T.C.

BİNGÖL ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TEMEL İSLAM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI

AHMET ŞEVKİ'NİN PEYGAMBER ÖVGÜLERİNDE BEDÎÎ TERKİP GÜZELLİKLERİ

Hazırlayan

HEMN ABDULKHALEQ JAMEEL

DOKTORA TEZİ

Danışman

Doç. Dr. Mustafa AGÂH

Bingöl – ٢٠١٩

T.C.

BİNGÖL ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TEMEL İSLAM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI

ARAP DİLİ VE BELAGATI BİLİM DALI

AHMET ŞEVKİ'NİN PEYGAMBER ÖVGÜLERİNDE BEDÎÎ TERKİP GÜZELLİKLERİ

Hazırlayan

HEMN ABDULKHALEQ JAMEEL

DOKTORA TEZİ

Danışman

Doç. Dr. Mustafa AGÂH

Bingöl – ٢٠١٩

الجمهورية التّركية

جامعة بينكول

معهد العلوم الاجتماعية

قسم اللغة العربية

جماليّات التشكيل البديعي في مدائح شوقي النبويّة

إعداد الطالب

هيمن عبد الخالق جميل

رسالة لنيل شهادة الدكتوراه

المشرف

الأستاذ المساعد مصطفى آغا

٢٠١٩- بينكول

المحتويات

المحتويات	**V**
الإهداء	**VIII**
كلمة شكر	**IX**
BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİX	**X**
TEZ KABUL VE ONAY	**XI**
المقدّمة	**١**
ÖZET	**٧**
ABSRACT	**٩**
ملخص البحث	**١١**
الاختصارات	**١٣**
التمهيد	**١٤**
١. المحور الأوّل: الجمال والجماليّات	**١٥**
١,١. الجمال	١٥
١,٢. الجماليّات	٢٨
٢. المحور الثاني: التشكيل البديعي والرؤية المعاصرة له	**٣٢**
٢,١. التشكيل البديعي	٣٢
٢,٢. لمحة عن تأريخ علم البديع	٣٨
٢,٣. الرؤية المعاصرة لعلم البديع	٥٢
٣. المحور الثالث: المديح النبويّ ومدائح شوقي النبويّة	**٦١**
٣,١. المديح النبويّ	٦١
٣,٢. مدائح شوقي النبويّة	٦٥

الفصل الأول ٦٩

التشكيلات التماثليّة(اللفظية) ٧٠

١,١. المبحث الأوّل: تشكيلات الجناس والترديد والتصدير ٧٣

١,١,١. أوّلاً: التشكيل الجناسي ٧٣

١,١,١,١. التشكيل الجناسي التامّ ٧٩

١,١,١,٢. التشكيل الجناسي الناقص ٨٤

١,١,٢. ثانياً: التشكيل الترديدي ٩٩

١,١,٣. ثالثاً: التشكيل التصديري ١٠٩

١,٢. المبحث الثاني: تشكيلات السجع والتصريع واللزوم ١١٥

١,٢,١. أوّلاً: التشكيل السجعي ١١٥

١,٢,٢. ثانياً: التشكيل التصريعي ١٣٠

١,٢,٢,١. التصريع العروضي ١٣٠

١,٢,٢,٢. التصريع البديعي ١٣٣

١,٢,٣. ثالثاً: التشكيل اللزومي ١٣٦

الفصل الثاني ١٤٣

٢,١. المبحث الأوّل: التشكيلات الإيهاميّة التخييليّة ١٤٣

٢,١,١. المحور الأوّل: التشكيلات التخييليّة العالية ١٤٧

٢,١,١,١. تشكيل التورية ١٤٧

٢,١,١,٢. تشكيل المشاكلة ١٥٥

٢,١,١,٣. تشكيل حسن التعليل ١٦٠

٢,١,٢. المحور الثاني: التشكيلات التخييليّة البسيطة ١٦٦

٢,١,٢,١. التشكيل المبالغيّ ١٦٦

٢,١,٢,٢. تشكيل تجاهل العارف ١٧٣

٢,١,٢,٣. تشكيل تأكيد المدح بما يشبه الذم ١٧٨

٢,٢. المبحث الثاني: التشكيلات التقابليّة ١٨٣

٢,٢,١. التشكيل الطباقي ١٨٥
٢,٢,١,١. النوع الأوّل: الطباق الحقيقي (المباشر) ١٨٩
٢,٢,١,١,١. أوّلاً: الطباق الحقيقي الظاهر ١٨٩
٢,٢,١,١,٢. ثانياً: الطباق المجازي أو الطباق المؤوّل ١٩٦
٢,٢,١,٢. النوع الثاني: الطباق المعنوي ١٩٧
٢,٢,٢. التشكيل المقابلي ٢٠١
٢,٢,٢,١. المقابلة اللغوية ٢٠٣
٢,٢,٢,٢. المقابلة السياقيّة ٢٠٧

الفصل الثالث ٢١٤

٣,١. المبحث الأوّل: التشكيلات التناصيّة ٢١٤
٣,١,١. التناص الشكلي – الظاهر أو المباشر ٢١٦
٣,١,٢. التناص المضمونيّ أو الإشاري – الخفيّ أو غير المباشر ٢٣٦
٣,١,٣. التناص بالشكل والمضمون ٢٥٢

٣,٢. المبحث الثاني: التشكيلات المفصليّة الانتقاليّة ٢٥٧
٣,٢,١. أوّلاً: حسن الابتداء ٢٥٨
٣,٢,٢. ثانياً: حُسن التخلّص ٢٦٧
٣,٢,٣. ثالثاً: حسن الانتهاء ٢٨٣

الخاتمة ٢٩٥

المصادر والمراجع ٣٠٠

ÖZGEÇMİŞ ٣٢١

الإهداء

* إلى من كنت أرجو أن يُسعدني برؤية بشاشة وجهه ودماثة خُلُقه، ويَسعد هو الآخر بمُنجزي العِلمي هذا، والدي الكريم رحمه الله، وأسكنه الفردوس الأعلى.

* إلى أمّي الصابرة التي لم تزل أكبر عونٍ وسندٍ لي، بالرغم من وضعها الصحيّ السيّء.

* إلى حدائق الحبّ المزيّنة بباقات الزهور، إخوتي الأعزّاء: رشدي، هوشه نك، رهيل، زريان.

* إلى نسائم الرقّة والقلوب الرحيمة المفعمة بالوفاء، أخواتي الحبيبات: ديمن، هيلان، ديلان.

* إلى كلّ من ساندني في إنجاز هذا العمل العلمي من قريب أو بعيد، ولو بكلمة.

كلمة شكر

قال تعالى: ﴿ **لَئِن شَكَرْتُم لَأَزِيدَنَّكُم** ﴾ (إبراهيم: الآية٧)؛ لذلك لا بدّ أن أحمد الله حمدَ الشاكرين على توفيقه ومدّهِ لي بالعزم والقوّة والمعونة؛ لإنهاء هذ العمل المتواضع، والذي أتمنّى أن يتقبّله منّي كجزءٍ من الصالحات.

ولعلّ بالشكر لا أستوفي حقوق مَن قدّموا ليَ العون، وذلّلوا أمامي الصعاب في هذا الطريق، فهو أدنى واجبٍ لهم عليّ، واقتداءً بقول الرسولﷺ: " **مَنْ لَمْ يَشْكُرِ النَاسَ لَمْ يَشْكُرِ اللهَ**" أستهلّ الشكر أوّلاً للأستاذ المشرف: **(مصطفى خليل عبدالله)** لقيامه بالإشراف على هذه الرسالة، ولِما قدّمه لي من توجيهاته العلميّة وكذلك توجيهاته التي تتعلّق بشؤون الجامعة ونصائحه التي أضاءت لي الطريق.

وكذلك اعترافاً منّي بالجميل وتقديراً لحسن الصنيع أتقدّم بفائق الشكر والامتنان إلى المشرف الثاني: **(طاهر مصطفى علي)** الذي قدّم لي جهداً علميّاً كبيراً وحرصاً أبويّاً دؤوباً؛ لإنجاز وإنجاح هذه الرسالة، من حيث الجانب العلمي التخصّصي، وكذلك من حيث متابعته الجادّة للرسالة؛ لتتحلّى لغتها بلغة علميّة متجرّدة من الانطباعات والانشائيّة حتّى استقامتِ الرسالة على ما هو عليه الآن.

كما أتقدّم بمزيد من الشكر والتقدير للسادة أعضاء لَجْنةِ المناقشة الذين تحمّلوا عبء مراجعة الرسالة؛ لتفضّلهم بمناقشة هذه الأطروحة وتقويمها وإثرائها بملاحظاتهم وتوجيهاتم، كما أقدّم شكري لجامعة **(بنكول)** التي يسّرتْ لي فرصة إتمام دراسة الدكتوراه، وأخصّ بالشكر (كلّيّة الإلهيّات/ وقسم اللغة العربيّة)، مع تكرار الشكر إلى موظفي جامعة بنكول الذين لم يقصّروا ساعةً من روح المساعدة، كما أشكر أهل مدينة بنكول الذين لم يتوانوا أبداً في مساعدة الوافدين الدارسين، فأدعو الله أن يبارك أرضهم وينزّل عليهم دوماً من خيراته ونعمائه.

وكذلك الامتنان وجميل الثناء إلى صديقيّ العزيزين الوفيّين: الدكتور هيمن محمّد أحمد والدكتور سروان مصطفى كريم اللذَينِ ساندني كثيراً ماديّا ومعنوياً؛ لإكمال هذ المشوار فأشكرهم كثيراً، وكذلك الشكر الموصول لكلّ مَنْ وقف بجانبي طيلة فترة الدراسة، أو ساهم – ولو بشطر كلمة– في إنجاز هذا العمل المتواضع... فجزاهم الله جميعاً خير الجزاء.

BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ

Doktora tezi olarak hazırladığım ***Cemâliyâtü't-teşkili'l-bedî 'î fî medâihi Şevki en-nebeviyye*** adlı çalışmanın öneri aşamasından sonuçlanmasına kadar geçen süreçte bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle uyduğumu،tez içindeki tüm bilgileribilimsel ahlak ve gelenek çerçevesinde elde ettiğimi tez yazım kurallarına uygun olarak hazırladığım bu çalışmamda doğrudan veya dolaylı olarak yaptığım her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu beyan ederim.

٠٢/١٢/٢٠١٩

İmza

HEMN A.B. JAMEEL

TEZ KABUL VE ONAY

المقدّمة

الحمد لله ربّ العالمين، والصلاة والسلام على خير خلقه أجمعين مُحمّدٍﷺ وعلى آله وأصحابه الطيّبين الطاهرين، وأتباعه الميامين، وبعد:

ترى الدراسات الأسلوبيّة الحديثة أنّه لا يمكن حصر الدراسة البلاغيّة في البيان والمعاني وإهمال مكوّنها الثالث كما هو الحال عند البعض؛ لأنّ لعلم البديع شأنه وجماليّاته ومكانته الخاصّة به، فهو لا يقلّ شأناً من صنويه الآخرين، ولا يُمكِن قطعاً إغفال أهمّية فنونه ووظائفه الجماليّة في البلاغة العربية، لبناء الأسلوب الفنّي للأدب وكذلك الأديب، وبناءً على ذلك فإنّ مظاهر البديع يُحسن دراستها في إطار مرجعيّات أسلوبيّة حديثة، التي تدفع بالبحث البلاغي إلى أُفق الدراسة الأوسع التي تهتمّ بتحديد جماليّات الظواهر الأدبيّة المتنوّعة في الخطاب الشعري، وفي الوقت نفسه فإنّ لتشكيلات البديع قيمتها في تجسيد الجمال الفنّي، خصوصاً تصوير المعاني وأداء الأغراض، وأنّها تقوم في البلاغة على أعمدة من جنس ما تقوم به وعليه خصائص التركيب.

وبما أنّ الشعر عنصر جماليّ ومحطّ الجمال الفنّي أكثر من أيّ فنّ أدبيّ آخر، وكذلك البديع بفنونه الجميلة مَبْعَثُ الجمال ومُجسّد الحُسن والجماليّات، حتّى عُدّتْ فنونه عناصر جماليّة مباشرة؛ لذلك سُمّيتْ بالمحسّنات والمزيّنات؛ لشدّة تأكيدها على الحيثيّات الجماليّة أكثر من العِلمينِ الآخرين للبلاغة وكذلك شأن المدائح في تجسيد الجمال النوعيّ والمعنوي وتأطير الخصائص والفضائل الحميدة للإنسان، من خلال تقديم صورة جميلة للممدوح، وخاصّةً إذا كان الممدوح شخصيّة جليلة وعظيمة مثل شخصيّة الرسولﷺ ذات الشمائل والفضائل التي جعلتْ من وجوده جمالاً في جلال.

إذاً لعظمة موقع الممدوح أوّلاً وصدق المديح له وخلوصه من كلّ الشوائب ثانياً، لا يسع للدارس إلّا أن يكون متشوّقاً ومعتنياً بتلك القصائد والمدائح النبويّة، بحثاً عن جواهر وتشكيلاتها البديعيّة، وسياقاتها الشعريّة الجميلة التي جعلتْ من العمل منجزاً إبداعياً وأدبيّاً تتراءى فيه الشعريّة بكلّ مقوّماتها التشكيليّة والدلاليّة والإيقاعيّة؛ لذلك جاء اختيارُنا للقصائد الثلاث ذات التوجّه الدينيّ والمختصّة بمدح أعظم شخصيّة في الإسلام ومادّة للدراسة.

وانطلاقاً من هذه الطروحات وقع اختياري على الشاعر أحمد شوقي، لا لاعتباره الشاعر الوحيد المتّصف بالفنّ الرفيع الذي نُظم به المدائح النبويّة، وإنّما لكونه أنموذجاً أدبيّاً واضحاً بين الأُدباء ومُتّصلاً بأعرق الأساليب والأصول العربية في تلك القصائد ومتمكّناً فيها، فكانتْ ملتقى عبير الماضي وعطر الحاضر؛ فجاء موضوع الدراسة وعنوان الأطروحة بـ(جماليّات التشكيل البديعي في مدائح شوقي النبويّة)

وقد دفعتني جملةٌ من الأسباب لاختيار مدائح شوقي النبويّة دون غيرها، لخّصتها فيما يأتي:

١- إنّ القصائد المختارة للدراسة تُعدّ من أهمّ قصائد أحمد شوقي في وصف خير خلق الله سيّدنا محمّدﷺ ومدحه، وإنّ هذه القصائد تحتلُّ مكان الصدارة من نصوص شعريّة أخرى في فنّ المديح النبويّ.

٢- إنّ النصوص الثلاثة ثريّة بتشكيلات بديعيّة وقابلة لِتعدّد القراءات واختلاف التناولات، وأنّ جميعَها تحمل رسالة تستهوينا في الجمال والأخلاق والحقّ والخير.

٣- إنّ النماذج المنتقاة للدراسة والتحليل من التشكيلات كانتْ متعاضدة من حيث الشكل والمضمون، ومتّسقة بالدلالة والقصد والقوّة الاستعماليّة نفسها، وما فيها من تحوّلات فنّيّة وتشكُّلات جماليّة، وتلك هي مزيّة النصوص الحيّة في الفنّ والموضوع.

٤- لم تقفْ هذه القصائد عند حدّ اختيار الألفاظ القويّة والتراكيب الجزلة فحسب، بل تعدّتْ ذلك إلى الصور الفنيّة الراقية، والإيقاع الرائع تعظيماً لمقام الرسولﷺ، واستدعى ذلك بالضرورة تسامياً في الأسلوب أيضاً، وهو ما انعكس في قدراته اللغويّة وتناسقاته التشكيليّة والتركيبيّة والدلاليّة للتعبير عن حالات الوَجد والانْبِهار والحبّ الشريف.

ولِما أنّ علم البديع من علوم البلاغة التي لم تأخذ ربّما حقّها من الدراسة والتحليل قياساً بصنويه المعاني والبيان، فضلاً عن سعة هذا العلم، وكثرةُ فنونه اللفظيّة والمعنويّة فهو ذو خصوصيّة تميّزه عن بقيّة مباحث البلاغة، إذ إنّ مباحثه تتجسّد في الجانب الشكلي من النص، بل في أخصّ خصائص الشكل، ومن ثمّ فالأثر الذي يؤدّيه ينبعث في النفس المستقبلة مباشرة، ولا يخفى ما لهذا الأمر من صعوبة في الدراسة والتحليل، ومن هنا تأتي أهمّيّة هذا البحث، في

محاولة لإمكان إيجاد دراسة حديثة لهذا العلم، باتّباع المنهج التكاملي، بلاغةً وأسلوباً وشيئاً من التداوليّة، بوصفه ممارسة علميّة تستعين في تحليل النصّ الأدبيّ بتقنيات منهجيّة مستمدّة من علوم عدّة، كعلم الجمال والبلاغة والدلالة والأسلوب، وتتمثّل منهجيّته في ثلاث ركائز أساس هي: الوصف والتحليل والتسويغات الأدبيّة، وصولاً إلى فهم الشكل الإجماليّ للنص ودلالته الكلّيّة.

وما دفعني لاختيار مثل هذا الموضوع وشجّعني على المضيّ فيه قُدُماً، هو أنّني ومنذ انخراطي في الدراسات العُليا والعمل الأكاديمي كانتْ تراودني فكرة إقامة عمل معرفيّ، يجمع بين الأصالة والمعاصرة؛ وكذلك ينفعني في أمور ديني ودنياي، أي من حيث مجال العقيدة والدين وكذلك مجال المعرفة والتخصّص العلميّ، وممّا قوّى رغبتي وزادها في ذلك، هو أنّ المديح النبويّ احتلّ مكانة بارزة ومساحة واسعة في الأدبيّ العربي على امتداد العصور قديماً وحديثاً، كونه يشكّل جزءاً مهمّاً من الثقافة الإسلاميّة والمعرفة النافعة التي أسهمتْ في بناء الثقافة الإنسانيّة، وتشييد صرحها عالياً متألّقاً، وكونها أيضاً نصّاً تتقاطع عدّة مجالات واهتمامات جماليّة فكريّة (كالمدح والتصوّف، والعنصر الديني الشعري، والاجتماعي،...).

ولأنّ في داخل الإنسان طاقة تتفجّر من الحنين والمحبّة للرجوع إلى الماضي ومعرفته؛ ولأنّ الموضوع له صلة بالتراث العريق والماضي المجيد، فوجدتُ هذه المرحلة مؤهّلة وكفيلة للقيام بهذه المهمّة، وذلك بفضل الله ومنّه عليَّ أوّلاً، وفضل أستاذَي المشرفين (مصطفى كركز) و(طاهر مصطفى علي) ثانياً، لِما يجمعهما من تخصّصها وقابليّاتهما بين خطّين بارزين، الأصالة والمعاصرة في إطار تخصّصهما الدقيق (البلاغة والنقد الأسلوبي).

وحاولتُ أن أعالج الدراسة بأسلوب يتوسّط بين الدرس البلاغي الأصيل والتعامل الأسلوبي المعاصر، المسمّى بالبلاغة الحديثة؛ لكي تأتي الدراسة تلبية للتوجّهين والعِلمَينِ معاً وذلك للإيفاء برصانة القديم، وفي الوقت نفسه بطراوة الدرس الأسلوبي، إذ كان عَمَلي في هذا المسار هو الحركة والتردّد بين القطبين.

ولكي تأخذ الأطروحة من جميع هذه الاعتبارات نصيبها، كان لا بدّ أن تتوزّع الدراسة إلى مقدّمة ومدخل تمهيدي، وثلاثة فصول وخاتمة بالنتائج، على النحو الآتي:

مدخل تمهيدي موسّع، للتأسيس والتنظير لمشروع الدراسة، وتفسير مكوّنات العنوان الرئيسة من خلال ثلاثة محاور، الأوّل لتقديم نبذة عن فلسفة الجمال من وجهة نظر الفلاسفة القدامى والمحدثين، والقصد من الخبرة الجماليّة التي يستند عليها علم الجمال في تفسير الجمال الأدبي والبلاغي، والمحور الثاني للوقوف على مفهوم التشكيل البديعي، والتطوّر التأريخي لهذا العلم والرؤية المعاصرة له، والمحور الثالث لتفسير مفهوم المديح النبويّ، والتعرّف على مدائح شوقي النبويّة التي هي محطّ هذه الدراسة ومادتّها الشعريّة.

ثمّ الفصل الأوّل الذي هو بعنوان: التشكيلات التماثليّة (اللفظيّة) ويحتوي على توطئة ومبحثين اثنين، فالتوطئة مكرّسة لبيان القصد من مفهوم التشكيلات التماثليّة ووظيفتها الدلاليّة والجماليّة والإيقاعيّة، والمبحث الأوّل منه يضمّ تشكيلات (الجناس والترديد والتصدير) التي تتّصف بقدر كبير ودرجة عالية من التماثل، أمّا المبحث الثاني فيضمّ تشكيلات (السجع والتصريع واللزوم)، التي تتّصف بصفة الاشتراك في خاصيّة التماثل التي لا تتوقّف حدود استعمالها عند مستوى معيّن، بل تتوزّع في مستويات مختلفة، من تماثل الصوت والمفردة والجملة، ويكون هذا التماثل كلّياً أو جزئيّاً.

ثمّ يأتي الفصل الثاني المُعَنْوَن بالتشكيلات الإيهاميّة والتشكيلات التقابليّة (المعنويّة)، وهو ينطوي تحته توطئة ومبحثان اثنان.

المبحث الأوّل: بعنوان التشكيلات التخييليّة الإيهاميّة، وعلى أساس قوّة التخيّل ودرجات الإيهام قسّمتُ هذا المبحث إلى قسمين: الأوّل للفنون والتشكيلات التي تكون درجة الإيهام والفنيّة فيها عالية، ومستوى التخييل فيها بارزة، من (التورية وحسن التعليل والمشاكلة). أمّا الثاني، فقد تناولتُ فيه تلك الفنون والتشكيلات التي تكون درجة التخييل والإيهام فيها عاديّة ومحايدة، مثل (المبالغة، وتجاهل العارف، وتأكيد المدح بما يشبه الذمّ)

والمبحث الثاني بعنوان: التشكيلات التقابليّة، التي هي أحد أنواع المواقف والمواجهات والتضادّ بين الأشياء، والمخالفة المعنويّة التي تطرأ على اللفظ بإزاء اللفظ الآخر، داخل السياق النصي الذي يجمعهما.

وأخيراً الفصل الثالث الذي هو: بعنوان (التشكيلات التناصيّة والمفصليّة)، الذي يندرج تحته أيضاً مبحثان اثنان، المبحث الأوّل تحت عنوان: "التشكيلات التناصيّة" والتي هي في حقيقة الأمر تعدّدية حواريّة، مبنيّة على أسلوبيّة تعبيريّة، ذات دلالة جامعة تدخل ضمن الفرديّة الأسلوبيّة لأيّ كاتب. والمبحث الثاني بعنوان: "التشكيلات المفصليّة"، وذلك لرصد تشكيلات الانتقال والانعطاف في أبدان القصائد في مدائح شوقي النبوية، الذي يشعر بأهمّيتها الأديب والناقد بالذات؛ لإنّ كلّ عمل أدبيّ، ينبغي أن يشتمل على مفاصل وانتقالات في كلّه وكذلك في أجزائه.

وقد واجهتِ الباحث صعوبات كثيرة في هذا العمل وهي شأن كلّ عمل معرفي وأكاديمي، منها قلّة الدراسات التطبيقيّة المشابهة لها، التي تضيء المادّة المخصّصة (مدائح شوقي النبويّة) للدراسة، ومن خلال متابعتي وجدتُ أنّ أكثر الدراسات في شعر شوقي إلّا ما ندر، إمّا أن تكون دراسة نقديّة، وإمّا أن تكون دراسة أسلوبيّة بحتة، في حين اعتمدتُ في دراستي، مقترباً دراسيّاً مناسباً للبحث في علم البديع وتشكيلاته الجماليّة في تلك المدائح، وهو مقترب يوصلنا إلى ربط البديع البلاغي بالأسلوبيّة، لا بوصفه شيئاً خارجاً إلى جمال سابق، بل بوصفه شيئاً جوهريّاً في العمليّة الإبداعيّة، ربّما يتوقّف عليها الإبداع؛ لذلك وجدتُ نفسي ربّما وحيداً في مقابلة هذا الأمر، ولكن هذه الصعوبات التي واجهتها لا أعتبرها معوّقات، إذ سهّل الله عليّ الكثير وأفاض عليّ بمنّه الوافر، وكرمه الفيّاض، فكان جلّ وعلا المعين الأوّل لي في تذليل هذه الصعوبات، ومن ثمّ توجيهات أستاذيّ المشرفَينِ ودعمهما لإنجاح هذا المشروع على الوجه المنشود.

وكذلك لا أنسى كرم أساتذتي (نصرالدين بوللبلي وأسامة اختيار وحسين أسود) الذين لم يدّخروا جهداً في توفير المشورة، والدعم المعنوي والعلمي، أطال الله في أعمارهم، وأضاء دروبهم، وأحسن خاتمتهم.

وقد لجأت قبل الشروع في البحث إلى جمع مُعظم البحوث والدراسات التي لها صلة بموضوع دراستي هذه، سواءً تتّصل بشوقي الشاعر وشعره أم لا، ولكنّها قريبة من موضوع بحثي، من مثل:

١- أساليب البديع في نهج البلاغة للباحث خالد كاظم حميدي.

٢- إسلاميّات أحمد شوقي دراسة نصّيّة تناصيّة، للباحث عبد الرحمن بغداد.

٣- جماليّات التشكيل البلاغي في المقامات العثمانيّة للباحث مجدي عايش عودة.

٤- الإيقاع في شعر أحمد شوقي، دراسة أسلوبيّة للباحث حسام محمّد إبراهيم أيّوب.

٥- المديح النبويّ عند أحمد شوقي، دراسة أسلوبية، للباحث أنس عزيز كريم.

وأثناء الدراسة والتحليل اطّلعتُ على مجموعة أخرى من الكُتُب التي تعاملتْ مع شعر شوقي، منها:

١- خصائص الأسلوب في الشوقيّات لمحمّد الهادي الطرابلسي.

٢- البديع في شعر شوقي للكاتب منير سلطان.

٣- إسلاميّات أحمد شوقي، دراسة نقديّة للباحثة سعاد عبد الوهاب عبد الكريم.

٤- نهج البردة لأمير الشعراء أحمد شوقي، لسليم البشري.

٥- الإيقاع في شعر شوقي الغنائي لمنير سلطان.

٦- أحمد شوقي لزكي مبارك.

٧- ثلاثيّة البردة، بردة الرسول، للكاتب حسن حسين.

٨- شوقي أو صداقة أربعين سنة لشكيب أرسلان.

٩- شوقي شاعر العصر الحديث، لشوقي ضيف.

١٠- شعرائنا – شوقي – لعبد اللطيف شراره.

وأخيراً فهذا جهدٌ متواضع أقدّمه للمكتبة العربيّة والإسلاميّة، لعلّ القارئ من خلاله قد يجد من الكنوز الدفينة والأسرار المخبّئة للتشكيلات البديعيّة وكذلك للمدائح النبويّة، وأودّ أن أشير إلى أنّني لا أدّعي بلوغ الكمال في هذا البحث، وحسبي أنّني درستُ وبذلْتُ من الجُهد رجاء في أن أصل إلى ما أهدف إليه، فإن أصبتُ فذلك من توفيقه سبحانه وتعالى، وإن قصّرتُ فهو من نفسي، وسمة البشر الخطأ والنسيان، وما من إنسانٍ يبلغ الكمال، وإن سعى له سعياً حثيثاً.

وما توفيقي إلّا بالله العليّ القدير عليه توكّلتُ وإليه أنيب...

هيمن عبد الخالق جميل

٢٠١٩ /١/١

ÖZET

Bu araştırma, Ahmed Şevkî'nin şiir olarak yazılan Hz. Peygamber efendimiz ile ilgili methiyelerini bedi' sanatının estetik biçimleri/kalıpları çerçevesinde ele alır. Bu araştırma üç bölüme ayrılmıştır. Giriş kısmında "cemâl/estetik" ve "bedi' sanatının oluşumu" ve "el-medâʾiḥu'n-nebeviyye" terimleri ele alınır ve açıklanır. Ondan hemen sonra gelen birinci bölümde "benzer biçimler/kalıplar" işlenir. Bu bölüm kendi içinde iki kısma ayrılır. Birincisi, cinâs, terdîd ve tasdîr; ikincisi ise seci', tasrî' ve luzûmdür.

İkinci bölüm de iki konuya ayrılır. Birincisi hayal gücüne dayalı olarak ortaya çıkan şekillerdir. Bunu da iki eksen etrafında yapar: Birincisi, etkileme ve sanat derecesinin yüksek olduğu, (tevriye, hüsnu't-ta'lîl ve müşâkele) gibi hayal gücünün bariz olarak ortaya çıkan; İkincisi ise (mubalağa, tecâhulu-arif, te'kidu'l-medh bi mâ yüşbihu'z-zemm) gibi hayal gücünün normal olarak ortaya çıkan sanat ve biçimlerden bahseden eksendir. Şekiller başlığını taşıyan ikinci kısım aynı zamanda tıbâk, mukâbele ve süsleme şekillerini de kapsar.

Araştırmanın üçüncü bölümü de iki konudan müteşekkildir. Birinci konu metin içinde veya birkaç metin arasındaki benzerlikleri; İkincisi ise birbiri ile bağlantılı ve geçişkenlik arz eden şekilleri ele alır.

Araştırmacı bu çalışmada belagat, üslup ve birbirlerini takip etme konusunda bütüncül bir metodu esas almıştır. Aynı zamanda bu metot, estetik, belagat, üslup, anlam bilimi ve bunun dışındaki birkaç modern bilimden elde edilen teknik bir metodoloji ile dini metinlerin analizini kapsayan bilimsel bir uygulamaya dayanan bir metottur. Belagat ile üslup arasında karşılaştırma yapmak ve aralarındaki irtibatı güçlendirmek, şiirin anlamını ve metnin bütün şekil formlarına ulaşmak için bu metot, analizde teşhis ve tanımlama üzerinde temellenir, kadim ve moderni de esas alır.

Bu araştımada birkaç önemli sonuca ulaşıldı. En önemlisi bedi' sanatının şekilleri beyan ve me'âni sanatlarından önem açısından daha düşük bir konumda değildir. Kendisine ait bir edebi estetiği ve bir belagatı vardır. Muhakkak ki Şevkî, kendi şiir tarzını oluşturmak, anlam ve ahenk temeline dayalı olarak methiye

anlamlarını oluşturmak için de bedi' sanatının biçimlerinden çokça istifade etmiştir. Bu araştırma aynı zamanda birkaç öneriyi de dikkate almıştır. En önemlilerinden bazıları şunlardır: Bedi' ilmi Arapların hazinelerinden bir hazineyi, edebi ve belagat estetiğini de temsil ettiği için ortaya çıktığı dönemden daha üstün bir bakış açısıyla Bedi' ilmi ve teknikleri ele alınmaya özen gösterilmiştir. Aynı şekilde Sami edebiyatı ve onun köklü mirasına başvurulmasına özellikle de Resul-i ekremin şahsiyetinde ortaya çıkan ve inancımızla ilgili olanlara dikkat edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Ahmet Şevkî, Övgüler, Bedîî Teşkiller, Lafzi Teşkiller, Manevi Teşkiler.

ABSRACT

This study addresses eulogy of Shawqi's prophecies in the context of the aesthetics of the rhetorical foundation of its poetic transcripts. The study is alienated into three chapters which sheds light on a basic introduction to the interpretation and treatment of each of the terms (aesthetics،rhetorical formation and prophetic eulogies) ،followed by the first chapter which embarks on arguments about affinity formations within the framework of two units: the first theme contains the genesis, echo and spread, and the second, which includes rhyme and legislation and the necessary.

The second chapter preserved for above mentioned two sections: The first topic deals with fictional simulations, in two frameworks: the first to talk about the formations in which the degree of influence and skill is high, and the level of imagination is prominent, such as formations (allusion and good justification and analogy), and second, to discuss arts and formations in which the degree of illusion is normal such as formations(exaggeration, ignoring the acquaintance، and confirmation of admiration similar to the dispraise), and the second section, which is entitled Formations contrastive includes the formations of each of the counterpoint، interview and pedagogy.

The third chapter of the study is also positioned in two sections: the first section deals with the formation of convergence and the second articulated transitional formations. The researcher implemented an integrated approach between rhetoric and stylistics, amethod that is assumed to be a widespread scientific practice to analyze poetic texts using methodological techniques derived from several empirical scientific immanence such as aesthetics, eloquence, stylistics، semantics, etc.

This approach is based on scrutiny and description in analysis; To promote and theorize of rhetoric and stylistic, and to reach an understanding of the overall form of the text and its poetic significance.

Finally, the study reached to a set of outcomes, perhaps the most important ones are; the creative formations are not less important than the formations of the artistic formation of transcripts and meanings, it has its own their literature and rhetorical peculiarities. Shawqi benefited greatly from the formations of creative art to form his poetic image and its meanings of praise in terms of rhythm and connotation. The study also focused on a number of recommendations, most notably: interest in the study of the science of creativity and its arts, but according to a contemporary perspectives of what creativity represents as a collection of Arab treasures, and beauties of its literature and rhetorical aesthetics. As well as, to pay attention to go back to the high literature and the inherent heritage، especially with regard to our faith and the bearer of her loyalty represented by the person of the Holy Prophet. Peace be upon him.

Keyword: Ahmed shawqı, praıse, Creative configurations, Verbal Formations, Moral Formations

ملخص البحث

تتناول هذه الدراسة مدائح شوقي النبويّة، في إطار جماليّات التشكيل البديعي لنصوصها الشعريّة وقد جاءتِ الدراسة موزّعة على ثلاثة فصول، يتصدّرها تمهيدٌ تأسيسي لتفسير ومعالجة كلٍّ من مصطلحات (الجمال والتشكيل البديعي والمدائح النبويّة)، يتبعُه الفصل الأوّل الذي تكفّلَ بالحديث عن التشكيلات التماثليّة وذلك في إطار مبحثين اثنين: المبحث الأوّل يضمّ الجناس والترديد والتصدير، والمبحث الثاني، يضمّ السجع والتصريع واللزوم.

أمّا الفصل الثاني فهو أيضاً مُعالَج في مبحثين اثنين: المبحث الأوّل تناول التشكيلات الإيهاميّة التخييليّة، في إطارين محورين: الأوّل للحديث عن التشكيلات التي تكون درجة التأثير والفنيّة فيها عالية، ومستوى التخييل فيه بارزة، كتشكيلات (التورية وحسن التعليل والمشاكلة). والثاني، للحديث عن تلك الفنون والتشكيلات التي تكون درجة التخييل فيها عاديّة كتشكيلات (المبالغة، وتجاهل العارف، وتأكيد المدح بما يشبه الذمّ)، والمبحث الثاني الذي هو بعنوان التشكيلات التقابليّة يضمّ تشكيلات كلٍّ من الطباق والمقابلة والتدبيج.

أمّا الفصل الثالث من الدراسة فهو أيضاً يقع في مبحثين اثنين: المبحث الأوّل يُعالِجُ تشكيلات التناص والثاني التشكيلات المفصليّة الانتقاليّة.

وقد اعتمد الباحث لدراسته منهجاً تكامليّاً بين البلاغة والأسلوبيّة، منهجاً يؤمّنُ بوصفه ممارسة علميّة موسّعة لتحليل النصوص الشعريّة بتقنيات منهجيّة مستمدّة من علوم محايثة عدّة: كعلم الجمال والبلاغة والأسلوبيّة، وعلم الدلالة وغيرها، هذا المنهج الذي يقوم على التشخيص والتوصيف في التحليل، والاعتماد على القديم والحديث؛ للتعزيز والتنظير من البلاغة والأسلوبيّة، وللتوصّل إلى فهم الشكل الإجمالي للنص ودلالته الشعريّة.

وفي النهاية توصّلتِ الدراسة إلى مجموعة من النتائج لعلّ أهمّها؛ إنّ التشكيلات البديعيّة الفنّية لا تقلّ شأناً من تشكيلات فنّيّ البيان والمعاني، لها جماليّاتها الأدبية ودلالاتها البلاغيّة الخاصّة بها، وأنّ شوقي استفاد كثيراً من تشكيلات فنّ البديع لتشكيل صُوره الشعريّة ومعانيه المدحيّة على صعيد الإيقاع والدلالة، كما رصدتِ الدراسة عدداً من التوصيّات أهمّها؛ الاهتمام

بدراسة علم البديع وفنونه ولكن وفق رؤية معاصرة له لما يمثّله البديع من أنّه كنزٌ من كنوز في البلاغة العربيّة الذي له جماليّاتها الأدبيّة الخاصّة به إيقاعاً ودلالةً. وكذلك الالتفات والعودة إلى الأدب السامي والموروث الأصيل، لا سيّما فيما يخصّ عقيدتنا وحامل لوائها المتمثّل في شخص الرسول الكريمﷺ.

الكلمات المفتاحية: أحمد شوقي، الجماليات، التشكيلات البديعية، التشكيلات اللفظية، التشكيلات المعنوية.

الاختصارات

الرمز	الدلالة
ص	الصحيفة
تحق	التحقيق
تر	الترجمة
تق	التقديم
نش	نشر
ط	الطبعة
د.ط	دون طبعة
د.ن	دون نشر
د.م	دون مكان
د.ت	دون تأريخ
ج	الجزء
م	ميلادي
هـ	هجري
ت	توفّي

التمهيد

المحور الأوّل: الجمال والجماليّات

المحور الثاني: التشكيل البديعي والرؤية المعاصرة له

المحور الثالث: المديح النبويّ – ومدائح شوقي النبويّة

التمهيد

١. المحور الأوّل: الجمال والجماليّات

١,١. الجمال

كانتْ قضيّة الجمال من القضايا التي طالما تناولها الفلاسفة والأدباء في مؤلّفاتهم وبحوثهم، وحتّى يومنا هذا؛ لذلك يعدّ مفهوم الجمال من أهمّ وأقدم المفاهيم التي ظهرتْ في حقل الأدب والنقد منذ فلاسفة اليونان القدامى، كونُ الجمال حاجة إنسانيّة منشودة لا يمكن التغاضي عنه، سواء كان في الطبيعة أو في ما يمثّله من فنون، حتّى أطلق بعض الفلاسفة على الجنس البشري اسم عُبّاد الجمال، وفعلاً كان الإنسان القديم والبدائي يمارس عباداته على نحو الفنون، فالفنّ توأم الجمال ورحمه الذي انبثق منه بَعد الطبيعة.

والجمال لغةً: مصدر، والفعل (جَمُل)، وهو الحُسن والبهاء، الذي هو ضدّ القبح ونقيضه، والجمال أيضاً هو: "الحُسن في الخَلق والخُلق."[١] وفي المحيط (جَمُل)، ككُرُم، وتجمّلَ تزيّن.[٢] والجُمّال بالضمّ والتشديد مبالغة، وهو أجمل من الجميل، والتجمُّل تكلُّف الجميل، والمجاملة: المعاملة بالجميل، والمُجامِل هو الذي يقدر على جوابك، لكن يتركه إبقاءً على مودّتك، فيُقال: جامل الرجل مجاملةً إذا بادلَه الجميلَ ووصف الإخاء، فكأنّ المجامل هو الذي يظهر الحَسَنَ من خُلقه في تعامله مع الآخرين[٣]. ومن الألفاظ التي استعملها العرب للتعبير عن الجمال: البهاء، والحسن، والملاحة وأمثالها.[٤]

والجمال في الأصل للأفعال والأحوال الظاهرة، ثمّ استُعمل في الإحساسات والمعاني،[٥] ولعلّ الحواسّ جميعها مشتركة في إظهاره، فالجمال الحسّي إذاً يتمثّل في الأشياء المادّيّة، وهو مفهوم تشترك في تأمّله وفي إدراكه مجموعة من الحواسّ.[٦]

---

(١) محمد بن مكرّم أبو الفضل ابن منظور، **لسان العرب**، دار المعارف، مصر، (د.ط)، ١٩٨٢، مادّة (جمل)
(٢) مجد الدين يعقوب الفيروز الآبادي، **القاموس المحيط**، مؤسّسة الرسالة، بيروت، ط٤، ٢٠١٥، ص٩٧٩
(٣) ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة (جمل).
(٤) صلاح الدين المنجد، **جمال المرأة عند العرب**، دار الكتاب الجديد ،بيروت، ط٢، ١٩٦٩، ص٥.
(٥) الحسن بن عبدالله سعيد أبو هلال العسكري، **الفروق في اللّغة**، دار الرسالة، دمشق،ط١، ٢٠١٤، ص٤٦٩.
(٦) محمد علي بن علي بن محمّد التهانوي الحنفيّ، **موسوعة كشّاف اصطلاحات الفنون والعلوم**، مكتبة لبنان، بيروت، ط١، ١٩٩٦، ج١/ ص٥٧٠.

أمّا الجمال المعنويّ فهو يتعلق بالقيم الأخلاقيّة مثل الصدق، والوفاء، والصبر، والكرم، وإرادة الخير والحقّ وغير ذلك،[٧] وهو انفعال داخلي وعاطفة تتباين من فردٍ إلى آخر، وهما يخصنّا طبيعتنا الإراديّة والذوقيّة، ولا يمكن أن يكون الشيءُ جميلاً بدون أن يحدثَ مُتعة لدى أحد الناس،[٨] وبما أنّ النفسَ الإنسانيّة تنطوي على صراع داخلي يصدر عن الشعور بالجميل والجليل، فالجليل يقع في زاوية الهيبة والخضوع، ويتطلّع إلى مقامٍ رفيع سامٍ يتجسّدُ بالوجود الإلهيّ وكلِّ مثلٍ أعلى للجمال، أمّا الجميل فينساق وراء الرغبة والتحبّب للنفس واغتباطها بمظهره،[٩] والذي يروّع ويفوق من الجمال قالوا له رائع،[١٠] أمّا المنفعة فهي المبدأ الأخلاقي الذي يقضي بتحقيق أكبر سعادة ممكنة للإنسان.[١١]

وبعد تتبّع الدلالات المختلفة لمادّة (جَمُلَ)، وجمعها في حقلٍ واحد، تبيّن أنّ الأصل في استخدام اللفظ هو الاستعمال المادّي الذي يشكلّ أكثرَ الدلالات اللغويّة شيوعاً، ووفرةً.[١٢] ومن هنا فإنّ الأصل اللّغويّ للمفردة لا يقف عند البعد المعنويّ الذي هو جمال الأعمال والأفكار فحسب، وإنّما يتجاوزه إلى البعد الحسّي الدالّ على جريان ماء السِمَن في الوجه،[١٣] فمعنى قولهم "وجه جميل" كأنّما يجري فيه السَمنُ، و"الجميل" الشحم المذاب.[١٤] وأصل "الجميل" الوَدَكُ، وهو دسم اللحم ودهنه الذي يستخرج منه، و"اجتمل الرجل" إذا طبخ العظام ليُخرِج وَدكها، قالتْ امرأة لابنتها: تجمّلي وتعفّفي أي: كُلي الشحم واشرُبي العُفافَة، وهي ما بقي في الضّرْع من اللّبن.[١٥]

---

(٧) فاطمة حميد يعكوب التميمي، **القيم الجماليّة في شعر شعراء الطبقة الثالثة الجاهليين**، أطروحة الدكتوراه، الإشراف/ ياسر علي عبد سلمان، جامعة القادسيّة، العراق، ٢٠١٥، ص١١.

(٨) عبد الفتّاح الديدي، **علم الجمال**، مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة، (د.ط)، ١٩٩٦، ص٤٠.

(٩) عزالدين اسماعيل: **روح العصر، دراسات نقدية في الشعر والمسرح والقصّة**، دار الرائد العربي، بيروت، ط١، ١٩٧٨، ص١٩.

(١٠) عبد الملك بن محمّد بن اسماعيل أبو منصور الثعالبي، **فقه اللغة وسرّ العربيّة**، دار الحكمة ، دمشق، (د.ط)، ١٩٨٤، ص٦.

(١١) يوسف خليل يوسف ومحمد أبو النجا، **الحديث في الفلسفة والأخلاق والمنطق وعلم النفس**، مكتبة غريب، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص١٢٥.

(١٢) مجدي عايش عُودة أبو لحية، **جماليّات التشكيل البلاغي في المقامات العثمانيّة**، أطروحة الدكتوراه، إشراف/ محمّد شعبان عُلوان، الجامعة الإسلاميّة، غزّة، ٢٠١٧، ص١٦.

(١٣) صالح ملا عزيز، **جماليّات الإشارة النفسية في الخطاب القرآني**، رسالة ماجستير، الإشراف/ بشرى حمدي البستاني، جامعة صلاح الدين، ٢٠٠٧، ص٩.

(١٤) أبو هلال العسكري، **الفروق في اللّغة**، ص٤٧٠.

(١٥) محمّد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، **مختار الصّحّاح**، دار الرسالة، كويت،(د.ط)،١٩٨٣، ص١١١-١١٢؛ الفيروز الآبادي: **القاموس المحيط**، ص٨٣٨.

أمّا اصطلاحاً: فإنّ المتتبّع لدلالات الجمال في معاجم اللُغة، يجد وشائج كثيرة بين المعنى اللغويّ، والمعنى الاصطلاحيّ، والذي يجمع بين هذه الدلالات المختلفة هو أنّ لفظ الجمال يحملُ دلالات الحسن في كلّ شيءٍ من الخَلق والخُلُق، وهذا قريب من المعنى الاصطلاحيّ الذي يتناوله الكُتّاب في مجالات الأدب والفنّ، فالجمال هو حاجة انسانيّة معنويّة، تبعث على السرور والغبطة في النفس، وهو صفة إنسانيّة عامّة ومطلقة، قال كانط[١٦]: "الجميل هو الذي يرضي الجميع بدون سابق فكرة أو صورة ذهنيّة."[١٧]

أمّا الحديث عن الجمال فلا يمكن أن توثّقها أزمانٌ وعصور، فالإنسان بالفطرة منصهر في بوتقة الجمال، ومن الصعوبة العثور على اللحظات التأريخيّة المحددّة التي انبثق فيها التفكير الجمالي، وكذلك الجماليّات وُجِدتْ عبر طريق تأريخيّ طويل، وتَعدّدتِ النظريّات والتصوّرات والآراء فيه بحسب المدارس والمجالات المعرفيّة في الجمال، وتأثّرتْ – النظريّات– بتأثّر العلوم وتطوّرها وأسباب الحياة والاجتماع، وهذا ما أدّى إلى أن " لا نستطيع أن نعرّف الجمال تعريفاً تامّاً؛ لاختلاف مواقفنا الحسيّة، وتبايُن إحساساتنا من حيث الدرجة،"[١٨] إلّا أنّه بالإمكان من وقفةٍ تعود بنا إلى تتبّع الفكر الجمالي وتلمُّس خصائصه، وبيان أهمّيّته ومسائله بَدْءاً في الفكر الفلسفيّ الإغريقيّ بالتركيز على تفكير كلّ من (سقراط– أفلاطون– أرسطو)، الذين كانوا هم أركان علم الجمال عند اليونان وأساطينه.

رأى **سقراط**[١٩] أنّ إعمال العقل باعتباره أساساً للمعرفة سيقود حتماً إلى الفاضل والخيِّر، وهذان العنصران هما معيارا الجمال،[٢٠] الذي يحقّق النفع أو الغاية الأخلاقيّة العليا، والذي يبدأ بالحبّ ويدفعنا إليه هو شيء ينقصنا ولا نملكه، وهو الجمال، فغايتنا امتلاك الأشياء الجميلة التي تدفعنا في أن نحبّ الخير، حتّى إذا ما حصلنا عليه نكون سعداء.[٢١]

---

(١٦) عمانوئيل كانط: (١٧٢٤-١٨٠٤) فيلسوف ألمانيّ، وُلد بكونيغسبرغ، له "نقد العقل المحض" و" نقد العقل العمليّ" و"نقد الحكم" و" أسس ما ورائيّة الأخلاق".

(١٧) ميشال عاصي، **الفنّ والأدب**، مؤسّسة نوفل، بيروت، ط١، (د.ت)، ص٧٩.

(١٨) علي عبد الرزاق، **النقد الأدبي الحديث**، وزارة التعليم العالي، جامعة بغداد، (د.ط)، ١٩٩١، ص٣٧.

(١٩) سُقراط: (نحو ٤٧٠-٣٩٩ ق.م.) فيلسوف يونانيّ. وُلد في أثينا وعلّمَ فيها فأحْدَثَ ثورةً من الفلسفة بأسلوبه وفكره. كان تعليمه شفهيّاً عن طريق السؤال والجواب فساعد تلاميذه على اكتشاف المعرفة بذاتهم.

(٢٠) عبد المجيد شكير، **الجماليّات**، دار الطليعة الجديدة، دمشق، ط١، ٢٠٠٤، ص٤٧.

(٢١) عبد الحسن حسن خلف، **القيم الجماليّة في الشعر العربي قبل الإسلام**، أطروحه دكتوراه، جامعة القادسية، العراق، ١٩٨٣، ص١٤.

وعلى هذ الأساس بنى سقراط نظريّته الجماليّة من ربط الجمال بالخير والنفع والإفادة، وأوجب أن يؤدّي الجمال إلى الخير لا إلى اللذّة الحسيّة، – بعكس ما كان يراه السفسطائيون–، إذاً غلب على سقراط الجانب الأخلاقيّ في رؤيته للجمال، إذ عدّ الجميل مرادفًا للنافع والقيم العليا، وقدِ انعكس ذلك في ربطه للمفهوم الأخلاقي بالفنّ،[٢٢] وانتهى إلى "أنّه جاهل في الجميل وأنّ الأشياء الجميلة صعبة الإدراك"[٢٣] والتوصيف.

وربط **أفلاطون**[٢٤] الجمال بحقيقة عُليا مطلقة؛ وذلك لأنّ فكرة الجمال عند أفلاطون تقوم على مبدأ التعاليّ على الواقع المادّيّ والارتفاع إلى السماء في صورة المثال،[٢٥] فعنده أنّ " في أصل كلّ جمال لا بدّ من وجود جماليّ أوّلي، وحضوره هو الذي يجعل الأشياء التي نسمّيها جميلة جميلة،"[٢٦] باعتبار أنّ جمال الموجودات نماذج عن "مثل" في الملأ الأعلى، فما نراه من جمال المشاهد المحسوسة هو مسحة باهتة لحقيقة الجمال الأزليّ الثابت.

وبهذا كان أفلاطون أوّل من جعل للجمال مثالاً، وقد دُعيَتْ هذه النزعة قديماً بـ(مثاليّة الجمال)، أي: الاعتقاد بجمالٍ خالدٍ خالٍ من القُبح، ليس له شبيه، وكلّ جميل يشارك فيه بنسبة، وهي بمثابة معنى إلهي كلّي، تشارك فيه الأشياء المحسوسة فتستمدُّ جمالها منه.[٢٧] أي: أي: إنّ الجمال بالنسبة لأفلاطون مثال وجوهر ولا نصل إليه إلّا بالتخلّص من عالم الأشياء المحسوسة أو الدنيويّة.[٢٨] وهو فيضٌ إلهي يرادف الخير، وكلّ ما هو صادرٌ منه يعدُّ خيراً، وهو معنى مطلق مجرّد غير قابل للتغيّر، ومن هذه الرؤية فإنّ الجمال عند أفلاطون صورة عقليّة مثل صورة الحقّ والخير، مع التأكيد على استقلاليّة الجمال عن الحقيقة والجودة والنفع،

---

(٢٢) فاطمة حميد يعكوب التميمي، **القيم الجماليّة في شعر شعراء الطبقة الثالثة الجاهليّين**، ص١١.
(٢٣) مارك جيمينيز، **ما الجماليّة**، (تر: شربل داغر)، مؤسّسة محمّد بن راشد، بيروت،ط١، ٢٠٠٩، ص٢٢٥.
(٢٤) أفلاطون: (٤٢٧–٣٤٧ ق.م.) من مشاهير فلاسفة اليونان. تلميذ سقراط ومعلّم أرسطو. درّس في بستان أكاذيمس في أثينا، أساس فلسفته " نظريّة الأفكار" مثالها الأسمى "فكرة الخير".
(٢٥) مهدي صالح السامرائي، **تأثير الفكر الديني في البلاغة العربيّة**، دار ابن كثير، بيروت، ط١، ٢٠١٧، ص٢٩٨.
(٢٦) دنيس هويسمان، **علم الجمال**، (تر: أميرة حلمي مطر)، دار إحياء العربيّة، القاهرة،ط١، ٢٠١٥، ص١٢.
(٢٧) عبد الحسن حسن خلف، **القيم الجماليّة في الشعر العربي قبل الإسلام**، ص١٤.
(٢٨) جمال سليمان مصطفى، **جماليّات النص في شعر كاظم الحجّاج**، رسالة ماجستير، الإشراف/ عثمان أمين صالح، جامعة صلاح الدين، ٢٠٠٩، ص٧.

وهو بذلك قد خالف سَلَفَهُ سقراط.[٢٩]

أمّا **أرسطو**[٣٠] فكان من أكثر المهتمّين بقضيّة الجمال فكراً وواقعاً، وقد اتّخذ من مبدأ "**النَسَق والمقدار**" مقياساً لتحديد الجمال، وذهب إلى "أنّ الجمال امتياز طبيعيّ يتحقّق إذا توفّرتْ في الشيء صفات أساسيّة، مثل التوافق والانسجام والوحدة والتوازن والرشاقة."[٣١] فالجمال عند هذا الفيلسوف مقصور على المادّيّات، ولا يتمّ جمال الشيء ما لم تترتّب أجزاؤه في نظام وتتّخذ أبعاداً دون أن تكون تعسّفيّة؛ ذلك لأنّ الجمال ما هو إلّا التنسيق والترتيب والانسجام.[٣٢]

وأنكر أرسطو فكرة المُثُل الأفلاطونيّة، ورأى الجمال في مبدأ تناسق التكوين، وبهذا المقياس "حدّد شروط الإبداع الجمالي، وهي: الوحدة والترتيب والنسبة،"[٣٣] ويبدو أنّ ما ذهب إليه أرسطو من تفصيل يتعلّق بالتناسب والتناسق هو أقرب إلى الواقع، وأكثر دقّةً، وحيويّة فلا اعتبار لجمالٍ منقوص في جزءٍ ومكتمل في آخر، فهو تناسق يتطلّبه ميزان الجمال من خلال وحدة تجمع في داخلها التنوّع والاختلاف، في كلٍّ منسجم ومتّسق، لأنّ "عدم التناسب فساد."[٣٤] وكان هذا المبدأ "من أشهر المبادئ وأقدمها في تفسير ظاهرة الجمال والفنّ، حتّى غدا مرادفاً للجمال عبر العصور،"[٣٥] بل هو أساسي في الفنّ،[٣٦] وهو المعيار الذي لا يزال يُعمل به وينظر إليه كأساس لمعرفة الجمال وشرائط الفنون عامّة.

وهذا يعني أنّ مفهوم الجمال يُعوّل على التوازن والانسجام والتناسق، لا في المظاهر فحسب، بل في أعماق الحياة نفسها، وفي ما خلف الظواهر، فمتى وجدتْ هذه العناصر في شيءٍ كان جميلاً، وقد لا يتنبّه الإنسان العادي إليها، فيرى الشيء قبيحاً، أو لا يثير فيه إحساساً

---

(٢٩) فاطمة حميد يعكوب التميمي، **القيم الجماليّة في شعر شعراء الطبقة الثالثة الجاهليّين**، ص١١.

(٣٠) أرسطو أو أرِسطاطاليس (٣٨٤-٣٢٢ق.م.): فيلسوف يونانيّ من كبار مفكّري البشريّة، مؤسّس مذهب "فلسفة المشّائين."

(٣١) شوقي ضيف، **في النقد الادبي**، دار المعارف، القاهرة، ط٨، (د.ت)، ص١٦.

(٣٢) دنيس هويسمان، **علم الجمال**، ص٢٤-٢٥.

(٣٣) اندريه ريشار، **النقد الجمالي**، (تر، تحق: هنري زغيب)، المطبعة البوليسية، بيروت، ط١، ١٩٧٤ ص٤٢.

(٣٤) منير سلطان، **الإيقاع في شعر شوقي الغنائي**، منشأة المعارف، الاسكندريّة، ط١، ٢٠٠٥، ص١٨٥.

(٣٥) عطيّة محسن محمد، **غاية الفنّ**، دراسة فلسفيّة ونقدية، منشأة المعارف، مصر، ط١، ١٩٩١، ص١٠.

(٣٦) جابر أحمد عصفور، **مفهوم الشعر**، المركز العربي للثقافة والعلوم، مصر، (د.ط)، ١٩٨٢،ص٤٢٢.

جديراً، أمّا الفنّان أو ذو الثقافة الفنيّة، فيكتشف مكامن الجمال، وتثير فيه لذّته، أو تبعثه على التأمّل، فالشجرة العارية على سفح أجرد ينفرُّ منها المُزارع، ولكنّها قد تكون أجمل ما يفاجئ الفنّانَ، وأحدب ابن الرومي يثير الاشمئزاز ولكنّه شعريّاً صورة جميلة، كذلك أحدب نوتردام لفيكتور هوجو، والشاعر يرى الشمس في شروقها بغير ما يراها العالم، وهذا الكشف والإثارة من قِبَلِ الفنّان سُمّي فيما بعد بـ"الخبرة الجماليّة".[٣٧]

وإلى جانب فلاسفة اليونان القدامى فقد تناول الفلاسفة المسلمون أيضاً موضوع الجمال، وعرضوا النظرات الجماليّة بحُكم التجارُب والاشتغال المعرفيّ، لكنّهم لم يتوصّلوا إلى تأليف نظريّة مستقلّة في الجمال،[٣٨] إلّا أنّهم أجمعوا على طرح مفهوم دينيّ للجمال، وهو أنّ الجمال الإلهي من خلال "الدين والروح والعقل" بنية جوهريّة، وهو "أساس الرؤية الإسلاميّة للجمال."[٣٩] وخصوصاً الصوفيّة، التي أثّرتْ بشكل واضح في الفلسفة الجماليّة عند العرب عامّة، إذ انعكس أثر الإسلام في نظرتهم للجمال، فقد جعلوه مرتبطاً بالجانب الروحي والديني، وجعلوا العقل هو القطب الوحيد الذي يمتلك القدرة على إدراك حقيقة الجمال؛ لأنّ العقل هو الذي يدرك حقيقة الجمال الباطن، فهو يلامسه حتى يكون مدركاً به ولا يمكن أن يدركه حسّ أو بصر.[٤٠]

كان **للكندي** (ت٢٥٢هـ) نظرة خاصّة للجمال والجماليّة، حين نظر إلى الكون بوصفه إبداعاً أبدعه الله عزّ وجلّ، فرأى في ترتيبه وإتقانه وصناعته مظهراً من مظاهر الجمال، فالترتيب عنده علّة الكون، وهو ما يضمّ أجزاءً لابدّ لها من ترابُط في كلٍّ واحد يمثّلُ الوحدة بشكل بيِّن.[٤١] وأيضاً قريباً من رأي أرسطو ذهب **الغزالي** (٤٥٠– ت٥٠٥هـ) إلى أنّ لكلّ شيءٍ جماله وحسنه، وكلّ شيء مادّيّاً كان أو غير مادّي يمكن أن يكون جميلاً؛ ذلك لأنّ جمال الشيء في أن يحضر كماله اللائق به الممكن له، فإذا كان جميع كمالاته الممكنة حاضرة، فهو في غاية الجمال، وإن كان الحاضر بعضها، فله من الحسن والجمال بقدر ما حضر.[٤٢]

---

(٣٧) إنعام الجندي، **الرائد في الأدب العربي**، دار الرائد العربي، بيروت، ط١، ١٩٧٠، ج١/ ص٣٢-٣٣.
(٣٦) عزالدين إسماعيل، **الأسس الجمالية في النقد العربي**، دار الشؤون، بغداد،ط٦، ١٩٨٦، ص٦.
(٣٩) عبدالله خضر محمّد، **روائع قرآنيّة، دراسة في جماليّات المكان...**، دار القلم، بيروت، (د.ت)، ص٢٥.

(٤٠) يعقوب بن اسحاق الكندي، **رسائل الكندي الفلسفية**، مطبعة الاعتماد، مصر، (د.ط)، ١٩٥٠، ص٢٧٥.
(٤١) **المصدر نفسه**، ص٢٣٦ -٢٣٧.
(٤٢) محمّد أبو حامد بن محمّد بن أحمد الغزالي الطوسي النيسابوري، **إحياء علوم الدين**، دار هلال، بيروت، ط١، ٢٠٠٢، ج٥/ ص٩-١٠.

وهذا يعني أنّه قد تختلف تقديرات الجمال حسب الأذواق والمفاهيم، ولكن لا بدّ أن تكون هناك قِيَمٌ جماليّة يلتقي فيها مُعظم الناس، والجمال حين يقارب الكمال، لا تبقى حوله ثمّة خلافات، ويصبح الجمال حينذاك مطلقاً، وما المطلق في نظر بعضهم إلّا الله،[٤٣] وبذلك نجد للجمال عند الغزالي ثلاثة مستويات: "ظاهرٌ يُدرَك بالحواسّ، وباطنٌ يُدرك بالبصيرة أو بالقلب، وجمالٌ عقليّ يُدرك بالعقل، ولا بدّ من توفّر هذه المستويات معاً لبلوغ التجربة الجماليّة في تمامها".[٤٤] إذ قال:" القلب أشدّ إدراكاً من العين، وجمال المعاني المُدركة بالعقل أعظم من جمال الصورة الظاهرة للأبصار."[٤٥] وبذلك فإنّ العقل عند الغزاليّ " هو المميّز المتحسّس للجمال، ومع ذلك لا تتوافر صفات الكمال والجمال المُطلق لأيّ مخلوقٍ أو كائن؛ لأنّ الكمال لله وحده، وليس لغيره جمالاً إلّا بمقدار ما منحه الله."[٤٦]

وفرّق أبو حيّان **التوحيديّ** (ت٤١٤ هـ) بين عنصرين، ممّا يحصل بهما معرفة الجمال حسب نوعيه، وهما الجمال الأرضيّ، وهو جمال مادّي يُدرك بالحواسّ، نتوصّل إليه بالمعرفة الحسّيّة، والجمال الإلهي وهو جمال مثاليّ متعالٍ لا تحصل معرفته إلّا بالعقل، وهو ما تمثّل في المثاليّة اليونانيّة والتجربة الصوفيّة،[٤٧] ومن هذا المنطلق فقد جعل التوحيديّ العقل معياراً لتمييز الجمال والحُسنِ، فما يستقبحه العقلُ يبقى قبيحاً، وما يستحسنه العقلُ يبقى حسناً.

أمّا **ابن رشد** (٥٢٠- ت٥٩٥هـ) فقد كان متأثراً بفلسفة الكنديّ، فهو يرى الجمال في إحكام صناعة الكون، فالصانع (الله) متقنٌ لصنعه وترتيب أجزائه أيّما اتقان، كما ربط الجمال بالفضيلة مثل سُقراط، وهو توجّه أخلاقيّ يبغي تعزيز دور الخير وإبانة شأن ما هو سامٍ، وهذا يعني أنَّ من شأن الجمال في نظر "ابن رشد" أن يسموَ بعواطف الإنسان وفكره وتهذيب أخلاقه، وإنّ الجميل هو الذي يُختار من أجل نفسه لا لمنفعته؛ بل لأنّه ممدوح وخير، وإذا كان الجميل هو هذا، فإنّ الفضيلة جميلة لا محالة؛ لأنّها خير، وهي ممدوحة في ذاتها.[٤٨]

---

(٤٣) إنعام الجندي، **الرائد في الأدب العربي**، ج١/ ص٣٣.
(٤٤) عبد المجيد شكير، **الجماليّات**، ص٥٦.
(٤٥) أبو حامد الغزالي، **إحياء علوم الدين**، ج٤/ص ٢٩٨.
(٤٦) **المصدر نفسه**، ج٢/ ص٢٨٠.
(٤٧) عبد المجيد شكير، **الجماليّات**، ص٥٨-٥٩.
(٤٨) عبد الرحمن بدوي، **ابن رشد تلخيص الخطابة**، دار القلم، بيروت، (د.ط)، ١٩٥٩، ص٧٢.

أمّا **الجاحظ** (ت٢٥٥هـ) فقد جعل للجمال قيمة حسّيّة تجسّدتْ في نظرته إلى جمال المحاسن وحسن الصورة، وهذه القيمة الحسّيّة عنده قائمة على ثلاث نظرات: (النظرة الهندسيّة في تعريف الجميل، والنظرة العقلانيّة إلى الجميل، ومبدأ الوسط في المقاييس الجماليّة)، ورأى أنّ جمال الإنسان أكمل أنواع الجمال، ويتفوّق على ما عداه من جمال أشياء الطبيعة."[٤٩] وهذه النظرات هي ما قرّره من قبله أرسطو أيضاً.

ومما تقدّم، تبيّنَ أنَّ الفلاسفة المسلمين نظروا إلى الجمال من خلال تعلّقهم بالخالق– الله– بديع السموات والأرض، فالجمال هو صفة من صفات الله الثابتة، وهو سبحانه وتعالى يمثّل صورة الجمال المطلق، وما جمال مخلوقاته إلا صورٌ أخرى لبعض معاني جماله اللّامحدود.[٥٠] والجميل على وجه الاطلاق هو الله سبحانه وتعالى، الذي له الكمال والجمال.[٥١] وبما أنّ الله – سبحانه وتعالى– ذاته مصدر الإشعاع الجماليّ بوجوده المطلق أولاً، وأنّه طَبَعَ خلق السموات والأرض بالجمال في بَداعة تصويره لها، رأتِ المدرسة الدينية أنّ الجمال سبيل السموّ إلى الله، والجمال الذي نراه في الموجودات يوحي بجمال الله المطلق.

أمّا النقّاد العرب المحدثون فقد كانت لهم وقفة أخرى في تحديد موضوع علم الجمال، فالدكتور **شوقي ضيف** يرى: أنّ الجمال بحدّ ذاته موجود في الطبيعة ومتى أُنْتُقِلَ من واقعه إلى العمل الفنّيّ دَخَلَ في حيّز الفلسفة الجماليّة،[٥٢] وكذلك **روز غريب** ترى: أنّ الإنتاج الفنّيّ يصدر عن توازن وانسجام في نفسيّة الفنّان، والجمال يُعرف بأنّه توازن وانسجام، وكذلك أثره في النفس توازُن وانسجام، والانتاج الفنّيّ نشاط عقليّ قائم على العاطفة والخيال والفكر، وتذوّقه أيضاً نشاط عقليّ ووجداني معاً،[٥٣] أما **أدونيس** فهو يجمع بين الأخلاق والجمال، ويدعو إلى أنّ الأخلاقيّة الجماليّة هي التي تجعلُنا أن نمارس الإبداع في الحياة.[٥٤] لكنّ الأخلاقيّة بمعناها الحداثيّ والمعاصر لا بالمعنى القديم.

---

(٤٩) جميل قاسم، **مقدّمة في نقد الفكر العربي**، دار الهلال، بيروت، ط١، ١٩٩٦، ص١٤٧؛ مجدي عايش عُودة، **جماليّات التشكيل البلاغي في المقامات العثمانيّة**، ص٢٨.

(٥٠) أبو حامد الغزالي، **الأربعين في أصول الدين**، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٢، ١٩٧٩، ص٣٦٨ ؛ عبد الحسن حسن خلف، **القيم الجمالية في الشعر العربي قبل الاسلام** ، ص٢٢-٢٣.

(٥١) محمود بن الشريف، **الحبّ في القرآن**، مكتبة دار الكتب العلميّة، بيروت، (د.ط)،(د.ت)، ص٩٩-١٠٠

(٥٢) شوقي ضيف، **البحث الأدبي، مناهجه، أصوله**، دار المعارف، القاهرة، ط٧، ١٩٧٢،ص ١١٨

(٥٣) روز غريب، **النقد الجمالي وأثره في النقد العربي**، دار العلم للملايين، بيروت، (د.ط)،١٩٥٢، ص٤٥

(٥٤) علي أحمد سعيد إسبر المعروف بأدونيس، **زمن الشعر** ، دار الساقي، بيروت، ط٦، ٢٠٠٥، ص٦٤

ومن الفلاسفة الغربيّين، توصّل " **كانط** " في بحث موضوع الجمال الفنّي: إلى تحديد مستويين لتفاعل المخيّلة ونتاجها، الأوّل فيزيقيّ، عندما تطابق المخيّلة مع الذهن فتنتج جمالاً، والثاني ميتافيزيقيّ –علم ما وراء الطبيعة–، عندما تطابق المخيّلة مع العقل فتنتج جلالاً، والأفكار الجماليّة لا يكافؤها أيّ تصوّر ذهنيّ أو يفسّرها أيّ تعبير لغويّ، بل هي تجسيد في أعمال الفنّ، وللروح حالة تجعل العقل يشعر باللذّة من خلال كليّة تناغمه.[٥٥] فيكون الجمال عند "كانط" شعوراً يتمثّل في انسجام الفكر مع المخيلة بفضل حرّيّة عمل المخيّلة... ولمّا كان هذا الانسجام مستقلّاً ليس عن المضمون التجريبيّ فحسب، بل أيضاً عن أيّ مكان فرديّ... فإنّ الشعور بالجمال يوجد وجوداً أوّليّاً.[٥٦]

وبهذا يكون الجمال عند كانط " مقولة عقليّة مُجرّدة."[٥٧] وفرّق كانط بين الجميل الطبيعيّ والجميل الفنّيّ، بقوله: إنّ الشيء الجميل هو الذي يكون من صُنْع الطبيعة ولا دَخْلَ للإنسان فيه، أمّا العمل الجميل فهو الذي يكون من صُنع الفنّان ولا يد للطبيعة في صنعه،[٥٨] إلّا أَن "الفنّان عاملٌ أساس في ترجمة جمال البيئة الطبيعيّة إلى جماليّات فنّيّة"[٥٩] منعكسة في نتاجاته وصوره وإبداعاته.

وتناول **(هيغل)**[٦٠] مفهوم الجمال من خلال فلسفته للفنون الجميلة بمسلك ميتافيزيقيّ إذ بدأ بحثه في (الفكرة) وفي (المثال)، والفنّ عنده حين يعبِّر عن المطلق لا يتعامل بالتصوّرات المجرّدة، بل هو يجمع إليها العيانات الحسّيّة، ومن هنا عَرَّفَ الجمال بأنّه؛ تجلٍّ للفكرة بطريقة حسّيّة.[٦١] أمّا **فرويد**(ت١٨٨١هـ) والعالم الطبيعيّ **دارون**(ت١٨٨٢هـ) فقد ذهبا إلى " أنّ الأصل في الجمال هو (الحبّ والجاذبيّة الجنسيّة)، على اعتبار أنّ المحبّين هم أقدر على تصوّر الجمال من غيرهم."[٦٢] بعكس ما ذهب إليه الفلاسفة والحكماء وعلماء الأخلاق.

---

(٥٥) عبد المجيد شكير، **الجماليّات**، ص ٦٢-٦٣

(٥٦) دنيس هويسمان، **علم الجمال**، ص٣٩

(٥٧) أ.ن. بيزويستوف، **الجمال في تفسيره الماركسي**، (تر، يوسف الحلّاق)، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، (د.ط)، ١٩٦٨، ص١٢٦ص

(٥٨) غازي يموت، **الفنّ الأدبي أجناسه وأنواعه**، دار الحداثة، بيروت، ط١، ١٩٩٠، ص٢٢

(٥٩) محمّد الأمين شيخة، **التشكيل الأسلوبي في الشعر المهجري الحديث**، أطروحة دكتوراه، الإشراف/ عبد الرحمن تبرماسين، الجزائر، جامعة محمد خيضر ، ٢٠٠٩، ص٤٩٤.

(٦٠) فردريش هيغل: (١٧٧٠-١٨٣١) فيلسوف ألمانيّ. وُلد في شتوتغارت، له "المنطق الكبير" و "مبادئ فلسفة الحق".

(٦١) أميرة حلمي مطر، **فلسفة الجمال، أعلامها ومذاهبها**، دار قبّاء، القاهرة،ط١، ١٩٨٨، ص١٢٤-١٢٥

(٦٢) يوسف خليل يوسف ومحمّد أبو النجا، **الحديث في الفلسفة والأخلاق والمنطق وعلم النفس**، ص٢٤٨

وما ينبغي ذكره أخيراً هو، أنّ التقييم الجمالي يظلّ خاضعاً للإدراك الفرديّ الصادر عن العقل بِمَعونة الذائقة الحسّيّة والمعنويّة التي تتباين بالضرورة من فردٍ لآخر، إذ إنّ التذوّق يمكن عدّه هبة ربّانيّة يسبغها الخالق على الشعراء وغيرهم؛ لأجل مقدرتهم الفنّيّة على إدراك جماليّات الكون والطبيعة وباقي الأشياء الأخرى، غير أنّ الرغبة النفسيّة والإثارة الصادرة عن أعماق النفس الانسانيّة تلغي – في كثير من الأحيان– المعيار العقليّ الصادر عن الإدراك والفهم، إذ الجمال لا يخضع لمعايير حِكَميّة وعقليّة، بقدر ما يصدر في قوّتها وشدّتها بين فرد وفرد آخر، أي أنّها وجدانيّة وذاتيّة وخاضعة للذائقة الفرديّة.

ومن هنا يمكن القول: إنّ الفكر الإنساني لم يتوصّل إلى مقاييس ثابتة للجمال؛ لأنّ الجمال أمرٌ نسبيّ، وأنّه ليس محكوماً بنمط واحد أو أنماط عدّة، بحيث يمكن تشخيص مواطن القبح، أو الحسن فيه، فكلّ شخصٍ له وجهته ورؤيته الخاصّة تجاه الجمال، وما دام الجمال شيئاً نسبيّاً وإدراكه يختلف باختلاف مشاعر الأفراد؛ فالمعيار ينزاح باتجاه الرائيّ أكثر من حقيقة المرئيّ وجوهره، وهو ليس أمراً منطقيّاً أو نظريّة علميّة حتّى نستطيع القول فيه بالتجربة عليه، وإنّما هو أمرٌ تتداخل فيها المشاعر والوجدانات والمواقف والمقامات.

ومن كلّ ما سبق يمكن استنتاج مواقف ثلاثة إزاء الجمال ومفهومه، **أوّلاً (الموقف الموضوعي)**، أصحاب هذا الاتّجاه يرون أنّ القيمة الجمالية أو "صفة الجميل" موضوعيّة ومطلقة، أي: أنّ الجمال موجودٌ في الأشياء الجميلة سواءً اكتشفناه، أم لم نكتشفه؛ لأنّه موجود بذاته وغير متعلّق بشيء آخر، والجمال بهذا المعنى غير مقيّد بالناظر إليه وذوقه، وعلى هذا النحو تُلغى منه النسبيّة نهائيّاً، بقطع النظر عن وجود عقل يدركه؛ لا كما يرى بعض الفلاسفة من أنّ الإنسان إذا حذف من الوجود لم يعد فيه جمال، وإنّ نفس الإنسان هي التي تنزع على الأشياء صفة الجمال أو القبح،[٦٣] وكان سقراط وأرسطو أقدم من يمثّلان هذا الاتّجاه، يشاركه في ذلك هيجل وغوته وديموقراط والجاحظ وابن رشد والغزالي.

و**الثاني (الموقف الذاتي)** الذي يكمُن عندهم الجمال في نفس الإنسان على نحو " حقيقة متعلّقة بنفس مَن يدركها، وليس خاصّة أو موضوعيّة في الشيء المتّسم بالجمال؛ وهو لذلك

(٦٣) إنعام الجندي، **الرائد في الأدب العربي**، ج١/ ص٣٣

حقيقة نسبيّة متغيرّة بتغيّر ظروف الزمان والمكان، وليس مطلقة أو عامّة وثابتة."[٦٤] أي أنَّ مفهوم الجمال نسبيٌّ في قصده وغرضه، وهو يختلف من واصف لآخر بحسب ما يراه هو وليس ما عليه حقيقة الموصوف، إذاً فالمعيار ينزاح باتّجاه الرائيّ أكثر منه في حقيقة المرئيّ وجوهره، وبما أنّ الطبيعة الإراديّة والذوقيّة عند الناس ليستْ واحدة بل هي مختلفة من شخصٍ لآخر، فإنّ الإحساس بالجمال يختلف من شخص إلى آخر؛ لأنّه مرتبط بتلك الطبيعة.

وكان أصحاب هذا الاتجاه يجعل من الجمال – خاصّة في الفنّ والأدب– غاية لذاته، ويربط الجمال باللذّة والسعادة، ومن إفرازات هذا الاتّجاه نظريّة " الفنّ من أجل الفن"، وكان أوّل من مهّد الطريق أمام نشوء هذا الاتجاه هم السفسطائيّون الذين زعموا بأنّ غاية الفنّ هي اللّذة فحسب، وليستْ له وظيفة أخرى سوى هذه الوظيفة، وأنّ على الفنّان أن يقدّم للناس ما يُرضيهم ويُسعدهم ويَمنحهم اللذّة، حتّى ولو كانتْ هذه اللذة تمويهاً أو خداعاً أو وَهماً.[٦٥] وفي هذا المعنى يقول شارل لالو[٦٦]: " إنّ الطبيعة ليستْ لها قيمة جماليّة إلّا عندما تُنظر إليها من خلال فنّ من الفنون، أو عندما تكون قد تُرجّمتْ إلى لغة أو أعمال أبدعتّها عقليّة أو شكّلها فنٌّ وتقنية."[٦٧] وإلى جانب السوفسطائيّين يمثّل هذا الاتجاه أيضاً أفلاطون وأفلوطين وديكارت.

و**الثالث** خروجاً من هذا التعارض ظهرتْ نظريّة وسطيّة توفيقيّة، تسمّى "**النسبيّة الموضوعيّة**"، التي تجمع بين الذاتيّ والموضوعيّ، وترى أنّ القيمة الجماليّة ليستْ قيمة مطلقة ولا هي شعور ذاتيّ بَحت، وإنّما منزلة بين تلكما المنزلتين، وهي خاصّة بالموضوعات ذات القيمة التي تثير في المتذوّق خبرة جماليّة.[٦٨] ويمثّل هذا الاتّجاه كلّ من شلنغ وكانط.

أمّا حاجة الإنسان إلى الجمال فتأتي من أنّ الجمال هبةٌ من الله حبّاها الإنسان وما يحيط به؛ لأجل إظهار فضله على بني البشر، وبما أنّ الإنسان هو الذائق الأوّل والأوحد للجمال في هذا الكون، وهو مسألة فطريّة بالنسبة إليه، أصبح الجمال حاجة إنسانيّة عظيمة، تمدّ الإنسان

---

(٦٤) جمال سليمان مصطفى، **جماليات النص في شعر كاظم الحجاج**، ص٩

(٦٥) إنعام الجندي، **الرائد في الأدب العربي**، ج١/ ص٣٤

(٦٦) شارل لالو: (١٨٧٧-١٩٥٣) أحد مؤسسّي الأستيتيكا الفرنسيّة الحديثة كفرع علمي، يأخذ بالمعيارين الإمبيري والسوسيولوجي، وترأّس لالو الجمعية الفرنسيّة للأستيتيكا، وتحرير مجلّة (ريفو أستيتيك- العرض الأستيتيكي).

(٦٧) أميرة حلمي مطر، **مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفنّ**، دار التنوير، القاهرة، ط١، ٢٠١٣، ص١٣.

(٦٨) **المصدر نفسه**، ص١٠٣.

بما يحتاجه من وسائل الإدراك وتمنحه وجوداً أكثر حياةً وفعّاليّة، إنّه مَنْجَمٌ غنيٌّ بالحياة، وقد عُدّ" كلّ ما يستجيب للحوّاس الإنسانيّة ويسترعي انتباهها ويسعف حاجاتها فهو جمال."[٦٩] ومن أجل أن نحيا الحياة الجماليّة يجب أن نطوّر جميع ما لدينا من مجال وعي، وذكاء نفّاذ، وإدراك حسّيّ، وقدرات استبطان.[٧٠]

والشعور بالجمال يعني الشعور والاستمتاع بالوجود، وأوّل مظاهر الشعور الجماليّ إرواء الحاجة، واستعادة الحياة توازنها واستئناف الانسجام الداخليّ، ومن هنا فإنّ الطاقة الجماليّة في ظواهر الكون كانتْ، ولا تزال، وستظلّ مُحرِّكة لوجدان الإنسان، كما أنّه باعثٌ لتثبيت الأفئدة.[٧١] ومن هذا المنطلق فإنّ الرِوائيّ الفرنسيّ "ستندال" وصف الجمال بعبارة أكثر شروداً، وتشظّياً فقال: "إنّه الوعد بالسعادة."[٧٢] والإنسان في حياته يسعى دائما إلى وضع القيمة الجماليّة للأشياء، حتّى كأنّه يعيش للجمال، قال أحد الفلاسفة:" لو استطاع أحدٌ أن ينتزع من قلوبنا حُبّ الجمال لما بقي للحياة في أعيننا أي سحر؛"[٧٣] ولذلك قال شكسبير في إحدى مسرحيّاته على لسان إحدى شخصيات: احذر من ذلك الرجل إنّه خطِر، قالوا لماذا؟ قال: لأنّه لا يتذوّق الجمال؛ ولذلك فإنّ إحساسنا بالجمال في الطبيعة عامّةً وفي الفنون خاصّةً، إنّما يرجع إلى أنّ الفنون أو الطبيعة الجميلة "تحدث في دوافعنا النفسيّة وما ينطوى فيها من مشاعر وذكريات ونوازع ورغبات، ضرباً من النظام أو التوازن والانسجام."[٧٤]

والآثار الأدبيّة كغيرها من ضروب النتاج الفنّي تسدّ الحاجّة الإنسانيّة التي تتعلّق بالنفس ومشاعرها، وتقلّل من أعباء الحياة ومتاعبها، يقول شيلّر[٧٥]:" لا شيء غير الجمال بقادرٍ على أن يجعل العالم بأسره سعيداً."[٧٦] فالجمال قيمة أصيلة ومتجذّرة لدى البشر منذ بدايات وجوده، والإنسان كائنٌ شغوف بالجمال بِطَبْعِهِ، ولديه القدرة على التفاعل مع الجميل، وكذلك شغوفاً

---

(٦٩) محمد صادق حسن عبدالله، **جماليّات اللغة وغنى دلالاتها**، دار إحياء، القاهرة،ط١، ١٩٩٣، ص٣٧٢.
(٧٠) ر. ف . جونسن، **موسوعة المصطلح النقدي**، (تر، عبد الواحد لؤلؤة)، دار الرشيد للنشر، بغداد، ط١، ١٩٨٢، ص٢٩٥.
(٧١) إنعام الجندي، **الرائد في الأدب العربي**، ج١١/ ص٣٢.
(٧٢) ر. ف . جونسن، **موسوعة المصطلح النقدي**، ص٢٧٢.
(٧٣) يوسف خليل يوسف ومحمّد أبو النجا، **الحديث في الفلسفة والأخلاق والمنطق وعلم النفس**، ص١٠٩.
(٧٤) شوقي ضيف، **في النقد الأدبي**، ص٨٤-٨٥.
(٧٥) شيلّر: (فريدريش فون. ١٧٥٩-١٨٠٥)، شاعر ومسرحيّ ألمانيّ، يعتبر مسرحه وسطاً بين المأساة الكلاسيّة والدراما الشكسبيريّة.
(٧٦) فريدريش شيلّر، **في التربية الجمالية**، (تر: وفاء محمّد)، الهيئة المصرية العامّة، القاهرة،(د.ط)،١٩٩١، ص٤٣.

على انتاجه في أحسن صورة، وهذا الشَغَف وهذه القدرة يقفان وراء ما خلّفه الإنسان من آثار فنّيّة جميلة، منذ العصور القديمة إلى يومنا هذا، والجمال الفنّيّ هو إحدى الطرق التي اخترعها الإنسان في طريقه نحو السعادة.(٧٧)

وهذا الحشد من الآراء والأفكار يُوصِلنا إلى أنَّ موضوع الجمال ليس موضوعاً ثانويّاً، أو ترفاً ذهنيّاً في المعرفة أو من فواضّ المسائل، بل هو من جوهر حياتنا اليوميّة الحسّيّة والوجدانيّة والروحيّة، بل وقد سيطر الجمال على مناحي الحياة كافّةً، وعلى كثير من الأنماط الإبداعيّة الإنسانيّة، ويتجلّى الجمال للناظر في هذا الكون وفي الطبيعة وفي توزيع الأشكال والألوان، وهذا الانسجام لم يُصنع من الفوضى، بل هو من تقدير العزيز العليم، فبمقدار ما يستوعب الإنسان من هذا الجمال هو مقدار ما يدركه، ويستمتع به؛(٧٨) لذا قيل: " إنّ الإنسان لا يستجملُ العالَمَ إلّا بمقدار ما في نفسه من جمالٍ، وهذا ما يجعل عادةً أجْمَلُنا نَفْساً هو أكْثَرُنا استمتاعاً بالجمال."(٧٩) وقد أحسن الشاعر المهجريّ حين قال:

والذي نفْسُهُ بِغيرِ جِمالٍ ... لا تَرى في الحَياةِ شَيْئاً جَميلاً(٨٠).

(٧٧) نوروز شوكت محمّد، **جماليّات الوصف في خماسيّة (مدن الملح) لعبدالرحمن منيف**، أطروحة دكتوراه، الإشراف/ طاهر لطيف كريم، جامعة السليمانيّة، ٢٠١٢، ص٢.
(٧٨) مجدي عايش عُودة، **جماليّات التشكيل البلاغي في المقامات العثمانيّة**، ص٢٦.
(٧٩) ابراهيم زكريا، **فلسفة الفنّ في الفكر المعاصر، دراسات جماليّة**، دار مصر للطباعة، القاهرة، ط١، ١٩٨٨، ص٣٨١.
(٨٠) **ديوان إيليا أبو ماضي**، نش: مؤسّسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ط١، ٢٠٠٨، ص٢٥٥.

١,٢. الجماليّات

ظهر مفهوم الجماليات أو علم المحاسن، أو " الاستاطيقا" من حيث هي "علم نظريّات المعرفة الحسّيّة" في القرن الثامن عشر على يد (الكسندر بومجارتن)، إلّا أنّه سرعان ما تغيّر هذا المعنى إلى تعبير الجمال وتعليم الأشياء الجميلة،[٨١] وتحوّلتْ قضيّة الجمال من كونها مفهوماً من المفاهيم العامّة إلى نظريّة ذات أُسُس وقواعد ذوقيّة وفكريّة، يجعل من الجميل والجمال الفنّي موضوعاً له،[٨٢] وهو ما عُرِف فيما بعد بالعلم الذي يدرس انفعالات الإنسان ومشاعره ونشاطاته وعلاقاته الجماليّة في ذاته وفي إنتاجه.[٨٣]

والبحث الأستطيقي لا يتناول الجمال الطبيعيّ، وإنّما يتعلّق بالجمال الفنّيّ؛ لأنّ في نظره الجمال في الفنّ أرفع مكانة من الجمال الطبيعيّ؛ كونه من إبداع الروح وخَلْقُ الوعي، وما يكون من إنتاج الروح يحمل طابعها ويكون أسمى من الطبيعة؛[٨٤] لذلك قال أرسطو قديماً: الفنون محاكاةٌ للطبيعة وإكمالٌ لنواقصها، و(الخبرة الجماليّة) عُرّفِتْ على أنّها: دراسة حسّيّة أو قيم عاطفيّة تسمّى أحيانًا (الأحكام الصّادرة عن الشعور)، وهي التّفكير النّقديّ في الثقافة والفنّ والطبيعة، الذي يعيننا على ترقية أذواقنا عن طريق تحديده لمعاني الانسجام والنظام والرشاقة في موضوعات الطبيعة والفنّ، وتحديده لِما ينبغي أن يكون عليه الشيء الجميل."[٨٥] وقد استخدمه كانط بمعنى الحسّاسيّة، فقال: هي الحسّاسيّة الترنسندنتاليّة.[٨٦]

وتظهر الجماليّة بمظاهر مختلفة لكنّها مترابطة: كنظرة للحياة وفكرة معالجة الحياة بروحيّة الفنّ للاستمتاع الجماليّ، وهذه تُدعى (الجماليّة التأمّليّة)، كنظرة للفنّ – الفنّ من أجل الفنّ– التي تمثّل هذه النظرة محاولة جذريّة لفصل الفنّ عن الحياة، وقد يقبل الكثير من الناس بالقول بأنّ الفنّ يختلف عن الحياة؛ والموقف الجمالي يؤكّد ذلك الاختلاف إلى حدّ القول: بأنّ الفنّ لا علاقة له بالحياة؛ لذلك فهو لا يحمل مضمونات أخلاقيّة، وكخاصيّة لأعمال فعليّة في

---

(٨١) كمال عبد، **جماليّات الفنون**، دار الحريّة، بغداد، (د.ط)، ١٩٨٠، ص٢٠.
(٨٢) عبدالله خضر حمد، **روائع قرآنية**، ص١٨.
(٨٣) سردار خالد إسماعيل، **جماليات التشخيص في شعر شعراء الطبقة الأولى من الجاهليّين**، رسالة ماجستير، الإشراف/ نوزاد شكر اسماعيل، جامعة صلاح الدين، ٢٠١٥، ص٤.
(٨٤) أميرة حلمي مطر، **فلسفة الجمال، أعلامها ومذاهبها**، ص ١٢٥.
(٨٥) يوسف خليل يوسف ومحمّد أبو النجا: **الحديث في الفلسفة والأخلاق والمنطق وعلم النفس**، ص٩١.
(٨٦) مراد وهبه، **المعجم الفلسفي**، القاهرة، دار قبّاء الحديثة، ط١، ٢٠٠٧، ص٢٤٨.

الفنّ والأدب، ولكنّ الجماليّ أو الجماليّة بمعناها الواسع هي ليستْ محض محبّة الجمال فحسب، بل قناعة جديدة بأهمّيّة الجمال بالمقارنة مع – وحتّى في مقابلته مع – قيم أخرى. وغَدتِ (الجماليّة) تمثّل أفكاراً بعينها عن الحياة والفنّ، أفكاراً اتخذتْ بعد ذلك نمطاً متميّزاً، وقدّمتْ تحدّياً جديداً وجدّيّاً بوجه أفكار أكثر محافظة وتقليداً.(٨٧)

وقد دار حول مصطلح الجماليّات جدلٌ كبير ارتبط بدلالته، وطبيعته، باعتبار أنّه يشكّل جوهر التجربة الجماليّة، وأنّها نظريّة النقاء الفنّي الجماليّ(٨٨) في عناصره وفي آليّاته؛ لِيصبح اسماً دالّاً على حيثيّات واعتبارات جماليّة، في إنجاز النصّ الأدبيّ عن طريق المصدر الصناعيّ.(٨٩)

وهناك استخدام آخر للجماليّة – عند بعض النقّاد– كما في جماليّة (هيغل)، أي فلسفة الجمال عند (هيغل)، فالجماليّة هي أيضاً دراسة مسائل موسّعة ومتفرّعة، مثل: ما الجمال؟ ما علاقة الشكل بالمضمون في الموضوع الجماليّ؟ ما الذي تشترك فيه الفنون المختلفة من عناصر الجمال؟ ولكنّ (الجماليّة) هنا تعني شيئاً يختلف تماماً عمّا تعنيه (الجماليّة) عندما تشير إلى موضوع هذه الدراسة، ومن هذا المنطلق فإنّ مفهوم الجماليّة لا تشير إلى الجميل فحسب، ولا إلى محض الدراسة الفلسفيّة لِما هو جميل، ولكن إلى مجموعة معيّنة من المعتقدات حول الفنّ والجمال ومكانتهما في الحياة،(٩٠) وكذلك إلى تلك الحيثيّات الفنّيّة والبلاغيّة أو الأدبيّة التي تشكّل اعتباراً جماليّاً للخطاب الأدبي.

وبواسطة هذه الخصوصيّة يمكن التفريق بين الجمال والجماليّة، فالجمال هو ما يثير الانفعال، أمّا الجماليّة فإنّها الفكر الذي يفكّر في الانفعال، والفكر بما أنّه يعلو الطبيعة، فإنّ علوَّهُ يبلغ عنه أيضاً عبر انتاجاته وعبر الفنّ،(٩١) والدليل على ذلك تمكّن المبدع في ترجمة "جماليّات العالم الطبيعيّ إلى إبداع الإنسان الفنّيّ وإلى قيم جماليّة فعّالة، تحدث في المتلقّي

(٨٧) ر. ڤ . جونسن، **موسوعة المصطلح النقدي**، ص٢٨٥-٢٦٩.
(٨٨) ستولنيتز جيرو، **النقد الفنّي، دراسة جماليّة وفلسفيّة**، (تر: فؤاد زكريّا)، دار الوفاء، الإسكندريّة، ط١، ٢٠٠٧، ص٣.
(٨٩) صالح ملا عزيز، **جماليّات الإشارة النفسيّة في الخطاب القرآني**، ص١٨.
(٩٠) ر. ڤ . جونسن، **موسوعة المصطلح النقدي**، ص٢٧٣-٢٧٤.
(٩١) عبدالله خضر حمد، **روائع قرآنيّة**، ص١٣٢-١٣٣- ١٩٢.

الإحساس بالمتعة والتأثير النفسيّ."[٩٢] ثمّ أُطلقتْ على الإدراك الخاصّ بشعور الجمال كما نراه في الطبيعة وآيات الفنون؛[٩٣] لذلك حدّد (بومجارتن) مفهوم الجمال بمعرفة الشيء الجميل سواءً في الطبيعة أم في الفنّ من حيث خصائصه وحالاته وأنواع الجمال من الناحية الفلسفيّة.

أمّا من الناحية السيكولوجية فيعنى علم الجمال بالتجربة الجماليّة والإمتاع فيها، وملاحظة عملية الإبداع ذاتها، والناحية السيكولوجيّة هي التي جعلتْ من ميدان الجمال علماً دقيقاً وتجريبياً بدءاً بالعالم فخنر[٩٤] ومن أهمّ ميادينه الإدراك الجمالي.[٩٥]

ومهما تشعّبتِ الآراء في مفهوم الجماليّات؛ فإنّها تعدّ منهجاً تحليليّاً نقديّاً لدراسة البنية اللغويّة، والأسلوبيّة، وما تؤسّسه من دلائل ووظائف وأهداف، وبما أنّ الجمال نظام التوافق والتوازن والتناظر والتناسب، فإنّ الجمال مُقترن بالبلاغة والأسلوب عن كثب، ومن يتأمّل مسائل الجمال في البلاغة العربيّة عامّةً، وفي علومها بصفة خاصّة يدرك مدى الانسجام المطلق القائم على خطوط متوازية، ومتنوّعة في إطار الوحدة والتنوّع.[٩٦]

إذاً مهمّة الفنّان إلى جانب الجمال الطبيعيّ هي كيف يبدع عملاً جميلاً، وأن يكون لفنّه ميزة خاصّة به، بحيث يصنع شيئاً خاصّاً به مختلفاً عن الآخرين، أو على الأقلّ كيف يعبّر عن مشاعره وانفعالاته، وأن يحرّر مِن خَلَجات نفسه وعواطفه، والأدب فنٌّ جميل، بل هي أرقى الفنون الجميلة التي يتّخذها الفنّانون للتعبير عن تجارُبِهِم الفنيّة؛ لأنّ الأدب ليس فكرة فحسب ولكنّه "فكرة مصوّرة مزجاة بعاطفة."[٩٧]

وينبغي هنا أن نشير إلى أمرٍ جدير بالذكر وهو أنّ الفعّاليات والأساليب التي تمارس لدى الشعراء سرعان ما تصبح مألوفة، نتيجة ذلك الاستمرار الذي يخدّر وعي المتلقّي ويجعله مأسوراً، فتفقدُ جِدته وفتنته وجماليّته، فهي بحاجة إلى تجاوز هذا الواقع وهزّ وعي المتلقّي، إذ إنّه كلّما ألفنا حيلة فنيّة أو وسيلة جماليّة وتعوّدنا عليها أصبح تلقّيها ميسوراً ومفهوماً لدينا،

(٩٢) محمّد الأمين شيخة، **التشكيل الأسلوبي في الشعر المهجر الحديث**، ص٤٩٤.
(٩٣) مراد وهبه، **المعجم الفلسفي**، ص٢٤٨.
(٩٤) جوستاف فخنر: (١٨٠١- ١٨٨٧) فيلسوف وفيزيائي وعالم نفس ألماني، مؤسّس علم النفس الفيزيقي.
(٩٥) محمّد صالح الضالع، **الأسلوبية الصوتية**، دار غريب، القاهرة، (د.ط)، ٢٠٠٢، ص١٨.
(٩٦) مجدي عايش عُودة، **جماليّات التشكيل البلاغي في المقامات العثمانيّ**، ص٢٢.
(٩٧) ابراهيم سلامة، **بلاغة أرسطو بين العرب واليونان**، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ط٢، ١٩٥٢، ص٣٤٥.

ينقص تأثيرها وفعّاليتها الجماليّة، ويتقلّص قيمتها الفنّيّة، بينما توقظ المسالك الجديدة في تنبيه الوعي بالحياة والشعور باللّغة، خاصّةً إذا تجسّدتْ في أدوات فنّيّة مستحدثة توقظ لدينا المفاجأة والدهشة، والتحدّي الواضح في فكّ مغاليقها وتمتحن قدرتنا على الاستقبال وكفاءتنا في التلقّي، بما يتيحه من لذّة اكتشاف الجديد.[٩٨]

ومن هنا بدأ محاولة الشعراء عن الجديد دوماً وتحديث أساليبهم، وأنّ لكلّ أديبٍ طريقة فنّيّة جماليّة خاصّة في عمله الأدبي التي تميّزه عن غيره من الأدباء، وعلى هذا فالأسلوب الأدبيّ سمة شخصية خاصّة لا يمكن أخذها ولا نقلها ولا تعديلها، فالأديب لا يكون أديباً إلّا إذا تفرّد بطريقة التفكير والتعبير والصياغة الفنّيّة الجميلة.[٩٩] وفي ذلك يلجأ الفنّان إلى حالة كيف ينشئ قولاً جديداً فينشئُ حياةً جديدة، أو كيف ينشئ حياةً جديدة ثمّ ينشئ لها قولاً جديداً معبِّراً عنها،[١٠٠] ومن هذا المنطلق جاءتِ الإبداعات المتنوّعة في الفنون الجميلة.

(٩٨) جمال سليمان مصطفى، **جماليات النص في شعر كاظم الحجاج**، ص١٩.
(٩٩) محمّد عبد المطّلب، **البلاغة والأسلوبية**، دار نوبار، بيروت، ط٤، ٢٠١٠، ص٢٢٤-٢٢٥-٢٢٧.
(١٠٠) فيكتور الكك وأسعد علي، **صناعة الكتابة**، دار الفجر، بيروت، ط٢، ١٩٧٣، ص٨٣.

٢. المحور الثاني: التشكيل البديعي والرؤية المعاصرة له

٢,١. التشكيل البديعي

التشكيل مصدر (شكّل يُشكِّل) على وزن (تفعيل)، والشكلُ يعني الشبهُ والمثلُ، يقال: هذا على شكل ذاك، أي: على مثاله، وهذا أشكلُ بهذا، أي: أشبه به، والجمع أشكال وَشُكول، والمشاكلة الموافقة.[١٠١] وشَكلُ الشيء، صورته المحسوسة أو المتوهّمة،[١٠٢] والشكل أيضاً يأتي بمعنى الإشكال، ممّا يشبه الشيء في أكثر صفاته حتّى يُشكَلَ الفرق بينهما،[١٠٣] و(تشكّلَ)، أي تصوّرَ، ومعنى قولهم: (شكّله تشكيلاً)، أي: صوّره، وشكّلتِ المرأة شَعرَها، أي: ضَفَرَتْ خُصلتين من مقدَّم شَعرِها عن يمينٍ وعن شمال، وشاكلةُ الإنسان: شَكله ومذهبه، وشَكَّلَ الرسام لوحته، ركّب ألوانها وخطوطها، وشَكَّلَ باقة من الزهور: ألّف ونسّق بين أفرادها.[١٠٤]

والذي يبدو جليّاً من المعنى اللغويّ تنبُّه النقّاد العرب وعلماء البلاغة للعَلاقة الوشيجة بين أنماط الإبداع الفنّي المادّيّ رسوماً وزخارف ونقوشاً، والإبداع الفنّيّ شِعراً ونثراً، المتمثّل في القدرة الفنّيّة على التصوير، والتعبير عن المعاني بأسلوبٍ أدبيّ جميل، فقد انطلق الأُدباء يرسُمُون أجمل التشكيلات معتمدين على أنماط الإبداع المادّيّ، فقد كانتْ هذه الأنماط بمثابة المصباح الذي يضيئ لهم سُبُلَ الإبداع ودروب التفوّق، فاندفعوا ينظمون ويُشكّلون روائع الأشعار والأبيات، ويكتبون أروع القصص والروايات، ويقدّمون أجمل الصور والتشكيلات، ويصيغون أبهى المحسّنات.[١٠٥]

والشكل في الدراسات الأدبيّة الحديثة هو مجموع العلاقات الصياغيّة، التي تُعرّف نظام العلامات في تعارض مع الجوهر. أمّا الشكليّة فهي إغراق في مظاهر ظاهرة ما، وهي إطلاق مبتذل يقابل الأتيكيتْ، وقد أصبح شائعاً، للحدّ الذي فقد دقّته.[١٠٦] وتطلق الشكلانيّة على تيّار تنظيري أدبي "نشأتْ من جهود تجمّعين بين: حلقة موسكو(١٩١٥–١٩٣٠)، وكان عنصرها

---

(١٠١) ابن منظور، **لسان العرب** ، مادّة (شكل).
(١٠٢) كرم البستاني وآخرون، **المنجد في اللّغة** دار الشروق، بيروت، ط٢، ٢٠٠٧، ص٣٩٩.
(١٠٣) أبو هلال العسكري، **الفروق في اللّغة**، ص٢٥٧-٢٥٨.
(١٠٤) ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة (شكل).
(١٠٥) مجدي عايش عُودة، **جماليّات التشكيل البلاغي في المقامات العُثمانيّة**، ص٣٤.
(١٠٦) سعيد علّوش، **معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة**، دار الكتاب، بيروت، ط١، ١٩٨٥، ص١٢٨-١٢٩.

البارز ياكسبون، وبين: حلقة سان بترسبروغ التي كانتْ معظم أعضائها من طلبة الجامعة، مؤكّدة على العلاقة بين الفنّ وأسراريّة اللغة الجماليّة الشعريّة والفنّيّة، باعتبار الشكل ليس شكلاً لذاته، وإنّما شكلاً رمزيّاً، له وظيفة دلاليّة رمزيّة."[١٠٧] وبذلك حصروا اهتمامهم في نطاق النصّ دون الاهتمام بما هو خارجه؛ ولهذا يتجنّب الشكلانيّون استعمال الشكليّ لتلافي الالتباس.

التشكيل اصطلاحاً: إنّ المتنقّل بين معاني مادّة (شَكَلَ) يلحظ العلاقة الوشيجة بينَ المعنى اللغويّ، والمعنى الاصطلاحيّ، فكثيرٌ من استخدامات اللفظة في اللغة تحمل دلالات التشكيل في بُعدها الاصطلاحيّ، وقد تناول علماء البلاغة المشاكلة في ثنايا مؤلّفاتهم. وتَرَدَّدَ مصطلح التشكيل عند أرباب البلاغة، وأساطين الفصاحة العرب، إذ ذكر (ابن الأثير) ما أسماه الصناعة اللفظيّة التي تعتمد على اختيار الألفاظ، وشبّه ذلك بحكم اللآلئ، يقول: فإنّا نتخيّرُ، وننتقي قبل النظم الثاني، نظم كلّ كلمةٍ مع أختها المشاكلة لها؛ لئلّا يجئ الكلام قلقاً نافراً عن مواضعه، وحكم ذلك العقد المنظوم في اقتران كلّ لؤلؤةٍ منها بأختها المشاكلة لها.[١٠٨]

ولم يبتعد حازم القرطاجنّيّ في هذا المفهوم عن سابقيه، حيث أبدى اهتماماً واضحاً بما يحدثه الأثر النفسيُّ بين عناصر الصورة المرسومة المحسوسة، أو الصورة الشعريّة الذهنيّة، فالنفس تتلذّذ بالأشكال المتألّقة في تكوينها، المتناسقة في عناصرها، المتآلفة في أجزائها، وفي المقابل تنفرّ من الأشكال المتنافرة في تركيبها، فإنّ " منزلة اللفظ المحاكى به، وأحكام تأليفه من القول المحاكى به بمنزلة الأصباغ، وحسن تأليفها بعضها إلى بعض، وتناسب أوضاعها من الصور التي يمثّلها الصانع، وكما أنّ الصورة إذا كانتْ رديئة، وأوضاعها متنافرة، وجدنا العين نابية عنها غير مستلّذة لمراعاتها، وإن كان تخطيطها صحيحاً، فكذلك الألفاظ الرديئة، والتأليف المتنافر، وإن وقعتْ بها المحاكاة الصحيحة.[١٠٩]

إذاً مفهوم التشكيل عند القدماء يتعلق بالتركيب اللغويّ والبلاغيّ وصياغة وحداتهما، فالشعر في نظر عبدالقاهر الجرجانيّ أداة لتشكيل الصور وتجسيد الأفكار والمشاعر الوجدانيّة

---

(١٠٧) جميل قاسم، **مقدّمة في نقد الفكر العربي من الماهية إلى الوجود**، ص١٣.

(١٠٨) ضياء الدين نصر الله بن محمّد بن محمّد عبد الكريم المعروف بابن الأثير الموصلي، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، دار نهضة مصر، القاهرة ، ط٢، ١٩٥٩، ج١/ ص١٤٩.

(١٠٩) حازم بن محمد بن أبو الحسن بن حازم القرطاجنيّ، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٤، ٢٠٠٧، ص١٢٩.

في قالب مادّيّ ملموس، يتلخّص في تنظيم الكلمات وطريقة تأليفها،[١١٠] وهذا ما يؤكّد أنّ علم البلاغة "يقوم بعمليّة تنظيم جماليّ للّغة من حيث تشكيلها في قوالب من اللّياقة وجعلها معاني يهشّ لها السمع والنفخ في الكلمة، لِجَعْلِها روحاً تسري في السمع والقلب."[١١١] أي إنّ التشكيل من خلال منظور القدماء هي إعادة التركيب للعناصر الموجودة من اللغة تركيباً جديداً وبعلاقات جديدة، أمّا التشكيل البلاغي فهو التركيب الجميل من الوحدات اللغويّة والإشارات الأسلوبيّة بعلاقات بلاغيّة، في إطار فعل المشكّل البليغ.

أمّا التشكُّل فهو الحالة المنجزة من فعل التشكيل لكن بدون الإشارة إلى دور المشكِّل وفعله، وإيثارنا لمصطلح (التشكيل البديعي) على (الصورة البديعيّة)، يأتي من أنّ مفهوم التشكيل دائرتها أوسع واكثر إحاطة من مصطلح الصورة الصورة، وفي النقد الحديث تَداولَ النقّاد مصطلح التشكيل، وقد أجمعوا على أنّه: "الصيرورة التي تُؤَوّلُ إليها الأشياء والمكوّنات؛ لتحقّق وحدة متماسكة مترابطة ووجوداً جديداً، تحقّق فيه مبادئ المزج والتوليف والتنظيم والانسجام فِعلَها الفنّي."[١١٢]

ومع التقدّم المنهجي في الأبحاث الأدبيّة والنقديّة الحديثة تحوّل مفهوم(الشكل والمضمون) التقليدية إلى ما يسمّى بثنائية (التشكيل والرؤيا)، فأصبح مصطلح (الشكل) بمعناه البسيط والمجرّد، يعني (التشكيل) بمفهومه المركّب والمعقّد، وتبدأ أوّل خيوطه الفنّيّة والجماليّة في حاضنة النصّ،[١١٣] وهذا يعني أنّ التشكيل، في وجهة نظر النقد الحديث، هو " مصطلح يحمل دلالتين، تدلّ الأولى على المظهر الخارجيّ، أي مظهر الشيء، وتدلّ الثانية على المجموع المتماسك والمتوازن له، والذي لا يتجزّأ، حيث إنّه نتاج عمليّة توحيدٍ ترتيب عليها تنظيم عناصر مختلفة، وتوزيعها بحيث كوّنتْ هيكلاً جديداً فقدتْ عناصرها فرديّتها؛ ومعناها لصالح الشكل الذي أصبحتْ جزءاً لا يتجزّأ منه."[١١٤]

---

(١١٠) بو عيسى مسعود، **التشكيل الموسيقي في شعر سليمان العيسى ديوان الجزائر أنموذجاً**، رسالة ماجستير، الإشراف/ علي منصوري، جامعة الحاج خضر، باتنة، الجمهورية الجزائريّة، ٢٠١٢، ص٢٧.

(١١١) محمّد صادق حسن عبدالله، **جماليّات اللغة وغنى دلالاتها**، ص٣٢٧.

(١١٢) نواف قوقزة: **نظرية التشكيل الاستعاري في البلاغة والنقد**، عمان ،ط١، ٢٠٠٠، ص٢٧.

(١١٣) بو عيسى مسعود: **التشكيل الموسيقي في شعر سليمان العيسى ديوان الجزائر أنموذجاً**، ص٣١-٣٢.

(١١٤) أحمد زكي بدوي: **معجم مصطلحات الدراسات الإنسانيّة**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، (د.ط)، ١٩٩١، ص١٤٨.

ويرى آخرون إنّ التشكيل "عمليّة تركيبيّة متكاملة تهتمّ بالمضمون اهتمامها بالشكل، فتنتظم فيها كلّ عناصر الإبداع في كلٍّ حيويٍّ مُتناغم."[١١٥] وكذلك يحمل مفهوم التشكيل في ثناياه معاني القدرة على التلاعب بالألفاظ لرسم أبهى الصُور والرسم بالكلمات؛ لتصوير أروع اللوحات الأدبيّة، فالتشكيل هو القدرة على الشكل بأشكال متعدّدة، ومن معناها هذا ظهر مصطلح الفنّ التشكيلي في الرسم والنحت، والهندسة المعماريّة، لقدرة المواد التي يستخدمونها على التشكّل المرغوب."[١١٦]

ولِما ينظم الأدباء أروع القصائد، ويكتبون أعذب الكلمات، ويتغنّون بأحلى الألحان، ويرسُمون أجمل اللوحات، ويصوّرون أدقّ وأرقّ الصُور، ويشكّلون نفائس النماذج، والأشكال. وبهذا انصهرت الدلالات المادّيّة، والدلالات المعنويّة، في بوتقة واحدة، فأنتجتْ لنا كائناً يحمل ملامح الإبداع وسمات الإبهار، ولعلّ هذا ما سوّغ لتعريفه بأنّه: "إعادة تنظيم الأشياء وفق ممارسة تشكيليّة تُوجد منذ فترة طويلة كاتّجاهٍ له بإخراج الجانب الصُوريّ؛ كي تستعيد الممارسة التشكيليّة طاقتها الحسّيّة البنائيّة في واجهات الحياة الحضاريّة الحديثة ومكوّناتها البنائيّة."[١١٧]

إنّ الحديث عن التشكيل لا يقفُ عند حدود الجوانب الحسّيّة، بل يتجاوز ذلك إلى مسافات أبعد، لأنّ في الحديث عن التشكيل لا يُقصد به " مجرّد الاستعارة الطريفة حين نُنقل الدلالة التشكيليّة من ميدانها الأصليّ في الفنون التشكيليّة، إلى ميدانٍ آخر اصطلح على تسميته بالفنون التعبيريّة. فعمليّة التشكيل قائمة في هذه الفنون وتلك على السواء، وكلّ ما يمكن استدراكه من اختلاف هو أنّ التشكيل في الفنون التشكيليّة حسّيّ، في حين أنّه في الفنون التعبيريّة وراء حسّيّ ومعنويّ.[١١٨]

وإنّ مرحلة التشكيل هي المرحلة النهائية التي تتمظهر التجربة في أعلى درجة من درجات تكوّنها في حاضنة "الإبداع"، وفي هذه المرحلة تتجلّى براعة الأديب في إدارة دفّة التجربة الفنّيّة والجماليّة، ويظلّ مفهوم "التشكيل" المشتغل في منطقة البديع الشعري، مفهوماً عصيّاً على

(١١٥) عبد الخالق العفّ: **التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر**، مطبوعات وزارة الثقافة، فلسطين، ط٢، ٢٠٠٠، ص٤.
(١١٦) محمّد التونجيّ، **المعجم المفصّل في الأدب**، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط١، ١٩٩٣، ص٢٥٣.
(١١٧) ابتسام مرهون الصفّار، **جماليّة التشكيل اللوني في القرآن الكريم**، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط١، ٢٠١٠، ص٥٩.
(١١٨) اسماعيل عزالدين، **التفسير النفسي للأدب**، دار العودة، بيروت، (د.ط)، ٢٠١٤، ص٥٧.

التحديد الإجرائيّ الدقيق، وصعباً على التقنين الاصطلاحي المجرّد، وذلك؛ لأنّ حركته في ميدان اللّغة واسعة ومتداخلة، لا يمكن أن تحدّها حدود واضحة.(١١٩)

فالتشكيلات البلاغيّة ومنها البديعيّة في الشعر ليست مجرّد عمليّة تشكيل لمجموعة من الألفاظ كما هو الشأن في العبارات اللُغويّة العامّة، وإنّما هناك طابع خاصّ لهذا التشكيل، يجعل من الكلام فنّاً وبديعاً شعريّاً دون غيره من ضروب الكلام،(١٢٠) وإذا كان مفهوم التشكيل بمعناه البنائيّ العام والتنظيميّ هو بناء القصيدة وتأليف نسيجها، وإنشاء نظامها الفنّيّ والإصرار على التصميم والتركيب والخاصّيّة المعماريّة، في سبيل الوصول إلى تشييد معمار القصيدة.(١٢١) فإنّ التشكيل على هذا الأساس عُنصرٌ خلاّق وليس مجرّد وسيلة آليّة تعبيريّة، بل هو العمل والتوجيه في رسم استراتيجية النّص، منذ البدء ووصولاً إلى النهاية، ولا شكّ أنّ التشكيل البديعيّ هو جزءٌ ضمن ذلك التشكيل الكلّي للعمل الأدبيّ، لكن بالتركيز والعناية على الجانب البديعيّ أكثر من غيره من الفنون البلاغيّة والأدبيّة.

والبديع لغةً مأخوذ ومشتقّ من الفعل "بَدَعَ" وأبْدَعَ الشيءَ يُبدِعه بدْعاً، وابتدعه: أنشأه وبدأه،(١٢٢) والبدعُ: الشيء الذي يكون أوّلاً، والبديع: المُحدَثُ العجيب، وأبدع الشيء: جاء بالبديع،(١٢٣) وابْتدَعْتُ الشيءَ: اخترعتُهُ لا على مثال،(١٢٤) ويُقال: بَدَعَ بداعةً وبدعاً: صار غاية في صفته خيراً كان أو شرّاً فهو بديع،(١٢٥) وفي معجم " مقاييس اللغة" نجد: أنّ لفظ (بَدَعَ) له أصلان: أحدهما ابتداء الشيء وصنعه لا عن مثال، والآخر الانقطاع والكَلَل، فالأوّل قولهم: أبدعتُ الشيء قولاً وفعلاً، إذا ابتدأْته لا عن مثال، وفي الثاني يُقال: أبدعتِ الناقة إذا انقطعتْ عن السير بكلال أو ظلع، كأنّه جعل انقطاعها عمّا كانتْ مستمرّة عليه من عادة السير إبداعاً،

(١١٩) محمّد صابر عبيد، **التشكيل الشعري، الصنعة والرؤيا**، دار نينوى، دمشق، ط١، ٢٠١١، ص٥-١٢.
(١٢٠) اسماعيل عزالدين، **التفسير النفسي للأدب**، ص٥٨.
(١٢١) بو عيسى مسعود، **التشكيل الموسيقي في شعر سليمان العيسى ديوان الجزائر أنموذجاً** ، ص٣٢.
(١٢٢) ابن منظور: **لسان العرب**، مادّة(بدع).
(١٢٣) أحمد مطلوب، **البلاغة عند الجاحظ**، دار الحريّة ، بغداد، ط١، ١٩٨٣، ص٧٢.
(١٢٤) محمود بن عمر أبو القاسم جار الله الزمخشري، **أساس البلاغة**، دار إحياء التراث العربي، بيروت، (د.ط)، ٢٠٠١، ص٣٥.
(١٢٥) مصطفى إبراهيم وآخرون، **المعجم الوسيط**، مجمع اللغة العربيّة، مصر، (د.ط)، ١٩٨٩، ص٤٣.

أي: إنشاء أمر خارج عمّا اعْتيد منها،[١٢٦] قال تعالى:﴿ قُلْ ما كُنْتُ بِدْعًا مِنَ الرُسُل ﴾(الأحقاف:٩) أي ما كنت أوّل من أُرسل، فهناك قبلي رُسُلٌ كَثير.[١٢٧]

والبديع من أسماء الله تعالى، لإبداعه الأشياء وإحداثه إيّاها، وهو البديع الأوّل قبل كلّ شيء، قال تعالى:﴿ بَدِيعُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ ﴾ (الأنعام:١٠١) فالبديع في هذه الآية بمعنى مُفعِل، أي منشؤهما ومخترعهما من لا شيء إلى كينونة الشيء، "وكلُّ شيءٍ خَلَقَه الله فهو مبتدئه على غير مثال سبق إليه"[١٢٨] وبلا حذوٍ يحتذيه، فالله تعالى أعطى لذاته هذه الصفة؛ لأنّ طبيعة الإبداع الأصليّة هي الفرادة، وهو النسج على غير مثال ومن غير احتذاء، وهو يسير في طريقٍ غير مطروق، " ثمّ نقلوا المعنى إلى المُبدَع، أي المخترَع المبتكر على غير مثال سابق، وهذا يعني الطيّب والجديد،"[١٢٩] كما ورد في الحديث الشريف، قولهﷺ: "إنَّ تهامَةَ كَبَديعِ العَسَلِ حُلوٌ أَوَّلُهُ وحُلوٌ آخِرُهُ "، والبديع: الطلع والزقّ الجديد، شبّه به تهامة لطيب هوائها، وأنّه لا يتغيّر كما أنّ العسل لا يتغيّر.[١٣٠] وعلى هذا فالكلمة تدور في اللغة حول معنيين رئيسين:

١- الإحداث والإتيان بالجديد المستظرف والمخترع الذي أنشئ على غير مثال سابق.[١٣١]

٢- العجيب والغريب الذي يكون فيه حُسنٌ وطرافة [١٣٢]. في أمور مادّيّة ومعنوية.[١٣٣]

ومن هنا فهم البلاغيّون القدماء مصطلح "البديع" على أنّه: درجة خاصّة من التميّز يظفر بها الفنّان المطبوع؛ لذا نراهم يوسّعون دائرته ويجعلونه مرادفاً للبلاغة، وأخرى يضيّقونها ويجعلونها تختصّ بالتفرّد في فنون بعينها.[١٣٤]

---

(١٢٦) مجد الدين أبي السعادات المبارك بن محمّد الجَزَري ابن الأثير، **النهاية في غريب الحديث والأثر**، (تق:علي بن حسن بن علي بن عبد الحميد الحلبي الأثري)، دار ابن الجوزي، المملكة العربيّة السعوديّة، ط١، ١٤٢١هـ، ص٦٧.

(١٢٧) أحمد بن فارس بن زكريّا، **معجم مقاييس اللغة**، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩١، ص٢٠٩.

(١٢٨) عمر عبدالهادي عتيق، **ظواهر أسلوبيّة في القرآن الكريم**، عالم الكتب الحديث، إربد، ط١، ٢٠١٠، ص١٠٥.

(١٢٩) فكتور الكك وأسعد علي، **صناعة الكتابة**، ص٣٦٦.

(١٣٠) مجد الدين أبي السعادات المبارك بن محمّد الجَزَري ابن الأثير، **النهاية في غريب الحديث والأثر**، ص٦٧.

(١٣١) **المصدر نفسه**، ص٧٢.

(١٣٢) الشحات محمّد أبو ستيت، **دراسات منهجيّة في علم البديع**، دار خفاجي للطباعة والنشر، القاهرة، ط١، ١٩٩٤، ص٧.

(١٣٣) أحمد مطلوب وحسن البصير، **البلاغة والتطبيق**، مطابع مديرية دار الكتب للطباعة والنشر جامعة الموصل، ط١، ١٩٨٢، ص٤١١.

(١٣٤) منير سلطان، **البديع في شعر أحمد شوقي**، منشأة المعارف ،الإسكندريّة، ط٢، ١٩٩٢، ص١١-١٢.

أمّا البديع اصطلاحاً: فهو علمٌ يُعرف به وجوه تحسين الكلام يبتغيها الأدباء والشعراء؛ لِتضفيَ على أدبهم نوعاً من الجمال اللفظيّ والمعنويّ،[١٣٥] وذلك بعد رعاية مطابقة الكلام لمقتضى الحال، ووضوح الدلالة على المراد لفظاً ومعنى.[١٣٦]

ويُوصفُ بالعلم الجامع لطرق التزيين، وبذلك يُلحظ أنّ الجانب الاصطلاحيّ يركّز على جانب التزيينيّ في هذا العلم، وجَعْل أمر البديع ثانويّاً في التعبير البلاغيّ، في حين ركّز المعنى القاموسيّ على جانب الخَلْقِ والإبداع، واعتبرَهُ جوهريّاً في التعبير البلاغيّ لا ضَرْباً من الكلمات، وهكذا يحصّر المعنى الاصطلاحيّ على المعنى القاموسيّ في إظهار أهمّيّة البديع، الذي بدأ أساساً لا على مثال إلى تحسين الكلام وتزيينه، شريطة أن يطابق مقتضى الحال وتبقى الدلالة واضحة غير غامضة أو زائفة،[١٣٧] وقيل: "سُمّيَ البديع بديعاً لكونه باحثاً عن الأمور المستغربة."[١٣٨]

٢,٢. لمحة عن تأريخ علم البديع

أطلق البلاغيّون كلمة (بديع) بدايةً على فنون البلاغة ومسائلها عامّة، كما أطلقوا على تلك الفنون والمسائل مصطلحات: البلاغة والفصاحة والبيان والبراعة،[١٣٩] وقد خضع مصطلح البديع إلى مدّ وجزر في دلالته عند النقّاد والبلاغيّين القدامى. أمّا نشأته كعلم في التراث البلاغيّ العربيّ، فالدارسون ميّزوا بين مرحلتين مرّ بهما هذا العلم، وهما مرحلة قبل القرن السابع للهجرة، ومرحلة ما بعده.[١٤٠] أمّا المقصود بالمرحلة الأولى فهي: مرحلة ظهور واستعمال لفظة" البديع" من قبل بعض الشعراء والكتّاب والمفسّرين، والثانية، نشأة علم البديع وتطوّره. ولكن في الحقيقة أنّ علم البديع قد مرّ بمراحل رئيسة ثلاث، وهي كالآتي:

---

(١٣٥) أحمد أبو حاقة، **البلاغة والتحليل الأدبي**، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٩٣، ص١٩٢.
(١٣٦) محمد بن عبد الرحمن بن عمر أبو المعالي جلال الدين القزويني الشافعي المعروف بخطيب دمشق **تلخيص المفتاح**، المكتبة العصرية، بيروت، ط١، ٢٠٠٢، ص١٧٣.
(١٣٧) محمّد أحمد قاسم ومحي الدين ديب، **علوم البلاغة**، المؤسّسة الحديثة، لبنان، ط١، ٢٠٠٣، ص٥٢.
(١٣٨) سعد الدين مسعود بن عمر التفتازاني، **المطوّل، شرح تلخيص مفتاح العلوم**، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط٣، ٢٠١٣، ص٦٤١.
(١٣٩) بسيوني عبد الفتّاح فيود، **علم البديع**، دراسة تأريخية وفنّيّة لأصول البلاغة ومسائل البديع، مؤسّسة المختار، القاهرة، ط٤، ٢٠١٥، ص١٣.
(١٤٠) خالد كاظم حميد الحمداوي، **أساليب البديع في نهج البلاغة**، أطروحة دكتوراه، الإشراف/ مشكور كاظم العوادي، جامعة الكوفة، ٢٠١١، ص٧.

