

جامعة المسيلة

كلية الآداب والعلوم الاجتماعية

قسم اللغة العربية وآدابها

الرقم التسلسلي :...../.....

بردة البوصيري

دراسة أسلوبية

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير

تخصص : أدب عربي

فرع : أدب عربي قديم

إعداد الطالبة :

بوشلالة, حكيمة

تاريخ المناقشة : 2010/03/01

أمام لجنة المناقشة المكونة من:

رئيسا	جامعة سطيف	أ/ محاضر	1- د/ إبراهيم صدقة
مشرفا	جامعة المسيلة	أ/ محاضر	2- د/ عباس بن يحيى
ممتحنا	جامعة المسيلة	أ/ محاضر	3- د/ جمال حضري
ممتحنا	جامعة المسيلة	أ/ محاضر	4- د/ عيسى بوفسيو

السنة الجامعية : 2010/2009

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

شكر و عرفان

أَتَقَدَّمُ بِالشُّكْرِ الجَزِيلِ والعِرفانِ الخالِصِ إلى من لیس تجزیه یدی ولسانی:
 أستاذي المشرف الأستاذ الدكتور: عباس بن يحيى، الذي أعانني على زرع
 البذرة الأولى لهذا البحث، وتعب معي على إخراجه للوجود، وهو الذي أنعم
 عليّ ثلاث مرّات، أولهما: حين درّسني في مرحلة التدرج، وفي السنّة التّحضيرية
 للماجستير، والثانية: حين قبل الإشراف عليّ، والثالثة: حين صبر معي وعليّ
 لإتمام البحث، فأسال الله أن يؤتیه أجره ثلاث مرّات، وأن يجزیه كلّ جزء
 الخیر.

كما أشكر الأساتذة المناقشين الذين تكرموا عليّ وقبلوا

قراءة ومناقشة البحث.

جزى الله الجميع بالخير الكثير

حكيمة. ب

الإهداء

إلى والديَّ الكريمين

إلى إخوتي وأخواتي

إلى كلِّ من قال كلمة حقٍ

شعراً ونثراً

أراد بها وجه الله العظيم.

ومن سعى بها بصدقٍ وتصميم.

ومن مثَّها فكان قدوةً ومصدرَ تعليم.

وإلى كلِّ من قرأ بحشي فاستفاد.

أهديهم جميعاً جهدي وأحبيهم.

حكيمة. ب

المقدمة

المقدمة

اتسعت المدائح النبوية في العصر المملوكي اتساعاً كبيراً، وانتشرت بين الأدباء والعلماء، يتنافسون في نظمها ويذهبون بها كل مذهب، ويسارعون إلى إنشادها في المجالس الخاصة والمحافل العامة وفي أكثر المناسبات الدينية التي كثرت في هذا العصر كثرة مفرطة.

وإذا كان ظهور المدائح النبوية ظهوراً مستقلاً ذا شأن قد تم في المرحلة السابقة للعصر المملوكي ونقصد هنا المدائح النبوية التي قيلت في مدح الرسول ﷺ، منذ عهد كعب بن زهير وحسان بن ثابت،...، فإننا نجدتها تتكاثر منذ القرن الرابع الهجري عند الشعراء مجسدين في شخص الرسول ﷺ، المثل الكامل للمسلم في نسكه، وجهاده في سبيل نشر دعوته.

من هنا، فإن المديح النبوية قد اتسع ورسخ، وأتضحت معالمه في العصر المملوكي، الذي يمثل الفترة الممتدة بين القرنين السابع والثامن الهجريين، وأضحت له تقاليد وأصوله، وظهر الشعراء الذين اشتهروا به وأجادوه، فشغلت المدائح النبوية قدراً كبيراً من دواوين الشعراء، بل واستقلت بدواوين خاصة بها.

ويلفت النظر في المدائح النبوية كونها نصاً تتقاطع فيه عدّة مجالات واهتمامات فكرية وأسلوبية (المدح، التصوف، العنصر الديني في النص الشعري، العنصر البديعي؛ والذي أصبح بدوره نصاً مستقلاً).

ولهذا ارتأيت معالجة هذا النوع من الشعر نظراً لقوة تأثيره وحضوره في الشعر العربي على مدار عدّة قرون؛ بحيث تولدت عنه عشرات المدائح النبوية التي يأخذ معظمها صورة (البديعية)، بل وأحياناً (البردة) صراحة مثلما نجد "البردة" عند البوصيري، وهي موضوع بحثي هذا ونجد أيضاً قصيدة "فهج البردة" لأحمد شوقي، والتي عارض بها بردة البوصيري.

ولم تقف المدائح النبوية عند اختيار الألفاظ القوية والتراكيب الجزلة، بل تعدت ذلك إلى الصورة الفنية الراقية، والإيقاع الرائع، تعظيماً لمقام الرسول ﷺ؛ إذ يستدعي بالضرورة تسامياً في الأسلوب أيضاً، وهذا هو الغرض من دراسة المديح النبوية دراسة أسلوبية، بالإضافة إلى سيطرة العنصر البديعي في النص، واستغلال أقصى الطاقات اللغوية الفنية والصوتية والتركيبية والدلالية للتعبير عن حالات الوجد والانبهار والحب الشريف.

فلاختيار الموضوع عدّة أسباب وأهداف، منها:

- في إحدى الدُّروس النَّظرية تطرَّق أحد أساتذتي إلى المديح عموماً، وركّز على المديح النَّبوي ذاكراً أنّه لا توجد دراسات كثيرة عنه تقريباً، فكانت حافزاً علمياً دفعني بشكلٍ مستمرٍ لبحث غرض المديح النَّبوي، فاخترتهُ موضوعاً لرسالة الماجستير، وخصّصت بردة البوصيري نموذجاً لهذا المديح، معتمداً القراءة الأسلوبية.

- المساهمة في إثراء المكتبة العربية. تمثل هذه الدِّراسات التَّطبيقية على تراثنا العربي القديم؛ وبمحاولة استعمال مقارنة جديدة في البحث العلمي.

- التَّعرُّف على البنى والأنساق الدَّاخلية للنُّصوص التي قيلت في مديح الرَّسول ﷺ.

- مواصلة تجريب إمكانات وأدوات المدخل الأسلوبي .

- محاولة تقييم بعض المفاهيم الشَّائعة حول العصر الذي عاش فيه البوصيري من كونه عصر انحطاط وجمود للأُمَّة العربيَّة في جميع مجالها خاصَّة التَّقافيَّة ، وذلك لما خلفه التتار من هجومهم على بغداد حاضرة الثَّقافة، فقد يكون في عصره استمرار لبعض ازدهار الأدب، وهذا ما توحى به نبويته التي بين أيدينا.

وكان الهدف من اختيار البوصيري موضوعاً لدراستنا هو الرغبة في الإطلاع عن كُتب على عصر الشَّاعر الزَّاهر؛ لنستفيد بمعرفة إضافية في مجال النقد، وطريقته في معالجة المشاكل الاجتماعيَّة، والمتتبع لشعر البوصيري سيدرك المقصود بذلك؛ فنجمع بنقدنا بين تحليل النَّص ووظيفة الخطاب .

إشكالية الموضوع وأهميتها:

نظراً للأهميَّة البالغة التي حظيت بها قصيدة البردة وعلوقها في أذهان النَّاس وما دار حولها من كلام سواء عند العام و الخاص، فإنَّه يمكنني - ممَّا سبق - طرح بعض الأسئلة التي أحاول الإجابة عليها من خلال البحث؛ أهمها:

- ما هي بنية الخطاب الشَّعري في المديح النَّبوي ؟ وإلى أيِّ مدى يمكن استغلال وتوظيف المدخل الأسلوبي في تحليل القصيدة النَّبويَّة؟

وقد تفرَّعت عنها تساؤلات فرعيَّة منها:

- ما هي أهم الانزياحات الأسلوبية الموجودة في قصيدة البردة ؟ و ما هي الملامح الأسلوبية التي تدرج ضمن هذه الانزياحات ؟

- و ماهي التّجليات الدّلائية التي تأخذها هاته السّمات في القصيدة ، و مدى تأثيرها على المتلقي ؟
الدراسات السابقة:

إنّ الدّراسات التي تناولت بردة البوصيري بالبحث والشرح- والتي من خلالها وقّمتُ على بعض الجزئيات التي ربّما أغفلتُها أو أوردتُها عرضاً دون شرح وتفصيل- أذكر ما استطعتُ الوقوف عليه تمثيلاً لا حصراً ما يلي:

- حاشية الشيخ إبراهيم الباجوري على متن البردة و بهامشها شرح الشيخ خالد الأزهري على متن البردة أيضاً ، فهذا المؤلف كان له دور كبير في هذه الدّراسة المتواضعة.
- البنية اللّغوية لبردة البوصيري لرابح بوحوش ، وهو أطروحة جامعيّة .
- كما نجد: بردة البوصيري بالمغرب والأندلس خلال القرنين الثامن والتاسع الهجريين، آثارها العلميّة وشروحا الأدبيّة لسعيد بن الأحرش .
- ثلاثية البردة لحسن حسين ، والذي شرح فيه البردة الأم لكعب بن زهير و بردة البوصيري و بردة أحمد شوقي .

منهج الدراسة وخطة البحث :

اقتضت طبيعة الإشكالية أن اعتمد على المدخل الأسلوبية؛ لأنّ الدراسات الأسلوبية ما زالت تحتل مكانة متميزة في الدّراسات النّقديّة المعاصرة، ويقوم كثير منها على تحليل الأعمال الأدبيّة واكتشاف قيمها الجمالية.

وقد سلّط الضّوء على أسلوبية الانزياح بشكل خاص، نظراً لما تحويه قصيدة البردة من انزياحات مختلفة، بدءاً بالانزياح الصوتي ثمّ التركيبي، إلى الانزياح الدّلالي، والمتعلقة في بنيتها لبناء شعريّة خطاب المديح النبوي.

وفي ظلّ تلك الرّؤية الفكرية التي كُنْتُ أُقدّرُ بها مسألة الانزياح، وباعتماد هذا الإجراء المنهجي ، كانت تتبلور الأفكار والتّفسيرات التي كُتِبَ لها أن تترجم في هذه الدّراسة.

كما استفدتُ من مجموعة من المناهج النّقديّة الأخرى التي فتحت لي آفاقاً واسعة للبحث والتحليل.

واقترضت طبيعة الموضوع أن تكون في مقدمة وأربعة فصول وخاتمة:

فأما الفصل الأول فكان بعنوان : بنية القصيدة النبوية وأثر البوصيري في مسارها؛ حيث قمت فيه بتقديم نبذة عن المديح عامة، ثم خصصته في الأخير للمديح النبوي - مجال الدراسة - بالإضافة إلى التعريف بالبوصيري وقصيدته البردة وأثرهما في مسار المدائح النبوية.

وأما الفصل الثاني فكان بعنوان : البنية الصوتية وأثرها في قصيدة البردة، ويندرج تحته مبحثان؛ ففي المبحث الأول: تناولت الإيقاع العروضي للقصيدة وما يتعلق بها من وزن وقافية وزحاف وبنية الصوت، والمبحث الثاني كان مخصصا للتوازيات الصوتية وأثرها في الصناعة الشكلية والدلالية للبردة البوصيرية؛ حيث تناولت فيه التوازيات الصوتية وأثرها في البردة، وتوازيات الزمان والمكان و أثر انسجامها في البردة.

أما الفصل الثالث فكان بعنوان: التركيب في القصيدة؛ و درست فيه الظواهر التركيبية البارزة في بردة البوصيري متحلية في: الحذف بين الانحراف الأسلوبي و جماليات التلقي في البردة، والتقديم والتأخير وعلاقته بالانحراف الأسلوبي في البردة، وبنية الضمائر بين الحضور و الغياب(الالتفات) وعلاقته بالانحراف الأسلوبي في البردة؛ حيث عمدت إلى رصدها فوصفها أولا، ثم تحليلها ثانيا واستنباط النتائج ثالثا.

وأما الفصل الرابع فقد ارتأيت أن يكون خاصا بالمجال الدلالي فكان بعنوان: الصورة و أبعادها الدلالية في البردة؛ حيث قمت في المبحث الأول: بتحليل الانزياح الكلي للسياق وتأسيس النسق الشعري العام للبردة متمثلا في المقدمة الغزلية (النسيب النبوي)، والمديح النبوي، والعنصر الذاتي (التوسل)، والمبحث الثاني: تتبعت فيه اختيار المعجم الشعري للبردة مبرزة في ذلك: الأثر القرآني في المعجم الشعري للبردة، و أثر الأخبار الشائعة و القصص في السرد الشعري للسيرة في البردة، وأثر الكتابة الصوفية في البردة، والمبحث الثالث: حيث ذكرت فيه انزياحات العناصر اللغوية في الدلالة التي تشكل الصورة الفنية من تشبيه واستعارة خصوصا و كناية، فكان بعنوان: الانزياح الجزئي للصورة الفنية و أثرها الدلالي في البردة.

و قد ختمت البحث بخاتمة اشتملت على خلاصة تم فيها عرض النتائج التي توصلت إليها.

المصادر والمراجع:

وسعيا لتحقيق ذلك ، اعتمدت على عدد من المصادر والمراجع، التي تأنى لي الوصول إليها وقراءتها، سواء كانت قراءة عادية ارتبطت بالموضوعات التي حددناها في بعض المؤلفات ، أم القراءة العميقة - وهي الأهم - التي انصبّت على جملة من الكتب التي لها صلة وطيدة بموضوع الدراسة

ومنهجها، والتي استأنستُ بها كثيرا، واقتبستُ منها ما أنار لي السبيل، ويمكن إدراجها في ثلاث مجموعات :

أولا: المصادر القديمة مثل: (العمدة) لابن رشيق، و(المثل السائر) لأبن الأثير، و(الخصائص) لابن جني وكذلك (نقد الشعر) لقدامة بن جعفر، كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري وغيرها.
 أمّا مصدر البحث الأوّل فهو مصدرٌ واحدٌ فقط يتمثّل في ديوان الشّاعر، و له طبعات متعدّدة اعتمدتُ منها طبعة البابي الحلبي المصريّة بتحقيق محمد سيّد الكيلاني؛ لأنّها - من خلال المقاربة بالطّبعات الأخرى- الأكمل و الأوفى و الأكثر دقّةً و تمحيصًا، على أنّ هذا لا يعني أنّي لم أرجع إلى هذه الطبعة أو تلك للاستئناس و التّحقيق ممّا قد يلتبس.

- **ثانيا: المؤلفات الأسلوبية المعاصرة:** والتي يتقدمها مؤلف (شعرية الانزياح) لحيرة حمرة العين و(أصول تحليل الخطاب) لمحمد الشّاوش، و(ظاهرة الحذف) لطاهر سليمان حمودة، و(الاستعارة) لمحمد الولي.

- **ثالثا :** المجموعات والدواوين الشعرية منها: ديوان البوصيري بتحقيق محمد سيّد الكيلاني، وديوان ابن الفارض، وديوان جرير شرح مهدي محمد ناصر الدّين، وديوان كعب بن زهير تحقيق علي فاعور.

و بعد، لا يسعني إلاّ أن أتقدّم لأستاذي الكريم الدكتور عبّاس بن يحيى-حفظه الله- المشرف على الرّسالة بالشّكرو العرفان لحسن رعايته و توجيهه لي بما بذله معي من جهدٍ متابعٍ مراحلِ البحثِ وتقويمه.

وأرجو في الأخير، أن أكون - من خلال هذه المساهمة - قد شاركتُ وحققتُ ولو نذرا يسيرا ممّا يصبو إليه كلُّ باحث، ومن ثمّ أن أكون وُفقتُ بشكل ما في صوغ دراسة متواضعة، ونسج رؤيةٍ بسيطة، وفي الوقت ذاته، أدرك تمام الإدراك أنّي وإن ساهمتُ أو شاركتُ أو وُفقتُ إلاّ أنّ هناك أموراً غابت عن ذهني، وانفلتت من يدي، لكن ومع ذلك تظلُّ هذه المبادرة جهد المقل مفتوحة على مصراعها قابلة للإضافة والتطوير.

وسبحان من له الكمال وحده، فمنه السّداد وبه التّوفيق.

الفصل الأول

المدائح النبوية و أثر البوصيري في مسارها

أولاً: المديح النبوي

ثانياً: البوصيري

ثالثاً: البردة وأثرها في المدائح النبوية

أولاً: المدح النبوي:

يُعدُّ الخطاب الشعري من حيث هو رسالة، فعالية لغوية، انخرقت عن مواضع العادة والمألوف، وتميّزت بخاصية التّحدي التي حوّلتها عن موضعها الاصطلاحي إلى موضع جديد يخصّها، والظاهر أنّ خير وسيلة للنّظر في تجليات الخطاب الشعري، وسبل تحرُّر عناصره هو الانطلاق من مصدره اللّغوي من حيث كان مقولة أسقطت في نظام التّواصل اللّفظي.

تنتزّل في هذه السّياق نظرية "جاكسون Jacobson" وتناوّل حظّها في إبراز فعاليات الوظائف اللّغويّة عموماً، والوظيفة الشعريّة Fonction Poétique خاصّة، وذلك أنّ فعل التّواصل يحدث من "منجز" يرسل "رسالة" إلى متلقٍ، ولكي تكون عمليّة التّواصل ناجحة لا بدّ من توافر ثلاث عناصر، هي:

"السّياق": وهو المرجع الذي يُحيل إليه المتلقي لكي يتمكّن من فهم الرّسالة.

و"الصّلة Contact": وهي تكمن في الحرص على إبقاء التّواصل.

و"السّنن Code": وهي الخصويّة الأسلوبية للرّسالة التي يشترط في لغتها أن تكون متعارفة بين المنجز والمتلقي تعارفاً كلياً كي تتمّ عمليّة فكّ مكونات الرّسالة، وإعادة تركيبها لإدراك محتواها وفهمه¹.

والرّسالة تولّد الوظيفة الإنشائيّة أو الوظيفة الشعريّة: وهي الوظيفة التي تكون فيها الرّسالة غايةً في حدّ ذاتها، لا تُعبّرُ إلاّ عن نفسها فتصبح هي المعنيّة بالدّرس². ومكونات عمليّة التّواصل بحسب الرّسم البياني هي كالآتي³:

سياق

مرسل	رسالة	مرسلٌ إليه
(المتكلم)	صلة (قناة الاتصال).	(السّامع)
	سنن (الشّفرة)	

كل خطاب، أو تواصل إنّما يدور في هذه المدارات السّتة مهما كان نوعه، واختلاف الخطابات في طبيعتها، وجنسها إنّما يكون في تركيزها على عنصر من هذه العناصر أكثر من سواه،

¹ رايح بوحوش: اللّسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم، الجزائر، (دط، دت)، ص ص: 17، 18.

² عبد السّلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، نحو بديل السّيني في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب، ليبيا / تونس، 1977م، (دط)، ص: 156.

³ جميل عبد الحميد: البلاغة والاتصال، دار غريب، القاهرة، مصر، 2000م، (دط)، ص: 15.

وبذاك تختلف وظيفة الخطاب من إخبارية أو انفعالية أو مرجعية أو انتباهية، أو معجمية أو شعرية¹، ويوجه المتكلم خطاباً إلى المخاطب و هذا الأخير يفهم الخطاب؛ لأنه يشترك مع المتكلم في امتلاك النسق، وإذا انعدم هذا الاشتراك فلا تـعملية التـواصل تفشل لا محالة، وهذا ما يحدث بالطبع عندما يجهل المخاطب اللغة التي يستعملها المتكلم².

وقد بدأ لي من الأهمية بمكان تحديد السياق (المرجع)، والمرسل، والمرسل إليه، والرّسالة في البحث ولو بإيجاز؛ لأنّ للنظرية التّواصلية قيمة كبيرة في تفسير العمل الأدبي، ولها مكانة في الدّراسات اللّسانية والشّعريّة.

1- السّياق (المرجع) :

السّياق هو: أحد العناصر المكونة للنظرية التّواصلية، وهو "المرجع الذي يحيل إليه المتلقي لكي يتمكن من فهم الرّسالة"³.

والسّياق الشّعري أو السّياق الثّقافي الذي وردت فيه قصيدة البردة للبوصيري — مجال بحثنا — هو سياق المديح، وبخاصّة المديح النبوي، الذي ظهر كفن فرعي جديد مستحدث ومستقل بذاته . وقبل أن نلج إلى التّعريف على المديح النبوي يجدرُ رسم الخطوط العريضة لثقافة شعر المديح عبر العصور الأولى، ومن ثمّة نتطرق في الأخير إلى مفهوم المديح النبوي؛ لأنّ تبيان الخلفية المعرفيّة ضروريّة لفهم النصّ الشّعري.

كان المديح قديماً على رأس موضوعات الشّعـر، وأكثر فنون الشّعـر العربي إبداعاً، بما توفّر لدى الشّعراء من بواعث فنيّة أو نفعيّة، استهدفتها طاقاتهم الإبداعية، وقد أتاحت هذه البواعث للقصيدة المادحة نقل عاطفة الإعجاب بسبب ما تُثيره في النّفس من انفعالات تبعث على نظم الشّعـر من جهةٍ وبما لها من صدق الشّعـر والإخلاص في التّعبير عمّا يُعتمَلُ في خواطر الشّعراء من جهةٍ أُخرى⁴، فأنفقَ فيه الشّعراء جهودهم، وغلب على دواوينهم، وكان مديح الخلفاء والقادة والرؤساء ديدن الشّعراء، لأنّهم كانوا يتقبّلون الشّعـر ويحيزون عليه الجوائز، فيثيرون الرّغبة والطّمع لدى الشّعراء، فتحفّزهم على الإجابة لشدة التنافس على الجائزة.

¹ رابع بوحوش: اللّسانيات، ص 18.

² عبد الفتّاح كيليطو: الأدب والغراب، دراسات نبوية في الأدب العربي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط: 01، 1982م، ص ص : 42، 43.

³ رابع بوحوش: المرجع السّابق، ص: 18.

⁴ عبد الله بنصر العلوي: قصيدة المديح النبوي، مجلة كُلية الآداب والعلوم الإنسانيّة، العدد 10، مطبعة المعارف الجديدة، الرّباط، المغرب، 1989م ص: 73.

وكان الممدوحون من العرب الذين يتذوقون الشعر، يُثيِّون على قدرٍ ما يُجيد الشاعر، ويُقدِّمون كلَّ مبدعٍ و لا يخلون عليه بمال¹.

ولقد ارتبط شعر المديح منذ العصر الجاهلي بقيمتين جوهريتين في البقاء الإنساني البدوي هما: الكرم والشجاعة، ممَّا يجعل إطراء هاتين القيمتين وامتداح أصحابها هو إطراء صادقٌ وحقيقي، ولا يمدح البدوي شعراً أو قولاً إلا من كان فعلاً ذا شجاعة أو كرم.

هذه القيم الإنسانية ذات علاقة فعلية بالشروط الثقافي للقبيلة والكرم والشجاعة و التحن القبليَّة كلها تجتمع لتشكّل النظام الاجتماعي والوجودي للقبيلة، وجاء الإسلام كدين ذي نظام أخلاقي يعزّز القيمة الإنسانية لنظام الجماعة داخل نسق ثقافي واحد مُحركٌ للخطاب، و متحكم للذات الثقافيَّة، التي تأثرت بتعاليم الدين الإسلامي فتحوّلت بذلك قيمة الكرم من بُعدها الأخلاقي والإنساني فحسب إلى بُعد شعري، أضفت إليه معانٍ متعدّدة؛ فهو:

- 1- قيمة دينية، وأخلاقيَّة، وجزء من المروعة، والتكامل الاجتماعي، وهذا هو المعنى الأصل للكرم.
- 2- جاء التغير مصاحباً للتغير النسقي في الشعر الذي اتَّخذ من المديح مادة جوهرية في الفحوكة الشعرية².

ومن هنا كانت قصائد المديح في مقدّمة الشعر العربي جودةً ورسالةً وإبداعاً وروعةً أداءً، وجمال تعبير، في الجاهلية والإسلام منذ زهير بن أبي سلمى³ — الذي مدح هرم بن سنان، فمدح قيم السَّلام والوفاق الذي يرمز لها هرم، والذي حقن دماء القبائل المتحاربة، وفداها بماله ممَّا استحقَّ عليه الثناء —

وهذا لا يُنسبنا شعراءً مدحوا الرسول ﷺ في هاته الفترة، ودافعوا عن الدعوة الإسلامية ومنهم: حسان بن ثابت، كعب بن مالك، كعب بن زهير، وعبد الله بن رواحة.

وبعد قيام الدولة الأموية والحوادث التي جرت خلالها لآل بيت النبي ﷺ وذرية علي بن أبي طالب رضي الله عنه، وتشيع من تشيع لهم، بدأت المبالغة في مدحهم والثناء عليهم، وقلَّ مديحهم للنبي ﷺ، وأشهر شعرائهم: الكُميت الأسدي⁴.

¹ محمد زغلول سلام: الأدب في العصر المملوكي، الشعر والشعراء، منشأة المعارف / الإسكندرية، مصر، (د ط، دت)، 24/3.

² ينظر: عبد الله الغدامي: التقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافيَّة العربيَّة، المركز الثقافي الملكة المغربية، الدار البيضاء-المغرب، ط: 03، 2005م، ص: 146 وما بعدها.

³ محمد زغلول سلام: المرجع السابق، 24/3.

⁴ فيصل بن علي البعداني: حقوق النبي بين الإحلال والإخلال، مجلَّة البيان، الرياض — السَّعوديَّة، ط: 10، 2006م، ص: 116.

وأما في الدولة العباسية فإن المسلم بدأ يشعر بارتباك في عقيدته، وذلك نتيجة تدهور الأوضاع السياسية والاجتماعية التي آلت إليها المجتمعات الإسلامية.

وكما لا يخفى فإن المشرق العربي الإسلامي على أعقاب انهيار صرح الخلافة العباسية مال نجمه نحو الأفول، واشتعلت فيه نار الإحن والتطاحن، وكان لمعاول التهديم الكلمة النهائية في ترتيب حدود الخارطة الإسلامية، بحيث لم يشعر المسلمون وهم يُجابهون مفاجآت القرن السادس الهجري إلا بأشلاء الجسد الإسلامي يتمزق.

وفي ظل هذا الوضع أصبحت حاجة النفس ماسة إلى الرجوع إلى أصل النبوع¹، كما أن الشاعر في هذا القرن - السادس - كان يُوسّع من الموضوعات المدحية لكي تشبه في المبنى الرواسم (كليشيهات) - كما يقول بلاشير - موضوعات الفخر، لأن الفضائل الأساسية للمدح كالشرف والتبلى الذاتي والشجاعة والكرم والحلم، هي ذاتها موجودة في الفخر².
والقصيدة المدحية في هذا العصر قامت مقام الصحافة الحديثة فهي تسجل الأحداث التي عاشها الشاعر، والأعمال التي ينهض بها الخلفاء مما يعطيها قيمة بعيدة، إذ تُصبح عبارة عن وثائق تاريخية³.

أما المغرب الإسلامي فلم يكن بأسعد حال من المشرق، فإذا كانت الفرقة هي معول الهدم لركن الخلافة في المشرق، فإن الأطماع الهامشية كانت بداية عهد الطائفية والشوفينية الضيقة في ربوع كربوع الأندلس وما جاورها⁴.

فتغير الحال شيئاً فشيئاً، وبذلك تأخرت وقلت قصائد المديح، ونقص وهجها البياني وأصبحت فاترة متكلفة حتى كان هذا العصر في القرنين السابع والثامن عصر المماليك الذي تأخر فيه مدح الملوك، ومن ثم نزلت قصيدة المدح عن رتبته، وحلت محلها ألوان أخرى كالمديح النبوي.

2- مفهوم المديح النبوي: من خلال المفهوم العام للمديح النبوي نرى بأنه: ذلك الشعر الذي ينصب على مدح الرسول ﷺ، بتعداد صفاته الخلقية والخلقية، وإظهار الشوق لرؤيته، وزيارة قبره والأماكن المقدسة التي ترتبط بحياة الرسول ﷺ، مع ذكر معجزاته المادية والمعنوية، ونظم سيرته شعراً والإشادة بغزواته، وصفاته المثلى، والصلاة عليه تقديراً وتعظيماً.

¹ عبد الله حمادي: دراسات في الأدب المغربي القديم، الجزائر، ط: 01، 1986م، ص: 214.

² رحيس بلاشير: تاريخ الأدب العربي، تر: إبراهيم الكيلاني، ديوان مطبوعات الجامعة، الجزائر، 2002م، (دط)، 504/1.

³ شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول، دار المعارف، مصر، ط: 06، (دت)، ص: 161.

⁴ عبد الله حمادي: المرجع السابق، ص: 214.

ويظهر الشاعر المادح في هذا النوع من الشعر الديني تقصيره في أداء واجباته الدينية والدنيوية، ويذكر عيوبه، وزلاته المشينة، وكثرة ذنوبه في الدنيا مناجياً الله بصدق وخوف مستعظفاً إياه طالباً منه التوبة والمغفرة، وينتقل بعد ذلك إلى الرسول ﷺ طامعاً في شفاعته يوم القيامة، وغالباً ما يتداخل المديح النبوي مع قصائد التصوف وقصائد المولد النبوي الشريف والتي تُسمى المولديات¹.

ومن المظاهر التي ساعدت على ظهور المولدات شيوع التصوف وكانت تكتب على الرقاع وتوجه إلى المتصوفين والمؤذنين في كل حواضر المغرب، وكان أبو العباس العزفي (ت 633هـ) يأمر بتطريز الشموع وإضاءتها والضرب على الطبل والأبواق، والمبالغة في الاحتفاء بالمولد النبوي، وكان الوعاظ في المجالس يذكرون فضائل الرسول الكريم عليه الصلاة والسلام، وبعد الانتهاء يتنافس المتنافسون من الشعراء حول ما قدموه من مدح الرسول ﷺ، فالشاعر في المولدات يبدأ بالغزل ثم يخلص إلى مدح النبي ﷺ، ثم يحتتم بمدح الخليفة والدعاء له ولولي عهده، وبعد الانتهاء تُمدد موائد الأكل².

والمدائح النبوية كما يقول زكي مبارك: «هي فن من فنون الشعر التي أذاعها التصوف، فهي لون من التعبير عن العواطف الدينية، وباب من الأدب الرفيع؛ لأنها لا تصدر إلا عن قلوب مفعمة بالصدق والإخلاص»³.

وقد مضى المداحون يُنوهون بصحابة الرسول ﷺ، وبمعجزاته المادية، ومعجزته الكبرى القرآنية مع التوسل إليه بطلب الشفاعة يوم العرض، وأن يكون دائماً معيناً لهم ونوراً هادياً. ولعله من نافلة القول أن نؤوه بالأسباب الحقيقية للمدح النبوي، حيث نرى أن الشعراء المصريين كانوا يتغنون بمدح الرسول ﷺ، حتى نشبت الحروب الصليبية، وكانت حرباً دينية، فأخذ الصليبيون يهاجمون رسول الإسلام برسائل منكرة، واندلعت الحرب بين المسلمين وبينهم، فكان طبيعياً أن يزدهر المديح النبوي للرد على أعداء الإسلام من جهة، ومن جهة ثانية لرفع سيرته العطرة

¹ محمد بن تاويت ومحمد الصادق عفيفي: الأدب المغربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت - لبنان، ط: 02، 1969م، ص: 472.

* أبو العباس العزفي هو: أبو العباس أحمد بن القاضي أبي عبد الله محمد أحمد بن محمد اللخمي، المعروف بابن أبي عزفة، ولد عام 557هـ، اشتهر بعلمه وعمله ودراسته، لزم التدريس بمدينة سبتة مدة طويلة، أخذ العلم عن شيوخ أجلاء في المغرب والشرق، منهم: أبو القاضي أبو عبد الله، والزهاد أبو محمد الحجري، والقاضي ابن زرقون، والخطيب ابن حبيش، توفي سنة 633هـ، وقد خلف مؤلفات عديدة منها: منهاج الرسوخ إلى الناسخ و المنسوخ، وإثبات مالا منه بد لمريد الوقوف على حقيقة الدينار والدرهم والصاع والمد، و الدر المنظم في مولد النبي العظيم، ينظر:

[http:// www.islamic-sufim.com/article.php?id=1332](http://www.islamic-sufim.com/article.php?id=1332) .

² محمد بن تاويت و آخر: المرجع السابق، ص: 472.

³ زكي مبارك: المدائح النبوية في الأدب العربي، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت - لبنان، ط: 01، 1995م، ص: 17.

وجهاده في نشر رسالته شعاراً يتخذ منه الذائدون عن حمى الإسلام القدوة الحسنة دالعا فيهم الحماسة ضد الصليبيين .

ويضيف شوقي ضيف — في هذا الشأن قائلاً — لا يكاد يخلو ديوان شاعر مصري من مديح نبوي وخاصة منذ ظهور البوصيري،¹ والذي سنتطرق إليه لاحقاً بشيء من التفصيل.

كما اتسعت المدائح النبوية في العصر المملوكي اتساعاً كبيراً وانتشرت بين الأدباء والعلماء يتنافسون في نظمها ويذهبون بها كل مذهب، ويسارعون إلى إنشادها في المجالس الخاصة، والمحافل العامة وفي كل المناسبات الدينية التي كثر في هذا العصر كثرة مفرطة.

وإذا كان ظهور المدائح النبوية ظهوراً مستقلاً ذا شأن قد تم في المرحلة السابقة للعصر المملوكي — كما رأينا — إلا أن المديح النبوي قد اتسع ورسخ واتضحت معالمه في هذا العصر وأضحت له تقاليد وأصوله، وظهر الشعراء الذين اشتهروا به وأجادوه، فشغلت المدائح النبوية قدراً كبيراً من دواوين الشعراء، واستقلت بدواوين خاصة بها.

ودواعي اتساع المديح النبوي في العصر المملوكي كثيرة منها: الظروف السياسية والاجتماعية والدينية التي كانت سائدة آنذاك، كانت كلها تدفع الشعراء إلى مدح الرسول ﷺ والإكثار في مدحه².

وبالتالي يكاد يكون المدح النبوي منذ بداية القرن السابع موضوعاً لا يتخلف عنه شاعر في مصر، فمنهم المقل، ومنهم المكتر وأعان على ذلك ازدهار الفكر الصوفي والقبول الذي لقيته الطرق الصوفية والتي كانت حلقاتها تعمل على استثارة الموجد بإنشاء " السَّمَاعَات " وترتيلها، وطبعي أن يكون الكثير من هذه السَّمَاعَات في المدح النبوي³.

ثانياً: البوصيري:

لقد تعودنا على الدراسات التي تندرج في إطار ما يُسمى الإنسان وعمله (أو مؤلفه) (L'homme et L'œuvre) إلى حدٍّ أنه يصعب تخيل دراسة لأحد المؤلفين أو الشعراء لا تبتدئ بسرد حياته وإشارة إلى مجتمعه⁴.

ولهذا، فإن الوقوف عند ملامح أساسية لشخصية البوصيري تعد مدخلاً مفيداً لمقاربة شعره.

¹ شوقي ضيف: عصر الدول والإمارات، الشام، دار المعارف، القاهرة - مصر، ط: 02، (دط)، ص: 276.

² محمود سالم محمد: أدب الصنّاع و أرباب الحرف حتى القرن العاشر الهجري، دار الفكر، دمشق - سوريا، ط: 01، 1993م، ص: 74، 75.

³ محمود علي مكي: المدائح النبوية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، مصر، ط: 01، 1991م، ص: 106.

⁴ عبد الفتاح كيليطو: الأدب و الغرابة، ص: 42.

فالبوصيري، سعيد بن حماد الصنهاجي، كان أحد والديه من (بوصير) والآخر من (دلاص) فرُكبت له نسبةٌ منهما، وقيل الدلاصيري، لكنّه اشتهر بالبوصيري¹.

وقال ابن تغري بردي (ت874هـ) يصف وُكع البوصيري بهذا التّحت: "وكانت له — يعني البوصيري — أشياء مثل هذا يُرَكَّبها من لفظتين، مثل قوله: كساءٌ له، كساط، فقيل له: لماذا تسميه بذلك؟، فقال: لأنني تارةً أجلس عليه، وتارةً أرتديه، فهو كساءٌ وبساطٌ إلاّ أنّ هذا اللقب ظلّ مجهولاً ولم يشتهر إلاّ بالبوصيري، ويكنّى بشرف الدّين"².

كما يُذكر أنّ المؤرخين ابن تغري بردي والمقرزي (ت845هـ) اختلفا في اسم البلدة التي وُلد فيها البوصيري، فقد رأى ابن تغري أنّ مولده كان ببهشيم من أعمال البهنسا، في حين يرى المقرزي أنّه وُلد بناحية دلاص، ولكنهما اتّفقا على أنّه ولد في يوم الثلاثاء أوّل شوال 607هـ، أو 608 هـ أو 610 هـ³، الموافق ل 1212م⁴، وتوفي بالإسكندرية سنة 696 هـ، الموافق ل 1297م⁵.

وقد عاش في عصر المماليك أيام السُلطان الظاهر بيبرس، الذي غير نظام القضاء بعد أن كان يتولّى القضاء قاضٍ واحد، ينتمي إلى المذهب الشافعي.

وقد أنكر بعض الفقهاء على السُلطان ذلك؛ لأنّهم رأوا فيه تفرقة لكلمة المسلمين، ولكنّ البوصيري لم يجد بأساً من هذه التّفرقة، بل وجد فيها توسعةً ويُسرّاً، وقال: إنّ بنية الإسلام كانت مريضة، فصحّت بهذا العمل، وإنّ اختلاف الآراء لا خطر له مادام الدّين واحداً، وفي هذا يقول⁶:

بِهِم بِنِيَةِ الْإِسْلَامِ صَحَّتْ وَكَيْفَ لَا
تَصِحُّ وَهَمُّ أَرْكَانِهَا وَالطَّبَائِعِ
فَهُمْ رُخْصًا أَبَدُوا لَنَا وَعِزًّا نَمَّا
هُدَيْنَا بِهَا فَهِيَ النُّجُومُ الطَّوَالِعِ

وغيرها من الأبيات، والرُّخص التي يشير إليها البوصيري، هي ما يُحلّله مذهب وتحرّمه بقيّة المذاهب.

ويبدو أنّه بحث في صغره عن أسباب الثّقافة فحفظ القرآن الكريم، ثمّ دَرَسَ الأدب والعلوم الدّينيّة، وشيئاً من علوم اللّغة كالنحو والصّرف والعروض، كما أخذ آداب التّصوف عن أبي العباس

¹ محمد بن شاکر الکتبی: فوات الوفيات والذیل علیها، تحق: إحسان عبّاس، دار الثقافة، بیروت — لبنان، 1973م، (دط)، 3/ 362.

² مقدّمة دیوان البوصیری، تحق: محمد سیّد الکیلانی، مکتبة مصطفی البابی الحلبي، مصر، ط: 01، 1955م، ص: 06.

³ ينظر: أبو الفلاح عبد الحي بن العماد الحنبلي: شذرات الذهب في أخبار من ذهب، دار الفكر، بيروت، لبنان، 1994م، (دط)، ص: 492، وجمال الدّین السیوطی: حُسنُ المحاضرة في أخبار مصر والقاهرة، تحق: خليل المنصور، دار الكتب العلميّة بیروت — لبنان، ط: 01، 1997م، 1 / 464.

⁴ علي نجيب عطوي: البوصيري شاعر المذاهب النّبويّة وعلمها، دار الكتب العلميّة، بيروت — لبنان، ط: 01، 1995م، ص: 80.

⁵ رابح بوحوش: البنية اللّغويّة لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 1982م، (دط)، ص: 08.

⁶ ديوان البوصيري، نشر: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلميّة، بيروت — لبنان، ط: 01، 1995م، ص: 114.

المرسى خليفة أبي الحسن علي بن عبد الله مؤسس الطريقة الشاذلية، ويقال: بأن البوصيري قد تأثر بتعاليمها، ودرس آداب الصوفية وأسرارها.¹

وإذا كان البوصيري قد أخذ نصيبه من القرآن الكريم والنحو والصرف وجانباً من التاريخ الإسلامي وبخاصة السيرة النبوية، فإنه كان يُطالع أيضاً المؤلفات التي يضعها النصارى واليهود تأييداً لأديانهم، لكنه رأى فيها إنكاراً لنبوة محمد ﷺ فدعاؤه ذلك إلى دراسة الإنجيل والتوراة دراسة دقيقة كما درس تاريخ ظهور المسيحية، ثم أخذ يردُّ على أصحاب هذه الديانات.

والبوصيري كما — يقال فيه — أنه: "نجم المادحين، وخيرة العارفين بالله، والمحبين لرسول الله ﷺ وكان جياش العاطفة في محبته ﷺ، صادق الإيمان، قوي اليقين، تدفقت شاعريته المهمة بالعديد من القصائد الدينية"².

