نهج البردة لأحمد شوقي
دراسة أسلوبية

د. عبدالله عبدالرحمن الغويل
قسم اللغة العربية/كلية التربية/ جامعة مصراتة

رؤيا شوقي في القصيدة:

قصيدة نهج البردة[1] التي عارض فيها شوقي بردة البوصيري، فأتى بها على وزن البردة، وحركة رويها، وتناول فيها كثيرًا من ألفاظ البوصيري وصوره، ولو بطريقة مختلفة من حيث التوظيف والاختزال، نراها من جانب آخر تستقل بموضوعها، ورؤيتها المختلفة عن قصيدة البوصيري، التي يتلخص موضوعها في أن محمدًا ﷺ أفضل رسول، وأن رسالته جوهر الرسالات، بينما يتلخص موضوع نهج البردة في أن محمدًاﷺ يمتاز بأنه مصلح ومنقذ[2]، وهذا هو الخيط الرفيع الذي يربط بين أغراض القصيدة، التي تبدو عند النظرة الأولى قليلة الصلة ببعضها، فقد بدأ شوقي القصيدة بالغزل، ثم أعقبه بنصحٍ لنفسه بالورع، وتحذيرٍ من الدنيا الخادعة، ثم تخلص إلى مدح الرسول ﷺ بصفة عامة، فذكر نسبه وبعض معجزاته، ثم تحدث عن نزول الوحي، ثم عاد إلى الحديث عن مولده ﷺ وما صاحبه من خوارق، وتحدث بعد ذلك عن فساد المجتمع قبل البعثة، ثم تناول الإسراء والمعراج والهجرة، ثم عاود الكلام عن أخلاق الرسول ﷺ، وأثر دعوته، وردّ الشبهات عنها، ثم نوّه بمجد المسلمين لما عملوا بالشريعة، مستشهدًا ببعض عظماء الإسلام، ثم ختم القصيدة بالصلاة على النبيّ ﷺ، والتوسل إلى الله بأن يصلح آخر هذه الأمة، بما أصلح به أولَها.

يا ربِّ أحسنتَ بِدْءَ المسلمين بهِ فَتَمِّمْ الفضلَ وامْنَحْ حُسْنَ مُخْتَتَمِ

فالقصيدة تدور على موضوع أساسي واحد، وإن اختلفت الأغصان التي كانت عاملا مساعدًا لشوقي، ليدلل على فكرته من زوايا متعددة، وليثبت من خلال ذلك أن هذا الممدوح العظيم، هو أمل الأمة، بل هو أمل البشرية كلها في أن تنهض وتتقدم، وتتخلص من كافة قيود الظلم والاستعباد، وقد برزت في القصيدة ظواهر أسلوبية، أو ما يمكن أن نسميه مستويات أسلوبية، أسهمت في تأكيد معاني القصيدة، ورفع درجة الشعرية فيها، لعل

من أهمها:

المستوى التصويري.

"اتفق جميع النقاد على أن الصورة هي الطاقة التي تمد الشعر بالحياة، وعني النقاد بها على أساس أنها عنصر أصيل في البناء الشعري"[3].

فالصورة الشعرية هي التعبير الذي ينقل شعور الشاعر أو أفكاره، معتمدًا على التجسيد لنقل هذه المشاعر والأفكار، أو التجربة التي انفعل بها إلى القارئ.[4] وإذا كانت الصورة في الأدب تجسيدًا يمثّل الألوان والظلال والخطوط التي في الصورة المرسومة، فإن مادتها هي الألفاظ الحسية، وينبوعها هو الخيال.

وقد جاءت قصيدة نهج البردة مليئة بالصور المعتمدة على التعبير الحقيقي أحيانًا، والتعبير المجازي في أكثر الأحيان، فالصورة قد تخلو بالمعنى الحديث من المجاز أصلا، فتكون كلامًا تقريريًا، ولكن مع ذلك تكون غنية بخيال خصب،[5] ومن صوره المعتمدة على اللغة الحقيقية، قوله في وصف المعراج:

جُبْتَ السمواتِ أوْ ما فَوقَهُنَّ بِهِمْ عَلَى مُنَـــوّرةٍ دُرِّيّةِ اللُّجَـــمِ
حَتَّى بَلَغْتَ سَمَاءً لا يُطَـــارُ لهـــا على جَناحٍ ولا يَسْعَى على قَدَمِ
وقيـــلَ كـــلُّ نبيء عنـــد رُتْبَتِهِ ويا محمدُ هـــذا العرشُ فاسْتَلِـمِ

ففي هذه الأبيات صورة تمثل النبي ﷺ قد صعد إلى أعلى أوج، والأنبياء من ورائه، فلما قاربوا العرش أمروا بالوقوف كل عند ما يلائم قدره، وأذن لمحمد وحده بالتقدم حتى العرش[6].

وتظل الصور المعتمدة على المجاز هي الأكثر في هذه القصيدة، حيث كانت اللغة الحقيقية لا تسعف الصورة التي يريد شوقي إبرازها، وقد جاءت هذه الصور على شكلين:

صور كاملة، مؤلفة من صور جزئية مترابطة، ترسم مشهدًا عامًا، **وصور جزئية** ممثلة في التشبيهات والاستعارات والكنايات، الموجودة بكثرة في القصيدة.

