بإيقاعية الأداء، وكذلك حركة الروي وعلاقتها بالحركات في متن النص ، والمظهر الإيحائي للأصوات ، ثم ختمت بتناول استراتيجيات التوجيه والإخبار لديه ، وكررت الأمر ذاته مع رائعة (سلام على البردة) للشاعر نايف عبد الله الهريس ، وختمت البحث بلواحق مبينة عن تواتر الجمل بأنواعها في رائعتي الشاعرين وذلك سعيا مني للوقوف على آليات المعارضات المتخذة لهيكلة معمار القصيد القائم عليها.

الكلمات الافتتاحية:

فن المعارضات – الاحتذاء– التباري الفني– المقارنة الأسلوبية – المظهر الإيحائي – متن النص– معمار القصيدة .

Research Summary

After-poetry has a significant literary taste, especially in a nation, with a great and unpreceeded interest in the rhetorical language. After-poetry is divided into two categories: imitative or competitive. For me, imitation is a genuine and repetitive literary practice, whereas, competitive after-poetry is unique and genuine as it is a creative way through which the poet expresses his talent and poetic style which has a great influence on the original work. Here, the present research aims at highlighting the differences and similarities between two poems of the same name: Ahmed Shawky's and Naief Al Hariess' "Way of the Mantle" *al-mimiah* in which they individually introduce competitive poem against the original "Way of the Mantle" which is composed by Al-Busiri. In this regard, the present research discusses and elaborates "after-poetry" and how this form of poetry is introduced in modern poetry. After that, the research elaborates the similarities and differences between the different versions of "Way of the Mantle." Moreover, the research presents a full account for Shawki's "Way of the Mantle" through highlighting and analyzing the poem's structure, content, rhyme, rhythm, voice uses, and narration strategies. The same steps of analysis are applied to Naief Al Hariess' poem. The research also includes appendices for more clarifications about the sequences of the different forms of sentences of the two poems for defining the strategies and structures used in these poems as after-poems.

محتويات البحث

الملخص باللغة العربية
الملخص باللغة الإنجليزية
مشكلة البحث
تمهيد
مفهوم المعارضة
فن المعارضة في الشعر الحديث
سياقات البردة وسير مبدعيها
كعب بن زهير
ابن الفارض
البوصيري
أحمد شوقي
نايف الهريس
أوجه التلاقي والاختلاف
الطبيعة المعمارية لـ(سلام على البردة)
معمار رائعة (نهج البردة) لأحمد شوقي
أولا: على مستوي المضمون
ثانيا : على مستوي الموسيقي الخارجية
ثالثا: على مستوي الموسيقي الداخلية
أ- حركة الروي وعلاقتها بالحركات في متن النص
ب- المظهر الإيحائي للأصوات المهموسة والمجهورة
ت- ظواهر البديع وعلاقتها بإيقاعية الأداء
رابعا : استراتيجيات التوجيه والإخبار
معمار رائعة (سلام على البردة) للشاعر نايف عبد الله الهريس
أولا :على مستوي المضمون
ثانيا: على مستوي الموسيقي الخارجية
ثالثا : على مستوي الموسيقي الداخلية
أ- حركة الروي وعلاقتها بالحركات في متن النص
ب- المظهر الإيحائي للأصوات المهموسة والمجهورة
ج- ظواهر البديع وعلاقتها بإيقاعية الأداء
رابعا استراتيجيات التوجيه والإخبار
ملحقات البحث
المصادر والمراجع

مشكله البحث

ستظل مشكلة ثلاثة صنف من أدبنا العربي محل نظر دائم في آليات البناء ومعياريات الأداء الفني وأسس الأبعاد المعمارية ، وهي النقائض والمعارضات والسرقات الشعرية ، وسيظل مطروحا سؤال ملازم مفاده لأيهما التميز للسابق أم لمحتذيه؟ للمبارِي أم للمبارَى ؟ ويبقي لكل بصمته الأسلوبية الناهضة على سياق فارض ، إذ لكل صنف من الثلاثة سياق إبداعه ، وتتمثل إشكاليتي الكبرى مع المعارضات تحديدا في بواعث الاستنفار التي دفعت المعارض لأن يجاري سابقه ، مما يؤكد سريان ماء إبداع الأول في النسيج النفسي لمحتذيه ، مما يدفعه دفعا لأن يباريه .

ولقد دفعتني تلك الإشكالية القائمة لمواجهة ذائقتي النقدية بأسئلة عدة أهمها :

_ ما مستويات الحوار مع الموروث المعارَض؟

_ ما مدي تفاعل الموروث مع مقومات الواقع؟

_ ما طبيعة التعامل المنهجي مع معطيات المادة الإبداعية القائمة على آليات التباري الفني؟

_ هل بلغ الشاعر المعاصر في معارضته مراقي النضج والتجويد؟

_ ما السمات الفارقة بين المعارِض والمعارَض؟

_ ما آليات رصد مستويات التلاقي والتفرد بين مبدعيْ المعارضة؟

_ هل تعد المعارضات وسيلة تواصل مثلي مع الشعر القديم إبداعا وتصويرا وصياغة؟

ولقد اتخذ البحث لنفسه مسارا تطبيقيا قائما على المقارنة الأسلوبية رصدا لاستراتيجيات التباري الفني بين الهريس تابعا وشوقي متبوعا ,ولقد سبقني غير ناقد لهذا الباب الأشمل , وأعني به باب المعارضات , وكان من أهمهم عطاءً أستاذنا الدكتور عبدالله التطاوي في رصده تقاطعات الحركة الشعرية بين الموروث والفردي متمثلة في (مدخل إلى فن المعارضة– تداعيات رحلة المعارضة – تحولات الموقف والأداة – المعارضات الشعرية أنماط وتجارب) .

ولقد سلك مسلكه غير باحث في بحوث منفردة مثل مجملها رافدا حيويا لدراستي , ولا إخالني سوى واضع بصمة أتمني على الله أن يكون لها أثر.

–الكلمات المفتاحية:

فن المعارضات –الاحتذاء.

التباري الفني– المقارنة الأسلوبية.

المظهر الإيحائي – متن النص.

معمار القصيدة .

بسم الله الرحمن الرحيم

تمهـــــيد

لأيهما التميز للسابق أم للاحق ؟ ؟ سؤال ظل مطروحا في ذهني منذ وعيت الأبعاد الفنية لفن النقائض الذي برزت معطياته وبخاصة في العصر الأموي ، وقد ينسحب ذلك السؤال ذاته وبصيغته ذاتها على المعارضات ، إلا أن ثمة فارقا كبيرا بين النقائض والمعارضات ، فللأولي آساسها الفنية ، وأبعادها التاريخية والسياسية التي كان مبعثها الحقيقي الشعوبية المقيتة من ناحية ، ومحاولات إلهاء الناس في لون من التباري اللغوي الأجوف المدرك لما للسانة من أثر في الإفحام ، ولما للتهاجي من آثار في إراحة النفوس غير السوية ، التي كانت تعده بابا للانتصار الكاذب ، وليس الأمر بمستغرب على أمة يكمن جل تراثها في بلاغتها القولية وبين سبق الهاجي و استدراك المناقض دارت رحي الإبداع ردحا من الزمن فحكم لهذا مرة ولذاك أخري، ثم كانت المحصلة النهائية فنا له ظروف نشأته، وبواعث إبداعه ، وجمهور تلقيه ، بل سياقة العام الخاص به ، أما فن المعارضة فهو فن قائم على تتيم اللاحق بسابقه ، واندماجه التام في إبداعه ووقوفه الواعي على دقائق فنه ، وثمة روائع في أدبنا العربي قامت في مجملها وبتسلسل زمني محكم على هذا الأساس ، وكم من لاحقين عارضوا سابقيهم فتفوقوا عليهم ولكن ظل الصدى الحقيقي لصاحب السبق إلى المعنى المروم ، وصاحب اللقطة الأم ذاك الذي فض بكارة اللحظة الأولي وسجنها في تلك اللقطة التي أملتها عليه ذاته المبدعة ولعل هذا ما حملنا على النظر في ميميتين تزيتا زي المعارضة وارتضتاها منهجا فنيا قائما على إثبات التواجد فكان أن اتجهت بالإشارة إلى ميمية ابن الفارض بدءاً ثم معارضة معاصره البوصيري لها ، ثم ما كان من انبراء شوقي لمعارضة الأخير ، وكذا تصدي الشاعر المعاصر نايف الهريس لمعارضة شوقي وجعلتهما محل درس قائم على الموازنة إذ أعجبني الهريس في تطلعه المشروع لأن تكون له بصمة تظل ما بقي من الزمان ، ولكن تبقي الإجادة غاية كل متطلع – فهل أجاد المعارض أم كبا ؟؟ سؤال يجيب عنه المنهج التطبيقي المقارن الذي ارتضاه الباحث لبحثه .

مفهوم المعارضة :

حدد مفهومها أستاذنا المرحوم أحمد الشايب بأن يقول الشاعر قصيدة في موضوع ما ، من أي بحر وقافية ، فيأتي الشاعر الآخر فيعجب بهذه القصيدة في منهجها وصياغتها ، فيقول قصيدة من بحر الأولي وقافيتها ، وفي موضوعها أو مع انحراف عنه يسير أو كثير ، حريصا على أن يتعلق بالأول في درجته الفنية ، أو يفوقه دون أن يتعرض لهجائه أو سبه ، أو دون أن يكون فخره صريحا علانية . فالمعارض يقف من صاحبه موقف المقلد المعجب أو المعترف ببراعته ، ومناط المعارضة هو الجانب الفني وحسن الأداء، وليس هذا الانتساب القبيح ، وإن اتفقتا في وحدة البحر والقافية ثم الموضوع غالبا ، وفي أنهما فنا المنافسة والمبارزة بوجه عام". [1]

والتنقيب وراء بواعث المعارضة أمر مهم جدا ، إذ لابد من فهم الدوافع الحقيقية وراء اختيار الشاعر نموذجا بعينه ليعارضه كما ينبغي الجنوح لاستكشاف درجات تفاعله مع النص الأساسي ومدي وعيه بملابسات إبداعه واحاطته بظروف حياة المبدع الأول وطبيعة ثقافة عصره ، والنهج الفني العام الجامع للقصيد العربي في حينه ، ومستويات الاستعمال اللغوي ، والأهم ماذا يمكن له أن يضيف لما قيل ، أو أن يتناوله من جانبه الخفي الذي لم يلتفت إليه سابقه،

إذن المعارضة احتذاء مصحوب بالحرص على التفوق والإضافة ، والاحتذاء محاكاة محوطة بالرغبة في التجاوز الفني ، وهذا أمر ضارب بجذوره في أدبنا العربي منذ بروز نموذجي امرئ القيس و علقمة الفحل.

والمعارضة الشعرية مصطلح أدبي يرتبط مدلوله الفني بمدلوله اللغوي ارتباطا وثيقا ، وألصق المعاني بالمدلول الفني وأقربها إليه يفيد المقابلة والمباراة والمعاظمة والمشابهة والمحاكاة ، يقال عارض الشيء بالشيء معارضة أي قابله ، وعارضت كتابي بكتابه أي قابلته ، ويقال فلان يعارضني أي يباريني ، وعارضته في المسير ، أي سرت حياله وسايرته ، وعارضته بمثل ما صنع أي أتيت إليه بمثل ما أتى ، وفن المعارضة وهي المباراة، ومعارض الكلام ومعاريضه : كلام يشبه بعضه بعضا

والموهبة الصادقة أساس في الإبداع ، ولذلك فإن المعارضة فن يتجاوز مجرد التقليد ، ويصل إلى درجة الإبداع الموازي الذي يتوافق وطبيعة العصر ، وروح الحداثة القائمة في عصر الشاعر إذ يتلبس الشاعر اللاحق روح العمل الأول ، ويحيا الحالة النفسية للشاعر الأول فيستعرض عليه فحولته الشعرية مفيدا من مواضع الخلل الفني عنده أو مسترفدا مما قيل حول العمل الأول من آراء النقاد ، وظني أن ذلك الاسترفاد تخصيب مقصود لرياض أدبنا العربي الغناء وإسهام حقيقي في السموق بالفن الشعري

[1] أحمد الشايب – تاريخ النقائض – دار النهضة المصرية – ١٩٥٤م ص٦

فن المعارضة في الشعر الحديث

إذن فن المعارضة فن قديم ممتد في تاريخ أدبنا العربي كله ، ففي العصر الجاهلي عارض امرأ القيس علقمة ، وعارض الأخطَلَ كعب وعارض الكميتَ عمرو ، وفي العصر العباسي عارض أبو تمام بشارا وعارض البحتري طرفة ، وعارض ابن عبد ربه مسلما ، وعارض ابن هانئ المتنبي ، وعارض الأبيوردي المعري والشريف الرضي كليهما ، وكذلك عارض البوصيري ابن الفارض والحلي عارض البوصيري وهكذا أصبحت المعارضة نهجا معروفا، وفنا له تاريخه وأصوله وصولا إلى عصر النهضة الذي لم يكن فيه بد من الرجوع إلى أدبنا العربي في عصوره الخوالد ، فكان أن امتاح شعراء هذه المرحلة من عيالم سابقيهم امتياحا مقصودا، ورجعوا إلى الشعر العربي في مظانه الأولي ناهلين منه ما استطاعوا إحياء لقدر الشعر في النفوس وعودة بالأدب العربي إلى ما كان عليه ، إذكاء لروح الإبداع مرة أخري ، وقد أنضب الاستعمار معينا كان ملآن عن آخره بماء الحياة، وإذا بالبارودي وشوقي كليهما ينبريان لهذا المنحي قاصدين إثبات ذاتيهما وتقديم الدليل القاطع على أن الشعر العربي بخير ، وسيظل هكذا طالما وجد فيه مبدعان مثلهما ، وقد آنسا في نفسيهما تلك القدرة فأبدعا وصمدا وقدما الدليل القاطع على أن الإبداع والقدرة عليه لا تختصان بزمن دون زمن ولا بشاعر دون آخر ، فعارضا وبزا في الكثير أضرابهما, وارتشفا من رحيق أدبنا العربي القديم ما عَنَّ لهما ، وقصدا عيون الأدب في أعصره المختلفة ، فلقد عارض البارودي عنترة والنابغة والكميت وأبا نواس والمتنبي والبوصيري بينما عارض شوقي البحتري وأبا تمام والمتنبي وابن زيدون وأبا البقاء الرندي والبوصيري والحصري القيرواني وغيرهم الكثير فبزهم جميعا في أشياء تغري بالدرس المقارن وقوفا على مواطن التفوق ومواضع الغلبة الفنية .

سياقات البردة وسير مبدعيها

بادئ بداءة نذكر كعبا ذاك الذي تلبست به البردة وألبسته حلة الوقار وتاج الخلود في الأدب العربي كله وكعب كان ابن زهير وزهير كان أحد فحول الجاهلية لا مراء ، وكان من بيت شعر فأخوه بجير كان شاعرا مفلقا ولقد سبقه إلى الإسلام وقد هجاه كعب هجاء آذي رسول الله صلى الله عليه وسلم ومنه قوله :

ألا أبلغا عني بجيرا رسالة فهل لك فيما قلت – ويحك – هل لكا
شربت مع المأمون كأسا روية فأنهلك المأمون منها وعلكا
وخالفت أسباب الهدي وتبعته على أي شئ – ويب غيرك – دلكا
على خلق لم تلف أما ولا أبا عليه ولم تدرك عليه أخا لكا

ويقال : إن الرسول صلى الله عليه وسلم سمع بهذا الشعر فتوعده وأجابه بجير فيما أجابه به بقوله :

من مبلغ كعبا فهل لك في التي تلوم عليها باطلا وهي أحزم
إلى الله لا العزى ولا اللات وحده فتنجو إذا كان النجاء فتسلم
لدي يوم لا ينجو وليس بمفلت من النار إلا طاهر القلب مسلم

وما زال كعب على وثنيته حتي فتحت مكة وانصرف الرسول صلى الله عليه وسلم من الطائف فكتب إليه بجير أن النبي صلى الله عليه وسلم قتل كل من آذاه من شعراء المشركين إلا من أعلن إسلامه ودعاه أن يقدم على رسول الله تائبا وشرح الله صدره للإسلام فقدم المدينة وبدأ بأبي بكر فوقع من نفسه " فلما سلم النبي صلى الله عليه وسلم من صلاة الصبح جاء به وهو ملثم بعمامته فقال يا رسول الله ! هذا رجل جاء يبايعك على الإسلام فبسط النبي صلى الله عليه وسلم يده ، فحسر كعب عن وجهه وقال : هذا مقام العائذ بك يا رسول الله أنا كعب بن زهير فتجهمته الأنصار وغلظت له لذكره قبل ذلك رسول الله صلى الله عليه وسلم وأحبت المهاجرة أن يسلم ويؤمنه النبي صلى الله عليه وسلم فأمنه رسول الله " [٢]

وأنشده مدحته القائلة :

بانت سعاد فقلبي إليوم متبول متيم إثرها لم يفد متبول [٣]

فكساه النبي صلى الله عليه وسلم بردة اشتراها معاوية من أبنائه بعشرين ألف درهم ، وكان يلبسها الخلفاء بعد معاوية في العيدين ، وقد اكتسي بها كعب حلة مجد لا تبلي ولقبت قصيدته من أجلها بالبردة.

إذا كان الاعتذار والاعتراف بالذنب والإحساس بالتجاوز في حق رسول الله صلى الله عليه وسلم وقبل ذلك كله هداية الله من بواعث إبداع هذه القصيدة الرائعة التي انسحب اسمها ومضمونها على تآلياتها* .

وإذا كانت رائعة كعب قد اتخذت البسيط قالبا واللام رويا ، فإن تآلياتها اتفقت في الوزن ولكن اختلفت في الروي ولعل أول من خالف الروي واحتذي القالب والمضمون كان ابن الفارض في ميميته التي كانت محط استلهام من تلاه والتي يقول في مستهلها :

هل نار ليلي بدت ليلا بذي سلم أم بارق لاح في الزوراء فالعلم [٤]

---

[٢] **- أبو عبدالله محمد بن سلام بن عبيد الله بن سالم الجمحى – طبقات فحول الشعراء – تحقيق / محمود محمد شاكر – دار المدنى - جدة ص٨٣**
- ابن قتيبة الدينورى – الشعر والشعراء – تحقيق / أحمد محمد شاكر – طبعة دار المعارف ج١ ص١٠٤
- أبو الفرج على بن محمد بن أحمد بن الهيثم الأصفهانى – كتاب الأغانى – تحقيق / عبد السلام محمد هارون – القاهرة – مطبعة دار الكتب المعدية ١٩٥٩م ج١٤ ص١٤٢

[٣]

[٤] **أبوحفص شرف الدين عمر بن على بن مرشد الحموى – ديوان ابن الفارض – تحقيق/ مهدى محمد ناصر الدين – دار الكتب العلمية – بيروت- ١٩٩٠م – طبعة أولى – ص١٨٥**

*** فلقد عارضها من شعراء العربية كل من : الأخطل ، الأبيوردى ، الزمخشرى ، ابن نباته المصرى ، شمس الدين الأندلسى ، الفيروز أبادى ، القلقشندى ، ابن سيد الناس العمرى ، ابوحيان الأندلسى ، البوصيرى ، ابن الساعاتى ، عبد القادر بن سعيد الرافعى**

وشاعرنا هو أبو حفص شرف الدين عمر بن على بن مرشد الحموي ، أحد أشهر الشعراء المتصوفين، وكانت أشعاره غالبها في العشق الإلهي حتي أنه لقب بسلطان العاشقين ، ولقد ولد بمصر سنة ست وسبعين وخمسمائة من الهجرة النبوية واتخذ الصوفية مذهبا والزهد طريقا ، وكانت له عزلة خاصة كانت مبعث نظمه أشعار الحب الإلهي ، وفي عزلته تلك استحضر ذات رسول الله صلى الله عليه وسلم وكان قد هاجر إلى أرض الحجاز فنظم رائعته تلك التي كان من بين أبياتها :

ناشدتك الله إن جزت العقيق ضحي فاقر السلام عليهم غير محتشم
وقل تركت صريعا في دياركم حيا كميت يعير السقم للسقم
فمن فؤادي لهيب ناب عن قبس ومن جفوني دمع فاض كالديم
وهذه سنة العشاق ما علقوا بشادن فخلا عضو من الألم
يا لائما لامني في حبهم سفها كف الملام فلو أحببت لم تلم [٥]

ثم كان الإمام البوصيري وهو شرف الدين أبو عبدالله محمد بن سعيد بن حماد بن محسن بن عبدالله بن صنهاج بن هلال الصنهاجي البوصيري ولد بقرية دلاص بإحدي قرى بني سويف من صعيد مصر ولقد ولد عام ثمانية وستمائة من الهجرة التي كان منها أحد أبويه والآخر من بوصير ، وكلتاهما بمديرية بني سويف ونشأ بقرية بوصير القريبة من مسقط رأسه ولما كان أحد أبويه من بوصير الصعيد والآخر من دلاص فقيل الدلاصيري ثم اشتهر بعد ذلك بالبوصيري ، وكان ملازما لأستاذيه أبي العباس المرسي وأبي الحسن الشاذلي وعنهما نهج التصوف ويقول عن سبب نظمه البردة " كنت قد نظمت قصائد في مدح رسول الله صلى الله عليه وسلم منها ما اقترحه على الصاحب زين الدين يعقوب بن الزبير ثم اتفق بعد ذلك أن داهمني الفالج (الشلل النصفي) فأبطل نصفي ، ففكرت في عمل قصيدتي تلك فعملتها ، واستشفعت بها إلى الله في أن يعافيني وكررت إنشادها ، ودعوت وتوسلت ونمت فرأيت النبي فمسح على وجهي بيده المباركة وألقى على بردة فانتبهت ووجدت في نهضة ، فقمت وخرجت من بيتي ولما أكن أعلمت بذلك أحدا ، فلقيني بعض الفقراء فقال لي أريد أن تعطيني القصيدة التي مدحت بها رسول الله صلى الله عليه وآله وسلم فقلت أي قصائدي ؟ فقال : التي أنشأتها في مرضك وذكر أولها وقال : والله إني سمعتها البارحة وهي تنشد بين يدي رسول الله صلى الله عليه وآله وسلم وأعجبته وألقي على من أنشدها بردة فأعطيته إياها" [٦]

إذن كان لنظم القصيدة بواعث نفسية وملمات صحية ألمت بالرجل فكانت تلك الرائعة وسيلته إلى القربي ، وسبب ذيوع صيته واتخاذها أنشودة أهل العشق المحمدي من حين إبداعها إلى يوم الناس هذا وذلك لما تتسم به من حلاوة اللفظ وجمال الأسلوب وصدق الإحساس ،

---

[٥] ابن الفارض – ديوان ابن الفارض ص١٨٦،١٨٧
[٦] زكى مبارك – المدائح النبوية في الأدب العربى – ص١٩٦

أمِنْ تَذَكُّرِ جِيران بِذِي سَلَمٍ مَزَجْتَ دَمْعاً جَرَي مِنْ مُقْلَةٍ بِدَمِ
أمْ هَبَّتْ الريحُ مِنْ تِلْقاءِ كاظِمَةٍ وأوْمَضَ البَرْقُ فِي الظلْماءِ مِنْ إضَمِ
فما لِعَيْنَيْكَ إنْ قُلْتَ اكْفُفاهَمَتا وَما لِقَلْبِكَ إنْ قُلْتَ اسْتَفِقْ يَهِمِ
أَيَحْسَبُ الصَّبُّ أنَّ الحُبَّ مُنْكتِمٌ ما بَيْنَ مُنْسَجِمٍ منهُ ومُضْطَرِمِ
لولا الهَوَي لَمْ تُرِقْ دَمْعاً على طَلَلٍ ولا أَرِقْتَ لِذِكرِ البَانِ والعَلَمِ
فكيفَ تُنْكِرُ حُبّاً بعدَ ما شَهِدَتْ به عليك عدول الدمع والسقم
وَأَثْبَتَ الوجدُ خَطَّيْ عَبْرَةٍ وضَنَي مِثْلَ البَهارِ على خَدَّيْكَ وَالعَنَمِ
نَعَمْ سَرَي طَيفُ مَنْ أهوَي فَأَرَّقَنِي والحُبُّ يَعْتَرِضُ اللَّذاتِ بالألَمِ
يا لائِمِي في الهَوَي العُذْرِيّ مَعْذِرَةً مِنّي إليكَ ولو أَنْصَفْتَ لَمْ تَلُمِ [٧]

أما رائعة شوقي :

ريمٌ على القاعِ بَينَ البانِ وَالعَلَمِ أَحَلَّ سَفكَ دَمي في الأَشهُرِ الحُرُمِ
رَمي القَضاءُ بِعَينَي جُؤذَرٍ أَسَدًا يا ساكِنَ القاعِ أَدرِك ساكِنَ الأَجَمِ
لَمّا رَنا حَدَّثَتني النَفسُ قائِلَةً يا وَيحَ جَنبِكَ بِالسَهمِ المُصيبِ رُمي
جَحَدتُها وَكَتَمتُ السَهمَ في كَبِدي جُرحُ الأَحِبَّةِ عِندي غَيرُ ذي أَلَمِ
رُزِقتَ أَسمَحَ ما في الناسِ مِن خُلُقٍ إِذا رُزِقتَ اِلتِماسَ العُذرِ في الشِيَمِ
يا لائِمي في هَواهُ وَالهَوي قَدَر لَو شَفَّكَ الوَجدُ لَم تَعذِل وَلَم تَلُمِ
لَقَد أَنَلتُكَ أُذنًا غَيرَ واعِيَةٍ وَرب منتصب والقلب في صمم
يا ناعِسَ الطَرفِ لا ذُقتَ الهَوي أَبَدًا أَسهَرتَ مُضناكَ في حِفظِ الهَوي فَنَم [٨]

ولقد لامس حب النبي صلى الله عليه سلم نفس شوقي وتوافق اتجاهه للكتابة في النبويات سفر جناب الخديوي إلى بلاد الحجاز وكان سفر الخديوي مصحوبا بخروج المحمل زاخرا بالهدايا والطيوب وستائر الكعبة المشرفة إلى بلاد الحجاز مما كان يثير في أنفس المصريين لواعج الشوق إلى زيارة بيت الله فكان ذلك مدعاة لأن ينظم شوقي بديعته تلك وأن يهديها إلى حاكم مصر تذكارا له وتبركا بمهاداة قاصد بيت الله وتلك طبيعة في المصريين ، إلا أن شوقي كان يتحدي بهذه القصيدة الإمام البوصيري ويثبت لذاته أنه فنيا يستطيع أن يباري أمهر الشعراء وأن يحتذي في شعره أعظم النماذج وأكثرها ذيوعا ، بل إنه ليستطيع أن يتفوق حتي على النموذج المثال ، وللحقيقة فقد أبدع شوقي في معارضاته كلها وبز فيها سابقيه ، حتي إنه ليستطاع الحكم بأنه بز البوصيري نفسه في تلك الرائعة سوى في تصوير النفس البشرية إذ لم يوفق شوقي ولم يتفوق تفوق

[٧] شرف الدين أبوعبدالله محمد بن سعيد البوصيرى – ديوان البوصيرى – تحقيق/ محمد سيد كيلانى – مطبعة الحلبى
[٨] أحمد شوقى – ديوان شوقى – تحقيق د/ أحمد الحوفى – دار نهضة مصر ج١ ص٦١٧

البوصيري وذلك لأن الأخير كان قد خبر الناس أكثر ولقي منهم ما لقي ووعي طبائع النفوس، بينما شوقي لم يقع له مثل ذلك الاستبصار عن كثب ، ولك أن تتأمل قول شوقي :

والنفس من خيرها في خير عافية والنفس من شرها في مرتع وخم

تطغي إذا مكنت من لذة وهوي طغي الجياد إذا عضت على الشكم [٩]

شوقي صور النفس تصويرا حيوانيا فظا بينما صورها البوصيري تصويرا إنسانيا شديد الرقة إذ قال :

والنفس كالطفل إن تهمله شب على حب الرضاع وإن تفطمه ينفطم

فاصرف هواها وحاذر أن توليه إن الهوي ما تولي يصم أو يصم [١٠]

وبذلك استحق ما قيل في حقه من أنه بهذه البردة هو الأستاذ الأعظم لجماهير المسلمين ولقصيدته أثر في تعليمهم الأدب والتاريخ والأخلاق ’فعن البردة تلقي الناس طوائف من الألفاظ والتعابير غنيت بها لغة التخاطب , وعن البردة تلقوا أبلغ درس في كرم الشمائل والخلال , وليس من القليل أن تنفذ هذه القصيدة بسحرها الأخاذ إلى مختلف الأقطار الإسلامية ,وأن يكون الحرص على تلاوتها وحفظها من وسائل التقرب إلى الله والرسول

إذن شوقي كان منطلقه فنيا قائما على المناجزة وإثبات الذات فضلا عن أنه كان ينظمها صادقا بوصفها تذكارا للخديوي عباس الذي كان يحبه حبا جما ،وبنبويات شوقي مجملة مايقطع بأن الرجل كان ذا حس ديني رفيع المستوي ,وكان يتملك ذاتا بها من الخير الكثير ، رحمه الله رحمة واسعة

أما الشاعر,(نايف عبدالله) فهو شاعر تعج ذاته بالإحساس المرهف بدءا , لم ألتقه قبلا, ولم أستمع إليه ولكن أعجبني جدا خوضه غمار الشعر على كبر , وأسرني دفاعه المرير عن عمودية الشعر العربي , وتمسكه بحديه الحادين الوزن والقافية , وراقتني لغته , فهو يمتلك معجما شعريا محترما , ولديه قدرة على التصوير المبتكر , ولقد استوقفني ديوانه الأول (سلام على البردة) واسترعت رائعته تلك انتباهي , ووجدت بواعث إبداعها لديه متعددة ,أولها : حبه مادحي رسول الله صلى الله عليه وسلم وتلبسه مشاعرهم ، واستلهامه نجاواهم وشجاواهم على السواء ، وثانيها أن الرجل قد وقف على مشارف من العمر تسمح لنفسه بالصفاء الروحي ، والتبتل في محراب العشق النبوي وذلك مدعاة بأن يكون صادقا في كل حرف ينطق به وثالثها أنه أراد أن يثبت لنفسه أنه يستطيع أن يباري أعظم الشعراء وأن يجاريهم وأن يكافئهم تعبيرا بتعبير وصورة بصورة ومعني بمعني وقالبا بقالب ، بل إبداعا بإبداع حتي وإن قصرت به أدواته الفنية , لكن يكفيه شرف المسعي ونبل القصد وهذا ما كان منه بالفعل .