والشعر عنده يبدو عليه طابع الرقة وخفة الروح والميل إلى الدعابة في غير الموضوعات الدينية وهو قريب في غير شعره الديني من روح الشعراء المصريين في عصره ممن عرفوا بالظرف وخفة الروح أمثال: البهاء زهير (ت 656هـ)، و ابن مطروح (ت 649هـ)، والحسن الجزار (ت 672هـ)، والسراج الوراق (ت 695هـ).³

ويمكن تقسيم شعره إلى قسمين أساسيين⁴:

الأول: شعر اجتماعي في: المديح، والهجاء، وشكوى الحال، وما إلى ذلك من أمور الحياة والعيش.
والثاني: في المدائح النبوية.

ووجه المقارنة بين التقسيمين أن الأول: بسيط في روحه، وأسلوبه قريب إلى الروح الشعبية لعةً وتعبيراً، يمتزج بخفة روحه وظرفه، والثاني: قوي رصين بدوي الصياغة، يميل فيه إلى تقليد القدماء في تعبيراتهم وصورهم المشتقة من حياة الجزيرة الصحراوية، وحياة البدو والرُّحل، وتكثر بالضرورة أسماء بقاع الجزيرة المشهورة التي تداول ذكرها شعراء الحجاز، وشعراء المدائح النبوية.

¹ ينظر: علي نجيب عطوي: البوصيري، ص: 80، 81.

² أحمد عمر هاشم: الإمام البوصيري، وبرة المديح المباركة، مجلة آفاق الثقافة والتراث، السنة الخامسة، العدد التاسع عشر، رجب 1418هـ — نوفمبر 1997م، ص: 83.

³ محمد زغلول سلام: الأدب في العصر المملوكي، مدخل في العصر واتجاهاته الفكرية والفنية، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، (دط)، 1 / 378.

⁴ علي نجيب عطوي: المرجع السابق، ص: 103.

ويعتبر المديح النبوي أهم الأغراض في شعره، بل يكاد يكون هذا اللون أبرز الفنون في العصر المملوكي¹.

ولعل من أهم آثاره التي تركها نذكر:

قصيدة الهمزية المكوّنة من 456 بيت²، وقصيدته المشهورة البردة — التي بين أيدينا — والتي أصبحت — كما يقال — المثل الكامل الذي يُحتذى للمدحة النبوية، وعلى نهجها يسير المادحون، وبمقوماتها يهتدون ففتح بها ناظمها باباً كبيراً في المدائح النبوية أقبل عليه الجُم الغفير من الشعراء بعده³.

وقد نقل البوصيري كثيراً من معاني المديح والتسبب المتداولة في الشعر العربي، وطورها بما يناسب مقام النبوة، كما بقيت مدائحه النبوية تتصف بسمات عصره الشعرية في الأسلوب والصياغة واستعمال البديع والتورية، ومصطلحات العلوم التي تمسك بها الفقهاء وفي أشعارهم ومنظوماتهم⁴.

ثالثاً: البردة وأثرها في المدائح النبوية:

للبوصيري شعر غزير، وعطاء وافر فله ديوان رُتبت قصائده بحسب الترتيب الألفبائي، يضم ثلاثة آلاف وميتين وثلاثة وتسعين بيتاً بحسب إحصاء أحمد حسن بسج⁵، الذي جمع شعر البوصيري في ديوان واحد، ومثله ما قام به عمر الطباع⁶، الذي شرحه أيضاً. ويوجد في ديوانه فنون شعرية كثيرة منها: المدح الذي يحتل المرتبة الأولى في قصائده، والهجاء والرثاء والعتاب، كما استخدم العديد من البحور العروضية من البسيط إلى الكامل والوافر والخفيف والطويل، والسريع والمنسرح والمجثث والرمل.

¹ ديوان البوصيري، شرح: عمر الطباع، بيروت — لبنان، 2002م، (دط)، ص: 22.

² حمد شلي: شرح الهمزية في مدح خير البرية صلى الله عليه وسلم للإمام البوصيري، مكتبة الآداب، القاهرة — مصر، (دط، دت)، ص: 23.

³ علي أبو زيد: البديعيات في الأدب، نشأتها — تطورها — أثرها، عالم الكتب، بيروت — لبنان، ط: 01، 1983م، ص: 20.

⁴ جودة الركابي: الأدب العربي من الانحدار إلى الازدهار، دار الفكر، دمشق — سوريا، ط: 03، 2006م، ص: 184.

⁵ ينظر: ديوان البوصيري، شرح: أحمد حسن بسج.

⁶ ينظر: ديوان البوصيري، شرح: محمد الطباع.

1 - معنى البردة* ومسارها :

عندما نذكر " البردة " نتذكر دومًا القصيدة المشهورة للإمام البوصيري التي صاغها في مدح الرسول ﷺ ذاكراً مناقبهُ من يوم مولده، ومدتدراً حتى بعثته الميمونة لتخرج البشرية من الظلمات إلى النور.

ويبدو أن البردة مازالت تحتلُّ - كما يقال - المكان الأول بين المدائح النبوية، وكل الأشعار التي خاضَ ناظموها في هذا المجال شرفاً لهم.

كما حظيت البردة بمكانة خاصة عند أهل التصوف، وإذا كان مقياس خلود العمل الأدبي هو الاهتمام من الناس والانتشار، فإن البردة - كما ذكرَ - نالت الخلود والشهرة في العالم الإسلامي، واحتلت مكانةً أدبيةً فريدةً في الأدب العربي، وفي الآداب العالمية¹ شرقاً وغرباً، وحفظها العام والخاص، وتغنى بها الناس في الموالد والأذكار، وأكثروا من تلاوتها في شتى المناسبات.

فأقبل عليها الشعراء ونهجوها فهجها وشرحها العلماء والأدباء، كما تُرجمت إلى عدة لغات عالمية²، فقد ترجمها إلى الألمانية المستشرق رولفس عام 1241 هـ، 1825 هـ والى الإنجليزية ردهاوس عام 1422 هـ 1894 م، وكما ترجمت إلى التتية، وطبعت بقازان الروسية عام 1266 هـ - 1849 م وترجمها إلى الفرنسية مع شرحها المستشرق دي ساسي عام 1238 هـ - 1822 م، كما ترجمها المستشرق الفرنسي باسيه.

وتعتبر ترجمة البردة إلى اللغة اللاتينية التي نشرها المستشرق أوربي في لندن عام 1175 هـ 1761 م، أولى الترجمات إلى اللغات الأوربية، وشرحها بالتركية سعد الله الخلوتي والبلاي، وبالفارسية غضنفر بن جعفر الحسني.³

بالإضافة إلى معرفة الفئات المسلمة لها في الهند وباكستان وإيران.... وغيرها.

ويذكر أن كثيراً من شعراء هذه الدول قد تأثروا بقصيدة البردة، وبالشعر الصوفي عموماً. وأخذت البردة أسماءً كثيرة منها:⁴

* جاء في لسان العرب البردة هي البرد وهو ثوب فيه خطوط، ينظر: ابن منظور: لسان العرب، المجلد الأول، دار صادر، بيروت- لبنان، ط: 01، 1997 م، مادة (بَرَدَ)، وفي القاموس المحيط. معنى: أكسية يُلتحفُ بها، ينظر: الفيروز أبادي: قاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت- لبنان، ط: 06، 1998 م مادة (بَرَدَ).

¹ حسن حسين: ثلاثية البردة، بردة الرسول صلى الله عليه وسلم، مكتبة مدبولي، مصر، (دط، دت)، ص: 12، 13.

² رابع بوحوش: البنية اللغوية ص: 10، 11.

³ محمد أحمد درنيقة: معجم أعلام شعراء المديح النبوي، تقدم ياسين الأيوبي دار الهلال بيروت - لبنان، 2003 م، (دط)، ص: 357.

⁴ رابع بوحوش: المرجع السابق، ص: 11.

- الكواكب الدرّية في مدح خير البرية؛ لاشتمالها على مناقب الرسول ﷺ.
- البرءة؛ لأنّ الناظم - كما قيل - برئ بسببها من علته.
- والشّدائد؛ لأنها تُقرأ لتيسير العسير.
- والبردة؛ لأنّ الشاعر أراد التبرُّك بقصيدة كعب بن زهير*.

فهي توصف على العموم بأنها تمتاز بقوة الأسلوب وحسن الصياغة وجودة المعاني وجمال التشبيهات وروعة الصور¹.

وتبدو البردة لأوّل وهلة أنّها في مدح النبي ﷺ غير أنّ تركيبها قد جاءت على شكل مُعشّر فيه عشر مجموعات دلالية مترابطة وهي كالآتي²:

الأبيات	موضوعها
12=1	النسيب النبوي.
28=13	التحذير من هوى النفس.
58=29	مدح الرسول صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ.
71=59	في التحدُّث عن مولده.
78=72	في التحدُّث عن معجزاته.
105=88	في التحدُّث عن معجزة القرآن الكريم.
118=106	في التحدُّث عن معجزة الإسراء والمعراج.
139=118	في التحدُّث عن جهاد الرسول صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ وغزواته.
151=140	في التوسُّل والتشفُّع.
160=152	في المناجاة والتضرُّع.

ويجب علينا في هذا السِّياق أن نُشير إلى الاختلافات الواردة حول العدد الحقيقي لأبيات قصيدة البردة، حيث تباين نص القصيدة من حيث الكمّ بين الرواية المشرقيّة والمغربيّة، إذ يذكر سعيد

* كعب بن زهير هو ابن أبي سلمى المزني من أهل نجد وهو أحد فحول الشعراء المخضرمين المقدمين، ت 26 هـ - 645م، ينظر: مقدمة ديوان كعب بن زهير، شرح: علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط: 01، 1990، ص: 08.

¹ علي نجيب عطوي: البوصيري، ص: 168.

² عمر موسى باشا: تاريخ الأدبي العربي، العصر المملوكي، دار الفكر، دمشق - سوريا، ط: 01، 1989م، ص: 633 وما بعدها.

بن الأحرش أن عدد أبياتها في الرواية المشرقية هو مائة وستون أو مائة واثنان وستون بيتاً، وكتأكيد على ذلك رجعتُ إلى شرح الأزهري على البردة¹ - وهو كما يقال: أكثر الشُّروح الشَّرْقِيَّة تداوياً بالمغرب من حيث كان مدار الدرس في كثير من المدارس والمعاهد المغربية، منذ دخوله إلى المغرب إلى بداية هذا القرن² - فوجدتُ عدد أبياتها هو مائة وستون بيتاً، ورجعت أيضاً إلى البردة بتحقيق محمد سيّد الكيلاني فوجدتها مائة وستين بيتاً³ على البحر البسيط، وروي الميم المكسورة.

ويذكرُ زكي مبارك بأن البوصيري قد استأنس عند نظمها بميمية ابن الفارض*، ودليل ذلك تشابه المطلعين؛ لأنّ مطلع قصيدة ابن الفارض يبدأ بقوله:⁴

هل نار ليلي بدت ليلاً بذني سلمٍ أم بارقٌ لاح في الزوراءِ فالعلمِ

فدو سلمٍ، وهبوب الرّيح، وإيماض البرق، ممّا اشترك فيه الشّاعرانِ مع وحدة الوزن والقافية.

2- أثر ميمية البوصيري (البردة) في المدائح النبوية:

لقد أثرت ميمية البوصيري في المدائح النبوية تأثيراً عميقاً، لأنّها تُعدُّ من أهمّ القصائد بين المدائح النبوية، فهي أولاً: قصيدة جيّدة، وهي ثانياً: أسيرُ قصيدة في هذا الباب، وهي ثالثاً مصدر الوحي لكثير من القصائد التي أنشئت بعد البوصيري في مدح الرسول ﷺ، ولها تأثير كبير سواء من حيث المضمون أو الشكل.

أمّا من حيث المضمون فقد نقلت المدائح النبوية من المدح المعتاد للنبي ﷺ بأوصافه المشهورة المعروفة، إلى أوصافٍ مُبالغٍ فيها على نحوٍ إعجازي خارق بالغ المثالية، بالغ الكمال، وبالغ الجلال... يرقى بالنبي ﷺ إلى درجةٍ كبيرة، ويسمّون هذه الأوصاف الحقيقة المحمدية التي يدعي المتصوفة أنّ غيرهم لا يعرفونها.

¹ ينظر: حاشية العلامة الشيخ الباجوري على متن البردة وبهامشها شرح الشيخ خالد الأزهري على البردة أيضاً، مطبعة التّقدّم العلميّة، مصر، 1326هـ ص: 03.

² سعيد بن الأحرش: بردة البوصيري بالمغرب والأندلس خلال القرنين الثامن والتاسع الهجريين، آثارها العلميّة وشروحها الأدبيّة، المملكة المغربية المغرب، 1998م، (دط)، ص: 77.

³ ديوان البوصيري، ص: 190 وما بعدها.

* ابن الفارض: هو أبو القاسم عمر بن الفارض الحموي الأصل المصري المنبت والمقام، والوفاء بالقاهرة، ولد بالقاهرة في 04 ذي القعدة 576 هـ الموافق لـ 1181م، وتوفي سنة 632 هـ، لقب بسلطان العاشقين؛ ذلك لأنّه ارتقى في الانتشاء والترنم بالعشق الإلهي إلى ذروةٍ قد لا ينازعه فيها منازع، ينظر: مقدمة ديوان ابن الفارض، شرح: مهدي محمد ناصر الدّين، دار الكتب العلميّة، بيروت - لبنان، ط: 01، 1990 م، ص: 03.

⁴ ابن الفارض: المرجع نفسه، ص: 185.

أمّا من حيث الشكل فقد جعلت المدائح النبوية تتكوّن من ثلاثة أجزاء، الجزء الأول: يُسمّى النسيب النبوي، وهو الشوق إلى المدينة النبوية التي تضمّ قبر النبي ﷺ، وفيها حرت أغلب أحداث سيرته، ويتلو هذا النسيب بعض الحكم التي تُحذّر من الدنيا وأهواء النفس.¹

الجزء الثاني: مدح النبي ﷺ، وعرض سيرته، وهذا الجزء هو غرض القصيدة، وفيه يذكر الشاعر سيرته من مولده إلى وفاته ﷺ، ويتكلم عن معجزاته وخصائصه.

الجزء الثالث: هو إقرار الشاعر بذنوبه، وطلب العفو عنه،... وفي هذا الجزء الأخير يحتتم البوصيري قصيدته بالصلاة والسلام الدائم على النبي ﷺ، وهذا الجزء يكثر فيه دعاء النبي ﷺ والاستغاثة به.²

3 — أثر قصيدة البردة في المتلقي (المرسل إليه / القارئ) :

متلقو البوصيري متنوعون تنوع الفترات التاريخية التي عاشوا فيها، فمنهم المتلقون القدامى ومنهم المحدثون.

أ- فالمتلقون القدامى قاموا برواية البردة وشرحها وتدريسها وإنشادها أيضاً.

— في مجال الرواية: نلاحظ — كما يقول سعيد بن الأحرش³ — أنه لم تحظ قصيدة من قصائد الشعر العربي بمثل ما حظيت به قصيدة البردة للبوصيري، من الاهتمام بحفظها وروايتها وتدريسها، ومن الذين رووها على سبيل المثال في الجزائر محمد بن مرزوق وحفيده، وشرحها في كتاب سماه "إظهار صدق المودّة في شرح البردة".

ولقد لقيت هذه المدحة النبوية استحساناً وقبولاً من قبل العلماء والأدباء وذاع صيتها في جميع البلاد الإسلامية، خاصة في مصر والحجاز والشام والمغرب والأندلس؛ وأصبح البوصيري لا يُعرف إلا بها، إذ يُوصف في ترجمته بصاحب البردة النبوية أو ناظم البردة.

كما اشتغل الناس بها إلى حدّ تلحينها وإنشادها وتنغيمها في الموالد ومجالس الذكر والأعياد واحتفالات الحجيج والأفراح والجنائز، وزعم بعضهم أنّها بمثابة وصفة طبيّة لأنواع المرض الجسدي والنفسي.

¹ ينظر: زكي مبارك: المدائح النبوية، ص: 171، ويفصل بن علي البعداني: حقوق النبي، ص: 169، 170.

² ينظر: زكي مبارك: المرجع نفسه، ص: 171، ويفصل بن علي البعداني: المرجع نفسه، ص: 170.

³ سعيد بن الأحرش: بردة البوصيري، ص: 47.

ولعلّ من أهمّ وأبرز الأسباب والبواعث التي كانت وراء اندفاع المغاربة والأندلسيين إلى العناية بالبردة والاهتمام بها سببان؛ هما¹:

أحدهما: دافع روحي غيبي، ويتجلّى هذا في طلب رضي الله وخدمة النبي ﷺ وطلب البركة منه. ثانيهما: دافع علمي، ويندرج تحته مجموعة من المحرّضات كان لها كبير الأثر في اشتغال المغاربة والأندلسيين بالبردة والاهتمام بها.

— في مجال الإقراء والتدريس: لقد عني المغاربة والأندلسيون بالسيرة النبوية عناية بالغة تمثلت فيما ألقوا وأنشأوا من دواوين، وما سبقوا إليه غيرهم من الاحتفال بليلة المولد النبوي الشريف. ولما دخلت البردة إلى المغرب والأندلس، تراحم الناس على حفظها وتدريسها وشرحها، ومن المشهورين بتدريس البردة في المغرب الإسلامي المؤرّخ النسابة أبو الوليد إسماعيل بن الأحمر الذي كانت له حلقة يُدرّس فيها القصيدة بفاس، وكان يجتمع حوله تلاميذ ته وطلبة العلم، وكان معروفًا بتعلّقه بالتاريخ الإسلامي، وسيرة رسول الله ﷺ، وكلّ ما شرّحه وسجّله على قصيدة البردة من ملاحظات أودعه في كتاب سمّاه "استئزال الفرج بعد الشدّة في شرح قصيدة البردة"².

ويوجد في غرناطة أبو محمد بن جزري الذي انصب على دراسة حماسة أبي تمام، وقصيدة البردة، واستخرج ما فيها من مواد علمية وأدبية ولغوية وتاريخية، بالإضافة إلى أنه قام بإعراب أكثر أبيات البردة ممّا صعب على طلبة العلم فهمه، وهذا الإعراب ينقله الشيخ أبو العباس جعفر البقني و الذي يعد أحد تلامذته في كتابه الموسوم "العدّة في شرح البردة"³.

ولم يقتصر أثر البردة على العامّة بل تعدّاه إلى الخاصّة، إذ تراحم الشعراء على تقليدها وتفننوا في ذلك حتى أنشئوا فيها فنوناً أدبية منها:

• البديعيات :

تسير على نهج البردة وزناً وروياً ومضموناً وأجزاء، ويكون كل بيت من أبياتها خاصّاً بلون من ألوان علم البديع⁴، ومن المعروف أنّ شعراء العرب وخُطبَاءهم من العصر الجاهلي كانوا يُعذّون أساليبهم التعبيرية بهذا اللون .

¹ سعيد بن الأحرش: بردة البوصيري، ص: 48.

² سعيد بن الأحرش: المرجع نفسه، ص: 83-85.

³ ينظر: سعيد بن الأحرش: المرجع نفسه، ص: 86.

⁴ شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط: 06، 1995م، ص: 358.

ولعلّه من نافلة القول أن أذكر كتاب " البديع " لابن المعتز* (ت299هـ) الذي نجده يقول في مقدمة كتابه: «وإنّما غرضنا في هذا الكتاب تعريف الناس أنّ المُحدّثين لم يسبقوا المُتقدّمين إلى شيء من أبواب البديع»¹، بالإضافة إلى كتاب تحرير التّحبير" لابن أبي الأصبع المرتكز الذي انطلقت منه البديعيات، إلى جانب صفى الدّين الحلبي* الذي اعتُبر صاحب أول بديعية والذي مال من تأليف كتاب خاصّ بالبديع إلى نظم قصيدة تحوي هذه الألوان البديعية فيقول في ذلك: «... عدلتُ عن الكتاب إلى نظم قصيدة تجمع شتات البديع، تتطرّز بمدح مجده الرّفيع، فنظمتُ مئة أربعين بيتاً من بحر " البسيط" تشمل على مئة وواحد وخمسين نوعاً من محاسنه، وجعلتُ كل بيت منها شاهداً ومثلاً لذلك النوع»²، وتسمّى بديعيته " الكافية البديعية في المدائح النبوية»³، وألّف عليها شرحاً سمّاه " التّناجح الإلهية في شرح القافية الكافية البديعية"⁴ فأحدث صفى الدّين في الشّعر العربي فناً جديداً هو فن (البديعيات)، وساعده على إبرازه " بردة البوصيري "، التي حاكى وزنها ورويها وغرضها، وأرّبى عليها في الاحتفال البديع، فيقول في مطلع بديعيته⁵:

إن جئت سلماً فسَلْ عن جيرة العلم وافر السّلام على عربِ بذي سلّم

ونجد أيضاً بديعية عز الدّين الموصلّي (ت 389هـ) الذي سمّاه " التّوصل بالبديع إلى التّوسّل بالشّفيح" ومطلعها⁶:

براعة تستهلّ الدّمع في العلم عبارة عن نداء المفرد العَلَم

* رأى مؤرخو البلاغة العربية أنّه يُعدُّ أوّل كتاب في البلاغة عامّة، والبديع خاصّة، وأنّه أحصى فيه ثمانية عشر محسّناً، ضمّ فيها المحسّنات البديعية الخاصّة الصّور البيانية الأساسيّة وهي: الاستعارة والتشبيه والكناية، ينظر: شوقي ضيف: البلاغة، ص: 358.

¹ أبو العباس عبد الله ابن المعتز: كتاب البديع، شرح وتحقيق: عرفان مطر جي، مؤسسة الكتب الثقافيّة، بيروت - لبنان، ط: 01، 2001م، ص ص 12، 13.

* صفى الدّين الحلبي: وُلد بالحلة بالعراق يوم الجمعة 05 ربيع الثاني 677هـ، وهي قرية مشهورة في طرف الدجلة ببغداد، وبها نشأ وتوفي ببغداد سنة 750 هـ أو 752 هـ، ينظر: صفى الدين الحلبي: شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع، تحقيق: نسيب نشاوي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1989م، (دط)، ص: 06.

² ينظر: علي أبو زيد: البديعيات، ص: 15 وما بعدها.

³ زكي مبارك: المدائح النبوية، ص: 205.

⁴ شوقي ضيف: المرجع السابق، ص: 360.

⁵ علي أبو زيد: المرجع السابق، ص: 30.

⁶ صفى الدين الحلبي: المرجع السابق، ص: 08.

ومن بديعيات الغرب الإسلامي بديعية ابن جابر الوادي آشي الموسومة بـ "الحلّة السّيراً في مدح خير الورى" وبينها و بين بردة البوصيري فوارق متباينة¹.

من بديعيات الشرق الإسلامي نجد بديعية ابن المقرئ (ت 837هـ) سمّاها "الجواهر اللامعة في تجنيس الفرائد الجامعة للمعاني الرائعة"، كما عارض السيوطي (ت 911هـ) في بديعته ابن حجة الحموي وسمّاها "نظم البديع في مدح خير شفيح"² وغيرهم كثيرون في هذا الفن.

وواضح أنّ هذه البديعيات لم يكن الغرض منها مدح الرسول ﷺ فحسب، إنّما كان الغرض أن تجمع كلّ أنواع البديع، وفنونه، فهي قصائد تعليمية تقصد إلى تعليم الناشئة صور البديع ومحسناته اللفظية والمعنوية³.

وإضافة إلى ما سبق نرى بأنّ البديعيات هي ذلك الفن الشعري الطريف الذي ظهر في القرن الثامن الهجري على صفحات التراث في القرون المتتالية، فجمع بين المتعة والفائدة، ووافق بين الذوق والإحساس، والتعبير الجميل.

وعلى ذلك كلّه فإنّ البديعيات كما يقال: برزخ بين الشعر الرائع والنظم التأليفي⁴، على أن وظيفة البديع هي التحسين، وأنّ هذا التحسين، قد يكون في اللفظ، وقد يكون في المعنى؛ وبالتالي فإنّه يوجد البديع اللفظي والبديع المعنوي⁵.

• المعارضات *

ويُقصدُ بالمعارضة الأدبية التّسيج على غرار عمل أدبي آخر⁶، كما تعتبر سنةً أدبيّةً تتبعها العرب منذ القدم، وهي شكل أدبي متميز، وتكون المعارضة في نفس البحر الذي نظم عليه الشّاعر الأوّل وعلى الرّوي نفسه، وفي نفس الموضوع لتتأني المحاكاة بين الشّاعر من قريب، ونطاق محدود وتجعل المقارنة سهلة ميسورة.

عرفت المعارضات منذ العصر الجاهلي لكن أقتصر في هذا المقام على المعارضات التي اشتهرت في المغرب الإسلامي؛ لأنّها عرفت نشاطاً ملحوظاً وإقبالاً منقطع النظير على محاكاة القصائد العربيّة

¹ للإطلاع أكثر ينظر: سعيد ابن الأحرش : بردة البوصيري، ص: 162 وما بعدها.

² زكي مبارك: المدائح النبوية، ص: 206.

³ شوقي ضيف: التّقد، دار المعارف، القاهرة - مصر ، ط: 04، 1954م ، ص: 131.

⁴ ينظر: علي أبو زيد: البديعيات، ص: 49-51.

⁵ جميل عبد المجيد: البديع بين البلاغة العربيّة واللّسانيات النّصيّة، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، (دط،دت)، ص: 75.

* المعارضة من عارض الشيء، بمعنى قَابَلُهُ، للاستزادة ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (عرض).

⁶ حسن حسين: ثلاثية البردة، ص: 11.

القديمة والحديثة، ومن أشهر المعارضات نجد: معارضة ابن سيّد اليعمري (ت734هـ)، الذي عارض قصيدة "بانت سعاد لكعب بن زهير"، وسمّي معارضة "عُدَّة المعاد في عروض بانت سعاد"¹.

أمّا قصيدة البردة للبوصيري، فقد تراحم الشعراء والعلماء على مُعارضتها وتحميسها وتشطيرها وتذليلها؛ توسيعاً لمعانيها ورغبة في حصول بركة الرسول ﷺ²، ويقال إن: إبراهيم السّاحلي أوّل من عارض قصيدة البردة حيث نسجَ على منوالها ووزنها وقافيتها ومنها قوله³:

تألّق البرق مجازاً على إضمٍ فبِتُّ أعشو لوفدٍ منه مضطرمٍ
وصافح السّفح من أكنافِ كاظمةٍ وسالم الرُّوحَ من علياءِ ذي سلمٍ

وما هو ملاحظ على شعراء المغرب الإسلامي أنّهم قد ولعوا بالبردة، ونظموا فيها معارضاتٍ طوال جيات، ملتزمين فيها حفّة الرّوي والوزن، وربّما قد التزموا فيها نفس الموضوعات التي طرقها البوصيري في القصيدة.

وبذا تظلُّ للمعارضات الشعريّة خصوصيتها الفنيّة إذا ما انفصلت عن بقية المحاولات التي تُشبهها في لغة التّداول بين الشعراء على النّحو الذي تحكيه لنا الأخبارُ والمرويات، على ما قد يدور بين الشّاعرين في مجال التّناسف والتّباري من ترجيح النّظم والارتجال التي تظلُّ أساساً جامعاً لذلك التّباري⁴.

ب - المتلقون المحدثون من حيث هم دارسون أو شعراء فقد احتضنوا بردة البوصيري بجرارة حرارة مرسلها، فحاولوا مجتهدين تفكيك رموزها وتشريح بُناها ومعناها؛ لإدراك أسرارها ما أمكنهم ذلك؛ لكي يستطيعوا تقليدها ومحاكاتها، أو بعبارة أدقّ معارضتها. من أشهر من عارضها من الشعراء المحدثين نذكر:

محمود سامي البارودي (ت1904م) في قصيدة "كشف الغمّة في مدح سيّد الأئمّة" وهي مطولة بلغت 447 بيت مطلعها⁵:

يارائد البرق يّمّ دارة العلم وأخذ الغمام إلى حبيّ بذي سلمٍ

¹ سعيد بن الأحرش: بردة البوصيري، ص: 140.

² للاستزادة ينظر: سعيد بن الأحرش: بردة البوصيري، ص: 146 وما بعدها.

³ سعيد بن الأحرش: المرجع نفسه، ص: 143.

⁴ عبد الله التبطاوي: المعارضات الشعريّة، أنماطٌ وتجارِبٌ، دار قباء، مصر، 1998م، (دط)، ص: 86.

⁵ زكي مبارك: المدائح النبويّة، 204.

ونجد أيضاً : أحمد شوقي (1932م) في قصيدته " نهج البردة" فهي مؤلفة من 190 بيتاً مقتفياً نفس طريق البوصيري، ومطلعها:¹

رَيْمٌ عَلَى الْقَاعِ بَيْنَ الْبَانِ وَالْعَلَمِ أَحَلَّ سَفَكَ دَمِي فِي الْأَشْهَرِ الْحُرْمِ

وبما أن المعارض مُحِبُّ لعمل الآخر، ومُعْجَبٌ به، ومُعْتَرِفٌ ببراعة صاحبه، وهذا الإعجاب لا يتقيّد بفترة زمنية محدّدة أو شخصية دون شخصية أخرى²، نجد أحمد شوقي يعترف بإعجابه وتقديره للبوصيري، حيث يقول³:

الْمَادِحُونَ وَأَرْبَابُ الْهَوَى تَبَعُ لِسَاحِبِ الْبُرْدَةِ الْفِيحَاءِ ذِي الْقَدَمِ

ويقول:

اللَّهُ يَشْهَدُ أَنِّي لَا أُعَارِضُهُ مِنْ ذَا يُعَارِضُ صَوْبَ الْعَارِضِ الْعَرِمِ

ومن هنا يتضح أن بردة البوصيري قد أخذت حظاً وفيراً من الشرح والتحليل والتنقيب، وتبين مقاصدها ومعانيها الصعبة، أو كما يقال: فكُّ الشُّقَرَاتِ الصَّعْبَةِ فِيهَا، بالإضافة إلى طريقة تلقيها، ومجال الإبداع فيها، حيث أبدع فيها علماء وأدباء وشعراء المغرب الإسلامي.

وكتلخيص لما قيل، وبعد ترجمة مركبات جهاز البث الشعري، رأيتُ أن المرسل (بالكسر) هو البوصيري، والمرسل إليه هو واحد، إذ هو المتلقي مطلقاً سواء المتلقي القديم أم المتلقي الحديث، ويندرجان في إطار الأمة الإسلامية، وأمّا الرّسالة فهي " البردة" وبنيتها الدلالية تحيل إلى الإسلام.

¹ أحمد شوقي : الشوقيات في السياسة والتاريخ والاجتماع، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، 2001م، (دط)، 1/ 150.

² حسن حسين: ثلاثية البردة، ص : 186.

³ أحمد شوقي: الديوان، 1/ 156.

الفصل الثاني

المستوى الصوتي وأثره في قصيدة البردة

أولاً: الإيقاع العروضي للقصيدة

ثانياً : التوازيات الصوتية وأثرها في الصناعة الشكلية و الدلالية

للبردة البوصيرية

أولاً: الإيقاع لعروضي للقصيدة .

1- وزن القصيدة [البحر و الزحافات]:

البحر الذي اختاره صاحب البردة، هو ، البسيط* وهو بحر مزدوج التفعيلة، حَظِي باهتمامٍ بالغٍ عند الشعراء وهو- كما يقال- أليقُ بالمدح لخصائصه الفنيّة والمقطعيّة؛ ولذلك اختاره البوصيري¹. ويؤكد حازم القرطاجني في منهاجه أنّه: «من تتبّع كلام الشعراء في جميع الأعراب، ووجد الكلام الواقع فيها تختلفُ أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان، ووجد الافتنان في بعضهما أعمّ من بعض، فأعلاها درجة في ذلك الطويل والبسيط،... ونجد للبسيط بساطة وطلاوة»². وبقي بحر البسيط محافظاً على مكانته، واستطاع أن يأخذ الصّدارة³، ولعلّ الظاهرة الأدبيّة - كما يقال- التي عرفها الشعر على هذا البحر والمتمثّلة في بردة البوصيري، و ما جاء بعدها من معارضا لها خيرٌ دليل على إيقاع هذا البحر الجميل ومطلع بردة البوصيري⁴:

أَمِنْ تَذَكُّرِ جَيْرَانَ بِبِذِي سَلَمٍ مَزَجَتْ دَمْعًا جَرَى مِنْ مُقَلَّةٍ بِدَمٍ

وفي العصر الحديث نجد معارضة أحمد شوقي لبردة البوصيري في قصيدة "هج البردة" ومطلعها:⁵

رَجِمَ عَلَى الْقَاعِ بَيْنَ الْبَانِ وَالْعَلَمِ أَحَلَّ سَفْكَ دَمِي فِي الْأَشْهُرِ الْحُرْمِ .

بعد قيامي بعملية التقطيع العروضي لنص البردة كاملاً، تبين لي وعلى ما استطعت الوقوف عليه: أن إحصاء الزحافات* في القصيدة جعلها على نوعين:⁶

* وسمي البسيط لانيساط مقاطعه ، أي تواليها في مستهل تفعيلاته السباعية، وقيل لانيساط الحركات في عروضه وضربه ،وهو من البحور المزدوجة عرفه الشعر العربي منذ عصره الأول، وجاء بعد الطويل من حيث الشيوخ، ينظر: صلاح يوسف عبد القادر: في العروض والإيقاع الشعري، دراسة تحليلية تطبيقية، مطبعة الأيام، الجزائر، ط: 01، 1996م -1997م ، ص: 61.

¹ ينظر: رايح بوحوش: البنية اللغوية، ص: 24، 25.

² ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحق: محمد الحبيب بن حوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت- لبنان، ط: 02، 1981م، ص: 268، 269.

³ صلاح يوسف عبد القادر: المرجع السابق، ص: 62.

⁴ ديوان البوصيري، ص: 190.

⁵ أحمد شوقي : الشوقيات، 150/1.

* الزحاف هو: تغيير يلحق أيّ جزءٍ من الأجزاء السبعة التي جعلت موازين للشعر ، و الواقع الشعري، من نقص أو زيادة، أو تقديم حرف أو تأخيره، أو تسكينه، و لا يكاد يسلم منه شعر، ينظر: ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر و آدابه، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط: 01، 1422هـ - 2001م، 145/1.

⁶ ينظر: صلاح يوسف عبد القادر: المرجع السابق، ص: 62، 63.

(الخبز * والقبض **)

جاء زحاف الخبز في حذف الثاني الساكن في كل من التفعيلتين:

مستفعلن ← مُتَفَعِّلُنْ (= مَفَاعِلُنْ).

فَاعِلُنْ ← فَعْلُنْ

ويضمها الجدول التالي :

الشَّطْرُ الْأَوَّلُ (الصدر):

الأبيات	زحافها	التفعيلة	الأبيات	زحافها	التفعيلة
1، 3، 5، 6، 10، 12، 16، 22، 29، 30، 36، 40، 41، 45، 49، 50، 54، 55، 56، 57، 58، 59، 60، 61، 62، 63، 64، 65، 66، 67، 68، 69، 70، 71، 72، 73، 74، 75، 76، 77، 78، 80، 81، 82، 83، 84، 85، 86، 87، 88، 89، 90، 91، 92، 93، 94، 95، 96، 97، 98، 99، 100، 101، 102، 103، 104، 105، 106، 107، 108، 111، 112، 113، 114، 115، 116، 117، 118، 119، 121، 122، 123، 124، 125، 126، 127، 128، 129، 130، 131، 132، 133، 134، 135، 136، 137، 138، 139، 140، 141، 142، 143، 144، 145، 146، 147، 148، 149، 150، 151، 152، 153، 154، 155، 156، 157 .	فَعْلُنْ	فاعلن	1، 3، 4، 6، 7، 8، 10، 11، 13، 14، 17، 20، 23، 28، 29، 30، 31، 32، 33، 34، 36، 37، 39، 40، 45، 50، 51، 52، 53، 56، 57، 59، 63، 64، 66، 67، 72، 75، 78، 79، 80، 82، 83، 85، 89، 93، 96، 97، 100، 101، 105، 106، 107، 108، 110، 111، 113، 114، 116، 117، 121، 122، 123، 124، 126، 127، 128، 130، 131، 132، 133، 134، 135، 136، 137، 138، 139، 140، 141، 142، 143، 144، 145، 146، 147، 148، 149، 150، 151، 152، 153، 154، 155، 156، 157 .	مَفَاعِلُنْ	مستفعلن
121 بيتا	المجموع		84 بيتا	المجموع	

* الخبز : وهو حذف الثاني الساكن من كل تفعيلة .

** القبض: وهو حذف الساكن الخامس من التفعيلة.

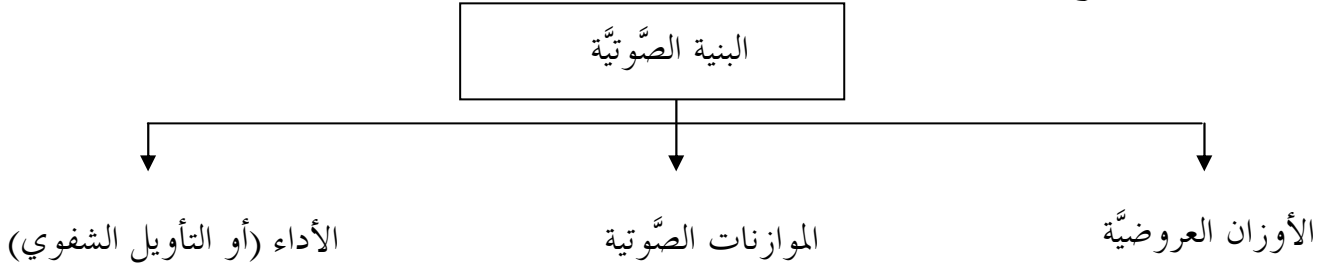
الشرط الثاني (العجز):

الأبيات	زحافها	التفعيلة	الأبيات	زحافها	التفعيلة
3، 4، 5، 6، 9، 10، 11، 12، 13، 14، 16، 17، 18، 19، 20، 21، 22، 23، 24، 25، 26، 27، 28، 29، 30، 31، 32، 33، 34، 35، 36، 41، 40، 39، 38، 37، 43، 42، 44، 45، 46، 47، 48، 49، 50، 51، 52، 53، 55، 56، 57، 58، 59، 60، 61، 62، 63، 64، 65، 66، 67، 68، 70، 71، 72، 73، 74، 75، 76، 77، 78، 79، 80، 81، 82، 83، 84، 85، 86، 87، 88، 89، 90، 91، 92، 93، 94، 95، 96، 97، 104، 103، 102، 101، 99، 98، 109، 108، 107، 106، 105، 114، 113، 112، 111، 110، 119، 118، 117، 116، 115، 12، 124، 123، 122، 121، 20، 5 131، 130، 129، 128، 127، 136، 135، 134، 133، 132، 137، 138، 139، 140، 141، 142، 143، 144، 145، 146، 147، 148، 149، 150، 151، 156، 155، 154، 153، 152، 157، 158	فَاعِلُنْ فَعَلُنْ	فَاعِلُنْ	1، 2، 3، 5، 6، 10، 15، 16، 18، 22، 23، 24، 25، 26، 27، 28، 29، 34، 35، 36، 42، 49، 51، 52، 62، 68، 63، 72، 73، 75، 76، 78، 82، 83، 84، 87، 88، 90، 91، 92، 93، 96، 97، 98، 100، 102، 103، 106، 110، 112، 113، 114، 115، 116، 117، 121، 125، 127، 128، 131، 135، 139، 140، 141، 143، 145، 148، 150، 151، 152، 153، 156، 158، 159	مُتَّفَعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ
152 بيتا	المجموع		76 بيتا	المجموع	

أمّا زحاف القبض فقد وُجد في حذف السّاكن الخامس من تفعيلة فاعِلُن لتصبح فاعِلُن،
ويضمها الجدول التالي :

التفعيلة	زحاف القبض	الآبيات
فاعِلُن	فاعِلُن	126، 118، 53

فالوزن العروضي كما يقول **محمد العمري** هو: «ذو طبيعة تجريدية مُكوّن من توالي الحركات والسكّنات في وحدات سُمّيت أسبابا وأوتادا تُمثّل بصيغ صرفية أو تفعيلات حسب نظام الخليل. وأداء الوزن العروضي يَضمُّ كل صُورٍ تجليات الإنجاز الشّفوي أو التّأويل الشّفوي للنّص». كما وضح - محمد العمري - مكونات البنية الصوتية في الخطاطة التالية :¹



- فالوزن العروضي: في القصيدة - كما ذكر أنفا - هو بحر البسيط .
- والموازانات الصوتية: نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: الترصيع والتكرار والجناس (التجنيس).
- والأداء (أو التّأويل الشّفوي): هو طريقة تلقي البردة التي حظيت باهتمام بالغ الأهمية بالإضافة إلى إنشادها والتّغني بها، ممّا يدل على عمق حضورها في التّواصل الأدبي وعلى حضورها الأدائي.

