# ظاهرة التداخل الأجناسي في المدائح النبوية – نهج البردة لأحمد شوقي إنموذجًا

م.د. حسين عبد اللطيف عبد الله *

تأريخ التقديم: ٢٠١٨/٩/٢٢ تأريخ القبول: ٢٠١٨/١٠/٢٢

**المقدمة**

بسم الله والصلاة والسلام على رسول الله وعلى آلهِ وصحبه ومن والاه ...

لاشكَّ أنَّ قصيدة المديح النبوي حظيت بالعناية الوافية من قبل الدارسين والنقاد، فبإمكانهم أن يلحظوا القيمة الفنية العالية، ولا سيما قابليتها على كسر القواعد والمعايير الصارمة للأجناس الأدبية، وصولاً إلى سمة الخلط والتمازج فيما بينها، والدرس النقدي قد تناول سمة التناص في المدائح النبوية عموماً، لكنه أهمل الحديث عن سمة التداخل الأجناسي فيه.

ومن هنا فقد عمدنا إلى كشف ظاهرة التداخل الأجناسي في قصيدة (نهج البردة) لأحمد شوقي ميداناً تطبيقياً، كون القصيدة تُعدُّ من الأدب الحديث الذي اكتسب سمة التجديد والحداثة من جهة، وما يمتلكهُ الشاعر من مواهب وثقافات متعددة من جهة أُخرى.

فهذا البحث يتتبع ظاهرة التداخل بين الشعر وكل من السيرة الغيرية والقصة والخطابة والمناظرة والرسالة، يسبقها حديثاً عن الجنس الأدبي وظاهرة التداخل الأجناسي من زاوية وجهة نظر نقدية، وكذلك الحديث عن (المدائح النبوية) التي أبرزت صورة النبي محمد (ﷺ) بمعجزاتهِ وصفاتهِ وأخلاقهِ وبعثتهِ الميمونة، ثم تأتي خاتمة البحث والمصادر التي اعتمدها الباحث في الدراسة.

* قسم اللغة العربية /جامعة سوران .

❖ **الجنس الأدبي (المصطلح والمفهوم):**

كَثُر استعمال مصطلحات في حقلي الأدب والنقد كـ (الجنس، النوع، النمط، الشكل، الصنف، الفن، جنس فرعي....) يُراد بها مدلول واحد في الغالب، لكنَّ النقاد استقرَّوا على مصطلح (الجنس) كثيراً في تأليفاتهم، إلّا أنَّ هناك علاقة بين "جنس" و "نوع".

ففي لسان العرب ورد مصطلح " الجنس" وهو " الضرب من كل شيء والجنس أعمُّ من النوع، ومنه المجانسة والتجنيس، ويقال: هذا يجانس هذا، أي يشاكله" (١). والجنس أعمُّ من النوع، ومنه المجانسة والتجنيس، وهو كل ضربٍ من الناس والطير، ومن حدود النحو والعروض ومن الأشياء جملة (٢). أمّا صاحب التعريفات فيعرِّف الجنس بأنَّه "أسمٌ دال على كثيرين مختلفين بأنواع. الجنس: كلّي مقول على كثيرين مختلفين بالحقيقة في جواب ما هو من حيث ما هو كذلك فالكلي جنس" (٣)، أما النوع فيعرَّف بأنه: "الصنف من كل شيء. ويقال: ما أدري من أي نوع هو..." (٤)، فالجنس أعم من النوع وأكثر شمولية منه.

أمَّا في الاصطلاح فإننا نرى أكثر شيوعاً لتعريف الجنس الأدبي "هو مقولة تسمح بالجمع بين عددٍ مُعيَّنٍ من النصوص حسب معايير مختلفة وتُرسي في الوقتِ نفسهِ قواعد لقراءة هذه النصوص وتأويلها" (٥)، وانَّ لكل جنس أدبي خواصّه وصفاته ومكوناته الخاصة به، وهذه جعلت ثمة فروق بين الأجناس الأدبية، وهذا لا يعني فقدان التواصل والتداخل بصورة ما فيما بينها. ويمكن القول "أنَّ الفنون والآداب تتسم بالمرونة، ولذلك هي كثيرة التراسل مع بعضها، ودائمة التضايف حتى غدا النص الذي تتداخل فيه أنواع وأجناس متغايرة في رأي بعضهم هو من أبرز منجزات الحداثة؛ لأنَّ الطرائق التي تنتج على وفقها

(١) لسان العرب، لابن منظور، دار صادر، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م: مادة (جنس).

(٢) ينظر: تاج العروس من جواهر القاموس، للزبيدي، تح: علي شيري، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت/ لبنان، ط١، ١٤١٤هـ: ج١٥/ ص٥١٥.

(٣) التعريفات، للجرجاني، تح: محمد باسل عيون السود، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٩م: ٨٣.

(٤) المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية: ٩٤٦.

(٥) معجم السرديات، إشراف محمد القاضي، مؤسسة الانتشار العربي، الجزائر، ٢٠١٠: ١٣٠.

النصوص وتستقبل ويتم تداولها تخضع لعملية متواترة من التحول والصيرورة، فالضغوط المستمرة التي تمارسها الأفكار بالخلق والابتكار والذوق ومتطلبات المتلقي تؤدي إلى تعديل وتطوير هذا الدور باستمرار" (١).

ويمكن القول أيضاً أنَّ العلاقة بين الفنون "تكاد تكون أمراً بديهياً لا يشك فيه أحد، ويكفي أن ننظر في بعض الكلمات والتعبيرات الشائعة في النقد الفني والأدبي لنعرف أنها توحي بهذه العلاقة الحقيقية والغامضة في آنٍ واحد....." (٢).

والجنس الأدبي لا يستطيع الزعم أنه نقي تماماً من الاختلاط مع الأنواع الأخرى، كما أنه لا يستطيع أن يستمر متشرنقاً على نفسه، فالأنواع الأدبية تتداخل، بل تتداخل مع الفنون، كالفن التشكيلي والسينما، والموسيقى مثلاً، أي أن الشعر والسرد ينفتحان" (٣).

وحينما سؤل (تودوروف) من أين تأتي الأجناس الأدبية، أجاب قائلاً: بكل بساطة تأتي من أجناس أدبية أخرى، والجنس الجديد هو دائماً تحويل لجنس أو لعدة أجناس أدبية قديمة: عن طريق القلب أو الزخرفة أو التوليف... (٤). فيمكن قراءة النصوص الأدبية بأدوات جنسه المحدد، لكن دون إنكار إنزياح بعض الأجناس عن معاييرها أو التداخل بين الأجناس، حيث تتم الإشارة إلى شعرية رواية ما واستراتيجية السرد في نصٍّ شعريٍ ما.

بل ذهب (موريس بلانشو) إلى أبعد من ذلك حيثُ دعى إلى التخلي عن الأدب نفسه: "الكتاب وحده هو ما يهمنا كأنه يقف وحده بعيداً عن الأنواع وخارج تصنيفات: نثر، شعر، رواية، شهادة، وذلك بطريقة يتأبى معها الكتاب على التصنيف، ويتنكر للقوة التي تدفعه إلى تحديد مكانه وشكله، فجوهر الأدب هو الهرب من كل تحديد جوهري ومن كل

---

(١) الأجناس الأدبية من منظور مختلف، خلدون الشمعة، المجلة العربية للثقافة، ع٣٢، لسنة ١٩٩٧م: ١٣٠.

(٢) قصيدة وصورة، د. عبد الغفار مكاوي، عالم المعرفة، ١٩٨٧: ٨.

(٣) علم التناص المقارن، نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، عزالدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٦: ٧٣.

(٤) ينظر: أصل الأجناس الأدبية، تودوروف، تر: محمد برادة، مجلة الثقافة الأجنبية، ع١، لسنة ١٩٨٢: ٤٨.

تأكيد يجعله ثابتاً أو واقعياً [١]، فأصبح من أبجديات ما بعد الحداثة أشبه بـ (موت الأجناس) كونها تتحول وتتغير وتتصهر فيما بينها في النص الواحد.

إلّا أنَّ الدراسات النقدية تقتضي ضرورة تحديد معايير الجنس الأدبي ورصد انزياح هذا الجنس أو ذاك عن بعض معاييره، وهذا الانزياح يلمح من خلال الترابط بين الأجناس؛ لأنَّ الجنس يحتفظ بالحدود الدنيا من قواعده ومعاييره، الأمر الذي يجعل التمييز بين الأجناس الأدبية ليس ذا أهمية كما يرى (رينيه ويليك) ويلح في توضيحه لعملية الترابط بين الأجناس، إذ يرى أنه "لم يعد التمييز بين الأجناس الأدبية ذا أهمية؛ لأنَّ الحدود بينها صارت تتغير باستمرار، وتخلط أو تمزج الأنواع فيما بينها والقديم منها يترك أو يحوَّر، وتخلق أنواع جديدة إلى حد صار معها المفهوم نفسه موضع شك" [٢]، كما يؤكد (تودوروف) على أهمية الجنس الأدبي حتّى في حالة انتهاك المعايير الأدبية فيقول: "لكي يكون ثمة انتهاك فالمعيار يجب أن يكون واضحاً، ويمكن أن نذهب لأبعد من ذلك فنقول بأنَّ المعيار لا يصبح مرئياً إلّا بفعل الانتهاكات" [٣].

أمّا مصطلح التداخل فقد عُرِفَ هو أيضاً بمصطلحاتٍ مختلفة، وتعود عند النقاد العرب القدامى بتسميات منها (الاقتباس، التضمين، السرقات الأدبية، التلميح، التمليح، الاستعانة، الأخذ، التوليد، التوارد، الاتفاق، التوازي، التداخل)، وعند المحدثين عُرِفَ بمصطلحات أُخرى أيضاً مثل (النص الغائب، التداخل النصي، التداخل الأجناسي، هجرة النص، التناص،....).

ونقصد بتداخل الأجناس هو حضور تقنيات جنس أو تقنيات أجناس داخل نص ينتمي إلى جنس معين في مجال الأدب، ويكون هذا الجنس على علاقة بالأجناس الأخرى التي تُمَارِسُ تأثيراً مباشراً أو غير مباشر على الجنس الأصلي.

---

(١) نقلاً عن: إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي، د. فتحية عبدالله، عالم الفكر، ع١، مج٣٣، ٢٠٠١م: ١٨٨.

(٢) مفاهيم نقدية، رينيه ويليك، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، ع١١، لسنة ١٩٨٧م: ٣١١.