---

[٩] ديوان شوقى ج١ ص٦٢١

[١٠] البوصيرى – البردة – شرح الشيخ إبراهيم الباجورى الآداب القاهرة ط٢ ٢٠٠١م ص٧

وهذا الأمر دفعنا لأن " يتحول البحث من النظرية إلى التطبيق الذي اتخذ شواهده عبر مستويات الإبداع العربي في صورة تداول المعاني ، أو قراءة المشترك بين الشعراء من خلال تشابه تجاربهم ومواقفهم باعتبارها الدافع الأساسي وراء معارضاتهم ، مع احتفاظ الشاعر المعارض بحرارة التجربة الفردية الخاصة دون ذوبان في الآخر – موضوع الإعجاب والمعارضة – الأمر الذي ينتهي بوجوب رصد مقتضيات الدرس ، وتحليل السمات الفارقة وأوجه التشابه والتلاقي مع تعزيز فكرة التحول التدريجي بين شكل المعارضة ومحتواها ، إلى الوقوف عند الإيقاع الانفعالى الذي قد يؤسس للشعراء مدارس أو اتجاهات متقاربة ، إلى الموقف الشكلي الذي تعكسه بعض الأنماط والصور والمحاولات ، إلى وضع الحدود الفاصلة بين دراسة المعارضة في حدها الاصطلاحي والدلإلى ، وبين صيغ التناص وصوره التي ربما حققت لشعرائها ونقادها مساحة تقارب المعارضة أو تتواصل معها " [١١]

أوجه التلاقي و الاختلاف

التقي خمسة الشعراء في أشياء واختلفوا فيما بينهم في أشياء أخري فمما التقوا فيه جميعا (كعب بن زهير – ابن الفارض – البوصيري – أحمد شوقي – نايف عبدالله) الوزن الواحد إذ وقع اختيار أولهم عليه واحتذاه أربعة التابعين ، والبسيط من الأبحر المزدوجة التفعيلة ، استعمله القدماء في شكليه التام والمخلع ، وهو عمدة أوزان التلاعب بمقادير الإيقاع ، له سباطة وطلاوة على حد تعبير حازم القرطاجني ، وله دندنة لا تنكر ، وطواعيته لا تعادلها طواعية بحر متنوع التفاعيل على الإطلاق ، إضافة إلى ما يحدثه التنوع من تنويع النغم وتلوين الإيقاع ، وارتفاع وهبوط بدرجة الدندنة الداخلية للكم الموسيقي ، وهو بحر يتفق مع الشجن والتذكر والحنين يكثر في الشعر الديني ، إذ يعطي التموج والانسيابية والإيقاع الذي يعطي النفس حالة من حالات السمو والصفاء وهو يتفق وحالات الحزن الرفيع والانكسار المتعالى ، ولقد وجدنا معظم ما ذكرنا في قصائد شعرائنا الخمسة ، ولقد اتفقوا في ذلك القالب بحده القائم على التوافق الوزني .

ومما التقوا فيه كذلك الغرض هو مدح النبي صلى الله عليه وسلم مما جعل المتغيا من المديح واحدا ، ولقد اجتمع خمستهم على حبه وتبجيله وإجلاء مزايا ذاته المكرمة ، وكذلك التقوا في رفعة الحس وطلاوة اللغة وحلاوة الأسلوب ورصانة الأداء وتعدد الأغراض والصدق الفني فضلا عن طول النفس ، وكان شاعرنا أطولهم نفسا على الإطلاق إذ وصل عدد أبيات رائعته خمسة وخمسين بيتا ومائتين ، وطول النفس أمر أضحي بعيد المنال في عصر سمتة العامة السرعة وهذا أمر يحسب لشاعرنا

أما محاك الاختلاف فتمثلت ، أول ما تمثلت ، في الباعث على النظم فقد كانت الرهبة والرغبة دافعي الأول ، بينما كان الحب دافع الثاني ، والتشفع والتبرك دافعي الثالث ، وإثبات التفوق فضلا عن تذكار الخديوي

[١١] **عبدالله التطاوى – تقاطعات الحركة الشعرية بين الموروث والفردى – مدخل إلى فن المعارضة – الدار المعدية اللبنانية – القاهرة ط١ ٢٠٠٧م ص٨**

كانا دافعي شوقي ، وجاء دافع شاعرنا ذلك السبح في حب ما قاله الأربعة ، بل التتيم بثلاثة منهم مما دفعه لمديحهم في مستهل قصيدته ،

ولعل الرجل ، وذلك إحساسي الشخصي ، إنما أراد أن يكون في معية من نالوا شرف مديح النبي المصطفي صلى الله عليه و سلم ، وآية ذلك أن له قصيدة أخري في ديوانه (المسبار) [١٢] جاءت على الوزن ذاته ، والقافية نفسها ، وفي الغرض ذاته ، ولكن ليست على الدرجة ذاتها من الاحتذاء

ولقد وقع اختلاف آخر إذ اجتمع أربعة الشعراء على مخالفة كعب في حرف الروي ، إذ اختار كعب اللام صوت روي بينما اتخذوا هم الميم رويا وليس البون بينهما ببعيد ، فهما متفقتان في كونهما صوتين صامتين مجهورين ، إلا أن اللام صوت سني والميم صوت شفوي أغن ، تحدث الغنة فيه أثرا لا ينكر نتيجة لحبس الهواء حبسا تاما في موضع من الفم ولكن عند انخفاض الحنك اللين يتمكن الهواء من النفاذ عن طريق الأنف ، فالغنة هي خروج هواء الصوت من الأنف .

وطبعي كذلك أن يحدث اختلاف في درجة الإحساس وتفاوت في درجة الإتقان ، ولقد نال شاعرنا من ذلك شئ يسير ستوضحه الدراسة .

الطبيعة المعمارية لـ " سلام على البردة"

وقعت قصيدة شاعرنا في خمسة وخمسين بيتا ومئتين متفوقا بذلك على شوقي "١٩٠بيتا" والبوصيري "١٦٠ بيتا" وطول النفس دليل تمكن ودليل قدرة على ركوب هذا الوزن ، فضلا عن طواعية اللغة ورحابة التجربة ، ولقد صب شاعرنا رائعته على وزن البسيط ، وقلنا إن للبسيط طلاوة لا تنكر وطواعية شديدة يتميز بها دون غيره من الأبحر ، كما أن تعانق التفعيلتين السباعية " مستفعلن " والخماسية " فاعلن" مع بعضهما وتكررهما مرتين في كل شطر يصنع تراتبا صوتيا يتماهي ودندنة حلقات الذكر التي كانت ولاتزال تعقد في بعض مساجد المتصوفة لتلاوة البردة.

في دوحة بكتاب الله منزلها	**محمد خير خلق الله بالأمم**
في دوحتن / بكتا / بللاهمن/ زلها	**محمدن / خيرخل/ قللاهبل/ أممي**
مستفعلن – فعلن – مستفعلن – فعلن	**متفعلن – فاعلن – مستفعلن – فعلن**
– ب – / ب ب – / – – ب / ب ب –	**ب – ب– / – ب – / – – ب – / ب ب –**

يلاحظ أن الشاعر قد وقع في بعض الهنات العروضية التي أخرجت البحر عن مسارة الطبيعي شديد الانسياب ، ولقد وقع ذلك في بعض الأبيات من مثل قوله :

٢٥ نَسمُ البوصيرِ أريجُ المدحِ موردُه

[١٢] **نايف عبدالله الهريس – ديوان المسبار – دار العزيز للطباعة والنشر – ط١ ٢٠١٥م – ص٣٥**

بَرُّجَلِي من جلال القدر للكلم [١٣]

نسملبصي/ رأري/جلمدحمو / ردهو

مستفعلن – فعلن – مستفعلن – فعلن

– ب – / ب ب – / – – ب – / ب ب –

بر نجلي/ يمنجلا / للقدرلل / كلمي

مستفعلن – مستفعلن – مستفعلن – فعلن

– ب – / – – ب – / – – ب – / ب ب –

ولقد وقع الكسر في التفعيلة الثانية من الشطر الثاني فتحولت فاعلن إلى مستفعلن وهذا خروج عن الوزن واضح وأري أن يحذف حرف الجر " من " الواقعة في الشطر حتي يستقيم الوزن .

٣٧ حلت بقلب لحون الحب نغمته إذ أنشدت لنبي أيقونة النغم [١٤]

ولقد وقع الكسر أيضا في عجز البيت السابع والثلاثين

إذ أنشدت / لنبيـ / ينأيقوننتـ / نغمي

مستفعلن – فعلن – ـــــــ/ فعلن

بالتفعيلة الثالثة خروج تام عن الوزن العربي وأري أن تستبدل ب (لنبي) المذكورة " للنبي " مع الحرص على نطقها بدون تشديد الياء المتطرفة وإن كان في ذلك تكلف مستهجن في النطق

٨١ والدين يسر واسم الله عمده ونمنم الروح سمحا سارج الحلم [١٥]

هنا يجب نطق ألف الوصل على أنها همزة قطع حتي يستقيم الوزن ولقد لجأ الشاعر إلى التدوير في البيت الثاني والخمسين والتدوير مسترذل مع البسيط وذلك لسعة صدر الوزن مما يتيح للشاعر فرصة أن يقول ما يريد في قالب البيت وإنما يستحب التدوير في المجزوءات أو في وزن الخفيف ، وذلك لقصر النفس بالطبيعة في الاستعمال

٥٢– حياة ربي على مد الدهورلخي ر أمة أخرجت للناس والأمم [١٦]

وعلى مسار آخر تجاوز الشاعر في حق اللغة من أجل إقامة الوزن شأن قوله :

١٥٨_ كغوث مسلوب نبع وهو في ظمأ والماء ممدود فيض ساقيَ الظلم [١٧]

فلا أدري علة نحوية لنصب ساقي إلا لإقامة تفعيلة البسيط السابعة وكذلك التكرار المستهجن شأن قوله :

---

[١٣] نايف الهريس (سلام على البردة) ص١٦
[١٤] نايف الهريس (سلام على البردة) ص١٨
[١٥] نايف الهريس – سلام على البردة ص٢٤
[١٦] نايف الهريس – سلام على البردة ص٢٠
[١٧] نايف الهريس – سلام على البردة ص٣٥

١٨٣_ فوحد الدين للإنسان قاطبة إذ أم في أنبياء الله في الحرم [١٨]

ففي تكرار حرف الجر استثقال , وهو قد أم أنبياء الله أما أن يتعدي الفعل أم بحرف الجر في فهذا مستهجن لغويا.

وكذلك إسقاط همزة الفعل كما في أقواله:

١٩٥_ هانحن كثر كما راد الحبيب لنا هل نستحق مباهاة على الأمم؟؟ [١٩]

٢١١ _ من طهر النفس عَزَ الله أسوته ذاك الذي سلك الإيمان بالعصم [٢٠]

٢١٢_ تلك العمامة تسمو للنبي وفا يا مؤتسي عزك المولي عن اللمم [٢١]

فطرح الهمزة من الفعلين (راد وعز) يحولهما إلى حقل دلإلى آخر وأظن أن الشاعر هنا لايعني تلك الدلالة .

ومن أمثلة التساهل كذلك عدم إقران جواب الشرط بالفاء شأن قوله:

٢٥٠_ ومن يطهر بخوف الله صنعته قد دار في دول الأيام بالذمم [٢٢]

١١٦- من يهده الله قد غني بقافية أغنت شمول رضاء النفس بالقسم [٢٣]

وهنا كان يجب أن تقترن قد بالفاء ولكن الشاعر لجأ إلى ذلك كله لواذا من الوقوع في خطأ الكسر العروضي.

وعلى مسار التقفية قلنا إن الشاعر سيرا منه على نهج سلفه قد اتخذ صوت الميم رويا , وقلنا إن الميم صوت شفوي مجهور صامت أغن , وهو قد استعملها مكسورة المجري , والميم من الأصوات الستة التي تحتل الصدارة في نسبة التواتر بوصفها رويا.

أما حركة الروي فلقد عهد روي شعرنا العربي على أحد ضربين إما مقيد وإما مطلق , والمقيد هو ما يرد رويه ساكنا , والمطلق هو ما يكون رويه متحركا , وقد اعتبرت حركة الروي في اللغة العربية حرف مد , لأن الشاعر يحدث بها نوعا من المد الذي يسمي بالإشباع وهو يعادل مدا في وزن الشعر , وقد جزم الدكتور / إبراهيم أنيس بأن حوإلى ٩٠% من الشعر العربي جاء متحرك الروي , لذا فإن الآذان قد ألفت أن تسمع بعد الروي شيئا آخر , وهو لا يتأتى مع حروف المد حين تقع رويا ,

وبعيد عن التأكيد أن الشعر العربي أميل إلى القافية المطلقة إذ أضحي ذلك من المسلم به , ونحن نعزي غلبة الاتجاه إلى القافية المطلقة لانتهاء القوافي في عمومها بحركة طويلة والحركات _ كما هو معهود _ أقوي الأصوات إسماعا , وهي أصوات مجهورة لا يعترض طريق الهواء مع خروجها أي شيء والقافية غالبا

---

[١٨] نايف الهريس – سلام على البردة ص٣٩

[١٩] نايف الهريس – سلام على البردة ص٤٠

[٢٠] نايف الهريس – سلام على البردة ص٤٣

[٢١] نايف الهريس – سلام على البردة ص٤٣

[٢٢] نايف الهريس – سلام على البردة ص٤٨

[٢٣] نايف الهريس – سلام على البردة ص٤٣

ما تختم بمقطع منبور يتناسب مع طبيعة الإنشاد الشعري , فالنبر ديدن الإنشاد , وبه يتم تطويل المقطع الأخير حين يكون أكثر إسماعا.

والكسرة بوصفها مجري حظيت بغير تفسير وبغير تأويل , أعد بعضها شططا نقديا إذ ربطها البعض بالحالة النفسية للشاعر , بينما ربطها البعض الآخر بمدي الاستقرار الذي يعيشه الشاعر وتعجب البعض من غلبتها على الضم والفتح مع كونهما أكثر أصوات اللين شيوعا في لغة الضاد , ووجدنا من يربطها بمخرج الصوت , وهو ربط , على وجاهته , يعوزه التوسع في التطبيق , ويري بعض المعتدلين أنه من الأجدي أن ترد ظاهرة شيوع الكسر في الروي إلى منطق العربية في تإلف الجملة الشعرية وبناء تراكيبها , واختيار مفرداتها ولاسيما فيما يتصل بالموقع الذي تكون فيه القافية , وهو موقع نالت فيه الكسرة نصيبا يفوق أختيها الضمة والفتحة بإضافة الساكن والمجزوم إليها ،،

ولقد جاء صوت الروي في كلمة واقعة تحت تأثير حرف الجر في أربعة عشر موضعا ومائة (١١٤موضعا) وهي النسبة الأعلى بين أبيات القصيدة وتليها نسبة المضاف إليه إذ وقعت الكلمة الحاملة لصوت الروي مضافا إليه في سبعة وسبعين موضعا (٧٧ موضعا) وجاءت معطوفا في سبعة وعشرين موضعا (٢٧ موضعا) ونعتا مجرورا في خمسة عشر موضعا (١٥ موضعا) وفعلا مجزوما وجب تحريكه بالكسر في ثمانية مواضع (٨مواضع) وآخر جاء ماضيا سواء أكان مبنيا للمعلوم أو مبنيا لغير فاعله في أربعة مواضع (٤مواضع) وتوكيدا معنويا بلفظة (كلهم) تحديدا في ثلاثة مواضع (٣مواضع) وجاء اسما منقوصا في موضع واحد ' أما بقية المواضع , وهي ستة فإن بها إشكالات قد تصل إلى درجة وقوع شاعرنا في عيب الإقواء ومنها قوله :

٥١_ ما قدر مدح ورب الخلق مادحه مرفوع شأن بإذن الله مرتحم [٢٤]

فهل جر مرتحم هنا جاء على سبيل النعت لكلمة شأن , أم أنها خبر ثان للمبتدأ المحذوف الذي تقديره (هومرفوع شأن .....مرتحم) وهو هنا يكون قد ابتعد بها عن المروم ؟؟

وقوله :

٩٨_ حسن الجدال بدين الحق مع زمر أدي ليمن الخطا في درسها العجم [٢٥]

العجم هنا جاءت بالديوان مفتوحة الجيم , فهل نعدها فاعلا للفعل أدي فيكون أصلها (أدي العجم في درسها ليمن الخطا) ؟؟

أم نعدها نعتا لكلمة درسها المجرورة ونكسر جيمها ؟؟

وقوله :

---

[٢٤] **نايف الهريس – سلام على البردة ص٢٠**

[٢٥] **نايف الهريس – سلام على البردة ص٢٧**

١٠٠_ أدني المعاني مع البرهان أسكتهم غالى النفيس لهم بالحج منفقم [٢٦]

ولا أدري علة لكسر كلمة القافية(منفقم)

وقوله :

١١٣_ والسلم عكازه في وأد مظلمة أقوي من السيف باستئصاله الرغم [٢٧]

والرغم هم سود الوجوه الأذلاء والأصل أن تأتى منصوبة للمصدر استئصاله الذي أوجبت الإضافة إعماله عمل الفعل المبني للمعلوم ولا أدري لها توجيها .

وكذلك قوله :

١٣٣_ صدق العزيمة زاد الله رفعتها إبصار خلق الهدي في فيه مبتسم [٢٨]

ولا أدري علة كذلك لجر مبتسم وكان الأجدي أن يجعلها فِي في مبتسمِ

وكذلك قوله :

١٧٣ _ طوته أرض إلى الأقداس قبلته والريح تحمل في جنح السماء سمي [٢٩]

فالأصل نصبها (سميا) فالاسم منقوص جاء في موضع نصب فوجب إظهار الياء منصوبة .

كما أن هناك بعض المواضع التي جاء موضع الروي فيها فعلا ماضيا مختوما بياء لازمة وهو موضع لا يستحسن فيه إغفال بنائها على الفتح من مثل :

٥٠_ جمال صورته بالنفس جملها

بيان منطقه نهج الحياة سمي [٣٠]

٥٧ _ درع النبوة مسروج بحكمته

في جاه دين ومن وافي حماه حمي [٣١]

٥٩_ ظليل ظل رفيق الدرب يحرسه

ملاك رحمته تحت السحاب همي [٣٢]

١٧٠_ تلك المنازل حضن العرش يحفظها

قل للسراة هدي الإيمان كيف حمي . [٣٣]

---

[٢٦] نايف الهريس – سلام على البردة ص٢٧
[٢٧] نايف الهريس – سلام على البردة ص٢٩
[٢٨] نايف الهريس – سلام على البردة ص٣٢
[٢٩] نايف الهريس – سلام على البردة ص٣٧
[٣٠] نايف الهريس – سلام على البردة ص٢٠
[٣١] نايف الهريس – سلام على البردة ص٢١
[٣٢] نايف الهريس – سلام على البردة ص٢١
[٣٣] نايف الهريس – سلام على البردة ص٣٧

معمار رائعة نهج البردة لأحمد شوقي

أولا : على مستوي المضمون :-

هكذا جاء عنوانها مسفرا منذ المستهل عن كونها احتذاء مباشراً لسالفيه كعب والبوصيري ، وقد انتهج شوقي نهجهما في مديح المصطفي صلى الله عليه وسلم مستغلا حدثا دينيا جليلا وهو خروج الخديو عباس لأداء فريضة الحج وقد كان لذلك الخروج في بر مصر تحديدا زخم خاص مصحوب بطقوس الخروج بالمحمل إلى بلاد الحجاز ،ولقد جاء العنوان خبرا لمبتدأ محذوف ، وبه إيماض مقصود للنص الغائب وهو بردة البوصيري تحديدا ، وهو متعلق كذلك ببنية النص ومكوناته الجزئية التي تعد مناط الاهتمام ، إذ العنوان مدخل مباشر لفهم النص وتبين أبعاده ، وهو عنوان مرح محفز دافع لاستقبال العمل الشعري على نحو بنائي شديد الخصوصية في مجتمع يؤمن إيمانا تاما بالتبرك بكل ما يتعلق بمقام النبوة من أثر ،

" وتستدعي الرؤية الكلية للعناوين الوقوف أمام القصيدة أو العمل الشعري المعنون باعتباره كيانا كاملا ؛ فلا مكان للمعالجة الجزئية عند الحديث عن عنوان معبر عن نص شعري ينطوي على رؤية متكاملة ؛ ولا سبيل أمام الدارس إلا أن يحيط إحاطة تامة بكل جوانب القصيدة أو الباب الشعري ، أو الديوان الذي يتعرض له ، وأن تنعكس تلك الإحاطة في تحليل شامل ،غير أن هذا الانعكاس إذا كان سهلا ميسراً في المقطع الشعري أو القصيدة القصيرة ، لا يكون على هذا النحو في المطولات الشعرية أو الدواوين "[٣٤] ولكن الدراسة ستحاول أن تستبين ، ما استطاعت أوجه التلاقي أو الاختلاف بين معارضتي شوقي والهريس لكون الأخير جعل " نهج البردة " مرمي للاحتذاء ، ولقد استهل شوقي رائعته بالغزل التمهيدي على عادة سلفه ترسيخا لما كان عليه عمود الشعر حتي عصره ، وقد شغل مقطع الغزل أربعة وعشرين بيتاً في صدر القصيدة حتي وصل لقوله :

بيني وبينك من سمرالقنا حجبُ ومثلها عفة عذرية العصم

لم أغش مَغناكِ إلا في غصون كِري مغناك أبعد للمشتاق من إرم [٣٥]

ثم خلص شوقي من النسيب للنصح متوجهاً للنفس البشرية ناصحاً إياها بضرورة التقوي ومزهداً إياها في الدنيا وزخرفها وموجها ذاته وغيره لأهمية التمسك بحسن الخلق ولقد وقع ذلك التوجه للنصح في خمسة عشربيتاً استهلها بقوله :

يا نَفسُ دنياكِ تُخفي كل مُبكِيَةٍ وإن بَدا لكِ مِنها حُسنُ مُبتَسَمِ

فُضي بِتقواكِ فاها كُلما ضحِكت كما يفُضُ أَذي الرَقشاءِ بالثرمِ

صلاحُ أَمرِكِ للأخلاقِ مَرجِعُهُ فَقَوِمِ النَفسَ بالأخلاقِ تَستَقِمِ [٣٦]

---

[٣٤] أحمد كريم بلال – العنوان وبنية القصيدة في الشعر العربى المعاصر – دار النابغة للنشر طبعة أولى ٢٠١٨ م – ص١٤

[٣٥] أحمد شوقى – الديوان ج١ ص٦٢٠

ثم ولج شوقي ولوج البصير إلى غرضه الرئيسي وهو مديح خاتم الأنبياء صلى الله عليه وسلم مفتتحاً بالثناء عليه قائلا :

ألقي رجائي إذا عز المجير على مفرج الكرب في الدارين والغمم

لزمت باب أمير الأنبياء ومن يمسك بمفتاح باب الله يغتنم [٣٧]

ثم استعرض مسيرة حياة نبي الله صلى الله عليه وسلم وذكر كثيراً من شمائله وما كان من شأنه مع بحيرا ، ومع غار حراء ، ومع الغمامة ، وتعرض لأثرمولده على الكون المادي وأثر نبوته على العالم أجمع وعن ذكر إسرائه والعروج به إلى حيث سدرة المنتهي

حتي بلغت سماءً لا يطار لها على جناح ولا يسعي على قدم

وقيل كل نبي عند رتبته ويا محمد هذا العرش فاستلم [٣٨]

وتولي أمر المناقحة عن النبي والرد على من ادعى كذبا أن الإسلام قد انتشر بحد السيف ، وتعرض للفتوحات وأثر الإسلام على الحضارة البشرية ، وكيف تسني للمسلمين أن يتسيدوا العالم أجمع بعلمهم وحضارتهم ، وعرج على الخلفاء الراشدين وأثني على جميل صنائعهم واختتم بالصلاة على النبي المصطفي وآل بيته الكرام وعلى صحابته أجمعين مستشفعا بهم لنفسه ولأمة الإسلام عند رب العالمين :

يارب صل وسلم ما أردت على نزيل عرشك خير الرسل كلهم

محي الليالى صلاة لا يقطعها إلا بدمع من الإشفاق منسجم

وصلى ربي على آلٍ له نخبٍ جعلت فيهم لواء البيت والحرم

بيض الوجوه ووجه الدهر ذوحلك شم الأنوف وأنف الحادثات حمي

وأهد خير صلاة منك أربعة في الصحب صحبتهم مرعية الحرم [٣٩]

ثانيا : على مستوي الموسيقا الخارجية

لقد فرض متطلب المعارضة وزن البسيط بتفعيلاته الثمانية المتساوقة المتنوعة ما بين التفعيلة السباعية (مستفعلن) بنتويعاتها وإبدالاتها و (فاعلن) بنتويعاتها وإبدالاتها كذلك نفسه على شوقي ، ولهذا الوزن جلال وطواعية تتماهي وطبيعة الحداء الجماعي ، ولقد وقعت قصيدة شوقي في مائة وتسعين بيتا احتوت عشرين وخمسمائة تفعيلة وألف (١٥٢٠ تفعيلة) بلغ عدد الصحيح تماماً منها على (مستفعلن) ٥٩٢ مرة بنسبة

[٣٦] أحمد شوقى – الديوان – ج١ ص٦٢٠،٦٢١

[٣٧] أحمد شوقى – الديوان – ج١ص٦٢١

[٣٨] أحمد شوقى – الديوان – ج١ص٦٢٥

[٣٩] أحمد شوقى – الديوان – ج١ ص٦٣٣

٧٧,٨ % بينما بلغ تواتر التفعيلة المخبونة بحكم حذف الثاني الساكن (متفعلن) ١٦٨ مرة بنسبة ٢٢% ولقد تواترت في معظم أبيات القصيدة على الوجه التإلى :

النسبة	أرقام الأبيات							
	٤	٦	١١	١٢	١٣	١٤	١٩	٢٢
	٤٠	٤١	٤٣	٤٤	٤٥	٤٦	٤٩	٥٢
	٦٢	٦٣	٦٧	٦٩	٧٠	٧١	٧٢	٧٤
أبيات وردت فيها متفعلن(ب - ب -) مرة واحدة على مدار البيت الواحد بمقدار ٩٠ مرة بنسبة ١١,٨%	٨٧	٨٩	٩١	٩٦	٩٨	١٠٠	١٠١	١٠٤
	١١٨	١١٩	١٢٠	١٢٢	١٢٣	١٢٥	١٢٦	١٢٨
	١٣٨	١٤١	١٤٢	١٤٣	١٤٤	١٤٥	١٤٧	١٤٨
	١٥٤	١٥٩	١٦٣	١٦٦	١٧٠	١٧٢	١٧٣	١٧٤
	١٨٧	١٨٨	١٨٩	١٩٠				

النسبة	أرقام الأبيات							
أبيات وردت فيها متفعلن (ب – ب –) مرتين اثنتين على مدار البيت الواحد بمقدار ٧٨ مرة – بنسبة ١٠,٢%	٥	٧	١٠	١٨	٣٤	٣٦	٤٢	٤٧
	٤٨	٥١	٥٧	٥٩	٦٠	٦٤	٦٥	٧٦
	٨٠	٨١	٨٥	٨٨	٩٠	٩٢	٩٣	٩٧
	٩٩	١٠٢	١١٠	١١١	١١٣	١١٦	١٥٦	١٦٠
	١٦١	١٦٢	١٦٤	١٦٥	١٦٧	١٨٠	١٨١	

وقد بلغ عدد الصحيح من التفعيلة الخماسية الثانية لوزن البسيط (فاعلن) ٥٦٦ تفعيلة في مقابل ١٩٤تفعيلة جاءت مخبونة على زنة (فعلن) (ب ب –) وجاء تواترها كالتالى :

النسبة	أرقام الأبيات							
أبيات وردت فيها فعلن (ب ب –) مرتين اثنتين على مدار البيت الواحد بمقدار ١٠٢ مرة – بنسبة ١٣,٤%	٦	٨	٩	١٧	٢٢	٢٧	٣٠
	٣٤	٣٧	٤٠	٤٥	٤٧	٥٠	٥٦
	٥٧	٦٢	٧١	٧٢	٨٠	٨٣	٨٨
	٩١	٩٣	٩٨	١٠٢	١١٣	١١٥	١١٦
	١١٧	١١٩	١٢١	١٢٣	١٣٨	١٣٩	١٤٤
	١٤٩	١٥٣	١٥٥	١٥٧	١٥٩	١٦٠	١٦٥
	١٦٨	١٧٠	١٧٣	١٧٤	١٧٥	١٧٨	١٨٠
	١٨١	١٩٠					

النسبة	أرقام الأبيات										أ
أبيات وردت فيها (فعلن) (ب ب –) ثلاث مرات على مدار البيت الواحد بمقدار ٢٧٦ مرة بنسبة ٣٦,٣%	١	٢	٣	٥	١٠	١٢	١٥	١٦	١٩	٢٠	٢١
	٢٣	٢٤	٢٥	٢٦	٢٩	٣١	٣٢	٣٣	٣٥	٣٦	٣٨
	٣٩	٤٣	٤٤	٤٦	٤٨	٥١	٥٢	٥٣	٥٤	٥٨	٦٠
	٦٤	٦٥	٦٨	٦٩	٧٠	٧٤	٧٥	٧٦	٧٧	٧٨	٧٩
	٨٢	٨٦	٨٩	٩٤	٩٥	٩٦	٩٧	١٠٠	١٠١	١٠٥	١٠٧
	١١٠	١١٢	١١٤	١١٨	١٢٠	١٢٢	١٢٤	١٢٥	١٢٦	١٢٩	١٣٢
	١٣٣	١٣٤	١٣٥	١٣٦	١٣٧	١٤٠	١٤١	١٤٣	١٤٦	١٤٧	١٤٨
	١٥٠	١٥١	١٥٢	١٥٤	١٥٦	١٦٢	١٦٣	١٦٤	١٦٦	١٦٧	١٦٩
	١٧٩	١٨٦	١٨٧	١٨٩							

النسبة	أرقام الأبيات
أبيات وردت فيها (فعلن) (ب ب –) أربع مرات على مدار البيت الواحد بمقدار ١٨٨ مرة بنسبة ٢٤,٧%	٤ ، ٧ ، ١١ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٨ ، ٢٨ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٤٩ ، ٥٥ ، ٥٩ ، ٦١ ، ٦٣ ، ٦٦ ، ٦٧ ، ٧٣ ، ٨١ ، ٨٤ ، ٨٥ ، ٨٧ ، ٩٠ ، ٩٢ ، ٩٩ ، ١٠٣ ، ١٠٤ ، ١٠٦ ، ١٠٨ ، ١٠٩ ، ١١١ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٣٠ ، ١٣١ ، ١٤٢ ، ١٤٥ ، ١٥٨ ، ١٦١ ، ١٧١ ، ١٧٢ ، ١٧٦ ، ١٧٧ ، ١٨٢ ، ١٨٣ ، ١٨٤ ، ١٨٥ ، ١٨٨

من خلال النسب المذكورة يتبين لنا ما يلي :

أولاً: نسبة استعمال المخبون قياساً بالصحيح ٤٨,٨% :٥١,٢% وهي النسبة المقابلة لأربعة وثلاثين وسبعمائة تفعيلة مخبونة في مقابل ست وثمانية وسبعمائة تفعيلة صحيحة (٧٣٤ /٧٨٦) وهذا معدل مرتفع للخبن الواقع على ثاني الساكن في تفعيلة البسيط وذلك يعطي مساحة للتنوع الإيقاعي الفاعل .