المرحلة الأولى: الممارسات البديعيّة

إنّ استعمال فنون البديع في الكلام لم يكن أمراً مُستحدثاً، فقد وُجِدتْ الألوان البديعيّة في الأدب الجاهليّ والاسلاميّ والأُمويّ شعره ونثره، واستخدمها العرب الخُلَّص في التعبير عن أغراضهم كغيرها من طرق التعبير، بطريقة فطريّة لا تستند إلى القواعد، فجاء في أساليبهم التشبيه والقصر والاستعارة بجوار الطباق والسجع والجناس دون فرقٍ؛ لذلك فإنّ فنون البديع اتّفقتْ للقدامى اتفاقاً، واطّردتْ في كلامهم اطّراداً عن عفو الخاطر، وفيض الفطرة ووحي السليقة، لا تعمُّلَ فيها ولا تكلّفَ، ودون إعمال الفكر، وكانتْ ممّا يستدعيه المعنى استدعاءً من غير أن يعمدوا إليها متعلّمين متكلّفين، ومن غير أن يعرفوا لها أسماء وأنواع وتقسيمات، سوى أنّها من ألوان كلامهم الذي يؤدّون بها أغراضهم.(١٤١)

ومن هنا فإنّ هذه المرحلة عبارة عن مرحلة فنّيّة بحتة، حيث كان البديع بمعنى الابتداع والاختراع المتميّز، والفطرة العربيّة في أوجها.(١٤٢) ولا نبعد إذا قلنا إنّ الحديث عن البلاغة، والإشارة إلى فنونها ومسائلها قد بدأ منذ العصر الجاهلي، وكانت آنذاك في صورة ملاحظات نقديّة أو توجيهات تعليميّة إرشاديّة، وممّا يُروى أنّ "النابغة الذبيانيّ" كانتْ تُضربُ له قُبّة في (سوق عُكاظ)، فيحتكمون إليه الشعراء الناشئون عند إنشادهم الشعر.(١٤٣)

وهذا يعني أنّ ظاهرة نشأة علم البديع كظاهرة كلاميّة فعليّة موجودة في كلام العرب ولا يمكن التحديد الزمنيّ لها، وهي موجودة مع وجود اللغة العربيّة، فعندما تُوجد اللغة تُوجد معها مستويات لغويّة، كلام أجمل من كلام، وكلام أوقع من كلام، ثمّ إنّ العرب أمّة نشطة في الكلام والقابليات القوليّة، وهي أمّة تُمثّل حضارته في الكلمة وفنّ القول، مقابل العقل عند اليونان والقوّة عند الرومان والموسيقى عند الفرس واتّقان الصنعة عند الصينيّين.

وما كون القرآن معجزة قوليّة ونزولها بالعربية إلّا تحدّياً لبلاغة العرب وفصاحتهم، ودليلاً شاخصاً ودامغاً على حضور البلاغة بمستوياتها الثلاثة في كلامهم وممارستهم لها على أوسع

---

(١٤١) أحمد إبراهيم موسى، **الصبغ البديعي في اللغة العربيّة**، دار الكتاب العربي، القاهرة، (د.ط)، ١٩٦٩، ص١٥.
(١٤٢) منير سلطان، **البديع في شعر شوقي**، ص١٢.
(١٤٣) بسيوني عبد الفتّاح فيود، **علم البديع**، دراسة تاريخيّة...، ص٢١

صورة ومستوى، مع أنّ العرب كانوا أمّة أمّيّة لا تعرف القراءة والكتابة، وما كانتْ لديهم معرفة مجرّدة وإدراكاً علميّاً منتظماً بظواهر الأشياء وحقائق البلاغة والدقائق اللغويّة، وإنّما كانتْ ممارستهم لها عن ملكة واقتدار وفطرة، وكان المتكلّم وكذلك المتلقّي سليقيّاً وعفويّاً يعرف الكلام الجميل ويميّز بين كلامٍ بليغ وغير بليغ، مع شيءٍ من المعرفة البسيطة والبدائيّة، وإشارات وملاحظات بلاغيّة يلاحظها الشعراء والنقّاد والكتّاب، ثمّ نَمتْ هذه المسائل والملاحظات البلاغية وتطوّرتْ فيما بعد في عصر التدوين والتأسيس المعرفيّ في القرنين الثاني والثالث.(١٤٤)

وهذا دليل واضح وقويّ على أنّ شأن البلاغة ومنها البديع ملكة وسليقة ولياقة ذاتيّة فطريّة لا اكتسابيّة، تظهر وتتطوّر في بيئات متنوّعة، بدائيّة ومتطّورة، خاصّة عندما تَكْبُرُ مساحة الممارسة وتصبح ظاهرة شموليّة يتنافس فيها الأفراد، وتكون عليها المفاضلة الاجتماعيّة واللياقة الشخصيّة كما كانتْ الحال بين العرب وبُلغائهم وشعرائهم في الأسواق والتجمّعات، ومبارزاتهم الشعرية والخطابيّة؛ لذلك قال الجاحظ: " أوّل البلاغة اجتماع آلة البلاغة؛"(١٤٥)

ولهذا أوجب علينا التفريق بين البلاغة كفنّ والبلاغة كعلم، الذي هو محلّ الدراسة والمعاينة، فالفنّ له مبرّرات الوجود منذ القِدَم باعتبار ممارسة الأدب بخصائصه الفنيّة الراقية، أمّا مُراقبة ودراسة هذه الخصائص وتأطيرها وتقنينها فهو الواقع تحت طائلة الجدة والتطوّر والتدرّج بحسب العصور والمستجدّات.

المرحلة الثانية: وهي مرحلة ما قبل القرن السابع الهجري.

أُطلِق مصطلح البديع في هذه الحقبة على الشعر المُحدَث الذي أتى به شعراء العصر العبّاسي المجدّدون، إذ وضعوا مصطلحات بديعيّة لبعض الصور البيانيّة والمحسّنات اللفظيّة والمعنوية،(١٤٦) والشعراء أنفسهم هم أوّل من أطلقوا مصطلح البديع على الشعر الجديد المتميّز عن سابقه بجماليّة التعبير وحداثته، ولكن هذا الجديد الذي أتى به الشعراء لم يكن محموداً عند اللغويّين؛ لذلك روى الأصفهانيّ قول أحدهم الذي قال:(١٤٧) " أوّل من أفسد الشعر مسلم بن

(١٤٤) بسيوني عبد الفتّاح فيود، **علم البديع**، دراسة تاريخيّة، ص٨.
(١٤٥) عمرو بن بحر بن أبو عثمان المعروف بالجاحظ، **البيان والتبيين**، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٧، ١٩٩٨ ج١/ ص٩٢.
(١٤٦) عائشة حسين فريد، **وشي الربيع بألوان البديع**، دار قباء، القاهرة، (د.ط)، ٢٠٠٠، ص٩.
(١٤٧) محمّد أحمد قاسم ومحي الدين ديب، **علوم البلاغة**، ص٥٤.

الوليد (ت٢٠٨هـ) الذي جاء بهذا الذي سمّاه الناس البديع، وتبعه فيه جماعة، وأشهرهم فيه أبو تمّام الطائي، فإنّه جعل شعره كلّه مذهباً واحداً،"[١٤٨] ويبدو أنّ المعنى القاموسيّ هنا قد رجحتْ كفّته في المصطلح؛ لأنّ الافتنان والتصرّف اللذَين يُعنيان الإتيان بالجديد المتميّز هما الطاغيان على دلالته.

وقد تنبّه الشعراء العبّاسيّون إلى ما في شعر القدماء من طرائف الصنعة البديعيّة، منهم مقتصدين كالبحتري وابن المعتزّ، ومنهم تناولوه إلى درجة الإفراط كأبي تمّام، ممّا جعل "الجاحظ" أن يضيفه إلى معنى الجدة والطرافة والاستعمال العلميّ،[١٤٩] فكانتْ كلمة البديع عنده تعني الصُور والمحسّنات اللفظيّة والمعنويّة وإن كان لم يوضحّها توضيحاً دقيقاً.

وكان "الجاحظ" من أوائل مَن سبق إلى مصطلح البديع بهذا المعنى، والإشارة إلى نشأة البديع، وإلى أوّل من اقترعه، مِن الرواة الذين أطلقوا اسم "البديع" على المستطرف من الفنون الشعريّة، قال: ومن الخطباء الشعراء ممّن كان يجمع الخطابة والشعر الجيّد والرسائل الفاخرة مع البيان الحسن، كلثوم بن عمرو العتّابيّ، وحذا حذوه المولّدون من أمثال، منصور النمريّ ومسلم ابن الوليد، وقيل: لم يكن في المولّدين أصوب بديعاً من بشّار وابن هَرْمَة.[١٥٠]

وفي قول "الجاحظ" ما يفيد أنّ البديع نشأ في الأدب العربيّ من التفكير المختلط والمجهود المشترك بين العرب والمستعربين من ذوي الأصول الفارسيّة، ولم يكن خالصاً من الفرس وحدهم الذين يعرفون بميلهم إلى التعبير باللون،[١٥١] وإنّ اختلاط الأسماء العربيّة كالعتّابي والنمريّ وابن هرمة، مع الأسماء الفارسيّة مثل بشّار ومسلم ابن الوليد يدلّ على أنّه مذهب عبّاسي تعاونتْ فيه طوائف من الشعراء العرب والفرس جميعاً.[١٥٢]

وفي ذلك العصر انتشرتِ الصور البديعيّة الطريفة في الأساليب وعلى ألسنة الشعراء، فأتى الخليفة العبّاسي عبد الله ابن المعتز؛(ت٢٩٦هـ) لِيجمعها في كتابه "البديع"، وذكر أنّ هذه

(١٤٨) علي بن الحسين بن محمد بن أحمد بن الهيثم المرواني المعروف بأبي الفرج الأصفهاني، **الأغاني**، دار الكتب المصرية، القاهرة، (د.ط)، ١٩٧٢، ج١٩/ ص٣١.
(١٤٩) عبد الفتّاح لاشين، **البديع في ضوء أساليب القرآن**، دار الفكر العربي، مصر، ط١، ١٩٩٩، ص٧.
(١٥٠) الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج١/ ص٥١.
(١٥١) زكي مبارك، **النثر الفنّي في القرن الرابع**، مؤسّسة الهنداوي للثقافة، القاهرة، (د.ط)، ٢٠١٢، ص٤٥.
(١٥٢) عبد الفتّاح لاشين، **البديع في ضوء أساليب القرآن**، ص٨.

التسمية من وضع الروّاة والشعراء المولّدين؛ ولهذا فإنّ أصول هذا العلم في الدراسات المنهجيّة في البلاغة العربية، كان من حصّة " ابن المعتزّ"، بالبدء بدراسة فنون البديع وألوانه، وكان هو أوّل من مهّد الحديث فيها من دون أن يُحدِّد طبيعتها ووسائل فاعليّتها في النصوص، وقد اهتدى ابن المعتزّ إلى ثمانية عشر نوعاً من المحسّنات البديعيّة؛ ذلك لأنّه رأى في (البديع) – المحاسن– البلاغة بعمومها، ولكنّه حينما عزل مصطلحات خمسة تحت عنوان (محاسن الكلام والشعر) مَنَحَ الحريّة لِمَن يأتي مِن بعده للنظر فيها، وهو عارف أنّ تلك (المحاسن) هي مِن البديع ولها خصوصيّاتها عن باقي الفنون البلاغيّة الأخرى.(١٥٣)

وقال: "من أضاف على هذه المحاسن أو غيرها شيئاً إلى البديع... فله اختياره،"(١٥٤) فارتضى أن يكون البديع موضوعاً قابلاً للإضافة، وكذلك الاختلاف والاجتهاد، فكان بذلك أوّل من أفرد البديع بدراسة مستقلّة، وقد حدّد ابن المعتزّ هدفه من تأليفه كتاب البديع بقوله: " إنّما غَرَضُنا في هذا الكتاب تعريف الناس أنّ المحدثين لم يسبقوا المتقّدمين إلى شيءٍ من أبواب البديع."(١٥٥) وبيّن أيضاً " أنّ بشّاراً ومسلماً وأبا نُوّاس ومن تقيّلهم وسلك سبيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفنّ، ولكنّه كَثُرَ في أشعارهم فعرف في زمانهم حتّى سُمّي بهذا الاسم فأعرب عنه ودلّ عليه."(١٥٦) وبيّن في كتابه أيضاً أنّ البديع أصلٌ في العربيّة، قائلاً: " البديع اسمٌ موضوع لفنون من الشعر يذكرها الشعراء ونقّاد المتأدّبين منهم، فأمّا العلماء باللغة والشعر القديم فلا يعرفون هذا الاسم ولا يدرون ما هو؛"(١٥٧)

ولهذا قال أحد النُقّاد: " ليس لكلمة البديع التي جاءتْ في عنوان الكتاب صلة بما سمّاه البلاغيّون في العصور المتأخّرة (علم البديع)... وإنّما المقصود بها ألوان طريفة من التعبير لم تكن شائعة مألوفة في استعمالات الشعراء والكتّاب."(١٥٨)

---

(١٥٣) فاضل عبّود خميس التميمي، **البديع في الدرس البلاغي والنقدي العربي من الرؤية البلاغية، إلى الرؤية الأسلوبيّة**، مجلّة المجمع العلمي، المجلّد الرابع والخمسون، بغداد، ٢٠٠٧، ج٣/ ص١٦٨.

(١٥٤) عبدالله بن المعتزّ بن المتوكّل بن المعتصم بن هارون الرشيد، **كتاب البديع**، منشورات دار الحكمة حلبوني، دمشق، (د.ط)، (د.ت)، ص٥٨.

(١٥٥) **المصدر نفسه**، ص٣.

(١٥٦) عبدالله بن المعتزّ، **كتاب البديع**، ص١.

(١٥٧) محمّد صالح الضالع، **الأسلوبية الصوتية**، ص٤٨.

(١٥٨) شفيع السيّد، **البحث البلاغي عند العرب**، دار الفكر العربي، القاهرة، (د.ط)، ١٩٨٧، ص ٦٩.

وتوالتِ المصنّفات في البديع بعد ابن معتزّ، فقد ألّف فيه "قدامة بن جعفر" (ت٣٣٧هـ) كتابه "نقد الشعر" وضمّنه مصطلحات جديدة في هذا العلم، وقد أفاد من جهود العلماء التي سبقتْ عمله ولا سيّما كتاب "البديع" لابن المعتزّ، الذي قصّر كتابه على بعض الملاحظات البلاغيّة، لكنّه جعل كتابه في نقد الشعر بكلّ خصائصه، وجاء تعرضّه فيه للبديع بوصفه عنصراً من العناصر التي تألّف منها منهجه في نقد الشعر.[١٥٩]

واتّسع مفهوم البديع عند أبي هلال العسكريّ (٣٩٦هـ)، في "كتاب الصناعتين- الكتابة والشعر"، والذي جعله في عشرة أبواب؛ ولأهمّية علم البديع عنده، قال عن غاية تأليف الكتاب: "غايتنا من كتاب الصناعتين لا تنصبّ عليه كلّه، وإنّما تنصبّ على الباب التاسع منه،"[١٦٠] وهو الباب الذي عَقَدَهُ لشرح البديع والإبانة عن وجوهه وحصر أبوابه وفنونه، وهذا الباب يشتمل على خمسة وثلاثين فصلاً، تشغل من حيّز الكتاب نحو رُبعه.[١٦١] وبالاتساع نفسه نجد أنّ الباقلاني (ت٤٠٣هـ) في كتابه "إعجاز القرآن" قد عقد فصلاً، ذكر فيه خمسة وثلاثين فنّاً بديعيّاً، قائلاً: "ووجوه البديع كثيرة جدّاً، فاقتصرنا على ذكر بعضها، ونبّهنا بذلك على ما لم نذكر، كراهة التطويل، فليس الغرض ذكر جميع أبواب البديع."[١٦٢]

ونجد هذا الاتّساع في مفهوم البديع أيضاً عند ابن رشيق القيروانيّ (ت ٤٦٤ أو٤٦٥هـ) في كتابه "العمدة في صناعة الشعر وآدابه ونقده" مشيراً إلى وفرة ضروب البديع وقد وسّعته قدرته على ذكر ثلاثة وثلاثين باباً، وقد أفرد المؤلّف أبواباً منه لمباحث البيان وأخرى للمحسّنات البديعيّة؛ لِيوحيَ في أذهان النُقّاد والبلاغيّين أنّ البيان شيءٌ والبديع شيءٌ آخر،[١٦٣] ثمّ يفرد باباً بعنوان " المخترع والبديع" وإن كان معناهما في العربيّة واحداً، يقول فيه: المخترع من الشعر، هو ما لم يسبق إليه قائلٌ، ولا عَمَلَ أحدٌ من الشعراء قبله نظيره، أو ما يقرب منه، وأنّ أوّل الناس اختراعاً هو امرؤ القيس.[١٦٤]

---

(١٥٩) خالد كاظم حميدي، **علم البديع رؤية معاصرة وتقسيم مقترح**، دار الورّاق، ط١، ٢٠١٥، ص٢٣ ؛ بسيوني عبد الفتّاح فيود: **علم البديع**، ص٤٩.

(١٦٠) حسن بن عبدالله بن سهل أبو هلال العسكري، **كتاب الصناعتين الكتابة والشعر**، دار إحياء الكتب العربيّة، ط١، ١٩٥٢، ص٢٦٦-٤٣٠.

(١٦١) عبدالعزيز عتيق، **علم البديع**، ص٢١.

(١٦٢) محمّد بن الطيب أبو بكر الباقلاني، **إعجاز القرآن**، مؤسّسة الكتب الثقافيّة،بيروت،ط١، ١٩٨٦،ص١٠٧

(١٦٣) عبد العزيز عتيق، **علم البديع**، دار النهضة العربية، بيروت، (د.ط)، ص ٢٦-٢٧.

(١٦٤) ابن رشيق، **العمدة**، ج١/ ص٢٦٢-٢٦٥.

أمّا البديع فضروب كثيرة، وأنواع مختلفة وهو إتيان الشاعر بالمعنى المستظرف الذي لم تجرِ العادة بمثله، ثمّ لزمته هذه التسمية حتّى قيل له (بديع) وإن كثر وتكرّر، فصار الاختراع للمعنى، والإبداع للفظ، أي أنّ البديع يتّصل بالجانب الشكلي أمّا الاختراع فيتّصل بالجانب المعنوي المؤثّر في المتلقّيّ، وكأنّ هذه الملاحظة تأسيس للتقسيم اللاحق: (المحسنات اللفظيّة والمعنويّة.)"[١٦٥]

أمّا الإمام عبد القاهر الجرجانيّ (ت٤٧١هـ) فلم يلقَ البديع عنده عناية كبيرة، فقد عرض بعض مباحث علم البديع عرضاً سريعاً، وذلك عند حديثه عن شعر المحدثين الذين أسرفوا في استعمال البديع، وقد تطرّق إلى عددٍ من مباحث البديع ضمن نظريّة النظم، أي أنّ حديثه عن المُحسّنات؛ ليس لأغراض بديعيّة بمقدار ما هو لأغراض بيانيّة، ولو أنّه فعل كما فعله بالنسبة لِعِلْمَي البيان والمعاني، لأعفى أصحاب البديع من توزّع مباحثهم فيه توزّعاً حال بينهما وبين أن تصير المحسّنات عِلماً واضح المعالم والمباحث كالمعاني والبيان،[١٦٦] قائلاً: " فقد تبيّن من هذه الجملة أنّ المعنى المقتضى اختصاص هذا النحو بالقبول هو أنّ المتكلّم لم يَقُدِ المعنى نحو التجنيس والسجع بل قاده المعنى إليهما."[١٦٧]

فالبديع إذن عند "عبد القاهر" هو جمال الشكل الذي يطلبه المعنى النحويّ في مفهومه الواسع، أي نحو علاقات النصّ بعضها ببعض، باستثمار طاقات اللغة المختلفة التي تخضع لمعيار الذوق السليم والطبع، ولعلّ عدم عنايته بالتألق الشكليّ مُتأتٍّ من تركيز عنايته على المعاني وعدّ اللفظ تابعاً لها بحسب نظريّته، ولكن هذا لا يعني أنّه فضّل المعنى على اللفظ.

وعلى غرار عبد القاهر نرى الزمخشري (ت٥٣٨هـ) أنّه لا يعني بعلم البديع ما يستحقّه هذا العلم وحتّى في تفسيره "الكشّاف" فلم يُعنَ بأثر البديع في الآياتِ إلّا عرضاً،[١٦٨] وكان بالرغم من أنّه لم يقدّم شيئاً للبديع، فلم يشترط في مقدّمة تفسيره على المتصدّيّ للنصّ القرآنيّ

(١٦٥) خالد كاظم حميدي، **علم البديع رؤية معاصرة وتقسيم مقترح**، ص٢٦.
(١٦٦) عبد العزيز عتيق، **علم البديع**، ص٢٩.
(١٦٧) عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمّد الجرجاني، **أسرار البلاغة**، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط١، ٢٠٠١، ص٢٠-٢١.
(١٦٨) عبد الفتّاح لاشين، **البديع في ضوء أساليب القرآن**، ص١٦.

أن يكون ملمّاً بعلم البديع، بل اقتصر شرطه على البراعة بعِلْمَي المعاني والبيان فحسب،[١٦٩] فإسهام الزمخشري في مباحث البديع لم يكنِ المقصود منه خدمة هذا العلم، بمقدار ما كان منها بيان أثرها في بلاغة القرآن وإعجازه.[١٧٠]

ومن علماء هذا الاتّجاه أيضاً، أسامة بن منقذ (ت٥٨٤هـ) في كتابه (البديع في نقد الشعر)، فقد توسّع كثيراً من مفهوم البديع حتّى جمع في كتابه خمسة وتسعين لوناً بديعيّاً، فضلاً عن بعض قضايا الشعر ومحاسنه وعيوبه، ولكن على غير تمييز بين البيان والمعاني والبديع. وهكذا أخذ البديع منذ دعوة ابن المعتزّ يتحوّل إلى بابٍ مفتوح للاجتهاد، حتّى انحدر الأمر إلى التعريفات والعُقم، وضاعتْ فكرة الإبداع والاختراع في خضم التنافس بين البلاغيّين، على سدّ النقص الذي توهّموا أنّ ابن المعتزّ وقع فيه.[١٧١]

المرحلة الثالثة: وهي مرحلة القرن السابع الهجري وما بعده، وفيها برزتْ ثلاثة اتجاهات.

أوّلاً: الاتّجاه الأدبيّ (المحافظ).

أصحاب هذا الاتّجاه نهجوا في دراسة البلاغة نهجاً أدبيّاً ذوقيّاً وعرضوا في دراساتهم ألواناً مختلفة من البديع، مع بحوث أخرى تتّصل بصناعة الكلام ونقد الشعر ونظم القرآن الكريم، ومن علماء هذا الاتّجاه: ضياء الدين بن الأثير (ت٦٣٧هـ) في كتابه "المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر" الذي لم ينظر في كتابه إلى المحسّنات البديعية كعلم قائم بذاته، وإنّما توسّع في مفهوم علم البيان بحيث يشمل مباحث علم المعاني والبديع، وعبدالواحد الزملكانيّ (ت٥٦١هـ) في كتابَيهِ "التبيان في علم البيان" و" البرهان الكاشف عن إعجاز القرآن"، وابن أبي الإصبع المصريّ في كتابَيه "تحرير التحبير " وبديع القرآن" وهما من خِيرِ الكُتُبِ التي أُلّفتْ في البديع، إذ بلغ ألوان البديع فيهما على ما يربو مئة وخمسة وعشرين لوناً، وأنّه في معالجته لفنون البديع أدخل بعض مباحث المعاني في البديع، وخاصّةً صور الإطناب، وكذلك يحيى بن حمزة العلويّ اليمنيّ (ت٧٠٩هـ) في كتابه "الطراز المتضمّن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز" ومحمّد بن عمرو التنوخيّ صاحب كتاب "الأقصى القريب في علم البيان، وابن قيّم الجوزيّة

---

(١٦٩) خالد كاظم حميدي، **جماليّات إيقاع القرآن الكريم من بلاغة التحسين إلى سيمياء التواصل**، كليّة الشيخ الطوسي، النجف، العراق، مجلّة أبوليوس- العدد الخامس- جوان ٢٠١٦، ص٧٦.

(١٧٠) خالد كاظم حميدي، **علم البديع رؤية معاصرة وتقسيم مقترح**، ص٢٩.

(١٧١) منير سلطان، **البديع في شعر شوقي**، ص١٧.

صاحب كتاب " الفوائد المشوق إلى علوم القرآن وعلم البيان"،[١٧٢] وكان أسلوب وطريقة أصحاب هذه الكُتُب في دراسة مسائل البديع طريقة أدبية تذوّقيّة، تعتمد تحليل النصوص والشواهد والكشف عمّا فيها من مواطن البلاغة والجمال دون احتفاء بالتعاريف والخلافات والأقيسة المنطقيّة.[١٧٣] ثمّ عصفتْ رياح الضُعف الأدبيّ حاملة معها تيّاراً مُغرَقاً في الصنعة، مولعاً بالتفنّن والتشعيب في ألوانه الأصيلة، حتّى غدا اتّجاهاً يسيرُ عكس الاتّجاه الأدبيّ تماماً، وهو المعروف بالبديعيّات.[١٧٤]

ثانياً: الاتّجاه البديعي أو البديعيات.[١٧٥]

أصحاب هذا الاتّجاه يطلقون على جلّ فنون البلاغة اسم "البديع"، ويبحثونها تحت هذا الاسم ويجعلون رائدهم في ذلك ابن المعتز في كتابه "البديع"،[١٧٦] وكان هذا الاتّجاه البديعي من الأسباب القويّة التي أدّتْ إلى ظهور **البديعيات**، وقيل إنّ أوّل من أطلق مصطلح (البديعيّة) على هذه القصائد، هو صفي الدين الحلّيّ (ت٧٥٠هـ)، الذي أرسى دعائم هذا الفنّ، وأطلق على بديعيّته اسم (الكافية البديعيّة في المدائح النبويّة)، وقد نظم بديعيّته في مئة وخمسة وأربعين بيتاً، اشتملتْ على مئة وخمسين لوناً من ألوان البديع، ثمّ ألّف عليها شرحاً لطيفاً سمّاه "النتائج الإلهيّة في شرح الكافيّة البديعية"، التي يقول فيها في براعة المطلع والتجنيس: (إن جئتَ سَلَعاً فَسَلْ عن جِيرَةِ العَلَم – واقرأ السلام على عُربٍ بذي سَلَم)، ولبديعيّة الحلّي شرحٌ آخر أيضاً وضعه عبد الغني النابلسي وسمّاه "الجوهر السنيّ في شرح بديعيّة الصفي"، ثمّ نظم شمس الدين محمّد بن جابر (ت٧٨٠هـ) بديعيةً سمّاها "الحلة السيرا في مدح خير الورى"، وشرحها صاحبه ومعاصره أبو جعفر الغرناطيّ شرحاً مختصراً سمّاه: " طراز الحلّة وشفاء الغلّة"، مقتصراً فيه

---

(١٧٢) عبد العزيز عتيق، **علم البديع**، ص٥٢ ؛ عائشة حسين فريد: **وشي الربيع بألوان البديع**، ص١١.
(١٧٣) بسيوني عبد الفتّاح فيود، **علم البديع دراسة تاريخية**، ص١١٦.
(١٧٤) الشحات محمّد أبو ستيت، **دراسات منهجيّة في علم البديع**، ص٢٥٧.
(١٧٥) **البديعيات**: هي مجموعة من القصائد الطوال، ظهرتْ في القرن السابع الهجري واستمرّت حتّى القرن الرابع عشر، غرضها المديح النبويّ، وغايتها أنواع البديع، بحيث يتضمّن كل بيت منها لوناً أو أكثر من فنون البديع مع الإشارة إلى اسم اللون أو عدم الإشارة إليه، فالبديع تشبه منظومات العلوم كألفية ابن مالك في النحو، وكالشاطبيّة في القراءات وقد شُرحتْ هذه القصائد بطريقة أدبيّة تعين على تنمية الإحساس وتربية الذوق الأدبي، ومن البحر البسيط ورويّ الميم المكسورة في أكثر الأحيان. ينظر: الشحات محمّد أبو ستيت، **دراسات منهجية في علم البديع**، ص٢١ ؛ بكري شيخ أمين، **البلاغة العربية في ثوبها الجديد**، دار العلم للملايين، بيروت، ط٧، ٢٠٠٣، ج٣/ ص١٢.
(١٧٦) محمد أحمد قاسم ومحي الدين ديب، **علوم البلاغة**، ٥٨-٥٩ ؛ الشحات محّمد أبو ستيت: **دراسات منهجية في علم البديع**،ص ١٨-١٩.

على ألوان البديع التي عُرفتْ عند الخطيب في كتابيه "التلخيص والإيضاح"، كما فصل بين ألوان البديع المعنويّة واللفظيّة.[١٧٧] ثم جاء عزالدين الموصليّ (ت٧٨٩هـ) فنظم بديعيّة مساوية لبديعيّة الحلّي في عدد أبياتها، وهو أوّل من شرع للبديعيّات التقيّد بالالتزام التورية باسم اللون البديعيّ التي يقول في مطلعها مشيراً إلى براعة الاستهلال: (براعةٌ تستهلُّ الدمع في العلم – عبارةٌ عن نداء المفرد العلم.)"[١٧٨]

ثمّ نظم ابن حجّة الحمويّ (ت٨٣٧هـ)، بديعية في مئة واثنين وأربعين بيتاً، وقد نظمها على طريقة شيخه عزالدين الموصليّ، وشرحها شرحاً مطوّلاً أبدع فيه وأجاد وسمّاه "خزّانة الأدب وغاية الإرب" وفي كلّ بيت من أبيات هذه البديعيّات ذِكرٌ لغرض بلاغي أو أكثر، وهو في الواقع موسوعة أدبيّة تجمع بين اللغة والأدب والبلاغة والنقد والتاريخ والتراجم ومنظوم الكلام ومنثوره،[١٧٩] ثمّ توالتْ جهود العلماء في تطوير هذا العلم، واستمرّتِ البديعيّات، منها بديعيّة عائشة الباعونيّة الدمشقيّة (ت٩٢٢هـ) وبديعيّة صدر الدين بن معصوم الحسيني المدنيّ (ت١١١٧هـ)، ولعبد الغنيّ النابلسيّ (ت١١٤٣هـ) بديعيّتان، أولاهما على غرار بديعيّة الحليّ والباعونيّة، أي أنّ أبياتها لا تتضمّن أسماء المحسّنات البديعيّة، وقد سمّاها " نسمات الأسحار في مدح النبيِّ المختار" في مئة وخمسين فنّاً، وثانيتهما على غرار بديعيّة الموصليّ والحمويّ، أي أنّ أبياتها تتضمّن أسماء المحسّنات البديعيّة.[١٨٠]

ولمحمود صفوت الساعاتيّ المصريّ (ت١٢٩٨هـ) بديعيّة، معارضاً فيها بديعيّة ابن حجّة، وملتزماً ما التزمه من التورية باسم اللون البديعيّ. وإلى غير ذلك من البديعيّات التي استبدّتْ بالشعر منذ أواسط القرن السابع الهجري.

وخلاصة هذا الأمر: إنّ البديعيّات صناعة شكليّة أضعفتْ من الشعر، وأوردتْه موارد التكليف، وجرّدته من روعته وروائعه وهوَتْ به إلى هاوية الإسفاف، كما جنتْ على البديع وذهبتْ به مذاهب التشعيب، فعاد عليه بذَهابِ قيمته والتقليل من شأنه، كذلك تفرّغتْ عقول

---

(١٧٧) عبد العزيز عتيق، **علم البديع**، ص٦٠-٦١؛ بسيوني عبد الفتّاح فيود، **علم البديع**، ص١١٦-١١٧.
(١٧٨) بسيوني عبد الفتّاح فيود، **علم البديع**، دراسة تاريخية...، ص١١٦.
(١٧٩) محمد أحمد قاسم ومحي الدين ديب، **علوم البلاغة**، ص٦٠؛ الشحات محمّد أبو ستيت، **دراسات منهجيّة في علم البديع**، ص٢٠-٢١-٢٢-٢٣؛ عبد العزيز عتيق: **علم البديع**، ص٦٥.
(١٨٠) بن عيسى باطاهر، **البلاغة العربيّة**، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت، ط٢، ٢٠١٦، ص٣١٤

صائغيها لرصد كلّ وشيٍ بديعيّ صحيحه وعليله، أصيلة ودخيلة، فتراكم من ذلك كمٌّ هائل من فنون البديع، منها ما له قيمة في التعبير، ومنها ما لا وزن له، ومنها ما تداخل مع غيره فلا يفترقان إلّا في الاسم[١٨١] فعُدَّ من علم البديع ما لا يصحّ أن يكون منه حتّى كانتِ الكثرة التي بلغتْ حدّ الإملال، ممّا أدّى إلى صرف الناس عن حبّه والتقليل من قيمته، فضلاً عن أنّ تلك البديعيّات مالتْ إلى التلخيص الشديد الذي احتاج إلى الشروح وتوضيح الشروح، فلم تعدْ علم البديع بدراسة غنيّة مفيدة، ولم يُجنَ من فنّ البديعيّات سوى الإفراط والتفريط في تصنّع ألوان البديع وتكلّف مسمّياته؛[١٨٢]

لأنّ الشاعر يبذل جهداً عظيماً في الملاءمة بين معاني المدح النبويّ، وبين إيراد النوع البديعيّ وسبك شواهده، وهذا جُهدٌ عقليّ محض يذهب بالشاعريّة والرواء الشعريّ، ويدخل الشاعر في المعاظلة والضرورات الشعريّة، ويحوّل القصيدة إلى معانٍ جامدة تفتقد حرارة العاطفة، ومن جراء ذلك تحوّل الفنّ التعبيري الجميل إلى زُخْرُف شكليّ وتلاعب لفظيّ في سبك متكلّف وصنعة معقّدة، وهذا ممّا هوّن من شأن البديع لدى المتأخّرين من علماء البلاغة في الاتّجاه العقلي، وأضعفوا من قيمة هذا العلم، واعتبروه حُلية وزينة في الأسلوب ولا دخل له في بلاغة الكلام.[١٨٣]

لذلك قيل: " البديعيّات برزخٌ بين المدائح النبويّة ذات الحسّ الوجدانيّ، وبين المنظومات التعليميّة التي انعدمتْ فيها العاطفة،"[١٨٤] وبعد هاذين الاتجاهين – الاتّجاه الأدبي والبديعي– أخذ الطريق في الانحدار، وبدأ التنافس بين العلماء إلى أشدّه في إضافة مزيد من المسمّيات والتعليلات العقليّة لفنّ البديع، حتّى سمّي بالاتّجاه العقلي الذي سنتناوله في الاتجاه الثالث.

---

(١٨١) الشحات محمّد أبو ستيت، **دراسات منهجيّة في علم البديع**، ص٢٥٧.
(١٨٢) بسيوني عبد الفتّاح فيود، **علم البديع، دراسة تأريخيّة**...، ص١١٧-١١٨.
(١٨٣) محمود سالم محمّد، **المدائح النبويّة، حتّى نهاية العصر المملوكي**، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط١، ١٩٩٦، ص٥١٥.
(١٨٤) فاطمة عمراني، **المدائح النبويّة في الشعر الأندلسي**، مؤسّسة المختار، القاهرة، ط١، ٢٠١١،ص١٤٦.

ثالثاً: الاتّجاه العقلي.

وهذا الاتّجاه يتمثّل في تقعيد البلاغة العربية وتقنينها وتنظيم أبوابها وضبط مباحثها مع التقليل من الشواهد الأدبيّة وشرحها، ممّا ترتّب عليه اختفاء الروح الأدبيّة في كثير من مؤلّفاتهم، وبالرغم من أنّ علماء البلاغة في هذه المرحلة قد أوصلوا البديع إلى ذروة سنامه، ولكن من جهة أخرى قد أدخلوا البديع إلى دَرب العُقم والتلاعب بالألفاظ، وقد سمّيتْ هذه المرحلة بـ(مرحلة سيطرة الجمود) حتّى منتصف القرن العشرين؛[١٨٥] وللدلالة على هذه المرحلة وما بعدها نقف عند بعض من أعلامه، بسبب بروزهم وتطوّر البحث البديعيّ ومعارفه عندهم أكثر من غيرهم، ومن أشهرهم، فخر الدين الرزاي (ت٦٠٦هـ) الذي نحا منحىً آخر في فهم البديع في كتابه "نهاية الإيجاز في دراية الاعجاز"، الذي يُفهم من عنوانه أنّه اتّجه نحو الاختصار والإجمال، وقد أعلن في مقدّمته أنّه يهدف من وراء تأليفه إلى تنظيم وتلخيص ما صنّفه عبد القاهر الجرجانيّ في كتابَيه "دلائل الإعجاز" و"أسرار البلاغة."[١٨٦]

وإذا يصل الأمر إلى السكّاكيّ المعتزليّ (ت٦٢٦هـ) تكون البلاغة قد دخلتْ مرحلة جديدة غير مسبوقة، ونحا منحى التحديد والتخصيص، ويكون فيها معبّراً عن فهمٍ جديد غير الفهم السابق، الذي كان فيه البديع والعجيب والمخترع والجميل صفاتٌ دالّة على الأحكام الجماليّة والتفضيل بشكلٍ عام، وقد عَدّ النُقاد "السكّاكيّ" رأس مدرسة التقنين والتنظير في كتابه (مفتاح العلوم)،[١٨٧] ولكن ما يخصّ علم البديع فلم يجعله علماً ثالثاً مستقلّاً عن علمي المعاني والبيان، بل جعله لاحقاً بهما، ووجوهاً يُصار إليه بقصد تحسين الكلام، ثمّ قسّم هذه الوجوه قسمين، دون أن يطلق عليها اسم البديع: قسمٌ يرجع إلى المعنى وقسمٌ يرجع إلى اللفظ.[١٨٨]

وإنّ وجوه البديع عند السكّاكيّ مساوية لوجوه الفصاحة والبلاغة في كونهما يكسوان الكلام حُلّة التزيين ويُرَقّيانه أعلى درجات التحسين،[١٨٩] وبعدما فرغ السكّاكيّ من الحديث عن المحسّنات اللفظيّة خَشِيَ مِن أن يُظنّ أنَّ الحُسنَ فيها راجعٌ إلى اللفظ، فبيّن أنّ المعنى فيها هو

(١٨٥) منير سلطان، **البديع تأصيل وتجديد**، منشأة المعارف، الإسكندريّة ، ١٩٨٦، ص٢٢.
(١٨٦) عبدالعزيز عتيق، **علم البديع**، ص٣٦.
(١٨٧) مسعود بودوخة، **عناصر الوظيفة الجماليّة في البلاغة العربية**، إربد، الأردن، ط١، ٢٠١١، ص٨.
(١٨٨) بسيوني عبد الفتّاح فيود، **علم البديع دراسة تاريخية**، ص١١٣.
(١٨٩) السكّاكيّ، **مفتاح العلوم**، ص ١٩٩-٢٧٦.

أصل الحُسن بقوله: " وأصل الحُسن في جميع ذلك أن تكون الألفاظ توابع للمعانيّ لا أن يكون المعاني لها توابع، أعني ألّا تكون متكلّفة،"[١٩٠] أمّا تأخير السكّاكيّ الحديثَ عن وجوه التحسين إلى الانتهاء من عِلْمِي المعاني والبيان، وإفراده لها بالذكر فلا يقتضي أنّه جعلها ذيلاً للبلاغة، ولا يشير إلى أنّه فصلها عنها، إذ إنّ خطّته التي اتَّبَعَها في الكتاب استوجبتْ ذلك.

ثمّ جاء بعد "السكّاكيّ"، بدر الدين بن مالك الشهير بابن الناظم (ت٦٨٦هـ) الذي ألّف كتابه "المصباح في المعاني والبيان والبديع"، وهو تلخيص القسم الثالث من كتاب مفتاح العلوم للسكّاكيّ، ومضى في جلّ مباحثه على النهج السكّاكيّ، وقد كرّر ابن مالك تعريف السكّاكيّ للبديع بقوله: إنّ البديع وجوه مخصوصة كثيراً ما يصار إليها لقصد تحسين الكلام ، وهي في قالبها الأخير معرفة توابع الفصاحة التي هي من مُتَمِّمات البلاغة، التي تكسو الكلام حُلّة التزيين، وتُرَقيّه أعلى درجات التحسين،[١٩١] إلّا أنّ دراستَه للبديع فيها شيءٌ مِن البسط ومشتملة على كثير مِن الشواهد الأدبيّة، وبالرغم مِن اعترافه بأنّ المحسّنات مِن توابع العِلْمَين– المعاني والبيان– إلّا أنّه جعل وجوه تحسين الكلام مزيداً من الأصالة، وجعلها علماً مستقلّاً له شأنه ومكانته، وسمّاه " علم البديع" وبذلك هيّأ لأنْ تصبح البلاغة متضمّنة علوماً ثلاثة، بعد أن كانت عِلمَين عند السكّاكيّ،[١٩٢] كما جعل فائدة بعض ألوان البديع الإفهام والتبيين، وهذا أساس بلاغة الكلام والهدف المُراد منه، وإنّ ما يحقّق الإفهام والتبيين لا يمكن أن يُعتبَر شيئاً عرضيّاً أو ترفاً في الأسلوب.[١٩٣]

وقد تُوّجَتْ هذه الجهود على يد الخطيب القزوينيّ (ت٧٣٩هـ) في كتابيه "التلخيص" و"الإيضاح" وتناول الألوان البديعيّة بشيءٍ من التفصيل مع كثرة الشواهد والنظرات التحليليّة، ويُحمّل الباحثون الخطيب القزوينيّ تبعة إخراج البديع من الخصائص البلاغيّة التي تتوقّف عليها بلاغة الكلام، حيث عرّف البلاغة بأنّها "مطابقة الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته"، وبعد أن شرح التعريف وبيّن مراتب البلاغة قال: واعلم أنّه يتبعها وجوهٌ كثيرة غير راجعة إلى مطابقة مقتضى الحال، ولا إلى الفصاحة، تورث الكلام حُسناً وقبولاً – يعني وجوه البديع– وبهذا

---

(١٩٠) السكّاكيّ، **مفتاح العلوم**، ص٤٣٢.
(١٩١) بدرالدين ابن مالك الشهير بابن الناظم، **المصباح في المعاني والبيان والبديع**، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط١، ٢٠٠١، ص٧٥-٧٦.
(١٩٢) عبدالعزيز عتيق، **علم البديع**، ص٥٤؛ بسيوني عبد الفتّاح فيود: **علم البديع**، دراسة تاريخية، ص٢٦٠.
(١٩٣) الشحات محمّد أبو ستيت، **دراسات منهجيّة في علم البديع**، ص٢٦١.

أخرج فنون البديع من تعريف البلاغة، وعدّها غير راجعة إلى مقتضى الحال ولا إلى الفصاحة،[١٩٤] وبهذا يعدُّ القزوينيّ أوّل من جعل (البديع) علماً مستقلّاً شأنه شأن (البيان) و(المعاني)، وهذا يعني أنّ حديث العلماء السابقين عن (البديع) إنّما هو حديث عن البلاغة بعِلْمَيها المعروفين، فضلاً عن الصيغ (التحسينيّة) [١٩٥] الداخلة في ضمنها.

هذا ما تمّ لعلم البديع في القرن السابع الهجري على أيدي أولئك العلماء الذي ذكرناهم في المراحل الثلاث، والذي يتّضح من خلال ما سبق أنّ النظر الى البديع لم يكن نظراً ثابتاً مؤسّساًعلى قناعات راسخة، وإنّما كان نظراً تشوبه الحواريّة، ويشهد لأصحابه بالحراك الثقافيّ المبنيّ على معطيات عصريّة تتفاوتْ في درجة تقبّلها، وانسجامها مع ظواهر الفنّ البلاغيّ.[١٩٦] بالإضافة إلى تقسيم البلاغة إلى علوم قائمة بذاتها، وهي تعلّمُ كيفيّة تجنّب الوقوع في الخطأ، أو أداء المعنى بأشكال مختلفة، كما أدّى منهج أولئك البلاغيين إلى تحرّي الدقّة في التعريف، وتحرّي الدقّة في بيان الأنواع واختلافها عن بعضها في أداء وظيفتها، بصورة مُحْكَمَة تكاد تكون رياضيّة المنزع؛ ليصير الفنّ عِلماً، له منطقه وقضاياه ومقدّماته ونتائجه، ممّا أدّى إلى ظهور مشكلات جدليّة، حول التعريف وحدوده، والأداء وإمكاناته، والشواهد الموضّحة للقانون ومدى مطابقتها له، ومن هنا ظهرتْ الشروح والتقارير، وكلّما تفرّعتِ الشروح احتاجتْ إلى التلخيص؛ لإبراز أهمّ ما فيها من وجهات نظر، وهكذا ضاع الفنّ.[١٩٧]

وظلّ الحال على ذلك حتّى جاء العصر الحديث وظهرتْ دعوات مخلصة تدعو إلى تنقية البلاغة ممّا علّق بها، والعودة بالبحث البلاغي إلى النهج الذي سلكه عبد القاهر الجرجاني وظهرتْ على أثر ذلك بحوث جادّة تناولتْ علوم البلاغ بالدراسة والتحليل، وكان لها أثرٌ طيّب على البحث البلاغي.[١٩٨]

---

(١٩٤) الشحات محمّد أبو ستيت، **دراسات منهجيّة في علم البديع**: ص٢٥٨.

(١٩٥) التحسينية في الدرس البلاغي (التزينيّة) اي التجميلية التي يقتضيها (الحال) لسبب خارجي... والتزيين أن يحمل الفنّ البلاغي شيئاً من الطرافة، والابتداع فيصغى إليه لطرافته، بمعنى أنّ له فائدة مزيدة على معناه، فيكون عندئذٍ من البديع. وعند هؤلاء أن التحسين شيءٌ خارجي مُضاف، وليس له صفة الديمومة، والانبثاق من المادّة نفسها، ولهذا عدّوه تحسيناً، بمعنى أنّه عرض زائل لا تتعدّى وظيفة تحلية السياق، من دون أن يكون جزءاً من مكوّناته. فاضل عبّود خميس، **البديع في الدرس البلاغي والنقدي العربي**، ص١٦٩.

(١٩٦) فاضل عبود خميس التميمي، **البديع في الدرس البلاغي والنقدي العربي...**، ص١٨١.

(١٩٧) منير سلطان، **البديع في شعر شوقي**، ص٢٣-٢٤.

(١٩٨) الشحات محمد أبو ستيت، **دراسات منهجية في علم البديع**، ص ٢٣-٢٤-٢٥-٢٦.

٢,٣. الرؤية المعاصرة لعلم البديع.

يدور اليوم جدلٌ كثير بين المعنيّين بالدراسات العربيّة من أساتذة وأدباء ونقّاد ولغويّين حول جدوى علم البلاغة، وخاصّةً علم البديع وغايته، والفائدة منه، ومدى ملاءمته لمقتضيات الدراسة العصرية،[١٩٩] إذ كان الدرس البلاغيّ القديم حَصَرَ وظيفة "علم البديع" بالتحسين والتحلية والجمال الذوقي فحسب،[٢٠٠] وهذه النظرة الشكليّة التي هي نظرة غير لائقة أبداً بفنون البديع، كان من الطبيعيّ أن تجمدَ هذه الفنون عند حدودها الضيّقة، وتُموّتَها تحت رحمة المصطلحات والتقسيمات غير المنتهية.[٢٠١]

وهذا يعني أنّ البلاغة القديمة لم يتوصّل إلى الوظيفة الحقيقيّة والمعاني الجماليّة المنشودة لعلم البديع التي يوحي به الإيماء الدلالي له وكذلك الأثر الجماليّ المترشّح من مستوياته الصوتيّة، إذ إنّ المباحث البلاغيّة في اتّجاهها الأدبيّ هي مباحث جماليّة، لكنّ رؤية القدماء لعلم البديع كانتْ مجرّد رؤية تزينيّة على أنّه نوعٌ من الزخرفة، يضفي رونقاً وجمالاً على الكلام فحسب، وأنّه خالٍ من الدلالة، ولم يعدّوا "البديع" عنصراً بلاغيّاً هامّاً في تقييم الأعمال الأدبيّة والحكم عليها؛ لذلك عُدَّ أمراً غير ضروري لوظيفة التواصل، والنتيجة أنّ هؤلاء حرّفوا هذا العلم عن خطّه السليم، ممّا أدّى إلى فُقدان علم البديع غايته الأساسيّة، وانفصل عن النصوصّ الأدبيّة الجميلة التي هي ميدانه وحقل تطبيقه، وعن الذوق الأدبيّ السليم، فتقوقعَ ضمن أقيسة وحدودٍ سادها المنطق الجافّ، حتّى بات الذوق ينفرّ منها، ويجدها عبئاً ثقيلاً ورياضة ذهنيّة ليس فيها نفعٌ جدير.[٢٠٢]

ولا شكّ أنّ هذه النتيجة مخالفة لطبيعة الفنون البديعيّة؛ لأنّ كثيراً من تلك الفنون له أثرٌ جليل في الأسلوب شكلاً ومضموناً، ولها قيمة ووزن في الكلام، وتؤدّي أغراضاً بلاغيّة أصيلة لا توجد في النصوصّ الأدبيّة خاصّةً الشعريّة بدونها، ويرى الدارسون: أنّ البديع ليس ترفاً في

---

(١٩٩) أحمد أبو حاقة، **البلاغة والتحليل الأدبي**، ص١١.

(٢٠٠) محمود البستاني، **القواعد البلاغية في ضوء المنهج الإسلامي**، مؤسسة الطبع والنشر في الأستانة الرضوية المقدّسة، إيران، ١٤١٤ هـ، ص١٤ ، محمود البستاني، **البلاغة الحديثة في ضوء المنهج الإسلامي**، دار الفقه، ط١، ١٤٢٤هـ، ص١٠.

(٢٠١) حسين حسن أسود، **الاتجاهات الوظيفية في البلاغة العربية**، أطروحة دكتوراه غير منشورة، الإشراف/ محمّد هيثم غرّة، جامعة دمشق، ٢٠١٠، ص٢٣٢-٢٣٣.

(٢٠٢) خالد كاظم حميدي، **جماليّات إيقاع القرآن الكريم من بلاغة التحسين إلى سيمياء التواصل**، ص٧٣- ٧٦.

الأسلوب الأدبيّ، أو حُلية حتّى تكون بمثابة الفضول التي يمكن الاستغناء عنه، بل منزلته لا تقلّ شأناً عن عِلْمَي المعاني والبيان.[٢٠٣]

والدليل على ذلك فإنّ القرآن الكريم يشتمل على قدرٍ كبيرٍ من الفنون البديعيّة، وقد جاء فيه على نهجه المعجز، لا تختلف في سموّ بلاغتها عن بقيّة الأساليب والصور القرآنيّة الأخرى، وإنّ الحُكم على فنون البديع بالعرضيّة يعني اشتمال النظم القرآنيّ على حُلى عرضيّة، وهذا اتّهامٌ تدحضه البلاغة القرآنيّة العالية ومنطق الإعجاز الإلهيّ؛ ثمّ أنّ أنصار "عرضيّة البديع" صنّفوا الفنّ الواحد في العلوم الثلاثة باعتبارات مختلفة، وهو عندما يكون من المعاني أو البيان يعدّونه من صميم البلاغة، لكن عندما يكون من البديع يعدّونه حُلية وعرضاً، وهذه تفرقةٌ لا تصحّ ولا يَقْبَلُ بها المنطق، ولا يتّفق مع النظرة العلميّة للأمور، فما دام اللون البلاغيّ قد جاء في مَوْطِنِه مُستوفياً شروط القبول، فمن العَبث أن نصفه في كلامٍ واحد مرّةً بأنّه من صميم البلاغة، ثمّ نعود ونصفه مرّة أخرى بأنّه مُحسِّن ومُزيِّن عَرضي.[٢٠٤]

أمّا موقف المحدثين في الدراسات الحديثة عن البديع فتنبثق من خلال ما تبيّنه وتحقّقه مباحث علم البديع،[٢٠٥] من تناسبٍ في بنية النصّ والتنسيق بين مكوّناته والمقصود من هذا التناسب هو حسن العلاقة القائمة بين الأجزاء المختلفة للأثر الأدبي،[٢٠٦] إذ التناسب مبدأ أساسيّ للفنّ.[٢٠٧] حتّى يتمتّع كلّ عنصر منه بنصيب من ذلك الأثر، والإبراز بانسجام الكلّ وتماسُكِه، وتأتي الرؤية المعاصرة للبديع من خلال الوظيفة الجماليّة التي تدلّل على أصالته، وعدم تبعيته لعلمٍ ما؛ لأنّ الوظيفة الجماليّة هي السمة الأساسيّة في اللغة الشعريّة والأدبيّة، وهي التي تميّزه عن غيرها، غير أنّها ليستْ منفردة أو حدّيّة، فهنالك وظائف أخرى تصحبها وتُسهم معاً في العمل؛ ولعلّ هذا الأمر يجعلنا أن نكون متأكّدين من قدرة مباحث البديع على تحقيق

---

(٢٠٣) عبد القادر حسين، **فنّ البديع**، دار الشروق، بيروت، القاهرة، ط١، ١٩٨٣، ص١١.

(٢٠٤) الشحات محمّد أبو ستيت، **دراسات منهجيّة في علم البديع**، ص٢٦٢-٢٦٣.

(٢٠٥) ذهب بعض الباحثين أنّ علم البديع لا يقلّ أهمّية عن علمي البيان والمعاني، في تحقيق الوظيفة الجماليّة، بل إنّه أقرب إلى مبادئ التشكيل الجمالي الخالص عن قَسيمَيه، ما دام الجمال قد ارتبط عند أكثر الفلاسفة والمفكّرين بالتناسب بين أجزاء العمل الفنّي، ولكنّ البلاغيّين لم يزيدوا- في أغلب الأحيان- عن حصر أنواعه، وبيان فروقها من دون التطرّق إلى تعليل ما لها من أثر جماليّ مباشر في النفوس. خالد كاظم حميد الحمداوي، **أساليب البديع في نهج البلاغة**، ص٣٣.

(٢٠٦) مجدي وهبة، **معجم مصطلحات الأدب**، مكتبة لبنان، بيروت، (د.ط)، ١٩٧٤م، ص٤٤٢.

(٢٠٧) جابر أحمد عصفور، **مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي**، المركز العربي للثقافة، (د.ط)، ١٩٨٢، ص٤٢٢.

الوظيفة الجماليّة له، شرط أن لا تؤخذ هذه المحسّنات على حدة؛ لأنّ الانتزاع من شأنه أن يؤدّي إلى التكلّف، وإلى أن يصبح الكلام بارداً ممجوجاً، ويظهر فيه التصنّع الممقوت.[٢٠٨]

والدارسون المعاصرون في مناصرتهم للفنون البديعيّة والدفاع عنها وإعادة التقييم العصري لها، إلى جانب ما يطرحونه من أفكار حديثة وجديرة لصالحها فإنّهم أيضاً يؤكّدون على ما قدّمه بعض القدماء من البلاغيّين بهذا الصدد وحركتهم بهذا التوجّه، من أمثال عبدالقاهر الجرجانيّ الذي كان له أثرُ التأصيل والتأسيس لمذهبه الحديث ورؤيته المعاصرة للبديع. فقد حدّد الجرجانيّ أربعة معايير لبيان فاعليّة فنون البديع وترسيخها، كما وضع اليد على عاقبة التفريط فيها، وهذه المعايير تتمثّل فيما يأتي:[٢٠٩]

١- ملاءمة البديع للمعنى وانسجامه وتلاحمه معه.
٢- صدوره عن الطبع، وانبثاقه من السليقة، وإلّا أصبح تصنّعاً وتكلّفاً.
٣- توظيفه من أجل الإفهام والإبانة، لا مجرّد التزيين.
٤- تجنّبه للإكثار، والتراكم بلا طائل أو من دون هدف.

ومن القدماء الذين نظروا إلى علم البديع على قِدمِ المساواة مع أخَوَيهِ المعاني والبيان أبو جعفر الغرناطيّ (ت٧٧٩هـ)، وذلك في مقدّمة شرحه بديعيّة ابن جابر الضرير الأندلسيّ في كتابه " طراز الحلّة وشفاء الغلّة" إذ عرّف البلاغة بأنّها: بلوغ المتكلّم في تأدية المقصود الغاية من رعاية حُسن اللفظ وتوفية المعنى بحسب اقتضاء المقام، وجعلها راجعة إلى ثلاثة أشياء: "ما يحترز به عن الخطأ في خواصّ التركيب وهو علم المعاني، وفي طُرق دلالتها وهو علم البيان، وفي وجوه تحسينها وهو علم البديع، إذاً البلاغة لا تحصل إلّا لمن استكمل العلوم الثلاثة."[٢١٠]

ومن المؤكّدين على جدارة فنون البديع وجوهريّة كياناتها أيضاً شرف الدين الطيبيّ، وبهاء الدين السبكيّ، صاحب" عروس الأفراح"، والشيخ أحمد موسى، في كتابه "الصبغ البديعي"، فهؤلاء جعلوا البلاغة متوقّفة على مراعاة أصول العلوم الثلاثة دون فرقٍ بينها في الأهمّيّة، وهذه هي النظرة الصائبة التي يجب أن تسود الفكر البلاغي، وبناءً على ما سبق فإنّ فنون البديع إذا

(٢٠٨) فضل حسن عبّاس، **البلاغة فنونها وأفنانها**، دار الفرقان، عمان، الأردن، ط٥، ٢٠٠١٠،ج٢/ ص٣٧٧.
(٢٠٩) أحمد مطلوب وحسن البصير، **البلاغة والتطبيق**، ص٤١٨-٤١٩.
(٢١٠) أحمد إبراهيم موسى، **الصبغ البديعي**، ص٥٠٧، ٥٠٨.

جاءتْ غير متكلّفة وكان لها أثرٌ في الأسلوب يقتضيه المقام فإنّها تكون محسّناً ذاتيّاً وجوهريّاً ولا فرق بينها وبين الصور البلاغيّة الأخرى التي تدخل في مَجالَي عِلْمَي المعاني والبيان.[٢١١] أمّا من البلاغيّين المحدثين فقد سعى الدكتور أحمد مطلوب وآخرون، لدراسة هذا الفنّ البلاغي على وفق رؤية جديدة، ومتطلّبات معرفيّة معاصرة، فقد قال: " وما أحوجنا اليوم إلى أن نُعيدَ النظر في فنون البديع في ضوء الدراسات الحديثة، فنأخذ منها ما كثر استعماله في كلام العرب، وما كان له تأثيرٌ في أدبنا الحديث، وبذلك نبعث الحياة فيه من جديد، ونعطيه حقّه في الدراسات البلاغيّة، والنقديّة."[٢١٢]

ومن هؤلاء المحدثين أيضاً بسيوني عبد الفتّاح، الذي أثبتَ " أنّ الحُسن في ألوان البديع حُسن ذاتيّ اقتضاه المقام، وليس حسناً عرضيّاً، فألوان البديع ليستْ لمجرّد الزينة والزخرفة الشكليّة، بل تأتي لتحقيق أغراض بلاغيّة يقتضيها المقام وتتطلّبها وتستدعيها الأحوال."[٢١٣]

وإذا كان التشبيه يفيد بيان حال المشبّه أو بيان مقدار حاله وتقريره أو بيان إمكانه وغير ذلك، ففي الألوان البديعيّة أيضاً ما يفيد التوضيح والتقرير والتعليل، ومنها ما يفيد بيان الإمكان والمبالغة، ومنها ما يحقّق التناسب والائتلاف والتلاؤم وتَلاحُم الأجزاء، وهذا ممّا لا يستغنى عنه الكلام البليغ؛ لذا لا يصحّ وصف فنّ بديعي بالعرضيّة في أسلوبٍ أضاف إليه خصوصيّة دلاليّة، وأدّى فيه غرضاً من الأغراض، فالحكم على الأساليب الأولى بالذاتيّة والأخرى بالعرضيّة حُكمٌ غير صحيح؛ لأنّ جميعها عند الناطقين بها من طرق التعبير التي يؤدّون بها معانيهم، ويختارون منها لكلّ معنى ما يناسبه، وما يؤدّيه الوجه الأكمل، في ضوء الأحوال والمقامات.[٢١٤]

أمّا مسألة الإجادة والإخفاق في توظيفها وتشكيلاتها فهي أمرٌ آخر، وهي أمرٌ متوقّف على قابليّات المتكلِّم البليغ والشاعر المُجيد بين الابتكار والطبع من جهة، وبين التكلّف والزخرفة من جهة أخرى، وأمّا الدراسات المعاصرة كالأسلوبيّة فإنّها ترى من علم البديع فنوناً وظيفيّة

---

(٢١١) الشحات محمّد أبو ستيت، **دراسات منهجيّة في علم البديع**، ص٢٦٥.
(٢١٢) فاضل عبود خميس التميمي، **البديع في الدرس البلاغي والنقدي العربي...**، ص١٦٧.
(٢١٣) بسيوني عبد الفتّاح فيود، **علم البديع دراسة تاريخية**، ص٦.
(٢١٤) الشحات محمّد أبو ستيت، **دراسات منهجيّة في علم البديع**، ص٢٦١-٢٦٣.

لسانية متغيّرة تتطور تَبَعاً لتغيّر الحالة التي يعيش فيها المؤلّف، تسوغها العلاقة المؤكّدة بين الشكل الأدبي، ومضمونه التي ترفض التعسُّف في النظر النقدي الآحادي مهما كانتْ دواعيه، وهذه الرؤية ترفع من شأن البديع مكانة مرموقة في تشكيل الخطاب، والتواصل؛[٢١٥] ولهذا لا يمكن معرفة الوظيفة الدلاليّة لمباحث البديع من النظرة البلاغيّة القديمة؛ لأنَّ البلاغيين كانوا يكتفون –في الأعمّ الأغلب– بتسمية النوع البديعي وتعريفه والاستشهاد له دون البحث وتحليل المغزى الجمالي ودلالته، وإن تداخلتْ بعض الشواهد عند قسمٍ منهم في بعض الجوانب الدلاليّة مع الأبعاد الفنيّة والجماليّة.[٢١٦]

وعلى الرغم من أنّ البلاغة القديمة تلاحظ اختلاف طرق التعبير تبعاً لاختلاف مقتضى الحال، إلّا أنّ هذه الاختلافات لا تخرج عن الإمكانات الثابتة للّغة العربيّة، وهذا يعني أنّ القوانين التي تصل إليها البلاغة القديمة قوانين مطلقة، ونظرتْ إلى اللغة على أنّها شيءٌ ثابت، لا يلحقها التغيير من عصر إلى عصر، أو بين بيئة وبيئة، أو من شخصٍ لشخص آخر، فيجب مراعاتها دائما كقوانين النحو، وبناءً على ذلك تعدّ الحالة العقليّة للمخاطب أهمّ عنصر في ظروف القول.[٢١٧] ومثل هذا التوجّه يتضارب مع المسائل الفنّيّة والجماليّة، لذلك قال: (ديدرو): " أنّ العقلانيّة مفسدة للشعر."[٢١٨]

أمّا الأسلوبية فتدرس الظواهر اللغويّة بطريقة أُفقيّة، تصوّر علاقة هذه الظواهر بعضها ببعض في زمن واحد، وطريقة رأسيّة تمثّل تطوّر كلّ ظاهرة من هذه الظواهر على مرّ العصور، فهي تسجّل الظواهر وتعترف بما يصيبها من تغيير، وتحرص على إبراز دلالاتها في نظر أصحابها دون أن تتحدّث عن صوابٍ وخطأ،[٢١٩] ومن هذا المنطلق فإنّ الأسلوبيّة لا تُحصِر جماليّات النصّ الأدبيّ في فقرات مستقلّة، بل يأتي جماله من ترابط وتشكيل أجزائه بعضها ببعض، وهو كلٌّ يخضع لهندسة خاصّة من حيث تنسيق الأفكار والمواقف.[٢٢٠]

---

(٢١٥) فاضل عبود خميس التميمي، **البديع في الدرس البلاغي والنقدي العربي...**، ص١٦٨-١٦٩-١٧٠.
(٢١٦) مسعود بودوخة، **عناصر الوظيفة الجماليّة في البلاغة العربيّة**، ص١٢٥-١٢٦.
(٢١٧) شكري عياد، **مدخل إلى علم الأسلوب**، مكتبة الجيزة العامّة، القاهرة، ط٢، ١٩٩٢، ص٣٥-٤٤.
(٢١٨) نجيب الكيلاني، **مدخل إلى الأدب الاسلامي**، مكتبة المحاكم الشرعيّة، قطر، ط١، ١٤٠٧هـ، ص٩٥.
(٢١٩) شكري عياد، **مدخل إلى علم الأسلوب**، ص٤٤.
(٢٢٠) محمود البستاني، **القواعد البلاغية في ضوء المنهج الإسلامي**،ص١٤، **البلاغة الحديثة في ضوء المنهج الإسلامي**، ص١٠.

وبما أنّ الأسلوبيّة قد نشأتْ في ظلّ ازدهار علم النفس الذي عُني بالجانب الوجداني من الإنسان أكثر ممّا عُني بالجانب العقلي؛ لذلك نجد " الموقف" في الأسلوبيّة أشدّ تعقيداً من مقتضى الحال.[٢٢١] ولا تكتفي الأسلوبيّة بدراسة الدلالات الوجدانيّة العامّة، الزائدة على الدلالات المباشرة لمختلف التراكيب اللغويّة، وإنّما تدرس الصفات الخاصّة التي تميّز هذه الدلالات الوجدانيّة في أسلوب مدرسة أدبيّة معيّنة، أو فنّ أدبيّ معيّن، أو في أسلوب كاتب ما، أو عمل أدبيّ مُحدَّد[٢٢٢]، وبما أنّ ميدان علم البديع هو الأدب وخاصّة الشعر، نرى أنّ ابن طباطبا ذهب قديماً إلى أنّ "الشعر هو ما إن عري من معنى بديع، لم يعرَ من حسن الديباجة، وما خالف هذا فليس بشعر."[٢٢٣] بمعنى أنّه فضّل الشكل على المعنى، وأنّ علم البديع بحاجة إلى توظيف الرؤية النصيّة الحديثة في كشف أبعاده؛ لأنّ مباحث البديع تعتمد على وجود علاقة ما، صوتية، أو تركيبيّة، أو دلاليّة بين وحدات النص وعلاقتها التحتيّة.[٢٢٤]

وهذه الشبكة من العلاقات بين أجزاء النص، إلى جانب علم البيان لا توفّره إلّا فنون البديع التي تقوم أيضاً أكثر فنونه على انزياح النصّ، سيّما المحسّنات المعنويّة التي تنتقل بموجبه وحدات اللغة من الدلالة الاعتياديّة إلى تحقيق عناصر المفاجأة والإمتاع، والتذوّق والمتعة التي يتطلّع إليها متلقّي النص. وهذه الوظيفة الدلاليّة التي تسمّيه البنيوية ب(العلاقات) هي من خاصّيّات الفنون البديعيّة المعنويّة التي تؤدّي بالنص إلى تحقيق الجمال الفنّي.[٢٢٥][٢٢٦]

إذاً الموقف الحالي عن علم البديع وفنونه يتمثّل في نظرة جديدة إليه، شكّلتها عوامل-

---

(٢٢١) يشمل "الموقف" العوامل الخارجيّة الكثيرة التي يرجع بعضها إلى القائل، وبعضها الآخر إلى المتلقّي، ويكون بعضها الآخر مشتركاً بينهما كالمنشأ، والجنس، والسنّ، والبيئة، والمركز الاجتماعي، كما يشمل أيضاً العوامل الفرديّة التي ترجع إلى القائل وحده، كالشخصيّة، أو المزاج بأنواعه: الحادّ، والهادئ، والرزين، والمتواضع، والمغرور، والمداعب... إلخ شكري عياد، **مدخل إلى علم الأسلوب**، ص٤٦-٤٧.

(٢٢٢) شكري عياد، **مدخل إلى علم الأسلوب**، ص٤٦-٤٧.

(٢٢٣) أحمد ابن طباطبا، **عيار الشعر**، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط٣، ١٩٨٤، ص١٧.

(٢٢٤) مسعود بودوخة، **عناصر الوظيفة الجماليّة في البلاغة العربيّة**، ١٢٧.

(٢٢٥) خالد كاظم حميد الحمداوي، **أساليب البديع في نهج البلاغة**، ص٣٢.

(٢٢٦) ذهب عبد القاهر الجرجاني إلى أنّ البلاغة بكلّ فنونها، إنّما يقصد به وصف الكلام بحسن الدلالة، فيما كانتْ له دلالة، ثمّ تبرّجها في صورة هي أبهى وأزين وآنق وأحق أن تستوليَ على هوى النفس وتنال الحظ الأوفر من ميل القلوب. عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د.ط)، ١٣٧٥هـ،ص٤٣.

فكريّة ودلاليّة وإيحائيّة، وإنّنا بهذه الإشارات التي قدّمناها لا نريد أن نلقي اللّوم على عُلماء البلاغة، بمقدار ما نريد أن نقول: ينبغي إعادة النظر في علم البديع بهدف كشف الإمكانات التشكيليّة التي تتوافر فيه، والتي تتّصل بالصياغة الأدبيّة في مستوياتها المختلفة، وأنّ هذا العلم وفنونه أعظم من الزركشة والتزيين وأقرب إلى الانفعال والتأثير، وهي لا تقف عند الشكل واللفظ فحسب، بل تتجاوز ذلك إلى المضمون والمعنى، بل والإيحاء والتأثير، فضلاً عن ذلك فإنّ الرؤية المعاصرة للفنّ تؤكّد أنّ العمود الفقري للإبداع هو (الإيقاع)؛ لأنّ الإيقاع " في حدّ ذاته يشكّل متعة حسّيّة لكلّ الناس، ومُتعة فكريّة جماليّة للّذين يستطيعون تذوّقه في الأعمال الفنيّة،"[٢٢٧] ولا سيّما في الشعر.

فالإيقاع هو جوهر الفنون، واختفاؤه يعني اختفاء شعريّة النصّ، ومعلوم أنّ البديع يتضمّن إيقاع الصوت،[٢٢٨] وإيقاع التقابل،[٢٢٩] وغيره من الإيقاعات، ولا يتحقّق الإيقاع في الأعمّ الأغلب إلّا من خلال ظواهر البديع، ولا يفهم من الإيقاع انصرافه إلى الناحية الشكليّة الخالصة، بل إنّ التعامل مع بُنى الإيقاع يتكشّف معها إمكانية توظيفها دلاليّاً، بحيث يمكن القول: إنّها أكثر البُنى قُرباً من الشعر والشعريّة، إن لم نقلْ إنّها شعرية خالصة.[٢٣٠]

وإذا كان البديع قد اقترن بعصور أدبيّة معيّنة مثّلتْ مواقف النقّاد والبلاغيّين منه ذائقة جماعيّة، فإنّ الأسلوبيّة اليوم تستطيع أن تعلنَ أسرار تلك الذائقة، بما تمتلك من منهجيّة تستطيع أن تكشف عن الظاهرة الأدبيّة وما يحيط بها من عصر، ومن هذا المنطلق فقد استطاع الأسلوبيّون العرب تحرير متونهم النقديّة، واقتراح رؤى نقديّة جديدة حاولتْ أن تنظر إلى البديع على أنّه معطى بلاغي تامّ الفاعليّة.[٢٣١]

---

(٢٢٧) نبيل راغب، **موسوعة الإبداع الفنّي**، مكتبة لبنان ناشرون، لونجمان، ط١، ١٩٩٦، ص٥٩.

(٢٢٨) **إيقاع الصوت**: هو توظيف خاص للمادّة الصوتية في الكلام يظهر في تردّد وحدات صوتية في السياق على مسافات متقايسة بالتساوي أو التناسب لإحداث الانسجام على مسافات غير متقايسة أحياناً لتجنّب الرتابة. خالد كاظم حميدي، **علم البديع رؤية معاصرة وتقسيم مقترح**، ص٣٩.

(٢٢٩) **إيقاع التقابل**: يقوم هذا النوع من الإيقاع على فكرة التقابل بين الألفاظ والمعاني، وتضاد الدوال في مدلولاتها، فهو نابع من حركة المعاني الكامنة في النفس والمتفاعلة مع الحركة التعبيرية ليكسبها نموّاً حيوياً يسري بفعل نظام العلاقات اللغوية السياقيّة، والعلاقات الدلاليّة والإيحائيّة. ابتسام أحمد حمدان، **الأسس الجماليّة للإيقاع البلاغي في العصر العبّاسيّ**، دار القلم العربي، حلب، ط١، ١٩٩٧، ص ١٤٣؛ أماني سليمان داوود، **الأمثال العربية القديمة، دراسة أسلوبية سردية حضارية**، المؤسّسة العربية للدراسات، بيروت، ط١، ٢٠٠٩،ص١٩٨.

(٢٣٠) خالد كاظم حميدي، **علم البديع ، رؤية المعاصرة وتقسيم مقترح**، ص٣٨-٣٩.

(٢٣١) فاضل عبّود خميس التميمي، **البديع في الدرس البلاغي والنقدي العربي...**، ص ١٨١-١٨٢- ١٨٥.

وبما أنّ الأسلوبيّة تعتمد على الكشف عن جماليّات اللّغة في مستويات (الصوت والتركيب والدلالة) التي غدتْ قواعد تكوينيّة، يجب أن تراعى لكلّ ما لا يخطئ الكلام هدفه.[٢٣٢] والبحوث المعاصرة يرى أنّ مظاهر البديع يمكن درسها أسلوبيّاً، ضمن فكرة المستويات اللسانيّة الثلاثة، وهي: (المستوى الصوتي، المستوى التركيبي، المستوى الدلالي)، وهي فكرة تستمدّ نسغها ورُؤاها من مرجعيّات أسلوبيّة معروفة، لا تلتفتْ أبداً إلى قضيّة تقسيم البديع على مصطلحات لفظيّة، وأخرى معنويّة، وإنّما تدفع بالبحث اللغويّ اللسانيّ إلى أفق الدراسة الأوسع، الذي يُعني بتحديد جماليّات الظواهر اللغويّة في الخطاب،[٢٣٣]

وقديماً قرّر عبد القاهر الجرجاني أنّ البلاغة ليستْ في اللفظ ولا في المعنى ولكنّها في الأسلوب، إذ يقول: إنّ الأسلوب طريقةٌ مخصوصة في نسق الألفاظ بعضها على بعض لترتيب المعاني في النفس وتنزيلها... وأنّ المنزلة من حيّز المعاني دون الألفاظ، وأنّها ليستْ لك حيث تسمع بأُذُنك بل حيث تنظر بقلبك وتستعين بفكرك.[٢٣٤] وكذلك فإنّ لفنون البديع ومصطلحاتها قيمتها وخصوصاً في تصوير المعنى، وأداء المعنى لغرض، وأنّها تقوم في البلاغة على عمد من جنس ما تقوم عليه خصائص التراكيب، وأنّهما سواء في قوّة التأثير وروعة التصوير، وما البلاغة إلّا ذلك التصوير والتأثير."[٢٣٥]

لذلك فإنّ دراسة جماليّات التشكيل البديعي في هذه الدراسة قائمة على نصوص أدبيّة متميّزة لأمير الشعراء أحمد شوقي، بأسلوب تحليليّ على صعيد التشكيلات البديعيّة في ضوء المفهومات الأسلوبيّة، ويتجاوز حدود التوقيف الاصطلاحيّ المألوف إلى مناخ جديد من معاينة الصورة الأدبيّة البديعيّة، وفي غرض وجدانيّ وروحيّ وهو المديح النبويّ، وهكذا يكون تدريس البديع بالتركيز والاعتماد على النصّ، والانطلاق منه إلى استخراج ما نريد معرفته من حقائقه، وكذلك من أجل البرهنة على صحّة رؤيتنا لعلم البديع، وما تتضمّنه من معانٍ إيحائيّة تثبتُ جدتها بالقياس إلى النظرة التقليديّة التي أغفلتْ الوظيفة الأساسيّة لعلم البديع، فأكثروا من

(٢٣٢) محمّد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري**، دار التنوير، المغرب، ط١، ١٩٨٥، ص٤١.
(٢٣٣) فاضل عبّود خميس التميمي، **البديع في الدرس البلاغي والنقدي العربي...**، ص١٩٠.
(٢٣٤) أحمد عبيد، **ذكرى الشاعرين، شاعر النيل وأمير الشعراء**، دراسات ومراث ومقارنات، المكتبة العربيّة في دمشق لأصحابها عبيد إخوان، ط١، (د.ت)، ص١٠٨.
(٢٣٥) محمّد عبد المنعم خفاجي وآخرون، **الأسلوبيّة والبيان العربي**، الدار المصريّة اللبنانيّة، ط١، ١٩٩٢، ص١١٩.

التقسيمات وزادوا في المصطلحات وصار الاهتمام بالقِسم والنوع والمصطلح، أكثر من الاهتمام بجمال الفنون البديعيّة وفائدتها وغرضها، وهذا ما أفقد قيمة الفنون البديعيّة وجماليّاتها.

وفي تخصيصنا لمدائح شوقي النبويّة للدراسة والتحليلات الجماليّة لها، ما كان هدفنا إلّا إثبات هذا المفهوم الجديد، والرؤية الإيجابيّة المعاصرة عن البديع وفنونه في منجز أدبي حديث، وموضوع شعري جليل، وهما يؤطّران كثيراً من تلك الفنون، وذلك في إطار ثلاثة فصول تحت عنوانات تخصّ طبيعة تلك الفنون وتجمع بين بعضها على أساس مشتركات فنّيّة وجماليّة، صوتاً ودلالةً وإيحاءً.

٣. المحور الثالث: المديح النبويّ ومدائح شوقي النبويّة

٣,١. المديح النبويّ

ورد في لسان العرب أنّ المديح " مَصْدرٌ مُشتّق من مادة (مَدَحَ)، فيقال: مدَحَهُ مَدْحاً ومِدحَةً، بمعنى أحسن الثناء عليه، والجمع مدائح.[٢٣٦] والمدح يكون بالفعل والصّفة، وذلك مثل أن يمدحَ الرجل بإحسانه إلى نفسه وإلى غيره، ويكون على نحو مواجهة وغير مواجهة.[٢٣٧] والمدح ضدّ الذمِّ، كما الحسن ضدّ القبح "والعرب تحبّ مدح الشاكر وذمّ الساخط، وتأنَفُ عن مدح المتذلّل."[٢٣٨]

ويقتصر المديح على الإشادة بأخلاق كريمة أوتعداد لمآثر اجتماعيّة أودينيّة أوبطوليّة، وهو أشهر وأوسع أغراض الشعر العربيّ قديماً، ويتنوّع بتنوّع الممدوح وخصائصه الشخصيّة وكذلك بحسب مقاصد الشاعر الممدوح وهو في جوهره "الشكر والثناء والتنويه بمناقب الممدوح، وهو تعداد لجميل المزايا، ووصفٌ للمناقب الكريمة، وإظهار التقدير العظيم لمن توافرتْ فيهم تلك المزايا."[٢٣٩] والسرّ في ارتياح الشاعر لتلك الغرض الشعري هو" ابتهاج النفس للإشادة بالسموّ الإنسانيّ، ولتصوّر مثلٍ عليا للإنسانيّة."[٢٤٠]

وَقد عُدّ المديح ديوان العرب، وأعلى الأغراض شأناً في الشعر، وأكثرها اتّساعاً؛ وذلك لأنّ المدائح تلوّنتْ بأذواق العصور الاسلاميّة المتوالية، وقبستْ من كلّ عصرٍ خصائص الحياة المعاصرة وظروف الدُول والأوطان السياسيّة،[٢٤١] ومن الوجهة الاجتماعيّة، كان المديح الوثيقة الباقية على الأفراد المتميّزين، على ما كان فيهم من كرم الشمائل والخصال النبيلة.[٢٤٢] وحملتْ قصيدة المدح إلى جانب المعاني الدينيّة أشواق العصر وتطلّعات أهله إلى المستقبل، ورجاء المؤمنين في حياةٍ أفضل.

---

(٢٣٦) ابن منظور، **لسان العرب** ، مادّة (مدح).
(٢٣٧) أبو هلال العسكري، **الفروق في اللغة**، ص٦٢-٦٣.
(٢٣٨) فضل حسن عبّاس، **البلاغة فنونها وأفنانها**، ص٢٤٥.
(٢٣٩) جبور عبد النور، **المعجم الأدبي**، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٩، ص٢٤٥.
(٢٤٠) أحمد أحمد بدوي، **أسس النقد الأدبي عند العرب**، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ط٣، ١٩٦٤، ص١٩٧.
(٢٤١) سعاد عبد الوهاب عبد الكريم، **اسلاميّات أحمد شوقي**، دراسة نقديّة، (تق و مر: سهير القلماوي)، (د.ن)، (د.م)، (د.ط)، (د.ت)، ص١٢٤.
(٢٤٢) زكي مبارك، **أحمد شوقي**، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، (د.ط)، ٢٠٠٩، ص٢٢.

وفي العصر الحديث وُجد المديح عناية وإقبالاً كشأنه في الماضي، على يد شعراء مدرسة الإحياء، غير أنّ الشعراء أخذوا في التنحي عنه شيئاً فشيئاً للحملة العنيفة التي قام بها ضدّه بعض النقاد الرومانسيّين من مؤسّسي المدرسة الحديثة للشعر.[٢٤٣] ويقوم المديح على صفتين بارزتين: صفة الإخلاص والتقدير وكذلك الولاء المندفع مع الحبِّ والثقة، وكان أصدقه شعر المدائح النبويّة؛ لِبُعدها عن صفة تزوير العواطف طمعاً في مكسب زمني عابر.[٢٤٤] وذاك عمر بن الخطّاب يقول: زهير أشعر الناس؛ لأنّه لا يتّبع حوشي الكلام، ولا يعاظل في المنطق، ولا يمدح الرجلَ إلّا بما فيه، ولا يقول ما لا يعرف"[٢٤٥] ينصّ قول عُمر: أنّ صفة الإخلاص والحبّ الصادق شرطٌ أساسيّ في الشاعر الجيّد، وخاصّةً في مجال المدح والمديح النبويّ.

والأهمّ في "المديح النبويّ" ما تفرّد به من عنصر الصدق بنوعيْه: الصدق الواقعي المرتبط بمآثر المصطفىﷺ منذ مولده وحتّى وفاته، وكلُّ ما تمّ من تطوّرات تأريخيّة منذ بدء الدعوة وحتّى التمكين لها بين عهديْن: في مكّة، ثمّ المدينة المنوّرة، وكلّ ذلك ولا شك قد مهّد لتحقيق صدق فنّي في العبارة والخطاب الشعري بشكل عام؛ ولهذا فإنّ كثيراً من شعر المديح نشأ عن إعجاب ملأ قلب الشاعر تجاه ممدوحه، وإذا لم يصحّ ذلك في المدائح العامّة؛ فإنّه صحيح في المديح النبويّ؛[٢٤٦] لأنّ الشاعر في مدح النبيّﷺ يَنْطَلِقُ من الصدق والمحبّة والإخلاص والتضحية، والانغماس في التجربة العرفانيّة والعشق لشخصه الكريم، فكانتْ مدائح الشعراء لهﷺ، ليس على نيّة حُسن الثناء فحسب، بل وفيها الولاء والصدق والنقاء من كلّ شائبة، والخلوّ من كلِّ ظنّ، ويخلو تماماً عن المدح التكسبيّ أو المدح التملّقيّ، الموجّه إلى السلاطين والأمراء والوزراء، إذ عرّفه غازي شيب بأنَّه: " لون شعري جديد صادِرٌ عن العواطف النابغة من قلوب مُفْعَمة بحبٍّ صادق وإخلاصٍ متين للنبيﷺ."[٢٤٧]

---

(٢٤٣) حسين علي محمّد، **الأدب العربي الحديث**، مكتبة الرشيد، بيروت، ط١، ٢٠٠٦، ص٣٢.
(٢٤٤) جبران مسعود وآخرون، **مناهج الأدب**، مؤسّسة بدران، بيروت، ط١، (د.ت)، ص١٤٩.
(٢٤٥) الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج١/ ص١٥١.
(٢٤٦) أنس عزيز كريم، **المديح النبوي عند أحمد شوقي**، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، الإشراف/ عبدالله بيرم يونس جامعة سوران، ٢٠١٧، ص٦؛ عبد الرحمن بغداد، **إسلاميّات أحمد شوقي**، دراسة نصيّة تناصيّة، أطروحة دكتوراه، الإشراف/ بشير عبد العالي، جامعة أبي بكر بلقايد – تلسمان- الجمهوريّة الجزائريّة، ٢٠٠٧، ص٢١-٢٢.
(٢٤٧) شهاب الدين بن أحمد الإبشيهي، **المستطرف في كلّ فنٍّ مستظرف**، دار الكتب، بيروت،(د.ط)، ١٩٨٣، ص٣٤٢.

والمديح النبويّ هو التعرّف على الحالة الشعوريّة والنفسيّة لدى الشعراء الذين أرهقوا أنفسهم في التعرّف والتعريف بشخصيّة الرسولﷺ من خلال هذا الفنّ،[٢٤٨] وتعداد الصفات الخَلقية والخُلقيّة الحميدة التي يتميّز بها الممدوح المُرسَل رحمةً للعالمينَ مع إظهار المحبّة والثناء، وأجود المدح وأشرفه وأحسنه هو ما كان "حول ذكر خصال الرجال الحميدة بالفضائل النفسيّة، من العقل والشجاعة والعدل والعفّة، وكلّما تمكّن الشاعر من جمعها كان المدح مصيباً وأجود، وبما سواها مخطئاً..."[٢٤٩]

إذاً المديح النبويّ هو ذلك الشعر الصادق الذي لا يخالطه رياء ولا يشوبه غرض؛ لا وظيفةً، ولا جائزةً، ولا جاهاً، بل ينشد راحة الضمير ورضى الله ورسولهﷺ، وأهل بيته عليهم السلام؛ لِينعمَ بسعادة الدين والدنيا جميعاً، وهو مدح خاصّ لأفضل خلق الله وأحسنهم على الإطلاق، فحبّه من العقيدة وشرط في الإيمان، فلا بدّ إذاً أن يسمو هذا النوع الشعري لسموّ ممدوحهﷺ،[٢٥٠] وما أمر ربّه الذي أثنى عليه بقوله:﴿ إِنَّ اللَّهَ وَمَلَائِكَتَهُ يُصَلُّونَ عَلَى النَّبِيِّ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا صَلُّوا عَلَيْهِ وَسَلِّمُوا تَسْلِيمًا ﴾ (لقمان:٥٦) إلّا رحمةً بالعباد، وبيانٌ للمؤمنين بتحبيذ المدح والثناء عليه، وقد تحوّلتْ شخصيّة الرسولﷺ إلى محور شعري تجاذبته قرائح الشعراء منذ صدر الاسلام حتّى يومنا هذا – وما يزال– الذي تهفو إليه القلوب المؤمنة، وتتعطّر بسيرته الألسنة الذاكرة، فهو المثل الأعلى والقُدوة الحسنة والرجاء المنشود، وإنّ الشعراء الذين اتّخذوا من هذه الشخصيّة موضوعاً لشعرهم ردّدوا سِيرَتِه تعبّداً وتشفّعاً وتَبَرُّكاً.[٢٥١]

والشاعر في المديح النبويّ عادةً ينصبّ على مدح الرسولﷺ بتعداد صفاته الخَلقيّة والخُلقيّة، وإظهار الشوق لرؤيته وزيارة روضته الشريفةﷺ، والإشادة بمقامه وفضله، والأماكن المقدّسة التي ترتبط بحياتهﷺ.[٢٥٢] بقصد الثناء على شخصيّته وتبيان مناقبهﷺ، وبذكر أحسن شمائله وأطيب خصائله، مع ذكر معجزاته الماديّة والمعنويّة، ونظم سيرَتِه شعراً، والتنويه بغزواته

---

(٢٤٨) حكيمة بو شلالق، **استنساخ نصّ المديح النبويّ من التأسيس إلى اكتمال النموذج**، أطروحة دكتوراه، الإشراف/ جمال مجناح، جامعة محمّد بوضياف بالمسيلة، الجزائر، ٢٠١٧، ص (الألِف في المقدّمة).

(٢٤٩) أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، المكتبة المصريّة، بيروت، (د.ط)، ٢٠١٢،ج٢/ ص١٥٠-١٥١.

(٢٥٠) حكيمة بو شلالق، **استنساخ نصّ المديح النبويّ من التأسيس إلى اكتمال النموذج**، ص٢٥٦.

(٢٥١) سعاد عبد الوهاب عبد الكريم، **اسلاميّات أحمد شوقي، دراسة نقديّة**، ص١٢٤.

(٢٥٢) جميل حمداوي، **شعر المديح النبوي في الأدب العربي**، صيدا، لبنان، ط١، ٢٠٠٧، ص١.

وصفاته المثلى والصلاة عليهﷺ تقديراً وتعظيماً.[٢٥٣] وأحياناً ينضمّ إليها ذكر" ما يخصّ آل البيت من المدح وذكر طاعتهم، والمحبّة لهم والمعرفة لحقّهم."[٢٥٤]

ولكن على الرغم من كلّ هذه الاجتهادات، وهذه الجواهر الشعريّة إلّا أنّ شعراء المديح النبويّ يظهرون في مدائحهم تقصيرهم في أداء واجباتهم الدينيّة والدنيويّة، ويذكرون عيوبهم وزلّاتهم المشينة وكثرة ذنوبهم في الدنيا كأسلوب شعري ورجاء إيماني، مُناجون ربّهم بصدق وخوف مستعطفون إيّاه، طالبين منه التوبة والمغفرة، وينتقلون بعد ذلك إلى مخاطبة الرسولﷺ طامعاً في وساطته وشفاعته يوم القيامة، ويتداخل المديح النبويّ في الغالب مع قصائد الزهد وقصائد التصوّف، وذلك لِما بينهما من علاقة ومداخلة؛[٢٥٥] ولَعَلَّ بمقتضى تزايد التعظيم للرسولﷺ قولاً، جاءتْ فكرة الاحتفال بالمولد النبويّ فعلاً، واتخاذ يوم ولادته عيداً.

ويمكن تقسيم المديح النبويّ حسب التطوّر الذي شهده إلى ثلاثة اتّجاهات رئيسة، ولكلّ اتّجاهٍ ميزاته الخاصّة به.

١- **اتّجاه شعريّ محض:** تعود بدايات المديح النبويّ في الأصل إلى الجدال التأريخيّ الذي نشأ بين الشعراء من قريش الذين تجنّدوا للدفاع عن الزعامة القرشيّة المناهضة لدعوة الإسلام من جهة، وبين الشعراء الذين كانوا يدافعون عن الإسلام ورسولهﷺ، ويهجون أعداءه مدافعين عنه وعن أصحابه، من أمثال "حسّان بن ثابت، وعبدالله بن وراحة، وكعب بن زهير، وكعب بن مالك"، وكان من الطبيعي أن يتضمّنَ الشعر المناصر للإسلام آنذاك مديحاً للرسولﷺ، وأصحابه. ويعدّ هذا الاتجاه المديحي البذرة الأولى لهذ الفنّ الشعري الذي قُدِّرَ له بعد قرون أن يستقلّ بذاته، ويصبح من أكثر الموضوعات الشعر حظّاً من القبول والذيوع.[٢٥٦]

٢- **اتّجاه شعري ممزوج بالتصوّف والمعارف الدينيّة:** نتيجة التأثّر بالبيئة والظروف؛ في مراحل تأريخيّة شاعتْ فيها العقائد الصوفيّة، معبّرة عن معاناة إنسانيّة من الواقع الاجتماعيّ والسياسيّ، وانهيار الأوضاع وظهور خطر الأعداء من الصليبيّين وغيرهم.

---

(٢٥٣) أنس عزيز كريم، **المديح النبويّ عند أحمد شوقي**، ص٦.
(٢٥٤) داود سلّوم، **مقالات في النقد والأدب**، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٨١، ص٢٤٧.
(٢٥٥) أمينة فراوني، **المديح النبوي في الشعر المغربي القديم**، جامعة أبي بكر بلقايد، تلسمان، الجزائر، ٢٠١٤، ص١، الرابط: dspace.univ-tlemcen.dz تاريخ الزيارة، ٢٠١٦/٢/١٤، ١٠:٠٨ صباحاً.
(٢٥٦) حكيمة بو شلالق، **استنساخ نصّ المديح النبويّ من التأسيس إلى اكتمال النموذج**، ص٤٠.

٣- **اتّجاه شعري ممزوج بالقضايا الاجتماعيّة والسياسيّة:** وهو ما ظهر في بداية العصر الحديث على نحو المعارضات، إذ تدور مضامين هذا الاتّجاه حول التحسّر ممّا آلتْ إليه حال المسلمين ومناجاة الرسولﷺ لجمع شتّات المسلمين، والتأسّي بعصور الإسلام الزاهيّة، وكان شوقي من الذين بَرَعَ في هذا الاتّجاه الشعري، بقصد محاكاة القديم وإحياء التراث، وهكذا فقد أصبحتِ المدائح النبويّة نوعاً من الشعر الاجتماعيّ النضاليّ الذي يصف الشاعر فيه المشاكل التي يعاني منها العالم الإسلامي، من الآفات الاجتماعيّة والأزمات السيّاسيّة والمِحَنِ الخَلْقيّة، ويحاول فيها استنهاض روح المقاومة في الشعوب المهزومة، والاهتداء إلى الحلول الناجعة، وتقويم العلاقة بين أبناء المجتمع على أساس الحبّ والتعاون.[٢٥٧] وبواسطة هذا النوع من المديح النبويّ يلتقي الدين والأدب في هدفٍ واحد، وهو بثّ الفضائل في نفوس الناس وترغيبهم بالأخلاق الحسنة وتنفيرهم من الرذائل، وما زال الشعراء يَتَبارَوْنَ في هذا الميدان وهو ميدانٌ رحب فسيح لكلِّ مَن يدخله بحقّه، وتتنوّع المدائح النبويّة إلى أشكال وأنواع مختلفة، منها (الحجازيّات، والنعاليّات، والنبويّات).

٣,٢. مدائح شوقي النبويّة.

مدائح شوقي النبويّة هي، تلكم القصائد التي تنصبّ كاملة على مدح الرسولﷺ، والتي تتمثّل في ثلاث قصائد مستقلّة، دون الأبيات المتفرّقة التي قالها شوقي في مدح الرسولﷺ في ثنايا قصائد أخرى، لا سيّما القصائد التي تُعرف بالإسلاميّات، التي تتّصل بالموضوعات الدينيّة والشريعة الإسلاميّة والقيم الأخلاقيّة بشكل عام.[٢٥٨] والقصائد الثلاث المختارة لهذه الدراسة غرضها وموضوعها مدح الرسولﷺ شكلاً، أمّا معنى وتأويلاً فهي أكثر من قصائد المدح، فقد تعكس هذه القصائد فَهمُ شوقي للإسلام وتعاليمه وأحوال المسلمين وما لهم وما عليهم، واستطاع شوقي أن ينسج بنفس عربيٍّ حديث، عواطفه الدينيّة ومشاعره الإيمانيّة الصادقة في تصوير شخصيّة الرسول الكريمﷺ مدحاً ووصفاً، واستنجاداً، واستعطافاً ومحبّةً، حتّى أضحتْ هذه المدائح ينابيع صافية من عيون الشعر الاسلامي الحديث، تغمرنا الغبطة ويشدّنا السحر إلى ذلك الأسلوب الرصين الذي صاغ بها مدائحه، ممّا أصبحتْ قصائد خالدة، وهي:

---

(٢٥٧) أنس عزيز كريم، **المديح النبويّ عند أحمد شوقي**، ص٧.
(٢٥٨) منير سلطان، **الإيقاع في شعر شوقي الغنائي**، ص٨٥.

١- **نهج البردة**، التي هي مطلعها:

ريمٌ عَلى القاعِ بَينَ البانِ وَالعَلَم...أَحَلَّ سَفْكَ دَمي في الأَشْهُرِ الحُرُم[٢٥٩]

هذه القصيدة من مطوّلاتْ شوقي، وقد اختلف البعض في عدد أبياتها، إلّا أنَّ المرجَّح، هو أنّها تقع في (١٩٠) بيتا شعريّاً، من البحر البسيط، وقد نظمها سنة (١٩٠٩م) تذكاراً لحجّ الخديوي عبّاس حلمي الثاني، وجدير بالملاحظة أنّ شوقي لم يُشِر في القصيدة إلى الخديوي ولا إلى حجّه، وإنّما ذكر ذلك في كتاب أهدى به القصيدة إليه، وصدّرها له: "مولاي" نظمتُ هذه الكلمة: التي أسأل الله وأرجو من رسوله قبولها، وجعلتها يا مولاي لحجّتك المبرورة،[٢٦٠] "ونُشرتِ "ونُشرتِ القصيدة هذه لأوّل مرّة بجريدة المؤيّد في (١٩١٠/١٠/١٦)"[٢٦١]

وقد عارض فيها شوقي شعراء المديح الذين سبقوه، خصوصاً البوصيري في قصيدته التي سمّاها "البردة" والتي مطلعها: (أمِن تذكّر جيران بذي سلم ... مزجت دمعاً جرى من مقلتي بدم)،[٢٦٢] إذ تسير القصيدة بصفة أساسيّة على ذات البناء الذي أقامه البوصيري في بردته مع تصرّف يتّفق وطبيعة الشاعر في الاهتمام والصياغة.[٢٦٣]

وقد اتّخذ شوقي في نهج البردة، أسلوب القديم ديباجةً وألفاظاً ونفساً خطابيّاً، وتظهر فيها الغنائيّة في تلك الحماسة التي لا يخلو منها بَيتٌ من أبيات القصيدة، والتي تستمر في تدفّقها في تماسك عاطفيّ خاصّةً في الأبيات الأُوَل، وتتلاحم الأفكار لِتُعَدِّدَ صفات الممدوح ويشتدّ النسج الشعري مع تدفّق العاطفة وفيضانها، حتّى لَنرى أنّ الناقد "زكي مبارك" عندما قارن بين قصيدة (بردة البوصيري) وهذه القصيدة، فضّل الأخيرة على الأولى لِما تتمتّع به من جمالٍ أدبيّ وحسٍّ شعريّ، وهو يشير إلى هذا بتعبير (بيت شوقي أبرع، أجود، أغزل ...).[٢٦٤] وكذلك شوقي ضيف في مقارنة نهج البردة بالمنظومات الأخرى، يقول: فقد خَفَقَ لها قلب العالم الاسلامي كلّه، وطالما عارض الناس بردة البوصيري في القديم وفي الحديث بمئاتٍ ومئات من

---

(٢٥٩) أحمد شوقي، **الشوقيّات**، (تحقيق، إميل أ. كبا)، دار الجيل، بيروت، ط٢، ١٩٩٩، ج١/ ص١٩٠.
(٢٦٠) سليم البشري، **نهج البردة لأمير الشعراء أحمد شوقي**، مكتبة الآداب، القاهرة، (د.ط)، ١٩٨٧، ص٩.
(٢٦١) منير سلطان، **الإيقاع في شعر شوقي الغنائي**، ص٤٠١.
(٢٦٢) **المصدر نفسه**، ص٣٩٧.
(٢٦٣) حلمي محمد القاعود، **القصائد الإسلامية الطوال في العصر الحديث**، دراسة ونصوص، إدارة الاعتصام، دار النشر الدولي (الرياض)، ط٤، ١٩٨٩، ص٥١.
(٢٦٤) زكي مبارك، **أحمد شوقي**، الهيئة المصريّة العامّة، القاهرة، (د.ط)، ٢٠٠٩، ص١٦٧-١٦٨.

المنظومات، لكنّ الصيتَ بقي لهذه البردة وحدها الآن.[٢٦٥]

٢- **الهمزيّة النبويّة**، ومطلعها:

وُلِدَ الهُدى فَالكائِناتُ ضِياءُ ... وَفَمُ الزَمانِ تَبَسُّمٌ وَ ثَناءُ[٢٦٦]

وهذه القصيدة قالها أحمد شوقي في تعظيم الإسلام ونبيّه، مستعيناً وعائذاً من حال الفرقة في دنيا المسلمين، وهي تقع في (١٣٠) بيتاً شعريّاً، من البحر الكامل، وبرويّ الهمزة؛[٢٦٧] ولهذا فإنّ الهمزيّة النبويّة من حيث بنائه الشكلي يبرز التداخل النصوصيّ على غرار ما اعتمده البوصيري في قصيدته الهمزيّة، إذ يقول البوصيري: (ليلةُ المولد الذي كان لل ... دين سرور بيومه وازدهاء)، "ونشرت الهمزيّة النبويّة، لأوّل مرّة في ١٩١٢/٣/٧م، قدّمها شوقي مجسّداً فيها السيرة النبوية،"[٢٦٨] وهي من نوادر قصائد شوقي، يحفظها مطلع القصيدة العوام والخاصّ، وتناقلها المسلمون في مشارق الأرض ومغاربها احتفاءً بمولد الرسولﷺ.

٣- **ذكرى المولد**، ومطلعها:

سَلوا قَلبي غَداةَ سَلا وَثابا... لَعَلّ عَلَى الجَمالِ لَهُ عِتابَا[٢٦٩]

يشي العنوان "ذكرى المولد" بالموضوع الذي ستتمحور حوله القصيدة، وهو المدح كغرض أساس، "وهي نصٌّ ذو طابع دينيّ في الموضوع وتأريخيّ في العنوان والمدلول، قاله شوقي في ذكرى مولد الرسول الأعظمﷺ المقترن بذكرى حضارة عظيمة عريقة"[٢٧٠] وتقع هذه القصيدة في (٧١) بيتاً من بحر الوافر التام، وبرويّ الباء.

لكن تأريخ نظم هذه القصيدة لم يحدّده ديوان (الشوقيّات)، ولعلّ شوقي نظمها بعد عودته من منفاه في أواخر سنة ١٩١٩م، أو ربّما نظمها بعد قصيدته (بعد المنفى) التي أنشدتْ في

---

(٢٦٥) شوقي ضيف، **شوقي شاعر العصر الحديث**، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، (د.ط)، ٢٠١٠، ص١٢٦.
(٢٦٦) أحمد شوقي، **الشوقيّات**، ج١/ ص٣٤-٣٩
(٢٦٧) **المصدر نفسه**، ج١/ ص٨١.
(٢٦٨) منير سلطان، **الإيقاع في شعر شوقي الغنائي**، ص٨٦.
(٢٦٩) أحمد شوقي، **الشوقيّات**، ج١/ ص٦٧-٧٢
(٢٧٠) طاهر مصطفى علي، **قراءة أسلوبية في قصيدة (ذكرى المولد) للشاعر أحمد شوقي**، دراسة نقديّة، مجلّة زانكو للعلوم الإنسانية، العدد (١٠) السنة الرابعة، ٢٠٠٠، ص٣٠١.

الأوبرا الملكيّة سنة ١٩٢٠م، وانطلق شوقي على سجيّته في هذه القصيدة، معبّراً عمّا كان يجول في خاطره في ذكرى المولد النبويّ؛ ولذلك لم يتحدّث عن سيرة الرسولﷺ كما فعل في "نهج البردة" ولغة القصيدة واضحة ليستْ في عباراتها تعقيد لفظيّ أو معنويّ وكان غناؤها أمراً ميسوراً، وليس فيها من الألفاظ ما يُعدُّ في زمن نظمها غريباً، بخلاف قصيدة "نهج البردة" التي كثرتْ فيها الكلمات الغريبة محاكاةً لبردة البوصيري،[٢٧١] ولكن بما أنّ شوقي كان ينتمي إلى جماعة الإحياء فقد حافظ فيها على الكثير من مُقوّمات الاتّجاه الإحيائي مضموناً وشكلاً؛ "لأنّ مهمّة الشاعر فيها الإحياء وبعث الأصالة الفنّيّة على شاكلة أستاذه الباروديّ"[٢٧٢] أمّا أسلوب القصيدة فواضح سلس، ولعلّ إيقاع البحر الوافر أضفى عليها هذه السلاسة والرقّة.

(٢٧١) أحمد مطلوب، **في المنهج النقدي، قصيدة "ذكرى المولد" لأحمد شوقي مثالاً**، مجلّة المجمع العلمي، - المجلّد الرابع والخمسون، بغداد، ٢٠٠٧، ج٣/ ص١٣-١٤.

(٢٧٢) طاهر مصطفى علي، **قراءة أسلوبية في قصيدة (ذكرى المولد) للشاعر أحمد شوقي**،ص٣٠٥.

الفصل الأوّل: التشكيلات التماثليّة (اللفظيّة)

المبحث الأوّل: تشكيلات الجناس والترديد والتصدير.

المبحث الثاني: تشكيلات السجع والتصريع واللزوم.

الفصل الأول

التشكيلات التماثليّة(اللفظية)

توطئة:

يُقصدُ بالتشكيلات التماثليّة تلك التشكيلات البديعيّة التي تتّصف بصفة الاشتراك في خاصيّة التماثل، التي لا تتوقّف حدود استعمالها عند مستوى معيّن، بل تتوزّع في مستويات بنائيّة مختلفة، فنجده متضمّناً لتماثل الصوت والمفردة والجملة، وقد يكون هذا التماثل كلّياً أو جزئيّاً، بمدلول لغويّ واحد بقصد التعزيز والتأكيد، أو مدلولات وإيحاءات مختلفة، كالتشكيل الجناسي والسجعي والترديد والتصدير وغيرها، الذي يتجلّى لفظيّاً في ظاهر النصّ وصوتيّته، فيؤدّي وظائف بنائيّة في النصّ يمتدّ أثر ذلك إلى المتلقّي؛ لأنّ بُناه تحمل دلالات مقصودة تعمل باتّجاهين: (النصّ، والمتلّقي)، وإنّ التماثُلَ بين وحدات النصّ على هذا المنوال كفيل بأن يولّد نسقاً فنيّاً معنيّاً داخل النص، ذلك النسق الذي يؤلّف ملمحاً أسلوبياً مميّزاً يثير المتلّقي في حيز زمنيٍّ محدود، بفعل العمليّة التي دعاها (ياكسبون) بالانتظار الخائب.[٢٧٣]

وتقوم وظائف البديع التماثلي على مستوى النصّ بإيجاد الروابط والعلاقات اللفظيّة بالدرجة الأولى بين أجزائه التي تسهم إسهاماً كبيراً في دلالة النصّ، وإثارة ذهن المتلقّي بما يمتلك من ذائقة جماليّة وخبرات لغويّة لتفسير تلك الدلالة وتأويلها ومن ثمّ التجاوب معها، وبذلك تعمل البنية التماثلية – على اختلاف مستوياتها البنائيّة– على إثراء المنظومة النصيّة للخطاب الأدبيّ، إذ يفرز إيقاعاً موسيقيّاً وتجاوباً دلاليّاً بين المتلقّي والمتكلّم، عن طريق التماثلات المتنوّعة لتلك البنى؛ لذلك عدّ (رولان بارت) التماثل مولّداً لمتعة النصّ،[٢٧٤] كونه ذا أثرٍ جمالي بالغ ومقصود لاسيّما في الشعر.

وبما أنّ لموسيقى الشعر وانتظاماته التعبيريّة مبدأ هامّ، وهو أنّه ليس في الشعر شكليَّة مطلقة، وأنّ عناصره الصوتية الإيقاعيّة ليستْ مجرّد دندنةً لأذن السامع واستهواء المتلقّي بالموسيقى، وإنّما يفترض لهذه العناصر أن تكون متناغمة مع المضمون أو المعنى الذي يحمله

(٢٧٣) جورج مونان، **مفاتيح الألسنية**، (تعريب الطيب البكوّش)، مؤسسة سيدان، سوسة، (د.ط)،١٩٩٤، ص١٣٥.
(٢٧٤) رولان بارت، **لذّة النص**، (تر: فؤاد صفا)، دار توبقال، المغرب، ط١، ١٩٨٨، ص٤٤-٤٥.

النصّ، وأن تساهم في تحقيق ترابط عناصره وتماسكها.[٢٧٥] عبّر عن ذلك الأسلوبيّون، بأنّ كلّ شكل يتضمّن معنى شعريّاً وكلُّ مضمونٍ مشكّلٌ بشكل شعري.

فالإيقاع الداخلي أشياءٌ من قبيل أنماط القوافي ومؤثّرات الإيقاع، ممّا يُدعى الآن (النسيج اللفظيّ)، وهو المتمثّل في أكثرها على مبدأ التماثل لفظاً والتناسب دلالةً، وهو بمثابة تسديد الثغور في جسد الهيكل الموسيقي للقصيدة، وتنسيق الألوان والظلال للوحة الشعر الفنّيّة، إنّه جمال بنّاء، يُمثّل روح الموسيقى الشعريّة، وكماله مُفضٍ لكمالها.[٢٧٦]

من المعلوم الوزن العروضي ليس وحده منظّم الشعر والمعبّر عن الإيقاع في القصيدة، بل تؤدّي التماثلات على المستوى الصوتيّ بمختلف تحقُّقاتها وصورها، من جناس وسجع وتصريع وتصدير وتكرار وترديد ولزوم، بتناسبات إيقاعيّة ودلاليّة في الوقت نفسه. إذاً يبرز دور التماثل البديعيّ في قيامه بدور النظم والتأليف والتناسب البلاغي – إذا ما أحسن قياده والإفادة منه – فنيّاً بحسب الموقف، سواءً كان في الأعمال النثريّة أو الشعريّة، مع أسلوبيّة التوزيع في الجملة وموازنتها وانسيابها في العبارات.[٢٧٧]

وهكذا فإنّ أكثر مباحث البديع " تقوم في عمومها على التناسب بين طرفين أو أكثر في النصّ، وهذا التناسب بوصفه مقياساً جماليّاً له أهمّيّة في التأثير الإيجابيّ في المتلقّي وكسب تفاعله، وإعجابه، ولهذا ارتبطتْ تلك المحسّنات البديعيّة عند أكثر البلاغيّين بما أسموه المناسبة والملاءمة والترابط والتلاحم وغير ذلك."[٢٧٨] التي بمجموعها تشكّل تشكيلات بديعيّة متماثلة وجميلة.

وذلك عندما تتناوب نسب التماثل والتشابه مع نسب المختلفات، صوتاً ودلالةً، وتشكّلان معاً انتظاماً صوتيّاً وتعبيرياً للكلام الأدبيّ والبيان البلاغي لا سيّما البديعي، ومن هذا المنطلق

---

(٢٧٥) صالح عبد العظيم، **التصريع في وسط القصيدة(نماذج من الشعر الجاهلي)** حوليّات آداب عين الشمس، ج٤٢، يناير-٢٠١٤.

(٢٧٦) طاهر مصطفى علي، **الإبداع الشعري عند إبراهيم ناجي**، دراسة نقدية، رسالة ماجستير، إشراف: محسن اسماعيل محمّد، جامعة صلاح الدين، ١٩٩٥، ص٦٥.

(٢٧٧) فايز الداية، **جماليّات الأسلوب، الصورة الفنيّة في الأدب العربي**، دار الفكر، دمشق، ط٢، ١٩٩٦، ص٣٠٦.

(٢٧٨) مسعود بودوخة، **عناصر الوظيفة الجماليّة في البلاغة العربيّة**، ص١٨٩.

قال (والتر باتير)[٢٧٩] مقولته الشهيرة: إنّ الفنّ جميعاً يطمح إلى حالة الموسيقى، حيث يكون الشكلُ والمادّة ممّا لا يُمكن التمييز بينهما، فعندما نستمتع بقراءة قصيدةٍ ما، لا أستطيع القول إنّني مدين في هذا الجزء من تجربتي إلى الفكرة، وفي ذاك الجزء إلى اللغة، أو الصُور الشعريّة، أو الإيقاع الذي يُنقل التجربة. إنّ مجمل تجربتنا مع القصيدة لا يقبل التجزئة،[٢٨٠] بل كلّ جزء في عمل فنّيّ ما له قيمة جماليّة متميّزة في هيأة تشكيلات فنّيّة جميلة، تكون الغاية منها توفير أكبر قدر ممكن من الاعتبارات الجماليّة ومن ثمّ استثمارها من طرف المتلقّي الخبير.

وفصل التشكيلات التماثليّة هذا مقسّمٌ إلى مبحثين، المبحث الأوّل يضمّ (الجناس والترديد والتصدير) الذي تتّصف تشكيلاته التماثليّة بقدر أكبر ودرجة أعلى من خاصيّة التماثل من المجموعة الثانية، أمّا المبحث الثاني فيضمّ (السجع والتصريع واللزوم)، تلك التشكيلات التي تتفاوتْ صفة التماثل فيها عن القسم الأوّل نسبةً ومساحةً.

وقد يُعتقد أن لا علاقة تربط تلك التشكيلات التماثليّة التي هي نفسها المحسّنات اللفظية بالصورة الشعريّة بنظرة سطحيّة عامّة، خاصّةً بما أنّها خادمة للفظ والشكل أكثر من الدلالة، أو قد يقول القائل: ما علاقة هذا التماثل وتشكيلاته بالصورة الشعرية؟ ففي جوابه يُقال: إنّ الشاعر لا ينظر إلى المحسِّنات اللفظيّة من هذه الزاوية، بل إنّه يرى فيها وسيلة للتعبير عن عواطفٍ متأجّجة ومشاعرٍ مختلجة قد لا يمكن التعبير عنها بالتراكيب والجُمل العاديّة، إنّها رنّات أوتار القلب يعزف عليها بتناسق جميل، فيقدّم لنا توافق حالته مع التجربة والموقف الشعوريّ للذات المتأزّمة المنفعلة، من حيث الحركة والهيجان، يمثّل هذه التناغمات والتماثلات اللفظيّة التنسيقيّة، التي لا تخلو قطعاً من اعتبارات الإيحاء والمحاكاة وموافقات الصورة الشعريّة.

(٢٧٩) والتر هوراشيو باتير،(١٨٣٩ ـ ١٨٩٤) ناقد وكاتب بريطاني. ولد في لندن.
(٢٨٠) ر. ف . جونسن، **موسوعة المصطلح النقدي**، ص٢٨٩-٢٩٠.

١,١. المبحث الأوّل: تشكيلات الجناس والترديد والتصدير

١,١,١. أوّلاً: التشكيل الجناسي

توسّع الدارسون العرب كثيراً في دراسة تشكيل الجناس، وهو من أقدم الأساليب البديعيّة التي حظيتْ بفائق العناية عندهم، على الرغم من الاختلافات التي وقعتْ بينهم بشأنه، من حيث قضيّة الدّال (المصطلح) والمدلول، وكذلك الأنواع التي تندرج في صلبه،[٢٨١] وقد استمدّ البلاغيّون من مباحث اللغة حول المشترك اللفظي للبحث فيه ودراسته، وكذلك من مباحث الصرفيّين حول الاشتقاق الذي توافق فيه الصُور اللفظيّة الكلام في التجنيس، باعتباره أقرب النمطيّات إليه من الناحية الصوتيّة.

فالجناس ظاهرة فنيّة جماليّة، تقوم على اقتران المتماثلات من حيث الألفاظ، المختلفات من حيث الدلالة، وهو على خلاف (الطباق) الذي يقوم على اقتران المتضادّات، وفيه من التقانات والأدوات البديعيّة التي لها شأنها ووجاهتها في البلاغة العربية،[٢٨٢] فابن الأثير يقول: "اعلم أنّ التجنيس غرّةٌ شادخة في وجه الكلام."[٢٨٣] وقال العلويّ: " هو من ألطف مجاري الكلام، ومن محاسن مداخله، وهو كالغرّة في وجه الفرس."[٢٨٤]

والجناس **لغةً**: هو الضرب من كلّ شيء، ومصدره من (الجنس) الذي هو ماهيّة تعمّ أنواعاً متعدّدة، كالحيوان في الإنسان، والبهيمة في الحيوان، يُقال: هذا يجانس هذا، أي: يشاكله، وفلان يجانس البهائم ولا يجانس الناس، إذا لم يكن له تمييز ولا عقل، ومنه جاء الجناس والتجنيس والتجانس والمجانسة في الكلام، وكلّها ألفاظ مشتقّة من الجنس،[٢٨٥] والجناس لغةً وكذلك بلاغة: يقدّم على مبدأ التماثُل أو المماثلة؛ "لأنّ المثل من أعمّ الألفاظ للمشابهة،"[٢٨٦] وأوكدها، وأدلّها على المطابقة.

---

(٢٨١) محمّد الهادي الطرابلسي، **خصائص الأسلوب في الشوقيّات**، طُبع بالمطبعة الرسميّة للجمهوريّة التونسيّة، (د.ط)، ١٩٨١، ص٦٤.

(٢٨٢) حسين حسن أسود، **الاتجاهات الوظيفية في البلاغة العربية**، ص٢١٨-٢١٩.

(٢٨٣) نصر الله بن محمّد بن عبد الكريم الشيباني الجزري ابن الأثير أبو الفتح ضياء الدين، **الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور**، مطبعة المجمع العلمي، (د.ط)، (د.ت)، ص٢٥٦.

(٢٨٤) يحيى بن حمزة بن علي بن ابراهيم العلوي اليمني، **الطراز المتضمّن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز**، دار الكتب الخديويّة، مصر، ط١، ١٩١٤، ج٢/ص١٨٥.

(٢٨٥) خداوي أسماء، **البنى الأسلوبية في مولديات أبي حمو موسى الثاني**، رسالة ماجستير، الإشراف/ حسن بن مالك، جامعة وهران، الجزائر،٢٠١٦، ص١٣١؛ أحمد مطلوب: **معجم مصطلحات البلاغة...**،ج٢/ص٥١.

(٢٨٦) عمر عبد الهادي عتيق، **ظواهر أسلوبية في القرآن الكريم**، ص١١٨.

أمّا **اصطلاحاً**، فقد عرّف السكّاكيُّ الجناسَ، بأنّه: " تشابُه اللفظين في النُطق واختلافهما في المعنى،"[٢٨٧] وهذا يعني أنّ الجناس مصطلح يتّصل "باللفظ، أي بالإطار الصوتي الذي يمثّل الوحدة الدلالية الدنيا،"[٢٨٨] ومن اللفظ تبدأ عمليّة التفاعل بين الدلالة اللغويّة والدلالة السياقيّة لتشكيل البنية الصوتيّة من جهة، والدلالة الجماليّة في اللغة من جهة ثانية، واشترط بعض البلاغيّين أن تكون اللفظتان مستعملتين من باب الحقيقة، أي: ألّا تكون إحداهما حقيقة والأخرى مجازاً.[٢٨٩]

ولكنَّ هذا الرأي ليس بالمقطوع منه، فقد ذهب معظم البلاغيّين إلى غير هذا؛ لأنّ المجاز في أحد اللفظين يمنح الجناس مجالاً فسيحاً، فالكلمة تتحرّك من الاستعمال المعجميّ إلى الاستعمال الفنّيّ على سبيل المجاز، فتمدّ الشاعرَ بكنوز لا تنفد من الاتّساع والتلوّن، يلعب فيه الشاعر على وَتَري الثابت والمتحوّل، المتّفق عليه وغير المتّفق عليه، ويتمّ كلٌّ من الإيقاع والتناظر والتناسب بين قطبين، أحدهما المعنى الشائع والآخر المعنى المبتدع، ثمّ يتحرّك الجناس الحقيقيّ والمجازيّ في ثنايا السياق،[٢٩٠] مع ملاحظة أنّ وحدة اللفظ في الجناس أساساً بهدف الانتظام والإيقاع، فأينما تحقّق ذلك وقفتْ عليه البلاغة، لتبحثَ عن أسراره "وزناً أو صرفاً أو جرساً"، مع إعطاء جانب الجرس أهمّيّة خاصّة؛ لأنّه مجال البلاغة لا العروض والقافية، إذ ليس هناك إيقاعٌ مقصودٌ لذاته، فلا بدّ من الوفاء بالمعنى وتلوّناته البلاغيّة.[٢٩١]

والتشكيل الجناسيّ من الفنون البديعيّة التي حظيتْ كثيراً بعناية العلماء قديماً وحديثاً، لِما يثيره تشابه أو تماثل الألفاظ المتجانسة فيه من إيقاعٍ يستلذّ به المتلقّي، وممّا يؤكّد عنايتهم هو اختلافهم في مسائله، وتَعدُّد مصطلحاته، ومفهومه، وأنواعه... ولعلّ ذلك يرجع إلى إسراف الشعراء وإكثار الكُتّاب من هذا اللون، وتفنُّنِهِم في صنوفه وأشكاله، وبخاصّة في العصور المتأخّرة، [٢٩٢] والذي يعيننا هنا هو الوقوف على مفهوم الجناس وأثره في المعنى ومعرفة أنماطه

---

(٢٨٧) يعقوب بن أبي بكر بن علي السكّاكيّ، **مفتاح العلوم**، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط٢، ١٩٨٧، ص٢١٢٠.
(٢٨٨) محمّد الهادي الطرابلسي، **خصائص الأسلوب في الشوقيّات**، ص٧٣.
(٢٨٩) بن عيسى با طاهر، **البلاغة العربية**، ص٣١٧-٣١٨.
(٢٩٠) منير سلطان، **الإيقاع في شعر شوقي الغنائي**، ٣٢٧-٣٢٨.
(٢٩١) **المصدر نفسه**، ص١٧٣-١٨٢.
(٢٩٢) بسيوني عبد الفتّاح فيود، **علم البديع دراسة تاريخية**، ص٢٧١.

وتشكيلاته، وما تمنحنا هذه التشكيلات من تناسبات جماليّة، بعيداً عن التقسيمات الكثيرة التي يتداخل معظمها، ولا يجد الدارسُ من الوقوف عليها كبير فائدة.

وعلى الصعيد الأسلوبيّ، يعدّ الجناس خصّيصة أسلوبيّة صوتيّة متميّزة تجمع بين التكرار بالمعنى العامّ المؤكّد للنغم، الذي تتمظهر فيه الحروف بمتوالية صوتيّة في سياقات الجُمَل، وبين تحقُّق التشابه الصوتي للتراكيب واختلافها في المعاني، أي أنّها دوال متشابهة لمدلولين مختلفين،(٢٩٣) وقد سمّى ثعلب تكرير اللفظة بمعنيين مختلفين "المطابق،"(٢٩٤) لكنّ جمهور البلاغيّين أخذوا بمصطلح "الجناس" بعد أن كان هو والمشترك اللفظيّ شيئاً واحداً في علم اللغة؛(٢٩٥) لذلك ترى الأسلوبيّة أنّ ظاهرة الجناس تمثّل مرحلة متطّورة جدّاً من التقفية الداخليّة.(٢٩٦)

وصوتيّة الجناس ظاهرة لا جدال فيها ولهذا سمّاه (تينيانوف)(٢٩٧)، "تشبيه سمعي" إشارة إلى فعّاليته الصوتيّة المبنية على المماثلة،(٢٩٨) وللجناس قدرة عالية على إحداث موسيقى مميّزة داخل النص الواحد، وعلى لَفتِ النظر إلى وجود أسلوب آخر موجود معه؛(٢٩٩) ولهذا صارتْ للجناس قوّة تجمع بين الصوت والدلالة؛ لكونه يقرّب بين مدلولي اللفظ وصورته من جهة، وبين الوزن الموضوع فيه اللفظ من جهة أخرى(٣٠٠)، إذ يدفع الذهن إلى التماس معنى مختلف، تنصرف إليه اللفظتان مع ما يثيره من انسجام بين نغم التشابه اللفظي في سياق البيت.