(٣) أصل الأجناس الأدبية، تودوروف، تر: محمد برادة، مجلة الثقافة الأجنبية، ع١، لسنة ١٩٨٢: ٤٦.

لذلك تُتِيحُ لنا دراسة الأجناس الأدبية التمعن في هذا التطور الذي انعكس على شعر المديح النبوي، ولطالما شكَّلت مسألة التجنيس أفقاً أوسع من شعر المديح النبوي، فإننا سنبحث نقدياً في قصيدة (نهج البردة) لأحمد شوقي كمعطى تطبيقي.

❖ **المدائح النبوية:**

لونٌ شعريٌ جديد صادر عن العواطف النابعة من قلوب مفعمة بحبٍ صادقٍ وإخلاصٍ متين للنبي عليه الصلاة والتسليم" [١]، ويعرِّفه جميل حمداوي بأنه: ذلك الشعر الذي يَنصَّبُ على مدح النبي (ﷺ) بتعداد صفاتهِ الخَلْقية والخُلْقية وإظهار الشوق لرؤيته وزيارة قبره والأماكن المقدسة التي ترتبط بحياة الرسول، مع ذكر معجزاته المادية والمعنوية ونظم سيرته شعراً والإشادة بغزواته وصفاته المثلى والصلاة عليه تقديراً وتعظيماً [٢]، وللمدائح النبوية أشكال منها (المعارضات الشعرية، التخميسات، التسبيعات، التشاطير، التواشيح).

فتقوم المعارضات الشعرية على التقليد فهي "اتخاذ أعمال مؤلف سابق نموذجاً يُحتذى به من جانب مؤلف آخر" [٣]، وبالتالي فإنَّ (المعارضة) تقوم أساساً على اقتناص أسلوب كاتب، ومحاولة محاكاته لغرض إنتاج نص على طريقة مؤلفٍ ما، وهي تدخل في (إبداعية النصوص) أو ما يسمِّيها (جيرار جينيت) بـ (المتعاليات النصية) أو (التعالق النصي) أو (جامع النص) من خلال إقامة علاقة تفاعلية بين مؤلفين أو أكثر، يكون ـ بالضرورة ـ قد تأثَّر أحدهما بالآخر، فـ (كعب بن زهير) نسج قصيدة البردة، ونسج على منوالها شعراء كُثر، فصار نوعاً من اللعب على مستوى (إعادة الكتابة).

---

(١) المستطرف في كل فن مستظرف، شهاب الدين محمد أبن أحمد الإبشيهي ، دار الكتب العلمية، بيروت/ لبنان، ط١، ٢٠٠١م: ٣٤٢.

(٢) شعر المديح النبوي في الأدب العربي، منشورات المكتبة المصرية، صيدا/ بيروت، ط١، ٢٠٠٧م: ٢٧٣.

(٣) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان/ بيروت، ط٢، ١٩٨٤م: ٣٣٩.

ولعلَّ الدكتور ريكان إبراهيم يعزو أسباب قيام المعارضات الشعرية إلى أربعةِ أسس من خلال علم النفس، وهي [1]:

١. **الإشباع:** رغبة الشاعر عند قراءته لنصٍ شعري لإعادة إشباعهِ بالمزيد من الصور والإضافات والإيضاحات بما قد يراه ضرورياً ومكمّلاً للنص الأوّل، وهذا الشاعر اللاحق يتقمَّص دور (الناقد) فيزيد من سلامة الصحة النفسية المشرقة للتراث الشعري.

٢. **التخليد:** تُتيح محاكاة النصوص الشعرية لكبار الشعراء مزيداً من الشهرة واللمعان الأدبي للشاعر اللاحق عبر الاستعانة بأمجادهم الشعرية الراقية.

٣. **النرجسية:** في حال لم يتمكن الشاعر المتقدم على الإجادة في محاكاة الشعراء السابقين، فإنَّ الدافع مثل هذهِ المحاولة لا تعدو كونها نوعاً من أنواع النرجسية القلقة.

٤. **العظمة:** قد يصيب الشاعر اللاحق الامتعاض من قصيدة سابقة لا يجدها ممثلة لحالة سليمة، فالشاعر يسوده جو من الاستعلاء والتعاظم على أفكار غيره، ويوظف نفسهُ لدور المصحح دون توجيه دعوة إليه.

فالمعارضات الشعرية عموماً يُرسَّخ في تشكيل بُناها تداخل أجناسي عبر المحاكاة والأساليب، والتفاعل/ التداخل الأجناسي ما هو إلَّا صورة من صور التناص؛ لأنَّ الارتباط بين التداخل الأجناسي والتناص يكون عن طريق التوحُّد واستدعاء النص الأصلي، إذ يقوم الكاتب أو المبدع أو الشاعر بجلب القصِّة الأصلية أو النص النثري الأصلي ويحولهُ إلى شعر، وليس جميع النصوص قابلة للتحول، وإنما تلك النصوص ذات الأبعاد التاريخية والاجتماعية.

فالسيرة الغيرية والقصة والخطابة والحكمة غالباً ما تُستدعى من قِبل شعراء المديح النبوي وتحديداً في المعارضات الشعرية، فشاعرنا أحمد شوقي في (نهج البردة) نلحظ عنه يربط

(١) ينظر: نقد الشعر من المنظور النفسي، دار الشؤون الثقافية/ بغداد، ط١، ١٩٨٩م: ٥٤ – ٥٥.

بين النصوص ويداخل بينها أجناس نثرية محقِّقاً إنتاجية جديدة من خلال التفاعل الذي يخلق دينامية تفاعلية.

❖ **تداخل الأجناس الأدبية في قصيدة (نهج البردة) لأحمد شوقي:**

يقوم بناء النص الشعري للمدائح النبوية عموماً وفي قصيدة (نهج البردة) خصوصاً على التأليف بين نصوص عديدة تنتمي إلى مواد نصية متنوعة، متَّلت سمة بارزة في تكوين بلاغة النص المدحي فأصبح ذا شكل موسوعي على مستوى الشكل، فالتداخل الأجناسي فيها هو محور دراستنا هذه، أمَّا على مستوى المضمون فالقصيدة المدحية تتضمن في بنيتها (المدح، والعرفان، والاعتذار، والهجاء، والغزل، والفخر، والحماسة، والزهد، والتصوف).

**١- تداخل الشعر مع السيرة الغيرية:**

غدا الشعر وسيلة لكتابة سيرة ذاتية أو غيرية لحياة شخصٍ ما، بعدما أضحى انفتاح الأجناس الأدبية على بعضها وتماهيها، فساهم في ظهور هذا النوع الهجين الناتج من تداخل جنسين أدبيين (الشعري مع السيري/ السردي)، فالناقد (حاتم الصكر) يرى أنَّ مصطلح (قصيدة السيرة) أو (السيرة الشعرية) هي تلك النصوص الشعرية المتجهة إلى الماضي الشخصي؛ لاستثماره في إنتاج سيرة شعرية، يسودها السرد [١]، فبوجود عنصر السرد على طول القصيدة مكَّن الشاعر من حشد الأماكن والأزمنة والشخصيات والأحداث مركِّزاً فيها عبر فلسفته وأساليبه على الجوانب المضيئة لتلك الشخصية المنتخبة المتميزة بحضورها الديني والسياسي والاجتماعي والإنساني معاً، يتأثَّر بها الشاعر ويتماهى معها ويطّلع على تفاصيلها بدقة عبر الزمان والمكان وتسلسل الموضوعات التي يستقيها الشاعر من أحداث الماضي وصهرها بخياله وصوره بطريقة منظمة، والجدير بالذكر فإن سيرة النبي محمد (ﷺ) كفيلة بنقل الشاعر من الحقيقة إلى الحس الفني والجمالي لتصوير السرد بطريقة خيالية والذي لا يتعارض مع سيرته العطرة.

(١) ينظر: مرايا نرسيس: الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٩٩م : ١٤٨.

من المؤكَّد أن مصطلح (السيرة) أول ما استعمل في تاريخ حياة الرسول (ﷺ) وسُمّي الذين ألَّفوا هذا التاريخ بأصحاب السير والمغازي [١]، الذين جمعوا أحداث وتفاصيل حياة رسول الله، قبل البعثة للإسلام وما بعدها، فنقلوا لنا (مولده، ونشأته، وخُلقه، وخَلقه، ونعوته، وعلمه، وشجاعته، وجهاده، وبعثته، وعقيدته، وتدينه، ووصاياه، وأصحابه، ومعجزاته، ورسالته التي أقام عليها حضارته، ودولته الكبرى.... ووفاته)، وكل ما يتعلق بسيرته العطرة، فتتحول سيرة الحياة إلى عمل إبداعي متضمناً تجارب إنسانية غاية في الثراء والتميّز، ولهذه السيرة أنماط قصصية متعددة ومتسلسلة الموضوعات، ويرى النقاد أنَّ السيرة تتقارب مع الرواية، ويوعزون ذلك إلى أنَّ "الرواية هي الجنس الأكثر تحرّراً؛ لأنه جنس غير مكتمل لا حدود له ولا ضفاف، أمواجه ممتدة دون شواطئ فهو جنس ما ينفك يجتر على الأجناس التقليدية القديمة ليجعلها في خدمته" [٢].

يستدعي أحمد شوقي في قصيدته (نهج البردة) سيرة النبي محمد (ﷺ)، وهو في صغره، إذ يقول[٣]:

**لقَّبْتُمُوهُ أمِيْنَ القَوْمِ فِي صِغَرٍ وما الأمِينُ على قَوْلٍ بِمُتَّهَمِ**

**فَاقَ البدورَ، وفاق الأنبياءَ، فكم بالخُلْقِ والخَلْقِ مِنْ حسْنٍ وَمِنْ عِظَمِ**

كما أحالنا الشاعر إلى حالة العرب في جاهليتهم (اجتماعياً وسياسياً واقتصادياً)، ويصور لنا الفوضى والظلم والبغي الذي عانوه في جاهليتهم، يقول [٤]:

**أتَيتَ والنّاسُ فَوضىً لا تمُرُّ بهم إلّا على صنمٍ، قد هامَ في صنمِ**

**والأرض مملوءةٌ جوراً، مُسخَّرةٌ لكلِّ طاغيةٍ في الخَلقِ مُحْتَكِمِ**

**مُسيْطرُ الفرسِ يبغي في رعيَّتِهِ وقيصرُ الروم من كِبر أصمُّ عَمِ**

**يُعذِّبانِ عبادَ اللهِ في شُبَهٍ ويذبَحَانِ كما ضحَّيْتَ بالغَنَمِ**

(١) ينظر: أدب السيرة الذاتية، عبد العزيز شرف، مؤسسة الأهرام للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٩م: ٤٣.