فمن أمثلة الصور الكاملة، التي تتلاحق فيها الصور جامعة بين المظهر والحركة، ما نراه في مثل قوله:

أسْرَى بِكَ اللهُ ليلا إذْ مَلَائكُهُ والرُّسْلُ في المسجد الأقصى على قَدَمِ

لما خَطَـرْتَ به التفوا بسيّدِهِـم كالشُّهْبِ بالبَدْرِ أو كالجُنْدِ بالعَلَمِ
صلَّى وراءكَ منهم كلُّ ذي خَطَرٍ ومن يفـزْ بحبيب اللهِ يأتَـمِ

فهذه صورة بانورامية، جمعت ثلاث صور في صورة واحدة، فالصورة الأولى: تمثل النبي ﷺ يجتاز الفضاء بين مكة وبيت المقدس، وهناك كان الرسل والملائكة ينتظرونه في شوق وتطلّع وتأهب، والصورة الثانية: تمثله وهم ملتفون به، في منظر جميل جليل، والصورة الثالثة: تمثله قائمًا للصلاة، وهم مأتمون به في فرح وتسابق واستبشار.

وقد تشكل الصور المتكاملة في هذه القصيدة صورة درامية، كأن أحداثها تُمثَّل في الواقع، فيمتزج بواسطتها التراث مع روح العصر الحديث[7]، وذلك في مثل قوله في تصوير عثمان ـ رضي الله عنه ـ وهو يمسك بالقرآن، ويجمع الآيات، على الشكل الذي يرتضيه الله، لتكون كالعقد البديع:

أو كابنِ عَفَّانَ والقرآنُ في يدِهِ يَحْنُو عليه كما تحنو على الفُطَمِ
ويجمـعُ الآيَ تَرْتِيبًا ويَنْظِمُهَا عِقْدًا بِجِيدِ الليـالي غيرَ مُنْفَصِمِ

وكقوله يصور حال المسلمين في السلم والحرب، في عهد النبي ﷺ والخلفاء الراشدين:

مِنَ الذين إذَا سَـارَتْ كَتَائِبُـهُمْ تَصَرَّفوا بحـدودِ الأرضِ والتُّخُمِ
ويجلسون على علمٍ ومعـرفةٍ فلا يُدَانَـوْنَ في عقلٍ ولا فُهُمِ
يُطَأْطِئُ العلماءُ الهَامَ إنْ نَبَسُوا مِنْ هَيْبَةِ العِلْمِ لا مِنْ هَيْبَةِ الحُكُمِ
ويُمْطِرُونَ فما بالأرضِ مِنْ مَحَلٍ ولا بِمَنْ بَاتَ فوق الأرضِ مِنْ عُدُمِ

واعتمد شوقي في تشكيل بعض صوره في هذه القصيدة؛ على صور لشعراء قبله، في مقدمتهم البوصيري وقصيدته البردة، التي نسج شوقي قصيدته على نهجها، فاتفقت القصيدتان حتى في طابع الأسلوب[8]، متناولا هذه الصور بشيء من التغيير، محدثا بينها تداخلا طريفًا، يجعل للصورة الجديدة شخصيتها ووقعها الخاص بها، يقول:

جَحَدْتُهَا وكَتَمْتُ السَّهْمَ في كبدِي جُـرْحُ الأحِبَّةِ عندي غيرُ ذِي أَلَمِ
يا لائمي في هَـوَاهُ والهوَى قَـدَرٌ لَوْ شَفَّكَ الوَجْدُ لَمْ تَعْذِلْ ولمْ تَلُمِ

فنسيج هذه الصورة مستمد من المتنبي، والشريف الرضي، والبوصيري، يقول المتنبي[9]:

إنْ كـانَ سَرَّكُمْ ما قال حَاسِـدُنَا فمَـا لِجُرْحٍ إذا أرْضَـاكُـمُ أَلَمُ

ويقول الشريف الرضي[10]:

تعجبوا من تمني القلب مؤلمه وما دروْا أنه خـــــــلو من الألم

أقول للآثم المهْدِي ملامتَه ذق الهوى وإن استطعت الملام لُمِ

ويقول البوصيري[11]:

يالائمي في الهوى العذري معذرة مني إليك ولو أنصفت لم تلم

ومن أجمل الصور عندي في هذه القصيدة هي قوله:

وضعتُ خَدِّي وقَسَّمْتُ الفُؤَادَ رُبَىً يَرْتَعْنَ في كُنُسٍ مِنْهُ وفي أَكَمِ

فهو يصوّر لنا إذعانه لحبهن، وفشلَه في مقاومتهن، فجعل من قلبه مكانًا لمقيلهن ولعبهن، فقد تمكن حبهن من قلبه، وتفرّغ للاشتغال بهن، دون كل شيء سواهن، حتى جعلنا نتخيل قلبَه وقد تحوّل إلى ملعب وملهى لهن.

أما الصور الجزئية، ممثلة في التشبيهات والاستعارات والكنايات، فهي كثيرة في القصيدة ولا يكاد يخلو منها بيت.

وقد جاء التشبيه فيها على صور مختلفة، فمنه المفرد والمركب، والبليغ والضمني، وغير ذلك. وهذه التشبيهات منها الرائع البديع، القائم على تشابه المشبه والمشبه به في وقعهما في النفوس، وأثرهما في الشعور، كقوله:

فأدْبَرُوا وَوُجُوهُ الأرضِ تَلْعَنُهُمْ كباطلٍ مِنْ جَلالِ الحقِّ مُنْهَزِمِ

شبه إدبار المشركين وعودتهم خائبين بعد البحث عن النبي ﷺ وصاحبه عند غار ثور؛ بالباطل الذي دحضه الحق ودمغه، فولّى منهزمًا، ونسبة اللعن لوجوه الأرض، مجاز مرسل علاقته المحلّيّة. وكقوله:

والجهلُ موتٌ فإن أُوتِيتَ مُعْجِزَةً فابعثْ مِنَ الجهْلِ أو فابعثْ مِنَ الرَّجَمِ

فالجاهل راكد العقل، جامد لا يتطور ولا نفع فيه، فهو كالميت، فمن يبعث الجهال من جهلهم، فهو كمن يحيي الموتى.