ثانياً: بلغت نسبة المخبون للصحيح في تفعيلة البسيط السباعية حوالى ٢٢% : ٧٨% وهي النسبة المقابلة لعدد (١٦٨: ٥٩٢)ولقد وقعت كلها في صدرالصدروصدرالعجز ماعدا في بيت شوقي القائل :

وإن تقدم ذو تقوي بصالحة قدمت بين يديه عبرة الندم [٤٠]

[٤٠] أحمد شوقى – ديوان شوقى ج١ ص٦٢١

وإنتقد/ دمذو/تقوابصا/لحتن قددمتبي/نيدي/هعبرتن/ندمي

متفعلن– فعلن– مستفعلن – فعلن مستفعلن – فعلن – متفعلن – فعلن

ب – ب– /ب ب –/ – – ب– / ب ب – – – ب – /ب ب – /ب – ب – /ب ب –

ولقد وقعت متفعلن هنا في الحشو خلافا لتواترها الدائم في مستهلي صدري الشطرين

ثالثاً : بلغت نسبة المخبون للصحيح في تفعيلة (فاعلن)الخماسية (٧٤,٥% : ٢٥,٥%) وهي النسبة المقابلة لعدد ست وستين وخمسمائة في مقابل أربعة وتسعين ومائة بيت (٥٦٦: ١٩٤) ولقد تواترت في أبيات القصيدة كلها وجرت من تفعيلتي العروض والضرب (نهاية الصدر ونهاية العجز)مجري العلة إذ دارت في الموضعين كليهما على مدار أبيات القصيدة مجملة فبلغت نسبة دورانها في الموضعين إلى الحشو (٦٧% : ٣٣%) .

رابعاً : بلغت نسبة المخبون (فعلن) لمجمل تفاعيل القصيدة ٣٧% وهي نسبة رفيعة تعطي مساحة لتنويع الإيقاع وإزالة الرتابة والإملال عن ذلك الوزن ،

– معلوم أن الزحافات إنما تأتى خروجاً على النسق " وللخروج على النسق وظائف في الشعر وغيره من الفنون ،فهو يقاوم ذلك الخدر الناشئ من التكرار المنتظم فيثير الانتباه واليقظة ، ويدعم الجانب الفكري في مواجهة الجانب الحسي ، ويجعل العمل الفني أقدر على التعبير " [٤١]

والعلل والزحافات تكمن حساسيتهما في أنهما يقومان بعملية إخلال جزئي بالنظام الكمي ، " والنظام الكمي ، يقوم على ترتيب معين لعدد من المقاطع على أساس أنواع هذه المقاطع من حيث الطول والقصر ، أي أنه يقوم على عدد المقاطع وأنواعها وترتيبها ، والزحافات والعلل يؤديان إلى اختلاف بين بعض التفاعيل المتناظرة في حدود التقاليد المتعارف عليها بين الشعراء ، والقواعد التي وضعها العروضيون " [٤٢]

والشاعر الجيد هو الذي يستغل عطاء التنويع الإيقاعي الناجم عن استخدام الزحافات المحمودة ،إذ يمكنه أن يستخدم تلك الزحافات التي " تغير في الصورة الإيقاعية للتفاعيل فتقصر المسافات في زمنها ، وتخالف بين رناتها مخالفات من شأنها أن تفتح أبواب الإيقاع الشعري الموروث على مصاريعها كي يجانس الشاعر مجانسة دقيقة بين ما يريد من رنات وبين دقائق خوالجه النفسية ، وإذن فليس بصحيح أن التفعيلة تجري في القصيدة الواحدة بصورة مكررة تبعث على الملل والسآمة ، وإنما الصحيح أن في دخائلها عناصر من التحول تنفي عنها هذه السآمة والملل، وكل ما في الأمر أنها تحتاج إلى الشاعر البارع الذي خبر أوتار هذه التفاعيل خبرة تتيح له أن يتصرف بها تصرفاً مطابقاً لأحوالة النفسية ، وما يريد أن يصورها فيه من أنغام وإيقاعات ، وإذا أضفنا إلى هذا التخالف في صورة التفعيلة ما ذكرناه من العناصر الصوتية في الحروف والكلمات عرفنا

[٤١] **على يونس - النقد الأدبى وقضايا الشكل الموسيقى فى الشعر الجديد – ةع ك – القاهرة ١٩٨٥م – ص٤٥**

[٤٢] **على يونس – نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربى – ةع ك ١٩٩٣ م ص١٧٢**

السر في أن لكل شاعر نابه من شعرائنا القدماء موسيقاه التي يتميز بها ، وهو تميز يرجع إلى مدي مهارته في استخدام العناصر الحرفية واللفظية والنغمية واستغلال نسبها استغلالاً دقيقاً " [٤٣]

ولقد استغل شوقي طواعية هذا البحر للإنشاد الديني ، وما يعتري نفس المنشد من صفاء حال الإنشاد عليه ، وبخاصة مع تواتر نغمه من كثرة ترديد بردة البوصيري في المحافل الدينية ، وطوع ذلك كله في رائعته تلك جاعلاً من الوزن بتنوعاته منطلقاً للانسيابية المعبرة عن مواجد التصوف الصادق .

وعن مستوي التقفية فقد جاءت متمكنة ، وشوقي من أولئك الشعراء الذين يجيدون الترصيف الصوتي لقوافيهم بحيث تأتى متمكنة مستقرة في مكانها مسفرة عن حسن اختيارها ، وتاركة وقعاً حميداً في نفس المتلقي ، ولقد استخدم شوقي الميم المكسورة رويا ، وهي روي مفروض عليه بحكم دخوله تجربته من باب المعارضة ، وللميم روياً جلاء محمود يزكيه كثره تواترها رويأعلى مدار شعرنا العربي كله أولاً، ثم حضورها بكثرة في خواتيم معظم جذور كلمنا العربي ثانيا ، وقد استعمل شوقي المفردات المشتملة عليها واقعة تحت تأثير حرف الجر في ستين بيتاًوهي النسبة الأعلى تواتراً في مجمل أبيات القصيدة ، ثم استعملها واقعة تحت تأثير الخفض بالإضافة في أربعين بيتاً، وكذلك في موضع عطف على اسم مجرور في اثنين وثلاثين بيتاً، وتحت تأثير التبعية بالنعت في خمسة وعشرين بيتاً، وجاءت الميم خاتمة لفعل مجزوم وجب تحريك آخره بالكسر في اثنين وعشرين موضعا وخاتمة لفعل أمر في موضعين وفعلا ماضياً في موضعين كذلك ، وتوكيداً مجرورا في موضع واحد ، واسماً مخفف الياء المسبوقة بميم متحركة بالكسر في ستة مواضع ، ولم يقع شوقي في مزالق تقفوية وإنما جاءت قوافيه مطابقة لمذهب صاحب العمدة حيث قال : " وصارت الأعاريض والقوافي كالموازين والأمثلة للأبنية أو كالأواخي والأوتاد للأخبية " [٤٤]

" وإذا كان ضابط الإيقاع في الموسيقي يمثل عنصراً بارزاً وذا أثر كبير في ضبط انسياب موجة النغم الموسيقي ،فإن القافية في الشعر تمثل عنصراً إيقاعياً قوياً وبالغ الأهمية إذ تربط بين الوحدات الشعرية المتمثلة في الأبيات ، والقافية بعد هذا رافقت الوزن منذ بدء نشأته ، بل كانت أقدم منه ، وتجاوبت معه بعد خلقه وامتزجت فيه فأصبح الوزن والقافية هما عماد الشعر ، بل لا يعتد بالشعر من دونهما " [٤٥]

وإذا أخذنا مثالاً " للتوشيح" [٤٦] لدي شوقي في رائعته تلك ،والتوشيح باب يقصد به ائتلاف القافية مع ما يدل عليه سائر البيت فلنتأمل قوله :

هذا مقام من الرحمن مقتبس ترمي مهابته سحبان بالبكم

---

[٤٣] **شوقى ضيف – فصول في الشعر ونقده – دار المعارف – طبعة ثالثة – ص٣١٣، ٣١٤**

[٤٤] **ابن رشيق القيروانى – العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده – تحقيق/ محمد محى الدين – ط٤ ١٩٧٢م ج١ ص١١٩**

[٤٥] **عبدالرءوف بابكر السيد – المدارس العروضية في الشعر العربى – ليبيا – ط١ ١٩٨٥م – ص٢٦٩**

[٤٦] **ابن أبى الاصبع تحريرالتحبير – تحقيق د/حفنى محمد شرف- القاهرة – المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ١٣٨٣ موص ٢٢٨**

البدر دونك في حسن وفي شرف والبحر دونك في خير وفي كرم
شم الجبال إذا طاولتها انخفضت والأنجم الزهرما واسمتها تسم
والليث دونك بأساً عند وثبته إذا مشيت إلى شاكي السلاح كمي
تهفو إلىك وإن أدميت حبتها في الحرب أفئدة الأبطال والبهم
محبة الله ألقاها وهيبته على ابن آمنة في كل مصطدم
كأن وجهك تحت النقع بدر دُجي يضئ ملتثما أو غير ملتثم
بدر تطلع في بدر فغرته كغرة النصر تجلو داجي الظلم
ذكرت بإلتم في القرآن تكرمة وقيمة اللؤلؤ المكنون في إلتم
الله قسم بين الناس رزقهم وأنت خيرت في الأرزاق والقسم
إن قلت في الأمر لا أو قلت فيه نعم فخيره الله في لا منك أو نعم [٤٧]

نلمح تلاؤماً فنياً وانسجاماً قوياً قام بين آفاق المعني والشكل التعبيري الذي ارتضاه شوقي لهذه الأبيات من رائعته ، ولقد ترك لنا من وراء إخلاصه لفنه في هذه المقطوعة صدي فنياً ممتعاً ، وجاءت قافيته متلاحمة مع مكونات معاني أبياته وللكلمة المحتضنة لمقطع القافية ارتباطا لا تنفك عنهما ،أولهما : ارتباطها بالوزن ، والوزن متوقع مدركة مراميه ، وثانيهما : ارتباطها بالدلالة الناشئة عن التردد الصوتي ، وإذا كان تردد حروف بعينها ، وبأصواتها نفسها متوقعا ، وطالما أن الإيقاع هو التكرار النمطي لعناصر شتي من مواضع ارتكاز صوتي بعينها ،فإن لكلمات القافية دوراً لا يمكن إغفاله في إيقاع العمل العام ، ولطالما صدر المحتوي لنفس القافية الملائمة ولن يتسني لدراس أن يتبين قيمة القافية إلا من خلال العلاقة الداخلية للسياق الممهد للقافية ، ولن يظهر للقافية تأثير إلا من خلال علاقتها بالمعني إذ هي الضابط الحقيقي لمقادير الأبيات .

وإنه بتبين علاقة القافية بسائر كلمات البيت فيما ذكرنا من أبيات نلاحظ أن شوقي أجاد الترصيف الصوتي والدلالى لقافيته لتأتى متمكنة قارة في موضعها لأن مهابة مقام البوصيري حال مديحه المصطفي واغتباط شوقي له ولصدقه وإخلاصه في المديح لتستدعي سحبان في بلاغته وسحبان بن وائل الباهلي من أولئك الذين يُضرب بهم المثل في الفصاحة وحسن البيان ، ولكن هول موقف مديح المصطفي صلى الله عليه وسلم لحري بأن يرمي سحبان نفسه بالبكم ، وهو العي عن الإبانه ، وسحبان والبكم طرفا نقيض ، ولكن موقف شوقي يكاد يوصله للتترس ببكم سحبان نفسه لو وضع في مثل موقفه وإن البدر ليستدعي أمرين حسنا و شرفا ، وهما قريناه ، وكذلك البحر بالتبعية لابد أن يستدعي الخير والكرم وهما قريناه كذلك وللازدواج فرض في ذلك البيت لأنه يقيم في النفس توازنا فنيا محموداً ، ويؤكد تلاؤم صدر كل شطر مع ما يليق به (البدر والبحر

[٤٧] أحمد شوقى – ديوان شوقى ط١ ص٦٢٧،٦٢٨

) وإن شم الجبال لتنخفض لجلال النبوة ، وكذلك حال الأنجم الزهر إذا ما غالبت رسول الله صلى الله عليه وسلم في وسامته فإنه ليرجحها وكذلك يستدعي الليث بأسه ، والسلاح كميه في بيته الرابع ، وإن محبة الله التي ألقاها على نبيه المصطفي لتدفع أفئدة الأبطال والشجعان لأن تهفو إليه وتنقاد إليه منطاعه ، وكذلك يشع نور وجهه ضياء سواء أكان جلياً مباشراً أو من وراء لثام ، وإن غرة وجهه لتضئ داجي الظلم في نوع من استنفار الضدية المبينة لنور مقام النبوة ، وإن يتمه صلى الله عليه وسلم ليتم تفرد يجعله نسيج وحده بين بني جلدته شأنه شان اللؤلؤ المكنون ، لأنه مخير من قبل ربه حتي في أرزاقه وقسمه ، وأمر تحديد الأمور موكول في لا منه أو نعم لأن الله قد ترك أمر خيرة الأشياء له ، نلاحظ ذلك الالتحام القائم في تلك الأبيات كلٍّ على حدة ، وإن ذلك التلاحم إنما نشأ من التناظر والتمازج الحادثين بين مستهلات التعابير وخواتمها ، بحيث يتسني لنا أن نحكم أنه باستطاعة القارئ الحاذق أن يتنبأ بكلمة القافية التي يحملها التدرج الدلإلى والتنامي المعنوي الذي يحدث تتويجا لتنظيم يستحيل إدراجه بدون كلمة الختام التي بها يتم المعني ، وبدونها لا يستقيم التعبير إذ لا يوجد من كلمات العربية ما يقوم مقامها في ذلك التنظيم بالذات ، لأن الدلالة المرومة التي تغياها الشاعر ورصف لها تمثل ضابطا مهما لإتنان قافية الأبيات على هذه الدرجة من التمكين .

ثالثاً : مستوي الموسيقا الداخلية

إن الولوج الواعي إلى موسيقا العمق ليقودنا إلى استنطاق النص من داخله لتبين معالمه الإيقاعية إذ إن للكلمة عند شوقي إيقاعاً مؤثراً ولها كذلك دلالة إيحائية فاعلة ، وكذلك فإن للصوت طاقة نفسية مؤثرة نعدها ترجمانا عما بجوانياته العميقة من مشاعر ، وهذا بدوره سيوقفنا أمام عدة مظاهر موسيقية داخلية بذلك النص نذكر منها :-

ا/ حركة الروي وعلاقتها بالحركات في متن النص

لا مراء أن للمواقع الإعرابية تدخلا كبيرا في توجيه حركة الصوت ، وكذلك اختيار كلمات بعينها متحكم رئيسي فيما تحويه تكويناتها الصوتية من تنغيمات حركية ، وتلك تنسجم بالطبيعة مع الحركة النفسية للشاعر حال اندماجه في حُميا إبداعه أولا ، ومدي تعالقها بموقع الصوت من الجهاز الصوتي ثانيا ، ثم عطاء التنغيم المتماهي وانفعال المبدع ثالثا ، ولنا أن نتتبع سلم الحركات لنستبين مدي تعالقه بالحركات في متن النص في ذلك المقطع الذي يقول فيه شوقي :

أسري بك الله ليلا إذ ملائكه ... والرسل في المسجد الأقصي على قدم
لما خطرت به التفوا بسيدهم ... كالشهب بالبدر أو كالجند بالعلم
صلى وراءك منهم كل ذي خطر ... ومن يفز بحبيب الله يأتمم
جبت السماوات أو ما فوقهن بهم ... على منورة درية اللجم

ركوبةٍ لك من عز ومن شرف لا في الجياد ولا في الأينق الرسم
مشيئة الخالق الباري وصنعته وقدرة الله فوق الشك والتهم
حتي بلغت سماءً لا يطار لها على جناح ولا يسعي على قدم
وقيل كل نبي عند رتبته ويا محمد هذا العرش فاستلم

سلم تدرج الحركات :

رقم البيت	الشطر الأول					الشطر الثاني			
	فتحة	ضمة	كسرة	سكون		فتحة	ضمة	كسرة	سكون
١	١١	٣	٦	٥		٩	٢	٤	٥
٢	٨	٢	٤	٦		٦	٢	٦	٨
٣	١٠	٢	٤	٥		٨	١	٧	٤
٤	١٢	١	٣	٦		٧	٤	٤	٣
٥	٧	٢	٦	٦		٧	٣	٦	٤
٦	٩	٣	٦	٣		٩	٣	٣	٦
٧	١٧	٢	–	٣		١٦	١	٢	٢
٨	٥	٢	٦	٤		١٢	٣	٢	٤
المجموع	٧٩	١٧	٣٥	٣٨		٧٤	١٩	٣٤	٣٦

جاءت حركات الشطر الأول أكثر من حركات الشطر الثاني ، وكانت الغلبة في الشطرين كليهما لحركة الفتحة ، وهي الأكثر تواتراًبطبيعة التركيب في معظم كلمنا العربي ،وذلك لأنها أخف المصوتات على لساننا العربي ، ونظرا لأنها هي والألف لا تتطلبان جهداً عضليا في عملية النطق لكونهما قريبتي المحل من الشفتين لكون مخرجهما أماميا نصف مفتوح وذلك جعلهما تتصدران قمة تدرج سلم الحركات على مدار القصيدة ولقد تناغمتا مع ما قد قام بين خصائص الفتحة وألف المد بانطلاقهما وتحليقهما مع تلك الطاقة النفسية للشاعر في بيته قبل الأخير المعبر فيه عن العروج النبوي إلى تلك السماء العالية التي لا يطار لها على جناح ولا يسعي على قدم ، ولقد ناسب المد التحليق والسمو والارتفاع ، ولعبت المدود بالألف دوراً حاسماً في نقل الطاقة الإيحائية التي اعترت نفس شوقي وهو يصف ذلك المشهد ولقد تواترت حركة الفتحة في ذلك البيت وحده ثلاثا وثلاثين مرة متجاوزة تواترها ذاته في بقية الأبيات وبذلك محاكاة صوتية للتحليق النبوي الشريف ، والمقاطع المفتوحة بطبيعتها تهيئ للملقي مجالا رحباً لتضخيم الحركات وإشباع الألفاظ على النحو الذي يمكنه من أداء صوتي له تميزه ، ولقد تلت السكون الفتحة تواترا وذلك راجع لغلبة المقاطع الساكنة

في تفعيلتى البسيط التامتين ، ولقد احتلت مناطق ارتكاز متميزة مستغلة صلابة الأصوات المجهورة لتظهر قدرتها على إحداث النبر الممتع ، ثم تأتى الكسرة في المرتبة الثالثة ، والغريب أنها تواترت في الشطر الأول أكثر من الشطر الثاني على الرغم من كون الروي المخفوض هو صاحب الحضور الأوفي بحكم تزيينه صوت الروي ، ولقد جاءت الضمة في الترتيب الأخير وذلك بحكم ما يتطلبه نطقها من جهد عضلي ، ولا يمكننا بحال من الأحوال أن ننكر ما بين الحركة والوزن من ارتباط إذ لطبيعة الوزن أثر حاد في التلوين الحركي ذي الأثر البين في إيقاعية الأداء ، فضلا عن فرضية الحالة النفسية للشاعر حال إبداعه وخضوع التلوين الداخلي لما عليه الشاعر من انطلاق أو انكسار إذ إن الشعر انعكاس طبيعي للحالة الوجدانية التي تجلل ذات المبدع .

ب/ المظهر الإيحائي للأصوات (المهموسة والمجهورة)

" لا مراء في أن للصوت اللغوي المستعمل صدي إيحائيا في نفس الشاعر أملته عليه ذاته المبدعة فبدا منسجما مع مكونات السياق المقالى ومن هنا يأخذ دوره في بناء الإيقاع الشعري العام للهيكل النصي ، وعلمنا يسوقنا للحكم بأن الدلالات الإيحائية للعمل الفني إنما تنبع من تشابه الأصوات واختلافها وصولا للوفاء بالمعني ، وأجزم بأن الإيحاء الصوتي إنما هوانعكاس لإيقاع وجداني خاص بنفس الشاعر يقوم على توافقها مع ذاتها أولا ، ثم مع الآخرين ثانياً " [٤٨]

لقد وضع العرب الأوائل أسساً لمعرفة الأصوات طبيعة نطق ومخرجاً ، ثم سعوا فيما بعد لسبر أغوار تراتبات كل صوت في نسق المجاورة الصوتية والتداعي التنغيمي وذلك لخلق لون من ألوان الإحساس بالجمال الإيقاعي وصولا لدرجة الانتشاء بمعطي الكلمة الصوتي ، الذي يعد الصوت متراسلاً مع غيره لحمته وسداه ، إذ لهيمنة صوت ما على مشهد بعينه ، وحضوره فيه بجلاء إنما يعكس فيما يعكس جواً من التناغم المماهي لحس الشاعر ، وللشعراء إحساس خاص بالأصوات إحساس يتلاقي وخوضهم في سبحات المعاناة الإبداعية .