(٢) حركة السرد الروائي ومناخاته، كمال ريحاني، دار أمية، تونس، ط١، ٢٠٠٤م: ٧.

(٣) ديوان شوقي، دار صادر/ بيروت، ط٣، ٢٠٠٧م: ٢٠٤.

(٤) ديوان شوقي: ٢٠٥.

**والخلْــقُ يَفْتِــكُ أقْــواْهُمْ بأضْــعَفِهِم اللَّيْــثِ بــالبَهم، أو كــالحوتِ بــالبَلَمِ**

كما يمتصّ شوقي سيرته الشجاعة فينظمها شعراً، معتمداً على سرد أجزاء من السيرة النبوية سرداً تاريخياً موثّقاً وممتزجاً مع خيال الشاعر وأحاسيسه وعواطفه، فيقول [١]:

**شُــمُّ الجبــالِ إذا طاولتهــا انخفضــت والأنجُــمُ الزُّهْــرُ مــا واســمتها تســمِ**

**والليــثُ دونــكَ بأْســاً عنــد وثْبَتــهِ إذا مشيتَ إلــى شــاكي الســلاح كَمِــيْ**

**تهفــو إليــكَ ــ وإن أدميــت حبَّتَهــا فــي الحــربِ ــ أفئــدةُ الأبطــالِ والــبُهَمِ**

وتبدو صورة وجه النبي (خَلقهُ) أكثر قرباً في قول الشاعر [٢]:

**كــأنَّ وجهــكَ تحــتَ النقــعِ بــدرُ دُجــىً يِضــــئُ مُلتَثِمَــــاً أو غيــــرِ مُلْتَــــثِمِ**

**بــــذرّ تطلَّــــعَ فــــي بــــدرٍ فَغُرَّتُــــهُ كغُــرَّةِ النصــر، تجلُــو داجِــيَ الظلَــمِ**

وكذا تتحول صفتا العدل والعلم في سيرتهِ إلى صورة شعرية رائعة يقول فيها [٣]:

**لا يهــدِمُ الــدَّهْر رُكنــاً شــاد عــدلُهُمُ وحــــائط البغــــي إن تلمســــهُ ينهَــدِمِ**

**ويجلســـون إلـــى علـــمٍ ومعرفـــةٍ فــلا يُــدانُونَ فــي عقــلٍ ولا فَهَــمِ**

**يُطــأطئُ العلمــاءُ الهــامَ إن نَبَســوا مــن هيبــةِ العلْــم، لا مــن هيبــة الحُكُــمِ**

فجاءت سيرة النبي في قصيدة (نهج البردة) بمضامين مدحية صادقة، فكان جل جلاله معشوقاً، والشاعر المادح عاشقاً، وكان النبي يطغى على القصيدة بصفته رسول الله، وقد استمد شعراء المديح جل معانيهم من القرآن الكريم والسنّة النبوية المطهّرة وكتب الأخبار والسير وكتب الصحاح. فكل رسول يُبعث في قومه تحدث له قصص وحكايات في سلمه وجهاده، هي الأُخرى تداخلت مع السيرة، وتضافرت مجتمعة مكوّنة قصيدة مدحية.

**٢- تداخل الشعر مع القصّة:**

(١) ديوان شوقي: ٢٠٦.

(٢) م. ن: ٢٠٧.

(٣) م. م: ٢٠٩.

ليس بالإمكان إنكار التداخل بين الشعر والقصّة في قصائد المديح النبوي، ما دامت السيرة مرتبطة بالشعر. والمقصود بالقصة في الشعر هو استخدام الشاعر الغنائي لبعض أدوات التعبير التي يستعيرها فن آخر هو فن القصص دون أن يكون هدفه كتابة شعر قصصي، وأنَّ القصة تستفيد من الشعر التعبير الموحي المؤثِّر، ويستفيد الشعر من القصة التفصيلات المثيرة الحيّة[١]. فمثلاً يجسِّد الشاعر قصة النبي (ﷺ) مع (بحيرا) الراهب قبل بعثته، أثناء رحلة الشام مع عمّه أبي طالب [٢] في قصيدته (نهج البردة) قائلاً [٣]:

**لمَّا رآهُ بَحيرا قال: نعرِفُهُ بِمَا حفظنا من الأسماءِ والسِّيمِ**

فالقصة الواقعية حاضرة في البيت الشعري من خلال تقنيات السرد، فمنها المشهد الحواري (لمّا رآه، وقال:، ونعرفه) وكذلك الشخصية الرئيسة (الراهب بَحيرا) والشخصية الثانوية (النبي محمد بن عبدالله (ﷺ) آنذاك)، ونمو الأحداث عبر الفضاء الزمني، إذ يُشير (بحيرا الراهب) أن صفة النبوة لمحمد إنّما ذُكرت في الكتاب المقدّس (الانجيل) في تعبير الشاعر (بما حفضنا من الأسماء والسِّيمِ)، فأسم النبي ووسمهِ بـ "خاتم النبوة في أسفل غضروف كتفهِ مثل التفاحة، وإنَّما نجدهُ في كتبنا...." [٤]، ويستمر الشاعر في بيتين شعريين آخرين يسرد مشهداً من ذات القصّة، يقول فيه [٥]:

**لمّا دعا الصَّحبُ يستسقونَ من ظمإٍ فاضتْ يداهُ من التّسنيمِ بالسَّنمِ**

**وظلَّلتْهُ، فصارت تستظلُّ بهِ غمامةٌ جذَبتْها خِيْرَةُ الدّيَمِ**

(١) ينظر: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عزالدين إسماعيل، دار العودة، بيروت/ لبنان، ط٢، ٢٠٠٧م: ٣٠٠ – ٣٠١.

(٢) ينظر: الرحيق المختوم، بحث في السيرة النبويَّة على صاحبها أفضل الصلاة والسلام، صفي الدين المباركفوري، دار المعرفة. بيروت/ لبنان، ط٤، ٢٠٠٦م: ٥٣.

(٣) ديوان شوقي: ٢٠٣.

(٤) الرحيق المختوم: ٥٣.

(٥) ديوان شوقي: ٢٠٤.

فهذا التعبير الشعري يتداخل مع ما جاءت به تكملة القصّة، حينما "قالت قريش: يا أبا طالب، أقحط الوادي وأجدب العيال، فهلمّ فاستسق، فخرج أبو طالب ومعهُ غُلام كأنّه شمسٌ دجن، تجلَّت عنهُ سحابةٌ قثماء، حوله أغيلمة، فأخذه أبو طالب، فألصق ظهره بالكعبة، ولاذ بإصبعه الغلام، وما في السماء قزعة، فأقبل السحاب من ههنا وههنا، وأغدق واغدودق، وانفجر الوادي، وأخصب النادي والبادي، ولهذا أشار أبو طالب حين قال" (١):

**وأبـيَضَ يُسْتَسْـقَى الغَمـامُ بِوجْهِـهِ ثِمَـالُ اليَتَـامَى عِصْـمَةٌ للأرامـلِ**

لقد كانت قصّة (الإسراء والمعراج) منبعاً يستمد منه شوقي مدائحه، فرحلة النبي في الفضاء الزمني/ ليلاً كان لها حضوراً شعرياً (مادياً ومخيلاً في آنٍ)، كما أنَّ فعل الرحلة تمَّ في مكانين على الأرض (المسجد الحرام والمسجد الأقصى)، مع توفُّر عامل الزمن (ليلاً) كمحرِّك لأحداثه، وهذه الرحلة نستطيع أن نسمّيها (فضاءً داخلياً) الذي انتظمت فيه الموجودات بتفاعلاتهِ الداخلية (المدينتان . مكة وفلسطين) وباتجاهاتٍ أربعة يكون المرتحل منه (المسجد الحرام) إلى آخر مرتحل إليه (المسجد الأقصى) كنقطة انطلاق أوّلية (الإسراء).

ثمَّ نقطة انطلاق أخرى ونسمِّيها (فضاءً خارجياً) عبر وسيلة الرحلة (البُراق) وبعيداً عن الطبيعة والفلوات ، وانقطاعاً عن البيت والقبيلة، متوجّهاً إلى السماء والاطلاع على عالم الغيب، وصولاً إلى الحضرة الإلهية، وكذا الحوار الدائر بين سيد المرسلين وإخوتهِ من الأنبياء والرسل، وحديثه مع ربِّه جلَّ وعلا. يتحوّل سرد القصّة التي سيقت شعراً في قول شوقي (٢):

**أســرَى بِــكَ اللهُ لــيلاً، إذ ملائِكُــه والرُّسْلُ في المسجدِ الأقصى على قَدَمِ**

**لمّــا خطــرتَ بــهِ التفُّــوا بِسـيّدِهِم كالشُّــهبِ بالبَــدْرِ، أو كالجُنــد بــالعلَمِ**

(١) الرحيق المختوم: ٥٣، وينظر: ديوان أبي طالب عمّ النبي (ﷺ)، جمعه وشرحه د: محمد التونجي، دار الكتاب العربي، بيروت/ لبنان، ط١، ١٩٩٤م: ٦٧.

(٢) ديوان شوقي: ٢٠٥.

أقرَّ الشاعر بهذا الحدث، عبر الفعل الماضي (أسرى بكَ الله)، ثمَّ جاء البيت الثاني الذي يتضمن صورة تمثيلية أثارت فضول المتلقي، واصفاً بها الرسول بين الملائكة والرسل (كالشُّهب بالبدرِ أو كالَعلمِ بين الجُند)، ولعلَّ القصد الذي سلكهُ الشاعر في سبيل التأكيد والإلحاح على دور الإسراء في تقوية المعجزة، ردّاً على المعارضين لهذه الرحلة.