علّل عبد القاهر الجرجانيّ ذلك بمخاتلة السامع حرصاً على نشوته بالحصول على ما لم

---

(٢٩٣) أحمد مطلوب، **في المنهج النقدي، قصيدة "ذكرى المولد" لأحمد شوقي مثالاً**، ج٣/ ص١٩٧.
(٢٩٤) أحمد بن يحيى بن زيد بن سيّار الشيباني، **قواعد الشعر**، مطبعة الخانجي، القاهرة،ط٢، ١٩٩٥،ص٥٦.
(٢٩٥) اتفق القدماء والمحدثون على أنّ الاشتراك اللفظي، هو دلالة اللفظ الواحد على عدّة معانٍ، إلّا أنّ منهم من أضاف عنصر الزمان الواحد، ومن أضاف البيئة الواحدة ويقصد بها (لغة أهل تلك البيئة) ؛ سحر ناجي فاضل المشهدي، **ألفاظ الغفران في القرآن الكريم**، رسالة ماجستير، الإشراف/ محمّد حسين علي الصغير، جامعة الكوفة، ٢٠٠٧، ص٨٣.
(٢٩٥) عبد السلام المساوي، **البنيات الدالّة في شعر أمل دنقل**، اتحاد كتّاب العرب، دمشق، (د.ط)،١٩٩٤، ص٧٤ ؛ منير سلطان، **الإيقاع في شعر شوقي الغنائي**، ص٣٠٦.
(٢٩٦) حسام محمد إبراهيم أيوب، **الإيقاع في شعر أحمد شوقي**، دراسة أسلوبيّة، رسالة ماجستير، الإشراف/ إبراهيم خليل، الجامعة الأردنيّة، ١٩٩٨، ص١٠٢.
(٢٩٧) يوري نيقولايتفتش تينيانوف: (١٨٩٤-١٩٤٣) كان كاتباً روسيّاً شهيراً، ناقداً أدبيّاً، ومترجماً، وكاتب سيناريو وكان حجة في بوشكين وعضواً هامّاً في المدرسة الشكلانيّة الروسيّة.
(٢٩٨) عبد السلام المساوي، **البنيات الدالّة في شعر أمل دنقل**، ص٧.
(٢٩٩) محمّد الهادي الطرابلسي، **خصائص الأسلوب في الشوقيّات**، ص٦٨.
(٣٠٠) عبدالله الطيب المجذوب، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، دار الفكر، ط٢، ١٩٧٠، ص٦٦٣.

ينتظر، وأثبتَ أنّ جمال الجناس لا يرجع إلى جمال الألفاظ من حيث هي، وإنّما يرجع إلى ترتيب المعاني في الذهن ترتيباً يؤثّر في النفس، قائلاً: "جمال الجناس لا يرجع إلى تكرار الجرس الصوتي فحسب، وإنّما كذلك إلى نصرة المعنى،"[٣٠١] أي جماله يرجع إلى المفاجأة، إذ ترى الكلمة كأنّها لا تعطيك شيئاً وهي في الحقيقة تعطي كثيراً، وبذلك يؤثّر الجناس التامّ بما فيه من خداعٍ وخفاء لا يلبث أن ينكشف، ومن ثمّ عدّ من حُلى الشعر، وكلّ هذا يرجع إلى المعنى النفسيّ لا إلى اللفظ؛[٣٠٢] فلذلك لم يستحسن الجرجانيّ اللفظتين المتجانستين: "إلّا إذا كان موقع معنييهما موقعاً حميداً، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيدا."[٣٠٣]

لكنَّ البلاغيّين عموماً اكتفوا بهذه الإشارات دون أن يشرحوا المقصود بنصرة المعنى، أي أنّهم لم يحدّدوا دلالة الجناس أو وظيفته الرئيسة في النصّ، والتي هي: التعبير عن تقابل المعنى، وهذا يعني أنّ الجناس ينحو منحيين، فإمّا أن يتكامل المتقابلان وإمّا أن يتضادّا، والتضادّ معروف أمّا التكامل فنعني به: أن تعمد القرائن المتقابلة إلى الالتقاء والتفاعل معاً لتشكيل نظام ما، كما في قول أحمد شوقي في الهمزية النبويّة.

الرُوحُ وَالمَلَكُ المَلائِكُ حَوْلَهُ ... <u>للدينِ</u> <u>والدُنْيا</u> بِهِ بُشَراءُ

فقد يبدو للوهلة الأولى أنّ القرينتين "الدين" و"الدنيا" متضادّتان، في حين أنّهما متكاملتان؛ لأنّ المُلك يقوم على أسس عقدية تمثّل الجانب المعنويّ، وأخرى دنيويّة تمثّل الجانب المادّي، وإنّ غياب أحد القطبين يفضي إلى خلل في نظام الدولة؛ ولذلك يجب أن تترجم تعاليم الدين إلى سلوك اجتماعي يمارسه أفراد المجتمع في شتّى مظاهر الحياة الدينيّة والدنيويّة، ولعلّ سرّ قوّة الجناس كامنٌ في كونه يقارب بين مدلولي اللفظ وصورته الذي يتتبّع البَصَر في رسم الحروف، وبين الوزن الموضوع فيه اللفظ الذي يتّصل بحاسّة السمع في تتبّع إيقاع الأحرف،[٣٠٤] بحيث "يُسرّ السمع والنطق ويزيّن الكلام ويجعل من الذهن أن ينتقل بين المعاني المختلفة، وهو مستمتع بجرس موسيقي ينساب من الألفاظ المتشابهة والمتجانسة؛"[٣٠٥]

---

(٣٠١) عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**،ص٥-٧.
(٣٠٢) عبدالعزيز عتيق، **علم البديع**، ص٣٠.
(٣٠٣) عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص١٦١-١٦٢.
(٣٠٤) ماهر مهدي هلال، **جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي**، دار الحريّة، بغداد، ط١، ١٩٨٠ ص٢٨٤.
(٣٠٥) أحمد أبو حاقة، **البلاغة والتحليل الأدبي**، ص١٨٣ -١٩٧.

ولهذا أسهبتِ الدراسات الأسلوبيّة التطبيقيّة في الكشف عن مستوى الجناس الصوتيّ، لتحديد بنيته الأسلوبيّة التي تتضافر مستويين: سطحيّ يتّصل بحاستي السمع، التي تتّبع إيقاع الأحرف عند تجاورها لتكون كلمة، أو بعض كلمة، والبصر الذي يتتبّع رسم الحروف، وما بينها من توافق أو تخالف، أمّا المستوى العميق فيه فبتدقيق النظر في حركة الذهن واختيارها، لنُقط ارتكاز تتشابه على مستوى الصياغة، وتتغاير على مستوى الدلالة، وهنا يكون للمتلقّي أثر في إنتاج الدلالة الجناسيّة.(٣٠٦)

ومن هنا تتجلّى وظيفة الجناس في إحداث الأثر في المتلّقي وجعله يتوقّف عند سماعه لأوّل وهلة، وكذلك له وظيفة تأثيريّة جماليّة، من حيث تقوية نغميّة جرس الألفاظ، ومباغَتة المتلقّي نتيجة للهزّة الدلالية التي يتلّقاها بمخالفة التوقّع، وأنّه "صياغة تعبيريّة تكسب الدلالة قيماً جماليّة بحركتها الثلاثيّة (الانسجام، والتناسب، والتآلف) في عناصر الدوال الصوتيّة في بنية الأنساق اللغويّة، من خلال تحقيقها درجات واعية في السلّم المعماري للصوت، والصورة والصيغة البنائيّة،"(٣٠٧) وإذا كان تأثير التشبيه أو الاستعارة يتمّ بالتصوير أو التخييل أو غير ذلك من الوسائل الأخرى، فإنّ تأثير الجناس وبلاغته يتمّ على صعيد ثلاثة مستويات.

الأوّل: صوتي، الذي يفسّر ميل النفس نحو الموسيقى؛ لأنّ الموسيقى تحاكي العواطف والمشاعر، وكأنّ النفس ترى ذاتها في الموسيقى، وفي الأنغام السعيدة أو الحزينة التي تتوافق معها؛ لذلك عندما يسمع المرء لحناً ما، سرعان ما تميل له نفسه، وتطرب معه روحه؛ لأنّ توافقاً ما، حصل بين مشاعره الدفينة والأنغام العذبة التي سمعها؛ لذلك لا عجب أن يكون للموسيقى هذا التأثير الكبير، والتأثير الموسيقي هو أن يستخدم المبدع قُدرات أصوات حروفه، ونغمات ألفاظه وتراكيبه وينسّق بينها، بحيث تترجم ما يعتمل في نفسه، فينجذب المتلقّي إليه، وتجذب المخاطب إلى محيطها؛ ليذوب في أجوائها، ويظلّ في جنباتها، ولا ينفكّ عقله مع روحه في تجاوب متّصل مع العمل الفنّي.(٣٠٨) وبذلك يتحقّق الإيقاع ليدخل العمل الفنّيّ في مجال– فكر وخيال وعواطف الانسان.

---

(٣٠٦) شهاب الدين أبو الثناء محمود بن سليمان الحلبي الحنفي، **حسن التوسل إلى صناعة الترسل**، دار الرشيد للنشر، بغداد، (د.ط)، ١٩٨٠، ص١٩٣.
(٣٠٧) عبدالقادر عبد الجليل، **الأسلوبية وثلاثيّة الدوائر البلاغيّة**، دار صفاء، عمان، ط١، ٢٠٠٢، ص٥٧٢.
(٣٠٨) حسين حسن أسود، **الاتجاهات الوظيفية للبلاغة العربية**، ص ٢١٩-٢٢٠.

والثاني: معنوي، وهو ما يتّكئ عليه تأثير الجناس، وتعني المفاجأة وخداع الأفكار واختلاب الأذهان والتلاعب بفكر المتلقّي، عن طريق إيهامه بتماثل المعنى بين الكلمتين المتماثلين لفظاً، وهو ليس كذلك.[٣٠٩] إذ يتوهّم السامع أوّل الأمر أنّ اللفظَ مُردّد، والمعنى مُكرّر، وأنّه لن يجنيَ منه سوى التطويل والسآمة، وعندما يأتي اللفظ الثاني بمعنى يغاير ما سبقه، تأخذه الدهشة لتلك المفاجأة غير المتوقّعة، "ويتمثّل في سرعة الاستدعاء اللفظيّ للمعنى المراد المعبّر عنه."[٣١٠] والحصول على قسطٍ ملموس من الشعور الجمالي.

وهذا التلاعب الذي يلجأ إليه المجنِّس من منطق بلاغي؛ هو لاختلاب الأذهان واختداع الأفكار،[٣١١] وخلخلة مستويات التعبير والتركيب؛ لأنّ المحور الأساسي الذي تدور حوله التشكيلات الجناسيّة هي فكرة المخادعة، وهو اشتمال الكلمة الثانية على معنى جديد يُخالف المعنى الأوّل، على أن يوظّف المعنى الثاني في خدمة المعنى النصّ أو الجملة، فلا يؤتى بالكلمة المجانسة الثانية فضلةً، أو زيادة لمجرّد التلاعب بالألفاظ وتزيين الكلمات وزركشتها كما يُظنّ، بل يؤتى بالكلمة الثانية لإفادة زيادة في تصوير المعنى، ودقّة في أدائه، ممّا يوفّر على اللغة والأدب والذائقة الجماعيّة قسطاً من الجمال الفنّي.

والثالث: نفسي، إذ لا يخرج الجناس عن نظريّة "تداعي الألفاظ" و "تداعي المعاني" في علم النفس، وله أصله في الدراسات النفسيّة، فهناك ألفاظ متّفقة كلّ الاتفاق أو بعضه في الجرس، وهناك ألفاظ متقاربة أو متشابكة في المعنى، بحيث تذكر الكلمة بأختها في الجرس وأختها في المعنى، كما يولّد المعنى الأوّل معنى ثانياً وثالثاً، وهذه الناحية النفسيّة هي التي تفسّر لنا كيف يقع التجنيس للشاعر دون معاناة، إذا كان متمكّناً في لغته ومحسّاً بذوقها وعالماً بتصاريفها واشتقاقها، معتمداً على إمكاناته الشخصيّة والأسلوبيّة ورؤيته الجماليّة.

---

(٣٠٩) حسين حسن أسود، **الاتجاهات الوظيفية للبلاغة العربية**، ص ٢١٩.

(٣١٠) محمّد حسن شرشر، **البناء الصوتيّ في البيان القرآني**، دار الطباعة المحمّديّة، القاهرة، ط١، ١٩٨٨، ص١٠٠.

(٣١١) علي الجندي، **فنّ الجناس (بلاغة – أدب - نقد)**، دار الفكر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص٢٩.

والجناس على نوعين رئيسين:

١,١,١,١.أوّلاً: التشكيل الجناسي التامّ

هو وحدتان لغويّتان متّفقتان في الإيقاع مختلفتان في المعنى،[٣١٢] واتّفاق الإيقاع يعني الاتّفاق في أربعة أمور، وهي: نوع الحروف وعددها وهيئتها وترتيبها مع اختلافها في المعنى، وإذا كان تأثير الجناس يقوم بالدرجة الأولى على الموسيقى اللفظيّ للكلمتين المتجانستين، كان من الطبيعي أن تتفاوت درجة التأثير وتختلف تبعاً لهذا التماثل؛ فيكون التأثير النفسيّ على أشدّه إذا كان التماثل اللفظي بين الكلمتين المتجانستين تامّاً كاملاً؛ لأنّ الموسيقى الصادرة عنهما تكون واضحة وذات إيقاع كامل ومنتظم، على نحو الجناس الوارد في قوله تعالى:﴿وَيَومَ تَقومُ السّاعَةُ يُقْسِمُ المجرِمُونَ ما لَبِثوا غَيْرَ ساعَةٍ﴾ (الروم:٥٥)، فقد جاءتِ البنية التركيبيّة للكلمتين المتجانستين واحدة، (الساعة) الأولى يوم القيامة، و(الساعة) الثانية مفرد الساعات، وهي الوحدة الزمنيّة المعروفة الماثلة في ستّين دقيقة، فقد جاء التماثل اللفظيّ بينهما تامّاً، وهو ما أدّى إلى صدور نغم موزون ولَحنٍ مطرب، يقرع أُذُن السامع ويشدّ انتباهه.[٣١٣]

ونلاحظ أنّ (الساعة) الأولى، بإيقاع السين الممدودة والعين المفتوحة والتاء المربوطة، واختيارها معنى ليوم القيامة، تدلّ على دقّة مجيئها ودقّة حسابها، وانضباط وقتها، كلّ هذا لا يدوم طويلاً؛ لأنّ النغمة نفسها ستُكرّر، ولكن بمعنى آخر، بمعنى الساعة الزمنية؛ كأنّهم لم يعيشوا في الدنيا، ولا بَقُوا في القبر غير ساعة من زمن، وإنّما جاء إحساسهم بقصر الوقت تعبيراً عن هول المفاجأة، لذا لا تقدّر أيّة لفظة أخرى على إعطاء هذا الإحساس أكثر من كلمة (الساعة)، وهنا وجب التجانس بين المعنى والنغم، لا لزركشة ولا لتزيين أو تحسين، وإنّما وفاءً للمعنى، ودقّة في الأداء، وتصويراً للمفاجأة، ومدى وقعها على هؤلاء المجرمين.[٣١٤] وكلّ ذلك مدعّاة للإثارة والتأثير الجماليّ في المتلقّي وقت القراءة والمُعايَنة للآية الكريمة. أمّا شوقي في قصيدة نهج البردة فيقول:

أتَيتَ، والناسُ فَوضى لا تَمرُّ بِهِم ... إلّا عَلى صَنَمٍ، قَدْ هامَ عَلى صَنَمِ

(٣١٢) منير سلطان، **الإيقاع في شعر شوقي الغنائي**، ص٣٠٧.
(٣١٣) حسين حسن أسود، **الاتجاهات الوظيفية في البلاغة العربية**، ص٢٢١.
(٣١٤) منير سلطان، **البديع في شعر شوقي**، ص١١٩.

فلفظ (الصنم) الأوّل مجاز للجهلاء الذين كانوا في عنجهيّة عمياء، وضلالة تسود حياتهم وعقولهم وعقائدهم فلا يأخذون الأمور على حُكم معقول، ولا يفقهون شيئاً، بل سقطوا في الضلالة، وفسدتْ فطرتهم إلى حدّ العكوف على الأصنام وعبادتها، ومَن كان هذا شأنه في ضعف العقل وعدم التمييز بين النافع والضارّ، وبين ما يحقّ بالعبادة من غيره، كان هو والحجر الذي يُعبد بمنزلةٍ سواء لا فائدة منه، أمّا لفظ (صنم) الثاني فقد جاء بمعناه الحقيقي، والمقصود به الصورة أو التمثال أو الأحجار المنحوتة التي كان الجاهليّون والوثنيّون يتعبّدونها من دون الله شركاً وانحرافاً عن دين التوحيد.

وهنا نستنتج أنّ دور التشكيل الجناسي في قول الشاعر: " إلّا على صنمٍ قد هام على صنم"، أوجد مناسبة جميلة بين العقل الذي هو أرفع شأناً لدى الإنسان وبين باقي الموجودات في هذا الكون، وإلّا فهذا العقل ليس إلّا مجرّد حَجر مُلقى في مكانه، بل وقد يكون الحجر أحسن منه أحياناً، فتكون المناسبة المعنويّة بين طرفي الجناس في هذا التشكيل هي وحدة انعدام الفائدة وانقطاع الخير واللاجدوى في الاثنين، بين المشرك وبين ما يعبده من أوثان، كما في قوله تعالى: ﴿ ثُمَّ قَسَتْ قُلُوبُكُمْ مِنْ بَعْدِ ذَلِكَ فَهِيَ كَالْحِجَارَةِ أَوْ أَشَدُّ قَسْوَةً وَإِنَّ مِنَ الْحِجَارَةِ لَمَا يَتَفَجَّرُ مِنْهُ الْأَنْهَارُ وَإِنَّ مِنْهَا لَمَا يَشَّقَّقُ فَيَخْرُجُ مِنْهُ الْمَاءُ ﴾ (البقرة: ٧٤). وممّا جاء من الجناس التامّ على سبيل الحقيقة والمجاز في القصيدة نفسها، قوله:

بدرٌ تطلّع في بدرٍ، فغرّتُهُ ... كَغُرّة النصر، تجلو داجي الظلم

فالتشكيل الجناسي قائم بين لفظي (بدرٌ –بدرٍ) في شطر واحد وجملة واحدة، والقصد من الأولى، أي: أنّ الرسول المنوّرﷺ كالبدر تطلّع وأنارَ، وهو معنى مجازيّ، ومثله الذي رحّب به أهل يثرب الرسولَﷺ حين هجرته إليهم بقولهم: (طلع البدر علينا من ثنيّات الوداع)، وأمّا البدر الثاني فالمقصود به هو وقعة البدر التي دمغ الله فيها الشرك وأعزّ الاسلام، وبالرغم أنّ لفظ البدر هو في الأصل موضع بين الحرمين الشريفين أسفل وادي الصفراء، إلّا أنّ عموم أجواء القصيدة المدحيّة ومنطق اقتضاء هذا التجانس يوحيان ويخصّان بوقعة البدر، وكذلك سياق البيت الذي سبق هذا البيت يقوّي من هذا التفسير وهذا المعنى وليس مكاناً معيّناً، الذي قال فيه شوقي:

كأنّ وجهك تحت النقع بدرُ دجى ... يُضيءُ مُلتثماً أو غير مُلْتَثِمِ

" والنقع" هو غبار الحرب،[٣١٥] ومن هنا فإنّ تشبيه جبين الرسولﷺ بالبدر المتطلّع، أودعتْ صورة جميلة مقرونة برفعة البدر وسُمُوّه الذي يُشعُّ بنوره فيملأ المكان بياضاً، ولا شكّ في جمال هذا التشبيه، ولكن بداعة هذا التشبيه إنّما جاء من خلال توظيف الشاعر لفظة واحدة إلى معنيين مختلفين، وكلٌّ منهما يُضيف إليها معنى جديداً، بل ولم يستطع الشاعر أن يودع هذا التصوير من خلال التشبيه على أجملها، لولا استخدامها لتشكيل الجناس التامّ، ومن هنا فإنّ ذكر لفظ (البدر) مرّتين وإنِ اختلفا في المعنى ما هو إلّا لِبيان مدى إشراق وجه الرسولﷺ وحسنه ونقائه وجماله الذي سَلَبَ قلب الشاعر، فتكامُل جمال الممدوح إنّما جاء من خلال تشكيل الجناس الجماليّ.

وهذا يعني أنّ شوقي في تشكيلاته الجناسيّة التامّة عامّةً ، تعامل مع تلك الجناسات التي تتشكّل من خلال ثنائيّة الحقيقة والمجاز، ولعلّ مثل هذا التشكيل أقرب إلى الانسيابيّة والعفويّة الفنّيّة، ولا يحتاج إلى الكثير من المجاهدة والبحث والوقوف، وكذلك للابتعاد عن التصنّع والتشكيل الإقحامي اللذَين يضرّان بالموقف الفنّيّ والجماليّ بدلاً من أن يضيفان عليه.

وعلى الرغم من براعة شوقي في توظيفاته للجناس إيقاعاً ودلالةً في مدائحه، إلّا أنّه قلّما عمد إلى الجناس التامّ منها، فشواهده محدودة إلّا في بضع أبيات من مدائحه النبويّة، ولا شكّ في أنّ وجود بضع تشكيلات جناسيّة تامّة في مدائحه التي يصل عدد أبياتها إلى (٣٩١) بيتاً شعريّاً نسبة قليلة، مقارنةً بما جاء فيها من تشكيلات الجناس الناقص الكثيرة، وحتّى على صعيد الشوقيّات عامّة بحسب استقراء محمّد هادي الطرابلسي فإنّ نسبة الجناس التامّ إلى الناقص بأنواعه (٣٥) تشكيلةً للتامّ و(٢٦٥) تشكيلة للناقص، أي: بنسبة (٧,٥% إلى ٩٢,٥%)؛"[٣١٦] ولعلّ ذلك يعود إلى أنّ شوقي كان أحد أعمدة الحركة الشعريّة الإحيائيّة، وقد التزم أتباع هذه الحركة بنظم الشعر على النهج الذي كان سائداً في عصور ازدهاره، منذ العصر الجاهليّ حتى العصر العبّاسيّ في أروع صُوره ودون الوقوع في الشكليّة البحتة. كما حدثتْ لشعراء فترة الانحطاط الفكري والثقافي (الفترة المظلمة).

---

(٣١٥) سليم البشري، **نهج البردة لأمير الشعراء أحمد شوقي**، ص٦٨.
(٣١٦) منير سلطان، **الإيقاع في شعر شوقي الغنائي**، ص٣١٢.

بل ومن أحد أسباب نشأة حركة الإحياء أنّها ردّ فعلٍ على ما كان عليه الشعر في العصور المتأخّرة،- أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر- من الاهتمام الزائد بالمحسّنات اللفظيّة والفنون الشكليّة الزخرفيّة من شعر الأحاجي والألغاز، بعيداً عن كلّ تجربة إنسانيّة على مستوى الشعور أو الفكر، وشعراء تلك الفترة جميعهم كانوا يَتَبارَوْنَ بإنشاء أبيات قِوامها كثرة الجناسات بألفاظٍ فاقدة لدلالتها وأغراضها، بل أصبح الشعر رموزاً تحتاج إلى رياضة عقليّة، وكدّ ذهني حتّى يهتديَ القارئ الماهر إلى حلّها، فقد كان الشعر في هذه الفترة أشبه ما يكون بالألغاز والأحاجي في استخدام الألفاظ، وضرباً من فنون اللعب في النظم.[٣١٧] بعيداً كلّ البعد عن المدار الجماليّ ومتاحاته الكثيرة في فنون البديع لاسيّما في التشكيلات الجناسيّة.

ولكي يؤتي الجناس أُكُله، ويتحقّق تأثيره ويظهر جماله، لا بدّ من أن يصدر عن طبع صحيح وذوق سليم، أي أن يجيء تلقائيّاً من غير قصد أو تكلّف، فيقع حينئذٍ في القلب، ويقرّ في النفس، وممّا يدخل تحت شرط الطبع أيضاً وجوب القلّة، أي: قلّة استعمال الجناس في الكلام، بحيث يكون مِثلَ (الحُلِي) الذي يُزين متن العروس، فإنّ قليله المنسّق المتّسق يزيد جمالها ويُظهر حسنها، أمّا كثرته فيرهقها ويفسد حسنها،[٣١٨] وقد علّل الطرابلسي هذا الفرق وهذه الظاهرة في دراسته قائلاً: إنّ نسبة الجناس التامّ من الناقص في "الشوقيّات" ضئيلة جدّاً، ونفسّر هذه النسبة المحدودة بحرص الشاعر على استخدام الإمكانيّات الموسيقيّة، بقدر ما تساعد على إدراك المدلول وتقرّبه إلى الإفهام، والدليل على ذلك أنّ كثيراً من حالات استعماله الجناس تامّاً أفضتْ إلى التباس المعنى.[٣١٩]

لذلك أوصى عبد القاهر الجرجانيّ قديماً، "بعدم الاستكثار من الجناس والولوع به."[٣٢٠] خشية الوقوع في هذه الشكليّة المقيتة، والتي يؤدّي إلى التعقيد والخلل بهدفه الجماليّ، ويحول بين البليغ وانطلاق عنانه في مضمار المعاني؛ ولهذا بالغ بعض أهل الأدب في الموقف من الجناس سيّما التامّ منه فوجدوه غير محبوب،[٣٢١] كردّ فعلٍ على ما فعله المتأخّرون التقليديّون من الإفراط منه، ويقول عبد القاهر الجرجانيّ أيضاً: " وعلى الجملة فإنّك لا تجد تجنيساً مقبولاً،

(٣١٧) إبراهيم السعافين، **مدرسة الإحياء والتراث**، دار الأندلس، بيروت، ط١، ١٩٨١، ص٨٨.
(٣١٨) حسين حسن أسود، **الاتجاهات الوظيفية في البلاغة العربية**، ص٢٢٧.
(٣١٩) محمّد الهادي الطرابلسي، **خصائص الأسلوب في الشوقيّات**، ص٦٨.
(٣٢٠) عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص٥.
(٣٢١) علي الجارم ومصطفى أمين، **البلاغة الواضحة**، دار المعارف، القاهرة، (د.ط)، ١٩٥٩، ص٢٦٥.

حتّى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساق نحوه، وحتّى لا تجده لا تبتغي به بدلاً، ولا تجد عنه حِوَلاً، ومن هنا كان أحلى جناسٍ تسمعه وأعلاه وأحقّه بالحسُنِ وأولاه، ما وقع من غير قصدٍ من المتكلّم إلى اجتلابه، وتأهّب لطلبه، أو ما هو لحسن ملاءمته – وإن كان مطلوباً– بهذه المنزلة وفي هذه الصورة."[٣٢٢]

أمّا حين يكون الجناس من عمل الصنعة، واعتصار الفكر، واستكراه القريحة، فإنّه يثقل على السمع، ويسمج في النفس؛ لأنّها خلتْ من وَمَضَات الوحي، وعَتَبَات الإلهام ولَمَسَات العبقرية.[٣٢٣] وهي جميعاً من مقوّمات صرح الجمال الفنّيّ.

ولا يخفى في أنّ الجناس الناقص أخفى وطأةً وأيسر تناولاً على الشاعر من الجناس التامّ؛ لأنّه لا يحتاج إلى مثل ذلك التكلّف المفرط الذي يُفقد البيت والتشكيل حيويّتهما؛ ولذلك كان شوقي مندفعاً مع سجيّته، فلا يعمد إلى الإغراب في المعاني والتركيب، ولا يجعل من أبياته أُحجيات، فتستغلق المعاني على السامعين، وكذلك عندما يكون التماثل سائداً على بعض أصول الكلمة مع وجود بعض الاختلاف يتكوّن نظام إيقاعي دلالي بين المتماثلات المتعدّدة والمختلف الواحد. وهناك علّة أخرى يمكن جعلها دليلاً على ما ذهبنا إليه، وهي عفويّة الجناس الناقص، مقابل قصديّة وصنعة الجناس التامّ، الذي يستكرهه الذوق ويتحاشاه الشعر المطبوع، ثمّ الشعر يعجبه التوازي لا التطابق، فالتامّ تطابق صوتي ولفظي وصَرفي، و"كأنّ الفنّان مع الجناس التامّ يقلّبُ عُملةً على وجهيها"[٣٢٤]، أمّا الناقص فتوازٍ وتشابه. ممّا يهدف إلى استثارة الإعجاب السمعي والطرب الروحي والذائقة الجماليّة لدى المتلّقي، مرتاحاً لا تعب فيه، إذ ليستْ أهمّية التشكيلات التماثليّة واللفظية " في براعة الشاعر على الإتيان بها، وحشدها، وإنّما هي في عفويّته وسليقته، وسهولة التعبير لديه، واقتضاء المعاني للألفاظ بشكل طبعيّ لا تكلّف فيه"[٣٢٥]

(٣٢٢) عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص١١.
(٣٢٣) علي الجندي، **فنُّ الجناس**، ص٣٣.
(٣٢٤) منير سلطان، **الإيقاع في شعر شوقي الغنائي**، ص٤٥١.
(٣٢٥) أحمد أبو حاقة، **البلاغة والتحليل الأدبي**، ص١٨٣.

٢,١,١,١,٢.ثانيا: التشكيل الجناسي الناقص

هو وحدتان لغويّتان مختلفتان في المعنى، ومتماثلتان في اللفظ والجرس، لكن ليس تماثلاً كلّياً ومطابقةً في تمام اللفظ، وإنّما باختلاف في أحد الأمور الأربعة: نوع الحروف او عددها أو ترتيبها أو هيأتها، إذ إنّ اختلاف عدد الحروف يؤدّي إلى اختلاف زمن الإيقاع بين المقطعين الصوتين المتجانسين، فتكون الكلمة الأولى أقصر زمناً في نطقها من الأخرى، مثل (الجوى – الجوانح) وقد يكون الأمر خلافَ ذلك، فتكون الكلمة الأولى أطول زمناً في نطقها من الأخرى، مثل (ربّهم– بهم) كذلك يؤدّي اختلاف نوع الحروف إلى اختلاف مسافة الإيقاع، وذلك بأن تكون الكلمة الأولى أبعد من الثانية في مخارج حروفها، أو أقرب، مثل (ينهون– ينأون) أو (داس – طاس)، وكذلك اختلاف هيئة الحروف يؤدّي أيضاً إلى اختلاف درجة الإيقاع، وذلك بأن تكون الأولى أقوى في مخارجها أو أضعف من الكلمة الأخرى، مثل (البِدعةُ شَرَك الشِّرك)، كذلك اختلاف ترتيب الحروف يؤدّي إلى اختلاف مواضع الإيقاع، نحو (حتف– فتح).[٣٢٦]

وكان شوقي على دراية تامّة؛ ما لأسلوب الجناس الناقص في إحداث التناسب اللفظيّ والتناغم الموسيقيّ الداخليّ، وأثرهما الظاهر في المتلّقي وقوّة تأثيرها في النفس؛ لذلك اعتمد اعتماداً كبيراً على حيثيّاته وملابساته، وقد ورد الجناس الناقص بأنواعٍ مختلفة في مدائحه لولوعه به، وهذا ما أعطى نبضاً خاصّاً لموسيقى قصائده، وجمال تشكيلاته. ومع توسّع البلاغيين المفرط في تفريعات الجناس سيّما الناقص منه لكِنّا نقتصر في هذا المبحث على أهمّ أنواعه في مدائح شوقي النبويّة، وهي الماثلة في دائرة الاختلاف في الأمور الأربعة المشهورة، وهي:

١– **الناقص لاختلاف النوع:** يتميّز هذا التشكيل بأنّه يقوم على استبدال حرف بحرف، وتوظيف اختلاف مخارج الحروف قُرباً أو بُعداً، فإن كان الحرفان اللذان وقع فيهما الاختلاف متقاربين في المخرج سمّي الجناس مضارعاً، سواءً كان في الأوّل أو الوسط أو الآخر، كقوله تعالى: ﴿ وَهُمْ يَنْهَوْنَ عَنْهُ وَيَنْأَوْنَ عنه ﴾ (الأنعام: ٢٦)، وإن كان الحرفان متباعدين في المخرج،

(٣٢٦) حسين حسن أسود، **الاتجاهات الوظيفية للبلاغة العربية**، ص٢٢٢.

فقد خصّها البلاغيّون تسمية خاصّة هي (الجناس اللاحق).[٣٢٧] كقوله تعالى: ﴿ وَيۡلٞ لِّكُلِّ هُمَزَةٖ لُّمَزَةٍ﴾ (الهمزة: ١)، وبحسب ما حّدده تمّام حسّان من مخارج الحروف في عشرة مواضع مندرجة تحت ثلاث مناطق (الدنيا والوسطى والعليا)، وما تحدثه هذه المناطق من تغير في المسافات من خلال الانتقال من مخارج حروف اللفظة الأولى إلى مخارج حروف اللفظة الأخرى، فيكون له أثره البالغ في إيقاع اللفظتين، حيث يعمل التغاير عمله، وبخاصّة في الإنشاد أو التلحين.[٣٢٨] مثال ذلك ما جاء في البيت الأوّل من قصيدة ذكرى المولد، في قوله:

سَلوا قَلبي غَداةَ سَلا وَ ثابا ... لَعَلَّ عَلى الجَمالِ لَهُ عِتابا

فالتشكيل الناقص للجناس بين اللفظين **(سلوا– سلا)**، قد حقّق جَرَسين متقاربين وذلك من خلال حرفين وهما (الواو والألِف)، إذ إنّ كلمة (سلوا) مخارج حروفها، أسناني لثوي وشفوي، ولفظ (سلا) أسناني لثوي وجوفي، وقد تسبّب هذا الاختلاف في مخارج الحروف، التغاير في منطقتَي (الدنيا والعليا)، ولفظ (سلوا) تخفيف اسألوا، ومعنى (سلا) أي: تناسى وبَعُدَ وذهل عن ذكر الجمال،[٣٢٩] ويقال: "سلا فلان عن حبيبه يسلو سلواً، وانسلا انسلاءً، أي زال حبّه من قلبه أو زال حُزنه."[٣٣٠] إذ استطاع الشاعر خلق تناسب جميل بين أجراس الأصوات الدالّة على تناسب الانفعالات والأحزان؛ لتصوير المعاناة والتعبير عنها في تشكيلات بديعيّة متماثلة وجميلة، هذا إلى جانب ما بين اللفظتين (سلا وسلوا) من تناسُب دلاليّ قائم على السببيّة والتراتُبيّة، وهو أنّ الإنسان يسلو ويتفرّغ من شحناته النفسيّة بالسؤال، أو أنّ السؤال مؤدٍّ إلى التسلية والتفريغ في كثيرٍ من الأحيان.

والنظام المعماريّ لكلِّ لفظةٍ في هذا البيت سواءً على مستوى الحروف أو الكلمات؛ وقعتْ لتؤدّيَ أثراً بالغ الأهمّيّة في خلق وإنتاج الدلالة التجانسيّة، فلو بدّلنا لفظاً بآخر بما في معناه، لاختلّ الجرس واختفتْ موسيقاه، وخفّفتْ قوّة أثره في أذن المتلقّي، ومن هذا المنطلق حاولَ

(٣٢٧) بكري شيخ أمين، **البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم البديع**، ص١٤٠.
(٣٢٨) منير سلطان: **الإيقاع في شعر شوقي الغنائي**، ص٣٣٥.
(٣٢٩) أحمد شوقي، **الشوقيّات**، ج١/ ص٩٤.
(٣٣٠) الحسين أبو عبدالله بن أحمد الزوزني، **شرح المعلّقات السبع**، مكتبة النهضة، بغداد، ط١، (د.ت)، ص٢٢.

الشاعرُ أن يستهلّ قصيدته باستهلال متينٍ وجميل، سائلاً ومناجياً نفس السامع، في تشكيل بديعي متجاوب الأطراف ومتوازن الألفاظ والأصوات أو كما يقول في قصيدة نهج البردة:

يُرَعْنَ لِلبَصَرِ السامي وَمِن عَجَبٍ ... إذا أَشَرنَ أَسَرنَ اللَيثَ بِالعَنَمِ

إذ بُني التشكيل الجناسي غير التامّ هنا من خلال لفظتي (**أَشَرْنَ**) و(**أَسَرْنَ**)، وقد اختلفتِ الكلمتان في الحروف المعجمة (المنقّطة)، وهذا الاختلاف سمّوه (الجناس المُصحَّف)، ويُقالوا له أيضاً: (الجناس المرسوم) وقد أخذ من علماء البديع شرحاً كثيراً، فالتصحيف هو التماثُل بين لفظين في رسم الحروف والتباين في وضع النقط،[٣٣١] وهو أن تتماثل الكلمتان المتجانستان في الخطّ والرسم، وتختلفان في النُقط وقد سُمّي أيضاً " تجنيس الخط؛ قال ابن منقذ: هو أن يكون الفرق بين الكلمتين في النُقط،[٣٣٢] " وهو كلماتٌ إن تغيّرت نُقطُها كانتْ قدحاً وهجاءً بعد أن كانتْ مدحاً وثناءً."[٣٣٣] أمّا تسمية بعضهم بـ"الجناس المحرّف" فلعلّه خطأ؛ لأنّ الجناس المُحرّف هو عندما يكون الفرق في الحركات والسكنات، لا في نوع الحروف.

وقد حقّق هذا الجناس في البيت الذي مثّلنا به من خلال وحدتين صوتيّتين، (الشين والسين)، و(الهمزة) صوتٌ حنجري ينتمي إلى المنطقة العليا، و(الراء والنون) صوتان لثويّان ينتميان إلى المنطقة الوسطى، أمّا(الشين) فلثوي غاري، و(السين) أسناني لثوي، وهما أيضاً ينتميان إلى المنطقة الوسطى، وقد توافق أيضاً صوتا (الشين والسين) في ملمح الهمسيّة، فقُرْب المسافة بين مخرج الحرفين يجعل الإيقاع؛ ليصبح متقارباً إلى حدٍّ ما، ويعني ذلك أنّ (أشرن وأسرن) قد تماثلا في أكثر الاعتبارات والخصائص الصوتيّة، ما عدا صوتي (الشين والسين)، اللذين يجمعهما ملمح الهمسيّة؛ لجمع الإيقاع بين التجانس والتوافق،[٣٣٤] فقد تجانستْ فيهما أصوات الهمزة والراء والنون كلّيّاً، وتوافق صوتا (الشين والسين) في ملمح الهمس الذي ينجم عنه أثر سمعي إيقاعي يحوي تجانُساً على الرغم من اختلاف الصوتين، وهاتان اللفظتان مختارتان؛ لبلوغ الشاعر غايته، وهي الاعتماد على الإثارة السمعيّة بأكبر قدر ممكن بفضل شدّة

(٣٣١) بكري شيخ أمين، **البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم البديع**، ص١٤٣.
(٣٣٢) أحمد مطلوب، **معجم المصطلحات البلاغيّة وتطوّرها**، الدار العربيّة للموسوعات، بيروت، ط١، ٢٠٠٦ ج٢/ ص٧٠ -٧٣.
(٣٣٣) عبد العزيز عتيق، **علم البديع**، ص٣٦.
(٣٣٤) عمر عبد الهادي عتيق، **ظواهر أسلوبية في القرآن الكريم**، ص٣٥٢-٣٥٣-٣٥٤.

التشابه والتماثل بين الكلمتين، فكأنّ إحداهما مؤكّدة للأخرى؛ ولهذا ناسب الشاعر في الإتيان بهما معاً.

وقد اتّخذ شوقي من وصف الريم في مطلع القصيدة مناسبة ووسيلة للوصول إلى مدح النبيﷺ، ولم تكن غاية الشاعر وصف الريم هنا في سبيل الوصف المجرّد؛ بل غاية الشاعر أبعد من هذا، وممّا يُعرف عن الغزال شدّة حذره فلا تكاد تلحظه العين إلّا بلطف النظر واختلاسه وهنّ (يُرعنَ) على مُحتمَلات الخوف والترقُّب والتوجّس؛ لأنّهنّ ضعيفات رقيقات قليلات الخبرة لم يتعوّدنَ على الخشونة، ولكن إن كنَّ لا يملكنَ إلّا أن يخفنَ، فهنّ قادرات على ما هو أقوى من الخوف، وهو أسرِ الليوث بالعنم.[٣٣٥] وهو إدّعاء شعري جميل، قَلَب به شوقي الموقف جماليّاً، وخَلَق به تضادّاً أو تقابلاً معنويّاً.

وهنا يأتي أسلوب الشرط المجنَّس (إذا أشرن أسرن)؛ ليرسُم بأنّ الجمال آسر، ورغبة الرجل في المرأة آسرة، وكذلك النعومة آسرة، والحاجة إلى القوّة أيضاً آسرة، فـ"الليث" لا حول له ولا قوّة، ومن جانبٍ آخر نجد الصيّاد مختفياً، ومحتبساً أنفاسه، يمشي بهدوء وتؤدة، يضربُ الأرضَ بصدره؛ وذلك للتقرّب من فريسته، وحتّى إذا وصل الصيّاد بلطف خِدعه الذي هي خاصيّة الصيّاد البريّ في الغابة، إلى مكانٍ قريب من هذا الظبيّ الأحور العينين، وهو في لحظة تمام الاستعداد للانطلاق والوثبة الأخيرة، لكنّ النتيجة تأتي معكوسة فيفتك الظبيُّ ممدوحه المشبّه بالأسد الجبّار المغامر القويّ الغضوب، وهو أشدّ الحيوانات وأقواها بأطراف البنان المخضوبة، بل وقد وجد الأسد نفسه فجأةً مأسوراً بين يَدي هذه الريم؛ ولعلّ فتنة جمال الغزال يبرز في عينيه؛ لأنّ هنّ " يَخفنَ من العيون المتطلّعات إليهنّ، المشدودات لهنّ، ولكنهنّ إذا رضينَ عن عينٍ منها، فلن يكلفهنّ هذا، سوى أن يرفعنَ لها كفّاً، فتقع الفريسة؛"[٣٣٦] ولهذا سحر الظبيُّ الصيّادَ وأغراه بحُسنه ورقّته، وأشربه العشق والوجد بعينه، بل وبات كل ما يلاقي الصياد منه حسناً، لا يجرؤ على مصارحته ضعيفاً جباناً مُنهزماً في ذاته، يقبل الهزيمة ولا يسعى الى صيد آخر، وبالنّهاية استسلم شوقي وأكّد وهنه، وخضوعه لهذا الجمال الذي سيطر على روحه وقلبه وغدا أسير حبّها.

---

(٣٣٥) منير سلطان، **الإيقاع في شعر شوقي الغنائي**، ص٣٧٦.
(٣٣٦) **المصدر نفسه**، ص١٧٠.

والذي يجدر بالذكر هنا، هو أنّ هذا الظبيُّ لم يأسر رجلاً صيّاداً، بل إنّه أسر وقتل أسداً بالرغم من قسوته وجبروته، وأنّه لم يقتل الأسد بقوّته ورعونته بل قتله برقّته وليونته؛ لأنّه ظبيٌ ناعس الطّرْف، مستقيم القدّ، يمشي في دلّ، ويختضب بالعَنم، إن أشار أسر، وإن تلفّتَ قتل، وكلّ ذلك عن طريق الخيال، إذ ربط الشاعر ربطاً حتميّاً بين الإشارة والأسر بلا فاصل ولا تردّد؛ لأنّ الإشارة أسرٌ والأسرُ مرهونٌ بالإشارة، على ما فيه من عظم شأن، وما يقتضيه من جَهد وتدبير، ومن هنا صَوّر الخيال في هذا الجناس قدرة الضعيف، وهُزال القويّ، فالظبيُّ يسفكُ الدماءَ. وعَجَبُ هذا الأمر أيضاً! أنّ الأسد يُناشد الظبيّ أن يدركه؛ لِيُسفِك دمه وليقتله، وما ذلك إلّا لأنّ هذه الإشارات أسّرتْ قلبه، وفي هذا التناسب بين (الأسر والإشارة) لُطفٌ وإيحاء وترقيق دلالة وخلق جمال في تصوير خيالي وتشكيل جمالي، فيعمل أثر هذا التوظيف شعوراً غامراً بالمقابلة والمعاكسة في جمال القويّ الضعيف وبالقوّة الضاربة المضروبة، وحاجة كل منهما إلى الآخر.[٣٣٧]

وأيضاً من الجناس الناقص لاختلاف نوع الحروف، ما قاله شوقي في قصيدة نهج البردة:

بالحزم والعزم حاط الدين في محنٍ ... أضلّتِ الحُلم من كهل ومُحتلمِ

فقد وقع التشكيل الناقص للجناس بين لفظتي **(الحزم– العزم)** في بداية الكلمة، وذلك بتحوّل الحاء في الأولى عيناً في الثانية، وهما من الصوامت الحلقيّة، أي: متقاربان في المخرج، وينتميان كلاهما إلى المنطقة العليا، وقد أحدث هذا التقارب التدرّجَ والتنسيقَ ونوعاً من الالتحام الصوتيّ، وإلى جانب هذا التوافق من حيث الصفة الحلقيّة، إلّا أنّ هناك اختلافاً بين الصوتين في ملمح آخر، يمكن أن نسمّيه (بالإيقاع التقابلي) أي أنّ صوتين مختلفين في لفظةٍ ما قد يتقابلان في ملاحمهما الصوتيّة، كالتقابّل بين خاصيّتي الجهر والهمس، أو بين التفخيم والترقيق، وقد وقع التقابل هنا بين (الحاء) وهو صوت مهموس، وبين (العين) وهو صوت مجهور ثقيل، وهذه التقابلية توحي بالشدة والترهيب، وذلك راجعٌ إلى الطاقات النغميّة التعبيريّة التي تتميّز بها كلّ من (الحاء والعين) ممّا يولّدان أثراً موسيقياً صاخباً، والتي قد تهزّ كوامن النفس ومشاعرها.

(٣٣٧) منير سلطان، **الإيقاع في شعر شوقي الغنائي**، ٣٧٦-٤٠٥-٤٠٩.

وقد أدّى هذا التشكيل الجناسي إلى الالتحام بين الإيقاع والمعنى، فمن حيث المعنى على الباحث العودة للسياق التاريخي؛ ليتمكّن من تفكيك بعض شفرات تحتاج التفسير في قراءاته، ففي هذا البيت إشادة بدور أبي بكر الصديق(رض)؛ في استعداده لحروب الردّة بعد وفاة النبيّﷺ وانتصاره على المرتدّين؛ وذلك لحرصه الشديد للحفاظ على الإسلام والدفاع عنه في أوقات المحن العصيبة التي أشعل نيرانها كثيرون من أدعياء الإسلام بعد وفاة الرسولﷺ، وإظهاره حزماً وعزماً لا يلينان في مواجهتها وإخمادها؛[٣٣٨] لذلك فإنّ تشكيل الجناس بين لفظ (الحزم والعزم) نتج عنه إيقاع ثقيل، بقدر حاجة النفس الشاعرة إلى تضخيم الحدث، وتجسيد حجمه وشدّة وقعه وأهمّية وجوده؛ لذا كان تعاقب الجناس ذي الإيقاع الثقيل مقصوداً، وكذلك اختلاف المضمون بين المتجانسين يعمل عمله في تلوين وقع الإيقاع.[٣٣٩]

٢- **الناقص لاختلاف العدد والكمّيّة:** وهو يتشكّل عندما يختلف اللفظان في عدد الحروف وكمّيّتها، أي: يكون النقص في أحد اللفظين أو هو نقصان أحد اللفظين عن الآخر،[٣٤٠] وأنّ اختلاف عدد حروف الكلمتين المتجانستين يُنظر إليه من زاويتيّ الإيقاع والمعنى، فإذا كان المعنى هو الأساس في التغيير، فإنّ النتيجة المباشرة هي التغيّر في الإيقاع، ولا يُغني أحدهما عن الآخر،[٣٤١] وهذا يعني أنّ من العوامل المؤثّرة في تشكيل الجناس الناقص هو التغيير في الإيقاع، كقوله تعالى : ﴿ وَقِيلَ مَنْ رَاقٍ. وَظَنَّ أَنَّهُ الْفِرَاقُ. وَالْتَفَّتِ السَّاقُ بِالسَّاقِ. إِلَى رَبِّكَ يَوْمَئِذٍ الْمَسَاقُ﴾ القيامة ٢٧-٣٠)، فالفرق بين (راق وفراق) هو زيادة صوت الفاء، وبين (الساق والمساق)، هو زيادة صوت الميم. ومن هذا التشكيل الجناسي، يقول شوقي في نهج البردة:

يَفنى الزَمانُ وَ يَبقى مِن إساءَتِها ... جُرحٌ بِآدَمَ يَبكي مِنهُ في الأَدَمِ

صحيح أنّ هناك اشتراكاً إجمالياً للحروف بين لفظتي (آدم- أَدم)، لكن الاختلاف بينهما حصل بسبب عدد الحروف، "وهذه الزيادة بحرف واحد أطلق عليها البلاغيّون اسم (الجناس

(٣٣٨) أحمد شوقي، **الشوقيّات**، ج١/ ص١٤٥.
(٣٣٩) منير سلطان، **الإيقاع في شعر شوقي الغنائي**، ص٣١٦.
(٣٤٠) الشحّات محمد أبو ستيت، **دراسات منهجية في علم البديع**، ص٢٠٥.
(٣٤١) منير سلطان، **الإيقاع في شعر شوقي الغنائي**، ص٣٣٩.

المطرّف)؛"[٣٤٢] وذلك لتطرّف الزيادة فيه، فلفظة (آدم) تكوّنَ من أربعة حروف وهي (أَأْدم)، أمّا (أَدم) فقد تكوّنَ من ثلاثة حروف، وهذا الاختلاف في أحد ضلعي الجناس قد يكون خفيّاً، برع الشاعر في خفائه، وكأنّ الشاعر حاول أن يخفي ما فعله؛ ربّما ليوهمنا أنّه لم يغيّر شيئاً وأنّ الجناس الذي أمامنا ليس ناقصاً، ولكن "لا يخفى أنّ تماثل آلية إنتاجهما يترك أثراً سمعيّاً محسوساً وجميلاً."[٣٤٣]

ومن خلال هذا البيت نستشفّ من أنّ ميل شوقي لشعر الحِكمة يدفع به دائماً إلى مجال الحِكمة، والاغتراف من الموروث الشعبيّ والدينيّ والتأريخيّ المليء بالحِكم، فقد اتّخذ شوقي قصّة النبيّ (آدم) عليه السلام مثالاً لوصف طبائع البشر، إذ لفظ "الأَدم" هنا مجاز للنسل، لأنّ "آدم" مجروح لابنه المقتول من ابنه القاتل، والجراح مستمرّ إلى يوم القيامة، وعلاوة على الجمال اللفظي والإيقاعي لهذا التشكيل، فقد يتضمّن التشكيل أيضاً ثنائيّة أخرى وهي ثنائيّة المعنى والمحتوى، أي ثنائيّة احتواء لفظ آدم للمعنيين في ذات اسمه، فآدم قد أنجب القاتل وكذلك المقتول، أنجب الخير والشر، والتضحية والأنانيّة، وهما معاً رمز الدنيا، وآدم رمز القضاء المحتوم؛ لأنّ هذه الدنيا في نظر الشاعر تحمل من المآسي ما لا يفنى بمرّ الزمان، كما حدث لآدم عليه السلام.[٣٤٤]

ومن هذا التشكيل الجناسي، يقول أيضاً في نهج البردة:

تطغى إذا مُكّنتْ مِن لذّةٍ وهوى ... طغيَ الجياد إذا عضّتْ على الشُكُم

فتشكيل الجناس الناقص هنا جاء بحرف واحد، وهو من خلال لفظتي (تطغى) و (طغى)، والكلمة الأولى (تطغى) فعل مضارع منقوص يدلّ على الحال والاستقبال، أي على الاستمرار، والكلمة الثانية (طغى) مصدر مبيّن للنوع، ويخّصص حدث الفعل بطغي الجياد لا غيرها من الحيوانات لطبيعة الطغيان الذي سيحدث، فهو هنا مضاف إلى الجياد، فالنفس في حالٍ إذا مكّنتها من لذّةٍ وهوى، ورفعتْ عنها حجاب العقل والإيمان، تشبه الجياد إذا أُرخيتْ لها

(٣٤٢) بكري شيخ أمين، **البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم البديع**، ص١٤١.
(٣٤٣) عمر عبد الهادي عتيق، **ظواهر أسلوبيّة في القرآن الكريم**، ص٣٥٣.
(٣٤٤) **المصدر نفسه**، ص٤١٢.

العنان، ثمّ يضيف إليه خاصيّة أخرى وهي "إذا عضّتْ على الشكم" وانطلقتْ مسرعة، والشكيمة هي الحديدة المعترضة في لجام الفرس، وإذا اندفعتْ الجياد فلا سبيل إلى صدّها، وإذا هاجتْ فلا حيلة في إرضائها، وإذا عضّتْ على الشكيمة فلا تلوى على شيء، وصارتْ هي وحيوانيّتها في تلاحم، وكأنّها إلى سابق عهدها في الغابة.[٣٤٥]

وبهذا يصل الطغيان إلى أقصى درجاته، وإلى المبالغة فيه، جياد في حلبة سباق أو ساحة حرب، وقد عضّتْ على الشكيمة في قوّة وعناد، فاقدة وعيها بما حولها مصمّمة على الوصول إلى هدفها، وهدفها – من أسف– لذّةٌ وهوى، وهذا الجناس قائم على التشبيه المنزوع الأداة والوجه في صُوره (التشبيه البليغ)، وهو أدعى لإطلاق الخيال كما انطلقتْ الجياد، مرّة في طبيعة المشبّه وأخرى في طبيعة المشبّه به، إذ ليس هناك من مشبّه به، يصلح لتصوير طغيان النفس أجمل من تشبيهها بطغيان الجياد إذا عضّتْ على الشكم، ففي الجياد الاندفاع والعنف والشطط والجموح الحيواني الذي لا يعرف له حدود يلتزم بها، وهل هناك جماح أشدّ من جماح اللذة والغرائز في الإنسان!... ومن هنا فإنّ فنون البديع قد تحتوي فنوناً من الصور البيانيّة، وأحوالاً من بناء الكلمة والجملة والجُمل، والفيصل هنا هو أصالة الفنّان وحاجة العمل الفنّي الصادق إلى كلّ هذا.[٣٤٦] ومنه أيضاً، يقول شوقي في الهمزية النبويّة:

داءُ الجَماعَةِ مِنْ أرْسطاليسَ لَمْ...يُوصف لَه حتّى أتيْتَ دَواءُ

يتشكّل الجناس هنا بالنقص بين مفردتي (داء–دواء)، وهو ما يسمّى " التجنيس المُكْتَنَف"؛ لأنّ الحرف الزائد وقع في كنف اللفظ أي: وسطه،[٣٤٧] وقد تميّزتْ اللفظة الثانية بزيادة حرف(الواو) الصامتي في وسطها، ممّا أدى إلى اختلافٍ ظاهر؛ لأنّ كلمة (داء) أقصر زمناً في نطقها من (دواء)؛ وهذا الاختلاف يؤدّي إلى اختلاف في زمن الإيقاع[٣٤٨] بين الوحدتين اللغويّتين؛ إلّا أنّ التباين الدلاليّ عَمَلَ على خلق تناغم ثنائيّ متضادّ، فدالّ (الداء) يستدعي

---

(٣٤٥) منير سلطان، **البديع في شعر شوقي**، ص١٥٨.
(٣٤٦) **المصدر نفسه**، ص١٦١-١٧٣.
(٣٤٧) حسن بن طورخان بن داود بن يعقوب الذيبي الآقحصاري الكافي البوسنوي: **تمحيص التلخيص في علوم البلاغة**، (تحق وتق: حسين حسن أسود)، أنقرة، ط١، ٢٠١٦، ص٢١٠.
(٣٤٨) **المقصود بزمن الإيقاع**: هو المدّة التي يستغرقها الصوت في النطق، أي: الفترة التي يظلّ فيها عضوٌ أو عدد من الأعضاء الصوتيّة على وضع بعينه في أثناء نتاج صوت بعينه. ينظر؛ سيّد البحرواي، **العروض وإيقاع الشعر العربي**، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ط١، ١٩٩٣، ص١١١-١٢٦

تعبيريّاً دالّ (الدواء) والعكس كذلك صحيح، وبالتالي فإنّ التشكيل الجناسيّ هنا جاء معبّراً عن عنصر التنافر(التضادّ) فالداء الحقيقيّ عند أحمد شوقي ليس هو ذلك المرض الذي يُقعِدُ الإنسان عن العمل، أو يجعله يشعر بأعراض الأمراض المختلفة، بل هو الداء الاجتماعيّ من الجهل والتخلّف والظلم والغدر الذي أصاب الناس وتفشّى بينهم زمن الجاهليّة، وقد خرجتِ المفردة عن معناها الدلاليّ؛ لتؤّدي وظيفة هامشيّة مرتبطة بطبيعة الأوضاع التي عانتْ منها الإنسانيّة ماضياً وحاضراً، وبذلك يخرج شوقي لفظة (الدواء) من العلاج المادّي الذي يبرئ الأمراض إلى العلاج المعنويّ الذي هو اتباع سنّة الرسولﷺ وشريعته الغرّاء.

٣- **الناقص لاختلاف الترتيب:** وهو ما يكون بتغيّر اختلاف في ترتيب الحروف بين طرفي الجناس بتوليد إيقاع عن طريق تغيير ترتيب مخارج حروف الكلمة الأخرى، التي هي من جنس الكلمة الأولى، وعيب هذا التشكيل أنّه سريع الانزلاق بالشاعر إلى مهاوي البرودة، والمهارة اللفظيّة، إذا لم يكن الشاعر متمكّناً من أدواته متناولاً منها ما يناسبه،[٣٤٩] وقد جعل بعضهم هذا النوع جناساً مستقلّاً وسموّه (الجناس المقلوب) أو (الجناس العكس)، إلى درجة أنّه لم يدرجه بعضهم ضمن الجناس الناقص،[٣٥٠] ولا يعدّونه من أنواعه. ومن شواهد هذا التشكيل، يقول شوقي في ذكرى المولد:

نبيُّ البرِّ بَيّنه سَبيلاً ... وسَنّ خلالَه وهَدي الشِعابا

تشكّل الجناس الناقص بين (**نبيّ – بيّنه**)، وقد يسمّى هذا النوع من الجناس (قلب الكلّ)؛ لأنّ هاتين اللفظتين على الرغم من أنّهما تكوّنتا من فونيمات صوتيّة متماثلة، إلّا أنّ الاختلاف الكلّيّ في الترتيب البنائيّ بينهما أدّى إلى اختلاف مواقع الإيقاع، فوقْعُ (النون والباء والياء المشدّدة) في "**نبيّ**" غير وقع (الباء والياء المشدّدة والنون) في "**بيّن**"، وهذه الخلخلة بالتقديم والتأخير ولّدتْ إيقاعاً جديداً للكلمة الأولى بتغيير مواقع المخارج لحروفه وأصوله الثلاثة؛ ولصعوبة توليد إيقاع من إيقاع ومعنى من معنى لم يُسرِف شوقي في هذا التشكيل، بل ركّز على السهل منه. وقِلّةُ عدد الشواهد تنبيء عن ابتعاده عن ذلك،[٣٥١] وإلى جانب الإيقاع

(٣٤٩) منير سلطان، **الإيقاع في شعر شوقي الغنائي**،٣٤٥-٣٤٦.
(٣٥٠) أحمد أبو حاقة، **البلاغة والتحليل الأدبي**، ص٢٠٢.
(٣٥١) منير سلطان، **الإيقاع في شعر شوقي الغنائي**، ص٣٤٦-٣٤٧-٣٤٨.

فإنّ الجناس بنوعيه يحمل أيضاً جانباً معنويّاً، وذلك بتحقيق العلاقة الآلية المؤدّية إلى التضادّ أو المشابهة، ولكنَّ الاختلاف في البنية هو غاية وجوهر الجناس، إذ يؤدّي بدوره إلى رنّة موسيقية لائقة ومقبولة من قبل المتلقّي، ويفيد الكلام رونقاُ وطلاوة، كما يسمو من انفعالات المتلقّي، ويجعله في جوٍّ من الحالة النغميّة الجميلة

٤- **الناقص لاختلاف الهيأة :** والمقصود بالاختلاف في هيأة الحروف، هو أن يكون التحريك- الحركات والسكنات- فرقاً بين الكلمتين، يقول شوقي في نهج البردة:

ذُكِرْتَ بِاليُتْمِ في القُرآنِ تَكرِمَةً ... وَقيمَةُ اللُؤلُؤِ المَكنونِ في اليُتُمِ

فالتشكيل الجناس واقع بين لفظتي (اليُتْم/ اليُتُم) على نحو مختلف بين الحركة والسكون، يسمّى هذا التشكيل (الجناس المحرّف)، في الحركات والسكنات، وهو ما غيّر المعنى وشكّل لوناً جديداً من الجناس، فـ(اليُتْم) معناه فُقدانُ الأب ممّا لم يبلغ الأولادُ الحُلُمَ،[٣٥٢] والثاني (اليُتُم) معناه الفريدة، يقال: دُرّةٌ يتيمة أي: ثمينة لا نظير لها في العقد.[٣٥٣]

وهذا الاتّفاق التامّ بين الحروف والاختلاف في الحركات والسكنات منح البيت الشعري عناصر صوتيّة داخليّة عزّزتِ الإيقاع الخارجيّ للنصّ، وتآلفتْ مع الإيقاع الداخليّ له، وهذا الاختلاف أدّى إلى تلوّن درجة الإيقاع؛ لأنّ نطق مخارج الحروف في لفظ "**اليُتْم**" أضعف من نطق مخارج الحروف في لفظ "**اليُتُم**"، وهذا الاختلاف يبيّن لنا لجوء الشاعر إلى أصغر وحدة صوتيّة؛ لخلق إيقاعٍ خفيفٍ خفيّ، له وقعٌ في إثراء الإيقاع الداخليّ؛ لتوفّر إمتاعاً لآذان المتلقّين، واستئناساً تستمتع به النفس؛ ولهذا تعدُّ دقائق فنّ الجناس من الوسائل الأسلوبيّة الفاعلة في الخطاب الشعري، إذ إنّه طاقة تعبيريّة فاعلة في ترجمة الحالة النفسيّة التي يعيشها الشاعر، وإنّ سحره بنوعيه إنّما يكمن في مراعاة البعد النفسيّ، وأن يكون ذا مسار فنّيّ يدفع المستمع إلى إقامة مقارنة تتبعها مفارقة، الأولى ناتجة عن تشابه اللفظين، والثانية ناتجة من اختلاف المعنيين، كأنّما يؤكّد لنا الجناس الجدليّة المتولّدة بين اللفظ والمعنى.[٣٥٤]

---

(٣٥٢) الفيروز الآبادي، **القاموس المحيط**، ص١١٧٢.
(٣٥٣) كرم البستاني وآخرون، **المنجد في اللغة**، ص٩٢٣.
(٣٥٤) خداوي أسماء، **البنى الأسلوبية في مولديات أبي حمو موسى الثاني**، ص١٣٣.

ومثله من هذا التشكيل الناقص في نهج البردة، يقول شوقي:

فاق البدور، وفاق الأنبياء فكمْ ... بالخَلق والخُلق من حُسنٍ ومن عظمِ

وفي هذا التشكيل عَمَدَ الشاعر إلى اختلاف الهيأة في لفظتي (الخَلق- الخُلق)، وهما تشتركان في عناصر صوتيّة متشابهة جدّاً، ممّا يضاعف إمكانيّات التجاور الدلاليّ، فالخَلق والخُلق، هما الشكل والمضمون، والمظهر والمخبر، ويكاد أن يصير الخَلق خُلُقاً، والخُلُق خَلقاً؛ ولأنّ الخَلق إلهيٌّ، والخُلق بشري صار الجناس ناقصاً، ولا يصلح له الالتحام؛ ليصير تامّاً.[٣٥٥] وممّا يمكن القول فيه هو: أنّ الجناس، وبالذات الناقص فيه، علامة بديعيّة جماليّة عند شوقي، في التشكيل الشعري لمدائحه النبويّة، إذ رسختْ جمالاً إيقاعيّاً تتوقّعه الأُذن وتتحمّس له، ومعنويّاً للفتِ انتباه المتلقّي، والاشتراك به في الحالة النفسيّة والتصويريّة التي يعيشها الشاعر.

وممّا يجدر بالإشارة هنا هو التفريق بين مفهومي (الجناس والتجانس الصوتي)، وذلك عندما يكبر الاختلاف بين اللفظين إلى أكثر من اختلاف واحد، بحيث يكون الاختلاف في العدد والترتيب معاً أو في نوع الحروف والعدد، أو في الهيأة والعدد... فحينئذٍ يخرج الأمر من دائرة الحكم البلاغي، بمعنى (الجناس البديعي) إلى دائرة التجانس الصوتي العامّ، والانسجام النغميّ الذي يدخل ضمن اهتمامات الأسلوبيّة الصوتيّة.

وقد أطلق الدارسون على صور وتشكيلات التجانس الصوتيّ تسميات متعدّدة، منها (إيقاع الجرس اللفظي) أو(الأصوات المتآلفة)، وسمّاه الرماني: "تجانس المناسبة"[٣٥٦] ولكن تسمية **(شبه جناس الاشتقاق)** أشهرها، وهو "أن يجمع اللفظين ما شابه الاشتقاق، أي: يوجد في اللفظ جميع ما في الآخر من الحروف أو أكثرها، ولكن لا يرجعان إلى أصل لغويّ واحد كما في جناس الاشتقاق؛ ولذا كان شبيهاً به وليس إيّاه."[٣٥٧]

وهو أوسع وأشمل من الجناس، لكن في الوقت نفسه ينطبق عليه بعض من خصائص الجناس الجماليّة والتنسيقية، ويمكن عدّه معزّزات جناسيّة تضافريّة لصور وتشكيلات الجناس

---

(٣٥٥) منير سلطان، **الإيقاع في شعر شوقي الغنائي**، ص٣٤٤.
(٣٥٦) بسيوني عبد الفتّاح فيود، **علم البديع**، دراسة تاريخية...، ص٢٨٢.
(٣٥٧) **المصدر نفسه**، ص٢٨٥.

البلاغية البديعيّة، وهو ما يدرسه ويعتني به الأسلوبيّون تحت عنوان(التجانس الصوتيّ)، كقوله تعالى: ﴿ قَالَ إِنِّي لِعَمَلِكُمْ مِنَ الْقَالِينَ ﴾ (الشعراء: ١٦٨) فـ"قال" من القول و " قالين" من القلي، وهما وإن تشابهتْ حروفهما لكنّهما مختلفتان في المادّة اللغويّة والصرفيّة ولا يرجعان إلى أصل واحد. وهناك آيات أخرى وأبيات شعريّة كثيرة في مثل هذه التجانسات الصوتيّة، لكن بعض الدارسين المحدثين لم يفرّقوا بين الأمرين والتشكيلين، وإنّما خلطوا بينهما ودرسوهما معاً، ومنهم الدارس منير سلطان.

ومن أمثلة التجانسات الصوتيّة في مدائح شوقي النبويّة، يقول شوقي في نهج البردة:

ما كنتُ أعلمُ حتّى عنّ مَسْكنُهُ ... أنّ <u>المُنى والمنايا</u> مَضرِبُ الخِيَمِ

فقد تحقّق تشكيل التجانس الصوتي في هذا البيت بين لفظي (المُنى والمَنايا)، يريد (بالمُنى) محبوبته أو لقاءها، بعناصره (الميم والنون والألف المقصورة)، و(بالمَنايا) أباها أو لقاءه مبالغة، والخوف من عواقب انكشافه؛ لأنّ منايا جمع المنيّة وهي الموت، وقد جاءتِ اللفظة محتفظةً بـ(الميم والنون والألف المقصورة) مع زيادة حرفي (الياء والألف) في آخرها،[٣٥٨] فالاختلاف الثاني الذي وقع بين اللفظين يوحي بالاتساع في الرقعة، وتغير الظروف، واختلاف النتائج، ورخامة العاقبة. فـ(المنايا) عديدة، مختلفة الأشكال والمصادر، سيّئة العواقب؛ ولهذا يتوجّس الشاعر من (المَنايا) مقترنة بالمُنى؛ لأنّه تراءتْ له مرّتين، مرّةً حين سفك دمه عندما رآها أوّل مرّة، وأخرى حين تعرّض لها، فاشتدّ الرقيب في أثره، فهو من القريب والمُجتمع، ومن مُختلف السلطات، بينما كانتِ (المُنى) واحدة، متّحدة في شكلها ومصدرها، وتتركّز في أن يقترب من محبوبته.[٣٥٩]

ومفهوم البيت والصورة: هو أنّ الحياة والمتعة والعذاب والموت، كلاهما مجتمعان حاضران في مضربهم وديارهم، أي (الجمال والعذاب والمعاناة) وهما قانون العشق والغرام، وما أجمل توظيف شوقي صورته هذه! من خلال هذا التجانس الصوتي؛ لأنّ الشاعر لم يضع الكلمتين المتجانستين تجانساً صوتيّاً هكذا، إلّا بعد أنّ قدّم لها بأسلوب النفي المجازي الذي

(٣٥٨) سليم البشري، **نهج البردة لأمير الشعراء أحمد شوقي**، ص١٩.
(٣٥٩) منير سلطان، **الإيقاع في شعر شوقي الغنائي**، ص٤٠٩.

يخرج إلى معنى الإنكار، والدهشة من فداحة الأمر؛ لأنّ الفكرة تدور حول الصراع بين (المُنى) وهي اللقاء والمتعة، و(المَنايا) وهي المنع والزجر والفناء أحياناً، والشاعر هنا في حيرة، إذ كيف يستطيع أن يقابل هذه المحبوبة، في السرّ! حيث الأغصان الملتفّة والظلام وهرباً من بطش أبيها، أم أنّه سيستطيع أن يلقاها في النور حيث البيوت والقصور، وبسبب مكانة أبيها تكون أمانيه في الحياة واستمرار حبّه لهذه الفتاة أصبح مقرونين بخوفه من الموت، وعلى قدر لّذة المُنى يأتي المَنايا، وذلك في "خيمة" تنام المُنى وتهبّ المَنايا، إذ يقبع الجمال متجسّداً في حبيبته، ويقبع الموت متمثّلاً في الاقتراب منها، فتصبح الخيمة ساحة حبّ غير متكافئ، اجتمعتْ تحتها أمانيّ الشاعر ومنيتّه[٣٦٠] في آنٍ واحد.

وهناك إيحاء عميق في البيت ممّا يدلّ على أعماق نفسيّة الشاعر، إذ تراه أدفأ غَزَلَه متألّماً متأمّلاً، متحسّراً متخوّفاً، وكأنّه يبكي نفسه وينتظر يومه، وقد يتوقّع أجله بين لحظةٍ وأخرى، وهنا يمكن التوصّل إلى كشف آهات الشاعر من وحي مشهد نغمة التحسّر والتأسّف، والخيبة والأسى العميق الذي أصابه بعد أن تَعِبَ في تتبّع سيّارة خيل محبوبته بين الوديان وفي السهول والمنحدرات، كي يلتقي بها في الليل. ولكن مضرب الخيم الذي "هو المكان الذي تضرب فيه وتقام، أي حيث تنزل تلك المحبوبة في جوار أبيها."[٣٦١] قد حطّمتْ – مضرب الخيم– آمال الشاعر بعدما أمسى الوصل إلى الحبيب مستحيلاً؛ بل قد يودي بحياته، ويبدو أنّ كلّ عائلات القبيلة اكتفوا بمضرب الخيمة الواحدة؛ لأنّهم تعبوا في المسير الطويل، إذ أرادوا أن يحطّوا رحالهم قبل إقبال الليل، فما عليهم إلّا أن يأووا إلى خيمهم ويقوا أنفسهم شرّ الصحارى، فَهَمُّ كلّ عائلة إقامة خيمة تسترهم ولو واحدة للجميع فحسب، أمّا الشاعر فكان يرتقب أن تنصب كلّ عائلةٍ خيمتها التي تملأ المكان دروباً؛ كي يتسّنى له أن يلتقي بمحبوبته، فهو ينتظر ساعات وساعات ولكن دون جدوى، فما عليه إلّا أن يرتقب ليلة أخرى حيث تُضربُ الخِيم مضربها الدائمي متأمّلاً فيها لقاء حبيبته، وقد ينتهي به أجله في ضياع القفار من الصحارى.

ومن التجانس الصوتيّ أيضاً، يقول شوقي في ذكرى المولد:

فرفقاً بالبنين إذ الليالي ... على الأعقابِ أوقعتِ العقابا

(٣٦٠) منير سلطان، **الإيقاع في شعر شوقي الغنائي**، ص٣٨٣-٤٠٩.
(٣٦١) سليم البشري، **نهج البردة لأمير الشعراء أحمد شوقي**، ص١٩.

فبين لفظ (أعْقاب– عِقاب) هناك شبه جناس الاشتقاق، فالاختلاف وقع مرّةً من حيث عدد الأحرف، ومرّةً أخرى من خلال (الحركة والسكون)، وبما أنّ لفظة (أوقعتْ) الأخرى تتشكّل بنيتها أيضاً من (الهمزة والعين والقاف) فقد وقعتْ بين اللفظين المتجانسين وزادتْ من جرسهما ونبراتهما، وأعطتْ للبيت الشعري نغماً إيقاعيّاً مُميّزاً وأثراً صوتياً بديعاً، فيها خشونة ودمدمة وفرقعة، بإضافة (العين والقاف) إلى التشكيل ثالثة، وصوت العين احتكاكيّ مجهور حلقي، والقاف وقفي مهموس لهوي، ومخرج القاف قريب جدّاً من مخرج العين، وعندما تكون الكلمتان المتجاورتان متقاربتين من حيث مخرج الحروف، تكون في نطقهما مشقّة وصعوبة، والإيحاء الصوتيّ المُنْبَعِث منهما يلائم صورة المصائب ومعنى النواكب.

فالتكرارات المتتالية أنتجتْ ذبذبات صوتيّة متصارعة، وإيقاعاً حادّاً عالي النبرة، سريع النبض، ممّا جعل البيت الشعري شديد الإيقاع ببنائه الصوتي، وذا شحنة متدفّقة وطاقة تعبيريّة متميّزة، يثير السمع للالتفات إليه، ويقرّب المتلقّي من الحالة الشعوريّة التي انفعل معها الشاعر، فهذا الإيقاع إلى جانب الأثر الموسيقي في التأثير والإيحاء، أوحى أيضاً بمدلول البيت؛ لأنَّ قصد الشاعر عاقبة الشر شرٌّ مثلِهِ، لا يوفّر حتّى البنون في الاقتصاص منه، ومناسب تماماً مع معنى الصورة والمشهد؛ لذلك " أكثر البلاغيّين يفهمون أنّ شؤون اللفظ، لا تعدو أن تكون مجرّد محسِّنات سطحيّة، وإنّما تتّصل بجوهر البلاغة؛"[٣٦٢] لأنّ الإيقاع الذي يتولّد من ألفاظٍ متجانسة هو "إيقاع صوتيّ بنبراته، ونفسيّ بأثره، وقيميّ بنتائجه."[٣٦٣]

ومن هنا يمكن القول: إنّ فنيّة (الجناس البديعي) ليست كفيلة بوحدها بإحداث الموسيقى المميّزة في القصيدة، فالتجانس الصوتي الذي يولّد جرساً لفظيّاً تماثُليّاً، ليس أقلّ شأناً من الجناس البديعي، بل كلاهما يساهمان في توفير الأجواء الموسيقيّة، وتعميق الإيقاع الفنّي الداخلي للقصيدة. وهناك شواهد أخرى كثيرة، للدلالة على التشكيلات التجانسية، ولكن نكتفي بذكر بيتين آخرين، إذ يقول شوقي في الهمزيّة النبويّة:

في كلّ مَنْطَقَةٍ حَواشي نُورها...نونٌ وأنت النُقطة الزَهراء.

(٣٦٢) محمّد حسن شرشر، **البناء الصوتي في البيان القرآني**، ص٨٧.
(٣٦٣) منير سلطان، **الإيقاع في شعر شوقي الغنائي**، ص٢٩٠.

والتشكيل التجانسي الصوتي بين اللفظتين (المَنطقة والنُقطة) تشكّلت بسبب ثلاثة اختلافات، وهي في (العدد والهيئة والترتيب)، ويقول في نهج البردة:

العاثِرات بألبابِ الرجالِ وَما ... أُقِلْنَ مِنْ عَثَرات الدلّ في الرَسَم

والتجانس الصوتي بين لفظتي (العاثرات وعثرات) تشكّلتْ بسبب اختلافين في عدد الحروف وفي الحركات والسكنات.

وأخيراً يُمْكننا القول: بأنّ الجناس والتجانس الصوتي – شبه جناس الاشتقاق– وقعا في مدائح شوقي النبويّة بصورة وفيرة، وقد انتشر على مساحات واسعة مع تعدّد أشكالهما وآلياتهما، ممّا يؤكّد على تمكّن شوقي اللغويّ وتَملُّكه لثروة لفظيّة عريضة، ويؤكّد كذلك على التزام الشاعر وانصرافه إلى هاتين التقنيّتين عن قصد؛ لأنّ الشاعر كان كثير الوَلَعِ بهما، بحيث قلّما خلا بيت في مدائحه لم يُوجد فيه الجناس بنوعيه أو تجانساً صوتياً، وكان ينشد من ورائهما بناء تشكيلات تماثليّة جميلة ومؤثّرة، تصاحب وتوازي المعاني الشعريّة، بقصد توفير أكبر قدر ممكن من الحالة الجماليّة ومقوّمات الجمال لمدائحه النبويّة، وبمقدورنا أن نشير إلى أنّ شوقي وفّق في خلق خلطة موسيقيّة متواصلة بين فنّ الجناس والتجانس الصوتيّ، بقصد تكثيف إيقاعاته وتنويع تشكيلاته، ولا شكّ في أنّ هذه التشكيلة النغميّة المزدوجة، أكسبتِ الأبياتَ نَسَقاً جماليّاً وَرَونقاً مُميّزاً، ورفعت من القيمة الشعريّة للقصائد، حيث أحدثتْ في السمع ميلاً إليه.

١,١,٢. ثانياً: التشكيل الترديدي

الترديد لغةً: مصدر لفعل (ردّد)، على وزن (تفعيل) من قولهم "ردّدَ الثوبَ من جانبٍ إلى جانب وردّد الحديث ترديداً أي كررّه."[٣٦٤] والأصل فيه، صرف الشيء ورجعه، أمّا الردّ: فهو مصدر للثلاثي، (ردَدَ) "والارتداد" الرجوع، ومنه المُرتدّ، والترديد هو إعادة الشيء.[٣٦٥]

أمّا في **الاصطلاح** البلاغي يقول ابن رشيق: "الترديد هو أن يأتي الشاعر بلفظةٍ متعلّقة بمعنى ثمّ يردها بعينها متعلّقة بمعنى آخر، في البيت أو في قسيمٍ منه."[٣٦٦] وهذا يعني أنّ الترديد هو إعادة اللفظ بعينه، ولكن بفارق دلاليّ جزئي في استعماله الثاني بما ليس موجوداً في استعماله الأوّل، هذا الفارق الدلالي بين استعماله في الحالتين ناتج عن الاستعمال الشخصيّ الخاصّ بالسياق الذي أودعه فيه الشاعر، ومعنى ذلك أنّنا نجمع تحت عنوان "الترديد" حالات استصحاب اللفظ التي حظيتْ بالتوفيق في جملتها من حيث أنّها لعبتْ دوراً موسيقيّاً ودلاليّاً ما، فلا تكون من باب التكرار، وإنّما اقتضتها الضرورة اللغوية؛[٣٦٧]،[٣٦٨] ليفجّر طاقتها المعنوية في سياق الشعر الكثيف ويولّد إيقاعاً موسيقيّاً من خلال ترديد أصوات الكلمتين، وهو يواكب المعنى المسوق له ويتجاوب معه.[٣٦٩]

والترديد نوعٌ من التكرار ولكن من غير أن تكون إحدى اللفظتين زائدة لأصل المعنى المعجمي،[٣٧٠] ودون أن تردّ الأولى على "ضرب" العجز أيضاً، كما هو الحال في التصدير، ويكون بالأسماء المفردة والجمل المؤتلفة، وهذا ليس في الجناس التامّ في شيء، إنّما هو "اتفاق اللفظ في السطح واتفاق المعنى بالتعلّق معاً،"[٣٧١] أي: أنّ الفيصل بين "الترديد" و"الجناس" هو

---

(٣٦٤) يحيى بن حمزة بن العلوي، **الطراز**، ج٣/ ص٨٢.
(٣٦٥) أبي بكر الرازي، **مختار الصحاح**، ص٢٣٩ ؛ الفيروز الآبادي، **القاموس المحيط**، ص٢٨٢.
(٣٦٦) الحسن أبو علي ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط١، ٢٠٠١، ج٢/ ص٣.
(٣٦٧) محمّد الهادي الطرابلسي، **خصائص الأسلوب في الشوقيّات**، ص٦٠.
(٣٦٨) المقصود بالضرورة اللغوية أنّ تركيب الجملة في البيت قد يتطلّب تكرار لفظ سبق ذكره في نفس البيت، وبدون هذا التكرار تختلّ البيت بنيته أو يعمّى مدلوله.
(٣٦٩) أحمد مطلوب، **معجم المصطلحات البلاغيّة وتطوّرها**، ج٢/ ص١٢٨ ؛ عبد القادر البار، **المجموعة النبهانية في المدائح النبوية**، أطروحة الدكتوراه، إشراف، أحمد جلايلي، جامعة أبي بكر بلقايد تلسمان، الجمهوريّة الجزائريّة، ٢٠١٢، ص١٢٩.
(٣٧٠) حسن بن عبدالله بن سهل أبو هلال العسكري، **كتاب الصناعتين**، ص٤٦٦.
(٣٧١) أسعد جواد يوسف الخفاجي، **الترديد دراسة بلاغيّة في تقنيات الأسلوب القرآني**، مجلّة القادسيّة في الآداب والعلوم التربويّة، العدد (٣-٤) المجلّد (٧)، ٢٠٠٨.

بلحاظ الفارق الدلاليّ الناشئ من نسبتهما إلى جهتين مختلفتين دلاليّاً أو نحويّاً، ومن أوضح تشكيلات الترديد في القرآن الكريم هو في سورة (الرحمن)، لِتَعَدُّد المتعلّق دلاليّاً، وذلك بحسب أهمّيّة وحاجة الحديث الذي يسبقها، فكلّما كان الحديث أقدر على تصوير قدرة الله تعالى تأتي آية (فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ)، إذ كرّر – تعالى– ذكر نعمة بعد نعمة، وعَقّبَ كلّ نعمة بتكرير الآية، " وهذا الاستفهام لا يلتزم غرضاً بلاغيّاً واحداً فحسب، فقد يكون للتعريض، أو للتعجُّب، أو للإنكار، أو للوعيد، أو لغرضين بلاغيين معاً، أو عدّة أغراض، على حسب موقعه من الفواصل...، بالرغم من كونه سؤالاً واحداً."[٣٧٢] والغرض من ذكره عقيب نعمة غير الغرض من ذكره عقيب نعمة أخرى، وهو ما يسمّى بـ(الترديد بالجملة).[٣٧٣]

والفرق بين التصدير والترديد، هو أنّ التصدير مخصوص بألفاظ الضرب الذي تُردّ على الصدور لغايات إيقاعية بالدرجة الأولى، إلى جانب الغاية الدلاليّة أمّا الترديد فهو اللفظة التي يُرَدِّدُها الناظم في بيته؛ لإفادة معنى غير معنى الأول، ولكن بالتعلّق، وهذا يعني أنّ القصد في التشكيل الترديديّ هو لغاية دلالية بالدرجة الأولى على عكس التشكيل التصديري، وعلى هذا صار للترديد مزيّة يتميّز بها على التصدير من حيث الدلالة، علاوة على الجانب الفنّي والإيقاعي.[٣٧٤]

ولم يحظ الترديد بعناية كبيرة من لدن باحثي الأدب المحدثين، مثلما حظي به فنٌّ "التكرار"، وذلك حسب زعمهم لخلوصه للموسيقى حسب، وأنّه لا أثر له في التحسين، وحقيقة الأمر أنّ فنّ "الترديد" ليس كذلك؛ لذا نحاول أن نبيّن من خلال هذه الدراسة خلاف هذا الزعم، وعموماً أنّ للترديد ثلاث وظائف متكاملة:

١- الوظيفة الإيقاعية: كونه يخصّب الشحنات الوجدانيّة في نفس المتلقّي.

٢- الوظيفة الدلاليّة: باعتبار ما تؤدّيه اللّفظة من أدوار نحويّة، وغالباً ما يمثّل التوكيد.

٣- الوظيفة الشعريّة: ونعني بها ما تفرزه الألفاظ المتردّدة، من عنصر المفاجأة والإثارة، اللّتين تجلبان اهتمام السامع وتنذرانه لتتبّع الخطاب.[٣٧٥]

---

(٣٧٢) منير سلطان، **الإيقاع في شعر شوقي الغنائي**، ص٢٠٨.
(٣٧٣) أحمد مطلوب، **معجم المصطلحات البلاغية وتطوّرها**، ج١/ ص٢٣٧-٢٣٨
(٣٧٤) **المصدر نفسه**، ج٢/ ص١٣٢.
(٣٧٥) رشيد شعلال، **ظاهرة الترديد في شعر أبي تمام**- دراسة إيقاعيّة ، الرابط www.dzodz.com تاريخ الزيارة: ٢٠١٧/٢/١١، ٠٣:١٥ مساءً.

وقد اهتمّ شعراء المديح عامّةً بالترديد، وأنّ هذا الفنّ البديعي كثير الورود في مدائح شوقي النبويّة، نحلّل بعضاً من الأبيات وفق مستويين، الأوّل: المستوى الدلاليّ الذي يطفو على سطح النصّ. والثاني: المستوى الدلاليّ الباطنيّ، الذي يكمن في البنية الدلاليّة للمادّة اللغويّة، ومدى انسجامها مع دلالة السياق؛ لأنّ المعنى المعجمي لا يفيد قطعاً ما يفيده المعنى السياقيّ؛ ولهذا ينبغي أن نجد العلائق بين المعنيين، المعجمي والسياقي، وذلك من خلال انتقال اللفظ من مجال دلالته اللغويّة إلى مجال دلالات أخرى.(٣٧٦) يقول شوقي مُردّداً في الهمزة النبويّة:

ضَرَبوا الضَلالَةَ ضَربَةً ذَهَبَت بِها ... فَعَلى الجَهالَةِ وَالضَلالِ عَفاءُ

يمثّل الترديد في هذا البيت بنوعين اثنين من الدوال، الدالّ الأوّل: (ضربوا/ ضربة) المتوافقين في المستوى السطحي، فلفظة (ضربةً) مشتقة من الفعل (ضرب)، غير أنّ الدالّ الأولّ الواقع في صدر البيت قد ارتبط بالدال الثاني (ضربة) نحوياً ودلاليّاً، فأمّا الارتباط النحوي فإنّ لفظ (ضربوا) فعل، ولفظ(ضربةً) مصدر وقع مفعولاً مطلقاً لفعل(ضرب)، وعلى الرغم من ذلك التخالف، إلّا أنّنا نجد أنّ هناك ثمّة اختلافاً آخر بين اللفظتين في المدلول العميق لركنَي الترديد على مستوى (وقوع الحدث)، ومعلوم أنّ العلاقات الدلاليّة لا تنكشف بشكلٍ مباشر؛ وأنّ الارتباط الدلاليّ الذي يُفصح– من سياق البيت الشعري– مبعثه هذا التكرار الذي صار يفيد نوعُ الضرب الذي وقع في فعل (ضربوا)؛ لأنّ الجملة (ذهبتْ بها) وقعتْ نعتاً للمفعول المطلق (ضربةً)، وهكذا فإنّ المفعول المطلق مع فعله المجانس له كوّنا إيقاعاً معيّناً، وهذا الإيقاع ساهم في التعبير عن المعنى المطلوب الذي اكتسبه من سياق البيت.

ونستنتج من هذا "أنّ العلاقات النحويّة المختلفة التي تظهر على سطح النصّ أو الجانب النحويّ، يشارك أيضاً في رسم الصورة الشعريّة وفي إيقاعها وفي لون أدائها وتعبيرها... إلّا أنّ الروابط النحويّة تظهر على مستوى تتابع الكلمات والجمل، وهي ذات طبيعة خطّيّة أفقيّة ويكون الغرض منها تشكيل المعنى، أمّا التماسك الدلاليّ الماثل في العبارة فهو ذو طبيعة دلاليّة تجريديّة تظهر من خلال علاقات وتصوّرات تعكسها الكلمات."(٣٧٧) وهذا النوع من الترديد

(٣٧٦) عمر عبد الهادي عتيق، **الظواهر الأسلوبية في القرآن الكريم**، ص١٦٨.
(٣٧٧) محمّد صالح ضالع، **الأسلوبية الصوتية**، ص٣٨؛ عمر عبد الهادي عتيق: **ظواهر أسلوبية**،ص٥٠-٩١.

يسمّى بـ(ترديد إيهام التأكيد)، وقد ذهب بعضهم إلى أنّ "(ترديد إيهام التأكيد) يقع بين لفظين متجاورين بلا فصلٍ."[٣٧٨] كقوله تعالى: ﴿ لَا تَقُمْ فِيهِ أَبَدًا لَمَسْجِدٌ أُسِّسَ عَلَى التَّقْوَى مِنْ أَوَّلِ يَوْمٍ أَحَقُّ أَنْ تَقُومَ فِيهِ فِيهِ رِجَالٌ يُحِبُّونَ أَنْ يَتَطَهَّرُوا وَاللَّهُ يُحِبُّ الْمُطَّهِّرِينَ ﴾ (التوبة: ١٠٨)، وقولهم (بلا فصل) كلام صحيح؛ لأنّ القارئ لأوّل وهلة يظنّ أنّ هذا التكرار تابعٌ نحويّ يفيد التوكيد، وهو غير ذلك إذ إنّ لفظ "فيه" الأوّل متعلّق بالقيام، والثاني مخبر به مقدّم.

وأمّا الدال الثاني: فلفظ (الضلالةَ: اسم) و(الضلال: مصدر) وهما متّفقان أيضاً في المستوى السطحي، إلّا أنّ هذا الاختلاف بين طرفيّ الترديد، متأتٍّ من تعلّق كلّ منهما بطبيعة تركيب الجملة نحويّاً ودلاليّاً، الذي حلّ كلّ واحدٍ منهما، فمتعلّق الدالّ الأوّل هو لفظ الفعل (ضربوا) ممّا جعل الدالّ المركزيّ الأوّل مفعولاً به، أمّا المتعلّق الدالّ الثاني فهو لفظ (عفاء) وهو مبتدأ مؤخّر نكرة غير مخصّصة، ممّا جعل الدالّ المركزيّ الثاني اسم معطوف على مضاف إليه لخبرٍ(على الجهالة) مقدّم وجوباً على المبتدأ(عفاء)، وعلى ذلك فإنّ متعلّقي الدالّين اللذين هما مختلفان في المستويين المذكورين بسبب طبيعة تركيب الجملة، غير أنّهما بتعلّقهما بالدالّين المركزيّين المذكورين وبنية الترديد يردان إلى التوافق بينهما في بنية العمق السياقي.

ومعنى هذا عدم استواء بين دلالة الترديد الحاصل بين (ضلالة/ضلال) وذلك بواسطة تعلّقهما بدالّين مختلفين؛ لأنّ اللفظ الأوّل أدّى دلالة وقوع حدّ الضرب عليه، بينما الثاني أدّى دلالة نوع الضلال، والناتج الدلاليّ من تكرار هذين الترديدين، التوافق في السطح والاختلاف في العمق– بين لفظتين في الصدر وبين لفظٍ في الصدر والآخر في العجز– هو عنصر الإيقاع الذي يعمل على محافظة استمرار معنى السماع، ومع هذا لم تكن الموسيقى– في بنيته المتمثّلة بالتكرار الملفوظ– خالصة للترنّم المجرّد عن الوظيفة الجمالية، وإنّما تأتي الموسيقى فيها بوصفها عاملاً توصيليّاً مثيراً ومصاحباً إيقاعيّاً مع الدلالة، يُبقي الذهن في حالة حركة متيقّظة متنقّلة بين دالّي الترديد المفضي إلى الظفر بالدلالة.

(٣٧٨) عزالدين علي السيّد، **التكرير بين المثير والتأثير**، عالم الكتب، بيروت، ط٢، ١٩٨٦، ص٢٣٥.

ونجد بعد هذا أنّ ثمّة معنى نفسيّاً أيضاً يُستفادُ من الترديد المذكور وهو: التحقير والتنفير. وكذلك هذه المعاقبة الترديديّة المنتظمة بين الألفاظ(ضربوا، الضلالة، ضربةً، الضلالِ) كسرتْ رتابة البحر الكامل الموحّد التفعيلة، وعلى ذلك يغدو البيت مفعماً بالحركة المستشّفة من تعاقب الألفاظ المردّدة واختلاف أوزانها.(٣٧٩)

ويقول شوقي: في نهج البردة.

رَمى القَضاءُ بِعَينَي جُؤذَرٍ أَسَدًا ... يا ساكِنَ القاعِ أَدرِك ساكِنَ الأَجَمِ

يتمثّل الترديد– هنا– بلفظي (ساكن/ساكن) وهما الدالّان المركزيّان في بنية الترديد، وقد وردا متماثلين في المستوى السطحي (أي التكرار اللفظي كاملاً)، أمّا ما تعلّق بهما من دوّال أخرى، فالدال الأوّل منادى مضاف، وُرِدَ متعلّقاً بـ(يا) حرف النداء، أضيف إلى لفظة (القاع)، أمّا الدال الثاني فقد وقع مفعولاً به لفعل الأمر (أدرك)، وهو بؤرة الفكرة التي تتركّز عليهما الدلالة في هذا الفعل الأمري، وهنا يحصُلُ نوعٌ من التباين الأسلوبيّ بين رُكَنيّ الترديد، بالرغم أنّ أسلوب النداء والأمر كليهما من الإنشاء الطلبي، إلّا أنّ الركن الأوّل أفاد معنى الاستغاثة؛ لأنّ الغرض من النداء غالباً ما يكون لطلب المساعدة أو التوجّع أو الإعلان عن هول الفاجعة، أمّا الساكنِينَ في القاع ففي هدوءٍ جميل، ولا يلبّون المستغيثون بالصعود إلى الأجمة خوفاً من بطش الأسود الساكنِينَ فيها، إذ المستغيثون هم الأسود ولكن الساكنين في القاع لا يدرون مَن هم هؤلاء الذين يطلبون الإغاثة، وهنا تأتي البراعة من قلب الصورة المعتادة وتغيير ناموس الطبيعة بها، فيتحوّل الأسد الواثق من نفسه إلى جريحٍ مستسلمٍ واني يستنجد بالطبيب الجارح، الذي كان يوماً من ضحاياه، " ففي هذا البيت استغاثة بالمتضرّر (ساكن الأجم= الأسد)؛ لفائدة من تسبّب في الضرر (ساكن القاع= الجؤذر)، وقد استعار الشاعر صورة الأسد للعاشق وصورة الجؤذر للمعشوقة."(٣٨٠)

فلولا هذا التشكيل – الترديد– فما استطاع الشاعر أن يقدّم من خلاله ما يقوم بهذه المعاني الجميلة، وهذه النغمات المنبثقة من "ساكن" بسكونه، و" القاع" برحابته، و" الأجم"

(٣٧٩) أسعد جواد يوسف الخفاجي، **الترديد دراسة بلاغيّة في تقنيات الأسلوب القرآني**، ص٨٠-٨٥.
(٣٨٠) محمّد الهادي الطرابلسي، **خصائص الأسلوب في الشوقيّات**، ص١٣٢.

بكثافته، ثمّ "ساكن القاع" مع "ساكن الأجم،"[٣٨١] المرشّحة لإيحاءات وتصوّرات جماليّة إضافيّة على أصل المعنى والدلالة، ومن هنا فإنّ الركن الثاني "ساكن الأجم" أفاد معنى الضعف والهَزْلِ؛ لأنّ ساكن القاع قد بطش بالسكّان الوادعين البعيدين عن صخب سكّان السهول، المطمئنّين في القمم العالية، ولم يتحمّلوا النظر إلى عيني هذا الظبيّ لشدّة جماله.

ونستشفّ من وراء استخدام (يا) النداء قُرب الممدوحﷺ ومحبّته إلى قلب الشاعر ونفس شوقي، وهو نداء رقيق حزين، يوجع قلب العاشق الولهان، الذي لا يطيق الصبر على هذا العذاب وقد أعطى هذا النداء إيقاعاً ممتدّاً مناسباً للإنشاد مع حرفي (السين والألف) في لفظ المنادى (ساكن) ومع حرفي (القاف والألف) في لفظ (القاع)، وفي إيقاع (ساكن) من الوداعة والهدوء ما يريح النفس.

وهنا يتحقّق دور بنية العمق السياقيّ، فالدالّان المتعلّقان بالدالّين المكرّرين، بالرغم من كونهما متخالفين في المستويين (السطحي والعميق)، فإنّ المدلول العميق يعمل على إيجاد مناسبة وطيدة بين طرفي بنية الترديد، فيكون الناتج الدلالي عندئذٍ إشارة إلى أنّ هذا الذي يناديه عالي الهمّة عظيم الشأن، ويرافق الجانب الدلاليّ المتنامي في هذه البنية أيضاً، الإيقاع الموسيقي الذي يعمل منبّهاً على حدوث مغايرة دلاليّة، ويدفع مثل هذا الأسلوب إلى تشغيل الذهن، وذلك من خلال الدالّين المكرّرين، وعند ذاك يكون ترديد لفظ (الساكن الأوّل) هو نفس (الساكن الثاني)، ولكن بدلالتين مختلفتين، ويمكن أن نلمس أيضاً معنى نفسيّاً من الترديد المذكور وهو المبالغة في المدح وتوكيده وتكثيفه.[٣٨٢]

وكذلك يقول في قصيدة ذكرى المولد:

لَقَدْ كَتَموا نَصيبَ اللهِ مِنْهُ ... كأنَّ اللهَ لَمْ يُحْصِ النِصابا

ففي هذا البيت يُمثّل الترديد بين لفظي الجلالة (الله/الله). وقد وردا متوافقين في المستوى السطحيّ، أمّا ما تعلّق بهما من دوالّ أخرى، لفظ (نصيب) لفظٌ مفرد، وقع مفعولاً به للفعل (كتموا) وهو مضاف أيضاً إلى الدالّ الأوّل(الله) ولفظ الجلالة مضاف إليه، والتعلّق الثاني هو

(٣٨١) منير سلطان، **البديع في شعر شوقي**، ص١٦٨.
(٣٨٢) أسعد جواد يوسف الخفاجي، **الترديد دراسة بلاغيّة في تقنيات الأسلوب القرآني**، ص٨٠-٨٥.

الجملة الفعليّة (لم يُحصِ النصابا) المسند إلى الدالّ الثاني المردّد نفسه، وهو لفظ الجلالة أيضاً، فإنّ لفظَي الجلالة متّفقان في المستوى السطحي المذكور، إلّا أنّ هناك اختلافاً في المدلول العميق، من خلال تعلّقهما بدالّات مختلفة، فكأنّ الضالّين في لفظ الجلالة الأوّل، اعتقدوا أنّ بمقدورهم أن يكتموا ما لله من حقّ الزكاة، أو كأنّ الله جلَّ جلاله غافلٌ عمّا يفعله أولئك، ومن خلال هذا الفساد في الاعتقاد استجلبوا لفظ الجلالة إلى فسادهم، وأوقعوا هذا اللفظ – الجلالة– موقعاً سلبيّاً، أمّا في لفظ الجلالة الثانية فقد ردّ الشاعر هذا الاعتقاد على وجوه أولئك، وذلك بالاعتماد على تعلّقٍ دلاليّ، وهو الذي ينزّه لفظ (الله)، إذ أخبرهم بأنّ الله سبحانه وتعالى عالمٌ وخبيرٌ ببواطن أعمالهم ومواقفهم عمّا أسرّه أولئك الناس في باطنهم، وأنّه أحصى كلّ شيءٍ عدداً؛ ولهذا " ينبغي ألّا ينسى المتلقّي أنّ سياق النصّ هو المنارة التي يهتدى بها"[٣٨٣]؛ لإيجاد المناسبات والتسويغات والحيثيّات الدلاليّة والجماليّة الإضافيّة.

وإلى جانب القيم الدلاليّة هنا نلمس أيضاً أبعاداً نفسيّة من هذا الترديد، وهي إفادة التنبيه الوقائي من الغفلة التي تعترى كثيراً من المسلمين، بسبب من التهالك على الجشع المفرط، والإمساك الشديد في المصالح العامّة، وكأنّ بعضاً من المسلمين يريدون أن يكتفوا بالصلاة والصيام دون الزكاة التي لا يكون المسلم مسلماً من دونها، وهذا أكثر الأصل الذي يتخبّطون فيه، ولكن أنذرهم الشاعر بأنّ الله قد أحصى نصيب الفقراء من أموال الأغنياء، ومَن يؤثر ماله على طاعة الله وحبّه فهو خاسر، ومن فضيلة هذا الترديد أيضاً الوصول إلى القيم الجماليّة التي أفرزها موسيقى الترديد من خلال وجود خاصّية التكرار فيه، وقد ذهب محمّد الهادي الطرابلسي إلى: "أنّ الترديد كلّما كان منتظماً كان تأثير الألفاظ المتردّدة في الإيقاع أشدّ."[٣٨٤] ومن الترديد أيضاً، يقول شوقي في الهمزية النبوية:

تَغْشَى الغُيوبُ مِنَ العَوالِمِ كُلَّما ... طُويتْ سَماءٌ قَلّدتَتك سَماءُ

أوّل ما يلفتُ الانتباه في هذا البيت هو استحضار صفحاتٍ من التأريخ الاسلامي، وذلك من خلال ليلة المعراج، وهي تمثّل حركة من الأرض إلى السماوات السبع، ويتجلّى لنا أواصر

(٣٨٣) عمر عبد الهادي عتيق، **الظواهر الأسلوبية في القرآن الكريم**، ص٩٦.
(٣٨٤) محمد الهادي الطرابلسي، **خصائص الأسلوب في الشوقيّات**، ص٢٥٤.

الترديد بكلّ وضوح في لفظة (**سماء**)، حيث عُلّقتْ في الموضع الأوّل بمعنى لم تعلّق به في الموضع الثاني، وإنّما عُلّقتْ بمعنى جديد؛ وذلك لتعلّقهما بدالّين مختلفين معنويّاً وليس نحويّاً، فالدالّ الأوّل هو (طُويَتْ) ومعناه الانقباض، وفي القرآن ﴿ يَوْمَ نَطْوِي السَّمَاءَ كَطَيِّ السِّجِلِّ لِلْكُتُبِ﴾ (الأنبياء: ١٠٤) وليستْ غاية الشاعر وصف كيفيّة وهيأة عروج الرسولﷺ إلى السماوات السبع، وإنّما اتّخذ من خلال وصف هذا العروج مدح النبيّ وإبرازه، وأن يقدّم لنا رفعة شأنه ومنزلته عند الله؛ ومكانته عند أهل السماوات الذي وصل إلى عوالم لم يصل إليها أحدٌ قبله ولن يصل إليها أحدٌ بعده، وما هذا إلّا لدليلٌ شاخص على رفعة شأنه وسموّ قدره وعظمتهﷺ.

وممّا يعرف أنّ كلّ سماءٍ يتميّز بأحجامٍ وهيئاتٍ مختلفة، ولكن عندما عمد الشاعر إلى ترديد هاتين اللفظتين، أراد أن يقدّم لنا صورة، فيها ومضة تخيّليّة خافتة، وذلك من خلال وقوع لفظة السماء نائباً فاعلاً، فكأنّ كلّ سماء تعرف أنّ هذا هو رسول الله (محمد)ﷺ فتدعوه وتفتح أبوابها بوجهه في أمنٍ وسلام، ليعبرَ فيها الرسولﷺ وليصل إلى مشارفه، وبعده فوراً تُطوى وتُستغلق، حتّى انتهى من جميعها، وهذا هو الدالّ الأوّل الذي تعلّق به لفظ السماء الأوّل من حيث المعنى. أمّا الدالّ الثاني فهو لفظ (قلّدتك) أي: أنّه كلّما انغلقتْ وطُويتْ سماءٌ، تفتح سماءٌ آخر أبوابها، ومن هنا نجد أنّ دالّين مختلفين من حيث المعنى، أحدثَ تغيّراً في المدلول العميق لكلّ من كلمتي السماء.

ومن تشكيل الترديد الذي وظّفه شوقي لمدح الرسول، يقول في قصيدة نهج البردة:

رُزِقتَ أَسمَحَ ما في الناسِ مِن خُلُقٍ ... إذا رُزِقتَ اِلتِماسَ العُذرِ في الشِيَم

إنّ الغاية من استخدام لفظة (رُزقتَ) مرّتين، تنويهاً بالممدوح، وتفخيماً له في القلوب والأسماع، إذ يجسّد هذا الترديد الحالة الشعوريّة المسيطرة على الشاعر، وعُني بترديد لفظ (رُزقتَ) لعنايته بصفة التسامح؛ وليؤكّد عن طريقه شدّة إعجابه بهذه الصفة؛ وليؤكّد مرّة أخرى أنّ رسول اللهﷺ هو أكثر الناس سماحةً، ينهمر بالخير ويعفو على كلّ من تعذّر إليه مهما صغرتِ العذر، فالشاعر من خلال هذا الترديد حقّق تكثيفاً كبيراً في صور وفضائل وخصال الرسولﷺ؛ لأنّ أنفس الأخلاق وأكرم الخلال أن يطبع الإنسان على التماس المعاذير للناس،

والرسولﷺ كان في معاملته مع الناس ومعاشرتهم يتحلّى بصفات كريمة بارزة، وخصوصاً هذه الصفة، فكانﷺ وحيداً وفريداً في تسامحه، إذ تقرّبانه كثيراً من الناس، وهو فيضٌ واسعٌ من السماحة والمناقب الصالحة، وكان رقيق القلب ليّن الكلام، وكلّ هذه الصفات الحميدة والخُلُق الرفيعة في هذه الشخصيّة رفعتْ من شأنه.

وبالتالي فإنّ هذه الصفات الحميدة كانتْ أحسنُ عون وسند له في جمع الناس على دعوته، فإنّه يمثّل الشخصيّة الإنسانيّة المتكاملة ويتّصف بأسمى الخصال العظيمة لا يستطيع أحدٌ أن يوفّيها –حقّها، فضلاً عن بشاشة وجهه وجمال ذلك الوجه؛ ولهذا فإنّ ترديد لفظ(**رُزقتَ**) حيث عُلّقتْ في الموضع الأوّل بمعنى لم تعلق به في الموضع الثاني، وإنّما عُلّقتْ بمعنى جديد، فقد أعاد الشاعر على أُذُن السامع تحقيق صفة التسامح في شخص الرسولﷺ وتأكيده، ولكن بدالّين مختلفين، إذ وقع لفظ (رُزقتَ) الأوّل فعل الشرط، أمّا الآخر فهو جواب الشرط، مع الخلخلة في التقديم والتأخير، وتقديره: (إذا رُزقتَ التماس العذر في الشيم رُزقتَ أسمح ما في الناس)، وإلى جانب الوظيفة الدلاليّة لهذا التشكيل فإنّ تشكيل الترديد ساعد على تفخيم الموسيقى الداخليّة للبيت، وأحدث نوعاً من الربط بنغمةٍ تأخذ السامعين بموسيقاها.

وفي الهمزيّة النبويّة، يقول شوقي:

أبَوا الخُروجَ إليكَ <u>مِن أوْهامِهِم</u> ... والناسُ <u>في أوْهامِهِم</u> سُجَناءُ

إذ تكرّر الشاعر لفظة (أوهامهم) مرّتين ولكن بدلالتين مختلفين، حيث تعلّق اللفظ الأول بحرف الجرّ (من) والآخر تعلّقَ بحرف الجرّ (في)، والذي أفاد معنى الانغماس في الوهم والغفلة؛ لذلك فإنّ الشاعر عمد إلى تكرار لفظة (أوهامهم) عن قصد، وفيه دلالة وإيحاء؛ وذلك لاقتضاء الموقف، إذ ردّد الشاعر لفظ (أوهامهم) ولكن دلالتهما مختلفة تماماً من حيث المعنى، ففي الأولّ تعلّق بمعنى الخروج، وفي الثاني تعلّق بلفظ السجن، وبهذا الترديد استطاع الشاعر تحقيق مفهوم أنّ الجاهليّين كانوا حقّاً في أوهامهم، إذ لم ينفعهم عبرةٌ ولا موعظة من هذا الرسول الكريمﷺ، ولم يراجعوا أنفسهم مرّةً واحدة. فضلاً عن ذلك فإنّ الشاعر اعتمد التكرار في وصل نغم البيت، وقد بلغ الذروة في خلق إيقاع داخليّ في عجز البيت حيث قال: (والناس في أوهامهم سجناء).

وهكذا نستنتج أنّ لفنّ الترديد في مدائح شوقي بلوغ الغاية في التأثير والجمال والفائدة، ومحقّقاً به نوعاً من الموازنة المعنوية بين شطري كلّ بيت، يعانقها إيقاع متطابق متوازن يتجاوب معها، ويتآزر على خلق المعنى الشعريّ، وذلك بسبب الاختلاف المتضمّن فائدة دلاليّة زائدة، فيها تقرير وبيان وتدليل، خاصّةً لِما يوفّره عند الإنشاد من قيمٍ صوتيّة تتردّد على أبعاد متقاربة واضحة الصلة بالموسيقى والغناء، فتأنس لها الأُذُن وتتوحّد مع توقّعاتها حتّى تأخذَ المتلقّي نشوة التأثّر الناتج عن تكرار الأصوات وتآلفها وتوافقها الموسيقي الذي أحدثه الألفاظ.

١,١,٣. ثالثاً: التشكيل التصديري

ويسمّى أحياناً الجناس بالتصدير، وهو من إطلاق المتأخّرين،[٣٨٥] وقد سمّى السكّاكيّ ظاهرة التصدير، بردّ العجز على الصدر،[٣٨٦] وهو السائد والشائع، والتصدير" أدلّ على المطلوب وأليق بالمقام وأخفّ على المستمع."[٣٨٧] والردّ في اللغةّ، صرف الشيء ورجعه، أمّا التصدُّر، فهو نصب الصدر في الجلوس، وصَدَّرَ كتابَهُ تصديراً، جعل له صَدراً، والتصدير، حزام الرحل والهودج.[٣٨٨]

والتصدير اصطلاحاً: هو جعل **أحد** اللفظين المكرّرين المتجانسين أو الملحقين بالمتجانسين أو شبه الملحق بالمتجانسين، في عجز البيت موقعاً ثابتاً لا يتغيّر، وهذا اللفظ الثابتْ يتموقع في(الضرب) دائماً، ويتردّد الآخر في صدر المصراع الأوّل، أو في حشوه، أو في آخره، أو في صدر المصراع الثاني،[٣٨٩] والتصدير من المظاهر الموسيقيّة الخاصّة باللفظ المفرد المتخيّر لختام البيت والإطار الذي يحتضن كلّ عناصر القافية أو بعضها.[٣٩٠] واللفظان المكرّران هما المتّفقان في اللفظ والمعنى، أمّا المتجانسان فهما المتشابهان في اللفظ دون المعنى – كما مرّ بنا في الجناس– وأمّا الملحقان بهما أي المتجانسان فهما اللفظان اللذان يجمعهما الاشتقاق أو شبهه.

وهذا التشكيل " يرتبط معمارياً بتشكيلات وحركة الاتّساق الإيقاعيّ عروضيّاً، ممّا تمنح المتلقّي فرصة التجوال بين متن السطح، وداخل العمق وظيفيّاً... بالإضافة إلى تجسيد هذه الظاهرة لقانون التناسب، فإنّ هذه الحركة الجديدة ستعني بالرجع الصوتي للألفاظ مع الالتزام بأواخر الكلمات بدلاً من الالتزام بنهاية مقاطع التفاعيل؛"[٣٩١] ولهذا فقد أتبع (الحاتميّ) علاقة التشكيل التصديري بالقافية، بقوله: " إذا نُظم الشعر على هذه الصنعة، تهيّأ استخراج قوافيه قبل أن تطرق أسماع مستمعيه."[٣٩٢]

---

(٣٨٥) عزالدين علي السيّد، **التكرير بين المثير والتأثير**، ص٢٢٣.
(٣٨٦) السكّاكيّ، **مفتاح العلوم**، ص١٨١.
(٣٨٧) عبد العزيز عتيق، **علم البديع**، ص٢٢٥.
(٣٨٨) ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (صدر).
(٣٨٩) يوسف أبو العدوس، **البلاغة والأسلوبية**، دار الأهليّة، (د.م)، ط١، ١٩٩٩، ص١٥٢ ؛ بن عيسى باطاهر، **البلاغة العربية**، ص٣٣٤-٣٣٥.
(٣٩٠) محمّد الهادي الطرابلسي، **خصائص الأسلوب في الشوقيّات**، ص٨٧.
(٣٩١) عبد القادر عبد الجليل، **الأسلوبيّة وثلاثيّة الدوائر البلاغيّة**،ص٥٨١-٥٨٢-٥٨٣؛ حسام محمد إبراهيم أيوب، **الإيقاع في شعر شوقي دراسة أسلوبية**، ص٩٣.
(٣٩٢) محمد بن حسن الحاتمي، **حلية المحاضرة**، دار مكتبة الحياة، بيروت، (د.ط)، ١٩٧٨، ص٥٨.

هذا على مستوى تموقع اللفظتين في البيت الشعري، أمّا على مستوى بنية تشكيل لفظتي التصدير التي تحمل جانباً دلاليّاً، فإنّ اللفظ المعتمد في التصدير يعمل على تركيز الاهتمام بالبيت، وهو بمثابة اللفظ الجامع للمعنى " ومن روابط التذكّر وأسباب الفطنة وسرعة البديهة؛ لأنّ السامع يستطيع أن يُنطق بالقافية الشعريّة أو بالشطر الأخير كلّه بمجرّد سماعه الشطر الأوّل، مثل: مشيناها خطى كتبت علينا ... ومَن كتبتْ عليه خطى مشاها."[٣٩٣]

وفي لفظي التصدير يتولّد المعنى، وفيه يتبلور إذا كان اللفظ الأوّل منه يحتلّ صدارة البيت، أو صدارة العجز، وينتهي إليه مجمل المعنى إذا كان اللفظ الأوّل منه في آخر الصدر أو في منزلة غير معيّنة،[٣٩٤] ويكسبُ البيت الذي فيه هذا التشكيل " أبّهة، ويكسوه رونقاً وديباجة، ويزيده ماءً وطلاوة...والمولّدون أكثر عناية بهذه الأشياء، وأشدّ طلباً لها من القدماء."[٣٩٥]

فالتصدير عمليّة رصد ينطلقُ فيها الشاعر في المقطع؛ ليصيب هدفه من إحكام البيت على وجهٍ مخصوص، مبنى ومعنى، لكن عمليّة رصد المعنى قد تقتضي إلى التوكيد، أو تبيينه، أو تقابله. وهناك صُور أخرى للتصدير تأتي لضرورات لغويّة، كمجيئه في مقام ضرب الحكمة، أو في مقام الاستئناف المجرّد، أو في مقام التلازم، أو جمال الصوت، أو ملء البيت.[٣٩٦]

والتشكيل التصديري في مدائح شوقي النبويّة من حيث البنية يرد على ثلاثة أنواع، وهي:

أ- **التصدير بلفظ عينه:** وهذا يعني أنّ الشاعر يأتي بلفظين قد اتّحد معناهما ومبناهما، ومن هذا النوع، ما جاء في نهج البردة، إذ يقول فيه شوقي:

مُسَبّحٍ لِلِقاءِ اللهِ مُضْطَرِمٍ ... شَوْقاً على سابِحٍ كَالبَرْق مُضطرِمِ

فالتشكيل التصديري قائمٌ بين لفظي (مُضطرِم/مُضطرِم)، ومعنى البيت متعلّق ببيتين قبله، إذ يريد الشاعر أن يثبتَ أنّ الرسولﷺ تلبّي دعوة الجهاد مهما كانتْ الأهوال التي تلقاها فيها،

(٣٩٣) عائشة حسين فريد، **وشي الربيع بألوان البديع**، ص٢٠١.
(٣٩٤) محمّد الهادي الطرابلسي، **خصائص الأسلوب في الشوقيّات**، ص٩٢
(٣٩٥) ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ج٢/ ص٨-١١.
(٣٩٦) محمّد الهادي الطرابلسي، **خصائص الأسلوب في الشوقيّات**، ص٩٠-٩١-٩٢.

وإلى جانب شجاعة الرسولﷺ يُبرز شوقي شجاعة المؤمنين، إذ يصوّرهم أُسداً يقذف بهم الرسولﷺ في وجه العدوّ، مقاتلون معتزمون، لا تأخذهم لمسة من خوف، وهذا العزم والإقدام الذي يمتلكه هؤلاء الرجال على الموت والقتال، مصدره قوّة إيمانهم وشدّة شوقهم ووجدهم إلى الله؛ ولذلك عمد شوقي إلى تشبيه فرسان الرسولﷺ في ساحة المعركة؛ لشدّة صولتهم على العدوّ ولشدّة شوقهم إلى ربّهم بالبرق الذي يُحرِق كلّ ما يواجهه، فتكون المناسبة بين طرفي التشكيل دلاليّاً في التدرّج والتصعيد، بين الشوق للقاء الله واضطرام النار واحتراقها سرعةً واشتعالاً، التي تسجّل من خلالهما علاقة جماليّة وشعريّة، تجعلك كأنّك أحد أفراد المشاركين في المعركة، إذاً دلالة هذا التشكيل التصديري يستقطب الخيال والحركة والتكثيف على وجه المبالغة إلى جانب المجال الإيقاعي والموسيقي. ويقول أيضاً في القصيدة نفسها:

القَاتِلاتُ بِأجْفانٍ بِها سَقَمٌ ... وللْمَنيّة أسْبابٌ مِنَ السَقَمِ

فاللفظان المذكوران (سقم) و(سقم) يمثّلان التشكيل التصديري، الذي يشكّل إيقاعاً يجذب الأسماع بسبب ورود لفظ (سقم) في العروض والضرب، أمّا دلاليّاً فقد أدلى الشاعر بلفظ (السقم) الأوّل على أساس أنّ حركة الجفن لهؤلاء النسوة لها تأثير خطير؛ لأنّ تلك العيون يحملنَ السقم وقد يقتلنَ بعيونهنّ المراض، والمرض كثيراً ما يفضى إلى الموت، ويكون سبباً فيه، وفي لفظ (السقم) الثاني يطرح الشاعر حقيقة وحكمة، مفادها: إنّ للموت أسبابا كثيرة، ويربط بين حركة الجفن والمؤثّرات الأخرى التي تودي إلى الموت، وربّما كان الشاعر يقصد أن صورة انسدال الجفن وما بها من جمال تكون صورة جميلة قد تودي بالمرء إلى المنيّة؛ لشدّة وقع ذلك المغرم بها. وفي ذكرى المولد يقول شوقي:

ولا ترهق شباب الحيّ يأساً ... فإنّ اليأس يخترم الشبابا

إنّ التشكيل التصديري في هذا البيت أيضاً له أثرٌ جميل في حسن الإيقاع والدلالة كما في الأبيات السابقة، وذلك بسبب التلاؤم والتلاحم الدائمين بين شطري البيت من حيث الإيقاع، أمّا من حيث الدلالة فقد جاء هذا التصدير في مقام ضرب الحكمة؛ وكثير من حالات ورود الحكمة يقتضي ترديداً للفظٍ معيّن، وهذا ليس غريباً؛ لأنّ الحكمة في حدّ ذاتها تُعزِّز معنى كالتعليل أو التبرير، وشوقي هنا صادق في تعبيره إذ كان دائماً "حريص على تنوير الشباب

بأمجاده الدينيّة، وشخصيّاته الاسلاميّة، والقدوة الحَسَنة المتمثّلة في شخصيّة الرسولﷺ، حتّى يستعيد أمجاد أسلافه."[٣٩٧] الذين كانوا قدوةً للناس والبشريّة.

ب- **التصدير بالتجانس:** والمقصود بهذا التصدير " أن يجمع اللفظين الاشتقاق، أو أن يجمعهما المشابهة،"[٣٩٨] إذ عَدّ ابن المعتزّ هذا التشكيل من الجناس، ويقول: إنّ الجناس منه ما تكون الكلمة تجانس أخرى في تأليف حروفها ومعناها، ويشتقّ منها، أي: أنّ اللفظين يجمعهما أصلٌ واحد في تأليف حروفها وفي المعنى. ولكنّ البديعيّن الذين جاؤوا بعده لم يُدخلوا هذا النوع في الجناس؛ لأنّ بين اللفظين اتفاقاً في أصل المعنى، والجناس يُشترط فيه الاختلاف في المعنى كما هو معلوم.[٣٩٩]

ومع أنّ هذا النوع من التشكيل التصديري يعدّ من ملحقات الجناس، إلّا أنّنا نذكره هنا ضمن الحديث عن تشكيل التصدير كونه مشتركاً بين الفنّين، ممّا يشكّل تشكّلاً بديعيّاً مزدوجاً (الجناس والتصدير)، منها ما جاء في نهج البردة:

يا لائمي في هواه- والهوى قدرٌ-...لو شفّك الوجْدُ لم تَعذلْ ولم تلُمِ
جاء النبيّونَ بالآيات فانصرمتْ ... وجئتنا بِحَكيمٍ غَيرِ مُنْصــرمِ

وفي ذكرى المولد يقول أيضاً:

وَكانَ جَنابُهُمْ فيها مَهيبًا... وَلَلأَخلاقِ أَجدَرُ أَن تُهابــــا
وَإِذا قَضَيتَ فَلا ارتِيابَ كَأَنَّما ... جاءَ الخُصومَ مِنَ السَماءِ قَضاءُ
شَيخُ الفَوارِسِ يَعلَمونَ مَكانَهُ ... إِن هَيَّجَت آسادَها الهَيجــاءُ
يا مَن لَهُ عِزُّ الشَفاعَةِ وَحدَهُ ... وَهوَ المُنَزَّهُ ما لَهُ شُفَعــاءُ

ونلاحظ أنّ الشاعر عمد إلى هذا النوع من التكرار، وذلك بسبب مركزيّة اللفظ الأوّل، فالألفاظ (لائمي، فانصرمتْ، مهيبا، قضيتَ، هيّجتْ، الشفاعة) كلّها ألفاظ أراد بها الشاعر من خلالها مدح الرسولﷺ؛ ليكون أكثر دلالةً على صورة الممدوح؛ وليختصّ به هذه الصفات العظيمة والحميدة، من خلال تشكيلات مزدوجة، بديعاً وجمالاً، هذا إضافةً إلى ما أفضى هذا

(٣٩٧) منير سلطان، **البديع في شعر شوقي**، ص١٦٣.
(٣٩٨) القزويني، **الإيضاح**، ص٥٤٢.
(٣٩٩) عائشة حسين فريد، **وشي الربيع بألوان البديع**، ص١٨٤.

التشكيل على البيت من إيقاع موسيقيّ ونغمٍ يثيرُ اللذة ومُتعة تَجذبُ الأسماع، ولكن على هيأة الجناس الاشتقاقي، وأنّ مثل هذا التصدير " وما يرافقه من تقسيم يسهم في إيجاد توقيعات نغميّة تقوم بوظيفة توليديّة، اشتقاقيّة للأصوات، أو المقاطع."(٤٠٠)

ج- **التصدير بالتجانس الاشتقاقي:** وهو "أن يجمع اللفظين ما شابه الاشتقاق، ومعنى مشابهة الاشتقاق: أن يوجد في اللفظ جميع ما في الآخر من الحروف أو أكثرها، ولكن لا يرجعان إلى أصل واحد كما في الاشتقاق؛ ولهذا كان ملحقاً بشبه جناس الاشتقاق وليس إيّاه.(٤٠١) كما مرّ ذكر شبه جناس الاشتقاق في التشكيل الجناسي، ومن أمثلة هذا التشكيل – التصدير بالتجانس الاشتقاقي– في مدائح شوقي النبويّة، يقول في الهمزيّة النبويّة:

الخَيل تأبى غير أحمد حامياً ... وبها إذا ذكر اسمه خُيَلاء

إذ وقع شبه جناس الاشتقاق بين (الخَيل – الخُيلاء)، وفي جَنَبات هذا التجانس الصوتيّ فقد كنى الشاعر "عن فرحة الخيل بقيادة الرسولﷺ، لها بأنّ بها خُيلاء."(٤٠٢) ممّا قدّم الشاعر صورة تجانسيّة لفظاً ومعنى شعريّاً جديداً دلالةً، إذ معنى البيت أنّ الخيلَ الذي اختاره الرسولﷺ لِحَمْلِهِ فقد تباهى بنفسه وتفاخر وارتقى عن جنس الخيول كونه كان في خدمة الرسولﷺ. أمّا الجمع بين التشكيلتين هنا– التشكيل التصديري والتجانس الصوتي– فتُظهِر قدرة الشاعر، وطول باعه في التلاعب بمفردات اللغة وألفاظها. ويقول في ذكرى المولد:

وَأَحبابٍ سُقيتُ بِهِمْ سُلافًا... وَكانَ الوَصلُ مِن قِصَرٍ حَبابا

وبين(أحْباب– حَباب) هناك تجانس صوتي، وذلك بسبب نوع الحروف والحركات البنائيّة، نستنتج ممّا تقدّم " أنّ اللغة في بنيان الشعر قيمة إيقاعيّة تمنح الشاعر فيضاً من العطاء، ويمنحها الشاعر من طاقاته الإبداعية، وحسّه الصادق مذاقاً خاصّاً، وهذا ما جعلها أحياناً طوع يديه."(٤٠٣)

---

(٤٠٠) إياد الحمداني وخيري الجميلي، **الفاصلة وبنية الانسجام الشكلي في سورة الإنسان**، مجلّد ديالى للبحوث العلميّة والتربويّة، عدد (٢٣)، ٢٠٠٦، ص٢٢١.
(٤٠١) بسيوني عبد الفتّاح فيود، **علم البديع دراسة تاريخية**، ص٢٨٥.
(٤٠٢) منير سلطان، **البديع في شعر شوقي**، ص١٦٠.
(٤٠٣) أحمد كشك، **تاج الإيقاع الشعري**، المكتبة الفيصليّة، مكّة المكرّمة، (د.ط)،(د.ت)، ص١١٧.