وبعض التشبيه عنده جاء قديما مطروقا، كالتشبيه بالأسد والبدر، كقوله:

البَدْرُ دُونَكَ في حُسْنٍ وفي شَرَفٍ والبحْـــــر دونكَ في خيرٍ وفي كَرَمِ

والليثُ دونكَ بأسًا عنـــدَ وَثْبَتِهِ إذا مَشَيْتَ إلى شَاكِي السِّلَاحِ كَمِي

لكنه يلبس هذا التشبيه القديم أحيانًا حلّة جديدة، تشدّ النفوس إليه، من مثل قوله:

رمى القضاء بعيْنَيْ جُؤذَرٍ أسدًا يا ساكنَ القَاعِ أدْرِكْ ساكِنَ الأجَمِ

فهو يشبه محبوبته بالجؤذر . وهو ولد البقرة الوحشية[12]. في جمال عينيه واتساعهما، ويشبه نفسه بالأسد، لكن هذا الأسد يستنجد بالجؤذر، ويستغيث المقتول وهو الأسد، بالقاتل وهو الجؤذر.

أما الاستعارة فهي كثيرة أيضًا في هذه القصيدة، وأكثرها من المكنية المرشحة، وغالبًا ما تتراكم في البيت الواحد أو البيتين التشبيهات والاستعارات والكنايات وأنواع البديع؛ لخلق صور موحية مؤثرة، من مثل قوله:

زَكّضْتُهَا في مَرِيعِ المعْصِيَاتِ وما أَخَذْتُ مِنْ حِمْيَةِ الطَّاعَاتِ لِلتُّخَمِ

ففي البيت استعارة مكنية، حيث شبه النفس بالفرس، ثم حذف المشبه به، ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو الركض، وفي قوله: مريع المعصيات، إضافة المشبه به للمشبه، وكذلك قوله: حمية الطاعات، وفي البيت أيضًا تشبيه ضمني، لمن يتعفف عن فعل المعاصي بمن يمسك عن الضار من الطعام، وفيه طباق بين المعصيات والطاعات، وحمية والتخم.

ومن الاستعارات الجيدة في القصيدة قوله:

حَلَّيْتَ مِنْ عَطَلٍ جِيدَ البَيَانِ بِهِ في كلِّ مُنْتَثَرٍ مِنهُ ومُنْتَظِمِ

شبه البيان بحسناء، ثم حذف المشبه به على سبيل الاستعارة المكنية، وترك لازمه وهو الجيد، والتحلية ترشيح، وفي كل من شطري البيت طباق بين حليت وعطل، وبين منتثر ومنتظم. وكذلك قوله:

شريعةٌ لكَ فجَّرْتَ العقولَ بها عن زاخِرٍ بِصُنُوفِ العِلْمِ مُلْتَطِمِ

شبه العقول بالعيون الجارية، ثم حذف المشبه به ورمز إليه بلازمه وهو التفجير، على سبيل الاستعارة المكنية، ثم شبه العلم بالبحر، وحذف المشبه على سبيل الاستعارة التصريحية، وملتطم ترشيح.

وإذا جئنا إلى الكناية نراها قد شكلت هي الأخرى ظاهرة في هذه القصيدة؛ لتسهم في تشكيل الصورة الفنية فيها، ومن هذه الكنايات:

. "وضعْتُ خَدِّي" كناية عن الخضوع والاستسلام.

. "ضِرْغَامَة قَرِم" كناية عن الشدة والافتراس.

. "مُسْوَدَّةُ الصُّحُفِ" كناية عن العمل السيئ.

. "خفضت جَنَاحَ الذُّلِّ" كناية عن شدة التواضع.

. "لَزِمْتُ بابَ أمِيرِ الأنبياء" كناية عن الالتجاء إليه.

. "يا أفصحَ الناطِقِينَ الضادَ" كناية عن العرب.

. "الحاملاتِ لواءَ الحُسْنِ" كناية عن نهاية الحُسن.

. "شُمُّ الأنُوفِ" كناية عن شرف النفس.

. "أنْفُ الحَادِثَاتِ حَمِي" كناية عن شدة الخطب واستفحال الأمر.

. " وما شَدُّوا مِنَ الحُزُمِ" كناية عن الاستعداد.

إن وفرة التشبيهات والمجازات في هذه القصيدة، قد أسهم في كثرة صورها، وتنوع هذه الصور وسمو قيمتها الفنية، وإن لم تصل . على رأي شكيب أرسلان . إلى مستوى بردة البوصيري، فهو يقرّ بروعة نهج البردة بعيدًا عن بردة البوصيري، التي رأى أنها لا تجارى، ولذلك قال: "ولو استشارني شوقي في هذه المعارضة لنهيته عنها"[13].

ومع ذلك فقد خفق قلب العالم الإسلامي كله لنهج البردة، وبقي لها الصيت الذائع من دون مئات المنظومات التي حاول فيها أصحابها معارضة بردة البوصيري[14].

المستوى اللغوي والدلالي.