فالسرد في الأبيات الشعرية يبحث عن الوقائع والأحداث وتسجيلها فيما يشبه التقريرية للمسرود له/ القارئ، بِدءً من سرد الذهاب عبر فضاء الزمن (ليلاً) وإلى المسجد الأقصى كنقطة انطلاق أولى، ثمَّ تكثيف سردي لِما حصل في هذه النقطة حيث الملائكة والرسل تنتظر مجيء نبي الرحمة والالتفاف حوله، ثمَّ قيام النبي بصلاته بهذا الجمع الغفير من الملائكة والرسل كإمامٍ لهم، ثمَّ رحلة انطلاق ثانية (جبت السماوات أو ما فوقهنَّ) فتحت آفاق أخرى عبر الأثير، والسرد قائم على وسيلة الصعود التي جابت السماوات وما فوقهنَّ، قائلاً: (على منوّرةٍ دُرّيةِ اللُّجمِ) واصفاً إياها (لا في الجياد، ولا في الأينق الرسُمِ)، يقول [1]:

**صـلّى وراءك مـنهم كـلُّ ذي خطـرٍ ومَـن يَفُـز بِحَبيـبِ اللهِ يـأتمِ**

**جُبْـتَ السـمواتِ أو مـا فـوقهنَّ بهـم علـى منـوّرةٍ دُرِّيَـةِ اللُّجُـمِ**

**رَكوبـة لـك مِـن عـزٍّ ومـن شـرفٍ لا فـي الجيـادِ، ولا فـي الأينُـق الرسُـمِ**

وهذا السرد كله على تلك الوسيلة التي أُسريَ بها النبي، والتي تميّزت بالسرعة والخفّة، وبدون كدٍّ أو تعب، وبهذا الفضاء المقدَّس المجهول لدى جميع المخلوقات إلّا لِمن اختارهم الله (عزَّ وجلَّ).

ونص شوقي القصصي هذا يحمل خطاباً وصفياً مؤطّراً يُعبِّر عن البعد الفضائي العجائبي، يختلف بِصيغِهِ عن الرحلة ذات الفضاء المرجعي الحاضر، وعبر صوت السارد الراوي والعالِم بكلِ شيء من المشاهدة الواعية والناقدة، والعارفة بمنجزاتها وأفعالها، فالسارد يُقرُّ بحقيقة أن الرحلة بعيدة عن مجالنا الجغرافي ذي العلاقات المنطقية المكشوفة، فهي خارجة عن هذا الإطار قائلاً [2]:

(١) المكان نفسه.

(٢) ديوان شوقي: ٢٠٥.

**مَشِـئةُ الخـالق البـاري، وصـنعَتُهُ وقُـدْرةَ اللهِ فـوق الشَّـكِ والـتُّهَمِ**

حتّى يصل الشاعر إلى بنية خطابية ممتدَّة لتتكامل عبر الفعل الإنجازي الرحلي والوصول إلى المكان والهدف المنشود وهو:

**حتّـى بلغـتَ سـماءً لا يُطـارُ لهـا علـى جَنـاحٍ، ولا يُسْـعَى علـى قَـدَمِ**

فالشاعر يترك حالة الوصول التي جسَّدت حالة الانفصال والاتصال المعلومة في أذهان الأنام على الأرض، حتّى وصل النبي إلى مكان لا يستطيع أحداً الوصول إليه سوى مَن أذِن لـه جـلَّ جلالـه، فقد اكتفى الشاعر بالفعل (بلغتَ) ليصف مشهد سردي قابل للمصداقية والقبولية عنده، لكن سرعان ما ينتهي هذا المشهد السردي؛ لعدم كفاية مقدرة أحد من وصف الحالة التي بلغها النبي (ﷺ)، معبِّراً ومكتفياً بقوله [١]:

**وقيـل: كـلُّ نبـيٍّ عنـد رُتْبَتِـهِ ويـا محمَّـدُ، هـذا العـرشُ فاسْـتَلِمِ**

تداخلت الحكاية مع السرد ومع القصّة في شعر المدائح النبوية على مستوى البناء الشعري، فالحكاية: هي مادة الرواية والقصّة والعالم الذي يقدِّمه النص الروائي، هي الحادثة مروية بتعاقبها الزمني، والسرد: هي القناة التي تُعبِّر الحكاية من خلالها لتتحول إلى قصة، وهو فعل يقوم به الراوي الذي ينتج القصة، ويكشف من خلاله عن خياراته التقنية، ومن المنظور إلى بناء الزمان وصوت الراوي وما إلى ذلك، وعملية السرد تتم من راوٍ إلى مرويٍّ له، وليس المروي له بالضرورة القارئ المفترض، بل قد يكون شخصيةً في القصّة مثلاً. أمّا القصّة: فهي سرد لوقائع ماضية، متماسكة من حيث المضمون، ومؤثّر من حيث طريقة العرض الفنيّة [٢]، وإنَّ جميع رحلات النبي تتضمن قصص وحكايات وروايات تتميّز بالفرادة والمهابة، والقدرة والإعجاز، والمتوقع والعجيب، والأفقي والعمودي، والحقيقي والخيالي، فإذا كانت هذه مميزات السرد فإنها تتفق مع مميزات الشعر الذي من أساليبه الفنية ترمي إلى إثارة فضول المتلقي ومفاجئتهِ وإدهاشهِ، ولعلنا نشير هنا إلى

(١) المكان نفسه.

(٢) ينظر: المصطلح السردي (معجم المصطلحات)، جيرالد برنس، تر: عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بريدي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م: ٢٢٢.

ابداعية شعراء المديح النبوي في تبنّي التداخل الأجناسي، فهذا أحمد شوقي يستدعي رحلة النبي في هجرته من مكة إلى المدينة ويضمنها شعراً، يقول [١]:

**سلْ عُصبةَ الشِّركِ حولَ الغارِ سائمةً لــولا مطــاردةُ المختــار لــم تُسَــمِ**

**هل أبصروا الأثر الوضَّاءَ، أم سمِعُوا همْــسَ التســابيحِ والقــرآنَ مِــن أُمَــمِ**

**وهــل تمثَّــل نســجُ العنكبــوتِ لهــم كالغــابِ، والحائِمَــاْتُ الزُّغــب كــالرُخَمِ**

**فــأدبروا، ووجــوه الأرض تلعَــنُهم كباطــلٍ مــن جــلالِ الحــق مُنهَــزِمِ**

**لــولا يــدُ اللهِ بالجــارَيْنِ مــا ســلِمَا وعينُــه حــولَ ركــنِ الــدينِ، لــم يقُــمِ**

**تَوارَيــــا بجَنَــــاحِ اللهِ، واســــتترا ومَــنْ يَضُــمُّ جنــاحُ اللهِ لا يُضَــمِ**

فالشاعر اعتمد على السرد القصصي للتاريخ، إذ نقل للقارئ أحداثاً وحكايات وظّفَت نتيجة تداخل أجناسي، حيث أصبح النص الشعري مزيجاً من فنون متعددة أهمها القصَّة "لما لها من تقنيات القص والسرد والحكي والحوار والاستغراق في تصوير الجزئيات" [٢]، وبأحداث غير مألوفة، بمهيمنة فعلٍ خارق، يخلق الادهاش والغرابة، بالخروج عن العادة، ترتبط أحداثها وفق الجمل السردية، وبناء زمني استرجاعي، فقصّة (الإسراء والمعراج) تترتَّب زمنياً ومكانياً بدءً من (أسرى/ ليلاً، من/ المسجد الحرام، إلى/ المسجد الأقصى، التفاف الأنبياء بالنبي محمد (ﷺ)، جاب السمواتِ والأرض، ركوب العزِّ والشرف، بلوغ النبي السمواتِ والعلى، وصوله إلى عرش الرحمن، انكشاف الخزائن له)، والشخصية الرئيسة في القصة هو (النبي (ﷺ)) والشخصيات الثانوية ( الأنبياء، والمشككين بقصّة الاسراء والمعراج. أَمَّا قصَّة (هجرة النبي واختباءه في غار جبل ثور)، فتترتب أبيات القصيدة وفق فعلين/ حدثين متناقضين، الأوّل: فعل/ حدث خاص بالنبي محمد وصاحبه وهو (همس التسابيح، نسج العنكبوت، يد الله وحفظه لهما، التواري بجناح الله)، والثاني:

(١) ديوان شوقي: ٢٠٦.

(٢) القصيدة الحديثة "بين بنية الدلالة والبنية الاجتماعية"، د. محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الكتَّاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠١م : ٤٢.

فعل/ حدث خاص بأعداء النبي وهو (المطاردة، حول الغار، لم يُبصروا الأثر، الإدبار، الانهزام)، والشخصية الرئيسة في القصة هم (عُصبة الشرك مقابل النبي محمد)، عبر زمن استرجاعي، وبناء مكانين هما (الغار/ الجبل، والمطاردة/ الفلوات).

**٣- تداخل الشعر مع الخطابة:**

يدعو ابن طباطبا العلوي (٣٢٢هـ) الشعراء إلى أخذ المعنى اللطيف الذي في الخُطَب، والذي تناوله الشاعر وجعله شعراً "كان أخفى وأحسن" [(١)]، إلّا أنَّ الفارابي (هـ) وضع حدّاً فاصلاً بين الخطابين الشعري والخطبي من حيث اعتماد الأوّل على التخييل، والثاني على الاقناع، ويقرّ بأنَّ الفرق بين الشعر والخطابة هو فرق كمّي ونوعي، فالخطابة تستعمل التقنيات اللغوية والأسلوبية والتخيلية الخاصة باللغة الشعرية، لكنَّها ملزمة باستخدامها بقدر لا يحولها عن القول الخطابي إلى القول الشعري، كما أنَّ الشعر قد يستخدم بعض المقومات الإؤقناعية الخاصة بالخطابة لكنّه مُلْزَم باستخدامها بوجه أقل، وهذا يعني أَّن الفرق الكمي بين الشعر والخطابة في طريقة استخدام اللغة وتقنياتها الأسلوبية يتحول إلى فرق نوعي. ومن هنا يمكن أن نضع حدوداً بين ما هو شعري وما هو خطابي على الرغم من توسل الخطابي بما هو شعري وتوسل الشعري بما هو خطابي [(٢)]، ويرى الدكتور (محمد القاسمي) أنَّ ابن سينا (٤٢٧هـ) كان أكثر دقَّة من الفارابي في معالجة مسألة تداخل الشعر بالخطابة، إذ يؤكِّد على الفارق النوعي بين الخطابة والشعر، فالخطابة تقوم أساساً على التتابع المنطقي للأفكار التي يحدِّدها العقل؛ لأنها صناعة تصديقية، في حين إن الشعر يقوم على توالي الصور التي يحدِّدها الخيال [(٣)]، كما أنَّ الذي يميِّز الشعر هو الوزن بأشكاله المختلفة وطريقته في استخدام اللغة، أمَّا الإيقاع

(١) عيار الشعر، تح: عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٥م: ١٢٦.

(٢) نقلاً عن: قضايا النقد الأدبي المعاصر، د. محمد القاسمي، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٠: ١٤٧.