2- بنية الصوت في القصيدة :

الصّوت اللّغوي هو ما يعبر به القدماء في كثير من الدّراسات بلفظ الحرف، ويُراد به عند علماء القراءات: اللّغة (اللّهجة)، وكذلك القراءة القرآنية، ويراد به عند علماء التجويد حرف المبنى، وحرف المعنى، وهو يعني عندهم جميع صُورِ الحرف².

¹ ينظر: محمد العمري: تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، الكنافة- الفضاء- التفاعل الدّار العالمية للكتاب، الدار البيضاء- المغرب ط: 01، 1990م، ص ص: 11، 12.

² ينظر: صبري المتولي: دراسات في علم الأصوات، الأصول النظرية، والدراسات التطبيقية لعلم التجويد القرآني، أوّل دراسات علمية لقواعد التجويد في ضوء الحقائق الحديثة لعلم الأصوات، زهراء الشرق، مصر، ط: 01، 2006م، ص: 29.

إذ أن الصَّوت اللُّغوي هو أصغر وحدة منطوقة مسموعة يُمكن الوصول إليها عند التحليل اللُّغوي، ولا يُمكن التُّنطق بها إلاّ من خلال مقطع يكون فيه الصَّامت مصحوباً بالصَّائت، أو الصَّائت مصحوباً بالصَّامت¹.

ولعلّ ابن جني قد جمع هذا في قوله: «اعلم أن الصَّوت عرضٌ يخرج مع النَّفس مستطيلاً متّصلاً، حتّى يعرض في الحلق والفم والشفّتين مقاطع تثنيه عن امتداده واستطالته، فيُسمى المقطع أينما عرض له حرفاً، وتختلف أحراس الحروف بحسب اختلاف مقاطعها»².

إذن فالصوت بالمعنى العام (الذي يشمل اللُّغوي وغير اللُّغوي) هو: «الأثر السَّمعي الذي به ذبذبةٌ مستمرّة مطرّدة حتى ولو لم يكن مصدره جهازاً صوتياً حياً كالذي يصدر على الإنسان، وأيضاً ما نسمعه من الآلات الموسيقية والنفخية أو الوترية هي أصوات أيضاً»³.

وللصَّوت اللُّغوي صفات ومخارج* أتناول في هذا المقام جزئيات فقط متعلقة بالصَّفات، والتَّمثيل عليها من بعض أبيات البردة، وتبيين مدى شُيوعها ودلالاتها في القصيدة.

أ- الصَّوت الانفجاري (الصَّوت الشَّديد) :

نلاحظ أن الأصوات الانفجارية قد سيطرت على جل عناصر البردة؛ وذلك من خلال شُيوعها وتكرارها بين الحين والآخر.

ومن الصَّوامت الانفجارية المعبرة عن هذه الظَّاهرة اللُّغوية، نجد على سبيل المثال لا الحصر من قول البوصيري⁴:

أَقْسَمْتُ بِالْقَمَرِ الْمُنْشَقِّ إِنَّ لَهُ مِنْ قَلْبِهِ نَسْبَةً مَبْرُورَةَ الْقَسَمِ

حيث تردّد في البيت حرف القاف - وهو من حروف القلقلة - والتي تنيثُ بدورها من الصَّوت الانفجاري، وقد تكرّر في البيت خمس مرّات، في كلِّ من (أقسمت، القمر، المنشقُّ قلبه، القسَم) بالإضافة إلى وجودِ صوامت انفجارية في هذا البيت وهي (الباء، والتاء والهمزة)، ممّا ساعد حرف

¹ ينظر: صبري المتولي: دراسات في علم الأصوات، ص: 29.

² أبو الفتح عثمان بن جني: سر صناعة الإعراب، نحق: حسن هندواوي، دار القلم، دمشق - سوريا، ط: 02، 1413هـ - 1993م، 6/1.

³ تمام حسان: مناهج البحث في اللُّغة، دار الثقافة، الدار البيضاء - المغرب، 1407هـ - 1986م، (دط)، ص: 67.

* للإطلاع أكثر: أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللُّغوي، عالم الكتب، القاهرة - مصر، 1418هـ - 1997م، (دط)، ص: 13 وما بعدها، وحسام البهنساوي: الدراسات الصوتية عند العرب، والدرس الصوتي الحديث، مكتبة زهراء الشرق، مصر، ط: 01، 2005م، ص: 43 وما بعدها، نشأة محمد رضا ظبيان: علوم اللُّغة العربية في الآيات المعجزات - علم أصول اللسان العربي - دار ابن حزم، بيروت - لبنان، ط: 01، 1418هـ - 1997م، ص ص 28-29.

⁴ ديوان البوصيري، ص: 195.

القاف على تأدية معناه الطبيعي، والذي يدلُّ في أغلب الأحيان على دلالة القوة والتأكيد، وخاصة و أنّه ارتبط بالقسم، حيث المقام يستوجب ذلك، ودلالة هذا البيت تُحيلنا إلى حادثه شق صدر الرسول ﷺ، بالإضافة إلى أن القاف قد وُلدَ جرساً موسيقياً قوياً، إذ الجرسُ هو نغمة الصوت الإنساني، أي هو تنغيم قصدي في أجهزة التُّطق؛ لإضفاء قيمة تعبيرية للكلام تتحول إلى قيمة تتحكم في دلالة الصوت ومؤداه المعنوي¹.

وقد يكون البوصيري قد تعمّد ذلك للفت انتباه القارئ لعظمة الموقف الذي يذكره في هذا البيت .

ويمكن الإشارة إلى مثال آخر قد يكون مرتبطاً بالوقع الموسيقي الذي وُلد البيت السابق إذ يقول²:

وَأَنْتَ تَخْتَرِقُ السَّبْعَ الطَّبَاقَ بِهِمْ فِي مَوْكِبٍ كُنْتَ فِيهِ صَاحِبَ الْعَلَمِ
رَدَّتْ بِلَاغَتِهَا دَعْوَى مُعَارِضِهَا رَدَّ الْغُيُورِ يَدَ الْجَانِي عَنِ الْحَرَمِ

ففي البيت الأوّل اتصلت الصّوامت الانفجارية (التاء، والباء، والطاء، والقاف، والهمزة) اتّصالاً وثيقاً بمعنى الحرق، وساعد على إبراز هذه الدلالة صيغة «تُحترق».

وفي البيت الثاني صوّر الصّامت الانفجاري «الذال» قوّة التصدي للمعارضين .
ومثلها أو قريبٌ منها ما نجده في قول البوصيري³:

قَرَّتْ بِهَا عَيْنٌ قَارِيهَا فَقُلْتُ لَهُ لَقَدْ ظَفِرْتُ بِحَبْلِ اللَّهِ فَاعْتَصِمِ

تردّت الصّوامت الانفجارية بكثرة في هذا البيت، فمن ذلك حروف القلقلة (القاف والذال والباء)، ونجد أيضاً (التاء) تُحدِثُ انفجاراً شديداً في الفم أثناء التُّطق بها، خاصّة إذا كان المقام متعلّقاً بالتأكيد والتّنبيه.

ومن هنا نرى أنّ الصّوامت الانفجارية قد بدّت في البردة من حيث الشُّيوع والتكرار من أنسب الصّوامت المعبرة عن هذه الظاهرة اللغوية.

ب- الصّوت الاحتكاكي (الرّخو) :

¹ ماهر مهدي هلال: رؤى بلاغية في النقد والأسلوبية، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية - مصر، 2006م، (دط)، ص: 185.

² ديوان البوصيري، ص: 197.

³ الديوان، ص: 197.

تواجدت الأصوات الاحتكاكية بكثرة أيضاً، فساعدت على إبراز المعاني وتصويرها تصويراً موحياً ومعبراً، بالإضافة إلى النعم الموسيقي المؤثر الذي تُحدثه في النفس، ونأخذ على سبيل المثال ما قاله البوصيري في برده: ¹

وَرَاعَهَا وَهِيَ فِي الْأَعْمَالِ سَائِمَةٌ وَإِنْ هِيَ اسْتَحَلَّتِ الْمَرْعَى فَلَا تَسِيمِ
كَمْ حَسَنْتَ لَذَّةً لِلْمَرْءِ قَاتِلَةً مِنْ حَيْثُ لَمْ يَدْرِ أَنَّ السُّمَّ فِي الدُّسْمِ

تردّد في البيت حرف (السين)، مؤلداً نوعاً من التنعيم الصوتي الذي كان الإيقاع فيه منسجماً، ودلالته أنه لا بد من مراعاة الأعمال، ودوافعها النفسية السريّة والالتزام بالطاعات، وعدم تركها سائمة كالبهيمة التي تستحلي المرعى والكلاء، بل يجب أن تكون النفس سائمة في رياض الأعمال الصالحة .

أما البيت الثاني فتكرار (السين) فيه كان من موجب تبين أن النفس تُزَيّن لصاحبها فعل المنكرات مؤلدة له لذة فعل ذلك، وعادة تكون دلالة السين بسيطة، لكنّها في هذا المقام غير ذلك .
ومثلها قول البوصيري : ²

وَذَاكَ حِينَ بُلُوغٍ مِنْ نُبُوْتِهِ فَلَيْسَ يُنْكِرُ فِيهِ حَالَ مُحْتَلِمِ
تَبَارَكَ اللَّهُ مَا وَحَى بِمُكْتَسَبِ وَلَا نَبِيٍّ عَلَى غَيْبِ بِمَتَّهِمْ
كَمْ أَبْرَأْتُ وَصَبَاً بِاللَّمْسِ رَاحَتُهُ وَأَطْلَقْتُ أَرْبَاباً مِنْ رَبْقَةِ اللَّمَمِ
وَأَحْيَتِ السَّنَةَ الشَّهْبَاءَ دَعْوَتُهُ حَتَّى حَكَتْ غُرَّةً فِي الْأَعْصُرِ الدُّهْمِ

تردّد في هذه الأبيات المتواليات حرف (الحاء) ثماني مرّات في كلٍّ من: (حين، حال محتلم، وحي راحته، أحييت، حتّى، حكّت)، وهو صوت احتكاكي مهموس مرقق.

فالنتطق بالحاء فيه شيء من الرّاحة للنفس وتتمثّل في خروج الهواء عبر الفم، وهي من الحروف التي تدل على السّعة بلفظها، ووقعها في السّامع، كما أنّها تتفاعل مع بقية الحروف الأخرى، على اختلاف موقعها سواء أكان في الأوّل أم في الأخير، ودلالة (الحاء) تنسجم وتُدعّم دلالة التصديق وعدم الإنكار والجحود. بمعجزات الرّسول ﷺ ؛ وذلك لأنّ صوت (الحاء) يرد في الدوال السّابقة التي تشترك عموماً في الدّلالة على السّكينة والرّاحة والطّمانينة.

ج - الصّوت الانفجاري - والصّوت الاحتكاكي :

¹ الديوان، ص: 192.

² الديوان، ص: 196.

لعله من الأهمية بمكان أن أُوردَ مثلاً يربط بين الصَّوت الانفجاري والصَّوت الاحتكاكي أو (الرَّخو)؛ وذلك لُبَّيْنِ العلاقة، أو الدلالة التي يُؤدِّيها الصَّوتان عند التقائهما في موضعٍ أو في بيتٍ واحدٍ، بل وفي كلمة واحدة، ونضرب مثلاً من قول البوصيري¹:

مَنْ لِي بِرَدِّ جِمَاحٍ مِنْ غَوَايَتِهَا كَمَا يُرَدُّ جِمَاحُ الْخَيْلِ بِاللُّحْمِ

تنوعت الصَّوامت الاحتكاكية والانفجارية في هذا البيت، فمن الانفجارية نجد: (الباء، الدال، التاء، والكاف)، ومن الاحتكاكية نجد: (الجيم والحاء) كما نجد أيضاً الصَّوامت المتوسطة بين الانفجارية والرَّخوة منها: اللام، الميم، والياء، والتي أدَّت دلالة الرِّبْط بين الكلمات الواردة في البيت، وأحدثت نغمة موسيقية معبرة وموحية، كما عمقت بموجها الأثر في نفس القارئ؛ حيث أن الانفجار الذي يليه الاحتكاك يدل على أن هناك شيء ما انفلت و هناك يدُ تردُّه.

د- الصَّامت المكرر (الرَّاء):

من المعلوم أن صفة التكرار في العربية متعلِّقة بحرفٍ واحدٍ وهو: الرَّاء. وما هو ملاحظ على البردة- على حدِّ ما توصلت إليه- وجود هذا الصامت بكثرة، والذي يحدث ضربات سريعة على اللسان، نضرب لذلك مثلاً قول البوصيري²:

وَكُلُّهُمْ مِنْ رَسُولِ اللَّهِ مُلْتَمِسٌ غَرْفًا مِنَ الْبَحْرِ أَوْ رَشْفًا مِنَ الدِّيمِ

لقد تردَّد تكرار (الراء) في هذا البيت أربع مراتٍ، في كل من (رسول، غَرْفًا، البحر، رَشْفًا) فدلالة تكرار (الراء) هنا مرتبطة بالماء، فالغرف والرَّشْف صفتان متعلقتان بالماء، فالرَّسول ﷺ كنع تمتد الأيدي نحوه تغرف وتكرَّر الفعل لكنَّه لا ينضب.

ومن ذلك قوله³:

سَرَيْتَ مِنْ حَرَمٍ لَيْلًا إِلَى حَرَمٍ كَمَا سَرَى الْبَدْرُ فِي دَاجٍ مِنَ الظُّلْمِ
وَبِتَّ تَرْقَى إِلَى أَنْ نَلْتَ مَنْزِلَةً مِنْ قَابِ قَوْسَيْنِ لَمْ تُدْرِكْ وَلَمْ تُرَمِ

كثُرَ تردد الرَّاءِ في هذين البيتين، حيث ذكرت ثماني مرَّاتٍ في كل من (سريت، حرم، حرم سري، البدر، ترقى، تدرك، تُرم)، وهذه الصِّفات متعلِّقة بالحركة والتَّنقل من مكان إلى مكان ومن منزلة إلى منزلة أخرى، أي التَّنقل من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى، والصُّعود من سماء إلى سماء

¹ الديوان، ص: 191.

² الديوان، ص: 193.

³ الديوان، ص: 197.

حتى بلوغ السموات السبع وما فيها من معجزات، وبذلك شكّلت لنا هذه الصفات ما يشبه المعجم وهو معجم الحركة والتغير والارتفاع، الذي يعكسه التكرار الطبيعي في (الراء) جيّداً. ونجد التكرار أيضاً في قوله: ¹

يَجْرُ بِحَرِّ خَمِيسٍ فَوْقَ سَابِحَةٍ يَرْمِي بِمَوْجٍ مِنَ الْأَبْطَالِ مُنْتَطِمٍ

تردّد تكرار (الراء) في هذا البيت ثلاث مرّات في كل من (يَجْرُ، بِحَرِّ، يَرْمِي) حيث يتكرّر قرع طرف اللسان لحافة الحنك فوق الأسنان الأمامية العليا ²، ودلالة التكرار في هذا البيت قد أخذ نوعاً من الحركة المتجدّدة وبذل الجهد مع قوّة السحب، ممّا عمّق وزاد في وضوح الدلالة لكلمتي (يَجْرُ يرمي) .

هـ- الصّامت المنحرف (اللام):

يتعلّق الصّوت المنحرف دائماً باللام الذي يُؤدّي إيقاعاً متميزاً يُساعده في ذلك انسيابية الحركة التي يتخذها اللسان أثناء النطق به، وكثّر توارده في البردة ولعلّ من أحسن ما يُذكر كمثال لهذا الصّوت قوله: ³

لَوْلَا الْهُوَى لَمْ تُرْقِ دَمْعًا عَلَى طَلَلٍ وَلَا أَرِقْتَ لِذِكْرِ الْبَانِ وَالْعَلَمِ

تردّد الصّامت المنحرف (اللام) في هذا البيت اثني عشرة مرّة موزعة على: (لولا، الهوى، لم، على، طلل، لا، لذكر، البان، العلم)، ويتم نطقه بأن: "يتصل طرف اللسان باللثة، فيحوّل ذلك دون مرور الهواء من وسط الفم، فيلجأ الهواء إلى الخروج من أحد جانبي الفم أو من كليهما" ⁴ وتكرار الصّوت المنحرف (اللام) يدلّ هنا على تذكّر الطلل والآثار اللذين يمثّلان الباعث أو الدافع الشعري أو - إن صحّ التعبير - القوة المفجّرة والملهمة للشاعر في إبداع شعره. ومثله بنجده في قوله: ⁵

كَمْ حَسَنْتُ لَذَّةً لِلْمَرْءِ قَاتِلَةً مِنْ حَيْثُ لَمْ يَدْرِ أَنَّ السُّمَّ فِي الدُّسْمِ

تكرر الصّامت المنحرف (اللام) في البيت خمس مرّات في كلٍّ من (لذّة للمرء، قاتلة، لم)، فدلالة تكرار اللام هنا قد غيرت المعنى من دلالة الحسيّة إلى دلالة المعنويّة، فجسّدت السريّة باختفاء السّم

¹ الديوان، ص: 198.

² ممدوح عبد الرحمان: المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية - مصر، 1994م، (دط)، ص: 40.

³ الديوان، ص: 191.

⁴ حسام البهنساوي: الدراسات الصوتية عند العرب، ص: 78.

⁵ الديوان، ص: 192.

اختفاءً رائعاً، ساعد في استثماره للطاقة الصوتية بالأصوات المدغمة وهي: (السَّيْنُ، والذال، والذال) والتي تزيد التأكيد في الحسن والجمال .
و- الصَّوْت اللِّين:

يرتبط الصَّوْت اللِّين بالصَّامِت (الياء) عادةً، والذي يُؤدِّي اللُّيُونَةَ والخفَاءَ أثناء نُطْقِ اللِّسَانِ به كما يُؤدِّي إيقاعاً مُرهِّفاً في الكلمات، ومنه قول البوصيري:¹

مُحَمَّدُ سَيِّدُ الكَوْنَيْنِ وَالثَّقَلَيْنِ وَالفَرِيقَيْنِ مِنْ عَرَبٍ وَمِنْ عَجَمٍ

تردَّد ذكر الصَّامِت (الياء) في البيت أربع مرَّاتٍ، في كلٍّ من: (سَيِّد، الكونين، الثَّقَلين، الفريقيين) ومَّا زاد في إبراز هذه الصِّفَة ارتباط الياء بالصَّامِت الخيشومي التُّون، و البيت يدل على السِّيَادَة والمترلة الرِّفِيعَة التي يمتاز بها الرَّسُول ﷺ ؛ لأنَّ حرف (الياء) هنا يدل على اللين و الرَّفْق و هما ميزتان كانا يمتاز بهما الرَّسُول ﷺ ، و لهذا حظي بهذه المكانة الرفيعة في أوساط العامَّة و الخاصَّة .
وبعد، نكتفي بهذه الأمثلة الدَّالَّة على أثر اختيار وتأليف البنية الصوتية في إنتاج المعنى الإيحائي وهي نزر من كثير، وغيضٌ من فيض.

ثانيا: التَّوْازِيَاتِ الصَّوْتِيَّةِ وَأَثْرَهَا فِي الصَّنَاعَةِ الشَّكْلِيَّةِ وَالدَّلَالِيَّةِ لِلْبُرْدَةِ الْبَوْصِيرِيَّةِ :

1- التَّوْازِيَاتِ الصَّوْتِيَّةِ وَأَثْرَهَا فِي الْبُرْدَةِ :

اهتم علماء العرب بدراسة أصوات اللُّغة العربيَّة اهتماماً كبيراً، دافعُهُمْ في ذلك حرصهم الكبير على سلامة لغة القرآن الكريم ونقائها، وبخاصَّة بعد انتشار الإسلام في بقاع الأرض شرقاً وغرباً، فتأثرت أسماع العرب بلغات هؤلاء الأقبام وأصواتها، فخشى العلماء الأجلاء من انحراف نظام هذه اللُّغة - لغة القرآن الكريم - بتأثرها بأصوات تلك اللُّغات؛ لأنَّ الصَّوْت كما يقول الجاحظ: «هو آلة اللَّفْظ، وهو الجوهر الذي يَقُومُ به التَّقْطِيع، وبه يُؤخَذُ التَّأْلِيف، ولن تكون حركات اللِّسان لفظاً ولا كلاماً موزوناً ولا منشوراً إلاَّ بظهور الصَّوْتِ»²، والدَّلِيل على ذلك صنيع أبي الأسود الدُّؤْلِي الذي وضع نقط الإعراب؛ لإحكام وضبط آيات القرآن الكريم من اللَّحْن والانحراف - وهذا العمل يُعدُّ عملاً صوتياً - فهو يعتمد على الأساس النُّطْقِي في توزيع الحركات³.

¹ الديوان، ص: 192.

² أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين، تحق: درويش جويدي، المكتبة العصرية، بيروت - لبنان، ط: 01، 1420هـ - 1999م، 58/1.

³ حسام البهنساوي: الدراسات الصوتية، ص: 21.

ولعلَّ أهمُّ ما قَدَّمَهُ العرب في هذا هو بحثهم الواسع والدَّائم في مجال البديع، الَّذي يُعَدُّ من أقوى الوسائل اللغويَّة إثارةً للمتلقِّي، وأكثرها اعتدَادًا به، وأعظَمُها تنمِّيَّةً للحساسية الجماليَّة لديه¹. هذا الباب الَّذي يحوي في طيَّاته العديد من المسائل الصَّوتية التي كَثُرَ البحث فيها في الدَّرس الصَّوتي البلاغي القديم والحديث، فنذكر على سبيل المثال لا الحصر بعض المسائل التي يتطرَّق لها هذا الباب: الترصيع، وتكرار الأصوات، والجناس.

ولقد سَاهَمَ الكثير من العُلَمَاءِ في هذا العلم وصنَّفوا فيه مؤلِّفات كثيرة معتمدين في ذلك على لغةٍ واحدة، هذه اللغة تُعتبر الوسيلة التي يستطيع الإنسان أن يُعبِّرَ عَمَّا يجيشُ بداخله، وبمقدار قدرته على التَّعاملِ معها، وبمقدار فنيته وبراعته تكون لغته الشَّعرية، فربَّما تكون لغة عادية لا تحملُ أيَّةَ قيمةٍ فنيَّة، وربَّما تكون خلاف ذلك.

وإذا كان الأدب لغة من اللُّغة، فالكلمات هي الكلمات التي يستخدمها جميع الشعراء، غير أنَّ ثمةَ فرقًا بين استخدام وآخر؛ وذلك من حيث اختيار موسيقيَّة الكلمة ونغمتها، ولوئها ودورها في الأداء، كما قد تكون التَّفَرُّقَة بين كلمة وأخرى من حيث خفَّتْها أو ثقلها نُطقًا، أو من حيث الوزن أو القياس الصَّرْفِي .

وسنحاول أن نركِّزَ على بعض الظواهر الصَّوتية التي كان لها كبير الأثر في القصيدة، والتي تندرج ضمن التوازيات الصوتية، وخُصُوصًا ما تَعَلَّقَ منها بالقافية وأثرها في بناء البيت - فهي شريكة الوزن في الاختصاص بالشَّعر، ولا يُسمَّى الشَّعرُ شعرًا في نظر القدماء حتَّى يكون له وزن وقافية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السَّماعُ ترددها، ويستمتع بمثل هذا التَّرْدُّد الَّذي يطرق الأذن في فترات زمنيَّة منتظمة، وبعد عددٍ من المقاطع، ذاتُ نظامٍ خاصٍ يسمَّى "الوزن"² - والقصيدة صوتيًّا ودلاليًّا؛ حيثُ يذكرُ محمد العُمريُّ بأنَّ: «التَّوازي أو الموازونات أو تتألَّفُ من عناصرٍ لغويَّةٍ مُشخَّصة، فهو عبارة عن تردُّد الصَّوامت (التَّجْنيس)، والصَّوائت (الترصيع)، اتِّصالًا و انفصالًا في مستويات من التَّمَامِ والنَّقْصِ حسب تعبير القدماء، وتُشكِّلُ القافية جزءًا من هذا النِّظام باعتبارها تكرار صائت وصامت»³، من ذلك قول البوصيري⁴:

¹ رمضان صادق: شعر عمر بن الفارض - دراسة أسلوبية - الهيئة المصرية العامَّة للكتاب، مصر، 1998م، (دط)، ص: 53.

² محمد عزام: التحليل الألسني للأدب، دراسات نقدية عربية، وزارة الثقافة، دمشق - سوريا، 1994م، ص: 134.

³ محمد العُمري: الموازونات الصوتية في الرُّؤية البلاغية والممارسة الشَّعرية، نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشَّعر، وإفريقيا الشرق، بيروت - لبنان، 2001م، (دط)، ص: 09.

⁴ ديوان البوصيري، ص: 190.

أَمِنْ تَذَكُّرِ جِيرَانٍ بِيْذِي سَلَمٍ مَزَجَتْ دَمْعًا جَرَى مِنْ مُقْلَةٍ بِدَمٍ
يقومُ التَّوْازِي هنا في الأصوات بالمشابَهة والتقفية، والتصريح في (سَلَم، دَم)، وفائدة التصريح في الشَّعر أنه يأتي لكمال البيت الأوَّل من القصيدة، وفيه دلالة على سَعَةِ القدرة في أفانين الكلام.¹
ويبدو أن القافية الأولى كانت ذات أثر مُضاعف في النَّص، فهي اسم على موضع بين مكة والمدينة - كما يقول الباجوري.

ومَّا زاد في تقوية الدَّلالة رصد بعض الثنائيات الضدِّية الموجودة في البيت، حيث ذكر البوصيري لفظة (السَّلَامَة) في الدال (سَلَم) والذي يدلُّ في المفهوم العام والظاهر على الأمان والحماية، وذكر أيضًا لفظ (الدَّم) والذي يدلُّ في الغالب الأعمُّ على الخوف أو القتل أو التُّضحية وما قاربها.

فالبوصيري هنا في حالة شوقٍ واشتياقٍ للحبيب القريب البعيد عنه - محمد ﷺ - فكان لزامًا عليه أن يتذكَّر كل ما هو جميلٌ ومُؤنسٌ، لكي يُنسيه لوعة الفراق، ونستأنس في ذلك بمقدمته الطللية النَّسيبيَّة التي أبدع فيها، وذكر بعضًا من المواضع الشريفة التي تذكره بالمصطفى ﷺ.

ومن الألفاظ الطللية كذلك نجده يذكر (التَّذكُّر، الجيران، السَلَم، المزج، المقلة...) فهذه دلالات عميقة تدلُّ على مظاهر افتقاد الحبيب والشوق إليه؛ لأنَّها مرتبطة بالحنين و بالأمكنة الغائبة. وإذا نظرنا إلى الثنائية (سَلَم / دَم) فإننا نجدها قد حققت لنا مُجملَ الدَّلالة، ويُعتبر البوصيري من الذين يتمتعون بحسن براعة استهلال المقدمات الطللية النَّسيبيَّة، ومن الذين باستطاعتهم التَّلَاعُبِ بالأبعاد الرمزيَّة، وهذا كُلُّه راجعٌ إلى الثقافة الدِّينيَّة (الصُّوفيَّة) التي يتمتع بها، ضفَّ إلى ذلك المعجم الجغرافي والمواقع التي تأثرت بها كثيرًا.

وإذا تأملنا الدَّلالات اللُّغويَّة والثَّقافيَّة في البيت نجد أن: التَّذكُّر والتَّجاور والمزج قد انسجمت دلالياً عند البوصيري.

فإذا قُمنا بالتفكُّر مثلاً في أمورٍ كثيرة، فإننا سنوازي بين أمورٍ قد حدثت في الماضي بأخرى حدثت في الحاضر، فالتذكر إذن: وسيلة تواصل وربط بين الزَّمنين، فحاضر الخطاب هنا - في قصيدة البردة - يُقصد به زمن البوصيري، والماضي هو زمن الرِّسول ﷺ، وعصر صدر الإسلام ولعلَّه - التَّذكُّر - من الأمور الواجب الوقوف عليها في القصيدة، وربَّما يكون من المقصديات أو الكليات الرئيِّسة للمدحة عموماً وللمدحة النَّبويَّة خُصُوصاً.

¹ ضياء الدين ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحق: الشيخ كامل محمد محمد عويضة، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط: 01 1419هـ - 1998م، 235/1.

فالتذكر له صلة وثيقة بالتجاور كما في قول البوصيري (جيران)، فالجيرة كما نعلم تكون في التجاور المكاني، وربما قد تتعدى إلى الجيرة المعنوية والروحية في هذا المقام، والمجاورة هذه تخرج إلى دلالات أخرى، منها ما هو ثقافي ومنها ما هو اجتماعي فهي تدلُّ على الحماية وبث الأمن والطمانية بين الناس، فالمجاورة هنا تعني مجاورة الرسول ﷺ أي سكنى المدينة و الإقامة بها، وهي تعني للشاعر الارتباط الدائم بقبر الرسول ﷺ، أي الانتقال إلى زمن و مكان مقدس.

كما ذكر البوصيري في بيته هذا دلالة (المزج) والتي تدل على الاختلاط أو الخلط¹ ويبدو أن له ذاكرة قوية لحفظ بعض المواقع الجغرافية والتي كوّنت له ما يُشبه المعجم الجغرافي إضافةً إلى معجمه الثقافي اللذين يتمتع بهما، فنجده يقول أيضاً:²

أَمْ هَبَّتِ الرِّيحُ مِنْ تَلْقَاءِ كَاطِمَةٍ وَأَوْمَضَ الْبَرْقُ فِي الظُّلْمَاءِ مِنْ إِضْمٍ
فَمَا لِعَيْنَيْكَ إِنْ قُلْتَ أَكْفَأَ هَمَّتَا وَمَا لِقَلْبِكَ إِنْ قُلْتَ اسْتَفَقَ يَهُمِ

إذا رجعنا قليلاً إلى البيت السابق نُصَادِفُنا - كما ذكرنا- مجموعة من الدوال المتعلقة بالحركة والاضطراب والخلخلة في (التذكر، المزج، الجري) يُوازِيها هنا معجم آخر هو معجم الأنواء المضطربة الدالة على عدم الارتياح والاضطراب الدائم نتيجة فقد الممدوح وهو الرسول ﷺ، في الكلمات (أومض، همتا، يهم، استفق).

لعل المتتبع لقصيدة البردة يجد البوصيري يذكر هذه الأنواء في مواقع متفرقة مركزاً في ذلك على العين ودمعها من فرط البكاء، فاستفهم عن علة مزج الدمع بالدم، أهي من تذكر الأحبة الغائبين أم من هبوب الريح ولمعان البرق من ناحيتهم؟

وبالتناظر أو التقابل الصوتي نجده يُوازي بين القيم الصوتية والتركيبيّة كالاتي:

فَمَا	لِعَيْنَيْكَ	إِنْ	قُلْتَ	أَكْفَأَ	هَمَّتَا
وَمَا	لِقَلْبِكَ	إِنْ	قُلْتَ	اسْتَفَقَ	يَهُمِ

والمتمعن جيداً في هذا البيت سيتذكر فيه ظاهرة لغوية أو صوتية وهي ظاهرة التجنيس* بين لفظي (همتا/ يهم)، فهذه الظاهرة لها فائدة في إثارة العقول؛ و ذلك للهلهله و القوة الصوتية التي تحدثها هاته الأصوات إذا التقت مجتمعة.

¹ ينظر: حاشية الباجوري، ص: 03.

² ديوان البوصيري، ص: 190.

ضف إلى ذلك أنه عملية فنية قد اتخذها البوصيري مطية لتزيين كلامه وإحداث نوع من الجرس الموسيقي الذي ينساب من الألفاظ المتشابهة في أكثر حروفها .

وتأتي أهمية بنية التجنيس بوصفها بنية صوت ودلالة، إنها تتميز بكثافة في إيقاعها فيتأثر بذلك المتلقي لسماعها، ولعل في هذه الدلالة الصوتية سر بقاء البردة محفوظة عند الكثير من الدول والأمم الإسلامية، وتؤدي بمختلف الطبوع والألوان الموسيقية، تبعاً لخصوصيات تلك الدول والأمم، فقد ارتفعت من المقام اللغوي الإشاري إلى المقام الغنائي الإنشادي، فأضحت بذلك أنشودة دينية تُغنى في المناسبات والأعياد والحفلات الدينية .

ولكي يحدث البوصيري توازياً دلاليًا آخر نجد في النص الكثير من الحقول الدلالية والتي تؤدي في الأخير إلى وحدة بنية القصيدة، وتجعل من الأبيات اللاحقة لها ذات علاقة بالبيت الأول. ولا ننسى أنه قد اعتمد في نظمه للقصيدة على جملة من العلاقات، فمن علاقة المقابلة - أي أنه يُقابل بين كل شطر وشرط في بيت واحد، من حيث عدد الكلمات والأصوات والحركات كما بينا في الجدول السابق - إلى علاقة التضاد - كما لاحظنا في البيت الأول في كونه استخدم ألفاظاً متضادة، وبين العلاقة بينهما؛ وذلك راجع إلى اكتسابه معجم ثقافي واسع - إلى علاقة المشابهة والتي جسدها في ظاهرة الانسجام الصوتي أو التجنيس، بالإضافة إلى فكره الثاقب .

كل هذه العلاقات نجده يضعها على شكل قوالب أو حقول دلالية يُدركها فقط المتبع لقصيدة البردة، ومن ذلك يقول: ¹

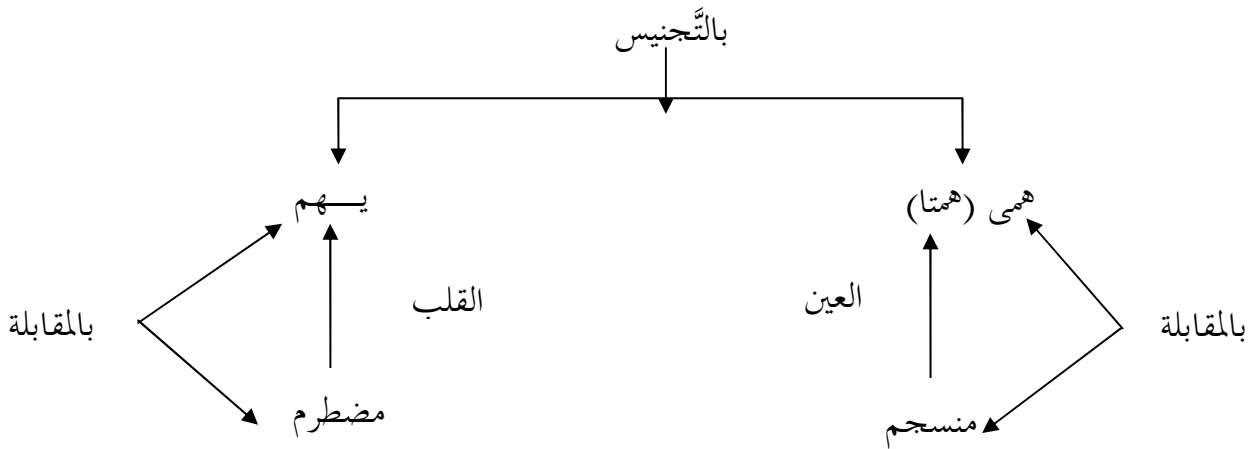
أَيْحَسَبُ الصَّبُّ أَنَّ الْحُبَّ مِنْكُمْ	مَا يَبْنُ مَنْسَجِمٍ مِنْهُ وَمُضْطَرِمٍ
لَوْلَا الْهَوَى لَمْ تُرِقْ دَمْعًا عَلَى طَلَلٍ	وَلَا أَرَقْتَ لِذِكْرِ الْبَانِ وَالْعَلَمِ
فَكَيْفَ تُنْكِرُ حُبًّا بَعْدَ مَا شَهِدْتَ	بِهِ عَلَيْكَ عُذُولُ الدَّمْعِ وَالسَّقَمِ
وَأُثْبِتَ الْوَجْدُ حَطِيءَ عِبْرَةٍ وَضَنَى	مِثْلَ الْبَهَارِ عَلَى خَدَيْكَ وَالْعَمِّ
نَعَمَ سَرَى طَيْفٌ مَنْ أَهْوَى فَأَرَقَنِي	وَالْحُبُّ يَعْتَرِضُ اللَّذَاتِ بِالْأَلَمِ

* التجنيس (الجناس): هو أن يورد المتكلم كلمتين تجانس كل واحدة منهما صاحبتهما في تأليف حروفها؛ لأن حروف ألفاظه يكون تركيبها من جنس واحد وحقيقته أن يكون اللفظ واحدًا والمعنى مختلفًا ينظر: أبو هلال العسكري: كتاب الصناعاتين، الكتابة والشعر، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط: 02، 1409هـ - 1989م، ص: 353، وضياء الدين بن الأثير: المثل السائر، 1/239.

¹ ديوان البوصيري، ص: 190، 191.

ويربط هذه الأبيات بالأبيات السابقة، نجد أن الأنواء المضطربة (أومض، همتا، يهم) قد توازت دلاليًا مع معجم الاحتجاج والبرهنة وهي تشير إلى حالات مضطربة (كيف تنكر، أيجسب الصب، شهدت، عدول، أثبت، نعم)، وكأنا هنا في جلسة محاكمة يمثل البوصيري قاضيا فيها .
و لا تخرج عن هذه الدلالات ما كان من المطلع، حيث يمكن لنا أن نركب من هذه المعاني معجم الهيجان والاضطراب والتحرك الواردة في (التذكر، المزج، الجريان، الدمع والدم) .
وبقراءة تراجمية نلتمس من قول البوصيري لفظه (العنم) ففتح العين والنون وهو شجر له أغصانٌ حمر وقيل وردٌ أحمر¹ وبما أنه ذكر الدم وجريانه، فإنه يربطه بهذه النبتة، إذ الرابط هنا يرجع إلى اللون الأحمر .

وهذه الأبنية تحيلنا إلى أن نفسية البوصيري وقت مدحه كانت مضطربة ومتوترة، يريد أن يحمل المتلقي بهذه المعاني إلى فضاء سامٍ تعظيمًا وتقديسًا لمقام الرسول ﷺ، وقد تجرنا هذه المقدمة الطللية التسيية إلى أن نحكم حكما مبدئيًا أن الحالة النفسية لأي شاعر فاقد لحبيب تكون هائجة ومضطربة .
من هنا، يُنظر إلى الخطاطة التالية :

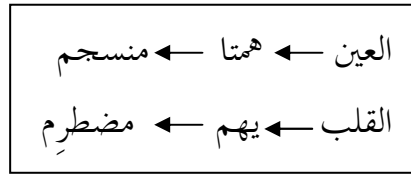


فلاحظ أن البوصيري قد مزج بين معجم الجوارح ومعجم الاضطراب، فقد ذكر العين الهامية وربطها بما يُناسبها في البيت الانسجام .

* العين الهامية (فما لعينيك إن قلت أكفها همتا) ← ما بين (منسجم)
كما ربط بين القلب المذكور في قوله (وما لقلبك إن قلت استفق يهم) ← ومضطرم.

¹ ينظر: حاشية الباجوري، ص: 07.

فالقلب يكون مُصاحِبًا لحالة الاضطراب والتوتر والهموم، فالبوصيري هنا بين دمعٍ هاطلٍ، وقلبٍ ملتهبٍ لفقدِ الحبيبِ .



إذن

ولعلَّ صاحب البردة- كما قيل- من "الشُعراءِ الذين أحسُّوا بفعاليَّةِ هذه الوسيلةِ الصَوْتِيَّةِ البلاغيَّةِ، وما لها من تأثيرٍ قويٍّ في نُفوسِ السَّامعينِ، سواء أكانوا حاضرين أم غائبين، فاستخدمها استخدام العارفِ بأسرارها"¹ .

فشملت بذلك تجربته الشعريَّة الكثير من البنى الصَوْتِيَّةِ، والتي تختلفُ بين الحينِ والآخر، ومن المبالغة أن نقول: إنَّ البوصيري قد استغلَّ الطَّاقاتِ الفنيَّةِ للصَّوت اللُّغوي استغلالاً بديعاً ما كشفَ عنه الدُّرسُ الأسلوبِي الحديث في تحليل شعريَّة الخطاب .

2- توازيات الزَّمانِ والمكانِ وأثر انسجامهما في البردة :

إنَّ المتتبع لقصيدة البردة يجد أنَّ البوصيري قد قسَّمها إلى عشرٍ وحداتٍ- كما ذكرنا في الفصل الأوَّل- ويجده قد انتقى بعد المقدِّمة الطَّلِيَّةِ النَّسيبيَّةِ أحداثاً كثيرة من تاريخ السَّيرة النَّبويَّة المدونة في العديد من المؤلَّفات، وفي دواوين الشعراء الذين اتَّجهوا إلى الشعر، يكتبون به تاريخ الأمم البائدة؛ لأنَّه يمثِّل ديوانهم ومجمع أخبارهم وحافظ أِّيامهم وأنسابهم .