أولاً، الألفاظ والتراكيب:

برع شوقي في انتقاء ألفاظه وتراكيبه؛ فكانت ملائمة لفكرته وعاطفته، ومن هنا كثرت في قصيدة نهج البردة المفردات المستقاة من الدين، الموصولة به، مثل:

الأشهر الحرم، الطاعات، غفران، النور والظلم، آيات، حراء، الرحم، رحمة، الحوض، ملائكة، أنبياء، نبي ورسول، شفاعة، تقوى، ذنب، إرم، رجاء، روح القدس، الرحمن تعالى، صلى، معجزة.

واتسمت التراكيب عنده بالفخامة والجزالة، إلا في مواضع قليلة، منها:

"إن جلّ ذنبي عن الغفران لي أمل"، حيث حذف الفاء من جواب الشرط، وهو جملة اسمية.

وقوله: "مشت ممالكه في نورها التمم"، حيث فك الإدغام في كلمة التمم، بمعنى التامّ.

وكزيادة هاء السكت بعد كلمة (ويلتا)، في حالة الوصل، والمشهور أنها لا تزاد إلا في الوصل[15].

أو استخدامه لكلمة (لأجل) وهي مبتذلة، نازلة إلى مستوى العامية، وذلك في البيت:

فالطُفْ لأجْلِ رَسُولِ العَالَمِينَ بِنَا ولا تَزِدْ قَومَهُ خَسْفًا ولا تُسِمِ

ومع أن شوقي يعارض في قصيدته هذه بردة البوصيري، لكنه استطاع في ألفاظه وتراكيبه موافقة روح عصره الحديث، فجاءت سهلة واضحة، بعيدةً عن التكلف والغموض.

أما الأساليب الخبرية والإنشائية، فتكاد تكون متساوية في القصيدة، وإن تميزت بعض الأغراض بطغيان أحدهما فيها، فطغى الأسلوب الخبري في غرض الغزل، وعند الحديث عن معجزات الرسول وسيرة أصحابه، وبرز الأسلوب الإنشائي عند التوسل والطلب والاستفهام، في أبيات قد تكون متتالية، كقوله:

فلا تسلْ عن قريشٍ كيف حَالَتُهَا؟ وكيف نُفْرَتُهَا في السَّهْلِ والعَـلَمِ؟

ياجاهلين على الهـــادي ودَعْوَتِهِ هل تجهلونَ مَكَانَ الصَّادِقِ العَلَمِ؟

وكقوله: "دع عنك روما وآثينا... وخلّ كسرى .... واترك رعمسيس ".

وكقوله:

فالطفْ لأجلِ رسولِ العالَمين بنا ولا تــــزدْ قـومَه خَسْفًا ولا تُسِمِ

ياربِّ أحسنتَ بِدْءَ المسلمين به فَتَمِّمِ الفضْلَ وامْنَحْ حُسْنَ مُخْتَتَمِ

ويشكل النداء والاستفهام ظاهرتين في هذه القصيدة، أما كثرة أساليب النداء؛ فلأنها قصيدة توسل وتذلل، وفي كلٍّ كانت الأداة هي الياء، وقد تكرر النداء الصريح فيها ست عشرة مرة، منها:

"يا ساكن القاع، يا ويح جنبك، يا ناعس الطرْف، يا نفس دنياك، يا أفصح الناطقين الضاد، يا قارئ اللوح، بل يا لامس القلم، يا رب أحسنت".

أما أساليب الاستفهام، فتنوعت بين الاستفهام بهل وكم ومَنْ وكيف، ومرة واحدة بمتى. فشكلت مجتمعة تسعة عشر موضعًا غير الأساليب المعطوفة، كقوله:

" من في البرية كالفاروق ... وكابن عبدالعزيز ... وكالإمام ... أو كابن عفان ".

والظاهرة اللغوية الأبرز من أسلوبيْ النداء والاستفهام في هذه القصيدة، هي ظاهرة النفي، الذي تكرر أكثر من ستين مرة، شكل النفي بـ(لا) النصف، ثم النفي بـ(لم) في سبعة عشر موضعًا، ثم (ما) في اثني عشر موضعًا، وبـ(غير) في خمسة مواضع، وكثيرًا ما وقع متتابعًا في شطر واحد، مثل:

"لم تعذل ولم تلم، لم ترمل ولم تئم، لا في الجياد ولا في الأنيق الرسم، لا يذمم ولا يُلم".

ومن الظواهر اللغوية في هذه القصيدة، تكرار حرف الجر نفسه، أو أداة النفي في الشطر الواحد، فضلا عن تكرار حروف الجر المتخالفة، مثل:

" فاضت يداه من التنسيم بالنسم ".

وقد وردت ظاهرة تكرار الحرف نفسه في الشطر الواحد؛ أكثر من أربعين مرة، ومن ذلك قوله: "**على** جناح ولا يسعى **على** قدم، **من** علم و**من** حكم، **في** علم و**في** أدب، فتحت بالسيف بعد الفتح بالقلم، **لم** تعذل و**لم** تلم، **لا** يذمم و**لا** يلم".