(٣) ينظر: م. ن: ١٤٨.

الخطابي فيختص بترتيب الألفاظ ترتيباً خاصّاً يجعلها قريبة أو بعيدة عن الشعر في ذات الوقت [١].

من العناصر الخطابية التي ضمنها شوقي في نهج البردة، نقاط الدعم القوية التي تُزيد قناعة المتلقي بالأفكار المطروحة والتي من شأنها تربي الفكر، وتقرِّب المعنى المراد إلى الأذهان بالحجج والبراهين والأدلّة التي تؤيّد وتساند الأفكار الخطابية وتشد الانتباه، بطريقة واضحة ومفهومة، يسودها العقل الخطابي الممتزج بالتخييل الشعري، يقول في ذلك [٢]:

**لمَّا اعتلت دولةُ الإسلامِ واتسعت ... حُكم لها، نافِذٍ في الخلقِ، مُرْتَسِمِ**

**وعلَّمَتْ أُمَّةً بالفقرِ نازِلَةً ... رِعْيَ القياصِرِ بعد الشَّاءِ والنِّعَمِ**

**كم شيَّد المُصلِحُونَ العامِلُونَ بِها ... في الشَّرْقِ والغربِ مُلْكاً باذِخَ العِظَمِ**

**للعلْمِ، والعدلِ، والتمدينِ ما عزموا ... منَ الأُمور، وما شدَّوا مِنَ الحُزُمِ**

**سُرْعَانَ ما فَتَحُوا الدُّنْيا لِملَّتِهِمْ ... وأنْهَلُوا النَّاْسَ مِنْ سلسالها الشَّبِمِ**

**ساروا عليها هُدَاْةَ النَّاسِ، فَهْيَ بِهِمُ ... إلى الفلاحِ طَرِيْقٌ واضحُ العَظَمِ**

**لا يَهْدِمُ الدَّهْرُ رُكْنَاً شادَ عدْلُهُمُ ... وحائط البغيَ إنْ تَلْمَسْهُ يَنْهَدِمِ**

**نالوا السَّعادةَ في الدَّارينِ، واجْتَمَعُوا ... على عميمٍ من الرضوانِ مُقْتَسِمِ**

**دعْ عنكَ روما، وآثينا، وما حوتَا ... كلُّ اليواقيتِ في بغدادَ والتُّوَمِ**

**وخلِّ كِسْرى، وإيواناً يدلُّ بهِ ... هوى على أثرِ النيرانِ والأُيَمِ**

**واتْرُكْ رعمسيس، إن المُلكَ مَظهرُهُ ... في نهضةِ العدلِ، لا في نهضةِ الهرَمِ**

**دارُ الشرائعِ روما كلَّما ذُكِرَتْ ... دارُ السَّلامِ لها ألْقَتْ يدَ السَّلَمِ**

---

(١) ينظر: المكان نفسه.

(٢) ديوان شوقي: ٢٠٩.

**مـــا ضـــارعتها بيانـــاً عنـــد مُلتـــأمِ ولا حَكَتْهـــا قضـــاءً عِنْـــدَ مُخْتَصَـــمِ**

**مـــن الـــذين إذا ســـارت كتـــائبُهم تصـــرَّفُوا بِحـــدودِ الأرضِ والـــتُّخُمِ**

**ويجلســـون إلـــى علـــمٍ ومعرفـــةٍ فـــلا يُـــدانون فـــي عقـــلٍ ولا فَهَـــمِ**

من الأفكار التي تُزيد قناعة المتلقي بأسلوب مدحي في الأبيات الشعرية والتي تتضمن أساليب الخطبة منها: (الحكم النافذ، المُلك العظيم، الفتح المبين، الهدي النبوي، طريق الفلاح، العلم النافع). كما أنَّ الشاعر يُقيم المقارنات المنطقية/ الخطابية بين دولة الإسلام ودول الكفر؛ ليشد انتباه المتلقي ويزيد من قناعاتهِ بالحجج والأدلة والبراهين، فيقارن مثلاً دولة الإسلام

(لا يهدم الدَّهر/ العدل) وبين دول الكفر (حائط البغي إن تلمسهُ ينهدمِ)، ويقدّم دول الكفر (دع عنك روما وأثينا، خلِّ كِسرى وإيوانه، وترك رعمسيس) معزِّزاً دولة الخلافة (كل اليواقيت في بغداد، السلام في دار الشرائع، ودار السلام).

إنَّ هيمنة العناصر الإقناعية في الخطابة لم تلغِ وظائف العناصر التخيلية في الأبيات الشعرية، كما لم تلغِ الغرض (المقصدية) الذي تؤديه، رغم عناصر التحفيز والاقناع التي تمارسها الخطابة. وقد تحدَّث (حازم القرطاجني) عن الوحدة المقصدية بين الشعر والخطابة، وجعلها ضمن (علم البلاغة) يقول: "ولمَّا كان علم البلاغة مشتملاً على صناعتي الشعر والخطابة، وكان الشعر والخطابة يشتركان في مادتي المعاني ويفترقان بصورتي التخييل والإقناع، وكان لكلتيهما أن تخيل وأن تقنع في شيء من الموجودات الممكن أن يحيط بها علم إنساني وكان القصد في التخييل والإقناع حمل النفوس على فعل شيء أو اعتقاده أو التخلِّي عن فعله واعتقاده..." [١]، وتتضمن مقاصد فن الخطابة في الشعر إيصال خبراً أو فكرةً ما لمجموعة من السامعين على نحوٍ مقنعٍ ومؤثِّر، فمن مقاصد تكريس فن الخطابة مع جنس الشعر، مقاصد خارجية: منها العامل السياسي الذي يسعى لجعل الناس يؤمنون بقيمة الحكم الاسلامي الذي يحقق العدل والأمن والهُدى،

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الاسلامي، بيروت/ لبنان، ط٣، ١٩٨٦: ١٩- ٢٠.

وكذلك ابراز قيمة الفتوحات الاسلامية وتوحيد الأمة تحت راية الإسلام، وكذلك وفاءاً لشخص النبي (ﷺ) وتضحياته النبيلة خدمةً للإنسانية جمعاء، ورغبة الشاعر في النزول إلى واقع المسلمين، وطموحهم في الاستقلال، ومواجهة الغزاة والمحتلين، والتقليل من شأنهم، وكذلك مناصحة أهل الكتاب ومخالفي الشريعة الاسلامية. أمَّا المقاصد الداخلية: منها شخصية شوقي الشاعر الوقور الذي ينادي بالفضيلة، وتميِّزهُ بعلوّ الهمة، وحبِّهِ للحكمة والبيان، وميلهِ للوضوح، وثقافته الواسعة والمتنوعة التي اكتسبها من نعيم قصر الخديوي.

لقد اعتمد شوقي على أساليب الخطبة في قصيدته، ليتمكن من إشباع عاطفته الصادقة، ذات الدوافع الدينية والسياسية والاجتماعية، وبدعم اسلوبي متنوع، قائم على البرهنة والحجج كشفاً وبياناً، فمن الموجهات التعبيرية والأساليب البلاغية للخطاب، منها كثرة إيراد الأسماء (المُدن:- روما، أثينا، بغداد، دار السلام، دار الشرائع "مكة") و(الملوك الأشرار:- كِسرى، رعمسيس، القيصر) و(الملوك الأخيار:- الرشيد، المأمون، المعتصم)، وكثرة الأفعال/ الماضية للمفرد: (اتسعت، مشت، علَّمت، ذُكِرت، ألقت، احتوت، حكت، سارت، ضارعت) وللجمع: (عزموا، فتحوا، أنهلوا، ساروا، نالوا، اجتمعوا، تصرَّفوا)، وكذا فعل المضارع المفرد: (يهدمُ، تلمسهُ)، وللجمع: (يجلسون، يُدانون)، وصيغة الأمر: (دعْ، خلِّ، أترك).

ومن أساليب الدعم بالحجج والأدلة والبراهين التي اعتمدها شوقي، وجدناه يستقي مادته اللغوية من آيات الذكر الحكيم، كما هو مبيّن في الجدول التالي:

| مفردات البيت الشعري | آيات من القرآن | السورة | الآية |
|---|---|---|---|
| كم شيَّدَ | ﴿وَلَوْ كُنتُمْ فِي بُرُوجٍ مُّشَيَّدَةٍ﴾ | النساء | ٧٨ |
| العلم | ﴿وَالرَّاسِخُونَ فِي الْعِلْمِ﴾ | آل عمران | ٧ |
| والعدل | ﴿إِنَّ اللَّهَ يَأْمُرُ بِالْعَدْلِ وَالْإِحْسَانِ﴾ | النحل | ٩٠ |
| فتحوا الدنيا | ﴿إِنَّا فَتَحْنَا لَكَ فَتْحًا مُّبِينًا﴾ | الفتح | ١ |
| عدلوا | ﴿أَن تَحْكُمُوا بِالْعَدْلِ﴾ | النساء | ٥٨ |
| البغي | ﴿هُمْ يَبْغُونَ فِي الْأَرْضِ بِغَيْرِ الْحَقِّ﴾ | يونس | ٢٣ |

**٤- تداخل الشعر مع المناظرة:**

بعد النظر والتدقيق النقدي وجدنا أنَّ مصطلح (المعارضات الشعرية) يتطلَّب استيفاء الرد وينقض الإشكالية بتقديم الأدلة والبراهين، فـ (المعارضة) جزء من مسمَّاها يحوي (المناظرة) ويحتويها. كما أنَّ فن الخطابة المتداخل مع الشعر يقترب إلى حدٍّ قريب من فن (المناظرة)، وقريب مرّة ثانية من فن (المنافرة)، وبذات المسافة تلتصق (المفاخرة) بكليهما؛ من أجل بناء تصور لدى القارئ عن الدين الاسلامي الحنيف والمتمثل بشخص النبي، وإعطاء الشرعية المطلقة له أمام الصديق والعدوُّ، فكانت المناظرة وسيلة ناجعة في إخصاب الحوار حتّى مع الخصوم، فعكست المُناخ الحضاري والثقافي للدين الإسلامي الحنيف من جهة، وللذات الشاعرة من جهة أُخرى، من أجل إبراز قدر النبي وإعلاء مقامه عبر الاستدلال والتنافس.