ومن أهمّ مزايا التشكيل التصديري بأنواعه المختلفة، أنّه ينوّع في الدلالة وفيه تقرير وبيان وتدليل؛ وبذلك يكون فيه نوعٌ من زيادة المعنى، حاصلاً من إيحاء اللفظ الأوّل بالثاني الذي هو تكرار له، وأنّ الأوّل كما أوحى الثاني بالثاني فإنّه يذكر به عند الإنشاد، فهو رابطٌ من روابط التذكّر، وأنّ هذا التردّد نوعٌ من الموسيقى، وأقرب ما يكون إلى الغناء الذي يطلب فيه ترداد بعض ألفاظ يدركها السامعون إدراكاً، وهي بمجرّد الإنشاد تحلو على الترداد والتكرير، وفيه فوق كل ما تقدّم رونقٌ من حُسْنِ السبك في الصناعة ومائية وطلاوة من جمال العرض.(٤٠٤)

وبسبب هذه المزايا فإنّ التشكيل التصديري أعطى للأبيات في مدائح شوقي النبويّة، التقوية والتحسين فضلاً عن ذلك أنّه أكسبها ترابطاً معنويّاً بين الألفاظ والتراكيب، وميّزتِ الأبيات بطوّاعية اللغة وسلاسة التعبير، وهذا ما حمل الشاعر أن يكثر من استعماله في مدائحه الثلاث، وأنّ الشاعر قد وفّى هذا الفنّ التماثلي حقّه من الجودة والإبداع، وذلك لِما لها من الجمال النغميّ، ولما مَنح الأبيات إيقاعاً موسيقيّاً جميلاً ومؤثّراً، تستهويه نفس المتلقّي، فالكلمات تنساب فيه انسياباً تامّاً، وتتساوق فيما بينها بشكل مُلفتْ، ومع أنّ شوقي الشاعر أكثر من استخدام هذا التشكيل اللفظيّ، إلّا أنّه اعتمد عليه لما يتطلّبه المعنى ويستدعيه **المقام**(٤٠٥) دونما تصنّع ولا تكلّف.

وكأنّ هذه الظاهرة منحتِ الأبيات، أو البيت الواحد ثنائيّة القرار والجواب من السُلّم الموسيقيّ، دلالةً وصوتاً، كما في المقطوعات الموسيقيّة التي تنخفض إلى القرار ثمّ تعلو إلى الجواب دون عناء، وكذلك يمنح المتلقّي تآلفاً وائتلافاً مع المعنى والمنطوق، إذ يلتقي بالمادّة وحيثيّاتها الدلاليّة مرّتين، وأحياناً ثلاث مرّات، وكذلك تُعدّ هذه الظاهرة طريقة من طرائق التوسّع في المعنى والإكثار من الاعتبارات الدلاليّة، والثراء الدلالي لمقاصد الشاعر الأدبيّة.

---

(٤٠٤) إبراهيم سلامة، **بلاغة أرسطو بين العرب واليونان**، ص١٢.

(٤٠٥) ذهب فاضل صالح السامرائي إلى التفريق بين السياق والمقام، بقوله: إنّ السياق غير المقام ولكنّهما قد يتداخلان، فالسياق هو مجرى الكلام وتسلسله واتصال بعضه ببعض، وأمّا المقام فهو الحالة التي يقال فيها الكلام، وذلك كأن يكون المقام مقام حزن وبكاء أو مقام فرح وسرور أو مقام تكريم أو مقام ذمّ أو غير ذلك. فاضل صالح السامرائي، **الجملة العربية والمعنى**، دار ابن حزم، ط١، ٢٠٠٠، ص٦٣.

١,٢. المبحث الثاني: تشكيلات السجع والتصريع واللزوم

١,٢,١. أوّلاً: التشكيل السجعي

كان السجع من أجلّ فنون البديع وأسناها، ومن أرقّ تشكيلات الكلام وأحلاها، ألفه العرب في كلّ أزمانٍ وأحوال؛ في الجاهليّة وفي الإسلام وحتّى في العصر الحديث، ومنذ المعرفة به لم تتغيّر دلالته ولم تتبدّل ثوابته، وبنظرة عجلى في التراث العربي قبل الإسلام تتبيّن غزارة هذا اللون البديعي في كلامهم، وكثرته في عباراتهم، بل إنّه كان لوناً من ألوان الفصاحة، ومدخلاً من مداخل البراعة، يتسابقون في مضماره، ويتنافسون في بيانه؛ ليحرزوا قصب السبق إليه.(٤٠٦)

جاء في معاجم اللغة "سجع يسجعُ سجعاً، استوى واستقام وأشبه بعضه بعضاً."(٤٠٧) وسجعتِ الحمامة، هَدرَتْ، أي: تردّدتْ مقاطع صوتيّة مرّاتٍ متتالية، وهي هديلُها، وإنّما "أُخذ السجع في الكلام من سجع الحمامة؛ وذلك لأنّه ليس فيه إلّا الأصوات المتشاكلة كما ليس في سجع الحمامة إلّا الأصوات المتشاكلة"(٤٠٨)، وسَجَعَتِ الناقةُ، مدَّتْ حنينها على جهةٍ واحدة.(٤٠٩) واحدة.(٤٠٩)

ويرى بعض الباحثين أنّ سبب التسمية مردّه إلى ما في الكلام المسجوع من حلاوة التنغيم وجمال الموسيقى، وهو أشبه بسجع الحمام وترجيع النياق في ارتياح النفس إليه وانعطافها نحوه وتأثّرها به، فالجامع بين السجعتين حسن الإيقاع،(٤١٠) والسجّاعة وساجع، نطق بكلامٍ له فواصل.(٤١١) وعلى ما في لفظة السجع من معانٍ يقترب فيها اللغويّون من القصد كقولهم: أنّه مشتقّ من الساجع، الوجه المعتدل، الحسن الخِلقة، أو المستقيم الذي لا يميل عن قصد، لاستقامته في الكلام، واستواء أوزانه(٤١٢)، والساجع: القاصد(٤١٣)

---

(٤٠٦) حسين حسن أسود، **الاتجاهات الوظيفية في البلاغة العربية**، ص٢٣٠ ؛ بسيوني عبدالفتّاح فيود: **علم البديع دراسة تاريخية**، ص٢٩٨.
(٤٠٧) ابن منظور، **اللسان العرب**، مادة (سجع).
(٤٠٨) جمال حضري، **المقاييس الأسلوبية في الدراسات القرآنية**، مجد المؤسّسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ٢٠١٠، ص٣٣.
(٤٠٩) أبي بكر الرازي، **مختار الصحاح**، ص٢٨٧.
(٤١٠) ماهر مهدي هلال، **جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب**، ص٢٢٦.
(٤١١) الفيروز الآبادي، **القاموس المحيط**، ص٧٢٧.
(٤١٢) ماهر مهدي هلال، **جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب**، ص٢٢٦.
(٤١٣) الجوهري، **تاج اللغة وصحاح العربيّة**، ج٣/ ص١٢٢٨.

السجع اصطلاحاً: تعدّدتْ تعريفات السجع، ومُعْظَمها يدورُ تقريباً في فلكٍ واحد، ومن هذه التعريفات قول صاحب (المثل السائر) ابن الأثير الموصليّ: إنّ السجع هو تواطؤ الفاصلتين أو الفواصل في النثر والشعر[٤١٤] على حرفٍ واحد، أو هو موالاة الكلام على رويٍّ واحد، أو على حرفين متقاربين أو حروف متقاربة، والأصل فيه الاعتدال في مقاطع الكلام.[٤١٥] ويقصد بالاعتدال تساوي عدد كلمات القرائن، إذ يولّد هذا الاعتدال عنصراً إيقاعيّاً، أو وزن النثر الذي يكون حادّاً إذا كان عدد الكلمات متساوية في القرائن، ويقصد بالفاصلة الكلمة الأخيرة في القرينة، ويسمّيها بعضهم بقافية النثر.[٤١٦]

وبهذا يتّضح أنّ السجع وصفٌ لإيقاعٍ متردّد في كلمتين مفردتين غير داخلتين في تركيب جملة، وقد تحتوي الجملة في سياقها على كلمتين متّفقتين في آخر حرفٍ فيهما، ولكنّهما لا تؤذنان بانتهاء معنى، ولا تفصلان بين شطرين في الكلام، ولا يُحسن السكوت عندهما، فهاتان الكلمتان (ركنا السجع) تشملان الوزن أو التوزان والقافية أو الفاصلة معاً.[٤١٧] والعلّة في اشتراط اتّفاق آخر "صوت" في الكلمة، مع آخر "صوت" في الكلمة التالية،[٤١٨] هو أنّه آخر ما يقرع

---

(٤١٤) السجع موطنه النثر وقد يجئ في الشعر، وكأنه تمهيد للشعر وصورة مصغّرة عنه، كقول أبي الطيب
فنحن في جذل والروم في وجل ... والبرّ في شغل والبحر في خجل
وفي السجع مصطلحاتٌ ينبغي الوقوف عليها وهي:
أ- القرينة: سمّيتْ بذلك لمقارنة أختها، وهي قطعة من الكلام جعلت مزاوجة للأخرى، وتسمّى فِقرة أيضاً؛ أخذاً من فقر الظهر، غير أنّ الفقرة أعمّ من القرينة لأنّها مماثلة لقرينتها بحرف الرويّ(مسجوعة)، وغير مماثلة، والقرينة لا تكون إلّا مماثلة، إذاً الفقرة أو القرينة هي الجملة التي تنتهي بالفاصلة ؛ محمد الحسناوي، **الفاصلة في القرآن**، دار عمّار، عمّان، ط٢، ٢٠٠٠، ص١٣٨-١٣٩
ب- الفاصلة: هي الكلمة الأخيرة في القرينة أو الفقرة، التي ينتهي بها معنى الجملة؛ لأنّها قفلٌ لها وتسكّن الفاصلة دائماً في النثر، فهي فاصلة؛ لأنّها أنبأتنا أنّ معنى الجملة قد انتهى فأعطتنا فرصة الوقف لإراحة النفس قبل الاستئناف، وهي فاصلة؛ لأنّها فصلت بين معنيين، إمّا فصلاً تامّاً، وإمّا فصلاً غير تامّ كأن تكون الجملتان جزءاً من معنى كبير لم يتمّ بعد، وقد تكون مسجوعة، أي: مشتملة على إيقاع من تماثل أو تشابه الحرفين الأخيرين في الفاصلتين المتتاليتين، أو لا تكون، ولهذا فإنّ الفاصلة أعمّ من السجع؛ لأنّها تأتي مسجوعة وغير مسجوعة. ينظر، منير سلطان: الإيقاع في شعر شوقي الغنائي، ٢٠٦ ؛ بكري شيخ أمين، **البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم البديع**، ص٤١-١٢٦؛ علي الجارم ومصطفى أمين، **البلاغة الواضحة**، ص٢٧٣
ت- التقفية: وهي توافق الفواصل في الحرف الأخير، أو هي ظاهرة موسيقيّة قائمة على تكرار الحرف الأخير من كلّ بيت
ث- الروي: وهو الحرف الأخير في الفاصلة. الشحات أبو ستيت: **دراسات منهجية في علم البديع**، ص١٠١
(٤١٥) ضياء الدين نصر الله بن محمّد بن محمّد عبد الكريم المعروف بابن الأثير الموصلي، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، ج١/ ص١٩٣-١٩٦.
(٤١٦) خالد كاظم حميد الحمداوي، **علم البديع رؤية معاصرة وتقسيم مقترح**، ص٦٨-٦٩.
(٤١٧) منير سلطان، **البديع في شعر شوقي**، ص٧٢.
(٤١٨) ذهب بعض الباحثين، أنّ السجع هو اتفاق وحدتين في آخر حرف فيهما، فلو قلنا "الأمل" و"العمل" كنّا قد حقّقنا سجعاً صوتيّاً، ومن شروطه التماثل، والتكرار، كما يتحقّق السجع بين الوحدتين المتتاليتين المتقاربتين

الأذن، ويبقى فيها، فإذا تكرّر في كلمة أخرى عاد إلى وجوده في الأذن، مذكّراً بالكلمة الأولى،[٤١٩] كقوله تعالى: ﴿ وَقِيلَ مَنْ ۜ رَاقٍ. وَظَنَّ أَنَّهُ الْفِرَاقُ. وَالْتَفَّتِ السَّاقُ بِالسَّاقِ إِلَىٰ رَبِّكَ يَوْمَئِذٍ الْمَسَاقُ ﴾ (القيامة ٢٧-٣٠) فحرف القاف في (فراق- ومساق) أعاد إلى الأُذُنِ والنفس، صدى صوت القاف في (راق-وساق) وبالتالي عادتِ الكلمة "معنى ونغماً" شكلاً وموضوعاً، إلى حاسّة المستمع.

وهذا الفنّ اللفظي قد يرد في الشعر، ممّا يجعل "الأنساق الإيقاعيّة تتحرّك ضمن بناءاتها المقطعيّة في دائرة البحر، بحيث تشكّل كمّاً موسيقياً منتظماً،"[٤٢٠] ولا يتوقّف الأمر عند ذلك بل كان للجانب النفسيّ فيه نصيب، إذ "النفس تأنس به، والميل يجنح إليه."[٤٢١] وللجانب الذوقي في السجع أيضاً نصيبه "فالحفظ إليه أسرع، والآذان لسماعه أنشط."[٤٢٢]

ويلاحظ أنّ بعض الأسجاع تتطلّب الوقوف على الساكن في فواصلها؛ لأنّ الإعراب قد يفسدها، كما في قولهم: " **ما أبعد ما فاتَ، وما أقرب ما هو آتٍ**" فالمفروض أن نقرأهما بالتسكين (فاتْ) و(آتْ) حتّى يتحقّق الإيقاع الموسيقي في الكلام. وقد نبّه البلاغيّون على أنّ السجع لا يحقّق غرضه البلاغي إلّا إذا كانتْ مفرادته فصيحة خفيفة على الأسماع، كما اشترطوا في السجع، أن يكون بعيداً عن التكلّف وألّا تأتي على حساب المعاني، بل تكون تابعة لها، وإلّا فيكون عيباً،[٤٢٣] قال الجرجاني: " وعلى الجملة فإنّك لا تجد سجعاً حسناً، حتّى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساق نحوه، حتّى لا تبتغي به بدلاً، وتجدُ عنه حِوَلاً."[٤٢٤]

وهذا معناه إن كان أُريد بالسجع ما تقع المعاني تابعة لها فهو مقصود متكلّف، وفيه عيب وليس من البلاغة، أمّا إذا أراد بالسجع أن يكون تابعاً للمعنى وكأنّه غير مقصود فذلك محمود

في مخارج حروفهما، كالميم والنون مثل "الرحيم والدين"، فالسجع إذاً وصفٌ لأيّ إيقاع متردّد بين وحدتين صوتيّتين، كانا في تركيب أم لم يكونا، وإذا وقعا في جملةٍ لا يغلقانها، فهما ليس قُفلاً لها، ولا يُحسن السكوت عندهما، فما زال المعنى لم ينته بعدُ. يُنظر: منير سلطان، **الإيقاع في شعر شوقي الغنائي**، ص٢٠٦-٢٠٨.

(٤١٩) منير سلطان، **الإيقاع في شعر شوقي الغنائي**، ص٢٠٩.

(٤٢٠) عبد القادر عبد الجليل، **الأسلوبيّة وثلاثيّة الدوائر البلاغيّة**، ص٥٨٤.

(٤٢١) منير سلطان، **الإيقاع في شعر شوقي الغنائي**، ص٢٠٥.

(٤٢٢) الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج١/ ص٢٨٧.

(٤٢٣) بن عيسى باطاهر، **البلاغة العربية**، ص٣٢٤- ٣٢٥.

(٤٢٤) عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص١١.

ومُستحسن، ومن السجع الذي أفاد التحسين معنىً وإيقاعاً، ما جاء في الحديث النبوي، أنّه قالﷺ: (خير المال سكّةٌ مأبورة، ومهرةٌ مأمورة) فقال: مأمورة من أجل اتباع الكلمة أخواتها في الوزن والقياس مؤمرة، وفي الحديث أيضاً: (يرجعنَ مأزورات غير مأجورات) وإنّما أراد (موزورات)؛ لأنّه من الوزر غير مهموز، فقال: (مأزورات) في مكان مأجورات طلباً للتوازن والسجع؛ ولهذا قيل: ينبغي أن يكون السجع كالطراز في الثوب، والصنعة في الرداء، والخطّ في العصب، والخال في الوجه.(٤٢٥)

وقد ذكر ابن الأثير شروطاً أربعة ينبغي تحّقُقها حتّى يكون السجع حسناً، فإذا فقد الكاتب أو الشاعر شرطاً منها لا يكون السجع حسناً، وتلك الشروط هي:

١- أن تكون الألفاظ المسجوعة حلوة حارّة رنّانة تشتاق الأُذن إلى سمعها.

٢- أن تكون التراكيب أيضاً صافية حسنة رائقة خالية من الغثاثة، وذلك أنّ المفردات قد تكون حسنة، ولكنّها عند التركيب تفقد هذا الحسن، ولذا شرط في التركيب ما شرط في المفرد.

٣- أن يكون اللفظ فيه تابعاً للمعنى، لا أن يكون المعنى فيه تابعاً للّفظ، وإلّا كان كظاهر مموّه على باطنٍ مشوّه.

٤- أن تكون كل واحدة من الفقرتين أو السجعتين المزدوجتين دالّة على معنى غير المعنى الذي اشتملتْ أختها، فإن كان المعنى فيهما سواءً فذاك هو التطويل بعينه؛ لأنّ التطويل إنّما هو الدلالة على المعنى بألفاظٍ يمكن الدلالة عليه بدونها.(٤٢٦)

وللسجع أنواعٌ مختلفة بعضها يكون في النثر والشعر، وبعضها يختصّ بالشعر، فأنواعه المشتركة بين النثر والشعر ثلاثة (المطرّف، المرصّع، المتوزاي)، والدارس لمدائح شوقي النبويّة، وألوانها البديعيّة خاصّةً السجع، يُطالع أضرباً عديدة منه، إذ تنوّعتْ وتوفّرتْ السجعات في مدائح شوقي النبويّة، باعتبار أوزان الفواصل واتّفاق القوافي واختلافها إلى أنواع، وتتناثر هذه الأضرب بصورة واضحة، إلّا أنّ تركيز الدراسة تكون على تلكم الألوان التي نالتْ حضوراً بارزاً في مدائحه.

---

(٤٢٥) محمّد حسن شرشر، **البناء الصوتي في البيان القرآني**، ص٨ ؛ منير سلطان: **الإيقاع في شعر شوقي الغنائي**، ص١٨٣.

(٤٢٦) ابن الأثير، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، ج١/ ص٢٧٦-٢٧٩.

وقبل دراسة السجع في مدائح شوقي، فلننظر ما هو موقف أحمد شوقي من السجع؟ تعرّض شوقي في كتابه (أسواق الذهب) إلى مفهوم السجع عنده، قائلاً: "... السجع شعر العربيّة الثاني، وقوافٍ مرنةٌ مروّضة، خُصّتْ بها الفصحى، ويستريح إليها الشاعر المطبوع، ويرسل فيها الكاتب المُتقن خياله، ويسلو بها أحياناً عمّا فاتَهُ من القدرة على صياغة الشعر، وكلّ موضع الشعر الرصين محلٌّ للسجع، وكلّ قرارٍ لموسيقاه قرارٌ كذلك للسجع، فإنّما يوضع السجع النابغ فيما يصلُح، مواضع للشعر الرصين."[٤٢٧]، يبدو أنّ الشاعر في وصفه هذا رفع من شأن السجع، ولم يَرَهُ عيباً في الكلام، كما زعم بعضهم، وكان شوقي إلى جانب الفائدة الموسيقيّة من السجع، فإنّه ربطه أيضاً بالخيال والنفس.

ومن الضروري هنا الإشارة إلى أنّ الترصيع نوعٌ من السجع، فكلّ ترصيع يعدُّ سجعاً، وليس كل سجعٍ ترصيعاً، أي بينهما عموم وخصوص مطلقين؛ ولهذا فإنّنا ندرس تشكيل الترصيع ضمن تشكيل السجع.

١- **السجع المرصّع:** الترصيع لغةً، هو التركيب والنسجُ كما يرصِّع الطائر عُشَّهُ،[٤٢٨] ويقال: تاجٌ مُرصّع بالجوهر، أي مركّب، وسيفٌ مرصّع، أي محلّى بالرصائع، ورَصَّعَ العقد بالجوهر، أي نظمه فيه وضمّ بعضه إلى بعض،[٤٢٩] وترصيع العقد هو أن يكون في أحد جانبي العِقد من اللآلئ مثل ما في الجانب الآخر،[٤٣٠] أو هو مأخوذ من رصيعة اللجام وهي العقدة التي تكون على صدغ الفرس من الجانبين.[٤٣١]

واصطلاحاً: "هو اتّفاق معظم كلمات العبارة الأولى أو جميعها مع ما يقابلها في العبارة الثانية، في ثلاثة أشياء: في الوزن والتقفية وعدم تكرار أيّة لفظة من الفقرتين.[٤٣٢] وبسبب التكرار لم يعُدّوا قوله تعالى: ﴿ إِنَّ الْأَبْرَارَ لَفِي نَعِيمٍ وَإِنَّ الْفُجَّارَ لَفِي جَحِيمٍ ﴾ (الانفطار: ١٣-١٤) من الترصيع لورود لفظة "إنّ" و" لفي" في كل من التركيبين، وهو مخالف لشرط

(٤٢٧) أحمد شوقي، **أسواق الذهب**، دار الهلال، القاهرة، ط١، ١٩٣٢، ص١٠٩.
(٤٢٨) الفيروز آبادي، **القاموس المحيط**، ص٧٢٢.
(٤٢٩) ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (رصع).
(٤٣٠) بن عيسى باطاهر، **البلاغة العربية**، ص٣٣٧.
(٤٣١) أحمد مطلوب، **معجم المصطلحات البلاغية وتطوّرها**، ج٢/ ص١٣٥.
(٤٣٢) الشحات محمد أبو ستيت، **دراسات منجية في علم البديع**، ص١٠٣.

الترصيع؛ لأنّ شرطه –على رأيهم– اختلاف الكلمات في التركيبين جميعاً، والاتّفاق التامّ في الوزن والتقفية.[٤٣٣] وقد التبس على بعض الدارسين الفرق بين السجع المرصّع والتوزاي، ولا أرى الأمر بهذا التعقيد والملابسة، حتّى يدفعهم إلى الخلط بين إيقاع الألفاظ وإيقاع العبارات، فأدخلوا التوازي ضمن ظاهرة الترصيع، وما اتفقتْ فيه أكثر الألفاظ أو آخر لفظة من القرينة مع أكثر الألفاظ أو آخر لفظة من القرينة الأخرى، فهو من التشكيل السجع المرصّع، "ولا شكّ أنّ القرائن المتوازية في الترصيع متساوية من حيث الكمّ الزمني، لكنّها لا ترد بالضرورة متشابهة في البناء النحوي، كما أنّها لا تتحوّل إلى توازيات نحوية إذا ما سلبتْ القوافي الداخليّة."[٤٣٤]

وقد مارس شوقي هذه المحسِّنة البديعيّة في مدائحه، إلّا أنّها قليلة الحضور، ربّما مراعاةً للمتلقّي، حتّى لا يحسّ أنّه سامع لنصٍّ نثري مسجوع، وقد أدخله بعض أبيات قليلة، كي ينتقل بالقارئ لفترات وجيزة من جوّ شعري إلى جوٍّ نثري، ثمّ يُرجعه مرّة أخرى إلى نظمه، حتّى لا تملَّ ولا ترهق أذن المتلقّي من دندنة مستمرّة غير متغيّرة، أو ربّما فعل ذلك لإثبات مقدرته الشعرية، وأنّه لا يعجزه أي فنٍّ بلاغي، ويذكر قدامة "أنّ الترصيع يحسن إذا لم يتواتر في القصيدة أو المقطوعة، فإنّ التواتر كان معيباً؛ لأنّه يدلّ على التكلّف وعلى أنّ الشاعر يقصد إليه ويعمده"[٤٣٥] والسجع المرصّع على أنواع، منها:

أ– **السجع المرصّع التام:** ويُقصد به أنّ الشاعر تُقطّع البيت الشعري الواحد بحيث يتساوى بين كل أجزائه في الوزن والقافية، وهذا النوع من الترصيع يولّد إيقاعاً ثقيلاً، ومن السجع المرصّع التام ما جاء في نهج البردة:

ما ضارَعَتْها بَياناً عِنْدَ مُلتأمٍ ... ولا حَكتْها قَضاءً عند مُخْتَصِمِ

هذا البيت مقسّم على تشكيلتين مرصّعتين، كالآتي.

الكلمات المرصّعة	الوزن	قافية الترصيع
بيانا– قضاءً	فعالا	فتح التنوين

(٤٣٣) محمد الحسناوي، **الفاصلة في القرآن**، ص١٥٠.
(٤٣٤) حسام محمّد إبراهيم أيّوب، **الإيقاع في شعر أحمد شوقي**، دراسة أسلوبيّة، ص١٠٩.
(٤٣٥) بسيوني عبد الفتّاح فيود، **علم البديع دراسة تاريخية**، ص٥٠.

ملتأم. مختصم	مفتعل	الميم المكسورة

إذ إنّ هناك توافقاً كاملاً بين شطري البيت وزناً وتقفيةً، ما عدا لفظتي (ضارعتها وحكتها)، ولكن مع هذا يمكن جعل هذا البيت من الترصيع التامّ، وقد أوجد هذا التوافق الذي يسمّى بفنّ الترصيع الارتباط النصيّ في بنية الأبيات، إذ انتُظمتْ ألفاظها وأُحكمتْ على وفق هندسة إيقاعيّة بُنيتْ على مبدأ التشابه الصوتي والاتّزان اللفظي، وهذا ما جعل البيت الشعري مرصّعاً كالتاج المرصّع، وقد تعاضد هذا البناء الشكلي المحكم للبيت، إذ تعالقتْ أجزاؤه دلالياً،(٤٣٦) ممّا يحمل تنويهاً ببلاغة الرسولﷺ في الكلام وكذلك بحِكمته وعَدله في القضاء، فقد كان ذلك الصوت العذب السلس الذي أحدثته المساواة الكلّيّة بين المقاطع المرصّعة وتقفيتها لتُثريَ التعبير بنغمات نفسية جميلة، تسيطر على النفوس والقلوب.

وفي البيت شَكلٌ بديعيٌّ آخر، وهو الجمع بين الترصيع والتجانس اللفظي معاً في بيت واحد، إذ إنّ بين لفظي **(ملتأم – مختصم)** تجانس لفظي إلى جانب الترصيع وذلك بسبب تكرار بعض الأصوات بين كلمتين لفظاً وكتابةً، وفي ذلك قال الوطواط: "وصناعة الترصيع رفيعة الشأن في ذاتها ولكنّها إذا اقترنتْ بعملٍ آخر مثل التجنيس فإنّها تزداد عُلوّاً ورفعة شأن."(٤٣٧) وهكذا فإنّ اجتماع التجنيس والترصيع معاً في هذا البيت ساهم في تصعيد القيمة الموسيقيّة للبيت وجعل البيت أكثر جمالاً وإيحاءً. ومن الترصيع الأفقي التامّ أيضاً، ما جاء منه في ذكرى المولد:

جَنيْتُ بَروْضِها وَرْداً و شَوْكاً ... وذُقتُ بَكأسها شَهداً و صابْا

الكلمات المرصّعة	الوزن	قافيّة الترصيع
روضها – كأسها	فعلها	الألف
ورداً – شهداً	فعلاً	الألف
شوكاً – صاباً	فعلاً	الألف

(٤٣٦) خالد كاظم حميدي، **علم البديع رؤية معاصرة وتقسيم مقترح**، ص٨٥.
(٤٣٧) أحمد مطلوب، **معجم المصطلحات البلاغية وتطوّرها**، ج٢/ ص١٤٠.

ففي هذا البيت اتّفاق بين أكثر الألفاظ في صدر البيت وعجزه، سوى لفظي (جَنيتُ وذُقتُ)؛ ولذلك فإنّ عدّه من الترصيع التام أكثر دلالةً على هذا النوع، وعلى التماثُل الصوتي، لِما حقّقه من تجاوُبٍ إيقاعي أشبه بموجاتٍ متساوية متتابعة، يشعر تاليها بانسجامها وسلاستها، وقد تتنوّع الموجات طولاً وقصراً، وهذا اللون البديعيّ إذا سلم من التكلّف والاستكراه فهو أحسنُ براعةً في التعبير والصياغة، بل أحسن من جميع وجوه السجع لظهور التناسب التامّ بين جميع ألفاظه ممّا يشكّل وقعاً موسيقيّاً أخّاذاً؛ ولهذا سُمّي مرصّعاً تشبيهاً له بالعقد المرصّع، وما أجمل العقد! الذي فيه التناسب التامّ بين اللآلئ شكلاً ولوناً وهندسةً، وهذه التناسبية هي غاية الجمال، كما هناك في البيت مزايا معنوية أخرى، مثل الطباق بين **(وَرْداً× شَوكاً)** وبين **(شَهداً × صابا)** ولكن هذه المزايا المعنوية سنتحدّث عنها بالتفصيل في فصلٍ آخر، ويقول شوقي أيضاً في قصيدة ذكرى الولد:

تَسَرَّبَ في الدموعِ فَقُلتُ: وَلّى ... وَ صَفَّقَ في الضلوعِ فَقُلتَ: ثابا

الكلمات المرصّعة	الوزن	قافية الترصيع
تسرّب. وصفّق	تفعّل+ فعّل	الباء والقاف
الدموع. الضلوع	فعول	العين

فقد ساوى الشاعر بين أكثر أجزاء هذا البيت، فالترصيع هنا قائمٌ بين **(تسرّب = وصفّق)** أمّا بين **(الدموع = الضلوع)** فإنّ الشاعر قد جمع بين الترصيع والسجع في حشو البيت، ولكن مادام موسيقى الترصيع عماد الجرس وأساسه، وأنّ إيقاع الترصيع هو المهيمن الأكبر على البيت، فينبغي أن نتجّه إلى ما هو أكثر قوّةً في الوقع الموسيقي، وهذه الأفضلية في الإيقاع هي من حصّة الترصيع، إذ جعل البيتَ بأكمله مقسّماً إلى فقرٍ متساوية، متشاكلة المقاطع، متماثلة الأوزان، متناسقة النغم، وهذا مؤدّ إلى ربط الكلام وتلاحمه **بين الصدر** الذي عانى فيها الشاعر، حتّى وصل شجونه إلى البكاء والذكرى والنحيب والضنى والاستسلام، **وبين العجز** الذي فيها البشرى والفرح ونبض القلب من جديد، فالألفاظ تلائم الموضوع، وتحمل الإحساس الحزين، في إطارٍ حزين.

ومن هنا نكتشف براعة الشاعر في إحداث موسيقى داخليّة ناتجة عن ذلك التوازن الصوتيّ بين أجزاء البيت، وهذه التجزئة النغمية الجميلة التي لا يقدّمها غير الترصيع، ممّا جعلتِ الإيقاع الداخلي للبيت أن تتصاعد مَوجيّاً وتتّسع وتطول في تتابعها، ويعطي مرونة لأدوات النطق عند التلفّظ بالكلمات وذلك بسبب التماثل بين أكثر الألفاظ وزناً وتقفيةً.

ب- **السجع المرصّع الناقص:** وهو على ثلاثة أنواع:

النوع الأول: هو أن يكون أكثر ألفاظ الشطر الأوّل والثاني على وزنٍ وتقفية واحدة، أمّا الاختلاف فقد يكون بين لفظتين فحسب، وهو أيضاً يولّد إيقاعاً ثقيلاً، ولكن أخفّ وطأةً من الترصيع الأفقي التامّ، منها ما قاله شوقي في نهج البردة:

تخطّفتْ مُهْجَ الطاغينِ مِن عرَبٍ ... وَطيّرتْ أنفسَ الباغينَ مِن عَجمِ

الكلمات المرصّعة	الوزن	قافية الترصيع
الطاغين – الباغين	فاعلين	النون
عرب – عجم	فُعْل. فَعَل	الباء والنون

في هذا البيت تتوالى بعض الألفاظ متطابقة في الوزن والتقفية، أمّا الاختلاف فقد أدّى إلى خروجٍ خفيّ من تشكيلة (العُربِ) النغمي، فكأنّ البيتَ معزوفةٌ مُنشَدَة فجأةً يخرج رنين أوتاره من التغريدة ثمّ ترجع، وهذا الاختلاف جَعَلَ البيت أقلّ وقعاً وتوقيعاً من الترصيع الأفقي التامّ على الأُذُن، وتأثيراً في النفس، بينما رنينه العذب بين الألفاظ المتّفقة ما يزال يتردّد في السمع، وفي هذا البيت يُوجَدُ إلى جانب الترصيع لونٌ آخر من التشكيل التماثليّ، وهو (السجع المتوازن)، الذي هو اتفاق العروض والضرب في عدد الحروف مع اختلافهما في الحرف الأخير، وهذا معناه أنّ شوقي يرد في شعره اجتماع لونين أو أكثر من التشكيل التماثلي في بيت واحد. ومن الترصيع الأفقي الناقص ما يقوله في قصيدة نهج البردة:

النفس من خيرها في خيرٍ عافيةٍ ... والنفس من شرّها في مرتعٍ وخم

الكلمات المرصّعة	الوزن	قافية الترصيع
خيرها. شرّها	فعلها	الهاء والألف

مع أنّ تشكيل الترصيع في هذا البيت لم يعمّم كل أجزاء البيت، وذلك بسبب تكرار بعض الألفاظ، لكنّه له وقع موسيقي ملحوظ، وهذا التوقيع الموسيقي يجعل البيت أن تتشكّل بالتشكيل التماثلي المتميّز والجميل.

النوع الثاني: هو توافق ألفاظ الصدر وزناً وتقفية، أو قد تكون هذا التوافق في العجز، وهذا النوع ممكن تسميته (الترصيع الناقص بإحدى الشطرين) ولكن هذا النوع من الترصيع لم يرد في مدائح شوقي.

النوع الثالث: وهذا النوع يشبه كثيراً النوع الثاني، إلّا أنّ الفرق بينهما هو الاختلاف في التقفية، بمعنى؛ إذا اتفقتِ الألفاظ في الوزن واختلفوا في التقفية، سواءً في الصدر أو في العجز فهو من الترصيع الأفقي الناقص بوجهين(شطراً وتقفيةً)، وهذا النوع من الترصيع الأفقي الناقص يولّد إيقاعاً وسطاً؛ لأنّ الترصيع يقع في أحد شطري البيت، ونلتقي بهذا النوع من الترصيع في قصيدة نهج البردة فحسب، وذلك في الأبيات الثلاثة الآتية:

حَلَيتَ مِنْ عَطَلٍ جِيدَ البيانُ بِهِ ... في كُلِّ مُنْتَثِرٍ في حُسْنِ مُخْتَتِمِ
لمّا خَطَرْتْ بِهِ التفّوا بِسيِّدِهِم ... كالشُهبِ بِالبَدْرِ أو كَالجُنْدِ بِالعَلَمِ
خَطَطْتَ للدينِ الدنيا عُلُومَهُما ... يا قارئَ اللوحِ و يا لامِسَ القَلَمِ

الكلمات المرصّعة	الوزن	قافية الترصيع
كلّ – حُسن	فُعلِ	كلّ :اللام/ حُسن: الراء
مُنْتَثِر – مُخْتَتِم	مُفتَعِل	منتثِر: الرال/ مُختَتم: الميم

الشُهُب – الجُنْد	الفُعُل = الفُعْل	الشهب: الباء/الجند: الدال
البدر – العلم	فَعْل= فَعَل	البدر: الراء/ العلم: الميم
قارئ – لامس	فاعِل	قارئ: الهمزة/ لامس: السين
اللوح – القلم	فَعل– فَعَل	اللوح: الحاء/ القلم: الميم

فقد ساوى الشاعر بين أكثر أجزاء الشطر الثاني مستخدما وزناً وتقطيعاً خاصّاً، مهمّته إحداث وقفات قصيرة، وهذا الوقف أضفى جمالاً وبساطةً على الطابع العاطفي، فالنغم فيها غير متواتر، بل يحلو فصلهما: **(في كلُّ منتثرٍ= في حُسنِ منتظم)** و**(كالشهب بالبدر= كالجُند بالعلم)** و**(ما طال من عُمُدٍ =أو قرَّ من دُهُمٍ)** فكأنّهما السجع، وكلّ هذه الألحان والتلوين الموسيقيّ ما هو إلّا دليل على روح شوقي الغنائيّ، وعلى بداعته وبراعته في إنشاء قصائدَ وأبياتٍ أشبه ما يكون (بالإيقاعات الهارمونية) التي تُؤجّجُ في اصطياد الحدوس الانسانيّة والانفعالية الداخليّة.

كما هناك نوع آخر من السجع المرصّع وهو ما يسمّى (الترصيع العمودي): إذ يُلحظ من أنّ فنّ الترصيع ليس مقصوراً على بيت واحد، وإنّما تتعدّيان " إلى عدّة أبيات يلتزم فيها الشاعر تركيباً ما في صدرها أو في عجزها على نحو يُفضي إلى إيجاد نوع من التغنّي."[٤٣٨] وهذا النوع من التقطيع السجعي توجد حالة واحدة في مدائح شوقي وهو في قصيدة ذكرى المولد إذ يقول:

سَلوا قَلبي غَداةَ سَلا وَثابا ... لَعَلَّ عَلى الجَمالِ لَهُ عِتابا

وَيُسأَلُ في الحَوادِثِ ذو صَوابٍ ... فَهَل تَرَكَ الجَمالُ لَهُ صَوابا

هذا التوازن والاتّفاق بين التقفيتين الذي أحدثه الشاعر بين عجزي كلّ من البيتين، ينمّ عن توقيع موسيقي جميل، يثير في أنفسنا تطريباً يعمل على تكثيف الجو الشعوريّ دلالة سياقه في صورة فنّيّة جميلة.

(٤٣٨) عبد القادر البار، **المجموعة النبهانية في المدائح النبوية**، ص١٢٨.

٢- **السجع المتماثل:** وهو "أن تتماثل ألفاظ البيت أو بعضها في الزنة دون التقفية."[٤٣٩] وهذا معناه إمّا أن يكون التماثل تامّاً في الوزن بين كلّ ألفاظ الصدر والعجز بالمقابلة، وإمّا أن يكون التماثل بين أكثر الألفاظ في الحشو، ولكن دون الحرف الأخير، ومن أمثلة ذلك قوله تعالى: ﴿ وَآتَيْنَاهُمَا الْكِتَابَ الْمُسْتَبِينَ. وَهَدَيْنَاهُمَا الصِّرَاطَ الْمُسْتَقِيمَ ﴾ (الصافّات١١٧-١١٨) فلفظة (الكتاب) و(الصراط) يتوازنان، وكذا (المستبين) و(المستقيم)، لكنّ الحرف الأخير فيهما مختلف، والفارق بين السجع المتماثل والترصيع. يمثُل في أنّ السجع المتماثل هو مماثلة الألفاظ في الوزن دون التقفية، أمّا السجع المرصّع، فهو مماثلة أكثر ألفاظ البيت في الوزن وفي التقفية، ولا توجد في قصائد المدائح إلّا حالة واحدة من السجع المتماثل التامّ، وذلك في الهمزية النبويّة، إذ يقول شوقي:

ومِن <u>العُقول جَداولٌ</u> وجَلامِد ... ومِن <u>النفوسِ حَرائرٌ</u> وإماءُ

لعلّ فاعليّة الصوت في هذا البيت تَنبعثُ بفعل السجع المتماثل، إذ يسودُ أكثر الألفاظ تماثلٌ كلّي في الوزن، ولكن دون الحرف الأخير، ولعلّ الاختلاف في الحرف الأخير، إنّما هو بهدف دفع الرتابة، وذلك ما دفع الشاعر إلى الاستعاضة بالتلوين السجعي إلى التلوين الصوتي، إذ بالانتقال من اللام إلى السين في لفظتي **(عقول – نفوس)**، ومن اللام إلى الراء في **(جداول – حرائر)**، يسوده الانضباط في الزمن، وتستغرق كل سجعةٍ مدّة زمنية محدّدة، وهذا الانتظام في الزمن بإزاء التلوين في صوت السَجْعَةِ خَلَقَ جوّاً إيقاعيّاً يؤثّر في استقطاب ذِهن المتلقّي وجَعْلِهِ تحت سيطرة تأثيره في تأمّل هذه المعاني الحِكَميّة الجليلة،[٤٤٠] وهذا النوع من السجع وإن كان حالة واحدة إلّا أنّه عمل عمله، إذ أوقع في السمع موقعاً محموداً، وله وقعه في النفوس، وذلك بفعل خاصيّة التوازن والتوزيع الصوتي الموقّع في السمع، إذ إنّ التوازن هو الراحة، عندما تُجمع الأجزاء بصورة تجعل أحد الجانبين معادلاً للآخر في الجاذبيّة، بحيث لا يحدث الاختلال، أو انعدام التساوي في الرجحان.[٤٤١]

وإنّ السجع بشكل عام، وإن كان صورةً لفظيّة، ولكن في الوقت نفسه يحقّق علاقة –

(٤٣٩) بن عيسى باطاهر، **البلاغة العربية**، ص٣٣١.
(٤٤٠) خالد كاظم حميدي، **علم البديع رؤية معاصرة وتقسيم مقترح**، ص٨٧.
(٤٤١) غازي يموت، **الفنّ الأدبيّ أجناسه وأنواعه**، ص٢٤.

الانتقال من الصورة اللفظية إلى الصورة المعنوية، إذ إنّ بين لفظتي **(جدوال وجلامد)** طباق موجب، وهذا الطباق يؤدّي إلى معنى، مفاده أنّ هناك تنظيماً للخطاب وتجلّياً للذات، والمقصود بتنظيم الخطاب، إنتاج الدلالة أو طريقة إنتاج المعنى، وهذا يعني أنّ إلى جانب وظيفة التشكيل البنائيّ التي تولّد الإيقاع والموسيقى، بالإمكان استثمار مجموعة من الوظائف الدلاليّة منها، مثل تنبيه المتلقّي على محور دلاليّ جديد، وإبراز الدور الدلاليّ للألفاظ، وتدليل المعنى، وتبيينه...، إذ إنّ بناءَ الإيقاع لنسق الخطاب إنّما هو بناءٌ لدلالته وطريقة لإنتاج معناه؛ لأنّه ليس للمفردات معنى قبلي سابق على تركيبها في الخطاب، كما أنّه ليس لِلّغةِ إيقاع ينتج المعنى خارج الخطاب، فالإيقاع هو المعنى، والمعنى هو الإيقاع.(٤٤٢)

ولهذا فلا يُظنّ أنّ تأثير السجع يكون على درجة عالية من الفعاليّة دون أن تأتي فواصله متمّمة للمعنى، وطيّعة له، فهو الذي يطلُبها ويستدعيها ويوجّه دفّتها، فإذا كانتْ على هذه الصفة كانتْ في غاية الجودة والتأثير؛ لذلك فإنّه من غير الصواب أن يُنسب جمال السجع وتأثيره إلى مجرّد التماثل الصوتي دون النظر إلى البُعد المعنويّ، وإلّا كان السجع مجرّد ألفاظٍ طنّانة وقوالبٍ فارغة لا تحمل معنى جديداً ولا فائدة إضافية، ويتحوّل عندئذٍ زينة لفظية، وحُلية شكليّة يمكن الاستغناء عنها في السياق اللغويّ دون أن يختلّ المعنى أو يتغيّر.(٤٤٣)

يقول الجرجاني عن ذلك بعد ذكره لعددٍ من أمثلة على السجع: " فقد تبيّن من هذه الجملة أنّ المعنى المقتضى اختصاص هذا النحو بالقَبولِ هو أنّ المتكلِّم لم يقدِ المعنى نحو السجع، بل قاده المعنى إليه، وعثر به عليه، حتّى إنّه لو رام تركه إلى خلافه، ممّا لا سَجْعَ فيه لَدَخلَ في عقوق المعنى، وإدخال الوحشةِ عليهِ، في شبيهٍ بما يُنسبُ إليه المتكلّف للسجع النافر."(٤٤٤) ومن السجع المتماثل بين أكثر الألفاظ، يقول شوقي في نهج البردة:

مَنْ أَنْبَتَ الغُصْنَ مِن صَمْصامَة ذَكَرٍ ... و أَخْرَجَ الريمَ مِنْ ضِرغامة قَرِمِ

فبين (أنبتَ– أخرج) وبين (ذَكر–قَرم) ترى تماثلاً في الوزن الصرفي بين كلا اللفظي ثنائياً، مع اختلاف في القافية.

---

(٤٤٢) محمد بنيس، **الشعر العربي الحديث**، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٩، ج١/ ص١٧٧.
(٤٤٣) حسين حسن أسود، **الاتجاهات الوظيفية في البلاغة العربية**، ص٢٤٣-٢٤٥.
(٤٤٤) عبد القاهر الجرجاني، **أسرار اللاغة**، ص١٤.

٣- **السجع المتوازن:** ويسمّونه أيضاً الموازنة وهي: تساوي الفاصلتين في الوزن دون التقفية،[٤٤٥] من خلال اتّفاق العروض والضرب في عدد الحروف والوزن، ولكن دون الحرف الأخير، أوهو مراعاة الوزن في مقاطع الكلام فحسب، كقوله تعالى: ﴿ وَنَمَارِقُ مَصْفُوفَةٌ وَزَرَابِيُّ مَبْثُوثَةٌ﴾ (الغاشية:١٥-١٦) فبين لفظتي (مصفوفة ومبثوثة) سجعٌ متوازن بتساوي الفاصلتين في الوزن لا في التقفية؛ لأنّ الأولى تنتهي بـ(الفاء) قبل علامة التأنيث، والثانية بـ(الثاء)، ولا عبرة بتاء التأنيث؛ لِما هو معروف في علم القوافي؛ لأنّها لا تعدُّ من حروف القافية لإبدالها هاءً في الوقف.[٤٤٦] وهذا النوع من الكلام أخو السجع في المعادلة دون المماثلة؛ لأنّ في السجع اعتدالاً وزيادة على الاعتدال، وذلك بتماثل أجزاء الفواصل لورودها على حرف واحد، وأمّا الموازنة ففيها الاعتدال الموجود في السجع ولا تماثل في فواصلها؛[٤٤٧] لذلك يُقال: "كلّ سجْعٍ موازنة، وليس كلّ موازنة سجعاً، وعلى هذا فالسجع أخصّ من الموازنة."[٤٤٨]

وفي مدائح شوقي النبويّة هناك حظّ وافر للسجع المتوازن، من أمثال ذلك، قوله في نهج البردة:

وضاعَفَ القُرب ما قلّدتَ من مِننٍ ... بِلا عدادٍ وما طوّقتَ مِن نِعَمِ
البدرُ دُونك في خَيرٍ وفي شَرَفٍ ... والبَحرَ دُونكَ في خَيرٍ وفي كَرَمِ
الزاخرُ العذبُ في عِلْمٍ وفي أدبٍ ... والناصرُ الندبُ في حَرْبٍ وفي سَلَمِ

ومن الجدير بالذكر هنا الإشارة إلى جعل البلاغيّين (المتوازن) نوعاً من أنواع السجع مع أنّهم اشترطوا في حدّ السجع اتفاق الفواصل في حرف الرويّ، ولو بحثنا عن هذا لتبيّن أنّ موسيقى سجع (المتوازن) ترجع إلى تماثل الفواصل صوتيّاً، وهذا الاتّفاق من شأنه أن يحقّق تناسباً بنيويّاً، ويكون سبباً في إحداث جرس موسيقي يشفُّ الأُذُن ويحرّك الإحساس، وهذا الاتّفاق في الوزن بين العروض والضرب، يعطي الأبيات نغماً سلساً، بحيثُ يُسّرُ النطق من حيث حلاوة الإيقاع وعذوبة الموسيقى، ويكون بذلك للكلام طلاوة ورونقاً سببها الاعتدال؛ لأنّه

---

(٤٤٥) أحمد مطلوب، **معجم المصطلحات البلاغية وتطوّرها**، ج٢/ ص١٥٢.
(٤٤٦) حسين حسن أسود، **تمحيص التلخيص في علوم البلاغة**، ص٢١٥.
(٤٤٧) عبدالعزيز عتيق، **علم البديع**، ص٢٤٠.
(٤٤٨) ابن الأثير، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، ج١/ ص١١١.

مطلوب في جميع الأشياء، وإذا كانتْ مقاطع الكلام معتدلة وقعتْ من النفس موقع الاستحسان وهذا لا مراء فيه لوضوحه،[٤٤٩] وأمّا في قصيدة ذكرى المولد فيقول:

وأحبابٌ سقيتُ بِهم سُلافاً ... وكان الوَصْلُ مِن قَصرٍ حُبابا

يُلاحظ في هذا النوع من السجع أنّ الأصوات يجمعها أمران، الأوّل: قُرب مخارجها، والثاني: تماثل ملامحها الصوتيّة، أمّا في الهمزية النبويّة فلم يرد لهذا النوع من السجع.

نستنتج من خلال تلك الأبيات التي قدّمناها، أنّ تشكيل السجع عند شوقي ليس حُلية وزركشة؛ وذلك لأنّه لو عدنا إلى الأبيات نجد أنّ التشكيلات السجعيّة اتخذتْ أماكن تساعدها على أداء إيقاعها لتخدم المعنى؛ ولهذا فإنّ التشكيل السجعي في مدائح شوقي إنّما هو لبنة من لبنات المعمار الفنّي لقصائده المدحية، يؤدّي دوراً بتكوينه الإيقاعي، ومضمونه المعنوي، له أهمّيّته من حيث مكانه المختار في البيت أو في القصيدة، ومن حيث عطائه المتبادل مع بقيّة زوايا البناء.[٤٥٠]

(٤٤٩) عبد العزيز عتيق، **علم البديع**، ص٢٣٩.
(٤٥٠) منير سلطان، **البديع في شعر شوقي**، ص٨٦.

١,٢,٢. ثانياً: التشكيل التصريعي

جاء في معجم مقاييس اللغة، أنّ "صَرَعَ" بمعنى سقط؛ لسقوط شيءٍ إلى الأرض عن مراسٍ اثنين، ويُشتقّ منه قولهم: صَرعتُ الرجلَ صَرْعاً وصارَعْتُهُ مُصارعةً، ورجلٌ صريع، والصريع من الأغصان ما تهدّلَ، وسقط إلى الأرض والجمع صُرُع.[٤٥١] أمّا **ابن منظور**، فيقول: يُقال، صَرَعَ البابَ أي: جعل له مِصراعين،[٤٥٢] الداخلي والخارجي، والمصراع للشعر في العروض مأخوذٌ من (مصراع) الباب،[٤٥٣] وقد يكون اشتقاقهما من الصرعين وهما نصف النهار، فمن غدوة إلى انتصاف النهار صَرعٌ، ومن انتصاف النهار إلى سقوط القُرص صَرْعٌ،[٤٥٤] وفي القاموس المحيط، صرّع الشِعرَ، جعله ذا مصراعين، وهما بابا القصيدة بمنزلة المِصراعَينِ اللّذَينِ هما بابا بيت.[٤٥٥]

أمّا التصريع في الاصطلاح: فقد ذكر الخطيب القزويني أنّه من السجع ما يسمّى التصريع، وهو ما كانتْ عروض البيت فيه تابعة لضربه، في الوزن والإعراب والتقفية.[٤٥٦]

والتشكيل التصريعي على نوعين.

١,٢,٢,١.النوع الأوّل: التصريع العروضي

هو ما كانتْ عروض البيت فيه تابعة لضربه، في الوزن والإعراب والتقفية وتنقصُ العروض بنقصٍ في الضرب وتزيد بزيادته،[٤٥٧]، أي: ما كانتْ آخر التفعيلة الأخيرة في الشطر الأوّل–عروض البيت– نفسُ التفعيلة الأخيرة في الشطر الثاني – ضرب البيت–[٤٥٨] في الوزن

---

(٤٥١) أحمد بن فارس بن زكريا، **معجم مقاييس اللغة**، دار الجيل، بيروت، (د.ط)، (د.ت) مادة (صرع).
(٤٥٢) ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (صرع).
(٤٥٣) محمّد بن أبي بكر الرازي، **مختار الصحاح**، ص٣٦١.
(٤٥٤) أحمد مطلوب، **معجم المصطلحات البلاغية وتطوّرها**، ج٢/ ص٢٤٤.
(٤٥٥) الفيروز الآبادي، **قاموس المحيط**، ص٧٣٧.
(٤٥٦) جلال الدين محمد بن عبد الرحمن الخطيب القزويني، **الإيضاح في علوم البلاغة**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٠، ج٢/ ص٥٥١.
(٤٥٧) بن عيسى باطاهر، **البلاغة العربية**، ص٣٢٧؛ أحمد مطلوب: **معجم المصطلحات البلاغية وتطوّرها**، ج٢/ ص٢٤٧.
(٤٥٨) يتألّف البيت الشعري من مصراعين أو شطرين، يسمّى الأوّل **صدراً** والثاني **عجزاً**، أمّا الكلمة الأخيرة من الصدر فتدعى **عروضاً**، والكلمة الأخيرة من العجز تدعى **ضرباً** أو **قافية**، وما تبقّى من البيت يسمّى **حشواً**، والحرف الأخير من الضرب هو **الرويّ**، الذي تنسب إليه القصائد غالباً.

وحركة الإعراب والحرف الأخير، بشرط أن تكون العروض قد تغيّرتْ عن أصلها، بالزيادة أو النقصان، لِتلحقَ الضربَ في زنته، وهذا معناه أنّ العروض ليس حجراً صلداً بل هو قابل للتجزيئ؛ لأنّ الشاعر في التصريع؛ لا يقتصر على مماثلة الرويّ فحسب، بل يعمل شيئاً من التغيير؛ لتكون عروض البيت الأول مخالفةً لضربه في الاستعمال فيجعل الشاعر العروض كالضرب، فيُخرج عروض المصرَّع، عن مماثلة العروض في بقيّة الأبيات، وفي أهمّيّته قال الخليل: "وأشعر بيتٍ تقوله العرب ما أوّله دليل على قافيّته."(٤٥٩)

وتعدُّ مطالع القصائد في مدائح شوقي النبويّة من التصريع العروضي، وهي في "الهمزيّة النبويّة" من بحر الكامل على (متفاعلن–ستُّ مرات) أمّا العروض والضرب في المطلع، فقد جاءا (مقطوعين) على وزن (متفاعلْ) كما في المطلع.

وُلِدَ الهُدى/ فالكائنا/ تُ ضِياءُ ... وفمُ الزما/ نِ تبسّمٌ/ وَثناءُ

فقد جعل الشاعر تفعيلة العروض (متفاعل) كتفعيلة الضرب من أجل التصريع، "رغبةً في إنتاج إيقاع واضح في مطلع القصيدة؛ ليرتفع الإيقاع جرّاء تآلف العناصر؛ وليقيم ارتباطاً تلازمياً بالسلوك الشعري التقليدي الذي يعدّ فيه التصريع تقنية أساسيّة في التشكيل الموسيقي المزدوج، (التكويني والإطاري) وفق ما يتطلّبه الموقف، وقد أحسن شاعرُنا إحكام القافية المصرّعة مع ما يحمله التصريع من رَوْعة الرَصف من خلال لَفْظَي (تُ ضياء– و ثناء)، حيث مَنَحَ القصيدة طلاوةً وجمالاً وتوقيعاً موسيقياً عذباً ووقعاً في النفس، ويمنح المتلقّي كذلك من أوّل وهلة، نوعاً من النشوة الروحيّة لا لبسَ فيها، فالوزن هادئ يتحدّر من نفسٍ مطمئنة، كما ساعد الوزن، في تدفُّق العاطفة وطرح الموضوع؛ ليبوح بها تعبيراً عن الأحاسيس الكامنة في نفس الشاعر، والمتفاعلة في ذاته، إذ يشير الشاعر لميلاد سيّد الخلق محمدﷺ، حيث انتشر الضوء في كلّي الكون وسَعَدَ الزمان باستقبال هذا الميلاد والتأريخ الذي يحُفره بذاكرة الزمن، إذن فقد عانق المعنى الإيقاع؛ لتحيط بألوان الصورة التي قدّمه شوقي في هذا البيت.

وممّا هو جديرٌ بالذكر أنّ السرّ في عدم غزارة هذا اللون البديعي في مدائح شوقي، هو

(٤٥٩) عبد الفتّاح صالح نافع، **عضويّة الموسيقى في النصّ الشعري**، منشورات دائرة اللغة العربية في جامعة الزرقاء، الأردن، ط١، ١٩٨٥، ص٧٥.

أنّ الإبداع في فنّ التصريع " تتطلّب نبرة حماسيّة متمرّدة، وثوريّة غاضبة؛"[٤٦٠] لأنّ التصريع له مردوديّة صوتيّة فاعلة، إذ تستمدُّ منه القافية جانباً من عناصر بروزها الصوتي؛ ولهذا فإنّ شوقي استخدم هذا الأسلوب في قصيدة " صدى الحرب" بكثرة، إذ جاء بالتصريع سبع مرّات، وهي ملحمة سياسيّة تاريخية، يحتاج نفساً حماسيّاً متمرّداً ونبرة عالية بارزة.

وعادةً القصائد المصرّعة معظمها تكون شعراً خطابيّاً منبريّاً ومظاهرات وثورات وإلهاب حماس الجماهير، وشحذ هممهم، أمّا شاعرنا في مدائحه النبويّة فليس في هذا الموقف الشعري الغاضب، والفكرة الثوريّة المنبريّة، بل هو في نشوة روحيّة وشوق وحنين وتوهّج الذات التي شغف قلب الشاعر إزاء ممدوحه الجليل الكريمﷺ؛ وذلك لأنّ الشاعر في بداية قصائده انطلق من تدفّق عاطفي ديني شديد وحبّ صادق يضمره صدره للممدوح، فكأنّ شاعرنا في مطلع القصائد مثل الخطيب المندفع المتحمّس إلى جماهيره في حالة ثوريّة، ولكن ثورة شاعرنا هنا لا تعني المشاركة في المقاتلة الثوريّة، بل في التجربة الثوريّة للعواطف والمشاعر التي يعيشها الشاعر في حضور دائم وحرارة صاعدة في ميدان المجابهات. وهي كذلك تجربة حياتيّة عامرة بالحبّ والتضحية؛ ولذلك وحدها المطالع جاءتْ مصرّعةً.[٤٦١]

ولأنّ المقام حقّاً ليس هو مقام الغضب والانفعال والفكرة الثوريّة، ولكن تناولناها بوصفها إرهاصاً برغبة ذات الشاعرة في الانعتاق من إطار البنية الإيقاعيّة الصارمة والسعي نحو بنية إيقاعيّة حرّة تتخلّق في رحم بنية الأمّ؛[٤٦٢] ولهذا يقول (قدامة) قديماً أنّ جمال التصريع: "يَحْسُنُ إذا اتّفق له في البيت موضع يليق به، فإنّه ليس في كلّ موضعٍ يَحْسنُ، ولا على كلّ حالٍ يصلح، ولا هو أيضاً إذا تواتر واتّصل في الأبيات كلّها بمحمود."[٤٦٣]

أمّا في "نهج البردة" وهو من بحر البسيط، وهو بحر يعتمد المزج بين تفعيلتين هما وزن (مستفعلن– فاعلن) وتتكرّر كلّ منهما أربع مرّات، وينتج عن ذلك ثماني دورات إيقاعيّة تنقسم بدورها في حالة التصريع أربعة أجزاء، كلُّ جزءٍ منها يتكوّن من دورتين إيقاعيّتين متباينتين هما:

---

(٤٦٠) شمس الدين غنام عبد القادر عصيدة، **برهان الدين العبوشي أديباً**، رسالة ماجستير، الإشراف/ عادل أبو عمشة، نابلس، فلسطين، ٢٠١٢، ص١٦٤.
(٤٦١) عزيز السيّد الجاسم، **دراسات نقديّة في الأدب الحديث**، وزارة الثقافة، بغداد، ط١، ١٩٧٠، ص١٣١.
(٤٦٢) حسام محمّد إبراهيم أيّوب، **الإيقاع في شعر شوقي**، دراسة أسلوبيّة، ص٩١.
(٤٦٣) قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٩٦٢، ص٣٨.

(مستفعلن وفاعلن)، وتحتلّ كلّ قرينة من القرائن المتوازية المساحة الزمنيّة لكلّ جزءٍ من الأجزاء الأربعة،[٤٦٤] ونجد (فاعلن) الرابعة والثامنة مقطوعتان للتصريع، فالتفعيلة الرابعة والثامنة (فاعلن) في العروض والضرب، فأصبح (فَعِلُنْ)، والمطلع هي:

ريمٌ على ال/قاعِ بَي/نَ البانِ وال/عَلَمِ ...أحلّ سَفْ/كَ دمي/في الأشْهُرِ ال/ حُرُمِ

اتّحدتْ كلّ من لفظتي (علم/ حرم) وزناً وإعراباً وتقفيةً، لِتقفلَ كلٌّ منهما الشطر الذي تنتمي إليه، وبهذا الاتّحاد والقفل اللفظي، تدفّقَ ما في بنية تلك اللفظتين جرساً جهورياً وتوازناً صوتيّاً، ومثّلتا أيضاً إيقاعاً يُفضي إلى الطرب، رغبةً في التأثير الفاعل في أُذُن المتلقّي، وبالتالي في وجدانه، حيث تترك طلاوةً ووقعاً في النفس، وتمنحُ القصيدةَ جمالاً موسيقيّاً، يعجب بها السامع من أوّل وهلة، وبمجرّد الولوج إلى القصيدة يواجه المتلقّي بهذا الإيقاع المعزّز بالقافية الموحّدة على وجه الخصوص، وتجعله يهيم في بحرِها ويسقى من نبعها الفيّاض.[٤٦٥]

وإلى جانب الإيقاع، ينبغي أن نشير أيضاً إلى خاصيّة دلاليّة في التشكيل التصريعي، وهي أنّ تماثل القرائن يقتضي من المتلقّي أن يقف بُرهة من الزمن عند نهاية كلّ قرينة لإبرازها، ولكنّه – في الوقت نفسه– يجد نفسه مدفوعاً إلى متابعة القراءة؛ لأنّ التركيب النحويّ لم يكتمل عند نهاية القرينة الأولى، والثانية، والثالثة، وإنّما يكتمل المعنى في نهاية البيت، وهنا يتصارع كلّ من الإيقاع والمعنى، لكنّ الغلبة تكون دوماً للإيقاع؛[٤٦٦] لأنّ الجانب الإيقاعي في التشكيل التصريعي هو السابق والبارز وهو الذي يقتضي التغيّر في الدلالة.

١,٢,٢,٢.النوع الثاني: التصريع البديعي

وهو "استواءُ آخرُ جزءٍ في الصدر وآخرُ جزءٍ في العجز في الوزن والإعراب والتقفية،"[٤٦٧] أي ما كانتْ عروض البيت فيه تابعة لضربه في الوزن وحركة الإعراب والتقفية، فهي التماثل بين العروض والضرب في صوت الحرف، وحركته، لا في وزنه، ولا في ترتيب حركاته وسكناته، ومن غير تغييرٍ، بالزيادة أو النقص في العروض من أجل الضرب، وهذا

(٤٦٤) حسام محمّد إبراهيم أيّوب، **الإيقاع في شعر شوقي**، دراسة أسلوبيّة، ص٩١.
(٤٦٥) شمس الدين غنام عبد القادر، **برهان الدين العبوشي أديباً**، ص١٦٤.
(٤٦٦) حسام محمّد إبراهيم أيّوب، **الإيقاع في شعر شوقي**، دراسة أسلوبيّة، ص٩١.
(٤٦٧) أحمد مطلوب، **معجم المصطلحات البلاغية وتطوّرها**، ج٢/ ص٢٤٧.

يعني أنّه يسقط شرط استواء عروض البيت وضربه في الوزن والإعراب والتقفية ولكن شرط التغيير، ويسمّى هذا النوع من التصريع عند العروضيّين بالتقفية.

وهذان النوعان من التصريع يدخلان في التشكيل التماثليّ لِما فيهما من الطاقة التي أسْبَغَها الشعراء المطبوعون المجيدون على نظمهم؛ "لأنّ بنية الشعر إنّما هو التسجيع والتقفية، فكلّما كان الشعر أكثر اشتمالاً عليهما كان أدخل له في باب الشعر، وأخرج له عن مذهب النثر على مطالع قصائدهم،[٤٦٨] والدارس في هذا المبحث يأخذ بنوعَيه تحت عنوان التصريع، إستناداً إلى الاصطلاح وعدم الاعتبار للفرق بينهما زيادةً ونقصاً، ما كان منه بتغيير، وما كان من غير تغيير، والمبرّر هو أنّ الدراسة دراسة بديعيّة وليستْ عروضيّة.

ومن التصاريع البديعيّة التي توجد في المدائح، فإنّ مطلع قصيدة ذكرى المولد وهي من بحر الوافر على وزن (مُفاعلَتن –مُفاعلَتُن– فعولن)، وبناءً على أنّ (فعولن) هي الحالة المستقرّة والأصليّة لبحر الوافر وليستْ منحدرة عن (مفاعلتن) نتيجة القطع في الدائرة العروضيّة فصار من التصريع البديعي، يقول شوقي:

سَلوا قَلْبي/ غَداةَ سَلا/ وَثابا ... لَعلَّ عَلَى ال/جَمالِ لَهُ/ عِتابا

إنّ التصريع هنا ماثلٌ في تفعيلَتَي العروض والضرب، فتفعيلة العروض هي نفسها تفعيلة الضرب، كما أنّ التماثل الصوتيّ قائمٌ في توافق القافية(الباء المفتوحة) ممّا ضاعف الأثر الموسيقي في البيت، فأصاب أُذُن المتلقّي ممّا دفعه إلى تبين العلاقة القائمة بين(وثابا ، عتابا) كما أنّ أَلِفُ الإطلاق في قافية الصدر تدلّ على سكتة عروضيّة طويلة، ويترتّب على ذلك تراكب عروضيّ دلاليّ، يصيب به الشاعر مقصده؛ وهو تحقيق الأثر الوجداني في المتلقّي.

ومن التصريع البديعي، يقول شوقي في نهج البردة:

على لِوائكَ مِنْهُم كُلُّ مُنْتَقِمٍ ... للهِ مُسْتَقْتِلٍ في الله مُعْتَـــــزِمِ

وقوله:

مَا ضَارَعْتها بَياناً عِنْدَ مُلتأمٍ ... ولا حَكَتْها قَضاءً عِنْدَ مُخْتَصِمِ

(٤٦٨) أحمد مطلوب، **معجم المصطلحات البلاغية وتطوّرها**، ج٢/ ص٢٤٦.

فبين كل من **(منتقم– معتزم)** وبين **(ملتأم– مختصم)** هناك اتّفاق تامّ في الوزن والتقفية وحركة الإعراب، ممّا جعل البيتين أن يكونا من التصريع البديعي، ولو لا اتفاقهما من حيث الحركة الاعرابية لعدّ البيتان من السجع المتوازي، لأنّ شرط السجع المتوازي هو اتّفاق العروض والضرب في الوزن والتقفية فحسب، وليست حركة الاعراب شرطاً فيه كما في التصريع البديعي، نستنتج من هذا أنّ الحركة الاعرابية هي الفيصل بين التصريع البديعي والسجع المتوازي.

وممّا هو لافت للنظر أنّ التزام الشاعر بالتصريع في مطالع القصائد إنّما " للتأكيد على تمتّع بيته الشعري بسكتة عروضية، تستوقف المتلقّي ليتأمّل محمولها الموسيقي والدلالي، فتحفزه للانتقال إلى ما يليها، وهكذا إلى نهاية القصيدة.[٤٦٩] وقد استحسن القدماء التصريع في مطالع القصائد، وعدّوه من محاسن الشعر، قال قدامة بن جعفر: وإنّما يستحسن التصريع في البدء؛ لأنّه أوقع في الأُذُن وأجمع للنغم، وأظهر للموسيقى الداخليّة في القصيدة؛[٤٧٠] لِما فيه من تناغُم يجعل النفسَ تتلقّاه بالارتياح والقبول، ومن ثم اهتمّ به علماء الموسيقى، ووقف البلاغيّون والنقّاد عنده؛ لأنّه أوّل ما يقرع السمع. وقال ابن رشيق: مجيء التصريع وقرع الأسماع بالقافية الواردة في صدر المطلع، إشعار ومبادرة من الشاعر لِيُعلَم في أوّل وهلة أنّه أخذ في كلامٍ موزون غير منثور، فهو وسيلة لتنبيه السامع إلى أنّه، بصدد الاستماع إلى فنّ الشعر لا غيره من فنون القول؛ ولذلك وقع في أوّل الشعر، حتّى قال بعضهم "وسمّي مرصّعاً تشبيهاً له بجعل إحدى اللؤلؤتين في العقد في مقابلة الأخرى مثلها."[٤٧١] وربّما صرّعوا أبياتاً أُخرى من القصيدة، كأنّما يعمد الشاعر بذلك، إلى تجزئة القصيدة إلى مقاطع، يتوقّف عند نهاية كلّ منها، ثم يستأنف الإنشاد من جديد فإذا خرج الشاعر، من قصّة إلى قصّة أو من وصف شيء إلى وصف شيء آخر فيأتي حينئذٍ بالتصريع إخباراً بذلك وتنبيهاً عليه.[٤٧٢]

---

(٤٦٩) علي الخواجا، **التشكيل الصياغي في الشعر الفلسطيني الحديث**، دار البيرق، رام الله، ط١، ٢٠٠٩، ص٥٢.
(٤٧٠) قدامة بن جعفر أبو الفرج، **نقد الشعر**، ص٦٠.
(٤٧١) يوسف أبو العدوس، **البلاغة والأسلوبية**، ص١٤٨.
(٤٧٢) أحمد مطلوب، **معجم المصطلحات البلاغيّة وتطوّرها**، ج٢/ ص٢٤٦.

١,٢,٣. ثالثاً: التشكيل اللزومي

هذا التشكيل من كماليّات المُحسّنات اللفظيّة وتمامها في الشعر، وقد سمّاه العروضيّون لزوم مالا يلزم، على حين يسمّيه البلاغيّون في النثر (الالتزام)[٤٧٣] وهو الارتباط بالشيء، يقال: لزم الشيء يلزمه والتزمه وألزمه إيّاه فالتزمه، ورجلٌ لُزَمَة، أي يُلزِم الشيء فلا يفارقه،[٤٧٤] ويسمّى هذا التشكيل التضييق أو التشديد أو الاعنات، والاعنات تكليفٌ بمشاقٍّ غير واجبة، وفي اصطلاح البديعيّين، هو أن يلتزم المتكلّم في السجع أو في التقفية قبل حرف الرويّ ما لا يلزمه من مجيء حرف بعينه أو حرفين أو أكثر، أو حركة مخصوصة.[٤٧٥]

وهذا معناه أنّ الشاعر يُلزمُ نَظمَهُ بحرف قبل حرف الرويّ وهو غير مُلزم فيه. وكان أبو العلاء المعرّي اشتهر من هذا الضرب البديعيّ وله ديوان بكامله التزم فيه ما لا يلزم فيه سمّاه "اللزوميات،"[٤٧٦] أتى فيه بالجيّد الذي يُحمد، والرديء الذي يُذمّ، وهذا الفنّ من أصعب أنواع البديع اللفظي استخراجاً، كما يقول ابن الأثير: ومِن أَشَقّ هذه الصناعة، أي: صناعة الكلام مذهباً وأبعدها مسلكاً؛ وذلك لأنّ مؤلّفه يلتزم فيه بما لا يلزمه،[٤٧٧] ولكن مع ذلك فإنّه يعدّ من محاسن الكلام، إذا وفّق فيه الأديب فجاءه عفواً دون تكلّف ولا تعمُّل، وكان المعنى هو الذي يقود إليه ويستدعيه، وليس هو الذي يقود إلى المعنى،[٤٧٨] فإن لم يكن كذلك فقد يكون قبيحاً ومن مساوئ الكلام لا من محاسنه، كما هو الشأن في سائر ألوان البديع.

وهذه اللزوميّة التي أدخلوها الشعراء في نظمهم لا يأتي من دون سبب، وذلك بعد ما أحسّ بعض الشعراء ضُعفاً في الموسيقى التي يبعثها الرويّ الذي اختاروه، والقوافي التي بنوا شعرهم على حروفها وحركاتها، فأضافوا إليها صوتاً أو أصواتاً أخرى " طلباً للزيادة في التناسب، والإكثار في التماثل؛"[٤٧٩] وليحقّق لشعرهم قدراً وافراً من الإيقاع والتزموها عن اختيار وطواعيّة،

---

(٤٧٣) محمد الحسناوي، **الفاصلة في القرآن**، ص٢٧٦.
(٤٧٤) ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (لزم).
(٤٧٥) أحمد مطلوب، **معجم المصطلحات البلاغية وتطوّرها**، ج٢/ ص٢٥٣-٢٥٤.
(٤٧٦) محمّد أحمد قاسم ومحي الدين ديب، **علوم البلاغة**، ص١٢٥.
(٤٧٧) بسيوني عبد الفتّاح فيود، **علم البديع دراسة تاريخية**، ص٣٠٦.
(٤٧٨) عبد العزيز عتيق، **علم البديع**، ص٢٣٩.
(٤٧٩) ماهر مهدي هلال، **جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب**، ص٢٣٦.

أو اجتنبوا الرُخَص التي يبيحها لهم عِلْمِ القوافي تقويةً لرنين قوافيهم، أو إدلالاً بقدرتهم على التعبير، وتمكّنهم من الفنّ والنظم، وتصوير براعتهم الأدبيّة، وتأكيد مهاراتهم اللغويّة وإظهار قدراتهم البلاغيّة.(٤٨٠)

أمّا الإتيان بهذا الفنّ البديعي كما أشرنا إليه فليس سهلاً ولا بأمرٍ هيّن، وإنّما يحتاج إلى قدرة عالية، بل وقد أخفق بعضٌ منهم فيه؛ لأنّه يظلّ " هذا النوع من اللزوم مرهوناً بقدرة الشاعر، وإمكاناته اللغويّة، على تطويع ألفاظه؛ ليجعلها موحية بقصده،"(٤٨١) وإذا لم يكنِ الشاعر فيها متفوّقاً، فقد يُعضل عليه النظم، وفي هذه الحالة " لا يُغتفر له؛ لأنّه إنّما فعل ذلك طوعاً واختياراً، من غير إلجاء ولا إكراه، ونحن نريد الكلام الحسن على أسهل الطُرُق وأقرب السُبُل وليس بنا حاجة إلى المتكلّف المطرح وإن ادّعى علينا قائله أنّ مشقّة نالتْه وتَعْباً مَرَّ بِهِ في نظمه،"(٤٨٢) بل الناظم يُحْسَبُ عليه إذا كان متكلّفاً وأخفق في نظمه؛ لأنّ النظم في هذا اللون البديعيّ، إنّما تأتي سهلاً منقاداً ولا تأتي بالسعي والطلب المتكلّف، ويُحمد فيه لدلالته على اقتدار الشاعر وقوّة مادّته، وشوقي ليس بدعاً من الشعراء، فقد اقتحم حدودَ هذا التشكيل، فزيّن بعض أبيات مدائحه بهذا اللون البديعي، وقدّم أنموذجاً بارعاً من هذا الضرب، منها ما يقول في قصيدة ذكرى المولد:

ويُسألُ في الحَوادثِ ذُو صَوابٍ ... فَهَلْ تَرَكَ الجَمالُ لَهُ صَوابا

وكُنتُ إذا سَألتُ القَلْبَ يَوْماً ... تولّى الدمْعُ عَنْ قَلْبِيَ الجَوابـا

فقد التزم الشاعر نظمه (الواو) قبل حرف الردف فالرويّ، بما ليس هو مُلزم فيه؛ إلّا أنّ الدافع إليه هو خفوت صوت (الباء) الذي اختاره الشاعر رويّاً له، على الرغم أنّ حرف (الباء) من الأصوات المجهورة، إلّا أنّ الشاعر أراد لقافيته أن تكون أكثر فخامة من حيث الموسيقى، فدفعه ذلك إلى الالتزام بحرف (الواو) الذي يحمل موجاتٍ صوتيّة أكثر قوّةً من حرف (الباء)، وهذا الالتزام ازداد المشهد جمالاً؛ لصحبة الجرس الموسيقيّ الرائع.

إنّ النظم في هذا التشكيل التماثليّ من قبل شوقي لم يأتِ تصنُّعاً ولا تكلُّفاً، وإنّما جاء

---

(٤٨٠) حسين نصّار، **القافية في العروض والضرب**، دار المعارف، القاهرة، ط١، (د.ت)، ص١٣٨.
(٤٨١) ماهر مهدي هلال، **جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب**، ص٢٣٧.
(٤٨٢) أحمد مطلوب، **معجم المصطلحات البلاغية وتطوّرها**، ج٢/ ص٢٥٦.

منسرحاً بما يتطلّبه المعنى، وغير محتاجة إلى التأنّق الذي يأتي بالسعي والطلب، والدليل على ذلك أنّ في صدر البيت الثاني هناك لفظة (سألتُ) ويقابل هذا اللفظ في الشطر الثاني لفظة (الجواب)، وبين السؤال والجواب مساحة ومسافة من التقديرات والمحتملات التي لا تفي بها التراكيب العاديّة من دون تشكيلات بديعيّة معزّزة، أمّا الاتّفاق الذي حصل بين (صواب- جواب) من خلال حرفين قبل حرف الرويّ، أنتجَ هذا اللون التماثليّ البديعيّ، فأبهر أسماعنا بعذب اللزوم، وبما أنّ حرف الرويّ أهمّ حروف القافية كونه يحقّق القيمة الإيقاعيّة من خلال تكراره على مسافات ثابتة، إلّا أنّ العناصر الإيقاعيّة والموسيقيّة لا تقتصر على مجرّد الرويّ فحسب ولا حتّى على الأوزان الخليليّة، بل هناك تشكيلات أخرى يؤدّي هذه الوظيفة، منها الذي نحن بصدده – التشكيل اللزومي- إذ يدركها من كان ذا حسٍّ موسيقي نامٍ، ومتمرّسٍ بالإيقاعات المنسجمة والترنيمات المعبّرة.(٤٨٣)

وهذه البنية الإيقاعية الداخليّة إنّما جاء بها شوقي ببداهته وسلامة طبعه، وكانت ألفاظه غير مستجلبة ولا متكلّفة، وهذا دليل على قوّته وحذاقته الشعرية، كما أنّ للتماثل الوزني والتوازي بين (صواب) و(جواب) دوراً إضافيّاً وتعزيزاً إيقاعيّاً لتشكيل اللزوم ممّا أعطى تجانساً موسيقيّاً للبيتين، وهو يقترب كثيراً من تشكيلات التسجيع.

فاللزوم في هذ الموقف أدّى إشباعاً موسيقيّاً وتماثلاً جماليّاً زائداً في القافية، كان الشاعر محتاجاً إليه نفسيّاً وشعوريّاً، كون الموقف الشعري قائماً على مُرْتَكِزَينِ، مرتكز المدح الوفير للممدوح الجليل، المتمثّل بشخص الرسولﷺ، ومرتكز الحالة الوجدانيّة الغنائيّة التي تقبعُ تحت هذا الاستهلال والمقدّمة النسيبيّة، ذات الاستبطان الذاتيّ، من الحوار مع القلب وما يموج في القلب من شَحَنات مُضاعَفة من كلا المصدرَيْنِ، المدح الجليل الصادق، والتعاطف الوجدانيّ الماثل في هذه المقدّمة المثيرة والمؤثّرة.

ومن التشكيل اللزومي أيضاً، ما جاء في قصيدة ذكرى المولد:

فَلَم أرَ غيرَ حُكمِ الله حكماً ... وَلَمْ أرَ غير بابِ الله بابـــا

ولا عَظّمتُ في الأشياءِ إلّا ... صَحيحَ العِلْمِ والأَدَبِ اللُبابا

(٤٨٣) خداوي أسماء، **البنى الأسلوبية في مولديّات أبي حمو موسى الثاني**، ص١١٦.

إنّ الشاعر في هذين البيتين استغلّ هذا اللون البديعي لخدمة المعنى وتشكيل الصورة، إذ أعلن عن إيمانه، بأنّ حكم الله هو أعدل حكمٍ ولا حُكم بعده، وأنّ التوجّه إلى الله خير توجّه للمضطرّ إذا دعاه؛ ولذلك عندما اختار الشاعر أن يضع لفظ (الباب) في عجز البيت الأوّل، فقد أحسن في استخدامه وأعطى حقّه الموقعي؛ لأنّ الباب هو رمز التوسّل والرجاء واللجوء إلى الله سبحانه وتعالى، فكأنّ الكلمات الأولى على مستوى البيت الشعري يوحي بمناجاة العبد مع معبوده حتّى يتوسّل العبد في الأخير مُنْكَسِراً أمام عَتَبَةِ بابه سبحانه وتعالى، وكذلك في استخدامه للفظ (اللُباب) في البيت الثاني توفيق آخر واستخدام جماليّ؛ لأنّ العلم والأدب إنّما يعظّمه العلماء والأدباء وذوو الألباب.

من خلال ذلك نستنتج أنّ شوقي ألزم نظمه ما ليس هو بملزم فيه، ولكن مع هذا فقد فتح أمامه المتغيّرات الإيقاعيّة، والتي تقوم أساساً على انسجام القيمة الصوتيّة الباطنيّة، إذ إنّ تكرار حرفين قبل حرفي الرويّ تنجذب أُذُن المتلقّي قبل أن يتدبّر الإدراك أمر معانيها عن طريق الإيقاع نفسه، وهذا الفنّ البديعي يجري عند شوقي جري الطبع، لا تكلّف فيه ولا تصنّع، وكيف لا، فالشعر عنده كان ملاذه الأخير، يعود إليه لينطقه بأسراره أشجاناً وأحزانا؛ ولذلك جاءتْ قصائده المديحيّة في مدح الرسول الأكرمﷺ، رائعة في تشكيلاتها وبنائها، موفّقاً في نظمها أحسن توفيق.

ولعلّ قصيدة ذكرى المولد أكثر القصائد احتواءً وتأطّراً للشحنات الشعوريّة والعاطفيّة، التي تتطلّب وتستدعي تشكيلات صوتيّة معبّرة عن الحالة الشعريّة اللاشعوريّة؛ لاندماج الشاعر مع الموضوع والممدوح، التي تأتِ عفواً وطبعاً دون تقصّد أو تكلّف؛ لسببين أو عاملين، أحدهما لعامل التناظر والتعادل بين الموقف الشعوري والموقف الصوتي المتشكّل جماليّاً، والثاني لعامل التفريغ النفسي للشحنات الشعوريّة التي لا يمكن للكلمات ودلالاتها التعبير عنها وإنّما يلجأ الحسّ الشاعري والإبداعي إلى مثل هذه التشكيلات الصوتيّة الاضافيّة التي يسمّيها الرمزيّون التعبير بالموسيقى ومكوّناتها.

ومن التشكيل اللزومي أيضاً، في ذكرى المولد في ثنائيّة (القباب– اليباب) يقول:

أَلَـمْ تَرَ لِلهواءِ جَرى فَأَفْضى ... إلى الأكـواخِ واخْـتَرَقَ القِبابَـــا

وأنّ الشمسَ في الآفاقِ تَغشى ... حِمى كِسرى كَما تَغشى البَابا

وفي قصيدة الهمزيّة النبويّة نجد حالة واحدة من هذا اللون البديعي، حيث التزم الشاعر بالضاد قبل حرف الرويّ، وهي:

وإذا رمى عَن قَوسِهِ فيَمينُهُ ... قدرٌ، وما تُرمى اليمينُ قَضـــاءُ
مِنْ كُلِّ داعي الحَقّ هِمّةُ سَيفِهِ ... فلسَيفهِ في الراسيات مَضاءُ

فالتشكيل اللزومي هو مَعالِم مِن مَعالِم الشعر الوجداني والغنائي، كما في قصائد شوقي ومدائحه النبويّة، التي تزخر بشحنات وجدانيّة ومفاعلات شعوريّة غير محدودة، فهو ظاهرة في أصلها تخصّ قصائد الصوفيّة والعرفانيّة التي تفيض بالدندنات والأنّات المتقطّعة والرنّات والنبرات المستفيضة بالشعور والعواطف، والزفرات المحمومة الزائدة التي تحملها تلك القصائد ذات الخلفيّة الروحيّة والمفاهيم الغيبيّة والميتافيزيقيّة، ولا يخفى ما بين هذه القصائد وبين المدائح النبويّة من وشائج وعلاقات وثيقة في المعاني والمضامين، وكذلك التوجّهات والغايات، حتّى نجد أنّه اختلط النوعان والاتّجاهان في تجارب بعضهم، فجاءتْ قصائدهم تعبّر عن الاتجاهين معاً، مدح الرسولﷺ، وكذلك التوجّه الصوفي العرفاني الغارق في حبّ الله ورسوله.

أمّا في نهج البردة فهناك أربع صور لتشكيل اللزومي، على النحو الآتي.

أُلقي رجائي إذا عزَّ المُجيرُ على ... مُفرِّجُ الكرب في الدارينِ والغممِ
إذا خفضتُ جناح الذلِّ أسأله ... عزَّ الشفاعةِ لم أسألْ سوى أُمـــمِ
وقيــل: كـلُّ نبيٍ عند رتبتهِ ... و يـا محمّدُ هذا العرش فاسـتلـــمِ
خططتَ للدين والدنيا علومَهما ... يا قارئ اللوحِ بل يا لامس القلـمِ
علّمتَهُم كُلّ شيءٍ يجهلون به ... حتّى القِتال وما فيه من اللمـــمِ
دعوتَهم لجِهادٍ فيه سؤدُدُهم ... والحربُ أُسَّ نظام الكون والأُمـــمِ
جُرحانِ في كَبَدِ الإسلام ما التأما.. جُرحُ الشهيد وجُرحٌ بالكتاب دمي
ومـا بـلاءُ أبـي بكرٍ بمُتّهمٍ ... بَعْدَ الجَلائِلِ في الأفْعـالِ والخِـــدمِ

ففي كل هذه الأبيات، التزم شوقي حروفاً في منطقة القافية بما ليس ملزماً بها، ففي البيت الأوّل والثاني التزم بالميم، وفي البيت الثالث والرابع التزم باللام، وفي البيت الخامس والسادس التزم بالميم مرّة أخرى، وفي البيت السابع والثامن التزم بالدال، في تشكيلات سهلة ليّنة تكاد تترقّق من لينها وسهولتها؛ لذلك يمكن القول بأنّه: على الرغم من أنّ السياق العامّ للنظم وتوافق الألفاظ داخل البيت هو الذي يصدح بموسيقاه من خلال قيم اللفظ المعبّرة بجرسها، إلّا أنّ تأثير القافية يكون مباشراً على مضامين الأبيات وتشكيلاتها الفنّيّة والجماليّة؛ لأنّ ظاهرة اللزوم تعدّ اللازمة النغميّة للبيت، وبهذه الصناعة اللفظيّة قد سَحَرَ الشاعر أعين القرّاء، وأطرب أسماعهم، وحرّك أحاسيسهم، وأحاط مشاعرهم.

الفصل الثاني: التشكيلات الإيهاميّة والتشكيلات التقابليّة(المعنوية)

المبحث الأوّل: التشكيلات الإيهاميّة التخييليّة

المبحث الثاني: التشكيلات التقابليّة

الفصل الثاني

٢,١. المبحث الأوّل: التشكيلات الإيهاميّة التخييليّة

توطئة:

يلعب الخيال دوراً كبيراً في الأعمال الأدبيّة، ويحظى الشعر منه بنصيب وافر؛ ولهذا فإنّ الشعر الذي يخملُ فيه الخيال والنبض الحدسي يكون أشبه بالسرد، وحتّى القيمة الجماليّة التي فيه لا تقوى على الإثارة الحقيقية التي يصنعها الشعر، أمّا الشعر الذي يتنشّط فيه الخيال والحدوس المتألّقة مع الوعي، يعطي صُوَراً وحركةً جديدة ورموزاً غنيّة، ويحمل شحنات متغيّرة خِصبة، تحمل المفاجأة السارّة للقارئ.(٤٨٤)

فالخيال هو روح التشكيل الفنّي، والقصيدة تستقي الوحدة من الرؤيا الخياليّة التي تشيع فيها، وليس من تطابقها مع قواعد خارجيّة، وهو قوّة فاعلة في جوهر القصيدة، تُطوّر كلّ ما تلمسه،(٤٨٥) وقد ثَبتَ وتحقّق أنّ فائدة الكلام الخطابيّ هو إثبات الغرض المقصود في نفس السامع بالتخييل والتصوير،(٤٨٦) والفنّان إنّما يلجأ إلى عالم الخيال الفنّيّ لكي يحقّق فيه بواسطة آليات التساميّ ما عَجَزَ عن تحقيقه في الواقع، وهو يعبّر عن رغباته المكبوتة في اللاشعور.(٤٨٧)

وقد عدّ "حازم القرطاجني" الخيال قوام فنّيّة الشعر ومدار جودتها، فلا تحبّب اللغة إلى النفس ما قصدت تحبيبه إليها ولا تكره ما قصدت تكريهه إلّا بحسن الخيال؛(٤٨٨) ولهذا لم يقصّر البلاغيّون مباحثهم على القيم التعبيريّة فحسب، وإنّما تعدوها إلى القيم المعنوية العالية في الأداء الكلامي، التي لها مزيّة وجدانيّة ذاتيّة تؤثّر في النفوس، ولها كذلك أثرٌ بارز في ربط البلاغة بالحياة ما أمكن.

---

(٤٨٤) عزيز السيّد جاسم، **دراسات نقديّة في الأدب الحديث**، ص٣٦.
(٤٨٥) ر. ف. جونسن، **موسوعة المصطلح النقدي**، ص٣٢٢.
(٤٨٦) مهدي صالح السامرّائي، **تأثير الفكر الديني في البلاغة العربيّة**، ص٣٢٥.
(٤٨٧) أميرة حلمي مطر، **مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفنّ**، ص١١٠.
(٤٨٨) حازم بن محمّد بن حازم القرطاجنّي، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص٧٣.

ويمكن تعريف التخيّل بأنّه: تحوّل المدركات الحسّيّة إلى مجموعة من الصور الذهنيّة التي توجد في العقل، أو هو استحضار وتكوين الصورة الذهنيّة لمختلف المواقف والخبرات السابقة،[٤٨٩] ومن هنا، فالنظرة إلى الإبداع الشعريّ نظرة فائقة، تتطلّب روحاً عميقة سامية نابضة بالمشاعر، مليئة بذلك الفرح الداخليّ الذي ترتقي معه الأفكار والعواطف والصور؛ ولذا حدّد المحدثون منشأه بالإلهام واللاوعي،[٤٩٠] والإلهام هو المسؤول عن الإبداع في الأدب والفنّ، والفنّ، وهكذا نجد أنّ الشاعر والأديب يحتاج إلى الخيال؛ لأنّه صانعٌ للصور الجماليّة التي تلبّي جملةً من الأهداف والوظائف، وهو الذي دفع شعراء العرب إلى نظم قصائدهم الشعريّة الخالدة، وهذا الإلهام يسمّى أيضاً بـ(الحدس الإبداعي)

وقديماً أشار الجرجاني إلى الأثر النفسي الذي يحدثه التصوير الذي يبدعه الرسّامون والصور الشعريّة التي يشكّلها الأدباء، فقد قال: فكما أنّك تعجبُ وتخلبُ وتروقُ وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رأيتها، ويغشاها ضربٌ من الفتنة لا ينكر مكانه، ولا يخفى شأنه، كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصُور، ويشكّله من البِدع، ويوقعه في النفس من المعاني،[٤٩١] وهكذا نَنقادُ إلى الاعتراف بأنّ الأدب في حقيقته إنّما هو خيال الشاعر ومشاعره وتجسيد للرؤى التي تألّقتْ في هنيهة الخلق وقذف الجنين، والأدب دون أيّ شك، يقوم على الخيال والوصف الحيّ المثير الناقل للأحاسيس بكلّ إخلاص وأمانة، المشكّلة في أنواع من الصور البيانيّة وكذلك البديعيّة الإيهاميّة.

إنّ في التشكيلات التخييليّة هناك تحوّل من الإبهام إلى الوضوح، ومن الغموض إلى البيان خاصّةً في رسم الصُور الفنّيّة، ومن هنا كان الأُدباء في حاجة إلى مزيد جهد، وبُعدِ النظر عند تقديم أعمالهم الأدبيّة، وذلك إذا أرادوا أن ينأوا بأعمالهم عن الغموض، ويسلكوا دُروب الوضوح. "فإنّ خيالهم يسعهم تقديم أيّ شيءٍ بشكل مقبول فنيّاً، مهما كانتِ النظرة العامّة إلى ذلك الشيء تحسبه مرذولاً أو ممقوتاً."[٤٩٢]

---

(٤٨٩) يوسف خليل يوسف ومحمّد أبو النجا، **الحديث في الفلسفة والأخلاق والمنطق وعلم النفس**، ص ٢١٤ إلى ٢١٩.
(٤٩٠) غازي يموت، **الفنّ الأدبي أجناسه وأنواعه**، ص٥٥.
(٤٩١) عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص٨٨.
(٤٩٢) ر. ف . جونسن، **موسوعة المصطلح النقدي**، ص٣٢٧.

ومن هنا يمكن القول: " إنّ الشعور يظلّ مبهماً في نفس الشاعر، فلا يتّضح له إلّا بعد أن يتشكّل في صورةٍ، ولا بدّ أن يكون للشعراء قدرة فائقة على التصوّر تجعلهم قادرين على استكناه مشاعرهم، واستجلائها"[٤٩٣]، ويجسّد النقّاد هذه الفكرة بقولهم" إنّ تشكيل الصورة الشعريّة مُعضل، ولا يُشكَّكُ أنّ تشكيل صورة القصيدة أكثرُ إعضالاً.[٤٩٤]

إنّ الأمر الذي لا يمكن إهماله عند الحديث عن التشكيلات التخييليّة، هو إطلاق العنان للفكر والإبداع، ومنحُ الحريّة للأنامل للكتابة والتصوير، وفتح أبواب الخيال أمام مرأى الفنّان؛ لِيُشكِّلَ ما شاء ومتى شاء، فإنّ الحرّيّة تفتح أبواباً كانتْ موصدة أمام الشاعر والأديب، وترسُمُ دروباً مُضيئة للفنّان والمبدع، فيندفع هؤلاء جميعاً بلا أيّ حواجز أو موانع للإبداع، كلٌّ في ميدانه، ومن هنا تُرسم أجمل اللوحات، وتُنظم أروع القصائد، وتُكتب أعذب الكلمات في عوالم الأدب، فيقضي كلٌّ وَطرَهُ ويسدّ رَمَقُ ظَمئه، ويستمتع الجميع بكلّ ما هو حَسَنٌ وجميلٌ، أو بهيٌّ وجليل.[٤٩٥]

ولا شكّ في أنّ قسطاً كبيراً من هذه التخيّلات والتصاوير قائمة ومبنيّة من خلال الفنون البديعيّة ومحسّناتها المعنويّة التي تخصّ الإيهام والتخييل من مثل: التورية والمشاكلة وحسن التعليل والمبالغة والتجريد وتأكيد المدح بما يشبه الذم والتوجيه وتجاهل العارف...وغيرها، ولا شكّ في أنّ هذا القسم البديعي أكثر الفنون البديعية بلاغةً وأدبيّة، وأقرب إلى صميم الجمال البلاغيّ والأدبيّ من غيرها؛ لأنّ البلاغة في جوهرها، (المجاز والإيجاز) وهذا القسم من الفنون تمارس البلاغة على المرتكزين كليهما وتحتوي على المجاز والزحزحة إلى درجة وتخوم المجاز، لِما فيها من عمليّات التخييل والإيهام.

وفي الوقت نفسه أنّ في هذه التشكيلات ممارسة فعليّة للإيجاز؛ لأنّ الكلام أو التعبير لا يُسهب ولا يُطنب فيها، وكذلك لا يُبسط ولا يُفصّل فيها، أمّا ظهور عنصر الإيهام في هذه الفنون فلا يعني أنّها موقوفة عليه، فكثير منها يلعب دوراً له شأنه في ربط الأسلوب وتحقيق التناسب بين أجزائه وعناصره، وفي الوقت نفسه فإنّ معيار الأدبيّة والجمال البلاغي هو الوظيفة

---

(٤٩٣) عزالدين اسماعيل، **التفسير النفسي للأدب**، ص٧٢.
(٤٩٤) **المصدر نفسه**، ص٧٤-٧٥.
(٤٩٥) مجدي عايش عُودة، **جماليّات التشكيل البلاغي في المقامات العُثمانيّة**، ص٤٠.

الانفعاليّة التأثيريّة والإيهاميّة التخيليّة التي يتوخّاها الفعل الأدبي؛ لإيهام المتلقّي بما هو المتخيَّل والمعبَّر عنه، ومن ثمّ التخيُّل تبعاً لتخييل الأديب والمتكلّم البليغ، ووقعه في الدائرة الشعوريّة له، إذاً هذه الفنون البديعيّة التخييليّة " لها إيقاعاتها الخاصّة بها، أيقاع فكري نفسي أكثر منه إيقاعاً حركيّاً."(٤٩٦)

وفي التعبير الأدبي وكذلك البلاغي عندنا فعلان عمليّتان (التخيُّل والتخيِّيل)، الأوّل فعل المتكلّم الأديب البليغ والثاني فعل المتلقّي المستقبل المتذوّق، وإذا يُنظر إلى المسألة والعمليّة من زاوية المبدع، فهو يتخيّل في نفسه ويجعل من المتلقّي أيضاً أن يتخيّل، فيخيِّلُه تخييلاً، وبما أنّ الحركة والتردّد والتأَرجُح بين نُقطتي كلُّ عمليّةٍ تخييليّة إيهاميّة عند المتلقّي، هي مشاركة وإيهام واندماج واكتمال الغاية الأدبيّة الفنّيّة، وتحقيقٌ للبلاغيّة والجمال الفنّي (استطيقا)، فإنّ قمّة هذه العمليّة تكمن في وصول المتلقّي إلى مرتبة ودرجة شعور ورؤية المتكلّم البليغ، والاتّحاد معه رؤيةً وشعوراً، الفعل الذي يؤدّي إلى الإسهام والمشاركة بالمخاطب فيما يراه الأديب والشاعر ويشعر به ويتخيّله خيالاً شعريّاً وشعوريّاً، وبحسب درجة لياقته وقابليّاته يتقرّب من المتخيَّل حتّى يندمج معه شعوريّاً ورؤيويّاً، كما سيتضح لنا عند الحديث عن جمال تشكيلاتها، وعلى أساس قوّة التخيّل ودرجاته قَسّمتُ هذا المبحث إلى محورين على النحو الآتي:

المحور الأوّل: للفنون والتشكيلات التي تكون درجة الإيهام والإثارة والتأثير الفنّي فيها عالية، ومستوى التخييل فيه بارزة، ومن هذه الفنون (التورية وحسن التعليل والمشاكلة). أمّا في **المحور الثاني**، فأتناول تلك الفنون التي تكون درجة التخييل فيها عاديّة وغير عالية، ومن هذه الفنون (المبالغة، وتجاهل العارف، وتأكيد المدح بما يشبه الذمّ)

(٤٩٦) منير سلطان، **البديع في شعر شوقي**، ص٢٦.

٢,١,١. المحور الأوّل: التشكيلات التخييليّة العالية

٢,١,١,١. تشكيل التورية

التورية لغةً: مصدرٌ للفعل الرباعي (ورّى)، على وزن (فعّل)، وهي مأخوذة من الفعل الثلاثي (ورى)، جاء في اللسان: ورى الحديث، إذا أخفاه وأظهر غيره، وورّيتُ الشيء وأورَيْتُهُ: أخفيته. وتوارى: استتر. وورّيتُ الخبر أُوَرّيهِ توريةً، جَعَلتُهُ ورائي وسترته وأظهرتُ غيره،[٤٩٧] ويُقال أيضاً: استوريتُهُ رأيه، أي سألتُهُ أن يبديَ لي رأيه،[٤٩٨] قال أبو عبيدة: لا أراه إلّا مأخوذاً من وراء الإنسان، فإذا قال: وريّته، فكأنّه جعله وراءه بحيث لا يظهر،[٤٩٩] ومنه كقوله تعالى: ﴿ يَتَوَارَى مِنَ الْقَوْمِ مِنْ سُوءِ مَا بُشِّرَ بِهِ ﴾ (النحل:٥٩)، ويقول رشيد الدين الوطواط: التورية " تعني في اللغة التخييل."[٥٠٠]

وفي الاصطلاح البلاغي: أنّ التورية هي أن يُطلق لفظٌ له معنيان، إمّا بالاشتراك أو التواطؤ، أو الحقيقة والمجاز، أحدهما قريب ودلالة اللفظ عليه ظاهرة، متبادرٌ إلى الذهن، لكنّه غير مُراد، والآخر خفيٌّ بعيد غيرُ متبادَر إلى الذهن، لكنّ المتكلّم يقصده، ويورّي عنه بالقريب، اعتماداً على قرينة خفيّة، فيتوهّم السامع أنّه يريد القريب من أوّل وهلة، والمراد بالقريب ما قرب من الفهم لكثرة استعمال اللفظ فيه، ويسمّى "المورّى به" الذي حصل به الخفاء، والمراد بالبعيد ما بَعُد من الفهم لقلّة استعمال اللفظ فيه، ويسمّى "المورّى عنه" أي الذي وقع عليه الخفاء،[٥٠١] والمعنى القريب في التورية يَسْتُرُ المعنى البعيد ويُخفيه، حتّى كأنّ المعنى البعيد وراءه وخلفه، وهذا وجه المناسبة بين المعنى اللغوي والاصطلاحي للتورية، واشترطوا أن يكون "القرينة" خفيّة؛ لأنّ وضوحها يجعل المعنى البعيد ظاهراً غير مستتر، ولا يكون آنذاك في الكلام تورية.[٥٠٢]

أمّا الطرابلسي فلا يوافق قولهم هذا، أي أن يكون للفظٍ معنيين، قريبٌ ظاهر غير مراد،

---

(٤٩٧) ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (ورّى).
(٤٩٨) كرم البستاني وآخرون، **المنجد في اللغة**، ص٨٩٨.
(٤٩٩) أحمد مطلوب وحسن البصير، **البلاغة والتطبيق**، ص٤٢٧.
(٥٠٠) منير سلطان، **البديع في شعر شوقي**، ص٣٦٤.
(٥٠١) أحمد مطلوب وحسن البصير، **البلاغة والتطبيق**، ص٤٢٧ ؛ الشحات محمّد أبو ستيت، **دراسات منهجية في علم البديع**، ص١٢٨
(٥٠٢) الشحات محمّد أبو ستيت، **دراسات منهجيّة في علم البديع**، ص١٢٨.

وبعيدٌ خفيّ هو المراد، وإنّما قوام العمليّة هو لفظٌ له معنيان أو دالٌ له مدلولان، غير أنّ المدلولين متفاعلان مترابطان ملتحمان، وهذا هو سرّ قوّة التورية في الدلالة، فلا يصحّ بعد ذلك أن نقول: إنّ أحد المعنيين بعيد مراد يلائم المقام مقبول ومعتمد، وثانيهما مدلول قريب غير مراد لا يلائم المقام؛ لذلك فهو مُلغى ومستبعد، بل كلاهما مراد بمقتضى علاقة متينة تجمع بينهما، غير أنّهما يختلفان في درجة القصد، فالعنصر المميّز للتورية إذن هو الالتحام القائم بين المدلولين والذي يجعل منهما مدلولاً واحداً ذا وجهين.[٥٠٣] وعلى هذا الازدواج مدار الإيهام والتخييل والتأثير.

إذاً فإنّ هذا التشكيل يحتاج قراءتين: الأولى (سطحيّة) أفقيّة، والأخرى (عميقة) عموديّة تُستجلى منها الدلالة عن طريق التأويل، معتمداً السياق الذي يرجحّ المعنى الثاني لا الأوّل.[٥٠٤] وقديماً قال أرسطو عن التورية: " فقيمتها ناشئة من كونها تدلّ لا على ما يبدو في الظاهر منها بل على معنى الكلمة في صورتها المتغيّرة."[٥٠٥]

وهذا الفنّ البديعي يسمّى بتسميات عديدة منها (الإيهام، التوجيه، المغالطة المعنوية الأحاجي والألغاز)، وكذلك أُطلق عليه (الاستخدام، اللحن، والكناية أيضاً)، وما هذه الأسماء إلّا مسمّيات لشيءٍ واحد، ولكن لفظ (التورية) أولى في التسمية من الأخريات؛ لِقربها من مطابقة المسمّى جميعاً. وبما أنّ التورية لفظٌ واحد، فلا إيقاع فيها؛ لأنّ الإيقاع يكون زوجيّاً فأكثر.[٥٠٦]

وبلاغة التورية تكمن في ثلاثة أمور:

أوّلها: أنّ المعنى البعيد المراد المورى عنه يبدو مِنْ خَلف المعنى القريب غير المراد في صورة حسنة لطيفة أخفاها المتكلّم بفعلٍ خياليّ، كما يبدو من وجه المرأة الحسناء من وراء البرقع. **ثانيها:** أنّ المخاطب يُدرِك من لفظ التورية في بادئ الأمر معناها القريب؛ لسرعة إدراكه قبل البعيد؛ ولخفاء القرينة فيها، فإذا ما وقف على المعنى البعيد بعد ذلك وأدركه بالتأمّل وإطالة النظر كان له وقعه في النفوس وأثره الحسن كنشاطٍ تخيّلي يجريه على العمليّة. **ثالثها:** أنّهما

(٥٠٣) محمّد الهادي الطرابلسي، **خصائص الأسلوب في الشوقيّات**، ص٢٢٩.
(٥٠٤) خالد كاظم حميدي، **علم البديع رؤية معاصرة وتقسيم مقترح**، ص٢٣٣.
(٥٠٥) أرسطو طاليس، **الخطابة**، (تحق: عبد الرحمن بدوي)، (د.ن)، القاهرة، (د.ط)، ١٩٥٩، ص٢٢١.
(٥٠٦) منير سلطان، **الإيقاع في شعر شوقي الغنائي**، ص٣٣٣.

تمكّن المتكلّم في أداء المعاني المحظورة التي يخشى التصريح بها، وفي التعبير عن الآراء الخاصّة في المحيط الذي لا يُسمح بحرّيّة الرأي، فيورى عنها بمعانٍ تُفهم من لفظ التورية، وبهذا يدفع المحذور مع الصدق، فكلّما كثُر هذا التشكيل في أدبِ مجتمع ما، دلّ على قلّة الحريّة وعدم السماح في التعبير عن الآراء والأفكار في السياسة والحياة العامّة.

لكن على صعيد الفنّ والأدب فإنّ الإخفاء في التعبير نوعٌ من التخييل، وتَلقّيه نوعٌ من التخيّل، ففي الحالتين هذا التشكيل يحتاج إلى نشاطٍ خيالي وقوّة رسميّة وانفعاليّة، كما في قول أبي بكر الصديق (رض)، أثناء الهجرة عندما سأله سائل عن النبيﷺ، من هذا؟ فقال أبو بكر: (هادٍ يهديني)، أراد بالقول: هادٍ يهديني إلى الاسلام، فورّى عن ذلك بهادي الطريق، وهو الدليل في السفر حتّى لا تتكشف أمرهما.[٥٠٧]

والتورية تعتمد على الذوق الفنّي المُرَفَّه والحضارة، وهي من أهمّ الفنون التي تكشف عن ذوق المجتمع في أيّ عصر وبهذا فإنّ التورية لونٌ بديعي لطيف، لها سحرها وجمالها، تداعب العقول، وتروض الإفهام بما فيها من خداع وإيهام، وتفنّن في الكلام واتّساع فيه، وهي من أحلى ما استُعملتْ من الكلام وألطفه نتيجة الفعل الخيالي المقصود، وتدلّ على تصرّف بالغ، وقوّة على تصريف الألفاظ، واقتدار على المعاني.[٥٠٨] وكذلك فإنّ لتشكيل التورية أثرٌ جليل في تمكين المعاني وتثبيتها، وكذلك فهي تحتاج في إدراكها إلى فكر وتأمّل وتخيّل؛ لذا تَبْعَثُ المتلقّي على إلهاب عقله وشحذ فكره، وتحثّه على التدبّر وإطالة النظر فيما يُعرض عليه، حتّى يتّحد مع العالم الشعوري للشاعر والاهتداء إلى المعنى المراد، فإذا ما اهتدى إليه بعد هذا الجهد عرف قدرها وأحسن بقيمتها، فثبتَ في ذهنه وتأكّد لديه، شرط ورودها في الكلام سهلةً سلسةً بعيدةً عن شطط التكلّف وهوان الابتذال، مشيرةً إلى معنى لطيف، أو موحيةً بشيءٍ طريف، أو رامزة إلى ما لا يمكن الافصاح عنه.[٥٠٩] ومن التورية الجميلة في القرآن الكريم ﴿ يَطُوفُ عَلَيْهِمْ وِلْدَانٌ مُخَلَّدُونَ ﴾ (الواقعة: ١٧) أي ولدانٌ في آذانهم الأقراط، والحلق الذي في الأُذن –

(٥٠٧) بسيوني عبد الفتّاح فيود، **علم البديع، دراسة تاريخية**، ص١٧٦.
(٥٠٨) ضياء الدين ابن الأثير، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، ج١/ ص٢٥٨.
(٥٠٩) الشحات محمّد أبو ستيت، **دراسات منهجيّة في علم البديع**، ص١٣٩-١٤٠.

يسمّى قرطاً وخلدة، والسامع يتوهّم أنّه من الخلود وهو المعنى القريب.[٥١٠]

وللتورية مقامات تحسن فيها، بل ربّما تتعيّن دون سواها من الأساليب، فالتعبير المستور عن المطالب، والغزل العفيف، والمسامرات بين الإخوان، وروح الفكاهة والسخريّة والاستهزاء بذوي الجاه والسلطان، والثورة على الأعداء والظالمين، وبراعة في الفنّ، ونحو ذلك حقول خصبة تزدهر فيها أساليب التورية،[٥١١] بين الإيهام والتخييل والإثارة واللطافة الأدبيّة.

يقول شوقي في الهمزيّة النبوية:

لَوْ لَمْ تُقِمْ دِيناً، لَقامَتْ وَحْدَها ... دِيناً تُضيء بِنورهِ الآناءُ

فالتورية في هذا البيت قائم في لفظ (ديناً) الثانية، إذ يظنّ القارئ لأوّل وهلة أنّ قصد الشاعر هو الدين كمعتقد إيماني وإيديولوجي كما يُقال: دين المسيحية أو دين الإسلام، وهو المعنى القريب الظاهر، في حين يقصد الشاعر بـ"الدين"، أنّه حتّى لو لم يظهر دين الإسلام لكانتِ أخلاق الرسولﷺ بوحدها تشكّل ديناً ودستوراً ومعياراً للتفريق بين التحلّي بالفضائل والتخلّي عن الرذائل، والاعتناق للمثل الأعلى، والوقائع شاهِدة على ذلك، فكانﷺ إلى جانب إعجاز القرآن ومعجزاتهﷺ، كانت أخلاقهﷺ أكبر عون له لتحقيق دعوته وتضافر الناس معه ومؤازرته وقد مكّنته من تحويل أمّة جاهلة متفرّقة إلى دولة كبرى عزيزة القدر، وهذا هو المعنى البعيد الخفيّ الذي يقصده الشاعر، كما هو الحال في قوله عزّ وجلّ: ﴿ وَمَنْ أَحْسَنُ دِينًا مِمَّنْ أَسْلَمَ وَجْهَهُ لِلَّهِ وَهُوَ مُحْسِنٌ وَاتَّبَعَ مِلَّةَ إِبْرَاهِيمَ حَنِيفًا وَاتَّخَذَ اللَّهُ إِبْرَاهِيمَ خَلِيلا﴾ (النساء ١٢٥)، إذ ليس المقصود هنا بـ(الدين) في الآية الكريمة الشريعة السماويّة، وإنّما جاء بمعنى التدبير والحال والحكمة وقوانين الحياة.

فالتورية في البيت الشعري تشوبها خلخلة، وهذه الخلخلة وشّحتِ التركيب الكلامي المخيّل بالجمال وأضرم في البيت الإثارة؛ لخفاء المعنى البعيد، والمعاني اذا انصبّتْ في الأداء المباشر جاءت باردة وغثّة، أمّا التوصّل إلى اللُعَبِ المعنويّة في الكلام عن طريق جُهد الفكر والخيال،

(٥١٠) عائشة حسين فريد، **وشي الربيع بألوان البديع**، ص٧٣.
(٥١١) **المصدر نفسه**، ص١٣٩.

فيكون مُمتعاً ومثيراً ومريحاً، وقد تسبّبتْ هذه التورية، في جعل الأسلوب مميّزاً وذا أثر في النفس؛ لتمتّعه بدلالتين مختلفتين والعلاقة الخفيّة بينهما في لفظٍ واحد؛ وذلك لأنّ الأخلاق والقِيَم والمبادئ النبيلة هي أسباب وأركان بالنسبة للدين. ومن التورية التي استوعبتْ كلّ معاني الخفاء والتلطّف، قول الشاعر في الهمزية النبويّة:

أمّا الجمالُ فأنتَ شَمْسُ سَمائِهِ ... وَملاحَةُ الصدّيقِ مِنْكَ أَياءُ

التورية هنا قائمة في لفظ (الصديق)، وقد ورّى الشاعر بالاسم العامّ، ولا يقصد بالصديق اسماً علماً؛ لأنّه قد يذهب القارئ أنّ "الصديق" هو أبوبكر، حمو النبيّ، وهو المعنى القريب الظاهر، أمّا المعنى البعيد المقصود فهو النبيّ يوسف بن يعقوب عليه السلام الذي كان آية في الجمال، وكان لا يناظره فيه أحد، ولفظ "الجمال" هي القرينة التي تدلّنا على هذا المعنى البعيد وليس القصد به المعنى القريب، ولنا أن نجعل الاقتباس في قوله تعالى كقرينة: ﴿ يُوسُفُ أَيُّهَا الصِّدِّيقُ أَفْتِنَا فِي سَبْعِ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ ﴾ (يوسف: ٤٦) على أساس أنّ الشاعر اقتبس هذا اللفظ في القرآن، أمّا لفظ " الجمال" في البيت فهو أقرب تناسباً للقرينة؛ لأنّ الشاعر بصَدَد بيان جمال وجه الرسولﷺ، الذي هو المقتضى وهو الغرض الأساس الذي يريد الشاعر إثباته.

ويريد أن يقول: يا رسول اللهﷺ أنت شمس سماء الجمال؛ ولكن هذا الوصف مِن قِبَلِ الشاعر فيه التحدّي لجمال يوسف عليه السلام، الذي ذكره الله في مُحكم كتابه، وذلك بعد الحادثة المعروفة التي اتّهمتْ "زليخا" يوسفَ عليه السلام، ولكن بعدما رأينَ نسوة المدينة "يوسف" أكبرنَه وقطّعنَ أيديهنّ؛ لأنّهنّ أغفلنَ ما بيدهنّ لجمال وهيبة يوسف عليه السلام؛ ولهذا قد يكون الشاعر أنّه لمّا أحسّ أمام هذا التحدّي الكبير، فقد ورّى باسم النبيّ "يوسف" عليه السلام، إذ كان بإمكانه أن يقول: وملاحة يوسف منك أياء؛ لكنّه ترك هذا الإجراء الخطابيّ البسيط ولجأ إلى إجراء شعري تخييلي عن طريق التورية، وقد يمكن القول: إنّ عشق الشاعر العميق للرسولﷺ جعله أن يقرّر أنّ الرسول محمّدﷺ أجمل من أيّ شيء، إذ هو لم يرَ الرسولﷺ، ولكن عمق وحبّه لهذه الشخصيّة المثاليّة أَشْعَلَ في قلبه نار الوجد ودفعه لهذه المقارنة الموجبة الجميلة.

ومن التورية التي حَمِلَتْ روعة الخفاء والتعمية والارتماء في التخيّل وعالم الخيال كأجملما يكون، قوله في ذكرى المولد:

ولا تُرهق شباب الحيِّ يأساً ... فإنّ اليأسَ يَخْتَرِمُ الشبابا

وقد ورّى الشاعر بلفظ (الحيّ)، موهماً القارئَ أنّ قصد الشاعر شباب منطقة محدودة، وهو المعنى القريب الظاهر، ولكن ليس هذا هو المعنى المراد، إنّما يقصد الشاعر بـ(شباب الحيّ) أي: شباب الأُمّة، وهو المعنى البعيد المقصود، ولنا أن نسأل لماذا ورّى الشاعر لفظ "الأمّة" بلفظ " الحيِّ"، ونقول: أليس في لفظ الحيّ أكثر دلالةً وإيحاءً مقابلة للفظ اليأس، ولو قال: "شباب الأمّة" كان النفس لا يرتاح أن تكون شباب كل أمّة مصابون باليأس وبعدم اللامبالاة بالحياة، فقد أزال هذا التشكيل، النظرة السلبيّة وأعطى النفس نظرة أخرى ملؤها التفاؤل، وفيها زيادة التشويق بالحياة؛ ولذلك فإنّ لكلّ لفظةٍ وَقْعها في بناء القصيدة وقُدرتها على التعبير "وما الوقع إلّا انعكاس الجوّ النفسيّ في التعبير؛ لذلك كانتِ الألفاظ في الشعر حزينة في حال الحزن، وفرحة في حال الفرح."[٥١٢]

علماً أنّ لفظة (الحيّ) وإن كانت معناها هنا "الأمّة" وهي عبارة عن الجمع الكثير من الناس،[٥١٣] إلّا أنّ لفظة (الحيّ) عند الجميع هو الذي ينبض بالحياة، ومن هنا فإنّ الشاعر عندما يلتقط صوراً وأشكالاً ووضعيّات في عالمٍ مليء بالارتجاجات إنّما لا يستهدف إشاعة يأس كامل؛ لأنّ اليأس هنا، ولو أنّه معارضٌ ومستنكرٌ لكنّه محسوب تبريراً لوضعٍ سيّء؛ لذلك يمكن القول: بأنّ فنّيّات الشاعر دائماً ترافق جهده في خلق احتمالات أقلّ ازعاجاً، عالم غير مغث، عالم إنساني ترتسم عليه شارات الأمل.[٥١٤]

بل وإنّ النفس لَيَسْتَشْعِرُ بالأُنس مع لفظ "الحيّ"، والشاعر قد أدرك هذه الحقيقة فاستغلّ هذه الإمكانيّة العالية في الدلالة استغلالاً كبيراً، وكأنّ الخطاب إلى من عندهم التجربة في الحياة أكثر من الشباب، وقد تَكْتَسِبُ الإنسان عند الكبر تجارب كثيرة ومتنوّعة في حياته أو أحداث فيها نزول وصعود، وهؤلاء لهم في هذه التجارب دورٌ خاصّ في النهوض بالشباب مرّة

(٥١٢) إنعام الجندي، **الرائد في الأدب العربي**، ج١/ ص٢٥.
(٥١٣) أحمد شوقي، **الشوقيات**، ج١/ ص٩٧.
(٥١٤) عزيز السيّد جاسم، **دراسات نقديّة في الأدب الحديث**، ص٦٠.

أخرى، فيوجّه الشاعر كلامه إلى هؤلاء، بأن لا يجعلوا– الشباب والفتيات يائسين من الحياة وأن لا ترهقهم؛ لأنّ اليأس يهلكهم ويتلفهم.

وقد يمكن القول: إنّ الشاعر أراد أن يكون ناصحاً وواعظاً خالصاً، فَقَبْلَ أن يُفَوِّهَ بلفظ اليأس نَفَخَ الروح والحياة في البيت بلفظ الشباب " وبما أنّ التورية ضربٌ من فكّ الطلاسم التي في سحر اللغة؛ لأنّها تقوم على صهر المدلولين اللّذينِ يتّسع لهما اللفظ الواحد في بوتقة مشتركة على سبيل الإيهام والتخييل،"[٥١٥] إزداد التأثير في المتلقّي عندما ينتقل من المعنى غير المراد القويّ الظاهر إلى المعنى الباطن المراد.[٥١٦].

وهنا تبيّن أنّ الشاعر أعاد تشكيلات ألفاظه كما يتّفق وخياله؛ ليتعامل مع المدهش والرائع والعجيب؛ وليستنبط القارئ من المعاني الخفيّة معاني جديدة، قال بودلير[٥١٧]: "شيئان يتطلّبهما الشعر: مقدار من التنسيق والتأليف ومقدار من الروح الإيحائي أو الغموض يشبه مجرى خفيّاً لفكرة غير ظاهرة ولا محدودة."[٥١٨]

ويبدع شوقي مرّة أخرى تخييلاً في توظيف التورية، في الهمزية النبوية بقوله:

مَشَتِ الحضارةُ في سناها واهتدى ... في الدين والدُنيا بِها السُعداءُ

إذ يظنّ السامع أنّ لفظ (الدين) مقصود به الدين كشريعة إلهيّة كما سبق ذكره، وهو المعنى القريب الظاهر غير المقصود، وإنّما يريد الشاعر المعنى البعيد الخفيّ، المقصود به يوم الآخرة، وقد جاء هذا اللفظ في القرآن بهذا المعنى كثيراً، كقوله تعالى: ﴿ مالِكِ يَوْمِ الدِينِ ﴾ (الفاتحة:٣) ولا يخفى ما لهذا اللفظ من الإيحاء في معنى البيت، ووقعه في النفوس وأثرِهِ الحسن؛ لأنّه يحتاج إلى جهد الخيال للوصول إلى التفريق والتمييز بين المعنيين لا بطريقة مباشرة، وهذا ما "يبرز ذكاء المتلقّي؛ لترجيح المعنى البعيد اعتماداً على خبرته وثقافته فضلاً عن سياق–

(٥١٥) محمّد الهادي الطرابلسي، **خصائص الأسلوب في الشوقيّات**، ص٢٣٢.
(٥١٦) خالد كاظم حميدي، **علم البديع رؤية معاصرة وتقسيم مقترح**، ص٢٣٥.
(٥١٧) شارل بودلير: (١٨٢١-١٨٦٧) كاتب وشاعر فرنسيّ، وُلد وعاش في باريس، من مؤلّفاته " زهور الشر" جَمَعَ عُمْق الشاعريّة إلى موسيقى النظم.
(٥١٨) درويش جندي، **الرمزيّة في الأدب العربي**، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص١٠٦.

النصّ الذي يتطلّب هذا المعنى."[٥١٩]

وبما أنّ أسلوب التورية قائمة على الإيهام والتخييل فهو أقرب إلى الألغاز، ويحتاج إلى رياضة الفكر وممارسة التخيّل في تصحيح المعاني، وقَدْحِ الفطنة في ذلك، واستنجاد الرأي في استخراج المعنى المقصود، حتّى وصل الأمر أن يسمّى هذا التشكيل المغالطة المعنوية واللغز والأُحجية؛ ولهذا أيضاً لم يكن شوقي لِيكثر من هذا التشكيل، كما لم يكثر من الجناس التامّ، وحتّى على صعيد الشوقيات كلّها، فلا نجد له سوى ستّة وأربعين بيتاً في التورية، وبالرغم من ذلك، فقد استطاع شوقي أن ينتزع من التورية تشكيلات جميلة، وهذا دليل على أنّ شوقي لم يقصد هذا التشكيل، إلّا ما كان السياق ومقتضى الحال بحاجة قصوى إليها.