ولقد وقع الهمس في الصوت العربي من اتساع المخرج للصوت حتي يخرج حاملا صفات التفشي ، حاملا صفة المخرج مشكلا بالتداعي مع غيره من الأصوات نظاماً تألفياً عاما محملا برسالة الأديب ، أما الجهر فإنه " من صفات القوة ...وإذا منع الحرف النفس أن يجري معه حتي ينقضي الاعتماد كان مجهوراً " [٤٩] وعلى قول الباقلاني " ومعني الجهر في الحرف أنه أشبع الاعتماد في موضعه ، ومنع النفس أن يجري معه حتي ينقضي الاعتماد ويجري الصوت " [٥٠] ولا مراء في أن للأصوات المجهورة دوراً فاعلاً في إيقاعية الأداء

---

[٤٨] **محمود عسران – البنية الإيقاعية في شعر أحمد شوقى – بستان المعرفة ٢٠٠٦ م ص٢٨٧**

[٤٩] **ابن الجزرى – الحافظ أبى الخير محمد بن محمد الدمشقى- النشر في القراءات العشر تصحيح ومراجعة على محمد الصباغ – المطبعة التجارية الكبرى – ج١ ص٢٠٢**

[٥٠] **أبو بكر الباقلانى محمد بن الطيب – إعجاز القرآن – تحقيق السيد أحمد صقر – دار المعارف – مصر ط٥ – ص٧٩ ، ٨٠**

الشعري " إذ ليست الكلمات مجرد أصوات ، إنما هي أصوات ذات ظلال إيحائية تعبيرية تشارك مشاركة صادقة في تجسيم الحدث أو التجربة صوتياً ودلاليا على السواء ومن هنا يتم تشكل الصور الجمآلية التي تنشط الخيال وتثير الإحساس حتي يستقبل الإرساليات الصوتية الإيقاعية الاستقبال اللائق بها ، ولا مراء في أن إيقاع النفس إنما هو المتحكم الأول في التآلف النظمي الذي يكتسب شرعية أدائه من التناسق العام في ترجمة الأحاسيس السمعية لدي المستمع وتحويلها إلى بني مناسبة من قوالب التعبير الشعري الخالص " [٥١]

ولنا أن نستبين عطاء كل من الأصوات المهموسة والمجهورة في مقطوعة شوقي التي يقول فيها : [٥٢]

قالوا غزوت ، ورسل الله ما بُعثوا لقتل نفس ولا جاءوا لسفك دم
جهل وتضليل أحلام وسفسطة فتحت بالسيف بعد الفتح بالقلم
لما أتى لك عفواً كل ذي حسب تكفل السيف بالجهال والعمم
والشر إن تلقه بالخير ضقت به ذرعاً وإن تلقه بالشر ينحسم
سل المسيحية الغراء كم شربت بالصاب من شهوات الظالم الغَلِمِ
طريدة الشرك يؤذيها ويوسعها في كل حين قتالاً ساطع الحَدَم
لولا حماةٌ لها هبوا لنصرتها بالسيف ، ما انتفعت بالرفق والرحم
لولا مكان لعيسي عند مرسله وحرمة وجبت للروح في القدم
لسُمِرالبدن الطهر الشريف على لو حين لم يخش مؤذيه ولم يجم
جل المسيح وذاق الصلب شانئه إن العقاب بقدر الذنب والجرم

الأصوات ليست مجرد أعمال نطقية ، إنما هي تنطوي على أعمال ذهنية كذلك إذ لكل صوت مؤدي ذهني محسوس يظهر بأمرين التجاور والتلاقح القائم على نسبة التواتر والتموضع ، ونحن على علم بأن " النظام الصوتي للغة يقسم الأصوات اللغوية إلى حروف بوساطة اعتبار القيم الخلافية للوظائف ، وبوساطة التقسيمات العضوية والصوتية التي تعتبر حقلاً آخر من حقول هذه القيم الخلافية ، والصوتية ، ويعتبر الحرف مقابلا استبدالياً لكل حرف يمكن أن يحل محله فيحمل بذلك جرثومة سلبية من المعني الوظيفي ، وهكذا نجد القيم الخلافية من أهم مقومات التنظيم الصوتي في اللغة على مراعاتها محافظة على وضوح المعني " [٥٣]

ولقد توافق علماء الأصوات فيما بينهم بناء على استقرائهم فنون الضاد على أن نسبة المهموس إلى المجهور في لغتنا العربية (٤:١) أي أن خمس أصوات الكلم العربي تأتى مهموسة في مقابل أربعة أخماس مجهورة إلا

---

[٥١] محمود عسران – البنية الإيقاعية في شعر أحمد شوقى ص٢٩٧
[٥٢] أحمد شوقى – ديوان شوقى ص٦٢٨
[٥٣] تمام حسان – اللغة العربية معناها ومبناها – القاهرة – ه ع ك ١٩٧٣م – ص٧٨

أن نسبة عشرة الأبيات التي ذكرناها توضح أن نسبه استخدام المهموس إلى المجهور (٣:٢) أي ما يقابل نسبة (٤٠% : ٦٠%) وهي النسبة المعادلة لعدد (١٣٨ صوتا مهموساً في مقابل ٢١٣ صوتا مجهوراً) ولقد جاء تواتر الأصوات المهموسة تباعاً كالتالى : (التاء – السين – الهاء – الفاء – الحاء – القاف – الهمزة – الشين – الصاد – الخاء – الكاف – الطاء – الثاء) بينما جاء تواتر المجهورة كالتإلى (اللام – الميم – النون – الباء – الراء – الواو – العين – إلباء – الجيم – الدال – الذال – الغين – الضاد – الزاي – الظاء)

اهتم شوقي بالأصوات الغارية والشفوية تمثلت الأولي في أصوات اللام الذي احتل صدارة تواتر الأصوات جميعها (٥١ مرة) والراء ذلك الصوت الصامت اللثوي المكرر والباء التي وردت إحدي عشرة مرة ، بينما تمثلت الثانية في أصوات الميم والباء والفاء ، ولم يستطع ثلاثتها تجاوز نسبة الأصوات الغارية ، ولقد أثبت صوت اللام لنفسه إيقاعاً صوتياً مستلزماً غاية المعني مستوفيا بذلك التآلفات النغمية المطلوبة ، وقد بدا ذلك من هندسية التوزيع غير المقصودة والساعية للتأثير في الآن ذاته ، أما ميم شوقي وهي صوت الروي فقد أضمرت لنفسها حيوية إيقاعية فاعلة ، مما جعل اشتراكها الجمعي قائم التأثير لأنها اكتسبت على مدار المشهد خاصية الدوام وقارية التموقع فكانت حاضرة وراء كل بروز جهري محققة تساوقا نغميا موحيا ومعلوم أن " من فصول النغم الفصول التي بها تصير دالة على انفعال النفس ، والانفعالات عوارض النفس ، مثل الرحمة والقساوة والحزن والخوف والطرب والغضب واللذة والأذي ، وأشباه هذه ، فإن الإنسان له عند كل واحد من هذه الانفعالات نغمة تدل بواحد ، واحد منها على عارض من عوارض نفسه ، وهذه إذا استعملت خيلت إلى السامع تلك الأشياء التي هي دالة عليها " [٥٤]

ولقد بدت عوارض اعتراض شوقي على ادعاءات من ادعوا بأن الإسلام قد انتشر بحد السيف ، وأن الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم قد لجأ للقوة في نشر عقيدته فعلت نبرة أداءاته الصوتية وبخاصة في شطر بيته الثاني الأول (جهل وتضليل أحلام وسفسطة)ثم أقام موازنة بين الفتح بالقلم واستخدام العفو وبين الفتح بالسيف والتعامل مع الجهال والمشككين ، وأقام كذلك موازنة تاريخية بين موقف المسيح عليه السلام وتابعيه من شانئيهم ، وأن الحق دائما تلزمة قوة ، وأن دفع الشر بالشر أجدي لمريد السؤدد ، ولقد بدا في الأبيات تناغٍ حميد بين نسب تواتر المهموس والمجهور تحقيقا لآلية الموازنة تلك المتحدث عنها .

ج/ ظواهر البديع وعلاقتها بإيقاعية الأداء .

لقد استقر في ذهن الذائقة النقدية المتوارثة أن الظواهر البديعية إنما هي مجرد زينة طارئة أو زخرفة عرضية يناط من ورائها هدف واحد هو التنميق اللفظي المتعمد ، وقليل من النقاد من التفت إلى دورها الفاعل في

---

[٥٤] **الفارابى – أبونصرمحمد بن طرخان الموسيقى الكبير – تحقيق اغطاس عبد الملك – القاهرة – دار الكتاب العربى –ج٢ ص١٠٧١**

تحسين أداءات القصيد العربي على المسارات كلها ، فالبديع " درجة من درجات التميز خاصة يتغياها كل مطبوع ، وينال من ورائها بغيته كل عبقري ، فينغم عن طريق حركاته وسكناته محققا بينها لونا من الانسجام والتوافق ، وصولا للإمتاع وتحقيقا للانتشاء الإيقاعي الذي يتماهي وما بنفس المبدع من بهجة أو شجن ، يأس أو أمل ، لذة أو ألم ، ومجملها ظلال مشاعر لها في كل نفس صدي وفي كل صدر منحني ، وحتي لا ينفر المتذوق فلابد من حدوث تجاوب بينه وبين ما يقرأ ، وهو ما يحدث التناغم المزدوج بين القارئ وزفرات الشاعر أو أنينه المبثوث في أدوات فنه وأصواته لحنه ، وتراكيب مقاطعه وتناغم حركاته وسكناته ، وتناسق بناه ومسافاته ، وكلها منازل توفيق بين ما قيل ، وما يتذوق ويحس ، وإنما منبع النفرة من العجز عن التوافق ن والانفصال عن المبتدع " [٥٥]

ولقد برز من ألوان البديع في هذه الرائعة كل من التجنيس والتسجيع والترصيع والتكرار والازدواج والطباق وكان لكل لون عطاؤه الذي لا ينكر وإذا أردنا مس عطاء البديع مجملا فلنطالع قول شوقي في رائعته :

يا نفس دنياك تخفي كل مبكية وإن بدا لك منها حسن مبتسم
فضي بتقواك فاها كلما ضحكت كما يفض أذي الرقشاء بالثرم
مخطوبة منذ كان الناس خاطبة من أول الدهر لم ترمل ولم تئم
يفنى الزمان ويبقى من إساءتها جرح بآدم يبكي منه في الأدم
لا تحفلي بجناها أو جنايتها الموت بالزهر مثل الموت بالفحم
كم نائم لا يراها وهي ساهرة لولا الأماني والأحلام لم ينم
طورا تمدك في نعمى وعافية وتارة في قرار البؤس والوصم
كم ضللتك ومن تحجب بصيرته إن يلق صابا يرد أو علقما يسم
يا ويلتاه لنفسي راعها ودها مسودة الصحف في مبيضة اللمم
ركضتها في مريع المعصيات وما أخذت من حمية الطاعات للتخم
هامت على أثر اللذات تطلبها والنفس إن يدعها داعي الصبا تهم
صلاح أمرك للأخلاق مرجعه فقوم النفس بالأخلاق تستقم
والنفس من خيرها في خيرعافية والنفس من شرها في مرتعٍ وخم [٥٦]

إن للتنوع فعلا ، وإن للبديع أثرا في الارتفاع والهبوط بدرجة الدندنة الداخلية للكم الموسيقي المتساوق بفعل تناوح تفاعيل البسيط الرائعة ولقد اعتمد شوقي ألوان البديع في تلك المقطوعة من رائعته ارتكازات إيقاعية لها ثقل تنغيمي دلالى ظاهر ، إذ لم يخل بيت من ظاهرة بديعية فمن تطابق إلى تجانس إلى تكرار إلى ترادف

[٥٥] محمود عسران – البنية الإيقاعية في شعر أحمد شوقى - ص٣٦٣
[٥٦] أحمد شوقى – ديوان شوقى ص٦٢٠،٦٢١

إلى توازن وتراسل صوتي بديع لتخرج لنا هذه اللوحة حول تلك الحزم المتساوقة من الإبداع المقصود (تخفي/ بدا) (مبكية / مبتسم) (فضي / يفض) (مخطوبة / خاطبة)(ترمل / اتئم) (يفني / يبقي) (آدم /الأدم) (جناها / جنايتها) (الموت / الموت)(الزهر/ الفحم) (نائم / ساهرة) (نائم / لم ينم)(نعمي / بؤسي) (عافية / وصم) (طوراً / تارة) (صابا / علقما)(ضللتك / بصيرته)(مسودة / مبيضة) (المعصيات / الطاعات) (يدعها / داعي) (تهم / هامت) (قوم / تستقم) (الأخلاق / الأخلاق) (النفس / النفس) (خيرها / شرها) (خيرها / خير) (عافية / وخم) لم يخل بيت من لون بديعي ، وهي ارتكازات صوت دلالية محمودة استطاع شوقي عن طريقها إمتاع نفس متلقيه وتحقيق نوع من الإمتاع الفني المقصود ولقد لجأ للترصيع مرتكزا بديعيا ممتعا في قوله :

والشر إن تلقه / بالخير ضقت به ذرعاً وإن تلقه / بالشر ينحسم [٥٧]

مستفعلن – فاعلن / مستفعلن / فعلن مستفعلن فاعلن / مستفعلن – فعلن – ب – / – ب– /– – ب – / ب ب – – – ب – / – ب – / – – ب – / ب ب –

والنفس من خيرها / في خير عافية والنفس من شرها / في مرتع وخم [٥٨]

مستفعلن – فاعلن / مستفعلن – فعلن مستفعلن فاعلن / مستفعلن – فعلن

– ب – / – ب – / – – ب – / ب ب – – – ب – / – ب – / – – ب – / ب ب –

والترصيع" وسيلة مشابهة للقافية ، وهو مثلها ، يلعب على الاحتمالات اللغوية ليستخلص منها تجانساً صوتيا ، والفرق بينهما أن الترصيع يعمل داخل البيت ، ويشابه بين كلمة وكلمة على حين أن القافية تعمل بين بيت وبيت ، ويمكن إذن أن نتحدث عن تجانس صوتي داخلي في مواجهة تجانس صوتي خارجي تحدثه القافية ، والترصيع وسيلة استخدمت عبر كل العصور ، وتبدو أعم من القافية ، واللغات التي تستخدم القافية تتوسع في استخدامه " [٥٩] ومن أمثلة الازدواج في رائعته كذلك قوله :

البدر دونك في حسن وفي شرف والبحر دونك في خير وفي كرم [٦٠]

فلقد قامت كل كلمة في الشطر الأول مقابلة لمثيلتها في الشطر الثاني مشكلة معها لونا من التوازن والتوازي المحمودين ولتلك فعلها في نفس المتلقي والملقي على السواء وبخاصة في حالة الإنشاد الجماعي ومثله قوله :

---

[٥٧] **أحمد شوقى – ديوان شوقى ص ٦٢٨**
[٥٨] **أحمد شوقى – ديوان شوقى ص ٦٢١**
[٥٩] **جون كوين – بناء لغة الشعر – ترجمة أحمد درويش – دار المعارف ط ٣ ١٩٩٣م – ص١٠٦**
[٦٠] **ديوان شوقى ص ٦٢٧**

الزاخر العذب في علم وفي أدب والناصر الندب في حرب وفي سلم [٦١]

فإن الازدواج هنا إنما يولد حركة ذهنية نشطة ، لكنها منتظمة تكتمل بتواجدها داخل سياق كلمي عام تحتل فيه أماكن صوتية لها حضورها التوقيعي الذي تتولد منه حركتها المتكاملة والفاعلة في نسيج البناء الشعري ذلك كله في سياق حركة وجدانية يعيشها الشاعر ويعانيها فيعبر عنها تستقطب عطاءها قواه الذهنية فتحيلها إلى ذاته المبدعة التي تخرجها بدورها في شكل لا يخفي على المريد عطاؤه .

أما التسجيع فقد لجأ إليه شوقي كثيرا في رائعته تلك على مساريه الأفقي والرأسي ، واعتمد في الأخير على التعامد المورفولوجي الواقع في مستهلات الأشطار تحقيقاً للون من الإمتاع الفني المتعمد شأن قوله :

من الموائس بانا بالربي وقناً اللاعبات بروحي السافحات دمي

السافرات كأمثال البدور ضحي وللمنية أسباب من السقم

القاتلات بأجفان بها سقم وللمنية أسباب من السقم

العاثرات بألباب الرجال وما أقلن من عثرات الدل في الرسم

المضرمات خدوداً أسفرت وجلت عن فتنة تسلم الأكباد للضرم

الحاملات لواء الحسن مختلفاً أشكاله وهو فرد غير منقسم [٦٢]

إن لجمع الإناث المتعامد عطاءً تنغيميا حميداً أدرك شوقي أثرة فاستغله ووظف غيرته المثلية لصالح إبداعه ، لأن هذه الصيغة تحديداً تستنفر مثيلاتها لصنع تلاقح صوت دلالى حميد ، فلقد استدعت (اللاعبات – السافحات) كلا من (السافرات – القاتلات – العاثرات – المضرمات – الحاملات) في لون من التراسل التسجيعي المنتظم ، كما ربط ببراعة الفنان كل كلمة منها بمضمون ما يليها إذ هن اللاعبات بروحه وما ألذه من لعب ، وهن السافحات دمه تضحية من أجلهن ، وهن الكاشفات وجوههن إسفاراً عن الجمال والزينة وهن القاتلات بأجفانهن الناعسة التي تعاني من سقم مصطنع وهن العاثرات بألباب الرجال إيقاعاً بهم في حبائل العشق ، وهن مضرمات الخدود بحمرة تشعل أنوار الأكباد ، وهن حاملات لواء الحسن المدلات بجمالهن وفتنتهن .

لا يستطيع مشكك أن يماري في عطاء الكلمة المتقافي بشكل رأسي إذ يستدل هذا اللون بنفسه على تحقق التوقيع المتغيا ، إذ الإيقاع النفسي إنما يقوم بتنغيم كلمة أو أكثر في شكل متعامد نقلاً لتنغيمات داخلية فاعلة ، وإن دل ذلك على شئ فإنما يكون دالا على مكان إيقاع هذه الكلمات النفسي الذي بفضله كان تشكلها في سياق التركيب ، وما إيقاع التناسب ذاك سوى ناتج من نواتج التاليف الصوتي المساوق لخاصية السمع ذات الصلة الوثيقة بوقع الكلمة في اللسان العربي .

---

[٦١] **ديوان شوقى ص ٦٣٢**

[٦٢] **ديوان شوقى ج١ ص٦١٨،٦١٩**

ولقد دار كل من التكرار والجناس والطباق في هذه القصيدة بشكل متوازن تقريبا إذ تكرر الأول في واحد وستين بيتا ووقع التجنيس في ثمانية وأربعين بيتا ، بينما دارالطباق في أربعة وأربعين بيتا ، وهذا دليل قاطع على إدراك شوقي ما للبديع اللفظي أو المعنوي من قيمة فنية في إجلاء مرامه وتحقيق لون من المتعة الفنية لمتلقي رائعته تلك.[٦٣]

استراتيجيات التوجيه والإخبار

إن لكل مرسل مرامين ، مراماً توجيهيا يبتغي من ورائه استرأتيجية تضامنية من المخاطب متغيبا نصحه أو تحذيره أو استنفار أحاسيسه أو استدعاءه ، ومراماً إخباريا يستعمل فيه اللغة وسيلة تأثيرية يناغي بها مشاعره أو يخاطب حسه أو يستدرجه إلى معانٍ ثوانٍ وظلال إيحائية محققا له نوعاً من الإمتاع الفني وإن لدي الشعراء قدرة خاصة على بث روح الحياة في اللغة ، إذ يحولونها بقدرتهم الابتكارية كائنا حيا متحركا ذا أثر ظاهر في كل نفس، " والشاعرالموهوب ، وهو بصدد البحث عن المعني لا يجد له لفظا مناسبا حتي يتحدد – أي المعني – في الذهن تماماً ، ويتبلور ، فإذا تحدد ، وأشرق في الذهن النفاذ ، وتمثل في الخاطر المجلو ، أوجبت الطبيعة بروزه في المعرض الرائع من وثاقة التركيب ، وأناقة اللفظ ، وبراعة الإيجاز " [٦٤]

ولقد لجأ شوقي في مرامه التوجيهي القائم في قصيدته تلك إلى الأساليب الإنشائية التي تعد المثير الأول في أي عمل فني والباعث الأول بحيويته الناطقة " والتعبير بالجمل الإنشائية لدي شوقي يرتدي وشاحاً بديعاً من الخيوط النفسية المتجمعة بفعل شخصية فنية لها حضور موجه ، شخصية تتحسس الانفعال الصادق ، والعاطفة الأصيلة والفكرة العميقة ، والخيال الحي ، فتستاق من وراء مجموع ذلك تعبيرا موقعا بأصداء نفس أمضها رهق الإبداع ، وأرقها دافع التوقيع فانساب تعبيرها الفني بني تحاكي ما بالنفس من ألم أو أمل ، نطالعها عبر حزمة من أنماط الاستعمال تتناوح بين أمر لازم ، أو نهي زاجر أو استدعاء واجب ، أو استفهام حائر ، أو تمن آمل ، يساهم مجملها ، لا شك في نقل انفعالات الشاعر في قالب صوتي منغم بدرجة شديدة الدقة " [٦٥]

---

[٦٣] **التكرار ورد في الأبيات (٢-٥-٦-٨-٩-١٢-١٣-١٥-٢٠-٢٢-٢٧-٣١-٢٨-٣٦-٣٧-٣٩-٤٣-٤٧-٤٩-٦١-٦٤-٦٧-٦٨-٧٣-٧٤-٧٥-٧٦-٧٧-٧٨-٨٧-٨٩-٩٢-٩٣-٩٩-١٠٢-١٠٦-١١٢-١١٣-١١٥-١١٧-١٢١-١٢٦-١٣١-١٣٢-١٣٣-١٣٥-١٣٦-١٣٧-١٤٠-١٤١-١٤٦-١٥٧-١٥٨-١٥٩-١٦٢-١٦٣-١٦٤-١٦٨-١٧١-١٧٩-١٨٠)**
الجناس ورد في الأبيات (١٣-١٨-٢١-٢٧-٢٨-٢٩-٣٦-٣٨-٤٠-٤٢-٤٩-٥١-٥٢-٥٤-٥٨-٥٩-٦٢-٦٦-٦٨-٦٩-٧٤-٧٥-٩١-٩٩-١٠٠-١٠٣-١٠٤-١٠٧-١١٣-١١٤-١١٩-١٣١-١٣٤-١٣٧-١٣٨-١٤٣-١٤٤-١٤٦-١٥٨-١٦٣-١٦٧-١٦٩-١٧٣-١٧٤-١٨٢- ١٨٣- ١٨٨-١٩٠)
الطباق ورد في الأبيات (١-٦-٩-١٧-٢٥-٢٧-٢٨-٣٠-٣٣-٣٤-٣٧-٣٩-٤٠-٤٥-٥٥-٥٨-٦٤-٦٩-٧٤-٧٥-٧٦-٨٢-٩١-٩٧-١٠٧-١١١-١١٢-١١٥-١١٦-١٢١-١٢٨-١٢٩-١٣٢-١٣٤-١٤٥-١٤٩-١٥٣-١٦٨-١٧٣-١٨٢-١٨٥-١٨٦-١٨٧-١٩٠)

[٦٤] **محمد الصادق عفيفى – النقد التطبيقى والموازنات – الخافجى – ص١٨٣**
[٦٥] **محمود عسران – البنية الإيقاعية في شعر أحمد شوقى ص٥٢٠،٥١٩**

استعمل شوقي في رائعته تلك بنية الأمر في ستة عشر بيتا [٦٦] والأمر " صيغة تستدعي الفعل ، أو قول ينبئ عن استدعاء لفعل من جهة الغير على جهة الاستعلاء " [٦٧] ولقد خرج الأمر في القصيدة كلها عن دلالته على قصد المرسل في التوجيه إلى مقاصد أخري كالدعاء مثلا في قوله :

١٧٧- يارب صل وسلم ما أردت على نزيل عرشك خير الرسل كلهم

١٨١- وصل ربي على آلٍ له نجب جعلت فيهم لواء البيت والحَرَمِ

١٨٣- وأهد خير صلاة منك أربعةً في الصحب صحبتهم مرعية الحُرَمِ

١٨٩- فالطف لأجل رسول العالمين بنا ولا تزد قومه خسفا ولا تُسم

١٩٠- يارب أحسنت بدء المسلمين به فتمم الفضل وامنح حسن مختتم [٦٨]

والملاحظ أن استخدام صيغة الأمر على سبيل الدعاء إنما جاءت في خواتم القصيدة لتوجهه في النهاية للذات العلية توسلا وحسن ختام ومن هنا جاء انصراف معناها المباشر إلى هذه الغاية ، وقد حدث أن استنفرت صيغة الأمر مثيلاتها في أبيات ثلاثة متتالية قاصداً من ورائها استرأتجية توجيهية قائمة على النصح ،

دع عنك روما وآثينا وماحوتا كل اليواقيت في بغداد والتُوَمِ

وخل كسرى وإيواناً يُدِلُ به هوى على أثر النيران والأيُمِ

واترك رعمسيس إن الملك مظهره في نهضة العدل لا في نهضة الهَرَم [٦٩]

إن توقيعات شوقي الحادة الكائنة في أفعال الأمر المتتابعة والمتعامدة في مستهلات الأبيات الثلاثة إنما تخلق لدينا من خلال تأليفها الإثاري نوعاً من التحفز لإعادة النظر في أهمية إدراك قيمتنا وقيمة أجدادنا في إثراء الحضارة البشرية على عمومها وقد يحمل الأمر عنده على سبيل التمني شأن قوله :

٢- رمي القضاء بعيني جؤذر أسداً يا ساكن القاع أدرك ساكن الأجم [٧٠]

أو التوجيه والإرشاد شأن قوله :

٢٦- قضي بتقواك فاها كلما ضحكت كما يفض أذي الرقشاء بالثرم [٧١]

٣٦- صلاح أمرك للأخلاق مرجعه فقوم النفس بالأخلاق تستقم [٧٢]

---

[٦٦] انظر الأبيات (٢-٨-٢٦-٥٤-٩٠-١١٧-١٢٢-١٥٥-١٥٦-١٥٧-١٧٧-١٨١-١٨٣-١٨٩-١٩٠)

[٦٧] يحى بن حمزة العلوى – كتاب الطراز – مراجعة وتدقيق/ محمد عبد السلام شاهين – دار الكتب العلمية بيروت ط١ ١٤١٥ه ص٣٥٠

[٦٨] ديوان شوقى ص٦٣٣-٦٣٤

[٦٩] ديوان شوقى ص٦٣١

[٧٠] ديوان شوقى ح١ ص٦١٧

[٧١] ديوان شوقى ج١ ص٦٢٠

[٧٢] ديوان شوقى ج١ ص٦٢١

أما بنية النداء فقد استعملها شوقي في ستة عشر بيتا أيضاً [٧٣] مساويا بينها وبين سالفتها والنداء بنية تنطمر على حضور صوتي ظاهر يتخذ من دلالة الاستدعاء ذاتها ما أراد من دلالة ، وما تغيا من استلفات ، وانتاجية هذه البنية تأتى في الأساس من معني الطلب القائم على الاستدعاء سواء أذكر الشاعر أحرفها أو لم يذكرها ، ويلاحظ البلاغيون أن هذه الأدوات تتبادل السياقات فيما بينها ، على معني أن القريب قد ينزل منزلة البعيد ، والبعيد ينزل منزلة القريب تبعا للهوامش المصاحبة ، كما يلاحظون أن أدبية النداء تأتى عند تخلصه من (أصل المعني)ليولد إنتاجية بديلة ، سواء أكان التوليد على مستوي السياق أو على مستوي الصيغة ذاتها ، وأهم السياقات المتولدة : الإغراء والاختصاص والتعجب والندبة والاستغاثة والتحسر " [٧٤]

وشوقي قد حمل النداء على سبيل التوجع والترحم في قوله :

٣- لما رنا حدثتني النفس قائلة يا ويح جنبك بالسهم المصيب رمي [٧٥]

أو قوله على سبيل التعجب

٣٣- يا ويلتاه لنفسي راعها ودها

مسودة الصحف في مبيضة اللمم [٧٦]

وبالبيتين إيلام أساسه توجيه النداء إلى هذا القصد الرامي إلى الاستنجاد وطلب الترحم في البيت الأول ، والتحسر على ضياع العمر في الانسراب في المعاصي وملذات النفس ، وعلى المسارين حقق شوقي ما يصبو إليه من استعمال النداء ، وقد يستخدم على سبيل الاستغاثة شأن قوله :

٢- رمي القضاء بعيني جؤذر أسداً يا ساكن القاع أدرك ساكن الأجم [٧٧]

أو التقريع شأن قوله :

٦- يا لائمي في هواه والهوى قدر لو شفك الوجد لم تعذل ولم تلم [٧٨]

أو اللوم شأن قوله :

٨- يا ناعس الطرف لا ذقت الهوى أبداً أسهرت مضناك في حفظ الهوى فنم [٧٩]

أوالخروج بدلالة النداء إلى التحسر شأن قوله :

٢٥- يا نفس دنياك تخفي كل مبكية وإن بدا لك منها حسن مبتسم [٨٠]

---

[٧٣] انظر الأبيات (٢-٣-٦-٨-٢٠-٢٥-٣٣-٦٦-٧٢-٩٠-٩١-١٠٠-١٧٧-١٨١-١٨٦-١٩٠)

[٧٤] محمد عبد المطلب – البلاغة العربية قراءة أخرى – لونجمان ١٩٩٧م – ص٣٠٠،٣٠٢

[٧٥] ديوان شوقى ج١ ص٦١٧

[٧٦] ديوان شوقى ج١ ص٦٢٠

[٧٧] ديوان شوقى ج١ ص٦١٧

[٧٨] ديوان شوقى ج١ ص٦١٨

[٧٩] ديوان شوقى ج١ ص٦١٨

[٨٠] ديوان شوقى ج١ ص٦٢٠

أو التبكيت شأن قوله :

٦٦- يا جاهلين على الهادي ودعوته هل تجهلون مكان الصادق العلم [٨١]

أو التعظيم شأن قوله :

٩٠- وقيل كل نبيٍ عند رتبته ويا محمد هذا العرش فاستلم

٩١- خططت للدين والدنيا علومها يا قارئ اللوح بل يا لامس القلم

١٠٠- يا أحمد الخير لي جاه بتسميتي وكيف لا يتسامي بالرسول سمي [٨٢]

أما بنية الاستفهام فقد استعملها شوقي في سبعة أبيات [٨٣] ولقد تعددت أدوات إنتاجها ما بين الحرفية والاسمية ،وإنه قد دفع إليها ليس طلبا لإجابة وإنما سعيا منه لدلالات أخري كاللوم والتقريع أو التمجيد والثناء أو الحيرة والدهشة أو التفجع وإبداء الحسرة وهي أمور يقودنا إليها المعني من الأبيات ، وهو يسأل على قبيل التعجب قائلا **٢٢ من أنبت الغصن من صمصامة ذكرٍ؟ وأخرج الريم من ضرغامة قرم ؟** [٨٤]

فهو يتعجب من كون محبوبته على رقتها ونعومتها وشدة جمالها ابنة هذه البيئة ومن نسل ذلك الأب الشديد ذي البأس ، وقد يخرج الاستفهام لديه مخرج التبكيت والتقريع شأن قوله :

٩٥ هل أبصروا الأثر الوضاء أم سمعوا همس التسابيح والقرآن من أمم

٩٦ وهل تمثل نسج العنكبوت لهم كالغاب والحائمات الزغب كالرخم [٨٥]

وقد يُحمل على سبيل النفي أو التعجيز شان قوله :

١٦٦ من في البرية كالفاروق معدلة ؟ وكابن عبد العزيز الخاشع الحُشُم؟

١٦٧ وكالإمام إذا ما فض مزدحماً بمدمعٍ في مآقي القوم مزدحم ؟ [٨٦]

بينما وقع النهي في أربعة مواضع جاء واحد منها على سبيل الدعاء وهو البيت الذي يقول فيه :

١٨٩ فالطف لأجل رسول العالمين بنا ولا تزد قومه خسفا ولا تسم [٨٧]

وقد يخرج النهي مخرج اللوم شأن قوله لعاذلي ابن الخطاب على عدم تصديقه وفاة نبي الله صلى الله عليه وسلم:

١٧٦ لا تعذلوه إذا طاف الذهول به مات الحبيب فضل الصب عن رغم [٨٨]

---

[٨١] ديوان شوقى ج١ ص٦٢٤
[٨٢] ديوان شوقى ج١ ص٦٢٥،٦٢٦
[٨٣] الأبيات (٢٢-٩٥-٩٦-١٠٠-١٠٣-١٦٦-١٦٧-)
[٨٤] ديوان شوقى ج١ص٦١٩
[٨٥] ديوان شوقى ج١ ص٦٢٦
[٨٦] ديوان شوقى ج١ ص٦٣٢
[٨٧] ديوان شوقى ج١ ص٦٣٤
[٨٨] ديوان شوقى ج١ ص٦٣٣

" يلاحظ البلاغيون أن التعامل مع هذه البنية يستدعي حضور حالة شعورية و ذهنية تبدأ فاعليتها من منطقة (الإثبات) لأن (الكف) فعل يحصل بشغل النفس بضد المنهي عنه ، وهو ما يستدعي تقدم الشعور بالمكفوف عنه ، لأننا لا نطالب أحداً بعدم الفعل – أي تركه إلا وعنده عزم على هذا الفعل ،أو على الأقل وعي بإمكانية وقوعه ، إذ لا يعقل أن يكون هناك إنسان لا يعي شيئا عن فعل ما ، ولا يعتزم فعله ثم آمره بتركه " [٨٩]

فعندما يقول شوقي مثلا :

٢٩ لا تحفلي بجناها أو جنايتها الموت بالزهر مثل الموت بالفحم [٩٠]

فإنه إنما يكون قد خرج بالنهي عن معناه المباشر إلى معني النصح لنفس هي تمتلك الاستعداد الفطري للاستجابة لتلك النصيحة أما إذا جئنا لمسار شوقي الإخباري في هذه القصيدة ، وهو مسار له الغلبة الظاهرة لميل شوقي الشديد إلى التاريخ وتسجيل مآثر الذات النبوية الطاهرة فإننا نجد أن شوقي قد استخدم الجملة العربية مثبتة ومنفية استخداماً واعيا مديراً إياها ما بين الاسمية والفعلية ، ومستخدما شيات الفعل استخداما واعيا مناوحاً إياه بين المضي والحضور والاستقبال مناوحة رجل يعي جمال عطاء اللغة ، " وبناء الجملة في الشعر أكثر استغلالا للإمكانات النحوية التي يتيحها النظام اللغوي وتتعاون معها الإمكانات الشعرية فتهيئ بذلك البيت إلى أن يستقيم وزنه وقافيته وبناء جملة في آن واحد ، ولما كان الشعر بطبيعته نزاعاً إلى التصوير فقد استغل كذلك الإمكانات التي تتيح أن تطيل الجملة عن طريق تعدد بعض الوظائف النحوية " [٩١]

والجملة الخبرية سواء أكانت اسمية أم فعلية إنما هي وعاء يصب فيه الشاعر ذوب إحساسه ، فتحمل من نفسه ما تحمل من شيات التصوير والعاطفة والإيقاع معاً ، فهي ليست مجرد تعبير يرمي من ورائه إلى الإخبار ، إنما هي محتوي مجمل لكم كامل من المشاعر الموقعة والأفكار المسجلة والانفعالات المركوزة في تعبير خلاق مؤثر متحول بفعل الإبداع إلى قيمة فنية تحمل بين طياتها ما تحمل من دلالات قدرة على الخلق .