المناظرة هي "معرفة بالقواعد من الحدود والآداب، في الاستدلال التي يتوصَّل بها إلى حفظ رأي أو هدمه، سواء كان ذلك الرأي من الفقه أو غيره" [١]، أمَّا محمد غنيمي هلال فيقرن المناظرة بالحوار، ويسوقها مساقاً واحداً، فيقول عنه: وهو قالب فني عام تتغير أنواع مضمونه، ويرى أنه من الأجناس الأدبية التي تَدِقُّ فيصعب تحديد معالمها لتمييز مواطن التلاقي التاريخية فيها بين الأدب. ويرى أنَّ مواطن الاتفاق بين فن الحوار وفن المناظرة في كونهما ضرباً من الخطابة بين شخصين أو أكثر، إلّا أنَّ الاختلاف بينهما، في أنَّ المناظرة يقصد بها شرح وجهتي نظر مختلفتين، أو عرض صورتين متضادتين وذلك باستخدام الحجّة والبرهان، حتّى يتم نقض حجة الخصم وإبطالها [٢]، أمّا (المنافرة) فهي أحد الأنماط الأدبية الشفوية، والتي كان لها دور في نشأة المناظرات العربية، ومن صور المنافرة في الأدب العربي، تلك التي عُرِفت أوقات الحرب، فكان الشاعر عادة ما يكون فارساً يلعب دوراً اعلامياً مهما في قبيلته، يسعى من خلالهِ إلى الدفاع عنها بشعرهِ؛ وذلك بهجاء الأعداء والرد على شعرهم وهجائهم، ممّا خلق نوعاً من الحوار المنافري والذي عُرِفَ عند الأدباء والنقاد بخطاب النقائض أو شعر النقائض، والذي تميَّز ببنيتهِ

(١) المقدمة، ابن خلدون، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت/ لبنان، ٢٠٠٧م: ٤٦٦.

(٢) ينظر: الأدب المقارن، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠١م: ٢٠٦.

الحواريــة والحجاجيــة [١]، والمنــافرة مصــطلح مــرادف للانزيــاح أو الانحــراف أو العــدول والخرق عند (جون كوهين) [٢]، وعبَّر عنه (أدونيس) داخل الشعر بوصفه فعل "يقيم علاقات غير معهودة بين الكلمة والكلمة، وبين الكلمة والشيء، وبين الانسان والعالم، فيشوّش "المعنى" و "اللفظ" معاً، ويشوّش المفهوم الموروث للشعر ذاتهُ" [٣]، والتنافر التحاكم في الحسب، وقال أبو عبيدة المنافرة: أن يفتخر الرجلانِ كلٌّ واحدٍ منهما على صاحبهِ، ثمَّ يُحكِّما بينهما رجلاً، كفعلِ علقمة بن عُلاثةَ مع عامرِ بن الطُّفيل حين تنافرا إلى هَرِمِ بن قُطبةَ الفزَّاري، وفيهما يقول الأعشى يمدح عامر بن الطُّفيل ويحمل على علقمة بن عُلاثةِ [٤]:

**قــد قُلــتُ شِــعري فمضــىْ فيكُمــا واعتــــرفَ المنفــــورُ للنــــافرِ**

أمّا المفاخرة/ الفخر، فهي غرض من الأغراض الشعرية، والذي له علاقة وطيدة بالمنافرة في بنية القصائد المدحية، فالشاعر يفتخر بالنبي الكريم وبشجاعته وفصاحته وشمائلهِ الخَلقية والخُلقية، فالشاعر يتباهى بممدوحهِ، وبالتالي فالمفاخرة تعزّز الخطاب المناظري وتدعمهُ سواء بمفردات قرآنية أو أساليب خطابية (إنشائية أو خبرية) أو بأساليب الحجاج والمجادلة.

إنّ قصيدة المديح النبوي هي في الحقيقة عبارة عن مناظرة شعرية مفترضة بين الشاعر وخصوم النبي (ﷺ)، ونقول مفترضة؛ لأنها تقوم بالحجاج في اتجاه واحد، إلّا إنَّ الشاعر يضع على لسان الخصوم أسئلة مفترضة واعتراضات يتولّى الشاعر نقضها شعراً، وبطريقة حجاجية تميل إلى التأثير والإفحام والإقناع.

---

(١) ينظر: الحجاج في شعر النقائض، دراسة نصيّة لجرير والفرزدق، شامة مكلي، دار ميم للنشر، الجزائر، ط١، ٢٠١٠: ١٩.

(٢) ينظر: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦م: ٩.

(٣) الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٨٥م، ط٢، ١٩٨٩م: ٥٢.

(٤) ينظر: تاج العروس في جواهر القاموس، للزبيدي، مجموعة من المحققين، دار الهداية/ لبنان، ١٩٦٧م: ج١٤/ ص٢٧٠، وينظر: ديوان الأعشى الكبير (ميمون بن قيس)، شرح وتعليق د. محمد حسين، الناشر: مكتبة الآداب بالجمايزت : ١٤٣.

ولا يكاد يخلو بيتٍ شعريٍ من قصائد المديح النبوي إلّا ويحوي في مضمونه فخراً بالنبي محمد (ﷺ)، والذي يُعنينا هنا إبراز التداخل بين الأبيات الشعرية وفن المناظرة والتي لا تنفصل عن المفاخرة أو المنافرة فمثلاً يقول شوقي في (نهج البردة) [١]:

**فلا تسلْ عن قريشٍ كيف حَيْرَتُها؟ وكيف نُفْرَتُها في السهلِ والعَلَمِ؟**

**تساءلوا عن عظيمٍ قد ألَمَّ بِهِم رمَى المشايخَ والولدانَ باللَّمَمِ**

يطلب الشاعر طلبين مجازيين لغرض إقامة الحجة على المخاطَب، الأوَّل: (فلا تسلْ عن قريشٍ كيف حَيْرَتُها؟)، والثاني: (وكيف نُفْرَتُها في السهلِ والعَلَمِ؟)، لانحطاط شأن قريش في الجاهلية، والفخر بمجيء الإسلام بعد ذلك، من أجلِ إقامة محاورة بينهُ وبين المتلقي، من خلال إيراد صيغة خبرية تتضمن استفهاماً ورد من المُعارض، ثم أجاب الشاعر بنفسه عن هذا التساؤل الذي يحمل صفة الانزعاج من كفار قريش الذين تساءلوا عن هذا الشأن العظيم، وهذا أسلوب من أساليب المناظرة، ثمَّ تتابع الشاعر في إقامة تحاور بأسلوب حجاجي تعارضي في قولهِ [٢]:

**يا جاهلين على الهادي ودعوتهِ هل تجهلونَ مكان الصادقِ العَلَمِ**

ثمَّ يأتي أسلوب إخباري مباشر وغير مختصر، ويتميَّز بالوضوح والدقّة يقول فيهِ [٣]:

**لقَّبتموهُ أمينَ القومِ في صِغَرٍ وما الأمينُ على قولٍ بِمُتَّهَمِ**

**فاق البدورَ، وفاقَ الأنبياءَ، فكم بالخُلْقِ والخَلْقِ مِنْ حُسْنٍ ومِنْ عِظَمِ**

يجيب الشاعر مرة أُخرى عن تساؤله بسؤال يوجهه إليهم بـ(هل) التي تفيد التصديق ليبين منهم معرفة النبي الذي نعته بـ(الصادق العَلَمِي)، وإضافة (ما النافية العاملة عمل ليس أفادت بيان شأن النبي ببيت يفسِّر ويوضّح مَنْ هو النبي).

ويعزّز شوقي قصيدتهُ بنشيد المولد النبوي مفاخراً الشرق والغرب بمجيئهِ إذ يقول:

**سَرَتْ بشائرُ بالهادي ومولدهِ في الشرقِ والغربِ مَسرى النور في**

---

(١) ديوان شوقي: ٢٠٤.

(٢) ديوان شوقي: ٢٠٤.

(٣) المكان نفسه.

ثمَّ يناظر شوقي وينافر القاصي والداني من الخصوم (الطاغين من عربٍ، والباغين من عجمٍ)، عن طريق أسلوب المناظرة القائم على ذكر الدليل إثر الدليل إمّا في إبداء محاسن الممدوح أو مساوئ الخصم، يقول [١]:

**تخطَّفَتْ مُهَجَ الطاغين من عربٍ وطيَّرَتْ أنفُسَ الباغينَ من عَجَمِ**

**ريعَتْ لها شُرَفُ الإيوان، فانصدعتْ من صدمةِ الحقِّ، لا مِنْ صدمة القُدُمِ**

ثمَّ يعقد الشاعر مناظراتهِ لجواب مسترشدٍ أو تنبيهِ غافلٍ أو لدفعِ خاطئٍ، وتبيينِ وجهُ خطئهِ لهُ ليرجع عنهُ إلى الحق؛ لأنَّ الشاعر يعتقد أنَّ هناك إشكالات متعددة بينهُ وبين المعارضين في الرؤى المذهبية والفكرية، محاولاً إيجاد مناظرة ناجعة قائمة على البحث وتقصّي الحقائق عبر الاستدلال المنطقي، إذ يقول في ذلك [٢]:

**أتيتَ والناسُ فَوْضَى لا تمرُّ بِهم إلّا على صنمٍ، قد هامَ في صنمِ**

**والأرضُ مملوءةٌ جوراً، مُسخَّرةٌ لكلِّ طاغيةٍ في الخلْقِ مُحتَكِمِ**

**مُسَيْطِرُ الفُرْسِ يبغي في رعيَّتِهِ وقيصَرُ الرومَ في كِبْرٍ أصمُّ عَمِ**

**يُعذِّبان عبادَ اللهِ في شُبَهٍ ويذبَحانِ كما ضحَّيتَ بالغَنَمِ**

**والخلقُ يَفْتِكُ أقْواهم بأضَعفِهِم كاللَّيثِ بالبَهْمِ، أو كالحوتِ بالبلَمِ**

فمكونات البنية الحوارية بائنة في الخطاب الشعري، منها المنهج الاستدلالي القائم على البرهان والحجاج، وكذا الآلية الخطابية القائمة على العرض والاعتراض، بالإضافة إلى البنية المعرفية القائمة على النظر والمناظرة القريبة الهادئة.

فمن الألفاظ الدالة على هشاشة موقف المعارضين، فقبل البعثة (الناس فوضى، يعبدون الأصنام، والأرض مملوءة جوراً وطغاة، الفرس بُغاة، والروم عُمي، وكلاهما يُعذِّبان العباد بالشُبَه)، ثمَّ يختتم الشاعر ببيتٍ شعريٍ كشاهدٍ نصّي، قائم على الحوار التشبيهي والسرد المشهدي:

---

(١) المكان نفسه.

(٢) ديوان شوقي: ٢٠٤.