(٥١٩) خالد كاظم حميدي، **علم البديع رؤية معاصرة وتقسيم مقترح**، ص٢٣٤.

٢,١,١,٢. تشكيل المشاكلة

المشاكلة **لغةً**: المشابهة والموافقة، يُقال: شاكَلَهُ، أي شابَهَهُ. ويقال أشْكَلَ المريض: تماثل، أي: صار أشبه بالصحيح من العليل، وتشكّل وأشكل الأمر، التبس.(٥٢٠)

والمشاكلة **اصطلاحاً**: هي كلمة تتكرّر مرّتين في سياقين مختلفين، ومن اختلاف السياق تكتسب كلمة المشاكلة معنى آخر، مع إمكان استبدالها في المرّة الثانية بغيرها التي تؤدّي نفس معناها، ولكن وَجَدَ الكاتب أو الشاعر أنّ الكلمة الأولى ما زالتْ قادرة على العطاء، ومن جميل المشاكلة في القرآن الكريم قوله تعالى: ﴿ وَقِيلَ الْيَوْمَ نَنْسَاكُمْ كَمَا نَسِيتُمْ لِقَاءَ يَوْمِكُمْ هَذَا﴾ (الجاثية: ٣٣) فالنسيان بمعناه المعروف لا يجوز على الله سبحاه وتعالى، وإنّما المراد به أنّ الله يجازيهم ويعاقبهم على إهمالهم وغفلتم، ولكنّه سُمّي (نسيانا)؛ لوقوعه في صحبة غيره تحقيقاً من باب المشاكلة.(٥٢١)

ولخلق حالة من الإيهام والتخييل، فيوظّف الشاعر المشاكلة في سياق آخر؛ ليمتصّ ما بقي منها من عطاء، والسياقان متّصلان ومرتبطان ارتباطاً عُضويّاً، من خلال سبك العبارة التي تضمّ هذه الكلمة، مع قليل من الإيقاع الموسيقي الناتج عن التردّد،(٥٢٢) ويحصل الخرق الدلالي في أنّ المتكلّم يريد المعنى الثاني لا الأوّل، وهنا تبرع فطنة المتلقّي بالتخيّل والاعتماد على السياق والثقافة اللغوية في ترجيح هذا المعنى من دون غيره.(٥٢٣)

والمشاكلة تشكيلٌ بديعي خلّاب يثير الانتباه وينشط العقل، ويستدعي التفكير والتدبّر؛ وتضفي على الأسلوب سحراً وجمالاً وثوباً قشيباً؛ لأنّ أمثلتها تتنوّع بين المجاز المرسل والاستعارة وهما يحتلّان منزلة سامية في البلاغة العربية؛(٥٢٤) وذلك لأنّ المعنى المراد في لفظ غير لفظه، فيبدو في رداءٍ غير مألوف، ولباسٍ غير معتاد، بما يثير انتباه المتلقّي ويستدعي إصغاءه، ويبعث عقله على التفكير في اللفظ المعروض عليه والمعنى المراد منه، فإذا علمه بعد

---

(٥٢٠) ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة (شكل) ؛ الفيروز الآبادي، **القاموس المحيط**، ص١٠١٩، كرم البستاني وآخرون: **المنجد في اللغة**، ص٣٩٨.
(٥٢١) عائشة حسين فريد، **وشي الربيع بألوان البديع**، ص٥٦.
(٥٢٢) منير سلطان، **الإيقاع في شعر شوقي الغنائي**، ص٤٧٠.
(٥٢٣) خالد كاظم حميدي، **علم البديع رؤية معاصرة وتقسيم مقترح**، ص٢٤٥.
(٥٢٤) عائشة حسين فريد، **وشي الربيع بألوان البديع**، ص٥٩.

ذلك تأكّد لديه وثبتَ عنده، ومن ناحية أخرى تخدع المشاكلة المتلقّي، ففي النظرة الأولى يتوهّم أنّ المعنى الثاني هو عين الأوّل، ولكنّه بعد إدامة النظر وإعمال الفكر يعلم أنّه غيره، وأنّ اللفظين وإن كانا على شاكلة واحدة، إلّا أنّ معنى كلّ منهما يختلف عن الآخر؛ وهذا أدعى لاستقرار المعاني ورسوخها في الذهن، بعد الخلخلة والزحزحة التي واجهته بداية الأمر، والمشاكلة من الألوان التي تربط الكلام ببعضه وتعمل على تلاحم أجزائه، بما فيها من تماثل لفظي وتناسب شكلي، لِما وقعتْ في صحبته من الألفاظ.(٥٢٥)

والمشاكلة تأتي، إمّا بذكر المعنى بلفظ غيره أو بلفظ مضادّ للفظ الغير، أو مُناسِب له لوقوعه في صحبته تحقيقاً أو تقديراً:

فمن ذكر المعنى بلفظ غيره، قوله تعالى: ﴿ وَجَزَاءُ سَيِّئَةٍ سَيِّئَةٌ مِثْلُهَا ﴾ (الشورى: ٤٠) فالسيّئة الثانية المراد بها: المجازاة والعقاب، وقد ذكر هذا المعنى "المجازاة أو العقاب" بلفظ السيّئة لوقوعه في صحبة "السيّئة" الأولى بهدف التنفير من السيّئات، وقوله تعالى:﴿ وَيَمْكُرُونَ وَيَمْكُرُ اللهُ﴾ (الأنفال:٣٠)، فقد سُمّي جزاء الله وعقابه لهم "مكرا"؛ ليشاكل به مكر الكفّار، زيادة في ترويعهم ومبالغة في تعنيفهم وإيحاءً بأنّ جزاءهم سيكون شديداً أليما.

بين المشاكلة والجناس:

قد تجتمع المشاكلة مع الجناس في موطن واحد، كما في قوله تعالى: ﴿ وَجَزَاءُ سَيِّئَةٍ سَيِّئَةٌ مِثْلُهَا﴾ (الشورى: ٤٠) ففي اللفظين المكرّرين جناس تامّ باعتبار اتّحداهما في الشكل واختلافهما في المعنى؛ لأنّ السيّئة الأولى بمعنى الاعتداء، والثانية بمعنى الجزاء و ردُّ الاعتداء، وهذا يعني أنّ الجناس هو تعامل مع الكلمة مرّةً بمعنى من معانيها ومرّة بمعنى آخر، وفي اللفظ الثاني مشاكلة باعتبار مجيئه على شاكلة ما تقدّمه لوقوعه في صحبته، وكان من الممكن في غير القرآن استبدال لفظ الثاني بكلمة أخرى تؤدّي نفس المعنى، وهذا هو الفارق الأوّل.

(٥٢٥) الشحات محمّد أبو ستيت، **دراسات منهجيّة في علم البديع**، ص١٤٩.

وفي قول الشاعر: سريعٌ إلى ابن العمّ يشتمُ عِرضه... وليس إلى داعي الندى بسريع. إذ ليس بين "سريع" الأول و" سريع" الثاني جناس تامّ، فالمعنى لم يتغيّر، ومن الممكن أن يضع الشاعر كلمة "بمجيب" بدلاً من " بسريع" ولا يتغيّر المعنى، والفرقُ الآخر، أنّ المشاكلة تعتمد أساساً على التركيب الذي يتيح للكلمة نفسها في سياقها الثاني أن تدفع بكلّ طاقاتها، أي: بدلاً من أن يطغى المعنى الثاني للكلمة على السياق، نجد اللفظة الثانية في المشاكلة، قد استمدّتْ جمالها وأهمّيتها من ملاصقتها للكلمات الأخرى، أمّا في الجناس فتقلّ هذه الضرورة؛ لاعتماد الكلمة على معناها الآخر كلّيّاً.(٥٢٦)

والمشاكلة عند شوقي تأتي عن تجاوب مع إحساسه وخياله، فلا يترك الكلمة تفلتُ منه في أفق البيت الشعري، إنّما يمسك بإيحاءاتها ليصبَّها في إطار جديد، ومع أنّ هذا التشكيل هو: تكرار الكلمة مرّتين بنفس المعنى، لكن في المرّة الثانية تضيف جديداً في الإطار الذي وُضعتْ فيه، وبمعنى أدقّ، الكلمة الأولى التي جاءتْ ثانيةً هي مدار الاهتمام في تشكيل المشاكلة وعليها مهمّة عدم ضياع المعنى الأوّل ثمّ عليها مهمّة إضافة لمسة جديدة إليه.

ومن جميل المشاكلة، في مدائحه قوله في الهمزية النبويّة:

داويتَ متّئداً، وَدَاوَوْا طَفْرَةً ... وَأَخَفُّ مِنْ بَعْضِ الدواءِ الداء

هنا في عبارة " وداووا طفرةً " ما يستوجب التوقّف؛ لأنّ العبارة فيها حِكمة بقدر ما فيها من سخريّة لاذعة، فما الذي تعنيه بالضبط؟ هل نفهم منها أنّ شوقي مع المداواة بالتؤدّة – بالتدرج والتمهّل– أم مع المداواة بالطفرة والنقلة السريعة، أي: بالقطع مرّة واحدة لا بالتدرّج؟

في الحقيقة إنّ كُلّاً من الدواءين قد يكون هو الأنجع أحياناً، وقد يكون العكس، ولكن لا شكّ أنّ كفّة العلاج بالتؤدّة هي الأرجح في نسبة فرص النجاح، ولا نُنكر أنّ هناك قضايا يمكن أن يضيّعها العلاج المتأنّي المتئد كونها تحتاج حسماً عاجلاً وسريعا، فقد قيل في الشعر: وفي الشرّ نجاةٌ حين لا ينجيك إحسان.

ولكنّ العلاج بالطفرة ينبغي أن تكون الأحوال مهيّأة ومستعدّة، ويريد الشاعر أن يبيّن لنا أنّ الرسولﷺ استطاع بهذه الشريعة السمحاء أن يداوي كل آلام وأوجاع الجاهليّة التي عانتْ

(٥٢٦) الشحات محمّد أبو ستيت، **دراسات منهجية في علم البديع**، ص١٤٧.

منها أمّته بأحسن مداواةٍ، إذ استطاع أن تضمن بها من سدّ الفقر وتقريب الطبقات بعضها من بعض، ما تُضمن المبادئ الاشتراكيّة التي قاموا بها في العصر الحاضر، ولكنّ الاشتراكيّين غلّوا وأرادوا الطفرة، فكان عملهم أضعف من الضرر في صورته الأولى التي أرادوا الخلاص منها، ومن جانبٍ آخر فإنّ هذه الشريعة خالية من الإصر والتكاليف الشاقّة على الإنسان، وكون الأوامر الإلهيّة التي يتلّقاها الرسول وينقلهاﷺ إلى الناس ممّا يحتملها الاقتدار البشري، هي مصدرها الحكمة الإلهيّة الذي تعلّم منها الرسولﷺ، يقول سبحانه وتعالى: ﴿ وَقَالَ الَّذِينَ كَفَرُوا لَوْلَا نُزِّلَ عَلَيْهِ الْقُرْآنُ جُمْلَةً وَاحِدَةً كَذَٰلِكَ لِنُثَبِّتَ بِهِ فُؤَادَكَ وَرَتَّلْنَاهُ تَرْتِيلًا ﴾ (الفرقان:٣٢).

إذاً المشاكلة كتشكيل بديعي جدير، وقعتْ بين عبارتي " داويت متّئدا " و " داووا طفرة "، من نوع **ذكر المعنى بلفظ غيره**، والشاعر يصف حسن تعامل الرسولﷺ مع الآخرين ومراعاة مشاعرهم، ومداراته للظروف والأجواء، وقد بلغ في ذلكﷺ كما في غيرها منازل عظمى،ﷺ فهو عندما ينصح كان حكيماً ناجحاً وعطوفاً، إذ هو يراجع المحتاجين ويعاين مرضاهم ويعالج أوجاعهم وتباريحهم، وأطلّتْ هنا صفتان: صفة التعاون المثمر، وصفة المعين على الخير كلّه.

ثمّ يأتي الشاعر لِيثبتَ أنّ غير الرسولﷺ من المصلحين ودعاة الانسانيّة قد يداوون، ولكن مداواتهم على مستوى السطح فحسب، وليستْ بالمستوى المطلوب والمنشود، فهي غير مستقرّة وناجعة، أمّا مداواة الرسولﷺ فهي على مستوى العمق، ومن هنا نستنتج، كم كان الشاعر بحاجة للفظ " داووا " مرةً أخرى ليشاكل مداواة الرسولﷺ بمداواة غيره على سبيل المقارنة، وكان من الممكن أن يستخدم الشاعر كلمة أخرى، مثل: شافوا أو عالجوا طفرة، أو أيّ كلمة أخرى ممّا يدلّ على هذا المعنى، ولكنّه وجد أنّ الكلمة الأولى ما زالتْ قادرة على العطاء فوظّفها ثانيةً في سياق آخر؛ ليمتصّ ما بقي لها من عطاء، ومن هنا فإنّ الشاعر قد شاكل بلفظ ثانٍ لوقوعه في صحبة لفظة " داويت " وفيه التقليل من شأن مداواتهم؛ بمعنى أنّ مداواتهم لا يراعي نفسيّة الآخرين، وإنّما يعطون أدويتهم استرسالاً دون عناية ومعاينة دقيقة، بعكس مداواة الرسولﷺ الكاملة والكافية.

ويقدّم شوقي لوحة أخرى من هذا التشكيل في ذكرى المولد، وذلك في قوله:

لَها ضَحِكُ القِيانِ إلى غَبيٍّ ... وَ لِيَ ضَحِكُ اللبيبِ إذا تَغابى

يقول الشوقي: إنّ هذا الدنيا عندما يلتفتُ إليك ويضحك لك، إنّما هو التفاتة وضحكة المرأة المُغنيّة لآلافٍ مثلك قد شهدوا هذا المسرح الزائل، ولم يجنوا من هذه المغنيّة سوى هذه الضحكة الكاذبة الخادعة، ولكن هذه القَينة عندما تضحك لي أضحك بها وأتغابى لها، فلا يشغلني حبّها ولا يشدّ نفسي لها؛ لأنّي أعرف نواياها، وفي نفس هذا المعنى يقول المتنبّي:

فلمّا صار وُدُّ الناس خبّاً ... جزيتُ على ابتسامٍ بابتسام

ومن هنا يظهر جمال أسلوب المشاكلة وتشكيلاته في هذا البيت بالذات، فهل هناك لفظٌ آخر؟ غير لفظ "الضحك " الذي استعان به شوقي لِيكملَ مشواره العميق في الدلالة، أليس في لفظ " الضحك " طاقة أكثر؛ ليكرّرها الشاعر وليشاكل به مرّة أخرى؟ " ومن هنا ندرك أنّ تشكيل المشاكلة يعتصر الفكرة حتّى لا يبقى منها شيءٌ، وتقلّب جنباتها حتّى لا يبقى لها جنبٌ تستقرّ عليه، ثمّ تنشر جناحيها على أرجاءٍ واسعة من التراكيب والصور الفنيّة؛"[٥٢٧] لذلك قال حافظ إبراهيم في وصف خيال شوقي : " كان شوقي أرقّ الشعراء طبعاً، وأسماهم خيالاً."[٥٢٨]

ويقول أيضاً في الهمزيّة النبوية:

مِنْ كُلِّ داعي الحَقِّ هِمَّةُ سَيْفِهِ ... فَلِسَيْفِهِ في الراسياتِ مَضاءُ

ففي " سيفه " الثانية هناك مشاكلة للفظ الأوّل، وبما أنّ السيف هو الفيصل دائماً، فإنّ الشاعر استجاب للموقف باللفظ نفسه، أو نقول: إنّ دلالة لفظ " السيف " الأوّل كناية عن جهاد الرسولﷺ، ولفظ " سيف" الثاني، المقصود به أنّ هذه الشريعة لم تكن تطبّق في الجزيرة العربيّة فحسب، بل وصلتْ إلى أعلى أعالي أرجاء هذا العالم، وهنا جاءت لفظة "السيف" الثانية متشاكلة لفظ " السيف" الأولى، وقد أعطتْ هذه المشاكلة صورة حسّيّة لمتلقّي النص؛ لأنّ المشاكلة تعتمد على حركة الذهن في الربط بين الدَوَال في السطح، والمدلولات في العمق؛ لأنّها لا تتحقّق إلّا بالمصاحبة التي تنتج من التماس الواقع بين الدوال، ويؤدّي الخيال مهمّته في تحقيق المصاحبة التماثليّة والضدّيّة على صعيد واحد.[٥٢٩]

---

(٥٢٧) منير سلطان، **الإيقاع في شعر شوقي الغنائي**، ص٤٧٢

(٥٢٨) شوقي ضيف، **ذكرى الشاعرين، شاعر النيل وأمير الشعراء**، ص١٠٧.

(٥٢٩) محمّد عبد المطّلب، **البلاغة العربيّة قراءة أخرى**، ص٣٧٦.

٢,١,١,٣. تشكيل حسن التعليل

التعليـل لغـة: إظهـار علّيّـة الشـيء، يُقـال: علّـل الأمـر تعلـيلاً، إذا بـيّن علّتـه وأثبتـه بالاستدلال، فهو تقرير ثبوت المؤثّر لإثبات الأثر،(٥٣٠) وهو بهذا المعنى يشمل تعليل الظواهر الطبيعيّة والاجتماعيّة والفكريّة على حدّ سواء. وعلّله بطعام وحديث ونحوهما: شغله بهما، يقال: فلان يعلّل نفسه بتعلة. وتعلّل به أي تلهّى به.(٥٣١) وجاء في قولهم: علّلَ ماشيته إذا سقاها مرّة بعد مرّة، وعلّلتُ هذا إذا جعلتَ له علّة وسبباً، وسمّي المريض علّة؛ لأنّه سبب في تغير حال الإنسان وفساد صحّته.(٥٣٢)

أمّا اصطلاحاً: فهو أن يتنكر الأديب صراحةً، أو ضمناً، علّة الشيء المعروف، فيتناساها ليأتي بعلّة أخرى أدبيّة طريفة، لها اعتبار لطيف، ومشتملة على دقّة المنظر، بحيث تناسب الغرض الذي يرمي إليه، وعليه فإنّ الأديب في هذا التشكيل يدّعي لوصفٍ علّة مناسبة غير حقيقيّة، ولكن فيها حُسناً وطرافة، فيزداد بها المعنى المراد الذي يرمي إليه جمالاً وشرفا وتوسّعاً في الكلام، وقد يكون هذا الشيء ليس له علّة، ولكنّ الأديب يأبى إلّا أن يعلّله، وهذا إمّا لأمر يرجع إلى تعظيم الممدوح، أو تعظيم أمر من الأمور.(٥٣٣)

وعندما تحدّث الجرجاني عن التخييل، يُفهم من كلامه أنّه يريد به حسن التعليل، وقد قال: وجملة الحديث الذي أريد بالتخييل ههنا يثبتُ فيه الشاعر أمراً هو غير ثابت أصلاً ويدّعي دعوةً لا طريق إلى تحصليها ويقول قولاً يخدع فيه نفسه."(٥٣٤) ، كقول المعرّي في الرثاء:

وما كلْفةُ البَدْر المُنير قديمةً ... ولكنّها في وجْههِ أثرُ اللَّطم

يقصدُ: أنَّ الحزنَ على (المرثي) شملَ كثيراً من مظاهر الكون، فهو لذلك: يدَّعي أنَّ كُلفة البدر، وهي ما يظهر على وجهه من كُدرة، ليستْ ناشئةً عن سبب طبيعيٍّ، وإنما هي حادثةٌ من

---

(٥٣٠) محمّد عبد الرؤوف المناوي، **التعاريف**، بيروت، دار الفكر المعاصر، ط١، ١٤١٠ه، ج١/ ص٢٩١.
(٥٣١) أحمد مطلوب، **معجم المصطلحات البلاغيّة وتطوّرها**، ج٢/ ص٢٩٨.
(٥٣٢) عائشة حسين فريد، **وشي الربيع بألوان البديع**، ص١٢٢.
(٥٣٣) ضياء الدين ابن الأثير، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، ج١/ ص ٢٨١.
(٥٣٤) عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص٢٥٣.

أثر اللطم على فراقِ المرثي،[٥٣٥] ومن هنا فإنّ البلاغيّين رَأَوا أنّ التعليل الأدبي، هو تعليل ذاتي نفسي يرجع فيه الأديب إلى ذوقه الفنّي وخياله الأدبي وذائقته الجماليّة، والغرض منه التأثير في الوجدان وإدخال السرور على السامع بمدحه أو التخفيف من وقع مصيبة أو شدّةٍ ألّمتْ به.[٥٣٦] وفي هذا التشكيل زحزحة وتحوير عن طريق الخيال والتخيّل؛ لتبديل العلّة الحقيقيّة وتقديم علّة خياليّة، غير واقعيّة لكنّها ظريفة وجميلة.

ومن الجدير بالذكر أنّ المذهب الكلامي أقرب تشكيلة بديعيّة من حسن التعليل، وقد فرّق بلاغيّون القدماء والمحدثون بينهما بأنّ المذهب الكلامي هو تعليلات حقيقيّة قائمة على العقل والمنطق، أمّا التعليلات في " حسن التعليل" فهي تعليلات خياليّة قائمة على التصوير والتخيّل،[٥٣٧] وقد رأى أحد الدارسين، أنّه لا صواب في هذا التفريق " إذ إنّ تعليلات المذهب الكلامي لا تخلو من الحسن وقصد الجمال، ولا تخلو تعليلات حُسن التعليل من منطق، لذلك يمكن جمعهما؛ لأنّ المشتركات بينهما أكثر وأبرز من المختلفات، فكلاهما مبحث تداولي يعتمد على إيراد العلة الحسنة الإيحائيّة المؤثّرة عند ورودها في الكلام البليغ؛ لأنّ القضايا المنطقيّة في نصٍّ بلاغي لم تأتِ بأسلوب رياضيّ مجرّد."[٥٣٨]

وقد سبق بالقول إلى ذلك السيّوطيّ، عندما قال: " فإن قلت: إنّ المذهب الكلامي ليس من البديع؛ لأنّه يخلو من تحسين معنى الكلام المقصود، بل المعنى المقصود هو منطوق اللفظ، فالإتيان بهذا الدليل هو المقصود، فهو تطبيق على مقتضى الحال فيكون من المعاني لا من البديع. قلتُ: إخراج الكلام في المحاورة على غير توقّع، وإبرازه في صورة المقاصد العلميّة فيه زائد على أصل تأدية المراد فلا بدّ أن يكون موجباً للتحسين من هذه الجهة،"[٥٣٩] إلّا أنّنا لا نعمد إلى المذهب الكلامي في مدائح شوقي النبويّة؛ لأنّ درجة التصوير والتخيّل فيه أقلّ من مستويات حسن التعليل، بل التصوير والتخيّل في حسن التعليل علامة بارزة أكثر من المذهب الكلامي.

---

(٥٣٥) السيّد أحمد الهاشمي، **جواهر البلاغة في المعاني والبيان و البديع**، ص٣٠٦.
(٥٣٦) أحمد مطلوب وحسن البصير، **البلاغة والتطبيق**، ص٤٣٥-٤٣٦.
(٥٣٧) بسيوني عبد الفتّاح فيود، **علم البديع دراسة تاريخية**، ص٢٣٨.
(٥٣٨) خالد كاظم حميدي، **علم البديع رؤية معاصرة وتقسيم مقترح**، ص٢٤٢.
(٥٣٩) جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيّوطي، **الاتقان في علوم القرآن**، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط١، ٢٠٠٧، ج١/ ص٢٨.

بلاغة حسن التعليل:

ما ذكره الشعراء من هذه الأساليب والعلل من وليد أخيلتهم الخصبة، ونتاج وجدانهم الحيّ وعواطفهم اليقظة، وليستْ هذه أسباباً أو علاً طبيعيّة مطابقة للواقع، وإنّما يعمد إليها الشعراء؛ ليوقظوا خيال القارئ ويثيروا وجدان السامع وعاطفته ويدخلوا السرور عليه بتلك العِلَلِ المُسْتَمْلَحة والأساليب المستطرفة وهذه هي خاصيّة التعليل الأدبي.(٥٤٠)

ولهذا فإنّ هذا التشكيل البديعيّ له شأنٌ جليل في صنعة الشعر، وإخراجه من قيود البراهين العقليّة والحِجَجِ المنطقيّة، إلى التحليق في سماء الخيال، حيث يجد عالَماً غير محدود ينمو فيه ويزدهر، والصنعة إنّما يمتدّ باعها وينشر شعاعها، ويتّسع ميدانها، وتتفرّع أفنانها حيث تعتمد الاتساع والتخييل، ويدّعي الحقيقة فيما أصله التقريب والتمثيل، وحيث يقصد التلطّف والتأويل، ويذهب بالقول مذهب المبالغة ... في سائر المقاصد والأغراض، وهناك يجد الشاعر سبيلاً إلى أن يبدع ويزيد، ويبدئ في اختيار الصور ويعيد... ويكون كالمغترف من غدير لا ينقطع، والمستخرج من معدنٍ لا ينتهي.(٥٤١)

ومن حسن التعليل، في مدائح شوقي النبويّة قوله في نهج البردة:

البَدرُ دونَكَ في حُسنٍ وَفي شَرَفٍ ... وَالبَحرُ دونَكَ في خَيرٍ وَفي كَرَمِ

هذا البيت بمثابة التعليل للبيت الذي قبله:

هذا مَقامٌ مِنَ الرحمنِ مُقْتَبَسٌ ... تَرْمي مَهابَتُهُ سَحْبانَ بِالبَكَمِ

إذ الفكرة التي يدور حولها شوقي في البيت السابق، هي مدح الرسولﷺ، وذلك من خلال جمال الأشياء ومنافعها، وإذا أخذنا البيت بمفرده ففيها مبالغة في مدح الرسولﷺ، ولكن في الوقت نفسه فالبيت بمثابة تعليل للبيت الذي يليه، وقد آثرنا ذكره في تشكيل حسن التعليل، وقد وصل الشاعر إلى هذا التشكيل – حسن التعليل– من خلال ظواهر الكون التي يجلوها الفكر، ويكشف عن العلاقات الناظمة لها في ثباتها وتغيّرها ولكون البدر رمزاً للعلوّ والإضاءة والاكتمال

(٥٤٠) عبد الفتّاح لاشين، **البديع في ضوء أساليب القرآن**، ص١٢١.
(٥٤١) عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص٢٣٧.

والترفّع عن الدنايا وهو ليس مصدراً للجمال فحسب، كما أنّ البحر ليس مصدراً للكرم فحسب، بل رمزاً للانبساط والسماحة والقوّة والعمق، والحياة نفسها، فقد أمكن الشاعر أن يقول: كيف يستطيع المرء أن يوفّيك ما أنت أهله من الثناء والحمد، ويقدر بقوله أوصافك الشريفة ونعوتك الكريمة! أليس البدر آخر ما يُذهب إليه تشبيه الواصف بالحسن والشرف؟ وقد أوفيتَ عليه بذلك، والبحر أليس آخر ما ينتهي إليه تشبيه الناعت بالجود والكرم؟[٥٤٢] فهذا التعبير فيه مبالغة في مدح الرسولﷺ.

أمّا من وجهة أخرى فإنّ الشاعر علّل عدم تمكّن "سَحبان" الذي كان هو أفصح الناس وأقدرهم على القول، أن يبلغ بعضاً من صفات الرسول ومناقبهﷺ، وقد يمكن القول: إنّ الشاعر ربط بين فصاحة وبلاغة الرسولﷺ وبين "سَحبان" الرجل الصالح؛ ليقول: هي ليستْ مسألة الفصاحة والاقتدار في الكلام فحسب، بل إنّها مسألة مقام الجمال والشرف والكرم والخير الذي ينهمر من هذا الرسولﷺ، ولابدّ من معونة الله في ذلك وتسديده حتّى يوفّق العبد إلى بلوغ هذا المقام، فهو مقتبس من الله.

وهنا توجّه الشاعر نحو أسلوب حسن التعليل؛ ليعلّل لماذا لم يتمكّن "سحبان" وغيره شأن الرسولﷺ ؟ ويجيب ببيت شعري معلّلاً؛ لأنّه بما أنّ البدر أقلّ جمالاً وشرفا من جمال الرسولﷺ والبحر أقلّ كرماً وخيراً، من كرم الرسولﷺ الذي لا حدود له، فكيف بمقدور "سَحبان" أو أيّ انسانٍ آخر مهما كان بليغاً وفصيحاً أن يبلغ أسلوب كلامه مقام الرسولﷺ؛ لأنّ حياة الرسولﷺ من الشموخ بحيث لا يستطيع لا "سحبان" ولا غيره أن يطاولها في بداهته وعظمته.

ومن هنا فإنّ حسن التعليل الأدبي من الأساليب الذي يعلو كثيراً من شأن الموصوف، وقد ربط الشاعر ما في الموصوف بعِلَلٍ وأحداث طبيعيّة، "وهذه العلل الخياليّة تكون لأغراض متعدّدة كالمبالغة في المديح وكإدخال السرور على الممدوح ونحو ذلك، وينبغي أن تكون ملائمة للمقام وغير متنافية مع الذوق والآداب الاسلاميّة."[٥٤٣]

(٥٤٢) سليم البشري، **نهج البردة لأمير الشعراء أحمد شوقي**، ص٦٥.
(٥٤٣) بسيوني عبد الفتّاح فيود، **علم البديع، دراسة تاريخية**...، ص٢٤٤.

ومن حسن التعليل قوله في الهمزية النبويّة:

خُلِقَتْ لِبَيتِك وهْوَ مَخلوقٌ لها ... إنّ العظائمَ كَفوؤها العُظماء

والذي يعنينا في هذا البيت أنّ الشاعر علّل وجود الخلائق بسبب خلق الرسولﷺ، وكان بدهيّاً أن يسبق ولادته أمور عظيمة، وأنّ الله عزّ وجلّ جَعَلَ إرهاصاتٍ عظيمة قبل مولدهﷺ، كما حدث أنّ الله عزّ وجلّ منع الفيل من أن يصل إلى بيته الحرام، وكان ذلك في عام مولده، يقول تعالى: ﴿ أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِأَصْحَابِ الْفِيلِ. أَلَمْ يَجْعَلْ كَيْدَهُمْ فِي تَضْلِيلٍ ﴾ (الفيل:١– ٢)، وحدثتْ خوارق يذكرها أهل السِيَرِ والتواريخ بعضها قد يمكن إثباته وبعضها اختلفوا في إثباته، لكنّ الذي يعنينا هنا جُمْلَةً، أنّ ولادةَ النبيﷺ شيءٌ عظيم، وقد حفّ التأريخ قبل ولادته بعظائم تمهّد لظهوره، منها ما كان بشرّ به عيسى عليه السلام.

ولكنّ الشاعر لا يكتفي بتلك الإرهاصات، بل يعلّل خلق العوالم وحتّى نشأة آدم والأنبياء عليهم السلام بسبب عظمة الرسول محمّدﷺ، وهذا غير محقّق، إنّما هذا التعليل هو بسبب إعجاب الشاعر بعظمة شأن الممدوح، وتبعاً لذلك فإنّ "نظرة شوقي إلى الرسول تقترب شيئاً ما من نظرة صوفيّة الروحية الخالصة الممثّلة في ما اصطلحوا عليه باسم " الحقيقة المحمّديّة" التي كانت أوّل ما خلق الله في خلقه، وظلّتْ تمدّ الأنبياء بنور الحقيقة بقدر، إلى أن تجلّتْ كاملة في آخر الأنبياء،"[٥٤٤] أو قد يكون اقتبس من القول المشهور: لولاك لولاك لمّا خلقتُ الأفلاك. على أنّه حديث قُدسي، وهو ليس بصحيح؛ لأنّ الحكمةَ في خلق الخلائق والكائنات لا يعلمه إلّا الحكيم العليم، وليستْ لسببٍ بين المخلوق والمخلوق الآخر.

وأحياناً قد أتى شوقي ببعض التعليلات لبعض الحوادث الطبيعيّة، بل ربّما بعضها قد حدثتْ بالفعل بسبب ميلاد الرسولﷺ، ولكن هذه الحوادث فيها نظر ويحتاج إلى التمحيص، ففي قوله في الهمزية النبوية:

ذُعِرَتْ عُروشُ الظالمينَ فَزُلْزِلَتْ ... وَ عَلَتْ على تِيجانِهِم أَصْداءُ

والنارُ خاويةُ الجوانبِ حَوْلَهُم ... خَمَدتْ ذوائِبُها وغاضَ الماءَ

(٥٤٤) عبد الرحمن بغداد، **إسلاميّات أحمد شوقي، دراسة نصّيّة تناصيّة**، ص٢١٢.

فقد يُروى عن عام ولادة النبيّﷺ أنّ أربع عشرة شُرفة من إيوان كسرى قد سقطتْ، وخمدتِ النار التي يعبدها المجوس، ولم تخمد قبل ذلك بألف عام، وانهدمتِ الكنائس حول بحيرة ساوة بعد أن غاضتْ وجفّتْ ماؤها، كما تهاوتْ الأصنام المنصوبة في الكعبة وحولها، وانكبّتْ على وجوهها، فهذه الأحداث سواءً وقعتْ أم لا فإنّ شوقي جعلها من حسن التعليل، ولا نستبعد وقوعها؛ فذكر الشيء معلّلاً أبلغ من ذكره بلا علّة لوجهين، كما أشار إليه الزركشي:

أحدهما: إنّ العلّة المنصوصة قاضية بعموم المعلول.

الثاني: إنّ النفوس تتبعث إلى نقل الأحكام المعلّلة بخلاف غيرها(٥٤٥).

(٥٤٥) بدر الدين محمّد بن عبد الله الزركشي، **البرهان في علوم القرآن**، دار إحياء الكتب العربيّة، عيسى الباب الحلبي وشركاؤه، القاهرة، ط١، ١٩٥٧، ج٣/ ص٩١.

٢,١,٢. المحور الثاني: التشكيلات التخييليّة البسيطة

٢,١,٢,١. التشكيل المبالغيّ

المبالغة لغة: يُقال: بالغ فلان في أمري، إذا لم يقصّر فيه،(٥٤٦) ويُقال: بَلَغَ منّي كلامك، أي: أثّر فيَّ تأثيراً شديداً. ومنه قولهم: تبالغ فيه المرض، أي: تناهى واشتدّ.(٥٤٧)

والمبالغة اصطلاحاً: هي أن " يُدّعى لوصف بلوغه في الشدّة أو الضعف حدّاً مستحيلاً أو مستبعداً؛ لئلّا يُظنّ أنّه غيرُ متناهٍ، أي: خوف توهّم السامع أنّ الموصوف قاصر في تلك الصفة.(٥٤٨) ووصفها الزركشي بأنّها: "الغاية في الحسن، وأعذب الكلام ما بولغ فيه."(٥٤٩) أمّا المبالغة عند عبدالقاهر الجرجاني فهو: "درجة تأتي بعد درجة الاقتصاد في الصفة."(٥٥٠) والقول إذا بلغ هذه الدرجة " إذا شاء سحر، وقَلبَ الصّور."(٥٥١)

يظهر من تعريف الزركشي والجرجاني إلى أنّ المبالغة يمكن أن يكون ضمن مباحث علم البيان، ذلك أنّ البيان قائم على المبالغة واستعمال المجاز الذي تزداد قيمة المبالغة فيه كلّما جمع بن المتنافرات والمتباعدات، وما يؤكّد هذا الأمر أنّ عبد القاهر الجرجاني قد أشار في مواطن كثيرة في حديثه عن مباحث البيان إلى "أنّها مبالغة في الوصف"، يقول متحدّثاً عن التشبيه:(٥٥٢) "فقولك رأيتُ أسداً، تريد وصفَ رجلٍ بالشجاعة، ولكنّ التشبيه قد حصل بالاستعارة على وجه خاصّ وهو المبالغة."(٥٥٣)

قيل للأصمعي: مَن أشعر الناس؟ قال: " الذي يجعل المعنى الخسّيس بلفظه كبيراً، أو يأتي إلى الكبير فيجعله خسّيساً."(٥٥٤) واستخدام الشاعر للمبالغة محفوف بخطرين، **أحدهما:**

---

(٥٤٦) ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة (بلغ).
(٥٤٧) كرم البستاني وآخرون، **المنجد في اللغة**، ص٤٨.
(٥٤٨) مرعي بن يوسف الحنبلي، **القول البديع في علم البديع**، (تحق، محمّد بن علي الصامل)، دار كنوز إشبيليا للنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربيّة السعوديّة، ط١، ٢٠٠٤، ص١٩٤.
(٥٤٩) الزركشي، **البرهان في علوم القرآن**، ج٣/ ص٥٥.
(٥٥٠) عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص٢٠٢.
(٥٥١) **المصدر نفسه**، ص٢٧٧.
(٥٥٢) خالد كاظم حميدي، **علم البديع رؤية معاصرة وتقسيم مقترح**، ص٢٣٦.
(٥٥٣) عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص٢٣، و١٩٣.
(٥٥٤) ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ج٢/ ص٥٧.

فشله في بلوغ الغاية التي ينشدها، و**الآخر**: تبايُن الأذواق في قبول مبالغته؛[٥٥٥] ولهذا فإنّ الجاحظ قال: إن أراد الأديب المبالغة وبلوغ أقصى النهاية، فلا بدّ من شهوةٍ قويّة وذوقٍ سليم.[٥٥٦] وذلك كي يستطيع الأديب الجمع بين المتنافرات والمتباعدات ممّا يؤدّي إلى المبالغة في الوصف أو المدح.

وقد أطلق علماء البلاغة على هذا الفنّ تسميات متعدّدة منها: الإفراط في الصفة، والغلوّ، والإغراق، والمُمْتَنِع، والتبليغ، ولكن لهذه الأسماء شأنٌ آخر ومدلولات أخرى، فالإغراق مثلاً يدخل في دائرة اللامعقول ولا أصل له، وكذلك الغلوّ هو تجاوز حدّ المبالغة تجاوزاً غير مطلوب، وهو محال وسرف وفيه كذب؛ لأنّه لا أصل له ينتسب إليه، وهكذا بالنسبة للمسمّيات الأخرى التي فيها معنى المبالغة ولكن بالتجوّز، بينما يتجلّى أصل المبالغة في ارتكاز الفنّان على فكرة لها وجود، وهدف يريد الوصول إليه، ومُتعة يريد إيصالها، وفنّ يريد أن يوفّره، وتأثير يريد أن ينقله...، وهذا ما يُقصد بالحقيقة الفنّيّة، والواقع الفنّي، وهي أوسع بكثير من الحقيقة المتمثّلة أمام أعيننا، والواقع المتنفّس بين ظهرانينا؛ لأنّه لا فنّ في الحقيقة والواقع، إنّما الفنّ في كيفيّة تناولهما وطريقة معالجتهما.[٥٥٧]

واختلفت آراء العلماء في المبالغة قبولاً وردّاً، فبعضهم رأى قبول المبالغة مطلقاً، وبعضهم رأى ردّها مطلقاً، وبعضهم رأى قبول أنواع منها وردّ أنواع، والخوض في هذه الآراء والمواقف ليستْ من شأن دراستنا، وإنّما نكتفي بما ورد في مدائح شوقي النبويّة.

وفي مبالغات شوقي نخرج من تداوليّات البيان باستعمال الإزاحة بطريقتين: اعتماداً على مبدئَي أو آليتي المشابهة(تشبيه، استعارة) والمجاورة (مجاز، كناية)، وندخل في المبالغة إلى استعمال الأسلوب الأقوى تنافراً في المجاورة بصورة حادّة مؤثرة، فيخرج من ميدان البيان(تداول المتكلّم) إلى ميدان الجرأة في التعبير المستفزّ للمتلقّي[٥٥٨] ومن خلال هذه الآليّتين نجد شوقي مبالغاً في ثلاث أبيات متتالية، وذلك في قصيدة نهج البردة، التي يقول فيها:

---

(٥٥٥) منير سلطان، **البديع في شعر شوقي**، ص٣٧٨.
(٥٥٦) عمرو بن بحر الجاحظ، **رسائل الجاحظ**، (تحق، عبد السلام هارون)، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ١٩٧٩، ج٤/ ص٢٤٦.
(٥٥٧) منير سلطان، **البديع في شعر شوقي**، ص٤٠٧- ٤١٣.
(٥٥٨) خالد كاظم حميدي، **علم البديع رؤية معاصرة وتقسيم مقترح**، ص٢٣٦-٢٣٧.

وصاحِبُ الحَوْضِ يَوْمَ الرُسلِ سائِلُة ... متى الوُرودُ؟ وَجِبريلُ الأمينِ ظَمِي

من المعروف أنّ الملائكة لا يجوعون ولا يظمأون، أمّا وصف جبريل الأمين بالظمأ والعطش، بمعنى أنّ حاله تقتضي ذلك إشفاقاً على حال وظمأ الناس، لِما يُرْهقهم من شدّة العطش وحرج الموقف، وهذه المبالغة من نوع الإغراق في الاستعمال الكنائي، أي كاد جبريل أن يظمأ لهول يوم القيامة، وكذلك لِما يُحسّ من كثرة عطش الناس إشفاقاً عليهم، ومن هنا ندرك أنّ الشاعر من خلال هذا التشكيل المبالغي استطاع أن يتخيّل ويُخيّل بالقارئ، ويخلُق صورة جميلة، وهو أنّ الرسولﷺ، يوم القيامة ناظراً ربّه أن يؤذنَ له الورود على حوض الكوثر، كي يسقي المؤمنين عطشهم.

ولكنّ الشاعر لم يكتفِ بعطش المؤمنين فحسب، بل أدخل جبريل عليه السلام من عداد الظامئين كنايةً، ومن اللائق مبالغة الشاعر في هذا المعنى، وذاك كي يبالغ من هول الفاجعة؛ و" ليلقي في روعنا أنّ الأمر مهول، وأنّ الذي أحسّه قد خرج عن مألوف العادة؛"[٥٥٩] ولكن ينبغي الإشارة إلى أنّ هذه المبالغة مصدره العاطفة الحقيقيّة الصادقة ممّا جعل الشاعر يبالغ في مدحه تجاه الرسولﷺ، بأنّه يذهب بالعطش حتّى ولو كان العاطش جبريل الأمين عليه السلام الذي هو من أقرب الملاك عند الله، فانظر ماذا فعل أسلوب المبالغة في إثارة الروعة في نفوس القرّاء! وكم جعل الكلام فخماً قويّاً! أليس من العجيب أنّ يظمأ "جبريل الأمين" يوم القيامة؟، هذا كلّه يجعل القارئ أن يتخيّل هذا المشهد المروّع في أعماقه، ويحركّ فكره أكثر من المعهود، وقد تجلّى شوقي في هذه الصورة الشعريّة كبراعة الرسام، فإذا بهذا التشكيل قد أدّى بالقارئ إلى معنى مبتكر، يختلف اختلافاً بيّناً عن المعاني المألوفة، ومن هنا فإنّ "مقياس المبالغة ليس ذاتيّاً من قِبلِ الشاعر، ولا انطباعيّاً من قِبل القارئ، ولكنّه درجة من التعاون والتعاطف بينهما، تجعل الصورة ممتعة ومقبولة ومثيرة للخيال."[٥٦٠]

ثمّ يلي هذا البيت بيتان آخران، يبالغ فيهما بقوله:

سَناؤُهُ وَسَناهُ الشمسُ طالعةً ... فالجُرْمُ في فَلَكٍ، والضَوْءُ في عَلَمِ

---

(٥٥٩) منير سلطان، **البديع في شعر شوقي**، ص٤٣١.
(٥٦٠) **المصدر نفسه**، ص٤١٨.

قَدْ أَخْطَأَ النجمَ ما نالتْ أبوّته ... مِن سُؤددٍ باذخٍ في مظهرٍ سَنَم

وفي هذين البيتين نصل إلى ذروة صورة التشكيل المبالغي، من خلال تشكيل المعنى في الصورة الشعريّة مبالغاً، يقول الشاعر: لئن كانتْ الحقيقة المحمّديّة قد سَمَتْ على جميع العوالم، وعَلَتْ على كلّ الكائنات، فإنّ نورهﷺ، عمّ البرايا جميعاً، وشاع في الأرض والسماء، ثمّ يأتي الشاعر في الشطر الثاني لِيصِفَ وليدقّق في هذا النور فيشبّه نور الرسولﷺ بنور الشمس، وفي ذلك مبالغة في علوّ قدرها، وأهمّيّة رسالتها، وبهذا التشبيه يكون التشكيل المبالغي، أعمق في الدلالة وفي الصورة، فيقول: كما يتّصل نور الشمس بآفاق هذا العالم السفلي وجرمها، جارٍ في مذهبها الرفيع سابحٍ في فلكها العلويّ، وإنّ النجم بالرغم من علوّه وارتفاعه لم يدرِك ما أَدْرَكَ أصولهﷺ من المجد والشرف الرفيع.(٥٦١)

وإذا كان الشمس تنزع إلى التنقّل، وتنكمش في برج الحمل، إلّا أنّ وجه الرسولﷺ يبدّد الظلمات بوجهه؛ ولهذا فإنّ حقيقتهﷺ أسمى وأرفع، ونوره أعمّ وأنفع؛ لذا كنى الشاعر عن علوّه وشرفه، واستعار لتلك الكمالات لفظة " الشمس" على سبيل الاستعارة المباشرة، فبلغ بالمعنى أقصى غاية حتّى استعار "الشمس" لكلامه.(٥٦٢) ولا يخفى أنّ الشاعر هنا قد بالغ في مدح الرسولﷺ؛ ومن المعروف أنّ الرسولﷺ كان ذو وجهٍ نورانيّ، ولكن لم يُعرف منه ما يقوله الشاعر، إنّما أراد الشاعر أن يقفز على خياله المحدود في مدحه للرسولﷺ؛ ليطير بخيال القارئ إلى وادٍ بكر لم تحطّ فيها أقدام الشعراء، وكل هذا عن طريق المبالغة في الوصف.

ويقول في ذكرى المولد:

مَدَحْتُ المِالِكينَ، فَزِدْتُ قَدْراً ... وَحِينَ مَدَحْتُكَ اقتَدْتُ السحابا

فقد عدّ الشاعر مدح الحكّام أمراً طبيعيّاً حيث يزيده مكانة واحتراماً ورفعةً في قدره، ولكن بمدحك يا رسول اللهﷺ " اقتدتُ السحابا " وأصبحتُ سابحاً في السموات من الرفعة وعلوّ الشأن، وفي هذا التعبير مبالغة متناهية، أي اقتدتُ كاقتداء السحاب في الرفعة بمدحك يا رسول اللهﷺ، وهذا التعبير صورة متشكّلة متضخّمة أنتَجَتْها خيال شوقي؛ لتؤدّي إلى مبالغة التعظيم، من نوع

(٥٦١) سليم البشري، **نهج البردة لأمير الشعراء أحمد شوقي**، ص٣٤.
(٥٦٢) منير سلطان، **البديع في شعر شوقي**، ص٤٣٨.

الغلوّ إذ الوصول إلى السحاب بدون أيّة وسيلة أمرٌ مستحيل ولا يتسرّب شكٌّ في عدم صحّته وصوابه؛ ولكن لا يخفى ما لهذا التعظيم المبالغ من صورة وخيال ولفتة شاعريّة تستهوي أذن السامع وتدفع القارئ بأن يقف ويفكّر، كيف للمرء أن يقتدي السحاب! " والمتكلّم لا يلجأ إلى المبالغة إلّا إذا عجز عن التعبير الجيّد، وابتكار المعاني، فهو يلجأ إلى المبالغة لسدّ خَلَلِهِ وتتميم نقصه."(٥٦٣)

ولكن هذا العجز والنقص، ليسا بسبب عجز التعبير عند شوقي، إنّما هو تعبير عمّا في أعماق الشاعر والتمرّد على حنينه، والإحساس بعظمة الرسولﷺ، فإذا الممدوح أنموذج ومَثَل أعلى، يتجسّد فيه كلّ الصفات؛ لذلك على الشاعر إلّا أن يتدفّق وينزع بالمعاني الجديدة والصُور البديعة؛ لِيلقيها على الممدوح؛ وليستريح نفسه أمام ممدوحه، ويحسّ أنّه أدّى أمانة المدح على أفضلها، وأنّه بهذا المدح ارتفع إلى علّيات سماوات الفخر والاعتداد بالنفس.

ومن جمال المبالغات ما قاله شوقي في الهمزية النبوية:

في كُلِّ مِنطَقَةٍ حَواشي نورِها ... نونٌ، وَأَنتَ النُقطَةُ الزَهـــراءُ

أَنتَ الجَمالُ بِها وَأَنتَ المُجتَلى ... وَالكَفُّ، وَالمِرآةُ، وَالحَسناءُ

تقف دلالة هذا المدح هنا شاخصة في أسمى معانيها، إذ صوّر الشاعرُ الرسولَﷺ، وهو يعرج إلى السموات بأنّه كان مُطلَق الجمال فيها، وحُليةً لها، وقَلادة على جِيدها، وبأنّه كان النقطة الزهراء في مناطق النور، وهذه النقطة هي علاقة المكان بمركزه، فإذا كان الضوء يستحوذ على مكانٍ ما، فضوء الممدوح يمثّل مركز هذا الضوء، وإنّ النظر إلى الأشياء مهما كانتْ صغيرة أو كبيرة ينطلق من تلك النقطة، العمياء في الغالب، التي تعدّ بداية تكوين تلك الأشياء، فهي أشبه ما يكون بجوهر الأشياء جميعاً، والتي لا يمكن أن نتصوّر دائرة الإمكان بدون ملاحظتها، والنبيّﷺ هو تلك النقطة، وهي نظرة فلسفيّة قديمة قائمة على قانون التشكيل الجسمانيّ للأشياء، من النقطة أوّلاً ثمّ الخط ثمّ الشكل التامّ.

(٥٦٣) بسيوني عبد الفتّاح، **علم البديع دراسة تاريخية...**، ص١٩٩.

ثمّ صوّر الشاعرُ الرسولَﷺ بأنّه مشدوهٌ بما يرى من جمال وجلال السموات، ولكنّه هو الجمال والجلال عينُه، فكأنّما كان وهو يتملّى بالنظر إلى جمال السموات وجلالها، فقد يتملّى بالنظر إلى نفسه، فهو الجميل، وهو الجمال، وهو الناظر إلى الجمال، وهو الجميل بيده مرآة يرى فيها جماله، "وفي هذه الصورة سَبَحات صوفيّة، ومبالغة في الوصف الجسديّ وتشبيههﷺ بالحسناء التي بيدها مرآة، تراقب فيها حركات سيمائها الجميلة، وهو تشبيه لا يناسب المقام؛[٥٦٤] لأنّ المقام هو مقام الرسولﷺ، إلّا أنّه خيال شوقي الذي يختزل الجمال ومصدره ومرآته العاكسة في شخص محبوبهﷺ، ومُجمل معنى البيت كناية عن وصف النور المحمّدي الذي فيه الإحاطة وفيه الشوق لجمال وجهه، وهنا تكمن براعة الفنّان إذ نجح في توظيف هذا التشكيل؛ ليبلغ إلى أقصى غاياته للمعنى الذي يقصده، حتّى يتحوّل العمل الفنّي إلى هيكل له خلايا نابضة، وكلّ خَلية لها جمالها الخاصّ، وطعمها ورائحتها.

ويقول أيضاً مُبالِغاً في ذكرى المولد:

كَأنّ القلبَ بَعْدَهُم غَريبٌ ... إذا عَادَتْهُ ذِكْرى الأهلِ ذابا

فلفظ: "ذابا" على بساطته لا يحدّه المعنى المعجمي إذ هناك مبالغة؛ لأنّ القلب لا يذوب بسبب ذكرى الأهل، ولكن يفهم من السياق أنّ هذا اللفظ كناية عن شدّة تأثّرها وانفعالها وكذلك كناية عن ضعف حال الشاعر وهزاله، وأنّ قلبه غريب في جسده، حتّى كاد أن يذوب في هذه الغربة وتُضحّى بنفسه فتفنى، وما هذا الفناء إلّا بسبب فراق الأحبّة، ومن خلال هذه المبالغة فقد استطاع الشاعر أن يبوح بما في مشاعره من الوَلَع والوَجْد حتّى اقترب القلبُ من الحرقة والذوبان، ومن هنا فإنّ خيال الشاعر كان في مستوى الحادثة، فقد أجاد صياغة الصورة التي جسّدتْ تجسيداً كاملاً من موقف نفسي الذي أصاب قلب الشاعر؛ ولتكون صورة المعاني على أدقّ وجهه، ومرتبطة بالحال التي أراد الشاعر لكلامه أن يجيء مطابقًا لحالته النفسيّة، فالمبالغة فيها داخلة في غرض الشاعر، وهكذا فإنّ العظمة تدعو الفكر العميق والخيال الخصب إلى الابتكار والابتداع فكراً وخيالاً.

(٥٦٤) سعاد عبد الوهاب عبد الكريم، **إسلاميّات أحمد شوقي**، دراسة نقديّة، ص١٥٣.

وليبالغ في براعته وأصالته الشعريّة، يصوّر لنا صورة لم نألفها من قبل. إذ يقول في ذكرى المولد:

وَلَوْ أنّي خَطَبْتُ على جَمَادٍ ... فَجَرْتُ بَهَ الينابيعَ العِذابا

الفكرة الرئيسة في هذا البيت هو مفاخرة الشاعر بنفسه، ولكن هذه المفاخرة الشخصيّة لا تظلّ مع انغلاق الذات وتحجّر الفردية، فالفخر هنا لم يظهر ادّعاءً فارغاً ومبالغة مستهجنة، هو يفاخر بفصاحته وأصالته الشعريّة، والمفاخرة هنا مقبولة مستساغة؛ لأنّها مفاخرة لأمير الشعراء بنفسه، أمّا ما يرفع من قيمة هذا البيت فهو الإطار الفنّي وإغنائها بلمحات الخيال، فصورة مخاطبة الشاعر مع الجمادات، وانفجار الينابيع في الأخير، تجاوزٌ عن طبيعة الأشياء وعَبْثٌ بالمُسَلَّمات، في سبيل الوصول بالمعنى إلى أقصى حدوده وبالفكرة إلى أبعد غاياته، إذ تتخلّل ذهنُ المتلقّي فيتخيّل صورة، وهذا الإهتياج والإخلال إنّما يأتيان من تمكّن الشاعر وحذاقته الشعرية، أمّا مبالغة الشاعر هنا فليستْ لقصد المبالغة والعُجب بالنفس، وإّنما جاءتْ نتيجة حرارة النَبْوَة الشعريّة والحالة الشعوريّة المتّحدة مع ممدوحه الكريم، وما هذه المبالغة إلّا خطوط في لوحات، رفعتْ من قيمة الخلق الفنّي، وبهذا فإنّ المتلقّي يكون شريكاً في إنتاج المعنى، وأخيراً فإنّ "المبالغة ليستْ مهارة في اصطياد الصورة التي تبلغ بالمعنى أقصى درجات معناه فحسب، إنّما هي في الصدى الذي تتركه في النفوس، والقَبول الذي تحظى به، والطرافة التي تحتويها، والمعنى البعيد العميق الذي تؤدّيه".[٥٦٥]

(٥٦٥) منير سلطان، **البديع في شعر شوقي**، ص٤٥٥.

٢,١,٢,٢. تشكيل تجاهل العارف

الجهل لغةً: الجهل نقيض العلم، وقد جهله فلان جهلاً وجهالةً وجَهِلَ عليه: أظهر الجهل. وتجاهَلَ: أرى من نفسه الجهل وليس به،(٥٦٦) واستجهله: عدّه جاهلاً واستخفّه أيضاً والمجهل، المفازة لا أعلام فيها،(٥٦٧) وأرضٌ مَجهلٌ، لا يُهتدى فيها.(٥٦٨)

واصطلاحاً: هو أن تسأل عن شيءٍ تَعْلَمُهُ حقيقةً، موهماً أنّك لا تعرفه، وإنّه ممّا خالجك فيه الشكّ والريبة، وشبهة عرضتَ بين المذكورين، وهو مقصد من مقاصد الاستعارة يبلغ به الكلام الذروة العليا ويحلّه في الفصاحة المحلّ الأعلى،(٥٦٩) نتيجة الزحزحة بالمواقف وفعل التخييل والنقل بالدلالات وظلالها،؛ ولورود هذا اللون في أساليب القرآن الكريم فقد عدل السكّاكيّ عن تسميته " تجاهل العارف"، وابتكر له اسماً آخر، وسمّاه " سوق المعلوم مساق غيره"، وذلك تأدّباً مع أساليب القرآن الكريم وتنزيهاً لله عزّ وجلّ عن لفظة " تجاهل"،(٥٧٠) والغرض الفنّي من سوق المعلوم مساق غيره يمثّل في الأغراض الآتية

أ- **التحقير:** كقوله تعالى في حقّ النبيّ حكاية عن الكفّار: ﴿ وَقَالَ الَّذِينَ كَفَرُوا هَلْ نَدُلُّكُمْ عَلَى رَجُلٍ إِذَا مُزِّقْتُمْ كُلَّ مُمَزَّقٍ إِنَّكُمْ لَفِي خَلْقٍ جَدِيدٍ ﴾ (سبأ: ٧)، فهم يعنون "برجل" محمّدﷺ، وكأنّهم لم يكونوا يعرفون عنه شيئاً، سوى أنّه رجلٌ ما، مع أنّهم كانوا يعرفونه حقّاً كما يعرفون أبناءهم.

ب- **التقرير:** كقوله تعالى: ﴿ وَإِذْ قَالَ اللَّهُ يَا عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ أَأَنْتَ قُلْتَ لِلنَّاسِ اتَّخِذُونِي وَأُمِّيَ إِلَهَيْنِ مِنْ دُونِ اللَّهِ ﴾ (المائدة: ١١٦)، وقوله تعالى: ﴿ وَمَا تِلْكَ بِيَمِينِكَ يَا مُوسَى ﴾ (طه:١٧) وهذان الموضعان " أأنت قلتَ" و" وما تلك " خرجا مخرج التقرير.

ت- **التعريض:** كقوله تعالى: ﴿ قُلْ مَنْ يَرْزُقُكُمْ مِنَ السَّمَاءِ وَالْأَرْضِ قُلِ اللَّهُ وَإِنَّا أَوْ إِيَّاكُمْ لَعَلَى هُدًى أَوْ فِي ضَلَالٍ مُبِينٍ ﴾ (سبأ:٢٤)، فالله ورسوله أعلم ممّن هو على الهدى ولكنّه

---

(٥٦٦) ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة (جهل).
(٥٦٧) أبي بكر الرازي، **مختار الصحاح**، ص١١٥.
(٥٦٨) الفيروز الآبادي، **القاموس المحيط**، ص٩٨١.
(٥٦٩) يحيى بن حمزة العلوي، **الطراز**، ج٣/ ص٨٠.
(٥٧٠) بسيوني عبد الفتّاح فيود، **علم البديع دراسة تاريخية...**، ص٢٢٦.

ساق الكلام على هذا النحو للتعريض بعد هداهم، وهناك فائدة أخرى، وهي أنّه جيء بهذا الكلام على هذا الوجه من الإبهام ليكون سبباً في بعث المشركين على التدبّر والتأمّل في حال أنفسهم وحال النبيﷺ، والمؤمنين، حتّى إذا أمعنوا النظر علموا أنّهم على ضلالة، فيبعثهم ذلك على الاهتداء بالإسلام.

ث- **التوبيخ:** منه قول ليلى بنت طريف الشيباني في رثاء أخيها حينما قتله يزيد بن مزيد الشيباني في خلافة هارون الرشيد.

أيا شجر الخابور مالكَ مورقاً ... كأنّك لم تجزع على ابن طريف

فليلى تعلم أنّ شجر هذا النهر لا يعرف ابن طريف ولا يجزع لقتله، ولا يكون الجزع إلّا من العقلاء، لكنّها تجاهلتْ ذلك، فأظهرتِ الشجر بمظهر العاقل وأنّ الواجب عليه الجزع فيذبل ولا يورق، فلمّا أورق اتُّجهتْ إليه باللوم والتعنيف... وإذا كان الشجر يلام على عدم الجزع فغيره من العقلاء أولى باللوم.

ج- **المبالغة في المدح:** كقول البحتري يمدح الفتح بن خاقان:

ألمع برق سرى أم ضوء مصباحٍ ... أم ابتسامتها بالمنظر الضاحي

فالشاعر يعلم أنّ الذي ظهر إنّما هو ابتسامتها، لكنّه تجاهل وتظاهر بأنّه التبس عليه الأمر فلم يدر، هل هذا اللمعان المشاهد من ثغرها عند ابتسامتها، لمع برقٍ سرى أم ضوءُ مصباحٍ، أم ضوء ابتسامتها؟ وفي ذلك إظهار لمفاتنها مبالغة في المدح

ح- **المبالغة في الذمّ:** كقول زهير بن أبي سلمى:

وما أدري وسوف إخال أدري ... أ قومُ آل حصنٍ أم نساء

فزهير يعلم أنّ آل حصن رجال، لكنّه تجاهل وتظاهر بأنّ ذلك قد التبس عليه فلم يدر، أ هم رجالٌ أم نساء؟ وسيعلم في المستقبل، فهو يعني أنّهم لضعفهم وقلّة جدواهم قد التبسوا عليه بالنساء.

خ- **التدلّه في الحب:** كقول الشاعر:

بالله يا ظبيات القاع قلنَ لنا ... ليلايَ منكنّ أم ليلى من البشر

فالشاعر يعلم أنّ ليلاه من البشر، ولكنّه لفرط حبّه وشدّة هيامه وقوّة صبابته تجاهل تلك المعرفة، وساق الكلام مساق من لا يعلم أنّها من البشر، وكأنّ الحبّ قد دهشه وسلب عقله

فصار لا يدري: أليلاه من البشر أم من الظبيات... وليؤكّد ذلك التجاهل توجّه بسؤاله إلى الظبيات وهو يرمي من وراء ذلك إلى الترجمة عن ذهوله، ومدى سيطرة حبّها عليه، حتّى أفقدته صوابه.

ومن صور تشكيل تجاهل العارف في مدائح شوقي النبويّة، ما يقوله في نهج البردة:

مَنْ أَنْبَتَ الغُصْنَ مِنْ صَمْصامَةِ ذَكَرٍ؟ ... وأخرجَ الرِيمَ مِنْ ضِرْغامَةِ قَرِمِ؟

فالشاعر من خلال هذا البيت أدّى أسلوبين اثنين من التشكيل المعنوي، **الأوّل:** المبالغة في الوصف، إذ لا يمكن بل ومن المستحيل إنبات الزهرة من السيف، وكذلك ولادة الغزال من الأسد، **والثاني:** أسلوب تجاهل العارف الذي هو موضوع بحثنا، إذ يتساءل الشاعر متعجّباً ويبدي دهشته: كيف يولد ويخرج من ظهر هذا الرجل الفحل الضخم القاسي الشرس الشبيه بالسيف في صلابته ومضائه، هذه النبتة الصغيرة الرقيقة والزهرة الناعمة العطرة! وأيضاً كيف يخرج من حيوانٍ شرس مفترس لمن يشبه الأسد في قوّته وسطوته وبأسه مثل هذا الغزال الرقيق الناعم الأبيض!(٥٧١)

ولهذا فإنّ ممدوح الشاعر إلى جانب جماله الذي يذهب بالألباب ويسحر النفس وينعش الروح، وهو فضلاً عن ذلك يملأ النفس بهجةً وسروراً لمجرّد النظر إلى وجهه، إلّا أنّ الشاعر قد أذهب بالفكر، ألّا يفكّر في هذه الصفات الجميلة الناعمة، فجماله واقع ثابت، وقد انتهى الشاعر تجاهله من ممدوحه، أنّه كيف أنبتَ وكيف أخرج! وما ذاك إلّا ليثير وجدان القارئ، وهو من عوامل التنبيه ما يهيّئ السامع للدخول في الجوّ ومماشاة الشاعر، وبهذا التجاهل والدهشة والحيرة، فقد صنع الشاعر تصويراً وخيالاً لا يتحقّق في عالم الواقع إلّا أنّه انتشل التعبير الشعري من وهدة المباشرة إلى قمّة التعبير الفنّي، ويرتقي درجات سلّم الفنّي، ممّا رفع من القيمة الأسلوبيّة، وأثار الحيويّة في هذا الجوّ العامّ.

ويقول أيضاً في القصيدة نفسها:

هَلْ أَبْصَرُوا الأَثَرَ الوَضّاءَ؟ أَمْ سَمِعُوا ... هَمْسَ التسابيحِ والقرآنِ مِن أُمِمِ؟

وَهَلْ تَمثّلَ نَسْجُ العَنْكَبوتِ لَهُم؟ ... كالغابِ، والحائماتِ الزغبُ كالرُخـــــمِ

(٥٧١) سليم البشري، **نهج البردة لأمير الشعراء أحمد شوقي**، ص١٩.

والشاعر في هذا البيت يتجاهل حقيقة، وهو يعلم أنّه لم يحدث شيء من هذا، ويبدأ البيتين باستفهام مجازي الذي يساعد المعنى أقصى غاياته، وهو هنا يستفهم متعجّباً، ويتجاهل هذه الواقعة التي حدثتْ بالفعل، إذ يقول: ما الذي أمسك هؤلاء الفرسان الشجعان عن الدخول في الغار؟ هل أبصروا أثرَ النبوّة الوضّاء؟ فدَخَلتهم من ذلك الهيبة، أم سمعوا تسبيحهﷺ في جوف الغار وقراءته القرآن، فوقعتْ لهم روعة وأدركتهم له رقّة، أم منعهم من النفوذ إلى الغار ما تهدّل على فَمِهِ من العنكبوت – ذلك النسج الرقيق الواهن– كان غاباً كثيفاً منيعاً لا يُنال ما وراءه، فخافوا الضنّى فيه، أم كان ذلك الحمام الوادع على مجازه، كان رخماً يتخطّفهم وينفذ بهم إلى جوّ السماء أو يهوي بهم في مكانٍ سحيق.(٥٧٢)

ومن المعلوم أنّ هذه الجماعة التي كانوا وكّلوا للقبض على الرسولﷺ، إذا لم يستطيعوا أن يتمكّنوا منهﷺ ليست لهذه الأسباب أبداً، فلا وضاءة وجه النبيّﷺ وتسبيحاته أخافهم، ولا الضنى من نسج العنكبوت الذي لا يُضنى فيه أحدٌ أبداً ولا الخوف من الحائمات مَنَعَهُم أن يُمسِكوا بالرسولﷺ وصاحبه، أمّا الشاعر فيتجاهل هذه الواقعة، وهو يعلم من دون شكّ أنّ الذي نجى الرسولﷺ، وصاحبه كانت مشيئة الله فحسب، لكنّه تجاهل تلك المعرفة وتظاهر بأنّه التبس عليه الأمر فلا يدري كيف كانت هذه الواقعة؟ فهو من جهة مبالغة في المدح، ومن جهة أخرى، التحقير والاستفزاز والازدراء بهذه المؤامرة التي تشكّلوها على الرسولﷺ، وإفادة أنّهم بلغوا في الضعف أمام الرسولﷺ مبلغاً يحصل معه ذلك اللبس، فقد يكون أنّهم علموا أنّ الرسولﷺ هو داخل الغار وخبّأ نفسه منهم ولكنّهم قد يكون خافوا من وضاءة وجه الرسولﷺ، أو قد يكون خافوا من تكاثف نسج العنكبوت لو ضاعوا فيه أو من ريشة جناح الحمام يهوي بهم في مكانٍ سحيق، وفي هذا التجاهل إثارة الخيال؛ ليضع القارئ في جوّ المشهد ويحطّه في مناخه ولْيَقَع على إلماحاتٍ خاطفة فاعلة في النفس.

وفي الهمزيّة النبويّة، يقول شوقي:

هَلْ كانَ حَوْلَ مُحَمّدٍ مِنْ قَومِهِ ... إلّا صَبيٌّ واحِدٌ وَنِساءُ

وفي هذا البيت جاء الشاعر بتشكيل سوق المعلوم مساق غيره، ولكن على هيئة الاستفهام

(٥٧٢) سليم البشري، **نهج البردة لأمير الشعراء أحمد شوقي**، ص٦١.

الإنكاري إذ يقصد الشاعر ويريد أن يقول: صحيح أنّه آمن بالرسولﷺ أوّل الأمر صبيٌّ واحد وهو (الإمام علي) كرّم الله وجهه، ومن النساء واحدة وهي (خديجة بنت خويلد)، ولكن لمّا جهر النبيّﷺ الدعوة لبّاه في كلّ قبيلة جماعة قليلة مستضعفون فدافعوا عنه ونصروه وقاتلوا من أجل دعوته.

ومثل هذا الاستفهام الإنكاري الذي فيه دلالة سوق المعلوم مساق غيره، قوله:

يا جاهِلينَ عَلى الهادي وَدَعوَتِهِ ... هَل تَجهَلونَ مَكانَ الصادِقِ العَلَمِ

فالاستفهام في قوله (هل تجهلون) إنكاري، ومعنى البيت: كيف تنكرون الداعي إلى الحقّ، وتكذّبون رسالته، وأنتم أعلم الناس بموضعه من الصدق وتنزّهه عن قول الزور، وعصمته عن الباطل ونزاهته عن الكذب، فما كان لكم أن تتجاهلوا أنفسكم تجاه هذا الرسولﷺ الأمين الصادق، ودعوته التي ليستْ فيها إلّا الرحمة والسلام. وهذا التجاهل إنّما أتى به الشاعر للمبالغة في ذمّ هؤلاء الذين لم يذعنوا لقول الرسولﷺ، وليس هذا فحسب بل قد حاربوه وعذّبوا أصحابه، وأخرجوه من موطنه.

ومرّة أخرى يسوق شوقي علمه مساق غيره، ويقول:

أ لِمثلِ هذا ذُقْتَ في الدُنيا الطوى ... وانشقّ مِنْ خَلَقٍ عَلَيكَ رَداءُ؟

وفي هذا البيت فإنّ سوق المعلوم مساق غيره مرتبط بأبيات قبله، إذ يتساءل الشاعر، قائلاً: يا رسول اللهﷺ أنت ذُقتَ في الدنيا أوجاعاً وآلاماً كثيرة؛ أهذا من أجل أن تُعطى شرف الشفاعة يوم القيامة وسقاية المؤمنين من حوض الكوثر؟ وهنا يقصد الشاعر من وراء هذا التعبير، إذا كان يا رسول اللهﷺ جوعك وآلامك لهذا فإنّه مِن عظمتك، أمّا إذا كان لأي سببٍ آخر، فأنت أعظم وأجمل ما في هذه الدنيا من كلّ شيء فلا يمكن أن تعيش في هذا الحال، وما هذا التجاهل إلّا للتدلّه في حبِّ الرسولﷺ وعشقه، وبذلك استطاع الشاعر من خلال هذا التشكيل أن يستفزّ ذهن المتلقّي، وحثّه على التأمّل والتفكّر، إذ هو لا يقصد السؤال والاستفهام بل قَصَدَ دلالات أبعد تُفهم من السياق.

٢,١,٢,٣. تشكيل تأكيد المدح بما يشبه الذم

يُعدُّ هذا اللون البديعي من ابتكار ابن المعتزّ واصطلاحه، وقبل حديثنا عن هذا التشكيل فإنّ **التأكيد لغةً** هو تمكين الشيء وتقوية أمره، وتثبيته في النفوس، وفائدته إزالة الشكوك وإماطة الشُبُهات عمّا كان المخاطب بِصَدَدِهِ.(٥٧٣)

ويبدو أنّ التعريف **الاصطلاحي** لهذا التشكيل قائمٌ على مباغتة السامع بخلاف ما يتوقّعه؛ ذلك لأنّ المتكلّم عندما يسوق صفة مدح ثمّ يورد أداة استثناء يتوقع السامع في هذه الحالة أن يسمع من المتكلّم صفة ذمّ بحكم أداة الاستثناء التي تفيد أنّ ما بعدها يأتي خلاف ما قبلها حُكماً ومفهوماً، وفي هذا يُباغَتُ السامع بخلاف ما تهيّأ له يقيناً.(٥٧٤)

إذاً سرّ التأكيد في هذا التشكيل أمران: **الأوّل** أنّه كدعوى الشيء ببيّنة وبرهان، حيث يستدلّ فيه على نفي العيب عن الممدوح بتعليق وجوده على المحال؛ لأنّ المتكلّم علق ثبوت العيب الذي هو نقيض المدعى على كون استثني عيباً، وكونه عيباً محال، والمعلّق بالمحال محال، فيكون ثبوت العيب محالاً وبذلك يلزم ثبوت نقيضه هو عدم العيب، أمّا **الثاني** فيقوم على مفاجأة السامع بصفة من صفات المدح، إذ كان يتوقّع صفة ذمّ ثمّ يستثنى صفة مدح أخرى لتقوية المدح، وذلك باستخدام أداة من أدوات الاستثناء أو الاستدراك، وفي هذه الحالة تتحول الاستثناء من الاتّصال إلى الانقطاع، وهذه المفاجأة والمباغتة هي بلاغة هذا التشكيل المعنوي، وبذلك يكون تأكيد المدح بما يشبه الذم على ثلاثة أضرب:

الأوّل: أن يستثنى من صفة ذمّ منفيّة عن الشيء صفة مدح بتقدير دخولها فيها، كقول النابغة الذبياني: ولا عيب فيهم غير أنّ سيوفهم ... بهنّ فلولٌ من قِراع الكتائب

إذ نفى الشاعر عن ممودحيه صفة ذمّ، هي العيب فيهم ثمّ استثنى بأداة الاستثناء (غير) صفة مدح هي أنّ سيوف أولئك الممدوحين فيها فلول من قراع الكتائب ومنازلتها، فدخلتْ صفة المدح هذه في صفة المدح السابقة مؤكّدة إيّاها ومثبتة حكمها.

---

(٥٧٣) يحيى بن حمزة العلوي، **الطراز**، ج٢/ ص٧٦.
(٥٧٤) أحمد مطلوب وحسن البصير، **البلاغة والتطبيق**، ص٤٤٨.

الثاني: أن يثبت لشيءٍ صفة مدح، ثمّ يؤتى بعدها بأداة استثناء تليها صفة مدح أخرى، كقول النابغة الجعدي: فتىً كملتْ أخلاقه غير أنّه ... جوادٌ فما يُبقي من المال باقيا

فالشاعر قد أثبت لممدوحه صفة مدح هي كمال أخلاقه ثمّ أتى بأداة الاستثناء (غير)، فوّهم السامع أنّه سياتي بصفة ذمّ، ولكنّه أورد صفة مدح ثانية، هي أنّه جواد فما يُبقي من المال باقياً[٥٧٥]، فتأكّد وترسّخ مدحه بالسخاوة والعطاء، ومن ذلك قول المصطفىﷺ: " أنا أفصح العرب بيد أنّي من قريش" أي: لِما أنّي من قبيلة قريش التي هي أفصح القبائل، فأنا أفصحهم وأفصح العرب، فالرسولﷺ، بهذا الأسلوب أثبت فصاحة قريش وفصاحة لسانه، وأكّد على مدح لغته وأسلوب الفصيح بما يشبه الذمّ.

الثالث: أن يؤتى بمستثنى فيه معنى المدح معمولاً لفعل فيه معنى الذمّ ويكون الاستثناء حينئذٍ مفرّغاً ومنه قوله تعالى ﴿ وَمَا تَنْقِمُ مِنَّا إِلَّا أَنْ آمَنَّا بِآيَاتِ اللَّهِ رَبِّنَا لَمَّا جَاءَتْنَا﴾ (الأعراف: ١٢٦)، أي ما تعيب منّا إلّا أصل المناقب والمفاخر كلّها، وهو الإيمان بآيات الله عزّ وجلّ، وهذا ليس بعيب، فلا عيب فينا يستوجبُ النقمة.

تسميات تأكيد المدح بما يشبه الذم:

لقد تعدّدت تسميات تشكيل تأكيد المدح بما يشبه الذم منذ أن استخرجه ابن المعتزّ وعدّه من محاسن الكلام،[٥٧٦] فقد سُمّي " المدح في معرض الذمّ" و "النفي والجحود"،[٥٧٧] كما سمّي"الاستثناء"؛ لأنّ تشكيله المعنوي من أثر أداة الاستثناء التي يُبنى عليها، ومن الجدير بالذكر أنّ هذا اللون البديعي قد احتلّ منزلة سامية في البلاغة العربيّة؛ وذلك لِما فيه من خلابة وطرافة تجذُبُ انتباه السامعين، وتخلع على الكلام ثوباً لطيفاً يُخفي وراءه معنى قويّاً مبالغاً فيه؛ ولذلك فإنّ العرب من قديم اعتمد على هذا اللون البديعي واتّخذه طريقاً لإصابة الهدف وبلوغ المقصود والمراد.[٥٧٨] وللتعرّف على قيمة هذا التشكيل في مدائح شوقي نستشهد أبياتاً، إذ يقول

---

(٥٧٥) أحمد مطلوب وحسن البصير، **البلاغة والتطبيق**، ص٤٤٧.
(٥٧٦) عبد الله ابن المعتزّ، **كتاب البديع**، ص٦٢.
(٥٧٧) ابن معصوم المدنيّ، **أنوار الربيع في أنواع البديع**، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، ط١، ١٩٦٨، ج٦/ ص٢٧.
(٥٧٨) عائشة حسين فريد، **وشي الربيع بألوان البديع**، ص١٣٤.

في الهمزيّة النبويّة:

وَتَمُدُّ حِلمَكَ لِلسَفيهِ مُدارِيًا ... حَتّى يَضيقَ بِعَرضِكَ السُفَهاءُ

هذا البيت يوحي للناظر بنوعٍ من أنواع الذمّ، وهو الإفراط في الحِلم على السفهاء لدرجة تطاولهم عليه وتماديهم، وهذا ظاهر معنى البيت، أمّا باطنه فمدح واضح وبيّن، وهو المعنى المقصود الذي يبتغيه الشاعر ويقصُدُه، وهو أنّ الرسولﷺ قد كَثرَ وفاض حِلْمَه، حتّى وصل إلى الذين لا يستحقّونه وهم السفهاء الذين لا يقدرون تلك النعمة، بل يَرَوْنَها ضُعفاً من طرف الحليم، ومن هنا فإنّ الشاعر عندما أثبتَ لممدوحه هذه الصفة النبويّة، فقد أثبتها عن زحزحة وتحوير؛ لأنّها مهما حاول الشاعر إثبات صفة الحلم في الرسولﷺ على أتّمها وأكملها، ما كانتْ بلاغة أي أسلوب آخر هنا أقوى من تشكيل المدح بما يشبه الذمّ؛ لأنّ القارئ لأوّل وهلة معه، على نيّة السماع من الشاعر مدحاً آخر من هذه الشخصيّة العظيمة، ولكن على عكس ما ينتظره فيتعجّب ويندهش، إذ كيف يمكن للمادح أن يذمّ ممدوحه؟ والحقيقة ليستْ كذلك، أمّا حين يدقّق المتلقّي النَظَرَ ويتعمّق أكثر فيجد غير ذلك، بل ويجد أنّ الشاعر قد رفع من شأن ممدوحه إلى أعلى درجات الكمال في النُبل والمُثُل الأخلاقيّة، ومن هنا فإنّ في هذا الأسلوب " من الخلابة والطرافة، واشتماله على عنصر المفاجأة والمباغتة الذي يثير الانتباه، ويوقظ الحسّ."[٥٧٩]

وكذلك فإنّ الشاعر من خلال هذه الخلخلة والزحزحة، يخرج القارئ من المَلَل، إذ القارئ من أوّل لقائه مع هذه القصيدة، وجد الغرض الرئيسي من خلال عنوانها، وكذلك الأبيات التي تتساوق فيما بينها؛ لتؤدّي معنى المدح، وقد يلفتُ التشكيل المبالغي المتلقّي، ولكن قد لا يوقفه ولا يدهشه؛ لأنّ القارئ من أوّل وهلة يعلم أنّه أمام كلامٍ فيه مبالغة، أمّا حين يأتي إلى تشكيل المدح بما يشبه الذمّ، فيتفاجأ ويندهش؛ لأنّه يسمع بما يشبه ذمّ الممدوح، وفي الوقت نفسه أعلن المادح المدحَ بصدق وإخلاص مسبقاً، وخاصّةً أنّ الممدوح هو خاتم الأنبياء والمرسلين، وأخلاقه الكريمة والعظيمة عمّ البرايا؟ إذاً فالقضيّة تحتاج من المتلقّي إلى فكّ الرموز وتأويل الدلالة التي أراد الشاعر توصيلها، ولكن هذه الإثارة والتأثير في وجدان المتلقّي، وهذه الخلخلة

(٥٧٩) الشحات محمّد أبو ستيت، **دراسات منهجيّة في علم البديع**، ص١٨٧.

والزحزحة في المعنى هي من وظيفة التشكيلات الإيهاميّة، وبدورها يُوقظ الحسّ ويُنشّط العقل.

ومن هذا التشكيل يقول شوقي في نهج البردة:

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

فظاهر هذا البيت أو المعنى السطحي للبيت يوحي بالذمّ، وذلك أنّ لفظ "الأمّي" إذا أُطلق على شخصٍ فهو لا يرضاه، بل يُعدّه نقصاً أو عيباً فيه، فلا أحد يرضى أن يلقّبَ بالأمّي، وإن كان فيه تلك الصفة، بيد أنّ المعنى العميق للبيت فيها مدحٌ عظيم للنبيّﷺ، فالشاعر يريد أن يقول: إنّ النبيّ وإن حرّمه الله تعالى من نعمة القراءة والكتابة لحكمةٍ يعلمها هو جلّ وعلا، إلّا أنّه تعالى جعل علماء الأمّة وفقهاءَها يُدينون للنبيّ، ويأتمرون بأمره وينهون بنهيه، ولا رتبة أجلّ من ذلك التكريم، إذاً صار هذه الأميّة وصفٌ بارز للنبيّﷺ

ومن هنا أليس من حقّ القارئ أن يقف على لفظة (الأمّي)، فيتعمّق في دلالتها؟، وأليس من خلال تحوير وخلخلة هذه اللفظة أن يُوقِفَ المتلقّي ويدهشه؟ ولهذا فإنّ هذا التشكيل من إحدى وأقوى التشكيلات المعنويّة؛ وذلك لِخَرْقِها المألوف في السطح، وسُمُوّ دلالتها في العمق، وما هذه الزحزحة والتحوير؛ إلّا لإثارة نفسيّة المتلقّي جماليّاً واندهاشه، ولكن بعد تمعّن النظر فقد وجد القارئ غير ما ذهب إليه فكره، بل وقد وجد مدحاً خالصاً نابعاً من صدق العاطفة وحرارة العشق لأفضل خلق اللهﷺ وأكرمهم، فلفظة (الأمّي) رغم واقعيّتها، إلّا أنّ الشاعر عرف كيف يتلمّس ويوظّف فيها الجوانب المثيرة، المتلائمة مع ما هدف إليه من تعظيم شأن الممدوح.

وهناك بيت في نهج البردة، كما هو الحال في البيتين الأوّل والثاني، يقول شوقي:

ذكرتَ بِاليُتمِ في القُرآنِ تَكرِمَةً ... وَقيمَةُ اللُؤلُؤِ المَكنونِ في اليُتُمِ

ظاهر هذا البيت يوحي بالذمَ، فإنّ نَعْتَ شَخْصٍ بالغ باليُتم فيها نوع من أنواع الذمّ والازدراء، بينما ينوي الشاعر أن يبيّن خلال بيته هذا، أنّ النبيّﷺ، فريدٌ من بين خلق الله كلّه، كأنّ الدهر لم ينجب سواه، فهو يمدح الرسولﷺ بأنّه يتيم الدهر من جهة صفاء خُلُقه، ونقاء سريرته؛ لذلك نرى أنّ الثعالبي سمّى إحدى مؤلّفاته بـ(يتيمة الدهر) تعظيماً وتوقيراً لكتابه.

إذاً من خلال هذه الأبيات التي قدّمناها نرى أنّ النكات البلاغيّة التي اتّضحتْ من (تأكيد المدح بما يشبه الذمّ) تدلّ على المبالغة في المعاني، وتصوير الممدوح تصويراً دقيقاً جيّداً، وبقي أمرٌ يجدر بالإشارة إليه، وهو أنّ الذي يتأمّل في جماليّة تلك الأبيات، ويتعمّق في بحور صياغتها، يلحظ وجود تلك التشكيل في معانيها ومفرداتها، وإن خلتْ من أدوات الاستثناء، التي ينبغي توافرها في مثل هذا التشكيل وهذا النوع البديعيّ، إلّا أنّ أسلوبيّة السبك بسياقه دون الأدوات تدلّ عليها، وهذا هو شأن الأسلوبيّة التي يتحرّر الفكر والعقل فيها إلى أبعاد المعاني العميقة والباطنة، وإن لم تكنْ الشاعر ملتزماً بالمعنى الحرفي بآليّات وتشكيلات البديع الحرفيّة.

٢,٢. المبحث الثاني: التشكيلات التقابليّة

توطئة:

لم يرِد التقابل أسلوباً بديعيّاً أو ظاهرة فنيّة بلاغية ضمن التقسيمات البلاغية، وإنمّا أشيرَ إليه بوصفه أحد أنواع الموقف والمواجهة بين الأشياء، والمخالفة المعنوية التي تطرأ على اللفظ بإزاء اللفظ الآخر داخل السياق النصي الذي يجمعهما، لكنَّ البلاغيّين وخاصّةً المحدثون لم يغفلوا هذا التشكيل البديعي بل درسوه دراسة واسعة، إذ نظروا إلى (المقابلة والطباق ومراعاة النظير وإيهام التضاد والتكافؤ والتدبيج والتوجيه...إلخ). ضمن نسق أسلوبي يؤدّي وظائف متشابهة؛ لتوافرهم على سمة أساس ومركزيّة يعرف ب(التقابل)،[٥٨٠] وهذا ما جعل الدارس أن يميل إلى فكرة جمع هذه المحسِّنات تحت عنوان "التشكيلات التقابليّة"، في أداء الوظيفة في الخطاب الأدبي، وهو مختلف عن إيقاع التشابه القائم على التداعي اللفظي في السجع أو الاشتراك اللفظي أو الاتفاق الزمني من غير ارتباط المضمون.

فالتشكيل التقابلي لا يتأتّى من ظاهرة المفردة أو أصواتها المكوّنة لها، وإنّما نحتاج فيه إلى الغور في أعماق الكلمة لبيان دقائقها ومعرفة المعنى الذي تحمله داخل النص، إذ إنّ النظر في البنية التركيبية بعيداً عن النصّ لا تكفي بوصفها جزءاً من سياق كلّي، والواقع أنّ مثل هذه الدراسة تحتاج جهداً خاصّاً للكشف عن جماليّات التشكيل التقابلي واستجلاء خواصّه في مدائح شوقي النبويّة، وكلّ ذلك لا يتمّ إلّا من خلال شبكة العلاقات التي تربط اللفظ بمدلوله أوّلاً، ثمّ التي تربط اللفظ بما يجاوره ثانياً،[٥٨١] وعندها يقوم التشكيل على فكرة التقابل بين الألفاظ والمعاني وتضادّ الدوال في مدلولاتها.[٥٨٢] وسرّ أسلوب المقابلة كلّه في تهيّؤ مفاجأة أو خلق غرابة أو خرق عادة بتصوير حركة معيّنة في الانتقال من نقطة إلى أخرى مضادّة لها بينهما توضيح وتوتّر.[٥٨٣]

---

(٥٨٠) خالد كاظم حميد الحمداوي، **أساليب البديع في نهج البلاغة**، ص١٠٠.
(٥٨١) محمد عبد المطلّب، **العلامة والعلاميّة، دراسة في اللغة والأدب**، الوطن العربي للنشر، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ص٤٧.
(٥٨٢) أماني سليمان داوود، **الأمثال العربية القديمة**، دراسة أسلوبية، ص٩٨.
(٥٨٣) محمّد الهادي الطرابلسي، **خصائص الأسلوب في الشوقيّات**، ص١٢١.

وظاهرة التقابل نجدها أيضاً في البلاغة التداوليّة، وبخاصّة في المواضع التي يقارن فيها المتكلّم بين شخصين، أو فكرتين...؛ وذلك لأنّها تحمل عنصراً تعليمياً يتمثّل في جانب كبير منه، في المقابلة بين تجربتين أو موقفين.(٥٨٤)

إذاً فالأمر نابع من حركة المعاني الكامنة في النفس والمتفاعلة مع الحركة التعبيرية؛ ليكسبها نموّاً حيويّاً يسري من نظام العلاقات اللغويّة السياقيّة والعلاقات الدلاليّة الإيحائيّة،(٥٨٥) ولا يخفى ما لهذه العلاقات اللغويّة والدلاليّة من أثر في تأكيد المعنى وإيضاحه وجعله أكثر بروزاً ورسوخاً في ذهن المتلقّي بفعل وقعه الجمالي والنفسي، إذ ينبعث أثر التقابل في متلقّي النصّ بتحقيق بنية إيقاعيّة من نوع خاصّ، فيتوقّف حينئذٍ بإزاء المتقابلات ويحاول أن يرصد أبعادها ويكشف دلالاتها الصريحة والضمنيّة، وبهذا التأمّل القرائي يتحوّل الدالّ السمعي إلى دالّ بصري،(٥٨٦) فضلاً عمّا يحقّقه من تماسك في النص يطلق عليه اسم المصاحبة المعجميّة أو مبدأ الاختيار والاستبدال.(٥٨٧)

واستمراراً لهذه النظرة الجديدة فقد انتقد من المحدثين (بكري شيخ أمين) بشدّة، الرؤية البلاغية القديمة للتشكيلات التقابلية، ودعا إلى تجاوزها مؤكّداً أنّ الطباق والمقابلة وما يتفرّع عنهما ليس أمراً نافلاً، ولا زينة بديعيّة، يلهو بها الأديب، فيورد الكلمة وضدّها والعبارة وأختها أو نقيضها ليجعل كلامه برّاقاً خلّاباً بديعاً، بل يدعو لتجاوز هذه النظرة الضيّقة التي أُلبستِ التقابل وسعى في إثبات فاعليّة التقابل في بناء النصوص وفي تقوية المعنى وتقريبه، وقد قام بدراسة التقابل في الشعر العربي فوجد أنّ التشكيلات التقابليّة جزء أصيل من تفكير الشاعر وتعبيره، ولولاه ما كان الشاعر قادراً على البوح بما يخالج صدره من أحاسيس ومشاعر، إذ كيف يتحدّث الشاعر عن البُعدِ إن لم يكن يعرف معنى القُرب واللقاء؟ وكيف يُعبِّر عن الوَلَهِ وحرقة الدمع إن لم يكن يعرف روعة اللقاء وفرحته وبرده وسلامه؟ وكيف يصف أيّامه الحاليّة وقد تجلّت سواداً

---

(٥٨٤) هاشم عبدالله طاهر الياسري، **المستوى الدلالي للتقابل والترداف في أمثال شرح نهج البلاغة لابن أبي الحديد المعتزلي**، العدد الخامس عشر، ٢٠١١، ص٨٤، متاح على الرابط: www.iasj.net، ١٠:٠٩ مساءً.

(٥٨٥) ابتسام أحمد حمدان، **الأسس الجماليّة للإيقاع البلاغي في العصر العبّاسي**، ص١٤٣.

(٥٨٦) فردينان دي سوسير، **علم اللغة العام**، (تر: يوئيل يوسف عزيز)، دار آفاق، بغداد،(د.ط)، ١٩٨٥، ص٣٠

(٥٨٧) جمال عبد الحميد، **البديع بين البلاغة العربية واللسانيّات النصيّة**، الهيأة المصرية العامّة، القاهرة، (د.ط)، ٢٠٠٦، ص١٠٧.

إن لم يقارنها بلياليه الخوالي، وقد كانت تشرق أنواراً.[٥٨٨]

إذاً الطباق والتضادّ والمعاكسة هي معانٍ لفظيّة انفراديّة، أمّا المقابلة فهي معنى سياقي أسلوبيّ لا يتشكّل من مجرّد الكلمات والألفاظ المفردة وإنّما يتشكلّ عن عموم معنى السياق والعبارة الهادفة إلى تشكيل معنى وصورة عن طريق المقابلة.

ومن خلال هذا المنظور الحديث فإنّ البديع التقابلي تمثّل جانباً مهمّاً من جوهر الفنّ وروح النصّ الأدبيّ، وحضوراً متميّزاً وهيمنة أسلوبية في استحضار الوظائف الدلاليّة والجماليّة، فضلاً عن كشف الدلالة وترسيخها في الذهن، فعندما تُعرض الكلمات كُلّاً في مقابل الآخر يكسب النصّ سمات شعريّة جماليّة تضفي على المعنى إيحاءً، وتزيده جمالاً، وتدفع القارئ أن يتلقّى معرفة النص مباشرةً وفهمها بسهولة، ويجعل القارئ أيضاً التعمّق في النصّ لِيصلَ إلى دلالته الخفيّة ويقف عند السمات المميّزة لشبكة العلاقات الدلاليّة المشكّلة للنصّ والتي تفضي إلى استكناه خفاياه؛[٥٨٩] ولهذا لم يعد أسلوب التقابل مجرّد أسلوب لغوي بلاغي يتّصف بجماليات مثيرة، وإنّما غدا أداة كشف الجمال والحقائق معاً... فكل نسق يقابل نسق آخر، تضاداً وتشاكلاً؛ لينتهي إلى التآلف والتكامل والتناغم في وحدة منسجمة؛ لأنّ ثنائية الباطن والظاهر تقع في نسقٍ واحد في إطار التشاكل المعنوي.[٥٩٠]

والتشكيل التقابلي يأتي على نوعين، هما:

٢,٢,١. التشكيل الطباقي

الطباق لغةً: مأخوذ من الفعل الثلاثي (طبق) والطباق في اللغة: التوافق والتنسيق،[٥٩١] يقال: "طابق بين قميصين، أي لبس أحدهما على الآخر،"[٥٩٢] ولو نظرنا في معجم لسان العرب لابن منظور في مادّة (طبق): يُقال: تطابق الشيئان بمعنى تساويا، وقد طابقه مطابقةً

(٥٨٨) بكري شيخ أمين، **البلاغة العربية في ثوبها الجديد**، ص٦٣-٦٤-٦٧.
(٥٨٩) خالد كاظم حميد الحمداوي، **أساليب البديع في نهج البلاغة**، ص١٠٠.
(٥٩٠) حسين جمعة، **التقابل الجمالي في القرآن الكريم**، دراسة جماليّة فكريّة وأسلوبيّة، دار النمير، دمشق، ط١، ٢٠٠٦، ص١٥٤.
(٥٩١) ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة (طبق).
(٥٩٢) الفيروز الآبادي، **القاموس المحيط**، ص٩٠٢.

وطِباقاً إذا ساواه، والطباق والمطابقة يُشعران بالتماثل والموافقة، بدليل قوله تعالى: ﴿ أَلَمْ تَرَوْا كَيْفَ خَلَقَ اللَّهُ سَبْعَ سَمَاوَاتٍ طِبَاقًا ﴾ (النوح: ١٥) أي: محكمات، متوافقات بعضها فوق بعض من غير مماسّة، في نظام بديع عجيب...، وقيل: بل هو في اللغة أن يضع الفرس حافر رجله في موضع يده، فإذا فعل ذلك قيل: طابق في جريه،[٥٩٣] وقال الخليل بن أحمد: طابقتُ بين الشيئين إذا جمعتَ بينهما على حذو واحد، وألصقتهما، والمقصود من كلام الخليل (بين شيئين) أي، للمعنيين، والحذو الواحد، أي اللفظة. وقال الرمّانيّ: المطابقة هي مساواة المقدار من غير زيادة ولا نقصان، وهو أنسب تفسير لمعنى المطابقة من غيره وأجمعه لفائدة، وهو مشتمل على أقوال جمهرة اللغويّين، وأمّا قول الخليل: إذا جمعتَ بينهما على حذوٍ واحد وألصقتهما، فهو مساواة المقدار من غير زيادة ولا نقصان، ومنه "طبقّتُ المفصل" أي: أصبته؛ فلم أزد في العضو شيئاً؛ ولم أنقص منه.[٥٩٤]

أمّا اصطلاحاً عند جمهور البلاغيّين، فهو الجمع بين الشيء وضدّه في الكلام أو بيت شعر، ويقوم على فكرة الثنائيات اللغوية أو ما يقوم مقام الضد التي تؤدّي إلى إيضاح المعنى وتقريب الصورة،[٥٩٥] وفي اصطلاح علماء البديع يسمّى المطابقة، والطباق، والتضاد، والتكافؤ، والذي يعنينا في هذا المقام، هو وجه المناسبة بين المعنى اللغويّ والمعنى الاصطلاحيّ للطباق، يقول ابن حجّة الحمويّ: " وليس بين تسمية اللغة وتسمية الاصطلاح مناسبة؛ لأنّ المطابقة في الاصطلاح، في الأغلب هو الجمع بين الضدين في كلام أو بيت شعر، كالإيراد والإصدار والليل والنهار والبياض والسواد.[٥٩٦]

ومعنى هذا أنّ العلماء أدركوا الفرق الواضح بين المعنى اللغويّ والاصطلاحيّ لكلمة (الطباق)؛ لأنّه ليس بين المعنيين مناسبة، ولعلّ هذا الفرق آتٍ من أنّ البلاغيّين يقصدون بمفهوم (الطباق والمطابقة) أنّ اللفظ الثاني هو عكس وضدّ اللفظ الأوّل بالتمام من دون زيادة أو نقصان إلى درجة صوّره المساواة بين شيئين متساويين متطابقين.

---

(٥٩٣) ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة (طبق).
(٥٩٤) ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ج٢/ ص١٣-١٤.
(٥٩٥) أحمد مطلوب وحسن البصير، **البلاغة والتطبيق**، ص٤٣٨.
(٥٩٦) تقي الدين محمّد أبي بكر بن علي الأرزي، المعروف بابن الحجّة الحمويّ، **خزّانة الأدب وغاية الأرب**، المكتبة العصرية، بيروت، ط١، ٢٠٠٦، ج١/ ص١٦١.

وذهب ابن أبي الحديد إلى إيجاد صلة بين معنى اللغويّ للطباق وبين مدلوله الاصطلاحيّ؛ لأنّ الجمع بين الضدّين ليس موافقة، فقال: الطبق بالتحريك في اللغة هو المشقّة، قال الله سبحانه: ﴿ لَتَرْكَبُنَّ طَبَقًا عَنْ طَبَقٍ ﴾ (الانشقاق:١٩) أي: مشقّة بعد مشقّة، فلمّا كان الجمع بين الضدّين على الحقيقة شاقّاً بل متعذّراً، ومن عادتهم أن تعطى الألفاظ حكم الحقائق في أنفسها توسّعاً، سمّوا كلّ كلام جَمَع فيه بين الضدّين مطابقة وطباقا،[٥٩٧] وأنّ الذي يجمع بين الضديّن في كلام منثور، أو في بيت شعر، فهو يوفّق بين الضدّين في هذا الكلام،[٥٩٨] وهذا يعني أنّ هناك وجه مناسبة بين المعنى اللغويّ والمعنى الاصطلاحيّ، وذلك بالتوفيق بين ضدّين، كما يُقال: " إنّ الضدّين قد وافقا أن يقفا في جملة واحدة مع ما بينهما من البُعد والتضاد، وبهذا تتّضح المناسبة التي تربط بينهما."[٥٩٩]

وذهب بعضهم إلى أنّ في الطباق هناك علاقة بين المتضادَّينِ، وهذه العلاقة تؤدّي إلى المشابهة، فمثلاً بين، كلمتي صغير وكبير، هناك انتقالٌ من أحد طرفيّ القضيّة إلى طرفها الآخر؛ فالصغير بالانتقال النموّيّ يصبح كبيراً، وهذه الأمثلة وغيرها تشير إلى معنى سلامة الجمع بين المعنى اللغويّ والمعنى الاصطلاحيّ؛ لأنّ الطباق في اللغة لا تعني التضاد؛ بل تعني الانتقال إلى الطرف الثاني من القضيّة.[٦٠٠] وأيّاً كان من وجه المناسبة أكثر دلالةً بين المعنى اللغويّ والمدلول الاصطلاحيّ لهذا الفنّ البديعي، إلّا أنّهم سمّوا المتضادّين إذا تقابلا في الجملة متطابقين، وهو أساس بابها، وجامع مفاهيمها.

والطباق باعتبار موقع التضاد على نوعين: (حقيقي –مباشر–) و(معنوي –غير مباشر–) وهي تتعدّد بتعدّد الزوايا التي ينظر منها إليه. وهناك أمرٌ من الجدير الإشادة به، وهو أنّ بلاغة الطباق لا تكمن في مجرّد الجمع بين الألفاظ المتضادّة، فهذه حُلية شكليّة وزخرفة لفظيّة، لا تقاس بها جودة الأسلوب ولا تقدّر بها قيمته، وإنّما ترجع بلاغة الطباق إلى تأثيره من ناحيتين، **الأولى: ناحية لفظية**، وذلك بمجيئ لفظين مختلفين في أسلوب الكلام، سلساً طيّعاً غير متكلّف، فيخلع عليه جزالة وفخامة، ويجعل له وقعاً جميلاً مؤثّراً، **والثانية: ناحية معنوية**، إذ إنّه

(٥٩٧) أحمد مطلوب وحسن البصير، **البلاغة والتطبيق**، ص٤٣٨.
(٥٩٨) بسيوني عبدالفتّاح فيود، **علم البديع، دراسة تاريخيّة...**، ص١٣٩.
(٥٩٩) عائشة حسين فريد، **وشي الربيع بألوان البديع**، ص١٩.
(٦٠٠) فيكتور الكك وأسعد علي، **صناعة الكتابة**، ص٣٧٠.

لا نستطيع أن نتعرّف على حقيقة الشيء بمعزل عن ضدّه ونظيره، فكان التضادّ وسيلة من وسائل المعرفة عند القدماء بما يحقّق من إيضاح المعنى وإظهاره، وتأكيده وتقويته، عن طريق المقارنة بين الضدّين، وتصوّر أحد الضدّين فيه تصوّر للآخر، وعلى هذا فالذهن عند ذكر الضدّ يكون مهيّأً لِتصَوّرِ الآخر ومستعدّاً له، فإذا ورد عليه ثبت وتأكّد فيه.(٦٠١)

وينبغي أن يكون الأثر المعنوي للطباق هو القائد إليه والدافع نحوه، وقد أكّد الامام عبد القاهر على الإضافة المعنويّة للطباق وسائر فنون البديع، وجعل عليها مدار الحسن والقبح. فقال: "وأمّا التطبيق وسائر أقسام البديع، فلا شُبه أنّ الحسن والقبح لا يعترض الكلام بهما إلّا من جهة المعنى خاصّة، من غير أن يكون للألفاظ في ذلك نصيب، أو أن يكون لها في التحسين أو خلاف التحسين، تصعيد وتبويب."(٦٠٢) وعليه فلم يعد البديع مجرّد رصد للألوان البديعيّة، بل تجاوز ذلك إلى معانٍ أكثر فاعليّة من التحسين والتجميل، فقد أصبح هذا التشكيل البديعي " أداة تعبيريّة يعتمد المفارقة الحسّيّة والمعنويّة لغةً بذاتها، كما يجعل من الإيقاع التكراري خاصيّة بذاتها، وكلُّ ذلك يمثّل عملية تنظيم للأدوات التعبيريّة التي كان الإلحاح عليها وسيلةً لقبولها أوّلاً، ثمّ الإعجاب بها ثانياً.(٦٠٣)

ولعلّ شوقي من خلال قصائده الثلاث وظّف الطباق بأجمل تشكيلاته وأنسب صوره المعنوية التضاديّة بين الألفاظ، وأراد من خلال هذا التشكيل البديعي أن يصيب سهمه في ميدان الابتكار الشعري، وحاول أن يبتعد عن مطابقات متكلفّة ورديئة وفاسدة، التي لا تعطي البيت إلّا الثقلَ والنبوَ، ويبقى معها البيتُ جَسَداً بِلا رُوح.

ومن الجدير بالذكر أنّ التشكيلات التقابلية تكثر في قصائد شوقي المطوّلة التي يغلب عليها النفس الملحمي مثل ما في قصائده الدينيّة، وقد أدّتْ هذا التشكيل وظيفة هامّة في شعره؛ لأنّ في التشكيلات التقابليّة طاقة إيحائيّة دلاليّة، يخفى من وراءه مطابقة واقعيّة، وإلى جانب هذا تعتبر نوعاً من الرياضة الذهنيّة واللغويّة التي مارسها شوقي في مدائحه النبويّة.(٦٠٤)

---

(٦٠١) الشحات محمد أبو ستيت، **دراسات منهجيّة في علم البديع**، ص٥٠-٥١.
(٦٠٢) عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص١٣-١٤.
(٦٠٣) محمّد عبد المطّلب، **البلاغية العربيّة قراءة أخرى**، مكتبة لنبان ناشرون، ط١، ٢٠٠٨، ص٣٤٨.
(٦٠٤) سعاد عبد الوهاب عبد الكريم، **إسلاميّات أحمد شوقي، دراسة نقديّة**، ص٢٦٩.

٢,٢,١,١. النوع الأوّل: الطباق الحقيقي (المباشر)

هذا الطباق يقوم على التزام بالتطابق المعجمي بين لفظين مختلفين في المعنى، أو هو ما كان التضادّ فيه واقعاً بين الألفاظ غير المعنوية[٦٠٥]، وهو على نوعين.

٢,٢,١,١,١. أوّلاً: الطباق الحقيقي الظاهر (المحض)

وهو ما كان طرفاه حقيقيّين، أي ليس مجازاً، كقوله تعالى: ﴿ رَبَّنا إِنَّكَ تَعْلَمُ ما نُخفي وَمَا نُعْلِنُ ﴾ (إبراهيم: ٣٨) فبين (نخفي ونعلن) هناك طباق، والطرفان حقيقيّان، وبالرغم من أنّ هاتين الكلمتين دالّتان حقيقةً وليستا مجازين، فالأشياء سواءً كانتْ مادّيّة أو معنوية، فهي داخلة في الطباق الحقيقيّ، شرط أن لا يكون مجازاً، والمطابقات الحقيقية في مدائح شوقي كثيرة جدّاً، بِقِسْمَيه (طباق الإيجاب وطباق السلب)، وطباق الإيجاب هو الجمع بين الشيء وضدّه، وهو على نوعين أيضاً.

النوع الأول: هو أن تكون طرفاه مثبتين، مثل، الموت والحياة، الظلام والنور. وقد تطوّر هذا النوع من الطباق وأدخلوا تحته مصطلح (التضام)، إذ عرّفه اللسانيّون بأنّه " ما التزم عُنصُرَين لُغويّين أو أكثر استلزاماً ضرورياً أو هو الترابط الأفقيّ الطبيعيّ ما بين الكلمات أو رفقة الكلمة أو جيرتها لكلماتٍ أخرى في السياق الطبيعيّ، مثل أهلاً وسهلاً،[٦٠٦] فالتضام بتعبير آخر هو " توارد زوج من الكلمات بالفعل أو بالقوّة نظراً إلى ارتباطهما بحكم هذه العلاقة أو تلك."[٦٠٧] أي ارتباط عنصر بعنصر آخر خلال الظهور المشترك المتكرّر في سياقات متشابهة.[٦٠٨]

ومن الطباق الموجب الذي طرفاه مثبتان، يقول شوقي: في الهمزية النبوية.

داوَيتَ مُتَّئِدًا وَداوَوا طَفْرَةً ... وَأَخَفُّ مِن بَعضِ الدَواءِ الداءُ

---

(٦٠٥) الشحات محمد أبو ستيت، **دراسات منهجيّة في علم البديع**، ص٤٣.
(٦٠٦) عبدالله خضر حمد، **لسانيّات النص القرآني**، دراسة تطبيقيّة في الترابط النصي، دار القلم، بيروت، ط١، (د.ت)، ص١٥٨.
(٦٠٧) محمّد خطابي، **لسانيّات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩١، ص٢٥.
(٦٠٨) عزّة شبل محمّد، **علم لغة النص النظريّة والتطبيق**، مكتبة الآداب للطباعة والنشر، القاهرة، ط١، ٢٠٠٩، ص١٠٩.

الحَربُ فـي حَقٍّ لَـدَيكَ شَريـعَةٌ ... وَمِـنَ السُمـومِ الناقِعاتِ دَواءُ

أَنْصَفْتَ أَهلَ الفَقرِ مِن أَهلِ الغِنى .. فَالكُلُّ في حَقِّ الحَياةِ سَـواءُ

فـي هذه الأبيات قارن شوقي بين الشريعة الإسلاميّة والمذاهب الأخرى من الفلسفات الغربيّة، بل الحضارة الغربيّة برمّتها؛ ليكشف لنا الفارق الكبير بين الدين الإسلاميّ والأديان الغربيّة، وقد أقام معظم هذه المقارنة بواسطة الطباق، فيكون ركنه الأوّل الشريعة الإسلاميّة السمحاء، وركنه الآخر الحضارة الغربيّة بكلّ إيجابيّاتها وسلبيّاتها، وهذا ما جعل حشداً من ألوان الطباق يفرض نفسه على الصورة الكلّيّة للمقارنة، والخطاب هنا للرسولﷺ، ممثّل الشريعة الإسلاميّة في الأرض، ومطبّقها على البشر، إذ يقول له: "داويت متّئداً وداوَوا طفرةً " ومن بعض (الدواءَ– الداء)، ومن (السموم– الدواء)، أنصفتَ (الفقر– الغنى)...، فشوقي وضع كفّار العرب والأوربيين قبل التمدّن والنهضة في كفّةٍ واحدة، ثمّ قارن بين ما صنعه الرسولﷺ لِينقل كفّار قريش من الظلمات إلى النور، وبين ما فعلتْه القوانين الوضعيّة في أوربا لِتنهضَ بالشعوب هناك من الهمجيّة إلى التمدّن، مع ملاحظة أنّ هذه الأبيات قيلتْ في ظروف الالتقاء بين الشرق العربيّ والغرب المسيحيّ، واتّخاذُ الشرقِ حضارة الغرب ناموساً للحياة، يطبّقونها بقضِّها وقضيضها، ينعمون بفتوحاتها، ويشقون بسخائها، مع أنّ لديهم الشريعة الإسلاميّة، لو تمسّكوا بها لفاقوا الغرب، ولعادوا أساتذةً لهم، كما كانوا.(٦٠٩)

وهنا تظهر المفارقات، لِتَمْلأ السياق بمساحة شاسعة من التقابل والبيان والابتعاد عن الغموض والخفاء، وإلى جانب ما تحمله هذه البِنيات من روعة الجمع بين المتقابلات، فقد ترك الباب أمام المتلقّي مُشرَعاً لمضاعفة تلك البنى التقابليّة أضعافاً كثيرة. ومن مثل هذه المقارنة والمقابلة أيضاً، يقول شوقي:

جاءَت فَوَحَّدَتِ الزَكاةُ سَبيلَهُ ... حَتّى التَقى الكُرَماءُ وَ البُخَلاءُ

والطباق الموقّع بين (الكرماء والبخلاء) إذ التقوا في دفع الزكاة، التي هي ذمّةٌ وفريضة؛ لأنّها برٌّ وتقوى، وتعاون وإخاء، وإنصاف للفقراء من الأغنياء، فالكلّ في حقّ الحياة سواء، والبخلاء نادراً ما يلتقون بالكرماء، فهما على طَرَفَي نقيض، لكن مع الذمة والفريضة حدثتِ

(٦٠٩) منير سلطان، **الإيقاع في شعر شوقي الغنائي**، ص٥١٤.

الندرة، وصارتْ عادة، ويأتي الفعل (جاءتْ) بمعنى تقرّرتْ بعد أن كانتْ لا تخطر على بال، ولا يتصوّرها إنسان، ثمّ يتحوّل الفعل الماضي إلى فعل مضارع مستمر بلا انقطاع، وهو في استمراره يؤدّي إلى التقاء قطبين متناقضين تماماً، (الكرماء والبخلاء)، ويتحوّلان إلى فاعلين عن طوّاعية، وفيه يتناسى البخلاء الحبّ الجمّ للمال، ويتذوّقون حلاوة الإيثار وجمال السخاء، بل يقفون صفّاً واحداً مع الكرماء، فتتساوى الأيدي الممدودة بالعطاء ولا زكاة من الكرماء فحسب، ولا من البخلاء دون الكرماء، حتّى لا تصيرَ من الكرماء منّةً، ولا من البخلاء جباية.(٦١٠)

ومن الطباق الإيجاب الذي طرفاه مثبتان، يخاطب شوقي مولاه سبحانه وتعالى، وذلك في نهج البردة، إذ يقول:

سَعدٌ وَنَحسٌ ومِلكٌ أَنتَ مالِكُهُ ... تُديلُ مِن نِعَمٍ فيهِ وَمِن نِقَمِ

فالطباق الإيجاب في الشطر الأوّل وقع بين لفظي (سعد ونحس)، وفي الشطر الثاني بين (نعم ونقم)، بأسلوب الجناس الناقص والسجع الموزون، وفي هذا الطباق ركنان، كلّ ركن منهما يحكي قصّة طويلة عريضة من "السعد" إلى "النحس" ومن "النعم" إلى "النقم" تلك التي كانتْ من نصيب الأُمم على مدى العصور، ومن خلال هذا التشكيل استطاع الشاعر أن يرسم صورة، وكأنّه شبّه حياة الإنسان بخطيّن متوازيين، أحدهما هو خطّ الخير والسعادة، والآخر خطّ الشرّ والنحس والشقاء، وهذان الخطّان يسيران منذ أن خلق الله هذه البسيطة والخلق فيها، ومنذ أن خلق الله آدم وأعطاه حريّة الاختيار إمتحاناً، ماذا يختار؟ خيراً أم شرّاً؟

وبمقدورنا أن نلمس صورة أخرى في هذا التشكيل، وهو كأنّ في نفسيّة الشاعر هناك سؤالاً جعله أن يكون متحيّراً من إرادة الله، ويقول: يا ربّي ما السبب؟ هناك مَن يُولد وهو دوماً في السعادة والرخاء دون أيّ جَهد أو تَعبٍ في هذه الحياة، والآخر يُولد منحوساً شقيّاً يحمل كلّ متاعب الحياة، وأنت مالكُ كلّ هذا الكون، ولو أردْتَ لَجعلتَ النعمة والسعادة حصّة الكلّ وجعلتَ كلّهم سيعدينَ ومسرورينَ.

كان أحمد شوقي ماهراً في تجسيد الحركة، وتتبّع تفاصيلها، و تصويرها تصويراً عامّاً–

(٦١٠) منير سلطان، **الإيقاع في شعر شوقي الغنائي**، ص٥١٤- ٥١٥.

يسمح للقارئ أن يضيف إليها ما يستطيع من تفاصيل، وكلّما كان الموقف يعتمد الحركة، كلّما تجلّتْ حذاقة شوقي وصنعته الفنّيّة، وقدرته على تحريك الخيال بتجسيد الحركة، إذ يقول في الهمزيّة النبويّة:

والآى تَـتْرى، والخَـوارقُ جَمّةً ... جِـبـريـل روّاحٌ بـِها غـَدّاءُ

فأهمّيّة الطباق اللفظي بين لفظي (روّاح وغدّاء) ليس بسبب تضادّهما في المعنى اللغويّ المقصود بالحركة، إنّما أهمّيّتهما تأتي من خلال حركة النفس مع أجزاء الصورة في تغيّرها من حال إلى حال، فالصعود والهبوط لا معنى لهما، إذا لم يتركا أثراً معيّناً في النفس، فتكون آنذاك صاعدة مع الصعود، وتعود هابطة مع الهبوط، وقد أضاف إلى الصعود بهجة، وإلى الهبوط متعة، فتجسيد الحركة هنا ينفخ في روح القارئ وفي خياله وعواطفه، ما يجعلها تنبض بالحياة، وذلك حين يكون للحركة معنى، ولوجودها سبب يربطها بغيرها من الحركات ربطاً تلقائيّاً عفويّاً متكاملاً، فالقضيّة ليست مجرّد" صعود وهبوط، ودخول وخروج..." إنّما هي نجاحٌ من الشاعر في أن يحرّك مشاعر متلقّيه مع منظره المتحرّك حتّى تتّحد الحركتان، الصادرة من المنظر المتعاطفة معه في آنٍ واحد.[٦١١] ويقول في الهمزية النبويّة:

بِكَ بَشّرَ اللهُ السماءَ فَزُيّنَتْ ... وتضوّعتْ مِسْكَاً بِكَ الغَبراءُ

إذ استخدم الشاعر لفظ (الغبراء)، طباقاً للفظ (السماء)، فالبشرى في السماء، وكان ينهمر الغيث منها إلى الأرض فتورق، ويعمّها الخير، هبطتِ البشرى من السماء لِتهديَ إلى الأرض، ثمّ تعود إلى السماء؛ ولأنّ الأرض تضوّعتْ مسكاً، سمّاها "الغبراء".[٦١٢]

إذاً يعدّ الطباق من وسائل التشكيل والتماسك النصّي المعجميّ، وإنّ علاقة الطباق المعجمية تساهم في اتساق النصّ، لِما للألفاظ المتضادّة من علائق دلاليّة ومعنويّة تجعل من النصّ يَنْجَذِبُ نحو التماسك ودوران الدلالة نحو المعاني؛ ولهذا تصنع مثل هذه العلاقات تماسكاً نصّيّاً بدلالاتها المتناقضة على مبدأ " الضدّ يظهر حسنه الضدّ."[٦١٣]

---

(٦١١) منير سلطان، **البديع في شعر شوقي**، ص ٣٠٨.
(٦١٢) **المصدر نفسه**، ص٢٥٧.
(٦١٣) عبد الحق سوداني، **التماسك النصي، مقاربة لسانية نصّيّة في قصيدة الهمزية النبويّة لأحمد شوقي**، جامعة الشاذلي بن جديد، الطارف، الجمهورية الجزائريّة، العدد(٤٩)، مارس ٢٠١٧، ص٥٢.

وقد يأتي الطباق مصنوعاً متكلّفاً، لا طائل تحته، ولا محصول وراءه، وذلك عندما يتعمّد القائل توشية كلامه بالصبغ البديعي دون النظر إلى ما يحقّقه من قيمة الأسلوب، وحيثما جاء الطباق بهذه الصورة فهو طباق معيب؛ لأنّه صار مجرّد حُلية شكليّة وتلاعب لفظي، وبلاغة الكلام بمنأى عن ذلك، ولذا رَأَينا النقّاد يعيبون كثيراً من الأقوال التي سَرَتْ فيها المطابقة المتكلّفة فأفسدتها، وأخرجتها من نطاق البلاغة.

النوع الثاني: هو أن يكون طرفاه منفيّين معاً، ويسمّى هذا الطباق الإيجاب المنفيّ، كقوله تعالى: ﴿ ثُمَّ لَا يَمُوتُ فِيهَا وَلَا يَحْيَا ﴾ (الأعلى: ١٣) أي: هو ليس حيّاً ولا ميّتاً، ولو كان أحد اللفظين المنفيّين مثبتاً ما وجدتْ المطابقة. وقد اجتمع اللونان في قول الفرزدق:

لعن الإله بني كليب إنّهم ... لا يغدرون ولا يفون لجارِ

يستيقظون إلى نهيق حمارهم ... وتنام أعينهم على الأوتار

ففي البيت الأوّل طباق إيجاب منفيّ بين (لا يغدرون) و(لا يفون)، وفي البيت الثاني طباق إيجاب مثبت بين (يستيقظون) و(تنام).[٦١٤] أمّا الطباق الإيجاب بالنفيّ، فهناك بيت واحد في مدائح شوقي النبوية يدلّ على هذا التشكيل والبيت في الهمزيّة النبويّة.

فَرَسَمْتَ بَعْدَكَ للعِبادِ حُكومَةً ... لا سُوقةٌ فيها و لا أُمراء

ففي هذا البيت يكون التشكيل الطباقي قائماً بين (لا سوقة) وبين (لا أمراء)، إذ يريد الشاعر أن يشير إلى أنّ الرسولﷺ قد أسّس مبادئ رائعة؛ لإقامة دولةٍ تسود فيها المساواة؛ وليكشف ارتكاب الملوك الإثم الخطير، الذي كانوا يستعبدون الإنسان ويحرّمونهم الحرّيّة والكرامة، ولا يملكون هؤلاء المحرومين أن يدفعوا عن أنفسهم أذى، وقد جعلهم الله أحرارا، وهذا مُنافي للدين والأخلاق والانسانيّة، وكانﷺ لم يرضَ ولم يسكتْ ما كان فيه من استهانة بالإنسان، وقد أنكرها وحاربها أشدّ الحرب، واستطاع عن طريق هذه الشريعة السمحة التي قامتْ على التوحيد لا على الطبقية والألقاب، أن يمحوَ هذه الفكرة الجائرة إلى حدّ كبير وأن يضع لها حدّاً، فكانﷺ دائماً نجدة المستغيث، ومنقذَ المستجير ومغيث الملهوف، فلا غفير عندهﷺ ولا أمير ولا فقير ولا غنيّ فالجميع سواء عنده، ولا فرق في حكومته بين عربيّ وأعجميّ وحرّ وعبد

(٦١٤) الشحات محمّد أبو ستيت، **دراسات منهجيّة في علم البديع**، ص٤١.

أو أبيض أو أسود إلّا بالتقوى والعمل الصالح، وللإنسان في كلّ الشرائع السماوية قيمة مثلى، وكلّ حضارة لا تقوم على هذا المبدأ، فهي فارغة جوفاء.

وفي هذا البيت، بما أنّ الشاعر تحدّث عن وقائع تستند إلى منهج تقريريّ، يسوق حقائق لارتباطه بواقعٍ حيّ، إلّا أنّ هذا الواقع ضروريٌّ في الحياة وهو أساس كلّ مجتمعٍ حضاري، إذ العدل بين أفراد المجتمع يشعرهم بالأمان في العيش، أمّا الشاعر فلم يعدْ ينقل مبدأ المساواة بين أفراد المجتمع سذاجة، إلّا بعد أن اعتمد على تشكيل التضادّ المنفيّ، وبهذا الأسلوب فقد جسّد الشاعر نقداً اجتماعيّاً من جهة، وتمجيداً للممدوح وتعظيمَ حكومتهﷺ التي تؤدّي إثبات سواسيّة الناس في هذه الشريعة من جهة أخرى، فلولا هذا النوع من التشكيل لَما استطاع الشاعر أن يسوّي فيها الأمراء والفقراء أو أن يرتقي بالفقراء إلى درجة الأمراء، وكذلك من خلال حرفي (لا) النافيّة الداخلة على لفظي (سوقة وأمراء)، فإنّ الشاعر نفى عن هذه الحكومة المحمّديّة، كلّ ما يندرج من معاني الرقّ والعبوديّة.

وكذلك هذا التشكيل – الطباق الإيجاب بالنفي– طوّع يدي الشاعر؛ ليبلغ إلى ما يريد من طرح أفكاره ورؤاه، أمام مدح الرسولﷺ وكيفيّة تطبيقهﷺ للشريعة الإلهية، وهذا اللافرق بين السوقي والأمير، أحال حكومة الرسولﷺ إلى العدل والمساواة بين كل أفراد الدولة المدنيّة، فأصبح كلّ فرد يعرف ما له وما عليه، ولا أحد يستطيع أن يظلم أحداً آخر، والكلّ مطالبون وراضون بتشكيل هذه الحكومة التي لا يُظلم فيها أحدٌ، وما دام العدل موجوداً في هذه الحكومة، فقد مضتْ عزيزة مرهوبة الجناب، وتبقى على حالها، وإن فقد العدل، فقد أفقد الحكومة نفسها.