وبعد ذكره للمقدِّمة الطَّلِيَّةِ ومدحه للرَّسول ﷺ ينتقل إلى مولده فيقول² :

أَبَانَ مَوْلِدُهُ عَن طِيبِ عُنْصُرِهِ	يَا طِيبَ مُبْتَدَأٍ مِنْهُ وَمُخْتَمِّمِ
يَوْمَ تَقَرَّسَ فِيهِ الْفُرْسُ أَنَّهُمْ	قَدْ أُنْذِرُوا بِحُلُولِ الْبُؤْسِ وَالنَّقَمِ
وَبَاتَ إِيوَانُ كِسْرَى وَهُوَ مُنْصَدِّعٌ	كَشَمَلِ أَصْحَابِ كِسْرَى غَيْرِ مُلْتَمِّمِ

نلاحظ أنَّ البيت الأوَّل- هنا- يتضمَّن كثافة طباقية جليَّة بين الدالين (مبتدأ ومختتم)، فكأنَّه

يوازي بين زمنين، فقد يقصد البوصيري بالمبتدأ هنا هو زمن مولد آدم ﷺ والمختتم هو زمن مولد الرَّسول ﷺ .

¹ رابح بوحوش: البنية اللغوية، ص:44.

² ديوان البوصيري، ص:194.

كما ذكر البوصيري لفظة (أبان) التي تأخذ معنى البيان والكشف والإظهار، وعبارة أدق الإبانة، و (العنصر) - كما يقول الباجوري - بمعنى الأصل¹.

ويربط هذه البنية الزمانية بالأبنية اللاحقة خاصة فيما يتعلق بالقافية نجد التوازي يستمر، فالجانسة قائمة دلاليا بين (العنصر، المختتم، المبتدأ، الفرس)، لننظر الخطاطة التالية :

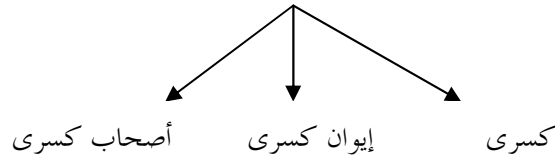


فقد جانس البوصيري بين المبتدأ والمختتم، كما جانس بين كسرى وأصحابه بأنهم قد أنذروا بجلول البؤس والنقم.

فإيوان كسرى ← غير ملتئم (منصدع، منشق).

إذن: حدث الانشقاق والانصداع بين كسرى وأصحابه .

غير ملتئم = منصدع ↔ منشق (منكسر)



¹ حاشية الباجوري، ص: 31.

وبقراءةٍ تراجعيةٍ نجد أن الدلالة اللغوية تسمح بربط الدال (العنصر) الذي ابتداءً بآدم عليه السلام وبانتشار الدعوة الإسلامية، وأما الفرس فقد ابتدأوا بالقوة وانتهوا بحلول البؤس والنقم والانكسار عليهم وعلى كسرهم .

ضيف إلى ذلك أن البوصيري لا يزال يستمر في الإنتاج الدلالي الزماني خاصة فيما يتعلق بزمان الابتداء والاختتام وفي نفس الكثافة الطباقية، إذ يقول في موضع آخر¹ :

آيَاتُ حَقِّ مِنَ الرَّحْمَانِ مُحَدَّثَةٌ قَدِيمَةٌ صِفَةَ الْمُوصُوفِ بِالْقَدَمِ
لَمْ تَقْتَرِنْ بِزَمَانٍ وَهِيَ تُخْبِرُنَا عَنِ الْمَعَادِ وَعَنْ عَادٍ وَعَنْ إِرَمِ
دَامَتْ لَدَيْنَا فَفَاقتْ كُلَّ مُعْجِزَةٍ مِنَ النَّبِيِّينَ إِذْ جَاءَتْ وَلَمْ تَدُمِ
ويستمر الإنتاج الدلالي والربط الزماني في قوله² :

سَرَيْتَ مِنْ حَرَمٍ لَيْلًا إِلَى حَرَمٍ كَمَا سَرَى الْبَدْرُ فِي دَاجٍ مِنَ الظُّلَمِ
وَبِتَّ تَرْقَى إِلَى أَنْ نَلْتَ مَنْزِلَةً مِنْ قَابِ قَوْسَيْنِ لَمْ تُدْرِكْ وَلَمْ تُرَمِ
وَقَدَّمْتُكَ جَمِيعُ الْأَنْبِيَاءِ بِهَا وَالرُّسُلِ تَقْدِيمَ مَخْدُومٍ عَلَى خَدَمِ
وَأَنْتَ تَخْتَرِقُ السَّبْعَ الطَّبَاقَ بِهِمْ فِي مَوَكِبٍ كُنْتَ فِيهِ صَاحِبَ الْعَلَمِ

وبناء على ما تقدم، نجد البوصيري يوازي في بنية النص بين عناصر الزمان و المكان في قوله³ :

جَاءَتْ لِدَعْوَتِهِ الْأَشْجَارُ سَاجِدَةً تَمْشِي إِلَيْهِ عَلَى سَاقِ بِلَا قَدَمِ
كَأَنَّمَا سَطَرَتْ سَطْرًا لَمَّا كَتَبَتْ فُرُوعُهَا مِنْ بَدِيعِ الْخَطِّ فِي اللَّقَمِ
مِثْلَ الْعِمَامَةِ أَنَّى سَارَ سَائِرَةٌ تَقِيهِ حَرٌّ وَطَيْسٌ لِلْهَجِيرِ حَمِي

سَاعَدْنَا فِي إِبرازِ هَذِهِ الْأَبْيَاتِ الْجِنَاسَ بَيْنَ (قَدَمٍ، قَدَمٍ)، حَيْثُ أَتَّاحَ لَنَا الْإِنْسِجَامُ الصَّوْتِي بَيْنَ اللَّفْظَيْنِ أَنْ تُبَيِّنَ الْعِلَاقَةَ بَيْنَهُمَا.

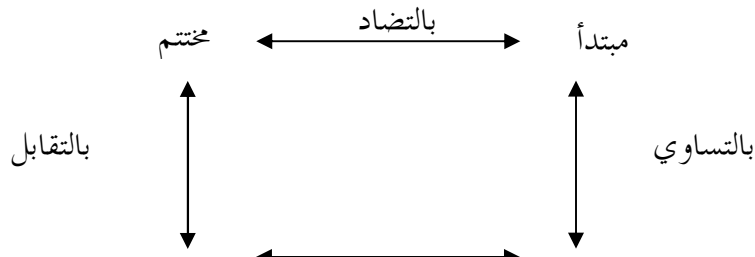
¹ ديوان البوصيري، ص: 196.

² الديوان، ص: 197.

³ الديوان، ص: 195.

فالتوازي جاء مرّةً في البنية الزمانية والتي تشكّلت في الآيات المذكورة آنفاً في:

$$(\text{مبتدأ} \leftarrow \text{مختتم}) = (\text{محدثة} \leftarrow \text{قديمة})$$



و طوراً بالبنية المكانية التي ، قديمة : (جاءت لدعوته ← محدثة ← سارَ سائرةً ← سریت من حرم ليلاً إلى حرم).

وكانت النتيجة لهذا التوازي الزماني والمكاني، أن جميع الأنبياء والرسل قد قدّموا الرسول ﷺ في

قول البوصيري: (قدّمك جميع الأنبياء) بالرغم من اختلاف أزمّنهم وأمكّنهم، إلا أنّهم الآن يمثّلون حدثاً واحداً وهو التمثّل إلى دعوة الحقّ وإلى توحيد الله تعالى تحت إمامة الرسول ﷺ .

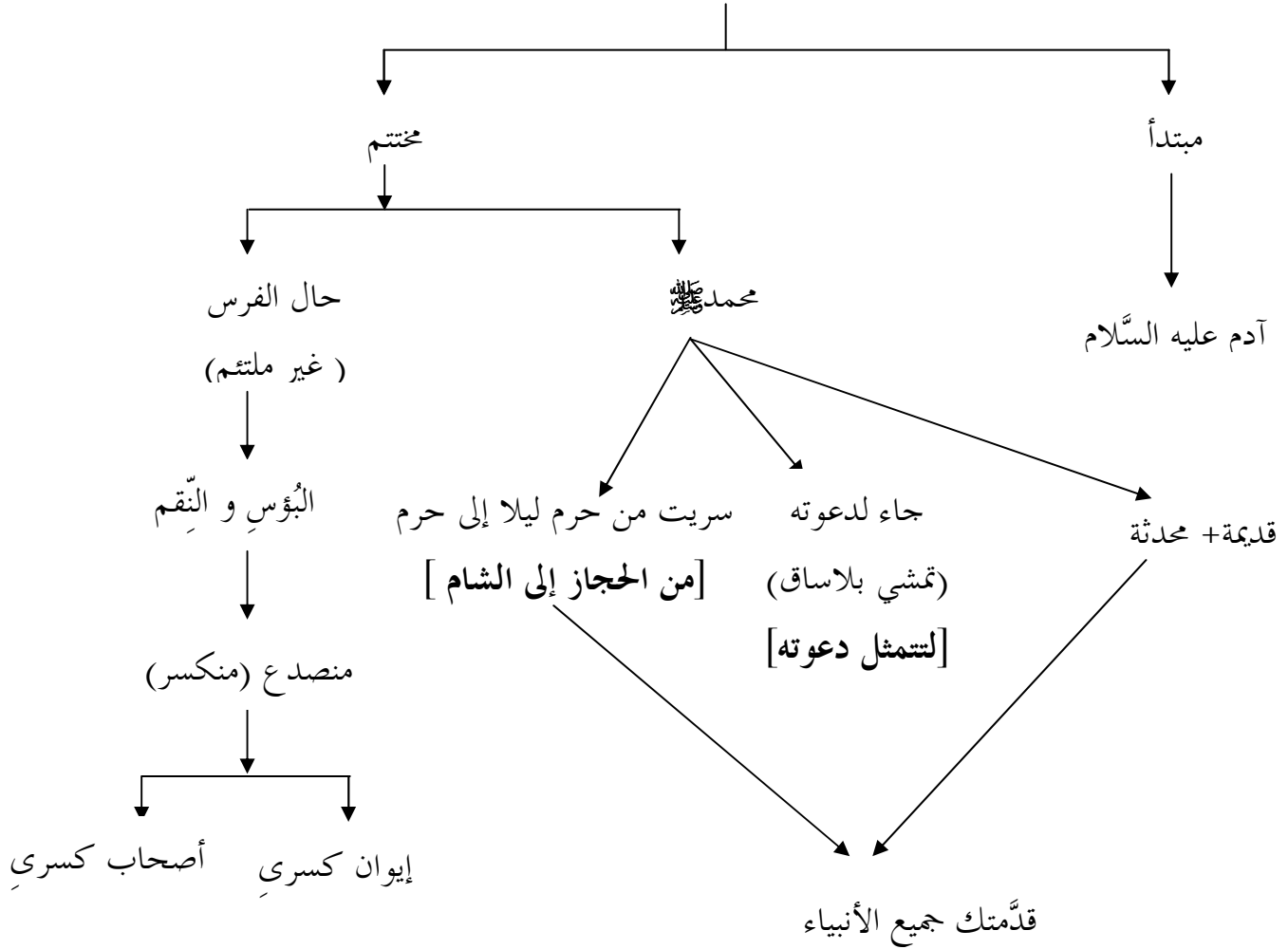
ومّا زاد من ربط البني رحلة الإسراء والمعراج وما فيها من خوارق ومعجزات، والتي قرّبت

الأزمنة والمسافات، بين الرسول ﷺ والأنبياء، ليكتمل في هذه الزيارة السريعة النموذج المحمدي الكامل

ﷺ .

وإذا حاولنا أن نربط بين الخطاطات التي ذكرناها نجد البوصيري يبني بُنى متعاقبة ومتقابلة في هذه الأبيات المتفرقة، وهذا يدلُّ على قدرته وتَمَكُّنه من نسج البُنى والأنساق المتباينة.

العنصر (الأصل)



لقد عاد بنا البوصيري بهذه الخطاطة إلى إحداث التداخل الزمني في المقطوعة الأولى بين الزمن الماضي والحاضر في الثنائية الضدية [التذكر/التجاوز] زمن الرسول ﷺ وعصر البوصيري، وفي هذه المقطوعة يذكّرنا بأكثر تجليات بنية التوازي الزمني إنتاجاً وهذا نجد في الثنائية الضدية [مبتدأ/مختتم].

فالبردة نصٌ نلمحُ في بنيته التوازي في سائر مستوياته وموضوعاته؛ تُعيد البدايات المتوازية فيه (عصر النبوة) حالة التوازن إلى النهايات المختلفة التي صاحبت عصر البوصيري وما فيه من انقسامات وتفكك في العديد من الأصعدة، سواء أكانت اجتماعية أم سياسية، وبالرغم من ذلك إلا

أنَّ المستوى الثقافي بقي محافظاً على نضجه، وهذا ما تدلُّ عليه المؤلفات العديدة والمتنوعة التي ألفت في هذا العصر.

هذا وتأتي فكرة أخرى مُوازية إلى ما قيل على لفظي **الابتداء والاختتام** فلعلَّ البوصيري كان يقصدُ في حالةِ **الابتداء** أنه ابتداءً بإصلاح النَّفس وتهذيبها ليكون المختتم أو الاختتام هدايةً وتوبةً وطلباً للشِّفاعةِ ويكون بذلك المختتم السَّعادة في الدَّارين، ويتجسَّد هذا في قوله¹:

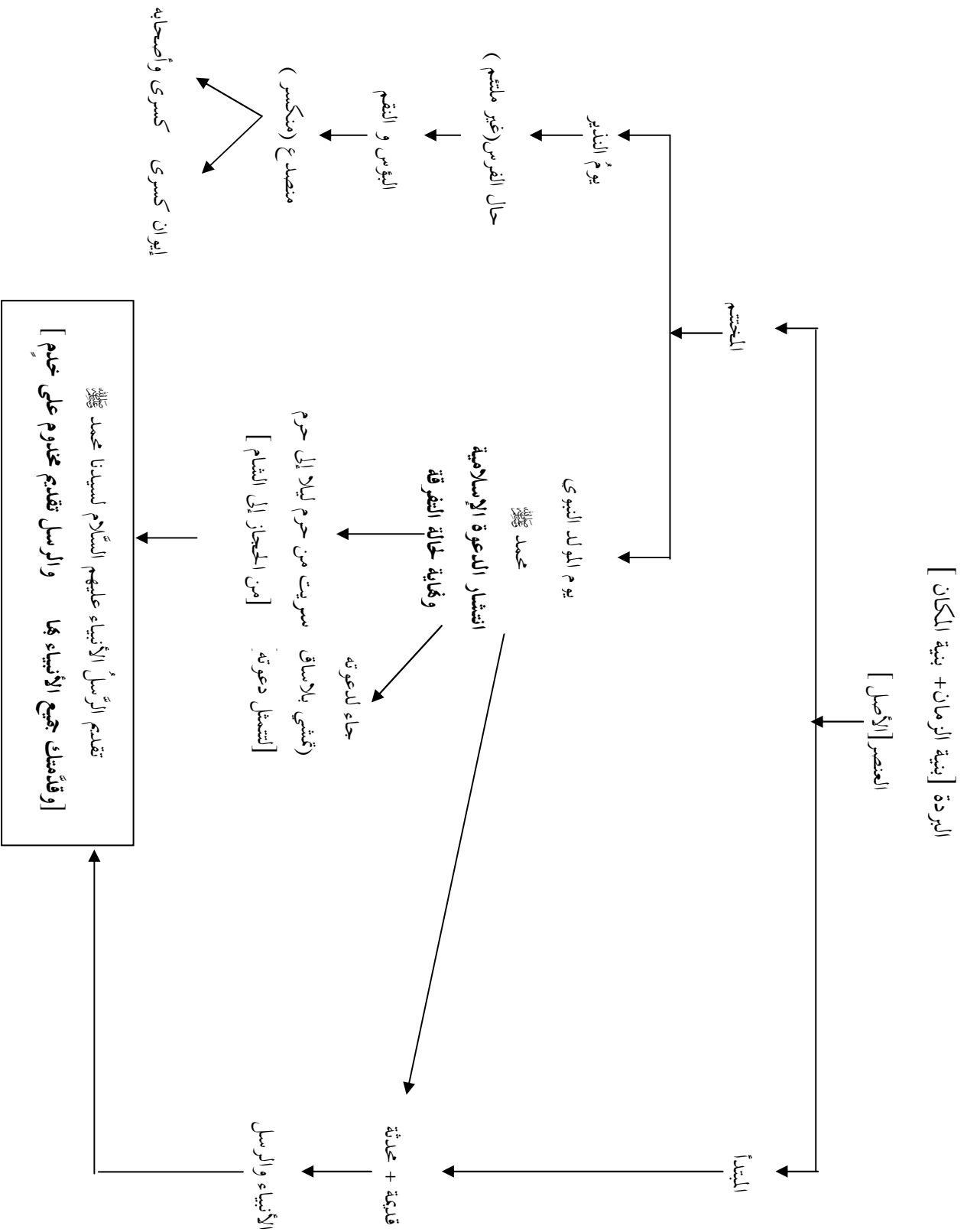
يَا رَبِّ وَاجْعَلْ رَجَائِي غَيْرَ مُنْعَكِسٍ لَدَيْكَ وَاجْعَلْ حِسَابِي غَيْرَ مُنْخَرِمٍ
وَالطُّفْ بِعَبْدِكَ فِي الدَّارَيْنِ إِنَّ لَهُ صَبْرًا مَتَى تَدْعُهُ الْأَهْوَالُ يَنْهَزِمُ
وَأُذِنَ لِسُحْبِ صَلَاةٍ مِنْكَ دَائِمَةً عَلَى النَّبِيِّ بِمُنْهَلٍ وَمُنْسَجِمٍ

وقد يكون (المبتدأ) أيضاً هو ولادة الرسول ﷺ، هو بذلك ميلادُ لأمةٍ إسلاميةٍ جديدةٍ للعرب، و (المختتم) نهاية لحالة التفرقة والعقيدة الجاهلية .

فنصُّ البردة نصٌّ مفتوح ثريّ الدلالة جمع في طياته العناصر الدِّينية والدنيويّة من التَّأسي، وأخذ العبرة والإرشاد، وأيضاً للتمثّل بها، فهي نصٌّ استشهادي حجاجي، وللقرآن فيها نصيبٌ، ولجهد الرسول ﷺ وحياته فيها جزءٌ وفيرٌ، وحديثٌ مستفيضٌ.

وإذا أردنا أن نتذكّر قراءاتنا التراجعية المتعلقة ببنية الزَّمان والمكان، وبجمع الأحداث والشَّائيات المتوازية، فإننا نحاول تقديم الخطاطة التالية:

¹ الديوان، ص: 197.



الفصل الثالث

المستوى التركيبي في قصيدة البردة

أولاً: الحذف بين الانزياح الأسلوبي وجمالية التلقي في البردة

ثانياً: التقديم والتأخير في البردة

ثالثاً: بنية الضمير بين الحضور و الغياب [الالتفات]

تمهيد: نظرة عامة حول البردة:

لقد بدأ النظم في غرض المديح النبوي مع شعراء الدعوة في الحركة النبوية المحمدية و استمر في العصور اللاحقة.

ففي بداية الأمر، استعار الشكل الشعري العربي للمديح في إطار رؤية وتجربة شعرية متميزة في طبيعتها وملاحظها، وتزايد نمو هذا الغرض - إبداعا ونقدا- في عصر الضعف الأدبي؛ وذلك لانتشار المد الصوفي في العالم الإسلامي.

ونشير بالخصوص في هذا العصر إلى البوصيري وبردته التي اكتمل فيها بناء النموذج أو النص الغائب في فن المديح النبوي لشعراء عصره والعصور التالية إلى العصر الحديث، الذين تأثروا بصنيعه ونسجوا على منواله حفظاً وإنشاءً و معارضةً وشرحاً.

إن المقاربة الأسلوبية لنظم قصيدة البردة في مستواه التركيبي بعلاقاته الاستبدالية على محور الاختيار، والعلاقات التركيبية على محور التأليف و النظم المنتج لشعرية تحمل القيم التعبيرية عن حقائقها الفكرية و الشعورية تجربة البوصيري في سياقها الزمني، ذلك أن الأدب وليد التفاعلات الذاتية والشعورية والجدليات الأخرى الخارجة عن الذات، وعلمًا أن المدائح النبوية إنما هي استجابة شعورية تطهيرية لما تجيش به الذات الشعرية من التروع إلى المثال المفقود في عالم الواقع قبل أن تكون تركيباً شعرياً مُدرجاً في غرض المديح النبوي، لخطاب استغاثة موح بما في تجربته الصوفية من حسرة وضيق وهيام وعشق وإحساس مُمائل في الخارج مع حالات الاحتياج أو المرض واختلال القيم الأخلاقية .

و منه، فإن البوصيري يلتمس في المدح النبوي الفرغ بعد الشدة النفسية والاجتماعية التي غيبته عن الواقع المنهار، والبحث عن النموذج المخلص، وهو الذي يقف وراء إنشاء البردة، بالإضافة إلى الواقع النفسي والثقافي الذي يوجه المسار الشعري بأساقه وشفراته.

يرتفع البناء في البردة على مستوى التركيب وما يحمل من قيم تعبيرية مشيراً إلى الحقيقة المحمدية في بعدها الروحي والزمني، وصلته الحقيقية التي تنفرج بها الكروب.

إن البوصيري بصرخته هذه ينفجر من الوطأة النازلة به كفرد داخل شبكة علاقات اجتماعية ضاغطة آملاً أن تنسخ أزمان العوض والمرض بلحظات اليسر والفرج، وقد شكّل بردته كقصيدة ملحمية مطوّلة لاستجلاء الحقيقة المحمدية في إطار رؤية متوازنة ، ذلك أنه لم ينطلق في تصويرها من المعرفة الصوفية المتعالية بقدر ما انطلق من شخصيته الأدبية وأسلوب الشعر العربي الذي استطاع أن

يحقق به التوحد بين التجربة الصوفية والأسلوب البلاغي، إذ الغايات والمقاصد في المديح النبوي - بدءاً وانتهاءً - تختلف باختلاف المشارب والمرتكزات المعرفية، ولكنها ترقى بسلوك الصوفي و معرفته التي تخترق الحجب الفانية الآنية، ومن هذا المنطلق برز التباين الأسلوبي في المديح النبوي حتى ولو كان الممدوح واحداً و هو محمد عليه الصلاة والسلام في جميع الأحوال.

واستخلاصاً من هذا التصور الصوفي والأسلوبي في آن واحد لحقيقة المديح النبوي فإنه لا يبقى مجال للفصل بين ما هو غير بلاغي زمني و عرفاني مثالي في الحقيقة الحمديّة، وإذا كان لا بدّ من إيجاد فاصل شفيف بين العنصرين فإنه سيكون بمثابة مفتاح ملائم يفتح - بالحبّ الشريف - عالم المدائح النبويّة، بعناوينها وبنيتها (المدحة) الهيكلية (أقسام الخطاب) وصولاً إلى ملامح (البردة) الأسلوبية في تركيب العبارات الشعريّة للبردة (كالذكر و الحذف والتقديم والتأخير و الالتفات).

فبعدَ العنوان (عتبة النص) تتوالى تأليف أجزاء الخطاب وأقسامه بدءاً بالنسيب، يليه التحذير من هوى النفس، ثمّ مدح النبي بالكلام عن مولده ومعجزاته و يخصّ القرآن والإسراء والمعراج ثمّ جهاده و غزواته، ليتخلّص إلى التوسّل والمناجاة في قصيدة طويلة بلغت 160 بيتاً لم تشذ عن الشائع من القيم الفنية في عصرها وما تقوم عليه من سمات وخصائص أسلوبية، وبالرغم من أنّ معظم الباحثين قسّموا البردة إلى عشرة أقسام متتالية إلا أنّ القراءة الأسلوبية التي تستبطن روايتها وكيفية بنائها تجعلها ثلاثة أقسام كبرى، هي:

القسم الأول: (المقدمة الغزلية الممهّدة للغرض الرئيسي).

ويدور حول النسيب النبوي؛ وهو محبّة خالصة للنبي ﷺ وشوق سابق عارم لمعالم نشأته ومواطن بعثته وميادين جهاده، يليها بعض التحذير من أهواء النفس وحثّها على التزكية والاستقامة والتنسك، ويبدأ من البيت الأوّل حتى البيت الثامن والعشرين.

القسم الثاني: (الغرض الأصلي).

ويدور حول المديح النبوي بالسرد التاريخي الشعري للسيرة النبوية، حيث المكانة العالية والمولد الشريف وإرهاصاته ومعجزاته عامّة ومعجزتا القرآن الكريم والإسراء والمعراج خاصّة، ثمّ كان الحديث عن جهاده و غزواته ممزوجة ببعض مشاعر التصوف ورمزيته.

القسم الثالث: (الخاتم).

حيث ينتظم التوسل والتشفع بالرّسول الخاتم، ثمّ المناجاة والتضرّع والابتهال إلى الله عزّ وجلّ، ويتجلّى الانسجام النصي والترابط مبتدئاً فقد بدأ بالنسيب المتحوّل تأويلاً عن المقدمة الغزلية تقليداً

للسابقيين عامةً وكعب بن زهير وابن الفارض خاصةً، ثم انتقل عن طريق اللائم إلى التحذير من هوى النفس لتطهير نفسية الشاعر و من خلاله المتلقي؛ لكي يرتقي إلى رحاب النور المحمدي، ثم ينتقل من هذه الرحاب عن طريق تعداد ذنوبه جاعلاً من تفريطه في السنة النبوية علاقة يتحدث عن صاحبها مولداً و حياةً ويختتم بالتوسل والتضرع.

ثم خلص من ذلك إلى الختام بوصفه ذاتياً مبيناً أن مدحه النبي هدفه أن يستقيل من ذنوب عمرٍ مضى في هيامات الشعر وأوديته ومتطلباته الحياتية التي لا يخلو تحصيلها من نفاقٍ ورياء؛ حيث يبلغ التوتر الشعوري مداه الطافح بالأمل والخوف والرجاء متوسلاً و متشفعاً عن طريق حديث ذاتي اعترف فيه بماله وبأن الرسول ﷺ هو المنقذ المخلص من آلامه الحسية والنفسية في الدنيا بالتوسل، ثم من العذاب بسبب التفريط في الآخرة بالتشفع ليكون التضرع والابتهاال، و بعد ذلك مسكٌ و مستقرٌ عاطفة الحب المتأججة للذات المحمدية .

العنوان:

إن اختيار مفردات العنوان (عتبة النص) تأتي جذباً وإثباتاً للمتلقي للإبحار في عالم النص وتأسيساً لأفق المتلقي وتوضيحاً لشفرات تركيبه وأسلوبه ودلالاته. وأشهر عناوين هذا النص ثلاثة هي: (البردة، البرأة، الكواكب الدررية في مدح خير البرية).

1- البردة:

وهو عنوان يدل على تأثره في إبداع قصيدته بكعب بن زهير لما رأى البوصيري في منامه بعد فراغه من إنشائه إياها بين يدي حضرة رسول الله ﷺ أنه قد ألبسه برده (كساءه) كما فعل ذلك مع كعب بن زهير.

وبذلك تكون (بانت سعاد) قصيدة بردة حقيقية تاريخياً، وميمية البوصيري قصيدة بردة حلمية خيالية.

وقد جاء في معجم القاموس المحيط (للفيروز آبادي): «أن البرد بالضم ثوب مخطط جمع أبرد وبرود، ألبسة يلتحف بها»¹، فإطلاق البوصيري هذا العنوان هو احتذاءً لنظم وأسلوب المدح النبوي، الذي مثلته في التراث السابق (بردة) كعب بن زهير.

فالتعلق مع قصيدة (أو بردة) كعب هو مشروع ينطلق من عتبة النص، مما يجعل الشاعر راغباً في التواصل مع نص تتشكل أمام الذات المحمدية، واستقر في الذات الجماعية للمتلقي.

¹ الفيروز آبادي: القاموس المحيط، مادة (برد).

2- البراءة:

أطلق عليها هذا العنوان لأن ناظمها أبرأه الله بعد فراغه من نظمه إياها من علة الفالج التي كان يشكو منها، أي أن وظيفة الخطاب الشعري تعدت التأثير الفني في المتخيل الموروث إلى وظيفة الشفاء أي شافية في زعم غيره من المتصوفة ولذا أطلق عليها قصيدة الشدائد، و سواء تعلق الأمر بالشدائد أو بالبراءة (البرء ← من الشدائد)، فإن العنوان يحيل على وظيفة ثانية للقصيدة؛ أي كونها تعويذة يلتمس من خلالها الشفاء، ومن الواضح أن هذا المعنى امتداد آخر للقداسة التي رأيناها سابقا مع عنوان البردة.

3- الكواكب الدرية في مدح خير البرية:

عنوان مسجوع فيه تأثر بالمعجم والتركيب القرآني (الكواكب الدرية) وفيه تصوير استعاري لقيمة أبيات البردة، حيث أن الكواكب جمال وهداية كذلك أبيات البردة تجلي الحقيقة الحمديّة تجلياً مضيئاً لامعاً بقيم تعبيرية محكمة، و بعبارة أخرى فإن العنوان مركب من:
كواكب درية ← خير البرية.

فهو يريد للقصيدة أن تكون سامية منيرة (كواكب درية) وهي مكانة استمدتها من (مدح خير البرية).

كما يثبت أغلب الدارسين ريادة البوصيري في فن المديح عموماً والنبوي خصوصاً تنويجاً لتأسيسات سابقة وامتداداً في إبداع لاحق، يقول شوقي:¹

المادحون وأرباب الهوى تبع لصاحب البردة الفيحاء ذي القدم.

«إذ ليست البردة البوصيرية إلا تنويجاً للهاشميات في آل البيت وللمدائح قبلهن من شعر حسّان، إلا أن هذا يحجب الظلال الوارفة التي سرّبت لها البردة على من جاء بعدها من شعراء الوترية والبديعيات وغيرها مما يضرب في هذا الفن بنصيب»².

إن المدائح النبوية في الأدب العربي قد تنوعت من حيث عدد الأبيات، وبنية البردة قامت على تأليف لأقسام الخطاب في البدء والسرّ والختام في تركيب شعري يتصدّر فيه النسب مطلع المديح، والسؤال الذي يثار عن هذا الاختيار في بناء قصيدة المديح النبوي بهذا النسب هل هو تقليد شعري

¹ أحمد شوقي: الشوقيات، 1/156.

² زكي مبارك: المدائح النبوية، ص: 108.

للقصيدة العربية في بنائها منذ النشأة والتطور؟ أم أن ذلك أفق استبدالي ضمن التحول التأويلي الذي أسسه المتصوفة في قصائدهم؟

وقد أجاب النقاد القدامى عن هذا التساؤل مستفيدين ممّا في مصادر النّقد العربي القديم وخاصة ما سطره ابن قتيبة عن العلاقة الجدلية بين النسيب والاستجابة الوجدانية المفتوحة في استهلال مقدمة القصيدة « لأنّ التشبيب قريب من النفوس لائط بالقلوب»¹، أمّا شعر المديح النبوي فإراعى فيه الحالة الوجدانية للشاعر وموضوع القصيدة.

ومن النقاد المحدثين من اعتبر «النسيب في البردة يتصل بالشوق إلى المعالم العربية... واختيار البوصيري تلك المواطن لصلتها بمولد الرسول ﷺ وخاصة إذا ما لاحظنا أنّ النسيب لا يقصد بذاته وإنما هو نسيب وقع موقع التمهيد»².

وهو نفس التعليل الذي ذكره محمود علي مكي: «الفصلان الأوّل والثاني يضمنان مقدمة غزليّة تقليديّة، غير أنّنا نلاحظ فيها تسامياً روحياً واضحاً فليس فيها تغن بمحاسن محبوبته، كما رأينا في مدحه كعب بن زهير، وإنّما نرى الشاعر يشكو آلام الغرام ويتحدّث عن زيارة الطيف وعن لائميّه في حبّه العذري والوشاة الكاشفين لستره مهما بالغ في كتمانها، كذلك نراه يرّد أسماء مواضع حجازيّة ونجدية مثل ذي سلم وكاظمة وإضم، على نحو الذي أشاعه في الشعر العربي الشريف الرضي ومهيار الديلمي وكل ذلك دليل على أنّ هذه المقدمة الغزليّة الأولى إنّما هي تعبير رمزي عن حبّه للرّسول (شوقه لزيارته)»³.

إنّ هذا التحويل التأويلي للغزل الذي بلورته الكتابة الصوفيّة من ابن الفارض وابن عربي (ت680هـ) وغيرهما تحمل طابعاً رمزياً في ازدواجية المعنى تجمع بين المحبوب والذات الإلهيّة أو النبويّة، في ملفوظ واحد وقد فكّكت آمنة بلعلى آليات السّتر بين المتعة والتأويل معتبرة أنّ الغزل في الكتابة الصوفيّة أفق استبدالي: «لقد ترك المتصوفة الأوائل رصيذا ضخما من المعارف والمفاهيم التي عبّروا عنها بمصطلحات هي بمثابة الرّموز التي تحيل إلى التجربة الصوفيّة ولقد عارضت السّلطة في القرن الثالث الرّمز وأضعفت من قوته بقتل الحلاج ولكنها لم تستطع إبادته ما دامت قد فسحت المجال واسعا للتعرف إلى هذه الرّموز بالشرح والتأويل طيلة القرنين الرابع والخامس فكان الجو يوحى

¹ أبو محمد بن قتيبة الدينوري: الشعر والشعراء، ضبط و تحقيق: مفيد قميحة و محمد أمين الضناوي، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط: 03/1426هـ - 2005 م، (دط)، ص: 20.

² زكي مبارك: المدائح النبويّة، 108.

³ محمود علي مكي: المدائح النبوية، ص: 113.

بتكوين مسار للتلقي بتكافؤ مع الضغوط التي تقرض إليها الخطاب الصوفي في القرن الثالث...، وكان على المتصوفة المتأخرين أن يختاروا مسلك اصطناع آليات للستر والإخفاء وهي بمثابة البدائل الموضوعية التي تحيل على تلك الأسرار وتستخدم منها آلية على درجة عالية من العمق للكشف عنها وهي آلية التأويل التي ستسهم بلا شك في دمج الذات المتلقية ضمن عملية بناء المعنى بعد ما كان إبعادها في القرون الأولى سببا في الأزمة التواصلية لأنهم كانوا ينظرون إلى المعنى وإلى اللغة داخل تركيب لغوي يستند إلى معنى سابق وهي مركزية تعود بالمعنى إلى اللغة، وتحدث التبعة عبرها ولذلك لم تستطع النصوص الصوفية أن تمنح المتلقي تلك المتعة من داخلها لأنها هي نفسها لم تبني على وعي أسلوبية مغاير للسائد بقدر ما بُنيت على تأسيس غرض إن لم نقل نوع جديد هو الأدب الصوفي... وهل القرن السادس وبعد فراغ طيلة القرن الخامس لها مبرراتها الكثيرة منها سيطرة ما يسمى بالتصوف السني الذي لا يختلف كثيرا عن الزهد.. إلى ابن عربي (ت 680 هـ) الذي كان له الدور البالغ في تحويل وجهة الخطاب الصوفي والمتلقي معا وكان لذلك أثر مهم في المتصوفة الذين عاصروه أو أتوا بعده كابن الفارض ومتصوفة الفرس، ولا شك أنه يمثل أحسن تمثيل نضج التجربة الصوفية ووضوح معالمها المعرفية والعاطفية وكذا الكتابة الصوفية بكل زخماها»¹.

هذا فيما يخص التسيب في مطلع البردة الذي لم يفارق الأسلوب الغزلي العربي بنيتة ولكنه قرأه وأنتجه تأويلا في سياق تواصلية للمديح النبوي والإبداع الصوفي عموما. أما السرد الملحمي فتجلى في الغرض الرئيس للبردة ذو طابع السير الشعبية الدينية التي تؤثر في المخيال الاجتماعي (البطل) في جدليته مع التحولات الاجتماعية يتجلى ذلك في الاحتفاء بالغريب والعجيب الذي يرافق ميلاد (البطل) ومراحل حياته ومعجزاته وأثره، فقد عُني المماليك ومن تبعهم بالأعياد المختلفة وبالأخص الاحتفال بالمولد النبوي في مهرجان شعبي ورسمي وكان ذلك منطلقا لحركة شعرية واسعة النطاق في العالم الإسلامي الذي اكتسحه التصوف وموضوع تلك المدائح النبوية مما كان ينشد بمناسبة هذا الاحتفال، ووظيفة الخطاب الشعري تمثل في حمل المسلمين على العودة إلى شخصية الرسول وسيرته وسنته يستمد منها العون في مواجهة واقع اجتماعي بائس .

¹ أمانة بلعلی: الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي من القرن الثالث إلى القرن السابع الهجريين، ط: 01، 2001م، ص: 55-56.

ويؤكد هذا قول زكي مبارك: «ولا نعرف متى نشأت هذه الأخبار عند المسلمين وأغلب الظن أنها من وضع القصاص الذين أرادوا أن يصوروا مولد الرسول ﷺ .. وقد أكثر مؤرخو المولد من هذه الأخبار وطاف بها جمهور الناظمين من المدائح النبوية»¹.

بالإضافة إلى تأثر البوصيري بما حرصت كتب السيرة على ذكره من الإرهاصات التي سبقت ومهدت للمولد النبوي، والمعجزات الحسيّة و خاصة قصة الإسراء والمعراج و معجزة القرآن، وما تأثر به الشاعر من روح التصوف التي شكّلت منهاج القارئ الثقافي والسُّلوكي في عصره من الأولياء وكرامتهم والمعارف الصوفيّة المتداولة في عصره كل هذا السرد السيري بضمير الغائب (هو).

ويختتم البوصيري برده بمناجاة شجيّة عن طريق الالتفات قائلاً²:

يَا أَكْرَمَ الرُّسُلِ مَالِي مَنْ أَلُوذُ بِهِ سِوَاكَ عِنْدَ حُلُولِ الْحَادِثِ الْعَمَمِ

ويعود لمخاطبة نفسه قائلاً:

يَا نَفْسُ لَا تَقْنَطِي مِنْ زَلَّةٍ عَظُمَتْ إِنَّ الْكِبَائِرَ فِي الْعُفْرَانِ كَاللَّمَمِ

ويتهل إلى الله عز وجل قائلاً:

يَا رَبِّ وَاجْعَلْ رَجَائِي غَيْرَ مُنْعَكِسٍ لَدَيْكَ وَاجْعَلْ حِسَابِي غَيْرَ مُنْخَرِمٍ

هي نداءات ثلاثة في القسم الأخير من البردة نداء خصّ به الرسول الشفيع ﷺ، ونداء خصّ به النفس الآثمة، ونداء خصّ به الله الذي هو ملاذه الأخير، فتجمع خير الدنيا والآخرة وتتغلغل في باطن الشاعر لنقرأ قصة النفس في هذا الصّراع قصة البردة بكاملها ... فلعلّه يشفى من مرضه ولعلّه يبرأ من علته.³ إن صهر البلاغي العربي والمتخيل السردى الرّمزي والصوفي في أسلوب البردة تعبيراً عن تجربة شعريّة بأبعادها الدنيوية والذاتية هو الذي أعطى البردة تفرّدها الأسلوبية ومنحها قيمةً فنيّةً وتداولاً واسعاً بين عموم المتلقين.

وبعد تحليل أقسام الخطاب الكبرى وأساليبها المؤلفة لها سنحاول إظهار بعض الملامح الأسلوبية في بناء العبارة الشعريّة لقصيدة البردة من خلال (الذكر والحذف والتقديم والتأخير وأسلوب الالتفات في بنية ضمائر النص...).⁴

أولاً: الحذف بين الانزياح الأسلوبية وجمالية التلقي في البردة:

¹ زكي مبارك: المدائح النبوية، ص: 108.

² ديوان البوصيري، ص: 200.

³ محمود علي مكي: المدائح النبوية، ص: 113.