ولقد استخدم شوقي في رائعته تلك ستا وتسعين جملة خبرية وأربعمائة (٤٩٦ جملة خبرية) بواقع ثلاث وخمسين وثلاثمائة جملة فعلية (٣٥٣ جملة فعلية)توزعت ما بين المضي والحضور بنسبة (٢٠٤ فعل ماض :١٣٢ فعل مضارع) ،وثلاثة وأربعين ومائة جملة اسمية (١٤٣ جملة اسمية) ، وبلغ عدد الأفعال المبنية لغير الفاعل الواردة بصيغة الماضي ثلاثة وعشرين فعلا ، بينما بلغ عدد الأفعال المبنية لغير الفاعل الواردة بصيغة المضارع خمسة عشر فعلا ، وورد اسم فعل ماض مباشر في موضع واحد فقط وهو قوله :

---

[٨٩] **محمد عبد المطلب – البلاغة العربية قراءة أخرى – ص٢٩٧**

[٩٠] **ديون شوقى ج١ ص**

[٩١] **محمد حماسة عبد اللطيف – بناء الجملة العربية – دار غريب ٢٠٠٣ ص٣٠٨**

١٥١- سرعان ما فتحوا الدنيا لملتهم وأنهلوا الناس من سلسالها الشبم [٩٢]

واسم فعل ماض جاء على صيغة الأمر في موضع واحد وهو قوله :

١٨٨- رأي قضاؤك فينا رأي حكمته أكرِم بوجهك من قاض ومنتقم [٩٣]

الفعل على ماهو معلوم ، إنما هو حركة تستفزها الإرادة ، وتعزوها الرغبة في التنامي ، ولقد صب شوقي أفعال قصيدته في شكل بني حركية تستقيم من خلالها الأحداث ، وتبدو من ورائها مشاهد التخييل مصورة تصويرا حيًا ، فضلا عن تساوقها الصوتي الفاعل مع انسيابية تفاعيل البسيط المتناسبة بشكل واضح مع ما يتطلبه شعر التصوف من صفاء روحي ، فتأمل مثلا قول شوقي :

٥٧ يسامر الوحي فيها قبل مهبطه ومن يُبشَر بسيمى الخير يتسم

٥٨ لما دعا الصحب يستسقون من ظمأ فاضت يداه من التسنيم بالسنم

٥٩ وظللته فصارت تستظل به غمامة جذبتها خيرة الديم

٦٠ محبة لرسول الله أشربها قعائد الدير والرهبان في القمم

٦١ إن الشمائل إن رقت يكاد بها يغري الجماد ويغري كل ذي نسم

٦٢ ونودي اقرأ تعالى الله قائلها لم تتصل قبل من قيلت له بفم [٩٤]

عشرون فعلا استخدمها شوقي في ستة الأبيات وهو معدل رفيع لحسن توظيف الأفعال التي جاءت متنوعة بين المضي والحضور والتمام والنقصان والبناء للفاعل ولغير الفاعل والإعراب والبناء والرفع والجزم والمعني بمعانيها مجملة هو رسول الله صلى الله عليه وسلم وهو بطل هذا المشهد والمحرك الحقيقي لتلك الأفعال التي جاءت منتظمة منسجمة بعيدة عن الفوضوية إذ إن للأفعال مساحة حركية محسوبة فنيا بدقة شديدة ولها فاعلية إيحائية فمسا مرة النبي محمد صلى الله عليه وسلم لروح القدس ممتدة ومستمرة حتي من قبل مهبطه عليه وثمرة ذلك أن من يبشر بسيمي الخير تيسم ، ومن ثمرة ذلك أيضا فيضان نبع الماء من بين يديه صلى الله عليه وسلم حال الاستسقاء من ظمأ ، واستظلال الغمامة ذاتها ببركته ، وهنا لن يكون مستغربا استشراب قعائد الدير حبه دون أن يروه صلى الله عليه وسلم لطيب شمائله وحسن سجاياه ، لذا كان الوحي وكان نزوله ب اقرأ التي لم تتصل قبل من قيلت له بفم ، نقول إن الأفعال المستخدمة في المقطوعة تلك على تنوعها قد نجحت في رسم الأبعاد النفسية التي يرومها شوقي وهذا هو المتغيا من وراء التعبير، أما براعته في إدارة الجملة الخبرية الاسمية فإنها لا تقل بحال من الأحوال عن براعته في إدارة الجملة الفعلية ولك أن تتأمل قوله

---

[٩٢] أحمد شوقى – ديوان شوقى ص٦٣١

[٩٣] أحمد شوقى – ديوان شوقى ص٦٣٤

[٩٤] أحمد شوقى – ديوان شوقى ص٦٢٣

٤٧ محمد صفوة الباري ورحمته وبغيه الله من خلق ومن نسم

٤٨ وصاحب الحوض يوم الرسل سائلة متي الورود وجبريل الأمين ظمي

٤٩ سناؤه وسناه الشمس طالعة فالجرم في فلك والضوء في علم [٩٥]

إن استنفارا ما قد قام على مستوي ثلاثة الأبيات المذكورة بين الجمل الاسمية المتتابعة ، ويلاحظ أن ثلاثة الأبيات قد خلت تماما من حركية الفعل ، وبدت حركية إسناد الخبر للمبتدأ أكثر جلاءً ، والجملة الاسمية ، على ما نعلم ، جملة " لها ركنان رئيسان هما المبتدأ والخبر ، إذ يرتبط فيها الأول بالأخير عن طريق الإسناد الخبري ، الذي تتعاون معه أمور مختلفة كلها يعمل على وضوح الترابط بينهما " [٩٦]

وشوقي في تنويعه ذاك إنما يدلل بشكل قاطع على قدرة اللغة على استيعاب علاقات الإسناد المتنوعة تبعا لمراد الشاعر ، وما يصبو إليه من ترابط " ومعلوم أن الترابط الصوتي والنحوي والدلالى بين وحدات الجملة ومكوناتها ، وبين الجملة والجملة ، هو الذي يمنح الجملة عطاءها الإيقاعي الذي لن تكون فيه تكراراً لغيرها حيث تحظى الجملة في إطار الوزن الواحد بتغيرات متعددة من قصيدة إلى قصيدة ، ومن بيت إلى بيت ، وهي تغييرات تفرضها طبيعة الإسناد وعلاقاته المتعددة التي تتجلي فيها خصوصية اللغة الشعرية وانعكاسات أبنيتها وخصوصيات مستعملي هذه اللغة ، وبحسب هذا تتحدد القيمة الإيقاعية للجملة الشعرية من خلال تركيبها قبل أن تتحدد من خلال مضمونها " [٩٧]

معمار رائعة " سلام على البردة " للشاعر نايف عبدالله الهريس

أولا : على مستوي المضمون :-

جاء العنوان تقريريا ، كاشفا عن أبعاد فنية لها وجاهتها ، إذ استعمل الشاعر أسلوبا خبريا تواري مبتدؤه ، وبرز خبره متمثلا في كلمة سلام ، وفي السلام مهادنة وتقدير ظاهران ، فالسلام في أصله تحية ، وفي التحية تبجيل للمحيا لا مراء في ذلك ، والمحيا قد حدده شاعرنا في تتمة جملته (على البردة)

إذن شاعرنا حدد غايته بدءا وهي إسداء تحية تبجيل وزفرة احترام للبردة , وليست البردة المعنية هنا هي البردة التي أهداها نبينا الكريم كعبا , إنما البردة المقصودة هنا هي خلعة القصيدة الأم التي اشتهرت بها , وانسحبت التسمية بالتبعية على تالياتها , ثم يستهل شاعرنا باستهلال به براعة شاعر وحنكة مجرب حائدا عن درب سابقيه إذ لم يتغزل كما فعل أربعتهم .وإنما مدح , ولم يمدح شخصا وإنما مدح المديح الذي يبين عن حب حقيقي , ويسفر عن تبجيل مقصود , ثم ثني بمدح من مدحوا رسول الله صلى الله عليه وسلم إعلاء لمكانتهم , وتزلفا بهم , وهم من اختصهم المولي من شعراء الأمة بنيل شرف مديح المصطفي صلى الله عليه و سلم

---

[٩٥] أحمد شوقى – ديوان شوقى ج١ ص٦٢٢

[٩٦] محمد حماسة عبد اللطيف – بناء الجملة العربية – دار غريب للنشر والتوزيع – القاهرة طبعة أولى ٢٠٠٣م ص٩٨

[٩٧] عمر خليفة بن إدريس – البنية الإيقاعية في شعر البحترى ص١٩٨

والمدح كأس بريق الشوق نشربه وكل رشف روى الأخلاق بالشيم
أذكي الأمير بها عذراء موهبة بطهر جمع الهوى في خلعة النظم
في لحن ناي خلود النيل يعزفه بنهج شوقي قريض شامخ العظم [٩٨]

واستهلاله بشوقي دليل قاطع على احتذائه واتخاذه مرمي يُتَغَيَّا , وأثر شوقي جلي جدا في رائعة شاعرنا لا مراء في ذلك لذا ستكون الموازنة بين رائعة شوقي (نهج البردة) وقصيدة الهريس تلك (سلام على البردة) هما محط التناول سعيا لمس أبعاد التطور الفني من عدمه لدي الرجل

ثم يثني بكعب قائلا :

بكل لفظ قريح الشعر جاد به بانت سعاد وهلت بردة العلم
هيفاء مقبلة تزهو بقافية تقري السلام على جار بذي سلم
وكعب بن زهير عين قبلتها في ذمة الهدي بعد الهدي لم يلم
في عقد مدح مع الإيمان حرره لما اصطفاه حبيب غافر التهم
جاد الرسول على كعب ببردته حياه في أمل أحياه من عدم [٩٩]

إنها روعة المديح , ولعل شطره الأخير كاشف عن صدقه الفني وإنجلاء ذاته المبدعة له حال صفائها للفن واستصفائها جميل اللفظ.

لما جري الدمع في شريان توبته
بكي الضمير بكا الولهان بالعظم [١٠٠]

ثم يثلث بالبوصيري قائلا :

نسم البوصير أريج المدح مورده
بر جلي جلال القدر للكلم
إذ عبأ المدح فخرا في مشاعرنا
يسامر الشعر بين اللفظ والحكم
طلت على شمسه أنوار منطقه
بوقع قافية تختال في القمم
إرث بمعهده شرقية برزت
تمشي بكعب لشعر دائم الحلم

---

[٩٨] نايف عبدالله الهريس – ديوان سلام على البردة – طبعة خاصة ص١٥
[٩٩] نايف الهريس – سلام على البردة ص١٥،١٦
[١٠٠] نايف الهريس – سلام على البردة ص١٦

ألبس فيما أجادوا رحمة وهدي

عذب المناهل يروي صدي كل ظمي [١٠١]

ثم يلج إلى عالم فنه المروم فيثني على القلم , ويدعو إلى جميل الأدب, ثم يسفر عن موقفه , وقد وقف على حد عقده السابع , وقد تفتقت قريحته على كبر فَمَنَّ الله عليه بالمشاركة في مديح من تنال به الرفعة.

هذا أنا اليوم بالسبعين من عمر

ضيف على الشعرا أخطو **على لقم**

بسطت كفي على أطياب من لهم

بالقول والفعل والمعني من الحكم

والروح ظامئة في حلمها أمل

في رشفة لذها التسنيم بالسنم [١٠٢]

ثم يذهب بنا إلى غايته السامية وهي مدح أحمد

في مدح أحمد إتمام ومبتدأ

للرشد يدعو بحب غير منبهم

محمد فم قلب الحب منبره

غذي النبوغ بفكر الباحث النهم

فجر أنار بدنيا الخلق مسلكهم

برحمة كشراب الشهد بالشبم [١٠٣]

واتخذ ذلك مدخلا لسرد ملامح من حياة النبي صلى الله عليه و سلم فقص لنا قصة السحابة المظللة له في الصحراء, ودعوته قومه للهدي وإكرام الأيتام والفقراء والمساكين , ونشره الحق بين الناس وما تلقاه في مستهل دعوته , ثم ساق مديحا مرسلا قال فيه:

محمد كاتب الإنشاء يعشقه

في سرد شأن بنور الله منسجم

دين بني في حوايا النفس عزته

---

[١٠١] **نايف الهريس – سلام على البردة – ص١٦،١٧**

[١٠٢] **نايف الهريس – سلام على البردة – ص١٨**

[١٠٣] **نايف الهريس – سلام على البردة – ص١٩،٢٠**

وقد أماط حجاب الريب عن همم

أندي الطفولة حبا حين تسأله

قالت هو المصطفى حبي بلا زحم

ذاك الحبيب الذي ترجو شفاعته

الخلق والطير والمطوي في جرم

الطير غني ابتهالا في محبته

في كل شدو تسابيح الغني الدَنِمِ [١٠٤]

وولج إلى ذكر موقفه من غير العرب واستلانته إياهم بحسن الخلق والمجادلة بالتي هي أحسن ، ووصف مآثر ديننا الحنيف ، وذكر الأنبياء إياهم ، وتبشيرهم به وذكر عيسي عليه السلام :

جاء المسيح بآي فيه معجزة إحياء ميت وإبصار لعين عمي

دين المسيح بقسط السالكين به والفعل ينطق بالمعني وفي الشيم

قد كنت يا مريم العذراء طاهرة بين النساء بكم في الخلق كلهم

حملت من نفحات الله معجزة بالحضن طفلا رضيعا ناطقا بفم

ودمع عين على الخدين متهم في حرمة زرعت بالروح خير دم

عيسي مبشر طه الآتى طالعه أقباس دين سيجلو داجي الظلم

مشيئة الله فيما شاء قادمة أنبا بها حامل الأقداس للقمم

في دوحة بكتاب الله منزلها محمد خير خلق الله بالأمم [١٠٥]

واستل سخيمة إبداعه مدافعا عن طه عليه السلام، وكيف أنه جاء لتحرير البشر ، وفك قيود ذواتهم وتعلمهم مكارم الأخلاق وأخذ يحث الناس على حبه مظهرا قدر ذلك الحب في النفوس وأثره على حياة من يكون الله ورسوله أحب إليهم مما سواهما.

عز السبيل إلى طه محبته

لمن أراد صلاح الخلق والشيم

إن رابك الخوف من ضُرٍّ تظن به

فقوم النفس في تصريف محتكمِ

كل الجراح تئن الضر في ألم

والجرح من أجله يشفي بلا ألم [١٠٦]

---

[١٠٤] نايف الهريس – سلام على البردة – ص٢٥

[١٠٥] نايف الهريس – سلام على البردة – ص٢٩، ٣٠

ثم ذكر الجهاد في سبيل الدعوة وكيف أن حمل السيف كان للدفاع عن الأرض والعرض ردا على دعوي من ادعي بأن الإسلام قد انتشر بحد السيف

السيف والعلم بالقرآن حدهما

لمن أراد بيانا خالى الكدم

من كل عانية تلقي حبائلها

للدين حل بحد السيف والقلم [١٠٧]

ثم ذكر القدس والإسراء بالنبي واصطفاف جمع الأنبياء له صلى الله عليه و سلم

طه الإمام برسل الله جمعهم وشأنهم في المعالى صاحب العلم

فوحد الدين للإنسان قاطبة إذ أم في أنبياء الله في الحرم

الدين لله رسل الحق تنشره فيما اصطفاه بديع الكون من كرم [١٠٨]

ثم استدار على المجتمع المسلم اليوم استدارة راصد للفساد الخلقي الذي أصابه ، وانحطاط السلوك ، وضياع القيم والمثل والمبادئ وصلة الرحم وأوصي بالأم خيرا وكيف أننا أمة وسط فلا غلو ولا تفريط ولا فرقية ثم استغاث برسول الله صلى الله عليه و سلم وحث الناس على الرجوع لسنته وأخذ يكيل له المديح كيلا ، وساق زمرة من الحكم الشافيه لعله بها ينير للناس دربهم المدلهم وذكر شرف المادحين

يسوقني لرحاب المدح ذو رشد أثني ببردته ما خط بالقلم

محمد منح المداح بردته والمنحة استشرقت بالتائب الثلم

والمشتري جملة يرضي الحبيب بها قد سربل المدح توبا حائض القيم

في ظل قول أعز الله قائله يعلو به في ركاب العمر للقمم [١٠٩]

ثم يختم بقوله

يا صاحب الحكم دع ما أنت جاهله لا المجد دعوي ولا الآيات بالكلم

بشر بمجد رضا المولي يباركه ويحفظ النفس من ذلات محتلم

مازال حبي كرات الدم تعصره في طاعة الله حتي بعد موت دمي [١١٠]

ثانيا: مستوي الموسيقا الخارجية :-

---

[١٠٦] نايف الهريس – سلام على البردة – ص ٣٤

[١٠٧] نايف الهريس – سلام على البردة – ص٣٦

[١٠٨] نايف الهريس – سلام على البردة – ص٣٩

[١٠٩] نايف الهريس – سلام على البردة – ص٤٧

[١١٠] نايف الهريس – سلام على البردة – ص٤٩

وقعت قصيدة الهريس في خمسة وخمسين بيتا ومائتين ،متفوقا من حيث طول النفس على كل من شوقي " ١٩٠ بيتا" والبوصيري "١٦٠ بيتا" وطول النفس دليل تمكن ، وشارة قدرة على ركوب هذا الوزن ، ولقد ساعد البسيط بتنوعاته على استيعاب التجربة لأن للبسيط طلاوة وطواعية ينماز بهما من بين بقية الأبحر كما أن تعانق تفعيلتيه السباعية " مستفعلن " والخماسية " فاعلن " مع ما يحدث بينهما من إبدالات وتنويعات بوقوع الخبن ،ودورانهما في كل شطر إنما يحدث تراتبا صوتيا منتظما يتماهى ودندنة حلقات الذكر التي كانت ولا تزال تعقد بين جماعات المتصوفة لتلاوة البردة بطريقة توقيعية تماهي حركية البسيط .

ولقد بلغت تفعيلات القصيدة ألفي تفعيلة وأربعين (٢٠٤٠ تفعيلة) مناصفة بين "مستفعلن" و"فاعلن" ، بلغ عدد الصحيح إلى المخبون في التفعيلة الأولي (٨٨,٦٢%) : (١١,٣٧%) أي ما يقابل " ٩٠٤ تفعيلة سباعية سالمة إلى ١١٦ تفعيلة مخبونة " أي محذوفة الثاني الساكن ، ولقد تجاوز الهريس شوقي في نسبة الصحيح إلى المخبون إذ بلغت عند شوقي (٧٨% : ٢٢%) وهذا دليل ارتفاع نسبة المقاطع الطويلة إلى القصيرة في (سلام على البردة) وهذا يزيد بدوره من نسبة السواكن والمدود ويعطي مساحة أكبر لإطالة النفس ، ولقد جاء تواتر متفعلن في رائعة الهريس كالتالى :

النسبة	أرقام الأبيات
أبيات وردت فيها (متفعلن)(ب – ب –)مرة واحدة على مدار البيت الواحد بمقدار ٨٤ بيتا بنسبة ٨,٢٣%	١ ، ٣ ، ٥ ، ٨ ، ١٠ ، ١٥ ، ١٦ ، ١٧ ، ١٨ ، ٢٠ ، ٢٤ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٩ ، ٣١ ، ٣٢ ، ٣٤ ، ٤٠ ، ٤١ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٦ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٢ ، ٥٣ ، ٦٠ ، ٦١ ، ٦٥ ، ٧١ ، ٧٣ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٧ ، ٧٩ ، ٨١ ، ٨٤ ، ٨٥ ، ٩١ ، ٩٦ ، ٩٧ ، ١٠٣ ، ١٠٤ ، ١٠٦ ، ١٠٩ ، ١١٧ ، ١١٨ ، ١٢٠ ، ١٢٢ ، ١٢٦ ، ١٣١ ، ١٣٦ ، ١٣٨ ، ١٤١ ، ١٤٢ ، ١٤٦ ، ١٤٨ ، ١٥٠ ، ١٥١ ، ١٥٧ ، ١٥٨ ، ١٦٢ ، ١٧٢ ، ١٧٣ ، ١٩٩ ، ١٨٢ ، ١٨٣ ، ١٨٧ ، ٢٠٤ ، ٢٠٧ ، ٢٢٢ ، ٢٢٥ ، ٢٢٩ ، ٢٣٧ ، ٢٣٨ ، ٢٣٩ ، ٢٤٣ ، ٢٤٥ ، ٢٤٦ ، ٢٤٧ ، ٢٥٠ ، ٢٥١ ، ٢٥٤ ،
أبيات وردت فيها متفعلن (ب – ب –)مرتين اثنتين على مدار البيت الواحد بمقدار ٣٢ مرة بنسبة ٣,١٣%	٩ ، ٣٦ ، ٥٠ ، ٥٤ ، ٥٨ ، ٥٩ ، ٦٨ ، ١٢٥ ، ١٤٣ ، ١٤٥ ، ١٦٧ ، ١٧١ ، ١٧٨ ، ٢٠٥ ، ٢١٤ ، ٢٢٤ ،

ولقد بلغ عدد الصحيح من التفعيلة الخماسية الثانية لوزن البسيط " فاعلن " (– ب –) ٢٨٩ في مقابل ٧٣١ جاءت

النسبة	أرقام الأبيات
أبيات وردت فيها " فعلن " (ب ب –) مرتين اثنتين على مدار البيت الواحد بمقدار ١٧٢ مرة بنسبة ١٦,٨٦%	١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٨ ، ١٠ ، ١٥ ، ١٧ ، ٢٦ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٣ ، ٣٦ ، ٣٨ ، ٤٠ ، ٤٥ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٤ ، ٥٦ ، ٥٨ ، ٦٠ ، ٦٥ ، ٦٨ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٨١ ، ٨٤ ، ٨٧ ، ٨٨ ، ٨٩ ، ٩٦ ، ٩٧ ، ٩٩ ، ١٠١ ، ١٠٨ ، ١١٣ ، ١٢٠ ، ١٢١ ، ١٢٣ ، ١٢٨ ، ١٣١ ، ١٣٥ ، ١٣٦ ، ١٣٨ ، ١٣٩ ، ١٤٠ ، ١٤٢ ، ١٤٥ ، ١٤٨ ، ١٥١ ، ١٥٧ ، ١٥٨ ، ١٦٣ ، ١٦٧ ، ١٦٩ ، ١٧١ ، ١٧٢ ، ١٧٨ ، ١٧٩ ، ١٨٠ ، ١٨٣ ، ١٨٦ ، ١٩٣ ، ١٩٥ ، ١٩٨ ، ١٩٩ ، ٢٠٠ ، ٢٠٤ ، ٢١٤ ، ٢١٩ ، ٢٢٤ ، ٢٢٦ ، ٢٢٧ ، ٢٣٢ ، ٢٣٣ ، ٢٣٤ ، ٢٣٦ ، ٢٤٠ ، ٢٤١ ، ٢٤٣ ، ٢٥٣ ، ٢٥٤ ، ٢٥٥

مخبونة على زنة " فعلن " (ب ب –) أي ما يقابل نسبة ٢٨,٣ % : ٧١,٦ % وجاء تواترها كالتإلى :

النسبة	أرقام الأبيات
أبيات وردت فيها (فعلن)(ب ب –) ثلاث مرات على مدار البيت الواحد بمقدار ٣٥١ مرة بنسبة ٣٤,٤١ %	٧ ، ٩ ، ١١ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٦ ، ١٨ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ ٣٢ ، ٣٤ ، ٣٩ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٤٣ ،٤٦ ، ٤٧ ، ٥٣ ، ٥٥ ، ٥٧ ، ٥٩ ، ٦١ ، ٦٢ ، ٦٣ ، ٦٤ ، ٦٦ ، ٦٧ ، ٦٩ ، ٧٠ ، ٧١ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٧٧ ، ٧٨ ، ٨٠ ، ٨٥ ، ٨٦ ، ٩٠ ، ٩١ ، ٩٢ ، ٩٣ ، ٩٤ ، ٩٥ ، ٩٨ ، ١٠٠ ، ١٠٢ ، ١٠٣ ، ١٠٤ ، ١٠٦ ، ١٠٧ ، ١١٢ ، ١١٦ ، ١١٧ ، ١١٨ ، ١١٩ ، ١٢٢ ، ١٢٤ ، ١٢٥ ، ١٢٦ ، ١٢٩ ، ١٣٠ ، ١٣٣ ، ١٣٤ ، ١٣٧ ، ١٤١ ، ١٤٣ ، ١٤٤، ١٤٧ ، ١٤٩ ، ١٥٢ ، ١٥٤ ، ١٥٥ ، ١٥٦ ، ١٥٩ ، ١٦١ ، ١٦٢ ، ١٦٥ ، ١٦٦ ، ١٦٨ ، ١٧٣ ، ١٧٦ ، ١٨١ ، ١٨٢ ، ١٨٤ ، ١٨٥ ، ١٨٧ ، ١٩١ ، ١٩٤ ، ١٩٧ ، ٢٠١ ، ٢٠٥ ، ٢٠٧ ، ٢٠٩ ، ٢١٠ ، ٢١١ ، ٢١٢ ، ٢١٥ ، ٢١٦ ، ٢١٧ ، ٢١٨ ، ٢٢١ ، ٢٢٣ ، ٢٢٥ ، ٢٢٩ ، ٢٣٥ ، ٢٣٧ ، ٢٣٩ ، ٢٤٥ ، ٢٤٨ ، ٢٥٠ ، ٢٥٢ ،

أبيات وردت فيها (فعلن) (ب ب –) أربع مرات على مدار البيت الواحد بمقدار ٢٠٨ مرة بنسبة ٢٠,٣٩ %	١٢ ، ١٩ ، ٢٢ ، ٣٥ ، ٣٧ ، ٤٤ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٧٤ ، ٧٩ ، ٨٢ ، ٨٣ ، ١٠٥ ، ١٠٩ ، ١١٠ ، ١١١ ، ١١٤ ، ١١٥ ، ١٢٧ ، ١٣٢ ، ١٤٦ ، ١٥٠ ، ١٥٣ ، ١٦٠ ، ١٦٤ ، ١٧٠ ، ١٧٤ ، ١٧٥ ، ١٧٧ ، ١٨٨ ، ١٨٩ ، ١٩٠ ، ١٩٢ ، ١٩٦ ، ٢٠٢ ، ٢٠٣ ، ٢٠٦ ، ٢٠٨ ، ٢١٣ ، ٢٢٠ ، ٢٢٢ ، ٢٢٨ ، ٢٣٠ ، ٢٣١ ، ٢٣٨ ، ٢٤٢ ، ٢٤٤ ، ٢٤٦ ، ٢٤٧ ، ٢٤٩ ، ٢٥١ ،

من خلال استقراء معطيات النسب المذكورة يتبين لنا ما يلي :

أولا : نسبة استعمال المخبون قياساً للصحيح في مجمل قصيدة الهريس ٤١,٥ % : ٥٨,٥ % وهي النسبة المقابلة لسبع وأربعين تفعيلة وثمانمائة مخبونة (٨٤٧ تفعيلة) في مقابل ثلاث وتسعين ومائة وألف تفعيلة صحيحة (١١٩٣ تفعيلة) وهذا يؤكد غلبة التفاعيل الصحيحة تماماً في مقابل التفاعيل التي تعرضت للخبن مقارنة بشوقي .