ثانيًا، الدلالة المعنوية:

من الدلائل المعنوية البارزة، استخدام شوقي لضمير المخاطب في مناجاته الرسول ﷺ؛ ليشعر نفسه بالقرب، ولذلك فإننا نلمس اللطف واللين في هذا الخطاب، ونلمس تيقظ شوقي لكل كلمة ينطقها؛ لأنه في مقام القرب، ولذلك نراه في قصيدته يتجاوز مجال التغني والتمجيد، إلى مجال الدفاع والتصحيح لبعض الحقائق التي التبس على بعض الناس فهم حقيقتها، يقول شوقي:

أخوك عيسى دَعَا مَيْتًا فقامَ لَهُ وأنتَ أحْيَيْتَ أجْيَالا من الرِّمَمِ

ومن الأمثلة أيضًا على هذا الخطاب:

وجئتنا بحكيم غير منصرم، يا أفصح الناطقين الضاد، حديثك الشهد، حلّيتَ من عطل، أنت قائله، أتيت والناس فوضى، صلى وراءك، جبت السموات، خططت للدين، يا قارئ اللوح، يا أحمد الخير، البدر دونك، البحر دونك، الليث دونك، ... .

وقد يأتي بأسلوب التفات في هذه المناجاة من الخطاب إلى الغيبة؛ تعظيما لشأنه صلى الله عليه وسلم، كقوله:

أسْرَى بِكَ اللهُ لَيْلا إذْ مَلَائِكُهُ والرُّسْلُ في المسْجِدِ الأقصى عَلَى قَدَمِ

لَمَّا خَطَرْتَ به الْتَفُوا بِسَيِّدِهِمْ كالشُّهْبِ بالبدْرِ أوْ كالجُنْدِ بالْعَلَمِ

ففي قوله: "بسيّدهم" التفات من الخطاب إلى الغيبة، تعظيمًا لشأنه ﷺ وإظهارًا لسيادته على جميع الرسل صلوات الله وسلامه عليهم أجمعين.

ثالثًا، الدلالة المعجمية:

يكثر شوقي في نهج البردة من الثنائيات التي تعود إلى حقل دلالي واحد، ومن أهم ما يميز معجمه هنا، بروز ظاهرتي التكرار والمقابلة، ففي الأولى نجده يكرر في البيت الواحد كلمة، أو تركيبًا بأكمله، وفي الثانية نجده يأتي في البيت الواحد بالكلمة ومقابلها أو عكسها أو مرادفاتها[16].

ويتميز كل غرض من أغراض هذه القصيدة، بوجود عدد من الكلمات التي تعود إلى حقل دلالي واحد، أو حقول متقاربة، ففي غرض الغزل في بداية القصيدة . مثلا . نجد الكلمات:

"دمي، عينيْ، النفس، جنبك، كبدي، أُذنا، القلب، الطرْف، داميًا، روحي، دمي، أجفان، ألباب، خدودًا، الأكباد، للعين، للبصر، خدي، الفؤاد"، فهذه الكلمات تدل على أشياء تخص ذات الإنسان.

ومن أمثلة الثنائيات ذات الدلالة المعجمية الواحدة . وهي كثيرة .:

"لم تعذل ولم تلم، آدم الأدم، الأماني والأحلام، مسودّة مبيضة، من خلق ومن نسم، الأسماء والسيم، العتق والقِدم، الشرق والغرب، النور في الظلم، الشك والتهم، من عز ومن شرف، لا يذمم ولا يلم، جهلٌ وتضليلُ أحلامٍ وسفسطةٌ، دع .. وخلّ .. واترك، بالحزم والعزم".

المستوى الصوتي والصرفي.

ليس في كلمات نهج البردة حين نقرؤها واحدة واحدة؛ كلمة توصف بتنافر الحروف، وليس في كلماتها مجتمعة ما يمكن أن يُعد مما يثقل النطق به، وإن كانت نسبة الانسياب والسهولة متفاوتةً، لمجيء بعض الأبيات أو الأشطر بصورة أثقل من غيرها، مثل قوله:

رُزِقْتَ أسْمَحَ ما في الناسِ مِنْ خُلُقٍ إذا رُزِقْتَ الْتِمَاسَ العُذْرِ في الشِّيَمِ

فهو لا يمتلك خفّة وانسياب قوله:

رِيمٌ على القاعِ بَيْنَ البَانِ والعَلَمِ أحلَّ سَفْكَ دَمِي في الأشْهُرِ الحُرُمِ

ومن مواضع الثقل القليلة في القصيدة قوله:

"سناؤه وسناه .... ومن التسنيم بالنسم.... ومَنْ يَضُمُّ جَنَاحُ اللهِ لا يُضَمِ".

ولعل ما تميزت به هذه القصيدة في مستواها الصوتي، هو كثرة تكرار الكلمة الواحدة في الجملة، وأحيانًا تكرار الجمل نفسها، مما أدى إلى كثرة الجناس والتوازي، وقد رأينا في المستوى التركيبي، كيف تكررت بعض حروف الجر والنفي في الشطر الواحد، ومن أمثلة تكرار الكلمات قوله:

والنفسُ في خيرِهَا في خيرِ عافِيَةٍ والنفسُ من شرِّها في مَرْتَعٍ وَخِمِ

ومنه أيضًا:

. إلا على صنم قد هام في صنم. . من صدمة الحق لا من صدمة القدم.

. بدر تطلع في بدر. . في الأعصر الغرّ لا في الأعصر الدهم.

. جرح الشهيد وجرح بالكتاب دمي. . فاق البدور وفاق الأنبياء.

. تحيي القلوب وتحيي ميت الهمم.