تجلى الحذف في البردة كملمح أو سمة أسلوبية في تركيبها الشعري، وظاهرة الحذف (الفراغ النصي) تتمثل في انحراف استعمال اللغة الأدبية الناقصة عند قياسها بالنسبة للنظام اللغوي على مستوى المفردة والجملة والخطاب الشعري ككل، ولا وجود لحالة يكون فيها القول بحذف عنصر من بنية دون أن يناظر ذلك بنية يوجد فيها ذلك العنصر، وبالتالي فإن التَّعْرُفَ على حالات الحذف يكون بمقارنة بنية ناقصة ببنية تامة، توافقها وتَرْجَع إليها مع القرائن المتعددة الدالة على المحذوف، ويُجَعَل من هذا الملمح عنصراً يوجّه الكلام إلى معانٍ شعريّةٍ عديدةٍ « ولا قَوَامَ للحذف إلا بالمخاطب وكذا الشأن بالنسبة إلى سائر ما يأتيه المتكلم في كلامه، وليس للمخاطب دورٌ فعليٌّ في نشأة الكلام فهو لا يشاطر المتكلم في التلّفظ به، وله مع ذلك دور حاسم في توجيه صياغة الكلام إلى وجهةٍ دون أخرى، من ذلك أن للمخاطب المتزلة المحورية في عملية الحذف، فالتكلم لا يحذف إلا ما كان معلوماً غير مُلبسٍ عند المخاطب، ومتى عَلِمَ المخاطب ما يعني»¹.

فالتحليل الأسلوبي لا يقف عند وصف بنية التركيب في الخطاب الأدبي بل يتتبع طرق الاستعمال الفني المتنوعة عن قواعد النظام اللغوي في أشكال تعبيرية كالتقديم و التأخير و الحذف و غيرها .

فلكل شكل فيها ملمح أسلوبي ذو دلالة خاصة بتركيبه ضمن النسق اللغوي للخطاب وله أثر فني، ودور المتلقي في اعتبار المحذوف و تأويله(ملء الفراغ النصي) يقوم على تقدير المحذوف و تحليل المعنى الذي يغير عملية الحذف في التشكيل الشعري؛ ذلك أنه لا يمكن تحليل الحذف بعلم المخاطب، بل ينبغي ربط ظاهرة الحذف بسياق المعاني الذي تحدث فيه تنوعاً و ثراءً لتأويل المخاطب، و يجعل من الحذف عنصراً يوجّه الكلام إلى معانٍ فنيةٍ متعددة، و هو: «بابٌ دقيق المسلك، لطيف المآخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق و أتم ما تكون بياناً إذا لم تبين»².

فالحذف - إذن - أمر مقصود من طرف المرسل، قصد استثارة المتلقي، وإيقاظ ذهنه، ممّا يجعله يشارك في إنتاج الرسالة و إعطائها دلالتها، وذلك من خلال فهم السياق، و من ثمة يملأ المتلقي الفراغات التي يحتويها النص فتكتمل الرسالة.

¹ محمد الشاوش: أصول تحليل الخطاب، المؤسسة العربية للتوزيع، تونس، ط1، 2001، 2/ 1136.

² الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحق: محمد ألتنجي، دار الكتاب العربي، بيروت - لبنان، ط: 01، 1425هـ - 2005م، ص: 106.

والأصل في المحذوفات جميعها على اختلاف ضروبها أن يكون في الكلام ما يدل على المحذوف، فإن لم يكن هناك دليل على الحذف فإنه لغو من الحديث لا يجوز بوجهه، و لا تكاد تخلو الجملة من الجمل من الحذف، و قد يكثر استخدامه، و تتنوع مظاهره من جملة إلى أخرى من النص الواحد بقدر تقدّم النص، و اتّضح جوانب الموضوع المدروس بسبب دلالة بعض المذكور على بعض المحذوف إلى حدّ يصبح معه الحذف عملية آلية لأنّ: «الأصل في المحذوفات جميعها على اختلاف ضروبها أن يكون في الكلام ما يدلّ على المحذوف، فإن لم يكن هناك دليل على المحذوف، فإنّه لغو من الحديث لا يجوز بوجهه و لا بسبب»¹.

و يرى علماء البلاغة أنّ الحذف إذا عوضه الذّكر فسد الكلام، يقول ابن الأثير: «و من شرط المحذوف في حكم البلاغة أنّه متى أظهر صار الكلام إلى شيء غث، لا يناسب ما كان عليه أوّلاً من الطّلاوة و الحسن»².

كما يُعدّ الحذف عنصراً من عناصر تحقيق الدلالة، وقد اهتم كل من النحاة و البلاغيين به كل حسب حاجته له، فالجملة عندهم تتكون في نواتها من مسند و مسند إليه، و تضاف إليها عناصر أخرى تؤدي وظائف مخصوصة، وبذلك فإنّ عدم ذكر أي واحد من ذلك يعني وجود حذف، وعلى المتبصّر أن يبحث عن علّة الحذف البلاغية أو النّحوية، وأمثلة ذلك في العربية كثيرة، فهناك حذف في جزء من الكلمة نحو: "لم يك"، وهناك حذف في حروف المعاني في قوله تعالى: ﴿تَاللّٰهِ تَفْتُوْا تَذَكَّرُ يُوْسُفَ﴾³، والتقدير لا تفتأ، وحذف المبتدأ نحو قوله تعالى: ﴿وَمَا أَدْرٰنٰكَ مَا هِيَهٗ نَارٌ حَامِيَةٌ﴾⁴ و التقدير:

هي نار، ومن أمثلة الحذف أيضا حذف الفعل، فإنّ سأل أحدهم من جاء؟ و أجاب آخر فقال: عليّ؛ حيث حذف المسند (الفعل) و هو "جاء"، و الحذف أدّى معنى الإيجاز.⁵

ويقول محمد عبد المطلب: «وأولى التّحويلات التي تصيب الدوال هي (الحذف) واختيار (المصدر) للتعبير عن هذه الحالة، إذ الهدف من هذا الاختيار هو استحضر المبدع إلى الصياغة؛ لأنّ

¹ ينظر: ضياء الدين ابن الأثير: المثل السائر، 1/ 62.

² المصدر نفسه، 62/1.

³ سورة يوسف، الآية: 85.

⁴ سورة القارعة، الآية: 10، 11.

⁵ ينظر: صائل رشدي شديد: عناصر تحقيق الدلالة في العربية، دراسة لسانية، الأهلية، عمان- الأردن، ط: 04، 2004م، ص ص: 130، 131.

الحذف على الحقيقة ليس صفة للدال، وإنما صفة لمن يقوم بفعل (الحذف) وهو المتكلم¹، فمن شأن المبدع أن يكثر الحذف في المواضع التي يريد لها سواء كانت بوعيه أم بدون وعي، وعلى المتلقي أن يصوغ أو يستبطن هاته المحذوفات جميعها بشرط أن يكون المبدع في مستوى الإبداع الذي يرغب المتلقي أن يصل إليه.

ويقول محمد العمري أن: «القول بالمعاني النفسية يفقد السند المعرفي؛ لأنه إما أن يكون "ضروريا" فيستوي في معرفته جميع العقلاء، وهذا ما لم يقع، وإما أن يكون "مكتسبا" فالواجب إقامة الدليل عليه»²، فالمعاني النفسية لها أهمية كبيرة لا بد أن تُتَّوَجَّحَ بسند معرفي يكون مشترك بين عموم المتلقين، ولا بد على المبدع أن يوفر هذا الشرط في إبداعه؛ لأن المتلقين مختلفون كل حسب ثقافته وأفق تلقيه.

ويمكن تصنيف المحذوفات حسب مراحل عديدة وقد اخترنا منها التصنيف الذي اقترحه ابن جني والقائم على طبيعة العنصر المحذوف بحسب كونه:

«- صوتا من قبيل الصوامت أو الصوائت "أي جزء من كلمة"، أو من قبيل حروف المعاني كالتشبيه والتعديّة والنداء...، تدعو في كليهما الضرورة الشعرية والمعاني الثانوية التي ينتجها عنصر الحذف في بنية التركيب.

- كلمة أو مفردة لها محل تركيب في نسق الجملة سواء من ركني الإسناد أو متعلقات المسند .
- جملة لها محل تركيب أو كلاما مستغنيا "حذف جملة جواب الشرط وجواب القسم"³.
على أننا لن نتوقف عند حذف غير الجمل إلا ما يكفي من بيان تكامل نظام المحذوفات و تناسقه في البناء الشعري للبردة.

و أضيف أيضا أن المتلقي يمثل جانبا مهما من جوانب عملية التكلم، فقصيدة البردة موجهة إليه في الأساس، كي يتفكر و يعمل عقله و مشاعره فيها، ولاشك أن القصيدة تكتسب حياتها من خلال المتلقي سواء القارئ لها أو المستمع إليها، إذ هو الذي يفك شفراتها، ويملأ فراغاتها النصية و الانحرافات الموجودة فيها و يستخرج ما فيها من دلالات و بني عميقة، إذ أن كل متلق يفسرها حسب ثقافته وأفقه و معرفته بعالم الشعر و سياقه، ذلك الأفق الذي يمكنه من إدراك ما في القصيدة

¹ ينظر: محمد عبد المطلب: البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، الإسكندرية - مصر، ط: 1997، م: 01، ص: 215.

² محمد العمري: البلاغة العربية، أصولها و امتدادها، إفريقيا الشرق، المغرب، 1999 م، (دط)، ص: 316.

³ ابن جني: الخصائص، تحق: عبد الحميد هندواي، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط: 01، 1421 هـ - 2001 م، 158/1.

من أفكار ومبادئ بل وجماليات أيضا، كما يمكنه من ملء الفراغ الكامن بين عناصر القصيدة على وجه الخصوص، وربما تبرز مهمة المتلقي هنا أكثر.

ومن هنا فإن قضية الحذف من أهم وسائل التماسك النصي، التي تبرز أهمية المتلقي، إذ هو الذي يدرك عبر آفاه القرائية الكثيرة مواضع الحذف و كيفية قيامه بوظائف إبلاغية و بلاغية متعددة. لكننا سندرس ظاهرة الحذف في أسلوب البردة من خلال علاقته بالانزياح الأسلوبي و جمالية التلقي:

إن دراسة الانزياح الأسلوبي هو ظاهرة تعتمد على الخروج عن النمط المثالي للأداء، وتتبع مظاهره في شعر البوصيري الذي يتراح في أسلوبه عن النمط المعهود بحثا عن تركيب غير عادي يوائم بين نفسه وأدائه الفنية، ولو أدى ذلك إلى الإحلال ببنية الكلمة أو نظام الجملة.

إن البوصيري يتراح في اختيار الألفاظ وتوزيعها وترتيب أجزاء الجملة لغايات فنية وجمالية انحرافاً يسبب للمتلقى هزة غير متوقعة، فهو يواجه الواقع (الحياة) من خلال اللغة بنفس كبيرة، ويميل للأساليب والألفاظ التي فيها شيء من الغرابة أو الصعوبة؛ وذلك نظرا لامتلاكه معجما لغويا ثريا وكبيرا ينحرف به إلى دلالات كثيرة، وفي مواقع متفرقة، فنلاحظ الانزياح في الصامت أكثر ما تدعو إليه ضرورة الإيقاع الشعري؛ لأنه مرتبط بالنسق الإيقاعي وليس بالبنية المعنوية، رغم تأثيره على دلالة الوحدة، ومثال ذلك قوله:¹

وَالطُّفُ بَعْبِدِكَ فِي الدَّارَيْنِ إِنَّ لَهُ صَبْرًا مَتَى تَدْعُهُ الْأَهْوَالُ يَنْهَزِمِ

تضمن الشطر الثاني من البيت حذفاً في لفظه "تدعه" وتقدير الكلام "تدعهو"؛ لأنه سبق بأداة شرط جازمة، فحذفت "الواو" لأجلها، وفي هذا يقول المبرد في باب ما يختار فيه حذف الواو والياء من الهاءات: «اعلم أنه إذا كان قبل هاء المذكر ياء ساكنة، أو واو ساكنة، أو ألف ساكنة كان الذي يختار حذف الواو والياء بعدها؛ وذلك لأن قبلها حرف لين وهي خفية، وبعد حرف لين، فكروها اجتماع حرفين ساكنين كلاهما حرف لين ليس بينهما إلا حرف خفي،...، واعلم أن الشعراء يضطرون فيحذفون الياء والواو، ويُيقون الحركة؛ لأنها ليست بأصل كما يحذفون سائر الزوائد».¹

¹ الديوان، ص: 200.

¹ أبو العباس محمد بن يزيد: المقتضب، تحق: حسن حمد، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط: 01، 1420هـ - 1999م، 292/1.

ولعلّ هذا ما ينطبق على قول البوصيري الآن، فقد حذف الواو للضرورة الشعريّة تجنباً للثقل، وكذلك لالتقاء حرفين لينين وحذف إحداهما وهو حرف الواو، فأدّى هذا الحذف دلالة الترجي ومناجاة الله سبحانه وتعالى، تجنباً لأهوال يوم القيامة، ومثله:¹

لَوْ نَاسَبَتْ قَدْرَهُ آيَاتُهُ عَظْمًا أَحْيَا اسْمُهُ حِينَ يُدْعَى دَارِسَ الرَّمَمِ

لم يذكر الجار والمجرور (به) بعد الفعل "يُدعى" واكتفى بذكر الضمير المتعلق أو المتصل بالفاعل "اسمه" واستتر فيه.

ودلالة هذا الحذف الإيماء بفاعلية السّر المحمدي في بعث الحياة الرُّوحية في ميت العظام المادية. ومثل هذا الحذف جاء متوفر بكثرة في البردة، مؤدياً دلالات مختلفة، ولعلّ الدلالة المنفق عليها هي تأدية الإيقاع الموسيقي الجذّاب وعلى القارئ أن يتنبّه لهذا النوع من الحذف؛ لأنّ هذا الانحراف في الإيقاع الموسيقي أصبح بمثابة السّمة الأسلوبية التي تساعد في كشف شخصيّة البوصيري خلف قناع اللّغة أو خلف معجمه اللّغوي.

فظاهرة الانزياح الأسلوبي تدل على أنّ هناك أصلاً تمّ الانزياح عنه، فما المقياس الذي على ضوئه يعدّ الأسلوب متراحاً وتُعرفُ درجة انزياحه؟

إنّ المستوى العادي للغة الذي تستعمل فيه وفق النّمط المثالي المألوف المتواضع عليه وتستعمل فيه الكلمات في معناها الأصلي هو الأساس الذي يقاس عليه الانزياح الأسلوبي، وتعرف درجة انحرافه.

فالإستناد إلى مستويات اللّغة العادية في قياس الانزياح ليس على إطلاقه بل ينبغي الاستناد إلى مستويات اللّغة العادية المعاصرة للآثار الأدبية المدروسة، وليس إلى مستويات من عصور بعيدة، بمعنى أن يقاس انزياح النّص الأدبي إلى ما يعاصره من مستوى الكلام العادي.

ولعلني أرى بأنّ الانزياح الأسلوبي له أثر كبير في الدّراسات التّقديّة، إذ أنّ رصد ظواهره يساعد النّاقّد على قراءة النّص قراءة استبطانية تعتمد على العلاقات بين بني النّص داخل العمل الأدبي وما لذلك من أبعاد دلالية وإيحائية بعيداً عن الانطباعات والتفسيرات الشّخصية، ممّا يساعد على الخروج بالدّراسة التّقديّة عن المباشرة والتقريريّة.

إنّ الانزياح الأسلوبي ينمي مهارات الشّاعر على إبداع أساليب جديدة، تستعمل فيها اللّغة استعمالاً غير مألوفة، فنجاح الشّاعر في توليد أساليب جديدة يساعده على تشكيل لغته تشكيلاً

¹ الديوان، ص: 193.

يمكنه من التعبير عن إحساسه ورؤاه بأساليب ذات أبعاد دلالية وإيحائية، خالية من الوضوح والابتدال.

وكما كان لظاهرة الانزياح الأسلوبي أثر على الدراسات التقديية وعلى الشاعر، فإن لها أثرا على المتلقي؛ لأن كسر رتبة النظام اللغوي يشحن المتلقي بطاقة انفعالية حين يصطدم فجأة بما لا يتوقع وما لم يتربى عليه ذوقه؛ ولذلك نظر اللغويون إلى لغة الشعر نظرة خاصة فأجازوا ما لا يجوز لغويا ونحويا، وذلك تحت اسم "الضرورة الشعرية". بمعنى يجوز للشاعر ما لا يجوز لغيره.

وأعتقد أنه ليس لكل انزياح أسلوبي أثر جمالي وقيمة فنية؛ لأنه قد توجد بعض الإنزياحات تُعدُّ من المستوى العادي للغة، وهذا ما نراه في حذف الصامت، فلو تتبعنا نص القصيدة لوجدناها مليئة بهذا النوع من الإنزياحات، لكن ليس كلها ضروري فقد توجد حالات تخالف القاعدة النحوية، وقد تكون حالات عكس ذلك، ولكنني أرى أن المتلقي وحده قادر على إبداع أو تأويل انزياحات وفق ما تقتضيه ثقافته الشخصية، لكن ليس شرطاً أن تكون صحيحة في أغلب الأحيان، فقد يكون انحراف في هذا الموضوع وقد يكون عبارة عن مستوى عادي للغة في موضع آخر.

وإذا كنا قد استخرجنا بعض الإنزياحات المتعلقة بالصوامت، فإن البوصيري قد تطرق إلى حذف مفردة أو كلمة بكاملها، مثلما نجد يقوم بحذف الفاعل في قوله:¹

أَمِنْ تَذَكَّرِ جِيرَانَ بِيْذِي سَلَمٍ مَزَجَتْ دَمْعًا جَرَى مِنْ مُقَلَّةٍ بِيْذِي

ورد الحذف في الفاعل الذي جاء بعد المصدر "التذكر" والتذكر ضد النسيان وكلمة "جيران" جاءت مفعول به حلت محل الفاعل المحذوف، وهذا ما يؤكد الزركشي في مواضع حذف الفاعل بقوله: «إذا بُنيَ الفعل للمفعول فإنه يحذف مباشرة»².

والأصل في الكلام "أمن تذكرك جيرانا بذي سلم".

وعلى مستوى الإيقاع حقق هذا الحذف دلالة يؤديها التساؤل الذي طرحه البوصيري عن سبب دمعه الجاري وشدة بكائه، هل هو راجع إلى تذكر الجيران بذي سلم؟ أو إلى هبوب الريح ولمعان البرق من جهة كاظمة؟ وكاظمة كما ذكر الأزهري طريق إلى مكة¹ وهي حاليا تقع في العراق.

¹ الديوان، ص: 190.

² بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي: البرهان في علوم القرآن، تحق: أبو الفضل إبراهيم، دار المعرفة، بيروت - لبنان، ط: 02، 1391هـ -

1972م، 3/143.

¹ ينظر: شرح خالد الأزهري، ص: 04.

فالبوصيري عندما ذكر الرّيح كان في ظنّه أنّه مع هبوبها تحمل معها روائح محببه إليه، فهذا الاستفهام جاء لأجل التعليل وإزالة الحيرة التي انتابت الشّاعر، فطبيعته ونفسيته وراء اختيار هذا النوع من الألفاظ، فهو لا ينظر إلى الممدوح فقط؛ لأنّ صورة المتلقي تتراءى أمامه ولا تغيب عنه، فالمتلقي هو الغائب الحاضر.

وهناك مظهر آخر من مظاهر انزياح البوصيري في اختيار الألفاظ، فهو يفاجئ المتلقي بشيء آخر، حيث يستخدم ألفاظ الحبّ في المدح ويستعمل ألفاظ الغزل والنّسب، وهذا ما رأيناه في مطلع قصيدته، فإذا توقف المتلقي وهو يقرأ المطلع فقط، فإنّ ذهنه يذهب إلى أنّه يمدح أو يتغزل بامرأة وهذا ما توحى به مقدمته النّسيبيّة، ولعلّ هذه ميزة تميّز بها وهو خروجه عن النّمط المألوف؛ حيث قام باستبدال المقدمة الطلليّة بمقدمة نسيبيّة غزليّة.

ولحذف الجملة نصيب في بردة البوصيري، حيث قام بحذف جملة جواب الشرط في قوله¹

مِثْلَ الْعَمَامَةِ أَنِّي سَارَ سَائِرَةٌ تَقِيهِ حَرًّا وَطَيْسٍ لِلْهَجِيرِ حَمِي

إنّ الصياغة الشعريّة أتاحت للشّاعر الاستغناء عن إتمام جملة جواب الشرط وتقدير السّياق "أنى سارَ فهي سائرةٌ معه"، وجمع المحذوفات في هذا البيت نجد مكونات الشّطر اللفظيّة كالآتي: "هُوَ مِثْلُ الْعَمَامَةِ أَنِّي سَارَ فَهِيَ سَائِرَةٌ مَعَهُ"، فإذا تقدّم على الشّروط أو اكتنّفه ما يدلُّ على الجواب وجب حذفه، حيث يجب الحذف إذا كان الجواب معلوماً، دون أن يكون الدليل عليه جملةً مذكورةً في الكلام متقدّمةً لفظاً وتقديرًا²، مثلما جاء به البوصيري هنا.

كما لحذف جملة القسم مكان في القصيدة في قوله³:

اسْتَغْفِرُ اللَّهَ مِنْ قَوْلٍ بِلا عَمَلٍ لَقَدْ نَسَبْتُ بِهِ نَسْلاً لِدِي عُقْمٍ

فالحذف متعلق هنا بجملة القسم، إذ السّياق هو: "والله لقد نسبتُ"، والملاحظ على حذف الجملة أنّه لم يؤثّر في السّياق العام ولم يحدث خللاً يغيّر من اختيار البوصيري لمعجمه اللّغوي، فيعتبر السّياق القرين الوحيد لإدراك أسلوبه.

¹ الديوان، ص: 194.

² طاهر سليمان: ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، الدار الجامعية، الإسكندرية - مصر، 1999م، ص: 286.

³ الديوان، ص: 192.

فالمتكلم لم يلجأ إلى الحذف ليحقق خلافاً ما في النص، بل العكس؛ إذ أن الحذف جماليات وأغراضاً كثيرة، ومع هذا لم يُترك أمر الحذف لقائل النص ليفعل به ما شاء، بل وُضعت ضوابط وشروط تحكم هذه الظاهرة، ونظراً لكون هذه الظاهرة ليست مرتبطة بلغة دون أخرى، فقد التقى رأي علماء العربية مع غيرهم من علماء اللغة حول وضع شرط للحذف على درجة كبيرة من الأهمية وهو ضرورة وجود دليل على المحذوف¹.

وبهذا يمكن أن أقول بأن البوصيري ليس رجلاً ساذجاً بل كان رجلاً ذكياً فطناً، فكان متقلب الشخصية، حيث نراه بسيطاً في شعره الاجتماعي، يقظاً في مديحه النبوي، يختار ألفاظه بدقة وحذر احتراماً للمقام الذي هو فيه، فشخصيته الطاغية على شعره بشقيه قد أصبحت إحدى السمات الأسلوبية في شعره، وهي بمثابة البصمة الأسلوبية التي امتاز بها عن غيره من الشعراء المعاصرين له.

ثانياً: التقديم و التأخير وعلاقته بالانزياح الأسلوبي في البردة.

تمهيد: نظرة عامة حول التقديم و التأخير:

يعتبر التقديم و التأخير في ترتيب العناصر اللغوية في الخطاب الأدبي من أكثر مباحث التركيب تحقيقاً للانزياح فهو يقع بؤرة مباحث الأسلوبية الدائرة حول التركيب. (و يمثل التقديم و التأخير واحداً من أبرز مظاهر العدول في التركيب اللغوي ليحقق غرضاً نفسياً و دلاليًا يقوم بوظيفة جمالية باعتباره ملمحاً أسلوبياً خاصاً، و يتم عن طريق كسر العلاقة المألوفة بين المسند و المسند إليه، و في الجملة ليضعها في سياق جديد وعلاقة مميزة)².

فيكون للمتقدم من الكلام دور في النص على مقتضيات المقامية، في التواصل الأدبي أي دوره المتنوع لاستعمال الصيغة الفرعية التي وقع اختيارها معجماً و إعراباً و ترتيباً للمتأخر دور التأكد من حصول المستلزمات أي تحقق القصد والدلالة، ذلك أن: « دور التقديم و التأخير يتجاوز مجرد رد الفروع إلى الأصول إلى مباحث تتعلق بالفروق المعنوية الحاصلة عن الانتقال من البنية الأصلية إلى البنى المتفرعة عنها بواسطة التصرف في رُتب العناصر في اللفظ، و لئن كانت هذه الظاهرة لا تنال من الأدوار النحوية المتعلقة بالمحلات الإعرابية فإن لها دوراً حاسماً في تحديد المعنى الحاصل من الجملة،...»

¹ صبحي إبراهيم الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية و التطبيق - دراسة تطبيقية على السور المكية - دار قباء، القاهرة - مصر، ط: 01، 1431هـ - 2000م، 207/1.

² راشد بن هاشل الحسني: البنى الأسلوبية في النص الشعري، دراسة تطبيقية، دار الحكمة، لندن، ط: 01، 2004م، ص: 233.

وهو ما تناولته بعض الدراسات الحديثة في مباحث اعتبرت لها وظائف دلالية و أخرى إعرابية و أخرى تداولية¹.

وقد ألمح إلى ذلك النُّحاة و البلاغيون كسيبويه و الجرجاني و جعل صاحب المثل السائر للتقديم و التأخير ضربين²:

فالأول: يختص بدلالة الألفاظ على المعاني و لو أحر المقدم و قدم المؤخر لتغير المعنى.

و الثاني: يختص بدرجة التقدم في الذكر، لاختصاص بما يوجب له ذلك و لو أحر لما تغيّر المعنى، بينما الثاني يمثّل البنية الأصلية الخاضعة للنظام اللغوي، و الأول البنية المتراخية لتحقيق شعريّة العبارة في مقام التّداول.

و بعد إحصائنا للانزياحات الأسلوبية المتعلقة بتوزيع و اختيار الكلمات في البردة وجدنا هذه الظاهرة متوفرة على الترتيب التالي:

1- التقديم و التأخير بين ركني الجملة.

2- التقديم و التأخير بين أركان الجملة و متعلقاتها .

3- التقديم و التأخير بين متممات الجملة.

و لعلنا ركّزنا النّظر على النوع الثاني، وهو: التقديم و التأخير بين أركان الجملة و متعلقاتها حيث يتصرّف البوصيري في تشكيل أساليبه فهو لا يخضع لقواعد ثابتة مستقرة وهذه هي نواة الخطاب في شعره، لذا تجده يتصرّف في أدائه الفني ولا يعبأ أحياناً بنظام ترتيب الكلمات و توزيعها على النّمط المعهود، فيقدّم المفعول به على ركني الجملة من غير مسوغ أو استفهام أو من غير وجود فضاء تعلقي، فقد ورد في البردة تقديم المفعول به على الفاعل، وفي هذا يرى ابن جني: «أنّ تقديم المفعول به يكون على ضربين:

أحدهما: تقديم المفعول على الفعل الناصبة تقديم يقبله القياس، ويمثّل له بقولهم زيذا يضرب عمر- وهذا الضرب لا يوجد في القصيدة في الغالب الأعم- **والضرب الثاني:** تقديم المفعول به على الفاعل¹ فهذا موجود في القصيدة في هذا المثال²:

لَوْ نَأْسَبَتْ قَدْرَهُ آيَاتُهُ عَظْمًا أَحْيَا اسْمُهُ حِينَ يُدْعَى دَارِسَ الرَّمَمِ

¹ محمد الشاوش: أصول تحليل الخطاب، 1/ 526.

² ابن الأثير: المثل السائر، 1/ 20.

¹ ابن جني: الخصائص، تحق: عبد الحميد هندائي، دار الكتب العلميّة، بيروت- لبنان، ط: 01، 1421هـ-2001م، 158/1.

² الديوان، ص: 193.

لقد تمّ تقديم المفعول به "قَدْرُهُ" للفعل "نَاسَبَتْ" على الفاعل "آيَاتُهُ" دون حدوث فضاء تعليلي بين الفعل والمفعول به، والمقصود بالفضاء التعليلي أنه لا توجد كلمات تحول بين الفعل والفاعل والمفعول.

ويمكن إعادة ترتيب الكلمات وإزالة الانزياح الأسلوبي بقولنا: لو ناسبت آيَاتُهُ قَدْرُهُ عَظْمًا. فالدلالة التي يؤديها هذا البيت هو **التخصيص**، فقد مزج بين قدره وآياته، فقدره عليه الصلوة والسلام يدلُّ على كمال قربه لله تعالى، وأن آياته هي أعلام على نبوته، ومثل هذا النوع من التقديم والتأخير كثير في البردة؛ حيث يُظهر البوصيري المرونة في توزيع الكلمات والجمل، ويبدو للمتلقى وكأنَّ له مطلق الحرية ولا يهمله ذلك مادام يحقق الدلالة المطلوبة.

إنَّ هذا التصرف في توزيع الكلمات يجعلنا نرى بأنَّ البوصيري يواجه الواقع من خلال اللغة بنفس كبيرة، كما قلنا سابقاً، ويُتعب متلقيه، لذا نجده يتصرّف في أدواته الفنيّة ويتزاح عن النمط المعهود بحثاً عن تركيب غير عاديٍّ ممَّا يعكس ذاته ونمط تفكيره وأحاسيسه وانفعالاته.

وهو لا يسير على نمط واحد من الانزياحات الأسلوبية المتعلقة بالإيقاع، فهو يتزاح بالتركيب من أجل الإيقاع الموسيقي وتكوين الأثر الصوتي.

ومن مظاهر مساهمة انزياح المستوى التركيبي في الإيقاع، أنّه يتزاح في تركيب شطر بيت بالتقديم والتأخير يلتزم نفس التركيب في الشطر الثاني؛ بحيث يحدث تقابل في تركيب شطري البيت ممَّا يؤدي إلى خلق نغمة موسيقية متميزة تقوم على التماثل التركيبي التام بين صدر البيت وعجزه.

أنظر إلى قوله:¹

فَمَا لِعَيْنَيْكَ إِنْ قُلْتَ أَكْفَا هَمَّتَا وَمَا لِقَلْبِكَ إِنْ قُلْتَ اسْتَفَقَ يَهُمُّ

يبدو التقابل في تركيب الشطرين على النحو التالي (مثلما ذكرنا في الفصل الثاني ص: 33)

ما	لعينيك	إن	قلت	اكففا	همتّا
ما	لقلبك	إن	قلت	استفق	يهمّش

وممَّا يجدر الإشارة إليه أنّ الانزياح في التوزيع يؤدي أحياناً إلى غموض في شعر البوصيري، فينشغل المتلقي بفك طلاسم أو شفرات الأسلوب، ذلك أنّ بعض الأساليب الغامضة ليس لها دلالة

¹ الديوان، ص: 190.

فنية، إذ ليس لكل انزياح أثر جمالي، ولهذا الأسلوب وسائل يستعين بها، وغايات يهدف إليها، فهو لا يحدثُ عبثاً، إنّما هو مقرون بفكر المخاطبِ ونفسه من جهة، وبنفس المخاطب من جهة أخرى فحسب ترتيب الأفكار في ذهن الباث يترتب كلامه، ومهمة الأسلوب أن يكشف عن السمات الأسلوبية التي يحققها الأسلوب.

وفي ختام الحديث عن الانزياح في الاختيار والتوزيع في شعر البوصيري يطراً التساؤل التالي: ما هو سر بقاء وانتشار البردة بين العوام والخواص؟ أمهي راجعة إلى الإلهام والعبقرية في الظاهرة الشعرية الإبداعية؟ أم هي راجعة إلى خصائص الأسلوب التي تبرز براعة الشاعر فيها؟ إنّ التصرف في الأسلوب عملية واعية تقوم على اختيار أدوات اللغة وتوزيعها واستغلال طاقاتها عن وعي وإدراك، فالذات وحدها المهمة لكل هذه الاختيارات والتوزيعات وفي مختلف السياقات والأنماط، فهي قوة تلهم الشاعر وتمكّنه من الإبداع مثلما نجد المغناطيس الذي يجذب قطع الحديد بقوة متصلة به، فالشاعر الملهم قد لا يملك وعيه وهو يبدع قصائده، ويبدو أنّ هناك خيطاً رقيقاً ينظّم العلاقة بين الوعي واللاوعي.

ثالثاً- بنية الضمير بين الحضور والغياب (الالتفات) وعلاقتها بالانزياح الأسلوبية في البردة.

تمهيد: بنية الضمير في القصيدة:

إنّ بنية الضمير تمثل إحدى البنى الأساسية في تركيب الخطاب الشعري بالإضافة إلى زمن ومكان الخطاب، وأنّ تكرار الضمير بأنواعه (متكلم/ مخاطب/ غائب) وبأشكاله المتعددة كالإسناد والاستتار والصورة، وداخل الخطاب تتميز معاني التصريف التي يعبر عنها الضمير وهو عموم الحاضر والغائب دون الدلالة على خصوص الغائب والحاضر الذي يحددتهما مقام التخاطب، في الإحالة ضمن نظام التخاطب.

وإنّ انفتاح الأنا الشعرية للبوصيري على ذاتها وعلى الآخر المخلص بفضائله وعوالمه أدّى إلى اتساع رقعة الضمائر رغم محدودية الأشخاص الذين تحيل عليهم في ثراء العدول على مقتضى ظاهر الاستعمال، وتلك تقنية لجأ إليها البوصيري في برده أضفت عليها حركية في تعدد الضمائر وتداخلها جعلتها في منأى عن الرتابة؛ لإنتاج دلالات متعددة كشأن تعظيم المخاطب وإيجاءات رمزية للخطاب الشعري فاشتغل على جملة متينة من الضمائر مازجاً المفرد المتكلم بالمفرد المخاطب، وضمير الغائب المفرد بالجمع الغائب، الأمر الذي أثرى الخطاب خطاب البردة، من حيث وظائف ضمائره المتنوعة والمتعددة لتمتاز في المونولوج (التجريد) والسرود والوصف، في نسق شعري صنع البردة رغم طولها.

ف نجد البوصيري يوظف ضمير الدال عليه في تجربته مرّةً بصيغة المفرد المخاطب، ومرّةً بصيغة المفرد المتكلم، ويفسح المجال لاختيارات أسلوبية متعدّدة شأن التّكلم عن الغائب حين يسعى لإعطاء البردة بعداً سردياً ملحمياً، أو المفرد المخاطب لاستحضاره مقامه في الوصف و الإشارة.

ونجد يوسف أبو العدوس قد لخص ذلك بقوله: «هو التعبير عن معنى بطريق من الطرق الثلاث التي هي التكلم والخطاب والغيبة، بعد التعبير عن ذلك المعنى بطريق آخر من الطرق الثلاث، بشرط أن يكون التعبير الثاني على خلاف ما يقتضيه الظاهر و يترقبه السّامع ويشترط في الالتفات* أمران :

- وجود تعبيرين يستخدم في ثانيهما طريق مغاير لطريق الأوّل
- مخالفة التعبير الثاني مقتضى ظاهر الكلام و مترقب للسّامع»¹.

والالتفات (كأسلوب شعري متميز قد حظي في الدّراسات البلاغية بمستوى حجم البلاغة نفسها بما لقيه من اهتمام، وما أثاره من نقاشات وما أضافه من جماليات، وكذلك يعتبر أسلوباً وفناً أسراً وأداةً لاكتشاف الرؤيا التي يصدر عنها الشّعْر بوصفه يعتمد على التّمويه والتّضليل والالتواء وبذلك وُصِفَ بالعدول، وعُدَّ من صميم الانزياح لشموليته على بنية التباسية تضليلية يشترك في تكريسها كل من المعمار والأسلوب والدلالة، ويتم ذلك كله بلغة شعريّة، وتلك هي صناعة الشّعْر التي ارتأت التّعامل مع الالتفات بأساليب ملتوية تتعلّق بتبادل مواقع الضمائر بما تحدّثه من أثر في نفسيّة المتلقي)²؛ لأن للالتفات قيم جمالية وفنية، إذ أنّه يفاجئ المتلقي بغير ما يتوقّع، وفي ذلك إيقاظ للمتلقي وإبعاد له عمّا قد يصيبه من ملل، فهو يتيح للشّاعر التّنوع بين الصيغ التركيبية المختلفة والتمييز بين ما لها من خواص، ويبدو أنّ هذه الخواص التركيبية هي التي جعلت الكثير من علماء البلاغة يُدرجون الالتفات ضمن موضوعات علم المعاني بدلا من علم البديع، ولا يهمننا هنا من التفاتات البوصيري إلاّ ما كان منها مثار نقاش لدى النّقاد والمدوّقين، ويأتي في مقدمتها ما قاله:²

وَأَثَبَتَ الْوَجْدُ حَطِيَّ عِبْرَةً وَضَنِيَّ مِثْلَ الْبَهَارِ عَلَى خَدَيْكَ وَالْعَنَمِ

* ينظر: في تعريف الالتفات لغة و اصطلاحاً إلى: ابن منظور: لسان العرب مادة (لفت)، والزركشي: البرهان، تحق: أبو الفضل إبراهيم، دار المعرفة، بيروت - لبنان، ط: 02، 1391هـ - 1972م، 3/341، وأبو منصور التنّالبي: فقه اللغة وأسرار العربية، تق: محمد إبراهيم سليم، مكتبة القرآن، القاهرة - مصر، 1997م، (دط)، ص: 275، و ابن رشيق: العمدة، 1/380، وأبو الفرج قدامه بن جعفر: نقد الشعر، تحق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي القاهرة - مصر، (دط)، ص: 147، 146.

¹ يوسف أبو العدوس: البلاغة و الأسلوبية، مقدمات عامة، دار الأهلية، الأردن، ط: 01، 1999م، ص: 77.

² ينظر : خيرة حمرة العين: شعرية الانزياح دراسة في جماليات العدول، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية للنشر و التوزيع، إربد - الأردن، ط: 01، 2001م، ص: 224، 225 .

² الديوان، ص: 191.

انزاح البوصيري في مطلع البيت عن صيغة " الغيبة " إلى صيغة " التكلّم " فقال: " أثبت الوجد على خديك " ولم يقل " أثبت الوجد على خديه "

فالضمير محمول - دون ريب - عن " الغيبة " إلى " التكلّم " ليس لمحمل المعنى على التأويل فحسب، ولكن لأنّ السّياق تطلب ذلك، وهذا ما جعله يتزاح عن ضمير الغيبة ويستخدم ضمير التكلّم، ممّا يجعل المتلقي يشعر بجمال الأداء في هذا البيت.

فالبوصيري بيّن لنا أنّه باستطاعته التلاعب بمختلف الأساليب الخاصّة بعلم المعاني.

و نجدّه يلتفت من الغيبة إلى الخطاب في قوله:³

لَوْلَا الْهُوَى لَمْ تُرَقِّ دَمْعًا عَلَى طَلَلٍ وَلَا أَرَقَّتْ لِذِكْرِ أَلْبَانٍ وَالْعَلَمِ

حيث التفت البوصيري من الغيبة في " لولا الهوى " والذي يتجسّد في ضمير الغائب المذكر " هو " إلى الخطاب في " ولا أرقّت " والذي يتجسّد في ضمير المخاطب المذكر " أنت " .

فقد خصّ البوصيري هنا إراقة الدّموع وصبها على الطلل وآثار الأحبة؛ وذلك لأجل الهوى فلو لم يكن الهوى موجوداً لم ترقّ الدّمع، وفي هذا يقول ابن جني: « وإتّما قدّم الغائب على المخاطب؛ لأنّ الغائب أشدُّها هنا »¹.

بالإضافة إلى أنّه قد تطرّق إلى الالتفات من الخطاب إلى التكلّم في قوله:²

يَا أَكْرَمَ الرَّسُلِ مَالِي مَنْ أَلُوذُ بِهِ سِوَاكَ عِنْدَ حُلُولِ الْحَادِثِ الْعَمَمِ

كان الالتفات من الخطاب في " يا أكرم الخلق " يعود على ضمير الخطاب المذكر " أنت " والمقصود هو الرسول ﷺ، إلى التكلّم " مالي من ألوذ به " يعود ضمير المتكلم المفرد " أنا " ويقصد البوصيري نفسه هنا فالالتفات جاء في وسط الكلام .

ويضيف ابن رشيق قائلاً: « ومترلة الالتفات في وسط البيت كمترلة الاستطراد في آخر البيت، وإن كان ضده في التحصيل، لأنّ الالتفات تأتي به عفوا وانتهازا، ولم يكن لك في خلد، فتقطع كلامك، ثمّ تصله بعد إن شئت، والاستطراد تقصده في نفسك ، ...، وأنت تحيد عنه في لفظك حتى تصل به كلامك عند انقطاع آخره، أو تلقيه إلقاءً، وتعود إلى ما كنت فيه »³.

³ الديوان، ص: 191.

¹ ابن جني: اللّمع في العربيّة، تحق: حامد المؤمن، عالم الكتب، بيروت - لبنان، ط: 01، 1405هـ - 1985م، ص: 309، 310.

² الديوان، ص: 200.

³ ابن رشيق: العمدة، 381/3.