ثانياً : بلغت نسبة المخبون للصحيح في تفعيلة البسيط السباعية حوالى (١١,٣٧% : ٨٨,٦٢%) وقعت في صدر العجز منها خمسون تفعيلة ، ولم تقع أي منها في حشو الأبيات إنما تواترت فقط بين صدر الصدر وصدر العجز ووردت مرة واحدة في بيت مداخل (مدور) وهو البيت القائل :

حَيَّاه ربي على مد الدهور لخي ر أمة أخرجت للناس والأمم [١١١]

حييا هرب / بيعلى / مدد هو / رلخي رأمتن / أخرجت / للنناسول/ أممي

مستفعلن – فاعلن – مستفعلن – فعلن متفعلن – فاعلن – مستفعلن – فعلن

– – ب – / – ب – / – – ب – / ب ب – ب – ب – / – – ب – / ب ب –

ثالثاً : أثبتت نسبة المخبون للصحيح في التفعيلة الخماسية رفعة لدي شوقي أكثر من الهريس (٢٥% : ٢٨%) ولقد تواترت في أبيات قصيدة الهريس كلها وتمركزت أكثر ما تمركزت في تفعيلة العروض والضرب جاريتين مجري العلة المستملحة ولم يند عنها الرجل ، ولقد بلغت نسبتها مجملة لمجموع التفاعيل حوالى ٣٥,٨% وهي نسبة رفيعة أعطت الرجل مساحة للتنويع

يلاحظ أن الشاعر قد وقع في بعض الهنات العروضية التي أخرجت البحر عن مسارة الطبيعي شديد الانسياب ، ولقد وقع ذلك في بعض الأبيات من مثل قوله :

٢٥ نَسمُ البوصيرِ أريجُ المدحِ موردُه

بر جلي من جلال القدر للكلم [١١٢]

[١١١] **نايف عبدالله الهريس – سلام على البردة ص٢٠**

[١١٢] **نايف الهريس (سلام على البردة) ص١٦**

نسملبصي/ رأري/جلمدحمو / ردهو

مستفعلن – فعلن – مستفعلن – فعلن

– ب – / ب ب – / – – ب – / ب ب –

بر نجلي/ يمنجلا / للقدرلل / كلمي

مستفعلن – مستفعلن – مستفعلن – فعلن

– ب – / – – ب – / – – ب – / ب ب –

ولقد وقع الكسر في التفعيلة الثانية من الشطر الثاني فتحولت فاعلن إلى مستفعلن وهذا خروج عن الوزن واضح وأري أن يحذف حرف الجر " من " الواقعة في الشطر حتي يستقيم الوزن .

٣٧ حلت بقلب لحون الحب نغمته إذ أنشدت لنبي أيقونة النغم [١١٣]

ولقد وقع الكسر أيضا في عجز البيت السابع والثلاثين

إذ أنشدت / لنبيـ / ينأيقونتنـ / نغمي

مستفعلن – فعلن – ـــــــ/ فعلن

بالتفعيلة الثالثة خروج تام عن الوزن العربي وأري أن تستبدل ب (لنبي) المذكورة " للنبي " مع الحرص على نطقها بدون تشديد الياء المتطرفة وإن كان في ذلك تكلف مستهجن في النطق

٨١ والدين يسر واسم الله عمده ونمنم الروح سمحا سارج الحلم [١١٤]

هنا يجب نطق ألف الوصل على أنها همزة قطع حتي يستقيم الوزن ولقد لجأ الشاعر إلى التدوير في البيت الثاني والخمسين والتدوير مسترذل مع البسيط وذلك لسعة صدر الوزن مما يتيح للشاعر فرصة أن يقول ما يريد في قالب البيت وإنما يستحب التدوير في المجزوءات أو في وزن الخفيف ، وذلك لقصر النفس بالطبيعة في الاستعمال ٥٢– **حياة ربي على مد الدهورلخي ر أمة أخرجت للناس والأمم** [١١٥]

وعلى مسار آخر تجاوز الشاعر في حق اللغة من أجل إقامة الوزن شأن قوله :

١٥٨_ كغوث مسلوب نبع وهو في ظمأ والماء ممدود فيض ساقيَ الظلم [١١٦]

فلا أدري علة نحوية لنصب ساقي إلا لإقامة تفعيلة البسيط السابعة

وكذلك التكرار المستهجن شأن قوله :

١٨٣_ فوحد الدين للإنسان قاطبة إذ أم في أنبياء الله في الحرم [١١٧]

---

[١١٣] نايف الهريس (سلام على البردة) ص١٨

[١١٤] نايف الهريس – سلام على البردة ص٢٤

[١١٥] نايف الهريس – سلام على البردة ص٢٠

[١١٦] نايف الهريس – سلام على البردة ص٣٥

[١١٧] نايف الهريس – سلام على البردة ص٣٩

ففي تكرار حرف الجر استثقال , وهو قد أم أنبياء الله أما أن يتعدي الفعل أم بحرف الجر في فهذا مستهجن لغويا.

وكذلك إسقاط همزة الفعل كما في أقواله:

١٩٥_ هانحن كثر كما راد الحبيب لنا هل نستحق مباهاة على الأمم؟؟ [١١٨]

٢١١ _ من طهر النفس عَزَ الله أسوته ذاك الذي سلك الإيمان بالعصم [١١٩]

٢١٢_ تلك العمامة تسمو للنبي وفا يا مؤتسي عزك المولي عن اللمم [١٢٠]

فطرح الهمزة من الفعلين (راد وعز) يحولهما إلى حقل دلالى آخر وأظن أن الشاعر هنا لايعني تلك الدلالة .

ومن أمثلة التساهل كذلك عدم إقران جواب الشرط بالفاء شأن قوله:

٢٥٠_ ومن يطهر بخوف الله صنعته قد دار في دول الأيام بالذمم [١٢١]

وهنا كان يجب أن تقترن قد بالفاء ولكن الشاعر لجأ إلى ذلك كله لواذا من الوقوع في خطأ الكسر العروضي.

وعلى مسار التقفية قلنا إن الشاعر سيرا منه على نهج سلفه قد اتخذ صوت الميم رويا , وقلنا إن الميم صوت شفوي مجهور صامت أغن , وهو قد استعملها مكسورة المجري , والميم من الأصوات الستة التي تحتل الصدارة في نسبة التواتر بوصفها رويا.

أما حركة الروي فلقد عهد روي شعرنا العربي على أحد ضربين إما مقيد وإما مطلق , والمقيد هو ما يرد رويه ساكنا , والمطلق هو ما يكون رويه متحركا , وقد اعتبرت حركة الروي في اللغة العربية حرف مد , لأن الشاعر يحدث بها نوعا من المد الذي يسمي بالإشباع وهو يعادل مدا في وزن الشعر , وقد جزم الدكتور / إبراهيم أنيس بأن حوالى ٩٠% من الشعر العربي جاء متحرك الروي , لذا فإن الآذان قد ألفت أن تسمع بعد الروي شيئا آخر , وهو لا يتأتى مع حروف المد حين تقع رويا ,

وبعيد عن التأكيد أن الشعر العربي أميل إلى القافية المطلقة إذ أضحي ذلك من المسلم به , ونحن نعزي غلبة الاتجاه إلى القافية المطلقة لانتهاء القوافي في عمومها بحركة طويلة والحركات _ كما هو معهود _ أقوي الأصوات إسماعا , وهي أصوات مجهورة لا يعترض طريق الهواء مع خروجها أي شيء والقافية غالبا ما تختم بمقطع منبور يتناسب مع طبيعة الإنشاد الشعري , فالنبر ديدن الإنشاد , وبه يتم تطويل المقطع الأخير حين يكون أكثر إسماعا .

---

[١١٨] **نايف الهريس – سلام على البردة ص٤٠**

[١١٩] **نايف الهريس – سلام على البردة ص٤٣**

[١٢٠] **نايف الهريس – سلام على البردة ص٤٣**

[١٢١] **نايف الهريس – سلام على البردة ص٤٨**

والكسرة بوصفها مجري حظيت بغير تفسير وبغير تأويل , أعد بعضها شططا نقديا إذ ربطها البعض بالحالة النفسية للشاعر , بينما ربطها البعض الآخر بمدى الاستقرار الذي يعيشه الشاعر وتعجب البعض من غلبتها على الضم والفتح مع كونهما أكثر أصوات اللين شيوعا في لغة الضاد , ووجدنا من يربطها بمخرج الصوت , وهو ربط , على وجاهته , يعوزه التوسع في التطبيق , ويري بعض المعتدلين أنه من الأجدي أن ترد ظاهرة شيوع الكسر في الروي إلى منطق العربية في تألف الجملة الشعرية وبناء تراكيبها , واختيار مفرداتها ولاسيما فيما يتصل بالموقع الذي تكون فيه القافية , وهو موقع نالت فيه الكسرة نصيبا يفوق أختيها الضمة والفتحة بإضافة الساكن والمجزوم إليها ،

ولقد جاء صوت الروي في كلمة واقعة تحت تأثير حرف الجر في أربعة عشر موضعا ومائة (١١٤موضعا) وهي النسبة الأعلى بين أبيات القصيدة وتليها نسبة المضاف إليه إذ وقعت الكلمة الحاملة لصوت الروي مضافا إليه في سبعة وسبعين موضعا (٧٧ موضعا) وجاءت معطوفا في سبعة وعشرين موضعا (٢٧ موضعا) ونعتا مجرورا في خمسة عشر موضعا (١٥ موضعا) وفعلا مجزوما وجب تحريكه بالكسر في ثمانية مواضع (٨مواضع) وآخر جاء ماضيا سواء أكان مبنيا للمعلوم أو مبنيا لغير فاعله في أربعة مواضع (٤مواضع) وتوكيدا معنويا بلفظة (كلهم) تحديدا في ثلاثة مواضع (٣مواضع) وجاء اسما منقوصا في موضع واحد ' أما بقية المواضع , وهي ستة فإن بها إشكالات قد تصل إلى درجة وقوع شاعرنا في عيب الإقواء ومنها قوله :

٥١_ ما قدر مدح ورب الخلق مادحه مرفوع شأن بإذن الله مرتحم [١٢٢]

فهل جر مرتحل هنا جاء على سبيل النعت لكلمة شأن , أم أنها خبر ثان للمبتدأ المحذوف الذي تقديره (هومرفوع شأن .....مرتحم) وهو هنا يكون قد ابتعد بها عن المروم ؟؟

وقوله :

٩٨_ حسن الجدال بدين الحق مع زمر أدي ليمن الخطا في درسها العجم [١٢٣]

العجم هنا جاءت بالديوان مفتوحة الجيم , فهل نعدها فاعلا للفعل أدي فيكون أصلها (أدي العجم في درسها ليمن الخطا) ؟؟

أم نعدها نعتا لكلمة درسها المجرورة ونكسر جيمها ؟؟

وقوله :

١٠٠_ أدني المعاني مع البرهان أسكتهم غالى النفيس لهم بالحج منفقم [١٢٤]

---

[١٢٢] **نايف الهريس – سلام على البردة ص٢٠**

[١٢٣] **نايف الهريس – سلام على البردة ص٢٧**

[١٢٤] **نايف الهريس – سلام على البردة ص٢٧**

ولا أدري علة لكسر كلمة القافية(منفقم)

وقوله :

١١٣ _ والسلم عكازه في وأد مظلمة أقوي من السيف باستئصاله الرغم [١٢٥]

والرغم هم سود الوجوه الأذلاء والأصل أن تأتى منصوبة للمصدر استئصاله الذي أوجبت الإضافة إعماله عمل الفعل المبني للمعلوم ولا أدري لها توجيها .

وكذلك قوله :

١٣٣ _ صدق العزيمة زاد الله رفعتها إبصار خلق الهدى في فيه مبتسم [١٢٦]

ولا أدري علة كذلك لجر مبتسم .

وكذلك قوله :

١٧٣ _ طوته أرض إلى الأقداس قبلته والريح تحمل في جنح السماء سمي [١٢٧]

فالأصل نصبها (سميا) فالاسم منقوص جاء في موضع نصب فوجب إظهار الياء منصوبة .

كما أن هناك بعض المواضع التي جاء موضع الروي فيها فعلا ماضيا مختوما بياء لازمة وهو موضع لا يستحسن فيه إغفال بنائها على الفتح من مثل :

٥٠ _ جمال صورته بالنفس جملها بيان منطقه نهج الحياة سمي [١٢٨]

٥٧ _ درع النبوة مسروج بحكمته في جاه دين ومن وافي حماه حمي [١٢٩]

٥٩ _ ظليل ظل رفيق الدرب يحرسه ملاك رحمته تحت السحاب همي [١٣٠]

١٧٠ _ تلك المنازل حضن العرش يحفظها قل للسراة هدى الإيمان كيف حمي . [١٣١]

ثالثا: مستوي الموسيقا الداخلية

حتي نتبين الدلالات الإيحائية لموسيقا الداخل فإن علينا أن نستبين مدي تأثير تراسل المتشابهات الصوتية أو البني البديعية المتخذة من تلاقح الأصوات على إيقاع النص الداخلي ، والهريس شاعر صنعة، بشعره شئ من التكلف دفعه إليه نبوغه المتأخر الذي جعل الميل إلى النظم سمة بارزة في شعره ولمس ذلك علينا مطالعة بعض المظاهر : **ا/ حركة الروي وعلاقتها بالحركات في متن النص**

---

[١٢٥] نايف الهريس – سلام على البردة ص٢٩

[١٢٦] نايف الهريس – سلام على البردة ص٣٢

[١٢٧] نايف الهريس – سلام على البردة ص٣٧

[١٢٨] نايف الهريس – سلام على البردة ص٢٠

[١٢٩] نايف الهريس – سلام على البردة ص٢١

[١٣٠] نايف الهريس – سلام على البردة ص٢١

[١٣١] نايف الهريس – سلام على البردة ص٣٧

إن اندماجاً ما لابد أن ينشأ بين التوجيه الحركي للصوت المستعمل والحركة النفسية للشاعر حال اندماجه في حميا إبداعه ، إذ إن انثيال المعاني مرهون بمدي الاستفزاز النفسي الذي يتعرض إليه الشاعر حيال تجربته ، وذاك خاضع بدوره لحركتة النفسية لا مراء في ذلك ولا ستبانة تعالق الحركات فعلينا مطالعة قول الهريس :

أَستَغفِرُ اللهَ مِن قَولٍ بِلا قَصَد حَدَا إلى بجنح الفَهم وَالوَهَم
في مَنزلٍ بِرِحَاب المُصطفي وسنَاً أَغفُو وَأصحُو وعين الذكر لَم تَنَم
والروح ظَامِئة في حُلمِها أمَل في رَشفَةٍ لذَّهَا التسنِيم بالسَنم
أتى إلى بُلغَاءِ اللسنِ مُجتهِداً بعَزمِ مُنشَغفٍ في فقه مُلتزِمِ
خيلتٌ في رَكبهم والدرب شاسعة وَهُم لنَا قَادة بالفكرِ والكَلمِ
فِكري يُحلق في آفاقِ كَوكبهم بِفضل مَا استنطقُوا المعني من العَظَمِ
في مَدح أحمَدَ إتمامُ ومبتدَأ لِلرشد يدعُو بحب غير مُنبهِم
مُحمَدٌ فَم قلبِ الحب منبره غذي النبوغ بِفكرِ الباحِث النهم [١٣٢]

سلم تدرج الحركات

رقم البيت	الشطر الأول					الشطر الثاني				
	فتحة	ضمة	كسرة	سكون		فتحة	ضمة	كسرة	سكون	
١	٨	١	٥	٧		٨	١	٥	٥	
٢	٦	١	٧	٤		٨	٣	٣	٦	
٣	٦	٥	٣	٤		٨	١	٥	٦	
٤	٧	٣	٥	٤		٣	٢	٩	٥	
٥	٧	٣	٤	٧		٧	٢	٥	٥	
٦	٦	٢	٧	٤		٨	١	٥	٦	
٧	٨	٣	٣	٦		٣	٤	٧	٧	
٨	٥	٦	٣	٦		٥	٢	٧	٥	

[١٣٢] نايف الهريس – سلام على البردة ص١٨، ١٩

المجموع	٥٣	٢٤	٣٧	٤٢		٥٠	١٦	٤٦	٤٥

بالمقارنة بين سلم تدرج الحركات بين كل من شوقي والهريس في أبياتهما الثمانية المذكورة والمختارة بعشوائية وعن دون قصد لوحظ ما يلي :-

أولا: انخفاض عدد الحركات لدي الهريس مقارنة بشوقي (١٥٦: ١٦٩ شطر أول) (١٥٧ : ١٦٣ شطر ثان) وذلك راجع لغلبة الصوائت لدي الأول وهذا قلل من دوران الحركات

ثانيا: لوحظ تساوي عدد الحركات تقريبا في الشطرين لدي الهريس (١٥٦ : ١٥٧ حركة) ، كما لوحظ تراجع ظاهر في تواتر حركة الفتحة مقارنة بشوقي (٥٣ : ٧٩ شطر أول) (٥٠ : ٧٤ شطر ثان) وذلك راجع لغلبة الصوامت المتحركة لدي الهريس وقلة تواتر ألف المد مقارنة بشوقي التي تجاوزت في مقطوعته الثلاثين مدًا ،

ثالثا: لوحظ تفوق الهريس على شوقي في تواتر حركة الكسرة وبخاصة في أشطار أبياته الثواني (٤٦ : ٣٤) وهذا حسن ترصيف صوتي من الرجل لحركة الروي المشبعة بحركة الكسر وكانت الغلبة ظاهرة لتلك الحركة في بيته الرابع تحديداً (١٤ حركة) وذلك لغلبة المد بإلياء وحركة الجر بحرف الجر أو بالإضافة فضلا عن دوران اسم الفاعل لغير الثلاثي غير مرة في البيت ملتزما ببنيته الصرفية مكسورة الحرف قبل الأخير ،

رابعاً: لوحظ كذلك غلبة السواكن لدي الهريس أكثر من شوقي وذلك راجع لكثرة حركات التنوين والتضعيف والتعريف لديه .

ب/ المظهر الإيحائي للأصوات :-

اتكاءً على ما سلف ذكره عن قيمة التداعي التنغيمي للصوت اللغوي وسعيا لمس أبعاد الصدي الإيحائي للأصوات في تراسلها مع بعضها البعض وفي استنفارها لمتشابهاتها سواءً الصوتية أو الخطية ، فإن يتوجب علينا أن نسوق نموذجاً من رائعة " سلام على البردة " لنستبين أبعاد المظاهر الإيحائية لكل من الأصوات المهموسة والمجهورة في تلك الأبيات التي يقول فيها :-

عيسي مبشر طه الأتى طالعه أقباس دين سيجلو داجي الظلم
مشيئة الله فيما شاء قادمه أنيابها حامل الأقداس للقمم
يأتى نبي هو الهادي بدعوته للشرق والغرب في حق على علم
في دوحة بكتاب الله منزلها محمد خير خلق الله بالأمم

فانسب إلى ذاته دستور هيبته وانسب إلى قدره مكنونة العظم
مجد الرسالة بالآيات نقرؤها في وحيها عَلَم الإنسان بالقلم
فحينما آن إتحاف الوجود بها على بصيرة فقه ماسخ الصنم
حل اجتثاث طغاة الأرض من بشر وحاكم البغي إن تنبذه ينهزم
دار الشرائع في الإسلام يحرسها نور الفلاح بحكم معضد الحرم
شوري من الأولياء الجود منصفةُ في باحة الدين حكم صادق القسم [١٣٣]

لوحظ من خلال قياس تواتر الأصوات المجهورة بالقياس إلى مثيلتها المهموسة أن الهريس استخدم النسبة ذاتها التي استخدمها شوقي تقريبا أي (٥٩% : ٤١%) وهي نسبة تكافئ معدل (٣ : ٢) على خلاف المتفق عليه بين علماء الأصوات وهي (٤ مجهورة : ١ مهموسة) ولقد جاءت تلك النسبة لديه مقابلة لعدد (١٩٧ : ١٣٧) وجاء تواتر المجهور لديه تباعاً على تلك الشَاكلة (اللام – الميم – الباء – النون – الدال – الراء – إلياء – العين – الواو – الجيم – الغين – الزاي – الظاء – الضاد – الذال) بينما جاء تواتر الأصوات المهموسة على تلك الشاكلة من التدرج (الهمزة – الهاء – التاء – الحاء – السين – القاف – الفاء – الشين – الكاف – الصاد – الخاء – الطاء – الثاء)

احتل صوت اللام صدارة التواتر لدي الرجلين وهو الصوت الغاري الذي يجد لنفسه أماكن تؤهلها له هندسة التوزيع الصوتية التي تستغل بدائل استعماله التي تأتى في مستهلات الأسماء المعرفة وكذلك في بني الجذور ومناطق الارتكاز التصويتي في الكلام العادي ، كما أثبت صوت الميم لنفسه رفعة ظاهرة في نص الهريس لاحتلاله منطقة الدوران التقفوي المنتظم أولا ، ثم لاستمرارية دورانها داخل كلم أبيات الهريس ثانيا ولوحظ كذلك حسن إدارته صوتي الباء والنون إذ وردتا متساويتين بمعدل ثنتين وعشرين مرة ، لوحظ كذلك رفعة ظاهرة في استخدام صوتي الهمزة والهاء إذ بلغت نسبة استخدام الأولي ضعف شوقي تقريبا (٢١ : ١٠) والهمزة صوت حنجوري انفجاري له حضوره الظاهر ، ولقد تساوي في نسبه حضوره مع صوت الهاء ، بينما تراجع صوت التاء للمرتبة الثالثة لدي الهريس في نسبة تواتر الأصوات المهموسة ، إن الاستقراء الجزئي لتواتر الأصوات منفردة وإرجاعها إلى طبيعتها التصويتية التي قال بها علماء اللغة ماهو إلا خطوة منقوصة ، ولكنها شبه دالة للوصول إلى خصائص استخدام كل شاعر للغة التي هي حامل رسالته المتغياة إلى قارئه ، ولا مراء أن في آليات التجاور ، واستراتجيات الانسجام الصوتي القائمة بين الأصوات مستعملةً داخل تكتل وبين بعضها البعض ما يحمل أبعادا فنية تعكس ظلال عاطفة الشاعر ، وتبين عن قدرته على معارضة سالفه ، ولقد لوحظ تراجع نسبة استخدام الصوامت لدي الهريس في مجمل قصيدته بشكل عام ،

[١٣٣] نايف الهريس (سلام على البردة) ص٣٠،٣١

الهريس في مقطوعته يلج للحديث عن النبي محمد صلى الله عليه وسلم من خلال بشارة عيسي عليه السلام به ، وكيف أنه أتى بمشيئة من الله لخلقه عامة في شرق من البلاد وغربها ثم يذكر بعض سجايا الذات المحمدية الطاهرة وكيف أن إتيانه صلى الله عليه وسلم قد غير شكل الكون ، وبدل العالم إلى ماهو أفضل ، والملاحظ أن الهريس اعتمد على وحدة البيت ، فجعل كل بيت قائما بذاته متكئا على مضمونه الذي يهدف من ورائه إلى مجرد الاحتذاء ، ولعل هذا ما جعل معظم مقطوعاته المبنية على تراتبية الأحداث باهتة مائلة إلى مجرد النظم ، وهذا أدي بدوره إلى خفوت أثر بعض الأصوات في القصيدة .

" ويعد التجانس الصوتي العنصر الباني الأساسي في الشعر على المستويين الصوتي والدلالى ، فهو بين الائتلاف والاختلاف يحدد أهمية المستوي الإيقاعي ، ويشكل شرطا من شروط تولده ، وينبئ أساساً عن تكرار الصامت ؛ فالشاعر يطبق في قصيدته مجموعة من أنظمة التشابه الصوتي على خط التخالف الدلالى ، ومن جراء ذلك يتنوع التجانس الصوتي بين قطبي الائتلاف والاختلاف دافعاً العنصر البنائي إلى الأمام ، ومحققا التوازن بين أجزاء الكل الواحد ، من خلال تكرار الوحدة الصوتية وتنويعها ، كلما ازداد احتمال التنبؤ بالوحدة ، أي خلق وحدة صوتية أخري وتكرارها ثم تنويعها ، وهكذا إلى نهاية النص ، وذلك عبر قانون المعيار والانزياح عنه " [١٣٤]

وإن حسن التألف هو صاحب الدور الأكبر في خلق ذلك التجانس الصوتي وظني أن الهريس ، لنبوغه في الشعر متأخرا وعدم امتلاكه لذلك الرصيد الكبير الذي كان لدي شوقي فقد قصرت به موهبته في هذا الباب ، وبخاصة أنه سعي للمعارضة من باب المعارضة وإثبات الذات باحتذاء الكبار لكن شعره افتقر إلى ماء الشعر الذي هو مميز عباقرة الصياغة الشعرية الرئيس .

ولعلنا نُدفع هنا إلى الاتفاق مع شوبنهاور في تحليله النفسي إذ " يري أن مصدر سرورنا في أعمال العبقريين هو أننا ندرك آثار انطلاقها من سلطان الإرادة ، وتنعم بما فيها من الصفاء والإشراقة ، ونطالع فيها الدنيا مثالا خالصاً من الشوائب لقيا من الأغراض ، ونشارك العبقري في حريته وانطلاقه ، وتمتاز معرفة العبقري بأنها معرفة منزهة عن غايات الإرادة ، وباعثها الضرورة الباطنة الملحة والدافع الداخلي القاسر ، وساعة اليقظة الكاملة والتجلي المعروفة في حياة العبقريين هي الساعة التي ينسي فيها هموم الإرادة الغوالب ، وأعباءها الثقال فينزل عليه الوحي والإلهام وتنشط نفسه ، وتتفتح جوانبه ، ويعب عبابه ، وفي مثل هذه اللحظات السعيدة المباركة تتكشف له الأسرار المباهرة ، وتتولد الجلائل والعظائم " [١٣٥]

---

[١٣٤] **يوسف إسماعيل – بنية الإيقاع في الخطاب الشعرى – قراءة تحليلية للقصيدة العربية في القرنين السابع والثامن الهجريين – منشورات وزارة الثقافة السورية – دمشق ٢٠٠٤م ص٨٧**

[١٣٥] **على أدهم – العبقرية في فلسفة شوبنهور – مجلة الكتاب – مارس ١٩٤٩م**

وإن تداعي الأصوات المنسجمة فيما بينها لهو القائد الأول إلى إيصال رسالة أن للصوت متراسلا مع غيره من الأصوات أثرا كبيرا في نقل انفعالات الشاعر ، وهذا ما يجعلنا ننفعل مع الشاعر ونعايشه حال إنشاده ، بل إنه ليدفع دفعا في الحال ذاتها إلى استرجاع ما كان عليه حين إبداعه .