القسم الثاني: هو طباق السلب، وهو الجمع بين فِعْلَي مصدر واحد، مثبتاً ومنفيّاً، أو أمراً ونهياً،[٦١٥] كقوله تعالى: ﴿ قُلْ هَلْ يَسْتَوِي الذِينَ يَعْلَمونَ وَالذِينَ لاَيَعْلَمونَ ﴾ (الزمر: ٩) ففي الآية الكريمة هناك طباق سلب بين (يعلمون) فعلٌ مضارع مثبت وبين (لا يعلمون) فعل مضارع منفيّ.[٦١٦]

(٦١٥) مِرعي بن يوسف الحنبلي، **القول البديع في علم البديع**، ص١٢٣.
(٦١٦) أحمد مطلوب، **معجم المصطلحات البلاغية وتطوّرها**، ج٢/ ص٢٥٨.

إذاً الطباق الحقيقيّ بنوعي الإيجاب والسلب، هو ذاك الطباق الذي وصلنا إليه بألفاظ حقيقية سواءً كان من اسمين أو فعلين أو حرفين... ويسمّى تقابل العدم والملكة، أو تقابل التضايف. وصور الطباق الحقيقي السلبيّ، واردة بكثرة في مدائح شوقي، لا سيّما في نهج البردة والهمزيّة النبويّة منها ما يقول شوقي في الهمزية النبوية:

الحقّ عالي الركن فيه، مظفّرٌ ... في المُلك لا يَعلو عَلَيهِ لِواء

فإذا سخوتَ بَلَغْتَ بِالجُودِ المَدى ... وَفَعَلْتَ ما لا تَفْعَلِ الأنواء

وكذلك قوله في نهج البردة:

كَمْ نائمٍ لا يراها وَهِي ساهَرةٌ ... لولا الأمانيّ والأحلامُ لَم يَنُـــم

وفي ذكرى المولد هناك بيت واحد فيها طباق السلب، يقول شوقي:

ولو خُلِقتْ قلوبٌ من حديدٍ ... لما حملتْ كما حمل العذابـــا

ظاهر الطباق في البيت الأخير، هو الطباق الإيجاب بالنفي، إلّا أنّ (ما) حرف لغير النفي في (كما)، وإنّما جاء بمعنى (الذي) أي أنّها اسم موصول أو زائدة كافّة عن العمل، إذاً الطباق هو الطباق بالسلب بين (ما حملتْ وحمل)، وجميع الأبيات التي مثّلناها اشتملتْ على ألفاظ من مادّة واحدة أحدها إيجابيّ والثاني سلبيّ، وهذا النوع من الطباق له تأثيره الخاصّ المتميّز، ويتجلّى هذا التأثير في أنّه يجمع بين الألفاظ صوراً متعاكسة، ممّا يستدعي الانتباه أكثر من غيره من الطباق، وذلك بتوظيفه تشكيلاً بين الإيجاب والسلب، إذ هو أكثر وضوحاً وقوّةً؛ لإيراد المعنى من طباق الإيجاب، وفي هذه الحالة يوازن العقل ما هو حسن منها ويفصله عن ضدّه، والضدّ يقوّي معنى ضدّه.

٢,٢,١,١,٢. ثانياً: الطباق المجازي أو الطباق الموّول (غير المحض)

وهو ما كان طرفاه من قبيل المجاز، كقوله تعالى: ﴿ أَوَمَن كَانَ مَيْتًا فَأَحْيَيْنَاهُ ﴾ (الأنعام: ١٢٢)، فالموت والإحياء متقابل معناهما المجازيان، وهما الضلال والهدى، وفي قوله تعالى : ﴿كِتَابٌ أَنزَلْنَاهُ إِلَيْكَ لِتُخْرِجَ النَّاسَ مِنَ الظُّلُمَاتِ إِلَى النُّورِ﴾ (إبراهيم: ١)، المراد بالظلمات الضلال والكفر، وبالنور الهداية والإيمان، فالمطابقة بين اللفظين طباق مجازي،[٦١٧] أمّا إذا كان الطباق أحد طرفيه حقيقةً والآخر مجازاً، فهو (إيهام الطباق أو إيهام التضاد)، كما في قوله تعالى:﴿ مِمَّا خَطِيئَاتِهِمْ أُغْرِقُوا فَأُدْخِلُوا نَارًا ﴾ (نوح: ٢٥) فبين لفظي (أغرقوا) و (نارا) هناك تضادّ بين اللفظين، وقد جاء لفظ (نار) على حقيقته، أمّا لفظ (أُغرقوا) فقد ورد مجازاً؛ لأنّ من صفات الماء الإغراق، ومثله قول الإمام علي – رضي الله عنه–: احذروا صولة الكريم إذا جاع، واللئيم إذا شبع. قال ابن أبي الحديد: ليس يعني بالجوع والشبع ما يتعارفه الناس، وإنّما المراد: احذروا صولة الكريم إذا ضيم وامتُهنَ، واحذروا اللئيم إذا أُكرم. فعبّر عن الضيم بالجوع، وعن الإكرام بالشبع، وهو مجاز وكِلا معنَيَيهِما مُتَقابِل، سواءً أكان في الحقيقة أم في المجاز.[٦١٨]

وقد التبس تشكيل الطباق المجازي على بعضهم مع مفهوم التكافؤ وتشكيله، إلّا أنّ وجه حقيقة الأمر أنّ التكافؤ أيضاً هو إيهام الطباق. واستعمل ابن أبي الأصبع تسمية(التكافؤ) في باب الطباق، واشترط أن يكون أحد الضدّين مجازاً، فقال: " وعلى هذا فلا بدّ أن يأتي في الكلام المتضّمن التكافؤ استعارة، فإن لم تكن فيها استعارة فلا تكافؤ"[٦١٩] وعلى هذا فمن الممكن تسمية هذا النوع من الطباق أيضاً (الطباق الخفيّ)، يقول في ذلك ابن المعتزّ: من أملح الطباق وأخفاه قوله تعالى: ﴿ وَلَكُمْ فِي الْقِصَاصِ حَيَاة ﴾ (البقرة:١٧٩)؛ لأنّ معنى القصاص قد تكون بالقتل، فصار القتل سبباً للحياة.

ومن الطباق المجازي الذي أحد طرفيه مجازاً في الهمزية النبوية، يخاطب شوقي –

---

(٦١٧) الشحات محمّد أبو ستيت، **دراسات منهجيّة في علم البديع**، ص٤٠.
(٦١٨) بكري شيخ أمين، **البلاغة في ثوبها الجديد، علم البديع**، ج٣/ ص٤٥.
(٦١٩) عبد العظيم بن عبد الواحد ابن أبي الأصبع، **بديع القرآن**، دراسة تأريخيّة نقديّة، (تق وتحق، حفني محمّد شرف)، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص٣٢.

الرسولﷺ، قائلاً:

يا أيُّها المُسرى بـِهِ شَرَفاً إلـى ... مـا لا تَنالُ الشمسُ والجوزاء

يتساءلون – وأنت أطهر هيكلٍ– ... بالروح أم بالهيكل الإسراء

يُقصد "بالهيكل" الجسد، والهيكل: الضخم من كلّ شيء، والهيكل العظمي: مجموع العظام التي يقوم عليها بناء الجسد، والمرأة الهيكل: المرأة الضخمة،(٦٢٠) فلفظ الهيكل ليس تضادّاً مباشراً للفظ "الروح" ، فلا يقصد به لا مجرّد الجسد وإنّما هيبة الجسد، ومظهره ذا الأثر القويّ في الناظرين، الذي لا يقلّ عن أثر صاحبهﷺ في مخبره، وقد استعمل شوقي لفظ (الهيكل) ثلاث مرّات في الشوقيات، بمعنى "المعبد الضخم"، أمّا في هذا الموضوع فقد استعمل كلمة "الهيكل" بمعنى "الجسد".

٢,٢,١,٢. النوع الثاني: الطباق المعنوي (غير المباشر)

ويسمّى أيضاً بالطباق الخفيّ، ومعظم البلاغيّين جعلوه ملحقاً بالطباق نظراً لخفاء التضاد فيه، وقد عرّفوه بأنّه: هو الجمع بين أمر وما يتعلّق بمقابله(٦٢١)، و هذا النوع من الطباق يقوم على عدم الالتزام بالتطابق المعجمي بين لفظين، وإنّما يكون بين المعاني التي تندرج تحت إطارين متضادّين، كالعدل والظلم مثلاً، فالطباق المعنوي هو الذي يتمّ فيه الجمع بين الشيء وضدّه في المعنى لا في اللفظ، والشاعر عندما يعمد إلى هذا النوع من الطباق لا يستعين بالتضاد المعجمي بل يطابق بين مفردتين من حيث المعنى، فمثلا لفظ "العدل"، كما أشرنا إليه أو ما ينضوي تحت لوائه، ومفردات معنى "الظلم" أو ما يدخل في إطاره، بإمكانهما تكوين هذا النوع من الطباق(٦٢٢).

ومع أنّ الجمع بين الأضداد المعنوية تعدّ متنافرة متباعدة، إلّا أنّه في الوقت نفسه يجعل النص أكثر حركة وجاذبيّة للمتلقّي؛ لأنّه يشحذ الذهن ويقوّي التفاعل؛ ولأنّ التضادّ في الصور والمعاني يؤدّي إلى حالة من التوتر أكثر من التضادّ الحاصل بين الألفاظ، ولكن هذا الصراع

(٦٢٠) القاموس المحيط، **الفيروز الآبادي**، ١٠٧١-١٠٧٢.
(٦٢١) بسيوني عبد الفتّاح فيود، **علم البديع دراسة تاريخية**، ص١٤٤.
(٦٢٢) منير سلطان، **الإيقاع في شعر شوقي الغنائي**، ص٥١١.

لا يعني تشتُّتِ الصورة وإنّما على العكس، قد يخلق نسقاً منتظماً، وبنية منسجمة.[٦٢٣]

ومن الطباق المعنويّ في مدائح شوقي، قوله في نهج البردة:

البَدرُ دونَكَ في حُسنٍ وَفي شَرَفٍ... وَ البَحرُ دونَكَ في خَيرٍ وَفي كَرَمِ

وصل الشاعر إلى هذه الصورة من خلال توظيف تشكيل الطباق بين لفظي (البدر والبحر)، ولكنّ الطباق بين هذين اللفظين ليس قائماً على أساسٍ معجمي؛ لأنّ حقيقة الأضداد اللفظية إنّما هي في المفردات، فإذا تُرك التضادّ بين الألفاظ وتوصّلنا إلى الطباق من جهة المعنى كان ذلك مطابقة معنوية لا لفظية؛ ولهذا فإنّ الشاعر حين يستند إلى التضادّ من خلال المعنى، فإنّه يضع الفكر بوساطة اللغة في مقابل الوجود، فبامتلاك الشاعر اللغة يقبض على ظواهر الكون التي يجلوها الفكر، ويكشف عن العلاقات الناظمة لها في ثباتها وتغيّرها.[٦٢٤]

ومن هنا فإنّ الشاعر قد طابق بين الشطرين من جهة المعنى لا من جهة اللفظ، إذ الشطر الأوّل ذكرٌ للجمال وعلوّ المكانة، ثمّ جاء الشطر الثاني بما يوافقه من العطاء والكرم، ولو لم يتمّ الجمع بينهما لَما استطاع الشاعر أن يولّد في ذهن المتلقّي هذه المطابقة المعنوية. وبهذا يتمّ التركيز على العلاقات بين المعاني وليس بين الكلمات ذاتها، فتتحوّل الوظيفة من مفهوم التزيين الموضعي أو الكسوة الخارجيّة إلى القدرة على إنتاج المعنى، والتعبير عن الكلّيّات وإبراز الفروق والدقائق التي يجلوها التقابل المعنوي.[٦٢٥] وفي ذلك اتساع في الدلالة، وفتح باب التأويل للمتلقّي الذي يتيح له الخوض في المحتملات. ومن الطباق المعنوي أيضاً، يقول شوقي في ذكرى المولد:

وَكانَ بَيانُـهَ للـهَدْي سُبُلا ... وكانَتْ خَيلُـهُ لِلْحَقّ غابا

فمعنى الشطر الأوّل: كانﷺ مميّزاً بألمع الصفات، منها الفصاحة والبلاغة العالية؛ –

(٦٢٣) منال صلاح الدين عزيز، **التقابل الدلالي في الأدب الإسلامي البلجيكي**، قراءة تحليلية في أسلمة لغة الشعر لدى شعراء المهجر(الطوفان في نوح الأخير) أنموذجاً، العراق، نينوى، جامعة عقرة، كليّة التربية الأساس، المجلّد (٢٣)، العدد (٦)، حزيران ٢٠١٦، ص١٥٠.

(٦٢٤) صيتة بنت محمّد مبارك العجمي، **مصطلح الطباق بين مركزية المعنى والتعدد الدلالي**، حوليّة الآداب واللغات، جامعة محمّد بو ضياف، المسيلة، الجزائر، مجلّد ٥، العدد (١٠)، ٢٠١٨، ص١٣٨.

(٦٢٥) حسين الواد، **اللغة الشعرية في ديوان أبي تمّام**، دار الجنوب، تونس، ط١، ١٩٩٧، ص٢٧.

لِيَنْهَضَ بالمهام الرساليّة كما رُسم له وعلى أفضل الوجوه، وما هذا البيان والفصاحة في كلامه إلّا رحمة من الله بعباده لتيسير الإقبال والتوصيل على الإيمان، بحيث لا يجدون حرجاً في فهمه، ولا يرهقون في تتبّع المنهج الذي خصّ لهم، وكانﷺ لم يُبهر الناس بحسن أخلاقه وعفّته وأمانته فحسب، بل وقد أبهرهم بفصاحته وبداهته، قال عبد الله بن رواحة الأنصاري:

لو لم تكن فيه آياتٌ مبيِّنةٌ...كانتْ بداهته تنبيك بالخبر.(٦٢٦)

أمّا معنى الشطر الثاني، أي: أنّ خَيلَ النبيّ معلّم للاسترشاد، كالأجمة من القصب الملتفّ أو الشجر المتكاثف، فغير خافٍ.(٦٢٧) وهكذا فإنّ التقابل المعنويّ بين الشطر الأول والثاني، مقابلة قائمة على التضادّ في المعنى، فالأوّل يدلّ على السِلم، والثاني يدلّ على الحرب.(٦٢٨)

ومن الطباق المعنويّ، يقول شوقي في الهمزية النبوية:

وإذا حَمَيتَ الماء لم يُورد ... وَلَوَ أنّ القياصرَ والمُلوكَ ظَماء

فالقياصر جمع تكسير لقيصر، استخدمها شوقي كرمز لِحكّام وقادة أقوياء يمثّلون رمز المُلْكِ والقوّة والجاه، وفي الجانب الآخر أشاد الشاعر إلى الرسولﷺ بالضمير المتّصل في لفظ (حميتَ)، وإلى الآن ممكن القول: طابق الشاعر بألفاظٍ صريحة، ولكن لو تعمّقنا أكثر نجد أنّ هناك طباقاً معنوياً بين صورتين، الصورة الأولى هي أنّ الرسولﷺ، قائم على ينابيع دفّاقة يَحميها بهيبته، وفي الصورة الثانية نجد الملوك والقوّاد والقياصر ظماء، وهم قريبون ومتاخمون حدود هذه الينابيع ولكن ليس بمقدورهم أن يشربوا من ماءها، وإنّما ناظرون منحة الرسولﷺ؛ ليشربوا الماء الذي يذهب بعطشهم ، ولكن أيّ ماء؟ الماء الذي غير آسٍ

ومن كل ما تقدّم نقول: إنّ للطباق تأثيره الخاصّ المتميّز، ويتجلّى هذا التأثير في أنّه يخلق بين الأضداد صوراً ذهنيّة ونفسيّة متعاكسة يوازن بينها عقل القارئ ووجدانه، فيتبيّن ما هو حسن منه ويفصله عن ضدّه، ومن هنا فإنّ هذا الفنّ البديعي يستوي بحدّ ذاته معرضاً للمعاني

(٦٢٦) الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج١/ ص١٥.
(٦٢٧) أحمد شوقي، **الشوقيّات**، ج١/ ص٩٩.
(٦٢٨) أحمد مطلوب، **في المنهج النقدي، قصيدة ذكرى المولد مثالاً**، ج٣/ ص٢٣.

الذهنيّة والنفسيّة والعقليّة المتنافرة فتترك في الشعور آثاراً عميقة بأسلوبها الموازن المقارن؛ ولهذا أكّد البلاغيّون أنّه لا يكفي أن يؤتى بالطباق بعيداً عن أيّ هدف، ومجرّداً عن كلّ تأثير، وإنّما ينبغي أن يأتي مرشّحاً بنوع من البديع لكي يكتسب الكلام جمالاً وبهاءً.(٦٢٩)

وهناك نوع آخر من الطباق يسمّى **(طباق التدبيج)**، والدبج في اللغة: النقش والتزيين، ودبج الأرضَ المطرُ يدبُجها دَبجاً، روّضها،(٦٣٠) والتدبيج مشتّق من الديباج، وهو نوع ممتاز من أنواع الحرير، وهو معرّب "ديبا" بدون الجيم ثمّ كثر حتّى اشتقتِ العرب منه فقالوا: دبج الأرض دبجاً، إذا سقاها فأنبتتْ أزهاراً مختلفة؛ لأنّه عندهم اسم للنقش.(٦٣١)

وفي **اصطلاح البلاغة:** التدبيج هو أن يذكر الشاعر أو الناثر ألواناً يقصد الكناية بها أو التورية في معنى من المعاني كالمديح والفخر والغزل أو غير ذلك من الفنون أو لبيان فائدة الوصف بها.(٦٣٢) أمّا حظّ التدبيج في مدائح شوقي النبوية فلم يرد إلّا مرّة واحدة وذلك في نهج البردة، يقول شوقي:

يا وَيْلَتاهُ لِنَفْسي! راعَها وَدَها ... مُسْوَدّة الصُحُف في مُبيضَّة اللَمَمِ

فالشاعر من خلال لفظتي (مسوّدة ومبيضّة) طابق بين أمرين؛ إذ الشاعر يتفجّع على نفسه وقد أخافه وخَلَعَ قلبه ما رآه من نهوض الشيب في رأسه، وهو إنذار بدنوّ الأجل واقتراب ساعة الحساب، ولم يرَهُ قد ادّخر لآخرته عملاً صالحاً يتبيّض به يوم تُنْشَرُ الصُحُف وتُجزى كلّ نفس بما عملتْ وهم لا يظلمون،(٦٣٣) فقد عمد الشاعر إلى الطباق بين "مسوّدة الصحف"، وهي كناية عن العمل السيّئ والموبقات المرتكبة التي اسودّتْ منها صُحف عُمر الشاعر، فتُقيِّد له في لوح المقدور، وبين "مبيضّة اللُمم" التي هي كناية عن الشيب في الكهولة، واللمم، مفردها اللمة وهي الشَعْر الذي يجاوز شحمة الأُذُن.(٦٣٤)

---

(٦٢٩) أحمد مطلوب وحسن البصير، **البلاغة والتطبيق**، ص٤٤٢-٤٤٣.
(٦٣٠) ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة (دبج)
(٦٣١) علي صدر الدين ابن معصوم المدني، **أنوار الربيع في أنواع البديع**، ج٦/ ص١١٨.
(٦٣٢) أحمد مطلوب، **معجم المصطلحات البلاغيّة وتطوّرها**، ج٢/ ص١١٨-١١٩.
(٦٣٣) سليم البشري، **نهج البردة لأحمد شوقي وعليه وضح النهج**، ص٢٦.
(٦٣٤) أحمد شوقي، **الشوقيّات**، ج١/ ص١٢٦.

وما ذاك التشكيل إلّا للتعبير عن الحالة النفسيّة المراد إيصالها للمتلقّي، أو رسم صورة شعريّة بالألوان، وقد قيل: وبضدّها تتمايز الأشياء، فيقع في أنفسنا صدقاً أنّ العلاقات بين الأشياء تبدو جليّة ناصعة عند تقابل الأضداد ولاسيّما في الألوان"[٦٣٥] وهنا تبرز أهميّة اللون في السياق " فاللون لا يدخل في نسيج النص الشعريّ على مستوى التركيب فحسب، وإنّما يتعدّى ذلك إلى مستوى الدلالة أيضاً."[٦٣٦] وعند هذا التوظيف الضدّيّ يُحكم بنجاح الصورة ويؤتى بأفضل آليات إنتاج المعنى، إذ ساق توظيف هذا التشكيل أكثر عمقاً في المشهد الصوريّ وتأثيرها الداخليّ على ذات الشاعر، ليضفيَ بُعداً إيحائيّاً دلاليّاً، وذلك لبيان مدى حزن الشاعر وأسفه على كثرة ذنوبه وزلّاته، وليعبّر بهذا التضادّ الدلاليّ عمّا يكابده من معاناة نفسيّة، إزاء أعماله وأفعاله.

٢,٢,٢. التشكيل المقابلي

اختلف البلاغيّون في المقابلة، فبعضهم جعلها فنّاً مستقلّاً وبعضهم جعلها من الطباق؛ على أنّها عبارة عن طباق متعدّد،[٦٣٧] وتأخذ كلمة (تقابل) في المعاجم العربيّة معاني لغويّة مختلفة منها: التلقاء والمواجهة والضمّ، تقول: لقيته قِبَلاً أي مواجهةً، وإذا ضُمَّ شيءٌ إلى شيءٍ، يقال: قابَله به."[٦٣٨] وفي اللسان: المقابلة: المواجهة والتقابل مثله، وهو قِبالُك وقُبالتِك أي تجاهُك،[٦٣٩] وفي الصحاح: قابلتُ الشيء بالشيء مقابلةً، قِبالاً وتقابُلاً، إذا عارضته به وواجهته، ومقابلةُ الكتاب: معارَضَتُهُ. [٦٤٠] وفي معنى آخر من خلال معنى المواجهة، يُقال: ما لي به قِبَلٌ، أي الطاقة والمقدرة،[٦٤١] ومن معاني المقابلة في القرآن "أن يقبل بعضهم على بعض بالعناية والتوفّر والمودّة."[٦٤٢] قال تعالى: ﴿ مُتَّكِئِينَ عَلَيْهَا مُتَقَابِلِينَ ﴾ (الواقعة:١٦).

---

(٦٣٥) محمّد نوري عبّاس، **توظيف اللون في شعر الوأواء الدمشقي**، جامعة الأنبار، كلّيّة العلوم، مجلّة جامعة الأنبار للغات والآداب، العدد ١٩، خريف٢٠١٥، ص٩٣.
(٦٣٦) عدنان محمود عبيدات، **جماليّات اللون في مخيّلة بشّار بن برد**، مجلّة اللغة العربيّة، دمشق، مج٨٠/ ج٢/ ص٣٣٥-٣٣٦. http://www.reefnet.gov.sy تأريخ الزيارة، ٢٠١٧/٩/١٥، ٨:١٨ مساءً.
(٦٣٧) بسيوني عبد الفتّاح فيود، **علم البديع دراسة تاريخية**، ص١٥٤.
(٦٣٨) خليل بن أحمد الفراهيدي، **كتاب العين**، دار الرشيد، بغداد، (د.ط)، ١٩٨٢، ج٥/ ص١٦٦.
(٦٣٩) ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة (قبل).
(٦٤٠) أبو بكر الرازي، **مختار الصحاح**، ص٥٢٠.
(٦٤١) كرم البستاني وآخرون، **المنجد في اللغة**، ص٦٠٦.
(٦٤٢) منال صلاح الدين عزيز، **التقابل الدلالي في الأدب الإسلامي البلجيكي**، ص١٤٧.

واصطلاحاً: فإنّ " المقابلة بين التقسيم والطباق، وكلمّا توفّر حظّها منهما كانت أفضل، وهي تتصرّف في أنواع كثيرة، وأصلها ترتيب الكلام على ما يجب، فيعطى أوّل الكلام ما يليق به أوّلاً، وآخره ما يليق به آخراً، ويأتي في الموافق بما يوافقه وفي المخالف بما يخالفه."[٦٤٣] والمخالفة هنا بمعنى التضادّ، وليس التغيير، والمراد بالتوافق خلاف التقابل؛ فلا يشترط فيها التناسب، بل المراد ألّا تكون تلك المعاني متضادّة،[٦٤٤] ورأى القزوينيّ، أنّ المقابلة هي " أن يؤتى بمعنيين متوافقين، أو معانٍ متوافقة، ثمّ بما يقابلهما، أو يقابلها على الترتيب، والمراد بالتوافق خلاف التقابل"[٦٤٥] فالمقابلة إذاً، هي أن يأتي المتكلّم بعدّة معانٍ ثمّ يأتي فيها بما يخالفها أو يوافقها، وبما أنّ المقابلة صورةٌ كبيرة للطباق، فهي قائمة على المطابقة، وكلاهما يَقَعَان بين التراكيب المتضادّة في المعاني، فقد فرّق البلاغيّون بين اللونين من وجهين:

الوجه الأوّل: أنّ الطباق لا يكون إلّا بالجمع بين ضدّين، أمّا المقابلة فتكون غالباً بالجمع من أربعة أضداد، وقد تبلغ إلى عشرة أضداد، خمسةً في الصدر وخمسةً في العجز، وهذا يعني أنّ المقابلة طباقٌ بين صورتين،[٦٤٦] أو بين مجموعة من الطباقات المتتالية.

الوجه الثاني: الطباق لا يكون إلّا بالأضداد، أمّا المقابلة فتكون بالأضداد وبغيرها، ولكنّها بالأضداد تكون أعلى رتبةً وأعظم موقعاً، وعندما تقع المقابلة بغير الأضداد، فلا بدّ أن أن يكون هنالك اعتبار للتقابل على نَحوٍ ما.[٦٤٧]

ونلاحظ أنّ الفارق بين الطباق والمقابلة كمّي وليس كيفيّاً؛ وهما يندرجان تحت بنية دلالية واحدة، وهي التضادّ الدلاليّ بين عناصر التركيب سواءً كانت ثنائية أو ثلاثية، وقد يقع التقابل حين تختلف قضيّتان كمّاً أو كيفاً، فإذا وقع في الكمّ فهو التداخل، وإن وقع في الكيف فهو التضادّ، وإن وقع الاختلاف في الكمّ والكيف فهو التناقض لا محالة، والمقابلة في الكلام من أسباب حُسنه وإيضاح معانيه، على شرط أن تتاح للمتكلّم عفواً، وأمّا إذا تكلفّها وجرى وراءها،

---

(٦٤٣) ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ج٢/ ص٢٣.
(٦٤٤) بسيوني عبدالفتّاح فيود، **علم البديع دراسة تاريخية**، ص١٥٤.
(٦٤٥) القزويني، **الإيضاح**، ص٤٨٥.
(٦٤٦) جميل صليبا، **المعجم الفلسفي**، دار الكتاب اللبناني، ط١، ١٩٨٢، ج١/ ص٣١٩ ؛ محمّد بن علي بن محمّد الجرجاني: **الإشارات والتنبيهات**، دار نهضة، القاهرة، ط١، (د.ت)، ص٣٤٥.
(٦٤٧) الشحات محمد أبو ستيت، **دراسات منهجية في علم البديع**، ص٥٣-٥٤.

فإنّها تعتقل المعاني وتحبسها، وتحرم الكلام رونق السلاسة والسهولة.[٦٤٨]

ويتداخل مصطلح التقابل مع مصطلح آخر هو (التضادّ)، أو على الأصحّ بما يسمّى بـ(الثنائية الضديّة)، ولا شكّ أنّ المصطلَحَينِ يقتربان كثيراً من بعضهما، إلّا أنّ الفارق قد يكون في سعة مصطلح التقابل حتّى يشمل التضادّ وغيره كالخلاف والتنافر والعكس والنقيض، وقد يقف التضادّ عند حدود الألفاظ، أمّا التقابل فيتعدّاه إلى المعاني، ويبقى الأساس هو وجود التضادّ.[٦٤٩]

أنواع المقابلات:

لا نعني بالأنواع تقسيمها بحسب ما انحصر من المقابلات في لفظين اثنين، وإنّما نعني تقسيمها باعتبار ما تنوّع منها بمدى استخدام الرصيد اللغويّ المشترك وحدوده، في إقامتها كما نعني كذلك مدى بساطتها وتركيبها، هكذا نصنّف مقابلات مدائح شوقي النبويّة، ونقسّمها قسمين، وقد قدّم شوقي في مدائحه طائفة منتقاة من هذا الضرب، وأبدع في تشكيلها.

٢,٢,٢,١. المقابلة اللغوية (الحقيقة):

وهي التي تبيّن لنا أنّ علاقات المتقابِلين فيها اختياريّة، وهي تلك التي تتمثّل في استعمال لفظين اثنين متضادّين بحكم الوضع اللغويّ لا يشترك معهما في ذلك ثالث، أي: هي أن تكون المقابلة بألفاظٍ صريحة، والشاعر في هذا النوع من المقابلة، يستسلم لضغط المعجم المشترك على إمكانيّات التصرّف الخاصّة وإرسال الكلام، فيصغر بذلك حظّه من التفنّن في إخراج أزواج المقابلات اللغويّة إلّا بالقدر الذي يسمح به المعجم ويعظم شأنه في استغلال الرصيد اللغوي العامّ،[٦٥٠] ومن المقابلات اللغويّة في قوله تعالى: ﴿ فَلْيَضْحَكُوا قَلِيلًا وَلْيَبْكُوا كَثِيرًا جَزَاءً بِمَا كَانُوا يَكْسِبُونَ ﴾ (التوبة:٨٢) ففي الآية الكريمة هناك مقابلة صريحة بين لفظتي (يضحكوا- يبكوا) وبين لفظتي (قليل- كثير)؛ لأنّنا لم نستعن بتأويل الآية، مع استنتاج معانٍ، ثمّ نقابل المعنى بضدّه أو بما يوافقه، بل قامتِ المقابلة في الآية الكريمة بألفاظٍ صريحة.

---

(٦٤٨) علي الجارم ومصطفى أمين، **البلاغة الواضحة**، ص٢٨٥.
(٦٤٩) منال صلاح الدين عزيز، **التقابل الدلالي في الأدب الإسلامي البلجيكي**، ص١٤٨.
(٦٥٠) محمّد الهادي الطرابلسي، **خصائص الأسلوب في الشوقيّات**، ص٩٨.

ومن تشكيل المقابلات اللغويّة الصريحة التي توجد في مدائح شوقي، منها ما جاء في ذكرى المولد.

وكانَ لقومِهِ نَفْعَاً وَفَخْرَاً ... وَلَوْ تَرَكُوُهُ كانَ أذىً وعابا

في هذا البيت هناك مقابلة لفظية صريحة، حيث اشتمل الشطر الأوّل على لفظين صريحين (نفعا وفخرا) ثمّ قوبلا بضدّيهما (أذىً وعابا)، والمراد من معنى البيت أنّ الطفل في رعاية المجتمع يعود بالنفع عليه يوماً ما، أمّا إذا أُهمل فينقلب ضدّه أذىً وانحرافات،(٦٥١) ومن أثر جمال هذه المقابلة مُساهمتها في البناء الفنّيّ، وإضفاء مسحة من الجمال التصويريّ تشبه تلك الأفلام التصويريّة التي تجعل من الطفل والطفولة ما محور فكرتها الرئيسة، ثمّ تدور وتضمّ تسلسل الأحداث جميع الحالات النفسيّة للطفل، من فرح وغضب، وهدوء واضطراب الذي أراد المُخرج إظهارها من خلال شخصيّات المتمثّلين، والطفل يقوم بالأدوار المنوطة به، ولكن لا يلبثُ ساعة أو ساعتين حسب زمن الأحداث المحدودة، إلى أن يكون الطفل في الأخير إنساناً خيّراً، نافعاً ومنجّياً لأُناسٍ آخرين؛ ولذلك فإنّ أسلوب المقابلة في هذا البيت هيّأ للمتلقّي التفاعل مع النص في تعميق الفهم، وهيّأ الجوّ المريح للتعبير عن الأحاسيس والانفعالات.

وتبدو روعة التشكيل، ودقّة التنسيق في المقابلات لِما ترتبط بالواقع، وتُصوِّرُ حيثيّاته في الفرح والبلاء، وفي السعادة والشقاء، يقول شوقي: في نهج البردة.

طَوْراً تَمُدّك في نُعمى وعافيةٍ ... وتارةً في قَرارِ البُؤس والوَصَمِ

فقد قابل الشاعر بين مفهومي (نُعمى والبؤس) وبين المفهومين (عافية والوصم)، باستعمال لغويّ قصديّ ولّد نسقاً أسلوبيّاً استطاع أن يثري النص بالدلالات، "والوصم هو المرض،"(٦٥٢) وأراد الشاعر أن يؤدّي من خلال هذا التشكيل رسم صورة وموقف، متمثّلة في رؤيته، أنَّ هذه الدنيا منذ بداية هذا الكون تُعطي وتأخذ، تُفرح وتُبكي، فبقدر ما تُعطيك من نِعمٍ وخير وعافية، تأخذ منك وتصيبك بالآلام والتباريح، وبالمرض والفقر والذلّ، فهي لا تدوم لأحد، ودوام الحال من المحال، وبذلك فالمقابلة توضّح لنا جانباً من جوانب نفس مستعمل اللغة

(٦٥١) أحمد شوقي، **الشوقيّات**، ج١/ ص٩٧.
(٦٥٢) **المصدر نفسه**، ج١/ ص١٢٦.

(المبدع) وتصوّره للأشياء، فضلاً عن الظروف الاجتماعية التي أحاطتْ به لحظة إنتاج النص.

ورفعاً لمنزلة العقل، وإزهاقاً للجهل رسم شوقي، مقابلة في الهمزية النبوية، بقوله:

لمّا دعوتَ الناس لبّى عاقلٌ ... وأصمّ منك الجاهلين نِداء

فالتشكيل التقابلي هنا وقع بين كلّ من (لبّى وأصمّ) وبين (عاقل وجاهل)، ولا نجد أيّة إشكاليّة في التقابل بين لفظتي (عاقل وجاهل)، فهما لفظان متضادّان حقيقةً، أمّا بين (لبّى وأصمّ) فليس كذلك، فقد استعمل الشاعر الفعل (لبّى) في سياق البيت استعمالاً مجازيّاً؛ لأنّ لفظ (لبّى) هو ليس ذاك اللفظ الذي يقابل لفظ (أصمّ)، لكنّ الذي يلبّي دعوة الداعي هو الذي يسمع أوّلاً ثمّ يلبّي الدعوة، ويقال: لبّى الرجل تلبيةً، أي سمع قول الداعي ثمّ أجابه، وهذا يعني أنّ لفظ (لبّى) مسبّبة للسمع والسماع، كقوله تعالى: ﴿ مُحَمَّدٌ رَسُولُ اللَّهِ وَالَّذِينَ مَعَهُ أَشِدَّاءُ عَلَى الْكُفَّارِ رُحَمَاءُ بَيْنَهُمْ﴾ (الفتح:٢٩)

فإنّ الرحمة وإن لم تكن مقابلة للشدّة لكنّها مسبّبة عن اللين الذي هو ضدّ الشدّة، وكذلك أنّ معنى لفظ (أصمّ) في اللغة، أي: انسدتْ أُذُنه، وثَقُلَ أو ذَهَبَ سَمْعُهُ،[٦٥٣] وهو فقدان حاسّة السمع على وجه حقيقته، وقد تكون معنى (أصمّ) غير هذا، إذ يُقال: تصامّ عن الحديث، أي: تظاهر أنّه لا يسمع وأنّه أصمّ،[٦٥٤] وفي حقيقته هو يسمع ولكن ينكر أنّه يسمع، وقد تأتي معنى أصمّ بمعنى أكثر دلالةً وإيحاءً، وهذا الذي نبتغيه ونقصده، إذ قد يكون من أحد لم يفقد حاسّة السمع، ولا يتظاهر أنّه لا يسمع، ولكنّه من أوّل وهلة يرفض الاستماع، ولا يريد أن يسمع ولا يهتمّ بما يقوله الموجّه، مهما كان قوله، وجاء في هذا المعنى قوله تعالى:﴿ لَهُمْ قُلُوبٌ لَا يَفْقَهُونَ بِهَا وَلَهُمْ أَعْيُنٌ لَا يُبْصِرُونَ بِهَا وَلَهُمْ آذَانٌ لَا يَسْمَعُونَ بِهَا أُولَئِكَ كَالْأَنْعَامِ بَلْ هُمْ أَضَلُّ أُولَئِكَ هُمُ الْغَافِلُونَ ﴾ (الأعراف:٤٠) من خلال دلالة الآية ولفظ (أصمّ) الذي استعمله شوقي، أنّه كان هناك ناسٍ لم يستجيبوا ولم يلبّوا دعوة الرسولﷺ ولم يحاولوا ولو مرّة، كسر هذا السلب السمعي الذي وضعوه على عقولهم، حتّى أوقعوا أنفسهم أخيراً في أكبر اليأس، وحرّموا أنفسهم من أن

(٦٥٣) الفيروز الآبادي، **القاموس المحيط**، ص١١٣٠.
(٦٥٤) كرم البستاني وآخرون، **المنجد في اللغة**، ص٤٣٤.

يؤمنوا بهذه الهداية الإلهيّة جملةً وتفصيلاً، بل جعلوا أصابعهم في آذانهم حتّى لا يسمعوا.

ويأتي شوقي مخاطباً نفسه مترفّقاً بها، وينصحها في هوادة ولطف، يقول في نهج البردة:

يا نفسُ دُنياك تُخفي كَلّ مبكيةٍ ... وإن بَدا لَكَ مِنْها حُسنُ مُبْتَسِمِ
فُضّي بتقواكِ فاهاً كُلَّما ضَحِكَتْ ... كَما يَفيضُ أَذَى الرَقْشاءِ بالثرم

يريد الشاعر من خلال هذه المقابلة بين كلّ من لفظي (تخفي وبدا) وبين (مبكية ومبتسم) أنّ نفس الانسان هي التي تُغوي الانسان وتزيّن له الباطل، فيهيم به ويلحّ في طلبه؛ ولهذا فإنّ الشاعر ينصح نفسه بأن لا تغترّ بمباهج الدنيا وابتسامتها، فقد يخفى في الغيب ما يُبكي ويُحزن، فمثلها في ذلك مثل الحيّة الرقطاء، لها لونٌ جميلٌ ولكنّها تخفي في فمها السمّ، والابتسام لا يأتي إلا من الفم، والسمُّ لا يأتي إلا من الفم كذلك، فوضع شوقي ابتسام الدنيا الزائف نظيراً لسمّ الحيّة القاتل، وقد وصل الشاعر إلى هذا المعنى من خلال توظيف تشكيل المقابلة بين صوره في صدر البيت الأوّل (تخفي – مبكية) وبين صوره في عجزه (بدا– مُبتسم).

ولم يبرح شوقي الحديث عن النفس مرّة أخرى، مصوّراً مهابة النفوس ورجاءها، تجاه الرسولﷺ وذلك من خلال المقابلة اللغويّة، التي يقول فيها في الهمزية النبوية:

في كُلِّ نَفْسٍ مِنْ سُطاك مَهابَة ... ولكلّ نَفْسٍ في نَداك رَجاء

المقابلة هنا قائمة بين (سُطاك ونَداك) وبين (مهابة ورجاء)، والسطوة صفة سلبية يقابلها الندى وهو صفة إيجابيّة، لكن السطوة تُمارس لردع المعتد؛ ولذلك ذكَر المهابة التي تعدُّ رادعاً نفسيّاً، وهكذا تسخر القوّة لحفظ أمن المجتمع الخارجي، أمّا الندى فيعمل على إذابة الطبقات الاجتماعيّة، والقضاء على الصراع القائم بينها، فيتحقّق الأمن الداخلي.

إذاً لا يخفى ما لأسلوب المقابلة الذي وظّفها شوقي من أثر جماليّ ووقعٍ في النفس، ومعلوم أنّ الأشياء لا تتوضّح ولا تتميّز إلّا أمام أضدادها؛ ولهذا فإنّ التنظير بين شيئين أو أكثر وبين ما يخالف يوفّر مجالاً دلاليّاً أكثر وضوحاً وجلاء؛ ولهذا إذا كانتِ المقابلة بليغة

وصحيحة مطبوعة سلسة غير متكلّفة ولا مصنوعة بقصد التلوين البديعيّ، فإنّها تؤثّر في الأسلوب شكلاً ومضموناً، ففي الشكل تُوجدُ نوعاً من التوازن والتناسب، له حسنه وبهاؤه، وحينئذٍ يحدث التقابل بين أجزائه أثراً نفسيّاً له قيمته في وقع الأسلوب، وفي المضمون تظهر المعنى واضحاً قويّاً مترابطاً، ففيها يتمّ ذكر الشيء ومقابله، وعقد مقارنة بينهما، فتتّضح خصائص كل منهما، وتتحدّد المعاني المرادة في الذهن تحديداً قويّاً.[٦٥٥]

ولهذا عدّ البلاغيّون المقابلةَ من أبرز مقوّمات الشعر وأبين علامات جودته، والذي يسمّى به الشعر فائقاً، ويكون إذا اجتمع فيه مستحسناً رائقا،[٦٥٦] والمقابلة من هذه الناحية تشبه المطابقة، إلّا أنّ قيام المقابلة على الجمل، وبناؤها على المواجهة بين معنيين فأكثر، ممّا يضيف لها خاصيّة لا توجد في المطابقة.

٢,٢,٢,٢. المقابلة السياقيّة (المفهوميّة):

هي أن يتقابل الشقّان دون أن يكون مرجِعُهُ الوضع اللغويّ، وإنّما يرجع إلى أسلوب الشاعر وحده، فالشاعر في إخراج المقابلة السياقيّة لا يخضع لضغط المعجم المشترك بقدر ما يستجيب لمَلَكَتِهِ الخاصّة في الخلق الفنّي، وفي هذا التشكيل يقدّر جهد الشاعر وتُعرف عبقريّته. وإنّ أكثر مقابلات شوقي سياقيّة، سواءً على مدى الشوقيّات، أو في مدائحه النبويّة،[٦٥٧] التي تُعتبر ذات معنى دلالي يفهم من السياق، يقول في ذكرى المولد:

تَسَرَّبَ في الدُموعِ فَقُلتُ: ولّى ... وصفّق في الضُلوع فَقُلتُ: ثابا

وبوساطة التشكيل بالمقابلة في هذا البيت نلمس صورة جميلة، ولكن هذه الصورة إنّما موفقّة بإثارتها حالتين من الشعور، فقوله: في الصدر **(تسرّب في الدموع)** بُكاء واستسلام، فكأنّ الدمع وسيلة تعبير عن اختلاجات النفس وأحاسيس الذات اللاهبة، النابعة من خلال التجربة والمعانة الفرديّة، ولكنّ الشاعر لم يكتف بأن يكون البوح بعواطفه بوحاً عفويّاً صادقاً فحسب، بعيداً عن الإطار الفنّي والخلق الإبداعي دلاليّاً، وهو يريد أن يقول: إنّ قلبه لم يقدر على

(٦٥٥) الشحات محمد أبو ستيت، **دراسات منهجية في علم البديع**، ص٦٦-٦٧.
(٦٥٦) محمّد الهادي الطرابلسي، **خصائص الأسلوب في الشوقيّات**، ص٩٦.
(٦٥٧) **المصدر نفسه**، ص١٠٢.

التَماسُك والاحتمال بعواطفه، ولم يقدر على مقاومة هذا الحزن الشديد، فقد تسبّب في بكائه أخيراً، وقد زاد في قيمة الصدر ممّا سيليه في العجز وذاك بأسلوب المقابلة بقوله: **(وصفّق في الضلوع)** أي، خفق ونبض من جديد، والشاعر هنا أعلن أنّ الدموع التي تسرّبتْ من عينيه كان مصدرها القلب، ولكنّ القلب لم يبح بشيءٍ.

والذي نستنتج من هذه المقابلة، هو أنّ الشاعر عمد إلى هذه المقابلة على أساس توظيف صورتين، إذ ليس هناك مقابلة صريحة بين جملتي **(تسرّب في الدموع وصفّق في الضلوع)**، وإنّما نصل إلى هذه المقابلة عن طريق مقابلة الشيء بضدّه في المعنى لا في اللفظ، وقد ينزل الدموع أحياناً في بشرى وفرح عظيم، ولكن هذه الحالة ليستْ كذلك، فشدّة أحزان قلب الشاعر، جعلتْ من عينيه أن تسكب الدموع وتنحدر على خدّيه، حتّى تسرّب القلب من خلالها، فصار القلب مصبوغاً باللون الأحمر، فكثرة الدموع فيها دلالة على عِظم المأساة وأثره في نفس الشاعر، وليس هذا فحسب، إذ راح الشاعر أبعد من ذلك، فإنّ قلبه؛ لشدّة ندبه وحزنه وأنينه لم يفده تسرّب الدموع، بل اقترب أن تتوقّف عن النبض الذي يودي به إلى الموت.

أمّا في العجز فنجد صورة أخرى مختلفة تماماً عندما يقول الشاعر: **(وصفّق في الضلوع)**، وفي هذا تصوير للخفقان والإنعاش والنبض من جديد، ورجوع الروح والحياة إلى قلبه؛ ليتدفّق بالدماء إلى كلّ خلايا الجسد، ولْيقفَ على أقدامه مرّة أخرى، ناجياً من الركود والخمول اللذَين خيّما على جسده، إذاً عن طريق هذه المقابلة رسم الشاعر مشاهد الفرح والسعادة، وغياب الحزن والشقاء، وقد وصلنا إلى هذه المقابلة في البيت بالمعنى لا باللفظ، وهكذا فإنّ التقابل المعنوي بين الشطر الأول والثاني، مقابلة قائمة على التضادّ في المعنى، وهي مزيج من أمرين، **الأوّل:** فقدان الأمل بالحياة وهي نظرة سلبيّة، **والثاني:** رجوع الروح إلى جسده ووميض العقل وهي نظرة إيجابيّة، وبهذا التقابل المعنويّ استطاع الشاعر خلاص حَيرته بل ضياعه عند حدود اليأس والرجاء، وما تَبِعَه من أثر في نفس الشاعر والمتلقّي على حدٍّ سواء.

وهكذا نصل إلى الأهمّيّة الكبرى ما لهذا التشكيل في خرق المألوف أو ما يمكن تسميته بالانزياح الذي يثري المعنى ويوسّعه؛ ليحدث مخالفة تغدو ذات فاعليّة أساسيّة، يلتقطها المتلقّي

عبر كسره للسياق والخروج عليه؛[٦٥٨] لتكون الصورة أفعل في النفس وأقوى إثارة. "وكأنّ النفس، في ما وراء العقل، قامتْ بعمل التوفيق بين الشعور واللفظ المعبّر."[٦٥٩] وأمّا المقابلة الثانية بين فعل (ولّى) أي مضى واندثر، في مقابل الفعل (ثابا) الدالّ على الرجوع، يشكّل الفعلان تضادّاً حادّاً بين (التولي والإدبار) في مقابل (ثابا)، إذ يُقال: ثاب الرجل، أي: رجع إليه جسمه وصلح بدنَه، ففي لفظ (ثابا) صورة دوام السعادة و(المثابة) الموضع الذي يُثاب إليه مرّةً بعد أخرى،[٦٦٠] وهذا اللفظان متضادّان حقيقيّان في اللغة، فلا يحتاجان إلى استنتاج معنى.

ولم ينسَ أحمد شوقي بواطن النفوس، وتقديمها من خلال المقابلة السياقيّة التي تعتمد المفهوم، يقول شوقي: في نهج البردة.

والنفسُ مِنْ خَيرِها في خَيرٍ عافيةٍ ... والنفسُ مِنْ شَرّها في مُرْتَعٍ وَخِمِ

فالمقابلة بين لفظتي (خيرها –شرّها) مقابلة صريحة وواضحة، أمّا بين (في خيرٍ عافية و في مرتع وخمٍ) فليس كذلك، لأنّ صيغة (مرتع وخم) ليست صيغة صريحة، وهي لا تقابل العافية، لا بالتوافق ولا بالضدّ، ولكنّ المهمّ في الأمر أنّها صيغة تشير إلى معنى سلبي، وهو تقابل العافية بالضدّ وبِعَدَمِ التوافق بينهما في المعنى، إذ معنى (مرتع)، أي المرعى، ومعنى (وخم)، أي رديء وبيء، ويؤكّد الشاعر من خلال هذه المقابلة، أنّ الجزاء يكون من جنس العمل، فالنفس التي تتخذ من الخير طريقاً تجني ثماراً طيّبة، والنفس التي تعتاد على فعل الشرّ فلن تجنيَ إلا ما زرعته، وقيل:" قد فاز من ربى جانب الخير ورعاه، وكبح جانب الشرّ ودحره."[٦٦١] وهنا يتّضِحُ تأثرّ الشاعر بقول الله سبحانه وتعالى: ﴿ فَمَن يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ خَيْرًا يَرَهُ. وَمَن يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ شَرًّا يَرَهُ ﴾ (الزلزلة:٧-٨)

وقد تكون المقابلة بين الألفاظ بالموافقة، يقول شوقي، في الهمزيّة النبويّة:

نَسَفوا بِناءَ الشَرْكِ فَهْوَ خرائبٌ ... واسْتأصَلوا الأصْنامَ فَهْيَ هَباءُ

(٦٥٨) خالد كاظم حميد الحمداوي، **أساليب البديع في نهج البلاغة**، ص١٠٤.
(٦٥٩) إنعام الجندي، **الرائد في الأدب العربي**، ج٢/ ص١٣٠.
(٦٦٠) أبو بكر الرازي، **مختار الصحّاح**، ص٨٩.
(٦٦١) أحمد نصيف الجنابي، **ظاهرة التقابل في علم الدلالة**، دار النشر مجلّة آداب المستنصريّة، بغداد، ط١، ١٩٨٤، ص١٨.

قابل الشاعر بين كلّ من (نسفوا واستأصلوا) وبين (الشرك والأصنام) وبين (خرائب وهباء) ويمكن أن نسمّي هذا (بالتقابل الانتسابي)، وتحصل هذه المقابلة في الكلمات التي تنتسب إلى نوع واحد فتنضوي تحته، نحو: (كتاب وصحيفة وسجل) إلى غير ذلك، وكلّها تنتسب إلى نوع واحد هو مطبوعات،[٦٦٢] فالمقابلة بين ألفاظ البيت هو انتسابي متدرّج، ومن الجدير بالذكر أنّ الشاعر في هذا البيت عمد إلى المقابلة على هيئة صورة استعاريّة، وممّا يُعرف أنّ المشركين لم يبنوا أيّة بناية في مكّة لعبادة الأصنام، غير الكعبة التي وضعوا بعضاً من أصنامهم داخلها، وعند الفتح لم يأمر الرسولﷺ بهدم الكعبة ونسف بنائها، إذ ليستْ غايتهﷺ المرجوّ الوصول إلى بعض مبانٍ وهدمها، إذا كانت هناك أبنية خاصّة بهذه الحالة، ولكسر وتمزيق الأصنام، بل إنّما الغاية الأساسيّة هو نسف عقيدة الوثنيّة، وعبادة الأصنام في عقول هؤلاء المشركين.

فمعنى قوله (نسفوا واستأصلوا) أي: أنّ الرسولﷺ مع أصحابه استطاعوا أن ينسفوا ويمحوا كلّ العقائد الوثنيّة الفاسدة التي لا تغني من الله شيئاً، وأن يقلعوا ويستأصلوا عبادة الأصنام من جذورها في عقول هؤلاء المشركين، ومن هنا نجد أن الشاعر قد وسّع من دائرة المقابلة، وذلك بالانتقال من التقابل بالمفردة الواحدة إلى تعدّدية الصُور وتداخلها، ممّا أسبغ على بعض أبياته جمالاً إضافيّاً ودلالة موحية.

ومن التقابل التوافقيّ، الذي يعتمد المفهوم والموقف، يقول شوقي: في نهج البردة.

أخوكَ عيسى دَعا مَيتاً فقامَ لَهُ ... وأنْتَ أحيَيْتَ أجيالاً مِنَ الرِمم

فهناك مقابلة توافقيّة لفظيّة صريحة بين (عيسى) وبين الضمير المخاطب (أنت)- المقصود به الرسولﷺ، أمّا بين (دعا ميتاً فقام له) وبين (أحييتَ أجيالاً) فليستْ كذلك، وهذا النوع من التقابل يسمّى التقابل الحادّ، وهذا التقابل غير متدرّج وغير قابلة للتنوّع أو التعدّد، بل تتكامل فيه دلالة اللفظين تكاملاً متضادّاً، لا يسمح بأيّ تقارُب أو تدرّج دلالي بينهما،[٦٦٣] مثل:أعزب – متزوّج ، ذكر– أنثى، حيّ – ميّت، وإن نُفي إحدى هذه الألفاظ المتقابلة يتضمّن

(٦٦٢) خالد كاظم حميد الحمداوي، **أساليب البديع في نهج البلاغة**، ص١٣٠.
(٦٦٣) رواق سماح، **التضاد في الفعل الحركي، دراسة تطبيقيّة في ديوان من وحي الأطلس لمفدي زكريا**، مجلة كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد (٤)، ٢٠٠٩، ص٤.

تأكيداً للأخرى، وتأكيد إحداهما يتضمّن نفياً للأخرى، فجملة: (الرجل ليس حيّاً) تتضمّن معنى(الرجل ميّت)[٦٦٤]

إذاً استطاع الشاعر من خلال هذا التشكيل أن يحقّق بنية إيقاعيّة معنويّة قائمة على التوقّع وكسر التوقّع في إيراد المعنى، إذ إنّ دلالة النصّ قد ارتكزتْ بالذات عن مكانة الرسولﷺ بين الأنبياء، فإذا كان عيسى عليه السلام بأمر الله دعا ميتاً فأحياه، فإنّ الرسول محمداًﷺ قد أحيا أجيالاً وأُمماً، وليس فرداً أو بضع أفراد فحسب، بل أحيا أمماً وخلّصها من الجهل ومن فساد العقل والظلم، وهكذا فإنّ الشاعر من خلال هذا التشكيل أثبتَ أنّ معجزة الرسول (محمّد) ﷺ معجزة معنويّة لا ماديّة كمعجزة عيسى، ومعجزة عيسى عليه السلام هنا محدودة مكاناً وزماناً فهي لم تشمل من الأموات الكثيرين، وإنّما (دعا ميتاً) واحداً فحسب، أمّا معجزة محمّدﷺ التي شملت الانسانيّة جمعاء فقد فاقتْ معجزة عيسى عليه السلام، وأحيا (أجيالاً من الرِمم)، ومستمرّة إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها.

ومن المقابلة التي جاءت بالموافقة أيضاً، يقول شوقي: في نهج البردة.

يا ربِّ هبّتْ شعوبٌ من منيّتها ... واستَيْقَظَتْ أُمَمٌ من رَقْدَةِ العَدَم

ولعلّ الشاعر هنا يتقدّم كرَجُلٍ مسلم تَهُمُّه مصلحة المسلمين بالتضرّع والدعاء إلى الله الذي لا إله إلا هو، مالك الملك، يدبّر الأمر في الكون ويسير أحوال الخير والشر كلّه، فهو رحيم بنا لا ندرك ببشريّتنا عمق الحكمة الإلهية العميقة التي أرادها سبحانه، وهكذا دلاليّاً قابل الشاعر بين أكثر ألفاظ البيت بالموافقة؛ وليس بالتضادّ، لأنّ سياق البيت يطلب هذه الموافقة والمواءمة وهي كالآتي: (هبّتْ واستيقظتْ) و(شعوب وأُمَم) و(منيّتها ورقدة العدم).

وخلاصة القول: أنّ الطباق والمقابلة مفهومان قائمان على الإقناع بوجود، حدّه اختلاف بين قطبين، ولهما إمكانيّات كثيرة، إذ ينقلان المتلقّي من الرؤية الأُحاديّة في النصّ إلى التعبير المطلق عن فكرة أو شعور مع صياغة جماليّة عبر تضادّاتها التي تمنح المعنى إيقاعات دلاليّة تولّد أبعاداً مغايرة تُهيمِنَ على مجريات الأسلوب، وتحوّلاته الرافضة لكلّ ثبات دلالي؛ لذلك لا

(٦٦٤) خالد كاظم حميد الحمداوي، **أساليب البديع في نهج البلاغة**، ص١٠٢.

تلغي المحتوى الآخذ بطرفَي التضادّ وتحديدهما؛ لأنّ الطباق والمقابلة يعبّران التعبير ويحتويانه بالفعل، فلا يضعنا على تماس مباشر مع ما يجري التعبير عنه بل يجعلنا في حالة تأمّل وتفكّر، فقد تزول الكلمات المتضادّة من ذهننا وتبقى شعريّة الأفكار والمشاعر، مشغولة بالمسافة بين الطرفين وفي جميع حالات التوقّد والتوتر والشعريّة.(٦٦٥)

وبعد الذي مرّ يمكننا القول: بأنّ الإكثار من المقابلات في السياق الواحد يقوّي تصوير الحركة والتوتّر فيه ويزيد جوانبها تدقيقاً؛ ولهذا فقد أكثر أحمد شوقي من التشكيلات التقابليّة، بل هي ظاهرة شائعة في مدائحه النبويّة، باعتبار أنّ أسلوب المقابلة من أهمّ عوامل الإطالة في القصيد، ومن أخصبها إمكانيّات في خلق أزواج من التراكيب تُصاغ في أبيات مدائحه، وإنّها محرّك المعاني والأفكار، وكثيراً ما تعزّز موسيقى الإطار بإيقاعات جديدة غير مشروطة، فتولّد صُوراً مسموعة أو تُدعّم معنى البيت بخيالات خصبة فتولّد صوراً مرئيّة.(٦٦٦)

وعموماً إنّ الطباق والمقابلة وما يتفرّع عنهما ليس أمراً نافلاً، ولا زينة بديعيّة، يلهو بها الأديب، فيورد الكلمة وضدّها، والعبارة وأختها، إنّما الطباق أساس من عمارة هذا الكون في ظاهره وباطنه، وهو أكبر ممّا وصفه المؤلّفون؛ لأنّ الحياة بكلّ عناصرها هي جزء من هذا اللون، أو هذا اللون جزء من الحياة ذاتها، وأنّ كلّ أمر في الوجود له ما يوافقه أو يخالفه أو له آفة من جنسه، كما يقول الشاعر: ضدّان لمّا استجمعا حَسُنا ... والضدُّ يُظهرُ حُسْنُه الضدُّ(٦٦٧)

(٦٦٥) مؤيّد عبّاس حسين، **التناص والتضاد في داليّة الأعشى**، جامعة بغداد، التربية ابن الهيثم، مجلّة الآداب، العدد (١٢٠)، آذار ٢٠١٧، ص١٥٧.
(٦٦٦) محمّد الهادي الطرابلسي، **خصائص الأسلوب في الشوقيّات**، ص١١٣- ١١٦- ١٢٧.
(٦٦٧) بكري شيخ أمين، **البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم البديع**، ج٣/ ص٦٣-٦٤.

الفصل الثالث:التشكيلات التناصيّة والتشكيلات المفصليّة(المعنوية)

المبحث الأوّل: التشكيلات التناصيّة

المبحث الثاني: التشكيلات المفصليّة الانتقاليّة

الفصل الثالث

٣,١. المبحث الأوّل: التشكيلات التناصيّة

توطئة:

إنّ لفظ التناص لفظٌ حداثوي بحت، وهو لفظٌ يشمل كلّ من الاقتباس والتضمين والتوجيه والتلميح والتلويح والإيداع والاستعانة والنصوص الضمنية والمعارضات والنقائض والسرقات وغيرها، وهذه الألفاظ مصطلحاتٌ بديعيّة، ذات دلالات عميقة المغزى وواسعة المعنى، ويمكن دراسة هذه المصطلحات ضمن المستوى الدلاليّ على وفق مصطلح (التناص) الذي هو في حقيقة الأمر تعدّديّة حواريّة مبنيّة على أسلوبيّة تعبيريّة، ذات دلالة جامعة تدخل ضمن الفرديّة الأسلوبيّة لأيّ كاتب، التي يمكن إرجاعها إلى صفاء روحي، ودفق عاطفي متّصلين بذاتيّته.(٦٦٨)

وهو الانفتاح على أساليب الآخرين، ذلك أنّ العبرة فيها تكمن في عمليّة التوظيف الفنّيّ، الذي يأتي استجابةً لمقتضى العلاقة بين المتكلّم ومتلقّيه؛ ليحقّق فعل كلام يولّد فهماً جديداً لا يعتمد على المعاني الراسخة المسبقة، وعندها يتعلّق التعبيرات المألوفة والاستعمال الاعتيادي إذا ما أريد له أثر أن ترى الأشياء جديدة كأنّنا نراها أوّل وهلة، ويستحسن هذا المثير، نتيجة لنقل مقتبس من سياقه النظري الافتراضي، أو مرتبط بواقع ماضٍ أو مغيب، إلى سياق يجمع طرفي الخطاب (المتكلّم والمتلقّي)، فهو سياق تطبيقي وواقع حال، تكون فيه ظروف الكلام من قرائن المعنى اعتماداً على تفاعل العناصر اللغويّة وغير اللغويّة في الكلام، ولا يوجد نصّ شعريّ أو نصّ إبداعيّ إلّا وكان التناص عاملا فيه، فهو أمرٌ جوهريّ وأساس لا بدّ منه في البناء الإبداعيّ؛ ولذلك فإن التناصّ في الكثير من المذاهب النقديّة ليس إلّا تلك التعالقات التي تحدث بين الذات المبدعة والعالم من حولها.(٦٦٩)

وبناءً على هذين المُعْطَيَين فإنّ " أساس إنتاج أي نصّ هو معرفة صاحبه للعالَم، وهذه

---

(٦٦٨) حميد الحمداني، **أسلوبية الرواية مدخل نظري**، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٩، ص١٩.
(٦٦٩) خالد كاظم حميدي، **علم البديع رؤية معاصرة وتقسيم مقترح**، ص١٨٠-١٨١؛ ياسر عثمان: **الضوء ومآلات الدلالة في قصيدة "ولد الهدى" لأمير الشعراء**، الرابط www.arabicnadwah.com تأريخ الزيارة ١٤/ ٨/ ٢٠١٨، ٤:٣٩ مساءً.

المعرفة هي ركيزة تأويل النصّ من قبل المتلقّي أيضاً،"[٦٧٠] وذلك عبر جسر اللغة التي تُحقِّق تواصُلنا بالعالَم، واكتسابنا للّغة يأتي عبر المعرفة الخلفيّة المختزنة بفعل تعالق النصوص في نصٍّ معطى، وهكذا فإنّه متى تحدّثنا كان علينا أن نستعملَ الكلمات في وضعيّات معيّنة، علينا أن ندرك دائماً العلاقة وأن ننظر في الوقائع التي تشبهها في كلامنا.[٦٧١]

ولهذا نرى أنّ علوي الهاشميّ، يفضّل استخدام مصطلح التعالق النصيّ على مصطلح التناص نظراً لِما فيه من تعبير واضح عن دلالة ما يعبّر عنه حول "الدخول في العلاقة" ويعرّف التعالق النصي بقوله " هو وجود علاقة ما تربط بين نصّ شعريّ وسواه من النصوص الشعريّة، سواءً كانتْ هذه العلاقة جزئيّة أم كلّية، إيجابيّة أم سلبيّة.[٦٧٢]

إنّ الدراسات المتّصلة بالتعالق النصيّ تهدف إلى إبراز عدم اقتصار النصّ على حدث واحد، إذ ربّما تداخلتْ فيه مجموعة من الأصوات الناجمة عن تداخل النصوص ضمن الجنس الأدبيّ الواحد، فكأنّ كلّ نصّ هو نسيج جديد من شواهد مُعادة، وتنتظم فيه مجموعة من النصوص سواءً جاءت عن طريق وعي أو غير وعي؛ لأنّ المؤلّف اجتمعتْ لديه كثير من النصوص كان صداها قائماً في النص الجديد، بحيث تشكّل هذه النصوص نسيجاً نصّيّاً واحداً يتعالق بعضها مع بعض محدثة بناءً متراصّاً.[٦٧٣]

وقد أدخل أحمد شوقي ظاهرة التناصّ بمهارة فنّيّة عالية إلى عالم قصائده وصهر النصوص الغيريّة في بوتقة مدائحه النبويّة، فانسابتْ في فضاء القصائد ومعماريّتها بطريقة سَلِسَة وهندسة بنائيّة مُحكمة، ناجمة في إطار إبداع توليد لا إبداع تقليد من خلال طرح الرؤى والأفكار لا الألفاظ والتعابير، وعندما قدّم شوقي في قصائده النبويّة مشروعاً شعريّاً جديداً في ميدان شعري، فقد ذاع صيته وعلا شأنه قديما وحديثاً، ألا وهو ميدان (المدح)، وانتهج لقصائده المدحيّة هذه، نهجاً جديداً في المدح والتهنئة، فلم يكن مقلّداً، وإن كان قد أفاد ممّن تقدّم

(٦٧٠) محمد فتّاح، **تحليل الخطاب الشعري**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٦، ص١٢٣.
(٦٧١) الزاووي بغبورة، **الفلسفة واللغة**، دار الطليعة، بيروت، ط١٠، ٢٠٠٥، ص١٠٥.
(٦٧٢) أسيف شمس الدين، **التناص في قصيدة نهج البردة لأحمد شوقي**، الدرجة الجامعيّة الأولى، بحث غير منشور، جامعة شريف هداية الله الاسلاميّة الحكوميّة، جاكرتا، ٢٠١١، ص٢٦-٢٧.
(٦٧٣) سوداني عبد الحق، **أدوات الاتساق وآليات الانسجام في قصيدة الهمزية النوية لأحمد شوقي**، رسالة ماجستير، الإشراف/ فرحات عياش، جامعة الحاج الخضر، باتنة، الجمهوريّة الجزائريّة، ٢٠٠٩، ص٤٠.

عليه وسبقه زمنيّاً، وإنّ مدحه ضمن مشروعه الجديد لا يرتكز على القِيَم والصفات المدحيّة المباشرة، وإنّما يضعها في تشكيلة صور شعريّة مشفوعة بتناصّات اقتباسيّة وتضمينيّة، وعلى المتلقّي أن يفهم ويُحلّل ويستخرج ما تخفيه هذه الصور من قيم وسمات وصفات أدبيّة وتناصيّة بديعيّة.

وينقسم التناص بوجهٍ عام إلى ثلاثة أنواع وهي كالآتي:

٣,١,١. التناص الشكلي – الظاهر أو المباشر

هو اجتراء قطعة من النص أو النصوص السابقة، ووضعها في النص الجديد، بعد توطئةً لها مناسبة تجعلها تتلائم مع الموقف الاتّصالي الجديد وموضوع النص ويمكن أن يكون تامّاً أو مجزوءاً أو محوّراً، وهذا النوع أكثر ما يقع للآيات القرآنيّة وفي الحديث النبويّ الشريف، وممكن تسميته (التناص بالاقتباس)

والاقتباس لغةً: القَبَس بفتحتين، هو الشُعلةُ من النار، واقتبسَ النارَ، أي: أخذ من مُعظم النار شيئاً،(٦٧٤) ويقال: قَبَس قَبْساً من النار، أي: أخذها شعلةً، وقَبَسَ قَبْساً العِلمَ، أي: تعلّمه واستفاده،(٦٧٥) ومنه قوله تعالى : ﴿ لَعَلِّيٓ ءَاتِيكُم مِّنۡهَا بِقَبَسٍ ﴾ (طه: ١٠) أي: آخذ شعلةً من النار وآتيكم به، في رأس عمود أو فتيلة أوغيرهما.(٦٧٦) إذاً ظاهر معنى الاقتباس هو الأخذ والاستفادة، والقابس كما تمحور في الاستعمال هو الآخذ ناراً أو عِلْماً، والعلم نورٌ والنار من معاني النور المجازيّة، فالشعر القديم والحديث جَعَل للمعرفة نارا.(٦٧٧)

والاقتباس اصطلاحاً: هو أن يتضمّن الكلام نثراً أو شعراً شيئاً من القرآن الكريم، أو الحديث النبويّ الشريف، لا على أنّ المقتبس جزءٌ منهما، ولا على وجه يشعر بأنّه منهما، أي: أن لا يقول الناظم أو الناثر في كلامه (قال تعالى...) أو (قال الرسولﷺ...) أو ما يشبه ذلك من العبارات، فإن أُشعر بذلك أو صرِّح بهذه العبارات فلا يكون اقتباساً، وإنّما يكون استشهاداً أو

(٦٧٤) الفيروز الآبادي، **القاموس المحيط**، ص٥٦٤.
(٦٧٥) كرم البستاني وآخرون، **المنجد في اللغة**، ص٦٠٥.
(٦٧٦) الزمخشري، **تفسير الكشّاف**، ص٦٥٢.
(٦٧٧) محمّد أحمد قاسم ومحي الدين ديب، **علوم البلاغة**، ص١٢٧ ؛ بسيوني عبد الفتّاح فيود: **علم البديع دراسة تاريخية...**، ص٢٦٠.

استدلالاً، ويجوز أن يغيِّر المُقتبسُ في الآية أو الحديث قليلاً، ويكون ذلك إمّا للتحلية وتزييناً لنظامه، أو للاستدلال وتفخيماً لشأنه.[٦٧٨][٦٧٩] ومنهم من قصّر الاقتباس على القرآن فحسب لا غير، فقيل: " الاقتباس أن يضمّن المتكلّم كلامه كلمةً من آية أو آية من كتاب الله خاصّة."[٦٨٠] ثمّ توسّع البلاغيّون والنقّاد ليجعلوا الاقتباس شاملاً للأخذ من بعض العلوم والمعارف الأخرى، كالنحو والصرف والفقه والعروض والمنطق، وغير ذلك.

وقد حرّر علماء البديع قاعدة تنصّ على أنّ المقتبس ليس بقرآن حقيقة بل كلامٌ يماثله، وهم بهذه القاعدة إنّما أرادوا إطلاق أيديهم في دراسة أساليب الاقتباس ما دام حقيقة واقعة لا سبيل إلى إنكارها ودفعها،[٦٨١] وعليه فإنّهم أشاروا إلى أنّه لا فائدة في رصد هذه الظاهرة بالإشارة اليها رصداً سطحيّاً، دون الغوص في أبعادها الدلالية وجمال تشكيلاتها، وتبيان أثرها في المتلقّي واكتشاف معانيها المتولّدة الجديدة، " ومن البلاغيّين من وضع الاقتباس في مكانة مرموقة في الصناعة البلاغيّة، ليس فوقه من الكلام ما هو أعلى منه درجةً؛ لأنّه ممزوج بالقرآن لا على وجه التضمين بل على وجه الانتظام به."[٦٨٢]

ويمثّل الاقتباس من القرآن الكريم والحديث النبويّ الشريف مظهراً من مظاهر تعامل الشعراء مع النص الدينيّ، ويوضح هذا التعامل موقف الشعراء إزاء القرآن الكريم، فهو مصدر البلاغة المتميّزة ومنبع الفصاحة يرده الشعراء ويغذون عقولهم وأرواحهم منه، ويفيدون منه في بلورة مواقفهم وتوضيح رؤاهم ووجهات نظرهم،[٦٨٣] وما من ريب في أنّ الألفاظ المقتبسة من القرآن الكريم أو الحديث النبويّ، تزيد الكلام قوّةً وبلاغةً كما تضفي عليه حُسناً وجمالاً؛ إذ يبدو المقتبس وسط التعبير، كالضياء اللامع، والنور المشرق... والمتكلّم عندما يقتبس يبني كلامه

---

(٦٧٨) محمّد أحمد قاسم ومحي الدين ديب، **علوم البلاغة**، ص١٢٧.
(٦٧٩) في غير الشعر يجب الإشارة إلى مصدر الاقتباس بهامش المتن وإبرازه بوضعه بين علامات تنصيص (" ") أو بأيّة وسيلة أخرى، بحيث يدرك القارئ أنّ هناك اقتباس من نصٍّ آخر.
(٦٨٠) ابن حجّة الحموي، **خزانة الأدب وغاية الأرب**، ج٢/ ص٤٥٥.
(٦٨١) أحمد مطلوب حسن البصير، **البلاغة والتطبيق**، ص٤٥٨.
(٦٨٢) ضياء الدين ابن الأثير، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، ج١/ ص١٣٧.
(٦٨٣) تركي المغيض، **التناص ومنهجيّته في الشعر العربي الحديث قصيدة "نجاة" لأحمد شوقي- أنموذجاً-** قسم اللغة العربيّة، كلّيّة الآداب، جامعة الكويت، ص١٤، worldconferences.net، تأريخ الزيارة، ٢١٠٨/٣/١٠، ٩:٢٥ مساءً.

على الالتئام والتلاحم، وبهذا يبدو كلامه قويّاً بليغاً.(٦٨٤)

لقد تعدّدتْ مستويات الاقتباس من القرآن الكريم عند أحمد شوقي في مدائحه النبويّة، وقد جاءتْ اقتباساته بطريقة مدروسة ومُحْكَمة، إذ جاء كلّ اقتباس ليؤدّي وظيفة معنويّة ذات دلالة تضيئ فكرة الشاعر ورؤيته التي يريد إيصالها للمتلقّي، لِما للقرآن الكريم من مكانة خاصّة عند شوقي في نسج الأبيات وتشكيلاتها؛ ولهذا فقد جاءتِ الاقتباسات على هيئات وأشكال وأقسام متنوّعة، وقد جاء التناص الشكلي في مدائح شوقي إمّا باقتباس **(المفردة الواحدة** أو **بالجملة)**

التناص بالمفردة الواحدة: هذا القسم يتناول دخول المفردة الواحدة من القرآن في مدائح شوقي النبويّة، وبما أنّ النبويّات هي قصائد اتخذتِ الرسول الكريمﷺ ورسالته الغرّاء محوراً مضمونيّاً لها، فمن الطبيعي أن تكون الألفاظ الدالّة على شخصية الرسولﷺ، والدين الاسلامي قد شكلّتْ عند شوقي مُعْجَمِهِ الشعري، واستعان بكثير من الألفاظ الاسلاميّة وكانت كثيرة الورود، منها وهي على أنواع متعدّدة.

أ- اقتباس الأسماء الألوهيّة والربوبيّة: اقتبس شوقي بعضاً من الأسماء والصفات الإلهيّة في مدائحه، منها لفظ (الباري، الهادي، الرحمن، الخالق...) ولكن من المُلاحَظ أنّ لفظ **(اسم الجلالة)** هو اللفظ المقتبس الأكثر تكراراً من غيره من الأسماء والصفات في المدائح، وعلى مدى الشوقيّات أيضاً. ويمكن أن نرجع هذا لسببين اثنين، الأول: بقصد الإفادة من إيحاءات لفظ الجلالة وإحماء النصّ به وبثّ الحيويّة والانفعال في أجواء النص، وخلق التعالق الإيماني لشعره وصدق مدحه؛ والثاني هو الجانب الشكلي؛ وذلك لأنّ لفظ الجلالة صيغة تراثية جاهزة استخدمها شوقي في كافّة أغراضه الشعريّة، يقول شوقي في ذكرى المولد:

وأرسل عائلاً منك يتيماً ... دنا من ذي <u>الجلال</u> فكان قابا

استطاع شوقي من هذه المقارنة والتدرّج أن يجسّد المسافة الشعريّة الشاسعة التي قطعها واكتسبها الرسول الكريمﷺ من المكانة، وما كان يستطيع شعوريّاً أن يعبّر عن ذلك ويجسّد المفهوم إلّا بذكر ذاته تعالى، وهو الذي في أعلى مقامات الجلال.

---

(٦٨٤) بسيوني عبد الفتّاح فيود، **علم البديع دراسة تاريخية...**، ص٢٦١.

وفي الهمزية النبوية استعملها ثلاث مرّات:

اسمُ الجَلالَةِ في بَديعِ حُروفِهِ ... أَلِفٌ هُنالِكَ، وَاسمُ (طَهَ) الباءُ

فقد شبّه اسم الجلالة بالألف من حروف المعجم لتصدّرها، واسم (طه) بالباء لإتيانه لصيقاً به وفي المرتبة الثانية بعد الألف، ولولا هذا الاقتباس لَما استطاع الشاعر تقديم هذا التشبيه الطريف، القائم والمستفاد من الصور المعرفيّة، ومن ملابسات ترتيب حروف اللغة العربيّة والحقائق الراسخة للغة وللعلوم والمعارف، والصورة التي مرسومة ومجسّدة في ذهن كلّ قارئ ومتعلّم، ويقول:

الحقُّ فِيهِ هُوَ الأساسُ، وَكَيْفَ لا ... واللهِ جلَّ جَلالِه البنّاء

فَضْلٌ عَلَيْكَ لِذي الجَلالِ وَمِنّة ... واللهُ يَفْعَلُ ما يَرى وَيَشاءُ

ونلاحظ في أبياتٍ أخرى أنّ شوقي استعمل لفظ "الجلالة" ولكن ليس بمعناه المألوف والمعروف، كوصف لذات الله، وإنّما في معناه المعجمي الدالّ على العظمة والهيبة والتقدير، ومن هذه الاستعمالات فمرّةً في جمال وجلال الآيات القرآنيّة، ومرّة في جلال الحقّ أمام الباطل، ومرّة في جلال عظمة رسول اللهﷺ إذ يقول: في نهج البردة.

آياتُهُ كُلَّما طالَ المَدى جُـدُدٌ ... يَزينُهُنَّ جَلالُ العِتقِ وَالقِـــدَمِ

فَأَدبَروا وَوُجوهُ الأَرضِ تَلعَنُهُمْ ... كَباطِلٍ مِن جَلالِ الحَقِّ مُنهَزِمِ

وفي الهمزيّة النبويّة، يقول في مدح الرسولﷺ:

أَمسى كَأَنَّكَ مِن جَلالِكَ أُمَّةٌ... وَكَأَنَّهُ مِن أُنسِهِ بَيـــداءُ

وذلك لِبَثّ معاني العظمة والهيبة في الصُور والتعابير من مُنطَلَقَين: منطلقُ معاني اللفظة المعجميّة وكذلك الإيحاءات المستمّدة من وصفيّته لذات الله واقترانه باسمه.

ب- أسماء الأنبياء وألقابهم وأصحابهم: إنّ شخصيّات الأنبياء عليهم السلام هي أكثر شخصيّات التراث الدينيّ شيوعاً في شعر الشعراء، لإحساسهم منذ القديم بأنّ ثمّة روابط وثيقة تربط بين تجربتهم وتجارب الأنبياء، فكلٌّ من النبيّ والشاعر يحمل رسالة إصلاحيّة إلى أمّته،

وكلّ منهما يتحمّل العنتَ والعذاب في سبيل رسالته إضافة إلى ما يوجبه الإيمان وأسلوبيّة الشعر الديني؛ ولذلك دأب الشعراء في العصر الحديث على استعارة شخصيّات الرُسُل واقتباس مواقفهم؛ ليعبّروا من خلالها عن بعض أبعاد تجاربهم المعاصرة،[٦٨٥] وخلق أواصر العقيدة والتعلّق الدينيّ بهم، باعتبارهم حاملي رسائل الله إلى البشريّة، وهم المصدر الثاني لدياناتهم بعد المصدر الإلهيّ ومن هذا المنطلق فقد استدعى أحمد شوقي عدّة شخصيّات دينيّة وفق منهجيّة مدروسة متوافقة مع الخطاب الشعريّ في القصائد الثلاث، ولكن تركيز شوقي في مدائحه على اسم نبييّن اثنين فحسب، وهما (آدم وعيسى) عليهما السلام، فلعلّه يشير بهما إلى أنّ كلّ الرسُل والأنبياء يدخلون هذه الحلقة التأريخيّة التي تبدأ بآدم وتنتهي بعيسى، وأنّ كلّ أوصاف الخير والشرف قد اجتمعتْ في هذه الأنبياء، إلّا أنّ الرسول محمّدﷺ هو خاتمهم وخيرهم وأعلاهم شأناً ومنزلةً.

يقول شوقي في نهج البردة.

يَفنى الزَمانُ وَيَبقى مِن إِساءَتِها ... جُرحٌ بِآدَمَ يَبكي مِنهُ في الأَدَمِ

وفي الهمزية النبوية، يقول شوقي:

خَيرُ الأُبُوَّةِ حازَ هُمْ لَكَ آدَمٌ ... دونَ الأَنامِ، وَأَحرَزَتْ حَوّاءُ

وفي ذكر (عيسى) عليه السلام، إمّا أن يقتبس باسمه، أو بلقبه (المسيح)

أَخوكَ عيسى دَعا مَيتًا فَقامَ لَهُ ... وَأَنتَ أَحيَيتَ أَجيالاً مِنَ الرَّمَمِ

لَولا مَكانٌ لِعيسى عِندَ مُرسِلِهِ ... وَحُرمَةٌ وَجَبَت لِلروحِ في القِدَمِ

أَشياعُ عيسى أَعَدّوا كُلَّ قاصِمَةٍ ... وَلَم نُعِدَّ سِوى حالاتِ مُنقَصِمِ

وهذه الاقتباسات الثلاثة تخصّ قصيدة نهج البردة، أمّا في الهمزية النبوية فيذكر لفظ (عيسى) بقوله:

تَفَرَّقَ بَعدَ عيسى الناسُ فيهِ ... فَلَمّا جاءَ كانَ لَهُمْ مَتابا

(٦٨٥) سعاد عبد الوهاب عبد الكريم، **إسلاميّات أحمد شوقي**، دراسة نقديّة، ص١٦٠.

وقد استخدم شوقي آلية الاسم المباشر في هذه الأبيات في استدعاء الشخصية ولم يستدع اللقب المسيح، لِما في استدعاء الاسم المباشر من مستوى دلاليّ يحمل دلالات القوّة والوضوح والإحالة الصريحة إلى النبي (عيسى) عليه السلام باسمه وليس بلقبه؛ لأن السياقات يستلزم الإشارة إلى الاسم لقوة تأثيره في الوعي الجمعي، وأنّ (عيسى) عليه السلام وأتباعه، كانوا يمتازون بالحنان والسلام والتسامح، وقد يُضاف إلى ذلك سبب عَروضي موسيقي، وهذا يتعلّق بالضرورة الموسيقية الإيقاعية، فمتطلّبات الوزن يفرض استدعاء الاسم المباشر (عيسى) وليس اللقب – المسيح– فلكي يستقيم الوزن والنسج الموسيقي، فقد اضطرّ الشاعر أحياناً أن يستبدل أسماء الأعلام بألقابها، دون الإخلال بالوظيفة الأساسيّة والهدف المتوخّى، ألا وهو المعنى.(٦٨٦)

ومن الألقاب التي استعملها شوقي، لفظ (المسيح والمسيحيّة) وهو لقبُ (عيسى) عليه السلام وأتباعه، والمسيح من المسح؛ لأنّه كلّما مسح الأعمى والأكمه والأبرص أَبْرَءها.

يقول شوقي في نهج البردة.

جَلَّ المَسيحُ وَذاقَ الصَلبَ شانِئُهُ ... إِنَّ العِقابَ بِقَدرِ الذَنبِ وَالجُرُمِ

سَلِ المَسيحِيَّةَ الغَرّاءَ كَم شَرِبَتْ... بِالصابِ مِن شَهَواتِ الظالِمِ الغَلِمِ

وفي ذكرى المولد:

وَفي هَذا الزَمانِ مَسيحُ عِلمٍ ... يَرُدُّ عَلى بَني الأُمَمِ الشَبابـــا

وفي الهمزية النبوية:

أَثنى المَسيحُ عَلَيــهِ خَلفَ سَمائِــهِ ... وَتَهَلَّلَتْ وَاهتَزَّتِ العَـــــذراءُ

في هذا البيت الأخير تأثّر شوقي ببشار عيسى عليه السلام ببعثة النبيّ (محمّد)ﷺ؛ ولهذا ذكر هذه الواقعة، وكذلك إنّ دلالة اقتباس "عيسى" عليه السلام باللقب يُبرز الخصال والأدوار التي قام بها النبيّ هذا النبيّ، بل وفي كل اقتباس قرآنيّ هناك مساهمة في اتّساق النص وتماسكه الدلاليّ بحيث إنّ البنية الدلاليّة تكون بنية متماسكة ومترابطة، وقد وجد الشاعر

(٦٨٦) تركي المغيض، **التناص ومنهجيته في الشعر العربي الحديث قصيدة "نجاة" لأحمد شوقي أنموذجاً**، ص٢٣.

الاقتباس من أعلام الأديان السماويّة قبل الإسلام مَثَلَه العليا؛ لكن صورة المسيح بن مريم هي التي تصادفنا في أكثر المواطن، وقد رأى الشاعر في هذه الصورة – المسيح – كثيراً من القيم المجسّمة، وما حفتْ بالمسيح من ظروفٍ كثيرة من دروس الاعتبار مفصّلة، فحيثما اقتبس – "عيسى" صورة وجدنا سلاماً ومحبّة وتسامحاً ورحمة. (٦٨٧)

كما أنّ اقتباس شوقي للفظ (الصلب) أيضاً مُستمّدة من الموروث الديني المسيحيّ؛ لأنّ هذا الاعتقاد نفاه عزّ وجلّ بقوله: ﴿ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَكِن شُبِّهَ لَهُمْ ﴾ (النساء:١٥٧)، أمّا شاعرنا فقد أخذه، واستخدمه لدلالة إبلاغيّة، وهو أنّ ملمح الصلب والصليب عبارة عن كل الآلام والأوجاع التي لاقاها "عيسى" عليه السلام على أيدي اليهود، وتحمّل في سبيل دعوته الكثير من العنف والتضحيات.

ومن الألقاب التي اقتبسها شوقي من القرآن الكريم أيضاً، لفظ "أحمد" وهو اسمٌ من أسماء نبيّنا محمّدﷺ هذا الاسم المعروف بين قومه، والمذكور به في كُتُبِ الأقدمين كالتوراة والإنجيل(٦٨٨). يقول شوقي في نهج البردة:

يا أَحمَدَ الخَيرِ لي جاهٌ بِتَسمِيَتي... وَكَيفَ لا يَتَسامى بِالرَسولِ سَمي

ويقول في الهمزية النبوية.

الخَيلُ تأْبى غيرَ أحمدَ حامـــياً ... وبها إذا ذكـر اسْـمُهُ خُيـــلاءُ

وهذا اللفظ المفرد مقتبس من سورة الصف، الآية٦، قال تعالى: ﴿ وَإِذْ قَالَ عِيسَى ابْنُ مَرْيَمَ يَا بَنِي إِسْرَائِيلَ إِنِّي رَسُولُ اللَّهِ إِلَيْكُمْ مُصَدِّقًا لِمَا بَيْنَ يَدَيَّ مِنَ التَّوْرَاةِ وَمُبَشِّرًا بِرَسُولٍ يَأْتِي مِنْ بَعْدِي اسْمُهُ **أَحْمَدُ** فَلَمَّا جَاءَهُمْ بِالْبَيِّنَاتِ قَالُوا هَذَا سِحْرٌ مُبِينٌ ﴾، ومن الألقاب التي اقتبسه شوقي في القرآن الكريم، لفظ (الأمّيّ) في سورة الأعراف، الآية ١٥٧، قال تعالى: ﴿ الَّذِينَ

(٦٨٧) محمّد الهادي الطرابلسي، **خصائص الأسلوب في الشوقيّات**، ص١٩٠.
(٦٨٨) سيّد علي أكبر قرشي، **قاموس القرآن**، دار الكتب الإسلاميّة، قم، (د.ط)، (د.ت)، ص١٧٧.

يَتَّبِعُونَ الرَّسُولَ النَّبِيَّ الْأُمِّيَّ . . .﴾، وهذه الأمّيّة وصفٌ قرآنيٌّ بارز ومميّز للنبيّﷺ، كما هو من باب التمجيد الديني؛ ولهذا فقد تأثّر بها شوقي واستخدمها في مدائحه، يقول شوقي:

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

وأيضاً اقتباس وصف (اليتيم) من قوله تعالى: ﴿ أَلَمْ يَجِدْكَ يَتِيماً فَآوَى ﴾ (الضحى: ٦) حيث يقول شوقي:

نِعمَ اليَتيمُ بَدَت مَخايِلُ فَضلِه... وَاليُتمُ رِزقٌ بَعضُهُ وَذَكاءُ

وإلى جانب أسماء الأنبياء وألقابهم وأوصافهم، فقد اقتبس شوقي من القرآن الكريم أسماء أصحاب الأنبياء، منها اقتباسه لفظ (الرهبان) وهم أتباع "عيسى" كالمتصوّفة في الإسلام، يقول شوقي في نهج البردة.

مَحَبَّةٌ لِرَسولِ اللَهِ أُشرِبَها ... قَعائِدُ الدَيرِ وَالرُهبانُ في القِمَمِ

وقالَ تعالى: ﴿ لَتَجِدَنَّ أَشَدَّ النَّاسِ عَدَاوَةً لِّلَّذِينَ آمَنُوا الْيَهُودَ وَالَّذِينَ أَشْرَكُوا وَلَتَجِدَنَّ أَقْرَبَهُم مَّوَدَّةً لِّلَّذِينَ آمَنُوا الَّذِينَ قَالُوا إِنَّا نَصَارَىٰ ذَٰلِكَ بِأَنَّ مِنْهُمْ قِسِّيسِينَ وَرُهْبَانًا وَأَنَّهُمْ لَا يَسْتَكْبِرُونَ ﴾ (المائدة:٨٢)

ت- أسماء الكتب السماوية: اقتبس شوقي ألفاظ الكتب السماوية، منها (القرآن الكريم، التوراة، الإنجيل) ونلاحظ أنّ شوقي استعمل من أوصاف القرآن الكريم، لفظ الفرقان فحسب، يقول في الهمزية النبوية

هُوَ صِبغَةُ الفُرقانِ، نَفحَةُ قُدسِهِ ... وَالسينُ مِن سَوراتِهِ وَالراءُ

وقد يكون اقتباس شوقي للفظ (الفرقان) في القرآن الكريم بالذات، هو دائماً يريد إظهار الحقّ من الباطل، والخير من الشرّ، كما فعله الأنبياء، وبما أنّ لفظ الفرقان معناه (الفرق والفارق) فقد اقتبسه الشاعر ليدلّ على ما ابتغاه في الفرق بين هذه الألفاظ.

ومن استعماله للتوراة والانجيل، يقول شوقي في الهمزية النبوية

نُسِخَت بِهِ التَوراةُ وَهيَ وَضيئَةٌ ... وَتَخَلَّفَ الإِنجيلُ وَهوَ ذُكاءُ

واقتباس شوقي للفظي (التوراة والإنجيل) فمن خلال معنى البيت، يمكن أن نستنتج أنّ الشاعر لم يفرّق بين هذين الكتابين وبين القرآن، من حيث الأصل إذ كلاهما كانا كتابين مقدّسين أنزلهما الله إلى رسولَيه (موسى وعيسى) عليهما السلام، وكانا كالقرآن نوراً وهداية ووضاءة للبشريّة، قبل التغيير والتحريف عليهما، وقد اقتبسهما شوقي لهذا القصد.

ث- أسماء الملائكة وأوصافهم: كجبريل الأمين وروح القدس والروح الأمين... ففي نهج البردة، يقول شوقي:

وَصاحِبُ الحَوضِ يَومَ الرُسلُ سائِلَةٌ ... مَتى الوُرودُ؟ وَ جِبريلُ الأَمينُ ظَمي

سائِل حِراءَ وَ روحَ القُدسِ: هَل عَلِما ... مَصونَ سِرٍّ عَنِ الإِدراكِ مُنكَتِـــمِ؟

وقد اقتبس شوقي لفظ (روح الأمين) لِما لهذا المَلَك من الوظيفة الرسوليّة لإيصاله بالقرآن إلى النبيّ الذي وُكِّل بإبلاغه إلى الناس، وذلك من سورة الشعراء، إذ يقول تعالى: ﴿ وَإِنَّهُ لَتَنزِيلُ رَبِّ الْعَالَمِينَ (١٩٢) نَزَلَ بِهِ **الرُّوحُ الْأَمِينُ** (١٩٣) عَلَى قَلْبِكَ لِتَكُونَ مِنَ الْمُنذِرِينَ (١٩٤) بِلِسَانٍ عَرَبِيٍّ مُّبِينٍ (١٩٥) ﴾ واستعمل اللفظ في الهمزية النبوية، حيث يقول:

العَرشُ تَحتَكَ سُدَّةً وَقَوائِمًا ... وَمَناكِبُ الروحِ الأَمينِ وِطاءُ

ج- الملكوت وما فيها: يُقصد بالملكوت، أي وجود الأشياء من جهة انتسابها إلى الله سبحانه وقيامها به وحده، وهذا أمرٌ لا يقبل الشركة ويختصّ به دون غيره، ومن هنا فإنّ لفظ الملكوت لا يمكن استعماله إلّا لله وحده؛ لأنّه يتصرّف بالأشياء تصرّفاً مطلقاً ولا يعجزه شيئاً في حكمه، وقيل: الملكوت، هو باطن الأشياء وخفاياها، لا ظاهرها المكشوف والمحسوس،[٦٨٩] كاللوح والقلم والعرش والكرسيّ ومفاتح والروح والوحي والسدرة...

(٦٨٩) محمّد حسين الطباطبايي، **الميزان في تفسير القرآن**، مؤسّسة اسماعيليان، قم، ط١، ١٩٧٣، ج٧/ ص٩٤.

وقد اقتبس شوقي أكثر هذه الألفاظ من القرآن، ومن نماذجها، يقول في نهج البردة:

خَطَطتَ لِلدينِ وَالدُنيا عُلومَهُما ... يا قارِئَ اللَـوحِ بَل يا لامِسَ القَلَـمِ

ويقول في الهمزية النبوية:

والعَرشُ يَزهو وَالحَظيرَةُ تَزدَهي ... وَالمُنتَهى، وَالسِـدرَةُ العَصمـــــاءُ

حيث اقتبس شوقي لفظي (اللوح والقلم) من القرآن، واقتبس لفظ (السدرة) من قوله تعالى: ﴿وَلَقَدْ رَآهُ نَزْلَةً أُخْرَى . عِنْدَ سِدْرَةِ الْمُنْتَهَى . عِنْدَهَا جَنَّةُ الْمَأْوَى﴾ (النجم: ١٣-١٤-١٥) نلاحظ أنّ شوقي فرّق بين لفظتي (سدرة المنتهى) والحق أنّ لفظة منتهى، هي نعتٌ للسدرة وليستْ لفظة من ألفاظ الملكوت التي أشرنا اليها، ولكن إلى جانب المعاني المصاغة بها فإنّه أراد استثمار ما في ألفاظها وانتماءاتها السماويّة والروحانيّة والإيحاءات الشعريّة وتفعيل قوّة الأداء الشعريّ بالرَوْحَنة الدينيّة، إذ يَذهب بفكر القارئ إلى علّيّات السموات، وبهذا يتّجه الشاعر عموديّاً وليس أفقيّاً، وكلّما كانت الوجهة إلى الأعلى فيكون أكثر نزاهة وفخماً وطهارةً، وكلّما كان عكساً فيكون أكثر دناءةً وفساداً.

ح- أسماء العبادات وما يتعلّق بها: من (الصلاة والنسك والتكبير والتهليل والحجّ والصوم والإنفاق والصدقة والزكاة... وغيره، وقد اقتبس شوقي بعض هذه الألفاظ من القرآن واستعملها في مدائحه. منها يقول: في الهمزية النبوية

جاءَت فَوَحَّدَتِ الزَكاةُ سَبيلَـهُ ... حَتّى التَقى الكُرَماءُ وَالبُخَـــلاءُ

ويقول في ذكرى المولد:

عجبتُ لمعشرٍ صلّوا وصامـــوا ... عواهر خشيةٍ وتُقى كِذابـــا

وأيضاً يقول في نهج البردة:

مُحيِ اللَيالي صَلاةً لا يُقَطِّعُها ... إلّا بِدَمعٍ مِنَ الإشفاقِ مُنسَجِمِ

وهذا البيت معناه مقتبس من قوله تعالى: ﴿ يَا أَيُّهَا الْمُزَّمِّلُ. قُمِ اللَّيْلَ إِلَّا قَلِيلًا نِصْفَهُ أَوِ انْقُصْ مِنْهُ قَلِيلًا ﴾ (المزمّل: ١-٢-٣)؛ لأنّ معنى فعل الأمر (قُم) أي، للصلاة والتسبيحات.

خ- الفضائل الأخلاقيّة: المقصود بها الألفاظ التي تندرج تحت الفضائل الأخلاقية الرفيعة منها (البرّ والإحسان والتقوى والصبر والعمل الصالح... وغيره.)

يقول شوقي: في نهج البردة.

فَكُلُّ فَضلٍ وَإِحسانٍ وَعارِفَةٍ ... ما بَينَ مُستَلِمٍ مِنهُ وَمُلتَزِمِ

وَإِن تَقَدَّمَ ذو تَقوى بِصالِحَةٍ ... قَدَّمتُ بَينَ يَدَيهِ عَبرَةَ النَدَمِ

فالألفاظ (الفضل والإحسان والتقوى والصالحات) كلّها ألفاظ قرآنية مقتبسة.

الثاني: اقتباس الصيغ

هناك ألفاظ تأتي دائماً مجاورتان في القرآن، وقد اقتبس شوقي بعضاً من هذه الألفاظ الألفاظ المزدوجة، منها لفظي (الروح الأمين أو روح القدس) بمعنى جبريل الملائكة وقد أشرنا إليه آنفاً، ومنها أيضاً لفظي (الأشهر الحُرُم)، "وهذه الأشهر، أربعة: ثلاثة متتابعة هي ذو القعدة وذو الحجّة والمحرّم، وواحد فرد هو رجب، والعرب لا تستحلُ القتال في هذه الأشهر،"[٦٩٠] وقد اقتبس شوقي هذه الصيغ إمّا **بالوصف**، منها في مطلع نهج البردة، قائلاً:

رِيمٌ عَلى القاعِ بَيْنَ البانِ والعَلَمِ ... أحلّ سَفْكَ دَمي في الأَشْهُرِ الحُرُمِ

وعَجُز هذا البيت إلى جانب اقتباس لفظي (أشهر الحُرُم)، فيها إشارة إلى قوله تعالى: ﴿يَسْأَلُونَكَ عَنِ الشَّهْرِ الْحَرَامِ قِتَالٍ فِيهِ قُلْ قِتَالٌ فِيهِ كَبِيرٌ وَصَدٌّ عَنْ سَبِيلِ اللَّهِ وَكُفْرٌ بِهِ ﴾ (البقرة-٢١٧)، وهذا الاقتباس فَتَحَ المعنى على الشاعر؛ ليقول: إنّه أُحلَّ سفكُ دمه، وهو في الأشهر الحُرُم، ولكن قد يكون هذا السفك لم يودي به إلى الموت، بل يعاني الشاعر دوماً من ألمه ووجعه.

(٦٩٠) أحمد شوقي، **الشوقيّات**، ج١/ ص١٢١-١٢٢.

وإمّا **بالعطف** كلفظي (الحلال والحرام) ولفظي (الله والرسول)، وكذلك إمّا **بالإضافة**، منها اقتباسه لفظي (جناح الذلّ) من سورة ﴿ **وَاخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ** مِنَ الرَّحْمَةِ وَقُل رَّبِّ ارْحَمْهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيرًا﴾ (الإسراء:٢٤)، إذ يقول شوقي:

إذا خفضتُ جَناح الذلِّ أسْأله ... عِزّ الشفاعةِ لَمْ أسْألْ سِوى أُمَم

ومن الجدير بالذكر، أنّ شوقي في بيته هذا لم يكتف باقتباس لفظين فحسب، بل اقتبس ثلاثة ألفاظ، فالثالث هو لفظ (خفضتُ) تماماً بالمعنى والاستخدام القرآني مع مفهوم (جناح الذلّ)، كما هو معلوم في الآية. ومنها أيضاً اقتباس لفظي (تعالى الله) من سورة الأعراف، الآية ١٩٠ ﴿ فَلَمَّا آتَاهُمَا صَالِحًا جَعَلَا لَهُ شُرَكَاءَ فِيمَا آتَاهُمَا **فَتَعَالَى اللَّهُ** عَمَّا يُشْرِكُونَ ﴾ حيث يقول شوقي: في نهج البردة

وَنُودِيَ: اِقْرَأ تعالى اللهُ قائِلُها ... لَم تتّصل قبلَ من قيلتْ له بفَمِ

ومن هذا الاقتباس أيضاً، اقتباس لفظي (المسجد الأقصى) من سورة الإسراء، الآية ١ في قوله تعالى: ﴿ سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِّنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى **الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى** الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ ﴾ إذ يقول شوقي: في نهج البردة.

أسْرى بِكَ اللهُ لَيلاً إذْ مَلائِكُهُ ... والرسْلُ في المسجد الأقصى على قَدَمِ

ومن هذا الاقتباس أيضاً (يد الله)، المقتبس من سورة الفتح، الآية ١٠، قال تعالى:﴿إِنَّ الَّذِينَ يُبَايِعُونَكَ إِنَّمَا يُبَايِعُونَ اللَّهَ **يَدُ اللَّهِ** فَوْقَ أَيْدِيهِمْ﴾ إذ يقول شوقي في نهج البردة:

لولا يـد الله بالجَارَين ما سَلِمـا ... وعَيْنُهُ حَوْلَ رُكْـنِ الـدينِ لَمْ يَقُـم

والاقتباس الأخير الذي لعلّه من أجمل اقتباساته، وعلى الأرجح أنّه قد عَلِمَ كُنه جمال هذا الاقتباس؛ ولهذا خصّه بالرسولﷺ فحسب، حيث اقتبس لفظي (اللؤلؤ المكنون) في القرآن؛ لأنّ اللؤلؤ، دائماً يكون مستوراً ومختفياً عند نشأته أوّل أمره، وقد يكون المّحار محتفظاً به مدّة طويلة

من الزمن، أو يرميه فجأةً في قاع البحار، بحيث لا يُرى إلى أبد الآبدين، والمكنون أي "المصون في محاره من شمس وعناصر مفسدة، واليُتم هو التفرُّد وعدم وجود نظيرٍ له."[٦٩١] وهذان اللفظان مذكوران كثيراً في القرآن، منه قوله تعالى في سورة الواقعة: الآية ٢٣ ﴿ وَحُورٌ عِينٌ .كَأَمْثَالِ اللُّؤْلُؤِ الْمَكْنُونِ ﴾ واقتباساً من هذه الآية يقول شوقي في نهج البردة:

ذُكِـرْتَ باليُتم في القرآن تَكْرِمَةً ... وَقِيمَةِ اللـؤلؤِ المَـكْنُـونِ فِي اليُتُم

هذا الاقتباس حقّا قد أروأ نفس شوقي في مدحه للرسولﷺ، حيث اعتبر شوقي أنّ يُتم الرسولﷺ مثل اللؤلؤ المكنون في الجمال والصفاء والنقاء والنعومة، وإلى جانب هذا الاقتباس فإنّ الشاعر، دون أن يشبّه القرآن بالصَدَفِ، ولكن من خلال السياق يظهر هذا التشبيه، إذ يقول: كما أنّ الصَدَفَ في البِحار يحملُ اللؤلؤ داخله، وهو صعب المنال، فالقرآن كذلك يحمل اسم الرسول محمّدﷺ في ثنايا آياته.

الثالث: الصيغ المتغيّرة

أحياناً يقتبس شوقي في مدائحه لفظين مجاورين، ولكن مع تغيير في صور الكلمات أو في بنائها تغييراً يسيراً، وتنقسم هذه التغييرات على أقسام، منها.

أ- **استعمال طريقة الترادف:** وهو اشتراك المعنى بين لفظتين واستخدام إحداهما مكان الآخر، كوضع لفظة (يرى) بدلاً عن كلمة (يريد)، يقول سبحانه، في سورة البقرة: آية ٢٥٣﴿وَلَوْ شَاءَ اللَّهُ مَا اقْتَتَلُوا وَلَكِنَّ اللَّهَ يَفْعَلُ مَا يُرِيدُ ﴾ وشوقي يقتبس هذه الصيغة بقوله في الهمزية النبوية:

فضلٌ عليكَ لِذي الجَلال ومِنّةٌ ... واللهُ يَفعلُ ما يرى ويشـــاء

على الأرجح أنّ لفظ (يرى)، إنّما جاء بمعنى الإرادة المطلقة على التحكم بالأشياء، وليس بمعنى الرأي في الأمور، إذ يقال: "استرأَيْتُه، أي استشرته، والرأي، الاعتقاد"[٦٩٢]، إذ الاستشارة

(٦٩١) أحمد شوقي، **الشوقيّات**، ج١/ ص١٣٧.
(٦٩٢) الفيروز الآبادي، **القاموس المحيط**، ص١٢٨٦.

والاعتقاد لا يليق بوجه سبحانه وتعالى، وهناك أيضاً الفرق بين الإرادة والمشيئة، وذلك "أنّ الإرادة تكون لِما يتراخى وقتُه ولِما لا يتراخى، والمشيئة لِما لم يتراخَ وقتُه."[٦٩٣]

ومن هذا الاقتباس أيضاً، ما يقوله شوقي في نهج البردة:

هَذا مَقامٌ مِنَ الرَحمَنِ مُقتَبَسٌ ... تَرمي مَهابَتُهُ سَحبانَ بِالبَكَمِ

نجد أنّ الشاعر اقتبس لفظ (مقام من الرحمن) من الآية ﴿ وَلِمَنْ خَافَ **مَقَامَ** رَبِّهِ جَنَّتَانِ ﴾ (الرحمن: ٤٦) وبالرغم أنّ لفظ الرحمن ليس مرادفاً للفظ الربّ ولكن بينهما اشتراك معنويّ؛ إذ الربّ غالباً يكون رحيماً بمربّاه، والربّ هو الرحمن في المفهوم الاسلامي.

ب- **الاستعمال المعاكس.**

حيث اقتبس شوقي لفظي (أُذُنٌ واعية) كما في الآية الكريمة ﴿ لِنَجْعَلَهَا لَكُمْ تَذْكِرَةً وَتَعِيَهَا أُذُنٌ وَاعِيَةٌ ﴾ (الحاقّة:١٢) ولكن جَعَلَ اللفظين تضادّاً في المعنى، يقول شوقي في نهج البردة:

لقد أَنَلْتُكَ أُذُناً غير واعيةٍ ... ورُبَّ مُنْتَصِتٍ والقلب في صَمَمِ

والمعنى، إنّي أَعْطَيْتُكَ أُذني وتشعر أنّي مستمعٌ إليك، لكن ليس كلّ من يسكتُ لكلامك مصغياً إليك، وشوقي يخلق الفرص لِيقذف بالكلمة الحكيمة، وتلك إحدى سماته، ومن الحقّ أن نذكر أنّ شوقي يعتزّ بالوجد وهو يدفع لائمه، فكان له أن يقول: بأنّ العاذل يأتيك بأُذُنٍ غير واعية، وقلبٍ غير سميع.[٦٩٤]

ت- **تبديل اللفظ المفرد إلى الجمع، أو بالعكس:** ومن هذا التبديل، تبديله صيغة جمع المؤنث السالم بالجمع التكسير، وبالرغم أنّ هذا التبديل ليس من تبديل المفرد بالجمع، ولكن يدخل ضمن الاقتباس بالتبديل ولهذا فقد آثرنا ذكره، يقول شوقي في الهمزية النبوية:

وَاستَقبَلَ الرِضوانَ في غُرُفاتِهِمْ ... بِجِنانِ عَدْنٍ آلُكَ السُمَحـــاءُ

---

(٦٩٣) أبو هلال العسكري، **الفروق في اللغة**، ص٢٠٢.

(٦٩٤) نعيم عموري، **النقد الأدبي عند زكي مبارك ، موازنة بين البوصيري وأحمد شوقي أنموذجاً**، مجلّة اللغة والأدب العربي، جامعة شهيد جمران أهواز، العدد(٣)، ١٤٣٤هـ، ص٣٩.

إنّ لفظي (جِنان وجَنّات) جمع ومفردهما جَنّة[٦٩٥] وقد جاء في القرآن الكريم، جمعاً كقوله تعالى: ﴿ جَزَاؤُهُمْ عِنْدَ رَبِّهِمْ جَنَّاتُ عَدْنٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ ﴾ (البيّنة: ٨)، وجاء مفرداً، كما في سورة الفرقان، الآية ١٥ يقول جلّ مجده: ﴿ قُلْ أَذَلِكَ خَيْرٌ أَمْ جَنَّةُ الْخُلْدِ الَّتِي وُعِدَ الْمُتَّقُونَ ﴾، ولكن شوقي بدّل لفظ (جنّات أو جنّة) بلفظ جِنان، وقد يكون هذا التبديل أنّ لفظ (جنان) فيه نعومة أكثر من غيرها من الألفاظ وذلك بسبب تكرار حرفَيّ النون، وفي الوقت نفسه فإنّ لفظي (جنّة أو جنّات) أكثر ما يُستعمل حتّى في اللغة التداوليّة؛ ولهذا قد يكون شوقي آثر أن لا يستعملهما، وفي الوقت نفسه مع أنّ لفظي (الرضوان والغرفات) موجودان في القرآن إلّا أنّ شوقي لم يستبدلهما بصيغة أخرى؛ وذلك لأنّ دلالة هاتين اللفظتين ليستْ كما في دلالات لفظ (جنّة أو جنّات)؛ ولهذا فلم يبدّلهما شوقي بألفاظ أخرى حتّى نقتبس منهما دلالات أخرى.

ومن تبديل الجمع إلى المفرد لفظ (مفتاح)، يقول شوقي: في نهج البردة

لَزِمتُ بابَ أَميرِ الأَنبِياءِ وَمَن ... يُمسِكْ بِمِفتاحِ بابِ اللهِ يَغتَنِمِ

بالرغم من أنّ شوقي لم يأخذ ولم يقتبس لفظ (الغيب) من الآية القرآنيّة التي تقول: ﴿وَعِنْدَهُ مَفَاتِحُ الْغَيْبِ لَا يَعْلَمُهَا إِلَّا هُوَ ﴾ (الأنعام:٥٩) إلّا أنّ لفظ (مفتاح)، كما هو معلوم، دائماً مقرون بلفظ الباب، فلفظا (مفتاح باب الله) مجاوران على سبيل تعدّد الإضافات ولكن ليسا كليهما مقتبسان من الآية القرآنيّة.

ث- **حذف كلمة:** المقصود به، إمّا أن يحذف إحدى اللفظتين المجاورتين، كما في قول شوقي في الهمزية النبوية:

الروحُ والملأ الملائك حوله ... للدين والدنيا به بشراء

كان من الممكن أن يقول (الروح الأمين أو الروح القدس) إلّا أنّ الشاعر حذف لفظي (الأمين والقدس) مراعاةً للوزن الشعري، وكذلك حذفَ المضاف إليه من العبارة القرآنيّة المأثورة

(٦٩٥) كرم البستاني وآخرون، **المنجد في اللغة**، ص١٠٢.

(قاب قوسين أو أدنى) وهي تدلّ على قرب الوقوع، وقد ذهب مثلاً في استعمالات العرب منذ القدم؛ لذا أصبحتْ من المأثور العامّ أيضاً.

وإمّا أن تُحذف الحروف والألفاظ التي وقعتْ بين اللفظين المقتبسين، منها يقول شوقي في الهمزية النبوية:

المُصلِحونَ أَصابِعٌ جُمِعَت يَدًا ... هِيَ أَنتَ بَل أَنتَ <u>اليَدُ البَيضاءُ</u>

فشوقي يصف الرسولﷺ بأنّه بمنزلة اليد للمصلحين وهم كالأصابع في القلّة، واليد هي منبت الأصابع، فهو منبت لهؤلاء المصلحين، فأتى بكلمة " اليد البيضاء" في وصفه للرسولﷺ مقتبساً من آية ٢٢ من سورة (طه)، قال تعالى: ﴿ وَاضْمُمْ يَدَكَ إِلَى جَنَاحِكَ تَخْرُجْ بَيْضَاءَ مِنْ غَيْرِ سُوءٍ آيَةً أُخْرَى ﴾ أو قد اقتبسهما، في قوله تعالى: ﴿ وَنَزَعَ يَدَهُ فَإِذَا هِيَ بَيْضَاءُ لِلنَّاظِرِينَ ﴾ (الأعراف: ١٠٨) وإلى جانب الاقتباس فقد شبّه شوقي اتّحاد المسلمين واتفاقهم في الأمور كاليد الذي جمعتْ أصابعه، وفي هذا إشارة إلى يد "موسى" عليه السلام التي أعجزتْ جميع الناس عن الإتيان بها؛ لأنّ من إحدى معجزات "موسى" عليه السلام، أنّه قال الله له: واضمم يدك، أي أجمع أصابعك "إلى جنبك تحت العضد"[٦٩٦]، فتخرجَ منيراً مضيئاً، وقد يكون هناك معنى عميق في البيت الشعري، وهو أنّ الشاعر وصف المصلحون بالأصابع، أمّا الإرادة والقوّة التي تجتمع الأصابع فهي ناتجة من دماغ الإنسان الذي يُرسِلُ الأوامر إلى الأصابع ليجتمعنَ، ولولا هذه الأوامر فلا جدوى من الأصابع، وهذه الإرادة المقصود به الرسولﷺ.

ويوحي هذا الاقتباس أيضاً إلى التشابه بين صورتين، الصورة الأولى: بين يد "موسى" عليه السلام، عندما تجتمع أصابع يده، فتُنير وتُضيئ ما حوله لشدّة بياضه فتكون كالمصباح، وفي هذا حقّاً معجزةً، والصورة الثانية بين وحدة الأديان ومهمّتها الرئيسة في الاصلاح والهداية والتوجيه السليم، ومن هنا فإنّ للاقتباس أهمّية مشهودة في السُمُوِّ بأساليب المقتبِسين ورفعة فنون قولهم؛ لأنّ المقتبس من القرآن الكريم الذي هو أعلى رُتَبِ من البلاغة والمأخوذ من

(٦٩٦) الزمخشري، **تفسير الكشّاف**، ص٦٥٤.

أحاديث النبيّ الكريمﷺ وهو أفصح العرب يزيد قدر ثمار قريحته ويزينها بأجمل العبارات وأبلغ الصياغات.[٦٩٧] وفي ذكرى يقول:

وَأَسدَتْ لِلبَرِيَّةِ بِنتُ وَهبٍ ... يَدًا بَيضاءَ طَوَّقَتِ الرِقابـا

واضح أنّ الشاعر قد حذف بعض الحروف والألفاظ، وهذا النوع من الاقتباس في الشعر، مسموح به عند البلاغيّين، أمّا معنى اليد البيضاء الذي وظّفه شوقي للاقتباس، يقال: "له يدٌ بيضاء في هذا الأمر" أي أنّه حاذقٌ فيه،[٦٩٨] أمّا وظيفة هذا الاقتباس في هذا البيت فإنّه أمكن الشاعر ليقول: إنّ آمنة بنت وهب، أعطتْ لمعشر البشرية إلى يوم القيامة رجلاً، أحذق الناس بفكّ الطوق والقيود في رقاب الناس، وفي هذا إشارة إلى قصّة "موسى" عليه السلام، عندما وقف في وجه فرعون ليُحرّر قومه الذي جعل فرعون نفسه إلهاً عليهم وجعل قومه عُبّاداً لنفسه.

الرابع: الصيغ المقلوبة

وهذا التشكيل من الاقتباس تكون الألفاظ فيها مقلوبة، منها يقول شوقي: في ذكرى المولد

وَالعَرشُ يَزهو وَالحَظيرَةُ تَزدَهي ... وَالمُنتَهى، وَالسِدرَةُ العَصماءُ

حيث اقتبس شوقي لفظتي (السدرة المنتهى) مقلوبة مفرّقة بصورة التقديم والتأخير، من قوله تعالى: ﴿ وَلَقَدْ رَآهُ نَزْلَةً أُخْرَى . عِنْدَ سِدْرَةِ الْمُنْتَهَى . عِنْدَهَا جَنَّةُ الْمَأْوَى ﴾ (النجم: ١٣-١٤-١٥)، وكما تشهد الآية، أنّ سدرة المنتهى شيء واحد، وليس كما استخدمه شوقي، ولعلّ على تقدير الشاعر، أي السدرة المنتهى العصماء، والسدرة المنتهى: أي في أقصى الجنّة، حيث إليها تنتهي العوالم، ويقال: السدرة هي" شجرة نبق على يمين العرش."[٦٩٩]

الخامس: الصيغ المتقابلة

والمقصود بهذا النوع، أنّ الشاعر يقتبس من القرآن على وجه التشكيلات التقابليّة بين اللفظين المقتبسين، كما يقول في ذكرى المولد:

---

(٦٩٧) أحمد مطلوب وكامل البصير، **البلاغة والتطبيق**، ص٤٦١.
(٦٩٨) كرم البستاني وآخرون، **المنجد في اللغة**، ص٩٢٤.
(٦٩٩) أحمد شوقي، **الشوقيات**، ج١/ ص٨١.

وأرسل عائلا منكم يتيماً ... دنا من ذي الجلال فكان قابا

ففي هذا البيت اعتمد شوقي على المأثور القرآنيّ واقتبس لفظين متقابلين في المعنى،

الأوّل (عائلا) أي: مَعولاً وفقيراً، والثاني (يتيماً)، وهاذان اللفظان مأخوذان من سورة الضحى، الآية٦-٨ ﴿ أَلَمْ يَجِدْكَ يَتِيمًا فَآوَى ... وَوَجَدَكَ عَائِلًا فَأَغْنَى ﴾ وهو اقتباس كلماتٍ تتفاعل مع نصّ الآيات المقتبسة لفظاً ومعنى، معتمداً على مبدأ التصرّف بالنص المقتبس بإضافة أو حذف، وهنا يكون التداخل بين نصّ مقتبس ومقتبَس آخر أشدّ تلاحماً، وأكثر تأثيراً في المتلقّي؛ لأنّه يدعوه للتأمّل في التشابه والاختلاف، ذلك أنّ التشابه هو الأصل، والتغيير يعدّ عدولاً عن الأصل، وهذا يثير سؤالاً عن أسباب هذا التغيير دافعاً إلى إعمال الفكر وتنشيطه والالتفات إلى موازنة الأسلوبين.(٧٠٠)

ولو وقفنا على سياق البيت نجد أنّ هذا الاقتباس فيه دلالة وإيحاء، ويريد الشاعر أن يقول: إنّ الله تعالى أرسل هذا الرسول إلى العالمين؛ ليس لأنّه كان غنيّاً أو مَلِكاً أو قائد جيش عظيم...، بل كان يتيماً وعاش فقيراً، ومع هذا فإن الله قرّبه إليه وفضّله على باقي المخلوقات.

واقتباس هذه المصطلحات القرآنيّة والتصرّف فيها هو من وحي ثقافة شوقي الدينيّة، واقتداره الأدبيّ وتمكّنه اللغويّ، واحتفاظه للموروث؛ لتؤدّي وظيفة دلاليّة باعتمادها على الإيجاز أو التحليل في تأدية المعنى، وهو ظاهرة أسلوبيّة عند شوقي، إذ استطاع بهذا التغيير في الألفاظ، ووضعها في سياقات أخرى تندمج فيها بوصفها متكاملة من جديد، ولكن مع ذلك تعدّ صوراً سابقة تكتسبُ قِيمة جديدة حين أُدمجتْ في علاقات جديدة، أو حين أصبحتْ جزءاً كيفيّاً في تخطيط كيفي جديد، ويمكن أن نعدّ ارتياح شوقي للمصطلحات القرآنيّة والتعابير المنجزة مظهراً من مظاهر التقليد في شعره، بل وقد حاول شوقي بكلّ ما يملك أن يستمدّ من القرآن الكريم معانيه أحياناً، وعباراته الراقية في بعض المواضع، وفي هذا قيمة أسلوبيّة لا تنكر.(٧٠١)

---

(٧٠٠) خالد كاظم حميدي، **علم البديع رؤية معاصرة وتقسيم مقترح**، ص١٨٧.
(٧٠١) سعاد عبد الوهاب عبد الكريم، **إسلاميّات أحمد شوقي**، دراسة نقديّة، ص٢٤٥- ٢٨٢.

أضف إلى ذلك، فإنّ للتغيير والاختلاف من تأثير وقوّة في خلق الصُور والمعاني والإيحاءات؛ لأنّ المخالفة على صعيد الدلالة هي خُمرة ومحرّك المعاني ومُجدّد الصور والاحتمالات، حتّى قيل: إنّ جلّ إبداع المتنبّي يكمن في الاختلاف، وإلّا الصور التي أبدعها المتنبّي معظمها مبثوثة ومطروقة عند مَن سبقوه من الشعراء، لكن بديناميكيّة الاختلاف والتغيير والمخالفة يبثُّ وينفخ فيها روحاً جديدة وفي تشكيلٍ جديدٍ مثير.

التناص بالجملة: وهو إمّا أن يكون بالتغيير أو عدمه، وقد يكون الاقتباس بواسطة شبه الجملة، وهذا النوع من التناصّ القرآني في شعر شوقي ينهل من ذاكرته وثقافته وخلفيّته الإسلاميّة، وإنّ نوع التناص هنا من التناص الشكلي المحض؛ لأنّ الشاعر يقتبس أكبرُ قدرٍ من الآيات القرآنيّة، ويجعلها في شعره، وينقسم هذا النوع من التناص باعتبار صدره إلى نوعين.

النوع الأول: الجملة الاسميّة. المقصود بالجملة الاسميّة ما كان المسند فيها اسماً، أو فعلاً متأخّراً، والمسند إليه متقدّماً.

يقول شوقي: في نهج البردة

اللهُ يَشهَدُ أَنّي لا أُعارِضُهُ ... من ذا يُعارِضُ صَوبَ العارِضِ العَرِمِ؟

إذ الجلمة (الله يشهد) جملة اسميّة وهي مقتبسة من قوله تعالى:﴿ وَاللَّهُ يَشْهَدُ إِنَّهُمْ لَكَاذِبُونَ ﴾ (التوبة:١٠٧)

النوع الثاني: الجملة الفعليّة. المقصود بالجملة الفعليّة، أي ما كان المسند فيها فعلاً متقدّماً، ومن هذا الاقتباس يقول شوقي في ذكرى المولد:

وأرسَلَ عائِلاً مِنْكُمْ يَتيماً ... دَنا مِنْ ذي الجَلالِ فكانَ قابا

يبدو في هذا البيت أنّ شوقي لم يكتفِ بالشرف الذي أكرم الله الرُسُلَ بالمهام السماويّ وبالذات رسولناﷺ الذي جعله الله خاتم الأنبياء والمرسلين، بل إنّ شوقي يريد من اقتباس **(فكان قابا)** ليقول: إنّ هذا الرسولﷺ قد قرّبه اللهُ إليه وعَرَجَ به إلى عرشه الكريم، وقد بلغ سماوات ومقامات لا يمكن لأحدٍ بلوغها إلا ما شاء الله من عباده، فشوقي أراد بهذا التشكيل الاقتباسي،

أن يخبر كل من لا يعلم عظمة هذا الرسولﷺ؛ لأنّ العروج إلى السماوات أمرٌ مستحيل إن لم يكن بأمر الله، وقد تحقّق ذلك مع أنّ ناساً ولا يزال يدّعون النبوّة الزائفة، فهم قد وقعوا في عظمة الوهم والجنون ولكن لن يتمكّنوا من ادّعاء أنّه عرج إلى ربّه، وبلغ السموات السبع.

وشوقي مرّة أخرى يريد أن يخبر الذين كفروا، إذا أنتم تتعجّبون من أمر الله؛ لماذا اختار رجلاً فقيراً يتيماً أمّيّاً لهذه المهمّة السماويّة؟ التي هي أعظم شأناً، فإنّ الله سبحانه، قد أعطى رسوله (محمّدا)ﷺ شرفاً لم يعطِ لأحدٍ من أنبيائه وذلك باستضافته لهذا الرسولﷺ ليلة الإسراء والمعراج إلى السماوات السبع، وليستِ السماوات فحسب، بل عبّرﷺ واجتاز مقامات وعِليّات لم يؤذن لأحدٍ غيره، حتّى وصل إلى السدرة المنتهى، ثمَ عرج أخيراً إلى عرش ربّه الكريم، حيث كان مكاناً دامساً طامساً لا يُرى فيه أحد، لا من الإنس ولا الجنّ ولا الملائكة، ولا أيّ مخلوق آخر، غير الله ورسولهﷺ فحسب، ثمّ كلّمﷺ جلّ مولى العظيم، بقوله: (التحيّات لله...)

وهنا يأتي دور توظيف الاقتباس من الآية المباركة في سياق حال، إذ جمع بين حال الرسولﷺ في الدنيا وهو وُلِدَ يتيماً وعاش فقيراً وبين أعظم شرفٍ ومكانة عند الله، وهو دنوّه من ذي الجلال والإكرام الذي لم ولن يدنوَ من الذات العلّيّة أحدٌ لا قبله ولا بعده بهذا المقدار، وهذا من جمال تشكيلات الاقتباس، وبهذا يتفاعل النصّان لفظاً ومعنى، وصولاً إلى الانسجام الدلاليّ والسبك اللفظي، حتّى أصبح الموقفان يصوّران حقيقة نهائيّة ثابتة بإزاء حال الرسولﷺ في الدنيا وعظمةً وشرفاً عند أهل السماوات.