بالإضافة إلى أن الصور الالتفاتية تزداد غموضاً بمقدار نمو المسافة التضميلية أو التمويهية بين المستمع للقصيدة وكيفية قراءته لها .
ويقول أيضا¹:

وَالطَّفُ بِعَبْدِكَ فِي الدَّارَيْنِ إِنَّ لَهُ صَبْرًا مَتَى تَدْعُهُ الْأَهْوَالُ يَنْهَزِمِ

فقد التفت البوصيري من الخطاب في: " أطف بعبدك " إلى الغيبة في: " إِنَّ لَهُ " و " تَدْعُهُ " و " يَنْهَزِمِ "؛ حيث نلاحظ أن في هذا البيت قد كثرت فيه الأفعال بين الأمر والمضارع؛ بمعنى أنه قد تغيرت فيه الأزمنة، والشيء الذي أريد أن أذكره هنا، ما قاله عبد المجيد جحفة: « بَأَنَّ التُّحَاةَ الْقَدَمَاءَ لَمْ يَخْصُّوْا أَبَاً مُسْتَقِلًّا يَعْرُضُ إِمْكَانَاتِ اللُّغَةِ الْعَرَبِيَّةِ فِي التَّعْبِيرِ عَنِ الزَّمَنِ، وَقَدْ تَنَوَّعَتْ مَلَاخِظَاتِهِمْ حَوْلَهُ عَلَى ظَوَاهِرِ نَحْوِيَّةٍ كَثِيرَةٍ لَمْ تَكُنْ وَاضِحَةً فِي تَصَوُّرِ الْقَدَمَاءِ »²؛ وبهذا فإن الالتفات قد تجاوز كونه مجرد لفت المتلقي وإثارة انفعالاته، بل يسعى لتحريك الرسالة أو القصيدة إلى مختلف الأزمنة بين (الحاضر والغائب أو الماضي)، ومختلف الضمائر بين (المتكلم، المخاطب، الغيبة) .

كما ينتقل من الخطاب إلى الغيبة في قوله³:

أَيْحَسَبُ الصَّبُّ أَنَّ الْحُبَّ مِنْكُمْ مَا بَيْنَ مَنْسَجِمٍ مِنْهُ وَمُضْطَرِمٍ

فأصل الكلام: " أتحسب الصب أن الحب منكم " فهذا البيت جاء ردا على التساؤل الذي طرحه البوصيري في البيت السابق، وأضاف في هذا البيت سؤالا آخر، لكنه بدأه بهمزة الاستفهام الإنكاري فعدل البوصيري من " تاء " المخاطب إلى " الياء "، لكنه التفت إلى الغيبة بما جرت به عادة الأدباء من تغيير كلامهم من أسلوب إلى أسلوب آخر، تكلمًا وخطابًا وغيبةً تنشيطًا للسامع ومرد ذلك إلى الأثر الذي أحدثه القرآن الكريم للعرب، والذي يكثر فيه الالتفات بصور شتى، ففتح المجال واسعًا لأسلوب الالتفات الذي عدَّ خروجًا عن المؤلف بعدول الضمائر فيما بينها .

وألحظ أيضا أن البوصيري قد استغل هذا الأسلوب ليضيف نسيجًا فنيًا مغايرًا في قصيدته .

ويمكن القول هنا أن الالتفات ليس مظهرًا لغويًا فحسب، بل يصلح أن يكون بُعدًا فلسفيًا في تصور الإنسان الذي يقوم بتصوير الحياة الطبيعية.

فهو أسلوب قد نال أهميته و فائدته من جراء هذه التنويعات اللطيفة التي تأنس إليها نفس المتلقي

و تنتعش.

¹ الديوان، ص: 200.

² عبد المجيد جحفة : دلالة الزمن في العربية ، دراسة النسق الزمني للأفعال ، الدار البيضاء - المغرب ، ط : 01 ، 2006م ، ص : 46 .

³ الديوان، ص: 190.

ومن هنا يظهر أثرها الجمالي والأسلوبي المتميز، وتظهر قدرة الشاعر في التعامل مع نصه، ومع قارئه أيضاً.

وبالتالي فإن مهارة البوصيري الفنية مكنته من استغلال الانحرافات الأسلوبية الناجمة عن الالتفات استغلالاً تاماً و تطويع ذلك للمواءمة بين ذاته و أدواته.

الفصل الرابع

الانزياح وأبعاده الدلالية في قصيدة البردة

أولاً: الانزياح الكلي للسياق و تأسيس النسق الشعري للبردة

ثانياً : اختيار المعجم الشعري للبردة

ثالثاً: الانزياح الجزئي للصورة الفنية و أثرها الدلالي في البردة

أولاً: الانزياح الكلي للسياق و تأسيس النسق الشعري للمدائح النبوية:

تمهيد: نظرة عامة حول الانزياح والأبعاد الدلالية والتعبيرية للبردة:

1- الانزياح:

ورد مصطلح الانزياح* كثيرا في الدراسات القديمة والحديثة، وأتخذ عدة أسماء منها الانحراف والعدول والخروج، وهو يعد مؤشرا على شعريّة الخطاب؛ لأنّ الخروج عن النظام اللغوي المتداول في أي مستوى من مستوياته الصوتي والتركيبي والدلالي يمثّل بحد ذاته حدثا أسلوبيا يرتبط بتشكيل الفضاء الدلالي للخطاب الأدبي يتولى التحليل الأسلوبي وصف وبيان هذا الانزياح بملامحه الأسلوبية في سياقها الكلي و بيان الوظيفة الجمالية والدلالية لهذا الانزياح على المستوى الدلالي :

ذلك أن أمر (الدلالة الكلية مرهونا بثلاث خطوات:

أ- اكتشاف القواعد التحويلية العميقة على ضوء الأبنية السطحية للتوزيع الصوتي جملة.

ب- خدمة العناصر المعجمية على إقامة مستوى من العلاقات فيما بينها على أساس دور علاقات الغياب في تفسير علاقات الحضور.

ج- اكتشاف السياق ليس كامتداد خطي أو مجرد محيط لغوي ولكن كفاعلية بنائية أو نصية وتتوقف كل من النقطتين السابقتين وتحققها على هذه الفاعلية.

إنّ جملة أو عدة جمل من هذا القبيل الذي يتعطلّ فيه النحو عن الأداء المباشر للمعنى تتسم في بنائها جمل بنائية بامتياز فهي مؤجلة إلى حين امتلاك السياق فاعليته بانتهاء النص هذا التأجيل يمثّل أحد أهم التباينات بين الاستعمال العادي للغة اتصاليا وبين شعريّة التنفيذ اللغوي أو جماليته¹.

2- الأبعاد الدلالية والتعبيرية للبردة :

إنّ فضول الباحث هو الرّبط بين هذه التجارب الشعريّة وبين السياق الزمّني الذي يظللها علما أنّ أي أدب لا يكون وليد التفاعلات الذاتية والجذليات الأخرى الخارجة عن الذات وعلمنا

* الانزياح حسب الأسلوبيين يشمل جميع البنى والوحدات اللغوية المشكّلة للخطاب، فهو يشمل أيضا الظواهر الصوتية في تشكيلها وتضافرها، كما يشمل الوحدات التحويلية والبلاغية، وما يترتب عليها من دلالات جمالية و فنية تُحدث فعلها التأثيري في المتلقي، ينظر: نور الدين السدّ: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في التّقد العربي الحديث "الأسلوبية و الأسلوب"، دار هومة، الجزائر، 1997م، 1/185.

- كما يرتبط بشخصية المبدع و مقدرته الفنيّة، وقد تساوي مفهوم كلمة الأسلوب مع التّظّم الذي يمثّل الخواص التعبيرية في الكلام، ينظر: محمد عبد المطلب: جدلية الأفراد والتركيب في التّقد العربي القديم، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، مصر، ط: 01، ص: 83.

- و هناك من يعتبر الانزياح هو الأسلوب، ينظر: نور الدين السدّ: المرجع السابق، 1/179.

- يأخذ الانزياح مصطلحات كثيرة ذكرها عبد السلام المسدي في كتابه: الأسلوبية، ص: 97، 96.

¹ محمد فكري الجراز : اللسانيات، الاختلاف، الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص، إيتراك للطباعة والنشر، مصر، ط: 01، 2001م، ص: 98.

كذلك بأن المديح النبوي إنما هي استجابة تطهيرية لما يغلي في الذات من نزوح إلى المثال المفقود في عالم الواقع قبل أن تكون مدرجة في فن المديح .

أي تصوراته (الكامل لإبعاد الحقيقة المحمدية) التي تتحكم في شخصيته الصوتية والأدبية والصوفيون أنفسهم قد أحسوا بعدم التحديد الذي يرسم الفضاء المطلق لتجربتهم وشعروا بنسبية اللغة التي يمكن لها احتواء ما يمكن احتواءه من الوجد والشوق فأبدعوا أسلوباً رمزياً للخيال الصوفي ليظهر في فضاء من التأويل الرمزي الشفاف .

فإذا كانت التجربة الصوفية (التي انصهرت في الحب الشريف) وجاشت غناءً بالذات المحمدية لا يعيش التجربة لتظل فيه صامته وحبُّ الذات، بل ليعبر عنها في أسلوب إشاري رمزي لتنفيذ الإمكانيات الفنية في اللغة وتجاوزها في موسيقى الألفاظ وأسجاعها وبديعها ودلالاتها المخصصة بخيال إبداعي متوثب يحاول الإمساك بأشواق الذات واقتراحاتها في التجربة وينفذها في إيقاع صور البناء الشعري . إن الرجل الذي أقعده المرض والضغط الاجتماعي القاهر هو متصوف على طريقة النوم كان لا بد له من مخرج يخلصه، ذلك هو الفضاء كانت تصيح فيه الصرخات المتوسلة يستمد قوته من البعد الروحي تعبيراً عن حالات ذاتية استجابت للتفاعلات الحديثة داخل معركة السياسة والتاريخ .

كما دارت مناقشات عديدة بين الباحثين عن ريادة البوصيري في هذا الغرض في تاريخ الأدب العربي وكما ذكرنا سابقاً فقد كانت البردة اكتمالاً للنسق وشعره المديح النبوي . وامتداداً لاحقاً في الوترية والبديعيات على تفاوتٍ في وهج التجربة الشعرية على حساب البلاغة استقر النسق على البناء المرسوم والخاضع لإيقاع الوحدات المؤلفة للبردة (النسيب+التحذير من هوي النفس+مدح النبي ﷺ) (مولده ومعجزاته ، ثم القرآن والمعراج والجهاد+ قسم ذاتي (التوسل والمفاجأة).

وسوف نناقش هذا النسق من ثلاثة جوانب :

أ- النسيب النبوي .

ب- المدح النبوي .

ج- القسم الذاتي (التوسل) .

أ - النسيب النبوي :

إن المقدمات الغزلية في المدائح النبوية والشعر الصوفي عموماً مدارها (الحب) بمسمياته وألوانه ذلك أن شعراء القوم قد فاضت من أرواحهم معاني الحبين: الحب الإلهي والحب النبوي الذين

بمساكن خيط التجربة الرُّوحية من النَّسب في المطالع بباقي الوحدات المشكّلة للفضاء الدلالي لقصائدهم معتمدين كما ذكرنا سابقاً على تحويل تأويلي للمقدّمات الطلّية في الموروث الشعري العربي وفي ذلك يقول زكي مبارك: «النَّسب في البردة يتصل بالشُّوق إلى المعالم العربية... وأنه اختار (البوصيري) تلك المواطن لصلتها بمولد الرسول ﷺ وخاصة إذا لاحظنا أن النَّسب لا يقصد بذاته وإنما هو النَّسب وقع موقع التَّمهيد»¹ لحوادث البردة النبوية والروح الحمديّة التي تشعُّ في سردها.

ب- المدح التَّبوي:

إنَّ غرض المدح قد شكّل قسماً كبيراً من الشعر العربي عبر عصوره المتلاحقة وهو فن قديم حظي منذ أرسطو بمقولات طبقت على نظريته في المحاكاة حيث يرى أنَّ الشعر انقسم وفقاً لطباع الشعراء فذووا النفوس النبيلة حاكوا الخصال النبيلة وأعمال الفضلاء فأنشئوا المدائح والأناشيد وذووا النفوس الخسيسة حاكوا أفعال الأدياء فأنشئوا الأهاجي.

وامتد هذا التأثير الفطري لمقولات أرسطو على التصور النقدي الذي انطلق فيه بعض رواد النقد العربي كقدامة في نقد الشعر إلى آخر تطوراته مع حازم القرطاجي في منهاج البلغاء إلا أنَّ فن المديح كتصور نقدي إنما جاء صورةً كاملةً للارتباط المثالي (بالنموذج) في الحياة العربية منذ الجاهليّة وماتلاه من عصور أدبيّة.

وقد كان لتصور قدامة أثر بالغ في هذا المجال على ما جاء بعده؛ لأنّه استطاع في المجال الدلالي للمدح أن ينظر الخصائص التي تشترط في المدح وحدّد الفضائل الأربعة كمدار للمديح والتي هي (العقل، الشجاعة، العدل، العفة)، وما يتفرّع عنها متبعاً النصوص الشعريّة الدالة على ما سبق.

وقد استطاعت الحياة العربيّة بتطوراتها أن تحوّل مجرى القصيدة المادحة من مجالها المثالي التّمودجي إلى دائرة التّكسب والحظوة الماديّة على العموم ولم تقدّم الحياة العربيّة على عهد البطولة والفروسيّة من التّمادج الحيّة كما صورتها قصائد أبي تمام في حميد الطّوسي وقصائد أبي فراس والمنتبي في سيف الدولة أيّام ازدهار فن المديح والتّكسب منه .

والسؤال المطروح: إلى أي حد عدلت البردة عن هذا التّسق لتؤسّس شعريتها الخاصّة كغرض خاص له أصوله وله امتداداتها بعد ذلك في الأدب العربي.

¹ زكي مبارك: المدائح النبوية، ص: 108.

لا شك أن البردة والمدائح النبوية عموماً كفن شعري له خصائصه وأسلوبه التعبيري عن تجارب مشبعة بالرؤى الصوفية والقيم الدينية للممدوح ذلك أن له خصائص وشمائل غير الخصائص التي رصدها النقد في المدح، ولأن لأصحابه غايات دينية وأدبية مغايرة.

إن الخصائص التي تميز المدائح النبوية عن غيرها في شعر المدح الذي يطلب فيه تمجيد (العقل الشجاعة، العدل، العفة) إنما هو من قبيل إبراز صور البطولة في النموذج المثالي وأما في المديح النبوي فإن المقاصد والغايات إنما تصنعها تصورات المدح و للممدوح والعاطفة الدينية المتقدة لا تخرج عن دائرة الحديث عن الشخصية النبوية خلقاً وحلقاً وتاريخاً وحقائقاً كنموذج للإنسان الكامل في الوجود.

ربما هذا ما يفسر ظهور وانتشار المدائح الدينية في الحياة العربية الإسلامية التي فقدت لأسباب مترابطة في التطور التاريخي نموذج الخلاص في عالم الواقع فحاولت أن تبحث عن النموذج المثالي كتعويض عن المفقود، ومن هنا يتسرب التأثير الشيعي في صلب المدائح النبوية ليتلاحم ما هو صوفي بما هو شيعي على صعيد الذات والموضوع في آن واحد، إلا أن الفرق الجوهرية بين البحث عن المفقود وبين البحث عن الموجود عند كل من أصحاب المدائح والشيعية راجع إلى الزمن الذي قد يعود بنا إلى الماضي أو الزمن الذي يشعرا إلى الآتي والمستقبل ذلك أن النموذج المنشود في المدائح النبوية هو الرسول ﷺ أو الحقيقة المحمدية بكل تصوراته الدينية والصوفية، أما النموذج الشيعي فسيأتي محمولاً على أجنحة الزمن المنتظر مبشراً بالمهدي وسلطان العصر والزمان .

ج - الانزياح في العنصر الذاتي (التوسل):

إن الغايات والمقاصد من خطاب المديح النبوي في البردة إنما هو مناجاة للذات المحمدية وبالتصورات ومشاعر الحب التي انطلق منها البوصيري في التّعني بالإنسان الكامل وخصائصه النبوية وفعلة التاريخي، بالإضافة إلى هذا فإن لخطاب البردة ارتباط حتمي بإحباط البوصيري و مرضه أنتج هذا التوسل رغبة في الخلاص الدنيوي والأجر الأخروي بعيداً عن دائرة التكبس والحُظوظ المادية، يقول البوصيري:

خَدَمْتُهُ بِمَدِيحٍ أَسْتَقِيلُ بِهِ ذُنُوبَ عُمَرَ مَضَى فِي الشَّعْرِ وَالْخِدَمِ

ويقول :

وَلَمْ أَرِدْ زَهْرَةَ الدُّنْيَا الَّتِي افْتَطَفْتُ يَدَا زُهَيْرٍ بِمَا أَنْتَى عَلَيَّ هَرَمِ

ليرفع هذا التّوسل والتّعلق بالجناب النبوي :

يَا أَكْرَمَ الرُّسُلِ مَالِي مَنْ أَلُوذُ بِهِ سِوَاكَ عِنْدَ حُلُولِ الْحَادِثِ الْعَمَمِ

ولعلّ بهذه المقاربة نكون قد أشرنا بشيء من الإيجاز إلى الانزياح الدلالي للسياق الكلّي لخطاب البردة في عناصره الكبرى المشكّلة لها من التّسيب والسرد والتّوسل لننتقل إلى التّحليل الجزئي للانزياح في العناصر المعجميّة منفردة ومركبة في الصّورة الفنيّة .

ثانياً: اختيار المعجم الشعري للبردة :

إنّ قيمة اللّغة في الشعر تعتمد على اختيار العناصر المعجميّة لِمَا للخطاب الشعري من غاية أساسيّة تتمثّل في التأثير ولفت الانتباه للخصائص الأسلوبية كدرجة أولى من عملية التبليغ فجمالية اللفظ تتكفّل ببلوغ ذلك الهدف والمطابقة للغرض والإفصاح عن المعنى وتداوله يُفصّح عن ذلك قول محمد الحسن بن علي بن وكيع الذي استدل به ابن رشيق بقوله: «إنّما تُروى - أشعار المولدين - لعدوبة ألفاظها ورقتها وحلاوة معانيها وقرب مآخذها»¹، والكلمة المفردة في علم اللّغة الحديث تتألف من (نظام الفونيمات اللّغوية فيما بينها يتشكل (دال) له خصائصه الصوتية والصرفيّة وله من تداوله الاجتماعي محوره الدلالي، وكذلك هامشه الدلالي الذي يمنح الخصويّة الفرديّة لكل تداول له، وكل من المحور والهامش الدالين يمثّلان معا القيمة الاجتماعية أو النّفعية للدال، هذه الذي يحددها المجتمع باعتباره سلطة عامّة على كل فاعليّة فرديّة أيّا كانت هذه الفاعليّة إنتاجاً مادياً أو إنتاجاً لغوياً»².

1- الأثر القرآني في المعجم الشعري للبردة :

كانت الأسلوبية أحد تيارات الدّراسات الأدبيّة في العصر الحديث، وقد اهتمت في دراستها للنّص الأدبي بتناول قيم اللّغة والبعد الدلالي لها، وقيم التركيب والبعد التعبيري فيها، وتلمس القيم الجماليّة والبعد التأثري لها، فكانت في التقدير ساحة أرحب لاكتشاف فعاليات النّسق القرآني ممّا عهدناه في دراسة البلاغيين، ومحاولة لإثبات أنّ سيادة البيان القرآني في الماضي ونسقه المتفرّد لم يكن أثراً تاريخياً أو عملاً فنياً استنفذ أغراضه، وإنّما لا يزال في ساحة النّص المتميز المطرد في سمو التعبير والدلالة غنيا بكثير من معطياتها، وهو يتعامل مع أحدث النظريات الأدبيّة الحديثة، كما يحمل النّسق القرآني شحنة وجدانية نراها حاضرة في معظم آياته، وسياقاته تؤكد أنّ النسق يخاطب العقل والقلب.

¹ ابن رشيق: العمدة، 1/ 92.

² محمد شكري الجراز: اللسانيات، ص: 96.

وتحسن الإشارة إلى أن العاطفة الدينية كانت وما تزال تحظى بالمكانة المرموقة في نفوس معظم أفراد الأمة وكان الشاعر في إنتاجه البردة يعي ذلك فعمد في ذلك من ثم إلى الإفادة من القرآن الكريم عن طريق خاصية الاقتباس والتضمين وذلك بالتناص مع بعض معانيه واختيار بعض مقومات أسلوبه وألفاظه مستعينا بذلك في عملية التأثير في متلقي البردة .

ويتجلى هذا الأثر القرآني في مواطن كثيرة من البردة وليس غرضنا استقراء هذه الخاصية فيها إنما توجيه النظر إلى هذه الناحية في معجم القصيدة.

ونلاحظ أن الألفاظ والتراكيب القرآنية تبدو في نص البردة متجانسة طوراً ومعطوفاً بعضها على بعض طوراً آخر مما زاد أسلوبه من خلال ما رصع به برده من بيان القرآن المعجز إشراقاً وقدسيتها وعذوبة إيقاع وسحر البيان لما تتميز به الألفاظ القرآنية من قدرة فذة على الدلالة والإيحاء بالمعنى المراد ولنضرب أمثله على ذلك :

1- فَإِنَّ أَمَّارَتِي بِالسُّوءِ مَا اتَّعَظْتُ مِنْ جَهْلَهَا بِنَذِيرِ الشَّيْبِ وَالْهَرَمِ

﴿ وَمَا أُبْرِي نَفْسِي إِنَّ النَّفْسَ لَأَمَّارَةٌ بِالسُّوءِ إِلَّا مَا رَحِمَ رَبِّي إِنَّ رَبِّي غَفُورٌ رَحِيمٌ ﴾¹

2- لَوْ كُنْتُ أَعْلَمُ أَنِّي مَا أُوقِرُهُ كَتَمْتُ سِرًّا بَدَأَ لِي مِنْهُ بِالْكَتْمِ

﴿ إِنَّا أَرْسَلْنَاكَ شَهِدًا وَمُبَشِّرًا وَنَذِيرًا ﴾² لَتُؤْمِنُوا بِاللَّهِ وَرَسُولِهِ وَتُعَزِّرُوهُ وَتُوَقِّرُوهُ وَتُسَبِّحُوهُ

بُكْرَةً وَأَصِيلًا²

3- أَمْرُكَ الْخَيْرَ لَكِنْ مَا اتَّمَرْتُ بِهِ وَمَا اسْتَقَمْتُ فَمَا قَوْلِي لَكَ اسْتَقِمِ

﴿ فَلِذَلِكَ فَادْعُ وَاسْتَقِمْ كَمَا أُمِرْتَ ﴾³

4- مُحَمَّدٌ سَيِّدُ الْكَوْنَيْنِ وَالثَّقَلَيْنِ وَالْفَرِيقَيْنِ مِنْ عَرَبٍ وَمِنْ عَجَمِ

﴿ سَنَفْرُغُ لَكُمْ أَيُّهَ الثَّقَلَانِ ﴾⁴

5- وَبَاتَ إِيوَانَ كِسْرَى وَهُوَ مُنْصَدَعٌ كَشَمَلِ أَصْحَابِ كِسْرَى غَيْرِ مُلْتَمِعِ

¹ سورة يوسف، الآية: 53.

² سورة الفتح، الآية: 08، 09.

³ سورة الشورى، الآية: 15.

⁴ سورة الرحمن، الآية: 31.

﴿فَأَصْدَعْ بِمَا تُؤْمَرُ وَأَعْرِضْ عَنِ الْمُشْرِكِينَ﴾¹.

6- لَهَا مَعَانٍ كَمَوْجِ الْبَحْرِ فِي مَدَدٍ وَفَوْقَ جَوْهَرِهِ فِي الْحُسْنِ وَالْقِيَمِ

﴿قُلْ لَوْ كَانَ الْبَحْرُ مِدَادًا لَكَلِمَتِ رَبِّي لَنَفِدَ الْبَحْرُ قَبْلَ أَنْ تَنْفَدَ كَلِمَتُ رَبِّي وَلَوْ جِئْنَا بِمِثْلِهِ مَدَدًا﴾².

7- قَرَّتْ بِهَا عَيْنُ قَارِيهَا فَقُلْتُ لَهُ لَقَدْ ظَفِرْتَ بِحَبْلِ اللَّهِ فَاعْتَصِمِ

﴿وَأَعْتَصِمُوا بِحَبْلِ اللَّهِ جَمِيعًا وَلَا تَفَرَّقُوا﴾³.

8- وَاخْشَى الدَّسَائِسَ مِنْ جُوعٍ وَمِنْ شَبَعٍ فَرُبَّ مَخْمَصَةٍ شَرِّ مِنَ التُّخَمِ

﴿فَمَنْ أَضْطَرَّ فِي مَخْمَصَةٍ غَيْرِ مُتَجَانِفٍ لِإِثْمٍ فَإِنَّ اللَّهَ غَفُورٌ رَحِيمٌ﴾⁴.

9- أَقْسَمْتُ بِالْقَمَرِ الْمُنْشَقِّ إِنَّ لَهُ مِنْ قَلْبِهِ نِسْبَةَ مَبْرُورَةِ الْقَسَمِ

﴿أَقْرَبَتْ السَّاعَةُ وَأَنْشَقَّ الْقَمَرُ﴾⁵.

10- إِنْ تَنَلُّهَا حَيْفَةً مِنْ حَرِّ نَارٍ لَظِي أَطْفَاتُ نَارٍ لَظِي مِنْ وَرْدِهَا الشَّيْمِ

﴿كَلَّا إِنَّهَا لَظِي﴾⁶.

11- سَرَيْتَ مِنْ حَرَمٍ لَيْلًا إِلَى حَرَمٍ كَمَا سَرَى الْبَدْرُ فِي دَاجٍ مِنَ الظُّلَمِ

﴿سُبْحَنَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَا﴾⁷.

12- وَبِتَّ تَرْقَى إِلَى أَنْ نَلْتِ مَنْزِلَةً مِنْ قَابِ قَوْسَيْنِ لَمْ تُدْرِكْ وَلَمْ تُرَمِ

﴿فَكَانَ قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَى﴾⁸.

¹ سورة الحجر، الآية: 94.

² سورة الكهف، الآية: 109.

³ سورة آل عمران، الآية: 103.

⁴ سورة المائدة، الآية: 03.

⁵ سورة القمر، الآية: 01.

⁶ سورة المعارج، الآية: 15.

⁷ سورة الإسراء، الآية: 1.

⁸ سورة النجم، الآية: 09.

لقد تأثر البوصيري بالبيان القرآني صياغةً وفكرًا وشعورًا، فَلَبِنَاتُ شعره تستمدُّ جرسها العذب من المعجم القرآني ألفاظًا وتراكيبًا، ورؤيته الشعريّة تنطلق من الآفاق القرآنيّة، وتنبع من مقومات التّصور الإسلامي للحياة عقيدةً وعبادةً وعملاً.

وقد يتأثر الشّاعر بالمعجم القرآني أي بألفاظه وتراكيبه ولا تشحن روحه بطاقة الإيمان الدّافعة، وحينئذ يصبح التأثير شكلياً أدائياً يظلُّ بمنأى عن نسيج الرؤية الإسلاميّة الطامحة إلى فعالية الوجود الحضاري للمسلم.

فالشّاعر أحياناً يستمد من معاني ومضامين النّص القرآني أفكاره ورؤاه، فنجدّه يشيد بالمعاني التي تتضمنها الآيات القرآنية:¹

لَهَا مَعَانٍ كَمَوْجِ الْبَحْرِ فِي مَدَدٍ وَفَوْقَ جَوْهَرِهِ فِي الْحُسْنِ وَالْقِيمِ
وفي موضع آخر:²

سَرَيْتَ مِنْ حَرَمٍ لَيْلًا إِلَى حَرَمٍ كَمَا سَرَى الْبَدْرُ فِي دَاجٍ مِنَ الظُّلَمِ
وَبِتَّ تَرْقَى إِلَى أَنْ نَلْتَ مَنْزِلَةً مِنْ قَابِ قَوْسَيْنِ لَمْ تُدْرِكْ وَلَمْ تُرَمِّ

يشكّل البوصيري في الأبيات صورة ملحمة لاستدعاء النّص الماضي في عصر الرّسول ﷺ إلى الحاضر بتأمّله وتمثّله، ثمّ الانتصار في العصر الرّاهن، وتأمل غزوات الرّسول ﷺ يستدعي فهم دوافع تلك الغزوات، فالأبطال فيها وفق وعي البوصيري حاربوا من أجل الدّعوة الإسلاميّة ضد قوى الشّرّ والشّرك، ولم يكن بينهم طامع في مال أو سلطة، وربّما هي شروط ضروريّة لتحقيق الماضي، وتجاوز الهزيمة إلى النّصر على الأعداء في الشّرق والغرب.

و من هنا يمثّل الخطاب الشعري بشكل عام المرجع الثقافي الرئيسي - بعد الخطاب الدّيني - الذي يُشكّل قصيدة الشّاعر في العصر المملوكي؛ وذلك بطرق شتى، تبدأ بالمعارضة الشعريّة، وتنتهي بتكرار الصّفات و الصّيغ الجاهزة.

2- أثر الأخبار الشّائعة والقصص في السّرد الشعري للسّيرة في البردة :

اعتمد البوصيري في اختيار ألفاظه على الأخبار والقصص الشّائعة التي تُؤثّر المخيال الاجتماعي الدّيني التي ترفعها الثقافة العامّة المحققة للنّصوص في إطار العجيب السّردى ما يُرافق الفاعل الرّئيس في السّرد وما يتجلّى فيه من قدرات وطاقات خارقة، وإن كان أغلبها تاريخي واقعي أضفى على البردة

¹ الديوان، ص: 196.

² الديوان، ص: 197.

روحاً ملحمياً طوّف خياله بين شهب السماء وعبرات الأرض وساكنيها من الجن والإنس، والنور والظلام، والإسلام والكفر خصوصاً في إرهاصات مولده الشريف خضوعاً لمقتضيات إنتاج الخطاب الشعري من حيث المقام والمناسبة وأسراً للمتلقي في عوالم عجيبة ومثيرة ومن أمثلتها:

أ- أَبَانَ مَوْلِدُهُ عَنْ طَيْبِ عُنْصُرِهِ
يَوْمَ تَفَرَّسَ فِيهِ الْفُرْسُ أَنَّهُمْ
وَبَاتَ إِيْوَانَ كِسْرَى وَهُوَ مُنْصَدِّعٌ
وَالنَّارُ خَامِدَةٌ الْأَنْفَاسِ مِنْ أَسْفٍ
وَسَاءَ سَاوَةٌ أَنْ غَاضَتْ بُحَيْرَتُهَا
يَا طَيْبَ مُبْتَدِئِ مِنْهُ وَمُخْتَمِّمِ
قَدْ أَنْذَرُوا بِحُلُولِ الْبُؤْسِ وَالنَّقَمِ
كَشَمَلِ أَصْحَابِ كِسْرَى غَيْرِ مُلْتَمِّمِ
عَلَيْهِ وَالنَّهْرُ سَاهِي الْعَيْنِ مِنْ سَدَمِ
وَرُدٌّ وَارْدُهَا بِالْغَيْظِ حِينَ ظَمِي

يقول أحمد شهاب الدين الخفاجي شارح الشفاء للقاضي عياض: «وما جرى من العجائب في ليلة مولده فيما رواه البهقي: من ارتجاج وتحرك إيوان كسرى بيت الملك العظيم المعدّ لجلوسه من وزرائه لفصل الأمور، وسقوط شرفاته بعدد من ملك من أولاده بعد ظهور الإسلام أربعة عشر وغيض بحيرة طبرية - بلدة بالشام معروفة من الأرض المقدسة - وخمود نار فارس وانطفائها ليلة ميلاده، وكان كسرى وأتباعه يعبدونها ويرمون فيها المسك والعنبر ولهم بها فتنة عظيمة وقصتها المذكورة في السير مشهورة»¹.

ب- مِثْلَ الْعِمَامَةِ أَنَّى سَارَ سَائِرَةٌ
تَقِيهِ حَرًّا وَطَيْسٍ لِلْهَجِيرِ حَمِي

«وروي تظليل الغمامة له عن أخيه من الرضاة أنه رآه في صغره ورواه بعد كبره: لأنه كان معه وعبرة الواقدي عن ابن عباس: أن حليلة خرجت تطلبه ﷺ فوجدته مع أخيه من الرضاة وهو ولدها فقالت: أفي حرّ الشمس يمكث؟ شفقة عليه ﷺ منها، فقال أخوه: يا أمّاه ما وجد أخي حرّاً رأيت غمامة تظله إذا وقف ووقف وإذا سار سارت»².

ج- جَاءَتْ لِدَعْوَتِهِ الْأَشْجَارُ سَاجِدَةً
كَأَنَّمَا سَطَرَتْ سَطْرًا لِمَا كَتَبَتْ
تَمْشِي إِلَيْهِ عَلَى سَاقِ بِلَا قَدَمِ
فُرُوعُهَا مِنْ بَدِيعِ الْخَطِّ فِي اللَّقَمِ

.. «وعن الحسن بن علي في حديث رواه البهقي مرسلًا أنه ﷺ شكّا إلى ربّه من قومه.. وسأله آية ومعجزة فأوحى الله إليه أن ائت وادي كذا من أودية مكة فإن فيه شجرة فادع غصنا منها

¹ أحمد شهاب الدين الخفاجي: نسيم الرياض في شرح شفاء القاضي عياض، المطبعة الأزهرية، مصر، ط: 03، 1328هـ، 279/3.

² أحمد شهاب الدين: نسيم الرياض، 281/3.

يأتيك، ودعا الغصن كما أمره فجاء يُحطُّ الأرض خطأ حتى انتصب بين يديه فحبسه ما شاء الله ثم قال له ارجع كما جئت فرجع»¹.

هذا وغيره مما ذكر البوصيري في عناصر السيرة في سرده الشعري.

3- أثر الكتابة الصوفيّة في البردة :

لا شك أن صاحب البردة صوفي المترع وفي عصر يعج بالتصوف ومفرداته السلوكية والرمزية مما كان له دافع في اختيار بعض ألفاظهم ومعانيهم .

ولنذكر أبرز أثر للكتابة الصوفية في القصيدة قوله:²

وَكَيْفَ تَدْعُو إِلَى الدُّنْيَا ضُرُورَةً مَنْ لَوْلَاهُ لَمْ تُخْرَجِ الدُّنْيَا مِنَ العَدَمِ

فالخروج هنا خروج معنوي لا خروج مادي (الخلق)، فالحياة المعنوية التي يدعو إليها الرسول ﷺ أجل من الحياة الزمنية المحدودة، وخروج الكون بالميلاد الروحي حين يفيض عليه الثور المعنوي أجل وأسمى من الخروج الأول المادي، وما الأول إلا تتويجا لمسار الخلق مع الفيض الإلهي المتواصل.

وَكُلُّهُمْ مِنْ رَسُولِ اللَّهِ مُلْتَمِسٌ غَرْفًا مِنَ الْبَحْرِ أَوْ رَشْفًا مِنَ الدِّمِ

فَإِنَّ مِنْ جُودِكَ الدُّنْيَا وَضَرَّتْهَا وَمِنْ عُلُومِكَ عِلْمُ اللُّوحِ وَالْقَلَمِ

بعد أن حللنا اختيار المعجم الشعري لبردة البوصيري من حيث هي ألفاظ مفردة تنتقل إلى الأبواب التي اعتبرها التقى المكوّن الثاني للبناء الشعري بعد الإيقاع وهي الصورة الفنية الأساسية في كل خطاب شعري، ورأينا أن نبدأ بالباب الذي يظهر فيه الدالان معاً في نفس العبارة وهو التشبيه لأن الاستعارة والمجاز نجد فيها دال واحد يعبر عن مدلول يرمز إليه عادة بدال آخر في لغة الخطاب العادي، وإنتاج هذه الصور في حالة التركيب اللغوي في السياق الشعري، يمثل ربط علاقة ما بين المدلولات من خلال اختيار الدوال وفي مستوى التحليل الأسلوبي يمثل تبع ظاهرة الانزياح عن الخطاب العادي التي تؤسس شعريّة الخطاب .

ثالثاً: الانزياح الجزئي للصورة الفنية وأثرها الدلالي في البردة:

تعدّ الصورة من أهم مقومات الشعر، بما تأخذ القصيدة شاعريتها، وتتأكد للشاعر براعته، والصورة مصطلح عام يتضمن التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز والإيحاء والرمز... وكل ما من

¹ أحمد شهاب الدين: نسيم الرياض، 58/3.

² الديوان، ص: 192.

شأنه أن يرسم في ذهن المتلقي لوحة يتقراها بذوقه فيهتز لها، ذلك أن الصُّورة عدول عن صورة الحياة الواقعية.

1- التشبيه وأثره الدلالي في البردة:

أولى النقاد العرب لظاهرة التشبيه* عناية بالغة كظاهرة من ظواهر الخطاب الشعري القديم لا مع غيرها من العصور كوسيلة من وسائل التخيل أو المحاكاة التي يعتمد عليها الشاعر لإنتاج دلالاته إذ «بتأسيس التشبيه على التقريب بين دالين أو أكثر (مشبه ومشبه به) يقابلهما مدلولان أو أكثر بينهما تماثل في صفة أو أكثر (وجه الشبه)، وهذه الصفات يمكن أن تكون إيجابية أو سلبية، معنوية أو مادية وتربط أداة التشبيه بين المشبه والمشبه به ربطاً لفظياً»¹.

وهذا ما يوضحه جابر عصفور بقوله: «التشبيه علاقة مقارنة بين طرفين لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة أو مجموعة من الصفات والأحوال، هذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسية، وقد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذهني الذي يربط بين الطرفين المقارنين، دون أن يكون من الضروري أن يشترك الطرفان في الهيئة المادية أو في كثير من الصفات المحسوسة»².

وقد عني الباحثون في الأسلوبية بعناصر الصُّورة الفنية في الخطاب الشعري التي تقوم على أساسين:

الأول: البناء الأسلوبي لعناصر التشبيه بشكل عام.

الثاني: التوظيف الأسلوبي لأدوات التشبيه.

وأول ما يلاحظ أن تواتر التشبيه بأداة التشبيه (الكاف) وارد بصورة واضحة يليها التشبيه (بأن) ثم (مثل)، ورأي في هذا الاختيار ودلالاته راجع إلى اعتبار المخاطب والمقام في إنتاج الخطاب الشعري أو أن البردة خطابٌ احتفاليٌ يُنشد في مقامات الموالد ليتلقى من طرف عموم المخاطبين، كما راعى البوصيري بساطة التشبيه فجعله مطابقاً لمقتضى حال المخاطب، واعتماداً على الأسلوبية الإحصائية التي وردت عند سعد مصلوح نلاحظ أن ترتيب اختيار أدوات التشبيه ورد في البردة كالآتي:

* التشبيه: هو الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى، ينظر: الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة - المعاني والبيان والبدیع - شرح: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط01، 1424 هـ، 2002 م، ص: 164، وينظر الخطيب القزويني: التلخيص في علوم البلاغة، ضبطه وشرحه عبد الرحمن البرقوقي، دار الفكر العربي، بيروت - لبنان، ط01، 1904، ص: 238.

¹ ماهر دربال: الصورة الشعرية في ديوان (أنشودة المطر)، (دط، دت)، ص: 72.

² جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان، ط03، 1992، ص: 172.

أ- التشبيه بأداة التشبيه (الكاف).

ب- التشبيه بأداة التشبيه (أن أو كأن).

ج- التشبيه بأداة التشبيه (مثل).

وقد وردت في القصيدة مرات عديدة، فمن ذلك نجد يقول:

- كَالشَّمْسِ تَظْهَرُ لِلْعَيْنَيْنِ مِنْ بُعْدِ (البيت 49)

- فَإِنَّهُ شَمْسٌ فَضْلٌ هُمْ كَوَاكِبُهَا (البيت 53)

حيث حذفت أداة التشبيه (الكاف) إذ الأصل في الكلام "فإنه كالشمس في الفضل"

- كَالزَّهْرِ فِي تَرْفِ وَالبَدْرِ فِي شَرْفِ (البيت 55)

- كَأَنَّهُ وَهُوَ فَرْدٌ مِنْ جَلَالَتِهِ (البيت 56)

- كَأَنَّمَا اللُّؤْلُؤُ الْمَكْنُونُ فِي صَدْفِ (البيت 57)

- كَأَنَّ النَّارَ مَا بِالمَاءِ مِنْ بَلَلِ (البيت 64)

- كَأَنَّهُمْ هَرَبًا أَبْطَالَ أَبْرَهَةَ (البيت 70)

- كَأَنَّمَا سَطَرَتْ سَطْرًا لَمَّا كَتَبَتْ (البيت 73)

- كَأَنَّهَا الحَوْضُ تَبْيَضُ الوُجُوهُ بِهِ (البيت 101)

- كَأَنَّمَا الدِّينُ ضَيْفٌ حَلَّ سَاحَتَهُمْ (البيت 122)

- كَأَنَّهُمْ فِي ظُهُورِ الخَيْلِ نَبْتُ رَبِّا (البيت 133)

- مِثْلَ العَمَامَةِ أَنِّي سَارَ سَائِرَةً (البيت 74)

ومن الملاحظ أن هذه التشابيه جاءت عادية، يتكوّن - أغلبها - من مشبّه ومشبّه به، وأداة

التشبيه (كأن، مثل) وهي كلّها تشابيه حسيّة.