ج/ ظواهر البديع وعلاقتها بإيقاعية الأداء في نص الهريس :-

إن جمال البديع عامة والصوتي منه بشكل خاص إنما يكمن في دور فنونه الوظيفي وقيمتها البنائية ، فهي باعث متعة صوتية لا شك في ذلك ، ولكن الأهم أن تكون باعث متعة دلالية ومضيفة جديداً للمعني ، ومبرزة قيمة للتركيب مجملا ،

وإن الالتذاذ بأثر التأليف الصوتي ، إنما هو تمسك مشروع بالقيمة الجمآلية للشعر في حد ذاته ، ولعل للبنية الصوتية لظواهر البديع أثرا بيناً في القيمة الإرسآلية للمنتج الإبداعي ، وهذا ما دفع ناقداً كبيرا كابن أبي الإصبع لأن يضيف في حديثه عن موسيقا الشعر إلى أثر الوزن والقافية أثر كل من التصريع والترصيع والمماثلة والموازنة والتشطير والتسميط والازدواج [١٣٦]

الهريس لم يحسن استغلال عطاء البديع ، وجاء معظم ما لجأ إليه من فنون ظاهر التكلف ، مهموز القيمة ، ولعل لطبيعة إبداع العصر تدخلا في النأي عن فنون البديع ، ولكن لجوءه للمعارضة كان يحتم عليه استغلال عطاء فنون البديع لما لها من أثر ظاهر في إثراء النص فنيا ، ولقد وجدنا تواتر ألوان بعينها ولكن بشكل لا يمثل ظاهرة ذات بال شأن ما فعل شوقي ، ولقد استعمل الهريس كلا من التكرار والتجنيس والطباق والترصيع والازدواج فضلا عن التصريع المفروض بحكم المستهل .

١ – ملائك الشعر وحي المدح للنغم يسترسل العشق يجلو عضة الألم [١٣٧]

قال عنه حازم " إن للتصريع في أوائل القصائد طلاوة وموقعا من النفس لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها ، ولمناسبة تحصل لها بازدواج صيغتي العروض والضرب ، وتماثل مقطعها ، لا تحصل لها دون ذلك " [١٣٨]

وفي نعته المستحسن من القوافي اشترط قدامة " أن تكون عذبة الحرف سلسة المخرج ، وأن يقصد لتصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها ، فإن الفحول المجيدين من الشعراء القدماء

---

[١٣٦] **ابن أبى الإصبع – تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن – تحقيق حفنى شرف – المجلس الأعلى للشئون الإسلامية – القاهرة ١٩٦٣م -٢٩٢-٢٩٩- ٣٠٨ – ٤٥٢**

[١٣٧] **نايف الهريس – سلام على البردة ص١٣**

[١٣٨] **حازم القرطاجنى منها ج البلغاء وسراج الأدباء – تحقيق / محمد الحبيب بن الخوجة – دار الكتب الشرقية – تونس ١٩٩٦ – ص٢٧١- ٢٨٣**

والمحدثين يتوخون ذلك ولا يكادون يعدلون عنه ، وربما صرعوا أبياتا أخري من القصيدة بعد البيت الأول ، وذلك يكون من اقتدار الشاعر وسعه بحره " [١٣٩]

ومن أمثلة التجنيس لديه قوله

١٠١- خيلاء زَلت وَزَالت بعد ما نهلت من أشرف الخلقِ ما بالخُلقِ من شيم [١٤٠]

وكذلك قوله

٢١ جاد الرسول على كعب ببردته حَيَاهُ في أمل أَحياه من عدم

٢٢ لما جري الدمع في شريان توبته بَكي الضمير بُكا الولهان بالعظم

٢٥ نسم البوصيرى أريج المدح مورده بر جلي جلال القدر للكلم [١٤١]

ولقد ورد معظم التجنيس في سائر القصيدة متباعد المواقع خافت التأثير على خلاف شوقي الذي أحسن استغلال عطاء ذلك اللون ، أما التكرار لدي الهريس فقد جاء على غير ضرب شأن تكرار الحرف في أقواله : [١٤٢]

٥٣- تفرع الخير من أوصال رحمته بالحق يشحن في المعني وفي الذمم

١٤٤- يسقي عيون الملا رؤيا تهذبها مَن شف في أمل ما التاث في وهم

١٥٤ – لا سقم لا جوع عند المؤمنين وني حين الرجاء بدمع غير مكتتم

١٨٣- فوحد الدين للإنسان قاطبة إذ أم في أنبياء الله في الحرم

٢٠٢- وجه بجوهر ماء العريش متصل للأم في جلل ما تاه في عمم

٢٢٣- فالهاشمي خراج الدهر حكمته قد هذب العقل في علم وفي حلم

ولعل القارئ يلتمس مجاجة ظاهرة في الإصرارعلى تكرار حرف الجر(في) في أشطار أبياته الثواني ، وجاء لديه أيضا تكرار الاسم بشكل رأسي شأن قوله :

١٤١ محمدُ كوكب في أفق دعوته تبني المعاهد للمستقبل السنم

١٤٢ محمدُ يؤخذ التوصيف منه بما يشتفه الشأن والتقويم بالسيم [١٤٣]

أو أفقي شأن قوله :

١٧١ محمدُ قوم الدنيا بحكمته محمدُ أنقذ الإنسان من ضَرِمَ [١٤٤]

---

[١٣٩] قدامة بن جعفر – نقد الشعر – ص٥١ – تحقيق كمال مصطفى – مكتبة الخانجى ط٣ ص٥١

[١٤٠] نايف الهريس – سلام على البردة ص٢٧

[١٤١] نايف الهريس – سلام على البردة ص١٦

[١٤٢] نايف الهريس – سلام على البردة صفحات ٢٠- ٣٣- ٣٥- ٣٩- ٤١ -٤٤

[١٤٣] نايف الهريس – سلام على البردة ص٣٣

[١٤٤] نايف الهريس – سلام على البردة - ص٣٧

وعلى المسارين الرأسي والأفقي فهو تكرار مستحب لتناوله اسم الممدوح الذي يحمل القارئ على استحسان تكراره تيمنا بذكره .

ولقد استخدم الترصيع أيضا وبخاصة المتوازي منه شأن قوله :

١٩- هيفاء مقبلة / تزهو بقافية تقري السلام على جار بذي سلم [١٤٥]

١١٤- والخذ صاغرة / للصفع ساخرة والسمح عظَمَةً بالصفح في سلم [١٤٦]

٢٢٠- العُرب عَلَمَهَا / والهند تحفظها والصين تخبرها / والغرب لم يرم [١٤٧]

---------- ب / --------- ب ---------- ب / ---------- ا

مستفعلن فعلن / مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن / مستفعلن فعلن

- - ب - / ب ب - /- - ب - / ب ب - - - ب - / ب ب - / - - ب - / ب ب-

لقد جاء بيتاه الأولان على الدرجة الرابعة من درجات الترصيع المتوازي وهي الدرجة التي تتفق فيها الكتلتان الأوليان تقفية بينما تختلف الكتلتان الأخريان وتأخذ الشكل الخطاطي

---------- ب ---------- ب * ---------- ج --------- ا

بينما جاء بيته الأخير على الدرجة الثانية من درجات الترصيع التي تتفق فيه ثلاث القوافي الأولي تقفويا ومورفولوجيا في الغالب [١٤٨]

ولا شك أن للترصيع ثراءً إيقاعيا حميداً إذ يحتوي على هندسة صوتية منضبطة ومتوازنة تتناسب والحداء الجمعي الذي هو ديدن المدائح النبوية والجميل فيما ذكرنا أنه جاء لدي الهريس عفو الخاطر خاليا من التكلف ، ولقد لعب فيه على الاحتمالات اللغوية استخلاصاً لتجانس صوتي متغيا ، ولجأ إلى الازدواج غير المتكامل كذلك محسنا صوتيا في بيته القائل :

فانسب إلى ذاته دستور هيبته

وانسب إلى قدره مكنونة العظم [١٤٩]

اتفاق صوت دلالى – اتفاق تقفوي اختلاف صوت/ دلالى

والازدواج إيقاع منتظم متحقق بين جملتين متوازيتين ، تحدث عن أهميته الجاحظ ، ووضع حده العسكري ، وفصل فيه القول ، واحتج حازم في استجلائه مراميه بأنه لشده حاجة العرب إلى تحسين كلامها ، اختص

---

[١٤٥] نايف الهريس – سلام على البردة – ص١٥

[١٤٦] نايف الهريس – سلام على البردة – ص٢٩

[١٤٧] نايف الهريس – سلام على البردة – ص

[١٤٨] محمود عسران – الانساق التوقيعية للترصيع المتوازى (رؤية في سلطة التراكم الصوتى وأثرها في شعرية بحر البسيط – بحث منشور بدورية بحوث كلية الآداب جامعة المنوفية العدد ١٣١ السنة ٣٣ أكتوبر ٢٠٢٢م

[١٤٩] نايف الهريس – سلام على البردة – ص ٣٠

كلامها بأشياء لا توجد في غيره من ألسن الأمم ، فمن ذلك تماثل المقاطع في الأسجاع والقوافي ، لأن في ذلك مناسبة زائدة [١٥٠]

واستعمل الهريس أيضا الطباق بنوعيه في قصيدته في اثنين وعشرين بيتا وجاء في معظمه خادماً للمعني المروم معضدا بأداءات دلآلية مقصودة يرمي من ورائها الهريس إلى مقارنة أسلوبية تقوم على محاولة إحداث توازن بالنفس عن طريق ذكر الشئ ونقيضه إيضاحاً للمروم ، وتزكية للمبتغي من وراء تعابيره ،ولقد جاء من أمثلة طباق الإيجاب أقواله :

٨- ثم امتط خيل من طافوا بما وسعت فضاؤهم تنشر الإصباح في الظلم [١٥١]

٢٩- إلس فيما أجادوا رحمة وهدي عذب المناهل يروي صدي كل ظمي [١٥٢]

٧٨- ذا الكامل الفاضل الموثوق جوهره حج ومعتمر للعرب والعجم [١٥٣]

٩٣- عقدُ بأفصح تعبير وأبلغه بالدين ما فرق العملاق عن قزم [١٥٤]

١١٢- جاء المسيح بآي فيه معجزة إحياء ميت وإبصار لعين عمي [١٥٥]

٢٤٤- فضل توسم تكريماً على عرب ملكا غنائمه للسّيدِ والخدم [١٥٦]

إن فاعلية الطباق فيما ذكرنا من أبيات إنما تكمن جماليتها في تموقعها ، فلقد قام تمركز المطابق الثاني في موضع التقفية وفي ذلك ربط دلالى مقصود للقافية بسائر كلمات البيت ، إذ للطباق انعكاس إيجابي صارم على المعني العام للبيت لأن هذه العناصر الأدائية لهذا اللون " تولد حركة ذهنية نشطة ، لكنها منتظمة تتمثل في الانتقال بين أجزاء القول الشعري لإدراك علاقات التشابه والاختلاف بينها ، ولا تكتمل فاعليتها إلا وهي داخل السياق ، إذ لابد من مراعاة تموضعها ، ومكانها من النظم ، حتي يصبح بالإمكان إدراك حركتها المتكاملة والفاعلة في نسيج البناء الشعري ، وهذا لا يتم إلا عندما تنبثق عن الحركة النفسية والوجدانية للشاعر وحين تكون خاضعة لتوجهات الموقف الشعري ، فإذا ما استقطبتها القوي الذهنية على حساب الفاعلية النفسية والوجدانية تمركز غناها وثراؤها (الاجتماعي) في حدود سياقها التركيبي الواردة فيه ، فلا تتجاوز – غالبا – حدود البيت الشعري الذي يحتضنها ، مما يضر بالمسار الإيقاعي ، ويفقده تكامله ليتحول

---

[١٥٠] **الجاحظ – البيان والتبيين – تحقيق / عبدالسلام هارون – سلسلة الزخائر ج٢ ص١١٦-١١٧ – السلجماسى – المنزع البديع ص٥١٤ – القزوينى – الإيضاح ص٢٢٤ – يحى بن حمزة العلوى – الطراز ج٣ ص٣٨ – أبوطاهر البغدادى – قانون البلاغة – ص٩٣**

[١٥١] **نايف الهريس – سلام على البردة - ص١٤**

[١٥٢] **نايف الهريس – سلام على البردة – ص١٧**

[١٥٣] **نايف الهريس – سلام على البردة – ص٢٤**

[١٥٤] **نايف الهريس – سلام على البردة – ص٢٦**

[١٥٥] **نايف الهريس – سلام على البردة – ص٢٩**

[١٥٦] **نايف الهريس – سلام على البردة – ص٤٧**

إلى تراكمات إيقاعية لا ترابط بينها ، مما يحدد بالتالى الآفاق الإيحائية لدلالتها ويقلص الناحية الفنية فيها "[١٥٧]

وإذا كان الطباق فيما سلف من أبيات قد استغل موقع التقفية إبرازاً لعطائه ، وتزكية لأثره النفسي فإنه قد ورد في مواضع أخري لها جمالها مثل أقواله مزكيا صدور أبياته بهذا اللون :-

٤٧- في مدح أحمد إتمامُ ومبتدأُ للرشد يدعو بُحب غير منبهم [١٥٨]

١٠٥- تلك المآثر خافيها وظاهرها دين يعطر روضاً زاهر الأكم [١٥٩]

لقد تمثل الثقل الدلالى الناجم عن المطابقة هنا في عجز الصدر إثراء لتموقعه في مقابل الثقل الطبيعي الناجم عن إيقاع التقفية وإن جمال البيتين ليكمن في ذلك التواشج الدلالى الظاهر ، ولقد أجمع أرباب النقد العربي القديم على أن الفاعل في المتقابلات الضدية إنما هو الأثر الدلالى الذي يحدث لمجرد ورود متقابلين في بيت من الأبيات ، والشاعر قد يلجأ أحيانا إلى تكثيف الطباق على مدار البيت شأن قوله :

٥٤- كشحن سلك بهال النور يخزنه ليقرض الليل نور الصبح للغسم [١٦٠]

الليل – الصبح – النور – الغسم – هذه مفردات بينها تطابق ينشئ إيقاعاً دلالا داخليا للبيت يجلي أداءاته المقصودة لاشك ، ولقد استخدم أيضا الطباق في صدر العجز تزكية لموقعه شأن قوله :

١١٢- جاء المسيح بآي فيه معجزة إحياء ميت وإبصار لعين عمي [١٦١]

١٢١- يأتى نبي هو الهادي بدعوته للشرق والغرب في حق على علم [١٦٢]

ولقد لجأ كذلك لطباق السلب شأن أقواله :

١١٠- يفني الزمان ولا تفني شمائله في كل كائنة في حبه المهم [١٦٣]

٧٢- قصاحة يملأ الكونين فاردها بالفكر لونام فكر الخلق لم تنم [١٦٤]

وعلى قول الرافعي فإن التضاد " نوع من الاشتراك ، وهو من أعجب ما في أمر هذه اللغة ، لأن إيقاع اللفظ الواحد على معنيين متناقضين " [١٦٥]

---

[١٥٧] **ابتسام حمدان – الأسس الجمالية للإيقاع البلاغى في العصر العباسي – دار القلم العربى ط١ ١٩٩٧م ص٢٩٥ – (الإجتماعى) هكذا وردت في نص الكتاب وأظنها قصدت (الإيقاعى)**

[١٥٨] **نايف الهريس – سلام على البردة – ص٤٧**

[١٥٩] **نايف الهريس – سلام على البردة – ص٢٨**

[١٦٠] **نايف الهريس – سلام على البردة – ص٢٠**

[١٦١] **نايف الهريس – سلام على البردة – ص٢٩**

[١٦٢] **نايف الهريس – سلام على البردة – ص٣٠**

[١٦٣] **نايف الهريس – سلام على البردة – ص٢٨**

[١٦٤] **نايف الهريس – سلام على البردة – ص٣٧**

[١٦٥] **مصطفى صادق الرافعى – تاريخ آداب العرب ج١ ص١٩٦**

وهذا المعنيان ، لاشك متحققان وهما وليدا إحساس المبدع لحظة خوضه تجربته وهما " يجسدان حالة الانفعال لحظة الإبداع ، وبفضل هذا التجسيد تتحد المتقابلات الضدية دلالا بإيقاعها الذي يحدث الإثارة ، إثارة النفس للاشتراك في تذوق النغم عن سبيل الانسجام التقابلي الضدي ، ولولا هذا التقابل الضدي لما كان الطباق فصلا من فصول النغم ، إنه إيقاع قائم على نقطة الالتقاء الافتراضي بين كل متقابلين على حدة ، ونقطة الالتقاء كافية في التوحد ، وبها يتحصل النغم على مستوي البيت ، ومن ثمة فمحصلات النغم في المتقابلات الضدية تنشأ بمنشأ العلاقة المستحدثة بينهما في سياق الخطاب ، أو هي موضع التناسب بين المتقابلين المتضادين ، وبحاصل هذا التقابل الضدي تتعدد إيماءات النص وتنفتح على عوالم التأويلات التي تضفي عليه نوعاً من الحيوية والتراسل في الزمن " [١٦٦]

استراتيجيات التوجية والإخبار :-

استخدم الهريس الأمر وسيلة توجيهية في خمسة وعشرين موضعاً وهي نسبة رفيعة مقارنة بشوقي (١٧ مرة) والأمر سياق توجيهي ينهض على آلية الاستعلاء في التلفظ ومعلوم أنه " هناك سياقات لا تناسبها الخطابات المرنة التي تمنح الأولوية لمبدأ التهذيب وعوامل التخلق ، ومرد ذلك إلى أسباب كثيرة منها ما يتعلق بأولوية التوجيه على التأدب في خطابات النصح والتحذير وغيرها ؛ فالمرسل يتولي عنايته فيها لتبليغ قصده ، وتحقيق هدفه الخطابي ، بإغفال جانب التأدب التعاملي الجزئي في الخطاب ، كما يود باستعمال هذه الاستراتجية ، أن يفرض قيداً على المرسل إليه بشكل أو بآخر ، وإن كان القيد بسيطا ، أو أن يمارس فضولا خطابيا عليه ، أو أن يوجهه لمصلحته بنفعه من جهة وبإبعاده عن الضرر من جهة أخري " [١٦٧]

ولقد وجه الهريس أمره ، في معظم ما استعمل ، إلى متلق متخيل ، أو مرسل إليه ذي صورة نمطية غير حاضرة بشكل عيني عند إنتاج الخطاب ، فنحن إذن أمام مخاطب مفترض فيقول له :

٤- يا هائماً في ربوع المدح تنشده في روح لحن بثغر النور مبتسم
٥- خذ القوافي التي صرف الجمال بها قم دَرج القلب بين الحب والكلم
٦- واصعد ربا الخلد غرد بين أنجمه في بردة المدح طيراً شادي النغم
٧- أنشد بآية فتح ترتد حكما منسوجة اللحن شعرا مسمع البكم
٨- ثم امتط خيل من طافوا بما وسعت فضاؤهم تنشر الإصباح في الظلم [١٦٨]

---

[١٦٦] عبدالرحيم كنوان – من جماليات إيقاع الشعر العربى ص٣٩١

[١٦٧] عبدالهادى بن ظافر الشهرى – استراتيجيات الخطاب – مقارنة لغوية تداولية – دار الكتاب الجديد المتحدة ٢٠٠٤م ص٣٢٢

[١٦٨] نايف الهريس – سلام على البردة – ص١٣ ، ١٤

إن التلفظ بصيغة الأمر في المستحب من الأشياء إنما هو مدعاة وجوب الوقوع ، والهريس هنا يخاطب قاصد مدح النبي صلى الله عليه وسلم خطابا توجيهيا مباشرا ناصحا إياه بحسن استصفاء ما جمل من قواف تناسب مع المقام ، وبأن يستتبع من قلبه ما حلا من كلام الحب النبوي وأن يصعد في ربي الخلد بتغريده في حب المصطفي ، وأن يستخلص الحكم من حياة ممدوحه ثم يمتطي خيل من سبقوه إلى هذا الباب من أصحاب سبق نيل شرف مديحه صلى الله عليه وسلم ، ولعل المقصود بالأمر في الأبيات كلها كان هو الهريس نفسه ، والأمر الذي جاء على هيئة التوجيه إنما جاء منه لذاته حملا لها على نيل هذا الشرف وسلوك درب السابقين إلى مديح النبي صلى الله عليه وسلم ولقد جاء تأليفه الإثاري محفزا حاملا على وجوب طرق درب السابقين الأولين في هذا الباب ، ولقد أدرك قيمة ذلك التأليف الإثاري للأمر القائم على الاستعلاء فقال مستنهضا ذاته في البيت الثمانين .

٨٠ يا ظامئ اللفظ قم قاوم صداك بما جاء النبي بحضن الخُلق والكلم [١٦٩]

بينما يوجه النصح مستخدماً الآلية ذاتها وملحا عليها في قوله :

١٢٣ فانسب إلى ذاته دستور هيبته وانسب إلى قدره مكنونة العظم [١٧٠]

ويلجأ إلى استخدام المصدر بديلا عن الفعل المباشر في قوله :

١٣١- يا أمتي هَبة للحق صادقةً تشع وعيا على داج من الظلم [١٧١]

ولقد استعمل الهريس الاستراتجية التوجيهية لفعل الأمر لمعان ثوان غير الأمر المباشر مثل الندب والتأديب والإرشاد وهي " معان متقاربة وتمتاز بأن الندب توجيه إلى ما يرجي به ثواب الآخره ، والتأديب توجيه إلى ما يهذب الأخلاق ويصلح العادات ، والإرشاد توجيه إلى ما فيه مصلحة دنيوية " [١٧٢]

فمن الندب قوله :

٢٣٣- عري عمي النفس من طغيان سلطتها بالعلم والحلم والآداب والحكم [١٧٣]

ومن التأديب قوله :

١٥١- إن رابك الخوف من ضر تظن به فقوم النفس في تصريف محتكم [١٧٤]

ومن الإرشاد قوله :

١٣٥- فانهض ونبئ ذوي الأحقاد عاقبة في موكب العدل دلا غير ملتثم [١٧٥]

---

[١٦٩] نايف الهريس – سلام على البردة – ص٢٤
[١٧٠] نايف الهريس – سلام على البردة – ص٣٠
[١٧١] نايف الهريس – سلام على البردة – ص٣١
[١٧٢] على حسب الله – أصول التشريع الإسلامى – دار الفكر العربى – القاهرة – ط٧ ١٤١٧ ة ص١٨٦
[١٧٣] نايف الهريس – سلام على البردة – ص٤٦
[١٧٤] نايف الهريس – سلام على البردة – ص٣٤
[١٧٥] نايف الهريس – سلام على البردة – ص٣٢

ثم تلا الأمرَ النداءُ في نسبة التواتر إذ استخدمه الهريس في أحد عشر موضعاً وهي نسبة أقل من نسبة شوقي (١٧ موضعاً / ١٦ بيتا) والنداء صيغة استفارية توجيهية تتكئ على آلية الاستدعاء ، وهي أيضا صيغة محفزة لأنها تحفز المرسل إليه لردة فعل تجاه المرسل وله أدوات كثيرة ولقد استعملها الهريس لأغراض مختلفة ، وبخاصة إذا كان مقرونا بآلية توجيهية أخري كالأمر فيكون بذلك قاصداً الاستنهاض شأن أقواله :

٨٠- يا ظامئ اللفظ قم قاوم صداك بما جاد النبي بحضن الخلق والحكم [١٧٦]

١٣١ – يا أمتي هَبةً للحق صادقة تشع وعيا على داج من الظلم [١٧٧]

أو قد يكون قاصداً التعظيم شأن قوله :

١٩١- قل للملا يا إمام المرسلين متي أنت الغريب بهم يا صادق الكلم [١٧٨]

١١٦- قد كنت يا مريم العذراء طاهرة بين النساء بكنف الخلق كلهم [١٧٩]

أو قد يكون قاصداً الاستهزاء شأن قوله :

٢٠٨- يامن يكثف ذقنا أو يشذ بها حب الرسول تقي لا شعر بالرزم [١٨٠]

١٨٦- يا فيلق الكره لوحكت ضمائركم ما شط من شابه لطف على الذمم [١٨١]

وعلى كل فإن توجيهات النداء لدي الهريس لم تكن محمولة على تنوع المراد ولم

إذا كان مقرونا بألية توجيهية أخري كالأمر فيكون بذلك قاصداً الاستنهاض شأن أقواله :

٨٠- يا ظامئ اللفظ قم قاوم صداك بما جاد النبي بحضن الخلق والحكم [١٨٢]

١٣١ – يا أمتي هَبةً للحق صادقة تشع وعيا على داج من الظلم [١٨٣]

أو قد يكون قاصداً التعظيم شأن قوله :

١٩١- قل للملا يا إمام المرسلين متي أنت الغريب بهم يا صادق الكلم [١٨٤]

١١٦- قد كنت يا مريم العذراء طاهرة بين النساء بكنف الخلق كلهم [١٨٥]

أو قد يكون قاصداً الاستهزاء شأن قوله :

٢٠٨- يامن يكثف ذقنا أو يشذ بها حب الرسول تقي لا شعر بالرزم [١٨٦]

---

[١٧٦] نايف الهريس – سلام على البردة – ص ٢٤
[١٧٧] نايف الهريس – سلام على البردة – ص ٣١
[١٧٨] نايف الهريس – سلام على البردة – ص٤٠
[١٧٩] نايف الهريس – سلام على البردة – ص٢٩
[١٨٠] نايف الهريس – سلام على البردة – ص٤٢
[١٨١] نايف الهريس – سلام على البردة – ص٣٩
[١٨٢] نايف الهريس – سلام على البردة – ص ٢٤
[١٨٣] نايف الهريس – سلام على البردة – ص ٣١
[١٨٤] نايف الهريس – سلام على البردة – ص٤٠
[١٨٥] نايف الهريس – سلام على البردة – ص٢٩

١٨٦- يا فيلق الكره لوحكت ضمائركم ما شط من شابه لطف على الذمم [١٨٧]

وعلى كل فإن توجيهات النداء لدي الهريس لم تكن محمولة على تنوع المراد ولم تخرج كثيرا عن الشائع من المراد في استعمالها ، اما بنية الاستفهام فقد وازي فيها الهريس شوقي إذ استعملها في سبعة مواضع فقط أيضا منوعاً آليات إنتاجها ما بين الاسمية والحرفية ولقد سعي من وراء استعماله إياها إلى عدة أغراض أخر ، كالنفي في مثل قوله :

٢٩- أليس فيما أجادوا رحمةً وهدي عذب المناهل يروي صَدي كل ظمي ؟ [١٨٨]

طبيعي أن تكون الإجابة بنفي إمكانية أن يستكفي الناس من مدح رسول الله صلى الله عليه وسلم ومثله قوله أيضا:

١٩٥- ها نحن كثر كما راد الحبيب لنا هل نستحق مباهاة على الأمم ؟ [١٨٩]

والسياق يفرض إجابة أننا لا نستحق أن يباهي بنا رسول الله صلى الله عليه وسلم في ظل ذلك الفساد وهذا التشرذم ، ومثله قوله :

١٦٠- كيف النجاة بلا سيف يصد عدي فازوا بعسكرة في الأعصر الدهم ؟ [١٩٠]

لا نجاة لنا بغير قوة في عصر لا يحترم سوى الأقوياء ، وقد يكون الاستفهام قائما على آلية التقريع شأن قوله :

٢٠٤- في وجهها البرءُ إجلالا لصورتها أَحَجبُ وجه البرايا مانع الحشم ؟[١٩١]

والاستفهام آلية توجيهية من الطراز الأول لأن الأسئلة الاستفهامية " تعد من الآليات اللغوية التوجيهية ، بوصفها توجه المرسل إليه إلى خيار واحد وهو ضرورة الإجابة عليها ، ومن ثم ، فإن المرسل يستعملها للسيطرة على مجريات الأحداث ، بل وللسيطرة على ذهن المرسل إليه ، وتسيير الخطاب تجاه ما يريده المرسل ، لا حسب ما يريده الآخرون ، وتعد الأسئلة ، خصوصاً الأسئلة المغلقة من أهم الأدوات اللغوية لاستراتجية التوجيه " [١٩٢]

ولم يستخدم الهريس كلا من آليتي النهي أو التحضيض في قصيدته واستخدم آلية التمني في موضع واحد وهو الذي قال فيه :

---

[١٨٦] نايف الهريس – سلام على البردة – ص٤٢
[١٨٧] نايف الهريس – سلام على البردة – ص٣٩
[١٨٨] نايف الهريس – سلام على البردة – ص١٧
[١٨٩] نايف الهريس – سلام على البردة – ص٤٠
[١٩٠] نايف الهريس – سلام على البردة – ص٣٥
[١٩١] نايف الهريس – سلام على البردة – ص٤٢
[١٩٢] عبدالهادى بن ظافر الشهرى – استراتيجيات الخطاب ص٣٥٢- "وردت في الأصل (بل و)والمجمع عليه أنهما لا تجتمعان ولكنى أثبتها كما وردت .