ومن أمثلة التوازي الذي رفع من إيقاع القصيدة، وأضفى عليها مزيدًا من الرونق والبهاء، قوله:

. البدرُ/ دُونَكَ/ في/ حُسْنٍ/ وفي/ شَرَفٍ/

والبحرُ/ دُونكَ/ في/ خيْرٍ/ وفي/ كَرَمٍ/

وكقوله:

. الزَّاخِرُ/ العَذْبُ/ في/ عِلْمٍ/ وفي/ أَدَبٍ/

والنّاصِرُ/ النَّدبُ/ في/ حَرْبٍ/ وفي/ سَلمِ/

ومن الظواهر الصرفية في نهج البردة، مجيء كثير من القوافي على وزن مفتعل ومنفعل، على معنى اسم الفاعل أو اسم المفعول أو المصدر، وهذه القوافي هي:

"منقسم، مبتسم، معتصم، مستلم منه وملتزم، منكتم، متهم، منصرم، منتظم، محتكم، منهزم، مصطدم، ملتثم، محترم، منقصم، معتزم، منتقم، مضطرم، ملتطم، مرتسم، مقتسم، مختطم، معتصم، مزدحم، منفصم، محتلم، منسجم، منتقم، مختتم".

وقد تتوالى بعض الكلمات ذات الصيغة الصرفية الواحدة، بشكل عمودي أو أفقي؛ لتحقيق هدف معين أراده الشاعر، كتوالي صيغة (فاعلات) في قوله:

من الموائس بانــاً بالرُّبَى وَقَنًا **اللاعباتُ** بروحي **السافحاتُ** دَمِي

القاتلاتُ بأجفانٍ بها سَقَمٌ وللمنيةِ أسْبَابٌ من السقم

العاثراتُ بألباب الرجالِ وما أُقِلن من عثراتِ الدَّلِّ في الرَّسَم

المضرماتُ خدودًا أسْفَرَتْ وجَلَتْ عن فتنة تُسْلِمُ الأكبادَ للضرم

الحاملاتُ لواءَ الحُسْنِ مختلفًا أشكالُهُ وهْوَ فَرْدٌ غيرُ مُنْقَسِمِ

ومثل صيغة (الفاعلين) في قوله:

الرّاكِبِينَ إذا نادى النبيُّ بِهِمْ مَا هَالَ مِنْ جَلَلٍ واشْتَدّ من عمم

الصابرين ونفسُ الأرضِ واجفةٌ **الضاحكين** إلى الأخطارِ والقُحم

المستوى الموسيقي.

"ليس الشعر في الحقيقة إلا كلامًا موسيقيًا، تنفعل لموسيقاه النفوس، وتتأثر بها القلوب[17]".

أما فيما يخص شوقي، فتقول سهير القلماوي في تقديمها لكتاب للباحثة سعاد عبدالكريم: "لقد استوقفت موسيقية الألفاظ أو الأصوات في شعر شوقي، كل باحث جاد في أسلوب شوقي"[18].

لقد أظهر شوقي في نهج البردة براعة فائقةً في حسن إيقاعها وموسيقاها، بتسخيره من أدوات الإيقاع الخارجي والداخلي ما يتماشى مع موضوع القصيدة، ومع صدق مشاعره وأحاسيسه فيها،

فاختار للإيقاع الخارجي بحر البسيط، والقافية المنتهية بحرف الميم.

ووزن الشطر من بحر البسيط هو: مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن، مع تغيير يطرأ عليه، خاصة في التفعيلة الأخيرة من كل شطر، إذ تأتي في آخر البيت على صورتين: فعِلن وفعْلن، وقد جاءت في نهج البردة على فعِلن، و "ليس الوزن والقافية كل موسيقى الشعر، فللشعر ألوان من الموسيقى تعرض في حشوه"،[19] فنجد أن فاعلن قد وردت على الصورتين، "وكلا الصورتين حسن تستريح إليه الأذن"[20].

أما مستفعلن، فيندر أن تتغير إلى متفعلن، إلا إذا كانت في أول الشطر، وقد وقع مثل هذا في القصيدة، "ووقوعه في أول الشطر حسن جميل، تميل إليه الأسماع ولا تنفر منه"[21].

أما الروي . وهو أهم ما في موسيقى الشعر، حتى أن القصائد تنسب إليه، وهو أقل ما يمكن أن يراعى تكراره . فقد اختار شوقي له حرف الميم، وهو من الحروف التي تجيء رويًا بكثرة في أشعار العرب"،[22] وقد جعل الكسرة حركة لهذا الروي، التي استطالت إلى حرف مدّ، كان في ثمانية مواضع جزءًا من بنية الكلمة التي يتنهي بها البيت، وهي:

"المصيب رمي، السافحات دمي، وجبريل الأمين ظمي، الفخار نمي، بالرسول سمي، السلاح كمي، بالكتاب دمي، الحادثات حمي".

يقول ابن جني: "اعلم أن الحركات أبعاض حروف المد واللين، وهي الألف والياء والواو ... ويدلك على أن الحركات أبعاض لهذه الحروف، أنك متى أشبعت واحدة منهن، حدث بعدها الحرف الذي هي بعضه"[23].

فالروي يعتمد على هذه الحركة، في تردد القافية وصداها وحسن موسيقاها، حتى أن هذه الحركة تصبح أوضح من الروي نفسه، فهي من أصوات اللين التي تعدّ أوضح الأصوات، وأكثر قابلية للتغني بها[24].