فالبوصيري باستطاعته أن ينوّع في التشبيه بين التمثيلي والضميني والبالغ، لكن للشاعر الحق في

استعمال أسلوبه كيف شاء، لأننا وبالتأمل في صور التشبيه في البردة نلاحظ تنوع اختيارات البوصيري

فيها خصوصا من حيث الأداة وعناصر الصورة في التشبيه نبع فيها روح الإتياع في التراث الشعري،

استعان به خيال الشاعر على الإيضاح عمّا يفيض به صدره من الحبّ والشوق مدحا وثناءً لخير

الأنام، وتصويراً لحقيقة الذات المحمديّة في بعدها المطلق وتاريخيّة إحداتها وفعاليتها.

2 - الاستعارة وأثرها الدلالي في البردة:

تقدّم في بداية هذا الفصل تحليل الانزياح الدلالي المنتج لشعريّة البردة في سياقها الكلّي كاستعارة كبرى، والوحدات الدلاليّة الكبرى المكوّنة لها (التّسيب، والسرّد الشعري، الوصف، العنصر الذّاتي ...)، وفي هذا العنصر نحاول تحليل الوحدات الدلاليّة الصغرى؛ ذلك أنّ أبعاد الاستعارة كما يؤكّد جوزيف ميشال شريم أنّ: «الجميع اتفق أنّ أبعاد الصّورة الاستعاريّة تتراوح بين الوحدة الدلاليّة الصغرى والوحدة الدلاليّة الكبرى، أي القصيدة بكاملها»¹.

في الاستعارة يُبدل الدالّ الأصلي بدال جديد يتخلّى بداله عن مدلوله ليتفاعل مع الدالّ الأوّل، أو كما قال الجاحظ: «تسمية الشّيء باسم غيره إذا قام مقامه»²، فهي جنس من التصوير تحل فيه صورة مكان أخرى تثير خيال المتلقي، وهو «تعريف يدفعنا مباشرة إلى مفهوم الإنزياح والخروج عن النّمط اللغوي المعتاد فتصبح الاستعارة إحدى الوسائل التي يعتمدها الشّاعر لينحرف عن النّمط المعتاد لكي يخلق لنفسه أسلوبه الشعري، كأنّ الأسلوب الشعري مجرد خرق للنّمط العادي»³.

وفي تحليل بنية الاستعارة من حيث عناصرها وعلاقتها بعدّة اعتبارات نقتصر منها على ماورد في البردة إلى تصريحيّة ومكنيّة في قوله:

فَكَيْفَ تُنْكِرُ حُبًّا بَعْدَ مَا شَهِدْتَ بِهِ عَلَيَّكَ عُذُولُ الدَّمْعِ وَالسَّقَمِ

وهي استعارة تصريحيّة، حيث صرّح بلفظ المشبه به فعلا وصفة، وتجنّست في الفعل "شهدت" والصفة "عذول" جمع عدل، وحذف المشبه "الشّهود" حقيقة على هذا الحبّ.

وَكَلُّهُمْ مِنْ رَسُولِ اللَّهِ مُلْتَمِسٌ عَرَفًا مِنَ الْبَحْرِ أَوْ رَشْفًا مِنَ الدِّيمِ

وهي استعارة تصريحيّة، حيث استخدم لفظة "العرف" بدل الأخذ، ولفظة "الرّشف" بدل المص، فالعرف مناسب للبحر لكثرتة وعمقه، والرّشف مناسب للديم، لأنّها تجري على وجه الأرض، فلا يجمع منها معتبرٌ مثل الذي نجدّه في البحر.

فَاصْرِفْ هَوَاهَا وَحَازِرْ أَنْ تُؤَلِّيَهُ إِنَّ الْهَوَى مَا تَوَلَّى يُصِمُّ أَوْ يَصِمُّ

وهي استعارة مكنيّة، إذ شبّه هوى النّفس بإنسان طالب للولاية والإمارة، وحذف المشبّه به ورمز إليه بشيء من لوازمه، وهو منعه من الولاية والإمارة، واللفظ الدال على ذلك قوله: "فاصرف هواها" و"حاذر أن توليه".

فَمَا تَطَاوَلُ آمَالِ المَدِيحِ إِلَى مَا فِيهِ مِنْ كَرَمِ الأَخْلَاقِ وَالشِّيمِ

¹ ميشال جوزيف شريم: دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، لبنان، ط: 02، 1987م، ص: 72.

² الجاحظ: البيان و التبيين، 1/59.

³ محمد عبد العظيم: في ماهية النص الشعري، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، لبنان، ط: 02، 1994م، ص: 95.

وهي استعارة مكنية، إذ شبه الآمال بذي عنق يتناول، أي يمدُّ عنقه إلى ما يريد أن يراه، ويرغب في إدراكه، فحذف المشبه به وهو "العنق" وأبقى على قرينة من قرائنه وهي "التَّطاول".

إِنْ تُثَلِّهَا حَيْفَةً مِنْ حَرِّ نَارٍ لَطَى أَطْفَأَتْ نَارَ لَطَى مِنْ وَرْدِهَا الشَّيْمِ

وهي استعارة مكنية، إذ شبه الآيات بالماء، وحذف المشبه به "الماء" وأبقى على قرينة من قرائنه تدل عليه، وهي لفظة "أطفأت"، فالمؤمن الذي يقرأ الآيات يجد المتعة النفسية في ظلها، والقرآن نور الله في أرضه، ومن اعتاد تلاوته وقراءته شعر بالصفاء النفسي والوجداني، وهي قمة السعادة الروحية التي يحرص المؤمن على التمسك بها؛ لأنَّ تلاوة القرآن تقي المؤمن من نار جهنم.

إنَّ الاستعارة هنا جعلت المعنى أكثر ثراءً وأشدَّ دلالةً، وأبقى أثرًا، فهي «ظاهرة حركية تتشابه فيها الحركة الفكرية والحركة النفسية، وتتقاطعان بدورهما مع الحركة اللغوية، وينتج عن ذلك كله حركة كليّة»¹.

وبهذا قد تكون الاستعارة أبلغ الألوان البلاغية وأروعها، وأنَّ روعتها إنَّما ترجع إلى حسن تصويرها وانتقاء ألفاظها وإيجازها.

إذا ففضل الاستعارة يرجع إلى أنَّها تُبرزُ البيان في صورة مستجدة، تزيد قدره ثباتاً، وتوجب له بعد الفضل فضلاً، فاللفظة الواحدة تتكرر في مواضع عديدة، ويكون لها في كلِّ موضع شأن مفرد، وجمال مفرد.

3- الكناية وأثرها الدلالي في البردة:

بعد أن أشرت إلى صور الاستعارة في العنصر السابق، نحاول أن نتبع صورة أخرى من صور الانزياح الدلالي المتمثل في الكناية، والتي تعتبر من الأدوات التي يعتمد إليها مستعمل اللغة على سبيل التجوز والانزياح الدلالي، فحينما تعبر عن معنى الشجاعة تختار بين إمكانيتين²:

إحدهما: التعبير الوضعي، كأن تقول: "فلان بالغ الشجاعة في الميدان".

الثانية: التوسل بالخرق الدلالي.

وقد تعتبر الكناية ذات صلة وثيقة بالانزياح؛ وذلك لعدم إفصاحها عن المعنى على وجه مباشر مألوف.

ومَّا أورده البوصيري في الكناية نذكر ما يلي :

¹ ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، دار القلم العربي، سوريا، ط: 01، 1997، ص: 254.

² محمد الولي: الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية، مطبعة الكرامة، الرباط — المغرب، ط: 01، 1425هـ — 2005م، ص: 247.

وَاسْتَفْرَغَ الدَّمْعَ مِنْ عَيْنٍ قَدْ امْتَلَأَتْ مِنْ المَحَارِمِ وَالزَّمَّ حَمِيَةَ النَّدَمِ
وهي كناية تدل عن كثرة البكاء لكثرة النَّدَم، فقد أكسبت الفكرة جمالاً لم تكن تتمتع به في
دلالاتها الوضعية، لسبب يعود في نظري إلى إسنادها على التَّقْدِيمِ الحسِّي الملموس ليفك الفكرة المجردة
ويتجسّد في البنية التركيبية "من عين قد امتلأت".

إِنْ لَمْ يَكُنْ فِي مَعَادِي أَحْذًا بِيَدِي فَضْلاً وَإِلَّا فَقُلْ يَا زَلَّةَ القَدَمِ
تظهر الكناية في البنية التركيبية "فضلاً وإِلَّا فَقُلْ يَا زَلَّةَ القَدَمِ"، ولعلّ هذه البنية تحيلنا إلى

كنايتين:

إحدهما: تدلّ على حسنِ الحالِ وحصولِ النّعمة في قوله: أَحْذًا بِيَدِي.

والثانية: تدلّ على سوءِ الحالِ والوقوعِ في الشّدّةِ في قوله: "فَقُلْ يَا زَلَّةَ القَدَمِ".

فالكناية هي من أوجه البيان، ووادٍ من أودية المبدعين، وغاية لا يصل إليها إلا من لطف طبعه
وصفت قريحته، وطريق جميل من طرق التعبير الفني يلجأ إليها الأدباء للإفصاح عمّا يدور بخلداهم من
المعاني، ويجيش في نفوسهم من الخواطر¹.

¹ رابع بوحوش: اللسانيات، ص: 184.

الخطاتمة

الخاتمة:

ها أنا قد وصلتُ إلى خاتمة بحثي و ليس إلى نهايته؛ لأنَّ لكلِّ شيءٍ إذا ما تمَّ نقصان.

لذا ارتأيتُ أن تكون عبارة عن نتائج محصَّل عليها طيلة هذا البحث:

أولاً: النتائج الكلية:

1- لقد حظيت البردة هذه القصيدة الرائعة في أسلوبها ونظمها، البديعة في مضمونها ومحتواها بعناية فائقة، واهتمام كبير من لدن العلماء و الأدباء الصُوفيِّين، ومن لدن أهل المغرب والأندلس منهم خاصة عن طريق الشرح ووقع الاهتمام والإقبال عليها، روايةً وحفظاً وتلقيناً وتدریساً، فجاءت أبياتها تلامس القلب، وتحركُّ الشُّعور والإحساس، وقراءتها تُشعرُ بلذَّةٍ روحانيَّةٍ، وجاذبيَّةٍ و تدفعُ بقراءتها كاملةً وبشوقٍ ولهفةٍ لمعرفة ما يحتويه كل بيت، ولا غرابة أن نجد لها قد ترجمت إلى عدَّة لغات، منها الإنجليزيَّة والفرنسيَّة والألمانيَّة والتركيَّة والهنديَّة والفارسيَّة وغيرها؛ لأنَّها ذات مكانة أدبيَّة وفكريَّة كبيرة، وبالتالي جاءت قصيدة بديعة متميِّزة في الأسلوب والمحتوى، فريدة رائعة في التماسك البنيوي والترابط المعنوي، والإتقان اللُّغوي، والإبداع البلاغي، والجمال الأدبي، ممَّا جعلها تنتشر ويذيع صيتها، وتصل إلى مكامن النفوس ومجامع القلوب، وتنفذ إلى أعماقها بكيفيَّة مؤثِّرة وتنشد في المناسبات الدينيَّة بمختلف الطبوع تبعاً لمختلف الدُّول التي تُنشد فيها حيث عُدت مثلاً كاملاً يُحتذى للمدحة النَّبويَّة، وعلى نهجها يسير المادحون، وبمقوماتها يهتدون ففتح بها ناظمها باباً كبيراً في المدائح النَّبويَّة أقبل عليه الجُمُّ الغفير من الشُّعراء بعده سواء كانوا في عصره أم في العصر الحديث على نحو ما رأينا عند أمير الشُّعراء أحمد شوقي في قصيدته "نهج البردة" وكذا محمود سامي البارودي في مطوَّله "كشف الغمَّة في مدح سيِّد الأُمَّة".

2 - تعدُّ قصيدة البردة من عيون الشُّعر العربي التي نالت حظوة كثيرة من قبل العرب والمسلمين جميعاً، من العامَّة والتُّخبة على السَّواء، فقد انتشرت انتشاراً واسعاً وتناقلتها الأجيال جيلاً بعد جيل بسبب روعة أسلوبها وحسن ألفاظها، وعمق معانيها، وجمال صورها البيانيَّة وتشكيلاتها الوصفية وبسبب تنوع أغراضها و تشابكها.

3- لقد بنا البوصيري للشُّعراء بعده نهجاً لا يُضاهى بناؤه، ولا يُدرك قراره، ويُكتشف قدره في عصر أدبي نعتة النقاد - بعصر الانحطاط - فجاءت البردة لتُغيِّب و تمحو الصِّفَّة التي وُسمَ بها هذا العصر وتُظهر إبداع رجاله و شعرائه، و صارت قَمَّة ما أبدع في الشُّعر الصُّوفي والمديح النَّبوي، وهي وإن كان غرضها الأساسي هو مدح الرِّسول ﷺ، فجاءت جامعةً مؤلفة بين أغراض الشُّعر الأخرى.

4- إنَّ صهر البلاغي العربي و المتخيّل السّردي الرّمزي والصّوفي في أسلوب البردة تعبيراً عن تجربة شعريّة بأبعادها الدّينيّة والذاتيّة هو الذي أعطى للبردة تفرداً أسلوبياً، ومنحها قيمةً فنيّةً وتداولاً واسعاً بين عموم المتلقين.

5- يقال على البوصيري أنّه نجم المادحين، وخيرة العارفين بالله، والمحبّين إلى رسوله الكريم، وكان جيّاش العاطفة في محبّته إيّاه، صادق الإيمان، قوي اليقين، تدفّقت شاعريته الملهمة بالعديد من القصائد الدّينيّة.

ولقد أثبت البوصيري شخصيّةً مبدعةً محافظةً على تقاليد الشعراء الأوائل في العصور المتقدّمة، ففي شعره وبالضّبط في برده الكثير من الشّواهد النّحويّة أو بالأصحّ الكثير من الانزياحات سواء من جهة الصّوت أم من جهة التّركيب أم من جهة الدّلالة، فليس البوصيري بارعاً في المدائح التّبويّة فحسب بل هو بارعٌ في علم اللّغة أيضاً؛ لأنّ الإخلاص هو الذي مكّنه من ناصية المجد الأدبي، وهو الذي رفعه إلى منزلة الخلود.

ثانياً: النتائج الجزئية:

1- جل القضايا الأسلوبية تجد لنفسها مواقع عديدة في البردة، ممّا جعلها حقلاً خصباً للدراسات الكلاسيكية والحديثة على السّواء.

1- يعتبر التّوازي وسيلة مهمّة في الكشف عن البنية المسؤولة عن توزيع العناصر اللّغويّة و الفنيّة والصّوتيّة والدّلالية داخل النّص؛ هذا لإحداث تناغم إيقاعي، فهو يهتم كثيراً بالتّنسيق الصّوتي والإيقاع المتناغم سواء عن طريق اللفظ المفرد أو الجملة المركّبة، و يحقّق الشّاعر العديد من الوظائف الجماليّة والإيقاعيّة.

والتّوازي بمفهومه البلاغي سمة واضحة من سمات أسلوب البردة، فهو بما يحمله من خصائص صوتيّة و بلاغيّة قد أثرى التّعبير بنغمات أخاذة، وإيقاع يُعطي النّفس متعةً فنيّةً.

2- يمثّل المتلقي جانباً مهمّاً في جماليات تلقي البردة إذ هي موجهة لغرض التّأثير ولا شك أنّ القصيدة تكسبُ ثراءها وخصوبتها من خلال المتلقي، إذ هو الذي يفكُّ شفراتها و يتأثّر بانزياحاتها، ويملأ فراغاتها النّصيّة، كلّ حسب ثقافته و أفق تلقيه.

3- تُعدُّ قضية الحذف من أهم وسائل التّماسك والاتساق النّصي التي تُبرز تأويل المتلقي إذ هو الذي يدرك عبر آفاقه المتعدّدة مواضع الحذف وكيفيّة قيامه بوظائف إبلاغيّة و بلاغيّة متعدّدة، ونرى

البوصيري ينحرف عن توزيع أجزاء الجملة لغايات فنيّة وجماليّة، نظراً لما يتّسم به من سمات ثقافيّة وفكريّة و انفعاليّة .

ويبدو لمن يتتبع سيرته و طموحاته أنّ هناك تمازجاً بين أسلوبه و شخصيّته.

4- لقد أخذ في حسابانه من يقرأ برده فهو أمام المتلقي الغائب الحاضر، بالإضافة إلى شخصيته المتحرّرة والتي أصبحت إحدى السمات الأسلوبية في شعره أو بمثابة بصمة أسلوبية امتاز بها عن غيره من الشعراء المعاصرين له.

5- كما يتصرّف في توزيع الكلمات و صياغتها بشكل يجعل المتلقي يراه وهو يواجه الحياة من خلال اللغة بنفس كبيرة، لذا تصرّف في أداته الفنيّة و انزاح بها عن النمط المعهود بحثاً عن تركيب غير عادي يعكس ذاته و نمط تفكيره و أحاسيسه و انفعالاته، و يعكس مقاصده على سطح خطابه الشعري.

6- إنّ التّقديم و التّأخير ظاهرة أسلوبية يؤدّي غرضاً بلاغياً، فهو يستمدُّ أثره من السياق الوارد فيه، فالسياق اللغوي يشرف على تغيير دلالة الكلمة، تبعاً لتغييرٍ يمسُّ التّركيب اللغوي كالتّقديم و التّأخير في عناصر الجملة.

وكان غرض البوصيري من قضية التّقديم و التّأخير أحياناً من أجل غايات صوتيّة وإيقاعيّة فيتصرّف في تركيب الجملة فيقدّم و يؤخّر في عناصرها.

7- لعبت الضّمائر في النّص دوراً بارزاً في توجيه الدّلالة، والنّظام الإحالي للخطاب باستعماله الفني المتنوع؛ لأنّه استغلّ الطاقة التعبيريّة للالتفات بصفته ظاهرة أسلوبية تعتمد على الخروج عن النمط المألوف للأداء.

8- تعدّ البردة من النّاحية الدّلاليّة تويجاً لتأسيسات سابقة في الشعر الدّيني والصّوفي عموماً في إبداعات المدائح النّبويّة فاحتلت البردة مكانة النمط و النّسق المؤسّس لهذا الغرض.

9- تشكّلت من النّصوص الدّينية المؤسّسة (القرآن، السّيرة، والقصص الدّيني الموروث)، بالإضافة إلى الموروث الشعري للصّورة الفنيّة في البردة في أسلوب رمزي متماسك منحها تفرداً في تاريخ المديح النّبوي.

وبعد، فإنّ الأسلوبية استطاعت أن تلج إلى مكوّنات النّص الأدبي، و تستظهر ما فيه من خصائص أسلوبية تُساهم في بناء مجال دلالي تحرّص الأسلوبية على وضعه ضمن اهتماماتها.

وقد خلصنا في بحثنا هذا إلى أنّ لكلّ نصّ خصائصه الأسلوبية المستقلّة، فما يكون في هذا النّص قد لا يكون في نصّ آخر، وعليه فإنّ اختلاف الخصائص الأسلوبية و توظيفها يؤدّي دلالة معيّنة

تكشف الأسلوبية عنها، ليجد القارئ فيها معاني أخرى لم يكن يتصورها لولا التعامل مع النص أسلوبياً، ولعلّ الشيء الأهم الذي توصلنا إليه في دراستنا المتواضعة هذه هو أنّ الخصائص الأسلوبية جاءت مرتبطة بالنسيج العام للنص، وما توظيفها فيه و الإتيان بها إلا للإحاطة بالموضوع و الأفكار المراد التعبير عنها، وتقديمها بشكلها الأقرب لما يجول في خاطر الشاعر؛ حيث نرى البوصيري يستخدم اللغة ويتعامل معها بتقنية خاصة، وبذلك يكون المنهج الأسلوبي قادراً أكثر من غيره على التعامل مع النصوص إذ يكشف عن مكونات وخفايا قد لا تبلغ إلا بوساطة الأسلوبية.

وأخيراً فما كان من صواب فمن الله، وما كان من خطأ فمن عندي أرجو أن أتجاوزه في مستقبل حياتي العلمية إن شاء الله، وحسي أنني قد اجتهدتُ وبذلتُ قصارى ما لديّ من إمكانيات قدّمتُ بها إضافةً بسيطةً للمشهد النقدي الجزائري التي تطلّبتُ جهداً نقدياً متواصلاً ومتراكماً لبناء الفضاء الرمزي الوطني.

والحمد لله رب العالمين .

فهارس البحث

- 1- فهرس الآيات القرآنية.
- 2- فهرس الأعلام.
- 3- المصادر و المراجع.
- 4- فهرس الموضوعات.
- 5- الملحق.

1- فهرس الآيات:

رقم الآية	السورة	الآية
103	آل عمران	﴿وَأَعْتَصِمُوا بِحَبْلِ اللَّهِ جَمِيعًا وَلَا تَفَرَّقُوا﴾
03	المائدة	﴿فَمَنْ أَضْطَرَّ فِي مَخْصَصَةٍ غَيْرِ مُتَجَانِفٍ لِإِثْمٍ فَإِنَّ اللَّهَ غَفُورٌ رَحِيمٌ﴾
53	يوسف	﴿وَمَا أُبْرِئُ نَفْسِي إِنَّ النَّفْسَ لَأَمَّارَةٌ بِالسُّوءِ إِلَّا مَا رَحِمَ رَبِّي إِنَّ رَبِّي غَفُورٌ رَحِيمٌ﴾
85	يوسف	﴿تَاللَّهِ تَفْتُوا تَذَكُرُ يَوْسُفَ﴾
94	الحجر	﴿فَأَصْدَعْ بِمَا تُؤْمَرُ وَأَعْرِضْ عَنِ الْمُشْرِكِينَ﴾
01	الإسراء	﴿سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِّنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَا﴾
109-108	الكهف	﴿قُلْ لَوْ كَانَ الْبَحْرُ مِدَادًا لِّكَلِمَاتِ رَبِّي لَنَفِدَ الْبَحْرُ قَبْلَ أَنْ تَنْفَدَ كَلِمَاتُ رَبِّي وَلَوْ جِئْنَا بِمِثْلِهِ مَدَدًا﴾
15	الشورى	﴿فَلِذَلِكَ فَادْعُ وَاسْتَقِمْ كَمَا أُمِرْتَ﴾
09-08	الفتح	﴿إِنَّا أَرْسَلْنَاكَ شَهِيدًا وَمُبَشِّرًا وَنَذِيرًا ﴿٨﴾ لِّتُؤْمِنُوا بِاللَّهِ وَرَسُولِهِ وَتُعَزِّرُوهُ وَتُوَقِّرُوهُ وَتُسَبِّحُوهُ بُكْرَةً وَأَصِيلًا﴾
31	الرحمان	﴿سَنَفْرُغُ لَكُمْ أَيُّهَ الثَّقَلَانِ﴾
01	القمر	﴿أَقْرَبَتْ السَّاعَةُ وَانْشَقَّ الْقَمَرُ﴾
15	المعارج	﴿كَلَّا إِنَّهَا لَأَنزِيلٌ ﴿١٥﴾﴾
11-10	القارعة	﴿وَمَا أَدْرَاكَ مَا هِيَ ﴿١٠﴾ نَارٌ حَامِيَةٌ﴾

الصفحة	الاسم
09	زهير بن أبي سُلمى.
09	هرم بن سنان.
09	كعب بن مالك.
09	كعب بن زهير
09	عبد الله بن رواحة.
09	الكميت الأسيدي.
11	أبو العباس العزفي
31	ابن تغري بردي.
31	المقريزي.
41	أبو العباس المرسي.
41	أبو الحسن علي بن عبد الله .
41	البهاء زهير.
41	ابن مطروح.
41	الحسن الجزار.
41	السراج الوراق.
61	المستشرق الألماني رولفس.
61	ردهاوس.
61	المستشرق دي ساسي.
61	المستشرق الفرنسي باسيه.
61	المستشرق أُوري.
61	سعد الله الخلوقي
61	البلاي.

61	غضنفر بن جعفر الحسيني .
19	محمد بن مرزوق.
02	أبو العباس إسماعيل بن الأحمر.
02	أبو محمد بن جزي.
02	أبو العباس جعفر البقني.
02	ابن المعتز.
12	ابن أبي الأصبع.
12	صفي الدين الحلبي.
12	عز الدين الموصلبي.
12	ابن جابر الوادي آشي.
22	ابن المقرئ.
22	السُّيُوطي.
22	ابن حجة الحموي.
22	ابن سيّد اليعمري.
23	إبراهيم السّاحلي
23	محمود سامي البارودي
23	أحمد شوقي
53	الشّريف الرّضي
53	مهيار الديلمي
53	ابن عربي
53	الحلاج

3- فهرس المصادر و المراجع:

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

أولاً: الدواوين الشعريّة.

1- ديوان البوصيري، تحقيق: محمد سيد الكيلاني، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط: 01، 1955م.

2- ديوان البوصيري، شرح: عمر الطباع، بيروت - لبنان، 2002م، (دط).

3- ديوان البوصيري، شرح: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط: 01، 1995م.

4- ديوان ابن الفارض، شرح: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط: 01، 1990م.

5 - ديوان كعب بن زهير، تحقيق: علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط: 01، 1990م.

ثانياً: المصادر القديمة.

6- شهاب الدين أحمد الخفاجي: نسيج الرياض في شرح شفاء القاضي عياض، المطبعة الأزهرية - مصر، ط: 03، 1328هـ.

7- الزركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله: البرهان في علوم القرآن، تحقيق: محمد إبراهيم أبو الفضل، دار المعرفة، بيروت - لبنان، ط: 02، 1391هـ - 1972م، لبنان، الجزء الثالث.

8- حاشية العلامة الشيخ الباجوري على متن البردة وبهامشها شرح خالد الأزهرى أيضاً، مطبعة التقدم العلمية، مصر، 1326هـ ، (دط).

9- أبو منصور الثعالبي: فقه اللغة وأسرار العربية، تقديم: إبراهيم سليم، مكتبة القرآن، القاهرة - مصر، 1997م، (دط).

10- ابن منظور جمال الدين الإفريقي المصري: لسان العرب، المجلد الأول، دار صادر بيروت - لبنان، ط: 01، 1997م.

11 - جلال الدين السيوطي: حسن المحاضرة في أخبار مصر والقاهرة، تحقيق: خليل المنصور، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط: 01، 1997م، الجزء الأول.

12- الخطيب القزويني، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن بن محمد:

• الإيضاح في علوم البلاغة-المعاني والبيان والبديع- وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط:01، 1424هـ - 2003م.

• التلخيص في علوم البلاغة، ضبطه وشرحه: عبد الرحمن البرقوقي، دار الفكر العربي، بيروت- لبنان ط:01، 1904م.

14- ابن رشيق، أبو علي الحسن: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلميّة، بيروت- لبنان، ط:01، 1422هـ - 2001م.

15- أبو هلال، الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري : كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط:02، 1409هـ - 1989م.

16- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء: تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت - لبنان ، ط:02، 2005م.

17- أبو العباس، عبد الله بن المعتز : كتاب البديع: شرح وتحقيق: عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت - لبنان، ط:01، 2001م.

18- أبو الفتح، عثمان بن جني:

• سر صناعة الإعراب، تحقيق: حسن هندراوي، دار القلم، دمشق - سوريا، ط:02، 1413هـ - 1993م، الجزء الأول.

• اللّمع في العربيّة، تحقيق: حامد المؤمن، عالم الكتب، بيروت- لبنان، ط:01، 1405هـ - 1985م.

• الخصائص، تحقيق: عبد الحميد هندراوي، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط:01، 1421هـ - 2001م.

21- أبو الفلاح عبد الحي بن العماد الحنبلي: شذرات الذهب في أخبار من ذهب، دار الفكر، بيروت - لبنان، 1994م.

22- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق: درويش جويدي، المكتبة العصرية، بيروت - لبنان، ط:01، 1420هـ - 1999م، الجزء الأول.

- 23- أبو محمد بن قتيبة الدينوري: الشعر والشعراء، ضبط وتحقيق: مفيد قميحة ومحمد أمين الضناوي، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط:03، 1426هـ - 2005م.
- 24- أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة - مصر، (دط، دت).
- 25- الفيروز أبادي: قاموس المحيط، مؤسّسة الرّسالة، بيروت- لبنان، ط:06، 1998م.
- 26- أبو العباس محمد بن يزيد المبرد النحوي: المقتضب، تحقيق: حسن حمد، دار الكتب العلمية- بيروت - لبنان، ط:01، 1420هـ - 1999م، الجزء الأول.
- 27- محمد بن شاكر الكتبي: فوات الوفيات والذيل عليها، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت - لبنان، 1973م، الجزء الثالث.
- 28- ضياء الدين بن الأثير، نصر الله بن لأبي الكرم محمد بن عبد الكريم: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: الشيخ كامل محمد محمد عويضة، دار الكتب العلميّة، بيروت - لبنان، ط:01، 1419هـ - 1998م، الجزء الأول.
- ثالثا: المراجع الحديثة.
- 29 - أحمد شوقي: الشوقيات في السياسة والتاريخ والاجتماع، دار الكتب العلميّة، بيروت - لبنان، 2001م، (دط).
- 30- أحمد مختار عمر: دراسة الصّوت اللّغوي، عالم الكتب، القاهرة - مصر، 1418هـ - 1997م، (دط).
- 31- آمنة بلعلی: الحركة التّواصلية في الخطاب الصّوفي من القرن الثّالث إلى السّابع الهجريين دمشق - سوريا، 2001م، (دط).
- 32 - ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، دار القلم العربي، سوريا، ط:01، 1425هـ - 2005م.
- 33- تمام حسان: مناهج البحث في اللّغة، دار الثقافة، الدار البيضاء - المغرب، 1407هـ - 1986م، (دط).
- 34- جابر عصفور: الصّورة الفنية في التراث التّقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان، ط:03، 1992م.

35- جميل عبد المجيد:

- البديع بين البلاغة العربيّة واللّسانيات النّصيّة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (دت).
 - البلاغة والاتصال، دار غريب، القاهرة - مصر، 2000م، (دط).
- 37- جودت الركابي: الأدب العربي من الانحدار إلى الازدهار، دار الفكر، دمشق - سوريا، ط:03، 2006م.
- 38- جوزيف ميشال شريم: دليل الدّراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط:01، 1987م.
- 39- حسام البهنساوي: الدّراسات الصوتية عند العرب والدّرس الصوتي الحديث، مكتبة زهراء الشرق، مصر، ط:01، 2005م.
- 40- حسن حسين: ثلاثية البردة، بردة الرّسول صلّى الله عليه وسلّم، مكتبة مدبولي، مصر (دط،دت).
- 41- حمد شلبي: شرح الهمزية في مدح خير البرية صلّى الله عليه وسلّم للإمام البوصيري، مكتبة الآداب، القاهرة - مصر، (دت).
- 42- خيرة حمرة العين: شعرية الانزياح، دراسة في جماليات العدول، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية للنشر والتوزيع، إربد - الأردن، ط:01، 2001م.
- 43- رابع بوحوش:
- البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982م.
 - اللّسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم، الجزائر، (دط،دت).
- 45- راشد بن هاشل الحسيني: البنى الأسلوبية في النّص الشعري، دراسة تطبيقية، دار الحكمة، لندن، ط:01، 2004م.
- 46- رجيس بلاشير: تاريخ الأدب العربي، ترجمة: إبراهيم الكيلاني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2002م، الجزء الأول.
- 47- رمضان صادق: شعر عمر بن الفارض - دراسة أسلوبية - الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر، 1998م.
- 48- زكي مبارك: المذائح النبوية في الأدب العربي، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت - لبنان، ط:01، 1995م.

- 49- سعيد بن الأحرش: بردة البوصيري بالمغرب والأندلس خلال القرنين الثامن والتاسع الهجريين، آثارها العلمية و شروحاتها الأدبية، المملكة المغربية، المغرب، 1998م.
- 50- شوقي ضيف:
- النقد، دار المعارف، القاهرة - مصر، ط: 04، 1954م.
 - عصر الدول والإمارات، الشام، دار المعارف، القاهرة - مصر، ط: 02، (دت).
 - البلاغة العربية تطور وتاريخ، دار المعارف، ط: 06، 1995م.
 - تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول، دار المعارف، مصر، ط: 06، (دت).
- 54- صائل رشدي شديد: عناصر تحقيق الدلالة في العربية، دراسة لسانية، الأهلية، عمان - الأردن، ط: 01، 2004م.
- 55- صبحي إبراهيم الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق - دراسة في السور المكيّة - دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة - مصر، ط: 01، 2000م.
- 56- صبري المتولي: دراسات في علم الأصوات، الأصول النظرية والدراسات التطبيقية لعلم التجويد القرآني، أول دراسات علمية لقواعد التجويد في ضوء الحقائق الحديثة لعلم الأصوات، زهراء الشرق، مصر، ط: 01، 2006م.
- 57- صفى الدين الحلبي: شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع، تحقيق: نسيب نشاوي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1989م.
- 58- صلاح يوسف عبد القادر: في العروض والإيقاع الشعري، دراسة تحليلية تطبيقية، مطبعة الأيام، الجزائر، ط: 01، 1996م-1997م.
- 59- طاهر سليمان حمودة: ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، الدار الجامعية، الإسكندرية - مصر، 1999، (دط).
- 60- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، نحو بديل ألسني في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب، ليبيا- تونس، 1397هـ - 1997م، (دط).
- 61- عبد الفتاح كليطو: الأدب والغرابية، دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار الطليعة، بيروت - لبنان، ط: 01، 1982م.
- 62- عبد الله التيطاوي: المعارضات الشعرية، أنماط وتجارب، دار قباء، مصر، 1998م. (دط).

- 63- عبد الله الغدامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي، المملكة المغربية، الدار البيضاء - المغرب، ط:03، 2005م.
- 64- عبد الله حمادي: دراسات في الأدب المغربي القديم، الجزائر، ط:01، 1986م.
- 65- عبد المجيد جحفة: دلالة الزمن في العربية، دراسة في النسق الزمني للأفعال، الدار البيضاء-المغرب، ط:01، 2006م.
- 66- علي أبو زيد: البديعيات في الأدب العربي، نشأتها - تطورها - أثرها، عالم الكتب، بيروت - لبنان، ط:01، 1983.
- 67- علي نجيب عطوي: البوصيري شاعر المدائح النبوية وعلمها، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط:01، 1995م.
- 68- عمر موسى باشا: تاريخ الأدب العربي، العصر المملوكي، دار الفكر، دمشق - سوريا، ط:01، 1989م.
- 69- ماهر دربال: الصورة الشعرية في ديوان أنشودة المطر لبدر شاكر السياب، (دط، دت).
- 70- محمد أحمد درنيقة: معجم أعلام شعراء المديح النبوي، تقديم: ياسين الأيوبي، دار الهلال، بيروت - لبنان، 2003م، (دط).
- 71- محمد الشاوش: أصول تحليل الخطاب، المؤسسة العربية للتوزيع، تونس، ط:01، 2001م، الجزء الأول.
- 72- محمد العمري:
- تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، الكثافة - الفضاء - التفاعل، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء - المغرب، ط:01، 1990م.
 - البلاغة العربية، أصولها وامتدادها، إفريقيا الشرق، المغرب، 1999م، (دط).
 - الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية نحو كتابة جديدة للبلاغة والشعر، إفريقيا الشرق، بيروت - لبنان، 2001م، (دط).
- 75- محمد الولي: الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية، مطبعة الكرامة، الرباط - المغرب، ط:01، 1426هـ - 2005م.
- 76- محمد بن تاويت ومحمد الصادق عفيفي: الأدب المغربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت - لبنان، ط:02، 1969م.

77- محمد زغلول سلام:

• الأدب في العصر المملوكي، مدخل في العصر واتجاهاته الفكرية والفنية ، منشأة المعارف، الإسكندرية - مصر، الجزء الأول، (دط، دت).

• الأدب في العصر المملوكي، الشُّعر والشُّعراء، منشأة المعارف، الإسكندرية- مصر، (دط، دت).

79- محمد عبد العظيم: في ماهية النَّصِّ الشُّعري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط:02، 1994م.

80- محمد عبد المطلب:

• البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، الإسكندرية - مصر، ط:01، 1997م.

• جدلية الأفراد والتركيب في النقد العربي القديم، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط:01، (دت).

82- محمد عزام، التحليل الألسني للأدب، دراسات نقدية عربية، وزارة الثقافة، دمشق - سوريا، 1994م، (دط).

83- محمد فكري الجراز: اللسانيات، الاختلاف، الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص، ايتراك للطباعة والنشر، مصر، ط:01، 2001م.

84- محمود سالم محمد: أدب الصُّناع وأرباب الحرف حتى القرن العاشر للهجري، دار الفكر دمشق - سوريا، ط:01، 1993م.

85- محمود علي مكي: المدائح النبويّة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط:01، 1991م.

86- ممدوح عبد الرحمن: المؤثرات الإيقاعية في لغة الشُّعر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية - مصر، 1994م، (دط).

87- نشأة محمد رضا ظبيان: علوم اللُّغة العربيّة في الآيات المعجزات - علم أصول اللسان العربي- دار ابن حزم، بيروت - لبنان، ط:01، 1418هـ - 1997م.

88- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في التّقد العربي الحديث "الأسلوبية والأسلوب"، دار هومة، الجزائر، 1997م، الجزء الأول.

89- يوسف أبو العدوس: البلاغة والأسلوبية، مقدمات عامة، دار الأهلوية، الأردن، ط:01، 1999م.

ثالثاً: المجلات والدوريات.

90- أحمد عمر هاشم، الإمام البوصيري وبردة المديح المباركة، مجلة آفاق الثقافة والتراث، السنة الخامسة، العدد: التاسع عشر، رجب 1418 هـ نوفمبر 1997م.

91- عبد الله بنصر العلوي، قصيدة المديح النبوي، مجلة كليات الآداب والعلوم الإنسانية، العدد: العاشر، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط - المغرب، 1989م.

92- فيصل بن علي البعداني، حقوق النبي بين الإجلال والإحلال، مجلة البيان، الرياض - السعودية، ط:10، 2006م.

رابعاً: المرجع الإلكتروني:

93- [http:// www.islamic-sufim.com/article.php?id=1332](http://www.islamic-sufim.com/article.php?id=1332)

4- فهرس الموضوعات:

أ - د المقدمة
الفصل الأول: المدائح النبوية و أثر البوصيري في مسارها.	
1 أولاً: المديح النبوي
2 1- السياق (المرجع)
4 2- مفهوم المديح النبوي
6 ثانياً: البوصيري
9 ثالثاً: البردة وأثرها في المدائح النبوية
10 1- معنى البردة و مسارها
12 2- أثر ميمية البوصيري في المدائح النبوية
13 3- أثر قصيدة البردة في المتلقي (المرسل إليه/المتلقي)
الفصل الثاني: المستوى الصوتي وأبعاده الدلالية في قصيدة البردة.	
20 أولاً: الإيقاع العروضي للقصيدة
20 1- وزن القصيدة [البحر و الزحافات]
23 2- بنية الصوت في القصيدة
29 ثانياً : التوازيات الصوتية وأثرها في الصناعة الشكلية و الدلالية للبردة البوصيرية
29 1- التوازيات الصوتية وأثرها في البردة
36 2- توازيات الزمان والمكان وأثر انسجامها في البردة
الفصل الثالث: المستوى التركيبي في قصيدة البردة.	
43 تمهيد: نظرة عامة حول البردة
50 أولاً: الحذف بين الانزياح الأسلوبي وجمالية التلقي في البردة
57 ثانياً: التقديم والتأخير وعلاقته بالانزياح الأسلوبي في البردة
61 ثالثاً: بنية الضمير بين الحضور و الغياب (الالتفات) و علاقته بالانزياح الأسلوبي في البردة
61 تمهيد: بنية الضمير في القصيدة

الفصل الرابع: الانزياح و أبعاده الدلالية في قصيدة البردة.