٢٢٦- طوبي إلى أمتي الغراء كم شربت من خير دين ولم تيتم ولم تئم ! [١٩٣]

ولقد جاء مسار الإخبار لدي الهريس وافيا إذ كان له حضور قار ، تمثل في تواتر ظاهر لمجموعة هائلة من الجمل الخبرية التي جاءت مثبتة ومنفية متناوحة ما بين الاسمية والفعلية ، وكانت جمله مبينة عما يريد أن يقوله وإن كان في بعض تعابيره ميل ظاهر إلى الاستغلاق وعدم وضوح المعني المروم وذلك إنما يرجع إلى ميله الظاهر لاستخدام لغة معجمية غريبة على روح عصر الشاعر ، وجاءت معظم جمله المستعملة واضحة الأركان مستوفاة الخيوط التركيبية مبينة عن مشاعره ، ناقلة رؤيته لأبعاد الذات المحمدية المطهرة وأحداث عصره ، ولعل لجوءه لآلية المعارضة هو ما فرض عليه ذلك البعد ،

- استخدم الهريس ستا وستمائة جملة خبرية (٦٠٦ جملة خبرية) وهي نسبة رفيعة قياسا لشوقي (٤٩٦جملة) ولعل طول نفسه بفارق ٦٥ بيتا هو سر رفعتها ،

- بلغ عدد الجمل الاسمية تامة الأركان أو منقوصتها في رائعة الهريس ثنتين وثلاثين جملة ومائتين (٢٣٢ جملة) وهي نسبة مرتفعة أيضا مقارنة بشوقي (١٤٣ جملة)

- بلغ مجمل الجملة الخبرية الفعلية لدي الهريس أربعاً وسبعين وثلاثمائة جملة (٣٧٤ جملة) تزيت ثماني عشرة جملة ومائتان منها زي المضي (٢١٨ فعلا ماضيا) بينما مثل الحضور ست وخمسون جملة ومائة (١٥٦ فعلا مضارعا)

- بلغ عدد الأفعال المسندة لغير فاعلها عشرين فعلا موزعة بين المضي والحضور بنسبة (١٢ :٨) وهي نسبة متراجعة جداً قياساً لشوقي (٣٨ فعلا)

ولمطالعة حركية أداء الفعل في رائعة الهريس نطالع قوله :

٣٠- ما أخلف الله ظني في خطا قلم يستقطب الشعر في صحب من القدم

٣١- أصادح الطير في شدو أرتله يغزو قلوبا على إيمانها العرم

٣٢- بزرع مدح بواح الحب منبته أرويه في عفة عذرية العصم

٣٣- أسترفد اللفظ في مسري بدائعه أدنيه في مهجتي أتلوه في قلمي

٣٤- أثني على سؤدد طابت منابته على المحاشد منظوما من الكلم

٣٥- أدعو إلى أدب يرقي الأديب به والوزن فيه سليم اللفظ من سقم

٣٦- وفيه روح تؤم النطق في عظم وتلبس البردة العصماء روح دمي [١٩٤]

ثلاثة عشر فعلا مضارعاً في مقابل فعلين ماضيين ، والأفعال صانعة مسالك جمالية مفعمة بالحركة النفسية التي تفسح المجال رحباً للتعالق النصي وهي إكسير القول الشعري ، لأنها تحمل بين طياتها رسالة إفهامية ،

---

[١٩٣] نايف الهريس – سلام على البردة – ص٤٥

[١٩٤] نايف الهريس – سلام على البردة – ص١٧ ، ١٨

وإثارة لمضمرات ذوات المتلقين ، وهذا يخلق مجالا للتواصل القائم على التذوق الفني للمقول ، الهريس هنا يستجدي ربه ألا يخلف ظنه في قلم تلمس خطي سلفه مسترفداً من معينهم ما عن له وقد سبقوه إلى نيل شرف مديح المصطفي ، وهذا ما دفعه لأن يصادح الطير مرتلا شدواً خالداً صادقا يغزو القلوب ، ويزرع الحب بواحاته الخضراء ويرويه من ذوب إحساسه ، ويصطفي من اللفظ ما يستطيع به إثبات صدق محبته مكرراً ثناءً دائما ، ثناء طيب المنبت حلو المؤدَّي راقي المحل ، ولإن كان كعب قد ارتدي البردة المشرفة من يد النبي صلى الله عليه وسلم فإنه ليطمع في أن تزدان روحه بلبسها والتزيي بمثلها حتي وإن كان الأمر مجازاً ولقد جاءت الأفعال أداة تواصل حقيقي حي نابض بصيغ إثارية ناقلة صورة الحاضر في مجاراة الماضي ،

أما حركية الأداء في الجمل الخبرية الاسمية فنتلمسها في قوله :

٤٦- فكري يحلق في آفاق كوكبهم بفضل ما استنطقوا المعني من العظم

٤٧- في مدح أحمد إتمام ومبتدأ للرشد يدعو بحب غير منبهم

٤٨- محمد فم قلب الحب منبره غذي النبوغ بفكر الباحث النهم

٤٩- فجر أنار بدنيا الخلق مسلكهم برحمة كشراب الشهد بالشبم

٥٠- جمال صورته بالنفس جَمَّلَها بيان منطقه نهج الحياة سُمي

٥١- ما قدر مدح ورب الخلق مادحه مرفوع شأن بإذن الله مرتحم [١٩٥]

تسع جمل اسمية جاءت متنوعة المرمي الدلإلى ، متنوعة الأداء التركيبي ما بين مبتدأ خبره جملة فعلية (فكري – يحلق – جمال صورته بالنفس جَمَّلها) ومبتدأ مؤخر وجوبا (في مدح أحمد إتمام ومبتدأ) ومبتدأ ظاهر صريح (محمدٌ فم قلب الحب – فم قلب الحب منبره – جمال صورته جملها – ما قدر مدح – رب الخلق مادحه) وخبر لمبتدأ محذوف –(فجر أنار) (مرفوع شأن بإذن الله) ومبتدأ خبره جملة اسمية تامة الأركان (محمد – فمُ قلب الحب منبره)

إن هذا المقطع من القصيدة يعد من أصدق المقاطع بها لأنه صدر من روح ظامئة لمديح النبي يحدوها أمل عظيم إلى رشفة لَذَّها التسنيم بالسَّنم ، مما دفع فكره لضرورة التحليق في آفاق كوكب سابقيه إلى هذا الباب المشرِّف ، لتنثال تعابيره مستصفاة الأداءات ، مستبضعة ذوب روح رجل صادق في حبه ، وما تحولات الجمل الاسمية لديه في هذا المقطع سوى انعكاسات حية لبواعث نفسية ، وأخري بلاغية ، مما جعلها في مجملها ترضخ لتحولات وجدانه ، وقد أصابه هيام محبة النبي صلى الله عليه وسلم ، فأملت انفعالاته عليه تعابير مصبوبة في جمل خبرية لها ركنان مبتدأ لابد له من خبر ، أو خبر لابد له من مسند إليه ، وعلى المسارات كلها فإن المتعة متحققة ، والصدق الفني متوفر على مستويَي التحقق النصي والتلقي على السواء

[١٩٥] نايف الهريس – سلام على البردة ص١٩ ، ٢٠

والهريس كان على بينة من صدق توقيعاته نظرا لصدق هدفه ولعل هذا مبعث تلك الاستساغة الظاهرة لهذا المقطع تحديداً .

الملحقات

أولا : بيان بتواتر عناصر بناء الجملة الخبرية في " نهج البردة "

ا/ الأفعال الماضية

١/١	١/٢	٣/٣	٤/٢	٥/٢	٦/١	٧/١	٨/٢	٩/٢	١٠/٣	١٤/١
١٥/٢	١٧/١	١٨/٢	١٩/٢	٢١/٢	٢٢/٢	٢٥/١	٢٦/١	٢٧/١	٣٢/١	٣٣/٢
٣٤/٢	٣٥/١	٣٨/٢	٣٩/١	٤٠/١	٤١/١	٤٢/٢	٤٣/١	٤٥/١	٥٠/٢	٥٢/٢
٥٣/٣	٥٤/١	٥٥/١	٥٨/٢	٥٩/٣	٦٠/١	٦١/١	٦٢/٣	٦٣/٢	٦٥/٣	٦٧/١
٦٨/٢	٦٩/٣	٧٠/١	٧٣/١	٧٥/١	٧٦/٢	٧٧/٢	٧٨/٢	٨١/١	٨٣/١	٨٤/٢
٨٥/١	٨٦/١	٨٩/١	٩٠/١	٩١/١	٩٢/٢	٩٣/٣	٩٥/٢	٩٦/١	٩٧/١	٩٨/١
٩٩/٢	/٣ ١٠٧	/١ ١٠٨	/١ ١٠٩	/١ ١١٠	/١ ١١٢	/١ ١١٣	/٢ ١١٤	/٢ ١١٥	/٣ ١١٦	/١ ١١٧
/٤ ١١٨	/١ ١١٩	/٢ ١٢٠	/١ ١٢١	/١ ١٢٢	/٢ ١٢٤	/١ ١٢٥	/١ ١٢٦	/٢ ١٢٧	/١ ١٢٩	/١ ١٣٠
/٢ ١٣١	/٢ ١٣٣	/١ ١٣٤	/٢ ١٣٥	/٢ ١٣٨	/٣ ١٤٠	/١ ١٤١	/١ ١٤٢	/١ ١٤٤	/١ ١٤٥	/٣ ١٤٧
/١ ١٤٨	/١ ١٤٩	/٢ ١٥٠	/٣ ١٥١	/١ ١٥٢	/١ ١٥٣	/٢ ١٥٤	/١ ١٥٥	/١ ١٥٦	/٢ ١٥٨	/٢ ١٥٩
/١ ١٦٠	/٢ ١٦١	/١ ١٦٣	/١ ١٦٤	/١ ١٦٥	/١ ١٦٧	/٢ ١٧١	/٢ ١٧٣	/١ ١٧٤	/٣ ١٧٦	/١ ١٧٧
/١ ١٨٠	/١ ١٨١	/٣ ١٨٤	/٢ ١٨٦	/٢ ١٨٨	/١ ١٩٠					

ب/ الأفعال المضارعة

٦/٢	٩/٢	١٢/١	١٥/١	١٨/١	١٩/١	٢٠/٢	٢١/١	٢٤/١	٢٥/١	٢٦/١
٢٧/٢	٢٨/٣	٢٩/١	٣٠/٢	٣١/١	٣٢/٤	٣٥/٣	٣٦/١	٣٨/١	٣٩/١	٤٠/١
٤١/٢	٤٣/٢	٤٥/١	٤٦/٣	٥١/٣	٥٣/١	٥٧/٣	٥٨/١	٥٩/١	٦١/٣	٦٢/١

٦٤/١	٦٦/١	٧٠/١	٧١/٢	٧٤/٢	٧٨/١	٨٠/١	٨١/٢	٨٢/١	٨٥/٢	٨٩/٢
٩٤/١	٩٧/١	٩٨/١	٩٩/٢	١٠٠/١	١٠٢/١	١٠٣/٣	١٠٤/٣	١٠٥/١	١٠٧/١	١٠٩/١
١١١/١	١١٢/١	١٢١/٣	١٢٣/٢	١٢٦/٢	١٢٩/١	١٣١/١	١٣٢/١	١٣٣/٢	١٣٤/١	١٣٥/٢
١٣٨/٢	١٤٣/١	١٤٤/٢	١٤٥/١	١٤٦/١	١٥٣/٣	١٥٦/١	١٦٢/٢	١٦٣/١	١٦٤/١	١٦٥/١
١٦٩/٢	١٧٠/٢	١٧٥/٢	١٧٦/١	١٧٨/١	١٨٠/١	١٨٧/١	١٨٩/٢			

ج/ الجمل الاسمية

٧/١	٤/١	٦/١	٧/١	١٠/١	١١/٢	١٢/١	١٣/٢	١٤/١	١٥/١	١٦/٢
١٧/١	٢١/١	٢٢/١	٢٣/٢	٢٤/١	٢٥/١	٢٧/٢	٢٩/١	٣٠/٣	٣٦/٢	٣٧/٢
٣٩/١	٤٤/١	٤٧/١	٤٨/٣	٤٩/٤	٥١/١	٥٥/١	٥٦/١	٥٧/١	٦٠/١	٦١/١
٦٤/٢	٦٧/١	٦٨/١	٧٠/١	٧٢/١	٧٤/١	٧٩/١	٨٠/٢	٨٢/١	٨٣/١	٨٥/١
٨٧/٣	٨٨/٢	٩٠/١	٩٤/١	٩٦/١	٩٨/٢	/٢ ١٠٠	/١ ١٠١	/٢ ١٠٢	/١ ١٠٣	/٢ ١٠٤
/١ ١٠٥	/٢ ١٠٦	/٢ ١٠٧	/١ ١٠٨	/٢ ١١٠	/١ ١١١	/١ ١١٢	/١ ١١٣	/٢ ١١٤	/١ ١١٥	/٢ ١١٦
/١ ١١٧	/١ ١١٨	/١ ١١٩	/١ ١٢١	/١ ١٢٣	/١ ١٢٤	/٢ ١٢٥	/١ ١٢٧	/١ ١٢٨	/٢ ١٣٠	/١ ١٣٢
/١ ١٣٣	/١ ١٣٤	/١ ١٣٦	/١ ١٣٩	/١ ١٤٠	/١ ١٤١	/١ ١٤٢	/٢ ١٤٤	/١ ١٤٥	/١ ١٤٩	/١ ١٥٠
/١ ١٥٢	/١ ١٥٣	/١ ١٥٥	/١ ١٥٧	/١ ١٥٨	/١ ١٦٥	/٢ ١٦٦	/١ ١٦٧	/٢ ١٦٨	/١ ١٦٩	/١ ١٧١
/١ ١٧٢	/١ ١٧٤	/١ ١٨٠	/٤ ١٨٢	/١ ١٨٥	/١ ١٨٧					

ثانيا/ بيان تواتر عناصر بناء الجملة الخبرية في " سلام على البردة "

ا/ الأفعال الماضية

٨/٢	٩/١	١٠/٢	١١/٢	١٢/١	١٣/٢	١٥/١	١٦/١	١٨/٣	٢١/٢
٢٢/٣	٢٣/٢	٢٤/٢	٢٦/١	٢٧/١	٢٨/١	٢٩/٢	٣٠/١	٣٧/٢	٣٨/٢
٤٠/١	٤١/١	٤٣/١	٤٥/١	٤٦/١	٤٨/١	٤٩/١	٥٠/٢	٥٢/١	٥٣/١

٦٤/١	٦٣/١	٦٢/٢	٦١/١	٦٠/٢	٥٩/١	٥٨/١	٥٧/٢	٥٦/١	٥٥/٢
٨٥/٢	٨١/٢	٨٠/١	٧٧/١	٧٥/١	٧٤/١	٧٣/٢	٧١/١	٦٩/١	٦٦/٣
٩٨/١	٩٧/٢	٩٥/٢	٩٤/٢	٩٣/١	٩٢/١	٩١/١	٩٠/١	٨٨/١	٨٦/١
١٢٠/١	١١٨/١	١١٧/١	١١٢/١	١١١/١	١٠٤/١	١٠٢/١	١٠١/٣	١٠٠/١	٩٩/١
١٣٨/١	١٣٧/٢	١٣٤/٢	١٣٣/١	١٣٢/٢	١٣٠/١	١٢٩/١	١٢٦/١	١٢٥/١	١٢٤/١
١٥٥/١	١٥٤/١	١٥٣/١	١٥٢/٢	١٥١/١	١٥٠/١	١٤٧/٢	١٤٥/١	١٤٤/٢	١٣٩/١
١٦٩/١	١٦٦/١	١٦٥/٢	١٦٤/١	١٦٢/١	١٦١/٢	١٦٠/١	١٥٩/١	١٥٧/١	١٥٦/١
١٨٠/١	١٧٩/١	١٧٨/١	١٧٦/١	١٧٥/٢	١٧٤/٣	١٧٣/١	١٧٢/١	١٧١/٢	١٧٠/١
١٩٠/٢	١٨٩/١	١٨٨/١	١٨٧/٢	١٨٦/٢	١٨٥/٢	١٨٤/١	١٨٣/٢	١٨٢/١	١٨١/١
٢٠٢/١	٢٠١/١	٢٠٠/١	١٩٩/١	١٩٨/١	١٩٧/١	١٩٦/٣	١٩٥/١	١٩٣/١	١٩٢/١
٢٢٣/١	٢٢١/١	٢٢٠/١	٢١٩/١	٢١٨/١	٢١٦/٢	٢١٣/١	٢١٢/١	٢١١/٢	٢٠٥/١
٢٣٩/٢	٢٣٨/١	٢٣٥/٢	٢٣٤/١	٢٣٢/٢	٢٣٠/١	٢٢٩/٢	٢٢٧/١	٢٢٦/١	٢٢٤/١
٢٥١/١	٢٥٠/١	٢٤٩/١	٢٤٨/١	٢٤٦/٢	٢٤٥/١	٢٤٤/١	٢٤٣/١	٢٤١/١	٢٤٠/١
								٢٥٥/١	٢٥٢/٢

ب/ الأفعال المضارعة

١٩/٢	١٧/١	١٥/١	١٣/١	٨/١	٧/١	٤/١	٣/١	٢/٣	١/٢
٣٤/١	٣٣/٣	٣٢/١	٣١/٣	٣٠/١	٢٩/١	٢٨/١	٢٧/١	٢٦/١	٢٠/١
٥٤/٢	٥٣/١	٤٧/١	٤٦/١	٤٤/١	٤٢/٣	٤١/١	٣٩/١	٣٦/٢	٣٥/٢
٨٣/١	٨٢/١	٧٩/١	٧٧/١	٧٦/١	٧٠/١	٦٩/٢	٦٨/١	٦٧/٢	٥٩/١
١٠٢/١	٩٩/١	٩٧/١	٩٦/١	٩١/١	٩٠/١	٨٩/٣	٨٧/١	٨٦/١	٨٤/١
١٢١/١	١١٩/١	١١٥/١	١١١/١	١١٠/٢	١٠٨/١	١٠٧/٣	١٠٦/٢	١٠٥/١	١٠٤/١
١٤٢/٢	١٤١/١	١٤٠/١	١٣٨/١	١٣٤/١	١٣١/١	١٣٠/٢	١٢٧/١	١٢٦/٢	١٢٤/١
١٦٣/١	١٦٠/١	٢٥٧/١	١٥٦/١	١٥٣/١	١٥١/١	١٤٩/١	١٤٨/١	١٤٦/١	١٤٤/٢
١٨٨/١	١٨٥/١	١٨٤/١	١٧٨/١	١٧٣/١	١٧٢/٢	١٧٠/١	١٦٩/١	١٦٨/١	١٦٧/١
٢١٣/١	٢١٢/١	٢٠٩/١	٢٠٨/٢	٢٠٦/٢	٢٠٣/١	١٩٩/١	١٩٥/١	١٩٢/١	١٩٠/١
٢٣٠/١	٢٢٩/١	٢٢٨/١	٢٢٦/٢	٢٢٢/١	٢٢٠/٣	٢١٧/١	٢١٦/١	٢١٥/١	٢١٤/١
٢٥٤/٢	٢٥١/١	٢٥٠/١	٢٤٧/١	٢٤٣/٢	٢٤١/١	٢٤٠/١	٢٣٨/١	٢٣٦/٢	٢٣٥/١

٢٥٥/١									

ج/ الجمل الاسمية

١/١	٥/١	٨/١	٩/١	١٠/١	١١/١	١٢/١	١٤/١	١٥/٢	
١٧/١	١٨/١	١٩/١	٢٠/١	٢٥/٣	٢٨/١	٣٢/١	٣٥/١	٣٦/١	
٣٩/٢	٤٢/١	٤٣/٢	٤٥/٢	٤٦/١	٤٧/١	٤٨/١	٤٩/١	٥٠/٢	
٥١/٣	٥٥/١	٥٦/١	٥٧/١	٥٩/٣	٦١/١	٦٣/١	٦٥/٢	٦٨/١	
٧٠/١	٧٨/١	٧٩/١	٨١/٢	٨٢/٢	٨٣/٣	٨٤/١	٨٥/١	٨٦/٢	
٨٧/١	٨٨/١	٩١/١	٩٢/١	٩٣/١	٩٥/١	٩٦/١	٩٧/١	٩٨/١	
١٠٠/١	١٠١/١	١٠٢/١	١٠٣/٢	١٠٥/٢	١٠٦/٢	١٠٨/١	١١١/١	١١٢/٢	
١١٣/١	١١٤/٢	١١٥/٢	١١٨/١	١١٩/١	١٢٠/١	١٢٢/٣	١٢٤/١	١٢٦/١	
١٢٧/١	١٢٨/٢	١٢٩/١	١٣٠/١	١٣٣/١	١٣٦/١	١٣٨/١	١٣٩/١	١٤١/١	
١٤٢/١	١٤٣/١	١٤٥/٢	١٤٦/١	١٤٨/٢	١٤٩/١	١٥٠/١	١٥٢/٢	١٥٣/١	
١٥٤/٢	١٥٥/١	١٥٦/١	١٥٧/١	١٥٨/٢	١٥٩/٢	١٦٠/١	١٦٢/٢	١٦٣/١	
١٦٤/٢	١٦٥/١	١٦٦/١	١٦٧/١	١٦٨/١	١٦٩/١	١٧٠/١	١٧١/٢	١٧٢/٢	
١٧٣/١	١٧٤/٢	١٧٥/١	١٧٦/١	١٧٧/١	١٧٩/٣	١٨٠/٥	١٨١/٢	١٨٢/٢	
١٨٤/٢	١٨٥/١	١٨٧/١	١٩٣/١	١٩٤/٢	١٩٥/١	١٩٦/٢	١٩٨/٢	٢٠٠/١	
٢٠١/١	٢٠٢/١	٢٠٤/٢	٢٠٥/١	١٠٦/٢	١٠٧/١	٢٠٨/٢	٢٠٩/١	٢١٠/١	
٢١٢/١	٢١٤/١	٢١٥/١	٢١٧/١	٢٢٠/٤	٢٢١/١	٢٢٢/١	٢٢٣/٢	٢٢٤/١	
٢٢٥/٢	٢٢٩/٢	٢٣٠/١	٢٣١/٢	٢٣٢/٢	٢٣٤/٢	٢٣٥/٢	٢٣٩/٢	٢٤٠/١	
٢٤١/١	٢٤٢/٣	٢٤٣/١	٢٤٤/١	٢٤٧/١	٢٤٨/٢	٢٤٩/١	٢٥١/١	٢٥٢/١	
٢٥٣/٣	٢٥٤/١	٢٥٥/١							

الإحالات

١. ابتسام حمدان – الأسس الجمآلية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي – دار القلم العربي ط١ ١٩٩٧م
٢. ابن أبي الإصبع – تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن – تحقيق حفني شرف – المجلس الأعلى للشئون الإسلامية – القاهرة ١٩٦٣م
٣. ابن الجزري – الحافظ أبي الخير محمد بن محمد الدمشقي- النشر في القراءات العشر تصحيح ومراجعة على محمد الصباغ – المطبعة التجارية الكبري – ج١
٤. ابن رشيق القيرواني – العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده – تحقيق/ محمد محي الدين – ط٤ ١٩٧٢م ج١
٥. ابن قتيبة الدينوري – الشعر والشعراء – تحقيق / أحمد محمد شاكر – طبعة دار المعارف ج١
٦. أبو الفرج على بن محمد بن أحمد بن الهيثم الأصفهاني – كتاب الأغاني – تحقيق / عبد السلام محمد هارون – القاهرة – مطبعة دار الكتب المعدية ١٩٥٩م ج١٤
٧. أبو المعالى جلال الدين بن محمد القزويني – الإيضاح تحقيق محمد عبد المنعم خفاجى – طبعة دار الكتاب اللبنانى ١٩٨٠ م
٨. أبو بكر الباقلاني محمد بن الطيب – إعجاز القرآن – تحقيق السيد أحمد صقر – دار المعارف – مصر ط٥ .
٩. أبو عبدالله محمد بن سلام بن عبيد الله بن سالم الجمحي – طبقات فحول الشعراء – تحقيق / محمود محمد شاكر – دار المدني - جدة .
١٠. أبو محمد القاسم السلجمامي – المنزع البديع فى تجنيس أساليب البديع تحقيق د علاء الغازى – الرباط – مكتبة المعارف ط ١
١١. أبوحفص شرف الدين عمر بن على بن مرشد الحموي – ديوان ابن الفارض – تحقيق/ مهدي محمد ناصر الدين – دار الكتب العلمية – بيروت- ١٩٩٠م – طبعة أولي .
١٢. أبوطاهر محمد بن حيدر البغدادي – قانون البلاغة –تحقيق د / محسن غياض عجيل – مؤسسة الرسالة د ت
١٣. أحمد الشايب – تاريخ النقائض – دار النهضة المصرية – ١٩٥٤م
١٤. أحمد شوقي – ديوان شوقي – تحقيق د/ أحمد الحوفي – دار نهضة مصر ج١
١٥. أحمد كريم بلال – العنوان وبنية القصيدة في الشعر العربي المعاصر – دار النابغة للنشر طبعة أولي ٢٠١٨ م
١٦. البوصيري – البردة – شرح الشيخ إبراهيم الباجوري مكتبة الآداب القاهرة ط٢ ٢٠٠١م
١٧. تمام حسان – اللغة العربية معناها ومبناها – القاهرة – ه ع ك ١٩٧٣م –
١٨. الجاحظ – البيان والتبيين – تحقيق / عبدالسلام هارون – سلسلة الذخائر ج٢
١٩. جون كوين – بناء لغة الشعر – ترجمة أحمد درويش – دار المعارف ط ٣ ١٩٩٣م –
٢٠. حازم القرطاجني منها ج البلغاء وسراج الأدباء – تحقيق / محمد الحبيب بن الخوجة – دار الكتب الشرقية – تونس ١٩٩٦ –
٢١. زكي مبارك – المدائح النبوية في الأدب العربي – القاهرة مصر د ت
٢٢. شرف الدين أبوعبدالله محمد بن سعيد البوصيري – ديوان البوصيري – تحقيق/ محمد سيد كيلاني – مطبعة الحلبي الطباق ورد في الأبيات
٢٣. شوقي ضيف – فصول في الشعر ونقده – دار المعارف – طبعة ثالثة .
٢٤. عبدالرءوف بابكر السيد – المدارس العروضية في الشعر العربي – ليبيا – ط١ ١٩٨٥م
٢٥. عبدالرحيم كنوان – من جمآليات إيقاع الشعر العربي دار أبي رقراق للطباعة والنشر، ٢٠٠٢ ,
٢٦. عبدالله التطاوي – تقاطعات الحركة الشعرية بين الموروث والفردي – مدخل إلى فن المعارضة – الدار المعدية اللبنانية – القاهرة ط١ ٢٠٠٧م
٢٧. عبدالهادي بن ظافر الشهري – استراتيجيات الخطاب – مقاربة لغوية تداولية – دار الكتاب الجديد المتحدة ٢٠٠٤م
٢٨. على أدهم – العبقرية في فلسفة شوبنهور – مجلة الكتاب – مارس ١٩٤٩م
٢٩. على حسب الله – أصول التشريع الإسلامي – دار الفكر العربي – القاهرة – ط٧ ١٤١٧ هـ
٣٠. على يونس - النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد – هـ ع ك – القاهرة ١٩٨٥م
٣١. على يونس – نظرة جديدة في موسيقي الشعر العربي – هـ ع ك ١٩٩٣ م
٣٢. عمر خليفة بن إدريس – البنية الإيقاعية في شعر البحتري رسالة دكتوراة مخطوطة كلية الآداب جامعة الاسكندرية

٣٣. الفارابي – أبونصرمحمد بن طرخان الموسيقي الكبير – تحقيق اغطاس عبد الملك – القاهرة – دار الكتاب العربي – ج٢
٣٤. قدامة بن جعفر – نقد الشعر -تحقيق كمال مصطفي – مكتبة الخانجي ط٣ .
٣٥. محمد الصادق عفيفي – النقد التطبيقي والموازنات – الخانجي
٣٦. محمد حماسة عبد اللطيف – بناء الجملة العربية – دار غريب للنشر والتوزيع – القاهرة طبعة أولي ٢٠٠٣م
٣٧. محمد عبد المطلب – البلاغة العربية قراءة أخري – لونجمان ١٩٩٧م .
٣٨. محمود عسران – الأنساق التوقيعية للترصيع المتوازي (رؤية في سلطة التراكم الصوتي وأثرها في شعرية بحر البسيط – بحث منشور بدورية بحوث كلية الآداب جامعة المنوفية العدد ١٣١ السنة ٣٣ أكتوبر ٢٠٢٢
٣٩. محمود عسران – البنية الإيقاعية في شعر أحمد شوقي – بستان المعرفة ٢٠٠٦ م
٤٠. مصطفي صادق الرافعي – تاريخ آداب العرب ج١ طبعة دار المعارف د ت
٤١. نايف عبدالله الهريس – ديوان المسبار – دار العزيز للطباعة والنشر – ط١ ٢٠١٥م
٤٢. نايف عبدالله الهريس – ديوان سلام على البردة – طبعة خاصة
٤٣. يحي بن حمزة العلوي – كتاب الطراز – مراجعة وتدقيق/ محمد عبد السلام شاهين – دار الكتب العلمية بيروت ط١
٤٤. يوسف إسماعيل – بنية الإيقاع في الخطاب الشعري – قراءة تحليلية للقصيدة العربية في القرنين السابع والثامن الهجريين – منشورات وزارة الثقافة السورية – دمشق ٢٠٠٤م