أما ما يخص إيقاع القصيدة الداخلي، ففضلا عن اعتماده على التكرار، الذي له دور في إظهار الجانب الموسيقي، نلاحظ بروز ظاهرتين بديعيتين، ساهمتا في التشكيل الموسيقي لهذه القصيدة، وتشكيل النغم الذي يخدم إظهار الأحاسيس والمشاعر، وبالتالي يعمل على حسن وقعها في آذان المتلقين، وهاتان الظاهرتان هما: الجناس والطباق، حتى أنهما كثيرًا ما يقعان معًا في البيت الواحد في هذه القصيدة، كقوله:

. تخطفتَ مُهَجَ **الطّاغِينَ** مِنْ **عَرَبٍ** وطَيَّرْتَ أنْفُسَ **البَاغِينَ** مِنْ **عَجَمِ**

. و**النفسُ** مِن **خَيرِها** في خَير عَافِيةٍ و**النفسُ** من **شرِّها** في مَرْتَعٍ وَخِمِ

أولا، الجناس:

يقول أحمد الحوفي: "كان شوقي يحفل بالجرس، ويؤثر التعبير المتميز بموسيقاه وانسجام مفرداته؛ وتلاحق رناتها، ومن هنا كثر الجناس في شعره، على أنه قلما كان يتعسف التجنيس، أو يترصد له متغاضياً عن جودة الفكرة أو العبارة"[25].

فالجناس نوع من التنميق الصوتي، ذا تأثير إيقاعي جميل، ونلاحظ أن شوقي قد استعمله استعمالاً واعيًا.

ومما زاد من أهمية الجناس في المستوى الإيقاعي في هذه القصيدة، كثرة وروده متقاربًا داخل الشطر الواحد، أو أن يتكرر في شطري البيت الواحد، كقوله:

. **فاقَ** البُدُورَ و**فاقَ** الأنبياءَ فكم **بالخُلْقِ** و**الخَلق** من حُسن ومن عِظم

. اللهُ **قَسَّمَ** بين الناسِ **رِزْقَهُمُ** وأنتَ خُيّرتَ في **الأرزاقِ** و**القِسَمِ**

. إذا **أشَرْنَ أسَرْنَ** الليثَ بالْعَنَمِ.

. **في الأعْصُرِ** الغُرِّ لا **في الأعْصُرِ** الدُّهُمِ.

. إلا على **صنم** قد هَامَ في **صنم**.

ثانيًا، الطباق:

يقول أحمد الحوفي: "كان شوقي يحتفي بتوضيح فكرته، وكان يُعنى بجلاء عاطفته، ومن وسائله إلى ذلك مقارنة الشيء بغيره، وموازنة النقيض بنقيضه، ومن هنا كثر الطباق في شعره، وقلما جاء متكلفًا أو مرذولا"[26].

والطباق يقوم على عنصر إيقاعي له أهميته في تلوين النغم الموسيقي، ويجعل للقصيدة حضورًا صوتيًا خاصًا[27].

إن جمال المطابقة في هذه القصيدة، يأتي من تمركز المقدارين في مواضع لها جلالها الإيقاعي، تطرق سمع المتلقي، خاصة إذا كان الطباق بين لفظة أو تركيبٍ ومثيلٍ له منفيّ، مثل:

. جاءَ النبيّون بالآياتِ فانْصَرَمَتْ وجِئْتَنا بحكيمٍ غيرِ مُنْصَرِمِ

. يضيءُ مُلْتَثِمًا أو غيرَ مُلْتَثِمِ.

ويتكرر الطباق عنده في البيت الواحد، يقول:

. **حَلَّيْتَ** مِنْ **عَطَلٍ** جِيدَ البَيانِ به في كلِّ **مُنْتَثِرٍ** مِنهُ و**مُنْتَظِمِ**

. كَمْ **جِيئَةٍ وذَهَابٍ** شُرِّفَتْ بِهِمَا بَطْحَاءُ مَكَّةَ في **الإصْبَاحِ والغَسَمِ**

. **سَعْدٌ ونَحْسٌ** ومُلْكٌ أنتَ مَالِكُهُ تُدِيلُ مِنْ **نِعَمٍ** فيه ومِنْ **نِقَمِ**

بل ويتكرر الطباق عنده في الشطر الواحد، يقول:

. سَرَتْ بَشَائرُ بالهادِي ومَوْلِدِهِ في **الشرقِ** و**الغَرْبِ** مَسْرَى **النُّورِ** في **الظُّلَمِ**

. إنْ قُلْتَ في الأمْرِ **لا** أوْ قُلْتَ **نَعَمْ** فَخِيرَةُ اللَّهِ في **لا** مِنْكَ أو **نَعَمِ**

وهكذا نرى كيف استطاع شوقي أن يجمع بين عناصر كثيرة لخدمة المستوى الموسيقي في قصيدته؛ دون تكلف، أو بُعدٍ عن جودة الفكرة أو العبارة لديه.

الخاتمة:

في آخر هذا البحث الذي اعتمد نص القصيدة والطاقة الشعرية وإمكانياتها الفنيّة والإبداعية أساسًا مكينًا فيه، يمكن حصر أهم النتائج التي توصل إليها الباحث في الآتي:

1. معارضة شوقي في هذه القصيدة لبردة البوصيري، لم تكن قائمة على النسخ ولا السلخ، فقد شكل صورها وتناول المواضيع فيها بطريقة عصرية، فكانت قصيدة نهج البردة، بمثابة ما يسمى اليوم بالقراءة الجديدة للموضوع المشترك أو المتقارب.

2 . استخدم شوقي معجمه اللغوي العصري، وابتعد عن الألفاظ والتراكيب الحوشية، وبذلك جاءت قصيدته موافقة للذوق العربي في العصر الحديث.