ومن الجدير بالذكر، أنّ فيما ذهب إليه شوقي في قوله تعالى: (فكان قاب قوسين) يكون قد فَهِمَ أنّ هذا الدنوّ كان بين الله ورسولهﷺ، والحقّ ليس كذلك، أو قد فَهِمَ أنّ هذا الدنوّ كان بين الرسولﷺ وبين "جبريل" عليه السلام، ثمّ حمل هذا المعنى بين ذات المتعال وبين الرسولﷺ، أمّا هذا الاقتباس فمردود ومبذول؛ لأنّه من غير الجائز التغيير بحقائق التي تتعلّق بالله ورُسُله، واستعماله في مقام البدعة والابتداع في الدين، وقد يجوز الاقتباس من القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف إذا حمل على معنى آخر، أي على جهة المجاز، ولكن إذا كان الاقتباس يتعلّق بالأسماء والصفات أو بالذات المتعال فهذا غير مُجاز به.

هذه كانت بعض اقتباسات قرآنيّة التي وجدناها في مدائح شوقي، وقد وظّفها الشاعر توظيفاً ينسجم الملابسات والحقائق النبويّة، ونلاحظ أنّ شوقي قد طالع القرآن الكريم وفهمه حقّ الفهم، واقتبس من الآيات واستخدمها في مدائحه بأسلوبٍ رائع وجذّاب، وهذه الاقتباسات زاد في المديح حُسناً وعذوبةً وفهماً،[٧٠٢] " وكانتْ أداة شوقي في كلّ ذلك هي اللغة الفصحى والمحافظة التي تربط بينها وبين شوقي، وهذا الترابط ليس لمجرّد العلاقة العاطفيّة فحسب، بل أيضاً صلة روحية كبيرة، إذ هي لغة القرآن الكريم."[٧٠٣] أمّا الاقتباس بالحديث النبويّ الشريف من قبل شوقي فنادرة جداً، ولعلّ السبب في ذلك يعود إلى أنّ الشاعر في معرض مدح الرسولﷺ، فلم يرد أن يقتبس بكلام الرسولﷺ ليمدح به.

٣,١,٢. التناص المضمونيّ أو الإشاري – الخفيّ أو غير المباشر

التضمين لغة، مصدر ضمّن، يُقال: ضمّن الشيءُ الشيءَ أي: أودعه كما يُودع الوعاء والمتاع، وروي عن عكرمة أنّه قال: لا تشترِ لبن البقر والغنم مضمّناً؛ لأنّ اللبن يزيد في الضرع وينقص، ويُقال: ضَمِن الشيءَ بمعنى تضمّنه، ومنه قولهم: مضمون الكتاب كذا وكذا، فكلّ شيءٍ جعلته في وعاءٍ فقد ضمّنته إيّاه،[٧٠٤] والمُضَمّنُ من الشعر: ما ضمّنْتَه بيتاً، وضِمنُ الكتاب: طَيِّهُ، وقيل عن التضمين أيضاً إنّه جعل الشيء في ضمن الشيء مشتملاً عليه، وضَمِنَ الشيء: فهو ضامن وضمين، أي: كفّله.[٧٠٥]

أمّا **التضمين اصطلاحاً:** هو الذي يستنبط من النص استنباطاً خفيّاً ويرجع إلى تناص الأفكار أو المقروء الثقافي أو الذاكرة التأريخيّة التي تستحضر تناصّها بروحها أو بمعناها، لا بحرفيّتها أو لغتها وتفهم من تلميحات النصّ وإيماءاته وشفراته وترميزاته.[٧٠٦] سواءً كان آية قرآنية أو حديثاً نبويّاً أوبيتاً شعريّاً، ومن غير دلالة على أنّه منها وقد تمثّل أحياناً ما يسمّى

---

(٧٠٢) صائمة صديقي، **أثر القرآن الكريم والحديث النبويّ في المدائح النبويّة لدى أحمد شوقي**، ص٢٣٠ http://iri.aiou.edu.pk، تأريخ الزيارة، ٢/٢/٧ ٢٠١٩، ٥:٢٥، مساءً.

(٧٠٣) عبدالله سرور عبدالله ومحمد هدارة، **الشعر العربي الحديث**، مؤسّسة شباب الجامعة، الإسكندريّة، ط١، ١٩٨٨، ج١/ ص١١٢.

(٧٠٤) ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (ضمّن).

(٧٠٥) الفيروز الآبادي، **القاموس المحيط**، ص١٢١٢.

(٧٠٦) فرج حسام أحمد، **نظرية علم النص رؤية منهجيّة في بناء النص النثري**، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣، ص١١٩.

بالنص الغائب، الذي يعني أن يستحضر الشاعر نصّاً أيّاً كان مصدره أو نوعه عن طريق الإشارة المركّزة، بحيث تصبح هذه الإشارة بمثابة الاستدعاء الكامل للنص من دون أن يكون هنالك حضور لفظيٍّ كامل، أو محوّر أو جزئي لها في النصّ اللاحق، وتفهم من تلميحات النصّ وإيماءاته وشفراته وترميزاته دون أن يُشار إلى مفرداتها، وذهب بعض البلاغيّين إلى أنّ التضمين يختلف عن الاقتباس، بأنّه لا يكون من القرآن الكريم ولا الحديث النبويّ الشريف، بل يكون من كلام آخر غيرهما، كما أنّه لا يكون في النثر بل إنّه خاصّة الشعر.(٧٠٧)

وشواهد هذا النوع من التناصّ كثيرة جدّاً في مدائح شوقي النبويّة، وهو ما نقف على نماذجه انتقائيّاً؛ وذلك لكثرة وروده، إذ ليس بمقدور الدارس يُعالج ويحلّل كلّ ما ورد من التناصّ المضمونيّ في قصائد المدح الثلاث.

وقد **عرّفوا التضمين** بقولهم: أنّ التضمين هو أخذ الشاعر بيتاً أو جزءاً من بيت شعري من شاعرٍ آخر، فيودعه في شعره، مع التنبيه عليه، أي على أن يكون ذلك عَلَناً من دون أن يخفى ذلك، وإلّا فالأمر يعدّ سرقة، إن لم يكن من الأشعار المشهورة،(٧٠٨) فيعمد الأديب إلى النصّ القرآنيّ أو الحديث النبويّ أو إلى النثر الجيّد فينظمه، ويسمّى هذا **عقداً**، إلّا أنّه أيضاً يدخل التضمين، لِما يضمّ معنى الأخذ والضمنيّة.

وعندما يُذكر الاقتباس والتضمين يتبادر أيضاً إلى الذهن معنى " **التلميح**"، وهو قريب منهما، وقد عرّفوه بقولهم: أن يشير الشاعر أو الناثر إلى قصّة أو مثل أو شعر دون أن يورد ألفاظه، أي إنّ التضمين والتلميح شأنهما شأن الاقتباس في أنّ كليهما يحتاج من الدارس إلى معرفة القرآن والسنّة وفقههما، وحفظ الكثير من الأدب، شعره ونثره، ومداومة القراءة والاطّلاع في مختلف كتب الأدب وشتّى ميادينه.(٧٠٩)

وقد انضوى تحت مصطلح التضمين مصطلح آخر، وهو "**الإيداع**"، وهو ما عُرّف بأنّه:"يُودِعُ الناظمُ شعرَه بيتاً من شعر غيره أو نصفَ بيتٍ أو ربعَ بيتٍ بعد أن يوطئ له توطئة

---

(٧٠٧) تركي المغيض، **التناص ومنهجيته في الشعر العربي الحديث قصيدة "نجاة" لأحمد شوقي أنموذجاً**، ص١٨.
(٧٠٨) عماد يونس لافي، **الاقتباس والتضمين في اللغة والعمارة**، مجلّة التراث العلمي (فصليّة،علميّة، مُحكمة) العدد الثاني – الثالث - كليّة التربية للبنات، جامعة بغداد، ٢٠١٦، ص١.
(٧٠٩) بسيوني عبد الفتّاح فيود، **علم البديع دراسة تاريخية**، ص٢٦٣-٢٦٤-٢٦٥-٢٦٦.

تناسبه بروابط متلائمة بحيث يظنّ السامع أنّ البيت بأجمعه لـه"[٧١٠]، أمّا الفرق الوحيد بين التضمين والإيداع فيكمن في أمرٍ واحد رئيس؛ وهو أنّ التضمين يشمل الشعر والنثر، أمّا – الإيداع فهو يقتصر على الشعر فحسب.

ومن مميّزات التناص المضموني التكثيف والإيجاز، مع الدقة في التعبير، حيث تثير الإشارة أو المفردة المستدعاة وجدان المتلقّي ومشاعره، وتنقله إلى أجواء النصّ المستحضر وفضاءاته،[٧١١] وقد ذكر هذا النوع من التناصّ كثيرٌ من النقّاد العرب القدامى، منهم ابن رشيق القيرواني الذي يرى: بأنّها لمحة دالّة، واختصار وتلويح يعرف مجملاً، ومعناه بعيد عن ظاهر معناه، وقد عدَّ ابن رشيق هذا التناص من غرائب الشعر، وهو عنده بلاغة عجيبة تدلّ على بُعد المرمى وفرط المقدرة، ولا يأتي بها إلّا الشاعر المبرّز والحاذق الماهر.[٧١٢]

والتناصّ المضموني واردٌ وواضحٌ في نبويّات شوقي، إذ ينتهج فيها النصّ نهج الإحالات القرآنيّة، منذ افتتاح النصّ وحتّى نهايته، بجانب الإحالات على ما جاء في السنّة النبويّةﷺ أحياناً، والإحالات على الحِكَمِ والمَثَل أيضاً في أحيانٍ أخرى، وسنكتفي هنا بذكر بعض من هذه الإحالات على سبيل المثال لا الحصر كما يتّضح من الأبيات التالية المنتخبة من القصائد الثلاث، وذلك بحسب ترتيب وتوالي المرجعيّات من القرآن ومن الشعر.

١- **التناص المضموني بالقرآن:** هذا القسم من الاقتباس هو تضمين الشعر شيئاً من القرآن الكريم أو الحديث النبوي الشريف، وبما أنّ تأثير بلاغة القرآن وإعجازه في نفس شوقي ظاهرة جليّة، وأنّه في أكثر الأحيان قد أخذ هذه الفكرة من البوصيري الذي سبقه، لاسيّما في همزيّته وبردته، إذ يأخذ المعنى من القرآن الكريم بألفاظ تختلف عمّا هو موجود فيه، ومن هنا تكاد تجمع الدراسات على أنّ المبدع ليس إلّا معيداً لإنتاج سابق في حدود من الحريّة واختلافٍ يقتضيه الموقف الفنّي، ففي الهمزية النبوية، يشبّه شوقي بين رحمتهﷺ ورحمة الأمّ والأب، تشبيهاً مؤكّداً، وإن كان رحمته تفوق رحمتهما، فقال:

---

(٧١٠) ابن حجّة الحموي، **خزّانة الأدب وغاية الأرب**، ج٢/ ص٣١١.
(٧١١) تركي المغيض، **التناص ومنهجيته في الشعر العربي الحديث قصيدة "نجاة" لأحمد شوقي**، ص١٨.
(٧١٢) ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ج١/ ص٣٠٢.

وإذا رحمتّ فأنت أمٌّ أو أبٌ ... هذان في الدنيا هما الرحماء

ففي وصفه للرسولﷺ بالرحمة يكون المعنى مأخوذاً من الوصف القرآني، إذ وصفه الله سبحانه وتعالى، في مواضع عدّة من القرآن الكريم بالرحمة، ومنه قوله تعالى: ﴿ فَبِمَا رَحْمَةٍ مِنَ اللَّهِ لِنتَ لَهُمْ﴾ (آل عمران: ١٥٩) وقال عزّ وجل: ﴿ لَقَدْ جَاءَكُمْ رَسُولٌ مِنْ أَنفُسِكُمْ عَزِيزٌ عَلَيْهِ مَا عَنِتُّمْ حَرِيصٌ عَلَيْكُم بِالْمُؤْمِنِينَ رَءُوفٌ رَحِيمٌ﴾ (التوبة:١٢٨)

فإن كان الغفران والرحمة من صفات الله عزّ وجل، فهما بالتالي من الصفات التي يجدر بالنبيﷺ أن يظهرها تجاه خصومه السابقين من أهل مكّة، الذين نصره الله عليهم وأمكنه منهم فما لأحد أن يطمع في رحمة الله ما لم تظهر الرحمة في معاملاته مع غيره من سائر البشر.

وقد دأب شوقي على أن تكون ألفاظه منسجمة مع مقام الرسولﷺ ومعبّرة عن بهاء تلك الشخصيّة الاستثنائية؛ ولهذا فقد استعان بالقرآن الكريم بوصفه أكثر روافد اللغة قداسة وإشراقاً، والمرجعيّة العليا لآليات التناص في مدائحه النبويّة، وقد أتقن ترتيب المعاني المدحيّة وتناسقها، مضافاً إلى ذلك تمكّنه من توصيل ما يحمله في نفسه من معانٍ جليلة تتعلّق بشخصية الرسول العظيمةﷺ إلى نفس المتلقّي لتلك النبويّات، فَبَعْدَ أن وافق شوقي اختياره لألفاظه أبدع وتألّق في نظمها عقداً يتلألأ بالمعاني التي يزيد من توهّجها صدق العواطف والمشاعر، وكيف لا؟ "والذي يزيد هذا العقد جمالاً وبهاءً هو الرسول" نفسهﷺ.(٧١٣)

وإنّ النصّ القرآنيّ نصٌّ خاصّ، وخصوصيّته نابعة من قداسته وألوهيّة مصدره؛ ولهذا فإنّ النصّ القرآني يعدّ مصدراً غنيّاً للتناص والإلهام الشعريّ، وقد أصبحتْ آيات القرآن الكريم مصدراً أساسيّاً نهل منه شوقي ومعظم الشعراء من باب الاستشهاد والتعزيز والاستدلال على المواقف التي يصفها في شعره.(٧١٤)

وبما أنّ للقرآن الكريم مكانة خاصّة لدى الأدباء والشعراء، وأنّ الاستخدام الفنّي لآيات القرآن ومضامينه في النصوص وتعاملها من علل جمالها وغنائها، فقد أصبح التناصّ القرآنيّ

(٧١٣) علي محمد حسين الخالدي، **نبويات شوقي**، كليّة التربية، قسم اللغة العربية، جامعة الكوفة، ص٢١ الرابط: www.iasj.net، تأريخ الزيارة، ٢٠١٦/٦/١٩، ٧:١٢ مساءً.

(٧١٤) نصر حامد أبو زيد، **مفهوم النص، دراسة في علوم القرآن**، المركز الثقافي، بيروت، ١٩٩٦، ص١٩.

نوعاً من أنواع التناصّ في الدراسات الأدبيّة وله هدفٌ أدبيٌّ جماليّ، إذ إنّ أسلوب القرآن هو الأسلوب اللغويّ الأمثل للعربيّة وقمّة الإبداع اللغويّ والأدبي؛[٧١٥] ولهذا فإنّ كثيراً من الشعراء والأدباء قد استعملوا هذا الفنّ في آثارهم، وكان أحمد شوقي ليس بدعاً فيهم، بل كان من أبرزهم في خوضه لهذا التشكيل البديعيّ المعنويّ في العصر الحديث، وينعكس هذا التأثّر بالقرآن الكريم في أشعاره واضحاً وجليّاً.

وليس هذا فحسب، بل كان شوقي في أشدّ الحاجة إلى تدعيم توجّهاته من خلال النصّ المقدّس فاتّخذ منه مجالاً خِصباً للاقتباس المباشر وغير المباشر؛ لأداء تلك الوظيفة الجديدة في الإقناع، وقد حرص شوقي من جانبه أن يثبت للناس الذين وجّهوا إليه الاتّهام بأنّه ليس على حظٍّ من الثقافة الدينيّة، لاسيّما الاسلاميّة، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فقد حرص على أن يثبتَ قدراته الفنّيّة على استغلال هذه المادّة الفكريّة والثقافة الاسلاميّة في صميم فنّ الشعر؛ ولذلك تكثر الشواهد التي يمكن أن نلتمس في مدائحه النبويّة مثل تلك التأثيرات.[٧١٦] ومن الاقتباس المضموني الذي استوحى شوقي في الآيات القرآنية، قوله تعالى: ﴿ إِنَّمَا الْمَسِيحُ عِيسَى ابْنُ مَرْيَمَ رَسُولُ اللَّهِ وَكَلِمَتُهُ أَلْقَاهَا إِلَى مَرْيَمَ وَرُوحٌ مِنْهُ﴾ (النساء: ١٧١) وفي قوله تعالى:﴿وَالَّتِي أَحْصَنَتْ فَرْجَهَا فَنَفَخْنَا فِيهَا مِن رُّوحِنَا وَجَعَلْنَاهَا وَابْنَهَا آيَةً لِّلْعَالَمِينَ ﴾ (الأنبياء: ٩١) فقد اقتبس شوقي هذا المعنى وجعلها في نهج البردة، في قوله:

أخو النبي وروح الله في نزل ... فوق السماء ودون العرش محترم

ومن هنا كان توظيف شوقي للآية وتحويل سياقها وتعديلها في غاية الاتقان والمهارة الشعرية والفنّيّة، وبرز من خلال ذلك قدرة الشاعر وغايته من هذا الاقتباس الذي أثرى النص الشعريّ وأبان عظمة النبي (عيسى) عليه السلام، وعبّر عن مكانته وسموّه بين أهل السماوات، وهكذا يتجلّى القرآن الكريم مصدراً للاستنباط والاستلهام بالنسبة للشاعر أحمد شوقي، فكانتِ الألفاظ والمعاني القرآنية ممتدّة عبر مساحة قصائده المدحيّة، وذلك بفضل عمق تعامل الشاعر

(٧١٥) الغباري عوض، **دراسات في أدب مصر الاسلامية**، دار الثقافة العربية، القاهرة،(د.ط)، ٢٠٠٣، ص١٦١.

(٧١٦) سعاد عبد الوهاب عبد الكريم، **إسلاميّات أحمد شوقي**، دراسة نقديّة، ص٢٢٨.

وسعة إدراكه ويقظة ذهنه وانفتاح قريحته على النصّ القرآنيّ، الذي يعتبر زاداً معرفيّاً وأدبيّاً ينهل منه الشاعر المفردات والمعاني، ويمكننا القول بأنّ مدائح شوقي النبويّة هي ممارسة لغويّة تعكس تشبّع المبدع بأصول الثقافة الدينيّة والتراثيّة الإسلاميّة(٧١٧)

وفي الهمزيّة النبويّة ضمّن شوقي بيته معنى الآية القرآنيّة:﴿ وَقُرْآنًا فَرَقْنَاهُ لِتَقْرَأَهُ عَلَى النَّاسِ عَلَى مُكْثٍ وَنَزَّلْنَاهُ تَنزِيلًا ﴾ (الإسراء: ١٠٦). إذ يقول:

والوحيُ يقطرُ سَلْسَلاً مِنْ سَلْسَلٍ ... واللوحُ والقَلَمُ البَديعُ رُواء

يُبرزُ الشاعرُ: كيف أنَّ القرآنَ جاء متتابعاً على فترات وليس جملةً واحدة؛ ليربط بين نصوصه وبين حياة النبيﷺ وأصحابه، وقد اختار الشاعر لذلك الوصف قوله (يَقطُرُ)، مُتنَاصَّاً مع قوله سبحانه وتعالى في قولِهِ عزَّ وجلَّ: " فرقناه " أي أنزلناه شيئاً بعد شيء لا جملة واحدة، وعليه فإنّه يمكن القول: بأنّ الشاعر قد تناصَّ مع الكلمة "فرقناه" فجاء بقوله: " يقطر" لِما في التقطير من التتابع والتعاقب الزمنيّ بين أجزاء المُقَطَّرِ، وكيف أنَّ النَّصَّ القرآنيّ جاء ميسّراً عذباً سهلاً مِطواعاً في الفهم وفي القراءة، كذلك تتحقّق معانيه في القلب من دون عناء، وينطلق اللسان به من دون لعثمةٍ، وقد اختار الشاعر لذلك الوصف قوله (سَلسَلًا مِن سَلسَلٍ)، فكما جاء في لسان العرب: السَّلْسَلُ والسَّلْسال والسُّلاسِلُ، هو الماء العَذْب السَّلِس السَّهْل في الحَلْقِ، وقيل: هو البارد أَيضاً. وماء سَلْسَلٌ وسَلْسالٌ: سَهْلُ الدخول في الحلق لعُذوبته وصفائه، لذا ففي قول الشاعر: ما فيه من التدليل على يسر القرآن وسهولته فهماً وتِلاوةً وذكراً، يوم أنزله الله على رسولهﷺ ممتدّاً متواصلاً من دون انقطاع، بما يؤكّد عمليةَ تناصَّ المضموني هنا مع قوله سبحانه وتعالى: ﴿ وَلَقَدْ يَسَّرْنَا الْقُرْآنَ لِلذِّكْرِ فَهَلْ مِن مُّدَّكِرٍ ﴾ (القمر: ١٧٧)

هذا وتأتي كلّ تلك الإحالات، وما بعدها من إحالات داخل النصّ مستجيبةً للإحالة الأمّ التي تؤكّد عالميّة هدي النبيﷺ ورسالته، وكذلك النظر إليها بوصفها توضيحاً وتفسيراً لحاجة

(٧١٧) سوداني عبد الحق، **أدوات الاتساق وآليات الانسجام في قصيدة الهمزية النوية لأحمد شوقي**، ص١٢٠.

العالَم لاتّباع هذه الرسالة، انطلاقاً ممّا تفرضه حاجةُ البشر جميعهم لها، وقد تجلَّى القول بضرورة عالمية رسالتهﷺ في البيت:

الروحُ وَالمَلأُ المَلائِكُ حَولَهُ ... لِلدينِ وَالدُنيا بِهِ بُشَراءُ

البيت يتناصُّ فيه الشاعر مع قوله تبارك وتعالى: ﴿ وَمَا أَرْسَلْنَاكَ إِلَّا رَحْمَةً لِّلْعَالَمِينَ ﴾ (الأنبياء:١٠٧)، وغير ذلك كثير من أشكال التناصّ المضمونيّ المنتشرة عبر ربوع القصائد الثلاث المختارة.

وكذلك نلاحظ أنّ شوقي يقف في أبياتٍ من شعره موقف الواعظ والمعلّم كونه شاعراً إحيائيّاً كلاسيّاً يهمّه التوجيه والتهذيب، وتكاد تلك الأبيات تكون ترجمة لمعاني بعض آيات القرآن الكريم إلى الشعر، مثل قوله في ذكرى المولد:

وأنّ البرّ خيرٌ في حياةٍ ... وأبقى بَعْدَ صاحِبِه ثوابـــا

فهو مأخوذ من معنى قوله تعالى: ﴿ وَمَا تُقَدِّمُوا لِأَنفُسِكُم مِّنْ خَيْرٍ تَجِدُوهُ عِندَ اللَّهِ هُوَ خَيْرًا وَأَعْظَمَ أَجْرًا ﴾ (المزمّل: ٢٠) وقد اقتبس شوقي معنى بيته الذي يقول فيه:

عَلّمتَهُم كُلَّ شَيءٍ يَجْهَلُون بِهِ ... حتّى القِتالُ وَما فيهِ مِنَ الذَمَم

من قوله تعالى : ﴿ كَمَا أَرْسَلْنَا فِيكُمْ رَسُولًا مِّنكُمْ يَتْلُو عَلَيْكُمْ آيَاتِنَا وَيُزَكِّيكُمْ وَيُعَلِّمُكُمُ الْكِتَابَ وَالْحِكْمَةَ وَيُعَلِّمُكُم مَّا لَمْ تَكُونُوا تَعْلَمُونَ ﴾ (البقرة:١٥١) فهو إلى جانب تضمينه معنى الآية وجعله في بيته الشعري، إلّا أنّه زاد على معنى الآية آداب الحرب والقتال، التي هي من لوازم الجهاد والقتال في سبيل الله، وهي من وجهة نظر شوقي داخلة في آيات العلم والحِكمة، وقد أباحه الله في حالة الاعتداء والدفاع عن النفس.

وليدافع الشاعر عن رسولهﷺ، وليواجه أعداءه عندما يتّهمونه ويصفونه بأشياءٍ لا تليق بشخصيّته أبداً، فقد تضمّن معنى الآية الكريمة: ﴿ بَلْ قَالُوا أَضْغَاثُ أَحْلَامٍ بَلِ افْتَرَاهُ بَلْ هُوَ شَاعِرٌ ﴾ (الأنبياء:٦)، إذ يقول:

حَسَدُوا فقالوا شاعِرٌ أو ساحِرٌ ... ومِنَ الحَسُودِ يَكُونُ الاسْتِهزاء

هذا البيت معناه مقتبسٌ من الآية القرآنيّة التي ذكرناها، وذلك لمّا رأى الشاعر أنّ لفظَي الشاعر والساحر من أكثر الألفاظ الذي كان كُفّار قريش في مكّة يستخدمونه ويخاطبون به الرسولﷺ ويتّهمونه به، كما يتّهمونه أيضاً بالجنون، أمّا لفظي الشاعر والساحر فكان أكثر ما يُحزن نفس الرسولﷺ من وصفه بالجنون، وقد أرجع شوقي هذا الاتّهام، إلى حالة نفسيّة خبيثة، وهي حسادتهم على الرسولﷺ وحقدهم له، فلا منطق وراء ما اتّهموه بهذه الأوصاف التي لا تليق بشأنه أبداًﷺ، وإنّما حسداً من عند أنفسهم فحسب.

ومن تضمينات شوقي أيضاً، قوله في نهج البردة:

أسرى بك الله إذ ملائكه ... والرسل في المسجد الأقصى على قدم

ومعنى هذا البيت مقتبس من سورة الإسراء إذ يقول سبحانه وتعالى: ﴿ سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى ﴾ (الاسراء: ١)، وهذا التضمين يذكّرنا بأجلّ مناسبة دينيّة التي يحتفل بها المسلمون ليلة الإسراء والمعراج، وهي مناسبة جليلة تثير في نفوس المؤمنين الصادقين أرقّ المشاعر الدينيّة؛ لأنّها تتعلّق بشخص الرسولﷺ، وتعيد إلى أذهانهم تلك المعجزات والخوارق التي صَحبتِ الرسالة المحمّديّةﷺ.

وبعد هذه النماذج التي أوردناها ومدى استمداد شوقي من كتاب الله العزيز، فقد غطّى هذا التشكيل البديعيّ مساحات واسعة في مدائح شوقي النبويّة، ولعدم الإطالة في الموضوع، فقد اخترنا بعضاً من الأبيات على سبيل الاستشهاد لا الحصر.

٢- **التناص المضموني بالحديث النبويّ:** كان شوقي إلى جانب تضمين الآيات القرآنيّة في مدائحه النبويّة، متأثراً بالحديث النبويّ الذي يأتي بالدرجة الثانية بعد القرآن الكريم فلم يكن شوقي متاثّراً بالقرآن فحسب، بل نراه متأثّراً أيضاً بالحديث النبويّ ولكن بقليل، يقول:

يا أيّها النبيُّ حَسْبُك رتبةً في ... العِلْمِ أنْ دَانَتْ بِكَ العُلَماءُ

فليس في هذا البيت إلّا تأثّره بالحديث الشريف " إنّما بُعِثْتُ مُعَلِّماً"(٧١٨)

كان من ميزات الرسولﷺ أنّه كان أفصح العرب قاطبة حيث يقول: " أنا أَفْصَحُ مَن نَطَقَ بالضاد"(٧١٩) وحرف الضاد كما هو معلوم مختصّ باللغة العربية ولا مثيل له في اللغات الأخرى، فالشاعر بسبب تأثّره بهذا الحديث أنشد بيته الشعري مادحاً من خلاله فصاحة وبلاغة الرسول الراقية في الكلامﷺ، وشبّه كلامه بالشَهد لِمَنْ فهم، فحين أن فهمَ فقد ذاقَ طَعْمَ كلام الرسولﷺ الذي هو كالشهد حقّاً، يقول:

يا أفصَحَ الناطِقينَ بالضادِ قاطِبةً ... حديثُك الشَهد عِندَ الذائق الفَهِمِ

ومن التناص المضموني أيضاً، يقول شوقي في نهج البردة:

اللهُ قَسَّمَ بين الناس رِزْقَهُم ... وأنْتَ خُيِّرتَ في الأرْزاقِ والقِسَم

هذا المعنى إشارة إلى حديث نبوي رواه الترمذي، قالﷺ: "عرض عليّ ربّي أن يجعل لي بطحاء مكّة ذهباً، فقلتُ: لا يا ربّ، ولكن أشبع يوماً وأجوع يوماً"(٧٢٠) وهذا الحديث النبويّ أيضاً قد أثّر على عواطف الشاعر ووجدانه، ممّا جعله أن يضمِّنَ معنى الحديث في بيت شعري مادحاً خلاله الرسولﷺ. وهناك تضمينات نبويّة أخرى في مدائح شوقي، إلّا أنّ هذه الأبيات التي مثّلناها هي من أبرز التضمينات بالحديث النبويّ في مدائح شوقي.

---

(٧١٨) محمّد بن يزيد أبو عبد الله بن ماجه، **مقدّمة سُنن ابن ماجه**، دار التأصيل، القاهرة، ط١، (د.ت)، ص٢١

(٧١٩) اسماعيل أحمد العجلوني الجرامي: **كشف الخفا ومزيل الإلباس**، مؤسّسة الرسالة، بيروت، (د.ط)،١٩٨٥ ج١/ ص٤٩٨.

(٧٢٠) أحمد شوقي، **الشوقيّات**، ج١/ ص١٣٧.

٣- **التنـاص المضـموني ببيـت شـعري**، أو تنـاصّ الأفكـار والمقروء الثقـافي أو الـذاكرة التأريخيّـة التـي تستحضـر تناصّـها بروحهـا أو بمعناهـا، دون أن يشـير إلـى مفردة واحـدة إلّا مـا جاءت اللفظة عرضاً.

وهذا التشكيل من التناصّ كثير في مدائح شوقي، ولولا هذا التناصّ لَما اكتسبتِ الأبيات الشعريّ هذا الرونق والجمال والتأثير لدى المتلقّين، بل وقد يجعل المتلقّي أن يبقى في أوانه الحاضرة، من دون أن يشرك في ماضي الآخرين، وما حلّ بهم وما كان العبرة فيهم، ودون أن يتفاعل مع الموروث وحضارة القدماء، فكان النصّ من دون تشكيل التناص يبقى جامدة، لا يحمل إلّا معاني مجرّدة فحسب، وقد يملّ منه المتلقّين. ومن التناص المضموني، يقول شوقي:

في المَـهْدِ يُسْتَسْقى الحَياءُ بِرَجائِهِ ... وبِقَصْدِهِ تُسْتَدْفَعُ البَأْساء
يَمشونَ تُغضي الأرضُ مِنْهُم هيبةً ... وبِهِمْ حِيالَ نَعيمها إغضاء

وفي تركيب الجملة وفي بعض معانيه، يذكّرنا هذا البيتان بمدح الفرزدق زين العابدين في ميميّته، ممّا ذكَرَ صاحب "الأغاني وابن خلّكان"، أنّ هشام بن عبد الملك بن مروان، لمّا حجّ في أيّام أبيه، طاف بالبيت وجهد في أن يصل إلى الحجر الأسود لِيَسْتَلِمَهُ فلم يقدر على ذلك لكثرة ازدحام الناس؛ فنُصبَ له كرسيّ وجَلَسَ عليه ينتظر وينظر إلى الحجّاج، وكان في رفقته جماعة من أعيان الشام، فبينما هو كذلك، إذ أقبل **زين العابدين علي بن الحسين بن عليّ بن أبي طالب**، وطاف بالبيت، فلمّا انتهى إلى الحجر تنحّى له الناس حتّى استلمه. فقال رجلٌ من أهل الشام لهشام: " مَن هذا الذي هابه الناس هذه الهيبة؟" فقال هشام: "لا أعرفه"، مخافة أن يرغب أهل الشام فيه، وكان الفرزدق حاضراً يحجّ تلك السنّة وهو في العقد السابع من عمره؛ فقال: "أنا أعرفه" فأنشد قصيدته وهو على ولاء في بني علي، رغم اتصاله بالأُمويّين ومدحه لهم، ويقول: هذا الذي تعرف البطحاء وطأته ... وتعرفه الحلّ والبيت والحرم

إلى أن يصل إلى قوله:

يستدفع الشر والبلوى يحبّهـم ... ويستربُّ به الإحسان والنعـم
يغضي حياءً ويُغضى من مهابته ... فما يكلّم إلّا حين يبتسـم

ولكن شوقي لم يكتفِ بأن يمدح الرسولﷺ فحسب، كما فعل الفرزدق في مدحه لزين العابدين، وإنّما وسّع دائرة مدحه ليدخل أصحاب النبيّ وأتباعه البربرة في هذه الدائرة، وليشملهم مدحه هذا، ومن هنا فإن تناصّ شوقي إلى جانب تضمينه الجميل من معنى بيتي الفرزدق، يجعل القارئ أن يتفاعل مع الموروث ويبقى في أوانه مرّة أخرى، وكذلك بهذا التشكيل التناصّي يشكّل الشاعر صورتين اثنتين: مدح الرسولﷺ وأتباعه من جهة، ومدح زين العابدين وإنكار هشام بن عبد الملك بن مروان لهيبته من جهة أخرى، إذ من خلال تشكيل هاتين الصورتين يكون التأثير في نفس المتلقّين أكثر؛ وكأنّ النصين، المُقتبَس والمُقتبَس له، يعملان معاً في الإثارة والتأثير على وجدان القارئ، ولكن شرط معرفة القارئ بالنص المقتبَس، والذي هو قصيدة الفرزدق الشاعر في مدح زين العابدين.

ومن التناصّ المضموني أيضاً، عَجُز البيت الشعري لشوقي في نهج البردة

رُزقتَ أسْمَحَ ما في الناس مِنْ خُلُقٍ ... إذا رُزِقتَ التماسَ العُذْرِ في الشِيَم

إلى قول المتنبيّ في سيف الدولة: (إن كان سرّكم ما قال حاسدنا ... فما لجرحٍ إذا أرضاكم ألمُ). ومن كلّ من ما مضى ينبغي الإشارة إلى شيءٍ ربّما جدير ومُلفتْ وهو أنّ التناص المضموني في المدائح النبويّة سيّما في قصيدة نهج البردة، وخصوصاً التناص المباشر، فلا نجد بيتاً إلّا وقد ضمّن أحمد شوقي لفظاً من أبيات قصيدة البردة للبوصيري، ومن بعض تلك الألفاظ: (البان، العلم، الأجم، حُلُم، السَقم، ضرم، العنم، الأكم، الأطم، إرم، مبتسم، الأدم، التُخم، النسم، الحشم، الديم، بفم، بمتّهم، الفهم، الهمم، الغنم، الرسم، نِعم، الرخم، يقم،...إلخ). ومن التناص غير المباشر كذلك يقلّد شوقي في بعض أبيات قصيدته بعضاً من أبيات قصيدة البردة للبوصيري، منها ما يقول في البيت السادس:

يا لائمي في هواهُ والهوى قَدَرٌ ... لو شفّكَ الوجْدُ لَمْ تَعْذِلْ وَلَمْ تَلُمِ

إذ أخذ شوقي معنى هذا البيت من البيت التاسع في قصيدة البردة للبوصيري، الذي يقول:

يا لائمي في الهوى العذري معذرةٌ ... منّي إليك لو أنصفتَ لم تَلُـمِ

فإنّ بيت شوقي يوازي ويساوي بيت البوصيري ومعناه، " يا من يلومني في هذا الهوى، ما كان لك أن تفعل هذا. فهو شيء قدّره الله عليّ، ووصله بقلبي، ولو أنّه لَحِقَكَ الهوى وأخذ فيك الوجد ونال منك ما ينال أهله من السقم والوهن ما أسرعتَ إلى العذل واللوم،[٧٢١] وربّما فاق بيت البوصيري لوصفه (الهوى قدرٌ) الذي هو أجمل ما قيل في دفع العذل والملام. ومن التناصّ غير المباشر، يقول أحمد شوقي في البيت السبعين:

آياته كلّما طالَ المدى جُددٌ ... يُزينهنّ جَلالُ العِتْقِ والقِــدَم

معنى هذا البيت أخذه شوقي من البيت الأوّل والتسعين من قصيدة البردة، يقول البوصيري: آياتٌ حقٌ من الرحمن محدقةٌ ... قديمةٌ صفة الموصوف بالقدم،[٧٢٢]

ومعنى البيت لشوقي في نفس المعنى للبيت البوصيري، ومعناهما آيات الكتاب الحكيم قديمة؛ لأنّها كلام الله القديم، ولكن قِدَمَها وسَبْقَها على الحوادث لا يجمد بها عن الاتّساع لأحكام الوقائع والنزول على جزئيّات المسائل، فمهما طال الزمان وتجدّدتِ الحوادث، ظهر لها من كتاب الله تعالى حكمٌ يناسبها ويتّفق مع مصالح العباد فيها، فهي جديدة باعتبار تنزيلها على أحكام الوقائع الجديدة، أو جديدة باعتبار ظهور حِكَمٍ لنا فيها جديدة بعد أن كانتْ خافية عن أنظار العباد.[٧٢٣]

كذلك عموم حيثيّات ومعاني القصيدتين متشابهتان؛ لأنّ كليهما في مدح الرسولﷺ فيشكّلان تناصاً في الموضوع، وكذلك في الأسلوب والوصايا التي تساوي العناصر الداخليّة في قصيدة البردة للبوصيري، وحتّى التناص في الأسلوب الذي يتناول الجمل والعبارات والوزن والقافية، وكذلك ما يتّصل بتشكيلات الفنون البديعيّة، وشوقي عندما سمّاها نهج البردة أي: ينتهج منهج البردة شكلا ومضموناً. وفي أبياتٍ كثيرة نجد أنّ شوقي يحيلنا إلى التاريخ، منها:

بُنِيَت عَلى التَوحيدِ وَهيَ حَقيقَةٌ ... نادَى بِها سُقراطُ وَالقُدَماءُ

---

(٧٢١) سليم البشري، **شرح نهج البردة لأمير الشعراء أحمد شوقي**، ص٢٨.
(٧٢٢) شرف الدين محمّد بن سعيد بن حمّاد الصنهاجي، **ديوان البوصيري**، (شر، و تق: أحمد حسن بسج)، بيروت، دار الكتب العلميّة، ط١، ٢٠٠١، ص ١٦٥.
(٧٢٣) سليم البشري، **شرح نهج البردة لأمير الشعراء أحمد شوقي**، ص٦٩.

نجد الإحالةَ إلى التأريخ من منطلق نفسيّ، إذ يؤكّد أنّ التوحيد فطرةٌ موجودةٌ في الإنسان منذ خلق الكون، وبأنّ ما جاء به محمدﷺ هو دين الفطرة السليمة الذي تتوسّمه النفس السويّة وترغب فيه نوازع الاعتدال والسكينة داخل هذه النفس، فالتوحيد دعوةٌ قال بها الفلاسفة الأقدمون ومنهم سقراط من قَبْلُ، استجابةً لنداء الفطرةِ السليمةِ، وهو دعوة قال بها أيضاً المنصفون من أرباب العروش والسلطة ومنهم أخناتون، عندما أنصتوا لصوت الفطرة الإنسانية السويّة بدواخلهم.

وعلى الرغم من كون هذا البيت علامةً على التناصّ مع السردِ والتاريخِ؛ فإنَّه أيضاً علامةٌ على التناصّ مع القرآن، ومع السُّنة، إذا ما تجاوزنا بنيته السطحيّة إلى بنيته العميقة، وما تحمله من دلالات؛ ففي القرآن يُخْبِرُنَا الله بفطريّة هذا الدين فيقول: ﴿ فَأَقِمْ وَجْهَكَ لِلدِّينِ حَنِيفًا فِطْرَتَ اللَّهِ الَّتِي فَطَرَ النَّاسَ عَلَيْهَا لَا تَبْدِيلَ لِخَلْقِ اللَّهِ ذَٰلِكَ الدِّينُ الْقَيِّمُ وَلَٰكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لَا يَعْلَمُونَ﴾ (الروم: ٣٠) كذلك وفي السُّنة يخبرنا الرسولﷺ كما جاء في كُتُبِ الحديث وتحديداً في صحيح البخاري:" كلُّ مولودٍ يُولدُ عَلى الفِطْرة، فأبواه يهوّدانه أو ينصّرانه أو يمجّسانه، كمثل البهيمة تنتج البهيمة، هل ترى فيها جدعاء؟"(٧٢٤)

ولشوقي أيضاً توظيفات للمواقف والمشاهد والشخصيّات والرموز التأريخيّة، لاستكناه العبر والدروس المستفادة، وخلق العلاقات بين قديمه التأريخي وواقعه الحضاري. فقد اقتبس بعضاً من شخصيات تأريخية محدّدة الدلالة، مثل شخصية (رعمسيس، القيصر، كسرى)، يقول شوقي:

وَاترُكْ رَعمَسيسَ إِنَّ المُلكَ مَظهَرُهُ ... في نَهضَةِ العَدلِ لا في نَهضَةِ الهَرَمِ
وَخَلِّ كِسرى وَإِيوانًا يَدِلُّ بِهِ ... هَوى عَلى أَثَرِ النيرانِ وَالأَيُمِ
مُسَيطِرُ الفُرسِ يَبغي في رَعِيَّتِهِ ... وَقَيصَرُ الرومِ مِن كِبرٍ أَصَمُّ عَمِ

وأحياناً أيضاً من خلال هذه الشخصيّات يقارن بين المدنيّات في بعض الحضارات وحضارة الإسلام، إذ يقول:

---

(٧٢٤) محمّد أبو عبدالله بن إسماعيل بن إبراهيم بن المغيرة بن بردزبه، الجعفي البخاري، **الجامع الصحيح للبخاري**، من رواية أبي ذرّ الهُروي، (تق وتحق: عبد القادر شيبة الحمد)، فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنيّة، الرياض، ط١، ٢٠٠٨، ج١/ ص٣٩١.

دَع عَنكَ روما وَآثينا وَما حَوَتا ... كُلُّ اليَواقيتِ في بَغدادَ وَالتُوَمِ

وفي نهج البردة نفسها، يقول:

دارُ الشرائعِ رُوما كُلّما ذُكِرَتْ ... دارُ السلام لها ألقتْ يَدُ السَلَم

كانت روما في الزمن السابق قاعدة لمملكة الرومان المشهورة، وغلبتْ على القسم الأعظم من العالم، وكما اشتهرت (روما) بقضائها وقوانينها، اشتهرت بخطبائها وشعرائها، وكان شعر الشاعر وقول الكاتب أقوى لظهورهم من إسعافهم بالجيوش وإمدادهم بالكتائب، وكان أثينا من أكبر المدن اليونانيّة في العصور السالفة، وقد بلغ أهلها درجة راقية من بين الأمم في العلوم العقليّة والفلسفة، وتعدّ إلى اليوم موروثاً لطلّاب العلوم في أنحاء العالم، وبالجملة فقد كانتِ المدنيّة اليونانيّة من أمّهات المدنيّات في العالم، إلّا أنّ شوقي يفخر ويثني بدار السلام –بغداد– وما وضعتْ من دراسات، حتّى لِتسموَ على روما بقضائها وقوانينها وخطبائها وشعرائها.

وبعدما تحدّث عن مدنيّة الدولتين، عطف على الدولة الفارسيّة، فأشار إلى أنّ أرقى ما انتهى إلى الناس من أمر مدنيّتها هو ذلك (الإيوان) الذي بناه كسرى عظيم الفرس، ولَبِثَ سنين طُوال تُفاخر به الدول، وها هو قد تصّدع ليلة مولد صاحب الشريعة والقرآن، ودُرِسَتْ آثاره بعد ذلك كما خمدتْ نيرانهم التي قيل إنّه قد مضى عليها ألف عام لم تخب في غضونها لمحة واحدة، فأين هذا وذاك من مدنيّة الإسلام التي أنافتْ بالجوزاء رفعةً وعلاءً وعمّتْ الخافقين نوراً وضياء.[٧٢٥] يقول شوقي:

ريعتْ لها شرف الإيوان فانصدعتْ... من صَدْمَةِ الحقّ لا مِن صَدْمَة القُدُم

وَخَلِّ كِسرى وَإيوانًا يَدِلُّ بِهِ ... هَوى عَلى أَثَرِ النيرانِ وَالأَيُمِ

والبيت إشارة إلى مأثور مفاده أنّ شُرف الإيوان ارتجتْ وهوتْ ليلة مولد النبي، من صدمة الحقّ، وقبل أن يتصدّى لها شجعان الاسلام.[٧٢٦] ويقول:

وَاترُك رَعمَسيسَ إِنَّ المُلكَ مَظهَرُهُ ... في نَهضَةِ العَدلِ لا في نَهضَةِ الهَرَمِ

ومن خلال هذه الإحالة التأريخية يريد شوقي أن يقول أيضاً: ما كان لقدماء المصريّين أن

(٧٢٥) سليم البشري، **نهج البردة لأمير الشعراء أحمد شوقي**، ص٨٨-٨٩-٩٠.
(٧٢٦) أحمد شوقي، **الشوقيات**، ج١/ ص١٣٢.

يفاخروا بمدنيّتهم التي كان أسمى مظاهرها البنيان السامق، على حين أنّ تلك المظاهر أمسى أكبر الأدلّة على ظلمهم وجبروتهم، وأيّ مدنيّة هذه التي تزيّن لرجلٍ واحد أن يسوق من رعيته مئة ألف رجل أو يزيدون لِيحملهم الأثقال ويسخّرهم في مشاقّ الأعمال، حتّى إذا ما ذقّتْ أعناقهم، واختلفتْ أضلاعهم، وفُتّتْ سواعدهم، التقط غيرهم من أمّته التي أوشكتْ أن تفنيها ثلاثون سنة على هذه الحال بلا أجر ولا جزاء، كلّ ذلك ليبنيَ قبراً لنفسه يطاول كيوان، وتبلى دون الأزمان، ليس هذا بمظهر التمدّن، إنّما مظهره التمدّن والعدل الذي تصلح به أحوال الرعيّة، وتستقيم به أمورهم، فتنهض بهم الدولة، ويعلو شأن الأمّة، والعدل أساس الملك.[٧٢٧]

فالشاعر من خلال اقتباس بعض أعلام التأريخ القديمة، أشاد بصور بعض المعالم، وهي انجازات ظاهرة اليوم، ومجسّمة فيما بقي من آثارها وليستْ مختفية في الحاضر؛ بل بيّنة، وبذلك يغوص بنا الشاعر في أغوار القاموس التأريخي البعيد، وقد حقّق الشاعر من خلال هذا التأريخ الإحساس بوطأة الزمن وأثره في حياة الناس، تلك الوطأة التي ظلّتْ هدفاً يتغنّى به المؤرّخون في كُتُبهم، ومعنى ذلك أنّ شوقي قد استطاع أن ينتزع من الإحالات التأريخيّة وسيلة للشكوى من الفناء الذي لا يملك الإنسان أمامه قوّة تحول بينه وبين هذا الفناء.[٧٢٨] وربّما أيضاً كانتِ الغاية من هذا الذكر والاقتباس هي الاتّعاض والاعتبار لمن يعتبر.

وكذلك أنجز الشاعر الاقتباس من سيرة الخلفاء الراشدين، وكذلك عمر بن عبد العزيز، وهذا الاقتباس له وظيفة عضوية ذات فاعليّة دينيّة وتأريخيّة تخدم مشروعه الشعري، فضلاً عن فاعليّته المعنوية العالية في الوجدان الجمعي للمتلقّين وعقيدتهم، وكذلك من الأعلام الدينيّة السياسيّة التي تنتمي إلى غير تلك الفترة، من أمثال هارون الرشيد والمأمون والمعتصم وغيرهم، ممّن لا يتهيّأ الاستفاضة في خصائصهم بمقتضى التنوّع والقلّة، فاتّجاه شوقي إلى التأريخ تركّز على ما كان له امتداد في العصر الحاضر، وتمثّل في أثر مادّي ومعنوي، أو على ما كان له انعكاس ما على مصر أو العروبة أو الاسلام في ماضٍ أو حاضر، إذ أدرك شوقي حقيقة الوظيفة الحضاريّة للتأريخ، وقد أشار في الهمزيّة النبويّة حاضر الأمّة الاسلاميّة وما أصابها من الوهن والتمزّق، فذكر أنّ المسلمين قد ركبوا هواهم وتفكّكت عراهم ولم تعدْ الثقة تجمع

(٧٢٧) سليم البشري، **نهج البردة لأمير الشعراء أحمد شوقي** ، ص٩٠.
(٧٢٨) سعاد عبد الوهاب عبد الكريم، **إسلاميّات أحمد شوقي**، دراسة نقديّة، ص١٨٦.

بينهم[٧٢٩]، قائلاً:

أَدرى رَسولُ اللهِ أَنَّ نُفوسَهُمْ ... رَكِبَت هَواها وَالقُلوبُ هَــواءُ؟
مُتَفَكِّكونَ فَما تَضُمُّ نُفوسَهُمْ ... ثِقَةٌ وَلا جَمَعَ القُلوبَ صَفاءُ
رَقَدوا وَغَرَّهُمُ نَعيمٌ باطِلٌ ... وَنَعيمُ قَومٍ في القُيودِ بَــلاءُ

وهذه الاقتباسات والإحالات التاريخية دليلٌ على أنّ الشاعر ذو ثقافة دينيّة وتاريخيّة عالية، مكّنته من توظيف الشخصيّات والكنى والألقاب التراثيّة والأعلام والأحداث التاريخيّة التي استوحاها من التاريخ الفرعونيّ والعربيّ والاسلاميّ، ومن التأريخ الأوروبيّ أيضاً، وقد فعل شوقي ذلك لِيختصر الطريق ويجعل من هذه الأسماء رموزاً لموصوفاته تمارس نشاطها في إطار حضاري عامّ، ولا شكّ أنّ مجرّد استحضارها إنّما يثير بعض الطاقات الايحائيّة والوجدانيّة لمن يقرأ تلك المدائح، وحتّى تستقيم رؤية الموضوع ويتلاءم مع طبيعة قصائده، وكذلك إحساس الشاعر بجلال التأريخ الاسلامي وعظمة الحضارة الاسلاميّة، وانفعاله بها انفعالاً وجدانيّاً نابعاً من حبّه لعقيدته وغيرته عليها.

فالتاريخ عند شوقي له مفهوم خاصّ، وقد اتّسع ليشمل الكون والطبيعة والصُور الاجتماعيّة والحضارات عامّة، وعليه فإنّ التاريخ بالنسبة إليه كالمستودع للنظام الأمثل، وكان حاضراً في وعي شوقي يتمثّله حيّاً في شعره، يصوّر أحداثه ورجاله تصويراً صادقاً يثير التقدير والاعجاب، وليصل به إلى أقصى غاياته، وكأنّما التأريخ من وجهة شوقي خزّانة مفتوحة ينتقي من جواهرها ما يشاء، وذلك لتذكير سامعيه من كلّ مناسبة، وكانتْ حاجاتهم شديدة إلى تذكّرها، هذا التأريخ في كلّ أزمة حاضرة، وما أكثر أزمات المسلمين في العصور الحديث!

ومن الملاحظ أنّ شواهد التأريخ فرضتْ نفسها على خيال شوقي فتكرّرتْ عنده لها نظائر كثيرة، وكأنّه وجد في التاريخ مصدراً ومرجعاً يستشهد به، لِما لها من عُمق وثراء وتأثير، وقدرة على الإيحاء والعطاء، وإضفاء الشمول على المعنى، كما وجد فيه باباً يتوارى وراءه، إذا أراد نظم الشعر في أحداث عصره الضخمة الشائكة.[٧٣٠]

---

(٧٢٩) سعاد عبد الوهاب عبد الكريم، **إسلاميّات أحمد شوقي**، دراسة نقديّة: ص١٨٠.
(٧٣٠) منير سلطان، **البديع في شعر شوقي**، ص٤٢٨. سعاد عبد الوهاب عبد الكريم، **إسلاميّات أحمد شوقي**، دراسة نقديّة، ص١٨٢-١٩٥-١٩٦-٢٩٥

٣,١,٣. التناص بالشكل والمضمون

وهو سواءٌ في آية قرآنيّة أو بيت شعري أو حِكمة أو مثال... والتناصّ هنا يعتمد على الألفاظ والمعنى معاً، وممّا يلفتُ النظر أنّ في هذ القسم لا يُستعمل آية كاملة أو إحدى شطري البيت، بل يُستعمل مفردة واحدة أو مفردتين فحسب، ولكن مع الوفاء بالمعنى. أي أنّ التناصّ هنا يعتمد على المفردات القرآنية ومضمونها معاً، ولكن ما يلفتُ النظر فيه هو أنّ مضمون معنى البيت الشعري قد يختلف أحياناً عن مضمون والفكر الذي طرحها الآية القرآنيّة، أو الحديث النبويّ، أو البيت الشعري...

ومن التناص الشكليّ والمضمونيّ معا في القرآن الذي اقتبسه شوقي، منها قوله في الهمزية النبوية:

فَضْلٌ عَلَيْكَ لِذي الجَلالِ وَمِنّةٌ ... واللهُ يَفْعَلُ ما يَرى وَيشاءُ

فالشطر الأوّل مقتبس بمعناه ومفردتي (فضل وعليك)، وهي إشارة إلى قوله تعالى:﴿إِنَّ فَضْلَهُ كَانَ عَلَيْكَ كَبِيرًا ﴾ (الإسراء: ٨٧)، أمّا الشطر الثاني فهو مقتبس مضمونيّاً من قوله تعالى: ﴿ وَرَبُّكَ يَخْلُقُ مَا يَشَاءُ وَيَخْتَارُ مَا كَانَ لَهُمُ الْخِيَرَةُ ﴾ (القصص الآية ٦٨).

وهناك بعض آيات أخرى قد يكون الشاعر اقتبس منها، إلّا أنّ معنى البيت يوحي بأنّ الاقتباس في أكثر الظنّ من هذه الآية، وذلك لوجود لفظ (الفضل والمنّة) إذ في البيت معنى فضل الله ومنّته على نبيّهﷺ؛ لأنّ الله اختار هذا الرجل من بين سائر الناس الموجودين آنذاك، وجعله خاتم أنبيائه؛ "ولهذا فإنّ اقتباسات شوقي من القرآن تتوافق ومكانة الرسول الكريمﷺ وعظمته، وقد وظّفها شوقي للارتقاء بفنّه الشعري إلى مستوى يتكافئ وسموّ النبيّﷺ وهكذا فإن الاقتباسات القرآنيّة منحتِ النبويّات تألّقاً شعريّاً جميلاً أضفى عليها متانةً وقوّةً وسحراً."[٧٣١]

والملاحظ أنّ شوقي في معظم اقتباساته أدخل عليها النفس الاسلامي نتيجة لتأثّره بالمصادر الدينيّة وأهمّها القرآن الكريم والسنّة النبويّة.[٧٣٢] وهذا التحوير الفنّي والتحويل السياقي

(٧٣١) علي محمد حسين الخالدي، **نبويّات شوقي**، كليّة التربية، قسم اللغة العربيّة، جامعة الكوفة، ص٢٠.
(٧٣٢) سعاد عبد الوهاب عبد الكريم، **إسلاميّات أحمد شوقي**، دراسة نقديّة، ص٢١٩.

شكّل مفتاحاً شعريّاً وشعورياً تمكّن أحمد شوقي بواسطته الإخلاص لخصوصية الخطاب الشعري والابتعاد عن التقريرية التقليديّة من وصف الرسولﷺ بأوصاف شائعة التي توجد بين الشعراء، وبحسب هذا المنطق الإنشائي البياني المستند على الآيات القرآنيّة، فقد عزّز شوقي مشروعه في بناء قصائده المدحيّة، إذ تحمل مدائحه معالم الحداثة والتجديد التي تركّز على الصورة الإيحائيّة البعيدة عن قوالب المدح القديمة، إلى جانب المصدر القرآنيّ ينبوعاً ثرّاً يستمدّ منه شوقي ألفاظه وصوره ومعانيه في جميع أغراضه.(٧٣٣) ومن التناصّ المضمونيّ شكلا ومضمونا، أيضاً يقول شوقي:

والنفسُ مِنْ خَيرِها في خَيْرٍ عافِيَةٍ ... والنفسُ مِنْ شَرِّها في مرتعٍ وخِمِ

يتّضح من هذا البيت تأثرّ الشاعر بقول الله سبحانه وتعالى: ﴿ فَمَن يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ خَيْرًا يَرَهُ. وَمَن يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ شَرًّا يَرَهُ﴾ (الزلزلة: ٧-٨)، وقد حوّل الشاعر سياق الآية إلى سياق شعري ضمن نسق لغويّ جديد؛ ليعطي الاقتباس النصّ الشعريّ قيمة واستمرارية، وينقله من التقريريّة إلى الإيحائيّة، وهذه وظيفة الاقتباس الفنيّة، أمّا وظيفته المعنويّة فقد ركّز الشاعر على ثلاثة معانٍ، وهي (النفس والخير والشرّ)، وذلك من خلال المستوى التحويليّ التعديليّ للاقتباس، وبيّن أنّ النفس الخيّرة تعيش دائما في هدوء وسلام وعافية، أمّا النفوس الشريرة فقد تعاني من الاضطرابات النفسية التي لا تستقرّ على حالة واحدة؛ لأنّ مرعاها مرعى وبيء ورديء.

والملاحظ أنّ شوقي لم يأخذ المعاني على هيئاتها في أصولها بل تصرّف فيها، فلم تكن داخلة في شعره دخول الاستشهادات ولا دخول الاقتباسات، وإنّما دخول لبنات الثقافة في تكوين الانسان التي لا يُحاسَب على تبعيّة في الاستظهار بها، لا بل ينظر إلى مدى توفّقه في تكييفها؛ لينطلق في بنائه الشخصي، وقد حصل لشوقي التصرّف في المعنى بالمناقضة أو التحويل، كما حصل مع الموافقة؛ بل أكثر ما كان منه حصل مع الموافقة(٧٣٤)، فمن **التصرّف مع الموافقة** الذي لا سبيل له عن ترجمة المعنى ولا يزيده إلّا تهذيباً، يقول في نهج البردة:

---

(٧٣٣) تركي المغيض، **التناص ومنهجيته في الشعر العربي الحديث قصيدة "نجاة" لأحمد شوقي أنموذجاً**، ص١٧ -١٨.

(٧٣٤) محمّد الهادي الطرابلسي، **خصائص الأسلوب في الشوقيّات**، ص٢٥٤.

إن قلت في الأمر "لا" أو قلت فيه "نعم" ... فخيرَة الله في "لا" منك أو "نعم"

هذا البيت اقتبسه شوقي ببعض حروفه ومعانيه، من بيت الفرزدق، في قصيدة له في مدح زين العابدين، إذ يقول الفرزدق فيه: ما قال "لا" قطُّ إلاّ في تشهّده ... لولا التشهد، كانتْ لاؤهُ نعم.

ويقول بوصيري: نبيّنا الآمر الناهي فلا أحدٌ ... أبرّ في قول "لا" منه ولا "نعم"

إذا كان البوصيري أَجْمَلَ دور الرسولﷺ في الأمر والنهي، ثمّ فصّل، فإنّ شوقي عبّر عنه كنايةً وعمد في نفس الوقت إلى ترديد "لا" و "نعم"، وعزّز به الموسيقى في البيت، وهكذا يتصرّف شوقي في المعنى مع موافقته بما يبدو لنا كالترجمة التي يداخلها بعض التأويل.

ويقول شوقي:

وضاعَفَ القُرْبَ ما قُلّدْتَ مِنْ مِنَنٍ ... بلا عَدادٍ، وما طُوّقتَ مِن نعمِ

والبوصيري يقول: وجلَّ مقدارُ ما وُلّيتَ ... وعزّ إدراك ما أوليتَ مِن نِعَم

وهو ما يبيّن أنّنا إذا خرجنا من بابي الاستشهاد والاقتباس لم نجد الاشتراك في المعنى قضيّة ذات شأن؛ لأنّ التصرّف الذي يلحقه شوقي في أساليب أدائه يقوّض مبدأ ملكيّة المعاني، ثمّ هو يسبّب كلّ علاقة بين كلام وكلام.

ومن **التصرّف بالمناقضة أو التحويل** الذي يتبّع الشاعر في دالّ المعنى تصرّف في مدلوله على سبيل المناقضة أو التحويل، ومع هذا الضرب من التصرّف تأخذ تشكيل المعارضة عند شوقي معنى المناقضة أو المضادّة أو المخالفة، إلّا أنّ ذلك سبيل ممكن الاطلاق عليها لقلّة أثر هذا التصرّف في معارضاته،[٧٣٥] فمن مظاهر المناقضة التامّة، يقول شوقي:

يُزْري قَريضي زُهَيراً حِينَ أَمْدَحُهُ ... ولا يُقاسُ إلى جودي لدى هَرِم

ويقول البوصيري: ولمْ أرد زهرة الدنيا التي اقتطفتْ ... يدا زهيرٍ بما أثنى على هرم

(٧٣٥) محمّد الهادي الطرابلسي، **خصائص الأسلوب في الشوقيّات**، ص٢٥٦.

جانس البوصيري بين " زهرة " و" زُهير"، وأثبت أنّ مدحه للرسولﷺ تعبّد لا تكسّب، في حين ذهب شوقي إلى تفضيل مدحه الرسولﷺ على مدح زهير" هرما" إلى عدّه " عطاء" معنويّاً يفوق عطاء "هرم" ممدوح زهير، ولكنّه لم يخلص إلى ذلك إلّا مع تعقيد وإغماض التعبير في العجز، يوضّح هذا التفسير أنّ العامل الصوتي المتمثّل في تخيّر ألفاظ معيّنة لقطع الأبيات يبقى قويّاً حتّى بالنسبة إلى المعاني المشتركة، لمّا لاحظنا من كثرة اتّفاق اشتراك المعنى بين بيتين مع اشتراك لفظ المقطع فيهما؛ لكنّنا في هذا الباب نُدخلُ عاملاً آخر في الحساب، وهو العامل الفكريّ أو الأخلاقيّ الذي لاحظنا أنّه اضطرّ شوقي أحياناً إلى العودة إلى بعض المعاني الواردة في القصائد التي يعارضها لمناقضتها حيناً وتحويلها حيناً آخر، كأنّه يرفع بذلك التباساً محتملاً أو احتجاجاً منتظراً ممّن قد يُفهم أنّ المعارضة تنبني على الموافقة التامّة.(٧٣٦)

وخلاصة القول: إنّ أسلوب التناصّ مرهون بالزمن الماضي؛ لذلك فإنّنا نجد شوقي في عموم أدبهِ ملتصق كثيراً بعمليّة التناصّ وكان ميّالاً للتأريخ أكثر من غيره، وذلك لميلٍ داخليّ أصيل يشدّه إلى ذلك، والتفاته الزائد إليه، وهذا إمّا هو من منطلق أخلاقيّ وإصلاحيّ، أو هو للتعزّي والتآسي به عندما يتردّى عليه الحاضر، وقد يكون لمذهبه الكلاسيّ والمحافظ – نظرة وتطبيقاً– دورٌ في هذا الميل الشديد إلى الماضي؛ لأنّ الكلاسيّين دوماً يمجّدون القديم ويرونه الأنموذج الأمثل، والقدماء عندهم مثال الحكمة ورجاحة العقل. وربّما كان ذلك منه بحثاً عن الأصيل والمنقذ دون التوجّه والتفكّر في وضع المعالجات المستقبليّة، وتسويغاً لذلك فلا نجد للزمن المستقبلي في النصّ صدى تُذكر، إلّا ما كان على وجه الدعاء وأمنيّات على مستقبل الأمّة الاسلاميّة؛ ولذلك كان الخطاب في مدائح شوقي النبويّة في عمومه مرآة مصقولة لرؤية الماضي من خلالها بكلّ شموخه وجلاله، ولعلّ تأثيرات التناصّ منعكسة في فلسفته الاجتماعيّة والاصلاحيّة أيضاً، فربّما كان شوقي يبغي نبذَ الواقع والحاضر السلبيّ وتغييره مباشرة وذلك بتبديله بالماضي المجيد وعِبَرِهِ ودروسه والاستلهام المباشر منه، دون اللجوء إلى الاحتمالات المستقبلية ووضع الفرضيّات ثم استثمار الفرص منها بتقادم الزمن مستقبلاً.(٧٣٧)

---

(٧٣٦) محمّد الهادي الطرابلسي، **خصائص الأسلوب في الشوقيّات**: ص٢٥٦-٢٥٧.

(٧٣٧) طاهر مصطفى علي، **قراءة أسلوبية في قصيدة (ذكرى المولد) للشاعر أحمد شوقي**، ص٣١٦- ٣١٧-٣١٨

ومن خلال التشكيلات التناصيّة وما سوّغنا لها تتبيّن لنا بأنّ المدائح الثلاث، بُنية تراكميّة متّحدة، وهي تتبع من الميل إلى تأكيد إيجابيّة الماضي وزمنه وعِبَرِهِ، وبهذا المعنى وهذا المفهوم الواسع للذكرى والتأريخ لدى الشاعر يمكننا أن نفسّر شغفه بالتاريخ، أي: الشغف والولع بالحياة العزيزة الكريمة للأمة،(٧٣٨) وقال فيه أحد الدارسين: أنّ " تعلّقه بالتأريخ وميله الواضح إلى الاستشهاد بحوادثه... إنّما ينبثقان عن حسّ ممتلئ بالحياة؛"(٧٣٩) ولهذا فإنّ شوقي دائماً يتوجّه إلى الأمّة الاسلاميّة، ويذكّرهم بأسلافهم الأمجاد الذين كانوا قُطب الحياة وميزانها.

وهكذا تتبيّن أنّ حقيقة التناصّ عند شوقي، ليستْ هي معرضاً لقدرته اللغوية وإنّما هي عمل على إبراز قدرة اللغة العربيّة على الاحتفاظ بديباجتها الكلاسيّة في العصر الحديث، وليست هي أسلوباً اتخذه الشاعر لِيثبتَ قدرته على محاكاة القدماء وإنّما هي أسلوبٌ عمل به الشاعر على إبراز مدى ثروة التراث العربيّ الأدبيّ، كما أنّ أسلوب التناصّ خير فرصة اقتنصها الشاعر للغوص في أعماق النصوص الخالدة من القرآن والسنّة والشعر المتألّق، وليس التناص في حدّ ذاته نُسخة مصحوبة على صورة فنّيّة أصيلة عند شوقي، وليس هو ترجمة لنصّ من لغته الكلاسيّة إلى لغة الشاعر الحديثة، إنّما التناص عنده مشهد تكميلي، ينبني على أصل لكن لا يتقيّد به، ويتبنّى بعض ما فيه دون أن يقصر في مزيد إثرائه، فيصبح لنا أن نعتبر التناصّ في مدائح شوقي النبويّة " قراءة جديدة " للتراث.(٧٤٠)

(٧٣٨) طاهر مصطفى علي: **قراءة أسلوبية في قصيدة (ذكرى المولد) للشاعر أحمد شوقي:** ص ٣٢٦
(٧٣٩) عبداللطيف شراره، **شعراؤنا- شوقي-** (د.ن)، بيروت، ط١، ١٩٦١، ص٤٥.
(٧٤٠) محمّد الهادي الطرابلسي، **خصائص الأسلوب في الشوقيّات**، ص٢٦٢.

٣,٢. المبحث الثاني: التشكيلات المفصليّة الانتقاليّة

توطئة:

ينبغي للمتكلّم البليغ أن يعني في كلامه الأدبيّ بثلاثة مواضع: الابتداء، وحسن التخلّص، والانتهاء، التي تسمّى بالمفاصل، مفاصل الانتقال بين أقسام العمل الأدبيّ ومنعطفاته، فيتأنّق الأديب في صياغتها– أي المبالغة في الحسن– ويختار المعاني الملائمة لها، والألفاظ الدالّة عليها أحسن دلالة، ويجعلها مناسبة ومتناسبة. وذلك أنّ حسن الافتتاح داعية الانشراح ومطيّة النجاح، ولطافة الخروج. وحسن التخلّص تُريح السامع وتجعل الكلام متماسكاً مقترناً ببعضه، وخاتمة الكلام أبقى في السمع وألصق بالنفس لِقرب العهد بها، فإن حسنتْ حَسُنَ، وإن قبحتْ قَبُحَ؛[٧٤١] ولذلك ينبغي على الأديب أن يتجنّب صفات القبح في كلّ منعطف من منعطفات انتاجه الفنّي، كما أنّ مظاهر الحسن في هذا الموضع أو ذاك لا يمكن أن تشفع لما تتعثّر به المقطوعة الأدبيّة من عيوب وقصور؛ وذلك لأنّ ثمار القرائح وحدة متكاملة تتكاتف أجزاؤها وتتعاون أقسامها في تحقيق الحسن الأدبي وجمال التشكيل الفنّي"[٧٤٢] والأعمال بخواتيمها كما ورد في الحديث الشريفﷺ.

وقد انتبه "ابن طبا طبا العلوي" إلى الكثير ممّا تقرّره هذه الحقيقة من أحكام نقديّة وبلاغيّة حول بناء النص الأدبي، فقال " وأحسن الشعر ما ينتظم فيه انتظاماً يتّسق به أوّله مع آخره، فإن قُدّم بيتٌ على بيت دخله الخلل، فإنّ الشعر إذا أُسّس تأسيس كلمات الحكمة المستقلّة بذاتها، والأمثال السائرة الموسومة باختصارها، لم يحسن نظمه، بل يجب أن تكون القصيدة كلّها ككلمة واحدة في اشتباه أوّلها بآخرها، قبحاً وحسناً، وفصاحة وجزالة ألفاظ، ودقّة معانٍ، وصواب تأليف، ويكون خروج الشاعر من كلّ معنى يصنعه إلى غيره من المعاني خروجاً لطيفاً؛ حتّى تخرج القصيدة كأنّها مفرغة تقتضي كلّ كلمة ما بعدها ويكون ما بعدها متعلّقاً بها مفتقراً إليها.[٧٤٣]

---

(٧٤١) ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ج١/ ص٢١٧-٢٤١.
(٧٤٢) أحمد مطلوب وحسن البصير، **البلاغة والتطبيق**، ص٤٦٩.
(٧٤٣) ابن طبا طبا، **عيار الشعر**، ص١٢٦.

وهذه الخصائص والمواصفات تختزل في مفهومها النقديّ الحديث بوحدة الموضوع والوحدة العضويّة، الذي يعدُّ أساسَي تصميم البناء الشعري وجمال تشكيله الفنّي؛ لذلك ينبغي أن تدرس الموضوعات الثلاثة: حسن الابتداء وحسن التخلّص وحسن الانتهاء في مبحث واحد يشتمل النصّ الأدبيّ، لتبدوَ صور الفنّ الرائع متجانسة، يشدّ بعضها بعضاً ويأخذ فنّ بأطراف الفنّ الآخر، وقد كانت دراستها في مبحث مستقلّ وفق عنوان "التشكيلات المفصليّة" وذلك لرصد تشكيلات الانتقال والانعطاف من مدائح شوقي النبويّة.

لذلك تكون القصيدة الطويلة في أحسن الأحوال تتابعاً من المقاطع الجيّدة، وهي في الواقع قصائد قصيرة، وكما أنّ جسم الإنسان عبارة عن عضلات وعظام وبينهما ربطات قويّة، ولكلّ ربطة وظيفتها، وفي الوقت نفسه بين كلّ عظام الجسم هناك مفاصل، وهي أقسام من عظام في جسم الإنسان، ذات طبيعة حركيّة انتقاليّة من عضوٍ إلى عضوٍ، ووظيفة إلى وظيفة، وبدورها فإنّ هذه المفاصل وظيفتها بالدرجة الأساس هي الربط بين العظام، وكذلك تعطي المرونة للجسم، وتسهّل على الانسان الحركة والمشي والتنقّل، إذ لولا هذه المفاصل لَما استطاع الإنسان أن يحرّك أعضائه وأن يتحرّك وأن يعمل، ولكلّ مفصل وظيفتها وأهمّيتها في جسم الإنسان، سواءً كان صغيراً أو كبيراً، وكذلك كلّ مفصلٍ في جسم النصّ الأدبيّ له وظيفته البنائيّة والجماليّة، وهذه الوظيفة قد تكون صغيرة وغير ظاهرة، ولكن كالمفصل بين عظام الجسم لو تُركَ لاستصعب الحركة بالعضو، وكما أنّ أهمّيّة المفاصل في جسم الإنسان يعرف قيمتها راقص البالية، هكذا فإنّ قيمة المفاصل في نصّ أدبي ما، يشعر بأهمّيتها الأديب والناقد، وهكذا فإنّ كلّ عمل أدبي، ينبغي أن يشتمل على هذا التمفصل الثلاثي في كلّه وكذلك في أجزائه.

٣,٢,١. أوّلاً: حسن الابتداء

الابتداء أوّل ما يقرع السمع، فإذا انتقى المتكلّم لابتداء كلامه الألفاظ العذبة، خالياً من الثقل والتنافر، وتخيّر النظم الأجود، البعيد عن التعقيد، وأتى بالمعنى الصحيح والمثير، المطابق لمقتضى الحال، جيّد السبك، ملائماً للموضوع ومناسباً للمقام، وُصف ابتداؤه عندئذٍ بالحسن، وكان ذلك داعياً إلى أن يقبل السامع على المخاطب إلى جميع كلام المتكلّم بانشراحٍ،

فيصغي إليه ويتأمّله ويعيه، وإن كان على خلاف ذلك أعرض عنه ونفر منه.[٧٤٤] قال ابن رشيق: الشعر قفلٌ أوّله مفتاحه، وينبغي للشاعر أن يجود ابتداء شعره، فإنّه أوّل ما يقرع السمع، و به يستدلّ على ما عنده من أوّل وهلة... وليجعله حلواً سهلاً، وفخماً جزلاً، وإذا اشتمل الابتداء الحسن على إشارة إلى المقصود من تهنئة أو مدح أو هجاء أو عتاب، أو غير ذلك سمّي: براعة استهلال، والبراعة هي التفوّق، والاستهلال الافتتاح والابتداء، يقال: استهلّ، أي: رأى الهلال، وسُمّي الهلال هلالاً؛ لأنّ الناس يرفعون أصواتهم عند رؤيته، ويقال: استهلّ المولود. أي: صاح في أوّل زمان الولادة، وأهل الحجيج إذا رفعوا أصواتهم بالتلبية، واستهلّت السماء. أي: جادتْ بالهلل وهو أوّل المطر.[٧٤٥]

أمّا براعة الاستهلال **اصطلاحاً**: فهي أن يأتي الناظم أو الناثر في ابتداء كلامه ببيّنةٍ أو قرينة تدلّ على مراده في القصيدة أو الرسالة أو معظم مراده، والكاتب أشدُّ ضرورة إلى ذلك من غيره ليبنيَ كلامه على نسق واحد دلّ عليه من أوّل وهلة عَلِمَ بها مقصده، وإذا جمع الناظم بين حسن الابتداء وبراعة الاستهلال كان من فرسان هذا الميدان.[٧٤٦] وقال المدني: " وإنّما سمّي هذا النوع استهلالاً؛ لأن المتكلّم يُفهم غرضه من كلامه عند أوّل ابتداء رفع صوته به.[٧٤٧]

وعلى الرغم من أنّ النقّاد والبلاغيّين لم يفرّقوا فرقاً دقيقا بين حسن الابتداء وبراعة استهلال إلّا أنّه بالإمكان أن نقول: إنّ كلّ براعة استهلال يعدّ حسن الابتداء؛ لأنّ حسن الابتداء عبارة عن استطاعة الكاتب أو الشاعر أن يبتدأ كلامه بدلالات حسنة وألفاظ فصيحة، فإذا أمكن من هذا فإنّه قد أعطى كلامه حسن الابتداء به، وبعبارة أخرى إنّ بلوغ حسن الابتداء في الكلام له درجة، فإذا استطاع الأديب أن يصل إلى هذه الدرجة فقد وفّق في تحصيل حسن الابتداء في الكلام، وإذا كان تفوّقه أكثر من غيره، بحيث قطع درجة حسن الابتداء واستطاع أن يأتي بمعانٍ أجمل، وألفاظٍ أفصح، فإنّ كلامه إلى جانب حسن الابتداء قد بلغ براعة الاستهلال، وبتعبير آخر: إنّ براعة الاستهلال هي أحسن الابتداءات التي ناسبتِ المقصود،[٧٤٨] وليس-

---

(٧٤٤) الشحات محمّد أبو ستيت، **دراسات منهجية في علم البديع**، ص١١٤.
(٧٤٥) أحمد مطلوب، **معجم المصطلحات البلاغيّة وتطوّرها**، ج١/ ص ٣٨٨-٣٩٢.
(٧٤٦) **المصدر نفسه**، ج١/ ص ٣٩٢.
(٧٤٧) علي صدر الدين بن معصوم المدني، **أنوار الربيع في أنواع البديع**، ج١/ ص٥٦.
(٧٤٨) بسيوني عبد الفتّاح فيود، **علم البديع دراسة معاصرة**، ص٢٥١.

حُسن الابتداء فحسب.

وعلى هذا الأساس بإمكاننا الحكم لمطالع شوقي النبويّة، بدرجات حسن الابتداء أو براعة الاستهلال من دونهما، ففي قصيدة **نهج البردة**، نجد أنّ الشاعر افتتح قصيدته بمقدّمة نسيبيّة[٧٤٩] مطوّلة التي اعتادها الشعراء القدامى، مقتفياً نهجهم باتخاذ الغزل مطلعاً لقصيدته، رصد فيها صُور معاناته مع صاحبته، وقد وصلتْ هذه المقدّمة أربعة وعشرين بيتاً، يضاعف ويبالغ فيها جمال المحبوب، ويُغالي في شأنه إلى حدّ التسليم له بالحبّ والتيمّم،[٧٥٠] وإذا كان هذا الغزل لدى (الصوفيّة) مقبولاً ومستملحاً؛ لأنّ مُرداهم منه التقرّب إلى الذات الإلهيّة، أو الحضرة النبويّة،[٧٥١] فإنّ غزل شوقي جاء وظيفيّاً بالدرجة الأولى، نَسَجَه لوظيفة فنّيّة، أكثر ممّا نسجه لاستجابة نفسيّة أو تعبير عن تجربة حقيقيّة في الحبّ الإلهي، حيث تميّز بالاعتدال والوسطيّة في تعبيره عن جمال المرأة المادّي والمعنويّ أحياناً، كما وُصف غزله في أحايين أخرى بالمغالاة.[٧٥٢]

ولم يتبرّم الشاعر على حظّه من هذا الحبّ؛ لأنّه متفائل يأمل الوصال ولو بعد حين؛ لذلك نجده يصف صاحباته ويتغزّل بهنّ، ويظهرُ محاسنهنّ ويساوي بين السُمر والبيض في الحبّ، وقد أودع شوقي هذه المقدّمة ما أودعها من رقيق الألفاظ وجميل المعاني، فيقول:

رِيمٌ على القاع بَينَ البانِ والعَلَم ... أحلَّ سِفْكَ دمي في الأشهر الحُرُم
رمى القضاء بِعَيني جُؤذرٍ أسداً ... يا ساكنَ القاعِ أدركْ ساكنَ الأَجَمِ

إذ يتحدّث فيه الشاعر عن وقوعه في شَرَك محبوبته التي رمته بسهام الحبّ، فأصاب كبده، لكنّ الشاعر يبدو غير مكترث لذلك الحبّ المادّيّ والنزوة العابرة وذلك على الرغم من جمال المحبوبة الفتّان، كما عبّر عن ذلك بطريقة موحية تنأى عن كلّ مباشرة وتقريريّة، وذلك في الشطر الثاني من البيت الأوّل (أحلّ سفك دمي في الأشهر الحرم).

---

(٧٤٩) النسيب يرجع إلى عنصرين: الأوّل، وصفٌ ما يجد المحبّ من لوعة العشق، والثاني، وصف ما في المحبوب من الملاحة والجمال. زكي مبارك، **أحمد شوقي**، ص٧٥.
(٧٥٠) حلمي مرزوق، **شوقي وقضايا العصر والحضارة**، دار النهضة العربيّة، بيروت،ط١، ١٩٨١،ص١٢٧.
(٧٥١) زكي مبارك، **أحمد شوقي**، ص١٣٦.
(٧٥٢) عبد الرحمن بغداد، **إسلاميّات أحمد شوقي**، دراسة نصّيّة تناصيّة، ص٢٢١.

وفي الشطر الأوّل من البيت الثاني (رمى القضاء بعيني جؤذرٍ أسداً)، يبدو أنّ الشاعر مهتمّ بما هو أسمى وأنبل من ذلك الحبّ المادّي المحكوم بالفناء والزوال، إنّه الحبّ الصادق الخالص لشخص الرسولﷺ، وهو حبّ الله ورسوله أو الحبّ في الله ولله كما يُقال: وبذلك يكون الشاعر مترسّماً خطى الشعراء المتقدّمين ليس في استهلال القصيدة بالمقدّمة الغزليّة فحسب، وإنّما أيضاً فيما كانوا يسمّونه ببراعة الاستهلال، المتمثّلة في سهولة فهم غرضه من كلامه عند ابتداء رفع صوته به في المطلع، وتطرّقه للمعاناة الوجدانية والعاطفيّة، فيذكّر بمطالع الأقدمين؛ ليتّخذ حديثَ القلب طريقاً إلى الأغراض الأخرى. وشاعرنا وفّق كثيراً في ربط البيت الثاني بالبيت الأوّل ارتباطاً وثيقاً (ريمٌ على القاع.../ يا ساكن القاع...)، عن طريق التوزاي والترديد والتعزيز، إضافة إلى الإشارة السريعة إلى الغرض الرئيسي بقوله: (جرح الأحبّة عندي غير ذي ألم.)[٧٥٣]

وبالرغم مِن أنّ أكثر ما ترد الظبيّة صورةً للمرأة الجميلة المعشوقة وهي صورة تقليديّة، إلّا أنّ الشاعر قد أطلق نفسه من ربقة التقليد البحت، فلم يتحدّث عن نجدٍ، ولا عن تهامة، وأمّا سفك الدم في الأشهر الحُرُم فهي بقيّة من خيال الأعراب، فقد كانوا يأمنون فيها مقارعة السيوف، فهذه نظرة تأريخيّة على ما للشعراء من مواطن الهوى، وإن كانتِ القصيدة في مدح الرسولﷺ.[٧٥٤]

وحين يبدأ الشاعر في وصف هذه الحسناء والتغزّل بها، يعبّر عمّا أحسّه عند رؤية هذا الغزال، وقد ثَبُتَتْ نظراته الرقيقة، وصوّبها نحوه، فحدثته نفسه بأنّ قلبه قد أصيبتْ بسهم تلك النظرات، ولا يستطيع إنسانٌ أن يخرجه من كبده،[٧٥٥] لكنّ الشاعر كرجلٍ على الرغم من لوعته ومعاناته، كتم هذا الهوى وهذا الحبّ، وأنكر وجوده تماماً؛ لاعتقاده أنّ أيّ ألمٍ يسبّبه المحبوب لا يمكن أن يؤثّر في نفسه وقلبه.[٧٥٦]

والطالع الذي قام على استعارة ريم للمرأة، يتلوه بيت قام على استعارة الجؤذر وهو ولد –

---

(٧٥٣) عبد الإله الطويل، **نهج البردة لأحمد شوقي**، الأكاديمية الجهميّة لطنجة تطوان، نيابة طنجة أصيلة، ص٢، متاح على الرابط: www.bacdoc.ma، تاريخ الزيارة ٧/٧/ ٢٠١٨، ٨:٢٠ مساءً.
(٧٥٤) نعيم عموري، **النقد الأدبي عند زكي مبارك، موازنة بين البوصيري وأحمد شوقي أنموذجاً**، ص٣٤.
(٧٥٥) حكيمة بو شلالق، **استنساخ نص المديح النبوي من التأسيس إلى اكتمال النموذج**، ص٣٧٠.
(٧٥٦) حسن حسين، **ثلاثيّة البردة، بردة الرسول**، مكتبة مدبولي، مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص٩٩.

البقرة الوحشيّة لنفس الموصوف، "والطريف فيه هو تصوير العينين بصورة السهم يرمي به القضاء فهو يذكر أنّ الجؤذر رماه، وإنّما يذكر أنّ القضاء رماه بعيني جؤذرٍ، والقضاء خبير بأنواع النصال وقد بلغ غاية الرفق"[٧٥٧] وعندما انتقل إلى قوله:

لمّا رنا حدّثتني النفس قائلة ... يا ويحَ جنبك بالسَهْمِ المُصيب رُمـــي
جَحَدتُها وكَتَمْتُ السَهمَ في كَبَدي ... جُرْحُ الأَحِبّة عِنْدي غَيري ذِي أَلَـمِ
رُزقتَ أَسْمَحَ ما في الناسِ مِنْ خُلُقٍ . إذا رُزقتَ التماسَ العُذرِ في الشِيم

وفي البيتين الأوّلين أنت لا تبحثُ عن ألم الشاعر وأحزانه؛ لأنّه لم يُرِد أن يبوح ما أصابه من شدّة وطأة المصيبة عليه، لِتراه إمّا متفجّعاً نادباً، وإمّا باكياً شاكياً، وإنّما تراه مستسلماً راضخاً لأحكام القدر، وفي هذا يعلِّم الشاعر الثبات في الساعة العصيبة، مع أنّ المصيبة قد شحذتْ همّته، ولكن لم تستطع أن تُقعده، بل إنّما الشاعر قد تماسك أمام النكبة واستلّ الحِكْمَة من فوّهة المحنة.

ولهذا ينتبه شوقي إلى أنّ هناك من يلومه على هذا الحبّ، فيتوجّه بالخطاب إليه في أسلوب مرنٍ حيّ موحٍ أنيق منبّهاً بالنداء، يا من يلومني في هذا الهوى! لو أنّ الهوى لحقك وأخذ فيك الوجد، ونال منك ما ينال أهله السقم والوهن ما أسرعتَ إلى العذل واللوم؛ لأنّ هذا شيءٌ قدّره الله عليّ ووصّله بقلبي فلا سلطان لي عليه؛ ولذلك فإنّ لوم اللائم لا أثر له في رؤية شوقي وإن بدا منتهياً إليه؛ لأنّه لا ينصتُ إليه إلّا في الظاهر[٧٥٨]. إذ يقول:

يا لائمي في هواه والهوى قدرٌ ... لو شفّك الوجد لم تعذل ولم تلم
لـقد أنـلتـك أُذنـاً غير واعيـةٍ ... وربّ منـتصتٍ والقلـب في صمـم

وفي النسيب نفسه نجد شوقي يسهب في بعض المعاني، ويطنب، ومن ذلك حديثه عن الهوى والسهر وطفّ الخيال والجرح الدامي والعُشّاق، ويمكن اعتباره تابعاً للمقدّمة الغزليّة، بل وربّما تجلّى هذا الغزل ووصل إلى ذروته[٧٥٩] في الأبيات الأربعة الأخيرة فهي مفوّحة بعبير

(٧٥٧) نعيم عموري، **النقد الأدبي عند زكي مبارك ، موازنة بين البوصيري وأحمد شوقي أنموذجاً**، ص٣٩.
(٧٥٨) سليم البشري، **نهج البردة لأمير الشعراء أحمد شوقي**، ص١٤.
(٧٥٩) عماد يونس لافي، **حسن التخلّص في اللغة والعمارة**، ص١٨٨.

الحِكمة، ومن أرقّها وأوجزها قوله (الهوى قدرٌ)؛ لأنّ الشاعر تحدّث عن صورة صادقة لِعِبْثِ العشق بالقلوب، ثمّ يطنب الشاعر فيُغري المحبوب بالبخل، ويُغري طيفه بالجود، وسماحة الطيف بابٌ إلى اضطرام الفؤاد،(٧٦٠) حيث يقول:

يا ناعس الطرف لا ذقت الهوى أبداً ... أسهرت مضناك في حفظ الهوى فنمِ
أفديك إلفاً، ولا آلوا الخيال فداً ... أغراك بالبخل من أغراه بالكرم
سرى فصادف جرحاً دامياً فأسا ... وربّ فضلٍ على العُشّاق للحُلُمِ

ولمّا انتقل شوقي من غرض الغزل والنسيب، إلى غرضٍ متنوّع عنه، وهو موضوع مداراة اللائمين ودفعهم، والإطناب في الحديث عن بعض معاني الهوى والوجد، نجد شوقي يشرع في وصف سرب الحسان الموانس اللائي تنتهي إليهنّ معشوقته، ثمّ يبدأ بمخاطبة تلك الحبيبة بخطاب عاشق ولهان مغنى، حتّى انتظم ذلك عنده في أربعة عشر بيتاً، فيقول:

من الموانس باناً بالرُبى وقنى ... اللاعبات بروحي السافحات دمي

ثمّ ينهي المقدّمة الغزليّة بهذا البيت، ومن هنا فإنّ هذا البيت عبارة عن مِفْصَلٍ مِن مفاصل الانتقال في جسد القصيدة، إذ يقول:

لم أغش مغناك إلّا في غضون كرىً ... مغناك أبعد للمشتاق من أرم

ولمّا قضى الشاعر وطره من المقدّمة والتوطئة الغزليّة، انتقل إلى الحكمة، مبتدئاً بموعظة النفس، وذمّها والتحذير من هواها، وما تخفيه من مصاعب ومصائب، وكذلك التحذير من مكائد الدنيا الخادعة، وما كابده فيها وما خرج به من دروس وعبر، ولا فلاح له من الوقوع في ويلاتها إلّا بالتمسّك بالأخلاق الكريمة؛ لأنّها هي التي تُغري الإنسان وتزيّن له الباطل، وما جبلتْ عليه من جري وراء اللذات وحبّ الشهوات، ما لم يتم كبح جماحها وترتيبها على الفضائل وتهذيبها بالأخلاق الحسنة، كلّ ذلك عبّر عنه الشاعر في بنية (حِكَمِيّة) تضمّنتْ بعض الوعظ للذين يناسقون وراء هواهم في دارٍ محكومة بالفناء والضلال؛ ليجدوا أنفسهم قاب قوسين أو أدنى من دار البقاء مطوّقين بزلّات النفس، صحائفهم مسوّدة بما اكتسبوا من خطايا،(٧٦١) حيث

(٧٦٠) نعيم عموري، **النقد الأدبي عند زكي مبارك ، موازنة بين البوصيري وأحمد شوقي أنموذجاً**، ص٣٨.
(٧٦١) عبد الإله الطويل، **نهج البردة لأحمد شوقي**، الأكاديمية الجهميّة لطنجة تطوان، ص٢.

يقول:

يــا نـفس دنـياكِ كلّ مبكيةٍ ... وإن بـدا لكِ مـنها حـسنُ مُبتـسـم
فضّي بتقواك فاهاً كلّما ضحكتْ... كما يُفضّ أذى الرقشاء بالثــرم
مخطوبةٌ مذ كان الناس خاطبةٌ .. من أوّل الدهر لم تُرمل، ولم تئمِ
يفنى الزمان ويبقى من إساءتها ... جرحٌ بآدم يبكي منه فـي الأدمِ
لا تحفـلي بجناها أو جنايتها ... الموت بالزهر مثل الموت بالفَحـم
كـم نائـمٍ لا يـراها، وهي سـاهـرةٌ ... لولا الأمـانيّ والأحـلام لم يَنمِ

ويستمرّ شوقي بذمّ الدنيا وما فيها، مخاطباً نفسه، ويقول:

طــوراً تـمتدّك فــي نُعـمى عافيـةٍ ... وتـارةً فـي قـرار البؤس والـوصـم
كـم ضلّلتك ومَنْ تُحجب بصيرتهُ ... إن يلق صاباً يردْ، أو علـقماً يَسُمِ
يـا ويـلتـاه لنـفسي راعـها ودها ... مسودّة الصـحف في مُبيضّة اللــم
ركضتها في مرُيع المعصيات، ومن .. أخذتَ من حمية الطاعات للتُخـم
هـامتْ على أثر اللذات تطلُبها ... والنفسُ إن يدعها داعي الصبا تَهِـمِ

وهذا الانتقال يمكن النظر إليه من جانبين اثنين: **الأوّل**، إنّ هذا الانتقال الحادّ بين ذلك النسيب المونق المشرق إلى الحديث عمّا تضمر الدنيا ومبكيات النفوس لا يعدّ تخلّصاً؛ لأنّ البلاغيّين أوجبوا –كما أشرنا إليه– أن لا يشعر السامع بالانتقال من المعنى الأوّل إلى المعنى الثاني؛ لشدّة الممازجة والانسجام بينهما، حتّى كأنّهما أُفرغا في قالبٍ واحد، بيد أنّ شوقي انتقل انتقالاً يشعر القارئ من خلاله ببُعْدِ الوحدة والانسجام، فَفَصَلَ بين المَعْنَيين بحرف النداء (يا) في قوله: (يا نفس).

وتأسيساً على ذلك فقد يُعدّ هذا الانتقال عند شوقي (اقتضابا) وليس تخلّصاً،[٧٦٢] على اعتبار أنّ الاقتضاب ضد التخلّص، وذاك أن يقطع الشاعر كلامه الذي هو فيه، ويستأنف كلاماً آخر غيره من مديح أو هجاء أو غير ذلك، ولا يكون للثاني علاقة بالأوّل.[٧٦٣]

(٧٦٢) أحمد مطلوب، **في المنهج النقدي، قصيدة ذكرى المولد مثالاً**، ج٣/ ص١٥٨.
(٧٦٣) ضياء الدين ابن الأثير، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، ج٢/ ص٢٤٤.

و**الجانب الثاني:** هو أنّ الإنسان بطبيعته يخاف من المجهول الذي لا يعلمه، فمهما بلغتْ فَرْحَتِهِ ونعيمه يظلّ يتذكّر أنّ هذا النعيم زائل لا محالة، ولا سيّما إن كان عاقلاً حكيماً، ولا أظنّ في شوقي الشاعر إلّا من هذه الفئة من الناس، فكأنّه نقل هذا الحال الذي يعدّ من لوازم الحياة البشريّة إلى قصيدته في هذا الموضع تحديداً؛ وليكون مقدّمة للحِكمة التي سيودعها في أبياته اللاحقات، فإذا نظرنا إلى المسألة بهذا المنظار عند ذلك سيكون الانتقال تخلّصاً حَسَناً من الغزل إلى الحكمة.(٧٦٤)

وما يحيّر حقّا، هو هذه المداخلات الهادئة في زحمة دواخل وأعماق الشاعر المضطربة، وماءُ العقل يُراقُ فوق نار الانفعال والعاطفة، وأغلبُ الظنّ أنّها نوافل شعريّة، دخيلة على أصلٍ، أضافها الشاعر بعد استكانة من مشاعره، تنويعاً في المسألة المثارة، ثمّ إراحة لقارئه السامع من حمأة الوهج الانفعالي، وتوخّياً لألق الحِكمة يدنو به الشاعر من أمراء الكلاسيّة الكبار في العربيّة، كأبي تمّام والمتنبّي، وهي في كلّ حال، طريقة طُبعتْ شعر شوقي بعنصر المفاجأة، تخرجه من دائرة المشاعر الخاصّة إلى رحاب الشامل الصالح في كلّ اتّعاظٍ وتأديب(٧٦٥)، ثمّ يستمر ليقول آخر أبياته في الحكمة والموعظة الحسنة، بقوله:

صَلاحُ أَمرِكَ لِلأَخلاقِ مَرجِعُهُ ... فَقَوِّمِ النَفسَ بِالأَخلاقِ تَستَقِمِ
وَالنَفسُ مِن خَيرِها في خَيرِ عافِيَةٍ .. وَالنَفسُ مِن شَرِّها في مَرتَعٍ وَخِمِ
تطغى إذا مُكِّنتْ من لذّةٍ وهوى ... طَغي الجيادِ إذا عَضّتْ على الشُكُم

وبعد عرض هذه النماذج في صور الحِكمة، واستناداً إلى دراسات سابقة في هذا المجال، يصل الدارس إلى أن يقرّر بأنّ شوقي استقى تلك الحِكمَ من تجاربه أكثر ممّا استقى من مطالعاته.(٧٦٦)

ثم يتداخل لون الحكمة مع لون المديح تداخلاً لا أقلّ من تداخل ألوان الطيف المتجاورة، وقد هيّأتْ هذه المقطوعة الأخيرة؛ للشاعر بالانتقال إلى الغرض الرئيس – المديح النبويّ –، وذلك من خلال حديثه عن ذنوبه التي كَثُرَتْ وعَظُمَتْ، وفي رحاب الدعاء والتوسّل، نجد

(٧٦٤) عماد يونس لافي، **حسن التخلّص في اللغة والعمارة**، ص١٨٨.
(٧٦٥) أحمد شوقي، **الشوقيّات**، ج١/ ص١٢٧.
(٧٦٦) زكي مبارك، **أحمد شوقي**، ص٢٧٥.

الشاعر يعترف بذنوبه التي يرجو من الله غُفرانها، خاشعاً متذلّلاً منكسراً مقرّاً بوطأة الذنب وعظيم الخطيئة، ولكن غير يائس من رحمة الله، ممّا جعله يبحث عن الملاذ (الخلاص) والذي يكون عبر البحث عن الشفاعة، ومن سيشفع فيه غير عين الرحمة محمّدﷺ صفوة الباري وخير البريّة، وخير معتصم " ومن هنا فإنّ الشاعر سنحتْ له الفرصة ليزفر تلك الزفرة الحارّة، ويرمي بذلك الندم الذي يذيب لفائف القلوب،"[٧٦٧] وهو موقنٌ بغفران الله تعالى له؛ لذلك كان في رحلة الإياب يرجع إلى الله بقلبٍ سليم منيب مطمئن، فيقول:

إن جَلَّ ذَنبي عَنِ الغُفرانِ لي أَمَلٌ ... في اللَهِ يَجعَلُني في خَيرِ مُعتَصِمِ
أُلقى رَجائي إذا عَزَّ المُجيرُ عَلى ... مُفَرِّجِ الكَرَبِ في الدارَينِ وَالغَمَمِ
وإذا خفضت جناح التذلّ أسأله ... عزّ الشفاعة لم أسأل سوى أُمم
وإن تقدّم ذو تقوى بصالحةٍ ... قدّمتُ بين يَدَيهِ عَبْرَةَ النَدَم

وبذلك يكون الشاعر قد حقّق حسن التخلّص بالانتقال من ثيمة إلى أخرى، دونما إحساس بقطعية بين أجزاء القصيد، وإنّما في حفاظ تامّ على التئام أجزاء النظم، إلى أن ينتقل مستجيراً بمفتاح باب الله، ومعلّقاً نفسه بالرسولﷺ عن طريق حبل قصائده المدحيّة الالتماسيّة، وهذه الأبيات الأخيرة سمحتْ للشاعر أن ينتقل من أبيات الحكمة إلى الغرض الرئيس، الذي هو مدح الرسولﷺ، والتوسّل من شخصه الكريم، والذي نتناوله في محور تشكيل **(حسن التخلّص)** ومفهومه، إذ يقول:

لَزِمتُ بابَ أَميرِ الأَنبِياءِ وَمَن ... يُمسِكْ بِمِفتاحِ بابِ اللهِ يَغتَنِمِ
فَكُلُّ فَضلٍ وَإِحسانٍ وَعارِفَةٍ ... ما بَينَ مُستَلِمٍ مِنهُ وَمُلتَزِمِ
عَلَّقتُ مِن مَدحِهِ حَبلاً أُعَزُّ بِهِ ... في يَومِ لا عِزَّ بِالأَنسابِ وَاللُّحَمِ

(٧٦٧) زكي مبارك، **أحمد شوقي**، ص١٩٢.

٣,٢,٢. ثانياً: حُسن التخلّص

يعدّ هذا التشكيل البديعي من التشكيلات المهمّة، إذ أخذ هذا التشكيل حيّزاً كبيراً من الاهتمام لدى البلاغيّين والنقّاد القدامى، وبدأً يمكننا القول بأنّ مدلول مصطلح (حُسن التخلّص) يكاد أن يتطابق معناه الاصطلاحيّ مع معناه اللغويّ، وقد لا يكون هذا مألوفاً في معظم المصطلحات البلاغيّة.(٧٦٨)

والتخلّص لغة: من خَلَصَ يخلص خلوصاً إذا كان قد نشب ثم نجا وسلم،(٧٦٩) ويُقال: خلّص الله فلاناً، أي: نجّاه بعدَ أن كان نَشبَ كأخْلَصه فتخلّص كما يتخلّص الغَزلُ إذا التبس.(٧٧٠) والتخلُّص مصدر على وزن (تفعُّل)، وهذا الوزن يفيد معاني متعدّدة ببنيته الصرفيّة كما هو معلوم، وقد أوصَلَها ابن العصفور إلى تسعة معانٍ؛ وهي التعديّة والمطاوعة والحرص على الإضافة وأخذُ جزء بعد جزءٍ والختل والتوقّع والطلب والتكثير والترك.(٧٧١) وممّا يُرجّحُ من هذه المعاني، أنّ التخلّص ضمن مفهومه البديعي يفيد طلب الخلاص، فيكون معنى المصطلح لغويّاً(طلب حسن الخلاص).

أمّا **اصطلاحاً:** فهو أن يستطرد الشاعر المتمكّن من معنى إلى معنى آخر، يتعلّق بممدوحه بتخلّصٍ سهل يختلسه اختلاساً رشيقاً دقيق المعنى، بحيث لا يشعر السامع بالانتقال من المعنى الأوّل، إلّا وقد وقع في الثاني لشدّة الممازجة والالتئام والانسجام بينهما حتّى كأنّهما أُفرغا في قالبٍ واحد.(٧٧٢)

وهذا التعريف الاصطلاحي لـ(حسن التخلّص) يؤدّي إلى تمييز ضربين منه، **الأوّل؛** أن يتخلّص الشاعر من قدرة الانتقال من غرضٍ شعري إلى غرض شعريّ آخر في القصيدة الواحدة، من غير أن يشعر السامع أو القارئ بتفاوتٍ غير مستساغ بين تلك الأغراض، ومن غير أن يمرّ الشاعر بغرضٍ ثالث بينهما؛ لذلك قيل (كأنّهما أفرغا في قالبٍ واحد)، وغالباً ما

---

(٧٦٨) عماد يونس لافي، **حسن التخلّص في اللغة والعمارة**، ص١٨٢.
(٧٦٩) ابن منظور: **لسان العرب**، مادّة (خلص).
(٧٧٠) محمّد مرتضى الحسيني، **تاج العروس**، دار الهداية، (د.ط)، (د.ت)،ج١٧/ ص٥٦٣.
(٧٧١) علي بن مؤمن بن محمّد بن علي النحوي الحضرمي الإشبيلي المعروف بابن عصفور، **الممتع في التصريف**، المكتبة العربية، حلب، ط١، ١٩٧٠، ج١/ ص١٨٣-١٨٥.
(٧٧٢) ابن الحجّة الحمويّ، **خزّانة الأدب وغاية الأرب**، ج١/ ص٣٢٩.

يكون الغرض الأخير من القصيدة هو المدح، لذا يكون الانتقال من الغزل إلى المدح.

و**الثاني**؛ أن ينتقل الشاعر من غرض الغزل إلى غرضٍ ثانٍ، مثل الحِكمة أوغيرها، ثمّ ينتقل إلى المدح، وربّما يفضّل هذ الضرب من (حسن التخلّص)، عندما يكون الممدوح له من الجلال ما لا يستحسن للشاعر أن ينتقل معه من الغزل إلى المديح مباشرةً، كأن يكون الممدوح رسول اللهﷺ.(٧٧٣)

وإذا كان الانتقال قد رُوعي فيه التلاؤم، فإنّ هذا التلاؤم يحرّك من نشاط المخاطب، وكان أدعى للإصغاء والمتابعة، وإن جاء بخلاف ذلك أدّى إلى النفور والإعراض... ومن أحسن التخلّصات ما كان في بيت واحد نحو قول زهير بن أبي سلمى:

إنّ البخيل ملومٌ حيث كانوا ولكنّ الجواد على علاته هَرِمُ.

فالشاعر في هذا البيت قد انتقل من ذمّ البخيل إلى مدح هرم بن سنان، وهذا المقياس بلا شكّ يرسّخ قاعدة التلاؤم الفنّي بين المتخلّص منه والمتخلّص إليه، كما يؤكّد أنّ هذا التلاؤم يكون على خير وجهٍ إذا ما تمّ التخلّص في بيت واحد؛ لأنّ البيت الواحد هو وحدة البناء الأساسيّة في القصيدة العربيّة التراثيّة، والجدير بالذكر هناك فرق بين الاستطراد وحسن التخلّص، إذ الاستطراد هو الرجوع إلى الكلام الأوّل أو قطع الكلام، فيكون المستطرد به آخر كلامه، والشرطان معدومان في حسن التخلّص، فإنّه لا يرجع إلى الأوّل ولا يقطع الكلام، بل يستمرّ على ما تخلّص إليه.(٧٧٤)

ويتعامل شوقي مع هذا التشكيل – حسن التخلّص– في نهج البردة، بعد أن أكمل الحديث والتعبير عن وصف جمال محبوبته وتطرّقه للمعاناة الوجدانيّة ولوم اللائمين عليه، وكذلك انتقاله من موعظة النفس وذمّها، والتحذير من الدنيا الفانية وويلاتها، يأتي ويستعدّ لأنْ ينتقل من مشارف مبكيات النفوس والحِكمة إلى الغرض الرئيس الذي هو مدح الرسولﷺ، فقد أعلن الشاعرُ أنّه بدأ بالغرض الرئيس بدليل لفظة (أمدحه) ولكن دون أن يُشعِرَ القارئ أنّ انتقالاً ما حدث من موضوع إلى موضوع آخر، أو من محور إلى محور آخر، وهذا يدلّ على حذق –

(٧٧٣) عماد يونس لافي، **حسن التخلّص في اللغة والعمارة**، ص١٨٨.
(٧٧٤) أحمد مطلوب وحسن البصير، **البلاغة والتطبيق**، ص٤٦٦.

الشاعر ومهارته في الأداء الكلاميّ " وقدرته على ربط الوشائج المتينة بين معانيه."[٧٧٥] فيقول:

يُزري قريضي زهيراً، حِينَ أمْدَحُه ... ولا يُقاسُ إلى جُودي لدى هَرَم

وبعد هذا البيت يقرّر الشاعر مباشرةً أنّ الرسولﷺ من أكرم الخلق، واختاره الله عزّ وجلّ رحمةً للعالمِينَ، وكان الخَلق لا يزال في أشدّ الحاجة إلى هذه الشخصيّة المثاليّة، وما تقرّب أحدٌ منه إلّا ونجّاه الله من عقاب الآخرة وجنّبه زلّات الدنيا، وكان حضرتهﷺ إنساناً متواضعاً في كرمه وفي شمائله وفي وقار طلعته، يتردّد مشاهدوه في أن يخاطبوه، احتراماً واستهابةً، ويذكر اسمه مع اسم الله سبحانه وتعالى في تعبير (التشهّد) الذي هو علامة الدخول إلى دين الإسلام، والشاعر عندما عَمَدَ إلى المديح النبوي، عَمَدَهُ من قلبٍ صادق الذي لا يخالطه رياءٌ ولا يشوبه غرض؛ لا لوظيفةٍ، ولا لجائزةٍ، ولا لجاهٍ، بعيداً عن المدح التملّقي، بل ينشد راحة الضمير ورضى الله ورسولهﷺ؛ لينعم بسعادة الدين والدنيا جميعاً، وهو مدح خاصّ لأفضل خلق الله وأحسنهم على الإطلاق، فحبّه من العقيدة والضرورة الإيمانيّة.

وقد تحوّلتْ شخصية الرسولﷺ إلى محور شعري تجاذبته قرائح الشعراء منذ صدرالاسلام حتّى يومنا هذا – وما يزال– هذا الرسول الكريمﷺ الذي تهفو إليه القلوب المؤمنة، وتتعطّر بسيرته الألسنة الذاكرة، فهو المثل الأعلى والقدوة الحسنة والرجاء المنشود، وإنّ الشعراء الذين اتّخذوا من هذه الشخصية موضوعاً لشعرهم ردّدوا سيرته تعبّداً وتشفّعاً وتبرّكاً، بل وأصبح النَظْمُ لدى الكثير من الشعراء في الذات المحمّدية واجباً إسلاميّاً كبيراً، ممّا جعلهم يجمعون في شعرهم عُقُوداً من الروائع الأدبيّة المزدانة بالجمال اللفظيّ، والمُفْعَمَة بالعواطف الجيّاشة والأحاسيس العميقة، كيف وهو الذي أخرجنا من الظلمات إلى النور ومن الضلالة إلى الهدى، فحبّاه الله تعالى من الصفات العليّة والأخلاق الفاضلة، واصطفاه على جميع الورى ما أوجب على كلّ مسلم إجلاله وتعظيمه بقلبه ولسانه؛[٧٧٦] لذلك يقول شوقي:

محمّدٌ صَفوةُ الباري، وَرَحْمَتُهُ ... وبغيةُ اللهِ مِنْ خَلْقٍ، ومِنْ نَسَم

---

(٧٧٥) عبد الحميد عبد الله الهرامة، **القصيدة الأندلسيّة خلال القرن الثامن الهجري**، " الظواهر والقضايا والأبنية" كلّيّة الدعوة الاسلاميّة، (د.م)، ط١، ١٩٩٦، ص١٦٥.
(٧٧٦) عبد الرحمن بغداد، **إسلاميّات أحمد شوقي**، دراسة نصّيّة تناصيّة، ص٢٣.

وفي بيت آخر يُشّبِه شوقي النبيّ الكريمﷺ بالشمس على أنّ نوره عمّ البرايا جمعاء وشاع في الأرض والسماء كما يتّصل نور الشمس بآفاق هذا العالم جميعها، "وصوّر مجد أبوّة الرسولﷺ، وأشاد بالفضل الذي أفاء على النجوم من انتمائها إليه، تصويراً بَيِّنَ فيه صفات الرسول الجليلةﷺ.(٧٧٧)" وذلك في الأبيات من قوله:

سناؤهُ وسناهُ الشمسُ طالعةً ... فالجُرمُ في فلكٍ والضوءُ في علـــمِ
قد أخطأَ النـجْمَ ما نالتْ أبوّته ... من سؤدَدٍ باذخٍ في مظهر سَنَـم
نُموا إليه فزادوا في الورى شَرَفاً ... وربَّ أصلٍ لفرعٍ في الفخار نَمـي

وينتقل الشاعر ليشير إلى أنّ محبّة هذا الرسولﷺ ليس في قلوب المسلمين فحسب، بل حتّى شاعتْ في قلوب زهّاد الديور من متنسّكي النصارى ورهبانهم المنقطعين عن الناس في رؤوس الجبال للتبتّل والعبادة، فيقول:

مَـحبّةٌ لرسـولِ اللهِ أُشْـرِبـُها ... قــعائدُ الديرِ والرهـبانِ في القِمَـمِ

وما دام حديث الشاعر عن خاتم الأنبياء والمرسلين، فلا بدّ من أن يذكر تلك اللحظات التي أنزل جبريلُ الطاهر عليه السلام على روح النبيّ الطاهرﷺ بالوحي المنزّه الإلهيّ، وفي هذه اللحظات فقد جعل الله سبحانه وتعالى محمّداًﷺ رسوله الخاتَم ومبعوثه رحمةً للعالمين إلى يوم القيامة، وهنا يذكر الشاعر هذه الحادثة التأريخيّة العظيمة بقوله:

وَنودِيَ: اِقرَأ تَعالى اللهُ قائِلُها ... لَم تَتَّصِل قَبلَ مَن قيلَت لَهُ بِفَــمِ
هُناكَ أَذَّنَ لِلرَحمَنِ فَامتَلأَتْ ... أَسماعُ مَكَّةَ مِن قُدسِيَّةِ النَغَمِ

ثمّ يلتفت الشاعر إلى سيرة الرسولﷺ في شبابه، حين كانوا يلقّبونه بالأمين، وذلك لمّا رأوه في شدّة وفائه وعصمته عن الباطل ونزاهته عن الكذب، وما عُلم من طبعه الكريم انحرافاً وما وُجد في خلقه الشريف لوثة؛ ولهذا فإنّ دعوته لا يصحّ بالجحد والنكران؛ لأنّه عُرف منه منذ – صغره– الأمانة والصدق، وأنّه نبيٌّ فاق جميع مَن تَقَدَّمَهُ مِن الأنبياء، وفي ذلك يقول:

---

(٧٧٧) سعاد عبد الوهاب عبد الكريم، **إسلاميّات أحمد شوقي**، دراسة نقديّة، ص١٦١.

يا جاهلِينَ على الهادي ودعوتهِ ... هل تجهلونَ مكانَ الصادق العلم؟

لـقّبتموه أمـينَ القـومِ في صِـغَرٍ ... ومـا الأمـينُ على قَـولٍ بِمُتّهـمِ

وبعد هذا البيتين ينتقل الشاعر للحديث عن صفات الرسولﷺ إذ يتحلّى بصفتين بارزتين تقرّبانه من الناس، هما خَلقه وخُلقُه، فمن حيث الخَلق، يقول إنّ بشاشة وجمال وجهه يبدّدان الظلمات كما يبدّد ضياء الشمس غياهب الليالي، فضلاً عن الصفات الأخلاقيّة الرفيعة والمناقب الصالحة من كمال الغريزة، وسلامة الطبع، ووفرة العقل، ووثاقة الحُلم، وعلوّ النفس، ولُطف الحسّ، بما لم يعطِ الله مخلوقاً هذه الخصائص قطّ، لا قبله ولا بعده، تولّاه من تأديبه وطبعه على كرائم الخلال ومحامد الخصال، والمنزلة الرفيعة التي خصّه الله تعالى بها، فهو المصطفى من طرف الباري عزّ وجلّ؛ ولهذا فإنّ شوقي وقف عند سموّ مقامه ونوره مبرزاً مقامه بين الرُسُل والأنبياء، إذ يقول:

فاقَ البُدورَ وَفاقَ الأَنبِياءَ فَكَمْ ... بِالخُلقِ وَالخَلقِ مِن حُسنٍ وَمِن عِظَمِ

ثمّ يقول: إنّ الأنبياء جاؤوا بالمعجزات والآيات ولكن إلّا وقد مضتْ على أثرهم وانقطعتْ بانقطاعهم، أمّا ما جاء به نبيّنا من (القرآن الكريم) فباقٍ على طول الأزمان والدهور ما دامتِ السموات والأرض، تجري عليه العصور وتتغيّر عليه الأُمم، وأنّ هذه الشريعة الإلهيّة تصلح أن تكون للأجيال البشريّة على مرّ العصور وكرّ الدهور، يقول:

جاءَ النبِيّونَ بِالآياتِ فَانصَرَمَتْ ... وَجِئتَنا بِحَكيمٍ غَيرِ مُنصَرِمِ

ثمّ ينتقل الشاعر لِيرصد صوراً من حياتهﷺ وشمائله، وذلك من خلال وصف معجزته (القرآن الكريم)، وعجز العرب عن محاكاته ومجاراته، وهو قائم الحجّة واضح البرهان يكلّف الناس بالجري على مقتضى حُكمه وحِكمته وجعل سبحانه وتعالى التعبّد بتلاوته في كلّ زمان ومكان؛ ولهذه الأوصاف الشريفة الرفيعة كان ولا يزال هذا الكتاب الكريم من أفضل وأقدس الكتب لدى المؤمنيين، إلى ما اختلف فيه المتكلّمون عن قدم القرآن وحدوثه، ويقول:

آيـاتـه كلّما طال المدى جُدُدٌ ... يزينُـهنَّ جلال العِتْقِ والقِـدَمِ

يكادُ مِنهُ في لَفظةٍ مُشرّفةٍ ... يُوصيكَ بالحقّ، والتقوى، وبالرُحُم

وبعدما انتهى الشاعر من وصف القرآن، يرجع مرّة أخرى إلى مدح أسلوب الرسولﷺ في الكلام والأداء، إذ يُشّبِه حديثه بالشَهدِ في حلاوته وعذوبته، وانبساط النفس له، أو لفائدته وشفائه لأمراض النفوس كما يشفي العسل من أمراض الجسم، مصداقا لقوله تعالى: ﴿ فِيهِ شِفَاءٌ لِلنَّاسِ﴾ (النحل: ٦٩) ثم يقول: إنّ البيان قد ازدان بحديثه كما تزدان الحسناء بعد الطلل بحليها وزخرفها وتزدان بزينتها ملاحتها وحسنها، يخاطبه قائلاً:

يا أفصحَ الناطقينَ الضادَ قاطبةً ... حديثُكَ الشَهد عِند الذائق الفَهِمِ
حـلّيتَ من عَطلٍ جِيدَ البيان به ... في كلّ مُنْتَثِرٍ في حُسْنِ مُنْتَظِـمِ
بكلّ قولٍ كريمٍ أنتَ قائلُه ... تُحيي القلوبَ و تُحيي مَيّت الهِمَمِ

ثمّ ذكر البشائر التي اقترنتْ بمولد الرسولﷺ، وما دلّتْ عليه من جلال شأنه وعظيم قدره فقال:

سَرَتْ بَشائرُ بالهادي ومَولِدِهِ ... في الشرقِ والغربِ مَسرى النورِ في الظُلم

ثمّ ينتقل بعد ذلك إلى وصف حال العرب قبيل مجيء الرسولﷺ، وكيف كانوا يعيشون في جهالة فظيعة وعنجهيّةٍ عمياء، ولمّا جاء الاسلام نظّم حياتهم، مشيراً في ختام هذا القسم إلى القانون الذي ساس به الحكّام أقوامهم، أمثال حكّام الفرس وقيصر الروم، وغيرهم الذي جعلوا الناس عُبّاداً لأنفسهم يعذّبونهم ويقتلونهم إذا شاءوا، فمنطق ساسة هذه الحكّام أنّ القويَّ كالليث يأكل والضعيف كالبهائم يُذَبّح ويُؤكل، يقول شوقي:

أتيتَ والناسُ فوضى لا تمرُّ بهم ... إلّا على صَنَمٍ قد هام في صَنَـم
والأرض مملوءةٌ جوراً مسخّرةً ... لكلّ طاغيةٍ في الخلق محتكم
مُسيطرُ الفرسِ يبغي في رعيّتِهِ ... وقيصرُ الرومِ مِن كِبرٍ أصمُّ عَـمِ
يـعذّبان عبادَ الله في شُبُهٍ ... ويذْبحانِ كما ضحّيتَ بالغَنَـم
والخلقُ يَفْتِكُ أقواهُم بأضعَفِهِم ... كالليثِ بالبَهَمِ، أو كالحوت بالبَلَم

ثمّ يعود بعد ذلك إلى وصف معجزات الرسولﷺ الكُبرى التي أصبحتْ تؤكّد على أنّها شهادة صادقة مِن الرسولﷺ، وفي مقّدمتها معجزة الإسراء والمعراج التي توقّف الشاعر مليّاً عند هذه المعجزة، إذ تحدّث عن مدى تعلّم الرسولﷺ، واستفادته من علوم الدين والدنيا ليلة الإسراء والمعراج؛ لأنّ بهذه العلوم التي أحاط بها الرسولﷺ، بعد أن قرأ اللوح المحفوظ، وكاد أن يلامس القلم الذي يُكتب به هذا اللوح الذي أحاط بالأسرار، وبكلّ ما في خزائن الدنيا والسماوات من علوم ومِن حِكَم ومِن أوامرٍ ونَواهٍ.(٧٧٨)

وكذلك فإنّ موضوع الإسراء عند شوقي يتكوّن من مجموعة من الصور التي لها طاقة كافية لخلق جوٍّ ملحميّ، فهو يتحدّث عن الاسراء، وعن أهمّ العناصر البارزة في هذه الحادثة بسرعة وينتقل بينها دون حسن تخلّص، إذ تحدّث عن تجمّع روح الأنبياء في المسجد الأقصى ناظرين وصولهﷺ إماماً، يقول شوقي:

أسرى بك الله لَيلاً، إذ ملائُكه ... والرُسلُ في المَسْجِدِ الأقصى على قَدَم
لمّا خطرتْ التفّوا حَولَ سَيِّدهِم ... كالشُهُبِ بِالبَدْرِ، أو كالجُندِ بالعِلَـــم

وفي هذه المرحلة الربّانيّة الذي جَمَعَ الله له رُوحَ الأنبياء فصلّى بهم إماماً، ومِن هناك عرج بأمره تعالى إلى السموات العُلا، حيث رأى ما رأى مِن آيات ربّه الكبرى، إذ رأى جبريل على هيأته وصورته الحقيقية التي خلقه الله عليها، وجاوز السموات السبع الطباق، وصعد إلى السدرة المنتهى، حتّى وصل إلى مشارف عرشه الكريم وكلّم المولى العظيم وقرّب إلى الذات المُتعال ما شاء الله ما قَرُب،(٧٧٩) فهي عند شوقي بمثابة الحلقات لكن دون تسلسل، إذ يقول:

صلّى وراءكَ مِنهُم كلُّ ذي خَطرٍ... ومَنْ يَفُزْ بحبيب الله يأتَمِم
جُبتَ السَماواتِ أَو ما فَوقَهُنَّ بِهِمْ ... عَلى مُنَوَّرَةٍ دُرِّيَّةِ اللُجُمِ
رَكوبَةً لَكَ مِن عِزٍّ وَمِن شَرَفٍ ... لا في الجِيادِ وَلا في الأَينُقِ الرُسُمِ
مَشيئَةُ الخالِقِ الباري وَصَنعَتُهُ ... وَقُدرَةُ اللهِ فَوقَ الشَكِّ وَالتُهَمِ
حَتّى بَلَغتَ سَماءً لا يُطارُ لَها ... عَلى جَناحٍ وَلا يُسعى عَلى قَدَمِ

(٧٧٨) حسن حسين، **ثلاثيّة البردة**، ص١١٧.
(٧٧٩) عبد الرحمن بغداد، **إسلاميّات أحمد شوقي**، دراسة نصّيّة تناصيّة، ص٢٢٥.

وقـيلَ: كلّ نـبيٍّ عند رتبته ... و يــا محمّــدُ، هذا العـرش فاستلـــم
خططتَ للدينِ والدنيا علومَهُما... يا قارئ اللوحِ، بل يا لامسَ القلـــمِ
أحطتَ بينهما بالسرّ، وانكشفتْ ... لك الخزائنُ من علم، ومن حِكـــم
وضاعفَ القُرْبَ ما قلّدتَ مِنْ مِنَنٍ ... بلا عدادٍ، وما طوّقتْ من نِعَـــم

ومن الحديث عن حادثة الإسراء والمعراج فقد أودعه شوقي بين حديثه عن ظروف ظهور الاسلامﷺ، وحادثة الهجرة النبويّة من مكّة إلى المدينة المنوّرة، إلّا أنّ شوقي لم يتخلّص إليه بشكل يضمن تسلسل الأحداث في القصيدة بدون قطيعة؛ إذ اكتفى بالالتفات إلى الرسولﷺ متابعاً نفس الأسلوب الخبريّ الذي يرويه قصّة، كما لو كان مستهلّاً قصيدة جديدة، فطابق استقلال الموضوع بذاته استقلال بُنْيَته بذاتها، ممّا يدلّ المواضيع عند شوقي هي بمثابة الحلقات التي تتابع بدون أن تكون سلسلة، ويؤكّد النفس الملحمي عند شوقي اختياره من معجزة الإسراء العناصر البارزة فيها، تحدّث في سرعة وتنقّل بينها بدون أن يمهّد للخلوص من عنصر إلى آخر، ويدعم ذلك تركيب الجملة في موضوع ذلك أنّ أبيات شوقي يكاد كلّ منها يكوّن جملة مستقلّة بذاتها، فموضوع الاسراء عنده يتكوّن من جُمَلٍ هي مجموعة من الصُور المستقلّة البنية، هي صور غير طبيعيّة الحركة، ولكن لها طاقة كافية لخلق جوٍّ ملحمي، مع سلكه من سبيل التأكيد والإلحاح على دور الإسراء في تقوية المعجزة دون أن يسلك سبيل التعظيم.(٧٨٠)

ثمّ عرج أحمد شوقي على مكرمةٍ شملَ الله بها رسولهﷺ، لمّا طاردتْ عصابة الشرك الرسولﷺ، وظلّوا يبحثون عنه حتّى اهتدتْ نفوسهم إلى الغار الذي كان يقيم فيه هو وصاحبه الصدّيق، ولكن أعمى أبصارهم، ورجع هؤلاء المطاردون بخيبة أمل ووجوه الأرض تلعنُهُم،(٧٨١) وفي ذلك يقول:

سَل عُصبة الشرك حولَ الغارِ سائمةً ... لولا مُطاردة المُختار لم تُسَـــمِ
هل أَبْصَروا الأثرَ الوضّاء أم سمِعوا ... هَمسَ التسابيحِ والقرآنُ مِن أُمـــمِ
و هَل تمثّل نسجُ العنكبوتِ لَهم ... كالغابِ والحائماتِ والزُغبُ كالرُخم
فأدبروا ووجوهُ الأرضِ تَلْعَنُهُم ... كباطلٍ مِن جَلالِ الحَقّ مُنهزم

(٧٨٠) محمّد الهادي الطرابلسي، **خصائص الأسلوب في الشوقيّات**، ص٢٤٤-٢٤٥-٢٤٦.
(٧٨١) عبد الرحمن بغداد، **إسلاميّات أحمد شوقي**، دراسة نصّيّة تناصيّة، ص٢٢٦.