**والخلــقُ يَفْتِــكُ أقْــواهم بأضَــعفِهِم كاللَّيــثِ بــالبَهْمِ، أو كــالحوتِ بــالبلَمِ**

**٥- تداخل الشعر مع الرسالة:**

الرسالة في أصل اللغة الكلام الذي أُرسِلَ إلى الغير، والرسالة والترسّل واحد، ويقال تراسل القوم أرسل بعضهم إلى بعض [١]، والرسالة من الأجناس الأدبية الأساسية، وتُعرَّف بأنّها "نمط من الكتابة يشبه بعض جوانبهِ نمط الكتابة الأدبية تهدف إلى إبلاغ شخصٍ، أو أشخاص نوعاً معيناً من الفكر المصحوب بنوع من الانفعال [٢]، ولعلّنا نشير إلى (الرسالة الشعرية) والتي تُعرَّف بانَّها "قصيدة ينظمها الشاعر على شكل خطاب في أي موضوع" [٣]، من بنيّات أفكارهِ ومشاعرهِ وعواطفهِ، والمراد منها إيصال أفكارهِ إلى متلقٍ مقصود وغرضٍ معيّن.

يتداخل الشعر مع الرسالة وتسمَّى (الرسالة الشعرية)، "فقد يُكابد الشاعر تجربة تقتضي أن تبلغ خطاباً إلى متلقٍ معينٍ مقصود، هنا معبر لتتحوّل القصيدة إلى رسالة، ولمّا كان شكل الرسالة مرتبطاً بتقاليد شكلية معيّنة هي ما يكثف المقدمة من تحيّة، وما يلتزمهُ الخطاب من ضمير المخاطب، وما يضطلعُ بهِ النص من مهمة تتراوح بين الإقناع والتأثير...، فإنَّ كل قصيدة تتضمن هذه الخصائص يمكن أن تُعد رسالة [٤]، من القول السابق يمكن الاستنتاج بأنَّ السمات العامة للرسالة الشعرية هي:

أ- خطاب موجه لمتلقٍ أو مقصود معين.

**ب**- يلتزم فيه الشاعر بضمير المخاطب.

**ج**- تهدف القصيدة إلى الاقناع والتأثير.

---

(١) ينظر: لسان العرب: مادة (رسل).

(٢) ينظر: معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين التعاضدية العمالية، صفاقس/ تونس، ١٩٨٦: ١٦٩.

(٣) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: ١٠٠.

(٤) تداخل الأجناس في القصيدة، عبدالملك بمنجل، ضمن: مؤتمر تداخل الأنواع الأدبية في القصيدة العربية، أعمال المؤتمر النقدي الدولي الثاني عشر ٢٢- ٢٤ تموز ٢٠٠٨م، قسم اللغة العربية وآدابها/ جامعة اليرموك، عالم الكتب الحديث، إربد/ الأردن، ط١، ٢٠٠٩م: مج١/ ص٩٠٥.

ذكر الجاحظ (٢٥٥هـ) "أنَّ أكثر الخطباء لا يتمثَّلون في خُطبِهم الطوال بشيءٍ من الشعر، ولا يتكرَّهونه في الرسائل إلّا أن تكون إلى الخلفاء" [١]، ولعلَّ أبن طباطبا العلوي (٣٢٢هـ) أوّل مَنْ دعا صراحة إلى ربط الشعر بالرسائل، حيث قال: "وإن وجدَ المعنى اللطيفَ في المنثورِ من الكلام، وفي الخُطَبِ والرسائلِ والأمثال، فتناولهُ وجعلهُ شعراً كان أخفى وأحسن، ويكونُ ذلكَ كالصائغِ الذي يُذيبُ الذَّهبَ والفضَّة المصوغينِ فيعيدُ صياغتهما بأحسنِ مما كانا عليهِ" [٢]، كما استشهد بقول العتابي: "بِحلِّ معقود الكلام! فالشِّعر رسائل معقودة، والرسائلُ شعرٌ محلولٌ" [٣]، إلّا أنَّ معيار (قصيدة الرسالة) هي صفة الإرسال الحقيقي، والإرسال يتكئ على ثلاثة أطراف هي (الرسالة، والمرسِل، والمرسَل إليه)، ومع هذه الأطراف المتشكِّل من خلالها قصائد المديح النبوي لا بدَّ من توفر (الحدث) الذي أدّى إلى وجودها، كقصيدة (البردة)، والتي أرسلها (كعب بن زهير) للمرسَل إليه (النبي محمد عليه الصلاة والسلام)، قصد الاعتذار والاستعطاف القائم على الإقناع القائم على الأدلّة والبراهين، مستعملاً فيها أدوات حجاجية واستدلالية ومنطقية من أجل التأثير والاقناع ذهنياً ووجدانياً.

أمَّا قصيدة (نهج البردة) فيكون:

فأوَّل مضمون رسالي يكمن في مقدمة القصيدة (الغزلية) والتي رصد فيها (معاناتهِ مع صاحبتهِ) يقول فيها [٤]:

(١) البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي بمصر، ومكتبة المثنى ببغداد، ط٢، ١٩٦٠م: ٢/ ٧.

(٢) عيار الشعر: ١٢٦.

(٣) م. ن: ١٢٧.

(٤) ديوان شوقي: ٢٠١.

**يـا لائِمـي فـي هـواهُ . والهـوى قـدَرٌ لـو شـفَّكَ الوجْـدُ لـم تعْـذل ولـم تلَـمِ**

**لقـــد أنَلْتُـــكَ أُذُنـــاً غيـــر واعيـــةٍ وربَّ منتصـــتٍ والقلـــبُ فـــي صَـــمَمِ**

**يـا نـاعس الطرفِ؛ لا ذقْتَ الهوى أبداً أسْهرتَ مُضناكَ في حفظ الهوى، فنمِ**

**أفـديكَ ألفـاً، ولا آلـو الخيـالَ فِـدىً أغـراكَ بالبخـلِ مَـنْ أغـراهُ بـالكرمِ**

ثمَّ يرسلُ رسالة أُخرى إلى (الذات الشاعرة) يحذِّرها من هوى النفس وينصحها بلطف؛ لأنَّها هي التي تُغري الانسان وتُزيّن له الباطل، فيحثُّها على التمسُّك بالأخلاق الحميدة والصفات الجميلة يقول فيها [١]:

**يـا نفـسُ، دنيـاكِ تُخفـي كـلَّ مُبكيـةٍ وإن بـدا لـكِ منهـا حُسـنُ مُبتسِـمِ**

**فُضَّـي بتقـواكِ فاهـاً كلَّمـا ضَـحكتْ كمـا يُفـضُّ أذى الرقشـاءِ بـالثَّرَمِ**

**مخطوبـةٌ ـ منـذُ كـان النـاسُ ـ خاطبـةٌ مـن أوّلِ الـدَّهرِ لـم تُرْمِـل، ولـم تَـئمِ**

**يَفنـى الزَّمـانُ، ويبقـى مـن إسـاءتِها جـرْحٌ بـآدم يبكـي منـه فـي الأدم**

**يـا ويلتـاهُ لنفسـي! راعَهـا ودَهـا مُسـودَّةُ الصُّـحُفِ فـي مُبيضَّـةِ اللَّمـمِ**

ويبعث الشاعر رسالة أخرى في (الحكمة والأخلاق) لمجتمعهِ، إذ يرى أساس إصلاح الإنسان يرجع إلى النواة الأساس وهي (الأخلاق) فإن صَلُحَتْ صَلُحَ كل شيء، وتُعدُّ رسالةٍ شعريةٍ بحدِّ ذاتها، فالمرسِل (أحمد شوقي) والرسالة (اصلاحية حكمية أخلاقية) والمرسَل إليهِ (المجتمع المسلم) يقول فيها [٢]:

**صـــلاحُ أمـــرِكَ للأخـــلاقِ مرجِعُـــهُ فقـــوِّم الـــنفسَ بـــالأخلاقِ تســـتقِمِ**

**والـنفسُ مـن خيرهـا فـي خيـرِ عافيـةٍ والـنفسُ مـن شـرِّها فـي مَرْتَـعٍ وَخِـمِ**

**تطغـي إذا مُكِّنَـتْ مـن لـذَّةٍ وهـوىً طَغْـيَ الجيـادِ إذا عضَّـتْ علـى الشُّـكَمِ**

(١) م. ن: ٢٠٢.

(٢) م. ن: ٢٠٣.

ثمَّ نجد الشاعر يبعث رسالة شعرية أُخرى إلى المشركين الذين يدَّعون بأنَّ الرسول (ﷺ) بُعِثَ للغزو والقتال لا أكثر، فرسالة الشاعر تحمل في طياتها، ردّاً على هذا الاتهام والمغالطة اللئيمة، عن طريق رفع الاشتباه وعبر الاستدلال المنطقي والشرعي، فقيام أمر الجهاد من أجلِ ردِّ الاعتداء على المسلمين وأموالهم وأوطانهم، والدفاع عن حرية العقيدة، معزِّزاً حقيقة أنَّ الإسلام لم يَقُمْ على السيف، وإنَّما قام على الاقناع بالبرهان القاطع والدليل الساطع، يقول في رسالته الشعرية تلك [1]:

**قالوا: غَزَوتَ، ورسْلُ اللهِ ما بُعِثُوا ... لقتلِ نفسٍ، ولا جاءُوا لسفكِ دَمِ**

**جهلٌ، وتضليلُ أحلامٍ، وسفسطةٌ ... فَتحتَ بالسيفِ بعدَ الفتحِ بالقلمِ**

**لمّا أتى لكَ عفواً كلُّ ذي حسَبٍ ... تكفَّلَ السيفُ بالجهَّالِ والعَمَمِ**

**والشَّرُّ إنْ تَلْقَهُ بالخيرِ ضِقْتَ بِهِ ... ذُرْعَاً، وإن تَلْقَهُ بالشَّرِّ يَنْحَسِمِ**

ثّمَّ يُقيم الشاعر الحجة على المشركين عبر استدعاء التاريخ، بأنَّ دين عيسى ابن مريم (المسيحية) رغمَ دعوتها إلى اللين والسلام ومع ذلك فهي لم تُحْظ بالبقاء والنفوذ إلّا بالسيف والقوَّة، وإنَّ اتباع عيسى (عليه السلام) تفنّنوا في أدوات الحرب والدمار، أمّا المسلمون فلم يستعملوا من الأسلحة إلّا ما تقتضيهِ الضرورة القصوى وإلى ذلك يُشير بقولهِ في ذات المكان:

**سَل المسيحيَّةَ الغرَّاء: كم شَرِبَتْ ... بالصَّابِ من شهواتِ الظالمِ الغَلِمِ**

**طريدةُ الشركَ، يؤذِيها، ويوسعُها ... في كلِّ حينٍ قِتالاً ساطعَ الحَدَمِ**

**لولا حُماةٌ لها هبُّوا لِنُصرتِها ... بالسَّيفِ؛ ما انتفعتْ بالرفقِ والرُّحَمِ**

وأخيراً الشاعر يُرسِل رسالة شعرية يناجي فيها ربَّهُ، ويشتكي فيها مواجعهُ وأحزانهُ، وهو يرى أمَّتهُ ممزَّقة ومشتَّتة، ووطنهُ محزوناً، وشعبهُ مستضعف، يقول فيها [2]:

**يا ربِّ، هبّتْ شعُوبٌ من منيَّتها ... واستيقظتْ أممٌ من رقْدةِ العدَمِ**

(١) ديوان شوقي: ٢٠٧.