3 . لم تزد وفرة المجازات والصور وألوان البديع المختلفة القصيدة إلا بهاء وحسن إيقاع، وتأكيداً للمعاني التي أرادها الشاعر؛ لأنها لم تكن مقصودة لذاتها، وإنما جاءت عفو الخاطر حسب ما يتطلبه السياق والمقام.

4 . يركز شوقي في هذه القصيدة على نقطة أساسية، شكلت الرابط الذي جمع بين أغراضها، وتتمثل في اعتبار سيدنا محمد . صلى الله عليه وسلم . هو المنقذ والمصلح للبشرية والعالم بأسره، في كل زمان ومكان.

5 . يتجلى في كل أبيات القصيدة، صدق عاطفة شوقي الدينية، وكانت الأبيات التي ختم بها في "غاية التأثير، تذوب لها القلوب حسرة وذكرى، وتتحدر العبرات شفعًا ووترًا، وتشهد لشوقي فوق شهادات لا تحصى، بأنه شاعر الإسلام بجميع جوارحه"[28].

الهوامش والتعليقات

(1) القصيدة في الشوقيات تحقيق: عمر الطباع، المجلد الأول، ص237 وما بعدها، وهي مع شرح موجز في كتاب: نهج البردة لأمير الشعراء أحمد شوقي، وبهامشه: وضح النهج، لشيخ الأزهر سليم البشري، مكتبة الآداب، الطبعة السابعة.

(2) ينظر : معارضات شوقي، محمد الهادي الطرابلسي، فصول ديسمبر، 1982م، ص91، نقلا عن: النقد الأدبي الحديث، حمدي الشيخ، ص137.

(3) نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، ص277.

(4) ينظر: الإسلام في شعر شوقي، أحمد الحوفي، ص273.

(5) ينظر: الصورة في الشعر العربي، علي البطل، دار الأندلس، ط2 1981م، ص25.

(6) ينظر: الإسلام في شعر شوقي، أحمد الحوفي، ص274.

(7) ينظر: النقد الأدبي الحديث، حمدي الشيخ، ص 140.

(8) ينظر : إسلاميات أحمد شوقي، سعاد عبدالكريم، ص 140.

(9) العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، 122/2.

(10) ديوانه، 274/2.

(11) ديوانه، ص 239.

(12) الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، للجوهري، مادة: (جأذر).

(13) شوقي أو صداقة أربعين سنة، شكيب أرسلان، ص 207.

(14) ينظر : شوقي شاعر العصر الحديث، شوقي ضيف، ص127.

(15) ينظر : الإسلام في شعر شوقي، لأحمد الحوفي، ص 285.

(16) ينظر : إسلاميات أحمد شوقي، سعاد عبدالكريم، ص 286.

(17) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص 17.

(18) تقديم سهير القلماوي لكتاب: إسلاميات أحمد شوقي، سعاد عبدالكريم، الصفحة ن.

(19) خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، ص 19.

(20) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص 73.

(21) نفسه، ص 73.

(22) نفسه، ص 248.

(23) سر صناعة الإعراب، ابن جني، 17/1 ، 18 .

(24) ينظر : موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص 280، 281.

(25) الإسلام في شعر شوقي، أحمد الحوفي، ص 287.

(26)الإسلام في شعر شوقي، أحمد الحوفي، ص 289.

(27) ينظر: البنية الإيقاعية في شعر شوقي، ص 209.

(28) شوقي، أو صداقة أربعين سنة، شكيب أرسلان، ص 211.

المصادر والمراجع:

1 – **إسلاميات أحمد شوقي**، سعاد عبدالكريم، مطابع أهرام الجيزة، التاريخ بلا.

2 – **الإسلام في شعر شوقي**، أحمد الحوفي، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، مصر، ط، بلا.

3 – **البنية الإيقاعية في شعر شوقي**، محمود عسران، مكتبة بستان المعرفة، ط، بلا، 2006م.

4 – **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، ط، بلا،1981م.

5– **ديوان البوصيري**، تحقيق: محمد سيد كيلاني، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، بمصر، ط2، 1973م.

6– **ديوان الشريف الرضي**، دار صادر، بيروت، ط، بلا، 1961م.

7– **ديوان الشوقيات**، تحقيق: عمر الطباع، المجلد الأول، دار الأرقم، بيروت، ط، بلا.

8– **سر صناعة الإعراب**، لابن جني، تحقيق: حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، ط1، 1985م.

9– **شوقي**، أو صداقة أربعين سنة، شكيب أرسلان، دار الفضيلة، ط1، 2003م.

10– **شوقي شاعر العصر الحديث**، شوقي ضيف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط، بلا، 2010م.

11– **الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية**، إسماعيل بن حماد الجوهري، تح: أحمد عبدالغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1987م.

12– **الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها**، علي البطل، دار الأندلس ط2، 1980م.

13– **العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب**، ناصيف اليازجي، دار صادر، بيروت، ط، بلا، 1998م

14– **موسيقى الشعر**، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط4 ، 1972م.

15- **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، صلاح فضل، مكتبة الأنجلو المصرية، ط، بلا، 1978م.

16- **النقد الأدبي الحديث**، حمدي الشيخ، المكتب الجامعي الحديث، ط، بلا، 2010م.

17 . **نهج البردة**، لأمير الشعراء أحمد شوقي، مكتبة الآداب، ميدان الأوبرا، القاهرة، ط7، 1990م.

18- **وضح النهج**، لشيخ الأزهر سليم البشري، مكتبة الآداب، ميدان الأوبرا، القاهرة، ط7، 1990م.