ولا ينسى أمير الشعراء هنا أن يعتزّ ويفخر بأنّه سُمّيَ باسم الرسولﷺ (أحمد)، تيمّناً به إذ كان يتحرّج من أن يعبّر بشخصيّة الرسولﷺ عن ذاته أو أن يتّخذها قناعاً يوحي من خلاله بأفكاره الخاصّة، تأثّماً من أن ينتحل لنفسه شخصيّة الرسولﷺ أو أن ينتسب إليه بعض صفاته، وهنا ربط بين أحمد الرسولﷺ والداعية، وبين أحمد الشاعر والفنّان، ثمّ يأتي هذا التباهي الذي خرج إليه الاستفهام، والنداء إلى إجلال وتعظيم ورغبة قويّة في الاقتداء، وأملٌ عظيم في الشفاعة،(٧٨٢) ونشير هنا إلى أنّ البيت الشعريّ " **يا أحمد الخير لي جاهٌ بتسميتي...**" هو أحد البَيتَينِ اللَذَينَ أوصى أحمد شوقي بأن يُكتبا على قبره، أمّا الآخر فقوله في هذه القصيدة،(٧٨٣) أيضاً، إذ يقول:

إن جلّ ذنبي عن الغفران لي أَمَلٌ ... في الله يَجْعَلُني في خَيرِ مُعْتَصِمِ

ويؤكّد أنّ تسميته باسم الرسولﷺ (أحمد) هو غِنى وجاهٌ له وعلوّ في المقام، لا سيّما أنّ (أحمد) اسم التفضيل من الحمد، ويتبع هذا الثناءَ بقوله، بأنّ كافّة المادحين والمُحبّين لرسول الله الكريمﷺ هو توابع للمادح الأوّل، والحبّ الأوّل كان لصاحب البردة الفيحاء البوصيري، فقد كان مديحه للرسولﷺ نوعاً من التديّن الخالص الصادق، والحبّ لهذه المبادئ السامية، وهذه الصفات الكريمة التي بعث عليها الرسولﷺ، وحبّ البوصيري صادق عميق؛ لأنّ ما عبر به عن حبّه الرسولﷺ اكتسب به عَظَمَةً ورُقِيّاً بذلك الحبّ والصدق، ومن الطبيعي أنّ الحبَّ الصادق يعطي المعنى الصادق في الكلمة الصادقة، السامي في اللفظ والأسلوب، وكذلك سُمُوّ الممدوحﷺ.(٧٨٤)

كما يعترف شوقي بالضعف أمام البوصيري، ويقرُّ بأنّه لم يعارضه؛ لأنّ البوصيري إمام هذا الفنّ بلا منازع، وإنّما تمنّى أن يفعل مثل فعله في مدح الرسولﷺ، ولا ضرر ولا ضرار، ويعترف أيضاً أنّه يجيد القول في ذلك؛ لأنّ مقام الرسولﷺ من مقام الرحمن.(٧٨٥) وإلى ذلك يشير بقوله:

---

(٧٨٢) منير سلطان، **الإيقاع في شعر شوقي الغنائي**، ص٤٣٤.
(٧٨٣) أحمد شوقي، **الشوقيّات**، ج١/ س١٣٥.
(٧٨٤) حسن حسين، **ثلاثيّة البردة**، ص١١٩-١٢٠.
(٧٨٥) عبد الرحمن بغداد، **إسلاميّات أحمد شوقي**، دراسة نصّيّة تناصيّة، ص٢٢٦.

يا أحمدَ الخيرِ لي جاهٌ بِتَسْمِيَتي ... وكيفَ لا يتسامى بالرسولِ سَمي
مـديحُهُ فيكَ حبٌّ خالصٌ وهوى ... وصادقُ الحُبّ يُملي صادقَ الكَلِمِ
اللهُ يشهدُ أني لا أُعارضُهُ ... مَنْ ذا يُعارضُ صَوْبَ العارضِ العَـــرِمِ
وإنّما أنا بـعضُ الغابطين، ومَن ... يَغبطْ وليَّك لا يُذْمَم، ولا يُلـــــــم
هذا مقامٌ من الرحمنِ مُقْتَبَسٌ... ترمي مهابتُه سَحبانَ بالبَكَـــــــــم

ويتواصل المديح في التبرّك بفضائل الرسولﷺ وشمائله، من كرمٍ ينهمر بالخير ويطال كلّ إنسان، وعطاءٌ بسخاءٍ ما بعده سخاء، ولا يمنّ على أحدٍ عندما يعطي، وهذا خير العطاء، وحتّى البدر والبحر مع خيراتهما الكثيرة، إلّا أنّ نفعهما وخيرهما لا يبلغ يدّي الرسولﷺ، في الخير والعطاء، فيقول:

البَدرُ دونَكَ في حُسنٍ وَفي شَرَفٍ ... وَالبَحرُ دونَكَ في خَيرٍ وَفي كَرَمِ

وإلى جانب الكرم والخير والبيان والخُلُقِ الرفيع، يُبرزُ شوقي شجاعة الرسولﷺ، وبأسه في الحروب ويبيّن أنّه كان أقوى بأساً من الأسد ساعة الوثبة، والمعروف أنّ الأسد إذا وَثَبَ كان أشدّ ما يكون شدّة وأقوى ما يكون قوّة، ويصوّر هذا المعنى في قوله:

الليثُ دُونَكَ بَأسْاً عِنْدَ وَثْبَتِهِ ... إذا مشيتَ إلى شاكي السلاح كَمي
تَـهْفو إليكَ وإن أدميتَ حَبّتها ... في الحربِ أفئدةُ الأبطال والبُـهـم

ثم يتطرّق من جنبات هذه القطعة إلى موضوع الجهاد، والردَّ على دعاوى أعداء الاسلام، وممّا يردّده المبشّرون وبعض المستشرقين، الذين قالوا بأنّ الرسولﷺ بُعث للغزو والجهاد، وأنّ الإسلام أُنتشر بالسيف والدمّ، إذ ردّ على أولئك المعترضين قائلاً: إنّ كلامهم سفسطة محضة، والحقيقة ليستْ كذلك؛ لأنّ الله لم يأمر في القرآنِ الإيمانَ به بحدّ السيف، ولا أشار إلى هذا النوع من الإيمان ولو بآية؛ لأنّ الإيمان من خفايا البواطن، ولا يريد سبحانه الإيمان به كُرهاً؛ لأنّ الإيمان عند الله قائمٌ على الإقناع ورضا النفس، وكأنّ أولئك المعترضين لم يسمعوا قوله تعالى: ﴿ وَقُلِ الْحَقُّ مِن رَّبِّكُمْ فَمَن شَاءَ فَلْيُؤْمِن وَمَن شَاءَ فَلْيَكْفُرْ ﴾ (الكهف: ٢٩)، وفيما يتعلّق بجهاد الرسولﷺ، فإنّه " في بدء دعوته لم يأذن جهداً في الدعوة بالرِفق والمقارعة

بالبرهان، ولم يدفع إلى الحرب والقتال إلّا من بعد أن رأى عُقم الوعظ والنصح، وأن لا حيلة في الجهل والظلم إذا كان مردّ الناس عليهما إلّا بالتأديب."[٧٨٦]

وقد أشار إلى هذا المعنى بقوله: (بعد الفتح بالقلم) أي أنّ الرسولﷺ، لم يكن ليغزوَ أيّ بلدٍ أو ملّة، وأنّه لم يغزو إلّا بعد الدعوة بالحُسنى وعرض القرآن على الكفّار، وإنّما أَرْسَلَ الرسائل إلى الملوك والعظماء أن يسلّموا لمشيئة الله، وأنّه تعالى أرسله رحمةً للعالمين، وقد ردّ الشاعر أيضاً على هذه الدعاوى الزائفة بصيغة الإخبار بلفظ (قالوا)، بما يُشعر المتلقّي بخطأ هذا الرأي وعدم الصواب فيه، وهذا الأسلوب يدخل ضمن (مشاكلة اللفظ للمعنى)، كما في قوله تعالى: ﴿ تَاللَّهِ تَفْتَأُ تَذْكُرُ يُوسُفَ حَتَّىٰ تَكُونَ حَرَضًا ﴾ (يوسف: ٨١)، أتى بأغرب ألفاظ القسم وهي التاء، وبأغرب صيغ الأفعال وهو "تفتأ"، وبأغرب ألفاظ الهلاك وهو "الحرض" وما ذاك إلّا توخّياً لحسن المعنى، والتناسب في النظم.[٧٨٧]

ولا يدافع الشاعر في هذه المسألة عن الرسول محمّدﷺ فحسب، وإنّما دافع عن جميع رُسُل الله، بأنّهم لم يُبعثوا للقتل وسفك الدماء أبداً، وإنّما للإصلاح والهُدى وتنظيم الحياة ونشر المحبّة بين بني البشر، ويشير شوقي إلى هذه المعاني في الأبيات التاليّة، إذ يقول:

قالوا غزوْتَ ورُسُل الله ما بعثوا ... لقَتْلِ نَفْسٍ ولا جاؤوا لِسَفْكِ دَمِ
جَـهلٌ وتَـضليلٌ وسَفْسَطَةٌ ... فَتْحْتَ بالسَيف بَعْدَ الفَتْحِ بالقَلَـمِ

ويوضّح شوقي أنّ الحكمة في الحرب هو لِمَن لم يغنِ في تقويمهم السلم، والشرّ لا ينفى إلّا بالشرّ، ويقول في هذا المعنى:

لمّا أتى لك عفواً كلّ ذي حسبٍ ... تكفّل السيف بالجُهّال والعمم

ثمّ عاد إلى تأكيد فضيلة وحِكمة الجهاد، وأفصح عنها إفصاحاً يرضي المنصف، ويكبح جهل المعاند الكنود، إذ يقول:[٧٨٨]

---

(٧٨٦) شكيب أرسلان، **شوقي أو صداقة أربعين سنة**، مطبعة عيسى الباب الحلبي وشركاه، القاهرة، (د.ط)، ١٩٣٦، ص٢١٠.
(٧٨٧) أحمد مطلوب، **معجم المصطلحات البلاغيّة وتطوّرها**، ج١/ ص١٧.
(٧٨٨) زكي مبارك، **أحمد شوقي**، ص٢٠٩.

علّمتهم كلّ شيءٍ يجهلونَ بِهِ ... حتّى القتالُ وما فيه مِنَ الذَمَم
دعوتَهُم لِجِهادٍ فِيهِ سُؤْدُدُهم ... والحرب أسُّ نظامُ الكون والأُمَمِ

وقد رأى لتأييد حجّته أن يضرب المثل بالمسيحيّة، فبيّنَ أنّ الديانة المسيحيّة رغم دعوتها إلى الإخاء والسلام والهدوء، فقد أصابها من الطرد والقتل والتعذيب والانتقام والاصطدام ما لا تَسَعْهُ الكتُب المؤلّفة، ومع ذلك فهي لم تُحظ بالبقاء والنفوذ إلّا بالسيف والقوّة، ولم تنتشر في الأرض على ما هو معروف إلّا بقوّة ملوك النصرانيّة وسلاطينها، إذ أقاموها بحدّ السيف، منهم شارلمان وملوك فرنسا ومثل قياصرة بيزنطة، وروسيا، وملوك المجر وغيرهم.(٧٨٩)

ثمّ نظر الشاعر في دولها الحاضرة ومواقفها عن الدول الاسلاميّة، وكيف أنّ الدول المسيحيّة اليوم تُعِدّ كل ما تستطيع من قوّة لتُحطّم الاسلام والمسلمين، وتفنّنوا في أدوات الحرب وتقنينها حتّى باتوا أهل القوّة الحربيّة الدائبون على إعداد المهلكات في طول الأرض وعرضها، فهي تستعدي الاسلام والمسلمين، أمّا أهل الإسلام الذي تُنْسَبُ إليهم حبّ الفتح والجهاد، فلم يستعمل من الأسلحة إلّا ما اقتضاه الظروف والضرورة القُصوى، بل باتوا موضوعاً لممارسات العدوان عليهم،(٧٩٠) ويشير شوقي إلى ذلك قائلاً:

سَلِ المسيحيّة الغراء: كَمْ شَرِبَتْ ... بالصاب، مِنْ شَهَواتِ الظالمِ الغَلَمِ
طريدةُ الشِركِ، يُؤذيها، ويُوسِعُها ... في كلّ حينٍ، قِتالاً ساطع الحَدَم
لو لا حماةٌ لها، هبّوا لنصرتها ... بالسيف، ما انتفعتْ بالرفق والرُحُمِ
أشياعُ عيسى أعدّوا كلَّ قاصِمةٍ ... ولم نعدُّ سِوى حالاتِ مُنقَصِـــمِ

كما أفاض شوقي بعد ذلك في الحديث عن خلفاء الراشدين الذين جعلهم الله أنصاراً لدينه ووزراءً لرسولهﷺ، وأُنموذجاً لكلّ مسلم يريد التقرّب والتوجّه إلى الله تعالى، فبيّن تحمّلهم للشدائد والمصائب والأذى، والجوع، والعطش، إظهاراً للدين المتين، وكيف هانتْ عليهم أنفسهم لإعلاء كلمة الله، فيقول:

علـى لِـوائكَ مِنْهُم كلُّ مُنْتَقِمٍ ... لله مُسْتقتلٍ في الله مُعْتَـــزِمِ

---

(٧٨٩) شكيب أرسلان، **شوقي أو صداقة أربعين سنة**، ص٢١١.
(٧٩٠) أحمد شوقي، **الشوقيّات**، ج١/ ص١٤٠ ؛ شوقي ضيف، **شوقي شاعر العصر الحديث**، ص١٢٨.

مُسبّحٍ للقاءِ اللهِ غَير مُضطرمٍ ... شوقاً على سابحٍ كالبرق مُضطرمِ

لو صادف الدهر يبغي نقلةً فرمى ... بعزمه في رحال الدهر لم يرمِ

ويستطرد الشاعر في مدح الرسولﷺ، ويثني على شريعته الغرّاء التي تفوق سائر الشرائع، حيث تأمّل المسلمون في حِكمِها الجليلة وأحبّوها ومجّدوها، وإذا ملكتْ قلوبهم مبادئها الحكيمة عظّموها، حيث يقول:

شـريعةٌ لك فجّرتَ العقول بها ... عن زاخرٍ بُصنوف العلم مُلتطـــم

يلوحُ حول سنا التوحيد جوهرها ... كالحلى للسيف أو كالوشي للعلم

وحسبك من رسول اللهﷺ أنّه بشرّ بشريعةٍ خالدة، يوم أن عَضدهُ الله تعالى بأنجاد من رجال القريش لا تلوي ذراعها الشدائد؛ بل تشدُّ من أزرها وتزيدها تألّقاً وعزماً، فأمدّهم الله تعالى بنصره حتّى حرّروا الجزيرة العربيّة من براثين الجاهليّة والأوثان المستعارة، وإلى الآن فإنّ هذه الهداية طريق للفلاح وسعادة الدين والدنيا، يقول شوقي:

كمْ شيّدَ المصلحون العاملون بها ... في الشرق والغرب مُلكاً باذخ العِظم

للـعلم والتمدينِ ما عزَموا ... مِنَ الأُمورِ وما شدّوا من الحُـــــزُم

سرعان ما فَتَحوا الدنيا لِمِلَّتِهِم ... وأنهلوا الناسَ مِنْ سَلْسالِها الشَبِم

ساروا عليها هُداة الناس فهيَ بِهم ... إلى الفلاح طريقٌ واضحُ العَلَم

نالوا السعادة في الدارينِ واجتمعوا ... على عَميمٍ من الرضوان مُقتسمِ

ثمّ هاجت بشوقي نخوة الاسلام، شأنه في كلّ موقف للدفاع والذود والتغنّي بالمدنيّة الاسلاميّة، إذ قارن بين حضارة الروم وحضارة الإسلام، وبيّن أنّ روما التي كانت مشهورة بدار الشرائع، تضاءلتْ أمام حضارة دار السلام – بغداد– وكيف أنّ مُلك كسرى وقيصر ما كان يساويان شيئاً بالنسبة إلى مُلك الرشيد والمأمون والمعتصم في حينه؟ ويشير شوقي إلى هذا قائلاً:

دعْ عنك روما وآثينا وما حوتا ... كلّ اليواقيتِ في بغداد والتُـــــــــومِ

وخلّ كسرى وإيواناً يَدِلُّ به ... هوىً على أثر النيران والأيُـــــــــــمِ

واتركْ رعمسيسَ إنّ المُلك مَظْهَرُه ... في نهضة العلم لا في نهضة الهَرَم

دارُ الشرائع روما كلّما ذُكرتْ ... دارُ السلام لها ألقتْ يدَ السلَمِ

ما ضارعتْها بياناً عِنْدَ مُلْتأم ... ولا حَكَتْها قَضاءً عِنْدَ مُخْتَصِم

ولا احتوتْ في طَرازٍ من قياصِرِها ... على رشيدٍ ومأمونٍ ومُعتصم

ويعود شوقي في اثني عشر بيتاً؛ لِينتقل ولْيطرح من خلال بردتهِ، لمحاتٌ من التأريخ الإسلامي، فمن ذكره لغزوات الرسولﷺ، وما لحق المؤمنين من قتلٍ وتعذيب على أيدي الكفّار، وتوالي ذكر الصحابة البررة رضوان الله تعالى عليهم من بَعدِ وصف الرسولﷺ ومدحه، وقد بدأ شوقي في مدح الخلفاء بعمر بن الخطّاب " ذلك الرجل الذي عدّه التأريخ من أقوى الرجال شكيمةً، وأشدّهم بأساً، وأبعدهم نظراً، وأعفّهم نفساً وأطهرهم ذمّةً"[٧٩١] وعمر بن عبد العزيز الذي وصفه بالخاشع الحشم؛ ولعلّ في تقديمهما عامل الشخصيّة القويّة، وكذلك لِما يحتاجها الأمّة الاسلاميّة من أعمالهم وتعاملهم الرفيع في القضايا والمواقف من حيث العدالة وأمانة الحقوق والأخلاق الرفيعة، إذ يقول:

مَنْ في البَريّة كالفاروق مَعدَلَةً؟ ... وكابنُ عبد العزيزِ الخاشعِ الحَشِمِ؟

كما أومأ لسيّدنا عليّ بن أبي طالب بلفظ الإمام، صاحب البلاغة الذي جعل جوامع كلمه تأسُرُ القلوب، وهو أفصح الناس إذا خطب وأبلغهم إذا كتب، أمّا عِلْمُهُ وفِقْهه، فالبحر لا يُدركُ غوره ولا ينزف غمره، ومَن قرأ سيرته وتتبّع كلامه عرف له أعظم من هذا وأبلغ، وأمّا شجاعته في الحرب ونَجْدَتُه في السلم فقد شاع القول فيها على ألسنة الناس عامّتهم وخاصّتهم حتّى لم يبق ثمّةَ محلٌّ للتعريف ولا موضعٌ للبيان،[٧٩٢] ومع كلّ هذا فقد ذهب الإمام ضحيّة نزق الخوارج، ولقد حيك – كما هو معلوم– كلام كثير حول هذا الموضوع منذ ذلك العهد إلى يومنا هذا، وفي هذا المعنى يقول شوقي:

وكالإمامِ إذا ما فُضّ مُزدحماً ... بِمَدْمَعٍ في مآقي القومِ مُزْدحِمِ

الزاخرُ العذبُ في عِلْمٍ وفي أدبٍ ... والناصرُ الندبُ في حَربٍ وفي سَلَمِ

---

(٧٩١) عبد الرحمن بغداد، **اسلاميّات أحمد شوقي**، دراسة نصّيّة تناصيّة، ص١٨٨.

(٧٩٢) سليم البشري، **نهج البردة لأمير الشعراء أحمد شوقي**، ص٩٦.

وما دام الحديث عن الخلفاء الراشدين فلا بدّ من أن يمرّ الحديثُ بعثمان بن عفّان، الموصوف بالشهامة والحياء والسهر على الرعيّة، وبما أنّ في خلافة عثمان ظهرتِ الفِتن وأخذتِ الخوارج يعملون للانقضاض على خلافة عثمان، وليجهزوا عليه ويشفوا غليلهم، وفعلوا ما فعلوا، إذ أوقدوا نار الفتنة وتوجيهَ ضربة قاضية للدولة الإسلاميّة عامّة ولعثمان خاصّةً، وليس عثمان فحسب، بل كانوا لا يتورّعون عن البطش والفتك بكلّ من أبدى التجرّؤ على مواجهتهم، ومن هنا فإنّه لا بدّ للشاعر أن يفصّل الكلام في بعضها، إذ ذكر مقتل عثمان بن عفّان (رض) إثر الفتنة التي وقعتْ في آخر أيّام خلافته، وذلك على أيدي الخوارج، ظلماً وغدراً، وقد سالتْ دماؤه وتلطّخ المصحفّ الذي كان بين يديه وهو صائم، مع أنّه كان له الفضل الأوّل في جمع القرآن الكريم، وهذا الغدر والظلم أوقعتْ ثائرة فظيعة وفجيعة بين المسلمين وكانتْ بلا شكّ سابقة خطيرة؛ لأنّ هذه الفِتن كانتْ كافيةً لكي تَخْلُقَ جوّاً رهيباً من الفوضى السياسيّة بين المسلمين، وكانتْ آثار هذه الفِتَن إلى الآن لم تخمد نيرانها، يقول شوقي:

أو كابنِ عثمانَ والقرآنُ في يده ... يحنو عليه كما تحنو على الفُطُم
ويجمعُ الآي، ترتيباً وينظمها ... عقداً بجيد الليالي غير مُنفصِمِ
جُرحانِ في كَبَدِ الإسلام ما التأما ... جُرحُ الشهيدِ، وجرحٌ بالكتابِ دمي

ليصل إلى أبي بكر الصدّيق الذي عُرف بمآثر ومفاخر كثيرة في الاسلام، وما دام الحديث عن أبي بكر الذي تولّى الخلافة بعد وفاة الرسولﷺ، فإنّ أبا بكر أُبْتلي بأشدّ البلاء، إذ لولا كان عزمه في صدّ حركة الردّة وانتصاره عليهم، التي تفشّتْ في معظم أنحاء الجزيرة العربيّة ما عدا مكّة والمدينة والطائف بعد وفاة النبيّﷺ، لَهابَ المسلمون أن يقضيَ أولئك المرتدّين على الإسلام والمسلمين، وإلى جانب ذكر الشاعر للعزم الذي أبداه أبو بكر، ذكر الشاعر أيضاً دوره في الفتوحات الإسلامية وخدماته الجليلة في نشر الإسلام، وعلى الرغم من ذلك لم يسلمْ أبو بكر(رض) من الاتّهامات التي وُجّهتْ إليه؛ لأنّه كان شديد الحرص في الحفاظ على الإسلام والسهر والدفاع عنه في أوقات المحن العصيبة، التي اشعل نيرانُها كثيرون من أدعياء الإسلام بعد وفاة الرسولﷺ، بل وقد أظهر حزماً وعزماً لا يلينان في مواجهتها وإخمادها،[٧٩٣] وفي هذا يقول شوقي مشيداً بدور الصدّيق الذي أنجى الاسلام والمسلمين من المرتدّين ودعاة النبوّة.

(٧٩٣) أحمد شوقي، **الشوقيّات**، ج١/ ص١٤٥-١٤٦.

ومـا بـلاءُ أبـي بَكْرٍ بِمُتّهِمٍ ... بعدَ الجَـلائلِ فـي الأفعالِ والخِـــــدمِ

بالحَزْم والعَزْمِ حاطَ الدينَ فـي مِحَنٍ ... أضلّتِ الحُلْمَ مِن كَهلٍ ومُحتَلِمِ

ثمّ يأتي الشاعر مرّة أخرى إلى الخليفة عمر بن الخطّاب: استذكاراً لما جرى بعد أن رحل الرسولﷺ إلى الرفيق الأعلى قائلاً: لا تلوموا عمر بن الخطّاب عندما يجادل قومه وطاف الذهول به؛ وعندما أَخَذَ سَيفَه مُشرِعاً، وتوعّد مَن يقول أنّه رحل، وقال: " إنّي لأرجو أن يُقطع أيدي رجالٍ وأَرجلِهم"؛[٧٩٤] وذلك لأنّ حبيبه الأفضل قد انتقل إلى الرفيق الأعلى، وفارقه إلى يوم القيامة، يبدو أنّ هذا الموقف الذي أبداه عمر بن الخطّاب، جعله الشاعر بمثابة مفصلة واحدة؛ وذلك لأنّه موقفٌ عظيم حقّاً، إذ هو تصوير لوفاة الرسولﷺ بلحظات قليلة، وهذه اللحظات بالتأكيد ليستْ لحظاتٍ عاديّة، إنّه مشهد لتلك اللحظات الذي يعبّر فيها الشاعر عن شدّة جزع عمر بن الخطّاب للرسولﷺ، وكيف أنّ خبر وفاته وفراقه له وانتقاله إلى الرفيق الأعلى قد مزّق قلبه وهاج به أيّ اهتياج، لدرجة أنّه لم يستطع أن يصدق ما سمعه من الخبر، يقول شوقي:

وَجِـدْنَ بالراشدِ الفاروق عن رُشُدٍ ... في الموت وهو يقينٌ غيرُ منبَهَـمِ

يُجـادل الـقـومَ مُستلّاً مُـهنـدّه ...في أعظمِ الرُسُلِ قَـدْراً كَـيفَ لَـمْ يَـدُم؟

لا تعذلوه إذا طافَ الذهولُ بِهِ ... ماتَ الحبيبُ، فضلّ الصبُّ عَن رَغَم

إلى أن يختم موضوع مدح الخلفاء الراشدين، وينتقل في البدء بانتهاء القصيدة، قائلاً:

خـلائـفُ اللهِ جلّـوا عَن مـوازنةٍ ... فـلا تـقـيسنَّ أمـلاكَ الـورى بـهم

هنا نستنتج أنّ الشاعر عند اكتفائه بذكر خلفاء الراشدين وانتقاله إلى الخاتمة، قد يكون رأى أنّ هذه الدائرة الزمنيّة خلال حكم الرسولﷺ وهؤلاء الخلفاء الأربع، هو مجد الحضارة الاسلاميّة الحقيقيّة التي يمكن للمسلمين أن يفخروا به، وما دون ذلك إلّا ما ندر فلم يكن كذلك، فحكّام المسلمين فعلوا ما فعلوا من الغدر والظلم حتّى تجاه رعيّتهم وأبناء ملّتهم، وهذا الغدر والظلم كالسوس نَخَرَتْ في جسم الأمّة بالخلافات المتداعيات وذهبتْ بهم نحو الانقسام والتفكّك، حتّى سارتْ بهم سيراً حثيثاً نحو التلاشي والفناء.

---

(٧٩٤)أحمد شوقي، **الشوقيّات**، ج١/ص١٤٥.

٣,٢,٣. ثالثاً: حسن الانتهاء

هذا المفصل والتشكيل الثالث من التشكيلات المفصليّة الانتقاليّة، الذي ينبغي للشاعر وللمتكلّم البليغ أن يتأنّق فيه، " وهو ما يسوقه الشاعر من عبارات تنبّه على تمام النص وتشعر بالخروج منه،"[٧٩٥] وقد علّلوا لوجه بلاغة هذا التشكيل المعنوي: أنّه آخر ما يعيه وينتبه إليه السامع في ذهنه، فيقرع السمع، ويرتسم في النفس، وربّما حفظ لقرب العهد به، فإذا كان آخر كلّ كلامٍ مختاراً مستوفياً شروط الحسن، تلّقاه السمع واستلذّه، حتّى جبر وعوّض ما كان قد وقع قبله من تقصير وعدم وفاء، ورسخ في الذهن، وإن كان بخلاف ذلك ترك انطباعا سيّئاً، وربّما أنسى محاسن ما قبله، وقد عرّفوا علماء البديع هذا الفنّ بقولهم: هو أن يكون آخر الكلام الذي يقف عليه الخطيب أو المترسّل أو الشاعر، كلاماً مستعذباً حسناً، وملائماً لما قبله ومناسباً للموضوع الذي يقول فيه، وأحسنه ما أذن بانتهاء الكلام لا يبقى للنفس تشوّقاً إلى ما ورائه.[٧٩٦]

وكما تحدّث أرسطو في "حسن الابتداء" فقد تحدّث أيضاً في "خاتمة الكلام"، وهي عنده مركّبة من أربعة أشياء: وذلك أن يقبل عند السامع من نفسه الصحة، ومن خصمه التهمة، ومن التفكير التقصير، ومن أن يدخل على السأم شيئاً من الألم ومن الذكر" أي: يجب أن تجعل السامعين مائلين إليك ومستأنسين من خصمك، وأن تكبّر أو تصغّر الوقائع الأساسيّة، وأن تثير الانفعال المطلوب في نفوس سامعيك وأن تنعش ذاكرتهم[٧٩٧]، وقد قال صاحب العمدة: " إذا كان أوّل الشعر مفتاحاً له، وجب أن يكون الآخر قفلاً له."[٧٩٨]

وسنقف على جمال هذا التشكيل البديعي في مدائح شوقي النبويّة، من خلال قصيدة نهج البردة التي يبدأ فيها للانتقال من الغرض الرئيس، إلى انتهاء قصيدته بكاملها، عن طريق التقديم والتأخير بين عنصرين، هما: الصلاة على النبيّﷺ أوّلاً، والرجاء والابتهال ثانياً، حيث يقول:

يا رَبِّ صَلِّ وَسَلِّم ما أَرَدتَ عَلى... نَزيلِ عَرشِكَ خَيرِ الرُسلِ كُلِّهِمِ

---

(٧٩٥) عبد الحميد عبد الله الهرامة، **القصيدة الأندلسيّة خلال القرن الثامن الهجري**، ص١٧٦.
(٧٩٦) أحمد مطلوب وحسن البصير، **البلاغة والتطبيق**، ٤٦٧؛ الشحات محمّد أبو ستيت، **دراسات منهجيّة في علم البديع**، ص١٢٣.
(٧٩٧) أرسطو طاليس، **الخطابة**: ص٢٥٥.
(٧٩٨) ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ج١/ ص٢٣٩.

مُحيي اللَيالي صَلاةً لا يُقَطِّعُها ... إِلّا بِدَمعٍ مِنَ الإِشفاقِ مُنسَجِمِ
مُسَبِّحًا لَكَ جُنحَ اللَيلِ مُحتَمِلاً ... ضُرًّا مِنَ السُهدِ أَو ضُرًّا مِنَ الـوَرَمِ
رَضِيَّةٌ نَفسُهُ لا تَشتَكي سَأَماً ... وَما مَعَ الحُبِّ إِن أَخلَصتَ مِن سَـأَمِ
وَصَلِّ رَبّي عَلى آلٍ لَهُ نُخَبٍ ... جَعَلتَ فيهِم لِـواءَ البَيـتِ وَالحـرَمِ
بيضُ الوُجوهِ وَوَجهُ الدَهرِ ذو حَلَكٍ . شُمُّ الأُنوفِ وَأَنفُ الحادِثاتِ حَمى

يدعو شوقي ربّه في هذه الأبيات بالصلاة والسلام على رسول اللهﷺ، ويبيّن أنّه يظلّ يُحيي الليالي مستيقظاً بين الصلاة والصلاة، يبكي إشفاقاً على أمّته، ويطلب لها المغفرة، والعفو عن زلّاتها، كما يصف رسول اللهﷺ، بقناعة النفس ورضاها، والجدير بالذكر، أنّ الذين سبقوا شوقي في مدح النبيﷺ لم يصلوا إلى أن يجمعوا كلّ خصال النبيّﷺ وينبّهوا عليها ويشيروا إليها، ولقد تنبّه شوقي لذلك، ولم ينسَ في هذا المقام آله الطيّبين الطاهرين فهم حُماة البَيتِ والحَرم، وهم بيض الوجوه وذوو كرامة وعزّة، مهما ألّمتْ بهم الحادثات والكرب والبلاء فهم صابرون محتسبون لله تعالى. ويمضي يقول شوقي:

واهدِ خير صلاةٍ منك أربعةً ... في الصحب، صُحبتُهم مرعيّة الحُرُم
الراكبين إذا نادى النبيُّ بهم ... ما هالَ مِن جَلَلٍ، واشتدّ مِن عَمـم
الصابرينَ ونفسُ الأرض واجفةٌ ... الضاحكينَ إلى الأخطار والقُحَـم

وفي هذه الأبيات يدعو شوقي بالصلاة على الخلفاء الراشدين وما كان لهم من الأثر في حياطة الدين، فهم أصحاب رسول اللهﷺ المرعيّة صداقتهم وصحبتهم، وهم الراكبون مع رسول اللهﷺ كلّ المخاطر إذا نادى صاحبهمﷺ عند الأهوال والشدائد وهم الصابرون المحتسبون، الكاظمين الغيظ ضدّ بلاء الأعداء، وهم المقدامون بانشراح على الأمر الشاقّ الذي لا يكاد يركبه أحد، وليصل بالدعاء للشعوب المسلمة، يُتْبعُ ذلك بمناجاةٍ لربّه؛ لأنّه رجلٌ مسلم تَهمّه مصلحة المسلمين، " شاكياً ربّه مواجعه وأحزانه وهو يرى أمّته ممزّقة، ووطنه محزوناً، وأُناسَه مُستضعَفين، بعدما دانتْ لهم الدنيا وهم ينشرون النور في مهاويها ونجودها."[٧٩٩] إذ يقول:

(٧٩٩) عبد الرحمن بغداد، **اسلاميّات أحمد شوقي**، دراسة نصّيّة تناصيّة، ص٢٣٠.

يارِبِّ هبّت شعوبٌ من منيّتها ... واستيقظتْ أمّمٌ مِن رَقْدَةِ العَدَم

سعدٌ ونحسٌ، وملكٌ أنتَ مالِكُهُ ... تُديلُ مِنْ نِعَمٍ فِيه، ومِنْ نِقَم

ليختم شوقي قصيدته بدعاء فيه التوسّل والرجاء، فيدعو الله اللطيف متوسّلاً بالرسولﷺ أن يلطف بالمسلمين، وأن يعين الله شعوب الإسلام، وأن يقيلَها من عَثْرَتها ويُعينَها على نهضتها بلطفه وفضله، وبحِكمته المتينة؛ لأنّ الحِكمة هي أساس كلّ الأمور، وهذه المعاني ذكرها الشاعر في خمسة أبيات، ويكرّر الدعاء ويؤكّد أنّ الله قد أحسن إلى المسلمين، ويطلب من الله تعالى أيضاً أن يمنحهم حسن الختام كما منحهم من قبل حسن البداية، إذ يقول:

رأى قضاؤُك فينا رأيَ حِكْمَتِهِ ... أكرمْ بِوَجْهِكَ مِن قاضٍ ومُنتقِـــم

فالْطُفْ لأجل رسول العالمِينَ بنا ... ولا تزدْ قومَه خَسْفاً ولا تسُم

يا ربِّ، أحسنتَ بدءَ المسلمينَ بِه ... فتمّم الفضلَ، وامنَحْ حُسْنَ مُخْتَتَم

وشوقي في خاتمة هذه القصيدة، نحا إلى الناحيّة الاجتماعية الحضاريّة، من دون أن يغادر فناء الموضوع الأساس، فهو قد رسم حنينه إلى زمن الراشدين، فجر الدعوة المحمّديّة المظفّرةﷺ، مستلهماً إيّاه في ما يقيل عثرة الحاضرة، ويعدُ بالمستقبلات الكبيرة لأمّة الاسلام؛[٨٠٠] لهذا نجد آفاق الشاعر تتعدّى أحاسيس الذات بالأمور والمآثر الشخصيّة والأمور الخارجة عنها والمتّصلة بها، إلى أن يتّحد بقضايا الأمّة والوطن، ولعلّ تفسّخ المجتمع وانحدار القيم، وانقسام الشخصيّة، والعزوف عن الأخلاق النبيلة، والمطامح العظمى، إلى المصالح الفرديّة، كلّ ذلك كان الدافع إلى القول: "ولا تزد قومه خسفاً ولا تسُم"

وكان شوقي في الختام له رسالة، داعياً إلى بناء واقع حضاري جديد، ولا بدّ للأمة التي تريد النهوض أن تصبر على المصاعب؛ لأنّ الطريق مفروش بالأشواك لا بالرياحين، ونلاحظ الحبّ والحنان والإشراق الروحيّ في جميع أشعاره عن الدين، والذي يتفاعل مع هذه القضايا لتمثّل مشاعرها في أدوار تجاربه وتحسّسه بمشاكل الفرد والمجتمع، وهو إذ يتوجّه إلى ربّ العالمين بصلاته، منحنياً أمام قضائه الذي لا يُرد، إنّما يؤكّد على ذلك في شعره المشتعل

(٨٠٠) أحمد شوقي، **الشوقيّات**، ج١/ ص١٤٧.

بالإيمان العميق، بالانتظار لِمَدَدِ العناية الإلهيّة في كلّ شأن تأتيه البشريّة، أفراداً وجماعات، ويستمرّ بمنحاه، فكر الفلاسفة التوفيقيّين بين النقل والعقل، الدين والاختيار الانسانيّ، ونرى أنّ هذه النفحة التي ختمتْ بها القصيدة، استلحمتْ الشأن الدينيّ الخاصّ بالمسألة الانسانيّة البحتة، فصلُح كلام شوقي لغةً لكلّ أمّة تبحثُ إلى صناعة عمّا يوشّح غدها بالألق مرّة أخرى، ويحفّز في إنسانها النهوض إلى صناعة التأريخ، مؤيِّداً من لدن الله عزّ وجلّ.(٨٠١)

وأنّ شوقي الشاعر مولعٌ بتتويج قصائده بما يستقطب أهمّ معانيها من ألفاظ ولا تستوقفنا في ذلك ظاهرة إيحاء آخر لفظ من القصيدة بنهايتها فحسب، بل يستوقفنا ثراء الدلالة فيها وأحكام قفلها، ففي لفظ "مختتم" جمع الشاعر رجاءه في حسن خاتمة المسلمين ورجائه في حسن خاتمة القصيدة، فهذا اللفظ يعدّ من الألفاظ المتمكنّة التي هي ليستْ مناسبة للمقام فحسب؛ بل هي مناسبة كذلك للمساهمة في تقوية دلالة ختام القصيدة، إلى جانب الألفاظ (بدء، تمّم، منح) والتي يحملْنَ في طيّاتهنّ حسن الابتداء والغرض الرئيس – مدح الرسولﷺ– والختام بلفظ (مختتم)، فالقصيدة، منذ المطلع إلى الختام، في أفكارها الرئيسة والثانويّة، تحمل المدّ الشعوري الواحد الذي لا يهدأ ولا ينقبض إلّا ليعود في انتفاضة الشعور والتفاتة الخاطرة، إلى أداء التجربة العميقة الصادقة.

ولكي نتفهّم أكثر، فإنّ مقاطع تشكيل قصيدة نهج البردة تتكوّن من عشرة مقاطع، ويتشكّل كل مقطع من الدلالات السياقيّة المتعدّدة التي تجتمع في النهاية حول سياق عام هو:المُرسِل (أحمد شوقي) ⟵ الرسالة (نهج البردة)⟵ المرسَل إليه (الأمّة الاسلامية) وانطلاقاً من هذا السياق، فقد تدرّج المجموع الإجمالي للقصيدة على مسار الأنساق التالية(٨٠٢):

(٨٠١) أحمد شوقي، **الشوقيّات**، ج١/ ص١٤٧-١٤٨.
(٨٠٢) عبد الرحمن بغداد، **اسلاميّات أحمد شوقي**، دراسة نصّيّة تناصيّة، ص٢١٨.

قصيدة نهج البردة	رقم الأبيات
النسيب النبويّ	(١-٢٤)
التحذير من هوى النفس	(٢٥-٣٩)
مدح الرسول الكريمﷺ	(٤٠-٥٣)
التحدّث عن معجزاتهﷺ	(٥٤-٧٤)
الحديث عن مولدهﷺ	(٧٥-٨٢)
قصّة الإسراء والمعراج	(٨٣-٩٣)
العودة إلى الحديث عن معجزاتهﷺ	(٩٤-٩٩)
مدح الرسولﷺ مرّة أخرى	(١٠٠-١٧٦)
التوسّل والتشفّع بالرسولﷺ	(١٧٧-١٨٥)
المناجاة والابتهال لله تعالى	(١٨٦-١٩٠)

أمّا التشكيلات الانتقاليّة في قصيدة "**ذكرى المولد**" فقد انبنى الشاعر النصَّ بشكل مثلّث في محطّات دلالية ثلاثة، بأجزاء غير متقاربة في الكمّ، وإذا بدأ شوقي قصيدة "نهج البردة" بأربعة وعشرين بيتاً في الغزل، فقد جرى على هذه السنّة في قصيدة "ذكرى المولد" أيضاً، إذ يبدأ النصّ بمقدّمة نسيبيّة مصطنعة، غير أنّ نسيبه إنّما تلذّ الآذان إلى الإنصات له، ويطيب للنفس التغنّي به.[٨٠٣]

والمقدّمة النسيبيّة التي هي **المحطّة الأولى** فقد وقعتْ " في أحد عشر بيتاً، يبكي فيها الشاعر على شبابه وهواه بُكاءً حارّاً،"[٨٠٤] يستهلّ بها تجربته بُغية الإحماء العاطفي وتفتح القريحة الشعرية، على هَدي كعب بن زهير في قصيدته (بانت سعاد) وسنّة القدامى في مدائحهم للرسول الكريمﷺ، وقد افتتح شوقي قصيدته، بفعل الأمر (سلوا) وهذا يعطي للقصيدة

(٨٠٣) عبد الرحمن بغداد، **إسلاميّات أحمد شوقي**، دراسة نصّيّة تناصيّة، ص٢٠٧.
(٨٠٤) طاهر مصطفى علي، **قراءة أسلوبيّة في قصيدة (ذكرى المولد) للشاعر أحمد شوقي**، ص٣٠٥.

جلال القِدَمِ، ويجمع فيها بين جدة الأحداث وقدم الاستخدام، وتدور كل ألفاظ المقدّمة وتعابيرها في إطار البكاء والذكرى والسلوى والموت والعذاب والغربة وفقد الأحبة... فما من بيتٍ في المقدّمة إلّا ويتردّد مثل هذه المعاني.

ولقد تكرّرتْ بعض الألفاظ، وتشابهتْ بعض التعابير، منها لفظ (القلب، والجمال، السؤال، الدموع...) ؛ وذلك لأنّ الشاعر كرّر العديد من مشاعره، وليس للخيال والصورة الفنّيّة جهدٌ ولا أثرٌ في مقدّمته ولهذا يمكن القول: إنّ استعراض مضمون أبيات المقدّمة في قصيدة "ذكرى المولد" جميعاً في سياقٍ واحد، فهي عاطفة واحدة، تتجلّى في مظاهر متعدّدة، وإنّ شوقي إنسان مفجوع قبل كلّ شيء، وأنّه أجاد وأحسن فحسب، وأبيات مقدّمته لم يبلغ درجة براعة الاستهلال، والملاحظ أنّ ظاهر فعل الأمر (سلوا) مستخدماً من أجل الحيويّة التي يوحي بها والنشاط الذي يبعثه لا من أجل تناوب في الكلام الحقيقي وبين آمرٍ ومأمور، بل يستدعي المشاركة من طرف نصّاني بينما حقيقته هي الافضاء إلى تشريك المتقبّل، وهو يحوم في سوح الحبّ والحكمة في مواجهة صروف الدهر والدعوة إلى عمل الخير، يقول شوقي:

سَلوا قَلْبي غَداةَ سَلا وثابا ... لَعلَّ على الجَمالِ لَهُ عِتابا
ويُسألُ في الحوداثِ ذُو صَوابٍ ... فَهَلْ تَرَكَ الجمالُ لَهُ صوابا
وكنتُ إذا سألتُ القلبَ يَوْماً ... تولّ الدمعُ عَنْ قَلْبِيَ الجَوابـــا
ولِيَ بينَ الضلوعَ دَمٌ ولَحْمٌ ... هما الواهي الذي ثَكِلَتْ شبابـــا
تسرَّبَ في الدموع فقلتُ ولّى ... وصَفّقَ في الضلوع فقلتُ ثابـا

والمحطّة الثانية أخلاقية لبناء فكر إصلاحي من تهذيب وتذكير وحِكَم وكلّ ما هو من وسائل الشاعر الكلاسيّ في معالجاته الأخلاقيّة في إطار خمسةٍ وثلاثين بيتاً، وظّفها جسراً للعبور إلى المبتغى والمديح، إذ يبدأ هذه المَحطَة بذم الدنيا ويشبهه بالحيّة الرقطاء شديدة السُم، و" لعلّ من أعظم الأسباب إلى السعادة في الدنيا، والنعيم في الآخرة، هو صرف الإنسان المؤمن همّه عن الدنيا، وتحقيره لها، وعدم النيل منها، بل ولا بدّ من نفض يده عنها؛ لأنّه سِيدَ عليها وليس لها عليه سلطان"(٨٠٥)، بقوله:

(٨٠٥) عبد الرحمن بغداد، **إسلاميّات أحمد شوقي**، دراسة نصّيّة تناصيّة، ص١٦٣.

أخــا الـدُنيـا أرى دُنيـاكَ أفعـى ... تُـبدّل كلّ آونـةٍ إهابــا

وأنّ الـرقـطَ أيـقظُ هاجِـعاتٍ ... وأترعُ في الظلالِ السِلْمِ نابا

وَمِـنْ عَـجَبٍ تُـشيّـبُ عاشِقيها ... وتُفنيهم وما بَرِحَتْ كَعابا

فـمَنْ يَغترُّ بالدنيـا فإنّي ... لَبِسْتُ بـها فأبليتُ الثوابــا

لها ضَحِكُ القيانِ إلى غَبيٍّ ... وَلِيَ ضَحِكُ اللبيبِ إذا تغابى

وفـي رحـاب الـذم والحـذر مـن الـدنيا، ينتقـل شـوقي " ليلقـي المتـاع والرحـال بـين يـدي الله تعالى، وفي قلبه يقين بغفران الله له؛ لذلك كان في رحلة الإياب يرجع إل الله بقلب سليم منيب مطمئن"[٨٠٦] وفـي كثير من جوانب شعر شوقي سواءً كان في مدائحه أم في غيره، يتردّد هذا اللحن الديني وما يتّصل به من تمجيد الاسلام وشعور الانسان في مواقف كثيرة بأنّه راسخ الإيمان صادق العقيدة، يقول:

فلم أرَ غيرَ حُكمِ اللهِ حُكماً ... ولم أرَ غيرَ بابِ اللهِ بابـا

وأنّ الـبرَّ خـيرٌ فـي حياةٍ ... وأبـقى بَعْدَ صاحبه ثوابا

وأنّ الـشرَّ يَصدعُ فاعـليهِ ... ولـم أرَ خـيِّراً بالـشرّ آبـا

ومـن خـلال هذه المحطّـة أيضـاً ينتقـل شـوقي ويثيـر مسـائل مهمّـة، إذ سـخر مـن الـذين يصلّون ويصـومون ولكنّهم لا يزكّون، وأنـذرهم بـأنّ الله قد أحصـى نصـيب الفقراء مـن أمـوال الأغنياء، والذي يؤثّر ماله على طاعة وحبّه خاسر، يقول:

عجبتُ لمَعْشَرٍ صلّوا وصاموا ... عواهرَ خشيةً وتُقى كِذابا

ثمّ ضرب مثالاً لآثار الزكاة، من منطلق أنّ الزكاة حقّ لفقراء المسلمين على أغنيائهم، فقال إنّ كثيراً من الفقراء واليتامى أصحاب نبوغ، فالخير للأمّة في رعايتهم، قائلاً:

وتُلْفيهِم حِيالَ المالِ صُمّاً ... إذا داعي الزكاةِ بِهِم أهابــا

وجَهَرَ بأنّ الأموال في أيدي أصحابها عارية، فيجب أن تكون شركة بينهم وبين –

(٨٠٦) عبد الرحمن بغداد، **إسلاميّات أحمد شوقي**، دراسة نصّيّة تناصيّة ، ص١٦٨.

المحتاجين؛ لأنّ الله الرزّاق إذا كان قد يَسرَ للأغنياء سُبُلَ الثراء فإنّه لم يغفل حقوق الفقراء والضعفاء فيها، وفي هذا المعنى يقول:

لَقَدْ كتموا نصيبَ الله منهُ ... كأنّ اللهَ لمْ يُحْصِ النصابـــا

وحذّر الأغنياء من البخل بِمالِهِم لدرجة يعدلون في حبّه كحبّهم لله؛ لأنّ هذا الحبّ والإمساك الشديد يحنق الفقراء ويمدّ لهم المصائب والثورات، إذ يقول:

وَمَنْ يَعْدِلْ بِحُبِّ الله شيئاً .. كَحُبّ المالِ ضَلّ هوى وخابا
ولولا البخلُ لَمْ يُهلكْ فريقٌ ... على الأقدارِ تَلْقاهُم غِضابا

ثمّ عاد شوقي في ختام هذه المحطّة ليسخّرّ شعره الإسلامي لتحسين العلاقات الاجتماعية بين الناس، فضلاً عن تهذيب أخلاقهم، بحيث كان يرى في الدين عامّةً والإيمان خاصّةً عاملاً أساسيّاً لنزع التفرقة والتكبّر من النفوس، إذ لا فرق عند المؤمن بين غنيٍّ وفقير ورفيع ووضيع بل يجد الناس كلّهم سواسية،(٨٠٧) ويرغّب الأغنياء في البذل، وأن يقدّموا من مالِهِم عملاً صالحاً ينفعهم عند الله، ويدلّل على " المساواة الطبيعيّة بين البشر؛ لِيبشّر بها الذين يستأثرون بالمال لأنفسهم ولا يريدون أن يجعلوا للفقير نصيبا"(٨٠٨) فقال: إنّ الهواء يخترق الأكواخ كما يخترق القصور، وأنّ الشمس ترسل أشعّتها إلى الخصيب والجديب وإلى الغنى والفقير، وأنّ الماء يروى الأسد والكلاب، وأنّ الموت حتمٌ لا يهرب منه ثريٌّ ولا مُعدم، وأنّ الناس جميعاً يتساوون بعد الموت فيرقدون في الثرى، ليزهدهم في اكتناز المال، وفي هذا المعنى يقول شوقي:

ألـمْ تَـرَ لِلـهـواءِ جَـرى فـأفضى ... إلـى الأكواخ وٱخْـتَـرَقَ القبابا
وأنّ الشمسَ في الآفاقِ تَغشى ... حِمى كِسرى كما تَغشى اليَبابا
وأنّ المـاءَ تُروى الأُسـدُ مِـنْـهُ ... وَيَشْفي مِنْ تَلَعْلُعِها الكِلابـــا
وسـوّى الله بينكم المنـايا ... ووسَّدَكُـم مَـع الـرُسُـل الـتُرابـــا

(٨٠٧) عبد الرحمن بغداد، **إسلاميّات أحمد شوقي**، دراسة نصيّة تناصيّة، ص١٦١.
(٨٠٨) شكيب أرسلان، **شوقي أو صداقة أربعين سنة**، ص٢١٩.

أمّا **المحطّة الثالثة** فهي صميم التجربة وغايتها الأولى، وقد وزّعها على عناوين عدّة متنوّعة، وفيها يفصّل شوقي مدحه للرسولﷺ ببيان شمائله وأوصافه النبيلة والاشادة بفضائله النبويّة والقياديّة، وأثره في الهدي إلى الله، وعن جهاده في أداء الرسالة، والتمكين لها، وإعلاء كلمتها، والوقوف عند ذكر البشائر التي اقترنتْ بمولد النبيّﷺ، ثمّ عن فضله على الأعقاب مِن بعد إذ هداهم الطريق الأرشد إلى المجد، وعلّمهم كيف تكون الإمرة على العاملين[٨٠٩] في ثلاث وعشرين بيتاً، وهي باعث إثارة الذاكرة في إحياء الذكرى والمناسبة في إطار تجربة أدبيّة خالدة.[٨١٠]

وأرسلَ عائلاً مَنكُم يَتيماً ... دنا مِن ذي الجَلالِ فكانَ قابا
نبيُّ البرِّ بَيّنَه سَبيلاً ... وسنّ خلالَه وهَدى الشعابا
تفرّقَ بَعْدَ عيسى الناسِ فيهِ ... فلمّا جاءَ كانَ لَهُم مَتابا
وشافي النفسِ مِن نزعات شرٍّ ... كشافٍ من طبائِعِها الذئابا
وكان بيانُه للهدى سُبُلاً ... وكانتْ خيلُه لِلْحَقّ غابا
وعلّمْنا بناءَ المَجْدِ حتّى ... أَخَذْنا إمرةَ الأرضِ اغتصابا

ونرى الشاعر في بيتين رافضاً مذهب المتشائمين، إذ يقول:

وما نَيْلُ المَطالبِ بالتمنّي ... ولكن تؤخذ الدنيا غِلابا
وما استعصى عَلى قَوْمٍ مَنالٌ ... إذا الاقدامُ كان لَهمْ رِكابا

ثمّ ينتقل الشاعر إلى مدح الرسولﷺ وذلك في إشارة عابرة إلى مولده والبشائر التي لازمته متأثّراً في ذلك بما سجّلته كتب السيرة النبويّة من المعالم الأخّاذة والمعبّرة عن حقيقة مشرّفة لا محيد عنها، والفضل الذي أسدتْه أمّه إلى العالَمين، إذ أَتَتِ الدنيا به كما تأتي السماء بشهاب جديد، فملأ الحجاز أوّل العهد به نوراً، وما زال نوره يسطع جَنَبَاتُ الأرض بالتوحيد والهداية وأنقذ العالَمين من براثن الضلالة والغواية، فأخرج الناس من الظلمات إلى النور وشرع لهم ما ينفعهم على مرّ الأزمنة والدهور،[٨١١] وفي كل ذلك إنّما يصف شوقي.

---

(٨٠٩) سعاد عبد الوهاب عبد الكريم، **إسلاميّات أحمد شوقي**، دراسة نقديّة، ص١٤٣.
(٨١٠) طاهر مصطفى علي، **قراءة أسلوبية في قصيدة (ذكرى المولد) للشاعر أحمد شوقي**، ص٣٠٥.
(٨١١) عبد الرحمن بغداد، **إسلاميّات أحمد شوقي**، دراسة نصّيّة تناصيّة، ص٢٠٦.

تجلّى مولدُ الهادي وعمتْ ... بشائره البوادي والقِصابـــا

وأسدت للبريّة بنت وهبٍ ... يداً بيضاء طوّقتِ الرقابـــا

لقد وضعتْهُ وهّاجاً مُنيراً ... كما تلِدُ السمواتُ الشهابـــا

فقام على سماءِ البيت نوراً ... يُضيء جبال مكّة والنقابا

وضاعتْ يثربُ الفيحاءَ مِسكاً وفاحَ القاعُ أرجاءً وطابـــا

ومن هذه المحطّة أيضاً يعترف شوقي أنّه قد جاوز قدر الرسولﷺ بالجرأة على مدحه، ولكن ما منحه الشجاعة في هذا المدح هو انتسابه للرسول الكريم واتصاله به، وأوّل هذا الانتساب والاتصال هو أنّ الشاعر من أمّة النبيّ محمّدﷺ، ثمّ أنّه يدّعي الانتساب إلى البلاغة والفصاحة التي هي مشرّع من نبع الرسولﷺ الفيّاض، ولمكانة الرسولﷺ من الفصاحة والبلاغة ومن الكرامة ولتفضّل على غيره من الناس فإنّ شوقي حين يمدحهﷺ فإنّما يرتفع بذلك إلى عُليا سماوات الفخر والاعتداد بالنفس، يقول:

أبا الزهراءِ قَدْ جاوزتُ قَدْري ... بِمَدْحِكَ بَيْدَ أنّ لِيَ انتِسابـــا

فمـا عَرِف البلاغةَ ذو بَيانٍ ... إذا لَمْ يَتّخِذْكَ له كتابـــا

مدحتُ المالكينَ فزِدْتُ قَدْراً ... فحينَ مَدحْتُكَ اقتَدْتُ السَحابا

ثمّ يصير إلى التوسّل، كما رأيناه في توسّل نهج البردة، حيث يذكر أنّ النبيّﷺ كان له في كلّ نازلةٍ نزلتْ به نِعم العون ونعم المُجير علاوة عن عاطفة الولاء له، فنراه فيه حديّاً غيوراً على قومه، يألَمُ لِحالهم، ويسأل الله فيهم ويتوسّل بالنبيّﷺ مخاطباً إليه أن يبدّل أبناء دينه من النحس سعداً وأن يهديهم سواء السبيل، والشاعر في توسّله هنا أدقّ تعبيراً، وأبعد في خطابه من الإيهام والتشكيك، فهو يتوجّه إلى الله بالسؤال وإلى النبيّ بالرغبة أن يكون وسيلته إليه، ليستجيب الدعاء؛[٨١٢] لينقذ هذه الأمّة التي تعاني المآسي والنكبات، يقول شوقي:

سألتُ اللهَ في أبناء ديني ... فإن تكنِ الوسيلةُ ليَ أجابا

وما للمسلمينَ سِواكَ حِصْنٌ ... إذا ما الضرّ مَسّهُم ونابا

كأنّ النحسَ حِينَ جرى عَلَيهم ... أطارَ بِكُلّ مَمْلَكَةٍ غُرابـا

(٨١٢) سعاد عبد الوهاب عبد الكريم، **إسلاميّات أحمد شوقي**، دراسة نقديّة، ص١٤٥.

ثمّ يعود مرّة أخرى إلى الوجه الواقعيّ المجتمعيّ، بعيداً عن الاستذكار الإيمانيّ للمولد الشريف، فيقيم الشاعر بذاك تواصلاً دائماً، وغالياً عليه، بين اللحظة الفنّيّة وحاضر قومه المنحرفين عن جادّة الرحمن،"[٨١٣] يقول شوقي:

وَلَو حَفَظوا سَبيلَكَ كان نوراً ... وكانَ مِنَ النحوسِ لَهُم حِجابا

بنيتَ لَهُم من الأخلاقِ رُكناً ... فخانوا الرُكنَ فانهدمَ اضْطِرابا

وقبل أن يختم شوقي قصيدته، يرجو للمسلمين مسيحاً يجدّد ويحي فيهم حبّ العلم والأخذ بالتطوّر العلمي؛ وفي هذا إشارة ضمنيّة إلى أوروبا، وكيفيّة اتّخاذ عالم المسيحيّة بالعلم والأخذ بأسباب التطور والتقدّم العلمي؛ وما هذا الرجاء الذي ترجّاه الشاعر إلّا ليرجع لهذه الأمّة العظيمة مجدها التي كانوا خير الأمم وأرقاهم، إذ يقول وينتهي القصيدةَ بهذا البيت:

وفي هذا الزمانِ مَسيحُ عِلْمٍ ... يَرُدُّ على بني الأُمَمَ الشبابا

وإذا انتقلنا إلى قصيدة **الهمزيّة النبويّة** نجد الشاعر افتتح قصيدته بقوله:

وُلِدَ الهُدى فَالكائِناتُ ضِياءُ ... وَفَمُ الزَمانِ تَبَسُّمٌ وَ ثَناءُ

هذا البيت من جيّد الابتداءات المشتملة على براعة استهلال، وذلك لأنّ الشاعر استطاع أن يؤدّي ببيت واحد معنى ودلالة عميقة؛ ولأنّ المطلع لدى شاعر بحجم أحمد شوقي لا يجيء اعتباطيّاً، ولا يهب نفسه للنصّ مجاناً، وإنّما يجيء علامة لغويّة ترابط عند مدخل القصيدة، فقد ذكر أنّ هذه الولادة أضاءت الكائنات، إذ إنّ البشر جميعهم مهما اختلفت ثقافتهم وطقوسهم في الفرح، فإنّهم يتّخذون من النور والأنوار قاسماً مشتركاً ضمن مراسم الأفراح الجماعيّة بمختلف حجمها، بل إنّ مِن مراسم الاحتفال في كثير من الحفلات الحديثة التلاعب بتشكيلات الضوء ودرجات وقوى الإضاءات، بل وتلوين الضوء أحياناً من خلال السطح الزجاجي للمصابيح المنبعث منها الضوء بألوان مختلفة وبدرجات مختلفة.[٨١٤]

---

(٨١٣) أحمد شوقي، **الشوقيّات**، ج١/ ص١٠١.

(٨١٤) ياسر عثمان، **الضوء ومآلات الدلالة في قصيدة "ولد الهدى" لأمير الشعراء**، ص٤-٥.

فالهدى اسمٌ كان شوقي أوّل من استخدم هذا الاستخدام، وأوّل مَن خَلَعَه على الرسولﷺ، وقد رأينا ما لهذا الاستخدام من دلالة، إذاً فالخطاب في الأبيات السبعة الأولى حقّق الموضوع؛ لأنّ الوصف المدحي المطلعي يراد به نوع من القابليّة لدى القارئ لاستقبال المحتوى، ففي قوله: (الهدى، الكائنات ضياء، أنت شمس، فم الزمان، حديقة الفرقان ضاحكة) هي تشبيهات والتي تدور في فلك النور والهداية، وتعكس هذه الألفاظ عالمه الذي احتفى به بأروع صورة وأخيلة والموسيقى اللفظيّة.

وقد ولّدتْ هذه التشبيهات تشاكلاً في الصورة والمخيال والذي يحوم حول نقطة مركزيّة هي الـ" فم" باعتباره وسيلة تعبير وظّفها الزمان أوّلاً ثم وظّفها المكان؛ ولذلك فإنّ شوقي في قصيدة الهمزيّة النبويّة برع في الاستهلال وحسن الابتداء، وذلك لإمكانيّة الشاعر رسم تشكيلة مشرقة من مجموعة صور ورموز ذات دلالات، وانتقاله من أدقّ الخلجات الداخليّة إلى عالم جديد يزدهي صفاء وبهجة، وهكذا تتجلّى عبقريّة المقدّمة في التعاطي مع مفردات الضوء وتوظيفها ضمن سياقات غايةٍ في الإبداع، وهذه العبقريّة لا تقف عند تحريك دلالة الضوء من الحسّيّ إلى المعنويّ وحسب، بل تتجاوز ذلك إلى تأكيد عالميّة الضوء، ومن ثمّ عالميّة الهدى والهَدْي المحمّديّ.[٨١٥]

والقضيّة المعالجة في الخطاب الشعري للهمزيّة النبويّة هي قضيّة الرسولﷺ بكلّ جزئيّاتها، بحيث يمكن توزيع القصيدة على ثمانية مقاطع متفاوتة في عدد أبياتها، وكل مقطع جزئي يصلح أن يكون قصيدة مستقلّة يؤدّي غرضاً خطابيّاً يقصده المرسِل، غير أنّ المتعمّق لحركة النص أفقيّاً وعموديّاً يرى أنّ مقاطعه تتآزر فيما بينها لتشكّل بنية كلّيّة كبرى، وتخلّلتِ المقاطع توظيف الألفاظ والمفردات الدينيّة والتاريخيّة حتّى ينسجم مع سياقه الثقافي والحضاري.[٨١٦] ونكتفي بهذا القدر من الإشارة في تشكيلات الانتقاليّة في الهمزيّة النبويّة؛ لأنّه كما قلنا نأخذ الأبيات على سبيل المثال وليس على سبيل الحصر.

---

(٨١٥) ياسر عثمان، **الضوء ومآلات الدلالة في قصيدة "ولد الهدى" لأمير الشعراء**: ص٤.

(٨١٦) عبد الحق سوداني، **التماسك النصي، مقاربة لسانية نصيّة في قصيدة الهمزية النبوية لأحمد شوقي**، ص٥٣-٥٦.

الخاتمة

وأخيراً أقول ربّما ليس للجمال تعريف علميّ محدد، فالجمال في معظمه يُدرَك ويحسُّ ولا يُدرس، وهو يُبهرك ويؤثّر فيك، ولكنّك لا تستطيع أن تجد له تحديداً قاطعاً مانعاً، لِما أنّه يقوم في معظمه على الذوق والذوق أمرٌ فردي ونسبيّ، أمّا الخبرة الجماليّة فهي القدرة التي تجعلنا نتحسّس بها الجميل في الفنون والطبيعة، وهذه القدرة تنمّى بالممارسة والمران.

وأنّ الفنّ تجسيد لمظاهر الجمال والارتقاء بها لتكون أكثر إيحاءً؛ لذلك عرّف بأنّه: تصوير للطبيعة والارتقاء بها عمّا هي في الواقع، أي أنّ الفنّان دائماً يضفي على الأثر الفنّي ظلالاً من إحساسه و شخصيّته، والأدب فنٌّ جميل؛ بل هو من أرقى الفنون الجميلة؛ لأنّه يجمع إلى جمال الكلمة عذوبة النغم، وروعة الخطوط، وعبقريّة الألوان، ونشاط الحركة، وعبقريّة الفكر والخيال للأديب المبدع.

والشعر هو صدى العاطفة المتأجّجة من فؤاد شاعر أرّقه الحبّ، أو أضناه الحزن أو هزّته الأريحيّة، أو أثاره مشهد الجمال في أيّ مكان، أو منظر الحسن ورفعة الأخلاق في حليم كريم، وفي بناء خيالي مصوّر

وفي إطار التشكيلات البديعيّة قدّم شوقي في مدائحه النبويّة لوحاتٍ فنّيّة جميلة ومثيرة، أبهرنا بجمال تشكيلاته البديعية التي رسمتْ صوراً ناطقة ومشاهد حيّة، نسينا مع روائعه مشقّة الرحيل، وعناء الترحال، وعشنا مع مدائحه سعادة الشعور ولذّة الروح وصور الشمائل النبويّة وفضائله الكبرى، فكانتْ حقّاً جماليّات لاستثمار الجمال من الجميلات.

هكذا غنّى شوقي فأضحتْ كلماته فنوناً وأفنانا، وألقتْ بتشكيلاته من شتّى ألوان البديع، وترنّم بكلماتٍ مختارات هزّتِ القلوب ووجّهتِ العقول، وتبوّأتْ مدائحه النبويّة أمكنةً عالية، فغدتْ كالرايات الخافقات، وأصابتِ المجد في الوهاد والربوات، فأضحتْ كعقد الدُرِّ في جياد الغيد والحسناوات، وكالتيجان المرصّعة بالجواهر واللآلئ فوق رؤوس العظماء.

وأخيراً وبعد هذه الرحلة البحثيّة والمعرفيّة المضنية مع مدائح شوقي النبويّة، وعَقِبَ الخوض في ثنايا جماليّات التشكيل البديعي في هذه المدائح، خلصتُ إلى جملة من النتائج، و كالآتي:

١- إنّ فنون البديع وتشكيلاتها أعلى من الزركشة والتزيين وأقرب إلى الانفعال الجمالي، وهي لا تقف عند الشكل واللفظ فحسب، بل تتجاوز ذلك إلى المضمون والمعنى، بل والإيحاء والتأثير؛ ولهذا ينبغي إعادة النظر في هذه الفنون بهدف كشف الإمكانات التشكيلية والشعريّة التي تتوافر فيها، والتي تتّصل بالصياغة الأدبية في مستوياتها المختلفة.

٢- تجلّتْ الوظيفة الدلاليّة والإيحائيّة لتشكيلات البديع التماثليّة في تقوية المعنى، وهو ما يؤلّف ظلّاً له، بفعل إيجاد العلاقات اللفظية بين مستويات النص المختلفة، أمّا الوظيفة الجماليّة، فقد ظهرتْ بفعل ما أوجدته هذه المباحث من تناسب بين الأجزاء وتنسيق بين الحيثيّات الشعريّة والبديعيّة بما يؤلّف تناسباً جماليّاً مؤثّراً في نفس المتلقّي والمتابع.

٣- وفّق شوقي في خلق خلطة موسيقيّة متواصلة بين فنّ الجناس والتجانس الصوتي، بقصد تكثيف إيقاعاته وتنويع تشكيلاته، ولا شكّ في أنّ هذه التشكيلة النغميّة المزدوجة، أكسبتِ مدائحه النبويّة نَسَقاً جماليّاً وَرَونقاً مُميّزاً، ورفعت من القيمة الشعرية لمدائحه.

٤- إنّ لتشكيل الترديد في مدائح شوقي بلوغ الغاية في التأثير والجمال والفائدة، ومحقّقاً به نوعاً من الموازنة المعنوية بين شطري كل بيت، يعانقها إيقاع متطابق متوازن يتجاوب معها، ويتآزر على خلق المعنى الشعري، وذلك بسبب الاختلاف المتضمّن فائدة دلاليّة زائدة، فيها بيان وتدليل، خاصّةً لِما يوفّره عند الإنشاد من قيمٍ صوتيّة تتردّد على أبعاد متقاربة واضحة الصلة بالموسيقى والغناء، فتأنس لها الأذن وتتوحّد مع توقّعاتها، حتّى تأخذ المتلقّي نشوة التأثّر الناتج عن تكرار الأصوات وتآلفها، وتوافقها الموسيقي الذي أحدثته الألفاظ.

٥- بما أنّ التشكيل التصديري أعطى للأبيات في مدائح شوقي النبوية التقوية والتحسين، فضلاً عن ذلك أنّه أكسبها ترابطاً معنوياً بين الألفاظ والتراكيب، وميّزتِ الأبيات بطوّاعية اللغة وسلاسة التعبير، وكذلك لما لها من الجمال النغمي، ولما مَنح الأبيات إيقاعاً موسيقيّاً جميلاً ومؤثّراً، تستهويه نفس المتلقّي، فإنّ هذا حمل الشاعر أن يكثر من استعمال هذا التشكيل في مدائحه الثلاث جميعاً.

٦- وإنّ التشكيل السجعي في مدائح شوقي ليس حلية وزركشة، إنّما هو لبنة من لبنات التماثل الفنّي البديعي لقصائده المدحية، يؤدّي دوراً بتكوينه الإيقاعي، ومضمونه المعنوي، له أهمّيّته من حيث مكانه المختار في البيت أو في القصيدة، ومن حيث عطائه المتبادل مع بقيّة زوايا البناء الأدبية الأخرى.

٧- إنّ التزام الشاعر بالتصريع في مطالع القصائد إنّما للتأكيد على تمتّع بيته الشعري بسكتة عروضية، تستوقف المتلقّي ليتأمّل محمولها الموسيقي والدلالي، فتحفزه للانتقال إلى ما يليها، وهكذا إلى نهاية القصيدة.

٨- إنّ شوقي من خلال تشكيل اللزوم، فتح أمامه المتغيّرات الإيقاعيّة، والتي تقوم أساساً على انسجام القيمة الصوتية الباطنية، إذ إنّ تكرار حرفين قبل حرفي الرويّ تنجذب أذن المتلقّي قبل أن يتدبّر الإدراك أمر معانيها عن طريق الإيقاع نفسه، وبهذه الصناعة اللفظية أطرب الشاعر أسماع متلقّيه، وحرّك أحاسيسهم، وأحاط مشاعرهم.

٩- لم يكن شوقي مكثراً من تشكيل التورية، كما لم يكثر من الجناس التامّ في مدائحه، ومع ذلك فقد استطاع أن ينتزع من التورية تشكيلات جميلة وهادفة، وهذا دليل على أنّ شوقي لم يقصد هذا التشكيل، إلّا ما كان السياق ومقتضى الحال بحاجة قصوى إليها.

١٠- لم يترك شوقي الكلمة تفلت منه في أفق البيت الشعري، إنّما يمسك بإيحاءاتها ليصبَّها في إطار جديد، ولهذا تأتي تشكيل المشاكلة عند شوقي تعبيراً عن إحساسه وخياله في بوتقة التخييل والإيهام.

١١- ربط شوقي ما في الممدوح الموصوف ببعض علل وأحداث طبيعية، وهذا ليس إفراطاً في المدح، وإنّما ليسمح للمتلقّي أن يقفز بمخيلته إلى أبعد من المتوقّع، وليثير وجدان السامع وعاطفته ويدخل السرور عليه بتلك العلل المستملحة والأساليب المستطرفة في شخصيّة كريمة، محاسنها لا تحدّها حدود.

١٢- وإذا بالغ شوقي بعض مرّات في مدحه، إنّما هو بسبب حبّه الكبير والغزير للرسولﷺ، فعبّر عمّا في أعماقه وتمرّد على حنينه، ولم يستطع أن يكبح شكيمة آفاق خياله ليوقفه عن التعبير؛ وذلك لأنّ الممدوح أنموذج ومَثَل أعلى، يتجسّد فيه كلّ الصفات الحميدة السامية الفاضلة.

١٣- تجاهل شوقي بعض الأحداث التي تتعلّق بحياة الرسولﷺ في تشكيل تجاهل العارف، ولكن هذا التجاهل ليس بسبب عدم معرفة شوقي بحقيقة الأحداث، إنّما ليثير الخيال وليضع القارئ في جوّ المشهد ويحطّه في مناخه المتسائل عن الأكثر؛ وليقع على إلماحاتٍ خاطفة فاعلة في النفس، واستذكارات مضيئة في الذهن.

١٤- أحياناً لم يكنْ شوقي ملزماً بالمعنى الكلّي بآليّات وتشكيلات البديع الحرفيّة، ومن أوضح الأمثلة على ذلك تناوله لتشكيل المدح بما يشبه الذمّ، إذ هو لم يلتزم بتلك الآليات والقواعد التقليديّة التي كان ينبغي أن توجد في هذا التشكيل.

١٥- إنّ في أسلوب الطباق والمقابلة الذي وظّفهما شوقي، أثراً جماليّاً ووقعاً في النفس، ومعلوم أنّ الأشياء لا تتوضّح ولا تتميّز إلّا أمام أضدادها ولهذا فإنّ شوقي عندما قام بالتنظير بين شيئين أو أكثر وبين ما يخالف، فإنّ هذا التنظير يوفّر مجالاً دلاليّاً أكثر وضوحاً وجلاء، وذلك ليحدث أثراً نفسيّاً له قيمته في وقع الأسلوب، ورسم المعاني المرادة في الذهن رسماً قويّاً.

١٦- إنّ شوقي أكثر من التشكيل التقابلي، ممّا أصبحتْ ظاهرة شائعة في مدائحه النبويّة، باعتبار أنّ أسلوب المقابلة من أهمّ عوامل الإطالة في القصيد، ومن أخصبها إمكانيّة في خلق أزواج من التراكيب تُصاغ في الأبيات، وإنّها محرّك المعاني والأفكار، وهو كثيراً ما تعزّز موسيقى الإطار بإيقاعات جديدة غير مشروطة فتولّد صوراً مسموعة لذيذة.

١٧- تبيّن أنّ حقيقة التناص عند شوقي، ليستْ هي عرضاً لقدراته اللغوية الذاتية وتمكّنه من محاكاة القدماء بقدر ما هو عمل على إبراز مدى ثروة التراث العربيّ الأدبي وقدرة اللغة العربية على الاحتفاظ بديباجتها الكلاسيّة في العصر الحديث، كما أنّ أسلوب التناص خير فرصة اقتنصها الشاعر للغوص في أعماق النصوص الخالدة من القرآن والسنّة والشعر المتألّق، ليرينا الأشياء جديدة كأنّنا نراها لأوّل مرّة، تفجأ المتلقّي وتملأ وعيه بالمعاني نتيجة نقل المقتبس أو المضمون من سياقه المقامي النظري الافتراضي، إلى سياق يجمع طرفي الخطاب على صعيد واحد.

١٨- عند إلقاء النظر على موضوعات المديح لدى أحمد شوقي نرى أنّها تحتوي على سيرة الرسول المباركةﷺ، وبيان جماله الظاهري، وشجاعته وجوده وديانته وخُلُقه وفضيلته على الأنبياء الآخرين ومساعيه الجليلة ومعجزاته.

١٩- وأخيراً كان شوقي موفقّاً كثيراً في الانتقالات المفصليّة، من الخروج من معنى إلى معنى آخر، بحيث أنّ القارئ قلّما يشعر بالانتقال بين المعاني الطارئة والدلالات المختلفة، وكذلك كان موفقّاً في الانتهاء بقصائده مستوفياً شروط الحسن، تلّقاه السمع واستلذّ بالانتهاءات، وكان حسن الختام ملائماً لما قبله ومناسباً للموضوع الذي ختم به شوقي قصائده، بحيث لم يبق للنفس تشوّقاً إلى ما وراءه.

٢٠- ليس الهدف من المدائح النبويّة مدح النبيّ فحسب، بل من خلال هذه المدائح أعلمنا أنّ الدين والأدب يلتقيان في هدفٍ واحد، وهو بثّ الفضائل في نفوس الناس وترغيبهم بالأخلاق الحسنة والقيم العليا وتطهيرهم من الرذائل، والابتعاد عن التفرقة والتعصّب.

المصادر والمراجع

***القرآن الكريم.**

- ابتسام أحمد حمدان، ***الأسس الجماليّة للإيقاع البلاغي في العصر العبّاسيّ***، دار القلم العربي، حلب، ط١، ١٩٩٧.
- ابتسام مرهون الصفّار، ***جماليّة التشكيل اللوني في القرآن الكريم***، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط١، ٢٠١٠.
- إبراهيم السعافين، ***مدرسة الإحياء والتراث***، دار الأندلس، بيروت، ط١، ١٩٨١.
- ابراهيم زكريا، ***فلسفة الفنّ في الفكر المعاصر، دراسات جماليّة***، دار مصر للطباعة، القاهرة، ط١، ١٩٨٨.
- إبراهيم سلامة، ***بلاغة أرسطو بين العرب واليونان***، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ط٢، ١٩٥٢.
- أحمد أحمد بدوي، ***أسس النقد الأدبي عند العرب***، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ط٣، ١٩٦٤.
- أحمد إبراهيم موسى، ***الصبغ البديعي في اللغة العربيّة***، دار الكتاب العربي، القاهرة، (د.ط)، ١٩٦٩.
- أحمد ابن طباطبا، ***عيار الشعر***،، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط٣، ١٩٨٤.
- أحمد أبو حاقة، ***البلاغة والتحليل الأدبي***، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٩٣.
- أحمد بن فارس بن زكريّا، ***معجم مقاييس اللغة***، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩١.
- أحمد بن يحيى بن زيد بن سيار الشيباني، ***قواعد الشعر***، مطبعة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٩٩٥.
- أحمد زكي بدوي، ***معجم مصطلحات الدراسات الإنسانيّة***، دار الكتاب اللبناني، بيروت، (د.ط)، ١٩٩١.

- أحمد شوقي، ***أسواق الذهب***، دار الهلال، القاهرة، ط١، ١٩٣٢.
- أحمد عبيد، ***ذكرى الشاعرين، شاعر النيل وأمير الشعراء***، دراسات ومراث ومقارنات، المكتبة العربيّة في دمشق لأصحابها عبيد إخوان، ط١، (د.ت).
- أحمد كشك، ***تاج الإيقاع الشعري***، المكتبة الفيصليّة، مكّة المكرّمة، (د.ط)،(د.ت).
- أحمد مطلوب وحسن البصير، ***البلاغة والتطبيق***، مطابع مديرية دار الكتب للطباعة والنشر جامعة الموصل، ط١، ١٩٨٢.
- أحمد مطلوب، ***البلاغة عند الجاحظ***، دار الحريّة ، بغداد، ط١، ١٩٨٣.
- .....، ***معجم المصطلحات البلاغيّة وتطوّرها***، الدار العربيّة للموسوعات، بيروت، ط١، ٢٠٠٦.
- أحمد نصيف الجنابي، ***ظاهرة التقابل في علم الدلالة***، دار النشر مجلّة آداب المستنصريّة، بغداد، ط١، ١٩٨٤.
- أرسطو طاليس، ***الخطابة***، (تحق: عبد الرحمن بدوي)، (د.ن)، القاهرة، (د.ط)، ١٩٥٩.
- اسماعيل أحمد العجلوني الجرامي، ***كشف الخفا ومزيل الإلباس***، مؤسّسة الرسالة، بيروت، (د.ط)، ١٩٨٥.
- اسماعيل عزالدين، ***التفسير النفسي للأدب، دار العودة***، بيروت، (د.ط)، ٢٠١٤.
- أماني سليمان داوود، ***الأمثال العربية القديمة، دراسة أسلوبية سردية حضارية***، المؤسّسة العربية للدراسات، بيروت، ط١، ٢٠٠٩.
- أميرة حلمي مطر، ***فلسفة الجمال، أعلامها ومذاهبها***، دار قبّاء، القاهرة،ط١، ١٩٨٨
- .....، ***مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفنّ***، دار التنوير، القاهرة، ط١، ٢٠١٣.
- إنعام الجندي، ***الرائد في الادب العربي***، دار الرائد العربي، بيروت، ط١، ١٩٧٠.
- بدر الدين محمّد بن عبد الله الزركشي، ***البرهان في علوم القرآن***، دار إحياء الكتب العربيّة، عيسى الباب الحلبي وشركاؤه، القاهرة، ط١، ١٩٥٧.

- بدرالدين ابن مالك الشهير بابن الناظم، ***المصباح في المعاني والبيان والبديع***، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط١، ٢٠٠١.
- بسيوني عبد الفتّاح فيود: ***علم البديع***، دراسة تاريخية وفنّيّة لأصول البلاغة ومسائل البديع، مؤسّسة المختار، القاهرة، ط٤، ٢٠١٥.
- بكري شيخ أمين، ***البلاغة العربية في ثوبها الجديد***، دار العلم للملايين، بيروت، ط٧، ٢٠٠٣.
- بن عيسى باطاهر، ***البلاغة العربيّة***، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت، ط٢، ٢٠١٦.
- تقي الدين محمّد أبي بكر بن علي الأرزي، المعروف بابن الحجة الحمويّ، ***خزّانة الأدب وغاية الأرب***، المكتبة العصرية، بيروت، ط١، ٢٠٠٦.
- تمّام حسّان، ***اللغة العربية معناها ومبناها***، الهيئة العامّة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٧٩.
- جابر أحمد عصفور، ***مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي***، المركز العربي للثقافة والعلوم، (د.ط)، ١٩٨٢.
- جبران مسعود وآخرون، ***مناهج الأدب***، مؤسّسة بدران، بيروت، ط١، (د.ت).
- جبور عبد النور، ***المعجم الأدبي***، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٩.
- جلال الدين محمد بن عبد الرحمن الخطيب القزويني، ***الإيضاح في علوم البلاغة***، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٠.
- جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيّوطي، ***الاتقان في علوم القرآن***، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط١، ٢٠٠٧.
- جمال حضري، ***المقاييس الأسلوبية في الدراسات القرآنية***، مجد المؤسّسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ٢٠١٠.
- جمال عبد الحميد، ***البديع بين البلاغة العربية واللسانيّات النصيّة***، الهيأة المصرية العامّة، القاهرة، (د.ط)، ٢٠٠٦.
- جميل حمداوي، ***شعر المديح النبوي في الأدب العربي***، صيدا، لبنان، ط١، ٢٠٠٧.

- جميل صليبا، ***المعجم الفلسفي***، دار الكتاب اللبناني، ط١، ١٩٨٢.
- جميل قاسم، ***مقدّمة في نقد الفكر العربي***، دار الهلال، بيروت، ط١، ١٩٩٦.
- حاتم صالح الضامن، ***فقه اللغة***، دار الحكمة، الموصل، (د.ط)، ١٩٩٠.
- حازم بن محمد بن أبو الحسن بن حازم القرطاجني، ***منهاج البلغاء وسراج الأدباء***، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٤، ٢٠٠٧.
- الحسن أبو علي ابن رشيق القيرواني، ***العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده***، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط١، ٢٠٠١.
- حسن بن طورخان بن داود بن يعقوب الذيبي الآقحصاري الكافي البوسنوي، ***تمحيص التلخيص في علوم البلاغة***، (تحق وتق: حسين حسن أسود)، أنقرة، ط١، ٢٠١٦.
- حسن بن عبدالله بن سهل بن سعيد بن يحيى بن مهران أبو هلال العسكري، ***الفروق في اللّغة***، دار الرسالة، دمشق، ط١، ٢٠١٤.
- .....، ***كتاب الصناعتين الكتابة والشعر***، دار إحياء الكتب العربيّة، ط١، ١٩٥٢.
- حسن حسين، ***ثلاثيّة البردة، بردة الرسول***، مكتبة مدبولي، مصر، (د.ط)، (د.ت).
- حسن عبّاس، ***خصائص الحروف العربية ومعانيها***، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، (د.ط)، ١٩٩٨.
- الحسين أبو عبدالله بن أحمد الزوزني، ***شرح المعلّقات السبع***، مكتبة النهضة، بغداد، ط١، (د.ت).
- حسين الواد، ***اللغة الشعرية في ديوان أبي تمّام***، دار الجنوب، تونس، ط١، ١٩٩٧.
- حسين جمعة، ***التقابل الجمالي في القرآن الكريم***، دراسة جماليّة فكريّة وأسلوبيّة، دار النمير، دمشق، ط١، ٢٠٠٦.
- حسين علي محمّد، ***الأدب العربي الحديث***، مكتبة الرشيد، بيروت، ط١، ٢٠٠٦.
- حسين نصّار، ***القافية في العروض والضرب***، دار المعارف، القاهرة، ط١، (د.ت).

- حلمي محمد القاعود، ***القصائد الإسلامية الطوال في العصر الحديث***، دراسة ونصوص، إدارة الاعتصام، دار النشر الدولي (الرياض)، ط٤، ١٩٨٩.
- حلمي مرزوق، ***شوقي وقضايا العصر والحضارة***، دار النهضة العربيّة، بيروت، ط١، ١٩٨١.
- حميد الحمداني، ***أسلوبية الرواية مدخل نظري***، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٩.
- خالد كاظم حميدي، ***علم البديع رؤية معاصرة وتقسيم مقترح***، دار الورّاق، ط١، ٢٠١٥.
- محمّد الهادي الطرابلسي، ***خصائص الأسلوب في الشوقيّات***، طُبع بالمطبعة الرسميّة للجمهوريّة التونسيّة، (د.ط)، ١٩٨١.
- خليل بن أحمد الفراهيدي، ***كتاب العين***، دار الرشيد، بغداد، (د.ط)، ١٩٨٢.
- داود سلّوم، ***مقالات في النقد والأدب***، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٨١.
- درويش جندي، ***الرمزيّة في الأدب العربي***، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).
- رجاء عيد، ***التجديد في الشعر الموسيقي في الشعر العربي***، دراسة تأصيلية بين القديم والجديد لموسيقى الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط١، ١٩٩٨.
- روز غريب، ***النقد الجمالي وأثره في النقد العربي***، دار العلم للملايين، بيروت، (د.ط)، ١٩٥٢.
- الزاووي بغبورة: ***الفلسفة واللغة***، دار الطليعة، بيروت، ط١٠، ٢٠٠٥.
- زكي مبارك، ***أحمد شوقي***، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، (د.ط)، ٢٠٠٩.
- .....، ***النثر الفنّي في القرن الرابع***، مؤسّسة الهنداوي للثقافة، القاهرة، (د.ط)، ٢٠١٢.
- سعاد عبد الوهاب عبد الكريم، ***إسلاميّات أحمد شوقي***، دراسة نقديّة، (تق و مر: سهير القلماوي)، (د.ن)، (د.م)، (د.ط)، (د.ت).

- سعدالدين مسعود بن عمر التفتازاني، ***المطوّل، شرح تلخيص مفتاح العلوم***، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط٣، ٢٠١٣.
- سعيد علّوش، ***معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة***، دار الكتاب، بيروت، ط١، ١٩٨٥.
- سليم البشري، ***نهج البردة لأمير الشعراء أحمد شوقي***، مكتبة الآداب، القاهرة، (د.ط)، ١٩٨٧.
- سمير إبراهيم وحيد العزّاوي، ***التنغيم اللغوي في القرآن الكريم***، دار الضياء، الأردن، ط١، ٢٠١٨.
- سيّد البحرواي، ***العروض وإيقاع الشعر العربي***، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ط١، ١٩٩٣.
- السيّد خضر، ***التكرار الأسلوبي في اللغة العربية***، دار الوفاء، (د.م)، ط١، ٢٠٠٣.
- سيّد علي أكبر قرشي، ***قاموس القرآن***، دار الكتب الإسلاميّة، قم، (د.ط)، (د.ت).
- الشحات محمّد أبو ستيت، ***دراسات منهجيّة في علم البديع***، دار خفاجي للطباعة والنشر، القاهرة، ط١، ١٩٩٤.
- شرف الدين حسين بن محمّد الطيبي، ***كتاب التبيان في علم المعاني والبديع والبيان***، عالم الكتب، بيروت، ط١، ١٩٨٧.
- شفيع السيّد، ***البحث البلاغي عند العرب***، دار الفكر العربي، القاهرة، (د.ط)، ١٩٨٧.
- شكري عياد، ***مدخل إلى علم الأسلوب***، مكتبة الجيزة العامّة، القاهرة، ط٢، ١٩٩٢.
- شكيب أرسلان، ***شوقي أو صداقة أربعين سنة***، مطبعة عيسى الباب الحلبي وشركاه، القاهرة، (د.ط)، ١٩٣٦.
- شهاب الدين أبو الثناء محمود بن سليمان الحلبي الحنفي، ***حسن التوسل إلى صناعة الترسل***، دار الرشيد للنشر، بغداد، (د.ط)، ١٩٨٠.
- شوقي ضيف، ***البحث الأدبي، مناهجه، أصوله***، دار المعارف، القاهرة، ط٧، ١٩٧٢.

- شوقي ضيف، ***شوقي شاعر العصر الحديث***، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، (د.ط)، ٢٠١٠.
- .....، ***في النقد الأدبي***، دار المعارف، القاهرة، ط٨، (د.ت).
- صلاح الدين المنجد، **جمال المرأة عند العرب**، دار الكتاب الجديد ،بيروت، ط٢، ١٩٦٩.
- ضياء الدين نصر الله بن محمّد بن محمّد عبد الكريم المعروف بابن الأثير الموصلي، ***المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر***، دار نهضة مصر، القاهرة ، ط٢، ١٩٥٩.
- عبد الحميد عبد الله الهرامة، ***القصيدة الأندلسيّة خلال القرن الثامن الهجري***، " الظواهر والقضايا والأبنية" كلّيّة الدعوة الاسلاميّة، ط١، ١٩٩٦.
- عبد الخالق العفّ، ***التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر***، مطبوعات وزارة الثقافة، فلسطين، ط٢، ٢٠٠٠.
- عبد الرحمن بدوي، ***ابن رشد تلخيص الخطابة***، دار القلم، بيروت، (د.ط)، ١٩٥٩.
- عبد السلام المساوي، ***البنيات الدالّة في شعر أمل دنقل***، اتحاد كتّاب العرب، دمشق، (د.ط)، ١٩٩٤.
- عبد العزيز عتيق، ***علم البديع***، دار النهضة العربية، بيروت، (د.ط)، (د.ت).
- عبد العظيم بن عبد الواحد ابن أبي الأصبع المصري، ***بديع القرآن***، دراسة تأريخيّة نقديّة، (تق وتحق، حفني محمّد شرف)، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).
- عبد الفتّاح الديدي، ***علم الجمال***، مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة، (د.ط)، ١٩٩٦.
- عبد الفتّاح صالح نافع، **عضويّة الموسيقى في النصّ الشعري**، منشورات دائرة اللغة العربية في جامعة الزرقاء، الأردن، ط١، ١٩٨٥.
- عبد الفتّاح لاشين، ***البديع في ضوء أساليب القرآن***، دار الفكر العربي، مصر، ط١، ١٩٩٩.
- عبد القادر حسين، ***فنّ البديع***، دار الشروق، بيروت، القاهرة، ط١، ١٩٨٣.

- عبد القادر عبد الجليل، ***الأصوات اللغوية***، دار الصفاء، عمّان، ط٢، ٢٠١٤.
- .....، ***الأسلوبية وثلاثيّة الدوائر البلاغيّة***، دار صفاء، عمان، ط١، ٢٠٠٢.
- عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمّد الجرجاني، ***دلائل الإعجاز***، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د.ط)، ١٣٧٥هـ.
- عبد القاهر الجرجاني، ***أسرار البلاغة***، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط١، ٢٠٠١.
- عبد المجيد شكير، ***الجماليّات***، دار الطليعة الجديدة، دمشق، ط١، ٢٠٠٤.
- عبد الملك بن محمّد بن اسماعيل أبو منصور الثعالبي، ***فقه اللغة وسرّ العربيّة***، دار الحكمة ، دمشق، (د.ط)، ١٩٨٤.
- عبداللطيف شراره، *شعراؤنا – **شوقي*** – (د.ن)، بيروت، ط١، ١٩٦١.
- عبدالله الطيب المجذوب، ***المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها***، دار الفكر، ط٢، ١٩٧٠.
- عبدالله بن المعتزّ بن المتوكّل بن المعتصم بن هارون الرشيد، ***كتاب البديع***، منشورات دار الحكمة حلبوني، دمشق، (د.ط)، (د.ت).
- عبدالله خضر حمد، ***روائع قرآنية، دراسة في جماليات المكان السردي***، دار القلم، بيروت، (د.ت).
- .....، ***لسانيّات النص القرآني***، **دراسة تطبيقيّة في الترابط النصيّ**، دار القلم، بيروت، ط١، (د.ت).
- عبدالله سرور عبدالله ومحمد هدارة، ***الشعر العربي الحديث***، مؤسّسة شباب الجامعة، الإسكندريّة، ط١، ١٩٨٨.
- عزالدين إسماعيل، ***الأسس الجمالية في النقد العربي***، دار الشؤون، بغداد، ط٦، ١٩٨٦.

- .....، **روح العصر، دراسات نقدية في الشعر والمسرح والقصّة**، دار الرائد العربي، بيروت، ط١، ١٩٧٨.
- عزالدين علي السيّد، ***التكرير بين المثير والتأثير***، عالم الكتب، بيروت، ط٢، ١٩٨٦.
- عزّة شبل محمّد، ***علم لغة النص النظريّة والتطبيق***، مكتبة الآداب للطباعة والنشر، القاهرة، ط١، ٢٠٠٩.
- عزيز السيّد الجاسم، ***دراسات نقديّة في الأدب الحديث***، مطبعة وزارة الثقافة، بغداد، ط١، ١٩٧٠.
- عطيّة محسن محمد، ***غاية الفنّ***، دراسة فلسفيّة ونقدية، منشأة المعارف، مصر، ط١، ١٩٩١.
- علي أحمد سعيد إسبر المعروف بأدونيس، ***زمن الشعر*** ، دار الساقي، بيروت، ط٦، ٢٠٠٥.
- علي الجارم ومصطفى أمين، ***البلاغة الواضحة***، دار المعارف، القاهرة، (د.ط)، ١٩٥٩.
- علي الجندي، ***فنّ الجناس***، (بلاغة-أدب-نقد) دار الفكر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).
- علي الخواجا، ***التشكيل الصياغي في الشعر الفلسطيني الحديث***، دار البيرق، رام الله، ط١، ٢٠٠٩.
- علي بن الحسين بن محمد بن أحمد بن الهيثم المرواني المعروف بأبي الفرج الأصفهاني، ***الأغاني***، دار الكتب المصرية، القاهرة، (د.ط)، ١٩٧٢.
- علي بن مؤمن بن محمّد بن علي النحوي الحضرمي الإشبيلي المعروف بابن عصفور، ***الممتع في التصريف***، المكتبة العربية، حلب، ط١، ١٩٧٠.
- علي صدر الدين ابن معصوم المدني، ***أنوار الربيع في أنواع البديع***، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، ط١، ١٩٦٨.
- علي عبد الرزاق، ***النقد الأدبي الحديث***، وزارة التعليم العالي، جامعة بغداد، (د.ط)، ١٩٩١.

- عمر عبدالهادي عتيق، ***ظواهر أسلوبيّة في القرآن الكريم***، عالم الكتب الحديث، إربد، ط١، ٢٠١٠.
- عمرو بن بحر بن محبوب بن فزارة أبو عثمان الليثي الكناني البصري المعروف بالجاحظ، ***رسائل الجاحظ***، (تحق، عبد السلام هارون)، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ١٩٧٩.
- .....، ***البيان والتبيين***، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٧، ١٩٩٨.
- .....، ***الحيوان***، تحق، عبد السلام هارون، مصطفى الباب الحلبي وأولاده، القاهرة، ط٢، ١٩٦٥.
- عمرو بن عثمان بن قنبر الحارثي الملقّب بسيبويه، ***الكتاب***، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ٢٠١٤.
- غازي يموت، ***الفنّ الأدبي أجناسه وأنواعه***، دار الحداثة، بيروت، ط١، ١٩٩٠.
- الغباري عوض، ***دراسات في أدب مصر الاسلامية***، دار الثقافة العربية، القاهرة،(د.ط)، ٢٠٠٣.
- فاضل صالح السامرائي، ***الجملة العربية والمعنى***، دار ابن حزم، بيروت، ط١، ٢٠٠٠.
- فاطمة عمراني، ***المدائح النبويّة في الشعر الأندلسي***، مؤسّسة المختار، القاهرة، ط١، ٢٠١١.
- فايز الداية، ***جماليّات الأسلوب، الصورة الفنيّة في الأدب العربي***، دار الفكر، دمشق، ط٢، ١٩٩٦.
- فرج حسام أحمد، ***نظرية علم النص رؤية منهجيّة في بناء النص النثري***، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣.
- فضل حسن عبّاس: ***البلاغة فنونها وأفنانها***، دار الفرقان، عمان، الأردن، ط١٠، ٢٠٠٥
- قدامة بن جعفر أبو الفرج، **نقد الشعر**، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٩٦٢.
- كرم البستاني وآخرون، ***المنجد في اللّغة***: دار الشروق، بيروت، ط٢، ٢٠٠٧.

- ....., ***المنجد في الأعلام***، دار الشروق، بيروت، ط٤٣، ٢٠٠٨
- كمال عبد، ***جماليّات الفنون***، دار الحريّة، بغداد، (د.ط)، ١٩٨٠.
- ماهر مهدي هلال، ***جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي***، دار الحريّة، بغداد، ط١، ١٩٨٠.
- مجد الدين أبي السعادات المبارك بن محمّد الجَزَري ابن الأثير، ***النهاية في غريب الحديث والأثر***، (تق: علي بن حسن بن علي بن عبد الحميد الحلبي الأثري)، دار ابن الجوزي، المملكة العربيّة السعوديّة، ط١، ١٤٢١هـ.
- مجد الدين بن يعقوب الفيروز الآبادي، ***القاموس المحيط***، مؤسّسة الرسالة، بيروت، ط٤، ٢٠١٥.
- مجدي وهبة، ***معجم مصطلحات الأدب***، مكتبة لبنان، بيروت، (د.ط)، ١٩٧٤.
- محمّد أبو حامد بن محمّد بن محمّد بن أحمد الطوسي النيسابوري الغزالي، ***الأربعين في أصول الدين***، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٢، ١٩٧٩.
- محمّد أبو حامد بن محمّد بن محمّد بن أحمد الغزالي الطوسي النيسابوري، ***إحياء علوم الدين***، دار هلال، بيروت، ط١، ٢٠٠٢.
- محمّد أبو عبدالله بن إسماعيل بن إبراهيم بن المغيرة بن بردزبه، الجعفي البخاري، ***الجامع الصحيح للبخاري***، من رواية أبي ذرّ الهُروي، (تق وتحق وتع: عبد القادر شيبة الحمد)، فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنيّة أثناء النشر، الرياض، ط١، ٢٠٠٨.
- محمّد أبي الفتح بن عبد الكريم الشهرستاني، ***الملل والنِحل***، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٩٢.
- محمّد أحمد قاسم ومحي الدين ديب، ***علوم البلاغة***، المؤسّسة الحديثة للكتاب، لبنان، ط١، ٢٠٠٣.
- محمّد التونجيّ، ***المعجم المفصّل في الأدب***، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط١، ١٩٩٣.
- محمّد الحسناوي، ***الفاصلة في القرآن***، دار عمّار، عمّان، ط٢، ٢٠٠٠.

- محمّد المبارك، ***فقه اللغة وخصائص العربيّة***، دار الفكر، بيروت، ط٦، ١٩٧٥.
- محمّد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، ***مختار الصّحّاح***، دار السالة، كويت، (د.ط)، ١٩٨٣.
- محمّد بن الطيب أبو بكر الباقلاني، ***إعجاز القرآن***، مؤسّسة الكتب الثقافيّة،بيروت،ط١، ١٩٨٦.
- محمّد بن حسن الحاتمي، ***حلية المحاضرة***، دار مكتبة الحياة، بيروت، (د.ط)، ١٩٧٨.
- محمّد بن عبد الرحمن بن عمر، أبو المعالي، جلال الدين القزويني الشافعي، المعروف بخطيب دمشق، ***تلخيص المفتاح***، المكتبة العصرية، بيروت، ط١، ٢٠٠٢.
- محمّد بن علي بن محمّد الجرجاني، ***الإشارات والتنبيهات***، دار نهضة، القاهرة، ط١، (د.ت).
- محمّد بن مكرّم أبو الفضل ابن منظور، ***لسان العرب*** ، دار المعارف، مصر، (د.ط)، ١٩٨٢.
- محمّد بن يزيد أبو عبد الله بن ماجه، ***مقدّمة سُنن ابن ماجه***، دار التأصيل، القاهرة، ط١، (د.ت).
- محمّد بنيس، ***الشعر العربي الحديث***، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٩.
- محمّد حسن شرشر، ***البناء الصوتي في البيان القرآني***، دار الطباعة المحمّديّة، القاهرة، ط١، ١٩٨٨.
- محمّد حسين الطباطبايي، ***الميزان في تفسير القرآن***، مؤسّسة اسماعيليان، قم، ط١، ١٩٧٣.
- محمّد حسين علي الصغير، ***الصوت اللغوي في القرآن***، دار المؤرّخ العربي، بيروت، ط١، (د.ت).
- محمّد خطابي، ***لسانيّات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)***، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩١.

- محمّد صابر عبيد، ***التشكيل الشعري، الصنعة والرؤيا***، دار نينوى، دمشق، ط١، ٢٠١١.
- محمّد صادق حسن عبدالله، ***جماليّات اللغة وغنى دلالاتها***، دار إحياء، القاهرة، ط١، ١٩٩٣.
- محمّد صالح الضالع، ***الأسلوبيّة الصوتية***، دار غريب، القاهرة، (د.ط)، ٢٠٠٢.
- محمّد عبد الرؤوف المناوي، ***التعاريف***، بيروت، دار الفكر المعاصر، ط١، ١٤١٠هـ.
- محمّد عبد المطّلب، ***البلاغة العربية قراءة أخرى***، مكتبة لنبان ناشرون، ط١، ٢٠٠٨.
- .....، ***البلاغة والأسلوبية***، دار نوبار، بيروت، ط٤، ٢٠١٠.
- .....، ***العلامة والعلاميّة، دراسة في اللغة والأدب***، الوطن العربي للنشر، بيروت، (د.ط)، (د.ت).
- محمّد عبد المنعم خفاجي وآخرون، ***الأسلوبيّة والبيان العربي***، الدار المصريّة اللبنانيّة، ط١، ١٩٩٢.
- محمّد علي بن علي بن محمّد التهانوي الحنفي، ***موسوعة كشّاف اصطلاحات الفنون والعلوم***، مكتبة لبنان، بيروت، ط١، ١٩٩٦.
- محمّد فتّاح، ***تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية النص)***، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٦.
- محمّد مرتضى الحسيني، ***تاج العروس***، دار الهداية، (د.ط)، (د.ت).
- محمّد مفتاح، ***تحليل الخطاب الشعري***، دار التنوير، المغرب، ط١، ١٩٨٥.
- محمود البستاني، ***البلاغة الحديثة في ضوء المنهج الإسلامي***، دار الفقه، ط١، ١٤٢٤هـ.
- .....، ***القواعد البلاغية في ضوء المنهج الإسلامي***، مؤسسة الطبع والنشر في الأستانة الرضوية المقدّسة، إيران، ١٤١٤هـ.
- محمود بن الشريف، ***الحبّ في القرآن***، مكتبة دار الكتب العلميّة، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

- محمود بن عمر أبو القاسم جار الله الزمخشري، ***أساس البلاغة***، دار إحياء التراث العربي، بيروت، (د.ط)، ٢٠٠١.
- محمود سالم محمّد، ***المدائح النبويّة، حتّى نهاية العصر المملوكي***، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط١، ١٩٩٦.
- مراد وهبه، ***المعجم الفلسفي***، القاهرة، دار قبّاء الحديثة، ط١، ٢٠٠٧.
- مرعي بن يوسف الحنبلي، ***القول البديع في علم البديع***، (تحق، محمّد بن علي الصامل)، دار كنوز إشبيليا للنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربيّة السعوديّة، ط١، ٢٠٠٤.
- مسعود بودوخة، ***عناصر الوظيفة الجماليّة في البلاغة العربية***، إربد، الأردن، ط١، ٢٠١١.
- مصطفى إبراهيم وآخرون، ***المعجم الوسيط***، مجمع اللغة العربيّة، مصر، (د.ط)، ١٩٨٩.
- مصطفى الصادق الرافعي، ***إعجاز القرآن والبلاغة النبوية***، مكتبة الإيمان، المنصورة، ط١، ١٩٩٧.
- مصطفى حركات، ***اللسانيّات العامّة وقضايا العربيّة***، المكتبة العصرية، بيروت، ط١، ١٩٩٨.
- منير سلطان، ***الإيقاع في شعر شوقي الغنائي***، منشأة المعارف، الاسكندريّة، ط١، ٢٠٠٥.
- .....، ***البديع تأصيل وتجديد***، منشأة المعارف، الإسكندريّة، (د.ط)، ١٩٨٦.
- .....، ***البديع في شعر أحمد شوقي***، منشأة المعارف بالإسكندريّة، ط٢، ١٩٩٢.
- مهدي صالح السامرائي، ***تأثير الفكر الديني في البلاغة العربيّة***، دار ابن كثير، بيروت، ط١، ٢٠١٧.
- ميشال عاصي، ***الفنّ والأدب***، مؤسّسة نوفل، بيروت، ط١، (د.ت).
- نبيل راغب، ***موسوعة الإبداع الفنّي***، مكتبة لبنان ناشرون، لونجمان، ط١، ١٩٩٦.
- نجيب الكيلاني، ***مدخل إلى الأدب الاسلامي***، مطبعة رئاسة المحاكم الشرعيّة والشؤون الدينيّة، قطر، ط١، ١٤٠٧هـ.

- نصر الله بن محمّد بن عبد الكريم الشيباني الجزري ابن الأثير أبو الفتح ضياء الدين، ***الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور***، مطبعة المجمع العلمي، (د.ط)، (د.ت).

- نصر حامد أبو زيد، ***مفهوم النص، دراسة في علوم القرآن***، المركز الثقافي، بيروت، ١٩٩٦.

- نواف قوقزة، ***نظرية التشكيل الإستعاري في البلاغة والنقد***، عمان، ط١، ٢٠٠٠.

- الوليّ محمد، ***الصورة الشعريّة في الخطاب البلاغي والنقدي***، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٩.

- يحيى بن حمزة بن علي بن ابراهيم العلوي اليمني، ***الطراز المتضمّن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز***، دار الكتب الخديويّة، مصر، ط١، ١٩١٤.

- يعقوب بن أبي بكر بن علي السكّاكيّ، ***مفتاح العلوم***، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط٢، ١٩٨٧.

- يعقوب بن اسحاق الكندي، ***رسائل الكندي الفلسفية***، مطبعة الاعتماد، مصر، (د.ط)، ١٩٥٠.

- يوسف أبو العدوس، **البلاغة والأسلوبية**، دار الأهليّة، (د.م)، ط١، ١٩٩٩.

- يوسف خليل يوسف ومحمد أبو النجا، ***الحديث في الفلسفة والأخلاق والمنطق وعلم النفس***، مكتبة غريب، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).

المراجع الأجنبيّة المترجمة:

- أ.ن. بيزويستوف، ***الجمال في تفسيره الماركسي***، (تر، يوسف الحلّاق)، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، (د.ط)، ١٩٦٨.
- اندريه ريشار، ***النقد الجمالي***، (تر، تحق: هنري زغيب)، المطبعة البوليسية، بيروت، ط١، ١٩٧٤.
- جورج مونان، ***مفاتيح الألسنية***، (تعريب الطيب البكوّش)، مؤسسة سيدان، سوسة، (د.ط)، ١٩٩٤.
- دنيس هويسمان، ***علم الجمال***، (تر، أميرة حلمي مطر)، دار إحياء الكتب العربيّة، القاهرة، ط١، ٢٠١٥.
- ر. ف . جونسن، ***موسوعة المصطلح النقدي***، (تر، عبد الواحد لؤلؤة)، دار الرشيد للنشر، بغداد، ط١، ١٩٨٢.
- رولان بارت، ***لذّة النص***، (تر: فؤاد صفا)، دار توبقال، المغرب، ط١، ١٩٨٨.
- ستولنيتز جيرو، ***النقد الفنّي، دراسة جماليّة وفلسفيّة***، (تر: فؤاد زكريّا)، دار الوفاء، الإسكندريّة، ط١، ٢٠٠٧.
- فرديناند دي سوسير، **علم اللغة العام**، (تر: يوئيل يوسف عزيز)، دار آفاق، بغداد، (د.ط)، ١٩٨٥.
- فريدريش شيللر، ***في التربية الجمالية***، (تر: وفاء محمّد إبراهيم)، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، (د.ط)، ١٩٩١.
- مارك جيمينيز، ***ما الجمالية***، (تر، شربل داغر)، مؤسّسة محمّد بن راشد آل مكتوم، بيروت، ط١، ٢٠٠٩.

الرسائل والأطاريح الجامعيّة:

- أنس عزيز كريم، ***المديح النبوي عند أحمد شوقي***، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، الإشراف/ عبدالله بيرم يونس، جامعة سوران، ٢٠١٧.

- بو عيسى مسعود، ***التشكيل الموسيقي في شعر سليمان العيسى ديوان الجزائر أنموذجاً***، رسالة ماجستير، الإشراف/ علي منصوري، جامعة الحاج خضر، باتنة، الجمهورية الجزائريّة، ٢٠١٢.

- جمال سليمان مصطفى، ***جماليّات النص في شعر كاظم الحجّاج***، رسالة ماجستير، الإشراف/ عثمان أمين صالح، جامعة صلاح الدين، ٢٠٠٩.

- حسام محمّد إبراهيم أيّوب، ***الإيقاع في شعر أحمد شوقي***، دراسة أسلوبيّة، رسالة ماجستير، الإشراف/ إبراهيم خليل، الجامعة الأردنية، ١٩٩٨.

- حسين حسن أسود، ***الاتجاهات الوظيفية في البلاغة العربية***، أطروحة دكتوراه غير منشور، الإشراف/ محمّد هيثم غرّة، جامعة دمشق،٢٠١٠.

- حكيمة بو شلالق، ***استنساخ نصّ المديح النبويّ من التأسيس إلى اكتمال النموذج***، أطروحة دكتوراه، الإشراف/ جمال مجناح، جامعة محمّد بوضياف بالمسيلة، الجزائر، ٢٠١٧، ص (الألِف في المقدّمة).

- خالد كاظم حميد الحمداوي، ***أساليب البديع في نهج البلاغة***، أطروحة دكتوراه، الإشراف/ مشكور كاظم العوادي، جامعة الكوفة، ٢٠١١.

- خداوي أسماء، ***البنى الأسلوبية في مولديات أبي حمو موسى الثاني***، رسالة ماجستير، الإشراف/ حسن بن مالك، جامعة وهران، الجمهوريّة الجزائريّة، ٢٠١٦.

- سحر ناجي فاضل المشهدي، ***ألفاظ الغفران في القرآن الكريم***، رسالة ماجستير، الإشراف/ محمّد حسين علي الصغير، جامعة الكوفة، ٢٠٠٧.

- سردار خالد إسماعيل، ***جماليات التشخيص في شعر شعراء الطبقة الأولى من الجاهليّين***، رسالة ماجستير، الإشراف/ نوزاد شكر اسماعيل، جامعة صلاح الدين، ٢٠١٥.

- سوداني عبد الحق، ***أدوات الاتساق وآليات الانسجام في قصيدة الهمزية النوية لأحمد شوقي***، رسالة ماجستير، الإشراف/ فرحات عياش، جامعة الحاج الخضر، باتنة، الجمهوريّة الجزائريّة، ٢٠٠٩.

- شمس الدين غنام عبد القادر عصيدة، ***برهان الدين العبوشي أديباً***، رسالة ماجستير، الإشراف/ عادل أبو عمشة، جامعة النجاح الوطنيّة، نابلس، فلسطين، ٢٠١٢.

- صالح ملا عزيز، ***جماليّات الإشارة النفسية في الخطاب القرآني***، رسالة ماجستير، الإشراف/ بشرى حمدي البستاني، جامعة صلاح الدين، ٢٠٠٧.

- طاهر مصطفى علي، ***الإبداع الشعري عند إبراهيم ناجي***، دراسة نقدية، رسالة ماجستير، الإشراف/ محسن اسماعيل محمّد، جامعة صلاح الدين، ١٩٩٥.

- عبد الحسن حسن خلف، ***القيم الجماليّة في الشعر العربي قبل الإسلام***، أطروحة دكتوراه، جامعة القادسية، العراق، ١٩٨٣.

- عبد الرحمن بغداد، ***إسلاميّات أحمد شوقي، دراسة نصيّة تناصيّة***، أطروحة دكتوراه، الإشراف/ بشير عبد العالي، جامعة أبي بكر بلقايد – تلسمان– الجمهوريّة الجزائريّة، ٢٠٠٧.

- عبدالقادر البار، ***المجموعة النبهانية في المدائح النبوية***، أطروحة الدكتوراه، الإشراف/ أحمد جلايلي، جامعة أبي بكر بلقايد تلسمان، الجمهوريّة الجزائريّة، ٢٠١٢.

- فاطمة حميد يعكوب التميمي، ***القيم الجماليّة في شعر شعراء الطبقة الثالثة الجاهليين***، أطروحة الدكتوراه في فلسفة اللغة العربيّة وآدابها، الإشراف/ ياسر علي عبد سلمان الخالدي، جامعة القادسية، العراق، ١٩٨٣.

- مجدي عايش عُودة أبو لحية، ***جماليّات التشكيل البلاغي في المقامات العثمانيّة***، أطروحة الدكتوراه، إشراف/ محمّد شعبان عُلوان، الجامعة الإسلاميّة، غزّة، ٢٠١٧.

- محمّد الأمين شيخة، ***التشكيل الأسلوبي في الشعر المهجري الحديث***، أطروحة دكتوراه، الجزائر، الإشراف/ عبد الرحمن تبرماسين، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ٢٠٠٩.
- نوروز شوكت محمّد، ***جماليّات الوصف في خماسيّة(مدن الملح) لعبدالرحمن منيف***، أطروحة دكتوراه، الإشراف/ طاهر لطيف كريم، جامعة السليمانيّة، ٢٠١٢.

الدواوين:

- ***ديوان إيليا أبو ماضي***، نش: مؤسّسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ط١، ٢٠٠٨.
- شرف الدين محمّد بن سعيد بن حمّاد الصنهاجي، ***ديوان البوصيري***، (شر و تق: أحمد حسن بسج)، بيروت، دار الكتب العلميّة، ط١، ٢٠٠١.
- الشوقيّات، (تحقيق، إميل أ. كبا)، دار الجيل، بيروت، ط٢، ١٩٩٩.

البحوث المنشورة في المجلّات:

- أحمد مطلوب، ***في المنهج النقدي، قصيدة "ذكرى المولد" لأحمد شوقي مثالاً***، مجلّة المجمع العلمي، الجزء الثالث – المجلّد الرابع والخمسون، بغداد، ٢٠٠٧.
- أسعد جواد يوسف الخفاجي، ***الترديد دراسة بلاغيّة في تقنيات الأسلوب القرآني***، مجلّة القادسيّة في الآداب والعلوم التربويّة، المجلّد (٧)، العدد (٣-٤)، ٢٠٠٨.
- أسيف شمس الدين، ***التناص في قصيدة نهج البردة لأحمد شوقي***، الدرجة الجامعيّة الأولى، بحث غير منشور، جامعة شريف هداية الله الاسلاميّة الحكومية، جاكرتا، ٢٠١١.
- إياد الحمداني وخيري الجميلي، ***الفاصلة وبنية الانسجام الشكلي في سورة الإنسان***، مجلّد ديالى للبحوث العمليّة والتربويّة، عدد(٢٣)، ٢٠٠٦.
- حوريّة زروقي، ***دلالة التكرار في خطاب الرئيس الراحل هواري بومدين***، مجلّة علوم اللغة العربية وآدابها، جامعة باتنة، الجزائر، العدد (٦)، ٢٠١٤.
- خالد كاظم حميدي، ***جماليّات إيقاع القرآن الكريم من بلاغة التحسين إلى سيمياء التواصل***، كليّة الشيخ الطوسي، النجف، العراق، مجلّة أبوليوس، العدد (٥)، جوان ٢٠١٦.

- رواق سماح، ***التضاد في الفعل الحركي، دراسة تطبيقيّة في ديوان من وحي الأطلس لمفدي زكريا***، مجلة كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، ، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد (٤)، ٢٠٠٩.
- صالح عبد العظيم، ***التصريع في وسط القصيدة (نماذج من الشعر الجاهلي)*** حوليّات آداب عين الشمس، المجلّد٤٢، العدد (٢)، يناير-٢٠١٤.
- صيتة بنت محمّد مبارك العجمي، ***مصطلح الطباق بين مركزية المعنى والتعدد الدلالي***، حوليّة الآداب واللغات، جامعة محمّد بو ضياف، المسيلة، الجزائر، المجلّد (٥)، العدد (١٠)، ٢٠١٨.
- طاهر مصطفى علي، ***قراءة أسلوبية في قصيدة (ذكرى المولد) للشاعر أحمد شوقي***، دراسة نقدية، مجلّة زانكو للعلوم الإنسانية، العدد (١٠) السنة الرابعة، ٢٠٠٠.
- عبد الحق سوداني، ***التماسك النصي، مقاربة لسانية نصّيّة في قصيدة الهمزية النبويّة لأحمد شوقي***، جامعة الشاذلي بن جديد، الطارف، الجمهورية الجزائريّة، العدد(٤٩)، مارس ٢٠١٧.
- عماد يونس لافي، ***الاقتباس والتضمين في اللغة والعمارة***، مجلّة التراث العلمي (فصليّة، علميّة، محكمة) كليّة التربية للبنات، جامعة بغداد، العدد (٢)، ٢٠١٦.
- فاضل عبّود خميس التميمي، ***البديع في الدرس البلاغي والنقدي العربي من الرؤية البلاغية، إلى الرؤية الأسلوبيّة***، مجلّة المجمع العلمي، المجلّد الرابع والخمسون، بغداد، ٢٠٠٧.
- محمّد نوري عبّاس، ***توظيف اللون في شعر الوأواء الدمشقي***، جامعة الأنبار، كلّيّة العلوم، مجلّة جامعة الأنبار للّغات والآداب، العدد (١٩)، خريف٢٠١٥.
- منال صلاح الدين عزيز، ***التقابل الدلالي في الأدب الإسلامي البلجيكي***، قراءة تحليلية في أسلمة لغة الشعر لدى شعراء المهجر(الطوفان في نوح الأخير) أنموذجاً، العراق، نينوى، جامعة عقرة، كليّة التربية الأساس، المجلّد (٢٣)، العدد (٦)، حزيران ٢٠١٦.
- مؤيّد عبّاس حسين، ***التناص والتضاد في داليّة الأعشى***، جامعة بغداد، التربية ابن الهيثم، مجلّة الآداب، العدد (١٢٠) آذار، ٢٠١٧.

- نعيم عموري، ***النقد الأدبي عند زكي مبارك ، موازنة بين البوصيري وأحمد شوقي أنموذجاً***، مجلّة اللغة والأدب العربي، جامعة شهيد جمران أهواز، العدد(٣)، ١٤٣٤هـ.

البحوث المنشورة في الإنترنيت:

- أمينة فراونيّ، ***المديح النبوي في الشعر المغربي القديم***، جامعة أبي بكر بلقايد، تلسمان، الجزائر، ٢٠١٤، http://dspace.univ-tlemcen.dz تاريخ الزيارة، ٢٠١٦/٢/١٤
- رشيد شعلال: **ظاهرة الترديد في شعر أبي تمّام**- دراسة إيقاعيّة، الرابط http://archive.sakhrit.co تاريخ الزيارة: ٢٠١٧ /٢/١١
- صائمة صديقي: ***أثر القرآن الكريم والحديث النبويّ في المدائح النبويّة لدى أحمد شوقي***، http://iri.aiou.edu.pk تأريخ الزيارة ٢٠١٩/٢/٧
- هاشم عبدالله طاهر الياسري، ***المستوى الدلالي للتقابل والترداف في أمثال شرح نهج البلاغة لابن أبي الحديد المعتزلي***، العدد الخامس عشر، ٢٠١١، ص٨٤، متاح على الرابط: www.iasj.net تأريخ الزيارة، ٢٠١٧/٤/٢٨
- عدنان محمود عبيدات، ***جماليّات اللون في مخيّلة بشّار بن برد***، مجلّة اللغة العربيّة، دمشق، العدد٨٠/ ج٢ http://www.reefnet.gov.sy تأريخ الزيارة، ٢٠١٧/٩/١٥
- ياسر عثمان، ***الضوء ومآلات الدلالة في قصيدة "ولد الهدى" لأمير الشعراء***، الرابط https://www.arabicnadwah.com تأريخ الزيارة ٢٠١٨/٨/١٤
- تركي المغيض، ***التناص ومنهجيته في الشعر العربي الحديث قصيدة "نجاة" لأحمد شوقي أنموذجاً***، https://worldconferences.net تأريخ الزيارة، ٢١٠٨/٣/١٠
- علي محمد حسين الخالدي، ***نبويات شوقي***، كليّة التربية للبنات، قسم اللغة العربية، جامعة الكوفة،https://www.iasj.net ، تأريخ الزيارة، ٢٠١٦/٦/١٩
- عبد الإله الطويل، ***نهج البردة لأحمد شوقي***، الأكاديمية الجهميّة لطنجة تطوان، نيابة طنجة أصيلة، https://www.bacdoc.ma تاريخ الزيارة ٢٠١٨ /٧/٧

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı	**HEMN ABDULKHALEQ JAMEEL JAMEEL**
Doğum Yeri	**IRAK/ERBİL**
Doğum Tarihi	٠٩/٠٣/١٩٧٨

LİSANS EĞİTİM BİLGİLERİ

Üniversite	**IRAK/SELAHATTİN ÜNİVERSİTESİ**
Fakülte	**ARAP DİLİ VE BELAGATI**
Bölüm	**ARAPCA**

YABANCI DİL BİLGİSİ

İngilizce	**KPDS (.....) ÜDS (....) TOEFL (....) EILTS (....)**
...	

İŞ DENEYİMİ

Çalıştığı Kurum	**Eğitim Bakanlığı'nda Arapça öğretmeni**
Görevi/Pozisyonu	
Tecrübe Süresi	

KATILDIĞI

Kurslar	
Projeler	

İLETİŞİM

Adres	**IRAK/ERBİL** ٠٠٩٦٤٧٥٠٤٦٢٢٨٩٤
E-mail	**hemnabjameel@gmail.com**