(٢) م. ن: ٢١١.

**سـعْدٌ، ونحْـسٌ، وملـكٌ أنـتَ مالكـهُ تُـديلُ مِـنْ نِعَـم فيـه، ومِـنْ نِقَـمِ**

**رأى قضـاؤكَ فينـا رأْيَ حكمتـهِ أكْـرِمْ بوجهِـكَ مـن قـاضٍ ومنـتقِمِ**

**فـالطُفْ لأجـلِ رسـولِ العـالمينَ بِنَـا ولا تَـزِدْ قومَـهُ خَسْـفَاً، ولا تُسَـمِ**

**يـا ربِّ، أحْسَـنْتَ بَـدْءَ المسـلمين بـهِ فَـتمِّمْ الفضْـلَ، ومـنَحْ حُسْـنَ مُخْتَـتَمِ**

يدرك متلقي النص تماماً أهمية توظيف الشاعر في مجموعة رسائلهِ المبثوثة ضمناً في طياتِ (نهج البردة)، مقاصد ونوايا المتكلِّم الظاهرة والباطنة عبر التنوع الأسلوبي والمبررات اللغوية المختلفة، فيدرك القارئ تماماً أهمية أسلوب النداء في الرسائل الشعرية الذي يستخدمهُ الشاعر نحو المخاطَب من أجل توجيههِ وتنبيههِ مثل (يا لائمي في هواه، يا نفسُ، يا ناعس الطرف...)، وكذلك خرج اسلوب النداء إلى معنى الدعاء المخلوط بالرسالة (يا ربِّ، يا ربِّ أحسنتَ... فتمِّم)، والرسالة موجَّهة من جهةٍ أدنى إلى جهةٍ أعلى (الله . جلَّ جلالهُ .)، كما ورد اسلوب النداء يفيد معنى التحذير والتنبيه في (يا ويلتاهُ لنفسي).

كما تكرَّر اسلوب الطلب في فضاء قصيدة الرسالة مراراً وتكراراً، لكن فيما يخص (الرسالة الشعرية) وردت صيغ انشائية طلبية تُفيد الإلحاح والتوسُّل، مع إظهار الهيبة لله واحترامهِ وتبجيلهِ وإكبارهِ الشديد (فَتمِّم الفضلَ، ومنَحْ حُسْنَ مُخْتَتَمِ، فالطف لأجل رسول العالمين بِنَا، أكْرِمْ بوجهِكَ)، كما ورد أسلوب الأمر الذي يُفيد الحث والالتزام، وطلب الحقيقة، مثل: (سَل المسيحية الغرَّاء، هبُّوا لنصرتها بالسيف، فقوّم النفس بالأخلاقِ...)، ونراهُ يردف أسلوب الأمر هذا، بخطاب مباشر وبأشكال مختلفة يُعزِّز من خطابية الشعر في الرسائل الشعرية، ولا سيما في الرسائل ذات المنحى الدفاعي؛ لاهتمامهِ بعرض الحالة، واستدعاء المتلقي للمشاركة الجماعية، وذلك بأسلوب توكيدي من أجل تقوية ذهن المتلقي وإزالة الشكوك من حولهِ وإماطة الشبهات عنه عبر تفعيل اسلوب النهي والنفي، الذي يُفيد دحض الفكرة عبر إثارتها وتفنيدها، مثلَ: (لا ذقتَ الهوى، لم تُرمَلِ، ولم تئِم، ولا جاءوا لسفكِ دَمٍ، ولا تَزِد قومهُ خسفاً ولا تسِمِ)، محاولاً رسم صورة جديدة ومناقضة للتي في ذهن المتلقي المغلوط وغير المنصف، وعبر ردَّ تساؤلهِ التحريضي ضد الاسلام، بطريقة

حجاجية ومنطقية في آنٍ معاً، مثل: (سَل المسيحية الغرَّاء، كم شَرِبَتْ؟، قالوا غَزَوتَ؟!، لمّا أتى لكَ عفواً كلُّ ذي حسَبٍ ـ وجوابهُ ـ تكفَّلَ السيفُ بالجهَّالِ والعَمَمِ)، مع تزايد حشو البيت بالطباق مثل: (الفناء/ البقاء، مبكية/ مُبتسمِ، مسودّة/ مبيضة، خيرُها/ شرُّها، عافية/ مرتعٍ وخمِ، السيف/ القلم، استيقظت/ رقدت، سعدٌ/ نحسٌ).

وإذا ما عُدنا إلى المعجم اللغوي للشاعر في (رسائله الشعرية)، نجده يستخدم مصطلحات ومفاهيم من حقول معرفية مختلفة من حيث مرجعيتها، لكنّها متكاملة في مجالاتها وأهدافها، ومنها مصطلحات دينية في الغالب، وهي أوسع مما تُعد، إلى جانب مصطلحات منطقية، تُفيد تعزيز مبدأ الاستدلال والحجاج، منها: (إخفاء، استقامة، تمكين، حين، ساطع، الرأي، الاستظهار، الاستطاعة، الأخبار...)، إلى جانب هذا فإنَّ شوقي يستقي مصطلحات نفسية، دلالة على عمق تجربتهِ ومعاناتهِ العميقة، مثل: (النفس، الأخلاق، الخير، الشر، مرتع، لذّة، هوى، العفو، الضيق، الشهوة، الرفق، السعادة، الحزن....).

## نتائج البحث

- فرضت الأيديولوجيا سطوتها على بلاغة الأجناس الأدبية النثرية المتداخلة مع الشعر، فوجّهتها إلى خدمة المقاصد الدينية والفكرية والعقدية، وبالتالي أدَّت إلى وظيفة إقناعية وتأثيرية بارزة؛ لما اقتضتهُ طبيعة قصائد المديح النبوي.
- تميّزت المدائح النبوية عموماً بأنّها أداة خطابية توسَّل بها الشعراء لتحقيق أوّلاً: تواصل فعَّال مع المتلقين من أجلِ اقناعهم بجملة من المضامين المقصودة، فباتت كجزء من مشروع ثقافي جمعي لا ينقطع عن القصدية والتأثّرية. وثانياً: أنَّها أصبحت مقياساً تنافسياً بين الادباء من أجلِ تحقيق أغراض دفاعية وتأثيرية وتداولية معاً. وثالثاً: أَنَّ المدائح مثَّلت موجِّهات لأنساق عقدية وفكرية تصدرُ عن أصحابها متفقين على مضامينها ونوعية اشتغالها وقصديتها لإقناع القرّاء، لكن بطرقٍ مختلفةٍ ومتباينة.
- التداخل الشعري مع السير غيري أوجدَ صوراً جديدةً ومعبرةً عن صدقِ وحقيقة صاحب السيرة العطرة، إذ أورد الشاعر أسمهُ وكنيتهُ وألقابهُ وصفاتهُ وبطولاتهُ بشكل

صريح ومضمر، وهذه الصور أغنت الفضاء الشعري بمعاني عميقة الغور وبمضامينٍ متنوعة ومتداخلة.

- وذاتهُ التداخل الشعري مع القصصي أغنى القصيدة عبر الأزمنة والأمكنة والأحداث والحوار والسرد والقص ذاتَ الأبعاد الواقعية والفنتازية وبالذات رحلة (الإسراء والمعراج) بتفاصيلها الكلية والجزئية، والتي نُقِلَتْ للقارئ عبر المزيج الفني للأجناس الأدبية (السيرة، والقصة، والخطبة، والمناظرة، والرسالة).
- ونحن نقرأ بتذوقٍ تام الأبيات التي يتداخل فيها الشعر مع الخطابة، نستشعر أنَّ شوقي يعتمد على (خواطرِهِ) التي تضطرم في القلب وتتوارد في الذهن نتيجة دوافع متنوعة؛ وذلك حينما لا يعتمد في أسلوبه على أدلَّة وبراهين لِيدعم بها أفكارهُ.
- تداخُل الشعر مع فن المناظرة أباح للشاعر استدعاء فنون وأغراض متنوعة منها: (فن الخطابة، وفن الحوار، وفن الإقناع، وفن المدح، وفن الهجاء، وفن الرثاء، وفن الحكمة والمثل، بالإضافة إلى الدعاء والابتهال).
- امتزج القول الشعري في قصيدة "نهج البردة" (الواقعي بالفنتازي، والعاطفي بالعقلي، والشخصي بالجمعي، والكمِّي بالكيفي، والإخباري بالإقناعي، والشعري بالنثري، والإنشائي بالطلبي، والإدّعائي بالبرهاني، والتوافقي بالمُعارضي، والحواري بالمُنَاظري، والعَرْضِي بالإعتراضي).

## *The Phenomenon of Ecclesiastical Interference in the Prophetic Prophets - Al - Barda 's Approach to Ahmad Shawki' s Model*

***Dr.Hussain Abdullateef Abdullah***

**Abstract**

This research highlights the phenomenon of variant interference in prophecy praise, taking Ahmad Shawki's verse (Nahj Al Burda) as application field for this phenomenon. They made a stop by it, studied and analyzed it carefully, showing up the value and beauty of literary variant interference in form and content. This occurred through breaking rules and strict standards of variations to reach mixture and combination, which reflexed on prophecy praise verse, researching the task of Prophet (Gpu).

The research contents of his numerous characteristics, great achievements, mixing them which poet's sufferings and era's expectations. All these had been included in verse by the poet, but they contain standards of life account, verse, speech, dialogue and message for achieving (New production) through free flexibility (rewriting) and through simulation, which is called (poem objections).