66	أولاً: الانزياح الكلي للسياق و تأسيس النَّسق الشعري للبردة.....
66	تمهيد : نظرة عامة حول الانزياح و الأبعاد الدلالية و التعبيرية للبردة.....
66	1- الانزياح.....
66	2- الأبعاد الدلالية التعبيرية للبردة.....
67	أ- النَّسب النبوي.....
68	ب - المدح النبوي.....
69	ج - الانزياح في العنصر الذاتي (التوسل).....
70	ثانياً : اختيار المعجم الشعري للبردة
70	1 - الأثر القرآني في المعجم الشعري للبردة
74	2- أثر الأخبار الشائعة و القصص في السرد الشعري للسيرة في البردة.....
75	3- أثر الكتابة الصوفية في البردة.....
76	ثالثاً: الانزياح الجزئي للصورة الفنية و أثرها الدلالي في البردة.....
76	1- التشبيه و أثره الدلالي في البردة.....
78	2 - الاستعارة و أثرها الدلالي في البردة.....
80	3- الكناية و أثرها الدلالي في البردة
82	الخاتمة.....
86	فهارس البحث.....
87	1- فهرس الآيات القرآنية.....
89	2- فهرس الأعلام.....
90	3- فهرس المصادر و المراجع.....
98	4- فهرس الموضوعات.....
100	5- الملحق.....

5-الملحق

نص البردة:

- 1 أَمِنْ تَذَكَّرِ جِرَانَ بِيَدِي سَلَمِ
2 أَمْ هَبَّتِ الرِّيحُ مِنْ تَلْقَاءِ كَاطِمَةِ
3 فَمَا لِعَيْنَيْكَ إِنْ قُلْتَ أَكْفَفَا هَمَّتَا
4 أَيَحْسَبُ الصَّبُّ أَنَّ الْحُبَّ مُنْكَتَمٌ
5 لَوْلَا الْهَوَى لَمْ تُرِقْ دَمْعًا عَلَى طَلَلِ
6 فَكَيْفَ تُنْكَرُ حُبًّا بَعْدَ مَا شَهِدْتَ
7 وَأَثَبْتَ الْوَجْدَ خَطَى عِبْرَةَ وَضْنِي
8 نَعَمْ سَرَى طَيْفٌ مِنْ أَهْوَى فَأَرَقَنِي
9 يَا لَأَيِّمِي فِي الْهَوَى الْعُدْرِيِّ مَعْدِرَةً
10 عَدْتُكَ حَالِي لَا سِرِّي بِمُسْتَتِرِ
11 مَحَضَّتْنِي النَّصِيحَ لَكِنْ لَسْتُ أَسْمَعُهُ
12 إِنِّي أَتَهَمْتُ نَصِيحَ الشَّيْبِ فِي عَدَلِ
13 فَإِنَّ أَمَّارَتِي بِالسُّوءِ مَا اتَّعَطْتُ
14 وَلَا أَعَدْتُ مِنَ الْفِعْلِ الْجَمِيلِ قَرَى
15 لَوْ كُنْتُ أَعْلَمُ أَنِّي مَا أُوقِرُهُ
16 مَنْ لِي بِرِدِّ جِمَاحٍ مِنْ غَوَايِبِهَا
17 فَلَا تُرْمُ بِالْمَعَاصِي كَسْرَ شَهْوَتِهَا
18 وَالنَّفْسُ كَالطُّفْلِ إِنْ تُهْمَلُهُ شَبَّ عَلَى
19 فَاصْبِرْ هَوَاهَا وَحَازِرْ أَنْ تُؤَلِّيَهُ
20 وَرَاعِهَا وَهِيَ فِي الْأَعْمَالِ سَائِمَةٌ
21 كَمْ حَسَنَتْ لَذَّةً لِلْمَرْءِ قَاتِلَةٌ
22 وَآخَشَ الدَّسَائِسَ مِنْ جُوعٍ وَمِنْ شَبِيعِ
23 وَاسْتَفْرَغَ الدَّمَعَ مِنْ عَيْنٍ قَدْ امْتَلَأَتْ
24 وَخَالَفَ النَّفْسَ وَالشَّيْطَانَ وَأَعْصَمَاهَا
- مَزَجَتْ دَمْعًا جَرَى مِنْ مُقَلَّةِ بَدَمِ
وَأَوْمَضَ الْبَرْقُ فِي الظُّلْمَاءِ مِنْ إِضْمِ
وَمَا لِقَلْبِكَ إِنْ قُلْتَ اسْتَفْتَقَ يَهُمِ
مَا يَبْنُ مُنْسَجِمٍ مِنْهُ وَمُضْطَرِمِ
وَلَا أَرَقْتَ لِذِكْرِ الْبَانِ وَالْعَلَمِ
بِهِ عَلَيْكَ عُذُولُ الدَّمَعِ وَالسَّقَمِ
مِثْلَ الْبَهَارِ عَلَى خَدَيْكَ وَالْعَنَمِ
وَالْحُبُّ يَعْتَرِضُ اللَّذَاتِ بِالْأَلَمِ
مَنْيَ إِلَيْكَ وَلَوْ أَنْصَفْتَ لَمْ تَلْمِ
عَنِ الْوُشَاةِ وَلَا دَائِي بِمُنْحَسِمِ
إِنَّ الْمُحِبَّ عَنِ الْعُدَالِ فِي صَمَمِ
وَالشَّيْبُ أَبْعَدَ فِي نُصْحِ عَنِ التُّهَمِ
مَنْ جَهْلَهَا بِنَذِيرِ الشَّيْبِ وَالْهَرَمِ
ضَيْفٌ أَلَمْ بِرَأْسِي غَيْرَ مُحْتَشِمِ
كَتَمْتُ سِرًّا بَدَا لِي مِنْهُ بِالْكَتَمِ
كَمَا يُرْدُ جِمَاحُ الْخَيْلِ بِاللُّجُمِ
إِنَّ الطَّعَامَ يُقْوِي شَهْوَةَ النَّهَمِ
حُبُّ الرِّضَاعِ وَإِنْ تَفَطَّمَهُ يَنْفَطِمِ
إِنَّ الْهَوَى مَا تَوَلَّى يُصْمُ أَوْ يَصِمِ
وَإِنْ هِيَ اسْتَحَلَّتْ الْمَرْعَى فَلَا تَسِمِ
مَنْ حَيْثُ لَمْ يَدْرِ أَنَّ السُّمَّ فِي الدُّسَمِ
فَرُبَّ مَخْمَصَةٍ شَرٌّ مِنَ التُّخَمِ
مِنَ الْمَحَارِمِ وَالزَّمِّ حَمِيَّةِ النَّدَمِ
وَإِنْ هُمَا مَحَضَّكَ النَّصْحَ فَاتَّهَمِ

- 25 وَلَا تُطْعُ مِنْهُمَا خَصْمًا وَلَا حَكَمًا
- 26 اسْتَغْفِرُ اللَّهَ مِنْ قَوْلٍ بِلا عَمَلٍ
- 27 أَمْرُكَ الْخَيْرَ لَكِنْ مَا اتَّمَرْتَ بِهِ
- 28 وَلَا تَزُوذُ قَبْلَ الْمَوْتِ نَافِلَةً
- 29 ظَلَمْتُ سِنَّةَ مَنْ أَحْيَا الظَّلَامَ إِلَى
- 30 وَشَدَّ مِنْ سَعْبِ أَحْشَاءِهِ وَطَوَى
- 31 وَرَاوَدْتُهُ الْجِبَالَ الثُّمُّ مِنْ ذَهَبٍ
- 32 وَأَكَدْتَ زُهْدَهُ فِيهَا ضَرُورَتُهُ
- 33 وَكَيْفَ تَدْعُو إِلَى الدُّنْيَا ضَرُورَةً مَنْ
- 34 مُحَمَّدٌ سَيِّدُ الْكَوْتَيْنِ وَالثَّقَلَيْنِ وَالْفَرِيقَيْنِ مِنْ عَرَبٍ وَمِنْ عَجَمٍ
- 35 نَبِيًّا الْأَمْرُ النَّاهِي فَلَا أَحَدٌ
- 36 هُوَ الْحَيِّبُ الَّذِي تُرْجَى شَفَاعَتُهُ
- 37 دَعَا إِلَى اللَّهِ فَالْمُسْتَمْسِكُونَ بِهِ
- 38 فَاقَ النَّبِيِّينَ فِي خَلْقٍ وَفِي خُلُقٍ
- 39 وَكُلُّهُمْ مِنْ رَسُولِ اللَّهِ مُلْتَمِسٌ
- 40 وَوَأَقْفُونَ لَدَيْهِ عِنْدَ حَدِّهِمْ
- 41 فَهُوَ الَّذِي تَمَّ مَعْنَاهُ وَصُورَتُهُ
- 42 مُنْزَهُ عَنْ شَرِيكَ فِي مَحَاسِنِهِ
- 43 دَعَا مَا ادَّعَتْهُ النَّصَارَى فِي نَبِيِّهِمْ
- 44 وَأَنْسَبُ إِلَى ذَاتِهِ مَا شِئْتَ مِنْ شَرَفٍ
- 45 فَإِنَّ فَضْلَ رَسُولِ اللَّهِ لَيْسَ لَهُ
- 46 لَوْ نَاسَبَتْ قَدْرَهُ آيَاتُهُ عَظْمًا
- 47 لَمْ يَمْتَحِنَا بِمَا تَعَيَا الْعُقُولُ بِهِ
- 48 أَعْيَا الْوَرَى فَهُمْ مَعْنَاهُ فَلَيْسَ يُرَى
- 49 كَالشَّمْسِ تَظْهَرُ لِلْعَيْنَيْنِ مِنْ بُعْدٍ
- 50 وَكَيْفَ يُدْرِكُ فِي الدُّنْيَا حَقِيقَتَهُ
- فَأَنْتَ تَعْرِفُ كَيْدَ الْحَصْمِ وَالْحَكَمِ
- لَقَدْ نَسَبْتُ بِهِ نَسْلًا لِدِي عُقْمِ
- وَمَا اسْتَقَمْتُ فَمَا قَوْلِي لَكَ اسْتَقَمِ
- وَلَمْ أُصَلِّ سِوَى فَرَضِي وَلَمْ أُصِمِ
- أَنْ اشْتَكَيْتَ قَدَمَاهُ الضَّرَّ مِنْ وَرَمِ
- تَحْتَ الْحِجَارَةِ كَشْحًا مُتْرَفَ الْأَدَمِ
- عَنْ نَفْسِهِ فَأَرَاهَا أَيَّمَا شَمَمِ
- إِنَّ الضَّرُورَةَ لَا تَعْدُو عَلَى الْعِصَمِ
- لَوْلَاهُ لَمْ تُخْرَجِ الدُّنْيَا مِنَ الْعَدَمِ
- أَبْرَ فِي قَوْلٍ "لَا" مِنْهُ وَلَا "نَعَمْ"
- لِكُلِّ هَوْلٍ مِنَ الْأَهْوَالِ مُقْتَحَمِ
- مُسْتَمْسِكُونَ بِحَبْلِ غَيْرِ مُنْفَصِمِ
- وَلَمْ يُدَائِنُوهُ فِي عِلْمٍ وَلَا كَرَمِ
- عَرَفًا مِنَ الْبَحْرِ أَوْ رَشْفًا مِنَ الدَّيَمِ
- مِنْ نُقْطَةِ الْعِلْمِ أَوْ مِنْ شَكْلَةِ الْحَكَمِ
- ثُمَّ اصْطَفَاهُ حَبِيْبًا بَارِيَّ النَّسَمِ
- فَجَوْهَرُ الْحُسْنِ فِيهِ غَيْرُ مُنْقَسِمِ
- وَاحْكُمْ بِمَا شِئْتَ مَدْحًا فِيهِ وَاحْتَكَمِ
- وَأَنْسَبُ إِلَى قَدْرِهِ مَا شِئْتَ مِنْ عِظَمِ
- حَدُّ فَيَعْرَبُ عَنْهُ نَاطِقٌ بِفَمِ
- أَحْيَا اسْمُهُ حِينَ يُدْعَى دَارِسَ الرَّمَمِ
- حَرِصًا عَلَيْنَا فَلَمْ نَرْتَبْ وَلَمْ نَهَمِ
- فِي الْقُرْبِ وَالْبُعْدِ فِيهِ غَيْرُ مُنْفَحِمِ
- صَغِيرَةً وَتَكُلُّ الطَّرْفَ مِنْ أَمَمِ
- قَوْمٍ نِيَامُ تَسْلُوًا عَنْهُ بِالْحُلْمِ

- 51 فَمَبْلَغُ الْعِلْمِ فِيهِ أَنَّهُ بَشَرٌ
وَأَنَّهُ حَيْرٌ خَلَقَ اللَّهُ كُلَّهُمْ
- 52 وَكُلُّ آيٍ أَنِّي الرُّسُلُ الْكِرَامُ بِهَا
فَإِنَّمَا اتَّصَلَتْ مِنْ نُورِهِ بِهِمْ
- 53 فَإِنَّهُ شَمْسٌ فَضَّلَ هُمْ كَوَاكِبُهَا
يُظْهِرُنَ أَنْوَارَهَا لِلنَّاسِ فِي الظُّلَمِ
- 54 أَكْرَمٌ بِخُلُقِ نَبِيِّ زَانَهُ خُلُقُ
بِالْحُسْنِ مُشْتَمِلٌ بِالْبَشَرِ مُتَّسِمِ
- 55 كَالزَّهْرِ فِي تَرْفٍ وَالبَدْرِ فِي شَرْفٍ
وَالْبَحْرِ فِي كَرَمٍ وَالدَّهْرِ فِي هَمَمِ
- 56 كَأَنَّهُ وَهُوَ فَرْدٌ مِنْ جَلَالَتِهِ
فِي عَسْكَرٍ حِينَ تَلْقَاهُ وَفِي حَشَمِ
- 57 كَأَنَّمَا اللُّؤْلُؤُ الْمَكْنُونُ فِي صَدْفٍ
مَنْ مَعَدِنِي مَنْطِقٍ مِنْهُ وَمُبْتَسِمِ
- 58 لَا طِيبَ يَعْدِلُ ثَرْبًا ضَمَّ أَعْظَمَهُ
طُوبَى لِمُنْتَشِقٍ مِنْهُ وَمُلْتَمِمْ
- 59 أَبَانَ مَوْلِدُهُ عَن طِيبِ عُنْصُرِهِ
يَا طِيبَ مُبْتَدِئِ مِنْهُ وَمُخْتَمِمْ
- 60 يَوْمَ تَفَرَّسَ فِيهِ الفُرسُ أَنَّهُمْ
قَدْ أَنْذَرُوا بِحُلُولِ البُؤْسِ وَالنَّقَمِ
- 61 وَبَاتَ إِيوَانُ كِسْرَى وَهُوَ مُنْصَدِعٌ
كَشَمَلِ أَصْحَابِ كِسْرَى غَيْرِ مُلْتَمِمْ
- 62 وَالنَّارُ خَامِدَةٌ الأَنْفَاسِ مِنْ أَسْفٍ
عَلَيْهِ وَالنَّهْرُ سَاهِي العَيْنِ مِنْ سَدَمِ
- 63 وَسَاءَ سَاوَةٌ أَنْ غَاضَتْ بِحَيْرَتِهَا
وَرُدُّ وَارِدِهَا بِالْعَيْظِ حِينَ ظَمِي
- 64 كَأَنَّ بِالنَّارِ مَا بِالمَاءِ مِنْ بَلَلٍ
حُزْنًا وَبِالمَاءِ مَا بِالنَّارِ مِنْ ضَرَمِ
- 65 وَالجِنُّ تَهْتَفُ وَالأَنْوَارُ سَاطِعَةٌ
وَالْحَقُّ يَظْهَرُ مِنْ مَعْنَى وَمِنْ كَلِمِ
- 66 عَمُوا وَصَمُّوا فَإِعْلَانُ البِشَائِرِ لَمْ
تُسْمَعْ وَبَارِقَةُ الإِنذَارِ لَمْ تُشَمِ
- 67 مِنْ بَعْدِ مَا أَخْبَرَ الأَقْوَامَ كَاهُنُهُمْ
بِأَنَّ دِينَهُمُ الْمُعْجُجَ لَمْ يَقَمِ
- 68 وَبَعْدَمَا عَايَنُوا فِي الأفقِ مِنْ شُهْبِ
مُنْقِضَةٍ وَفَقَ مَا فِي الأَرْضِ مِنْ صَنَمِ
- 69 حَتَّى غَدَا عَن طَرِيقِ الوَحْيِ مُنْهَزِمٌ
مَنْ الشَّيَاطِينِ يَقْفُو إِثْرَ مُنْهَزِمِ
- 70 كَأَنَّهُمْ هَرَبًا أَبْطَالَ أْبْرَهَةَ
أَوْ عَسْكَرًا بِالحِصَى مِنْ رَاحَتِيهِ رَمِي
- 71 نَبَذًا بِهِ بَعْدَ تَسْبِيحِ بِيْطْنِهِمَا
نَبَذَ المُسَبِّحِ مِنْ أَحْشَاءِ مُلْتَمِمْ
- 72 جَاءَتْ لِدَعْوَتِهِ الأشْجَارُ سَاجِدَةٌ
تَمْشِي إِلَيْهِ عَلَى سَاقِ بِلَا قَدَمِ
- 73 كَأَنَّمَا سَطَرَتْ سَطْرًا لِمَا كَتَبَتْ
فُرُوعُهَا مِنْ بَدِيعِ الخَطِّ فِي اللِّقَمِ
- 74 مِثْلَ العَمَامَةِ أَنِّي سَارَ سَائِرَةٌ
تَقِيهِ حَرٌّ وَطَيْسٌ لِلهَجِيرِ حَمِي
- 75 أَقْسَمْتُ بِالقَمَرِ المُنْشَقِّ إِنَّ لَهُ
مِنْ قَلْبِهِ نِسْبَةً مَبْرُورَةَ القَسَمِ
- 76 وَمَا حَوَى العَارُ مِنْ خَيْرٍ وَمِنْ كَرَمِ
وَكُلُّ طَرْفٍ مِنَ الكُفَّارِ عَنْهُ عَمِي

- 77 فَالْصِّدْقُ فِي الْعَارِ وَالصِّدِّيقُ لَمْ يَرِ مَا
78 ظَنُّوا الْحَمَامَ وَظَنُّوا الْعَنْكَبُوتَ عَلَى
79 وَقَايَةَ اللَّهِ أَغْنَتْ عَنْ مُضَاعَفَةِ
80 مَا سَامَنِي الدَّهْرُ ضَيْمًا وَاسْتَجَرْتُ بِهِ
81 وَلَا التَّمَسْتُ غَنِي الدَّارَيْنِ مِنْ يَدِهِ
82 لَا تُنْكَرِ الْوَحْيَ مِنْ رُؤْيَاهُ إِنْ لَهُ
83 وَذَاكَ حِينَ بُلُوغِ مَنْ نُبُوتِهِ
84 تَبَارَكَ اللَّهُ مَا وَحَى بِمُكْتَسَبِ
85 كَمْ أَبْرَأْتُ وَصَبَاً بِاللَّمْسِ رَاحَتُهُ
86 وَأَحْيَتِ السَّنَةَ الشَّهْبَاءَ دَعْوَتُهُ
87 دَعْنِي وَوَصْفِي آيَاتٍ لَهُ ظَهَرَتْ
88 فَالْدُرُّ يَزْدَادُ حَسَنًا وَهُوَ مُنْتَظَمٌ
89 فَمَا تَطَاوَلُ أَمَالِ الْمَدِيحِ إِلَى
90 آيَاتِ حَقِّ مِنَ الرَّحْمَانِ مُحَدَّثَةٌ
91 لَمْ تَقْتَرِنِ بَزْمَانَ وَهِيَ تُنْخَبِرُنَا
92 دَامَتْ لَدَيْنَا فَقَاقَتْ كُلَّ مُعْجِزَةٍ
93 مُحْكَمَاتٍ فَمَا تُبْقِيْنَ مِنْ شُبْهِه
94 مَا حُورِبَتْ قَطُّ إِلَّا عَادَ مَنْ حَرَبَ
95 رَدَّتْ بِلَاغَتِهَا دَعْوَى مُعَارِضِهَا
96 لَهَا مَعَانٍ كَمَوْجِ الْبَحْرِ فِي مَدَدِ
97 فَمَا تُعَدُّ وَلَا تُحْصَى عَجَائِبُهَا
98 قَرَّتْ بِهَا عَيْنُ قَارِيهَا فَقُلْتُ لَهُ
99 إِنْ تَتْلُهَا حَيْفَةً مِنْ حَرِّ نَارٍ لَطَى
100 كَأَنَّهَا الْحَوْضُ تُبَيِّضُ الْوُجُوهُ بِهِ
101 وَكَالْصِّرَاطِ وَكَالْمِيزَانِ مَعْدَلَةٌ
102 لَا تَعْجَبَنَّ لِحُسُودِ رَاحٍ يُنْكَرُهَا
- وَهُمْ يَقُولُونَ مَا بِالْعَارِ مِنْ أَرَمِ
خَيْرِ الْبَرِيَّةِ لَمْ تَنْسُجْ وَلَمْ تُحْمِ
مِنَ الدَّرُوعِ وَعَنْ عَالٍ مِنَ الْأُطْمِ
إِلَّا وَنَلْتَ مِنْهُ لَمْ يُضْمِ
إِلَّا اسْتَلَمْتَ النَّدَى مِنْ خَيْرِ مُسْتَلَمِ
قَلْبًا إِذَا نَامَتِ الْعَيْنَانِ لَمْ يَنْمِ
فَلَيْسَ يُنْكَرُ فِيهِ حَالٌ مُحْتَلَمِ
وَلَا نَبِيٌّ عَلَى غَيْبٍ بِمَثْمَمِ
وَأَطْلَقْتَ أَرْبًا مِنْ رَبْقَةِ اللَّمَمِ
حَتَّى حَكَتْ غُرَّةً فِي الْأَعْصُرِ الدُّهْمِ
ظُهُورَ نَارِ الْقَرَى لَيْلًا عَلَى عِلْمِ
وليس ينقص قدرا غير منتظم
مَا فِيهِ مِنْ كَرَمِ الْأَخْلَاقِ وَالشِّيمِ
قَدِيمَةٌ صِفَةُ الْمَوْصُوفِ بِالْقِدَمِ
عَنِ الْمَعَادِ وَعَنْ عَادٍ وَعَنْ إِرَمِ
مِنَ النَّبِيِّينَ إِذْ جَاءَتْ وَلَمْ تَدُمِ
لِذِي شِقَاقٍ وَمَا تَبْغِينَ مِنْ حَكَمِ
أَعْدَى الْأَعَادِي إِلَيْهَا مُلْقَى السَّلَمِ
رَدَّ الْغُيُورِ يَدِ الْجَانِي عَنِ الْحُرْمِ
وَفَوْقَ جَوْهَرِهِ فِي الْحُسْنِ وَالْقِيمِ
وَلَا تُسَامُ عَلَى الْإِكْتَارِ بِالسَّامِ
لَقَدْ ظَفِرَتْ بِحَبْلِ اللَّهِ فَاعْتَصِمِ
أَطْفَاتُ نَارٍ لَطَى مِنْ وَرْدِهَا الشِّيمِ
مِنَ الْعُصَاةِ وَقَدْ جَاءُوهُ كَالْحَمَمِ
فَالْقَسْطُ مِنْ غَيْرِهَا فِي النَّاسِ لَمْ يَقُمْ
تَجَاهِلًا وَهُوَ عَيْنُ الْحَادِقِ الْفَهْمِ

- 103 قَدْ تُنْكِرُ الْعَيْنُ ضَوْءَ الشَّمْسِ مِنْ رَمَدٍ
- 104 يَا خَيْرَ مَنْ يَمَمَ الْعَافُونَ سَاحَتَهُ
- 105 وَمَنْ هُوَ الْآيَةُ الْكُبْرَى لِمُعْتَبِرٍ
- 106 سَرَيْتَ مِنْ حَرَمٍ لَيْلًا إِلَى حَرَمٍ
- 107 وَبِتَّ تَرْقَى إِلَى أَنْ نَلْتَ مَنْزِلَةَ
- 108 وَقَدَّمْتِكَ جَمِيعُ الْأَنْبِيَاءِ بِهَا
- 109 وَأَنْتَ تَخْتَرِقُ السَّبْعَ الطَّبَاقَ بِهِمْ
- 110 حَتَّى إِذَا لَمْ تَدَعْ شَأوًا لِمُسْتَبِقٍ
- 111 خَفَضْتَ كُلَّ مَقَامٍ بِالْإِضَافَةِ إِذْ
- 112 كَيْمَا تَفُوزَ بِوَصْلِ أَيِّ مُسْتَبِرٍ
- 113 فَحُزَّتْ كُلُّ فَخَارٍ غَيْرِ مُشْتَرِكٍ
- 114 وَجَلَّ مَقْدَارُ مَا وُلِّيتَ مِنْ رَبِّ
- 115 بُشْرَى لَنَا مَعْشَرَ الْإِسْلَامِ إِنَّ لَنَا
- 116 لَمَّا دَعَا اللَّهُ دَاعِينَآ لَطَاعَتِهِ
- 117 رَاعَتْ قُلُوبَ الْعِدَا أَنْبَاءُ بَعْثَتِهِ
- 118 مَا زَالَ يَلْقَاهُمْ فِي كُلِّ مُعْتَرِكٍ
- 119 وَدُّوا الْفِرَارَ فَكَادُوا يَعْطُونَ بِهِ
- 120 تَمْضِي اللَّيَالِي وَلَا يَدْرُونَ عَدَّتْهَا
- 121 كَأَتَمَّا الدِّينُ ضَيْفٌ حَلَّ سَاحَتَهُمْ
- 122 يَجْرُ بِحَرِّ خَمِيسٍ فَوْقَ سَابِحَةٍ
- 123 مِنْ كُلِّ مُنْتَدِبٍ لِلَّهِ مُحْتَسَبٍ
- 124 حَتَّى غَدَتْ مِلَّةَ الْإِسْلَامِ وَهِيَ بِهِمْ
- 125 مَكْفُولَةٌ أَبَدًا مِنْهُمْ بِخَيْرِ أَبٍ
- 126 هُمْ الْجِبَالُ فَسَلَّ عَنْهُمْ مَصَادِمَهُمْ
- 127 وَسَلَّ حُنَيْنًا وَسَلَّ بَدْرًا وَسَلَّ أُحُدًا
- 128 الْمُصَدِرِي الْبَيْضِ حُمْرًا بَعْدَمَا وَرَدَتْ
- وَيُنْكِرُ الْفَمَ طَعْمَ الْمَاءِ مِنْ سِقَمٍ
- سَعِيًّا وَفَوْقَ مُتُونِ الْأَيْتِقِ الرُّسْمِ
- وَمَنْ هُوَ النِّعْمَةُ الْعُظْمَى لِمُعْتَبِرٍ
- كَمَا سَرَى الْبَدْرُ فِي دَاجٍ مِنَ الظُّلَمِ
- مِنْ قَابِ قَوْسَيْنِ لَمْ تُدْرِكْ وَلَمْ تُرَمِ
- وَالرُّسُلِ تَقْدِيمِ مَخْدُومٍ عَلَى خَدَمِ
- فِي مَوَكِبٍ كُنْتَ فِيهِ صَاحِبَ الْعِلْمِ
- مِنَ الدُّنُوِّ وَلَا مَرْقَى لِمُسْتَبِقِ
- تُودِيَتْ بِالرَّفْعِ مِثْلَ الْمُرْدِ الْعِلْمِ
- عَنِ الْعِيُونِ وَسِرِّ أَيِّ مُكْتَتَمِ
- وَجُزَّتْ كُلُّ مَقَامٍ غَيْرِ مُزْدَحَمِ
- وَعَزَّ إِدْرَاكُ مَا أُوْلِيَتْ مِنْ نَعَمِ
- مِنَ الْعِنَايَةِ رُكْنَا غَيْرِ مُنْهَدِمِ
- بِأَكْرَمِ الرُّسُلِ كُنَّا أَكْرَمَ الْأُمَمِ
- كَنْبَاءَةٌ أَجْفَلَتْ غَفْلًا مِنَ الْعَنَمِ
- حَتَّى حَكَّوْا بِالْقَنَا لِحْمًا عَلَى وَضَمِ
- أَشْلَاءٍ شَالَتْ مَعَ الْعِقْبَانِ وَالرَّحِمِ
- مَا لَمْ تَكُنْ مِنْ لَيْالِي الْأَشْهُرِ الْحُرْمِ
- بِكُلِّ قَرَمٍ إِلَى لَحْمِ الْعِدَا قَرَمِ
- يَرْمِي بِمَوْجٍ مِنَ الْأَبْطَالِ مُلْتَطِمِ
- يَسْطُو بِمُسْتَأْصِلٍ لِلْكَفْرِ مُصْطَلِمِ
- مِنْ بَعْدِ غُرْبَتِهَا مَوْصُولَةَ الرَّحِمِ
- وَخَيْرِ بَعْلِ فَلَمْ تَيْتَمِ وَلَمْ تَتَمِ
- مَاذَا رَأَى مِنْهُمْ فِي كُلِّ مُصْطَلِمِ
- فُصُولَ حَنْفٍ لَهُمْ أَذْهَى مِنَ الْوِخَمِ
- مِنَ الْعِدَا كُلِّ مُسْوَدٍّ مِنَ اللَّمَمِ

- 129 وَالكَاتِبِينَ بِسُمْرِ الْخَطِّ مَا تَرَكَتْ
- 130 شَاكِي السَّلَاحِ لَهُمْ سِيْمَى تُمَيِّزُهُمْ
- 131 تَهْدِي إِلَيْكَ رِيَّاحُ النَّصْرِ نَشْرُهُمْ
- 132 كَأَنَّهُمْ فِي ظُهُورِ الْخَيْلِ نَبْتُ رَبِّا
- 133 طَارَتْ قُلُوبُ الْعِدَا مِنْ بَأْسِهِمْ فَرَقَا
- 134 وَمَنْ تَكُنْ بِرَسُولِ اللَّهِ نُصْرَتُهُ
- 135 وَلَنْ تَرَى مِنْ وَلِيٍّ غَيْرٍ مُنْتَصِرٍ
- 136 أَحَلَّ أُمَّتَهُ فِي حِرْزِ مَلَّتِهِ
- 137 كَمْ جَدَلَتْ كَلِمَاتُ اللَّهِ مِنْ جَدَلٍ
- 138 كَفَاكَ بِالْعِلْمِ فِي الْأُمِّيِّ مُعْجَزَةً
- 139 خَدَمْتُهُ بِمَدِيحِ اسْتَقِيلُ بِهِ
- 140 إِذْ قَلَّدَانِي مَا تُخَشَى عَوَاقِبُهُ
- 141 أَطَعْتُ غِيَّ الصُّبَا فِي الْحَالَتَيْنِ وَمَا
- 142 فَيَا خَسَارَةَ نَفْسٍ فِي تَجَارَتِهَا
- 143 وَمَنْ يَبِغِ آجِلًا مِنْهُ بِعَاجِلِهِ
- 144 إِنْ آتَ ذَنْبًا فَمَا عَهْدِي بِمُنْتَقِضٍ
- 145 فَإِنَّ لِي ذِمَّةً مِنْهُ بِتَسْمِيَّتِي
- 146 إِنْ لَمْ يَكُنْ فِي مَعَادِي أَحَدًا بِيَدِي
- 147 حَاشَاهُ أَنْ يَحْرِمَ الرَّاحِي مَكَارِمَهُ
- 148 وَمُنْذُ أَلْزَمْتُ أَفْكَارِي مَدَائِحِهِ
- 149 وَلَنْ يَفُوتَ الْغِنَى مِنْهُ يَدًا تَرَبَّتْ
- 150 وَلَمْ أُرِدْ زَهْرَةَ الدُّنْيَا الَّتِي اقْتَطَفْتُ
- 151 يَا أَكْرَمَ الرُّسُلِ مَالِي مَنْ أَلُوذُ بِهِ
- 152 وَلَنْ يَضِيقَ رَسُولَ اللَّهِ جَاهُكَ بِي
- 153 فَإِنَّ مِنْ جُودِكَ الدُّنْيَا وَضَرَّتْهَا
- 154 يَا نَفْسُ لَا تَفْتَنِي مِنْ زَلَّةٍ عَظُمَتْ
- أَقْلَامُهُمْ حَرْفَ جِسْمٍ غَيْرِ مُنْعَجِمٍ
- وَالْوَرْدُ يَمْتَازُ بِالسِّيْمَى عَنِ السَّلَمِ
- فَتَحَسَّبُ الزُّهْرُ فِي الْأَكْمَامِ كُلَّ كَمِي
- مِنْ شِدَّةِ الْحَزْمِ لَا مِنْ شِدَّةِ الْحُزْمِ
- فَمَا تُفَرِّقُ بَيْنَ الْبَهْمِ وَالْبُهْمِ
- إِنْ تَلَقَّه الْأُسْدُ فِي آجَامِهَا تَجِمُ
- بِهِ وَلَا مِنْ عَدُوٍّ غَيْرِ مُتَقَصِمِ
- كَاللَّيْثِ حَلَّ مَعَ الْأَشْبَالِ فِي أَجَمِ
- فِيهِ وَكَمْ خَصَمَ الْبُرْهَانَ مِنْ خَصَمِ
- فِي الْجَاهِلِيَّةِ وَالتَّأْدِيبِ فِي الْيُثْمِ
- ذُنُوبَ عُمُرٍ مَضَى فِي الشُّعْرِ وَالْخَدَمِ
- كَأَنِّي بِهِمَا هَدَيْتُ مِنَ النَّعَمِ
- حَصَلَتْ إِلَّا عَلَى الْإِنَامِ وَالتَّنَدَمِ
- لَمْ تَشْتَرِ الدِّينَ بِالدُّنْيَا وَلَمْ تَسْمِ
- بَيْنَ لَهُ الْعَبْنُ فِي بَيْعٍ وَفِي سَلَمِ
- مِنَ النَّبِيِّ وَلَا حَبْلِي بِمُنْصَرَمِ
- مُحَمَّدًا وَهُوَ أَوْفَى الْخَلْقِ بِالدِّمَمِ
- فَضْلًا وَإِلَّا فَقُلْ يَا زَلَّةَ الْقَدَمِ
- أَوْ يَرْجِعِ الْجَارِ مِنْهُ غَيْرَ مُحْتَرَمِ
- وَجَدْتُهُ لِحَلَاصِي خَيْرٍ مُلْتَزِمِ
- إِنَّ الْحَيَا يُنْبِتُ الْأَرْهَارَ فِي الْأَكَمِ
- يَدَا زُهَيْرٍ بِمَا أَنْتَى عَلَى هَرَمِ
- سِوَاكَ عِنْدَ حُلُولِ الْحَادِثِ الْعَمَمِ
- إِذَا الْكَرِيمُ تَحَلَّى بِاسْمِ مُنْتَقِمِ
- وَمِنْ عُلُومِكَ عِلْمُ اللَّوْحِ وَالْقَلَمِ
- إِنَّ الْكِبَائِرَ فِي الْعُفْرَانِ كَاللَّمَمِ

- 155 لَعَلَّ رَحْمَةَ رَبِّي حِينَ يَقْسِمُهَا
تَأْتِي عَلَى حَسَبِ الْعَصِيَانِ فِي الْقَسَمِ
- 156 يَا رَبِّ وَاجْعَلْ رَجَائِي غَيْرَ مُنْعَكِسٍ
لَدَيْكَ وَاجْعَلْ حَسَابِي غَيْرَ مُنْخَرِمٍ
- 157 وَالطُّفَّ بِعَبْدِكَ فِي الدَّارَيْنِ إِنَّ لَهُ
صَبْرًا مَتَى تَدْعُهُ الْأَهْوَالُ يَنْهَزِمِ
- 158 وَأُذِنَ لِسُحْبِ صَلَاةٍ مِنْكَ دَائِمَةً
عَلَى النَّبِيِّ بِمَنْهَلٍ وَمُنْسَجِمِ
- 159 مَا رُنَّحَتْ عَذَابَاتِ الْبَانَ رِيحُ صَبَاً
وَأَطْرَبَ الْعَيْسِ حَادِي الْعَيْسِ بِالنَّعَمِ

"بردة البوصيري" تنتمي إلى شعر المديح النبوي الذي اتسع في العصر المملوكي اتساعاً كبيراً بين القرنين 7 و8 الهجريين، وأضحى له تقاليد وأصوله، وشعراء اشتهروا به وأجادوه، فشغلت المديح النبوية قدراً كبيراً من دواوينهم، بل واستقلت بدواوين خاصة بها. وتولدت عنها صور أخرى منها "المعارضات" كمعارضة أحمد شوقي لبردة البوصيري في "هج البردة". ونظراً للأهمية البالغة التي حظيت بها بردة البوصيري تولدت لدي إشكالية دراسة بنية الخطاب الشعري في المديح النبوي، وإلى أي مدى يمكن استغلال وتوظيف المدخل الأسلوبي في تحليل القصيدة النبوية؟.

فاستندت إلى دراسات سابقة متنوعة على رأسها النص وشروحه والدراسات الأسلوبية، فنضمّن البحث العناصر التالية:

1- المديح النبوية وأثر البوصيري في مسارها.

2- المستوى الصوتي في قصيدة البردة.

3- المستوى التركيبي في قصيدة البردة.

4- الانزياح وأبعاده الدلالية في قصيدة البردة.

وتضمّنت الخاتمة نتائج البحث التي من أهمها:

1- نالت بردة البوصيري اهتماماً عند العامّة والخاصّة؛ لأنّ الصّهر البلاغيّ والمتخيل السّرديّ الرّمزيّ والصّوفيّ في أسلوبها هو الذي أعطى للبردة فرادها الأسلوبية.

2- أثبت البوصيري فيها شخصيّة مبدعة؛ لأنّ الإخلاص هو الذي مكّنه من ناصية المجد الأدبي، وهو الذي رفعه إلى منزلة الخلود.

3- كما ممثّل المتلقي جانباً مهماً في جماليات تلقي البردة إذ هي موجهة لغرض التأثير فيه، ومن خلالها تكسب ثراها وخصوبتها.

4- تعدّ البردة من الناحية الدلالية تنويجاً لتأسيسات سابقة في الشعر الديني والصوفي عموماً في إبداعات المديح النبوية، فقد تشكّلت من النصوص الدينية (القرآن الكريم، السيرة النبوية، القصص الدينية...).

ويبقى هذا البحث إضافة وخطوة نحو دراسة النصوص العربية الهامة وفق مقاربات حديثة.

Le résumé

"El bourda écrit par El Boussayri fait partie de la poésie de l'éloge du prophète Mouhamed-que le Salut soit sur lui-qui se diffuse largement à l'époque de ElMamalik entre le 7^{ème} et 8^{ème} siècle Hidjrie. Elle avait connu ses propres traditions, originalité et ses poètes célèbres, qui maîtrisant bien ce genre de poésie, il a eu une grande valeur dans leur recueil même elle a eu des recueils spécifiques, elle a fait naître d'autres, image elle que Mouradette à l'instar de Mouradette de Ahmed Chaouki à Bourda de el Boussayri intitulé "Nahj el Bourda".

Vu l'importance extrême qu'a connu ce "Bourda" de el Boussayri, on a soulevé une problématique sur l'étude de la structure du discours poétique dans l'éloge de prophètes et à quel point on peut exploiter et en jouer l'accès stylistique dans l'analyse du texte poétique de l'éloge du prophète.

Nous nous appuyons sur des multiples études précédentes, en tête le texte du "Bourada", ses explications et ses études des du style. Cette la recherche comprend les éléments suivants:

1- le niveau du texte du poésie de l'éloge du prophète et l'effet de "el Boussayri dans son cheminement.

2- le niveau sonore et son effet dans le texte du "El Bourda".

3- la construction dans le texte poétique.

4- les figures et ses dimensions significatifs dans "El Bourda".

La conclusion comprend des résultats parmi les plus importants on cite:

1- El Bourda a intéressé se tous parce que la fusion rhétorique et imaginaire, le narratif symbolique et soufisme a donné une caractéristique spécifique. Dans son style.

2- Avec ce travail El Boussayri a prouvé une personnalité créative parce que sa fidélité lui donné le gloire littéraire et ce qui demeure son écrit.

3- Le récepteurs a eu l'embilmsment de l'écoute grâce a l'objective de cette "Bourda" qui est de lui influencer à travers sa richesse et sa fertilité.

4- Du côté sémantique "El Bourda" a couronné toutes les autres textes, Religieuses et soufiques d'une façon générale dans la créativité des éloges du prophète. Elle s'est formée à partir des textes religieuses (Coran, la conduite du prophète, les récits religieux...).

Cette recherche reste un pas très importants vers l'étude des textes arabes. Les plus importants par rapports à des approches Modernes.

بسم الله الرحمن الرحيم
الحمد لله رب العالمين
والصلاة والسلام على
سيدنا محمد وآله الطيبين
الطاهرين أجمعين
اللهم صل على محمد
وعلى آل محمد
الذين هم خير البرية
اللهم صل على محمد
وعلى آل محمد
الذين هم خير البرية
اللهم صل على محمد
وعلى آل محمد
الذين هم خير البرية